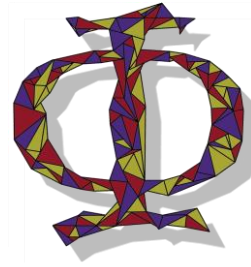




ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ:

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ & ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΚΑΙ

ΤΕΧΝΗ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ

Αθήνα, 2021

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών
στην ειδίκευση: «Ιστορία της Φιλοσοφίας».

Επιβλέπων:

Γιώργος Αραμπατζής (Αναπληρωτής Καθηγητής Βυζαντινής Φιλοσοφίας,
Τμήμα Φιλοσοφίας)

Μέλη Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής (με αλφαβητική σειρά):

1) Γιώργος Αραμπατζής (Αναπληρωτής Καθηγητής Βυζαντινής Φιλοσοφίας,
Τμήμα Φιλοσοφίας, ΕΚΠΑ)

2) Ευάγγελος Δ. Πρωτοπαπαδάκης (Αναπληρωτής Καθηγητής, Εφαρμοσμένης
Ηθικής, Τμήμα Φιλοσοφίας, ΕΚΠΑ)

3) Γεώργιος Στείρης (Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας των Μέσων
Χρόνων και της Αναγέννησης στη Δύση, Τμήμα Φιλοσοφίας, ΕΚΠΑ)

Ημερομηνία Παρουσίασης: 9/4, Αθήνα, 2021.

Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική σχολή
Τομέας Φιλοσοφίας
Τμήμα Φιλοσοφίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ιστορία της Φιλοσοφίας»

Διπλωματική εργασία:

Καράμπελας Γεώργιος, 2021©

Θέμα:

Φιλοσοφία και Τέχνη

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	
1) Φιλοσοφία και Αρχιτεκτονική.....	
1.1 Η έννοια του άυλου τόπου.....	
1.2 Η έννοια του ένυλου χρόνου.....	
2) Φιλοσοφία και Ζωγραφική.....	
2.1 Αισθησιακή και αισθητική εμπειρία	
2.2 Κριτική και Αισθητική Εντύπωση	
3) Φιλοσοφία και Ποίηση.....	
3.1 Το διακύβευμα του Ποιείν	
3.2 Ο Ποιητικός Συμβολισμός.....	
4) Φιλοσοφία και Μουσική.....	
4.1 Η έννοια της αρμονίας.....	
4.2 Η έννοια του ρυθμού.....	
5) Φιλοσοφία και Χορός.....	
5.1 Η έννοια του Σώματος.....	
5.2 Η έννοια του Κίνησης.....	
6) Φιλοσοφία και Θέατρο.....	
6.1 Η έννοια του Τραγικού.....	
6.2 Η έννοια του Κωμικού.....	
7) Φιλοσοφία και Κινηματογράφος.....	
7.1 Η έννοια της Συνείδησης στην καθημερινή πραγματικότητα.....	

7.2 Η Γενεαλογία της Στιγμής.....	
8) Φιλοσοφία και Φωτογραφία.....	
8.1 Η έννοια του θεάματος.....	
8.2 Η Φωτογραφία ως παρουσίαση του Ιστορικού Συμβάντος.....	
Επίλογος.....	
Βιβλιογραφία.....	

Εισαγωγή

Η Φιλοσοφία είναι το επιστέγασμα της νόησης αλλά και της *α-πορίας*,¹ της υπαρξιακής οντολογίας. Η Τέχνη αποτελεί την κορωνίδα της έκφρασης του ανθρώπου με τον κόσμο και με τον ίδιο του τον εαυτό. Δεν θα ήταν υπερβολή αν τοποθετούσαμε Φιλοσοφία και Τέχνη δίπλα από κάποιες βασικές ψυχικές ανάγκες της ανθρωπίνης φύσεως. Αν κάποιος ανέτρεχε σε μια Ιστορία της Φιλοσοφίας ή της Τέχνης, θα έβλεπε από τις πρώτες κιόλας σελίδες την αρχαία καταγωγή τόσο της μίας, όσο και της άλλης. Πρόκειται για μια πληροφορία η οποία θα είχε περισσότερο χαρακτήρα επαλήθευσης, παρά συνειδητοποίησης. Αρκεί κανείς να παρατηρήσει τη ζωή του *σήμερα* για να κατανοήσει πως αμφότερες, Φιλοσοφία και Τέχνη, συνεχίζουν να συν-υπάρχουν με τους ανθρώπους και με την ολοένα και πιο γρήγορα μεταβαλλόμενη πραγματικότητά τους. Το κατά πόσο τα σύγχρονα φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά έργα μπορούν να συγκριθούν με κάποιες αδιαμφισβήτητα ένδοξες στιγμές του παρελθόντος, είναι κάτι που δεν μπορεί να δειχθεί αν δεν παρέλθει ο απαιτούμενος χρόνος. Άλλωστε, πόσες είναι οι θεωρίες, οι πίνακες ζωγραφικής, τα μουσικά έργα και ούτω καθεξής που στην εποχή τους κατακρίθηκαν, αλλά αποθεώθηκαν σε μεταγενέστερους καιρούς; Ωστόσο, ακόμη και αν υπήρξαν εποχές *άνθισης* των τεχνών και των γραμμάτων, θεωρούμε πως σε κάθε στιγμή της ιστορίας ο ερευνητής μπορεί να συναντήσει αυτό που επιθυμεί στο δικό του παρόν. Αν όχι, τότε μπορεί, είτε να ανατρέξει στο παρελθόν, είτε να δημιουργήσει το μέλλον.

Σ' αυτή την πορεία του χρόνου, ίσως δεν χρειάζεται ο ενδιαφερόμενος να είναι ιστορικός για να συνειδητοποιήσει πως τόσο η Φιλοσοφία όσο και η Τέχνη, επηρεάζουν η μια την άλλη σε τέτοιο βαθμό, όσο δύο άνθρωποι μπορούν να επηρεαστούν αναμεταξύ τους. Άλλοτε λοιπόν θα δούμε να συμπορεύονται συντροφικά και άλλοτε μοναχικά, επιλέγοντας διαφορετικούς δρόμους για να πορευθούν, όπως: «Η ποιότητα του έρωτα ανάμεσα σε δύο ανθρώπους» που «αλλάζει από τη μια στιγμή στην άλλη, φτάνοντας ξαφνικά στα ύψη και πέφτοντας στη συνέχεια μέχρι την κοινοτοπία, μεταμορφωμένη αργότερα σε ένα συναίσθημα στοργής και άνεσης, για να ξαναμεταμορφωθεί ξαφνικά σε

¹Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, εκδ. Κέντρο λεξικολογίας, Αθήνα, 1998, σ. 255, Λήμμα: *Απορία*, «Αρχικός η λέξη δήλωνε την *έλλειψη* διεξόδου (πόρου) από τοποθεσία ή κατάσταση. Στη συνέχεια, χαρακτήρισε τη συναισθηματική κατάσταση του ίδιου του προσώπου που βρίσκεται σε αδιέξοδο, σε αμηχανία και τελικά δήλωσε γλωσσική έκφραση του αδιεξόδου (ως ερωτήσεως). Η σημασία «φτώχεια, ένδεια» είναι ήδη αρχαία».

ένα τραγικό ή δραματικό μίσος».² Όπως οι ανθρώπινες σχέσεις δημιουργούν συναισθήματα που μπορεί να μην είχαν φανταστεί καν τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, έτσι και η Τέχνη μπορεί δίχως να το συνειδητοποιεί να κινείται σε αμιγώς φιλοσοφικά μονοπάτια και με τους ήρωες ενός έργου, ν' αγγίζουν θεμελιώδη για την ύπαρξη ερωτήματα.

Και αυτό, όσο κι αν επιχειρήθηκε η καταστατική τους θεμελίωση ή αποδείχθηκε η κάποτε ξεκάθαρα διαφορετική τους πορεία. Εμείς θα εστιάσουμε στη σχέση που ένα καλλιτεχνικό έργο αναπτύσσεται με τη Φιλοσοφία, όταν το τελευταίο *προβληματίζει* και *ερωτά*. Οι Τέχνες που θα συμπεριλάβουμε είναι κατά σειρά: η Αρχιτεκτονική, η Ζωγραφική, η Ποίηση, η Μουσική, ο Χορός, το Θέατρο, ο Κινηματογράφος και η Φωτογραφία. Για τους σκοπούς της θεωρητικής μας έρευνας, θα κινηθούμε πάνω σε ένα μωσαϊκό ιδεών που εμπεριέχει έργα από την ιστορία της Φιλοσοφίας και από την ιστορία της Τέχνης. Κύριος σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ανάδειξη ορισμένων καλλιτεχνών, που κατά τη γνώμη μας εσωκλείεται πληρέστερα η φιλοσοφική σκέψη –η οποία θα παρατίθεται κάθε στιγμή που η ανάλυση το απαιτεί. Πρόκειται για ένα εγχείρημα το οποίο άλλες φορές θα ακολουθεί *κριτική* στάση ως προς την υφιστάμενη πραγματικότητα, και άλλες φορές θα κινείται *εξερευνητικά* ως προς τα νεοαφιχθέντα ερωτήματα.

Κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας θα παρατίθενται έργα και καλλιτέχνες απ' όλες τις Τέχνες, όπως και στοχαστές που καταπιάστηκαν με τη Φιλοσοφία, τους οποίους θα παραδέσουμε ευδύς εξ' αρχής, ώστε ο αναγνώστης να έχει την ευκαιρία μιας σύντομης πληροφόρησης: Στο πρώτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις έννοιες του *άυλου* και *ένυλου* τόπου στην Αρχιτεκτονική, με συχνή αναφορά κυρίως στον Χέγκελ και τον Χάιντεγκερ. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στην *αισθησιακή* και την *αισθητική* εμπειρία και στην *κριτική* και *αισθητική* εντύπωση στη Ζωγραφική, για τον σκοπό αυτό θα δανειστούμε χωρία από τη Φιλοσοφία του Βιτγκενστάιν, του Ντελέζ αλλά και του Παπανούτσου. Στο τρίτο κεφάλαιο, ο αναγνώστης θα παρακολουθήσει το *διακύβευμα του Ποιείν* αλλά και τον *ποιητικό Συμβολισμό*, ως ρεύμα αλλά και ως φαινόμενο εν γένει της Ποίησης, με κύριους στοχαστές τους Αριστοτέλη και Βαλερύ. Στο τέταρτο κεφάλαιο μας δίνεται η

²Ernesto Sabato – *Περί Ηρώων και Τάφων*, μτφ. Μανώλης Παπαδολαμπάκης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1986, σ. 210.

ευκαιρία να περιηγηθούμε στην έννοια της *αρμονίας* και του *ρυθμού* με αφορμή την τέχνη της Μουσικής, με αναφορές από τον Ηράκλειτο έως τον Νίτσε. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα πραγματευτούμε τις έννοιες του *σώματος* και της *κίνησης* στην τέχνη του Χορού, με παραπομπές από τον Διογένη, μέχρι τους Σπινόζα και Ντεκάρτ. Στο έκτο κεφάλαιο θα ερευνήσουμε τις έννοιες του *τραγικού* και του *κωμικού*, με σημείο αναφοράς τη Φιλοσοφία και το Θέατρο, γι' αυτό θα επιστρέψουμε στον Αριστοτέλη και στον Μπερξόν. Στο έβδομο κεφάλαιο που αφορά τον Κινηματογράφο, θα εξετάσουμε δύο ταινίες του Ζαν-Λυκ Κοντάρ, προσεγγίζοντας τη *συνείδηση στην καθημερινή πραγματικότητα* και τη *γενεαλογία της στιγμής*, δ' αναφέρουμε ενδεικτικά τους Κίρκεγκορ και Σταματέλο. Στο ένατο κεφάλαιο για τη Φιλοσοφία της Φωτογραφίας όπου πραγματευόμαστε κριτικά τις έννοιες του *θεάματος* και τις *Φωτογραφίας ως παρουσίασης του ιστορικού συμβάντος*, θα επικεντρωθούμε στο έργο του Ντεμπόρ και του Καντάβα.³

³Στο κεφάλαιο 8 *περί Φωτογραφίας*, επιχειρούμε ν' ανιχνεύσουμε την επίπτωση που είχε η έλευση της Τεχνολογίας στο χώρο των Τεχνών, καθότι πέρα από τη βελτιστοποίηση των μέσων της καλλιτεχνικής παραγωγής, έχουμε για πρώτη φορά την ανάδυση καλλιτεχνικών εκφράσεων οι οποίες οφείλουν τη δημιουργία τους αποκλειστικά στην έλευση κάποιων τεχνολογιών. Το αντικείμενο της έρευνας μας με την ανάδυση των νέων αυτών Τεχνών της στατικής και της κινούμενης εικόνας, εστιάζεται στο κατά πόσον η Τεχνολογία μπορεί μαζί με την –αδιαμφισβήτητη– πρόοδο να κομίσει και μια νέα μορφή αλλοτρίωσης. Η αλλοτρίωση αυτή, είναι πιθανόν να εμπεριέχει μια οξεία μορφή *οντολογικής καταστολής* κι αυτό διότι, δεν παρατηρείται μόνο σε πνευματικό αλλά και σε ψυχικό επίπεδο· δεν πρόκειται μόνο για την αλλοίωση της γνώσης και τις πραγματικότητας αλλά για την αλλοίωση και των διαπροσωπικών σχέσεων.

1) Φιλοσοφία και Αρχιτεκτονική

Με την Αρχιτεκτονική εισερχόμαστε σε μια περιοχή δημιουργίας που θα λέγαμε ότι περιλαμβάνει και απευθύνεται σε όλες τις δραστηριότητες του ανθρωπίνου πνεύματος. Από την πλατεία μιας γειτονιάς, το γήπεδο ενός σχολείου ή το εσωτερικό ενός ναού, η Αρχιτεκτονική διαμορφώνει το χώρο και μετατρέπει την ύλη σε σημείο συνάντησης, εργασίας, άδλησης ή προσευχής.⁴ Εντούτοις, η Αρχιτεκτονική εμφανίζεται πολύ πριν από την κάλυψη –μέσω αυτής– των κοινωνικών, εκπαιδευτικών και δρασκευτικών αναγκών· τότε που η επιβίωση μέσα στη φύση ήταν κάθε άλλο παρά αυτονόητη. Όταν εξασφαλίστηκε η προστασία της ζωής από τα καιρικά φαινόμενα και τα άγρια ζώα, το ανθρωπινό πνεύμα μπόρεσε να οικοδομήσει τις βαθμίδες της γνώσης και της σοφίας του. Βαθμίδες οι οποίες εμφανίστηκαν από την πρώτη κιόλας στιγμή που ο άνθρωπος άρχισε να διαμορφώνει το σπίτι του, καθώς πολύ πριν από την εμφάνιση οικιακών κτισμάτων, έχουμε μαρτυρίες καλλιτεχνικών τοιχογραφιών σε πάμπολλα σπήλαια της Ευρώπης. Ο Χέγκελ αναφερόμενος στην Αρχιτεκτονική, έλεγε πως «ο σκοπός της συνίσταται στο να απεργάζεται την εξωτερική, ανόργανη φύση με τρόπον ώστε αυτή, ως σύμφωνος με την τέχνη εξωτερικός κόσμος, να γίνεται συγγενής με το πνεύμα».⁵

Αν αληθεύει ότι το σώμα είναι ο ναός της ψυχής, τότε η Αρχιτεκτονική κατασκευάζει τους ναούς που μέσα τους θα υποδεχθούν τα σώματα και τις ψυχές. Το χρηστικό και το ωραίο, η Πρακτική και η Αισθητική συγκεράζονται στην Τέχνη αυτή με τρόπο αδιαίρετο, όπως η ενότητα του σώματος και του πνεύματος. Τόσο στις Επιστήμες, όσο και στις Τέχνες, η δημιουργική παρατήρηση του ανθρώπου, στοχάζεται το σύνολο της σωματικής του υπόστασης και μέσω αυτής, κατασκευάζει, δημιουργεί και παρεμβαίνει στο φυσικό του περιβάλλον. Η ανθρωπίνη παρατήρηση δεν θα μπορούσε να μη λαμβάνει υπόψιν της τη φύση, που είναι μητέρα τόσο αυτής όσο και των υπόλοιπων μορφών ζωής που είναι εντός της. Τα σώματα ως αδιάσπαστα μέρη της φύσης στην οποία ανήκουν, είναι παρόντα στην Αρχιτεκτονική –και στις υπόλοιπες Τέχνες– ως σημεία έμπνευσης και

⁴Γκέοργκ Χέγκελ – Εισαγωγή στην Αισθητική, μτφ. Γιώργος Βελούδης, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2000, σ. 201 (Η Αρχιτεκτονική) «προετοιμάζει τη θέση για το Θεό, διαμορφώνει το εξωτερικό περιβάλλον του και του οικοδομεί το ναό του ως ένα χώρο για την εσωτερική περισυλλογή και τη στροφή προς τα απόλυτα αντικείμενα του πνεύματος. Ανεγείρει έναν περίβολο για τη συνάθροιση των συνερχόμενων, ως προστασία από την απειλή της θύελλας, από τη βροχή, την καταιγίδα και τα άγρια ζώα, και αποκαλύπτει εκείνη τη βούληση για συγκέντρωση με τρόπον να μην εξωτερικό αλλ' εντούτοις καλλιτεχνικό».

⁵Στο ίδιο σ. 200

ενατένισης, καθώς, μέσω των αισθήσεων υποδέχονται τις καλλιτεχνικές και λειτουργικές εκφάνσεις του πνεύματος. Την κοινή καταγωγή ή σωστότερα την έμπνευση που αντλεί η Αρχιτεκτονική από το ανθρώπινο σώμα, την παραθέτουμε εν είδει μιας καλλιτεχνικής προσευχής, από τον Αρχιτέκτονα Ευπαλίνο του Πώλ Βαλερύ: «Κορμί μου, που μου θυμίζεις κάθε στιγμή το συγκέρασμα αυτό της ορμής μου, την ισορροπία αυτή των οργάνων σου, τις σωστές αυτές αναλογίες των μελών σου, που σε κάνουν να υπάρχουν και να ξαναοργανώνεσαι στέρεα ανάμεσα στα κινούμενα πράγματα· δώσε προσοχή στο έργο μου· δίδαξε με βουβά τι αξιώνει η φύση, και μετάδωσέ μου τη μεγάλη αυτήν τέχνη με την οποία είσαι προικισμένο, και που σ' έχει φτιάξει, την τέχνη να επιζείς στις εποχές και να ξανακερδίζεις την ύπαρξη σου ύστερα από τυχαία περιστατικά».⁶

Ανατρέχοντας στην ιστορία των αρχαίων καλλιτεχνικών ευρημάτων, μπορούμε να εντοπίσουμε την καταγωγή της ενότητας του ανθρώπινου πνεύματος με το φυσικό περιβάλλον και τον εαυτό του. Η ενότητα αυτή αν και εκφράζεται διαφορετικά στις ποικίλες εκφάνσεις της Τέχνης και των πολιτισμών, πολλές φορές έχει κοινή καταγωγή. Αν για παράδειγμα εξετάζαμε –όσο φυσικά αυτό είναι δυνατό– τη ματιά ενός πρωτόγονου ανθρώπου, ίσως μας εντυπωσίαζε η αντίληψη του ως προς την απουσία διάκρισης ανάμεσα στην Αισθητική και την Πρακτική χρήση της Τέχνης. Στο *Χρονικό της Τέχνης* ο Έρνστ Γκόμπριχ, φαίνεται να συμεριζεται την άποψη αυτή, όταν έγραφε ότι: «Για τους πρωτόγονους, δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα σ' ένα κτίσμα και σε μια εικόνα σε ό,τι αφορά τη χρησιμότητα. Οι καλύβες τους τούς προστατεύουν από τη βροχή, τον άνεμο και τον ήλιο, καθώς και από τα πνεύματα που ορίζουν τα στοιχεία της φύσης».⁷

1.1 Η έννοια του άυλου τόπου

Η παρουσία της Αρχιτεκτονικής δεν περιορίζεται στον σχεδιασμό κατοικιών ή καλαίσθητων και πρακτικών κτισμάτων, καθώς τα θεωρητικά οικοδομήματα είναι παρόντα τόσο στη φιλοσοφική, όσο και στην επιστημονική σκέψη. Στη διάλεξη «Κτίζειν κατοικείν

⁶Πώλ Βαλερύ – *Ευπαλίνοσ ή ο Αρχιτέκτων*, μτφ. Έλλη Λαμπρίδη, εκδ. Μωυσιάδου και Μαρδά, Αθήνα, 1935, σ. 32-33.

⁷Έρνστ Γκόμπριχ – *Το χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2014, σ. 39 - 40. Στην ίδια παράγραφο (σ. 39) αναφέρεται για τους «πρωτόγονους», πως λέγονται έτσι «όχι επειδή είναι πιο απλοϊκοί –οι διαδικασίες της σκέψης τους είναι συχνά πιο περίπλοκες από τις δικές μας– αλλά επειδή είναι πιο κοντά στην κατάσταση από την οποία κάποτε ξεκίνησε ολόκληρη η ανθρωπότητα».

σκέπτεσθαι» ο Χάιντεγκερ λέει πως «Στό κατοικεῖν ὅπως φαίνεται, ἀγόμαστε μόνο διά τοῦ κτίζειν. [...] Το κτίζειν λοιπόν δέν εἶναι ἀπλῶς μέσον καί ὁδός πρὸς τό κατοικεῖν, το κτίζειν εἶναι ἤδη ἐν ἑαυτῷ κατοικεῖν».⁸ Πράγματι, για να κατοικήσει κανείς μια σκέψη ή μια ιδέα, χρειάζεται επεξεργασία των στοιχείων που εμφανίζονται στα *εδάφη της πραγματικότητας*, όπως ακριβώς απαιτεί το κτίσιμο ενός σπιτιού. Αυτή όμως η επεξεργασία, δεν είναι κάτι που παύει με την ολοκλήρωση του σπιτιού, καθώς τα δωμάτια μπορεί να χρήζουν αναμόρφωσης, διαμόρφωσης ή ακόμα και κατεδάφισης. Ὅπως σχεδόν ὅλοι οι ἄνθρωποι εἶναι πιθανόν σε κάποια στιγμή στη ζωή τους να μετακομίσουν, ἔτσι αφήνονται και οι *γειτονιές της σκέψης* προς αναζήτηση πιο ταιριαστών και προσίδιων – για την εκάστοτε ὑπαρξη– κατοικιών. Η έννοια του *κτίζειν* εἶναι ἀπότοκη της δημιουργικής ενέργειας του ἀνθρώπου· μια ἔκφραση που εμφορεῖται ἀπό την επιθυμία για δράση, ἢ ὁποία στεγάζει τον ἄνθρωπο ἐν ὅλῳ. Ἐτσι με τη δημιουργία φιλοσοφικών ἢ καλλιτεχνικών οικοδομημάτων, ο εαυτός, ακόμα και πριν ἀπό τη περάτωσή τους, βρίσκει κατοικία σε ἕναν ἄυλο ἀλλά στεγανό τόπο, ὅπου ακόμα κι ἀν δείχνει ὀλοκληρωμένος, συνεχίζει να επεκτείνει τα δώματα της σκέψης του.⁹

Με την ἐπιλογή και τη διαμόρφωση του προσωπικού του χώρου, ο ἄνθρωπος καθιστά τον εαυτό του *ἐν δυνάμει* Αρχιτέκτονα. Εἴτε πρόκειται για χώρο περισυλλογής, διασκέδασης, ἀκόμη και θλίψης, ἡ παρουσία και ἡ διάταξη των αντικειμένων συνδιαμορφώνει τις τάσεις της ψυχῆς, υλοποιώντας τις προκύπτουσες ἀνάγκες με ἕναν (σύμφωνα με την εκάστοτε στιγμή) ταιριαστό τρόπο. Ἐτσι με την Αρχιτεκτονική «ἀποκαθαίρεται ο ἀνόργανος ἐξωτερικός κόσμος, διευθετεῖται συμμετρικά, γίνεται συγγενῆς του πνεύματος».¹⁰ Η έννοια της συμμετρίας –που εἶναι παρούσα σε κάθε μορφή Τέχνης– στην Αρχιτεκτονική ἐνυπάρχει στον τόπο της υποκειμενικότητας, καθώς μέσω αυτής ἐκφράζεται ἢ θωρακίζεται το Εἶναι. Παρ’ ὅλα αυτά, οι ἐπιλογές και οι ἐπιθυμίες ἴσως ἀποδειχθῶν ἀσύμμετρες στο πρόσωπο που θα σπεύσει να τις υλοποιήσει, ὡστόσο, το *κτίζειν* και το *σκέπτεσθαι* σαν *δοκιμή* και *πλάνη*, εἶναι το πιο στέρεο καταφύγιο της υποκειμενικότητας που κάποια χαρακτηριστικά της μεταβάλλονται και ταυτοχρόνως κάποια ἄλλα παραμένουν σταθερά. Στην *οντολογία των ἐπιλογῶν* ὅπου

⁸Μάρτιν Χάιντεγκερ – *Κτίζειν, Κατοικεῖν, Σκέπτεσθαι*, μτφ. Γιώργος Ξηροπαΐδης, ἐκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ. 1.

⁹Στο ἴδιο, σ. 7 «Ἐτσι λοιπόν αὐτό πού συμβαίνει πρωταρχικά δέν εἶναι τό γεγονός ὅτι ἡ γέφυρα στήνεται σέ ἕνα τόπο, ἀλλά τό γεγονός ὅτι ἀπό τήν ἴδια τή γέφυρα γεννιέται κατ’ ἀρχάς ἕνας τόπος».

¹⁰Γκέοργκ Χέγκελ – Εἰσαγωγή στην Αἰσθητική, ὁ.π. σ. 201-202.

