ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΚΑΙ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΗΘΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

Η ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ & ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΗΘΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ: ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ ΤΟΥ KEN LOACH

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

Παναγιώτας Γ. Καμπόσου

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής-Ψυχολογίας
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
(1990)

Επιβλέπων Καθηγητής: **Παναγιώτης Πανταζάκος**, Καθηγητής, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Συνεπιβλέποντες: **Ανδρέας Μαρκαντωνάτος**, Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Παύλος Κλιματσάκης, Διδάκτωρ Φιλοσοφίας

Αθήνα, Φεβρουάριος 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Ευχαριστίες ……. . 4
- Αφιέρωση …… 5
- Περίληψη /Λέξεις - Κλειδιά 6
- Abstract /Key - Words ……. 7
- Εισαγωγή ……. 8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ……. 15

I. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ……. 15

A. Martha Nussbaum – Ηθικός στοχασμός και Αντιληπτική ισορροπία …….. 15

- Η λογοτεχνία αρωγός στην ηθική διαβούλευση ……. 17
- Το μυθιστόρημα στην υπηρεσία της ηθικής φαντασίας ……. 19
- ‘Αντιληπτική ισορροπία’ ……. 21

B. Noel Carroll – Λογοτεχνική αφήγηση και ηθική γνώση ……. 25

- Το λογοτεχνικό έργο ως νοητικό πείραμα …… 25
- Ο ‘τροχός των αρετών’ …….. 29

II. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ……. . 33

A. Η ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου …… 33

B. Η θεωρητική προσέγγιση των δύο χώρων …… . 36

Γ. *Μπορεί* το σινεμά να φιλοσοφεί; (“the weak, the moderate and the bold thesis”) …… 39

Δ. Αντικρούοντας τους σκεπτικιστές - Η κινηματογραφική αφήγηση ως νοητικό πείραμα …….. 41

i) Noel Carroll - “Movie-Made Philosophy” …… 41

ii) Thomas Wartenberg - “On the Possibility of Cinematic Philosophy” … 46

iii) Άλλες απόψεις περί νοητικών πειραμάτων …… .. 49

E. Από την όραση στο βίωμα …… 51

III. ΗΘΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ …….. … 54

A. Πτυχές θεωρητικής προσέγγισης …… 54

B. Συγκίνηση, Συναίσθημα (“affect and emotion”) και κριτική σκέψη …… 55

Γ. *Γιατί* και *πώς* μας επηρεάζουν οι ταινίες; - “Sympathy & Empathy” …… 58

Δ. Οι αισθητικές στρατηγικές στην υπηρεσία των συναισθημάτων και
του ηθικού στοχασμού …….. 64
Ε. Ο θεατής ……... 70

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ …….. 71

I. Ο ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ …… 71
Andre Bazin – η θεμελίωση της ρεαλιστικής κινηματογραφικής θεωρίας …… 71

II. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ KEN LOACH …….. 75
Α. Καλλιτεχνική διαδρομή …….. 75
Β. Ο ρεαλισμός του Loach …… 78
Γ. Οι επιρροές του …….. 78
Δ. Ο Loach και η Βρετανική ρεαλιστική παράδοση …… 80
Ε. Κινηματογράφηση στην παράδοση του Bazin …….. 81
ΣΤ. Οι αισθητικές στρατηγικές του ……. 84
Ζ. Το βάρος στους ηθοποιούς ……. 85
Η. Το σενάριο …… 87
Θ. Η Ομάδα Loach ……. 87
Ι. Οι ταινίες ……. 88
- "Ένας ελεύθερος κόσμος…" ("It's a Free World…") ……. 91
- "Το Μερίδιο των Αγγέλων" ("The Angels' Share") …… 94
- "Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ" ("I, Daniel Blake") …… 100
- "Δυστυχώς Απουσιάζατε" ("Sorry We Missed You") ……..... 106

Κ. Ο άνθρωπος ως αυτοσκοπός στο έργο του Ken Loach …….. 108
Λ. Η χρήση των αισθητικών στρατηγικών - Παραδείγματα …… 109
Μ. Η διάσταση του πλαισίου …… 116
Ν. Η ηθική στάση του δημιουργού ……. 118
Ξ. Η σημασία της ποικιλομορφίας …….. 121

ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ……..... 123
I. Η ηθική δυναμική του αφηγηματικού κινηματογράφου ……. 123

II. Συμπεράσματα ……. 126

ΠΗΓΕΣ ……... 133

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας αυτήν την ενδιαφέρουσα διαδρομή των μεταπτυχιακών σπουδών στην Ηθική Φιλοσοφία, διαδρομή κοπιώδη, αλλά πλούσια σε εμπειρίες και γνώσεις, θα ήθελα να ευχαριστήσω όσους συνέβαλλαν στην επιτυχή έκβασή της.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα μου, Καθηγητή κ. Παναγιώτη Πανταζάκο, για την αδιάλειπτη υποστήριξη και τις διαφωτιστικές παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας. Ευχαριστώ επίσης, για την αρωγή τους, τους συνεπιβλέποντές μου, τον Καθηγητή κ. Ανδρέα Μαρκαντωνάτο και τον Διδάκτορα Φιλοσοφίας κ. Παύλο Κλιματσάκη.

Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του Προγράμματος, καθώς με έφεραν σε επαφή με ενδιαφέροντα υποπεδία του γνωστικού αντικειμένου, προσφέροντάς μου ταυτόχρονα την ευκαιρία να εμβαθύνω σε σημαντικούς φιλοσόφους και κείμενα. Επίσης, τους συμφοιτητές μου, που η συναναστροφή τους και οι ενδιαφέρουσες συζητήσεις μας, τα βράδια της Παρασκευής, άμβλυναν την κούραση από τις εβδομαδιαίες μετακινήσεις μου Αθήνα-Καλαμάτα, καλλιεργώντας μία ζεστή και πνευματικά δραστήρια ατμόσφαιρα.

Ευχαριστίες και στους φίλους που με υποστήριξαν, ακόμη και χωρίς να τους ζητηθεί, σε διάφορα στάδια της δημιουργικής αυτής πορείας.

Τέλος, επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά την οικογένειά μου, για την υπομονή και τη βοήθεια που μου προσέφερε, χωρίς την οποία θα ήταν αδύνατη η ολοκλήρωση των σπουδών αυτών.

Στη Μάργυ και τον Νικόλα,
για την υπομονή και την αγάπη τους

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη σχέση μεταξύ ηθικής φιλοσοφίας και τεχνών της αφήγησης και αναπαράστασης. Διερευνάται πώς η λογοτεχνική αφήγηση ευρύτερα, και ο αφηγηματικός κινηματογράφος ειδικότερα –με την πολλαπλότητα των μέσων και την ιδιαιτερότητα της γλώσσας του– σχετίζονται με τη ηθική φιλοσοφική σκέψη. Ειδικότερα, εάν και υπό ποιες συνθήκες αυτά αποτελούν εναλλακτικά μέσα, αφενός για τη συγκροτημένη παρουσίαση φιλοσοφικών εννοιών και αφετέρου για την ενεργοποίηση ηθικού φιλοσοφικού στοχασμού σε ένα ευρύτερο κοινό μη ειδικών, στην κοινωνία των "μη-φιλοσόφων".

Συναφώς, εξετάζεται η λειτουργία των αφηγηματικών ταινιών ως καλλιτεχνικών νοητικών πειραμάτων –με αναλογίες προς τα αντίστοιχα φιλοσοφικά. Επιπλέον παρατίθενται τα σύγχρονα πορίσματα των γνωστικών και άλλων θεωρητικών προσεγγίσεων, ως προς τη συσχέτιση της ηθικής αξιολόγησης και της ανάπτυξης ηθικού στοχασμού με τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή και τη συνακόλουθη ηθική εμπειρία που δύναται να προκαλεί η θέαση μιας ταινίας.

Ως μελέτη περίπτωσης εξετάζεται ο κοινωνικός-ρεαλιστικός κινηματογράφος του Βρετανού σκηνοθέτη Ken Loach. Παρουσιάζοντας τις επιρροές του, τον συνολικό τρόπο εργασίας του και τις αισθητικές στρατηγικές του, και αναλύοντας περαιτέρω τέσσερεις από τις ταινίες του, η παρούσα εργασία προτείνει πως το σινεμά δύναται, ορισμένες φορές, παρουσιάζοντας με συγκεκριμένους τρόπους παραδείγματα μικροκλίμακας, να αναδεικνύει κομβικές φιλοσοφικές έννοιες, να διευκρινίζει ηθικές σημασίες, και να εκμαιεύει την κριτική σκέψη και τον φιλοσοφικό στοχασμό του θεατή.

ΛΕΞΕΙΣ - ΚΛΕΙΔΙΑ: φιλοσοφία, ηθική φιλοσοφία, αφήγηση, λογοτεχνία, κινηματογράφος, ρεαλισμός, κοινωνικός ρεαλισμός, Andre Bazin, Ken Loach, Αριστοτέλης, Kant, Martha Nussbaum, Noel Carroll, Thomas Wartenberg, νοητικά πειράματα, γνωστική προσέγγιση, συμπάθεια, ενσυναίσθηση

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between moral philosophy & ethics and the narrative/performative arts. It explores the connection between ethical philosophical thought and artistic narration in general, with special focus on the narrative cinema - where multiple technical means take part, forming the distinct cinematic language. In particular, it is examined under which circumstances artistic narration and narrative cinema could constitute alternative means for the concrete presentation of philosophical concepts and could further provoke philosophical thinking in wider audiences -unfamiliar with philosophical practices.

In that regard, this thesis examines the function of narrative films as artistic thought experiments –and their analogies with philosophical thought experiments. In addition, the latest findings of cognitive and other theoretical approaches are presented, according to which the emotional engagement and the consequent ethical experience a spectator might have while watching a film are related to moral assessment and ethical thinking.

As a case study, social realistic films of the British director Ken Loach are examined. Taking into account the director's influences, working style and aesthetic strategies, and further analyzing four of his movies, it is proposed that cinema -by presenting micro-scale examples in specific ways- is sometimes capable of highlighting fundamental philosophical concepts, distinguishing ethical meanings and eliciting critical reflection and philosophical thinking.

KEY - WORDS:

philosophy, moral philosophy, ethics, narration, literature, cinema, realism, social realism, Andre Bazin, Ken Loach, Aristotle, Kant, Martha Nussbaum, Noel Carroll, Thomas Wartenberg, thought experiments, cognitive approach, sympathy, empathy

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Η φιλοσοφία, από τους αρχαιότατους χρόνους, δεν υπήρξε μόνο υπόθεση των σχολών ή αντιδικίας μεταξύ ελαχίστων σοφών ανδρών. Υπήρξε αναπόσπαστο μέρος της ζωής της κοινότητας, και σαν τέτοια προσπάθησα να την εξετάσω», επεσήμαινε ο Bertrand Russell στον πρόλογο του βιβλίου του για την Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας.[1]

Συντασσόμενοι με το ενδιαφέρον του Russell για τη διάχυση του φιλοσοφικού στοχασμού και εξειδικεύοντας την προσοχή μας στην ηθική, τη φιλοσοφία της πράξης, θα επιχειρήσουμε να δούμε εάν και με ποιον τρόπο οι τέχνες της αφήγησης (με έμφαση στον αφηγηματικό ρεαλιστικό κινηματογράφο) δύνανται να συνεισφέρουν στον ηθικό φιλοσοφικό στοχασμό. Ως παράδειγμα περίπτωσης ('case study') θα μελετηθεί η μέθοδος εργασίας του Βρετανού σκηνοθέτη Ken Loach, και θα γίνει εφαρμογή των θεωρητικών δεδομένων που παρουσιάζονται σε μέρος της φιλμογραφίας του.

Ακολούθως παρατίθεται συνοπτικά η δομή και το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας.

Το Πρώτο Κεφάλαιο υποδιαιρείται σε τρεις ενότητες.

Στην πρώτη, με τίτλο «Αφηγηματική Τέχνη και Ηθική Σκέψη» παρουσιάζονται και σχολιάζονται οι θέσεις δύο διακεκριμένων αμερικανών φιλοσόφων ως προς τη δυνατότητα της λογοτεχνικής αφήγησης να αποτελέσει πηγή ηθικής γνώσης. Κρίνουμε ότι οι απόψεις τους εμφανίζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς προσεγγίζουν το θέμα με τρόπο πολύπλευρο και τεκμηριωμένο. Ειδικότερα:

Η Martha Nussbaum, στο βιβλίο της *Έρωτος Γνώση*, εκκινώντας από την αριστοτελική οπτική, αναπτύσσει τη δική της προσέγγιση για το πώς η λογοτεχνική αφήγηση μπορεί να συνεισφέρει ποικιλοτρόπως στην ηθική σκέψη, ενεργοποιώντας την ηθική *φαντασία,* αξιοποιώντας τη *γνωστική διάσταση των συναισθημάτων* και καλλιεργώντας την ικανότητα εστίασης και αξιολόγησης των *επιμέρους* παραμέτρων του βίου. Κρίνει δε απαραίτητο, η φιλοσοφική έρευνα στον τομέα της ηθικής να συμπεριλαμβάνει και ορισμένα λογοτεχνικά έργα –με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά-, διότι αντλούνται εξ αυτών διορατικές ιδέες και έτσι καθίσταται η έρευνα πληρέστερη.

[1] Bertrand Russell, *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας*, τ. Α', Αθήνα, εκδόσεις Αρσενίδη, 2015, σ. 9

Επιπλέον εισηγείται μία νέα ηθική κανονιστική αρχή, την *αντιληπτική ισορροπία* –η οποία τίθεται ως τροποποίηση και συμπλήρωση της έννοιας ης *αναστοχαστικής ισορροπίας* του John Rawls- και στην οποία πολύτιμος αρωγός στέκεται η ανάγνωση λογοτεχνημάτων.

Ο Noel Carroll , στο φιλοσοφικό δοκίμιο *Ο τροχός των αρετών : τέχνη, λογοτεχνία και ηθική γνώση*, αντικρούει τα σκεπτικιστικά επιχειρήματα που αμφισβητούν την παραγωγή ηθικού στοχασμού από τη λογοτεχνία και παρουσιάζει τη σύλληψή του για 'τον τροχό των αρετών', ένα εννοιολογικό σχήμα που συναντάται κατά τον φιλόσοφο σε πολλά λογοτεχνικά έργα και αφορά στην ανάπτυξη αξιολογικών κρίσεων του αναγνώστη για τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες, επί του άξονα αρετής-κακίας.

Στη δεύτερη ενότητα, με τίτλο «Φιλοσοφία και Κινηματογράφος» αναφερόμαστε εν πρώτοις στα διακριτά γνωρίσματα του κινηματογράφου που αυξάνουν την επιδραστικότητά του ως μέσου σε σχέση με το μυθιστόρημα. Παρατίθενται απόψεις για τη βαρύτητα του οπτικού στοιχείου, τις παραμέτρους που ενισχύουν την κινηματογραφική εμπειρία του θεατή και τη σημασία της απόστασης ασφαλείας που ο τελευταίος αναπτύσσει ως προς τα δρώμενα της οθόνης.

Ακολούθως παρατίθενται οι τρόποι θεωρητικής προσέγγισης των δύο χώρων (φιλοσοφίας και κινηματογράφου). Γίνεται αναφορά στην κατηγοριοποίηση του Alain Badiou καθώς και σε αυτήν του Noel Carroll. Σύμφωνα με την δεύτερη μπορούμε να διακρίνουμε δύο τάσεις στις σχετικές μελέτες: "Philosophy *of* Film" και "Philosophy *in* Film". Ο Bernd Herzogenrath υιοθετεί ομοίως την παραπάνω και καταγράφει επιπλέον έναν ακόμη διακριτό τύπο συσχέτισης του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία: το σινεμά *ως* φιλοσοφία ("Philosophy *as* Film" ή "Film *as* Philosophy"). Αυτή η προσέγγιση συνεχίζει πάνω στην παράδοση των ιδεών του Cavell και του Deleuze, συναντώντας και τις σύγχρονες γνωστικές θεωρίες (cognitivist theories), και υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος 'σκέφτεται' με έναν τρόπο διαφορετικό και πιο σύνθετο, όχι μόνο μέσω της αφηγούμενης ιστορίας, αλλά και –κυρίως- διά των εικόνων και των υπολοίπων εκφραστικών του μέσων.

Επιπλέον παρατίθεται η ταξινόμηση ως προς τη διαβάθμιση της έντασης, κατά την οποία οι φιλόσοφοι και λοιποί μελετητές υποστηρίζουν τη δυνατότητα του κινηματογράφου να φιλοσοφεί. Πρόκειται για την 'ασθενή', τη 'μετριοπαθή' και την 'τολμηρή θέση' ("the weak, the moderate and the bold thesis"). Η πρώτη θέση αντιμετωπίζει το σινεμά ως χώρο όπου μπορούμε να βρούμε μόνο μία 'πρώτη ύλη'

ιδεών χρήσιμων για φιλοσοφικούς σκοπούς. Η δεύτερη υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος –αν και με διακριτά μέσα- δύναται να συνεισφέρει στον φιλοσοφικό στοχασμό. Η τρίτη θέση εκτιμά ότι ο κινηματογράφος σκεπτόμενος –με τη δική του διακριτή και σύνθετη γλώσσα, κατά τρόπο σοβαρό και συστηματικό, *πράγματι φιλοσοφεί*.

Στη συνέχεια, αναπτύσσονται αναλυτικά οι απόψεις των Noel Carroll και Thomas Wartenberg, οι οποίοι –σε αντίστοιχα δοκίμιά τους- αντικρούουν τα σκεπτικιστικά επιχειρήματα που τάσσονται κατά της φιλοσοφικής συνεισφοράς του κινηματογράφου, και προτείνουν ότι η αφήγηση στον κινηματογράφο μπορεί να ειδωθεί ως νοητικό πείραμα, με ευθείες αναλογίες προς το φιλοσοφικό νοητικό πείραμα –ως προς τη μέθοδο ανάπτυξης και τους σκοπούς του. Υπ' αυτή την έννοια και δεδομένου ότι το νοητικό πείραμα συνιστά τύπο φιλοσοφικής επιχειρηματολογίας, συνάγουν ότι και ο κινηματογράφος συνεισφέρει ουσιωδώς ερμηνευτικά σε φιλοσοφικά –και δη ηθικά- ζητήματα, αξιοποιώντας τη δομή του νοητικού πειράματος εν είδει φιλοσοφικού επιχειρήματος. Παρατίθεται και η εν μέρει διαφοροποιημένη άποψη του Στέλιου Βιρβιδάκη.

Τέλος, στην ίδια ενότητα γίνεται μία σύντομη ιστορική αναδρομή για να καταδειχθεί πώς η φιλοσοφική σκέψη αντιμετώπισε την πρόσληψη της τέχνης από τον Καρτέσιο και εντεύθεν, και ειδικότερα πώς από την πρωτοκαθεδρία της όρασης και της μελέτης του οπτικού, οι σύγχρονοι μελετητές διερευνούν πλέον διεπιστημονικά την τέχνη –και ιδίως τον κινηματογράφο- ως πολυσχιδή, και μη στατική, βιωματική εμπειρία του θεατή. Σημαντικό ρόλο στην πρόοδο αυτή αποτέλεσε η έννοια της «συναισθησίας» και η διερεύνηση του φαινομένου της *συναισθητικής εμπειρίας* (όταν δηλαδή ένα ερέθισμα σε μία μόνο αίσθηση –εν προκειμένω στην όραση- συμπαρασύρει τρόπον τινά και άλλες αισθήσεις, διεγείροντας ταυτόχρονα *συναισθήματα*, και οδηγώντας έτσι το υποκείμενο σε ένα ολικό βίωμα σε σχέση με το έργο τέχνης).

Η τρίτη ενότητα τιτλοφορείται «Ηθική Σκέψη και Κινηματογράφος». Γίνεται αρχικώς αναφορά στους τρόπους με τους οποίους η θεωρητική ηθική σκέψη έχει προσεγγίσει μέχρι σήμερα τον κινηματογράφο: i) εστίαση στην ηθική που εντοπίζεται *μέσα στην* κινηματογραφική αναπαράσταση (ethics *in* cinema)· ii) εστίαση στην ηθική *της* κινηματογραφικής αναπαράστασης (ethics *of* cinematic representation), iii) εστίαση στην ηθική αξιολόγηση της ταινίας *ως* ένα μέσο που αντανακλά το

ευρύτερο πολιτιστικό, κοινωνικοπολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο (the ethics of cinema *as* a cultural medium). Ο Sinnerbrink, προτείνει ως *τέταρτη ερευνητική πτυχή* την εστίαση στην *αισθητική διάσταση* του κινηματογράφου, καθώς εκτιμά ότι η γνωστική ανταπόκριση και η ηθική εμπλοκή του θεατή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το *ταλέντο του δημιουργού* και βασίζεται στις *αισθητικές-κινηματογραφικές στρατηγικές* που ο τελευταίος χρησιμοποιεί.

Ακολούθως, παρουσιάζονται οι απόψεις μελετητών για τα συναισθήματα και τη σύνδεσή τους με την κριτική σκέψη. Γίνεται αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά των συναισθημάτων, στη γνωστική διάσταση που αυτά διαθέτουν καθώς και στη συμμετοχή τους στη διαμόρφωση των αξιολογικών μας κρίσεων. των συναισθημάτων. Όπως έχει παρατηρεί τα γενικά χαρακτηριστικά των συναισθημάτων ενεργοποιούνται και κατά την επαφή μας με το αισθητικό μέσο του κινηματογράφου. Η *συστηματική μελέτη* τους όμως σε σχέση με το κινηματογραφικό μέσο είναι φαινόμενο μόλις των δύο τελευταίων δεκαετιών. Περίπου στις αρχές του 2000 ξεκίνησε, εντός της θεωρίας του κινηματογράφου, μία στροφή προς τη μελέτη του συναισθήματος ("*the affective turn*"). Σημαντική συμβολή για τη στροφή αυτή στην έρευνα, είχε η ανακάλυψη από νευροεπιστήμονες και ψυχολόγους στα τέλη της δεκαετίας του 1990, των εγκεφαλικών κυττάρων που ονομάζονται «νευρώνες - κάτοπτρα» ('mirror neurons') και τα οποία σχετίζονται με την ανάπτυξη συναισθημάτων συμπόνιας και ενσυναίσθησης.

Στη συνέχεια εστιάζουμε την προσέγγισή μας στα πορίσματα των σύγχρονων ερευνών γύρω από τη μελέτη των συναισθημάτων της συμπάθειας και της ενσυναίσθησης και τη σχέση τους με την επιδραστικότητα των κινηματογραφικών ταινιών. Οι μελετητές εντοπίζουν δύο είδη ενσυναίσθησης, τα οποία ενεργοποιούνται κατά την κινηματογραφική εμπειρία: την «*βασική*» ή «*κατώτερου επιπέδου*» ('*Basic or Lower-level Empathy'*) και την «*υψηλότερου επιπέδου*» ενσυναίσθηση ('*Higher-level Empathy*'). Στον πρώτο τύπο, εντάσσονται φαινόμενα που αφορούν *μη συνειδητές* ή *ακούσιες* διαδικασίες, που δεν απαιτούν γνωστική επεξεργασία από τον θεατή. Ως τέτοια καταγράφονται η "*κιναισθητική μίμηση*" ('*kinesthetic mimesis*') και η "*συναισθηματική μόλυνση*" ('*emotional contagion*'). Η «υψηλότερου επιπέδου» ενσυναίσθηση, διαφοροποιείται κατά τους μελετητές από τον πρώτο τύπο της «βασικής ή ενσώματης» ενσυναίσθησης ως προς τα εξής σημεία: είναι συνειδητή και ηθελημένη, απαιτεί άσκηση πνευματικών ικανοτήτων (αυξημένη και παρατεταμένη προσοχή, μνήμη, κρίση, εφαρμογή προϋπάρχουσας γνώσης, φαντασία κ.ά.), είναι

υποκείμενη σε διόρθωση σφάλματος (“the correction criterion”) και τέλος διατηρεί σαφή τη διάκριση του εαυτού από τον άλλον (“the self/other distinction”). Ο Tobon υποστηρίζει ότι μεθοδολογικά, η μελέτη της έννοιας της *ενσυναίσθησης* είναι σκόπιμο να υπαχθεί στη *δομή της συμπάθειας*, η οποία είναι πιο *ευρεία* και συναντάται στο σινεμά πολύ συχνότερα απ’ ότι η ενσυναίσθηση. Ο Noel Carroll ορίζει τη *συμπάθεια* ως μία «μη φευγαλέα φροντίδα –ή ευρύτερα υποστηρικτική στάση- προς ένα άλλο πρόσωπο (ή μυθοπλαστικό χαρακτήρα)». Οι μελετητές συμφωνούν στην ύπαρξη ενός είδους «*ηθικής αξιολόγησης*» στον πυρήνα της έννοιας της συμπάθειας· η αξιολόγηση αυτή *προηγείται* της επιλογής του θεατή/αναγνώστη για συμπάθεια ή αντιπάθεια των μυθοπλαστικών ηρώων, όμως η αμεροληψία της είναι επισφαλής, καθώς περιορίζεται από συγκεκριμένες παραμέτρους.