εμφανίζεται δυσκολία ως προς μια μακροπρόθεσμη συμμετρία της υποκειμενικής εσωτερικότητας, με το εξωτερικό περιβάλλον, ο Χάιντεγκερ αναφέρει πως: «Τό κτίζειν καί τό σκέπτεσθαι εἶναι ἐκάστοτε μέ τόν δικό τους τρόπο ἀναπόφευκτα γιά τό κατοικεῖν. Ἄμφότερα ὅμως δέν ἐπαρκοῦν γιά τό κατοικεῖν ὅσο ἐπιτελοῦν τή δική τους λειτουργία ξεχωριστά ἀντί νά ἀκοῦν τό ἕνα τό ἄλλο. Τοῦτο τό δύναται ὅταν ἀμφότερα, τό κτίζειν καί τό σκέπτεσθαι, ἀνήκουν στό κατοικεῖν, παραμένουν ἐντός τῶν ὁρίων τους καί γνωρίζουν ὅτι τόσο τό ἕνα ὅσο καί τό ἄλλο ἔχουν τήν καταγωγή τους στό ἐργαστήριό μιᾶς μακρᾶς ἐμπειρίας καί ἀδιάλειπτης ἄσκησης».¹¹

Συνεπώς ἴσως ἦταν πιθανό και ασφαλές για τη σκέψη, αν υποθέταμε μια συμμετρία στον αρχικό μόχθο και τη μετέπειτα γαλήνη, η οποία, έρχεται ή συνυπάρχει με την προσπάθεια κάθε κτίσματος που οικοδομείται τόσο για σωματικές όσο και για ψυχικές ανάγκες. Δεν θα μπορούσε βέβαια να μην τεθεί το ζήτημα της ελευθερίας ως προς την πράξη της οικοδόμησης, καθώς είτε πρόκειται για έργο υλικό, είτε για πνευματικό, ο χρόνος είναι παρόν στο τοπίο της καθημερινότητας και για τις άυλες, αλλά και για τις ένυλες δραστηριότητες. Όσο λοιπόν κάποιος μπορεί να γίνει ο Αρχιτέκτονας του δικού του τόπου και του δικού του χρόνου, μπορεί εξίσου να γίνει και ο Αρχιτέκτονας κάποιου άλλου. Το διακύβευμα που εντοπίζεται στην αλλοτρίωση του Εγώ, βρίσκεται στο κατά πόσο θα παρεισφρέουν στη σκέψη και στη συνείδηση κοινωνικές και ψυχικές προκαταλήψεις. Πρόκειται για προκαταλήψεις ξένες τόσο με την επιθυμία του υποκειμένου, όσο και με την αλήθεια αυτή καθ' εαυτή. Εντούτοις, με την άσκηση μιας *Αρχιτεκτονικής του εαυτού*, το διακύβευμα μπορεί να αρθεί και στο ερώτημα που βάζει ο Βαλερύ στον Σωκράτη για το αν «είναι δυο πράξεις ή μια να οικοδομεί κανείς τον εαυτό του και να τον γνωρίζει;»¹² εμείς θα βλέπαμε στην οικοδόμηση και τη γνώση του εαυτού, μια σχέση συναλληλίας.

1.2 Η έννοια του ένυλου χρόνου

Όλες οι ώρες που συναπαρτίζουν την ύπαρξη στον Κόσμο, είναι τοπικές και συνάμα χρονικές. Ο τόπος συναντάται με τον χρόνο ή σωστότερα υλοποιεί και συγκεκριμενοποιεί

¹¹Μάρτιν Χάιντεγκερ – Κτίζειν, Κατοικεῖν, Σκέπτεσθαι, ό.π. σ. 11 - 12 §27.

¹²Πώλ Βαλερύ – *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, ό.π. σ. 21.

τον χρόνο, καθιστώντας τον τελευταίο ειδικό και προσωπικό. Θα μπορούσε κανείς, ενδεχομένως χωρίς δυσκολία, να στοχαστεί τον εαυτό του σ' έναν χώρο, είτε εξωτερικό είτε εσωτερικό, για να συμπεράνει αυτό τον χωροχρονικό συγκερασμό. Κάθε μέρος έχει μέσα τον δικό του χρόνο και εμπεριέχει μια σειρά από συναισθηματικές δυναμικότητες, που μπορούν να προκληθούν στον εκάστοτε επισκέπτη. Αυτές οι δυναμικότητες, συναντιούνται με τις διαφορετικές ψυχικές διαθέσεις που περιστοιχίζουν το θυμικό των ανθρώπων. Έτσι λοιπόν ένας ναός, ένας χώρος Τέχνης ή το ίδιο μας το σπίτι, θα μπορούσε να γίνει εστία περισυλλογής, συγκίνησης ή ακόμη και πλήξης.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο κατάλληλος χρόνος και ο κατάλληλος τόπος, είναι παράγοντες που συνδιαμορφώνουν την έννοια του *ωραίου*.¹³ Θα μπορούσαμε να πούμε πως η *κατάλληλη ώρα* που, είτε παρουσιάζει είτε δημιουργεί, την έννοια του ωραίου· είναι προϊόν μιας προσωπικής Αισθητικής που συναντάται με τον αστάθμητο παράγοντα των διαθέσεων. Ένα ερωτήματα που αναδύεται στην Αρχιτεκτονική από την Αισθητική εξέταση του ένυλου χρόνου είναι το εξής: Μπορεί η Αρχιτεκτονική να παρέμβει ευμενώς στους μεταβαλλόμενους παράγοντες των υποκειμενικών διαθέσεων; Πρόκειται για ερώτημα που ίσως δύναται να έχει ισχύ για όλες τις Τέχνες, ακόμη και για τη Φιλοσοφία αυτή καθ' εαυτήν. Στο προπαρατεθέν δοκίμιο του Χάιντεγκερ με θέμα τον άνθρωπο και τον χώρο, συναντάμε ένα χωρίο που λέει πως: «Αυτό που συμβαίνει πρωταρχικά δέν είναι τό γεγονός ότι [μία] γέφυρα στήνεται σέ ένα τόπο, αλλά τό γεγονός ότι από τήν ίδια τή γέφυρα γεννιέται κατ' αρχάς ένας τόπος».¹⁴ Βλέπουμε έτσι πως, κάθε φορά που παράγεται ένα οικοδόμημα, μια ιδέα ή ένα έργο Τέχνης, εμπεριέχει την ιδέα ενός τόπου, είτε εσωτερικού είτε εξωτερικού. Παρόλα αυτά, ακριβώς επειδή η Αρχιτεκτονική όπως και όλες οι Τέχνες προσλαμβάνονται με τις αισθήσεις και τον νου, είναι πράγματι ικανές να τέρψουν τον άνθρωπο εν συνόλω· δηλαδή σωματικά και ψυχικά. Η Αρχιτεκτονική θα μπορούσε πράγματι να παρέμβει ευμενώς στις υποκειμενικές διαθέσεις, ακόμη και αν αυτές μεταβάλλονται. Ένα δωμάτιο, ένα πάρκο ή μια γέφυρα θα είναι πάντοτε εκεί, σταθερό καταφύγιο για τον άστατο νου. Αν όμως η γέφυρα του Αρχιτέκτονα, το έργο του Καλλιτέχνη ή η ιδέα του Φιλοσόφου, δεν επαρκούν για την εσωτερική αρμονία του ανθρώπου, ίσως έφτασε η στιγμή για τον ίδιο να αναζητήσει και αν δεν βρει, να κτίσει

¹³ Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π. σ. 2027, Λήμμα: *Ωραίο*, [ETYM] < αρχ. *ώραϊος* < *ώρα*.

¹⁴ Μάρτιν Χάιντεγκερ – *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, ό.π. σ. 7.

τους δικούς του τόπους, όπως άλλωστε συμβαίνει με όλες τις Τέχνες και τις Φιλοσοφίες, όσα χρόνια κι αν περνούν.

Επιστρέφοντας με την Αρχιτεκτονική αυτή καθ' εαυτή είδαμε πως η απάντηση, για το αν θα μπορούσε να παρέμβει ευμενώς στους μεταβαλλόμενους παράγοντες των υποκειμενικών διαθέσεων, είναι καταφατική, στο βαθμό της δεκτικότητας του ανθρωπίνου υποκειμένου. «Όταν συνδέτω μια κατοικία (είτε για τους θεούς, είτε για έναν άνθρωπο)» μας λέει ο Ευπαλίνος «αναζητώ με αγάπη τη μορφή της, κοιτάζοντας πώς να δημιουργήσω έν' αντικείμενο που να δίνει χαρά στο μάτι, που να κουβεντιάζει με το πνεύμα, που να συντονίζεται με το λογικό και το πλήθος τις συμβατικές ανάγκες».¹⁵ Η Αρχιτεκτονική είναι η Τέχνη που παντρεύει την Αισθητική με την Πρακτική, διαμεσολαβώντας ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον και τις ανάγκες του ανθρώπου, επεξεργαζόμενη την ανάδυση ενός χώρου εντός του τόπου. Κατά την υποκειμενική έννοιά του, «ο χώρος εκλαμβάνεται ως κάτι που εξαρτάται από τον άνθρωπο, ανάλογα, δηλαδή, προς τον τρόπο με τον οποίο παρατηρεί τα πράγματα και προς τη θέση από την οποία τα παρατηρεί».¹⁶ Επιπροσθέτως, στα πλαίσια μιας από τις πιο επαναστατικές θεωρίες στο πεδίο της επιστήμης και του ανθρωπίνου πνεύματος, θα συναντήσουμε την έννοια του χωροχρόνου, καθώς, «ο χρόνος δεν είναι παντού ο ίδιος αλλά εξαρτάται από το πεδίο ή το σύστημα του χώρου στον οποίον αναφέρεται». Έτσι «οφείλει κανείς, όταν εξετάζει την εκδήλωση ενός γεγονότος, να λαμβάνει υπόψην του το χρόνο όπως ισχύει αυτός στο πεδίο του χώρου, στο οποίο εκδηλώνεται το εν λόγω γεγονός».¹⁷ Στο συγκεκριμένο χωρίο, παρμένο από τη Θεωρία της Σχετικότητας μπορούμε να επιβεβαιώσουμε και επιστημονικά τη συσχέτιση του χρόνου και του χώρου, η οποία στην Αρχιτεκτονική, συναντάει Αισθητικά τον παρατηρητή και Πρακτικά τον χρήστη.

2) Φιλοσοφία και Ζωγραφική

Με τη Ζωγραφική εισαγόμαστε στην Τέχνη κατά την οποία, ο καλλιτέχνης δημιουργεί τα έργα του μέσω της αλληλεπίδρασης των χρωμάτων και των σχημάτων που παράγει με την εκάστοτε ζωγραφική ύλη. Πρόκειται για μια διδιάστατη εικαστική γλώσσα, που χάρη

¹⁵ Πώλ Βαλερύ – *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, ό.π. σ. 31.

¹⁶ Θ. Πελεγγρίνης – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα, 2013, Λήμμα: Χώρος, σ. 693.

¹⁷ Στο ίδιο, Λήμμα: «Θεωρία της σχετικότητας», σ. 301.

σε αυτήν, ο ζωγράφος αποτυπώνει τις αισθητικές του μορφές.¹⁸ Η συνεισφορά της Ζωγραφικής στην Ιστορία της Ανθρωπότητας φαίνεται πως ήταν τεράστια, καθότι ο τρόπος της εικαστικής απόδοσης ενός τοπίου ή μιας μορφής, είναι αυτός που φανερώνει το πώς αντιλαμβανόταν ένας πολιτισμός –μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής– τον εαυτό του και τον υπόλοιπο κόσμο. Λόγου χάρη, δεν είναι τυχαίο ότι στο *Χρονικό της Τέχνης* διαβάζουμε: «Η ανακάλυψη της φυσικής μορφής και βράχυνσης, συνέβη σε μίαν εποχή όπου οι άνθρωποι στις ελληνικές πόλεις αρχίζουν να αμφισβητούν τις παραδόσεις και τους μύθους που αφορούσαν τους θεούς, και ερευνούν δίχως προκατάληψη τη φύση των πραγμάτων. Είναι η εποχή που γεννιούνται η φιλοσοφία και η επιστήμη, όπως την εννοούμε σήμερα».¹⁹ Συνεπώς, η ιστορικοκοινωνικά καθορισμένη ματιά του ζωγράφου,²⁰ μπορεί ν' αποτυπωθεί στο περιεχόμενο και στην εικαστική απεικόνιση ενός πίνακα, εισάγοντάς μας με αυτό τον τρόπο αυτό στη γενική κατανόηση και το ειδικό ενδιαφέρον που χαρακτηρίζει την κάθε εποχή.

Το ενδιαφέρον λοιπόν της Ζωγραφικής, δεν περιορίζεται μόνον στην Αισθητική αλλά συμπορεύεται τόσο με τις Ηθικές, όσο και τις Μεταφυσικές ανησυχίες των ανθρώπων. Έτσι βλέπουμε στις Χριστιανικές αντιλήψεις περί Τέχνης του 8ου μ.Χ. αιώνα, να δημιουργείται μια σωρεία φιλοσοφικών, θρησκευτικών και πολιτικών ζητημάτων, με αποκορύφωμα τη διαμάχη της *Εικονομαχίας* που ξέσπασε στη Βυζαντινή αυτοκρατορία κατά τον 7ο και 8ο αιώνα. Κύρια κατηγορία των εικονομάχων εναντίων των εικονόφιλων σε όλες τις εποχές, ήταν η «κατηγορία της ειδωλολατρίας και βασικό επιχείρημα, η παλαιοδιαθηκική απαγόρευση της απεικόνισης του Θεού».²¹ Το πόσο συχνά δημιουργούνται *παίγνια εξουσίας*, είτε με θρησκευτικές είτε με φιλοσοφικές θέσης, προς υπεράσπιση των αξιώσεων τους είναι ένα γεγονός όπου έχει φωτιστεί επανειλημμένα από τις ιστορικές πηγές. Ωστόσο αυτό που μας ενδιαφέρει, είναι η σημασία αυτού που η εικόνα αποδίδει, καθώς μέσω αυτής η Ζωγραφική επι-κοινωνεί όχι μόνο με τη Φιλοσοφία

¹⁸ Πάπυρος Larousse Britannica, τόμος 22, Λήμμα: Ζωγραφική, σ. 32-33.

¹⁹ Έρνστ Γκόμπριχ – *Το χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2014, σ. 82.

²⁰ Στο ίδιο σ. 82 «Οι καλλιτέχνες δούλευαν με τα χέρια, και το έκαναν για να βγάλουν το ψωμί τους. Εργαζόμενοι στα χυτήρια, ιδρωμένοι και βρώμικοι, μοχθούσαν σαν τον κοινό σκαφτιά». (Αξίζει να σημειωθεί πως σε ορισμένες εποχές η καλλιτεχνική ελευθερία, ήταν αν όχι ανύπαρκτη τότε σίγουρα περιορισμένη).

²¹ Μητροπολίτης Ιλαρίων Αλφέγιεδ – *Το μυστήριο της Πίστης*, μτφ. Αγγελική Πελωριάδου, εκδ. Εν πλώ, Αθήνα, 2011, σ. 216. και σ. 218 «Πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μας ότι πριν από δεκαπέντε ή είκοσι αιώνες δεν ήταν όλοι οι χριστιανοί γραμματισμένοι, ώστε να μπορούν να διαβάζουν το Ευαγγέλιο: Με αυτήν την έννοια ο πάπας Γρηγόριος ο Β' αποκαλεί τις εικόνες «Ευαγγέλιο των αγραμμάτων».

ως έννοια αλλά και με τη θρησκεία ως πνευματική εμπειρία. Αν λοιπόν «η τιμή, η οποία αποδίδεται στην εικόνα, ανάγεται στο πρωτότυπο»,²² τότε ενδεχομένως η εν λόγω αναγωγή, αποτελεί μια μεταφυσική μετάβαση όπου μέσω της Εικόνας εκφράζεται το Θρησκευτικό βίωμα.

Η μετάβαση από την Εικόνα στην αισθητηριακή αντίληψη του θεατή, εμπειρέχει την πνευματική αυτή κίνηση ή σωστότερα τη *συ-γκίνηση*. Εν συνεχεία το έργο από τη μία μας μεταφέρει σε μία ακίνητη από τον χρόνο περιοχή, από την άλλη αναδεικνύει όλη την κίνηση που εμπειρέχει η απόδοση της ζωγραφικής παραστάσεως. Παραδέτοντας τα λόγια του Λεονάρντο Ντα Βίντσι ως προς την εικαστική απόδοση του προσώπου, διαβάζουμε πως «Η κίνηση πρέπει να ‘ναι προσαρμοσμένη στις ψυχικές ιδιότητες του προσώπου, να είναι πολύ ζωντανή, να δείχνει τη βαδύτερη κατάσταση του ανθρώπου, διαφορετικά το πρόσωπο αυτό δε μπορεί παρά να θεωρείται δύο φορές πεθαμένο, γιατί είναι ζωγραφισμένο και πεθαμένο για δεύτερη φορά μια και δεν εκφράζει τίποτα ούτε από το σώμα ούτε από την ψυχή...»²³ Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σημασία της εικαστικής αποτύπωσης αποκτά μια Πλατωνική χροιά, καθότι σύμφωνα με τον Ντα Βίντσι, η αποτυχία της είναι ικανή να παραγάγει μια μορφή η οποία –ούσα νεκρή και ως πραγματικότητα αλλά και ως ιδέα– είναι δύο φορές νεκρή.²⁴

2.1 Αισθησιακή και αισθητική εμπειρία

Αν θέλαμε να συλλάβουμε και να διαχωρίσουμε κάποιες μορφές συγκίνησης, θα εκκινούσαμε από το τι προκαλείται στον θεατή όταν παρατηρεί έναν ζωγραφικό πίνακα. Αρχικά λοιπόν ίσως να βλέπαμε πως ο εντοπισμός παρεμφερών συναισθημάτων μεταξύ των ανθρώπων, φαντάζει εγχείρημα δύσκολο –αν όχι ακατόρθωτο– κι αυτό διότι, υπάρχει μια πληθώρα ανομοιογενών παραγόντων που επηρεάζουν αφενός τη συναισθηματική πρόσληψη, αφετέρου τη συγκινησιακή πρόκληση. Παρόλα αυτά, θα προβούμε σ’ έναν πρώτο διαχωρισμό που γίνεται και στην *Αισθητική* του Παπανούτσου: πρόκειται για την αισθητική και την αισθησιακή εμπειρία την οποία αναφέρει και ως *ζωική αξία*, λέγοντας

²² Στο ίδιο, σ. 220.

²³ Marcel Brion – Leonardo Da Vinci, μτφ. Νικηφόρος Βρεττάκος, εκδ. Νεφέλη, 1983, σ. 67.

²⁴ Θ. Πελεγρίνης – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 1.203, Λήμμα: *Πλάτων*: Ο Πλάτων θεωρούσε ότι «Επειδή ο καλλιτέχνης με τα δημιουργήματά του δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να αναπαριστά τα αισθητά πράγματα – τα έργα τέχνης είναι δύο φορές ψευδαισθήσεις».

πως: «Στη βίωση της ζωικής αξίας ερεθίζεται η γεύση, το γενετήσιο ένστικτο ή το μυϊκό μας σύστημα και την ψυχή μας συνέχει μια λαχτάρα που τείνει προς ορισμένο αποτέλεσμα. Ενώ στην αισθητική εμπειρία δέλγει την όρασή μας η λάμψη της τελειότητας και αισθανόμαστε συγκίνηση μιας άλλης ποιότητας. [...] Αυτή η ανάλυση που φτάνει κατ' ανάγκη σε αφαιρέσεις είναι απαραίτητη για ν' αποσαφηνιστεί κριτικά η έννοια της αισθητικής εμπειρίας».²⁵

Αν παραβάλουμε στη *ζωική αξία* που ανέφερε ο Παπανούτσος τις ενστικτώδης ανάγκες της ανθρώπινης φύσης, ίσως βρούμε μια σύνδεση με την *αισθησιακή εμπειρία*. Μολαταύτα, στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να κατονομάσουμε την ύπαρξη ενός φαινομένου στους κόλπους της αισθησιακής εμπειρίας. Πρόκειται για μια τάση υποβάθμισης και ανομοιογενούς –κατά τη γνώμη μας– σύγκρισης με την αισθητική εμπειρία, για ένα είδος *καλλιτεχνικού πουριτανισμού* όπου δίχως εξαιρέσεις αναγιγνώσκει ή θεάται το σκάνδαλο και την ανησυχία εκεί που πιθανών να μην υπάρχει ούτε το μεν αλλά ούτε η δε. Ακόμη και αν σε «μια καλλιτεχνική προσωπογραφία» που «οι αισθήσεις μας μεθούν από τη δροσιά και τα νιάτα του μοντέλου – δεν μπορούμε να πραγματοποιήσουμε την απόσταση που χρειάζεται η ψυχή μας για να βάλει σ' ενέργεια την αισθητική μας εμπειρία»,²⁶ είναι αναγκαίως ο διαχωρισμός ανάμεσα στην *ηδονοβλεπτική* και την *αισθησιακή εμπειρία*: Η πρώτη μορφή εμπειρίας και τα έργα που την επιζητούν, θα μπορούσαν πράγματι να έχουν από περιορισμένη έως και ανύπαρκτη καλλιτεχνική ισχύ. Για παράδειγμα ένας πίνακας, ακόμη κι αν έχει μια ειλικρινή μορφή διαμαρτυρίας ή έκφρασης, η ηδονοβλεπτική οπτική φέρει εκ φύσεως τη ληθαργική παθητικότητα μιας *νόδας ψυχαγωγίας* η οποία: «Είναι απόπειρα φυγής, όχι φυγή· επιθυμία απόδρασης, όχι απόδραση».²⁷ Η δεύτερη μορφή εμπειρίας ενέχει μια –οιονεί– ενεργητική θέαση, καθώς προάγει όχι την ανησυχία αλλά την εκτόνωση των φυσικών ενστίκτων τα οποία (φυσικά ένστικτα) σύμφωνα με τον Μπερξόν αποτελούν: «Πηγή της αυθεντικής γνώσης του ανθρώπου».²⁸ Στο βαθμό λοιπόν όπου η ομορφιά ενός πίνακα προκαλεί μια γνήσια αισθησιακή εμπειρία, δημιουργεί αυτή τη μορφή συγκίνησης η οποία αγγίζει απευθείας τις αισθήσεις· προκαλώντας έναν *βιωμένο θαυμασμό*. Πρόκειται για μια

²⁵ Ε. Παπανούτσος – *Αισθητική*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1948, σ. 18.

²⁶ Στο ίδιο σ. 13.

²⁷ Ε. Παπανούτσος – *Πρακτική Φιλοσοφία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1984, σ. 69.

²⁸ Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας, ό.π.*, σ. 226, Λήμμα: *Ένστικτο*.

ένωση σχεδόν ερωτική ανάμεσα στον θεατή και το έργο, καθώς όπως και στην ύψιστη στιγμή του έρωτα, «το σύνορο μεταξύ Εγώ και Αντικειμένου κινδυνεύει να σβήσει».²⁹

Αν λοιπόν η αισθησιακή εμπειρία της Τέχνης μπορεί να οδηγήσει σε μια συγκινησιακή εγρήγορση, θα λέγαμε πως η αισθητική εμπειρία παίρνει τη μορφή μιας *ενατενιστικής ή στοχαστικής συγκίνησης* η οποία, πλησιάζει την έννοια του υψηλού: «Το υψηλό έγκειται στο γεγονός ότι η φαντασία υφίσταται έναν κλονισμό που την ωθεί στα όριά της και αναγκάζει τη σκέψη να σκεφτεί το όλον ως διανοητική ολότητα που υπερβαίνει τη φαντασία».³⁰ Πράγματι, αν η αισθησιακή εμπειρία διεγείρει μέσω των αισθήσεων τη φαντασία, η αισθητική εμπειρία παρέχοντας στο θεατή τα του στοχασμού ερεδίσματα μπορεί να μεταβεί από τη *συγκινησιακή τέρψη* στη *διευρυμένη αντίληψη*. Η *προσωπική αισθητική συνυπάρχει* στην πρόσληψη της καλλιτεχνικής εμπειρίας την οποία δ' αποτυπώσει ο Ζωγράφος στο έργο, επιλέγοντας την εκάστοτε τεχνική που αντιπροσωπεύει επαρκέστερα την καλλιτεχνική του επιθυμία. Ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι –φεριπεϊν– χρησιμοποιώντας την τεχνική *Σφουμάτο*, μπόρεσε ν' αποφύγει την εντύπωση του στεγνού και του άκαμπτου των μορφών, αφού κατάφερε «το ακαθόριστο περίγραμμα και τα απαλά χρώματα να επιτρέπουν στις φόρμες να σβήνουν η μία μέσα στην άλλη και ν' αφήνουν πάντα κάτι για τη φαντασία μας».³¹

2.2 Η Επίδραση και η Αναπαραγωγή των Εικόνων

Τι είναι αυτό που σ' έναν πίνακα ζωγραφικής ασκεί καθοριστική επίδραση στο βλέμμα; Η απάντηση, αν και όχι απλή, θα μπορούσε να εντοπιστεί στο περιεχόμενο ή μάλλον στην *πρόσληψη* του περιεχομένου ενός πίνακα. Το εικαστικό περιεχόμενο εμπεριέχει όλα όσα κατάφερε –σε μεγάλο ή μικρό βαθμό– να εκφράσει ο ζωγράφος, τα οποία εν συνεχεία θα συναντήσουν την Αισθητική του θεατή. Θα λέγαμε ότι ο πίνακας αποτελεί ένα σταυροδρόμι ανάμεσα στο θεατή και την πραγματικότητα καθώς, οτιδήποτε κι αν απεικονίζει, παίρνει τις *κατευθύνσεις* αυτές που επιλέγει ο *συνοδοιπόρος* του έργου, δηλαδή ο θεατής. Η καλλιτεχνική εμπειρία αποτελεί ένα πέρασμα ανάμεσα στην

²⁹ Σίγκμουντ Φρόντ – *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, μτφ. Β. Πατσογιάνης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2017, σ. 16.

³⁰ Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2010, σ. 178.

³¹ Έρνστ Γκόμπριχ – *Το χρονικό της Τέχνης*, ό.π., σ. 303.

προσωπική αισθητική και το έργο τέχνης, στο μέτρο που η υποκειμενική πραγματικότητα είναι μια εσωτερική διεργασία των αισθήσεων, της φαντασίας και του νου. Έτσι λοιπόν «το αόρατο νόημα αναδύεται ακριβώς τη στιγμή που εξαφανίζεται το ορατό. Η τέχνη της ζωγραφικής εκφράζει το αόρατο μέσω του ορατού, τις σκέψεις μέσω των εικόνων».³²

Η ανάδυση της πραγματικότητας μέσω των εικόνων απασχόλησε έναν ζωγράφο με τέτοιο τρόπο, που ενδεχομένως ο Φιλοσοφικός στοχασμός ενυπάρχει στο σύνολο του έργου του: Πρόκειται για τον Ρενέ Μαγκρίτ. Ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες ο οποίος έχει τίτλο *Οι εικόνες απατούν*, παρουσιάζει μια πίπα και ακριβώς από κάτω τη φράση *ceci n' est pas une pipe* (Αυτό δεν είναι μια πίπα).³³ Με το συγκεκριμένο έργο οδηγούμαστε ενδεχομένως, στη διαπίστωση ότι η πραγματικότητα μπορεί μόνο να δειχθεί ή να υπονοηθεί μέσω μιας εικόνας. Όσο κι αν μια εικόνα μπορεί ν' αφυπνίσει τη σχέση μας με την πραγματικότητα, είναι πιθανόν η ίδια εικόνα, κάποτε να αποτελέσει πηγή πλάνης. Ως προς τις δυνατότητες και τους περιορισμούς των εικόνων, παραθέτουμε την εύστοχη παρατήρηση του Βίτγκενσταϊν στο *Tractatus Logico Philosophicus*: «Η εικόνα είναι ένα μοντέλο της πραγματικότητας. [...] δεν μπορεί όμως να τοποθετηθεί έξω από την παραστατική μορφή της».³⁴ Καταλυτική σημασία ως προς τη σύζευξη που δημιουργεί η εικόνα με την πραγματικότητα του θεατή αλλά και με την πραγματικότητα εν γένει, αποτελεί η έννοια της απόστασης. Κάθε εικόνα που παράγεται από κάποιον αναπαράγει μια αισθητική, μια ιδέα ή μια πληροφορία, όμως πρωτίστως, αποτελεί μια θέση ως προς την πραγματικότητα που αποτυπώνει. Το ζήτημα της απόστασης που αναδύεται με την αέναη παραγωγή των εικόνων εντοπίζεται σε δύο επίπεδα: Το πρώτο είναι του θεατή και το δεύτερο της πραγματικότητας.

Ένα από τα διακυβεύματα της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας που αφορά τόσο την κριτική όσο και την αισθητική εντύπωση, εντοπίζεται στο δίπολο θεατής – εικόνα. Οτιδήποτε δεν αναπαράγεται συνεχώς μέσω φωτογραφιών και παλαιότερα μέσω της Ζωγραφικής, τείνει να χάνει τόσο την ισχύ όσο και την υπόστασή του αυτή καθ' εαυτή. Αυτό που διασαλεύει τόσο την αισθητική όσο και την κριτική, είναι η υπερπροβολή. Πρόκειται για κάτι που φαίνεται ολοκάθαρα στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, στην

³² Marcel Paquet – Ρενέ Μαγκρίτ, μτφ. Παναγιώτης Σωτήρης, εκδ. Taschen, Αθήνα, 2004, σ. 77.

³³ Στο ίδιο, σ. 9.

³⁴ Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν – *Tractatus Logico Philosophicus*, μετ. Θανάσης Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1998, σ. 50 πρόταση 2.12 και σ. 51 πρόταση 2.174.

πολιτική αλλά ακόμη και στην πολιτιστική σφαίρα. Στην εικαστική τέχνη των καιρών μας, παρατηρείται το φαινόμενο μιας σωρηδόν καλλιτεχνικής δημιουργίας που αντιπροσωπεύει μόνο μερικώς την υπόσταση του δημιουργού, καθότι η άλλη του πλευρά, είναι αυτή του παραγωγού – διαφημιστή. Υπό αυτές τις συνθήκες εμφανίζονται καλλιτέχνες και έργα τα οποία έχουν εκ των προτέρων παραχθεί με μοναδικό σκοπό την ανα-παραγωγή της ισχύουσας καλλιτεχνικής τάσης. Με τον τρόπο αυτό, το έργο υποβιβάζεται σε καλλιτεχνικό προϊόν. Το φαινόμενο της μαζικής, απρόσωπης και ισχνής καλλιτεχνικά παραγωγής, δεν είναι ξέχωρο από την ευρύτερη κοινωνική και οντολογική πραγματικότητα. «Το έργο αποκαλύπτει την απόσταση που το χωρίζει απ' ό,τι είναι ορατό, εκείνον ακριβώς το χώρο στον οποίο μπορεί να αναπτυχθεί η τέχνη της ζωγραφικής».³⁵ Η έμπνευση του καλλιτέχνη από την εξωτερική πραγματικότητα, θα γεννηθεί από την απόσταση που θα πάρει από αυτήν. Από την άλλη πλευρά, ο θεατής θα ερμηνεύσει το έργο, με βάση αυτό που αισθάνθηκε ο ίδιος. Τόσο η αντίληψη της πραγματικότητας, όσο και της Τέχνης, χρειάζεται μιαν απόσταση, η οποία, φαίνεται πως αλλοιώνεται από την ταχύτητα. Όταν δεν διαρρηγνύεται από τον καταγισμό των εικόνων, ο χρόνος της Αισθητικής και της Κριτικής αποτίμησης, είναι αυτός που θα δώσει το τελικό προϊόν του καλλιτέχνη και την τελική εντύπωση του θεατή. Αν υπάρχει κάτι που εχθρεύεται η αναπαραγωγή, θα λέγαμε πως είναι η προσεκτική συγκέντρωση των συνειδήσεων, στο συγκεκριμένο.

3) Φιλοσοφία και Ποίηση

Με την Τέχνη της Ποίησης εισερχόμαστε σε έναν τόπο, που η Φιλοσοφία μάλλον θα συναντήσει τα γονιμότερα εδάφη της. Η ετυμολογία της λέξης Ποίηση, προερχόμενη από το ρήμα ποιώ, εκτός από τη δήλωση των έμμετρων λογοτεχνικών κειμένων,³⁶ φέρει και τη σημασία της δημιουργίας αυτής καθ' εαυτήν. Ετσι λοιπόν ο ποιητικός λόγος πρώτα απ' όλα είναι λόγος δημιουργικός, κι αυτό διότι ο συγγραφέας, έχει εμψύσει στο έργο του το απόσταγμα του εσωτερικού του ποιού. Μολαταύτα, το κατά πόσο ένας ποιητής θα

³⁵ Marcel Paquet – Ρενέ Μαγκρίτ, *ό.π.* σ. 67.

³⁶Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, *ό.π.*, σ. 512, Λήμμα: Ποίηση (Ο όρος «ποίηση» που προέρχεται από το ρήμα «ποιώ», το οποίο σημαίνει κάνω, φτιάχνω, παράγω, κατασκευάζω, τεχνουργώ, δημιουργώ – δηλώνει την κατασκευή ή τη δημιουργία).

καταφέρει μέσω των στίχων του να σταθεί στο ύψος της Τέχνης που εκφράζει, είναι κάτι που αφορά μόνον αυτόν, αφού η Ποίηση: «Αποτελεί τον πιο αρχέγονο τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος προσπάθησε μέσω της γλώσσας να προσεγγίσει τον κόσμο και να διεισδύσει στο μυστήριό του».³⁷ Από ιστορικής σκοπιάς οι προσεγγίσεις της Ποίησης «αποτυπώθηκαν στη γλώσσα της θρησκείας, των τελετουργιών και του μύθου και από την άποψη αυτή, η ποίηση εκφράζει την αρχετυπική γλώσσα της ανθρωπότητας».³⁸ Όσο περισσότερο εξετάζουμε τις καταβολές των τεχνών από την αρχαιότητα, τόσο συναντούμε ορισμένες φορές δίπλα –ή και μέσα– στην καλλιτεχνική έκφραση, μια θεολογική ενατένιση. Πρόκειται για συνάντηση, καθόλου τυχαία, καθώς η θέαση του ανθρώπινου μυστηρίου και τα όρια της ποιητικής δημιουργίας, φαίνεται πως εκκλίνονται στις παρυφές του απείρου.

Όπως όλες οι Τέχνες, έτσι και η Ποίηση είναι συνυφασμένη με την ιστορική ροή της ανθρωπότητας. Πρόκειται για μια ροή η οποία δεν αφορά μόνο την εκάστοτε αισθητική επικράτηση, αλλά το σύνολο των κοινωνικοοικονομικών και πολιτιστικών συνθηκών που αφήνουν το στίγμα τους τόσο σε τοπικό, όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο. Έτσι λοιπόν η Ποίηση «παρακολουθώντας τις μεταβολές του πολιτισμού και τη διαμόρφωση των γενικότερων αισθητικών αντιλήψεων εξέφραζε διαρκώς τη μετακίνηση από το υποκείμενο στο αντικείμενο, τους βασικούς πόλους που συνθέτουν τη διεκκυστίδα της καθόλου πολιτιστικής δημιουργίας».³⁹ Πρόκειται για μετακίνηση η οποία εντοπίζεται σε κάθε καλλιτεχνικό φαινόμενο που εκφράζεται μέσω ενός έργου. Συνεπώς η συμπύκνωση λόγων, εντάσεων ή αντιθέσεων που εντοπίζονται στο ποιητικό εγχείρημα, είναι πρώτα απ' όλα μια συνάντηση του *Είμαι* με τον *Κόσμο* και ύστερα του *Εγώ* με το *Εσύ*. Στο σημείο αυτό, παραδέτουμε ένα απόσπασμα από τον «Ύμνο της ομορφιάς» του Μποντλέρ:

«Από το μαύρο βάραθρο ή απ' τ' αστέρια φτάνεις;
Η μοίρα το φουστάνι σου σαν σκύλος ακλουδά,
τον κόσμο πότε μια χαρά, πότε ρημάδι κάνεις,
και κυβερνάς τα πάντα Εσύ, δίχως ευθύνη μιά».⁴⁰

³⁷ Πάπυρος Larousse Britannica, τόμος 43, Λήμμα: Ποίηση, σ. 83.

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Γιώργος Σημηριώτης – Ανθολογία Γαλλικής Ποίησης, μτφ. Γ. Σημηριώτης, εκδ. Κοροντζή, Αθήνα, 2014, σ. 117, Charles Baudelaire – Ύμνος στην ομορφιά.

Μιλώντας για την έννοια του *Κόσμου*, εννοούμε όλα όσα συμβαίνουν, καθώς όπως έλεγε ο Βίτγκενσταϊν, «ο κόσμος είναι η ολότητα των γεγονότων, όχι των πραγμάτων [...] Γιατί η ολότητα των γεγονότων καθορίζει αυτό που συμβαίνει καθώς και όλα όσα δεν συμβαίνουν».⁴¹ Μέσα σε αυτή την ολότητα των γεγονότων είναι που εντοπίζεται η ανθρώπινη δράση, η οποία ξετυλίγεται στον χρόνο και αποτυπώνεται στην ιστορία.⁴² Συνεπώς, στην πορεία του ανθρώπινου γένους, συναντάται η ιστορία κάθε ανθρώπου που πέρασε και έδρασε μέσα στον Κόσμο, ωστόσο διαβάζουμε στον Αριστοτέλη, πως «ο ιστορικός λέει εκείνα που έγιναν, όμως ο ποιητής λέει εκείνα που μπορούσαν να γίνουν. Γι' αυτό η ποίηση είναι πιο φιλοσοφημένη και σπουδαιότερη από την ιστορία, γιατί η ποίηση έχει θέμα της μάλλον τα καθόλου κι η ιστορία τα καθ' έκαστον».⁴³ Παρόλα αυτά, αν διαβάζαμε ορισμένα ποιήματα που έμειναν στην Ιστορία, δεν θα βλέπαμε υποχρεωτικά την τεχνική τους καινοτομία, αλλά μάλλον ένα πανανθρώπινο *οντολογικό παρόν*, το οποίο ανεξαρτήτως του χρόνου συγγραφής τους, καταφέρνει να μιλά απευθείας στην προσωπικά διωμένη ιστορία του καθενός μας. Έτσι η συνάντηση, καθίσταται συνεπής χρονικά αλλά και άχρονα.

3.1 Το διακύβευμα του Ποιείν

Γύρο από κάθε Τέχνη αναπτύσσονται κάποια στερεότυπα, τα οποία με την πάροδο των ετών, τείνουν να συμπληρώνονται από τις εκάστοτε καλλιτεχνικές τάσεις. Πρόκειται για στερεότυπα που συνήθως αναπαράγονται απ' αυτούς που δεν είχαν ακόμη μια καλλιτεχνική επαφή η οποία θα δημιουργούσε τη δική τους προσωπική εμπειρία. Στην περίπτωση της Ποίησης, δεν είναι λίγες οι φορές που θα ακούσει κανείς ότι μέσω των ποιημάτων μπορεί να δημιουργήσει ρομαντικές και ερωτικές εικόνες, ικανές να εξάψουν τη φαντασία, να τέρψουν τις αισθήσεις και ούτω καθεξής. Παρόλα αυτά, επειδή «η ποιητική δημιουργία είναι ένα παιχνίδι που θέλει να επιξεύξει την αισθησιακή περιοχή της φαντασίας με τη νοητική περιοχή του πνεύματος»,⁴⁴ θεωρούμε πως οι αναγνώστες ενός

⁴¹ Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν – *Tractatus Logico Philosophicus*, ό.π. σ. 45., θέσεις 1.1 και 1.12.

⁴² Σαίρεν Κίρκεγκωρ – *Η έννοια της αγωνίας*, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1990, σ. 36 «Ενώ η Ιστορία του ανθρώπινου γένους συνεχίζεται, το άτομο αρχίζει πάντοτε *da capo* [απ' την αρχή], γιατί το άτομο είναι ο εαυτός του και το ανθρώπινο γένος, κι ακόμα περισσότερο: η Ιστορία του ανθρώπινου γένους».

⁴³ Αριστοτέλης – *Ποιητική*, μτφ. Στάθη Δρομάζου, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 239.

⁴⁴ Στεφάν Μαλαρμέ – *Ποίηση και μουσική*, μτφ. Αλέξης Ζήρας, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1999, σ. 25 (Το απόσπασμα ανήκει στο δοκίμιο «Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος» του Κ. Δ. Γεωργούλη).

ποιητικού έργου, ενδεχομένως να βιώνουν υπό μια διαφορετική προοπτική το έργο, σε σχέση με αυτήν που σχολιάζει ο μη έχων την εμπειρία αυτού. Επιστρέφοντας λοιπόν στον Αριστοτέλη, διαβάζουμε πως «Οι ποιητές έχουν τις ίδιες ιδιότητες με μας, είναι πιο πειστικοί οι ποιητές που βρίσκονται μέσα στο πάθος. Δηλαδή εκφράζει την τρικυμία της ψυχής και την οργή πιο πειστικά εκείνος που αισθάνεται την ίδια τη στιγμή την οργή και την ψυχή τρικυμισμένη. Γι' αυτό η ποιητική τέχνη είναι έργο ανθρώπου που έχει ταλέντο, ή ανθρώπου παθιασμένου. Από τους δύο, ο πρώτος έχει δημιουργική φαντασία και μπορεί να πλάθει ήρωες, ο άλλος βρίσκεται σε έκσταση».⁴⁵

Επιστρέφουμε σε ένα μοτίβο το οποίο δεν το συναντάμε μόνο στην Ποίηση, αλλά, και στη Φιλοσοφία. Πρόκειται για στοχαστές στους οποίους η επιλογή τους να ασχοληθούν με τη Φιλοσοφία ήταν επενδυμένη από μια βαθύτερη ανάγκη αυτής και μόνον αυτής, όπως ο εραστής που αφιερώνεται ψυχή τε και σώματι στο αντικείμενο της επιθυμίας του. Αν λοιπόν αναλογιστούμε πως «η ευτυχία και η δυστυχία των ανθρώπων προέρχονται από τη δράση τους και ο σκοπός της ζωής είναι μια κάποια δραστηριότητα και όχι μια ιδιότητα».⁴⁶ Τότε θα δούμε το πάθος αλλά και την εμμονή, ως στοιχεία που η έντασή τους, συγκροτεί την ειλικρίνεια και την ποιότητα ενός Φιλοσοφικού ή Ποιητικού έργου. «Το πάθος της εννοιολογικής πρωταρχικότητας, που φλογίζει τη Φιλοσοφία, γίνεται στην ποίηση πάθος εικονικής και συμβολικής πρωταρχικότητας [...] Αλλά και το ένα και το άλλο υπερβαίνει τους ορίζοντες της συνηθισμένης κατανόησης: είναι πάθος, που αποκαλύπτει και συγχρόνως συγκαλύπτει βαθύτερες διαστάσεις του Είναι».⁴⁷ Αυτή η ταυτόχρονη παρουσία της αποκάλυψης και της συγκάλυψης, θεωρούμε πως είναι κομβική, για την κατανόηση του εκφραστικού διακυβεύματος, κι αυτό διότι: Η αισθητική αποκάλυψη ενός ποιήματος μπορεί να ξεσκεπάσει μιαν οντολογική συγκάλυψη.

Αν λοιπόν ορισμένες από τις εσωτερικές διεργασίες που εντοπίζονται τη στιγμή της ποιητικής δημιουργίας είναι πράγματι αποκαλυπτικές, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο δημιουργός βιώνει και εν τέλει ποιεί, το ίδιο του το βίωμα. Έτσι η έκταση ενός πάθους και η επέκτασή του στο χαρτί, δημιουργεί ή κορυφώνει το ποιητικό εγχείρημα. Για να αντιληφθούμε επαρκέστερα το υπό εξέταση θέμα, είναι αναγκαίο να λεχθεί η

⁴⁵ Αριστοτέλης – *Ποιητική*, ό.π. σ. 239.

⁴⁶ Στο ίδιο σ. 227

⁴⁷ Πωλ Βαλερύ – *Το Παραθαλάσσιο Νεκροταφείο. Η Νεαρή Μοίρα*, μτφ. Αναστάσιος Γιανναράς, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1999, σ. 44 (Το απόσπασμα είναι από την «Ερμηνευτική εισαγωγή στη Νεαρή Μοίρα» του Αναστάσιου Γιανναρά).

διαφοροποίηση των συναισθηματικών ποιοτήτων που χαρακτηρίζουν όλους τους ανθρώπους, αλλά και τον καθένα ξεχωριστά. Παρόλα αυτά, ο Ζαν Βαλ στις *Φιλοσοφίες του Υπαρξισμού* κάνει μια ειδική, αλλά και καθολική παρατήρηση όταν λέει πως «Υπάρχει ένα είδος κλίμακας που πάει από την υπόσταση-έκταση στην υπόσταση-ένταση, και από εκεί στην υπόσταση-έκσταση, Έτσι, η υπόσταση που στην αρχή ήταν χωρισμός και ρήξη, γίνεται ένωση».⁴⁸ Και πράγματι, η δημιουργική δύναμη που γεννά ή κορυφώνει ένα ποίημα, είναι αποτέλεσμα μετουσίωσης των ενεργειών και των διαδέσεων της ψυχής. Ωστόσο, δεν πρόκειται πάντοτε για μια άμοχθη και ειρηνική με τον εαυτό διαδικασία καθότι, όπως όλες οι ανθρώπινες διαδέσεις, έτσι και η «ποιητική διάθεση, είναι εντελώς ιδιόρρυθμη, ασταδής, αδέλητη, εύθραυστη, την αποκτούμε και τη χάνουμε τυχαία».⁴⁹ Γι' αυτό και η δημιουργική φαντασία ή ακόμη και η εκστατική κατάσταση που μπορεί να επιφέρει ένα πάθος, πολλές φορές δεν είναι επαρκής συνθήκη δημιουργίας αν δεν έχει προηγηθεί ο μόχθος της εκφραστικής δοκιμής.

3.2 Ο Ποιητικός Συμβολισμός

Ο Ποιητικός λόγος θα λέγαμε πως είναι *σμικρυνόμενος* σε σχέση με τα υπόλοιπα είδη γραφής. Παρόλα αυτά, η οικονομία στις λέξεις του δεν τον καθιστά συγκρίσιμο με οποιαδήποτε άλλη μορφή γραπτής έκφρασης, καθώς πρόκειται για διαφορετική καλλιτεχνική γραφή. Η εντοπιζόμενη διαφορά θα λέγαμε πως βρίσκεται στη χρήση του γλωσσικού συμβολισμού. Ανατρέχοντας στην ιστορία της Τέχνης ή σ' ένα λεξικό Φιλοσοφίας, θα συναντήσουμε στο λήμμα *συμβολισμός* ένα ρεύμα της Αισθητικής το οποίο εκφράστηκε στη ζωγραφική και την ποίηση, ως μια αντίδραση στην «πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας».⁵⁰ Συγκεκριμένα στην Ποίηση, οι οπαδοί του συμβολισμού υποστήριξαν την «ανάδειξη του εσωτερικού οράματος του ποιητή και τη συμβολική έκφραση του μυστηρίου της ανθρώπινης ύπαρξης» εν αντιθέσει με τα έργα της κλασικής τέχνης που «η αισθητή μορφή δεν αναφέρεται σε κάτι συγκεκριμένο έξω

⁴⁸Ζαν Βαλ – *Εισαγωγή στις Φιλοσοφίες του Υπαρξισμού*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2011, σ. 94.

⁴⁹Πωλ Βαλερύ – *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη. Η Καθαρή ποίηση*, μτφ. Χριστόφορος Λιοντάκης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1980, σ. 45.

⁵⁰Θ. Πελεgrίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας, ό.π.*, σ. 578-579, Λήμμα: *Συμβολισμός*.

από τα τελευταία αυτά, αλλά είναι ενσωματωμένη σε αυτά».⁵¹ Πέραν όμως του καλλιτεχνικού ρεύματος, ο συμβολισμός ως σημασιολογική απόδοση αφορά «την αντιπροσώπευση πραγμάτων, εννοιών και ιδεών μέσω συμβόλων».⁵² Ενδεχομένως στην ποιητική γραφή, ο συμβολισμός μπορεί να εμφανιστεί και με τις δυό του σημασίες καθώς, ακόμη και αν ένα ποίημα δεν έχει τα χαρακτηριστικά που θα το ενέτασσαν στο ρεύμα των *Συμβολιστών*, δεν μπορεί από αυτό να απουσιάσει ούτε η συμβολική χρήση της γλώσσας, ούτε η εσωτερική –εν είδει οράματος– θέαση του ποιητή.

Κάθε παρατήρηση βιώνεται υποκειμενικά και εκφράζεται μέσω του ποιητικού λόγου ως μια απολύτως μοναδική θέαση του δημιουργού, ο οποίος έχει εξορισμού απαλείψει την αντικειμενική καταγραφή. Αν για παράδειγμα εξετάσουμε ένα έργο *υψηλού πνευματικού ποιού*,⁵³ θα διαπιστώσουμε πως ορισμένες στιγμές η υποκειμενική κατάθεση του συγγραφέα μπορεί ν' αγγίξει ένα συναίσθημα ή μια σκέψη με τρόπο καθολικό. Αναφερόμενοι στην έννοια του *υψηλού*, έχουμε στο μυαλό μας τα λόγια του Ζιλ Ντελέζ, όταν έγραψε πως «το υψηλό έγκειται στο γεγονός ότι η φαντασία υφίσταται έναν κλωνισμό που την ωθεί στα όριά της και αναγκάζει τη σκέψη να σκεφτεί το όλον ως διανοητική ολότητα που υπερβαίνει τη φαντασία».⁵⁴ Ένας μεγάλος συγγραφέας όσο και αν σε ορισμένες στιγμές μπορεί να φτάνει σε απροσμέτρητα βάθη, βιώνει κάτι υποκειμενικό με απόλυτο τρόπο. Η απόλυτη βίωση μιας ιδέας ή ενός συναισθήματος, είναι αυτή που δημιουργεί το έργο. Συνεπώς θα λέγαμε ότι ένας Ποιητής βιώνοντας την πραγματικότητα κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορεί μέσω των στίχων του να συναντήσει σε τέτοιο βαθμό τις πραγματικότητες των αναγνωστών, ώστε να αγγίξει τις ρίζες του *αντικειμενικού*.

Στο δοκίμιο *Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος* του Κωνσταντίνου Γεωργούλη, διαβάζουμε για τον ανθρώπινο λόγο πως «για να αξιωθεί να γίνει συμβολική μορφή, πρέπει, ξεπερνώντας την πρακτική του τελολογική του λειτουργία, να παρουσιαστεί πλαστουρημένος κατά το ύφος του *νοητού κόσμου* και εμπλουτισμένος

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 579.

⁵² Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., σ. 1704, Λήμμα: *Συμβολισμός*.

⁵³ Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 657, Λήμμα: *Υψηλό*. «Μολονότι, κατά τον Καντ, ως φυσικές οντότητες, βρισκόμαστε μέσα στη φύση, εν τούτοις, όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με όντα που χαρακτηρίζονται από την έννοια του υψηλού, νιώθουμε τον εαυτό μας να εκτείνεται πάνω από τη φύση: «το υψηλό», παρατήρησε ο Καντ, «αίρει την ψυχή μας πάνω από το ύψος της πεζής καθημερινότητας».

⁵⁴ Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, ό.π., σ. 178.

από τη ζωοποιό πνοή του πνεύματος». ⁵⁵ Θα λέγαμε πως κατά τη δημιουργία ενός ποιήματος, η συμβολική μορφή του κόσμου έχει για τον ποιητή τουλάχιστον δύο εκφάνσεις: Η πρώτη αφορά την εσωτερική εισπνοή που παίρνει από τον κόσμο και η δεύτερη την καλλιτεχνική εκπνοή που επιστρέφει σε αυτόν. Η παρομοιώσει της ποιητικής δημιουργίας με κάτι το *αιθέριο*, ίσως βοηθήσει στην κατανόηση του ποιητικού εγχειρήματος. Ο Βαλερύ –ο οποίος και ποιητής– αναφέρει χαρακτηριστικά πως «ενώ τα ίχνη της προσπάθειας, οι επαναλήψεις, οι μεταμέλειες, ο χρόνος που αναλώθηκε, οι δύσκολες μέρες και οι δυσαρέσκειες μοιάζουν να έχουν εξαφανισθεί, σθησμένα από την υπέρτατη παρουσία του πνεύματος στο έργο, ορισμένοι που βλέπουν μόνο την τελειότητα του έργου θα το θεωρήσουν αποτέλεσμα ενός θαύματος, το οποίο ονομάζουν ΕΜΠΝΕΥΣΗ». ⁵⁶

⁵⁵ Στεφάν Μαλαρμέ – *Ποίηση και μουσική*, ό.π., σ. 21 (Το απόσπασμα βρίσκεται στο δοκίμιο του Κ. Δ. Γεωργούλη).

⁵⁶ Πωλ Βαλερύ – *Ποίηση και Αφηρημέμη Σκέψη. Η Καθαρή ποίηση*, ό.π., σ. 70.