Ακολούθως, αναφερόμαστε στις αισθητικές στρατηγικές του δημιουργού που διεγείρουν συμπάθεια και ενσυναίσθηση στους θεατές. Η τέχνη της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας, με την επιλεκτική χρήση οπτικών και ακουστικών στοιχείων καθώς και τρόπων κίνησης της κινηματογραφικής κάμερας, δημιουργεί ποικιλοτρόπως συγκινησιακή διέγερση και συναισθηματική εμπλοκή του θεατή. Επί παραδείγματι, ο Plantinga κάνει λόγο για σκηνές που εγείρουν ενσυναίσθηση (‘*scenes of empathy’*), αναφερόμενος στις σκηνές που ως επί το πλείστον *εστιάζουν και εμμένουν* στις *συναισθηματικές εκφράσεις του ανθρώπινου προσώπου*. Η Vaage σημειώνει τεχνικές που ενισχύουν ιδίως την ‘κατώτερου επιπέδου ενσυναίσθηση και συναντώνται ως κυρίως στον ‘εμπορικό’ κινηματογράφο, ενώ ελαχιστοποιούνται στη ‘μοντέρνα αποδραματοποιημένη’ κινηματογραφική παράδοση.

Ο Sinnerbrink κάνει λόγο για ορισμένες *φιλοσοφικά πολύτιμες* ταινίες, στις οποίες *ο σκηνοθέτης αποφεύγει σκοπίμως να υιοθετήσει μία ευδιάκριτη ηθική οπτική γωνία*. Τότε ο θεατής βιώνει την εμπειρία μίας *ηθικής αμφισημίας* που τον ‘*αναγκάζει*’ να ασκήσει «περαιτέρω κριτικό, φιλοσοφικό στοχασμό» προκειμένου να αξιολογήσει.

Τέλος, παρουσιάζεται η έννοια της «*αναδρομικής ενσυναίσθησης*» (‘retrospective empathy’) που αφορά στην ενσυναίσθηση που είναι πιθανό να νιώσει ο θεατής στοχαζόμενος την ταινία, *μετά* το τέλος της προβολής. Η ενσυναίσθηση αυτού του τύπου δύναται να πυροδοτήσει τον κριτικό στοχασμό του θεατή.

Όσον αφορά την αποδεικτική εμβέλεια των παραπάνω μελετητικών πορισμάτων, επισημαίνεται και η παράμετρος της *ποικιλομορφίας του κινηματογραφικού κοινού*.

Το Δεύτερο Κεφάλαιο διαιρείται σε δύο ενότητες.

Στην πρώτη ασχολούμαστε με τον ρεαλιστικό αφηγηματικό κινηματογράφο και τον θεμελιωτή της ρεαλιστικής θεωρίας Andre Bazin. Παρουσιάζονται οι βασικές θέσεις του Andre Bazin για τη φύση του ρεαλιστικού κινηματογράφου, οι οποίες γίνονται αποδεκτές και από τους σύγχρονους κριτικούς. Για τον Bazin ο ρεαλισμός στον κινηματογράφο είναι ένα διακριτό *στυλ* κινηματογράφησης, το οποίο επιδιώκει οι αισθητικές στρατηγικές που χρησιμοποιεί να είναι λιγότερο εμφανείς –έως 'αόρατες', και να δίνουν στον θεατή την αισθητική ψευδαίσθηση ότι ο κινηματογραφικός κόσμος που προβάλλουν είναι ένας 'αντικειμενικός καθρέφτης' της πραγματικής ζωής. Σημειώνεται η ηθική διάσταση της αισθητικής προτίμησης του Bazin για τον ρεαλισμό.

Στη δεύτερη ενότητα προσεγγίζουμε, ως 'μελέτη περίπτωσης' ('case study') το κοινωνικό ρεαλιστικό σινεμά του Βρετανού σκηνοθέτη Ken Loach, σε μία απόπειρα να καταγράψουμε μέρος του ηθικού φιλοσοφικού στοχασμού που διαπερνά τις ταινίες του, να ανιχνεύσουμε την ηθική στάση του δημιουργού, και να εξετάσουμε την ένταξη του έργου του στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Ειδικότερα, γίνεται αναφορά στην καλλιτεχνική του διαδρομή, το πώς εκλαμβάνει τον ρεαλισμό, στις επιρροές του, στη σχέση του με τη βρετανική ρεαλιστική κινηματογραφική παράδοση (ιδίως με το ρεύμα *Kitchen sink realism* ή *Kitchen sink drama*). Οι ταινίες του εντάσσονται στο είδος του κοινωνικού ρεαλισμού. Επισημαίνεται επίσης η συγγένεια του κινηματογραφικού του στυλ με τις αρχές του Bazin. Ο John Orr χαρακτηρίζει το σινεμά του Loach ως δείγμα ενός '*Neo-Bazinian realism*'.

Περαιτέρω προσεγγίζονται αναλυτικά οι αισθητικές στρατηγικές του. Όπως έχει παρατηρηθεί σχετικώς από μελετητές, το *σήμα κατατεθέν* της κινηματογραφικής στρατηγικής του Loach είναι το διαλεκτικό παιχνίδι μεταξύ του στυλ της αποστασιοποιημένης παρατήρησης (που παραπέμπει στο ντοκιμαντέρ) και των θεματικών και μέσων του μελοδράματος. Το διακριτό στυλ του χαρακτηρίζεται από «μία αθέατη, διακριτική κινηματογράφηση», και η έμφαση δίνεται από τον δημιουργό στην ανάπτυξη του θέματος και στην αυθεντικότητα της ερμηνείας των ηθοποιών.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τέσσερεις ταινίες από τη φιλμογραφία του σκηνοθέτη.

Πρόκειται για τις εξής: "Ένας ελεύθερος κόσμος…" (2007), "Το Μερίδιο των Αγγέλων" (2012), "Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ" (2016) και "Δυστυχώς Απουσιάζατε" (2019). Η εκ μέρους μας επιλογή των ανωτέρω ταινιών έγινε με γνώμονα να μην εστιάσουμε τόσο στην πολιτική σκέψη του σκηνοθέτη, αλλά πρωτίστως στον ηθικό στοχασμό του.

Οι ταινίες προσεγγίζονται με παράλληλη αναφορά στα ηθικά ζητήματα που αυτές προβάλλουν, και τα οποία μπορούν να αποτελέσουν έναυσμα αφενός για ηθικό στοχασμό στον θεατή και αφετέρου για περαιτέρω φιλοσοφική ανάλυση μεταξύ ενός πιο ειδικού κοινού. Στο πλαίσιο της ανάπτυξής μας γίνεται αναφορά σε γνωστές ηθικές θέσεις από την ιστορία της φιλοσοφίας. Περαιτέρω, οι ταινίες εξετάζονται ως νοητικά πειράματα, των οποίων διερευνάται η επιχειρηματολογική συγκρότηση και εμβέλεια.

Ακολούθως, εξετάζουμε τον τρόπο που ο Loach προβάλλει τη διάσταση του ευρύτερου κοινωνικο-οικονομικού πλαισίου στο οποίο κινούνται οι χαρακτήρες του στις ταινίες που μελετήθηκαν. Το πλαίσιο αυτό περιλαμβάνει ευθείες αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα της χώρας του. Υπ' αυτήν την έννοια, οι συγκεκριμένες ταινίες επιχειρηματολογούν *και* με όρους ντοκιμαντέρ. Ο θεατής, επειδή ακριβώς παρακολουθεί καθημερινές ανθρώπινες ιστορίες, διευκολύνεται να *φαντασθεί με ακρίβεια* τις συνέπειες των 'καταγγελλόμενων' δυσλειτουργικών καταστάσεων στα μεμονωμένα άτομα –ακόμα και στη δική του ζωή- και κατ' επέκταση στον κοινωνικό ιστό, αλλά και να *αναστοχαστεί* περί του δικαίου ή άδικου χαρακτήρα των πολιτικών επιλογών που επιτρέπουν τις καταστάσεις αυτές.

Στη συνέχεια προσεγγίζουμε την ηθική στάση του δημιουργού, όπως συνάγεται από το έργο του. Υποστηρίζουμε ότι η κινηματογραφική αισθητική του Loach αντικατοπτρίζει και την ηθική στάση του ως προς τη χρήση του κινηματογραφικού μέσου. Αναφερόμαστε επίσης σε μία ακόμη διάσταση με ηθική βαρύτητα που συναντάμε στον ρεαλιστικό κινηματογράφο του Loach που είναι ο σεβασμός στη διαφορετικότητα και το ενδιαφέρον του για τη διαφύλαξη της πολιτιστικής ποικιλομορφίας.

Τέλος παραθέτουμε τις παρατηρήσεις μας για την ηθική δυναμική του αφηγηματικού κινηματογράφου και τα τελικά συμπεράσματα για τη συμβολή των τεχνών της αφήγησης στην ηθική φιλοσοφική σκέψη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

I. ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Στην πρώτη αυτή ενότητα παρουσιάζονται και σχολιάζονται οι θέσεις δύο διακεκριμένων αμερικανών φιλοσόφων ως προς τη δυνατότητα όξυνσης της ηθικής μας αντίληψης και εκλέπτυνσης της ηθικής μας κατανόησης από την επαφή μας με τη λογοτεχνία. Οι απόψεις τους παρουσιάζουν, κατά την γνώμη μας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς προσεγγίζουν το θέμα με τρόπο πολύπλευρο και επαρκή.

A. Martha Nussbaum – Ηθικός στοχασμός & Αντιληπτική ισορροπία

Η Martha Nussbaum έχει ιδιαιτέρως ασχοληθεί με τη σχέση λογοτεχνίας και ηθικής φιλοσοφίας.

Συγκεκριμένα, έχει υποστηρίξει τη σκοπιμότητα –ή και αναγκαιότητα- συμπερίληψης και μελέτης επιλεγμένων λογοτεχνικών έργων στο πλαίσιο μίας διευρυμένης έρευνας στο πεδίο της ηθικής φιλοσοφικής σκέψης, προς όφελος της τελευταίας. Κατά την φιλόσοφο, η μελέτη ορισμένων, προσεκτικά επιλεγμένων, λογοτεχνικών έργων μας οδηγεί προς μία *πληρέστερη και ακριβέστερη ηθική κατανόηση*, η οποία περιλαμβάνει *και* συναισθηματική δραστηριότητα -εκτός από την διανοητική, και η οποία δίνει προτεραιότητα στη διακρίβωση και αξιολόγηση των εκάστοτε επιμέρους παραμέτρων έναντι των αφηρημένων γενικών κανόνων.[2]

Όπως υποστηρίζει η Nussbaum, ορισμένες διαπιστώσεις για τον ανθρώπινο βίο είναι τέτοιας υφής που μπορούν να αποδοθούν πληρέστερα και ακριβέστερα μόνο διά της λογοτεχνικής φόρμας. Γράφει χαρακτηριστικά:

> "…ενδέχεται να υπάρχουν μερικές απόψεις περί του κόσμου και του πώς πρέπει να ζει κανείς σε αυτόν –ιδίως απόψεις που τονίζουν την εκπληκτική ποικιλία του κόσμου, την πολυπλοκότητα και τα μυστήριά του …- οι οποίες δεν μπορούν να διατυπωθούν πλήρως και επαρκώς στη γλώσσα της συμβατικής φιλοσοφικής πρόζας, που διαθέτει ένα ύφος

[2] Martha Nussbaum, *Έρωτος γνώση. Δοκίμια για τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία*, μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2015 (πρώτη έκδοση στα αγγλικά: Νέα Υόρκη, 1990) , σ.11.

ιδιαίτερα επίπεδο και χωρίς εκπλήξεις, αλλά μονάχα σε μια γλώσσα και σε μορφές καθαυτές πιο πολύπλοκες, πιο υπαινικτικές, πιο προσηλωμένες σε επιμέρους”. [3]

Η μελέτη της Nussbaum θέτει ως αφετηρία της το εξής ερώτημα: τι είναι εκείνο «που πραγματικά κάνουμε, όταν θέτουμε στον εαυτό μας τα πιο επιτακτικά ηθικά ερωτήματα».[4] Κατά τη φιλόσοφο, μία ουσιώδης πρακτική δραστηριότητα που εφαρμόζουμε συχνά στην πραγματική ζωή, όταν αναλογιζόμαστε τον τρόπο που ζούμε και τη σχέση μας με τον εαυτό μας και τους άλλους, είναι η *διαδικασία της σύγκρισης*. Τα μυθιστορήματα επικουρούν σημαντικά τη διαδικασία αυτή, καθώς προτείνουν εναλλακτικές απόψεις και λύσεις διλημμάτων, προς σύγκριση και διερεύνηση. [5]

Προκειμένου να αποφύγει τους περιορισμούς που θέτουν ορισμένες φιλοσοφικές θεωρήσεις –όπως ο ωφελιμισμός και πρακτική φιλοσοφία του Kant), η Nussbaum στρέφεται στον Αριστοτέλη, θεωρώντας την ηθική του προσέγγιση πιο ευρεία και ευέλικτη. Συγκεκριμένα, στην έρευνά της επιλέγει να ακολουθήσει τη *διαλεκτική μέθοδο* που εισήγαγε ο Αριστοτέλης, και παράλληλα να υιοθετήσει το *εναρκτήριο ερώτημά του* στην ηθική. Ο τελευταίος εκκινώντας από το ευρύτατο ερώτημα «Πώς πρέπει να ζει ένα ανθρώπινο ον;» δεν προεξοφλεί κάποια απάντηση –καντιανού ή ωφελιμιστικού φάσματος-, αλλά διερευνά όλες τις εναλλακτικές.[6]

Η ομοιότητα της αριστοτελικής μεθόδου με την πρακτική διαδικασία της καθημερινότητάς μας συνίσταται, κατά τη φιλόσοφο, στα εξής: Η αριστοτελική διαλεκτική, αλλά και οι «διορατικές ιδέες» της αριστοτελικής ηθικής, δίνουν «προσοχή στα επιμέρους, σεβασμό στα συναισθήματα», και επιδεικνύουν «μία διστακτική και μη δογματική στάση απέναντι στις πολυπλοκότητες της ζωής». Επίσης, η αριστοτελική διαλεκτική μας «εκπαιδεύει να λαμβάνουμε υπόψη ευμενώς *όλες* τις σημαντικές θέσεις και όχι μόνο την αριστοτελική ηθική άποψη», είναι «περιεκτική και εύκαμπτη, […] δίχως προκαθορισμένα όρια», μας διδάσκει «να σεβόμαστε τη διαφορά», αλλά και να αναζητούμε μία τελική απάντηση για το «πώς να ζούμε», συγκρίνοντας και αποκλείοντας εναλλακτικές. Όπως σημειώνει η Nussbaum, η ευκαμψία της μεθόδου «μετριάζεται από μία ισχυρή δέσμευση να

[3] Nussbaum, *Έρωτος γνώση*, ό.π., σ. 18.
[4] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 56-57.
[5] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 57-58.
[6] Η Nussbaum διευκρινίζει πάντως ότι η υιοθέτηση της μεθόδου και του εναρκτήριου σημείου του Αριστοτέλη δεν σημαίνει ότι χρειάζεται να ενστερνιστεί κανείς απαραιτήτως και αυτές καθαυτές τις ηθικές απόψεις του φιλοσόφου - Nussbaum, ό.π., σ. σ. 59-60.

φτάσουμε κάπου», και είναι αυτή ακριβώς η αποφασιστικότητα της αριστοτελικής διαδικασίας που την κάνει ελκυστική και σε φιλοσόφους από διαφορετικές ηθικές κατευθύνσεις.[7]

Ως εκ τούτου, το βασικό επιχείρημα της Nussbaum υπέρ της υιοθέτησης της αριστοτελικής διαδικασίας είναι ότι *και στην πράξη την ίδια μέθοδο ακολουθούμε* ή τουλάχιστον «….αυτό πρέπει επειγόντως να κάνουμε συχνότερα και καλύτερα», δηλαδή το να *συγκρίνουμε* τις εναλλακτικές ηθικές προτάσεις, κατά το δυνατόν αμερόληπτα, και να καταλήγουμε στο καλύτερο δυνατό συμπέρασμα περί του πρακτέου, με βάση τη δική μας, έστω και ατελή, αίσθηση ζωής.[8]

Η λογοτεχνία αρωγός στην ηθική διαβούλευση

Γιατί όμως η Nussbaum προσπαθεί να εμπλέξει τη λογοτεχνία σε αυτήν την πρακτική/φιλοσοφική αναζήτηση του πρακτέου; Η φιλόσοφος απαντά ότι «η λογοτεχνία συμμετέχει ήδη σε αυτή την πρακτική αναζήτηση» και ότι όντως, *όταν διαβάζουμε λογοτεχνία, «διαβάζουμε για τη ζωή»*, υπό την έννοια ότι ο συνειδητός, προσεκτικός αναγνώστης κομίζει στα λογοτεχνικά κείμενα τα πιο επιτακτικά, πρακτικά ερωτήματά του· αναζητά εικόνες και συλλήψεις για εναλλακτικούς τρόπους δράσης ή για το πώς να ανταποκριθεί σε διλήμματα της δικής του ζωής· τις συλλήψεις αυτές ακολούθως, τις συγκρίνει με άλλες -φιλοσοφικές ή θρησκευτικές κλπ., καθώς και με την *ενεργή αίσθηση της ζωής* του, και κατ' αυτόν τον τρόπο *εμπλουτίζει τον ηθικό στοχασμό* του και *διευκολύνεται στη λήψη αποφάσεων*.

Σε καμία περίπτωση, διευκρινίζει η φιλόσοφος, δεν βλέπει η ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα ως συστηματικές πραγματείες –όπως ένα φιλοσοφικό έργο-, υποστηρίζει όμως πως αυτά έχουν μία *διακριτή συμβολή στην ηθική φιλοσοφία*· εάν θεωρήσουμε ότι στόχος της τελευταίας είναι η επιδίωξη της αλήθειας σε όλες της τις μορφές, τότε χρειαζόμαστε τα μυθιστορήματα, ακριβώς λόγω των ιδιαίτερων γνωρισμάτων τους: «εφόσον και στον βαθμό που» η αλήθεια για τον ανθρώπινο βίο είναι πιο πολύπλοκη από μία φιλοσοφική πραγματεία –διότι είναι «ποικιλόμορφη, μυστηριώδης και μη συστηματική», τα μυθιστορήματα –που είναι και αυτά έτσι, βοηθούν στη

[7] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 64-65.
[8] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 65-66.

σφαιρικότερη προσέγγιση της αλήθειας και ως εκ τούτου αποτελούν «πηγή φιλοσοφικού ενδιαφέροντος».[9]

Η φιλόσοφος διακρίνει στα μυθιστορήματα αυτά, όπως και στον Αριστοτέλη:

α) την εστίαση σε *ποιοτικές διακρίσεις* («μη συμμετρότητα των πολύτιμων πραγμάτων»), εκπαιδεύοντας έτσι και τον αναγνώστη, αφενός να παρατηρεί τις διακριτές ποιότητες των εκάστοτε αγαθών και να μην σκέφτεται απλώς ποσοτικά, και αφετέρου να εμπνέεται από τα προβαλλόμενα σενάρια διλημμάτων, που αφορούν σε περιπτώσεις επιλογής μεταξύ «ποιοτικά διαφορετικών πράξεων» και «αλληλοσυγκρουόμενων δεσμεύσεων και υποχρεώσεων».[10]

β) την «*προτεραιότητα του επιμέρους*»· η Nussbaum αναφέρεται στην «αντίληψη», ως γνωστική, αλλά ταυτοχρόνως και ηθική ιδιότητα, και την προσδιορίζει ως «την ικανότητα να διακρίνει κανείς με ακρίβεια και ικανότητα ανταπόκρισης, τα προεξάρχοντα γνωρίσματα μιας επιμέρους κατάστασης». Όπως σημειώνει, η «αντίληψη» κατά τον Αριστοτέλη είναι μία ικανότητα που βρίσκεται «στον πυρήνα της φρόνησης» και αποτελεί αφενός «εργαλείο για την επιτέλεση της ορθής πράξης ή απόφανσης» και αφετέρου μία «ηθικά πολύτιμη δραστηριότητα αυτή καθαυτήν» –υπό την έννοια ότι αντιτίθεται στην «ηθική τραχύτητα» κάθε ηθικής θεώρησης που λαμβάνει υπόψη της μόνον γενικούς a priori κανόνες και δεν εξετάζει τις βαρύνουσες ιδιαιτερότητες των επιμέρους καταστάσεων.[11]

γ) τη *συνεκτίμηση της ηθικής αξίας των συναισθημάτων*· η φιλόσοφος σχολιάζει την άποψη ότι κατά πολλούς τα μυθιστορήματα δεν μπορούν να συνεισφέρουν στον ορθολογικό στοχασμό, καθόσον εγείρουν συναισθήματα, τα οποία μας σαγηνεύουν και μας ωθούν σε ανορθολογικότητα. Η Nussbaum συντάσσεται με τον Αριστοτέλη υπέρ της αντίθετης θέσης, ότι δηλαδή «η πρακτική συλλογιστική που δεν συνοδεύεται από συναίσθημα δεν επαρκεί για την επίτευξη φρόνησης».[12] Για να καταδειχθεί η σύνδεση συναισθήματος και κριτικής σκέψης, δεν αρκεί –υποστηρίζει-το να προσθέσουμε απλώς παραδείγματα συναισθημάτων σε θεωρητικές πραγματείες· αντιθέτως, προκειμένου να γίνει κατανοητή η όλη δυναμική του συναισθήματος, είναι απαραίτητο αυτή να εκδιπλωθεί μέσω της *αφηγηματικής μορφής*.[13]

---

[9] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 62 και 67-68.
[10] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 80-82
[11] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 82-83.
[12] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 87-88.
[13] Nussbaum, ό.π., σ. 577

δ) την *ηθική σημασία των ανεξέλεγκτων συμβάντων* και την επίδρασή τους στην ποιότητα ζωής του υποκειμένου.[14]

ε) τέλος, τη *σημασία της εμπειρικής μάθησης υπό την καθοδήγηση ενός φίλου*, τον οποίο και *εμπιστευόμαστε*. Όπως σημειώνει η Nussbaum, η αριστοτελική άποψη περί μάθησης περιελάμβανε, πέρα από τη διατύπωση γενικών κανόνων, και την εμπειρική μάθηση, «κατά την εμβίωση του συγκεκριμένου». Για την επιτυχία της πρακτικής αυτής μάθησης, η οποία καλλιεργούσε και την ικανότητα της *αντίληψης* –που είδαμε παραπάνω, δηλ. της διάκρισης των κρίσιμων στοιχείων των επιμέρους καταστάσεων-, ήταν σημαντικοί κατά τον Αριστοτέλη –τονίζει η Nussbaum- οι στενοί φιλικοί δεσμοί και η ανάπτυξη εμπιστοσύνης μεταξύ καθοδηγητή και καθοδηγούμενου. Την ίδια σχέση εμπιστοσύνης βρίσκουμε και κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης μυθιστορημάτων, όταν επιτρέπουμε στους χαρακτήρες και στον συγγραφέα να μας δείξει τα πράγματα υπό τη δική του οπτική. Χωρίς να παραβλέπει το σκεπτικιστικό επιχείρημα ότι η αγάπη μπορεί να «διαστρεβλώνει … περισσότερα απ' όσα αποκαλύπτει», η Nussbaum υπενθυμίζει ότι αρκετές φορές η εμπειρία έδειξε ότι η αγάπη δύναται να «λειτουργεί διαφωτιστικά».[15]