4) Φιλοσοφία και Μουσική

Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ιστορικές γνώσεις ο αρχικός ρόλος της μουσικής φαίνεται πως ήταν θρησκευτικός.⁵⁷ Πρόκειται για πληροφορία που δεν προξενεί εντύπωση, αν ο αναγνώστης αναλογιστεί πως ήδη από την αρχαιότητα οι Τέχνες είχαν είτε θρησκευτικές καταβολές είτε θρησκευτικές εκφάνσεις. Πέραν των ιερατικών λειτουργιών της θρησκείας, η Μουσική είναι ικανή να δημιουργήσει μια συναισθηματική κατάσταση που μοιάζει με *μεταφυσική κατάνυξη*. Πρόκειται για τη βαθύτερη και αδιαμεσολάβητη από τη σκέψη εμπειρία, κατά την οποία ο ακροατής συνενώνεται με τη μουσική και μέσω αυτής *ακροάται τον ίδιο του τον εαυτό*. Εκείνη τη στιγμή οι λέξεις, οι εικόνες, τα συναισθήματα όλα πηγάζουν και εμπεριέχονται στον ήχο. «Οι συγκινήσεις του είδους αυτού έχουν το χαρακτηριστικό της αμεσότητας. Δεν χρειάζεται να παρεμβληθεί για τη γένεσή τους η διανοητική ενέργεια. Οι ήχοι και τα ρυθμικά σχήματα επιδρούν άμεσα στο θυμικό μας».⁵⁸ Αυτή η αδιαμεσολάβητη από τις λέξεις συγκίνηση, θα λέγαμε ότι προσιδιάζει στην έννοια της *εποπτείας*, δηλαδή την «άμεση και αδιαμεσολάβητη από έννοιες αναφορά μας στα πράγματα που γνωρίζουμε» που κατά τον Μπενεντέτο Κρότσε «είναι συνυφασμένη με την [...] ακουστική εικόνα ή παράσταση του πράγματος, το οποίο συλλαμβάνει η συνείδησή μας κατά τρόπο άμεσο».⁵⁹ Αυτή η άμεση σύλληψη της Μουσικής δημιουργεί το δικό της παρόν, κατά το οποίο, ο ακροατής οδηγείται στην *προσωπική του συγκίνηση*. Εκείνη τη στιγμή ο ήχος συνοδεύει τη δημιουργία του υποκειμενικού συναισθήματος που *σιγεί*. Οτιδήποτε περιττό μπορεί εκείνη τη στιγμή να παρεμβληθεί μέσω των αισθήσεων και του νου. Παρ' όλα αυτά η σιωπή, φαίνεται πως έχει το δικό της ήχο κατά την παρουσία της Μουσικής και της δημιουργίας των ανθρώπινων συναισθημάτων.

Εξετάζοντας την έννοια της *σιωπής* που συνυπάρχει με το σύνολο του μουσικού φαινομένου, βλέπουμε ότι όπως «η σιωπή του πράττοντος σημαίνει πολύ περισσότερο από κάθε φράση»,⁶⁰ έτσι και η σιωπή της μουσικής, μπορεί να αντηχήσει περισσότερο

⁵⁷ Πάπυρος Larousse Britannica, τόμος 36, Λήμμα: Μουσική, σ. 701.

⁵⁸ Στεφάν Μαλαρμέ – Ποίηση και μουσική, ό.π., σ. 17 (Το απόσπασμα ανήκει στον Κ. Δ. Γεωργούλη).

⁵⁹ Θ. Πελεgrίνη – Λεξικό της Φιλοσοφίας, ό.π., σ. 249, Λήμμα: Εποπτεία, και σ. 208-209, Λήμμα: Εκφραστική Θεωρία της Τέχνης.

⁶⁰ Γεράσιμος Σταματέλος – Σιωπή: Στο σταυροδρόμι Φιλοσοφίας, Λόγοτεχνίας και Τεχνών – Η ιστορία της αποσιώπησης, Διπλωματική εργασία του Π.Μ.Σ. «Ελληνική Φιλοσοφία – Φ. των Επιστημών», Ιωάννινα, 2019, σ. 29.

από έναν ήχο. Είναι όμως μονοσήμαντος ο χαρακτήρας της σιωπής; Η απάντηση μοιάζει προφανής, ωστόσο, το μη προφανές ενδεχομένως να κρύβεται στη σχέση της σιωπής με τον ήχο και την επανάληψη. Ένα παράδειγμα αποτελεί ο ίδιος ο ακροατής, τη στιγμή που ακούει τον αγαπημένο του μουσικό να ερμηνεύει ένα κομμάτι γνωστό και οικείο σε αυτόν. Συναισθήματα χαράς, ηρεμίας ή ευφορίας μπορεί να κατακλύσουν τις αισθήσεις του ανθρώπου, ο οποίος πολύ πιθανόν να επιθυμήσει την επανάληψη του μουσικού σκοπού, ξανά και ξανά. Μολαταύτα, η επανάληψη φαίνεται πως έχει έναν εξίσου πολυσήμαντο χαρακτήρα, αφού τη στιγμή κατά την οποία η επιθυμία ολοκληρωθεί, επέρχεται η πλησμονή. Έτσι, η επανάληψη μπορεί να εγείρεται από μια επιθυμία, ωστόσο αν δεν σιγεί την κατάλληλη – κάθε φορά– στιγμή, μπορεί να προκαλέσει την πλήξη. Άρα οι έννοιες της επανάληψης και της σιωπής, ανταποκρίνονται στην αέναη *διαθεσιακή μεταβολή*, η οποία όσο κι αν είναι ασφαλισμένη στην αισθητική της παγίωση, δεν παύει να επιζητεί τον κάθε φορά *ανεπανάληπτο ήχο*.

Πηγαίνοντας στα χρόνια της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, θα συναντήσουμε στη λατρεία του θεού Απόλλωνα και Διόνυσου, τους αισθητικούς πόλους του *κλασικού* και του *ρομαντικού*.

Από τη μία πλευρά «οι οπαδοί του Απόλλωνος χαρακτηρίζονταν από αντικειμενικότητα στην έκφραση, απλότητα και διαύγεια» ενώ στην αντίπερα όχθη, οι οπαδοί του Διόνυσου «χαρακτηρίζονταν από την υποκειμενικότητα, το συγκινησιακό στοιχείο και τον αισθησιασμό τους».⁶¹ Τα δύο αυτά μουσικά είδη χρησιμοποιούσαν όργανα τα οποία παρήγαγαν ήχους αντίστοιχους με τη *Φιλοσοφία της Μουσικής* τους: Οι οπαδοί του Απόλλωνος προτιμούσαν ένα είδος λύρας, ενώ του Διόνυσου αυλούς με γλωσσίδι.⁶² Πολλούς αιώνες αργότερα, μελετώντας το Διονυσιακό και το Απολλώνιο πνεύμα, ο Νίτσε έγραψε στη *Γέννηση της τραγωδίας υπό το πνεύμα της μουσικής*, ότι: «Ο λυρισμός εξαρτάται τόσο απόλυτα απ' το πνεύμα της μουσικής, όσο κι' ίδια η μουσική, στην πλήρη της ελευθερία, είναι ανεξάρτητη απ' την εικόνα και την ιδέα· δεν έχει την ανάγκη τους, και μονάχα τις ανέχεται κοντά της».⁶³

⁶¹ Πάπυρος *Larousse Britannica*, τόμος 36, Λήμμα: *Μουσική*, σ. 702.

⁶² Στο ίδιο.

⁶³ Φρίντριχ Νίτσε – *Η γέννηση της τραγωδίας υπό το πνεύμα της μουσικής*, μτφ. Κωστής Μεραναίος, εκδ. Μαρής, Αθήνα, 1954, 52 - 53.

4.1 Η έννοια της αρμονίας

Η σημασία της λέξης *αρμονία*, αναφέρεται στη «σύμμετρη διάταξη των μερών προς το σύνολο» και «σε μία σχέση ισορροπίας, όπου κανείς δεν υπάρχει ή αναπτύσσεται εις βάρος άλλου». ⁶⁴ Μοιάζει προφανές ότι το εύρος της αρμονίας, μπορεί να εντοπισθεί σε οποιαδήποτε καλλιτεχνική μορφή πληρεί τις εννοιολογικές προϋποθέσεις και τις αισθητικές προτιμήσεις του ερευνητή. Με μια πρώτη εξέταση θα κάναμε λόγω για μια *λελογισμένη ισορροπία* ανάμεσα στις εντάσεις και τις ποιότητες που ενυπάρχουν στην εκφραστική δημιουργία. Πρόκειται για ένα όλον, το οποίο προκύπτει από τις αντιθέσεις των επιμέρους. Το χωρίο που ακολουθεί είναι από την ανάλυση της Φιλοσοφίας του Ηρακλείτου, στο οποίο ο Jean Brun, αναφέρει πως: «Κάθε αντίθεση δεν είναι αντίθεση παρά μόνο στην καρδιά της αρμονίας όπου ασκείται και η οποία προέρχεται από αυτήν· έτσι, το ενιαίο του τόξου και της λύρας είναι αποτέλεσμα των αντίθετων εντάσεων του ξύλου και των χορδών που τα αποτελούν· πολύ περισσότερο, το να παίζει κανείς λύρα σημαίνει να προκαλεί την πάλη μεταξύ όλων αυτών των εντάσεων, από αυτήν όμως θα γεννηθεί η αρμονία». ⁶⁵ Βλέπουμε λοιπόν ότι μέσα από τη χρήση των μουσικών οργάνων, αλλά και της ανθρώπινης φωνής, οι αντιθέσεις είναι αυτές οι οποίες συνυφαίνουν την αρμονία ενός μουσικού έργου που περιλαμβάνει: Όλες τις λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις που θιώνει ο συνθέτης ή εκφράζει ο ερμηνευτής.

Η αρμονία εκτός από βασικό συστατικό της μουσικής, αποτελεί και θεμελιώδες συστατικό του κόσμου. Σύμφωνα με τον Ηράκλειτο «υπάρχει στο σύμπαν, χωρίς να είναι άμεσα αντιληπτή, η *παλίντονος αρμονία*» η οποία «καταρτίζεται από όσα παρουσιάζουν διαφορά τόνων». ⁶⁶ Στους νεότερους χρόνους ο Λάμπνιτς εισηγήθηκε τη θεολογικοφιλοσοφική θεωρία της «*αποκαταστημένης αρμονίας*» κατά την οποία «ο κόσμος έχει συγκροτηθεί από *μονάδες*, τις οποίες ο Θεός φρόντισε να εναρμονίσει εξαρχής, έτσι ώστε, στη συνέχεια, το σύμπαν να λειτουργεί μόνο του σαν ένα καλοκουρδισμένο ρολόι». ⁶⁷ Έτσι λοιπόν η διαρκής πάλη των αντιθέτων, φαίνεται να είναι η κινητήρια δύναμη της φύσης αλλά και της ανθρώπινης ιστορίας. Πρόκειται για μια πάλη η οποία υπάρχει πριν αλλά και μετά τη ζωή του ανθρώπου, αφού αποτελεί αφενός

⁶⁴Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., σ. 287, Λήμμα: *Αρμονία*, [ETYM. < αρχ. *ἀρμονία* < *ἄρμων* [...] I.E. *ar- «συνάπτω, συναρμόζω)].

⁶⁵Jean Brun – *Ηράκλειτος*, μτφ. Σαπφώ Διαμάντη και Πολυτίμη Γκέκα, εκ. Πλέθρον, Αθήνα, 2010, σ. 30.

⁶⁶Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 105, Λήμμα: *Αρμονία*.

⁶⁷Στο ίδιο.

στοιχείο της φύσης και αφετέρου της ιστορίας. Παρόλα αυτά, ο στοχαστής που μετά τον Ηράκλειτο έδωσε εκ νέου στο επίκεντρο της φιλοσοφικής σκέψης την πάλη των αντιθέτων –αυτή τη φορά μέσω της διαλεκτικής– ήταν ο Χέγκελ. Σύμφωνα με αυτόν «τα πράγματα και οι ιδέες ή οι έννοιες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται όχι στατικά αλλά στη δυναμική πορεία τους, η οποία διαρθρώνεται σε τρεις φάσεις: τη *θέση*, την *αντίθεση* και τη *σύνθεση*».⁶⁸

Φαίνεται λοιπόν ότι η αρμονία, συνδυάζοντας το *όλον* με το *επιμέρους*, ενυπάρχει σε όλους τους τομείς της Φύσης και του Πνεύματος, ωστόσο, χρειάζεται χρόνο και μόχθο για να επιτευχθεί. Αν η έννοια της *πάλης* χαρακτηρίζει τη σχέση των στοιχείων της φύσης καθ' οδόν προς την αρμονική τους πλοκή, θα λέγαμε πως η έννοια του *αγώνα* κρύβεται πίσω από όλες τις σωματικές και πνευματικές εκλάμψεις. Από την εισαγωγή της φιλοσοφίας του Ηρακλείτου, παραθέτουμε τον Jean Brun στο σημείο που γράφει πως: «Τα πάντα γεννώνται από τον αγώνα, αφού υπάρχει μια θεμελιώδης αντίθεση μεταξύ του ενός και του πολλαπλού, μεταξύ της παρουσίας και της απουσίας, μεταξύ του ενιαίου και του διαφέροντος. Άρα, η πάλη είναι ένας δεσμός τους υπαρκτού».⁶⁹ Πίσω από την καλλιγραμμη όψη ενός γλυπτού, κρύβεται ένα μοντέλο και πίσω από το μοντέλο, ο κάματος ατελείωτων προπονήσεων ενός *αθλητή*.⁷⁰ Πριν από τον ύπνο του, ένας μουσικός έχει περάσει ώρες ωρών στην εξάσκηση μιας μουσικής σύνθεσης η οποία, δεν σταματά πάντα τις ώρες τις ανάπαυσης, αλλά συνήθως εξακολουθεί και υπάρχει στη σκέψη του η μελωδία. Όσο λοιπόν και αν ο *αγώνας* «σήμανε μεταφορικά την *αγωνία* [...] λόγω της ψυχικής έντασης, της συγκίνησης και του άγχους που γεννά»⁷¹ είναι στη φύση της ζωής ν' αγωνίζεται και εκ των υστέρων, μετά το πέρας των εντάσεων, να δρέπει την *αρμονία* της ψυχής.

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 1381, Λήμμα: Χέγκελ.

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 30.

⁷⁰ Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π. σ. 84 (επεξηγηματικός πίνακας: *Άθλος*) «Οι λέξεις *άθλος* και *άθλο* είναι ήδη ομηρικές. Στη διαχρονική χρήση των λέξεων, *άθλος* ήταν «ο αγώνας (για νίκη, βραβείο)» και *άθλο* «το βραβείο του αγώνα».

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 65 (επεξηγηματικός πίνακας: *αγώνας*).

4.2 Η έννοια του ρυθμού

Αν η αρμονία είναι αναπόσπαστη σε σχέση με την Τέχνη της Μουσικής, η έννοια του ρυθμού φαντάζει εξίσου παρούσα. Με την πρώτη αναζήτηση στις ετυμολογικές καταβολές της λέξης, βλέπουμε πως ο ρυθμός «συνδυάζει τις έννοιες της μορφής και της κίνησης, άποψη που αποδίδεται από τον Αριστοτέλη στους ατομικούς φιλοσόφους, ενώ, ως προς το μουσικό της σκέλος, η λέξη συνδέεται με το ουσιαστικό μέλος».⁷² Ακριβώς σε αυτή την *κινούμενη μορφή* που εδρεύει ο ρυθμός, θα παραχθεί μια αρμονική ή δυσαρμονική μελωδία, η οποία με τη σειρά της θα αφήσει το μουσικό αποτύπωμα στην ακοή των ακροατών. Αφήνοντας για λίγο τη Μουσική, παρατηρούμε πως σε κάθε φυσικό ή τεχνητό ήχο μπορούμε να εντοπίσουμε μια *ρυθμική αρμονία*. Από το κελήδισμα ενός ωδικού πτηνού έως τον ήχο μιας βιομηχανικής μηχανής, μπορεί κανείς να απομονώσει ρυθμικά μοτίβα τα οποία από μόνα τους ίσως, μπορούν να αποτελέσουν αναγνωριστικές ταυτότητες της προέλευσής τους. Συνεχίζοντας με την έρευνα των σημασιολογικών χρήσεων της λέξης *ρυθμός* αποχωρούμε από το ηχητικό μοτίβο ώστε να το συναντήσουμε και πάλι εντός της Μουσικής, αυτή τη φορά, ως μια «εναλλαγή δυνατών και χαμηλών μουσικών φθόγγων, που δίνουν μέσα στο μουσικό κομμάτι τη χαρακτηριστική του ταχύτητα».⁷³ Η εναλλαγή της κίνησης, της έντασης και του ρυθμού, φαίνεται πως συναντώνται στο σύνολο των Τεχνών.

Ο Φιλόσοφος και Μαθηματικός του 6ου π.Χ. αιώνα Πυθαγόρας, ήταν «ο πρώτος που κατέγραψε τις σχέσεις των συχνοτήτων που καθιέρωσαν τις διαδοχές των φθόγγων που χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα στη δυτική μουσική».⁷⁴ Όπως οι λέξεις με τον κατάλληλο συνδυασμό μπορούν να διανθήσουν ένα ποίημα, έτσι και οι νότες μιας παρτιτούρας, εμπεριέχουν ένα ρυθμό. Τόσο οι λέξεις όσο και οι νότες, αποτελούν μαθηματικά σύμβολα, τα οποία διαφυλάττουν τους εκάστοτε ποιητικούς ή μουσικούς ρυθμούς.⁷⁵ Μετά τον Πυθαγόρα, ένας ίσως από τους μεγαλύτερους θεωρητικούς της ελληνικής μουσικής, ο Αριστόξενος, θεωρούσε την ψυχή ως «αρμονία που προέρχεται

⁷² Στο ίδιο, σ. 1575, Λήμμα: *Ρυθμός*. Και σ. 1077, Λήμμα: *Μέλος*. [ETYM. Αρχ., αρχική σημ. «μέλος σώματος, εξάρτημα» [...] η σημασία «μουσική σύνθεση» είναι υστερογενής και αναφέρεται κυρίως στη λυρική μουσική.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 1575, Λήμμα: *Ρυθμός*.

⁷⁴ *Πάπυρος Larousse Britannica*, τόμος 36, Λήμμα: *Μουσική*, σ. 702.

⁷⁵ Στο ίδιο.

από το σώμα».⁷⁶ Ως συνέπεια της άποψής του αυτής, ήταν το γεγονός ότι αμφισβητούσε την αθανασία της ψυχής, καθώς «όπως η αρμονία δεν υφίσταται αφ' ης στιγμής το μουσικό όργανο το οποίο την παράγει δεν λειτουργεί, η ψυχή θα πρέπει να παύει να υφίσταται από την ώρα που, με το φυσικό θάνατό μας, καταργούνται οι λειτουργίες του σώματός μας».⁷⁷ Η θεωρία του Αριστόξενου παρομοιάζει το σώμα με μουσικό όργανο που παράγει την *ψυχική αρμονία* μόνον όταν είναι εν λειτουργία και ζωή. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα πως ορισμένες θεωρίες επηρεασμένες από τη Μουσική, μπορούν να δημιουργήσουν φιλοσοφικές θέσεις.

Συνεχίζοντας με τη διαπίστωση του Αριστόξενου πως «η ψυχή είναι αρμονία προερχόμενη απ' το σώμα»,⁷⁸ ξανασυναντάμε την έννοια του ρυθμού, αυτή τη φορά ως μια: *Δυναμική ισορροπία* μεταξύ του σώματος, της αντίληψης του εαυτού αλλά και του κόσμου, μέσα από το *μυστήριο* της ψυχής. Θα ήταν ασφαλές να παρομοιάζαμε τη *ρυθμική ισορροπία* του σώματος και της ψυχής, με μια *συν-κινητική αρμονία*, η οποία, παράγεται από το σώμα του μουσικού οργάνου και μεταφέρεται στα εσώτερα του ακροατή. Παρόλα αυτά, το να μιλήσει κανείς για το ρυθμό που εσωκλείει την αρμονία της ψυχο-σωματικής ενότητας του ανθρώπου, φαντάζει δύσκολο εγχείρημα, πόσο μάλλον να διατυπώσει κάποιες θεωρητικές γενικεύσεις, μέσα στην *πολυφωνία* των προσωπικών ισορροπιών. Εντούτοις, διαλέξαμε ένα ιδιαίτερο χωρίο του Αναστάσιου Γιανναρά στο οποίο με έναν σχεδόν ποιητικό τρόπο, μας λέγει ότι «Αν οι λάμπεις των άστρων δεν μπορούν να φωτίσουν τα απύθμενα βάθη του ανθρώπινου Είναι, αν δεν μπορούν να ξεδιαλύνουν το μέγα μυστήριό του, η *Ψυχή* ωστόσο είναι έτοιμη ν' αστράψει και να φωτίσει αυτή την απέραντη εσωτερική νύχτα. Και η νύχτα αυτή είναι, όπως μαντεύει κανείς, η νύχτα του κορμιού, η συνείδηση της σωματικής, της σαρκικής μοίρας, που μαζί με τη συνείδηση της γήινης μοίρας συγκροτούν τη συνείδηση της ανθρώπινης περατότητας».⁷⁹

⁷⁶Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 747, Λήμμα: *Αριστόξενος ο Ταραντίνος*. (ορισμένα σωζόμενα αποσπάσματα της θεωρητικής ενασχόλησης του φιλοσόφου, θα βρούμε στα συγγράμματα *Περί ρυθμικών*, *Περί αρμονικών* και *Περί μελοποιίας*).

⁷⁷Στο ίδιο.

⁷⁸Στο ίδιο.

⁷⁹Πωλ Βαλερύ – *Το Παραθαλάσσιο Νεκροταφείο. Η Νεαρή Μοίρα*, ό.π., σ. 61.

5) Φιλοσοφία και Χορός

Ο Χορός είναι μια από τις παλαιότερες μορφές έκφρασης στην ιστορία των Τεχνών, καθότι σύμφωνα με ιστορικές και εθνολογικές πηγές, απαντάται σε όλους σχεδόν τους πολιτισμούς της γης. Αν και η καταγωγή του δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί, οι μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για «συγκινησιακά αιτιολογημένες εγγενείς ρυθμικές σωματικές κινήσεις» οι οποίες εν συνεχεία εμπλουτίστηκαν με «ηθελημένους ρυθμούς, που προήλθαν από την αδιάκοπη εμπειρία της ανθρώπινης εργασίας, και σχηματοποιήθηκαν πολιτισμικά μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες».⁸⁰ Στην αρχαία Ελλάδα ο χορός έχει θρησκευτικό και κοινωνικό περιεχόμενο. Μαζί με την ποίηση και τη Μουσική, αποτελούσε την τριπλή όψη μιας ενιαίας τέχνης, που ονομαζόταν *Μουσική*,⁸¹ δηλαδή η Τέχνη των *Μουσών*.⁸² Συνεπώς ο χορός συμπληρωνόταν τόσο με το Λόγο, όσο και με τη Μουσική, εκφράζοντας τις ψυχικές του καταβολές, μέσω του σώματος. Στο Χορό συναντάμε τις έννοιες του *Σώματος* και της *Κίνησης*, οι οποίες εξετάστηκαν συστηματικά από τις Θετικές Επιστήμες, ωστόσο στα πλαίσια της Τέχνης εμφανίζονται με μια *πνευματική μορφή*. Μέσω της κίνησης το σώμα απομακρύνεται για λίγο από τη Βιολογική και τη Μηχανική του διάσταση, για να συναντήσει τον εαυτό του τόσο στην εσωτερική, όσο και στην εξωτερική του μορφή. Πρόκειται για μίαν ολοκληρωμένη χωρική *ενσωμάτωση*⁸³ με τον εαυτό, αλλά και με τους άλλους.

Η *κίνηση* μαζί με τις έννοιες της *μεταβολής* και της *μετάβασης*, δεν συναντούνται μόνο στα οικοσυστήματα της φύσης, καθώς η παρουσία τους εκτείνεται πέρα από τον τόπο στην απανταχού παρουσία του χρόνου. Από την άλλη πλευρά η έννοια του *σώματος* υπάρχει εξίσου με τη μορφή της *ύλης*, η οποία εντοπίζεται πολύ έξω από την ανθρώπινη εμπειρία των σωμάτων, σε όλα σχεδόν τα ανόργανα συστατικά του σύμπαντος. Αν στις Επιστήμες το *σώμα* αποτελεί το αντικείμενο έρευνας του εκάστοτε γνωστικού πεδίου, τότε η *κίνηση* μπορεί να αναχθεί στην εξέλιξη του αντικειμένου της έρευνας. Στη

⁸⁰Πάπυρος Larousse Britannica, τόμος 52, Λήμμα: *Χορός*, σ. 578.

⁸¹Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., Λήμμα: *Μουσική* «αρχική σημ. «οποιαδήποτε τέχνη προστατευόταν από τις Μούσες».

⁸²Πάπυρος Larousse Britannica, ό.π.

⁸³Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 226, Λήμμα: *Ενσωμάτωση*. «Ο Μερλώ-Ποντύ διέκρινε το *αντικειμενικό σώμα*, με το οποίο εννοείται το σώμα μας ως φυσιολογική απρόσωπη οντότητα, και το *φαινομενικό σώμα*, που δεν είναι ένα κάποιο σώμα, μια απρόσωπη φυσιολογική οντότητα, αλλά ένα προσωπικό σώμα – το δικό μου σώμα όπως το βιώνω, ή το δικό σου σώμα όπως το βιώνεις, ή το δικό του σώμα όπως το βιώνει».

Φιλοσοφία του Χορού ο Πώλ Βαλερύ παρατηρεί πως ένας φιλόσοφος μπορεί να συγκρίνει τους χορευτές με «μια φλόγα και τελικά με κάθε φαινόμενο που συντηρείται, προφανώς, από την έντονη ανάλωση μιας αστείρευτης ενεργητικότητας».⁸⁴ Βλέπουμε λοιπόν ότι ο άνθρωπος όπως και οτιδήποτε συναντάται στη φύση –οργανικό ή ανόργανο– φέρει μέσα του δύο από τα πιο θεμελιώδη χαρακτηριστικά της, αφού διαθέτει ένα *ένυλο σώμα* το οποίο *μεταβάλλεται κινητικά*.

Ο Χορευτής μπορεί να ορίζει το σώμα και την κίνηση μέσα στο δικό του ρυθμό και στο δικό του συναίσθημα. Έτσι οι φυσικές καταβολές της ενσώματης κίνησης, *προσωποποιούνται*, εκφράζοντας τον άνθρωπο σε όλη την υπαρξιακή του ιδιαιτερότητα, η οποία περιέχει τον δικό της ρυθμό και τη δική της αρμονία: «Ο χορός είναι μια γλώσσα αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη, και ο χορευτής ένας στοχαστής που χρησιμοποιεί μια άλλου είδους επιχειρηματολογία για τα καθημερινά και τα ανθρώπινα, για όσα γίνονται και όσα μέλλουν να γίνουν, μέσα από ένα οργανωμένο παιχνίδι ρυθμού-κίνησης και νοήματος». Πρόκειται για μια εγγενή γλώσσα, που συγγενεύει πλήρως με τη φυσική κατάσταση του ανθρώπου. Εντός των άπειρων χορευτικών κινήσεων, μπορεί κανείς να δει το άπειρο των στοχασμών και των συναισθημάτων του. Όπως ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το πινέλο, ο μουσικός τα όργανα ή ο συγγραφέας την πένα, έτσι και ο χορευτής χρησιμοποιεί ως εκφραστική γλώσσα το ίδιο του το σώμα. Η ιδιαιτερότητα του Χορού ως προς τις άλλες Τέχνες έγκειται στο στιγμιαίο χαρακτήρα της χορευτικής κινήσεως –ίσως όπως μια μουσική νότα– τη στιγμή που εμφανίζεται, τελειώνει και δίνει αυτοστιγμεί τη θέση της στην επόμενη. Η κίνηση αυτή θυμίζει την έκφραση ενός συναισθήματος, το οποίο τη στιγμή της αποτύπωσης του, έχει ήδη μετασχηματιστεί σε κάτι άλλο. Έτσι λοιπόν «Ο φιλόσοφος [...] Εισέρχεται σε έναν τρόπο ζωής, παράδοξα ασταδή και συγχρόνως απροσδόκητα ρυθμισμένο, ταυτόχρονα εξαιρετικά αυθόρμητο, αλλά και ασυνήθιστα σοφό· σίγουρα δουλεμένο».⁸⁵

⁸⁴Paul Valéry – Η Φιλοσοφία του Χορού, μτφ. Παναγιώτης Παπαδόπουλος, εκδ. Principia, Αθήνα, 2013, σ. 28.