Το μυθιστόρημα στην υπηρεσία της ηθικής φαντασίας

Σε μία σφαιρική προσπάθεια διερεύνησης του αριστοτελικού ερωτήματος «πώς πρέπει να ζει κανείς» και της αριστοτελικής ηθικής σύλληψης –όπως περιγράφηκε παραπάνω- τα λογοτεχνικά κείμενα είναι ένας απαραίτητος οδηγός, σημειώνει η Nussbaum. Ορισμένα μυθιστορήματα –αλλά και άλλα αξιόλογα δείγματα μυθοπλασίας- φέρουν *ηθικό περιεχόμενο* και μπορούν να συνεισφέρουν στον *ηθικό στοχασμό*,[16] με τρόπο *διαφορετικό μεν απ' ότι μία αφηρημένη φιλοσοφική πραγματεία, αλλά επίσης ουσιώδη*. Η ανάδειξη της σημασίας του επιμέρους, η διαφώτιση του φάσματος των συναισθημάτων, και επίσης ο τρόπος «με τον οποίο η καλή μυθοπλασία καθιστά τον αναγνώστη συμμέτοχο και φίλο», είναι στοιχεία που απουσιάζουν από τα φιλοσοφικά παραδείγματα –τα οποία είναι *σχηματικά*, τα

[14] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 94-95.
[15] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 95-96.
[16] εν προκειμένω στο αριστοτελικό ερώτημα «πώς πρέπει να ζει κανείς»

βρίσκουμε όμως στην *καλή μυθοπλασία* και φέρουν πολύτιμα δεδομένα ηθικής γνώσης.[17]

Υπάρχει όμως και ένας ακόμη λόγος που χρειαζόμαστε τη μυθοπλασία· η Nussbaum τον επισημαίνει -παραπέμποντας συναφώς και στον Αριστοτέλη·[18] ο λόγος είναι ότι «...δεν έχουμε ζήσει ποτέ αρκετά. Χωρίς τη μυθοπλασία, οι εμπειρίες μας παραείναι περιορισμένες και τοπικές. Η λογοτεχνία τις επεκτείνει, κάνοντάς μας να στοχαζόμαστε και να νιώθουμε όσα κατά τα άλλα θα ήταν πολύ μακριά για να τα νιώθουμε».[19] Η λογοτεχνία –όπως και ευρύτερα η μυθοπλασία στην τέχνη, θα συμπληρώναμε εμείς- εκδιπλώνει παραδείγματα, εναλλακτικά σενάρια περιπτώσεων του βίου, στα οποία εστιάζει και τα φωτίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια, από αυτήν που επιδεικνύουμε στη ροή της καθημερινότητάς μας. Ενεργοποιείται έτσι η φαντασία του αναγνώστη/ή του θεατή, ως προς το εύρος και τη σημασία δυνητικών συμβάντων και ηθικών επιλογών. Προς τούτο, θα συμφωνήσουμε απολύτως με τη Nussbaum στην ακόλουθη παρατήρηση:

> «η λογοτεχνία επομένως δεν αποτελεί απλώς μια οριζόντια επέκταση της ζωής, η οποία φέρνει τον αναγνώστη σε επαφή με συμβάντα ή τόπους ή πρόσωπα ή προβλήματα που ειδάλλως δεν θα συναντούσε, αλλά συνάμα μια ούτως ειπείν κάθετη επέκταση της ζωής, η οποία προσφέρει στον αναγνώστη εμπειρίες βαθύτερες, οξύτερες, ακριβέστερες από εκείνες που σε μεγάλο βαθμό λαμβάνουν χώρα στη ζωή». [20]

Η Nussbaum επισημαίνει μία ακόμα συνεισφορά της πρακτικής της ανάγνωσης λογοτεχνικών έργων –εν προκειμένω μυθιστορημάτων- στην ηθική μας ζωή· η ανάγνωση αυτού του είδους μάς φέρνει σε μία θέση «που μοιάζει και δε μοιάζει με τη θέση μας στη ζωή» · παρακολουθώντας μία ιστορία τρίτων, ναι μεν συνδεόμαστε ή και ταυτιζόμαστε με τους χαρακτήρες διανοητικά και συναισθηματικά, και παρ' όλα αυτά ξέρουμε πως *δεν πρόκειται για τη δική μας* ζωή. Αυτό μας δημιουργεί κατά μία έννοια ένα αίσθημα ασφαλούς απόστασης, ώστε να αξιολογήσουμε τις καταστάσεις με μεγαλύτερη ακρίβεια και αμεροληψία, καθώς εκ των πραγμάτων απέχουμε από οιαδήποτε προσωπική εμπάθεια ή συμφέρον. Η φιλόσοφος σημειώνει, παραπέμποντας

---

[17] Nussbaum, ό.π., σ.100

[18] Η Nussbaum αναφέρεται συγκεκριμένα στις θέσεις του Αριστοτέλη στη *Ρητορική* και την *Ποιητική*, για τη σχέση λογοτεχνίας και μάθησης – βλ. Nussbaum, ό.π., σ. σ. 101 & 102 (όπου και η υποσημείωση αρ. 85).

[19] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 101-102

[20] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 102-103

στον Προυστ, ότι «μονάχα στη σχέση μας με το λογοτεχνικό κείμενο, και ποτέ στη ζωή, μπορούμε να έχουμε μια σχέση που να χαρακτηρίζεται από γνήσιο αλτρουισμό και από γνήσια αναγνώριση της ετερότητας του άλλου».[21]

"Αντιληπτική ισορροπία"

Η Nussbaum υποστηρίζει ότι το ενδιαφέρον ημών των αναγνωστών για τη λογοτεχνία είναι *και γνωστικό·* διότι ένα από τα πράγματα που καθιστά τη λογοτεχνία έντονα γοητευτική είναι ότι «μιλά για εμάς, για τη ζωή και τις επιλογές και τα συναισθήματά μας, για την κοινωνική μας ύπαρξη και όλες τις σχέσεις μας» και επιπλέον «δεν καταγράφει απλώς όπως η ιστορία», αλλά *διερευνά πρότυπα εναλλακτικών δυνατοτήτων* σε κομβικές περιστάσεις του ανθρώπινου βίου.[22]

Πώς όμως θα καταστεί δυνατή η αξιοποίηση των λογοτεχνικών αναγνωσμάτων για την άντληση ωφελημάτων στην ηθική σκέψη του δρώντος υποκειμένου;

Εφόσον αυτή ενταχθεί στην υπηρεσία της ερευνητικής ηθικής διαδικασίας του υποκειμένου/αναγνώστη, διαδικασίας που θα στοχεύει στην «αντιληπτική ισορροπία», απαντά η φιλόσοφος. Αυτή ακριβώς η έννοια της *αντιληπτικής ισορροπίας* αποτελεί μία σύλληψη/πρόταση της Nussbaum και τίθεται σε ευθεία συσχέτιση με την έννοια της «αναστοχαστικής ισορροπίας» του John Rawls –ως τροποποίηση και διεύρυνσή της.

Όπως σημειώνει η φιλόσοφος, ο Rawls στο έργο του *Θεωρία της Δικαιοσύνης*, προτείνει –με ερείσματα στον Αριστοτέλη και στον Kant- την υιοθέτηση μίας διαδικασίας για την αντιμετώπιση των ηθικών ζητημάτων, η οποία όταν είναι επιτυχής καταλήγει στην *αναστοχαστική ισορροπία* του υποκειμένου. Στην ισορροπία αυτή του Rawls (ούσα αναστοχαστική) επικρατεί η *διανοητική κρίση*, η οποία μάλιστα είναι *σταθμισμένη·* εξαιρούνται δηλαδή, ως αναξιόπιστες, αποφάνσεις που εκφέρονται με διστακτικότητα ή που στηρίζονται σε συναισθήματα (όπως ο φόβος). Επίσης, συνεχίζει η Nussbaum, ο Rawls προσδιορίζει ορισμένες αρχές που κατά τον ίδιο πρέπει να διαθέτει κάθε ηθική θεωρία και οι οποίες πρέπει να τηρούνται κατά την ηθική διερεύνηση, ώστε να επιτυγχάνεται η *αναστοχαστική ισορροπία·* οι αρχές αυτές πρέπει, μεταξύ άλλων, να είναι γενικές προς τη μορφή, καθολικεύσιμες, δημόσιες, και

[21] Nussbaum, ό.π., σ. 103
[22] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 335-340

«να θεωρούνται τελικές και συμπερασματικές –το ανώτατο δικαστήριο του πρακτικού Λόγου».[23]

Η Nussbaum στέκεται κριτικά απέναντι στη θεώρηση αυτή του Rawls. Ιδίως διερωτάται εάν είναι σκόπιμο η ευκταία *ισορροπία* –ως τελικός στόχος της ηθικής σκέψης- να είναι *αναστοχαστική*, δηλαδή «αποστασιοποιημένη από το ισχυρό αίσθημα και από την εμβάπτιση στην επιμέρους κατάσταση»· μήπως έτσι αγνοούμε τις πληροφορίες που μας δίδονται διά των συναισθημάτων –όπως η λύπη, ο φόβος ή η αγάπη;[24] Επιπλέον, συνεχίζει, «ένα γενικό σύστημα αρχών μπορεί και πρέπει να είναι ένα ανώτατο δικαστήριο του πρακτικού Λόγου, το οποίο θα καθορίζει όλα τα κριτήρια πριν από την ίδια τη ζωή;».[25]

Φρονούμε ότι η φιλόσοφος επισημαίνει εδώ το *πρωθύστερο* του σχήματος και τη συνακόλουθη επισφάλειά του. Με άλλα λόγια, η Nussbaum φαίνεται να διατυπώνει το ερώτημα: 'είμαστε σίγουροι ότι κρίνουμε δίκαια, όταν επιλέγουμε να κρίνουμε *μόνο βάσει προκαθορισμένων κριτηρίων*, χωρίς καν να παρατηρήσουμε και κατανοήσουμε τα ιδιαίτερα δεδομένα της εκάστοτε συγκεκριμένης κατάστασης;'· απαντά, παραπέμποντας σε μία φράση από μυθιστόρημα που αναλύει στο δοκίμιό της, και σημειώνει: «"Υπάρχει όλο αυτό το απερίγραπτο - το συλλαμβάνεις μόνο επιτόπου" – και όλο αυτό φαίνεται να παραλείπεται από τα δεδομένα που οδηγούν στην *αναστοχαστική ισορροπία* ».[26]

Η Nussbaum λαμβάνει συνεπώς αποστάσεις από την καντιανή και ρωλσιανή ηθική σύλληψη, αν και αναγνωρίζει ότι οι συλλήψεις αυτές στοχεύουν στη διασφάλιση της αυτονομίας της βούλησης και της κρίσης του δρώντος υποκειμένου, καθώς και στην εξύψωση της έννοιας της ανθρώπινης αξιοπρέπειας ως αξίας του πολιτισμού μας.[27] Διερωτάται όμως: «υπάρχει άραγε άλλος τρόπος να είναι κανείς έλλογος και ηθικός, τρόπος που να είναι πιο γενναιόδωρος στη ζωή;»,[28] και συντάσσεται ακολούθως με τον Αριστοτέλη και τη θέση του στα *Ηθικά Νικομάχεια* ότι «η διακριτική ικανότητα εναπόκειται στην αντίληψη».[29]

---

[23] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 346-347
[24] Η Nussbaum εννοεί κυρίως εδώ την ερωτική αγάπη και την ψυχική αναστάτωση που επιφέρει στο υποκείμενο
[25] Nussbaum, ό.π., σ. 348
[26] το απόσπασμα από Henry James, *The Ambassadors* στο Nussbaum, ό.π., σ. 361
[27] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 353-354
[28] Nussbaum, ό.π., σ. 354
[29] Nussbaum, ό.π., σ. 348

Να σημειώσουμε παρενθετικά ότι η τελευταία αυτή, εντός εισαγωγικών πρόταση, αποτελεί προφανώς την ελεύθερη απόδοση από τη φιλόσοφο της γνωστής ρήσης του Αριστοτέλη «*ἐν τῇ αἰσθήσει ἡ κρίσις*».[30] Κατά τον Αριστοτέλη, είναι ευνόητο ότι οι πράξεις μας πρέπει να εναρμονίζονται με τον ορθό λόγο, όμως πιστεύει ότι μόνον ορισμένες γενικές αρχές μπορούν να διατυπωθούν περί του πρακτέου και όχι ακριβείς οδηγίες· ο ίδιος ο πράττων πρέπει κάθε φορά να βλέπει τι ταιριάζει στην ειδική περίσταση, όπως ακριβώς γίνεται και στην ιατρική, αλλά και στη διακυβέρνηση του πλοίου.[31] Ασφαλώς, το να σκέφτεται και να πράττει κανείς ενάρετα, δεν εθεωρείτο από τον Σταγειρίτη εύκολη εργασία. Διατύπωσε τη *θεωρία της μεσότητας*[32] ώστε αυτή να λειτουργεί, κατά τη γνώμη μας, ως ένας βασικός «πρακτικός οδηγός» προς αποφυγήν μεγάλων παρεκβάσεων-λαθών, δέχεται όμως ότι το να βρει κανείς το μέσον, δηλ. το ορθό σε κάθε περίσταση, είναι πράγματι μια δύσκολη δουλειά, είναι έργο «*οὐ παντὸς ἀλλὰ τοῦ εἰδότος*»,[33] δηλαδή του *φρόνιμου*· ο φιλόσοφος αναφέρεται στο αλυσιτελές της εφαρμογής μόνον γενικών αρχών στις επιμέρους καταστάσεις, επισημαίνοντας ότι η άριστη ηθική απόφανση και πράξη προαπαιτούν το να λαμβάνει κανείς υπόψη του και τις εκάστοτε πραγματικές συνθήκες: «*τὸ δ' ὅτε δεῖ καὶ ἐφ' οἷς καὶ πρὸς οὓς καὶ οὗ ἕνεκα καὶ ὡς δεῖ, μέσον τε καὶ ἄριστον, ὅπερ ἐστὶ τῆς ἀρετῆς*».[34]

Αυτή η οξυδερκής προσέγγιση του Αριστοτέλη στη σημασία της επαρκούς αντίληψης του επιμέρους, εμπνέει την Nussbaum για να προχωρήσει στη σύλληψη της έννοιας της «αντιληπτικής ισορροπίας».

Η *αντιληπτική ισορροπία* νοείται από τη φιλόσοφο ως μία *νέα ηθική κανονιστική αρχή*, βάσει της οποίας το υποκείμενο δεν αρκείται στο να υπακούει σε προ-εδραιωμένους κανόνες, αλλά προβαίνει και σε «*επινοητικό αυτοσχεδιασμό*» κατά την επαφή του με τα πραγματικά δεδομένα· τούτο δεν σημαίνει ότι απουσιάζουν τα κριτήρια και πως όλα επιτρέπονται· ως προς το θέμα των κριτηρίων η Nussbaum παραπέμπει στον Αριστοτέλη και στην (αναφερόμενη και παραπάνω) άποψή του ότι η

---

[30] *Ηθικά Νικομάχεια*, Βιβλίο Β', 1109 b 18-23 – βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 1 (Βιβλία Α-Δ), εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτριος Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Ζήτρος, 2006, σ.294 - (η αρίθμηση του αρχαίου κειμένου βάσει της έκδοσης: Aristotelis "*Ethica Nicomachea*", editor Ingram Bywater, Cambridge University Press, New York, 2010 (first edition 1890)

[31] *Ηθ. Νικ.* Β, 1103b 31 - 1104a 10 –βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 1, ό.π., σ.σ. 242-245

[32] προσδιορίζοντας την ηθική αρετή ως μεσότητα ανάμεσα σε δύο κακίες, υπό την έννοια ότι έχει για στόχο της το μέσον και στα πάθη και στις πράξεις

[33] *Ηθ.Νικ.* Α 9, 1109a, 25-26 –βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 1, ό.π., σ.σ. 290-291

[34] *Ηθ. Νικ.* Β 6, 1106b, 21-23 - βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 1, ό.π., σ.σ. 268-269

κρίση του ικανού ατόμου που διαθέτει την αρετή της φρόνησης μπορεί να τεθεί ως κανονιστική αρχή της καλής αντίληψης.[35]

Με την επινόηση της κανονιστικής αυτής αρχής, της *αντιληπτικής ισορροπίας*, η Nussbaum δεν στοχεύει στο να ανατρέψει τη σύλληψη της *αναστοχαστικής ισορροπίας* του Rawls, αλλά μάλλον στο να την *εμπλουτίσει* «με τις κρίσεις που διαμορφώνονται από την εμπειρία».[36] Στον εμπλουτισμό της εμπειρίας δύναται να συνεισφέρει και η λογοτεχνία –και εν προκειμένω το μυθιστόρημα, καθόσον -μέσω της *ενεργοποίησης* της *φαντασίας* μας ως αναγνώστες, και της *αξιοποίησης* της *γνωστικής διάστασης των συναισθημάτων* μας- καλλιεργούμε την ικανότητά μας να εστιάζουμε με ενδιαφέρον στα *επιμέρους*, βλέποντάς τα «όχι ως αντιπροσωπευτικά δείγματα ενός νόμου» αλλά ως ό,τι είναι καθαυτά: προβολή *δυνητικών* (καινούριων, τυχαίων κλπ.) συμβάντων της ζωής, τα οποία μας καλούν σε *εγρήγορση*, στο να είμαστε «ενεργά παθητικοί».[37]

Ας επισημάνουμε όμως τώρα ένα κρίσιμο σημείο. Η επιτυχία της όλης διαδικασίας οριοθετείται οπωσδήποτε, πιστεύουμε, και από τη δεινότητα του κρίνοντος. Η οποία όμως, κατά τον Αριστοτέλη και την Nussbaum, είναι ιδιότητα που αναπτύσσεται εξασκούμενη. Και σε αυτό ακριβώς έγκειται η αρωγή της λογοτεχνικής εμπειρίας· μέσω της ιδιαίτερης φύσης και γλώσσας της, η λογοτεχνία δύναται –όχι ως «διδακτικός ηθικολόγος, μα ως πονηρός σύμμαχος και ανατρεπτικός κριτικός»,[38] να συνδράμει το κρίνον υποκείμενο, φωτίζοντας υπό πολλαπλές οπτικές τα πρακτικά/ηθικά ζητήματα του ανθρώπινου βίου και οξύνοντας την αντίληψή του περί αυτών.

[35] Nussbaum, ό.π., σ. 360
[36] Nussbaum, ό.π., σ. 362
[37] Nussbaum, ό.π., σ.σ. 363-365
[38] Nussbaum, ό.π., σ. 334.

B. Noel Carroll – Λογοτεχνική αφήγηση και ηθική γνώση

Το λογοτεχνικό έργο ως νοητικό πείραμα

Εκκινώντας αφενός από την υπόθεση ότι υπάρχει ηθική γνώση και ότι μπορεί αυτή να διδαχθεί, και αφετέρου από την πεποίθηση ότι η λογοτεχνία, αλλά και η τέχνη γενικότερα, μπορούν να συνεισφέρουν στην ηθική, ψυχολογική και κοινωνική γνώση, ο Noel Carroll στο δοκίμιό του, "*Ο τροχός των αρετών: τέχνη, λογοτεχνία και ηθική γνώση*", διατυπώνει τη θέση ότι υπάρχουν κάποια λογοτεχνικά –και εν γένει καλλιτεχνικά- έργα, σχεδιασμένα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να λειτουργούν ταυτόχρονα και ως *φορείς ηθικής γνώσης –και ειδικότερα της γνώσης «της αρετής και της κακίας»*.[39] Για να υποστηρίξει τη θέση αυτή, ο φιλόσοφος παρουσιάζει αρχικά τα τρία σημαντικότερα –ενάντια στην άποψή του- φιλοσοφικά επιχειρήματα. Πρόκειται για:

α) το «επιχείρημα της κοινοτοπίας», οι υπέρμαχοι του οποίου αναγνωρίζουν ότι πράγματι η τέχνη και η λογοτεχνία παρουσιάζουν –ή έστω υπαινίσσονται- ορισμένες γενικές αλήθειες για τη ζωή και την ανθρώπινη φύση, αλλά ότι αυτές οι αλήθειες είναι εν πολλοίς γνωστές σε όλους, και συνεπώς διά της τέχνης και της λογοτεχνίας ανακυκλώνονται κοινοτοπίες και δεν προκύπτει νέα γνώση, άρα ούτε ηθική μόρφωση και διαπαιδαγώγηση.[40]

β) το «επιχείρημα της μη ύπαρξης τεκμηρίωσης», βάσει του οποίου η τέχνη και η λογοτεχνία μπορούν να διατυπώνουν με πειστικό τρόπο ιδέες –φερόμενες ως αλήθειες- για τον άνθρωπο και τον κόσμο, αλλά αυτές οι θέσεις δεν μπορούν να πιστοποιηθούν ως αληθείς, λόγω της απουσίας εμπειρικής τεκμηρίωσης και δεν μπορούν να γενικεύονται καθ' όσον αναφέρονται σε επιμέρους και αδιακρίβωτες περιπτώσεις.[41]

γ) τέλος, προβάλλεται το «επιχείρημα της μη ύπαρξης επιχειρήματος», που υποστηρίζει ότι ακόμη και στην περίπτωση που δεχθούμε ότι τα έργα τέχνης εμπεριέχουν γενικές αλήθειες, αυτές δεν συνοδεύονται από σχετική επιχειρηματολογία (υπέρ ή κατά των προτεινόμενων ως αληθειών) ούτε από τους ίδιους τους δημιουργούς, ούτε από τους κριτικούς, όπερ σημαίνει ότι η αποτίμηση της

---

[39] Noel Carroll, «Ο τροχός των αρετών: τέχνη, λογοτεχνία και ηθική γνώση», μετάφραση Σοφία Ξυγκάκη, επιμέλεια: Στέλιος Βιρβιδάκης, στο *Δευκαλίων* τεύχος 26/2, Δεκέμβριος 2008, εκδόσεις Στιγμή, σελ.269-319, σ.271 και 318.
[40] Carroll, «Ο τροχός των αρετών…», ό.π., σ.σ. 271-273.
[41] Carroll, ό.π., σ.σ. 273-276

αλήθειας ή μη των θέσεων ενός λογοτεχνικού έργου δεν στοχοθετείται ως μείζων λειτουργία της λογοτεχνίας.[42]

Αντί να αντικρούσει ένα προς ένα τα παραπάνω σκεπτικιστικά επιχειρήματα, ο Carroll επιλέγει να αναπτύξει μία θεώρηση, διά της οποίας τα ανατρέπει εμμέσως. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η μυθοπλαστική αφήγηση (στη λογοτεχνία, αλλά και στο σενάριο μιας κινηματογραφικής ταινίας) δύναται να συνεισφέρει γνώση, διότι λειτουργεί ως *νοητικό πείραμα*.

Όπως σημειώνει, το νοητικό πείραμα χρησιμοποιείται αρκετές φορές στη φιλοσοφική γραμματεία και *επέχει θέση επιχειρήματος*. Τα νοητικά αυτά πειράματα –παραδείγματα και αντιπαραδείγματα- είναι συχνά αφηγήσεις και εν γένει μυθοπλασίες, χωρίς αυτό να επηρεάζει την αποδεικτική τους δεινότητα. Υπάρχουν δε και περιπτώσεις που οι φιλόσοφοι δανείζονται τα πειράματά τους από τη λογοτεχνία. Εφόσον, λοιπόν, η τεχνική αυτή δομή, του αφηγηματικού νοητικού πειράματος, είναι αποδεκτή για την παραγωγή φιλοσοφικής γνώσης, και αφού ανάλογες δομές βρίσκουμε –σε έναν βαθμό- και στη λογοτεχνία, τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι και στην περίπτωση της τέχνης έχουμε παραγωγή γνώσης.[43]

Σκιαγραφώντας τα χαρακτηριστικά και τη λειτουργία των φιλοσοφικών νοητικών πειραμάτων, ο φιλόσοφος καταδεικνύει κατ' αρχήν ότι αυτά δεν θίγονται από τα τρία προαναφερόμενα ενάντια φιλοσοφικά επιχειρήματα. Αναφέρει σχετικώς: "Τα νοητικά πειράματα συχνά παίρνουν τη μορφή αφηγήσεων, αλλά ταυτόχρονα λειτουργούν και ως επιχειρήματα […] Ένα φιλοσοφικό νοητικό πείραμα είναι μια επινόηση που δεν αποσκοπεί σε εμπειρικές ανακαλύψεις, αλλά φέρνει στο φως εννοιολογικές σχέσεις και τις εκλεπτυσμένες προεκτάσεις τους".[44]

Ο Carroll χρησιμοποιεί συχνά νοητικά πειράματα στη διδασκαλία του. Γράφει χαρακτηριστικά:

> "Όταν οι φοιτητές μου λένε ότι κάθε κατάλογος αρετών είναι αυθαίρετος, τους ζητώ να φαντασθούν ότι είναι γονείς προικισμένοι με τη μοναδική ιδιότητα να εφοδιάσουν μαγικά τα παιδιά τους με την προσωπικότητα που οι ίδιοι επιθυμούν. Ενώ συλλογίζονται αυτήν την άσκηση, έχοντας αναλάβει τη δέσμευση ότι θα επιδιώξουν τα παιδιά τους να είναι εφοδιασμένα με τρόπο που να μπορούν να ανταπεξέλθουν σε απρόσμενες συνθήκες, αυτοί καταλήγουν, τελικά, σε έναν κατάλογο με χαρακτηριστικά που πολλά απ' αυτά σίγουρα θα ενέκρινε ο Αριστοτέλης. Και αυτά τα

[42] Carroll, ό.π., σ.σ. 277-279
[43] Carroll, ό.π., σ.σ. 279-282
[44] Carroll, ό.π., σ. 281

αποτελέσματα τούς οδηγούν τελικά να ξανασκεφτούν με κριτική, πλέον, ματιά την υπόθεση ότι κάθε κατάλογος αρετών είναι καθαρά αυθαίρετος ή υποκειμενικός. Το μυθοπλαστικό νοητικό πείραμα λειτουργεί με επιχειρηματολογία, με ενθυμήσεις, κλονίζει τον σκεπτικισμό του καθενός μας, κινητοποιώντας και ξαναοργανώνοντας τη γνώση που κατέχουμε ήδη".[45]

Συνεπώς κατά τον φιλόσοφο, καθ' όσον σκοπός του νοητικού πειράματος είναι να παράξει *εννοιολογική και όχι εμπειρική γνώση*, προφανώς και δεν απαιτείται η παράθεση αληθινών περιπτώσεων: "οι φανταστικές περιπτώσεις αρκούν για να κάνουν το μυαλό να κινηθεί πάνω από τον εννοιολογικό του χάρτη".[46] Εφόσον λοιπόν, δεχόμαστε τα νοητικά πειράματα στη φιλοσοφία, και αυτά εμπεριέχουν μυθοπλασία, πρέπει να δεχθούμε, κατ' αναλογίαν, και τα νοητικά πειράματα στην λογοτεχνία και την τέχνη. Δεν μπορούμε να πούμε άλλωστε, συνεχίζει, ότι η απόδειξη θέσεων δεν ενδιαφέρει την τέχνη, καθώς *υπάρχουν έργα τέχνης* (όπως λογοτεχνικά κείμενα ή ταινίες) που έχουν *ευδιάκριτο στόχο να υποστηρίξουν μία ιδέα μέσω επιχειρημάτων*.[47]

Προς επίρρωση των παραπάνω, ο Carroll επισημαίνει τις *ομοιότητες* των φιλοσοφικών νοητικών πειραμάτων με τα αντίστοιχα λογοτεχνικά: *ανάλογη δομή* –όπως κατέδειξε παραπάνω- και *αντίστοιχες λειτουργίες*. Ειδικότερα, ένα φιλοσοφικό νοητικό πείραμα: μπορεί να καταρρίψει την ισχύ ενός δεοντικού (deontic) ισχυρισμού, να προβάλλει εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης του εφικτού, ή τέλος να διαλύσει μία ασάφεια φωτίζοντας εννοιολογικές διακρίσεις.[48] Αντιστοίχως, ένα νοητικό πείραμα που λειτουργεί στο πλαίσιο ενός λογοτεχνικού έργου, μπορεί: να αποδυναμώσει ή και να υποσκάψει κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις, να προτείνει εναλλακτικές δυνατότητες διά της φαντασίας, και ακόμη να ωθήσει το κοινό στην ανάπτυξη εννοιολογικής ανάλυσης και στην κατανόηση λεπταίσθητων εννοιολογικών διαφορών.[49]

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, σημειώνουμε ότι ο φιλόσοφος απαντά στα επιχειρήματα εναντίον της συνεισφοράς της λογοτεχνίας και της τέχνης στην ηθική

---

[45] Carroll, ό.π., σ. 283
[46] Carroll, ό.π., σ. 283 / Σ.Σ.: Πρόκειται για την αντίκρουση από τον φιλόσοφο του δεύτερου ενάντιου «επιχειρήματος της μη ύπαρξης τεκμηρίωσης»
[47] Carroll, ό.π., σ. 286 / Σ.Σ.: Αυτή η παρατήρηση του φιλοσόφου, σε συνδυασμό με το ότι έχει ήδη αναφέρει πως το νοητικό πείραμα επέχει αφ' εαυτού θέση επιχειρήματος συνιστά την απάντηση του Carroll στο τρίτο προαναφερόμενο «επιχείρημα της μη ύπαρξης επιχειρήματος».
[48] Carroll, ό.π., σ. 286
[49] Carroll, ό.π., σ.σ. 289-291

γνώση, μέσω: α) της κατάδειξης της ύπαρξης νοητικών πειραμάτων -ανάλογης δομής και λειτουργίας, και στους δύο χώρους –φιλοσοφία και αφηγηματική τέχνη,
β) της διευκρίνισης ότι η γνώση που παράγεται μέσω των νοητικών πειραμάτων δεν χρειάζεται εμπειρική επαλήθευση, καθόσον δεν είναι εμπειρική, αλλά *εννοιολογική* (απάντηση στο «επιχείρημα της μη ύπαρξης τεκμηρίωσης») και
γ) της διαπίστωσης ότι τα νοητικά πειράματα επέχουν θέση επιχειρηματολογίας, όπου χρησιμοποιούνται (απάντηση στο «επιχείρημα της μη ύπαρξης επιχειρήματος»),
δ) επιπλέον, κατά τον Carroll, τα νοητικά πειράματα που συναντάμε στην τέχνη (στη λογοτεχνία ή τον κινηματογράφο) υπό μορφήν αφηγήσεων, δεν θίγονται από το προαναφερόμενο «επιχείρημα της κοινοτοπίας», καθώς δεν απευθύνονται στο ειδικό κοινό λ.χ. των μελετητών της ηθικής, αλλά σε ένα ευρύτερο κοινό, μη επαγγελματικό· «εκείνο που ο φιλόσοφος αντιπαρέρχεται ως ασήμαντο, μπορεί, αντίθετα, για τον κοινό αναγνώστη να είναι αποκαλυπτικό» επισημαίνει σχετικά.[50]

Όπως σημειώνει ο Carroll, *τα λογοτεχνικά νοητικά πειράματα έχουν περισσότερο μαιευτικό παρά κηρυγματικό χαρακτήρα*, και επιπλέον θα μπορούσαν να θεωρηθούν, σε έναν βαθμό, και ως ρητορικά ερωτήματα –καθόσον απαιτούν την ανάκληση και αξιοποίηση προηγούμενης γνώσης του αναγνώστη.[51]

Διευκρινίζοντας τον τρόπο με τον οποίο το νοητικό πείραμα λειτουργεί ως επιχείρημα στον νου του αναγνώστη (είτε ακροατή/θεατή) ο Carroll σημειώνει:

> «Το παράδειγμα ενεργοποιεί τη σκέψη, ανακαλώντας γνώση διαθέσιμη από πριν, αναδιφώντας την και αποσπώντας το συμπέρασμα […] Η συναφής επιχειρηματολογία και ανάλυση αναπτύσσεται στον νου του αναγνώστη, είτε κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της ανάγνωσης ή μέσα από αυτό που ο Peter Kivy βάφτισε με την κομψή έκφραση "*αναστοχαστική ζωή του έργου μετά το τέλος της ανάγνωσης*" (της θέασης ή της ακρόασης). Πρόκειται για την επανεξέταση στον νου μας του νοήματος της ιστορίας και των χαρακτήρων της ξανά και ξανά, αφού έχουμε αφήσει το βιβλίο, ή ακόμα και ο στοχασμός μας κατά τη διάρκεια μεταγενέστερων συζητήσεων με άλλους αναγνώστες».[52]

---

[50] Carroll, ό.π., σ.σ. 288-289.
[51] Carroll, ό.π., σ. 299
[52] Carroll, ό.π., σ. 290 – Για την έννοια της «αναστοχαστικής ζωής του έργου» ο Carroll παραπέμπει στα άρθρα του Peter Kivy: «The Laboratory of Fictional Truth», *Philosophies of Arts: An Essay in Differences* (New York: Cambridge University Press, 1977) και «On the Banality of Literary Truths».

Ο 'τροχός των αρετών'

Εστιάζοντας περαιτέρω τη μελέτη του στον χώρο της *ηθικής φιλοσοφίας*, ο Carroll παρατηρεί ότι ένας διακριτός τύπος νοητικού πειράματος που συναντάται συχνά στον χώρο της αφηγηματικής τέχνης (λογοτεχνία, κινηματογράφο κ.ά.) είναι ο επονομαζόμενος από τον ίδιο ως "*ο τροχός των αρετών*". Πρόκειται για έναν πίνακα αρετών που συνίσταται σε «μία διάταξη χαρακτήρων που αντιστοιχούν και ταυτόχρονα αντιτίθενται ο ένας στον άλλον, κατά μήκος του άξονα μιας αρετής ή ομάδας αρετών»· στις περιπτώσεις αυτές, οι χαρακτήρες της ιστορίας είναι προσεκτικά δομημένοι από τον δημιουργό, έτσι ώστε ορισμένοι να εμφανίζονται ότι κατέχουν μία συγκεκριμένη αρετή, κάποιοι άλλοι ότι τη διαθέτουν εν μέρει και κάποιοι καθόλου ή ότι έχουν την κακία που αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη αρετή.

Η δομή του τροχού των αρετών προσιδιάζει στις δομές των «μελετημένων παραλλαγών και αντιθέσεων» που συναντάμε σε φιλοσοφικά νοητικά πειράματα που στοχεύουν σε *εννοιολογικές διακρίσεις*. Δίνοντας συγκεκριμένα παραδείγματα από τον χώρο της λογοτεχνίας, ο φιλόσοφο εξηγεί πως, παρατηρώντας ο αναγνώστης την αντιπαραβολή αυτή των χαρακτήρων μέσα στο έργο, ουσιαστικά αντιπαραβάλλει έννοιες αρετών και κακιών εφαρμοσμένες σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα, και έτσι – μέσω των παραδειγμάτων- αποσαφηνίζει τις αφηρημένες γενικές έννοιες.

Υπό το πρίσμα αυτό «ο τροχός των αρετών εξυπηρετεί τους σκοπούς της ηθικής μόρφωσης»·[53] αφενός οξύνει την ηθική αντίληψη του αναγνώστη/θεατή και αφετέρου εστιάζει την προσοχή του στα ίδια τα κριτήρια των ηθικών του κρίσεων, στις συγκεκριμένες δηλαδή εκάστοτε συνθήκες που πρέπει να συντρέχουν για να αποφαίνεται τη μία ή την έτερη ηθική κρίση.[54] Οδηγεί δηλαδή τον αναγνώστη σε μία εννοιολογική ανάλυση ή αλλιώς γραμματική ανάλυση επί των εννοιών των αρετών.[55]

Αναζητώντας εξωτερικά αποδεικτικά στοιχεία που να επιβεβαιώνουν τη λειτουργία του τροχού των αρετών, έτσι όπως την συνέλαβε ο ίδιος, ο Carroll εστιάζει στις «αντιδράσεις του μη εξειδικευμένου κοινού».[56] Εξετάζοντας τις άτυπες συζητήσεις που αρκετές φορές ακολουθούν την επαφή τους με ένα αφηγηματικό έργο τέχνης, παρατηρεί ότι οι άνθρωποι συχνά σχολιάζουν τους χαρακτήρες· μιλούν για τις αρετές,

[53] Carroll, ό.π., σ.σ. 293-297
[54] Carroll, ό.π., σ.σ. 298-300
[55] Με την ορολογία αυτή ο Carroll παραπέμπει στον Wittgenstein - Carroll, ό.π., σ.σ. 286 & 299
[56] Ο Carroll θεωρεί ότι οι φιλόσοφοι και οι θεωρητικοί της τέχνης αδιαφορούν για τη σχέση έργου τέχνης - κοινού, και για τον λόγο αυτόν οι αναλύσεις τους υστερούν σε ακρίβεια ως προς τις παραμέτρους πρόσληψης της τέχνης - Carroll, ό.π., σ.304

αλλά και για τους όρους απόδοσης ή μη μιας αρετής (εννοιολογική ανάλυση). Τα σχόλια που διατυπώνουν συνδέονται με τον τρόπο που τα άτομα αντιλαμβάνονται τις αρετές και τις κακίες στον πραγματικό κόσμο. Συχνά, στην καθημερινή ζωή, για να αναφερθούμε στις προτιμήσεις και τις αποστροφές μας για συμπεριφορές και χαρακτήρες, αναγόμαστε σε ορολογία που αντιστοιχεί στην απόδοση αρετών ή κακιών στα φυσικά πρόσωπα. Η φυσική τάση του ανθρώπου για εννοιολογική διάκριση επί τη βάση αρετών και κακιών (*τροχός των αρετών*) «αναπαράγεται ενδόμυχα στον νου του αναγνώστη, του θεατή, του ακροατή» κατά την επαφή με το έργο τέχνης.[57]

Ως επιπρόσθετο τεκμήριο για την λειτουργικότητα του τροχού των αρετών, ο φιλόσοφος σημειώνει ότι διαχρονικά, και σε πολλούς πολιτισμούς, η τέχνη διδάσκει μέσω παραδειγμάτων τις έννοιες της αρετής και της κακίας· έτσι, ανέκαθεν βλέπουμε να χρησιμοποιούνται παραμύθια με τροχούς αρετών, για την ηθική διαπαιδαγώγηση των παιδιών, παράλληλα με τη μύησή τους στην απόλαυση της ανάγνωσης.[58] Βέβαια, παρατηρεί ο Carroll, ιστορικά βλέπουμε στη λογοτεχνία να γίνεται όλο και πιο δυσδιάκριτη η δομή του τροχού των αρετών, παραμένει όμως υπαρκτή, αν και στο παρασκήνιο· οπωσδήποτε –συνεχίζει- η δομή αυτή αφθονεί στα «έργα μαζικής τέχνης», όπως λ.χ. στα αμερικανικά σίριαλ.[59]

Ως προς το θέμα των συναισθημάτων και της εμπλοκής τους στην εννοιολογική ανάλυση των αρετών που γίνεται στο πλαίσιο των νοητικών πειραμάτων στην τέχνη, ο Carroll διευκρινίζει ότι δέχεται τη συμβολή των συναισθημάτων στον τρόπο που παρατηρούμε, αναγνωρίζουμε και εφαρμόζουμε τις έννοιες των αρετών.[60]

Επιπλέον ο φιλόσοφος καταδεικνύει μία *υπερτερούσα ιδιότητα* των λογοτεχνικών νοητικών πειραμάτων που ασχολούνται με την έννοια της αρετής, έναντι των αντίστοιχων φιλοσοφικών· επειδή ακριβώς για να χαρακτηρισθεί μία πράξη ως ενάρετη, πρέπει να συνεκτιμηθούν και τα *κίνητρα* του δρώντος υποκειμένου (συναισθήματα, απουσία ή μη υστεροβουλίας κλπ.), η λογοτεχνία και γενικά η αφηγηματική τέχνη έχει ένα ιδιαίτερο προτέρημα ως προς τούτο: *καταγράφοντας με λεπτομέρεια όλες τις μεταβλητές* (συναισθήματα, κρυμμένα κίνητρα, σχέσεις και αλληλεπιδράσεις), αναδεικνύεται σε αποτελεσματικότατο «εργαλείο για τη

[57] Carroll, ό.π., σ.σ. 302-305
[58] Carroll, ό.π., σ.σ. 305-310
[59] Carroll, ό.π., σ. 307 και υποσημείωση αρ.77 στις σ.σ. 308-309
[60] Carroll, ό.π., σ. 311

διασαφήνιση των εννοιών της αρετής». Έτσι, ο περίτεχνος και πλήρης λεπτομερειών χαρακτήρας των λογοτεχνικών νοητικών πειραμάτων δεν αποτελεί μειονέκτημά τους· αντιθέτως επειδή φωτίζει χωρίς σκιές τις επιμέρους καταστάσεις, αποσαφηνίζει τις αφηρημένες έννοιες των αρετών και *καθιστά ευχερέστερη* –σε σχέση με ένα φιλοσοφικό επιχείρημα- *την ηθική κατανόηση* εκ μέρους του αναγνώστη/ θεατή.

Στην ένσταση ότι τα λογοτεχνικά νοητικά πειράματα δεν αποτελούν ασφαλή οδηγό για το πώς πρέπει να συμπεριφερθούμε σε συγκεκριμένες καταστάσεις του βίου μας, ο Carroll απαντά ότι «αυτό δεν αναιρεί τη δυνατότητά τους για ηθική καλλιέργεια» και υπογραμμίζει ότι «η ηθική σκέψη δεν είναι πάντα θέμα απόφασης για το πώς πρέπει να ενεργήσουμε σε μία κατάσταση. Σε μεγάλο βαθμό αφορά την απόδοση αρετής και κακίας».[61]

Ο Carroll, με το σκεπτικό του, που παρουσιάστηκε αναλυτικά παραπάνω, θεωρούμε πως κατάφερε να αποδείξει ότι κάποια λογοτεχνικά κείμενα ή ταινίες με μελετημένη δομή ως προς τους χαρακτήρες και την πλοκή της ιστορίας, δύνανται να επηρεάσουν, και ενδεχομένως να πείσουν, το κοινό τους –και- ως προς τις έννοιες των αρετών· και ακόμη να αποδείξει πως τούτο το πράττουν, όταν λειτουργούν ως επιχειρήματα που ωθούν τον αναγνώστη/θεατή σε εννοιολογική ανάλυση.

Ωστόσο, θα θέλαμε να επισημάνουμε ένα λεπτό σημείο: ότι, αν και αποδείχθηκε από τον Carroll ότι είναι δυνατός ο επηρεασμός, η κατεύθυνση του επηρεασμού εξαρτάται, κατά τη γνώμη μας, σε μεγάλο βαθμό από τις προθέσεις του δημιουργού και από το ηθικό πρόσημο των προθέσεων αυτών. Αυτό φαίνεται να το αναγνωρίζει και ο ίδιος ο φιλόσοφος, καθώς σχολιάζει στο τέλος,[62] ότι σκοπίμως στο συγκεκριμένο δοκίμιό του επέλεξε παραδείγματα έργων που δείχνουν ότι η εννοιολογική διάκριση των αρετών που προτείνεται είναι σωστή. Σημειώνει δε, ότι κάποιες φορές «οι μυθοπλασίες, καθώς διαμορφώνουν και κατευθύνουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την ιστορία που αναπτύσσεται, μπορεί να μας οδηγήσουν σε λάθος,[63] είτε: 1)παρουσιάζοντας έναν ανήθικο τρόπο δράσης ή τα χαρακτηριστικά του μυθοπλαστικού προσώπου σαν να μην ήταν ηθικά προβληματικά, είτε 2) αποσπώντας την προσοχή μας από τις ηθικά σημαντικές όψεις μιας κατάστασης και μετατοπίζοντάς την αλλού –ίσως προς κάτι ηθικά ασήμαντο…».[64] Τα παραπάνω,

[61] Carroll, ό.π., υποσημείωση αρ.55 στη σ.298
[62] Carroll, ό.π., υποσημείωση αρ.100, σ.σ.318-319
[63] Σ.Σ.: η επισήμανση της γράφουσας
[64] Carroll, ό.π.

σημειώνει ο φιλόσοφος είναι «χαρακτηριστικά του έργου που φανερώνουν κακία, από τη σκοπιά της ηθικής αξιολόγησης». Αυτού του είδους οι μυθοπλασίες ο Carroll δέχεται ότι μπορεί και να παραπλανήσουν το κοινό, χωρίς όμως τούτο, κατά τη γνώμη του, να αποτελεί λόγο να απορρίψουμε τα λογοτεχνικά νοητικά πειράματα εν γένει ως μία εναλλακτική οδό πρόσληψης ηθικής γνώσης·[65] διότι αντίστοιχες ατέλειες, συνεχίζει, βρίσκουμε ενίοτε και στα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα, τα οποία είναι μερικές φορές λανθασμένα· δεν τα απορρίπτουμε εξ αυτού ως μέθοδο γνώσης, αντιθέτως «τα ελέγχουμε, για να διαβεβαιώσουμε τους εαυτούς μας ότι διερευνήσαμε όλες τις σχετικές μεταβλητές. Το ίδιο ισχύει και για τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα».[66]

Φαίνεται λοιπόν ο Carroll να θεωρεί ότι, ακόμα και στις περιπτώσεις που οι προθέσεις του δημιουργού τείνουν προς την παρουσίαση ενός μη ηθικού τρόπου δράσης ως μη προβληματικού ηθικά, ο θεατής/αναγνώστης δύναται να ελέγξει την ορθότητα του καλλιτεχνικού παραδείγματος που του προτείνεται, μέσω της ενεργοποίησης της διανοητικής διεργασίας της εννοιολογικής ανάλυσης.

Αυτό, κατά τη γνώμη μας, ευσταθεί σε μεγάλο βαθμό, όχι όμως σε απόλυτο· διότι, το εάν ο θεατής θα καταφέρει να ολοκληρώσει με επιτυχία την εννοιολογική ανάλυση, εξαρτάται από τη δική του γνωστική και ηθική συγκρότηση, ενώ παράλληλα παρεμποδίζεται από τη δεινότητα του δημιουργού, ο οποίος διαθέτει εξ αντικειμένου ποικίλα εκφραστικά μέσα, και δεν στοχεύει μόνον στη νόηση, αλλά και στο συναίσθημα του θεατή/αναγνώστη. Υπάρχουν δε πλείστες περιπτώσεις, ιδίως στα έργα μαζικής τέχνης, όπου ο δημιουργός σχεδόν καταργεί το επιχείρημα και απευθύνεται επί σκοπού αποκλειστικά στο συναίσθημα και όχι στην ορθολογικότητα του θεατή, ώστε να τον επηρεάσει και να τον «πείσει» μόνον μέσω της συγκίνησης.

[65] η "ηθική γνώση" νοείται εδώ από τον φιλόσοφο ως το αποτέλεσμα εννοιολογικών διακρίσεων επί ηθικών εννοιών –διακρίσεων που ενθαρρύνονται, όπως σημειώνει, από τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα, και συνιστούν γνώση - Carroll, ό.π.
[66] Carroll, ό.π.

II. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Α. Η ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου

Η Nussbaum, στο *Έρωτος Γνώση*, επιχειρηματολόγησε υπέρ της συμβολής της λογοτεχνικής αφήγησης στην ηθική σκέψη, καθόσον η ('καλή') λογοτεχνία μπορεί να φωτίζει και να ερμηνεύει το *επιμέρους* με τρόπο εναργέστερο από την καθημερινή μας ζωή, συμβάλλοντας έτσι αποτελεσματικά στην όξυνση της ηθικής μας αντίληψης και φαντασίας.

Δεχόμενοι τις παραπάνω θέσεις της Nussbaum, μπορούμε να σκεφτούμε πόσο πολλαπλασιάζεται αυτή η δυναμική της αφήγησης, όταν βρισκόμαστε στο πεδίο του κινηματογράφου –όπου πέραν του κειμένου/σεναρίου, έχουμε επιπλέον –και πρωτίστως- την εικόνα, αλλά και τον ήχο, τα ντεκόρ, τους φωτισμούς, με τις παραλλαγές τους να τείνουν προς το άπειρο.

Συνεπώς, η επιδραστικότητα του κινηματογράφου, ως μέσου, είναι ασύγκριτα μεγαλύτερη εν σχέσει με άλλες μορφές τέχνης. Η έκφραση του επιθυμητού νοήματος διά του κινηματογραφούμενου ηθοποιού επί παραδείγματι, είναι μακράν πιο εφικτή και από το θέατρο. Όπως χαρακτηριστικά το έθεσε ο Bazin: «Ποιος ηθοποιός δεν θα ονειρευόταν να παίζει ακίνητος επάνω σε μια καρέκλα, εμπρός σε πέντε χιλιάδες θεατές που δεν θα τους ξέφευγε η σημασία και της παραμικρής κίνησης των ματιών του;».[67]

Για τους λόγους αυτούς, το σινεμά έχει χαρακτηρισθεί από μελετητές και ως μία νέα «*υφήλιος γλώσσα*» , γιατί απευθύνεται ταυτόχρονα στις αισθήσεις, στη σκέψη, το θυμικό και τη φαντασία μας και επιπλέον «επειδή μας φέρνει πίσω σε μια διεργασία και ένα κομμάτι της φύσης μας που είναι κοινό σε όλους μας και που η γλώσσα αποτελεί μονάχα μια λεπτή κρούστα του».[68]

Η διερεύνηση της δυνατότητας ενός εναλλακτικού τρόπου σκέψης στον κινηματογράφου, γειτνιάζει σε ένα βαθμό και με τους προβληματισμούς της ψυχανάλυσης. Γράφει σχετικά ο Freud: «Το να σκέφτεται κανείς με εικόνες, βρίσκεται πιο κοντά σε ασυνείδητες διαδικασίες απ' ότι το να σκέφτεται με λέξεις, και

---

[67] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, σ.182

[68] Γιώργος Παυλίδης, "Υφήλιος γλώσσα" στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Independent.gr*, πρόσβαση (10.12.2019): https://independent.gr/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82/%CF%85%CF%86%CE%AE%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%BB%CF%8E%CF%83%CF%83%CE%B1

πρόκειται αδιαμφισβήτητα για διαδικασία παλαιότερη από τη δεύτερη, τόσο οντογενετικά όσο και φυλογενετικά.» Υπάρχει, δηλαδή, -όπως παρατηρεί ο Ray Monk- κάτι το *αρχέγονο* και θεμελιώδες στο να σκέφτεται κανείς με εικόνες.[69]

Κατά τον Sorlin, η γοητεία που ασκεί ο κινηματογράφος δεν έγκειται απλώς στην ικανότητά του να αφηγείται ιστορίες -αυτό το βρίσκουμε και σε άλλες μορφές τέχνης· η ιδιαιτερότητα της δύναμης του κινηματογραφικού μέσου έγκειται κυρίως στην επιρροή που μας ασκεί η κινούμενη εικόνα και οι άπειροι δυνητικά μετασχηματισμοί της. «*Το οπτικό στοιχείο κατέχει μεγαλύτερη θέση στην ύπαρξή μας από όσο πιστεύουμε*», επισημαίνει ο μελετητής. Για να το αντιληφθούμε αυτό, αρκεί να σκεφτούμε ότι «ο διανοητικός εξοπλισμός μας συντίθεται από λέξεις *και* εικόνες», ενώ παράλληλα «το ασυνείδητό μας κατοικείται από εικόνες» αλληλοσυνδεόμενες με τρόπους που διαφεύγουν του ελέγχου της βούλησης. Άρα, συμπεραίνει ο Sorlin, ίσως η *ικανοποίηση* που παίρνουμε από τον κινηματογράφο έγκειται στο ότι εδώ έχουμε την παράθεση –ή τον συγκερασμό, θα προσθέταμε εμείς- δύο επιπέδων καταγραφής: του επιπέδου που δεσπόζουν οι κανόνες του λόγου, και του επιπέδου των συναισθημάτων και εικόνων, που «αναβλύζουν πρωτογενώς» και ελέγχονται από το υποκείμενο λιγότερο από τις λέξεις. [70]

Αναλογιζόμενοι ειδικότερα το πεδίο του ρεαλιστικού κινηματογράφου, με τον σεβασμό στη φυσική ενότητα του χώρου και την τήρηση (ως επί το πλείστον) της χρονικής αλληλουχίας στην αφήγηση –στοιχείων που προσδίδουν αληθοφάνεια και αμεσότητα, μπορούμε να φανταστούμε πόσο αυξάνεται η επιδραστικότητα των οπτικοακουστικών δρωμένων της οθόνης.

Μία παράμετρος που φαίνεται να αυξάνει την αποτελεσματικότητα ψυχολογικής διείσδυσης της κινηματογραφικής αναπαράστασης στον θεατή είναι και οι συνθήκες προβολής και παρακολούθησης μιας ταινίας. Εύκολα μπορούμε να διανοηθούμε τις διαφορές παρακολούθησης μίας ταινίας σε μία ιδιωτική συσκευή στο σπίτι (τηλεόραση, ηλεκτρονικό υπολογιστή ή ακόμα και κινητό τηλέφωνο) ή αντιθέτως σε μία κινηματογραφική αίθουσα. Στην πρώτη περίπτωση, η ιδιωτική συσκευή προβολής δεν κυριαρχεί στον χώρο ούτε ως μέγεθος, ούτε ως ερέθισμα –η διάσπαση προσοχής

---

[69] Ray Monk , "Ludwig Wittgenstein's passion for looking, not thinking. Ray Monk decodes the philosophy in the philosopher's photographs", *NewStatesman*, 15.8.2012, - πρόσβαση (10.4.2019) στο: https://www.newstatesman.com/culture/art-and-design/2012/08/ludwig-wittgenstein%E2%80%99s-passion-looking-not-thinking

[70] Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου, επιστημονική επιμέλεια - εισαγωγή: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006, σ.σ.164-166.

του θεατή από ποικίλες αιτίες ή οι εκούσιες διακοπές της προβολής είναι ιδιαιτέρως πιθανές και συχνές. Ως εκ τούτου, η πρόσληψη της κινηματογραφικής εμπειρίας ενδέχεται να είναι αποσπασματική, επιφανειακή και άρα ελλιπής. Απεναντίας, στον κινηματογράφο, η εστίαση του θεατή στο "αφήγημα" του σκηνοθέτη είναι ανεμπόδιστη, ενώ παράλληλα οι συνθήκες θέασης υποβλητικές –σκοτεινή αίθουσα με προβεβλημένη την οθόνη και τα διαδραματιζόμενα εντός αυτής. Ο Sorlin γράφει συναφώς: «η αναισθητοποιητική επίδραση του τελετουργικού (το σκοτάδι, οι πολυθρόνες, η σιωπή κλπ.) που μας αποσπά από το παρόν και μας κατευθύνει ολοκληρωτικά στην οθόνη, φέρνει στο νου μια κατάσταση ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο».[71]

Ο Παυλίδης περιγράφει τη σχέση του θεατή με την ταινία, που παρακολουθείται υπό ιδανικές συνθήκες εντός της κινηματογραφικής αίθουσας, ως μία διαδικασία μύησης στο κινηματογραφικό σύμπαν, ως μία εμπειρία που βιώνεται όχι μόνον ψυχολογικά αλλά και σωματικά, και που –ενίοτε-η ανάμνησή της (μαζί με τις εικόνες και τις έννοιες της ταινίας) δύναται να επηρεάσει τον τρόπο που εφεξής νοηματοδοτούμε τα πράγματα..[72]

Η Vaage επισημαίνει μία ακόμη παράμετρο της κινηματογραφικής εμπειρίας. Ακριβώς επειδή ο θεατής 'βυθίζεται' μεν στην ατμόσφαιρα της ταινίας, αλλά ταυτόχρονα γνωρίζει ότι όσα βλέπει δεν είναι παρά η αφήγηση/αναπαράσταση μίας μυθοπλασίας, νιώθει ότι μπορεί να αντιμετωπίσει όσα βλέπει στην οθόνη, προστατευόμενος πάντοτε ένα «*δίχτυ ασφαλείας*». Αυτό τον βοηθά να χαλαρώσει και ενίοτε να προσεγγίσει με θάρρος στοιχεία της αφήγησης που σχετίζονται με επίπονες πτυχές της προσωπικής του ζωής. Εάν το ψυχολογικό βάρος ενταθεί υπέρμετρα, ο

[71] Sorlin, ό.π., σ.165

[72] «…"Μπαίνω στην ατμόσφαιρα μιας ταινίας" είναι ένα πραγματικό γεγονός, κάτι που μας συμβαίνει, αλλά δεν είναι κάτι που μπορούμε να το δούμε εξωτερικά. Κανείς δεν μπαίνει μέσα στην οθόνη. Κι όμως, με κάποιον τρόπο, το σώμα μας αρχίζει να κινείται στον ρυθμό της ταινίας, το βλέμμα μας συν-κινείται και μπορεί να υιοθετήσει κάτι από τον τόνο των εικόνων της ταινίας, η διάθεσή μας μπορεί να σκοτεινιάσει ή να φωτίσει, η καρδιά μας μπορεί να χτυπάει αλλιώς, η αναπνοή μας μπορεί να αλλάξει. Το σινεμά είναι μια διεργασία μύησης σε έναν άλλο, κινηματογραφικό, κόσμο (όχι ξέχωρο από αυτόν που ξέρουμε, όχι ανεξάρτητο, όχι "ανώτερο" ή ό,τι άλλο). Αυτή η μύηση είναι σωματική, πραγματική, εμπειρία. Όχι μεταφορά ή παρομοίωση» - βλ. Γιώργος Παυλίδης, άρθρο "Μπαίνοντας στην οθόνη" στο διαδικτυακό πολιτιστικό περιοδικό *independent.gr* – πρόσβαση (27.12.2019) στη διεύθυνση: https://independent.gr/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82/%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CE%B8%CF%8C%CE%BD%CE%B7

θεατής μπορεί πάντοτε να αποστασιοποιηθεί, ενθυμούμενος ότι βλέπει απλά ένα φιλμ και θαυμάζοντας συναφώς τη δεξιοτεχνία του σκηνοθέτη.[73]

Β. Η θεωρητική προσέγγιση των δύο χώρων

Η συστηματική διαθεματική προσέγγιση των δύο χώρων, φιλοσοφίας και κινηματογράφου, δεν έχει μακρά ιστορική διαδρομή. Αν και στις απαρχές του κινηματογράφου οι θεωρητικοί της τέχνης και οι φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με το νέο μέσο και τις δυνατότητές του, το ενδιαφέρον τους σταδιακά υποχώρησε, ενδεχομένως διότι το σινεμά δεν εκτιμάτο αρχικώς ως πραγματική, γνήσια μορφή τέχνης.[74]

Ο Γάλλος φιλόσοφος Alain Badiou αναφέρει τους πέντε διακριτούς τρόπους κατά τους οποίους ιστορικά η φιλοσοφία έχει προσεγγίσει τον κινηματογράφο:[75]

- Ο πρώτος είναι η θεωρητική έρευνα μέσα στην κινούμενη εικόνα, και διερευνά ζητήματα όπως η οντολογία των κινηματογραφικών εικόνων, η φύση της κινηματογραφικής αναπαράστασης, το πρόβλημα του ρεαλισμού κλπ. Οι απόψεις του Andre Bazin πάνω σε θέματα όπως η αισθητική και ηθική διάσταση του ρεαλισμού στο σινεμά είναι ένα παράδειγμα αυτής της πρώτης θεωρητικής προσέγγισης.
- Ο δεύτερος τρόπος αφορά στη διερεύνηση του ζητήματος του χρόνου και της κίνησης στο σινεμά. Εδώ εντάσσεται η συμβολή ορισμένων φαινομενολογικών προσεγγίσεων στη θεωρία της κινούμενης εικόνας.
- Η τρίτη προσέγγιση –επικρατούσα περισσότερο στην πρώιμη θεωρία του κινηματογράφου- αφορά στον προσδιορισμό της σχέσης του κινηματογράφου με τις άλλες μορφές τέχνης (φωτογραφία, μουσική, λογοτεχνία κλπ.).
- Ο τέταρτος τρόπος είναι η διερεύνηση της σύνθετης σχέσης μεταξύ των καλλιτεχνικών και των μη-καλλιτεχνικών στοιχείων του κινηματογράφου, όπως π.χ. μεταξύ της διακριτής τεχνολογικής φύσης του σινεμά και της αισθητικής εμπειρίας ή/και του ιστορικο-πολιτιστικού πλαισίου.

---

[73] Margrethe Bruun Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π., σ.σ. 171-172

[74] Μελένια Αρούχ, Εισαγωγή στο αφιέρωμα "Φιλοσοφία και Κινηματογράφος", *Cogito.Νέο περιοδικό για τη Φιλοσοφία*, τ.9, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2009, σ.21

[75] Alain Badiou, *Cinema*, translation Suzan Spritzer, Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2013 [2010] – κατά παραπομπή του Robert Sinnerbrink, *Cinematic Ethics:Exploring Ethical Experience through Film*, London and New York: Routledge, 2016, p.p. 6-8.

- Τέλος, ο πέμπτος τρόπος κατά τον Badiou είναι η διερεύνηση της *ηθικής σπουδαιότητας* του κινηματογράφου. Ο *αφηγηματικός* κινηματογράφος, ασχολούμενος σταθερά με το άτομο και τον περίγυρό του (φυσικό και κοινωνικό), αποτελεί κατάλληλο μέσο εξερεύνησης ηθικών και πολιτιστικών ζητημάτων, ενώ παράλληλα τα διάφορα είδη του (όπως π.χ. το μελόδραμα) μπορούν να αμφισβητήσουν ή να επιβεβαιώσουν αξίες, πεποιθήσεις ή ηθικές νοηματοδοτήσεις.[76]

Το διαθεματικό πεδίο (φιλοσοφία και κινηματογράφος) άρχισε να αναπτύσσεται πιο ενεργά κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και εξής, με αυξητικές έκτοτε τάσεις.

Τη μεγάλη ώθηση στην ανάπτυξή του έδωσε η ευρεία διάδοση των γραπτών δύο σημαντικών φιλοσόφων, του αμερικανού Stanley Cavell και του γάλλου Gilles Deleuze.[77] Κοινό στοιχείο στον στοχασμό και των δύο αποτέλεσε η ιδέα ότι ο κινηματογράφος "σκέφτεται". Σκέφτεται με έναν τρόπο διακριτό μεν, αλλά μοιραζόμενο μία «μυστική συγγένεια» με τη φιλοσοφία.[78] Για τον Deleuze, η σχέση φιλοσοφίας και κινηματογράφου μπορεί να ειδωθεί ως μία «αμοιβαίως μεταμορφωτική συνάντηση» δύο αλληλοσυμπληρούμενων τρόπων σκέψης του εαυτού μας και του κόσμου. [79]

Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Bernd Herzogenrath, τα media (του κινηματογράφου συμπεριλαμβανομένου) γεννούν νέες δυνατότητες σκέψης, μας κάνουν να σκεφτόμαστε τα πράγματα με διαφορετικούς, σχετικούς με το κάθε μέσο, τρόπους.[80] Συνακόλουθα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το σινεμά 'σκέφτεται' με έναν τρόπο διαφορετικό και πιο σύνθετο, όχι μόνο μέσω της αφηγούμενης ιστορίας, αλλά και –κυρίως- διά των εικόνων και των υπολοίπων εκφραστικών του μέσων.

---

[76] Ο Sinnerbrink παρατηρεί πάντως ότι ο Badiou επικεντρώνεται κυρίως στην αφηγηματική διάσταση του κινηματογράφου και όχι τόσο στις αισθητικές δυνατότητες του μέσου - Sinnerbrink, *Cinematic Ethics*, ό.π., p.8

[77] Κατά τον Deleuze, ο τρόπος που σκεφτόμαστε για τον κόσμο που μας περιβάλλει δεν είναι απλώς αναγνωριστικός, αλλά ορίζεται ως μία «*θεμελιώδης συνάντηση*», που δίδει τη δυνατότητα διερεύνησης εναλλακτικών οπτικών και επανεξέτασης των αντιλήψεών μας. Παράλληλα, για τον ίδιο, "η λειτουργία της φιλοσοφίας […] είναι το να διαμορφώνει έννοιες"· είναι επομένως ιδιαίτερα δημιουργικό για την ίδια τη φιλοσοφία το να σχετίζεται με πολλαπλούς τρόπους με την τέχνη και την επιστήμη, ώστε να δημιουργεί και να αναπτύσσει τις έννοιές της. - βλ. Bernd Herzogenrath, "Introduction. Film and/as Philosophy: An Elective Affinity?" in *Film as Philosophy*, edited by Bernd Herzogenrath, University of Minnesota Press, 2017, p.p. xii-xiii

[78] Sinnerbrink, *Cinematic Ethics*, p.53

[79] Sinnerbrink, *Cinematic Ethics*, p.53

[80] Bernd Herzogenrath, "Introduction. Film and/as Philosophy: An Elective Affinity?", ό.π., p.vii.

Στο διαρκώς αναπτυσσόμενο διαθεματικό πεδίο φιλοσοφίας και κινηματογράφου αναδύθηκε τα τελευταία χρόνια μία σειρά ερευνητικών υποπεδίων. Σύμφωνα με τον Carroll, μπορούμε να διακρίνουμε *δύο* κύριους άξονες: τη φιλοσοφία της *ίδιας* της κινούμενης εικόνας, όπου κλασικά φιλοσοφικά ερωτήματα –επιστημολογικά, οντολογικά ή ηθικά- διερευνώνται σε σχέση με τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου,[81] και τη φιλοσοφία *μέσα* στην κινούμενη εικόνα, όπου το κινηματογραφικό έργο αντιμετωπίζεται ως χώρος απεικόνισης φιλοσοφικών ιδεών. Σε αυτόν τον άξονα εντάσσονται δύο κατηγορίες: i) πρώτη αναζητά τις συγκεκριμένες φιλοσοφικές ιδέες και δόγματα που προβάλλονται σκοπίμως από τον σκηνοθέτη·[82] ii) η δεύτερη μελετά τις φιλοσοφικές ιδέες, που –αν και χωρίς συγκεκριμένη πρόθεση του δημιουργού- εμπεριέχονται στην ταινία και τη διατρέχουν. Ο δεύτερος άξονας συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και έχει τις περισσότερες δημοσιεύσεις. Κατά τον Carroll, ένας βασικός λόγος που συμβαίνει αυτό, είναι το γεγονός ότι η ενσωμάτωση της μελέτης κινηματογραφικών ταινιών διευκολύνει τη διδασκαλία της φιλοσοφίας· στην εποχή μας, που το νεανικό ιδίως κοινό μελετητών –οι φοιτητές- είναι όλο και περισσότερο προσανατολισμένο στην οθόνη/εικόνα, οι ταινίες που απεικονίζουν φιλοσοφικά θέματα καθιστούν ευκολότερα αντιληπτές τις αφηρημένες φιλοσοφικές θεωρίες· επιπλέον, η μελέτη του κινηματογράφου διανοίγει το ερευνητικό πεδίο των φιλοσόφων προς τα γειτονικά αντικείμενα της λογοτεχνίας και των κινηματογραφικών σπουδών [83]

Ο Herzogenrath υιοθετεί ομοίως την παραπάνω κατηγοριοποίηση (ευρέως γνωστή αντιστοίχως ως "Philosophy *of* Film" και "Philosophy *in* Film" –η δεύτερη με τις δύο υποκατηγορίες της, αλλά καταγράφει επιπλέον έναν ακόμη διακριτό τύπο συσχέτισης του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία: το σινεμά *ως* φιλοσοφία ("Philosophy *as* Film" ή "Film *as* Philosophy"). Αυτή η προσέγγιση συνεχίζει πάνω στην παράδοση των ιδεών του Cavell και του Deleuze, συναντώντας και τις σύγχρονες γνωστικές θεωρίες (cognitivist theories).[84]

---

[81] λ.χ. θέτουν το ερώτημα: «είναι δυνατόν κινηματογραφικά έργα που προβάλλον το ηθικά κακό, να είναι ταυτόχρονα και αισθητικά άριστα;»
[82] π.χ. μία ταινία για τη ζωή και το έργο ενός φιλοσόφου
[83] Carroll, "Movie-Made Philosophy" in *Film as Philosophy*, edited by Bernd Herzogenrath, University of Minnesota Press, 2017, σ. 266
[84] Bernd Herzogenrath, "Introduction. Film and/as Philosophy: An Elective Affinity?" ό.π., p.p. x-xii

Γ. *Μπορεί* το σινεμά να φιλοσοφεί; ("the weak, the moderate and the bold thesis")

Η παραπάνω αγγλική ορολογία εντός της παρενθέσεως είναι αποδεκτή μεταξύ των μελετητών ως προς την ταξινόμηση των διαφόρων φιλοσοφικών τοποθετήσεων πάνω στο ερώτημα εάν και σε ποιον βαθμό ενδέχεται ή δύναται ο κινηματογράφος να φιλοσοφεί.

Ειδικότερα, μπορούμε να σημειώνουμε τις τρεις βαθμίδες συσχέτισης των δύο χώρων (κινηματογράφου και φιλοσοφικής σκέψης) ως εξής: [85]

- αρκετοί φιλόσοφοι επιχειρηματολογούν υπέρ του ότι το σινεμά είναι τελείως διακριτό από τη φιλοσοφία ως προς τα μέσα ή/και τους στόχους του, και ως εκ τούτου δεν δύναται να θεωρηθεί ότι «φιλοσοφεί». Στις ταινίες μπορούμε να βρούμε μόνο μία 'πρώτη ύλη' ιδεών , ένα ακατέργαστο υλικό για τη φιλοσοφία ("the weak thesis"). Εδώ κατατάσσονται φιλόσοφοι όπως ο Paisley Livingston κ.α.
- μία άλλη κατηγορία κρίνει ότι ο κινηματογράφος, ακόμα και με την ιδιαιτερότητα των μέσων του, μπορεί, ενίοτε και υπό προϋποθέσεις, να συνεισφέρει στον φιλοσοφικό στοχασμό –και υπό αυτήν την έννοια να φιλοσοφεί, αν και με τον δικό του διακριτό τρόπο ("the moderate thesis"). Εδώ συναντάμε φιλόσοφους όπως ο Noel Carroll, ο Thomas Wartenberg, Cox & Levine κ.ά.
- η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει τους φιλόσοφους που υποστηρίζουν ότι ο κινηματογράφος σκεπτόμενος –με τη δική του διακριτή και σύνθετη γλώσσα, κατά τρόπο σοβαρό και συστηματικό, *πράγματι φιλοσοφεί* ("the bold thesis"). Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται οι φιλοσοφικές θεωρήσεις για το σινεμά των Gilles Deleuze και Stanley Cavell, του Stephen Mulhall, του Robert Sinnerbrink κ.ά.

Ως προς την τρίτη, την 'τολμηρή θέση', σημειώνουμε ενδεικτικά:

Ο Stephen Mulhall έχει υποστηρίξει ότι υπάρχουν ορισμένες ταινίες που *δεν εικονογραφούν απλά* απόψεις και επιχειρήματα φιλοσόφων, αλλά *οι ίδιες σκέφτονται και αξιολογούν απόψεις και επιχειρήματα, με τρόπο σοβαρό και συστηματικό όπως οι*

[85] ακολουθώντας τη σχετική παρουσίαση του Martin P Rossouw, *Lecture Slides: "Philosophy of Film and the 'Film as Philosophy' Thesis"*, πρόσβαση (27.9.2019) στον ιστότοπο: https://www.academia.edu/8663626/Lecture_Slides_Philosophy_of_Film_and_the_Film_as_Philosophy_Thesis

φιλόσοφοι· αυτές οι ταινίες δεν αποτελούν ακατέργαστο υλικό για τη φιλοσοφία, αλλά είναι οι ίδιες φιλοσοφικές ασκήσεις, φιλοσοφία εν δράσει. [86]

Ο Nathan Andersen, σχολιάζοντας τις θέσεις του Mulhall, παρατηρεί ότι το να δούμε το φιλμ ως *διακριτή* μορφή φιλοσοφικού στοχασμού, μας οδηγεί στο να επανεξετάσουμε το πώς αντιλαμβανόμαστε *την ίδια τη φιλοσοφία·* εάν θεωρήσουμε ότι η έννοια της φιλοσοφίας εδράζεται στη δόμηση και διατύπωση του (φιλοσοφικού) *επιχειρήματος*, τότε η παραπάνω θεώρηση του κινηματογράφου ως φιλοσοφία μοιάζει ανυπόστατη. Εάν όμως αντικαταστήσουμε την ιδέα ότι η φιλοσοφία εδράζεται στην παραγωγή επιχειρημάτων, με την έννοια ότι η φιλοσοφία αποτελεί μία *ατραπό του σκέπτεσθαι*, διά της οποίας ενεργοποιούνται νέοι τρόποι οργάνωσης και νοηματοδότησης της εμπειρίας και της γνώσης, τότε, σε αυτήν την *ευρύτερη θεώρηση της φιλοσοφίας* μπορεί να ενταχθεί και η συνεισφορά *ορισμένων* αφηγηματικών κινηματογραφικών ταινιών, αφ' ης στιγμής οι τελευταίες επιτυγχάνουν να ενεργοποιήσουν τον *αναστοχασμό του θεατή* επί των χαρακτήρων και των καταστάσεων της ταινίας σε σχέση με τις δικές του θέσεις ζωής.[87]

Ο Αυστραλός Robert Sinnerbrink υποστηρίζει και αυτός την ιδέα του κινηματογράφου ως φιλοσοφία (film *as* philosophy / film-philosophy), δηλαδή την ιδέα ότι το σινεμά είναι ικανό να δημιουργεί «νέες 'συνθέσεις' σκέψης και εικόνας, που έχουν τη δύναμη να αναπτύσσουν την ηθική φαντασία μας […] και να προκαλούν φιλοσοφικό στοχασμό».[88]

Ο Sinnerbrink διευκρινίζει τον όρο *film-philosophy* ως μία *συνάντηση*[89] μεταξύ κινηματογράφου και φιλοσοφίας, μεταξύ εικόνων και εννοιών, η οποία είναι ικανή να διανοίξει νέα μονοπάτια σκέψης. Υπό το πρίσμα αυτό, ο κινηματογράφος δεν είναι ένα απλό αντικείμενο που υπόκειται σε θεωρητική ανάλυση, αλλά ένα *μέσο* που υπηρετεί τη *διεύρυνση της φιλοσοφικής μας κατανόησης*.