⁸⁵Στο ίδιο.

5.1 Η έννοια του Σώματος

Η Σούζαν Σόντακ παρατήρησε πώς «αποκομμένη από το σώμα, η ομιλία εκφυλίζεται».⁸⁶ Εντούτοις, μαζί με την ομιλία φαίνεται ότι αποκόβεται και μια σειρά εσωτερικών κατηγοριών, όπως η Ηθική, η Αισθητική ακόμη και η Φιλοσοφία στο σύνολο της. Μία από τις αντιπροσωπευτικότερες διδαχές, που μας δείχνει πως για να είναι μια θεωρία αληθινή πρέπει να υποστηρίζεται *ενσώματα*. Είναι η Φιλοσοφία των Κυνικών. Οι εν λόγω στοχαστές επαλήθευαν τη φερεγγυότητα των διδασκαλιών τους μέσω της εικόνας την οποία εξέπεμπαν, λειτουργώντας ως ζωντανό παράδειγμα. Ο Διογένης μιλώντας για την άσκηση, έλεγε πως είναι δύο ειδών, ψυχική και σωματική, ωστόσο οι δύο τους ήταν αξεχώριστες ως προς τα συνολικά τους οφέλη: «Η μία είναι ατελής χωρίς την άλλη, διότι δεν είναι κατώτερη η ευεξία και η δύναμη ως προς αυτά που πρέπει να γίνονται, τόσο ως προς την ψυχή όσο και ως προς το σώμα. [...] Οι αυλητές και οι αθλητές υπερτερούν στον τομέα τους μέσα από τη συνεχή προπόνηση».⁸⁷ Η εξάσκηση είναι κομβική έννοια καθώς μέσα από την εφαρμογή της, διαφαίνεται ο διάυλος επικοινωνίας ανάμεσα στην εκγύμναση του σώματος και την αρετή του πνεύματος. Ένα παράδειγμα που εμπεριέχει τη σωματική και την ψυχική εξάσκηση, είναι η έννοια της αυτάρκειας. Διαβάζοντας για τον Διογένη τον Κυνικό έτσι όπως μας παραδόθηκε στα γραπτά του Δίωνος Χρυσόστομου, θα δούμε πως «Φωτιά, σκιά ή σκεπή σπανίως χρησιμοποιούσε νωρίτερα από την κατάλληλη στιγμή» εν αντιθέσει με κάποιους ανθρώπους οι οποίοι «αν αισθανθούν έστω και λίγο κρύο, αμέσως αποφεύγουν τον αέρα και κάνουν τα σώματα τους άχρηστα και ανίκανα να υπομείνουν τον χειμώνα».⁸⁸

Με την άποψη αυτή των Κυνικών ως προς τη σημασία του σώματος για την ανθρώπινη υπόσταση, φαίνεται να συμφωνεί και ο Σπινόζα, όταν στην *Ηθική* του γράφει πως «Όποιος έχει Σώμα ικανό για λιγιστά και εξαρτημένο στο μέγιστο βαθμό από εξωτερικά αίτια, όπως το βρέφος ή το παιδί, έχει ένα Πνεύμα που, θεωρημένο μόνο στον εαυτό του, δεν έχει σχεδόν καθόλου συνείδηση του εαυτού του, ούτε του Θεού, ούτε των πραγμάτων» ενώ αντιθέτως, όταν κάποιος έχει «Σώμα ικανό για πλείστα έχει ένα Πνεύμα

⁸⁶Σούζαν Σόντακ – *Η αισθητική της σιωπής*, μτφ. Νανά Ησαΐα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1983, σ. 48.

⁸⁷Διογένης Λαέρτιος – *Άπαντα 3, Βίοι φιλοσόφων ΣΤ'-Ζ'*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1994, σ. 71.

⁸⁸Δίων Χρυσόστομος, *Άπαντα 2, Λόγοι 5-10: Διογένης ή Περί τυραννίδος, Διογένης ή Περί αρετής*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 2015, σ. 41.

που, θεωρημένο μόνο στον εαυτό του, έχει μεγάλη συνείδηση του εαυτού του, του Θεού και των πραγμάτων».⁸⁹ Ο χορός ως μια κατεξοχήν Τέχνη του σώματος, παρέχει ήδη από την αρχαιότητα όλα τα μέσα άσκησης για να γαληνεύει την ψυχή και το πνεύμα. Όπως είδαμε η απομάκρυνση από το σώμα και τη συνεπακόλουθη έκφρασή του, αποξενώνει τόσο τον εαυτό, όσο και την υπόσταση της ίδια του της φύσης. Σε θεωρητικό επίπεδο η απομάκρυνση από την ένσαρκη πραγματικότητα της φύσης του ανθρώπου, μπορεί να δημιουργήσει μια ασυμφωνία ιδεών και πράξεων. Σε πρακτικό επίπεδο, ένα ακινητοποιημένο σώμα μπορεί να είναι είτε τραυματισμένο, είτε ασθενές, είτε ακόμη και νεκρό καθώς: «Il moto e priusipio d' ogui vita (Η κίνηση είναι αρχή της βάσης της ζωής)» είχε γράψει ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι.⁹⁰

Συνεχίζοντας αυτή τη φορά με τον Καρτέσιο, διαβάζουμε στα *Πάθη της Ψυχής* ότι «Δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε τίποτε άλλο που να επιδρά αμεσότερα στην ψυχή μας από το σώμα με το οποίο είναι συνδεδεμένη και κατά συνέπεια πρέπει να σκεφθούμε πως ό,τι είναι πάθος στην ψυχή είναι γενικά ενέργεια στο σώμα».⁹¹ Το σώμα λοιπόν αποτελεί ένα σταυροδρόμι της ψυχής, καθώς μέσω αυτού ο άνθρωπος αισθάνεται αλλά και μπορεί να πράττει αυδόρμητα. Άρρηκτα συνδεδεμένο με τις εξωτερικές παραστάσεις και με τα εσωτερικά συναισθήματα, το σώμα, άλλοτε θα υπηρετήσει τη σκέψη και άλλοτε τα πάθη: «Εξαναγκάζει τον άνθρωπο να σκεφτεί, και τον εξαναγκάζει να σκεφτεί ό,τι διαφεύγει από τη σκέψη, δηλαδή τη ζωή».⁹² Αν τώρα η σκέψη μπορεί να υπάρξει δίχως το σώμα ή το σώμα μπορεί να υπάρξει δίχως τη σκέψη, είναι μέχρι στιγμής ένα ερώτημα που έχουμε την αίσθηση πως εύκολα μπορεί να απαντηθεί μέσω της *ανθρώπινης εμπειρίας*. Διότι το σώμα δίνει υπόσταση στο πνεύμα και το πνεύμα δίνει σκοπό στο σώμα. Η ψυχή εσωτερικεύει τα δεδομένα του κόσμου μέσω των αισθήσεων, *χορεύοντας* με το –εκάστοτε– δικό της πάθος.

⁸⁹Spinoza – Ηθική, μτφ. Ε. Βανταράκης, εκδ. Εκκρεμές, 2009, (Σχόλιο της Απόδειξης στην Πρόταση 39) σ. 502.

⁹⁰Marcel Brion – Leonardo Da Vinci, μτφ. Νικηφόρος Βρεττάκος, εκδ. Νεφέλη, 1983, σ. 69.

⁹¹Ρενέ Ντεκάρτ – Τα πάθη της ψυχής, μτφ. Γιάννης Πρελορέντζος, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 1996. σ. 96.

⁹²Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, ό.π. σ. 213.

5.2 Η έννοια της Κίνησης

Ο Χορός ως μια ενσώματη παρουσία του ανθρώπου μέσα στο χώρο, εισέρχεται στον χρόνο και αφομοιώνοντάς τον, δημιουργεί τη δική του εμπειρία μέσα σ' αυτόν. Επιστρέφοντας στη *Φιλοσοφία του Χορού*, θα δούμε ότι «Το σώμα που χορεύει, φαίνεται σαν να αγνοεί ό,τι το περιβάλλει. Φαίνεται μάλιστα να ασχολείται με τον εαυτό του και με ένα άλλο, κεφαλαιώδες αντικείμενο από το οποίο αποσπάται ή παραδίδεται, στο οποίο επιστρέφει, μόνο και μόνο για να ξαναπάρει από αυτό κάτι ώστε πάλι να δραπετεύσει...Πρόκειται για τη γη, το έδαφος, το σταθερό τόπο, την επιφάνεια στην οποία περπατά η καθημερινή ζωή και καθίσταται δυνατό το βάδισμα, αυτό το κοινότοπο γεγονός της ανθρώπινης κίνησης».⁹³ Βλέπουμε λοιπόν ότι η έννοια της κίνησης –τόσο σωματικά, όσο και ψυχικά– διατρέχει καθολικά την ανθρώπινη εμπειρία, είτε στη πρόσληψη των ερεθισμάτων είτε στην έκφραση των σκέψεων και των συναισθημάτων, αποτυπώνοντας την *δέση* του ανθρώπου στη *στιγμή*.⁹⁴ Στην Τέχνη υπάρχει μια εσωτερική κίνηση η οποία στην τελική της έκφραση είναι αυτή, που θα δημιουργήσει το έργο τέχνης. Ως προς το Χορό η εξωτερική κίνηση που συντελείται και εσωτερικά, μετασχηματίζει τον εαυτό της μέσω της σωματικής εκφράσεως· δίχως την παρουσία μουσικών οργάνων όπως φερειπείν οι χορδές τις κιθάρας που παράγουν τον ήχο ενός μουσικού έργου. Συνεπώς, μια χορευτική κίνηση μπορεί αυτή καθ' εαυτή να εκφράσει μια καλλιτεχνική δημιουργία, οπτικοποιώντας το καλλιτεχνικό συμβάν με τα σώματα που το αποτυπώνουν κινητικά.

Είδαμε λοιπόν πως μέσω του Χορού το σώμα, αποτελεί αυτό καθ' εαυτό την πηγή από την οποία πηγάζει η καλλιτεχνική του έκφραση. Πέραν της Τέχνης, θα παρακολουθήσουμε την εμφάνιση της κίνησης στην καθημερινή ζωή και πώς η παρουσία της εμπλέκεται στο γίγνεσθαι των πάντων. Διαβάζουμε στο Ντελέζ ότι «η κίνηση στο χώρο εκφράζει ένα όλον που αλλάζει, σχεδόν όπως η αποδημία των πουλιών εκφράζει τη μεταβολή της εποχής. Παντού όπου εδραιώνεται μια κίνηση μεταξύ πραγμάτων και προσώπων, μια μεταβολή ή μια αλλαγή εγκαθίσταται στο χρόνο, δηλαδή σε ένα ανοιχτό όλον που τα εμπειριέχει και στο οποίο βυθίζονται».⁹⁵ Η Κίνηση και ο χρόνος σχετίζονται

⁹³Paul Valéry – Η Φιλοσοφία του Χορού, ό.π. σ. 30 - 31.

⁹⁴Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2004. σ. 19, 20
«Η κίνηση δεν κάνει τίποτε άλλο από το να εκφράζει μια «διαλεκτική» των μορφών, μια ιδεώδη σύνθεση που της προσδίδει τάξη και μέτρο. Αν αντιληφθούμε την κίνηση με αυτό τον τρόπο, είναι μια συστηματοποιημένη μετάβαση από τη μία μορφή στην άλλη, δηλαδή μια τάξη στάσεων ή προνομιακών στιγμών, όπως στο χορό.

⁹⁵Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, ό.π., σ. 263

μεταξύ τους σε τέτοιο βαθμό, που ο χρόνος δεν μπορεί να επέμβει σε τίποτα δίχως την κίνηση και η κίνηση ακινητεί δίχως το χρόνο που συνεκδηλώνεται με αυτήν. Η ύπαρξη της πραγματικότητας υφίσταται ως *έγχρονη κίνηση*, που εκφράζει το γίνεσθαι σε ό,τι αυτή (η πραγματικότητα) εμπεριέχει. Η ανθρώπινη κίνηση μέσω του Χορού συναντά την *εξωτερική πραγματικότητα* και αφομοιώνεται, χάνοντας ή βρίσκοντας τον εαυτό της μέσα σε αυτήν.

Ενα λαμπρό παράδειγμα που εξηγεί, πώς θα μπορούσε κανείς μέσω του Χορού ή μέσω οποιασδήποτε κίνησης να χάσει ή να βρει μια σκέψη, παραδέτει ο Μίλαν Κούντερα στη *Βραδύτητα*: «Υπάρχει κρυφός σύνδεσμος μεταξύ βραδύτητας και μνήμης, μεταξύ ταχύτητας και λήθης. Ας πάρουμε μια όσο το δυνατόν πιο κοινότοπη κατάσταση: κάποιος περπατάει στο δρόμο. Ξαφνικά θέλει να θυμηθεί κάτι, αλλά του διαφεύγει η ανάμνηση. Εκείνη τη στιγμή, μηχανικά, επιβραδύνει το βήμα του. Αντιθέτως, κάποιος που προσπαθεί να ξεχάσει ένα δυσάρεστο περιστατικό που έζησε πριν από λίγο, επιταχύνει εν αγνοία του το βάδισμά του, σαν να θέλει να απομακρυνθεί γρήγορα από κάτι που, χρονικά, βρίσκεται ακόμα πολύ κοντά του. Στα υπαρξιακά μαθηματικά αυτή η εμπειρία παίρνει τη μορφή δύο στοιχειωδών εξισώσεων: ο βαθμός της βραδύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της μνήμης· ο βαθμός της ταχύτητας είναι ευθέως ανάλογος με την ένταση της λήθης».⁹⁶ Η επήρεια των σκέψεων είναι συνυφασμένη με τα συναισθήματα τα οποία αυτές παράγουν· το *συναισθηματικό ποιόν* είναι αυτό που θα κατευθύνει τον τρόπο, το χώρο και το χρόνο της εκάστοτε κίνησης. Με την επιτέλεση της κίνησης επέρχεται η ψυχοσωματική ισορροπία, που ο Χορός –ή οποιαδήποτε μορφή σωματικής κίνησης– κομίζει. Συνεπώς, μέσα στο συναίσθημα είναι που «η κίνηση παύει να είναι κίνηση μετατόπισης και γίνεται έκφραση, δηλαδή ποιότητα»⁹⁷.

⁹⁶Milan Kundera – *Η Βραδύτητα*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2009, σ. 43, 44.

⁹⁷Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η εικόνα-κίνηση*, ό.π., σ. 88.

6) Φιλοσοφία και Θέατρο

Με το Θέατρο οδηγούμαστε σε μία περιοχή της Τέχνης όπου η αλληλεπίδραση των αισθήσεων της όρασης και της ακοής, εστιάζουν την προσοχή τους σε μία καλλιτεχνική συνθήκη που συμβαίνει μπροστά στα όμματα και τα ότα των θεατών. Ο ζωντανός χρόνος που λαμβάνει χώρα η θεατρική παράσταση δημιουργεί μια υπαρξιακή περιδίνηση, καθώς ο στοχασμός μπορεί να συναντήσει τη συγκίνηση και η συγκίνηση να επιστρέψει στον στοχασμό. Αν θέλαμε να παρακολουθήσουμε τη δραματική τέχνη στην ιστορική της ανάπτυξη, αρχικά θα εντοπίζαμε τις ρίζες της σε θρησκευτικές και κοινωνικές τελετουργίες. Ανοίγοντας την Πάπυρος Λαρούς, ο αναγνώστης διαβάζει πως «Το Θέατρο [η λέξη από το ελληνικό ρήμα *θεώμαι* (=βλέπω)]· ως μορφή τέχνης είναι η τέχνη της εκτέλεσης ή παράστασης επί σκηνής» και πως είναι «μια από τις επικρατέστερες μορφές καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε όλους τους πολιτισμούς του κόσμου».⁹⁸

Το Θέατρο από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα κατάφερε να συγκεράσει τη θρησκευτική και κοινωνική ανάγκη των ανθρώπων σε μια μορφή Τέχνης, η οποία θα λέγαμε ότι μπορεί να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη ατμόσφαιρα *μεταφυσικής κατάνυξης*: μεταφυσική ως προς τα ερωτήματα που «αφορούν τον προσδιορισμό των έσχατων λόγων της πραγματικότητας»⁹⁹ και κατανυκτική ως προς τη «συγκίνηση»¹⁰⁰ που προκαλεί η δράση των ηθοποιών.

Στην αρχαία Ελλάδα η σταδιακή εξέλιξη του χαρακτήρα της Δραματικής Τέχνης από φαινόμενο θρησκευτικό σε ευρύτερα κοινωνικό, παρατηρείται όταν «Οι δραματουργοί της Κλασικής Περιόδου (5ος π.Χ. αιώνας) και ειδικά οι αρχαίοι τραγικοί, παρουσίαζαν τις τραγωδίες τους σε καθορισμένες θρησκευτικές γιορτές, υμνώντας τους θεούς και τους ήρωες με έργα που ήταν ταυτόχρονα μια έντεχνη απόδοση της ελληνικής μυθολογίας».¹⁰¹ Το Θέατρο ακολουθώντας την ιστορική πορεία του εκάστοτε πολιτισμού, εξελίχθηκε παράλληλα με τις καλλιτεχνικές και τις κοινωνικές του λειτουργίες.¹⁰² Ωστόσο το

⁹⁸ Πάπυρος *Larousse Britannica*, τόμος 23, Λήμμα: *Θέατρο*, σ. 235.

⁹⁹ Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 414, Λήμμα: *Μεταφυσική*.

¹⁰⁰ Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., Λήμμα: *Κατάνυξη*, [ETYM. [...] «τρυπώ με αιχμηρό αντικείμενο» (και μεταφορικά «συγκινώ, διεγείρω ευλαβικά αισθήματα») < κατα- + νύσσω (νύξη) «τρυπώ, διαπερνώ».

¹⁰¹ Πάπυρος *Larousse Britannica*, τόμος 23, Λήμμα: *Θέατρα και σκηνές*, σ. 196.

¹⁰² ό.π., Λήμμα: *Θέατρο*, σ. 216. «Οι σεμνοπρεπείς τελετουργίες (οι οποίες ανήκαν σε μια αυστηρή παράδοση, που εξελίχθηκε με τη μετάδοσή της από γενιά σε γενιά και στην οποία τα νεαρά μέλη του λαού ή της φυλής μούονταν κατά διάφορα στάδια) μπορεί να πει κανείς ότι είναι ο πρόγονος της δυτικής τραγωδίας, η οποία διατηρεί κάποιους δεσμούς με τις θρησκευτικές της ρίζες, ενώ οι ελευθερόστομες τελετουργίες (οι οποίες ήταν συνήθως ευχαριστήριες, για βοήθεια που παρασχέθηκε και η τέλεσή τους

προσωπικό ύφος του συγγραφέα, μαζί με τις επιλογές του σκηνοθέτη και των ηθοποιών είναι αυτά που εν τέλει θα συνδιαμορφώσουν την εκάστοτε θεατρική παράσταση. Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμη την παράθεση δύο ερωτημάτων, ως προς τη φύση ενός θεατρικού έργου: «Το έργο είναι αυτό που πιστεύει ο συγγραφέας ότι έγραψε ή τα λόγια που έγραψε;» και συνεπακολούθως «Είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτά τα λόγια ζητούν να ενσαρκωθούν ή είναι ο τρόπος που τα ερμηνεύουν ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί σε μια συγκεκριμένη σκηνή θεάτρου;»¹⁰³

Ως προς τα ερωτήματα που ετέθησαν αρχικά, πιστεύουμε ότι από τη στιγμή που ένα θεατρικό – ή άλλο έργο– περνάει από τον συγγραφέα στο κοινό, το έργο ταξιδεύει σε αχαρτογράφητους για το συγγραφέα προορισμούς. Οσοδήποτε κι αν έχει μοχθήσει ο δημιουργός για τη σαφήνεια των νοημάτων ενός έργου, τον τελευταίο λόγο τον έχει πάντα η υποκειμενική εμπειρία του θεατή. Πρόκειται για μια εμπειρία ή οποία κάθε άλλο παρά σταθερή είναι. Ίσως εύκολα μπορεί κανείς να φανταστεί έργα που με κάθε τους επίσκεψη δοκιμάζουμε συχνά τελείως διαφορετικές εμπειρίες, ανάλογα με τις διαθέσεις και τις καταστάσεις της ψυχής μας. Άλλωστε η μετάφραση, η ερμηνεία, το προσωπικό ύφος ενός σκηνοθέτη κι ενός ηθοποιού, καθιστούν τις μεταμορφώσεις ενός κειμένου ατελείωτες. Επιπροσθέτως, μία από τις σημαντικότερες εσωτερικές συνεισφορές ενός δραματικού έργου, την εντοπίζουμε στη «συνέχεια» μιας εικασίας ή θολής διαίσθησης την οποία μπορεί να είχε ο θεατής πριν τη στιγμή του έργου. Χάριν στην παράσταση, ο θεατής κατάφερνει να δώσει στη σκέψη του την κατάλληλη εσωτερική επεξήγηση και την αρτιότητα ενός συλλογισμού. Συνεπώς, έτσι εξηγείται το γεγονός ότι «ένα κοινό, δέχεται μόνο όσα έργα του δίνουν τη συγκίνηση και το μήνυμα που εκείνο διαλέγει».¹⁰⁴

απαιτούσε αυθόρμητες αντιδράσεις και ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοσχέδιες) εξελίχθηκαν στην κοσμική φάρσα και, τελικά, στα άλλα δύο σημαντικά δραματικά είδη του δυτικού θεάτρου: την κωμωδία και το σατιρικό έργο».

¹⁰³ Στο ίδιο, τόμος 18, Λήμμα: *Δραματική Λογοτεχνία*. σ. 109.

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 120.

6.1 Η έννοια του Τραγικού

Μαζί με το σατυρικό δράμα και την κωμωδία, η τραγωδία είναι το τρίτο είδος έργων του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Με την ονομασία της να αποτελεί μια σύνδεση των λέξεων *τράγος* και *ωδή*,¹⁰⁵ υπάκουε στο σχήμα ηθοποιός-χορός-θεατές, με τρόπο ανάλογο του σχήματος ιερέας-μουούμενοι-πιστοί της θρησκευτικής τελετουργίας. Η αναλογία αυτή ενισχύεται από τα θέματα και τη δομή των παλαιότερων σωζόμενων έργων, καθώς η τραγωδία πραγματευόταν με μεγάλη εμβριδία και τυπικότητα τους ηθικούς νόμους που διέπουν τον κόσμο.¹⁰⁶ Πέραν όμως της ηθικής και πολλές φορές μεταφυσικής ενασχόλησης των υπαρξιστικών καταστάσεων, βλέπουμε τη συγγένεια της τραγωδίας με την αρχαία ελληνική Φιλοσοφία. Στο βαθμό που οι αρχαίοι συγγραφείς δεν επαφίονταν μόνο στην περιγραφή καταστάσεων αλλά προχωρούσαν στην εξιστόρηση κατορθωμάτων ή στάσεων απέναντι στη ζωή, χαρακτηρίζαν τον βίο ορισμένων φιλοσόφων με άξονες τη δραστηριότητα και τη δράση τους. Ένα παράδειγμα που επικυρώνει την εν λόγω αφήγηση εξιστορεί ο Διογένης Λαέρτιος για τον Διογένη τον Κυνικό. Όταν κάποτε ο Διογένης είχε συλληφθεί και επρόκειτο να πουληθεί, ρωτήθηκε τι ξέρει να κάνει. Η απάντηση που έδωσε ήταν πως: «Ξέρω να εξουσιάζω ανθρώπους» και μιλώντας στον κήρυκα είπε: «Φώναξε μήπως δέλει κανείς να αγοράσει αφέντη».¹⁰⁷

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, ενδέχεται να αντιπροσωπεύει πληρέστερα τον φιλοσοφικά παιδαγωγικό χαρακτήρα της Τραγωδίας. «Η τραγωδία» γράφει «δεν είναι μίμηση ανθρώπων, αλλά μίμηση πράξης και ζωής· η ευτυχία και η δυστυχία των ανθρώπων προέρχονται από τη δράση τους και ο σκοπός της ζωής είναι μια κάποια δραστηριότητα και όχι μια ιδιότητα [...] Οι μιμούμενοι δε δρουν για να μιμηθούν χαρακτήρες, αλλά περιλαβαίνουν τους χαρακτήρες για χάρη των πράξεων».¹⁰⁸ Συνεπώς τόσο στη Φιλοσοφία όσο και στην Τραγωδία, βλέπουμε πως η δράση των ανθρώπων θα

¹⁰⁵ Πάπυρος *Larousse Britannica*, τόμος 23, Λήμμα: *Θέατρο*, σ. 217. «Ξεκίνησε είτε ως τραγούδι που είχε για έπαθλο έναν τράγο είτε ως ένα τραγούδι τράγων ή Σάτυρων» (Μεταμφιεσμένων τραγόμορφων δαιμόνων όπου κατά τη μυθολογία ήσαν σύντροφοι του θεού Διόνυσου).

¹⁰⁶ Πάπυρος *Larousse Britannica*, τόμος 23, Λήμμα: *Θέατρο*, σ. 217.

¹⁰⁷ Διογένης Λαέρτιος, *Άπαντα* 3, *Βίοι φιλοσόφων ΣΤ'-Ζ'*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1994, σ. 37.

¹⁰⁸ Αριστοτέλης – *Ποιητική*, ό.π., σ. 227 και υποσημείωση σ. 226. «Πρόκειται για θεμελιακή αρχή της αριστοτελικής αισθητικής αλλά και διαλεκτικής. Στην τραγωδία [...] οι ήρωες του έργου δεν είναι άνθρωποι με μια αυτόνομη προσωπικότητα, αλλά άνθρωποι που δρουν, που έρχονται σε επικοινωνία με άλλους ανθρώπους ή ομάδες [...] Ο σκοπός της ζωής είναι μια κάποια δραστηριότητα, λέει, όχι μια κατάσταση. Η τραγωδία δε μιμείται ακίνητες καταστάσεις αλλά τις πράξεις τους, μέσω των οποίων υπάρχουν οι άνθρωποι. Και η ευτυχία ή η δυστυχία τους μέσα από τις πράξεις τους θα βγουν».