---

[86] και συγκεκριμένα στο: Mulhall, Stephen. *On Film*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008 –κατά παραπομπή του Bernd Herzogenrath, ό.π., σ. xi-xii.

[87] Nathan Andersen, 'Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film', *Film-Philosophy*, vol. 7 no. 23, August 2003 http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson - (σ.σ.: η κριτική του Andersen έλαβε χώρα επί τη βάσει της 1ης έκδοσης του βιβλίου του Mulhall , το 2002)

[88] Robert Sinnerbrink, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, London and New York: Routledge, 2016, p. 8

[89] εμπνεόμενος από τον Cavell και τον Deleuze

Δ. Αντικρούοντας τους σκεπτικιστές – Η κινηματογραφική αφήγηση ως νοητικό πείραμα

i) Noel Carroll - "Movie-Made Philosophy"

Προεκτείνοντας το επιχείρημα που παρουσίασε στον "τροχό των αρετών"-για τους όρους και τους τρόπους υπό τους οποίους η αφηγηματική τέχνη εν γένει μπορεί να συνεισφέρει στην ηθική γνώση, ο Carroll με το δοκίμιό του αυτό επικεντρώνεται στον χώρο του κινηματογράφου και εξετάζει τη δυνατότητα του μέσου να φιλοσοφεί.

Συγκεκριμένα, διερευνά το ερώτημα *εάν ο κινηματογράφος* –πέρα από τη δυνατότητά του να απεικονίζει προϋφιστάμενες φιλοσοφικές θεωρήσεις- μπορεί επιπλέον και «*να παράξει φιλοσοφία*»· εάν δηλαδή ο δημιουργός δύνανται, *μέσω της κινούμενης εικόνας* (της ταινίας), να διατυπώσει φιλοσοφικές θέσεις και να κάνει «γνήσιες φιλοσοφικές συνεισφορές».[90]

Σκεπτόμενοι μεγάλους σκηνοθέτες, όπως ο Godard, ή ο Antonioni -σημειώνει ο Carroll, αναφερόμαστε συχνά στη δυνατότητα τους να φιλοσοφούν διά των ταινιών τους, χωρίς να είναι αρκετά σαφές τι εννοούμε με αυτό. Επιπλέον, συνεχίζει, υπάρχει μία σειρά ισχυρών επιχειρημάτων κατά της δυνατότητας της κινούμενης εικόνας να φιλοσοφεί, και αυτή η άποψη επικρατεί σήμερα «τουλάχιστον μεταξύ των αγγλόφωνων φιλοσόφων». Ωστόσο, ο Carroll υποστηρίζει τη θέση ότι αυτά τα σκεπτικιστικά επιχειρήματα δεν είναι τελικώς τόσο επιτυχή όσο αυτοπαρουσιάζονται· ότι απεναντίας υπάρχουν ορισμένες περιπτώσεις που ο κινηματογράφος παράγει φιλοσοφία, και ότι, εφόσον υπάρχουν *έστω* οι περιπτώσεις αυτές, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι *είναι δυνατόν* το σινεμά να φιλοσοφεί.[91]

Τα τρία κυριότερα σκεπτικιστικά επιχειρήματα, όπως τα παραθέτει ο Carroll, έχουν ως εξής:

α) Το πρώτο, έχει διατυπωθεί από τον Paisley Livingston,[92] αφορά στο αφηγηματικό μυθοπλαστικό σινεμά, και υποστηρίζει ότι για να θεωρήσουμε πως μία ταινία φιλοσοφεί, θα πρέπει καταρχήν να πληροί δύο προϋποθέσεις: αφενός να προτείνει μία

---

[90] Carroll, "Movie-Made Philosophy" in *Film as Philosophy*, edited by Bernd Herzogenrath, University of Minnesota Press, 2017, σ.267

[91] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.268 (παρατίθεται το πρωτότυπο: "There are, I contend, some cases of movie-made philosophy. And if some movie-made philosophy is actual, then movie-made philosophy is possible").

[92] Paisley Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman*, Oxford: Oxford University Press, 2009 , και "Theses on Cinema as Philosophy." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006): 11-18 - κατά παραπομπή του Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.269

ιστορικά καινοτόμα φιλοσοφική ιδέα και να μην απεικονίζει απλώς κάποια προϋπάρχουσα θέση, και αφετέρου αυτή η φιλοσοφική ιδέα να διατυπωθεί με αμιγώς κινηματογραφικά μέσα. Το επιχείρημα είναι γνωστό και ως το *δίλημμα της παράφρασης* και αναπτύσσεται ως εξής: είτε η κινηματογραφική ταινία μπορεί να διατυπώσει μία φιλοσοφική θέση που δύναται να αρθρωθεί με λόγια, είτε όχι. Εάν δεν μπορεί να εκφρασθεί με λόγο δεν είναι φιλοσοφία, καθώς η φιλοσοφία δεν μπορεί να βασισθεί στο άφατο. Εάν αντιστρόφως μπορεί να διατυπωθεί με λόγο, τότε δεν παρήχθη με αμιγώς κινηματογραφικά μέσα, και χρειάζεται τη γλώσσα για να επεξηγηθεί –να «παραφρασθεί», κατά τον εμπνευστή του επιχειρήματος· επιπλέον στην περίπτωση αυτή (της παράφρασης/επεξήγησης) θα χρειασθεί αναφορά σε προγενέστερες φιλοσοφικές ιδέες, άρα αίρεται και η προϋπόθεση της πρωτοτυπίας.[93]

Θα θέλαμε να επισημάνουμε στο σημείο αυτό ότι ο εισηγητής του ως άνω επιχειρήματος φαίνεται να θεωρεί τον λόγο, τη γλώσσα, ως μη κινηματογραφικό μέσο, πράγμα που, κατά τη γνώμη μας, προφανώς δεν ευσταθεί, καθώς η ιδιομορφία του κινηματογράφου συνίσταται ακριβώς στη συνδυαστική χρήση πολλαπλών και ποικίλων μέσων, στα οποία περιλαμβάνεται βεβαίως και ο λόγος.

Στο πλαίσιο αυτό, θα συμφωνήσουμε ασφαλώς με τον Carroll, ο οποίος στο παραπάνω σκεπτικιστικό επιχείρημα απαντά καταρχήν ότι δεν *υπάρχουν αμιγώς κινηματογραφικά μέσα,* άρα η σχετική απαίτηση των σκεπτικιστών κρίνεται ως *μη ρεαλιστική·* χαρακτηριστικά του φιλμ όπως το μοντάζ, είναι κοινά και σε άλλες τέχνες, όπως στη φωτογραφία, το βίντεο, γενικώς στις καλές τέχνες ή ακόμα και στην ποίηση και το μυθιστόρημα. Συνεπώς, για τη δυνατότητα του σινεμά να φιλοσοφεί, η προϋπόθεση της εμπλοκής των κινηματογραφικών μέσων είναι μεν ευνόητη, αλλά δεν χρειάζεται να είναι αποκλειστική.[94]

Περαιτέρω δε, κατά τον φιλόσοφο, μπορεί μία φιλοσοφική ιδέα να καταδειχθεί στο σινεμά *οπτικά,* είτε διά της αλληλουχίας των εικόνων μέσω του μοντάζ, είτε με τις εικόνες που επιλέγονται για το στήσιμο μιας σκηνής ή ενός πλάνου.[95] Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν τίθεται ζήτημα παράφρασης σημειώνει ο Carroll, καθώς εσφαλμένα οι σκεπτικιστές συγχέουν την ερμηνεία μιας κινηματογραφικής εικόνας από κάποιους

[93] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 269-271
[94] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ. 272
[95] Ο Carroll φέρει ως παράδειγμα μία σκηνή από την ταινία του Godard "A Married Woman", όπου για να προβάλει ο σκηνοθέτης την έννοια της αντικειμενοποίησης των γυναικών, δείχνει την πρωταγωνίστρια να βαδίζει κάτω από (σαν να κυριαρχείται από αυτήν) μία τεράστια διαφημιστική πινακίδα, που απεικονίζει μία γυναίκα με υπερμεγέθη στήθη σε σουτιέν.- βλ. Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ. 275.

θεατές που δεν την κατάλαβαν, με την κινηματογραφική παρουσίαση των φιλοσοφικών ιδεών. Είτε πρόκειται για εντελώς πρωτότυπες θέσεις,[96] είτε για εκδίπλωση φιλοσοφικού στοχασμού στο πλαίσιο μίας προϋφιστάμενης φιλοσοφικής θέσης,[97] η «παράφραση» -όπως την εννοούν οι σκεπτικιστές- δεν υποβαθμίζει την κινηματογραφική απόδοση των θέσεων αυτών, όπως δεν υποβιβάζει λ.χ. το κύρος της φιλοσοφίας του Kant η απόπειρα ενός καθηγητή να εξηγήσει με απλούστερο τρόπο ένα δύσκολο εδάφιο στους φοιτητές του.[98]

Επιπλέον, για τον Carroll, ο όρος που θέτει ο Livingston περί πρωτοτυπίας της φιλοσοφικής ιδέας του κινηματογραφικού έργου είναι ιδιαίτερα περιοριστικός και ατεκμηρίωτος, *καθόσον δεν θεωρεί ότι υπάρχει παρθενογένεση στη φιλοσοφία εν γένει,*[99] οπότε *δεν μπορούμε να την απαιτούμε ειδικά από τον κινηματογράφο*. Στη φιλοσοφία, συνήθως συναντάμε νέα επιχειρήματα, αποσαφηνίσεις ή βελτιώσεις προϋφιστάμενων θέσεων· άλλωστε ένα από τα καθήκοντα της φιλοσοφίας είναι να μας θυμίζει πράγματα που έχουμε ξεχάσει ή απωθήσει. *Κατ' αναλογίαν,* μπορούμε να πούμε ότι *το σινεμά φιλοσοφεί όταν στοχεύει στο να μας υπενθυμίσει συγκεκριμένες ουσιώδεις αλήθειες* για τον ανθρώπινο βίο, τις οποίες –αν και τις γνωρίζουμε πολύ καλά- τείνουμε να τις ξεχνάμε.[100]

β) το δεύτερο σκεπτικιστικό επιχείρημα διατυπώνεται από τον Murray Smith,[101] ο οποίος δεν αμφισβητεί ότι και στην τέχνη και τη φιλοσοφία υπάρχουν κάποιες κοινές δομές, όπως τα μυθοπλαστικά νοητικά πειράματα· υποστηρίζει όμως ότι αυτά τα νοητικά πειράματα επιτελούν *διαφορετικές λειτουργίες* στους δύο χώρους· στη μεν φιλοσοφία στοχεύουν στην αλήθεια και τη σαφήνεια, ενώ τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα κατασκευάζονται προς χάριν της τέχνης και αποσκοπούν στην ασάφεια και την αμφισημία, που θεωρείται αρετή στην τέχνη.

Προς αντίκρουση του δεύτερου σκεπτικιστικού επιχειρήματος (περί αμφισημίας στην τέχνη έναντι της σαφήνειας στη φιλοσοφία), ο Carroll σημειώνει ότι το

---

[96] όπως η παραπάνω έννοια της αντικειμενοποίησης των γυναικών που θέτει το φιλμ του Godard, έννοια στην οποία η φεμινιστική φιλοσοφία θα εστιάσει δεκαετίες αργότερα από την ταινία.

[97] λ.χ. ο Thomas Wartenberg ερμηνεύει μία σκηνή από την ταινία «Μοντέρνοι Καιροί» του Chaplin, ως κινηματογραφική επέκταση μια μαρξικής ιδέας – βλ. Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 273-274

[98] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.274

[99] παρατίθεται το πρωτότυπο: "Presumably no philosophizing, at least since Thales (and probably not even then) emerges ex nihilo" – βλ. Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.274.

[100] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.275-276

[101] Murray Smith, "Film, Art, Argument and Ambiguity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64 (2006):33-42, κατά παραπομπή του Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 269, 271 & 276

επιχείρημα αυτό δεν είναι αποδεικτικό, διότι δεν ισχύει καθολικά· υπάρχει μια (μικρή) μερίδα φιλοσόφων -όπως ο Wittgenstein, τα νοητικά πειράματα των οποίων επίτηδες καλύπτονται με αμφισημία· αντιστρόφως, αρκετοί καλλιτέχνες εξυπηρετούν τους καλλιτεχνικούς σκοπούς τους με εκπληκτική καθαρότητα και στοχεύουν στην ακρίβεια των νοημάτων τους.

γ) το τρίτο επιχείρημα εναντίον της δυνατότητας του κινηματογράφου να φιλοσοφεί προέρχεται από τον Bruce Russell, ο οποίος εκκινώντας από το δεδομένο ότι η φιλοσοφία συνδέεται άρρηκτα με τη σαφή επιχειρηματολογία και εξήγηση, κρίνει ότι δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως μία ταινία φιλοσοφεί όταν απλά απεικονίζει έναν φιλόσοφο ή διατυπώνει διά του λόγου κάποιες φιλοσοφικές ιδέες, διότι στην περίπτωση αυτή είναι η γλώσσα και όχι το σινεμά που παίρνει τα εύσχημα. Επιπλέον, η απλή δήλωση –μέσω μίας ταινίας- υπέρ ή κατά μίας φιλοσοφικής θέσης δεν μπορεί να θεωρηθεί πράξη του φιλοσοφείν, εάν δεν συνοδεύεται από το αντίστοιχο *επιχείρημα.*[102]

Απαντώντας στον Russell, ο Carroll υπενθυμίζει καταρχήν τις περιπτώσεις των αφορισμών του Nietzsche ή των γρίφων του Wittgenstein, τις οποίες –αν και δεν εκδιπλώνουν ρητή επιχειρηματολογία, τις δεχόμαστε ως δείγματα φιλοσοφίας, Περαιτέρω, ακόμα και δεχόμενοι τους περιορισμούς που θέτει ο Russell, ένα νοητικό πείραμα, επισημαίνει ο Carroll, –είτε στη φιλοσοφία είτε στην τέχνη- δεν παύει να είναι μία *μορφή φιλοσοφικού επιχειρήματος*.[103] Τα κινηματογραφικά νοητικά πειράματα ευσταθούν ως αυθύπαρκτα επιχειρήματα, κατά τον ίδιο τρόπο που τα νοητικά πειράματα που συζητούνται ανάμεσα στους φιλοσόφους δεν χρειάζονται περαιτέρω επεξήγηση για να γίνουν κατανοητά. Και στις δύο περιπτώσεις, *όταν το πλαίσιο είναι πλήρες νοήματος και το νοητικό πείραμα αρκούντως επιδέξιο, το συμπέρασμα εξάγεται αβίαστα.* Έτσι και στην περίπτωση του κινηματογράφου, δεν απαιτείται η βήμα προς βήμα επιχειρηματολογία στην οθόνη, καθώς άλλωστε *το*

[102] Bruce Russell, "The Limits of Film Again." Talk at the Pacific Division Meetings of the American Society for Aesthetics, Asilomar, California, April 15-17, 2009 and "The Philosophical Limits of Film." Special issue on Woody Allen, *Film and Philosophy*, July 2000, 163-67. – κατά παραπομπή του Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 269, 271

[103] Ο Carroll αναπτύσσοντας αντίστοιχο σκεπτικό με αυτό που ανέπτυξε και στο προαναφερθέν δοκίμιό του «Ο τροχός των αρετών», θεωρεί τα φιλοσοφικά και τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα ως ανάλογης δομής και λειτουργίας, και υποστηρίζει ότι και τα δύο είδη στοχεύουν στην απόδειξη διά του παραδείγματος.

νοητικό πείραμα λειτουργεί μαιευτικά στο μυαλό του 'επαρκούς' θεατή, όπου και εξετάζεται.[104]

Θα συμφωνήσουμε με την παρατήρηση του Carroll ότι όλα τα παραπάνω σκεπτικιστικά επιχειρήματα κατά της δυνατότητας του κινηματογράφου να φιλοσοφεί προϋποθέτουν –αμέσως ή εμμέσως, ότι πρωταρχικό όχημα της φιλοσοφίας *πρέπει* να είναι η γλώσσα.[105] Προς τούτο, ο φιλόσοφος αντιτείνει σχετικώς ότι υπάρχουν και περιπτώσεις κινηματογραφικών έργων που οδηγούν τους θεατές τους στην κατανόηση φιλοσοφικών εννοιών, διά της *βιωματικής οδού*.[106]

Αφού υποστήριξε ότι, κάποιες τουλάχιστον, κινηματογραφικές ταινίες λειτουργούν ως νοητικά πειράματα που διευκρινίζουν, αναδιατάσσουν ή ακόμα και επεκτείνουν φιλοσοφικές θέσεις, ο Carroll –όπως έπραξε και στο δοκίμιό του «ο τροχός των αρετών»- επιχειρεί να ανασκευάσει τις σκεπτικιστικές ενστάσεις που εκλαμβάνουν τα μυθοπλαστικά νοητικά πειράματα στην τέχνη (εν προκειμένω στον κινηματογράφο) ως *δυσανάλογα* προς τα αντίστοιχα φιλοσοφικά.[107] Θα αναφερθούμε στις δύο κυριότερες ενστάσεις, τις οποίες και αντικρούει επιτυχώς, κατά τη γνώμη μας, ο φιλόσοφος.

Η πρώτη αφορά στον ισχυρισμό ότι τα καλλιτεχνικά νοητικά πειράματα επιστρατεύουν τα συναισθήματα, ενώ τα φιλοσοφικά όχι. Επ' αυτού ο Carroll αντιτείνει ότι τα φιλοσοφικά πειράματα που αφορούν σε θέματα ηθικής ή πολιτικής φιλοσοφίας πάντοτε εγείρουν συναισθήματα.

Η δεύτερη ένσταση υποστηρίζει ότι τα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα αφήνουν ανοιχτή την απάντηση, προς διευκόλυνση του διαλόγου, ενώ τα καλλιτεχνικά δίνουν (και) τη λύση. Εδώ, ο φιλόσοφος απαντά ότι ισχύει αρκετές φορές και το αντίστροφο: μερικά φιλοσοφικά νοητικά πειράματα εξωθούν τη σκέψη προς ένα συγκεκριμένο συμπέρασμα, αποκλείοντας τα υπόλοιπα· παράλληλα, αρκετές μυθοπλαστικές ταινίες προωθούν τον φιλοσοφικό προβληματισμό, χωρίς να προτείνουν μία συγκεκριμένη, κλειστή λύση.

---

[104] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ.277-279

[105] Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ. 279 - Σε αυτό το ζήτημα βρίσκεται και κατά τη δική μας γνώμη η πηγή της όλης διαφωνίας και της σχετικής συζήτησης.

[106] Ο φιλόσοφος φέρει το παράδειγμα της ταινίας *Memento*, όπου ο σκηνοθέτης, με την τεχνική της αντίστροφης χρονικά αφήγησης της ιστορίας, δείχνει βιωματικά στον προσεκτικό θεατή τον τρόπο που το ανθρώπινο μυαλό συνδέει τα τμήματα μιας αφήγησης, προκειμένου να την νοηματοδοτήσει - Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 279-280.

[107] Ο Carroll αναφέρεται στα επιχειρήματα της Deborah Knight, "The Third Man: Ethics, Aesthetics, Irony". In *Ethics in the Cinema*, edited by Ward Jones and Samantha Vice, 288-290. Oxford: Oxford University Press, 2013 - βλ. Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ.σ. 280-282.

Σε κάθε περίπτωση, ο Carroll κρίνει ότι οι μυθοπλαστικές αφηγηματικές ταινίες μπορούν ενίοτε να λειτουργήσουν και ως νοητικά πειράματα που προωθούν την ικανότητα του θεατή να σκεφθεί με φιλοσοφικά επιχειρήματα, και συμπεραίνει γενικότερα ότι ο κινηματογράφος –αν και σπάνια-[108] *δύναται κάποιες φορές να φιλοσοφεί*, και μάλιστα *με διάφορους τρόπους*, και *όχι απαραίτητα υπό την αυστηρή δομή της επιχειρηματολογίας* που συναντάμε στη φιλοσοφία.

ii) Thomas Wartenberg - "On the Possibility of Cinematic Philosophy"

Ο φιλόσοφος Thomas Wartenberg έχει ομοίως ασχοληθεί ιδιαιτέρως με τη σχέση κινηματογράφου και φιλοσοφίας. Στο παραπάνω άρθρο του,[109] στο οποίο συνοψίζει τις θέσεις του βιβλίου του *Thinking on Screen,*[110] εξετάζει τις υπάρχουσες απόψεις για τη συσχέτιση σινεμά και φιλοσοφίας και τις ομαδοποιεί· ακολούθως αναπτύσσει τη θέση του (την οποία και ονομάζει "*the cinematic philosophy thesis*"), ότι ο κινηματογράφος δύναται πράγματι να παράξει ή/και να είναι φιλοσοφία.[111]

Ο Wartenberg κατηγοριοποιεί σε τέσσερεις διακριτές ομάδες τις απόψεις για τη συσχέτιση των δύο πεδίων. Η διαφοροποίησή του από την προαναφερθείσα τριμερή ταξινόμηση ("the weak, the moderate and the bold thesis") έγκειται στο ότι αυτός διακρίνει δύο τάσεις μέσα στη μετριοπαθή θέση:

- Στην πρώτη ομάδα ("*the extreme anti-cinematic philosophy position*") εντάσσει τις απόψεις των μελετητών[112] που θεωρούν ότι οι ταινίες μπορούν να έχουν αποκλειστικά και μόνο παιδαγωγικό ενδιαφέρον για τους φιλόσοφους, λειτουργούν δηλαδή ως πηγή πρωτογενούς υλικού για την εξυπηρέτηση παιδαγωγικών και γενικότερα ευρετικών/χρηστικών ('heuristic') σκοπών –λ.χ. προκειμένου. ένας καθηγητής φιλοσοφίας να διδάξει μία φιλοσοφική θεωρία στους φοιτητές του, μπορεί να

[108] Ο Carroll δέχεται ότι οι σκεπτικιστές κατέδειξαν ότι δεν είναι τόσο συχνή, όσο πιστεύεται ευρέως, η ικανότητα παραγωγής φιλοσοφικού στοχασμού στον κινηματογράφο.- Carroll, "Movie-Made Philosophy", ό.π., σ. 283

[109] Thomas Wartenberg, "On the Possibility of Cinematic Philosophy" in Havi Carel and Greg Tuck, eds., *New Takes in Film-Philosophy* (Basingstoke, UK: Palgrave-MacMillan, 2011), pp. 9-24 – πρόσβαση στο https://sites.google.com/site/thomaswartenberg/publications/papers (30.9.2019)

[110] Σ.Σ.: Πρόκειται για το βιβλίο του Thomas Wartenberg, *Thinking On Screen: Film as Philosophy*, London: Routledge, 2007

[111] Wartenberg, "On the Possibility of Cinematic Philosophy", ό.π., σ. 9

[112] Εδώ εντάσσει στοχαστές όπως ο Murray Smith και ο Paisley Livingston, που οι θέσεις τους έχουν αναφερθεί αναλυτικά παραπάνω από τον Carroll.

επιβοηθηθεί από μία ταινία που η πλοκή της σχετίζεται με τη θεωρία αυτή.[113] Ο Wartenberg θεωρεί την οπτική αυτή πολύ περιοριστική.