χαρτογραφήσει ολοκληρωμένα την *οντολογική τους παρουσία* εντός της ίδιας τους της ζωής. Ακόμη και οι χαρακτήρες των ανθρώπων είναι προσανατολισμένοι στο ποιόν που θα παράξουν οι δράσεις τους.

Το πώς όμως θα εξέλθουν τόσο οι ήρωες όσο και οι θεατές από το αδιέξοδο μιας κατάστασης στην οποία φαίνεται πως έχουν βυθιστεί, δεν έχει μονοσήμαντη αξία. Άλλοτε θα δούμε στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ, τον Εστραγκόν μαζί με τον Βλαδίμηρο καθηλωμένους στην αδράνεια της αναμονής τους να περιμένουν τον Γκοντό, διαπιστώνοντας πως όχι μόνο έχασαν, αλλά ξεφορτώθηκαν τα *υπαρξιακά τους δικαιώματα*.¹⁰⁹ Και άλλοτε θα διαβάσουμε στη *Φιλοσοφία του Τραγικού στον Ουίλιαμ Σέξπηρ* του Γεωργοβασίλη, πως ο χρόνος και η μεταβολή δεν αποτελούν πια εμπόδια για τη δυνατότητα του Τραγικού, αφού: «Ο άνθρωπος ανακαλύπτει την απόλυτη δύναμη του εαυτού του, μέσα στην οποία μπορεί να εμπιστευτεί τον εαυτό του λυτρωμένο από τα δεσμά του παρελθόντος του, το οποίο τον πολιορκούσε ως παραδοσιακή ιστορία με γενικά κριτήρια και νομιμοποιημένες προκαταλήψεις, και του μέλλοντός του, το οποίο τον απειλούσε ως ατομική εναντίωση, δηλαδή ως ατομικό πεπρωμένο και ενδοιασμός, που γεννούσε (μέσα στη συνείδηση) την αγωνία και το φόβο».¹¹⁰ Οι παραπάνω διαπιστώσεις θυμίζουν το συνεχές διακύβευμα που ενυπάρχει με κάθε λεπτό της ανθρώπινης ύπαρξης, η οποία, ούσα στραμμένη σε ένα καθ' ολοκληρίαν άγνωστο μέλλον, είναι βυθισμένη στην άγνοιά της. Συνεπώς, θεωρούμε πως η ουσία του *Τραγικού* δεν εντοπίζεται στην *ύπαρξη* αλλά κυρίως στη *διαχείριση* των συμβάντων της ζωής, καθώς, αν πράγματι «ο άνθρωπος δεν είναι τίποτ' άλλο παρά αυτό που ο ίδιος φτιάχνεται»¹¹¹, τότε η δράση του ανθρώπου μπορεί να γίνει τόσο η ελευθερία, όσο και η σκλαβιά του.

¹⁰⁹ Σάμουελ Μπέκετ – *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Α. Παπαθανασοπούλου, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σ. 14, 21.

¹¹⁰ Δημοσθένης Γεωργοβασίλης – *Η Φιλοσοφία του Τραγικού στον Ουίλιαμ Σέξπηρ*, εκδ. Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση, τόμος 6, 1989, 56.

¹¹¹ Ζ. Π. Σαρτρ – *Ο Υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, μτφ. Κώστα Σταματίου, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, 2009, σ. 23.

6.2 Η έννοια του Κωμικού

Η Κωμωδία έχει τις ρίζες της στις αυτοσχέδιες ευχαριστήριες γιορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου για την ευφορία που χάριζε στη γη. Ξεκινώντας ως τολμηρή πολιτική σάτιρα (αρχαία κωμωδία) εξελίχθηκε σε κοινωνική σάτιρα (μέση κωμωδία) και αργότερα σε κωμωδία ηδών (νέα κωμωδία).¹¹² Το φιλοσοφικό ενδιαφέρον της Κωμωδίας, συναντάται έντονο στην εννοιολογική εξέταση του Μπερξόν για το Γέλιο, στο δοκίμιο για τη *Σημασία του Κωμικού*. Σε μία πρώτη θεωρητική επισήμανση, διαβάζουμε πως δεν θα απολαμβάναμε το κωμικό αν νιώθαμε απομονωμένοι καθώς, «το γέλιο μας είναι πάντα γέλιο μιας ομάδας»¹¹³ και πράγματι, αν ανατρέξουμε στην ετυμολογία της λέξης κωμωδία, θα βρούμε την καταγωγή της στη λέξη *κώμος* και την πιθανή αρχική σημασία του *κώμου* σε αυτή της «συνάθροισης».¹¹⁴ Ποια έννοια όμως θα παραθέταμε ως αντίθετη σε αυτή του κωμικού; Είναι άραγε η σοβαρότητα εχθρικά προσκείμενη στην κωμικότητα;

Στην πραγματικότητα η έννοια του σοβαρού, ίσως είναι πολύ κοντύτερα στο κωμικό απ' ότι ενδεχομένως να πιστεύουμε, κι αυτό διότι τις περισσότερες φορές το κωμικό δεν θα μπορούσε ν' αναδυθεί δίχως αυτό.¹¹⁵ Συνεχίζοντας με την εργασία του Μπερξόν, βλέπουμε το κωμικό «περισσότερο αντίθετο της χάρης και λιγότερο της ωραιότητας» κι αυτό γιατί ενέχει «περισσότερο ακαμψία παρά ασχήμια» όπως επίσης ότι «το γέλιο, δεν έχει μεγαλύτερο εχθρό από τη συγκίνηση».¹¹⁶ Μια πρώτη διάκριση ανάμεσα στο κωμικό και τη συγκίνηση, θα μπορούσε να αφορά το *συναθροιστικό* χαρακτήρα του κωμικού. Για παράδειγμα, η εορταστική ατμόσφαιρα είναι συνυφασμένη με τη συνάθροιση και το γέλιο, γι' αυτό βλέπουμε ότι η ανάδυση του κωμικού συμβάντος είναι πολύ πιο πιθανή, απ' ότι στη *κλειστή* πολλές φορές μόνωση που ενυπάρχει στη συγκίνηση. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι αποκλείεται ο στοχασμός από το κωμικό συμβάν, ούτε πως μια Κωμωδία, έχει υποβιβασμένο πνευματικό ποιόν σε σύγκριση με την εσωτερική συγκίνηση ενός Δράματος. Αντιθέτως, θα λέγαμε ότι είναι πιθανόν η λογική σκέψη να είναι περισσότερο παρούσα σε ένα κωμικό συμβάν, αφού «το κωμικό απαιτεί, εν τέλει, για να κάνει όλη του

¹¹² Πάπυρος Larousse Britannica, τόμος 23, Λήμμα: *Θέατρο*, σ. 217 - 218.

¹¹³ Ανρί Μπερξόν – *Το γέλιο (δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού)*, μτφ. Β. Τομανάς, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1998, σ. 13.

¹¹⁴ Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., ετυμολογία λήμματος της λέξης: *Κώμος*.

¹¹⁵ Θ. Πελεγρίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 374, Λήμμα: *Κωμικό*: «Οι εκφάνσεις του κωμικού προκαλούνται από τη διασταύρωση του σοβαρού και του αστείου. Στην ειρωνεία, το αστείο υποδηλώνεται μέσα από τη σοβαρότητα, ενώ αντίθετα, στο χιούμορ, η σοβαρότητα κρύβεται πίσω από το αστείο. Στη σάτιρα, επίσης η σοβαρότητα εκφράζεται μέσα από το αστείο».

¹¹⁶ Ανρί Μπερξόν – *Το γέλιο (δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού)*, ό.π. σ. 30 και 11.

την εντύπωση, κάτι σαν στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς. Απευθύνεται στην καθαρή νόηση. Μόνο που η νόηση αυτή οφείλει να μένει σε επαφή με άλλες νοήσεις». ¹¹⁷

Το κωμικό έχει ως αφετηρία την κανονικότητα μιας σοβαρής ή φυσιολογικής υπόθεσης, η οποία ξαφνικά παρεκκλίνει από την κλίμακα της λογικής αλληλουχίας. Όταν αυτή η παρέκκλιση δεν δημιουργήσει στην ψυχή μια συγκινησιακή κατάσταση, τότε ενδεχομένως βρισκόμαστε καθ' οδόν προς την έλευση του κωμικού. Εξάλλου «θα πάρουμε μια κωμική κουβέντα αν εισάγουμε μια παράλογη ιδέα στο καλούπι μιας καθαγιασμένης πράξης» και «απ' τη στιγμή που η προσοχή μας συγκεντρώνεται στην υλικότητα μιας μεταφοράς, η ιδέα που εκφράζεται γίνεται κωμική». ¹¹⁸ Μολαταύτα όπως και με τις περισσότερες εκφάνσεις των ανθρωπίνων συναισθημάτων, φαίνεται πως η παρουσία του άλλου ως έτερου ή συνεταίρου μιας κατάστασης, είναι αναπόφευκτη για την επίτευξη του κωμικού. Ακόμη και η απουσία του κωμικού συντρόφου, δεν καταφέρνει να αποστερήσει από το μυαλό τη δυνατότητα ν' ανακαλέσει το πρόσωπο που θα μοιραστεί το γέλιο. Η μνήμη ανακαλεί την παρουσία ενός συντρόφου σε κάθε κωμικό συμβάν, το οποίο φαίνεται να προσυπογράφει και ο Μπερξόν, όταν μεταξύ άλλων αναφέρει πως: «Όσο ειλικρινές κι αν υποθέσουμε πως είναι, το γέλιο κρύβει μια υστερόβουλη συνεννόηση, σχεδόν συνένοχη θα έλεγα, με άλλους πραγματικούς ή κατά φαντασίαν γελώντες». ¹¹⁹ Έτσι λοιπόν βλέπουμε τη συνθήκη μιας θεατρικής παράστασης να μην μονοπωλεί το κωμικό στις καλλιτεχνικές –ή μη– εκφράσεις των ηθοποιών. Με την παρουσία των θεατών, υπάρχει πάντοτε η δυνατότητα μιας καθαρά υποκειμενικής εμπίωσης ενός μη κωμικού συμβάντος, ως αμιγώς κωμικό.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 12.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 94 και 96.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 13.

7) Φιλοσοφία και Κινηματογράφος

Ο Κινηματογράφος είναι μία από τις πιο πρόσφατες μορφές Τέχνης και ίσως η λιγότερο αφαιρετική απ' όσες προηγήθηκαν στην Ιστορία των Τεχνών, αφού ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει, ν' ακούσει και την ίδια στιγμή να διαβάσει τα τεκταινόμενα του κινηματογραφικού έργου.¹²⁰ Μαζί με τη Φωτογραφία, είναι ίσως το αντιπροσωπευτικότερο άνοιγμα της τεχνολογίας στο χώρο των Τεχνών. Αν θέλαμε να εντοπίσουμε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, αυτό θα ήταν ότι: «Μπορεί να μας δώσει μια τόσο λεπτομερή και ακριβή οπτικοακουστική προσέγγιση της πραγματικότητας, να επικοινωνήσει μια τόσο επακριβή γνώση της μορφής κάποιου αντικειμένου ή της οπτικοακουστικής παρουσίας κάποιου γεγονότος που η γραπτή ή προφορική γλώσσα θα αδυνατούσε να το καταφέρει».¹²¹ Την άποψη αυτή του Νίκου Τερζή, φαίνεται να συμερίζεται και ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι όταν στον *Κινηματογράφο της Ποίησης*, αναφέρει μεταξύ άλλων πως: «Ενώ τα όργανα της ποιητικής ή φιλοσοφικής επικοινωνίας είναι ήδη αρκετά επεξεργασμένα (αποτελούν ένα πραγματικό, ιστορικά σύνθετο και ώριμο σύστημα), η οπτική επικοινωνία που βρίσκεται στη βάση της κινηματογραφικής γλώσσας είναι αντίθετα εξαιρετικά ακατέργαστη και σχεδόν σε πρωτόγονη κατάσταση».¹²² Πράγματι, ο Κινηματογράφος ως μία προ-γραμματική μορφή τέχνης μπορεί να καταστεί εγγύτερος σε σχέση με μία από τις πρώτες αντιληπτικές ικανότητες του ανθρώπου, την όραση.¹²³ Μιλώντας μια γλώσσα υπερδιαλεκτική και διεθνή,¹²⁴ μπορεί να εκφράσει εναργέστατα και ν' αναπαραστήσει με σχεδόν καθολική σαφήνεια ένα νόημα ή ένα γεγονός.

Όπως είδαμε ο Κινηματογράφος φέρνοντας στο φως μια νοητή ύλη,¹²⁵ εμπεριέχει ένα μεγάλο εύρος αναπαραστατικών δυνατοτήτων που του επιτρέπει μια πλατιά και μαζική απεύθυνση. Ωστόσο, αυτός ο απεικονιστικός λόγος του Κινηματογράφου δεν υποβαθμίζει τις μη εικονικές εκφράσεις. Αν για παράδειγμα αντιπαραβάλουμε μια κινηματογραφική

¹²⁰ Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, ό.π., σ. 266 «Είτε βωβός είτε ομιλών, ο κινηματογράφος συνιστά έναν τεράστιο «εσωτερικό μονόλογο» που εσωτερικεύει αδιάκοπα: όχι μια γλώσσα αλλά μια οπτική ύλη που είναι το δυνάμενο να εκφερθεί της γλώσσας».

¹²¹ Νίκος Τερζής – *Nouvelle Vague: Το σινεμά παίζει τον εαυτό του*, εκδ. Ίων, Αθήνα, 2013, σ. 42.

¹²² Πιέρ Πάολο Παζολίνι – *Κινηματογράφος της Ποίησης*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ.7.

¹²³ Στο ίδιο, σ. 11 «Ο κινηματογράφος είναι κατά βάση ονειρικός εξαιτίας του στοιχειώδους χαρακτήρα των αρχετύπων του [...] και της πρωταρχικότητας του προ-γραμματικού χαρακτήρα των αντικειμένων, ως συμβόλων της οπτικής «γλώσσας».

¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 19.

¹²⁵ Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η Χρονοεικόνα*, ό.π. σ. 298.

ιστορία με τις δυνατότητες μιας λογοτεχνικής αφήγησης, ίσως συναντήσουμε κάποια φαινόμενα τα οποία εμπίπτουν στη *δεκτικότητα της φαντασίας*. Συγκεκριμένα, οι κινηματογραφικές εικόνες προϋπάρχουν προϋπάρχουν της φαντασίας με αποτέλεσμα το μυαλό ν' αποδέχεται περισσότερο, παρά να δημιουργεί τις –ούτως ή άλλως– έτοιμες εικόνες. Στην ανάγνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου, όσο συγκεκριμένες κι αν είναι οι περιγραφές του συγγραφέα, το μυαλό κάθε αναγνώστη κατασκευάζει τις δικές του εικόνες. Το ίδιο βιβλίο μπορεί να δημιουργήσει τόσες εικόνες, όσο και το πλήθος των αναγνωστών του. Ένας σκηνοθέτης συλλαμβάνει και αναπαριστά αυτές τις εικόνες μ' έναν εξ' ολοκλήρου συγκεκριμένο τρόπο· για το λόγο αυτό, ο θεατής περισσότερο ερμηνεύει και αισθάνεται παρά φαντάζεται και δημιουργεί αυτές τις ήδη υπάρχουσες κινούμενες εικόνες. Αν χρειαζόμασταν μια διευκρίνηση ως προς τη διαφορά ανάμεσα στη φαντασία και την αίσθηση, θα μπορούσαμε να πούμε πως με την αίσθηση «οι εικόνες σκιαγραφούνται από εξωτερικά αντικείμενα παρόντα» ενώ με τη φαντασία «από το πνεύμα, χωρίς την παρουσία εξωτερικών αντικειμένων».¹²⁶ Μολαταύτα, στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα καταπιαστούμε με το κινηματογραφικό ρεύμα του *Νέου Κύματος* (*Nouvelle Vague*), επειδή επιδόθηκε «στην εξερεύνηση και τη δημιουργία μιας [...] πολυποίκιλης φιλικής γλώσσας» με την οποία ο σκηνοθέτης «χρησιμοποιώντας την *camera* σαν ένα στυλό μπορεί να εκφράσει σκέψεις και συναισθήματα τόσο ελεύθερα, όσο κι ένας μοντερνιστής μυθιστοριογράφος»¹²⁷ ή Φιλόσοφος.

Το *Νέο Κύμα* ξεκίνησε στη Γαλλία το 1959 από τη δημιουργική παρουσία ενός πυρήνα κριτικών του περιοδικού κινηματογραφικής κριτικής *Cahiers du Cinema* (*Καγιέ Ντι Σινεμά*).¹²⁸¹²⁹ Ο σκηνοθέτης του οποίου τις ταινίες θα μελετήσουμε, είναι ο *Jean-Luc Godard* (*Ζαν-Λυκ Γκοντάρ*), καθώς, θεωρούμε ότι το κινηματογραφικό του έργο εμπεριέχει μία πλειάδα φιλοσοφικών προβληματισμών. Το ενδιαφέρον μας για το Γκοντάρ, συνοψίζεται επαρκώς σε μια πρόταση του Νίκου Τερζή, όταν αναφέρει πως

¹²⁶Ρενέ Ντεκάρτ – *Στοχασμοί περί της πρώτης Φιλοσοφίας*, μτφ. Βανταράκης Ευάγγελος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2003, σ. 244.

¹²⁷Νίκος Τερζής – *Nouvelle Vague: Το σινεμά παίζει τον εαυτό του*, ό.π., σ. 351.

¹²⁸*Στο ίδιο*, σ. 20.

¹²⁹*Στο ίδιο*, σ. 130 και 131, «Η μητρότητα του όρου *Nouvelle Vague* φαίνεται να αποδίδεται στη συγγραφέα Françoise Giroud (Φρανζουάζ Ζιρό). [...] Την άνοιξη του 1959, ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει τις πρώτες γαλλικές μεγάλου μήκους ταινίες, οι οποίες διακρίθηκαν για τη φρεσκάδα το στυλ και την καινοτόμο τόλμη τους, δημιουργώντας θύελλα ενθουσιασμού στο φεστιβάλ των Κανών την ίδια χρονιά. Γρήγορα κυκλοφόρησε και μετατράπηκε σε διεθνή φράση κλειδί, που ξεπερνώντας τα όρια του σινεμά έμελλε να παραφθαρεί και να χαρακτηρίσει κάθε πολιτιστικό φαινόμενο που φαινόταν επαναστατικό ή απλώς καινούργιο».

«πρωτοστάτησε παγκόσμια σε ένα νέο καινοτόμο είδος κινηματογράφησης που αποσκοπούσε να μας δείξει πώς το σινεμά μπορεί να μας εκπαιδεύσει να βλέπουμε (και όχι απλώς να κοιτάζουμε), για να διαπεράσουμε την απατηλή επιφάνεια των εικόνων του κόσμου: έναν κινηματογράφο που θα υπηρετούσε τη φιλοσοφική σκέψη και την πολιτική, κατά προτίμηση από την αφυπνισμένη θέση του θεατή (viewer's film)».¹³⁰ Πρόκειται για ταινίες όπου ο φιλοσοφικός στοχασμός παρόλο που εκπηγάει από το σκέψη του δημιουργού, συνδιαμορφώνεται και εν τέλει ολοκληρώνεται, με τη διαδικασία της κινηματογραφικής λήψης. Ο σκηνοθέτης απορρίπτοντας την καθηλωτική δράση των ηθοποιών, επιλέγει συχνά τα λιτότερα πλάνα –όπως το δωμάτιο ενός ξενοδοχείου ή το τραπέζι μιας καφετέριας– δίνοντας έμφαση στη συζήτηση μεταξύ των ηρώων. Σε αυτό το περιεχόμενο των *συζητήσεων*¹³¹ είναι όπου εντοπίζεται ο συγκερασμός συναισθημάτων και σκέψεων και όπου ο προβληματισμός των διαπροσωπικών σχέσεων μπορεί ν' αποτελέσει ένα από τα προσφορότερα εδάφη για τη Φιλοσοφία.

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 178.

¹³¹ Γ. Μπαμπινιώτη – Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, ό.π., Λήμμα: Συζητώ [ETYM. < αρχ. συζητῶ (-έω), αρχική σημασία «αναζητώ από κοινού, διερευνώ μαζί με άλλους», < συ(ν)- + ζητῶ].

7.1 Η έννοια της Συνείδησης στην καθημερινή πραγματικότητα

Στην ταινία του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ *Une Femme Mariee/Mια γυναίκα παντρεμένη* (1964) ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρατηρήσει την κίνηση της συνείδησης μέσα στην καθημερινότητα και πώς αυτή –μέσω στιγμιαίων παύσεων– μπορεί ν' αφυπνιστεί. Ξεκινώντας, παρακολουθούμε τη Charlotte (Macha Méril) να ψιδυρίζει κάποιους συνειρμούς, σχετικά με την υφή της προσωπικής της πραγματικότητας. «Ποια είμαι; Ποτέ δεν ήξερα ακριβώς. Θα ακολουθήσω άλλες αιτίες. Ήμουν κάποτε. Όχι εδώ, ένα χρόνο πριν. Μόνο κάποτε, έτσι δεν είναι;»¹³² Πρόκειται για ένα ύφος αναπόφευκτα ποιητικό, καθώς κάθε φορά που επεμβαίνει μέσω της σκέψης της στην πραγματικότητα, αυτόματως την αναστοχάζεται δημιουργικά. Η διερώτηση που προσφέρει ο αναστοχασμός της Charlotte την εισάγει μέσα στην κίνηση της πραγματικότητας και στο πού βρίσκεται η ίδια, σε σχέση με αυτήν. Η βιαιότητα που εγκυμονεί η τυφλή ροή της καθημερινότητας, το *αέναο συνεχές* μιας –ηθελμένης ή αδέλτης– ρουτίνας, μπορεί να αποδιώξει τόσο την αίσθηση όσο και τη σκέψη. Η Charlotte καταφέρνει να συνδεθεί εσωτερικά με τον εαυτό της, ωστόσο αυτό που αισθάνεται τόσο για αυτόν όσο και για την ίδια, ήταν ότι ως προς το παρόν αυτό καθ' εαυτό, ήταν πάντοτε απύσχα.

«Μέσα στο παρόν, δεν έχω χρόνο να σκεφτώ, δεν μπορώ να σκεφτώ [...] Το παρόν είναι πιο δυνατό από μένα».¹³³ Όταν απουσιάζει από το παρόν ο αναστοχασμός των συνειρμών και των συναισθημάτων, η ύπαρξη αρχίζει ν' απειλείται συνολικά και πολυεπίπεδα, καθώς η *αεικίνητη* καθημερινή ζωή διαπιστώνεται πως εν τέλει είναι *εξ' ολοκλήρου ακίνητη*. Πρόκειται για μια μορφή κίνησης η οποία γίνεται *ερήμην*, τόσο του ανθρώπου, όσο και της συνείδησης αυτού, αφού δεν εκφράζει καμία «αλλαγή μέσα στη διάρκεια ή στο όλον».¹³⁴ Έτσι δημιουργείται μια κίνηση – συμβάντων– μέσα στην καθημερινότητα, όπου εμπεριέχει μόνο τον εαυτό της και είναι υπεύθυνη της εσωτερικής ακινησίας της συνείδησης. Παρ' όλ' αυτά, όταν με την παρουσία κάποιας οριακής κατάστασης ή κάποιας συγκυρίας η κίνηση αυτή διακοπεί, η συνείδηση βιώνει τον εαυτό της, διακόπτοντας την παθητική της ακινησία. Αν τώρα η συνείδηση αρκεί για την πραγμάτωση της ελευθερίας, είναι ένα ερώτημα που εύκολα θ' απαντούσαμε αρνητικά,

¹³²Jean-Luc Godard – *Une Femme Mariee* (1964)/ *Μια γυναίκα παντρεμένη*, 12:55.

¹³³Στην ίδια, 34:22.

¹³⁴Ζιλ Ντελέζ – *Κινηματογράφος, Η εικόνα-κίνηση*, ό.π., σ. 23.

καθότι «ο άνθρωπος εκφράζεται κυρίως με τη δράση του [...] με αυτήν τροποποιεί την πραγματικότητα και επιδρά πάνω στο πνεύμα».¹³⁵ Ένα κεντρικό σημείο όπου μια συνείδηση μπορεί ν' αφυπνιστεί, είναι όταν ξεκινά και ακροάται τον εαυτό της μέσα από κάποιες στιγμές, οι οποίες δημιουργούνται χάρη στην αιφνίδια διακοπή της κίνησης. Για να αντιληφθούμε καλύτερη τη μορφή αυτών των στιγμών σε συνάρτηση με τη ροή της καθημερινότητας, θα κάναμε λόγο για μια *άνω τελεία* λίγων δευτερολέπτων *ήρεμης και μονωμένης σκέψης*.

Ένα άλλο φαινόμενο το οποίο προηγείται και ίσως να εμπεριέχει αυτές τις στιγμές, δεν είναι άλλο από τη *σιωπή*, η Σούζαν Σόνταγκ, αναφέρεται στη σιωπή ως «μια ζώνη διαλογισμού, μια προετοιμασία για ένα πνευματικό ωρίμασμα, μια δοκιμασία που τελειώνει κερδίζοντας το δικαίωμα να μιλήσεις».¹³⁶ Ο Γεράσιμος Σταματέλος γράφει πως πρόκειται για μια «τομή που λύνει τον γόρδιο δεσμό –που αφήνει τα λόγια να ηχούν αρκετά μετά την τελική εκφορά τους, που δίνει τον χρόνο στοχασμού και απάντησης».¹³⁷ Η σιωπή σε συνάρτηση με τη στιγμή, δημιουργεί μια πραγμάτωση της σκέψης, η οποία, μέσα στην αιφνίδια παύση της κινήσεως, ετοιμάζει την έκφραση της σκέψης, του συναισθήματος, άρα και της ελευθερίας. Πρόκειται λοιπόν για μια *εύγλωττη σιωπή*,¹³⁸ η οποία δημιουργεί τόσο το *χώρο*, όσο και τον *χρόνο* της *προσωπική ερωτηματοδεσίας*. Τα εσωτερικά λεχθέντα είναι κωφά δίχως τη σιωπή, όπως η ζωή είναι βουβή δίχως το λόγο. Η ισορροπία επέρχεται με τις παύσεις· παύσεις σιωπής και παύσεις λόγου.

¹³⁵Πιέρ Πάολο Παζολίνι – *Κινηματογράφος της Ποίησης*, ό.π., σ. 36, 37.

¹³⁶Σούζαν Σόνταγκ – *Η αισθητική της σιωπής*, ό.π., σ. 23.

¹³⁷Γεράσιμος Σταματέλος – *Σιωπή: Στο σταυροδρόμι Φιλοσοφίας, Λόγοτεχνίας και Τεχνών – Η ιστορία της αποσιώπησης*, ό.π., σ. 23.

¹³⁸Σούζαν Σόνταγκ – *Η αισθητική της σιωπής*, ό.π., σ. 32 Παραθέτουμε εδώ τη φράση της Σόνταγκ καθώς αποτυπώνει ακριβέστατα το περιεχόμενο των εν λόγω στιγμών, που πέρα από την αφύπνιση της συνείδησης, μπορούμε εντός τους να εντοπίσουμε τη συνύπαρξη του φιλοσοφικού στοχασμού αλλά και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. «Ο καλλιτέχνης που δημιουργεί με τη σιωπή ή το άδειο πρέπει να παράγει κάτι το διαλεκτικό: μια *εύγλωττη σιωπή*».

7.2 Η Γενεαλογία της Στιγμής

Στην ταινία του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ *Vivre Sa Vie/ Ζούσε τη ζωή της (1962)* θα παρακολουθήσουμε τον Brice Parain¹³⁹ να λέει στη Nana πως «Υπάρχει ένα είδος ασκητικού κανόνα που σταματά την καθημερινή ομιλία κάποιου, μέχρι τη στιγμή, που θα δει τη ζωή, αποστασιοποιημένος».¹⁴⁰ Σε αυτόν τον χρόνο της αποστασιοποίησης εμπεριέχεται η *σιωπή*, ως ένα βασικό συστατικό της *στιγμής*. Ο Κίρκεγκορ αναλύοντας το χωροχρονικό πλαίσιο της *στιγμής*, εντόπισε πως: «Δεν είναι στο βάθος άτομο χρόνου, παρά άτομο αιωνιότητας» καθώς σε αυτήν «συνορεύουν ο χρόνος κι' η αιωνιότητα, και μ' αυτή την επαφή εγκαθίσταται η έννοια *προσκαιρότητα*, όπου ο χρόνος εξακολουθητικά διακόπτει την αιωνιότητα και η αιωνιότητα εξακολουθητικά διαπερνά το χρόνο».¹⁴¹ Εξ' αυτών προκύπτει ένας άχρονος χαρακτήρας μέσα στη χρονικότητα των στιγμών, οι οποίες θυμίζουν πως προηγούνται των παύσεων και είναι αυτές που στην ακινησία τους, δημιουργούν την εσωτερική κίνηση του Εγώ. Αμέσως πριν από την έννοια της *στιγμής*, ο Κίρκεγκορ αντιπαραθέτει το *βλέμμα*, ως κάτι που «τίποτα δεν είναι τόσο γρήγορο όσο αυτό κι' όμως μετριέται με το μέτρο της αιωνιότητας».¹⁴² Πράγματι το βλέμμα είναι ένα στιγμιαίο συμβάν, το οποίο, θα μπορούσε να χωρίσει τη ζωή δύο ερωτευμένων σε *πριν και μετά* της ύπαρξής του.

Συνεχίζοντας, ο Brice Parain αναφέρει πως «Μέσα από την καθημερινή ζωή, κάποιος ανυψώνεται, σε αυτό που αποκαλείται ανώτερη ζωή. Στη σκεπτόμενη ζωή. Αλλά αυτή η ζωή προϋποθέτει ότι κάποιος θα είχε σκοτώσει την καθημερινή στοιχειώδη ζωή του».¹⁴³ Ο έρωτας ως εσωτερική πραγματικότητα –ανεξαρτήτως της συναισθηματικής του κατάληξης– μπορεί ν' αποτελέσει μια αντιπροσωπευτική *στιγμή δράσης* εντός του ανθρώπου που τον βιώνει. Ακόμη και αν στον Αλέξανδρο Δουμά διαβάσουμε γι' αυτόν πως «είναι το εγωιστικότερο απ' όλα τα πάθη»¹⁴⁴ ή στον Καζανόβα ότι «καταλαμβάνει τη δέση που ανήκει στη λογική».¹⁴⁵ Μολαταύτα, ο έρωτας ως ψυχικό φαινόμενο έχει την δυνατότητα να φέρει μια συνείδηση σε διάλογο με τον εαυτό της και τότε, αν η

¹³⁹Νίκος Τερζής – *Nouvelle Vague: Το σινεμά παίζει τον εαυτό του*, ό.π. σ. 359-360: Στην ταινία ο Brice Parain υποδύεται τον εαυτό του, καθώς στην πραγματικότητα είναι Φιλόσοφος και Γλωσσολόγος.

¹⁴⁰Jean-Luc Godard – *Vivre Sa Vie (1962)*, 1:09:48.

¹⁴¹Σαίρεν Κίρκεγκορ – *Η έννοια της αγωνίας*, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1990, σ. 108, 109.

¹⁴²ό.π., 106, 107.

¹⁴³Jean-Luc Godard – *Vivre Sa Vie (1962)*, 1:10:17.

¹⁴⁴Αλέξανδρος Δουμάς – *Οι Τρεις Σωματοφύλακες*, μτφ. Γ. Κοτζιούλα, εκδ. Παρουσία, Αθήνα, 1998, σ. 105.

¹⁴⁵Τζάκομο Καζανόβα – *Ιστορία της ζωής μου (Επιλογή από τις ωραιότερες σελίδες των απομνημονευμάτων)* μτφ. Σοφία Διονυσοπούλου, εκδ. Αγρα, Αθήνα, 1995, σ. 224.

καθημερινότητα του ερωτευμένου προσώπου γίνει πειστική γι' αυτόν, μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση από το ίδιο το άτομο. Η αμφισβήτηση αυτή μπορεί να δυναμώσει με τη σκέψη του εραστή, καθώς ανεξαρτήτως του περιεχομένου της, η σκέψη λειτουργεί μονωτικά –αν όχι απομονωτικά– προκαλώντας τη ρήξη σε μια πραγματικότητα κατά την οποία η σκέψη αποκόβεται από την εστία παραγωγής της: τον εαυτό. Σε αυτή την αποκοπή μπορεί να εμφανιστεί η στιγμή, η οποία, είναι εξ' ορισμού κρίσιμη και το αν θα γίνει κριτική εναπόκειται στη δράσης.

Όπως με τα κινηματογραφικά έργα του Γκοντάρ έτσι και σε μία πραγματικότητα που βρίσκεται σε κρίση, ο εαυτός εμφανίζεται ως: «Μια σειρά γεγονότων χωρίς εμφανή σύνδεση, σ' έναν κόσμο ασυνεχή, όπου όλες οι όψεις του είναι εξίσου έγκυρες. [...] Ο εαυτός δεν θεωρείται πλέον κάτι σταθερό. Δεν φέρει εσώτερο κέντρο, κάποιον πυρήνα· δεν φέρει ουσία».¹⁴⁶ Όπως εξετάσαμε προηγουμένως, μέσα στη ροή της καθημερινότητας, μπορεί να απωλεσθεί η συνείδηση που έχει ο άνθρωπος για τον εαυτό του. Τ' απρόβλεπτα συμβάντα της ζωής, είναι αυτά τα οποία ακινητοποιούν την κίνηση της καθημερινότητας και μέσα στην αιφνίδια παύση της ακινησίας, εμφανίζονται οι στιγμές. Η σιωπή είναι ο χώρος, ο χρόνος και το πλαίσιο δημιουργίας τόσο του στοχασμού, όσο και του αναστοχασμού. Ο έρωτας μπορεί να δημιουργήσει έναν διάυλο επικοινωνίας με τον εαυτό, καθότι, ως απρόβλεπτο συμβάν που διακόπτει την καθημερινότητα, επανασυνδέει τον άνθρωπο με τον εαυτό του. Ωστόσο, αυτό που καθορίζει τη συνείδηση στην καθημερινή πραγματικότητα, όταν μετά το πέρας της στιγμής επιστρέφει, είναι η δράση. Ο Παζολίνι γράφοντας για τη γλώσσα της δράσης, αναφέρει πως «εγκαθιδρύει τις σχέσεις ανάμεσα σ' εμάς και τον αντικειμενικό κόσμο». Πρόκειται για τη δεμελίωση μιας ατέρμονης σχέσης, καθώς επεμβαίνοντας στον άνθρωπο η πραγματικότητα, αυτός επιδρά σε αυτήν για την αλλάξει, μέχρι την επόμενη επέμβασή της και αυτό εις το διηνεκές.¹⁴⁷

¹⁴⁶Νίκος Τερζής – *Nouvelle Vague: Το σινεμά παίζει τον εαυτό του*, ό.π. σ. 136.

¹⁴⁷Πιέρ Πάολο Παζολίνι – *Κινηματογράφος της Ποίησης*, ό.π., σ. 43.

8) Φιλοσοφία και Φωτογραφία

Με τη Φωτογραφία –και με το μεταγενέστερο σε σχέση με αυτήν Κινηματογράφο – εισερχόμαστε σε μία ιστορική στιγμή, που η τεχνολογία ως εφαρμοσμένη επιστημονική γνώση, κάνει αισθητή την παρουσία της και στο χώρο των Τεχνών. Η Φωτογραφική Τέχνη πέρα από την ανάδειξη της εικόνας ως καλλιτεχνικό μέσο, έχει δημιουργήσει τη δική της γλώσσα στην επικοινωνία των ανθρώπων. Η Φωτογραφία μας λέει ο Εντουάρντο Καντάβα «Δεν είναι τίποτε άλλο παρά γραφή από φως, ένα χειρόγραφο από φως¹⁴⁸ [...] Δεν υπάρχει ούτε μια λέξη ή εικόνα που να μη στοιχειώνεται από την ιστορία. Ή όπως θα το έδετε ο Μπένγιαμιν, η ιστορία δεν μπορεί να συμβεί χωρίς το γίνεσθαι της γλώσσας, χωρίς την αντίστοιχη ανάδυση μιας εικόνας».¹⁴⁹ Αν η ιστορία στοιχειώνει τις εικόνες, ίσως και οι εικόνες, στοιχειώνουν την ιστορία. Αρκεί μόνο να σκεφτούμε πως κάποτε σ' ένα καρτ ποστάλ, πιθανόν θα βλέπαμε και κάποιες χειρόγραφες προτάσεις τις οποίες είχε γράψει ο αποστολέας. Εν αντιθέσει με το τότε, πολλά από τα περιεχόμενα των μηνυμάτων του καιρού μας, αποτελούνται από μια ή περισσότερες φωτογραφίες, οι οποίες συνοδεύονται από λίγες έως καμία λέξεις. Είναι δε χαρακτηριστικό πως την εποχή που γράφονται αυτές οι γραμμές, ενδεχομένως να είναι πιο δύσκολη στην καθημερινότητα η εύρεση ενός στυλό, απ' ό,τι μιας συσκευής όπου φέρει ενσωματωμένη μια φωτογραφική μηχανή. Το φαινόμενο της καθολικής προσβασιμότητας σε αυτό το μέσο της στιγμιαίας απαθανάτισης μιας εικόνας, δίνει τη δυνατότητα στον οποιονδήποτε, οπουδήποτε και οποτεδήποτε, να καταγράψει το οτιδήποτε. Συνεπώς, ένα ερώτημα που τίθεται είναι πως: Αν μια εικόνα ισούται με χίλιες λέξεις, τότε σε ποιο βαθμό θα μπορούσε η ανθρώπινη σκέψη ν' αφομοιώσει χίλιες εικόνες;

Αν παίρναμε για παράδειγμα τον Κινηματογράφο ως προς την αντιληπτική ικανότητα των αισθήσεων, θα βλέπαμε ότι η ανθρώπινη όραση αντιλαμβάνεται όλες αυτές τις κινητές εικόνες με τρόπο ενιαίο. Ωστόσο στην περίπτωση της Φωτογραφίας τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Η φωτογραφία είναι μια εικόνα, η οποία ακινητεί το εκάστοτε αντικείμενο, αποτυπώνοντας την πραγματικότητα αυτού – ή μέσω αυτού. Ωστόσο η πλάνη των αισθήσεων –η οποία στην Τέχνη θα μπορούσε να έχει από παιδαγωγική έως ψυχαγωγική λειτουργία– φαντάζει αμελητέα σε σχέση με μια πιθανή πλάνη της αντίληψης

¹⁴⁸ Εντουάρντο Καντάβα – Λέξεις Φωτός: Θέσεις για τη Φωτογραφία της Ιστορίας, μτφ. Μανόλης Αθανασάκης, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2014, σ. 39.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 40.

του νου. Στη σύγχρονη εποχή το πρόβλημα συνοψίζεται στην ανα-παράσταση που μεταφέρει η εικόνα όχι μόνο ως πληροφορία ή γνώση, αλλά κυρίως ως θέαμα.¹⁵⁰ Αναρωτώμενος για τον Πολιτισμό της Εικόνας ο Ντελέζ αναφέρει πως «Στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν πολιτισμό του στερεότυπου, που όλες οι εξουσίες έχουν συμφέρον να μας αποκρύψουν τις εικόνες, όχι κατ' ανάγκην να μας αποκρύψουν το ίδιο το πράγμα, αλλά να μας κρύψουν κάτι εντός της εικόνας. [...] Την ίδια στιγμή, η εικόνα προσπαθεί ακατάπαυστα να διατρυπήσει το στερεότυπο, να βγει από το στερεότυπο. Δεν ξέρουμε ως που μπορεί να οδηγήσει μια εικόνα – και αυτή είναι η σημασία του να γίνει κανείς οραματιστής ή βλέπων».¹⁵¹

Αν μια λανθασμένη πληροφορία δημιουργεί είτε παραπληροφόρηση είτε προπαγάνδα, στην περίπτωση της μαζικής παραγωγής και αναπαραγωγής των εικόνων, εμφανίζεται μια αδυναμία αφομοίωσης, το νόημα της οποίας συνοψίζει η λέξη *αλλοτρίωση*.¹⁵² Πρόκειται για μια νοηματική αποστέρηση, η οποία σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται με τον καταιγισμό των εικόνων. Με τη θέαση της εικόνας, ο νους δεν *κουράζεται* δεν σκέπτεται και δεν ελέγχει ενεργητικά και κριτικά, καθώς η εικόνα, συγγενεύει αμεσότερα με την αρχέγονη αίσθηση της οράσεως, ειδικότερα σε σχέση με τον γραπτό λόγο όπου απαιτείται σκέψη κι όπου θα λέγαμε πως είναι μία *σύγχρονη κατάκτηση*, μερικών χιλιάδων χρόνων. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εικόνα, ως ένα πιο οικείο –και σίγουρα πιο ξεκούραστο ερέθισμα– βυθίζει τον θεατή εντός της παρουσίας της, δημιουργώντας και συντηρώντας το παθητικό του βύθισμα μέχρι, την ολοκληρωμένη αποχή από τη δράση. «Στην περίπτωση της τεχνολογίας» αναφέρει ο Καντάβα «απαιτείται ένας τρόπος σκέψης ο οποίος θα δίνει έμφαση στις απρόβλεπτες σχέσεις διαμεσολάβησης που αποτρέπουν έστω και την απλή παρουσία του νοήματος κάποιου συμβάντος».¹⁵³

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 49, (Το 1927 ο Κρακάουερ στο δοκίμιο του «Φωτογραφία», υποστήριξε ότι) «Η εικόνα-ιδέα αποδιώχνει την ιδέα. Η χιονοθύελλα των φωτογραφιών προδίδει αδιαφορία προς αυτό που τα πράγματα σημαίνουν».

¹⁵¹ Ζιλ Ντελέζ – Κινηματογράφος, *Η Χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, ό.π., σ. 28.

¹⁵² Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π., Λήμμα: *Αλλοτρίωση*, αρχική σημ. «απόλεια, αποστέρηση».

¹⁵³ Εντουάρντο Καντάβα – *Λέξεις Φωτός*, ό.π., σ. 53.

8.1 Η έννοια του θεάματος

Ένα από τα κυριότερα ζητήματα που αναδεικνύονται με τη Φωτογραφία στη σύγχρονη τεχνολογική εποχή είναι η αλλοτρίωση¹⁵⁴ που μπορούν να επιφέρουν οι εικόνες. Η έννοια της αλλοτρίωσης ίσως έχει μονοπωληθεί από την οικονομική επιστήμη, ωστόσο στο παρόν κείμενο, αναφερόμαστε σε αυτήν πρωτίστως ως οντολογικό και κοινωνικό φαινόμενο. Μία πρώτη λοιπόν διαπίστωση ως προς τις υπάρχουσες δομές που εγκλωβίζουν την ελευθερία της συνείδησης, εντοπίζεται στην *Κοινωνία του Θεάματος* του Γκυ Ντεμπόρ, όταν αναφέρεται σε μια «Γενικευμένη διολίσθηση του *έχειν σε φαίνεσθαι*» καθώς «κάθε ατομική πραγματικότητα έχει καταστεί κοινωνική».¹⁵⁵ Μια τέτοια διολίσθηση εκ πρώτης όψεως ίσως να μην φαινόταν προβληματική, ωστόσο δεν πρόκειται περί μιας παιδαγωγικής εκφραστικότητας η οποία με πλούτο κομίζει τις γνωστικές της διδαχές στην κοινωνία. Αντιθέτως, το φαινόμενο εστιάζεται σε μια θα λέγαμε πιο κλειστή αλλά και πιο φτωχή κατάσταση: Η ανθρωπίνη επικοινωνία τείνει να εκφυλιστεί, ό,τι παρήγαγε εντός της ως ένα ζωντανό διαπροσωπικό βίωμα έχει πλέον εκπέσει σε μια *θεαματική αναπαράσταση*: «Η αλλοτρίωση του θεατή από το αντικείμενο το οποίο θεάται (αποτέλεσμα της ίδιας του της ασυνείδητης δραστηριότητας) εκφράζεται ως εξής: όσο περισσότερο θεάται τόσο λιγότερο ζει· όσο περισσότερο στέργει να αναγνωρίζει τον εαυτό του στις κυρίαρχες εικόνες της ανάγκης τόσο λιγότερο κατανοεί την ίδια του την ύπαρξη και την ίδια του την επιθυμία».¹⁵⁶

Μέσα σε αυτή τη διακοπή της διανθρώπινης επικοινωνίας, έχει αναπτυχθεί ένας στρεσογόνος αγώνας για την κατάκτηση των κοινωνικώς παραδεδεγμένων μορφών ζωής και της συνεπακόλουθης θεαματικής τους προβολής. Το αποτέλεσμα είναι μια επικοινωνία που διεξάγεται *έμμεσα*, μέσω φωτογραφικών τεκμηρίων που πιστοποιούν την οντολογική φερεγγυότητα του ατόμου, το οποίο –στην εναγώνια προσπάθειά του να γίνει αποδεκτό– θα λέγαμε πως στο τέλος γίνεται το ίδιο μια *εικόνα*. Έτσι φτάνουμε στη

¹⁵⁴Θ. Πελεgrίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 49, Λήμμα: *Αλλοτρίωση*. (Έχοντας ήδη αναφερθεί στη σημασία της λέξης, παραθέτουμε και το εννοιολογικό της περιεχόμενο). «Η ιδέα της αλλοτρίωσης ή της αποξένωσης εκφράζει την απώλεια κάποιου βασικού συστατικού του ανθρώπου, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα τον εκφυλισμό και, κατ' επέκταση, την υποβάθμιση της οντότητάς του ως πρόσωπο. [...] Η αλλοτρίωση ή η αποξένωση του ανθρώπου σημαίνει την απομάκρυνσή του από τον ίδιο τον εαυτό του και, πιο συγκεκριμένα, από τις ίδιες τις ιδιότητές του, τις ενέργειές του και τις σχέσεις του, οι οποίες πλέον του παρουσιάζονται σαν πρόκειται για ιδιότητες και ενέργειες πραγμάτων ανεξάρτητων από αυτόν και τον καταδυναστεύουν».

¹⁵⁵Γκυ Ντεμπόρ – *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2016, σ. 21.

¹⁵⁶*Στο ίδιο*, σ. 29.

διαπίστωση του Ντεμπόρ ότι: «Το δέαμα, είναι η εξάλειψη των ορίων ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο, στο αληθές και το ψευδές. Μέσα από την απώθηση κάθε βιωμένης αλήθειας, το εγώ, συντρίβεται από το ψεύδος, που διασφαλίζει την οργάνωση κάθε εμφάνειας».¹⁵⁷ Το *Είναι* των ανθρωπίνων υπάρξεων εκπίπτει σε ένα εικονικό *Έχειν*, καθώς, ό,τι αποτελούσε κάποτε άμεσο βίωμα, έχει συρρικνωθεί σε μια θεαματική αναπαράσταση.

Κομβικό σημείο στην εποχή της εικόνας, θα λέγαμε πως είναι ψυχαγωγικοποίηση της πληροφορίας. Η ποιότητα και η ποσότητα των πληροφοριών, έχει πάρει μια διάσταση ψυχαγωγική ή σωστότερα, διασκεδαστική. Το φαινόμενο εντοπίζεται στο γεγονός ότι προσπαθώντας να ξεφύγουν από έναν παρατημένο εαυτό και από τη συνεπακόλουθη στέρηση επικοινωνίας, οι άνθρωποι καταφεύγουν στην παρηγοριά της πληροφορίας ή του θεάματος. Στην αχαλίνωτη συλλογή πληροφοριών ή θεαματικής εκδέσεως, ο άνθρωπος – βυθισμένος στη μοναξιά του– αντί να επιλέξει την επικοινωνία, επιλέγει ή μάλλον επιλέγεται από την πληροφορία. Η παγίδα των ψευδαισθήσεων δυναμώνει, όταν εμφανίζεται η αίσθηση ελευθερίας ως προς την επιλογή της θεαματικής ή πληροφοριακής πηγής. Μια επιλογή η οποία, σε καμία περίπτωση, δεν ανταποκρίνεται στο διακύβευμα της επικοινωνίας. Συνεπώς, ίσως έτσι να εξηγείται το φαινόμενο της έλλειψης χρόνου (που αυξάνεται παράλληλα με την εποχή των τεχνολογικών αυτοματισμών και διευκολύνσεων), ώστε οι άνθρωποι δεν έχουν καθόλου χρόνο για τους οικείους τους, αλλά άπλετες ώρες για χάσιμο μπροστά σε μια οθόνη.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 189.

¹⁵⁸ *Εντοναρντο Καντάβα – Λέξεις Φωτός*, ό.π. σ. 49-50. «Δεν υπήρξε ποτέ κάποια εποχή «τόσο ενήμερη περί του εαυτού της» –με τόσο πολλές δικές της εικόνες– δεν υπήρξε και ταυτόχρονα ποτέ κάποια εποχή «που να γνώριζε λιγότερο τον εαυτό της». Η βίαιη σύλληψη του κόσμου υπό μορφήν εικόνας δεν ισοδυναμεί με την ανά χειράς κατοχή του. [...] Υποκαθιστώντας το αντικείμενο και την ιστορία του, η εικόνα αναπαριστά ένα χαρακτηριστικό του κόσμου το οποίο ταυτόχρονα αποσύρει από το πεδίο της αντίληψης. Το γεγονός που αποδίδει στην εποχή της τεχνολογικής αναπαραγωγιμότητας τη σφραγίδα της είναι αυτή η διαδικασία απόσυρσης από την εννόηση».

8.2 Η Φωτογραφία ως παρουσίαση του Ιστορικού Συμβάντος

Μία άλλη προσέγγιση της Φωτογραφίας αφορά την καταγραφή και παρουσίαση της ιστορίας, διότι αυτό προάγει έναν εξ' ολοκλήρου καινούργιο τρόπο κατανόησης του παρελθόντος. Με την οπτικοποίηση της ιστορίας, ξεκινά μια πληρέστερη καταγραφή και οικειοποίηση των ιστορικών συμβάντων. Το σκοτεινό, μη βιωμένο παρελθόν, ξαφνικά φωτίζεται από εικόνες οι οποίες αναδεικνύουν με τρόπο καθολικό, εδάφη που μόνο με τη φαντασία μπορούσε η σκέψη να χαρτογραφήσει. Η φωτογραφική στοιχειοδότηση δίνει στην ανθρώπινη μνήμη ολοένα και νέες δυνατότητες: «Το συμβάν δεν περιορίζεται ούτε στο συγκεκριμένο χώρο ούτε στο συγκεκριμένο χρόνο, αφού μπορεί να καθρεπτισθεί οπουδήποτε και να επαναληφθεί αέναα».¹⁵⁹ Η φωτογραφία είναι μια εννοιολογική εικονικότητα, η οποία μεταφέρει από το παρόν στο παρελθόν ή ακριβέστερα, το παρελθόν ταξιδεύει αενάως παγωμένο στο εκάστοτε παρόν· κάνοντας το θεατή κάτοχο της στιγμής μέσα στο χρόνο. Μολαταύτα, το περιεχόμενο της στιγμής –παρόλο που είναι ακινητοποιημένο σε μια *ένυλη εικόνα*– είναι υπό αμφισβήτηση. Για άλλη μια φορά, το ζήτημα εντοπίζεται στα φωτογραφικά αφηγήματα και τις ποικίλες δυνατότητες που προσφέρονται τόσο για *φώτιση* όσο και για *συσκότιση* των αληθειών.¹⁶⁰ «Η αμιγής μάζα ιστορικών εικόνων», μας λέει ο Καντάβα «απειλεί τη σύνδεση μνήμης και εμπειρίας καθώς επίσης και την πιθανότητα γνώσης και αντίληψης εν γένει».¹⁶¹

Με το πάτημα ενός κουμπιού συντελείται αστραπιαία η καταγραφή ενός συμβάντος, το οποίο μπορεί από την έναρξή του να ενταχθεί στο γράψιμο της ιστορίας, όντας το ίδιο ιστορία. Η εποχή που γράφεται η παρούσα εργασία θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως η *εποχή της κοινοποίησης*. Το 1934 ο Ερνστ Γύνγκερ έγραψε πως «Οποτεδήποτε ένα συμβάν λαμβάνει χώρα περιβάλλεται από έναν κύκλο από φακούς και μικρόφωνα, ενώ φωτίζεται από τις διάπυρες εκρήξεις των φλας. Σε πολλές

¹⁵⁹ *Εντουαρντο Καντάβα – Λέξεις Φωτός, ό.π. σ. 44.* (Το χωρίο παρατίθεται από το δοκίμιο «*Περί Πόνου*» του Έρνστ Γύνγκερ/Ernst Jünger, γραμμένο το 1934).