- Στον αντίποδα της πρώτης, η δεύτερη ομάδα ("*the extreme pro-cinematic philosophy position*") -όπου κατατάσσονται μεταξύ άλλων φιλόσοφοι όπως ο Stanley Cavell και ο Stephen Mulhall. Η θέση της ομάδας αυτής, όπως σημειώνει ο Wartenberg, συνίσταται κατ' ουσίαν στο ότι *το φιλμ δύναται να συνεισφέρει στον φιλοσοφικό στοχασμό "τόσο θεμελιωδώς όσο και τα γραπτά κείμενα ή η προφορική συζήτηση"*, και επομένως αποτελεί *ένα επιπλέον μέσο* για την παραγωγή φιλοσοφικής σκέψης, προστιθέμενο στα πιο παραδοσιακά μέσα που χρησιμοποιούν τη γλώσσα.[114]

Ο Wartenberg διατηρεί επιφυλάξεις ως προς τη θέση αυτή, δέχεται όμως έναν κομβικό ισχυρισμό του Mulhall, ότι δεν μπορεί κανείς να στηριχθεί σε a priori επιχειρήματα για τις φιλοσοφικές δυνατότητες του σινεμά, αλλά είναι αντιθέτως αναγκαία η κατά περίπτωση εξέταση και ερμηνεία των επιμέρους ταινιών, ώστε να διακριβωθεί η φιλοσοφική τους συνεισφορά.

- Ως τρίτη ομάδα ο Wartenberg διακρίνει την μετριοπαθώς αρνητική θέση στη διασύνδεση των δύο πεδίων ("*the moderate anti-cinematic philosophy position*").[115] Βάσει αυτής το σινεμά μπορεί ως ένα βαθμό να παρουσιάζει ποικιλοτρόπως ζητήματα που θίγονται και από τη φιλοσοφία, μπορεί να παρουσιάζει *αντιπαραδείγματα* φιλοσοφικών θέσεων, *δεν* μπορεί όμως να *επιχειρηματολογήσει* φιλοσοφικά.[116]

Ο Wartenberg δέχεται ότι *ορισμένα χαρακτηριστικά της φιλοσοφικής πρακτικής δεν μπορούν να αναπαραχθούν στο σινεμά*. Υποστηρίζει όμως περαιτέρω, ότι η μελέτη του κινηματογραφικού μέσου για την ανίχνευση των φιλοσοφικών του ορίων πρέπει να γίνεται υπό έναν πιο πειραματικό και πραγματιστικό τρόπο, παρά με a priori γενικούς ισχυρισμούς. Επισημαίνει δε, ως προς τα *αντιπαραδείγματα* ότι αυτά πράγματι αποτελούν έναν *τύπο φιλοσοφικού επιχειρήματος, έστω και ενθυμητικής μορφής*.

- Η τέταρτη θέση, μετριοπαθώς θετική ως προς τη δυνατότητα του κινηματογράφου να φιλοσοφεί είναι αυτή που υποστηρίζει και ο Wartenberg ("*the moderate pro-cinematic philosophy position*"). Η θέση αυτή αντιμετωπίζει το σινεμά ως ένα μέσο που *μπορεί να αξιοποιηθεί για σημαντικούς φιλοσοφικούς σκοπούς*, αν και δέχεται ότι *υπάρχουν όρια* στη φιλοσοφική συνεισφορά του. Αντί όμως να ορίσει επακριβώς τα

---

[113] Wartenberg, "On the Possibility of Cinematic Philosophy", ό.π., σ.σ.11-13
[114] Wartenberg, ό.π., σ.13
[115] Wartenberg, ό.π., σ.σ. 15-16
[116] Εδώ τοποθετούνται και οι απόψεις του φιλόσοφου Bruce Russell, που αναφέρθηκαν παραπάνω και από τον Carroll.

όρια αυτά, κρατά ανοιχτό το ζήτημα του εάν το σινεμά φιλοσοφεί, ως ένα *ανοιχτό εμπειρικό ερώτημα*, η απάντηση του οποίου θα εξαρτηθεί τόσο από τη μελλοντική ανάπτυξη του κινηματογράφου όσο και από το ενδιαφέρον των φιλοσόφων για αυτόν.[117]

Η προσέγγιση του Wartenberg στοχεύει, κατά δήλωσή του, στο να κινηθεί μετριοπαθώς ανάμεσα στις δύο ακραίες θέσεις, και επιχειρηματολογώντας σχετικώς να καταγράψει τους –έστω και λίγους- τρόπους διά των οποίων η φιλοσοφία εκφράζεται κινηματογραφικά, οι οποίοι όμως υπερβαίνουν τα περιοριστικά όρια που περιγράφει η τρίτη προαναφερόμενη θέση. Κατά την τοποθέτησή του,[118] υπάρχουν *τρεις εκφάνσεις* 'κινηματογραφικής φιλοσοφίας' ('*cinematic philosophy*'):

α) το σινεμά μπορεί να παράξει φιλοσοφία *εικονογραφώντας* μία φιλοσοφική θέση ή θεωρία. Το επιχείρημά του Wartenberg εδώ είναι ότι *εφόσον η κινηματογραφική απεικόνιση* της θέσης είναι *ουσιωδώς ερμηνευτική*, θα πρέπει να την δεχθούμε ως *δείγμα φιλοσοφίας*, αφ' ης στιγμής δεχόμαστε ως τέτοιο και την ερμηνευτική προσέγγιση των απόψεων ενός φιλοσόφου από τον ιστορικό της φιλοσοφίας.

β) περαιτέρω, ένας δεύτερος τρόπος διά του οποίου οι ταινίες φιλοσοφούν, είναι παρουσιάζοντας *φιλοσοφικά νοητικά πειράματα*. Όπως και ο Carroll παραπάνω, ο Wartenberg παρατηρεί ότι το μυθοπλαστικό νοητικό πείραμα λειτουργεί σε μερικές περιπτώσεις κατά τρόπο ανάλογο με το νοητικό πείραμα που χρησιμοποιεί κατά κόρον η φιλοσοφία από την εποχή του Πλάτωνα και εντεύθεν.

Ο Wartenberg διακρίνει τρία μέρη στα φιλοσοφικά νοητικά πειράματα:[119]

i) ένα φανταστικό σενάριο, ii) μία ερμηνεία του σεναρίου και iii) μία γενίκευση της ερμηνείας.[120] Το φιλμ, αν και αφηγείται –και ερμηνεύει- το συγκεκριμένο/τοπικό, ανάγεται στην καθολικότητα που απαιτεί η φιλοσοφία, καθόσον λειτουργεί ως νοητικό πείραμα που είτε υποστηρίζει είτε υποσκάπτει έναν καθολικό φιλοσοφικό ισχυρισμό· στη δεύτερη περίπτωση το νοητικό πείραμα λειτουργεί μέσω της αφηγηματικής εκδίπλωσης του *αντιπαραδείγματος* (*counterexample*), που κλονίζει την

---

[117] Wartenberg, ό.π., σ.17

[118] Ο φιλόσοφος παραπέμπει σχετικώς στο βιβλίο του: Thomas Wartenberg, *Thinking On Screen*, ό.π.

[119] Ο Wartenberg ακολουθεί εδώ την περιγραφή του Gendler για τα νοητικά πειράματα- βλ. T.S. Gendler, *Thought Experiment: On the Powers and Limits of Imaginary Cases*, New York: Garland, 2000 - κατά παραπομπή του Wartenberg, ό.π., παραπομπή αρ.6, σ.σ.18 και 23

[120] Βλέπουμε εδώ ότι ο Wartenberg συμπεριλαμβάνει στην έννοια του νοητικού πειράματος *και* τη γενίκευση της ερμηνείας που αυτό γεννά, ενώ ο Βιρβιδάκης (βλ. μεθεπόμενη σελίδα), εντάσσει στην εν λόγω έννοια μόνον την ερμηνεία του εκάστοτε συγκεκριμένου πειράματος, και όχι τον περαιτέρω φιλοσοφικό στοχασμό προς γενικότερα συμπεράσματα.

πεποίθησή μας ως προς την ορθότητα μιας φιλοσοφικής θέσης.[121] Στο βαθμό συνεπώς που οι ταινίες μυθοπλασίας περιλαμβάνουν αφηγήσεις που χρησιμοποιούν τη φιλοσοφική τεχνική του νοητικού πειράματος, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι οι ταινίες αυτές παράγουν φιλοσοφική σκέψη. Τονίζεται βεβαίως από τον Wartenberg ότι είναι *σκόπιμη η κριτική αξιολόγηση του ερμηνευτικού σχήματος των εκάστοτε ταινιών,* προκειμένου να διακριβωθεί εάν αυτές όντως παρουσιάζουν φιλοσοφικά νοητικά πειράματα.[122]

γ) ένας τρίτος τρόπος «κινηματογραφικής φιλοσοφίας» (*cinematic philosophy*) είναι αυτός που χρησιμοποιούν τα πειραματικά, πρωτοποριακά (avant-garde) φιλμ. Αυτά, κατά τον φιλόσοφο, εκτελούν πραγματικά κινηματογραφικά πειράματα σχετικά με τη φύση του φιλμ, κατά την αναζήτησή τους να εδραιώσουν τα ελάχιστα κριτήρια που πρέπει να συγκεντρώνει μία δημιουργία ώστε να χαρακτηρισθεί φιλμ.

Καταλήγοντας, ο Wartenberg επισημαίνει ότι οι τρεις προαναφερόμενοι τρόποι δεν θεωρεί ότι αποτελούν τους μοναδικούς, διά των οποίων το σινεμά φιλοσοφεί· εκφράζει δε την πεποίθηση ότι η μελλοντική έρευνα θα καταδείξει και άλλους, και θα χαρτογραφήσει την περιοχή της *κινηματογραφικής φιλοσοφίας*.

---

iii) Άλλες απόψεις περί νοητικών πειραμάτων

Συναφώς με τους δύο παραπάνω φιλοσόφους, ο Christopher Falzon προτείνει ότι θα μπορούσαμε να δούμε τις ταινίες ως «πειραματισμούς του ζειν» (‘*experiments in living*’).[123] Η πρόσληψη μίας ταινίας δύναται να λαμβάνει χώρα ως μία «πειραματική εργασία» που –αν και αντίθετη στους συμβατικούς τρόπους αναζήτησης της αλήθειας που χρησιμοποιεί παραδοσιακά η φιλοσοφία- συνιστά «μία πρακτική μορφή της ηθικής φιλοσοφίας, που στοχάζεται μέσω της πρακτικής εξάσκησης το πώς κάποιος θα όφειλε να ζήσει». Ανατρέχοντας στην ιστορία της φιλοσοφίας, ο Falzon στηρίζει την παραπάνω θεώρησή του στη συναφή άποψη του John Stuart Mill ότι «η αξία των

---

[121] Wartenberg, ό.π., σ.19

[122] Ο Wartenberg αναφέρεται και στις κριτικές που έχει δεχθεί περί του ότι η επιχειρούμενη από πλευράς του αναγωγή της φιλοσοφικής δυναμικής του κινηματογράφου στην παρουσίαση νοητικών πειραμάτων και μόνον, είναι πολύ περιοριστική και όχι ενδεικτική των πραγματικών δυνατοτήτων του μέσου να φιλοσοφεί –βλ. Wartenberg, ό.π., σ.σ. 20-21

[123] Christopher Falzon, *Ethics Foes to the Movies. An Introduction to Moral Philosophy*, New York and London: Routledge, 2019, σ.σ. 262-264

διαφορετικών τρόπων ζωής θα έπρεπε να αποδεικνύεται πρακτικά»,[124] καθώς και στην ιδέα του Nietzsche για τους «φιλοσόφους του μέλλοντος»,[125] οι οποίοι ως 'πειραματιστές' θα εξερευνούν εναλλακτικές δυνατότητες και τρόπους ζωής, και οι οποίοι *ζώντας μέσα στα προβλήματα* θα αποφασίζουν για τις αξίες που έχουν βαρύτητα για την ανθρώπινη ζωή. Η θεώρηση συνεπώς του Falzon συμπλέει, παρατηρούμε, και με τη συλλογιστική της Nussbaum και το σκεπτικό του Αριστοτέλη για την προτεραιότητα του απτού, πρακτικού *επιμέρους* έναντι των γενικών κανόνων. Για τον Falzon, οι ταινίες προσφέρουν ευκαιρίες για πειραματισμό, κριτικό στοχασμό και αυτοβελτίωση, επειδή ακριβώς προβάλλουν με συνεκτικό τρόπο εικονικά σενάρια ζωής και «αποκαλύπτουν μία ηθική πραγματικότητα, η οποία είναι πιο περίπλοκη απ' όσο μία ηθική θεωρία μπορεί να επιτρέψει»· μας διευκολύνουν έτσι να κατανοήσουμε με έναν στοχαστικό και βιωματικό τρόπο το εύρος επαληθευσιμότητας των διαφόρων ηθικών στάσεων στην καθημερινή μας ζωή. [126]

Ο Στέλιος Βιρβιδάκης σημειώνει αναλόγως, ότι ο κινηματογράφος δύναται να συνεισφέρει φιλοσοφικά, προσφέροντας *παραδείγματα* που επιβεβαιώνουν ή διαψεύδουν φιλοσοφικές θέσεις ή θεωρίες. Λόγω της ιδιαιτερότητας του κινηματογραφικού μέσου, οι ταινίες κάθε είδους –και ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική τους αξία- εκδιπλώνουν αφηγήσεις και διαμορφώνουν ολόκληρα σκηνικά, που *λειτουργούν ως νοητικά πειράματα στο μυαλό του θεατή* προσφέροντάς του «…με γλαφυρό τρόπο πολύτιμες λεπτομέρειες μορφών ζωής, τις οποίες δεν μπορούν να εξεικονίσουν επαρκώς οι προκείμενες και τα συμπεράσματα της επιχειρηματολογίας υπέρ της μιας ή της άλλης θέσης».[127] Μπορούμε να παρατηρήσουμε στο σημείο αυτό, ότι ο Βιρβιδάκης συμφωνεί με τη Nussbaum, η οποία υποστήριξε κατ' αναλογίαν για τη λογοτεχνία, ότι αυτά ακριβώς τα ιδιαίτερα μορφολογικά γνωρίσματά της που τη *διαφοροποιούν* από τη φιλοσοφική πραγματεία και εστιάζουν στην ανάλυση της πολυπλοκότητας των επιμέρους, είναι που καθιστούν τη λογοτεχνία σημαντική για τον ηθικό φιλοσοφικό στοχασμό.[128]

---

[124] ο Falzon παραπέμπει στο διάσημο δοκίμιο του Mill, *On Liberty* – Falzon, ό.π., σ.262

[125] ο Falzon παραπέμπει στο γνωστό έργο του Nietzsche, *Πέραν του Καλού και του Κακού* - Falzon, ό.π., σ.262

[126] Falzon, ό.π., σ. 264

[127] Στέλιος Βιρβιδάκης, Η *χρησιμοποίηση του κινηματογράφου κατά τη διδασκαλία της φιλοσοφίας*, (Ανακοίνωση στο 1ο Πανελλήνιο Συμπόσιο της Πανελλήνιας Ένωσης Εκπαιδευτικών πολιτιστικών θεμάτων), πρόσβαση στο http://www.pi-schools.gr/content/index.php?lesson_id=19&ep=247

[128] Nussbaum, *Έρωτος γνώση*. ό.π., σ.σ. 67-68.

Ας σημειωθεί βέβαια, πως ο Βιρβιδάκης, αν και δέχεται τη συνεισφορά της μυθοπλασίας στην ακριβή περιγραφή περίπλοκων ηθικών φαινομένων, επισημαίνει περαιτέρω ένα *όριο* -που υφίσταται άλλωστε κατά την άποψή του για *όλες τις μορφές παραδειγμάτων* που χρησιμοποιούνται στην ηθική φιλοσοφία: τα παραδείγματα εν γένει δεν δύνανται να σταθούν αυτόνομα ως εναλλακτικές προτάσεις ηθικής· είναι όμως απαραίτητα για τον *επανέλεγχο των πεποιθήσεων* στις οποίες εδράζονται οι πρακτικοί συλλογισμοί μας, και ακολούθως για τον επαναπροσδιορισμό –μέσω του φιλοσοφικού στοχασμού- των γενικών μας αρχών επί το ακριβέστερον.[129]

Ε. Από την όραση στο βίωμα

Ήδη τον 17ο αι., ο Καρτέσιος χαρακτήριζε την όραση ως «την πληρέστερη και ευγενέστερη των αισθήσεων». Όπως σημειώνει η Φαίη Ζήκα, στον χώρο της τέχνης η προτεραιότητα στην αίσθηση της όρασης συνδέεται με την εποχή της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού.[130]

Παράλληλα όμως, κατά την ίδια περίοδο, αντί της απλουστευτικής αναγωγής στο οπτικό, καλλιτέχνες και φιλόσοφοι[131] αναζήτησαν τρόπους ενοποίησης των αισθήσεων κατά την απόλαυση ενός έργου τέχνης –στο πλαίσιο της επιδίωξης μίας ουσιαστικής επικοινωνίας του ατόμου με το περιβάλλον του [132] μέσω της τέχνης. Έτσι συνελήφθη η «έννοια του *ολικού έργου*», το οποίο επεδίωκε έναν συνδυασμό πολλών μέσων που να απευθύνονται και σε άλλες αισθήσεις πλην της όρασης. Η πρόοδος του κινηματογραφικού μέσου είναι ένα τέτοιο παράδειγμα.[133] Παράλληλα, διερευνήθηκε η το φαινόμενο της *συναισθητικής εμπειρίας*, όταν δηλαδή ένα ερέθισμα σε μία μόνο αίσθηση –εν προκειμένω στην όραση- συμπαρασύρει τρόπον τινά και άλλες

---

[129] Στέλιος Βιρβιδάκης κ.ά. στο (επιμ. Κατερίνα Ιεροδιακόνου) *Η χρήση παραδειγμάτων στη φιλοσοφία*, εκδόσεις Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ.σ. 128-129

[130] Φαίη Ζήκα, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2018 -(Κεφάλαιο 6ο «Η ενοποίηση των αισθήσεων και των τεχνών» - σ.σ. 117-130), σ. 117.

[131] όπως ο Μπωντλαίρ (Baudelaire) κατά το β' μισό του 19ου αι. και αργότερα ο Μερλώ Ποντύ (Merleau-Ponty) κατά τον 20ο αι., και άλλοι

[132] Ή άλλως στο πλαίσιο εκπλήρωσης της «επιθυμίας υπέρβασης του διχασμού υποκειμένου – αντικειμένου»

[133] Στον κινηματογράφο, πέραν της όρασης και της ακοής, διερευνάται εδώ και χρόνια ακόμη και η εισαγωγή οσμών, για τον ερεθισμό της αίσθησης της όσφρησης και συνακόλουθα της ενίσχυσης της ταύτισης του θεατή με τα δρώμενα της οθόνης –βλ. σχετ. συνοπτικό σημείωμα της Ελευθερίας Αστρινάκη για εκπονούμενη διδακτορική διατριβή της ιδίας, στις ιστοσελίδες (πρόσβαση 10.12.2019): http://www.hrakleitos.asfa.gr/images/ASKT_e/Pr_Astrinaki.pdf και http://www.hrakleitos.asfa.gr/index.php/2012-05-11-08-14-05/2012-05-11-08-14-23

αισθήσεις, διεγείροντας ταυτόχρονα *συναισθήματα*, και οδηγώντας έτσι το υποκείμενο σε ένα ολικό βίωμα σε σχέση με το έργο τέχνης.[134]

Η τάση αυτή της «πολυαισθητηριακής και συναισθηματικής προσέγγισης» της τέχνης, συνεχίστηκε -ιδίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Στη μεταμοντέρνα εποχή που «χαρακτηρίζεται από την κυβερνητική επανάσταση», παρατηρεί η Ζήκα, «η διακίνηση πληροφοριών γίνεται πλέον κατά κύριο λόγο μέσα από εικόνες: Η οθόνη μετατρέπεται σε βασικό σημείο διεπαφής (interface) του ανθρώπου με το περιβάλλον».[135]

Ο Tim Lenoir[136] καταγράφει δύο επικρατούσες τάσεις στη θεωρητική προσέγγιση των νέων μέσων: α) την έμφαση στον «οφθαλμοκεντρισμό» και την «αποσωματοποίηση (disembodiment)» -που σκιαγραφεί την απορρόφηση του θεατή από την εικόνα και την αποκοπή του από την πραγματικότητα, και β) την έμφαση στην «ενσώματη (embodied)» λειτουργία των νέων μέσων. Οι φιλόσοφοι της δεύτερης τάσης υποστηρίζουν και διερευνούν κυρίως «τη χωρική διάσταση της εμπειρίας» και τη «συναισθηματική εμπλοκή του σώματός μας με το περιβάλλον» και συνακόλουθα με το έργο τέχνης. Η έννοια της εμβύθισης (immersion) που συναντάμε συχνά στον κινηματογράφο, συνδέεται με την προσέγγιση αυτή.

Το ενδιαφέρον των φιλοσόφων για την ενοποίηση των αισθήσεων και τη συναισθηματική πρόσληψη στην τέχνη, το ακολούθησε η έμφαση στις αισθητηριακές σπουδές κατά τις πρώτες δεκαετίες του 21ου αι. Οι πολιτισμικές σπουδές και οι νευροεπιστήμες ασχολούνται με τον ρόλο των αισθήσεων στον κινηματογράφο, αλλά και στα υπόλοιπα ψηφιακά μέσα (π.χ. video games).Τα πορίσματα ερευνών από τους τομείς της νευροψυχολογίας, της φυσιολογίας και της γνωσιακής επιστήμης επί του τρόπου λειτουργίας του ανθρώπινου εγκεφάλου και του τρόπου που τείνουμε να αντιλαμβανόμαστε και να ανταποκρινόμαστε στα περιβαλλοντικά ερεθίσματα, αξιοποιούνται για να φωτίσουν την κινηματογραφική εμπειρία, τις αντιδράσεις και τον επηρεασμό του θεατή.[137]

---

[134] Ζήκα, ό.π., σ.σ. 120-125
[135] Ζήκα, ό.π., σ.127
[136] κατά παραπομπή της Ζήκα, ό.π., σ.σ.127-128
[137] Ελευθερία Αστρινάκη, σημείωμα για την εκπονούμενη διδακτορική διατριβή: *Αισθητηριακή αντίληψη και αναπαραστάσεις της πραγματικότητας στον κινηματογράφο:η σχέση τους με τις σύγχρονες αφηγηματικές πρακτικές* – πρόσβαση (10.12.2019) στο: http://www.hrakleitos.asfa.gr/index.php/2012-05-11-08-14-05/2012-05-11-08-14-23

Όπως παρατηρεί ο David Howes,[138] το ενδιαφέρον στις σύγχρονες αισθητηριακές σπουδές είναι το ότι ασκούν μία γόνιμη κριτική στα προγενέστερα μοντέλα (π.χ. του 'οπτικοκεντρισμού' ή της 'σωματοποιημένης εμπειρίας') και τονίζουν τον μη στατικό, αλλά «δυναμικό, σχεσιακό […] χαρακτήρα της καθημερινής εμπλοκής μας με τον αισθητό κόσμο», άρα –προσθέτουμε- και με το έργο τέχνης. Θα συμφωνήσουμε με την παρατήρηση του Howes, καθώς θεωρούμε ότι κατεξοχήν τυγχάνει εφαρμογής και στο διαθεματικό πεδίο κινηματογράφου-ηθικής φιλοσοφίας, όπου οι σύγχρονοι μελετητές εξετάζουν τον *δυναμικό χαρακτήρα* φαινομένων, όπως αυτά της συγκίνησης, της συμπάθειας και της ενσυναίσθησης που αναπτύσσει ο θεατής και τα οποία –όπως θα δούμε παρακάτω- επηρεάζουν την σκέψη και την κρίση του. Άλλωστε, ο κινηματογράφος, ως είδος, κατεξοχήν συγκεράζει πολλά είδη τέχνης, ενώ παράλληλα οι τεχνικές του ευνοούν την «ενοποίηση» των αισθήσεων και τη δημιουργία πλούσιου βιωματικού περιβάλλοντος.

[138] David Howes, "Charting the Sensorial Revolution", Senses and Society, 1/1 (2006), p.p. 114-115 – κατά παραπομπή της Φαίης Ζήκα, ό.π., σ.129

III. ΗΘΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

A. Πτυχές θεωρητικής προσέγγισης

Ο Sinnerbrink, στο βιβλίο "*Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*", κατηγοριοποιεί τις πτυχές που έχουν κατά καιρούς διερευνηθεί από τους μελετητές όσον αφορά τη διασύνδεση του κινηματογράφου με τη θεωρητική ηθική σκέψη, ως ακολούθως:

1) εστίαση στην ηθική που εντοπίζεται *μέσα στην* κινηματογραφική αναπαράσταση (ethics *in* cinema)· εδώ ανήκουν οι προσεγγίσεις που αφορούν κυρίως την *αφηγηματική δομή* του φιλμ (ηθικά ζητήματα που παρουσιάζονται στην ταινία, αντιμετώπιση του σεναρίου ως *νοητικού πειράματος* με ηθικό περιεχόμενο).

2) εστίαση στην ηθική *της* κινηματογραφικής αναπαράστασης (ethics *of* cinematic representation), νοούμενης της τελευταίας, τόσο από την πλευρά της κινηματογραφικής παραγωγής/*σκηνοθεσίας*, όσο και από την πλευρά του *θεατή*· στην κατηγορία αυτή εντάσσεται η εξέταση ζητημάτων όπως η έννοια της αντικειμενικότητας σε ένα ντοκιμαντέρ ή η επίδραση των σκηνών βίας στους θεατές.

3) εστίαση στην ηθική αξιολόγηση της ταινίας *ως* ένα μέσο που αντανακλά το ευρύτερο πολιτιστικό, κοινωνικοπολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο (the ethics of cinema *as* a cultural medium)· εδώ εντάσσεται λ.χ. η μαρξιστική ιδεολογική ανάλυση που βρίσκουμε στις ταινίες.

Ο Sinnerbrink παρατηρεί ότι και οι τρεις παραπάνω οπτικές έχουν τη διακριτή σημασία τους, ο συνδυασμός τους όμως συνεισφέρει αναμφίβολα στην εκ μέρους μας πληρέστερη κατανόηση των ηθικο-πολιτικών διαστάσεων του σινεμά· επίσης, και οι τρεις (προσεγγίσεις) μάς βοηθάνε να κατανοήσουμε τους ποικίλους τρόπους ηθικής εμπειρίας που το φιλμ δύναται να προκαλέσει στον θεατή. Αυτό που υπογραμμίζεται πάντως από τον μελετητή είναι ότι η γνωστική ανταπόκριση και η ηθική εμπλοκή του θεατή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το *ταλέντο του δημιουργού* και βασίζεται στις *αισθητικές-κινηματογραφικές στρατηγικές* που ο τελευταίος χρησιμοποιεί. Επομένως η *αισθητική εμπειρία* αποτελεί παράμετρο κομβικής σημασίας για την κατανόηση της ηθικής εμπειρίας.[139] Γι' αυτό και ο ίδιος προτείνει ως *τέταρτη ερευνητική πτυχή* την εστίαση στην *αισθητική διάσταση* του κινηματογράφου. Όπως σημειώνει, η αισθητική

[139] Robert Sinnerbrink, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, London and New York: Routledge, 2016, p.p. 10-13

φόρμα είναι σημαντική για την ενίσχυση της εμπειρίας μας ως θεατές, την εστίαση της προσοχής μας, και συνακόλουθα για την απόδοση σύνθετων νοημάτων με ποικίλους τρόπους.[140]

Β. Συγκίνηση, Συναίσθημα ("affect & emotion") και κριτική σκέψη

Κατά τον Stephen Mulhall, η τάση για την αποκλεισμό των τεχνών από το πεδίο τη φιλοσοφίας –τάση που ξεκινά από την πλατωνική εξαίρεσή τους από τη δίκαιη πολιτεία που διοικείται από φιλοσόφους- θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μία «ανησυχία» ότι η ικανότητα της τέχνης να απευθύνεται στη φαντασία και το συναίσθημα πρόκειται να «βραχυκυκλώσει την ικανότητά μας για λογική σκέψη». Όμως, κατά τον μελετητή, η φαντασία και το συναίσθημα δεν μπορούν με ασφάλεια να ειδωθούν ως ικανότητες 'ουσιωδώς διακριτές' από τις ορθολογικές μας λειτουργίες· αντιθέτως φαίνεται ότι οι συναισθηματικές και φαντασιακές μας αντιδράσεις είναι «οι ίδιες υπόλογες στις απαιτήσεις του λόγου» και αντιστρόφως ότι ένας «λόγος χωρίς φαντασία και συναίσθημα θα ήταν –με ηθικούς όρους- νεκρός».[141]

Αναλύοντας την άποψη ότι τα συναισθήματα είναι αναξιόπιστα και δεν οδηγούν σε μία ορθή και σταθμισμένη κρίση, η Nussbaum διακρίνει στη θέση αυτή δύο εκδοχές:

- η πρώτη θεωρεί ότι τα συναισθήματα είναι άλογα και ζωώδη –εξισούμενα με τα σωματικά αισθήματα- και δεν σχετίζονται με τη γνωστική λειτουργία. Η υπεραπλουστευτική αυτή προσέγγιση του συναισθήματος έχει πλέον εγκαταλειφθεί οριστικά από τη γνωστική ψυχολογία, την ψυχανάλυση, ακόμα και τη φιλοσοφία, σημειώνει η Nussbaum· οι παραπάνω γνωστικοί κλάδοι συγκλίνουν στο ότι τα συναισθήματα (όπως η λύπη, ο φόβος, η αγάπη κ.ο.κ.) συνδέονται ιδιαιτέρως στενά με *πεποιθήσεις* του υποκειμένου, κατά τρόπον ώστε «μία τροποποίηση των πεποιθήσεων επιφέρει τροποποίηση του συναισθήματος». Ειδικότερα, τα συναισθήματα φαίνεται να αντανακλούν τις πεποιθήσεις των ατόμων «για το πώς είναι τα πράγματα» ή για το «τι έχει σημασία»· όταν αυτές οι πεποιθήσεις αλλάξουν, έχουμε και την αντίστοιχη αλλαγή στα συναισθήματα. Οπότε, συνεχίζει η φιλόσοφος, τα συναισθήματα

[140] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 16-17

[141] Stephen Mulhall, "Film as Philosophy: The Very Idea", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol.107 (2007), p.p.279-294, published by: Oxford University Press on behalf of the Aristotelian Society, ανάκτηση από το JSTOR (10.10.2019), https://www.jstor.org/stable/20619359?seq=1 σ.σ. 290-291

εμπεριέχουν τη γνωστική διάσταση, χωρίς αυτό να σημαίνει πάντως ότι δεν μπορεί να αποδειχθούν αναξιόπιστα, όπως και οι πεποιθήσεις επί των οποίων εδράζονται.[142]
- η δεύτερη εκδοχή υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα, αν και εμπεριέχουν γνώση, οδηγούν προς μία στρεβλή ή ψευδή άποψη του κόσμου – άρα και πάλι θα πρέπει να θεωρηθούν αναξιόπιστα ή έστω να παραλείπονται κατά τις πρακτικές αποφάνσεις μας. Κατ' ουσίαν, σημειώνει η Nussbaum, η παραπάνω θέση αποκλείει τα συναισθήματα, ακριβώς επειδή δέχεται ότι αυτά εμπεριέχουν αξιολογικές κρίσεις που προσδίδουν μεγάλη αξία σε πράγματα τα οποία δεν μπορεί να ελέγξει το δρων υποκείμενο.

Η Nussbaum διευκρινίζει ότι σε κάθε περίπτωση δεν θεωρεί τα συναισθήματα «αυτοεπικυρωτικές πηγές ηθικής αλήθειας», υποστηρίζει πάντως ότι συναίσθημα και κρίση συνδέονται μεταξύ τους ποικιλοτρόπως.[143]

Εξετάζοντας την έννοια του συναισθήματος (emotion) εν γένει, από φαινομενολογική και γνωστικιστική σκοπιά, ο Sinnerbrink αναφέρεται στα κοινώς αποδεκτά από τους θεωρητικούς[144] χαρακτηριστικά τους· επισημαίνει μεταξύ άλλων: τη χρονικά περιορισμένη διάρκεια των συναισθημάτων, την περίπλοκη και δυσδιάκριτη ενίοτε φύση τους, την αμφίδρομη σχέση τους με το άμεσο περιβάλλον του ατόμου, αλλά και τη στενή σχέση του συναισθήματος με τα αφηγηματικά σχήματα. Επίσης, είναι γενικά αποδεκτό ότι η βίωση των συναισθημάτων από το άτομο συνοδεύεται και από μεταβολές στη φυσιολογία του σώματος (λ.χ. ο θυμός ή ο φόβος προκαλούν αύξηση της αδρεναλίνης ή επιτάχυνση του καρδιακού ρυθμού).

Ο Peter Goldie επισημαίνει ότι μπορούμε ασφαλώς να διακρίνουμε *δύο πτυχές* στην έννοια του συναισθήματος: α) τη συγκινησιακή ή συναισθηματική πτυχή και β) τη γνωστική - αξιολογική.[145] Τα συναισθήματα μπορούν συνακόλουθα να ορισθούν και ως «*γνωστικές κρίσεις* διαμορφούμενες μέσω αισθημάτων περισσότερο παρά αιτιολόγησης»,[146] ενώ η προθετικότητα του συναισθήματος μπορεί να περιγραφεί ως ένα «φαινομενολογικό '*αίσθημα προς*' μία κατεύθυνση,[147] το οποίο εκφράζει ταυτόχρονα μία μέριμνα και μία δυναμική για δράση, χωρίς απαραίτητα να είναι

---

[142] Η φιλόσοφος παραπέμπει σχετικώς σε συγκεκριμένες επιστημονικές και φιλοσοφικές εργασίες – βλ. παραμπομπή αρ. 71 στο Nussbaum, *Έρωτος γνώση*, ό.π., σ.σ. 88-89.
[143] Nussbaum, *Έρωτος γνώση*, ό.π., σ.σ. 92-93.
[144] παραπέμπει στους: de Sousa, Goldie και Plantinga – βλ.Sinnerbrink, ό.π., p. 87
[145] Peter Goldie, *The Emotions: A Philosophical Investigation*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2002 -κατά παραπομπή του Sinnerbrink, *ό.π.*, p. 88
[146] Robert Solomon, "Emotions, Thoughts and Feelings: What is a "Cognitive Theory" of the Emotions and Does it Neglect Affectivity?", *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 52 (2003) - κατά παραπομπή του Sinnerbrink, ό.π., p.89
[147] Peter Goldie, ό.π. - κατά παραπομπή του Sinnerbrink, ό.π., p.89

‘διανοητικό’ ή ‘γνωστικό’ με τη στενή έννοια του όρου».[148] Με βάση τα παραπάνω, ο Sinnerbrink ορίζει τα συναισθήματα ως ένας «*γρήγορο και επιδέξιο*» τρόπο γνώσης, και ανταπόκρισης του ατόμου στις σύνθετες απαιτήσεις του περιβάλλοντός του.

Όπως παρατηρεί ο Sinnerbrink, τα γενικά χαρακτηριστικά των συναισθημάτων ενεργοποιούνται και κατά την επαφή μας με το αισθητικό μέσο του κινηματογράφου.[149]

Η *συστηματική μελέτη* τους όμως σε σχέση με το κινηματογραφικό μέσο είναι φαινόμενο μόλις των δύο τελευταίων δεκαετιών.

Η σκεπτικιστική προσέγγιση του κινηματογράφου από τις επικρατούσες σχολές της κινηματογραφικής θεωρίας στις δεκαετίες του 1970 και 1980,[150] ερευνούσε τους τρόπους με τους οποίους το σινεμά αναπαρήγαγε τα κυρίαρχα ιδεολογικά πρότυπα και χειραγωγούσε την υποκειμενικότητα του θεατή (η στόχευση αφορούσε κυρίως στο Hollywood)·[151] θέματα όπως το συναίσθημα του θεατή δεν εξετάζονταν, καθώς αυτό αντιμετωπιζόταν με καχυποψία, ως το «παράλογο» στοιχείο που παρεμπόδιζε τη διαφώτιση και χειραφέτηση του υποκειμένου. [152]

Περίπου στις αρχές του 2000, η παραπάνω αντίληψη άρχισε να ατονεί, και ξεκίνησε, εντός της θεωρίας του κινηματογράφου, μία στροφή προς τη μελέτη του συναισθήματος (“*the affective turn*”). Ζητήματα, όπως το συναίσθημα, η συγκίνηση και η συσχέτιση αισθητικών και ηθικών παραμέτρων στην κινηματογραφική εμπειρία, επανεξετάζονται πλέον διεπιστημονικά από τους μελετητές υπό το φως νέων πορισμάτων –από τους χώρους της εμπειρικής ψυχολογίας, των νευροεπιστημών, της εξελικτικής βιολογίας κλπ.[153] Μία ομάδα φιλοσόφων, ψυχολόγων και θεωρητικών του κινηματογράφου ανέπτυξε τη *γνωστική κινηματογραφική θεωρία* (‘cognitive film

---

[148] Σε αυτήν τη διττή δομή των συναισθημάτων (συγκινησιακή και αξιολογική) προστίθεται και ο ρόλος του “γνωστικού ασυνείδητου” παρατηρεί ο Sinnerbrink παραπέμποντας στον Carl Plantinga· πολλές από τις συναισθηματικές αντιδράσεις μας ή γνωστικές διεργασίες γίνονται «κάτω από το κατώφλι της συνειδητής προσοχής μας»· προσανατολίζουν και προετοιμάζουν όμως την έκφραση των συναισθημάτων και τη δράση μας. - Sinnerbrink, ό.π., p.89

[149] Sinnerbrink, ό.π., σ. 88

[150] εδώ ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει θεωρητικές προσεγγίσεις του σινεμά, όπως τη μαρξιστική, την ψυχαναλυτική , τη σημειωτική κ.ά.

[151] Σ.Σ.: ήδη βέβαια με το θέμα της χειραγώγησης του υποκειμένου μέσω της τέχνης είχαν ασχοληθεί, δεκαετίες πριν, οι φιλόσοφοι της «Σχολής της Φραγκφούρτης»

[152] Sinnerbrink, ό.π., p. 81

[153] Sinnerbrink, ό.π., p.p.81-82

theory') ως επιστημονικό αντίλογο στις επικρατούσες έως τότε στρουκτουραλιστικές, ψυχαναλυτικές και γλωσσολογικές προσεγγίσεις του σινεμά. [154]

Οι γνωστικιστές θεωρούν ότι ο θεατής ανταποκρίνεται στο σινεμά, *με τον ίδιο γνωστικό τρόπο* που χρησιμοποιεί και στην καθημερινή του ζωή· προς τούτο, ερευνούν μεταξύ άλλων τον τρόπο ανταπόκρισης του κοινού στον αφηγηματικό κινηματογράφο, και παράλληλα τονίζουν τη σημασία της συναισθηματικής εμπλοκής, ως παράγοντα που συμβάλλει στη γνωστική κατανόηση εν γένει. Ο Sinnerbrink, επισημαίνει ότι οι γνωστικές θεωρήσεις απορρίπτουν πλέον «την Πλατωνική προκατάληψη ότι λόγος και συναίσθημα είναι αντιτιθέμενα, και συντάσσονται με τον Αριστοτέλη, ο οποίος θεωρούσε ότι και τα δύο αυτά αποτελούν συμπληρωματικούς τρόπους της ανθρώπινης γνωστικής λειτουργίας, που μας καθιστούν ικανούς να κατανοήσουμε και να ανταποκριθούμε στον κόσμο».[155]

Πολλοί ερευνητές επιλέγουν όλο και συχνότερα τα τελευταία χρόνια «*υβριδικές προσεγγίσεις*» της κινηματογραφικής εμπειρίας, που συνδυάζουν συνηθέστερα τη γνωστική θεωρία με τη *φαινομενολογία* –η οποία ομοίως συνεισφέρει σημαντικά στην έρευνα με τις πυκνές περιγραφές και ερμηνείες των επιμέρους ταινιών καθώς και των υποκειμενικών, βιωματικών εμπειριών των θεατών. [156]

Γ. *Γιατί* και *πώς* μας επηρεάζουν οι ταινίες; - "Sympathy and Empathy"

Ο Daniel Tobon παρατηρεί ότι τείνουμε να κρίνουμε την επιτυχία μίας αφηγηματικής κινηματογραφικής ταινίας από την ικανότητά της να εντάξει τον θεατή στον μικρόκοσμο της ιστορίας, εμπλέκοντάς τον με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες. Πολλές θεωρίες έχουν αναπτυχθεί για να εξηγήσουν τους τρόπους συσχετισμού του θεατή με τους χαρακτήρες· οι δε επικρατέστεροι όροι που χρησιμοποιούνται από τους μελετητές για να περιγράψουν την παραπάνω σχέση

---

[154] Margrethe Bruun Vaage, "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π., σ. 160

[155] Sinnerbrink, ό.π., p. 84

[156] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 80-83. Άλλες μεθοδολογικές προσεγγίσεις, πέραν της φαινομενολογικής και της γνωστικιστικής, που (είτε αυτόνομα είτε σε συνδυασμούς μεταξύ τους) υιοθετούνται σήμερα μεταξύ των φιλοσόφων και θεωρητικών που ασχολούνται με τον κινηματογράφο και την ηθική σκέψη είναι: i) η προσέγγιση του Stanley Cavell (the Cavellian approach), που βλέπει το σινεμά ως μέσο που διερευνά τον σκεπτικισμό, τη φιλοσοφία της καθημερινής ζωής και τον ηθικό περφεξιονισμό, και ii) η προσέγγιση του Gilles Deleuze (the Deleuzian perspective), βάσει της οποίας ο κινηματογράφος σκέπτεται, ερευνά τους "τρόπους της ύπαρξης" και μας δίνει "λόγους για να πιστέψουμε στον κόσμο" –βλ. Sinnerbrink, ό.π., p.p. 14-15

(θεατή-χαρακτήρων) είναι: η '*ταύτιση*' ('identification'), η '*ενσυναίσθηση*' ('empathy') και η '*συμπάθεια*' ('sympathy').[157] Η ιδέα της ταύτισης στην τέχνη, υπό την έννοια της *προσωρινής απώλειας ταυτότητας* του θεατή και της 'υιοθέτησης' της ταυτότητας του χαρακτήρα, έχει μακρά ιστορική διαδρομή –από την εποχή του Πλάτωνα και εντεύθεν, και υποστηρίχθηκε εκ νέου έντονα κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980, από μελετητές τασσόμενους υπέρ μίας ψυχαναλυτικής θεώρησης του κινηματογράφου. Κατά τον Tobon, ο όρος *ταύτιση*, δεν μπορεί να αποδώσει επαρκώς το «ανομοιογενές σύνολο των διεργασιών» που λαμβάνουν χώρα κατά την εμπλοκή του θεατή με τους χαρακτήρες, και προτιμά τη χρήση των όρων *ενσυναίσθηση* και *συμπάθεια* για τη διερεύνηση αυτής της σχέσης, προκρίνοντας πάντως τον δεύτερο (συμπάθεια) που θεωρεί ότι παρέχει ένα ευρύτερο και πιο ευέλικτο πλαίσιο ανάλυσης.[158] Στο φάσμα του όρου '*ενσυναίσθηση*' οι μελετητές διακρίνουν δύο τύπους: την «*βασική*» ή «*κατώτερου επιπέδου*» ('*Basic or Lower-level Empathy'*) και την «*υψηλότερου επιπέδου*» ενσυναίσθηση ('*Higher-level Empathy*').[159]

Στον πρώτο τύπο, εντάσσονται φαινόμενα που αφορούν *μη συνειδητές* ή *ακούσιες* διαδικασίες, που δεν απαιτούν γνωστική επεξεργασία από τον θεατή. Ως τέτοια καταγράφονται η "*κιναισθητική μίμηση*" ('*kinesthetic mimesis*') –βασιζόμενη στην έμφυτη τάση του ανθρώπου να αντιδρά σωματικά στις κινήσεις άλλων ανθρώπων,[160] και η "*συναισθηματική μόλυνση*" ('*emotional contagion*'), όπου έχουμε τον *ακούσιο συγκινησιακό συντονισμό* του θεατή «με συναισθήματα που οι άλλοι εκφράζουν σωματικά»·[161] συνεπώς, όταν οι ηθοποιοί εκφράζουν σωματικά ένα έντονο συναίσθημα (όπως θλίψη, ή πόνο), η ενσυναίσθηση του θεατή προκύπτει κατά κάποιον τρόπο αυτόματα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι έρευνες στον χώρο των νευροεπιστημών, οι οποίες κατέδειξαν ότι όταν παρακολουθούμε κάποιον άλλον να εκφράζει σωματικά πόνο ή φόβο, διεγείρονται και σε εμάς τα ίδια εγκεφαλικά κύτταρα – οι «*νευρώνες* -

---

[157] την οποία κάποιοι ερευνητές την ταυτίζουν –εσφαλμένα κατά τον Tobon- μόνο με την έννοια της συμπόνιας. – Daniel Jeronimo Tobon, *Empathy and Sympathy: Two Contemporary Models of Character Engagement*, December 2018 - [Pre-Publication Version, to be Included in The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures, ed. Noël Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, and Shawn Loht (New York: Palgrave Macmillan, 2019)] , σ.σ. 1-2, πρόσβαση (21.10.2019) στον ιστότοπο ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/329539796_Empathy_and_Sympathy_Two_Contemporary_Models_of_Character_Engagement

[158] Tobon, ό.π., σ.σ. 4-5 και 7-8

[159] Tobon, ό.π., σ.σ. 10 και 17

[160] αυτό το είδος μίμησης στον κινηματογράφο συναντάται συχνά σε ταινίες δράσης ή τρόμου - Tobon, ό.π., σ. 13

[161] Tobon, ό.π., σ. 12

κάτοπτρα» (‘*mirror neurons*’), που ενεργοποιούνται όταν και εμείς οι ίδιοι βρισκόμαστε σε αντίστοιχη κατάσταση ή βιώνουμε το ίδιο συναίσθημα.[162] Οι «*νευρώνες-καθρέφτες*», που ερευνώνται εντατικά από νευροεπιστήμονες και ψυχολόγους, από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και εξής, έχει διαπιστωθεί ότι βρίσκονται στον εγκέφαλο των περισσότερων θηλαστικών –και στον άνθρωπο- και *σχετίζονται με την ανάπτυξη συναισθημάτων συμπόνιας και ενσυναίσθησης*.[163]

Οι νευροεπιστήμες ασχολήθηκαν μέχρι τώρα κυρίως με την «Βασική ή Κατώτερου-επιπέδου» ενσυναίσθηση, διότι οι εκφάνσεις της ήταν ευκολότερο να ελεγχθούν πειραματικά. Αν και δεν μπορούν να εξηγήσουν το σύνολο της αισθητικής και συναισθηματικής εμπειρίας του θεατή, παρά ταύτα, τα πορίσματά τους έριξαν φως στη ‘σωματοποιημένη’ (‘embodied’) διάσταση της σύνδεσης του θεατή με τους κινηματογραφικούς χαρακτήρες.[164]

Η «υψηλότερου επιπέδου» ενσυναίσθηση, διαφοροποιείται κατά τους μελετητές από τον πρώτο τύπο της «βασικής ή ενσώματης» ενσυναίσθησης ως προς τα εξής σημεία: είναι συνειδητή και ηθελημένη, απαιτεί άσκηση πνευματικών ικανοτήτων (αυξημένη και παρατεταμένη προσοχή, μνήμη, κρίση, εφαρμογή προϋπάρχουσας γνώσης, φαντασία κ.ά.), είναι υποκείμενη σε διόρθωση σφάλματος (“the correction criterion”) και τέλος διατηρεί σαφή τη διάκριση του εαυτού από τον άλλον (“the self/other distinction”).[165] Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος εν εγρηγόρσει φαντασίας, διά της οποίας δύναται κάποιος να αντιληφθεί με ακρίβεια την κατάσταση, τα συναισθήματα και τις πεποιθήσεις του άλλου και να ανταποκριθεί συναισθηματικά σε αυτά, μέσα από μια διαδικασία ευφάνταστης *προσομοίωσης* (“imaginative simulation”, “simulation theory”).[166]

Ωστόσο, στη σύγχρονη ακαδημαϊκή συζήτηση επαναξιολογείται ο ρόλος και το εύρος εφαρμογής της «ενσυναίσθησης ως προσομοίωσης». Όπως έχει επισημανθεί από μελετητές, η ενσυναίσθηση δεν συναντάται με τόσο μεγάλη συχνότητα όσο εκτιμάτο αρχικώς, δεν αφορά στον ίδιο βαθμό όλα τα αφηγηματικά είδη ταινιών, και δεν εξηγεί όλες τις σχέσεις που αναπτύσσει ο θεατής με τους χαρακτήρες· επομένως

---

[162] Tobon, ό.π., σ.σ. 10-11

[163] Σπύρος Μανουσέλης, «Εντόπισαν νευρώνες-καθρέφτες των συναισθημάτων», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 15.4.2019, ανάκτηση (14.1.2020) από: https://www.efsyn.gr/epistimi/epistimonika-nea/191504_entopisan-neyrones-kathreftes-ton-synaisthimaton

[164] Tobon, ό.π., σ.σ. 15-16

[165] Πολλοί μελετητές συμφωνούν σε αυτά τα χαρακτηριστικά, όπως: η Amy Coplan, ο Murray