¹⁶⁰ *Στο ίδιο, σ. 45* «Με άλλα λόγια, είναι ο προσανατολισμός του μηντιακού συμβάντος προς την παραγωγή εικόνων που υποχρεώνει τις μεταδόσεις, ως τέτοιες, να αυξάνονται, να πληθύνονται και να αναπαράγονται: πρέπει να μπορούν «να καθρεπτιστούν οπουδήποτε και να επαναληφθούν αέναα». Εκείνο που κάνει ένα συμβάν τέτοιο είναι η τεχνολογική αναπαραγωγικότητά του. Ό,τι βλέπουμε από ένα πολιτικό ή ιστορικό συμβάν καθορίζεται από τους φακούς και τα μικρόφωνα τα οποία, εκμηδενίζοντάς το, περιορίζουν τη σημασία του σε μια επιβαλλόμενη [στο κοινό] αίσθηση».

¹⁶¹ *Στο ίδιο, σ. 49.* (Στο χωρίο αυτό ο Καντάβα, σχολιάζει ένα κομμάτι από το δοκίμιο «Φωτογραφία» του Κρακάουερ γραμμένο το 1927).

περιπτώσεις, το ίδιο το συμβάν είναι πλήρως υποταγμένο στη μετάδοσή του».¹⁶² Στην εποχή μας θα λέγαμε πως η σχέση του συμβάντος και της μετάδοσης, όχι απλώς επηρεάζει αλλά διαμορφώνει την Ιστορία. Αν η Ιστορία των ανθρώπων αποτελείται από ανθρώπινα συμβάντα, τότε η παρέμβαση στη μετάδοση των συμβάντων, διαμορφώνει τις συνειδήσεις των θεατών. Συμβάν, ιστορία και πληροφορία, συχνά συσκοτίζονται και αλληλοκαλύπτονται στο πέπλο του θεάματος, το οποίο έχει την τάση να: «Κάνει ορατό, μέσα από ποικίλες εξειδικευμένες διαμεσολαβήσεις τον κόσμο που δεν είναι πλέον άμεσα απτός, βρίσκει κανονικά στην όραση την προνομιούχο ανθρώπινη αίσθηση. [...] Η όραση, η πιο αφηρημένη και πιο εύπιστη αίσθηση, αντιστοιχεί στη γενικευμένη αφαίρεση της σημερινής κοινωνίας».¹⁶³ Η πληροφορία ενός ιστορικού συμβάντος δεν εξαρτάται πλέον από το περιεχόμενο, αλλά από τη μορφή, τη μετάδοση και την *αίσθηση* την οποία αφήνει. Ο κατακερματισμός των γεγονότων σε απλές αναπαραστάσεις και η λειτουργία της πληροφορίας ως ψυχαγωγική, θα λέγαμε πως έχουν δημιουργήσει μια *αισθητική των ψευδαισθήσεων*.¹⁶⁴

Το μεγαλύτερο διακύβευμα στην εποχή της εικόνας, είναι η ταχύτητα παραγωγής και διακίνησης των πληροφοριών. Μια ταχύτητα η οποία καθλώνοντας τις συνειδήσεις, εκτοπίζει την παραγωγή δραστηριοτήτων στην (τηλε)θέαση αυτών.¹⁶⁵ Όπως παρατηρεί ο Ντεμπόρ «δεν μπορεί να υπάρξει ελευθερία έξω από τη δραστηριότητα και στο πλαίσιο του θεάματος, κάθε δραστηριότητα, έχει καταργηθεί». Μια εικόνα θα μπορούσε να εμπεριέχει μια πολύτιμη καλλιτεχνική ή πληροφοριακή αναπαράσταση, ωστόσο η αποδοχή ή άρνηση στην έκθεση αυτής, θα έπρεπε –ίσως περισσότερο παρά ποτέ– να σταδμίζεται από την προσεκτική κριτική του βλέποντος.

¹⁶² Στο ίδιο.

¹⁶³ Γκυ Ντεμπόρ – *Η κοινωνία του θεάματος*, ό.π., σ. 21-22.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 33 «Ο αισθητός κόσμος, αντικαθίσταται από μια επιλογή εικόνων που υπάρχουν πάνω από αυτόν και που ταυτοχρόνως, έχουν κατορθώσει να αναγνωριστούν ως το, αισθητό κατεξοχήν».

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 27.

Επίλογος

Η Φιλοσοφία ως κριτική και αναστοχασμός, αναδεικνύει την ουσία του περιεχομένου σε όλες τις εκδηλώσεις του ανθρώπινου πνεύματος. Ως προς την κριτική της ιδιότητα, παραβάουμε τη διδασκαλία του Καντ κατά την οποία «η γνώση δεν μπορεί να είναι απόλυτη, όπως υποστηρίζουν οι οπαδοί του δογματισμού, ούτε αδύνατη, όπως διατείνονται οι εκπρόσωποι του σκεπτικισμού».¹⁶⁶ Ακόμη όμως κι όταν εμφανίζονται γεγονότα τα οποία, φαίνεται πως έχουν καθολική και απόλυτη ισχύ για αυτόν που τα βιώνει – όπως φερειπείν μια σωματική ή ψυχική κατάπτωση. Η Φιλοσοφία μπορεί να προσφέρει την απαραίτητη απόσταση,¹⁶⁷ την οποία αδυνατεί να πάρει τόσο το πάσχον σώμα, όσο και ο εξασθενημένος νους. Πρόκειται για μια απόσταση που διανύει ο στοχασμός από τα εξωτερικά αποτελέσματα προς τα εσωτερικά συμβάντα. Παρόλα αυτά, η Φιλοσοφική σκέψη ούσα προϊόν της ανθρώπινης διανοίας, μπορεί κατά τη χρήση της και αυτή να σφάλει. Κάθε σφάλμα όμως δημιουργεί ένα σκαλί που υψώνει λίγο περισσότερο το πνεύμα στην εποπτεία της αλήθειας, διαρρηγνύοντας την πρότερή του πλάνη. Αυτή τη θέαση της αλήθειας που ο παρατηρητής ξεκινά πρώτα με τον έλεγχο της ίδιας του της αντίληψης προσφέρει η Φιλοσοφία με τον αναστοχασμό. Δηλαδή, τη «νοητική διαδικασία μέσω της οποίας στοχαζόμαστε το γεγονός ότι στοχαζόμαστε» κατά την οποία δημιουργείται μια «αντανάκλαση του πνεύματος στον εαυτό του».¹⁶⁸ Έτσι η σκέψη αφενός επεξεργάζεται τα εξωτερικά δεδομένα και αφετέρου ελέγχει και ελέγχεται από τον ίδιο της τον εαυτό.

Περνώντας στο πεδίο της Τέχνης ο ενδιαφερόμενος θα φτάσει ενδεχομένως στη διαπίστωση πως σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις, εμπεριέχεται κάτι κοινό. Πρόκειται για μια εσωτερική μόνωση που εντοπίζεται κατά την καλλιτεχνική ενασχόληση, η οποία όσο διαφορετική μορφή και αν παίρνει, ανάλογα με την ιδιαιτερότητα του κάθε ανθρώπου, είναι παρούσα σε κάθε ερασιτέχνη ή δημιουργό. Η ποιότητα αυτής της μόνωσης θα λέγαμε πως είναι αποτέλεσμα της συγκέντρωσης που λαμβάνει χώρα κατά την καλλιτεχνική ενασχόληση, ακόμη κι αν ανάμεσα σε δύο ομοτέχνους ανθρώπους,

¹⁶⁶Θ. Πελεgrίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 368, Λήμμα: *Κριτική Φιλοσοφία*.

¹⁶⁷Γ. Μπαμπινιώτη – *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, ό.π. Λήμμα: *Απόσταση*, [ΕΤΥΜ. < αρχ. απόστασις < άφιστημι «απομακρύνω»].

¹⁶⁸Θ. Πελεgrίνη – *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 67, Λήμμα: *Ανασκόπη*.

υπάρχει σημαντική διαφορά ως προς την αντίληψη και την αλληλεπίδραση που έχουμε με την Τέχνη. Στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο Νίτσε παραθέτει κάποιους στίχους από τον Χανς Ζαξ, που λέει πως: «Η αληθινή δουλειά του ποιητή είναι να γράφει και να ερμηνεύει τα όνειρά του [...] Όλη η τέχνη των στίχων [...] δεν είναι παρά η έκφραση της αλήθειας του ονείρου».¹⁶⁹ Θεωρούμε πως αν αυτή η *ερμηνεία των ονείρων*, νοηθεί ως απόπειρα εσωτερικής εξερεύνησης, αντιπροσωπεύει κάποιες από τις σημαντικότερες λειτουργίες στον χώρο των Τεχνών. Πρόκειται για μια *οντολογική ψυχαγωγία*. Ένα ταξίδι που κάνει ο άνθρωπος με τον εαυτό του σε τόπους που η φαντασία, η ευαισθησία και η σκέψη, μπορεί να συναντήσουν τις λεπτότερες υφές των συναισθημάτων, των διαπιστώσεων και του στοχασμού. Επιστρέφοντας από αυτό το ταξίδι έρχεται ένα βήμα κάθε φορά κοντύτερα, ως προς την ίδια του την ύπαρξη. Κατά τη χρονική πορεία που ακολουθείται κατά την καλλιτεχνική ενασχόληση, θα λέγαμε ότι η υπόσταση του ανθρώπου βρίσκει τον εαυτό της μέσα σε μια υπαρξιακή συν-κίνηση που λαμβάνει χώρα με την παρουσία της Τέχνης.

Αν υπάρχει κάτι που θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε με την παρούσα εργασία, αυτό είναι το πρόταγμα ενός καλλιτεχνικού και φιλοσοφικού εγχειρήματος αυτού καθεαυτού και την αναγκαιότητα της άνευ όρων έκφρασης τόσο των καλλιτεχνών, όσο και των Φιλοσόφων. Εκ πρώτης όψεως, μια τέτοια δήλωση μοιάζει να στρέφεται κυρίως κατά των διαφόρων μορφών λογοκρισίας που μπορεί να εμφανιστούν στη ζωή κάθε ανθρώπου. Εντούτοις, αυτό που κατά τη γνώμη μας διακυβεύεται περισσότερο από ποτέ, δεν είναι η *ελευθερία* της Τέχνης και της Φιλοσοφίας, αλλά η *ελεύθερη ενασχόληση* του ανθρώπου σε σχέση με αυτές. Μιλώντας για *ελεύθερη ενασχόληση* δεν έχουμε στο μυαλό μας μόνον τους οικογενειακούς και τους κοινωνικούς περιορισμούς, που μπορεί αρχικά να συναντήσει ένας νέος άνθρωπος αλλά, κυρίως ένα φαινόμενο το οποίο φαίνεται πως είναι σημείο των καιρών. Πρόκειται για τη ραγδαία αύξηση στη χρήση των τεχνολογιών επικοινωνίας, ενημέρωσης και διασκέδασης,¹⁷⁰ οι οποίες μαζί με την παρουσία του διαδικτύου, φαίνεται πως έχουν αλλάξει συνολικά τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε όχι μόνο την Τέχνη και τη Φιλοσοφία, αλλά τον εαυτό, τους άλλους και τη ζωή γενικά. Αν λοιπόν «ο γνήσιος φιλόσοφος δεν είναι ο αιρετικός, που απομονώνεται στην ιδιομορφία

¹⁶⁹Φρίντριχ Νίτσε – *Η γέννηση της τραγωδίας υπό το πνεύμα της μουσικής*, ό.π., σ. 22.

¹⁷⁰Πέραν από τις πάμπολλες διευκολύνσεις που μας κληροδότησαν.

και την παραξενιά του, αλλά εκείνος που θέτει ριζικά ερωτήματα».¹⁷¹ Οφείλουμε να δέσουμε ορισμένα ζητήματα.

Θεωρούμε πως μια από τις κύριες επιπτώσεις της τεχνολογικής και της διαδικτυακής παρουσίας στο χώρο της Φιλοσοφίας, της Τέχνης και της καθημερινής ζωής, εντοπίζεται στην *αλλοίωση του χρόνου*. Ισως αυτή η δήλωση αρχικά ακουστεί παράδοξη, καθότι η ταχύτητα εκπλήρωσης των αναγκών μας, ολοένα και αυξάνεται λόγω των τεχνολογικών αυτοματισμών. Ωστόσο, φαίνεται πως ο προσωπικός χρόνος μειώνεται ολοένα και περισσότερο, από την έλευση των *ψηφιακών διευκολύνσεων* και αυτό διότι προκύπτουν, δημιουργούνται ή κατασκευάζονται περισσότερες ανάγκες από αυτές που ήδη υπάρχουν. Αν επεκτείνουμε την παρατήρησή μας στο παγκόσμιο κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι, θα αντικρίσουμε κάθε άλλο παρά ένα τοπίο νηνεμίας. Επιστρέφοντας όμως στο *χρονικό διακύβευμα* που υφίσταται στην εποχή μας, παρακαλούμε τον αναγνώστη να μας επιτρέψει μια κοινή εξέταση του Φιλοσοφικού και Καλλιτεχνικού φαινομένου καθότι αμφότερα, είναι προϊόντα του νου και της ψυχής. «Μια φιλοσοφία πρέπει να καλεί τους ανθρώπους κάθε εποχής να αναγνωρίσουν τους εαυτούς τους σ' αυτήν και να ρίξουν κάποιο φως στην ανθρωπινή μοίρα τους από τη σκοπιά της θέσης τους ως πολιτών».¹⁷² Συνεπώς, αυτό που κατά τη γνώμη μας έχει προτεραιότητα, είναι πρώτα η *διαφύλαξη* της Φιλοσοφίας και της Τέχνης και ύστερα η κριτική εισαγωγή σε όλες αυτές τις *υπερσύγχρονες* μορφές που εμφανίζονται τόσο στη σκέψη όσο και στις διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις.

Μιλώντας για διαφύλαξη, θέλουμε να καταστήσουμε σαφές ότι «Όσο επαναστατική, ελεύθερη και ουσιαστική μπορεί να δείχνει μια θεωρία ή μια καλλιτεχνική έκφραση, πρέπει κανείς να εξετάζει τις καταβολές της». Με αυτή τη δήλωση θέλουμε να καταδείξουμε στα σύγχρονα πολιτιστικά πεδία το δίπολο του *εναλλακτικού*, καθότι από τη μια μπορεί να περιέχει μια πραγματική αποκάλυψη ελευθερίας, από την άλλη μπορεί να είναι προϊόν βαθιάς πλάνης και ψευδαισθήσεων. Πολλές φορές ο μανδύας του *εναλλακτικού* συνοδεύεται ιδεολογικά με προοδευτικές ιδέες και πεποιθήσεις. Παρόλα αυτά, θεωρούμε πως και η έννοια της *καινοτομίας* η οποία συναντάται σε πιο φιλελεύθερες ιδεολογίες, είναι πιθανόν η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος. Επανερχόμενοι

¹⁷¹Πωλ Βαλερύ – *Το Παραθαλάσσιο Νεκροταφείο. Η Νεαρή Μοίρα*, ό.π., σ. 44 (Το απόσπασμα ανήκει στην «Ερμηνευτική εισαγωγή στη Νεαρή Μοίρα» του Αναστάσιου Γιανναρά).

¹⁷²Jean Brun – *Ηράκλειτος*, μτφ. Σαπφώ Διαμάντη και Πολυτίμη Γκέκα, εκ. Πλέθρον, Αθήνα, 2010, σ. 30.

στην έννοια της διαφύλαξης και προκειμένου να υπερασπίσουμε τις θέσεις μας από συντηρητικούς ή αναχρονιστικούς χαρακτηρισμούς, σπεύδουμε απλώς να υπογραμμίσουμε: Την ανάγκη του χορευτή να χορεύει και του φιλοσόφου να φιλοσοφεί, καθότι, μόνο κατά τη στιγμή των δράσεών τους είναι που η Τέχνη και η Φιλοσοφία μπορούν να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους κριτικά σε μια σχεδόν μανιακή ψηφιοποίηση του Είναι. Θεωρούμε πως ακριβώς η στιγμή της δράσης είναι αυτή που μετά το πέρας της, δίνει τη δυνατότητα στον ερασιτέχνη ή τον δημιουργό να αρθρώσει ερωτήματα και να εγείρει επιφυλάξεις πριν αρχίσει να υιοθετεί αυτό που η κριτική του υπαγόρευσε. Είναι λοιπόν «ουσιώδες να καταλάβουμε ότι η τέχνη δεν αποκτά ένα νόημα που ενυπάρχει ήδη στην πραγματικότητα. Αντίθετα, η τέχνη είναι αυτή που προσδίδει νόημα στην πραγματικότητα, ανοίγοντας μονοπάτια αδιανόητα προηγουμένως, νέους ορίζοντες στη ζωή».¹⁷³ Με τη βιωμένη εμπειρία της Φιλοσοφίας και της Τέχνης, η ύπαρξη ανακαλύπτει τον εαυτό της και τον κόσμο. Ωστόσο, υπάρχουν φορές που αυτή η ανακάλυψη παίρνει το χαρακτήρα αποκάλυψης. Τότε ο άνθρωπος απελευθερωμένος από οτιδήποτε ξένο για αυτόν, μπορεί να βαδίζει ελεύθερος και ανοιχτός σε αυτό που έρχεται από τη διασταύρωση της ιστορίας με την προσωπική του ζωή.¹⁷⁴ Όταν μπορεί να επιστρέφει και ταυτόχρονα να αναχωρεί από κάτι δικό του, κάτι που εμμένει σε αυτόν, κάτι που συντροφεύει το βήμα και το βλέμμα που τείνει στους άλλους, αλλά και στον ίδιο, βρίσκει τον απόηχο της δικής του αλήθειας. Εκείνες τις στιγμές είναι που ο φόβος δίνει τη θέση του στην περιπέτεια και η επιφύλαξη γίνεται επιφυλακή, «για ν' αφήσουν την ουσία τους να διαμορφώσει την ενιαία ώρα, το απόλυτο παρόν των πραγμάτων»¹⁷⁵ που ενυπάρχει στη μνήμη και στην ύπαρξη της στιγμής.

¹⁷³ Marcel Paquet – *Ρενέ Μαγκρίτ*, ό.π., σ. 89.

¹⁷⁴ Στεφάν Μαλαρμέ – *Ποίηση και μουσική*, ό.π., σ. 114 (Το απόσπασμα ανήκει στον Καίσαρ Εμμανουήλ) «Η παρουσία της (τύχης) είναι αδιαφιλονίκητη και η κυριαρχία της αναμφισβήτητη. Αλλά με μια σημαντική διαφορά: η κυριαρχία της δεν είναι απόλυτη, όπως πιστεύουμε, αλλά επηρεάζεται και τροποποιείται από την επέμβαση της ατομικής μας συνείδησης, από τον επίμονο ανταγωνισμό του ανθρώπινου πνεύματος, που υψώνεται θριαμβευτικά σε μια πρόκληση προς το Σύμπαν, σε μια περιφρόνηση προς τους άκαμπτους κι απαρασάλευτους νόμους της μηχανικής του Απειρού. Ο περιορισμός αυτός της παντοδυναμίας της Ειμαρμένης δεν είναι, άραγε ένας άθλος της συνείδησης του ατόμου που δικαιολογεί και καταξιώνει την ύπαρξη μέσα στο άπειρο;»

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 89 (Οι στίχοι είναι δανεισμένοι από ποίημα του Μαλαρμέ).

Βιβλιογραφία

Αλφέγιεδ, Μητροπολίτης, Ιλαρίων, *Το μυστήριο της Πίστης*, μτφ. Αγγελική Πελωριάδου, εκδ. Εν πλώ, Αθήνα, 2011.

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μτφ. Στάθη Δρομάζου, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1982.

Βαλ, Ζαν, *Εισαγωγή στις Φιλοσοφίες του Υπαρξισμού*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2011.

Βαλερύ, Πώλ, *Γενική Έννοια της Τέχνης*, μτφ. Παναγιώτης Παπαδόπουλος, εκδ. Principia, Αθήνα, 2012.

Βαλερύ, Πώλ, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, μτφ. Έλλη Λαμπρίδη, εκδ. Μωυσιάδου και Μαρδά, Αθήνα, 1935.

Βαλερύ, Πώλ, *Η Φιλοσοφία του Χορού*, μτφ. Παναγιώτης Παπαδόπουλος, εκδ. Principia, Αθήνα, 2013.

Βαλερύ, Πώλ, *Ποίηση και Αφηρημένη Σκέψη. Η Καθαρή ποίηση*, μτφ. Χριστόφορος Λιοντάκης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1980.

Βαλερύ, Πώλ, *Το Παραδαλάσσιο Νεκροταφείο. Η Νεαρή Μοίρα*, μτφ. Αναστάσιος Γιανναράς, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1999.

Brun, Jean, *Ηράκλειτος*, μτφ. Σαπφώ Διαμάντη και Πολυτίμη Γκέκα, εκ. Πλέθρον, Αθήνα, 2010.

Βίτγκενσταϊν, Λούντβιχ, *Tractatus Logico Philosophicus*, μετ. Θανάσης Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1998.

Brion, Marcel, *Leonardo Da Vinci*, μτφ. Νικηφόρος Βρεττάκος, εκδ. Νεφέλη, 1983.

Gombrich, Hans-Ernst, *Το χρονικό της Τέχνης*, μτφ. Λίνα Κάσδαγλη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2014.

Διογένης, Λαέρτιος, *Άπαντα 3, Βίοι φιλοσόφων ΣΤ' - Ζ'*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1994.

Δίων, Χρυσόστομος, *Άπαντα 2, Λόγοι 5-10: Διογένης ή Περί τυραννίδος, Διογένης ή Περί αρετής*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 2015.

Δουμάς, Αλέξανδρος, *Οι Τρεις Σωματοφύλακες*, μτφ. Γ. Κοτζιούλα, εκδ. Παρουσία, Αθήνα, 1998.

Επίκτητος, *Άπαντα 3, Διατριβαί Γ'*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1994.

Επίκτητος, *Άπαντα 5, Εγχειρίδιον – Αποσπάσματα*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1994.

Καινή διαθήκη, εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Αθήνα, 2003.

Καζανόβα, Τζάκομο, *Ιστορία της ζωής μου (Επιλογή από τις ωραιότερες σελίδες των απομνημονευμάτων)* μτφ. Σοφία Διονυσοπούλου, εκδ. Αγρα, Αθήνα, 1995.

Καμπιόν, Πιέρ, *Μαλλαρμέ Ποίηση και Φιλοσοφία*, μτφ. Στρατής Πασχάλης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 1999.

Κίρκεγκωρ, Σαίρεν, *Η έννοια της αγωνίας*, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1990.

Kundera, Milan, *Η Βραδύτητα*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2009, σ. 43, 44.

Μαλαρμέ, Στεφάν, *Ποίηση και μουσική*, μτφ. Αλέξης Ζήρας, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1999.

Μαρκουλάτος, Ιορδάνης, *Maurice Merleau-Ponty Προς μία οντολογία του συγκεκριμένου*, εκδ. Οκτώ, Αθήνα, 2018.

Μπερξσόν, Ανρί, *Το γέλιο, (Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού)*, μτφ. Βασίλης Τομανάς, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1998.

Νικολαΐδης, Απόστολος, *Προβληματισμοί χριστιανικού ήθους*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 2002.

Νίτσε, Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας υπό το πνεύμα της μουσικής*, μτφ. Κωστής Μεραναίος, εκδ. Μαρής, Αθήνα, 1954.

Ντεκάρτ, Ρενέ, *Στοχασμοί περί της πρώτης Φιλοσοφίας*, μτφ. Βανταράκης Ευάγγελος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2003.

Ντεκάρτ, Ρενέ, *Τα πάθη της ψυχής*, μτφ. Γιάννης Πρελορέντζος, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 1996.

Ντελέζ, Ζιλ, *Κινηματογράφος, Η εικόνα-κίνηση (Πρώτος τόμος)*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2004.

Ντελέζ, Ζιλ, *Κινηματογράφος, Η χρονοεικόνα (Δεύτερος τόμος)*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2004.

Ντελέξ, Ζιλ & Γκουαταρί, Φελίξ, *Τι είναι φιλοσοφία;*, μτφ. Σταματίνα Μανδηλαρά, εκδ. Καλέντης, Αθήνα, 2004.

Ντεμπόρ, Γκυ, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφ. Γιώργος – Ικαρος Μπαμπασάκης, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2016.

Παζολίνι, Πιέρ Πάολο, *Κινηματογράφος της Ποίησης*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989.

Raquet, Marcel, *Ρενέ Μαγκρίτ*, μτφ. Παναγιώτης Σωτήρης, εκδ. Taschen, Αθήνα, 2004.

Παπανούτσος, Ευάγγελος, *Αισθητική*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1948.

Παπανούτσος, Ευάγγελος, *Οι δρόμοι της ζωής*, εκδ. Νόηση, Αθήνα, 2003.

Παπανούτσος, Ευάγγελος, *Πρακτική Φιλοσοφία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννενα, 1984.

Πλάτων, *Πολιτεία*, μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, εκδ. Πόλις, 2002, Αθήνα.

Sabato, Ernesto, *Περί Ηρώων και Τάφων*, μτφ. Μανώλης Παπαδολαμπάκης, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 1986.

Σαρτρ, Ζαν Πολ, *Ο Υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, μτφ. Κώστας Σταματίου, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, 2009.

Σημηριώτης, Γιώργος, *Ανθολογία Γαλλικής Ποίησης*, μτφ. Γ. Σημηριώτης, εκδ. Κοροντζή, Αθήνα, 2014.

Σπινόζα, *Ηθικη*, μτφ. Ευάγγελος Βανταράκης, εκδ. Εκκρεμές, 2009.

Σόνταγκ, Σούζαν, *Η αισθητική της σιωπής*, μτφ. Νανά Ησαΐα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1983.

Σταματέλος, Γεράσιμος, *Σιωπή: Στο σταυροδρόμι Φιλοσοφίας, Λόγοτεχνίας και Τεχνών - Η ιστορία της αποσιώπησης*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του Π.Μ.Σ. «Ελληνική Φιλοσοφία -Φιλοσοφία των Επιστημών», Ιωάνινα, 2019.

Τερζής, Νίκος, *Nouvelle Vague: Το σινεμά παίζει με τον εαυτό του*, εκδ. Ίων, Αθήνα, 2013.

Φρόντ, Σίγκμουντ, *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2017, σ. 16.

Χάιντεγκερ, Μάρτιν, *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*, μτφ. Γιώργος Ξηροπαΐδης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2009.

Χέγκελ, Φρίντριχ, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μτφ. Γιώργος Βελούδης, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2000.

Μπαμπινιώτη, Γ., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, εκδ. Κέντρο λεξικολογίας, Αθήνα, 1998.

Πάπυρος Larousse Britannica, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα, 2007.

Πελεgrίνη, Θ., *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα, 2013.

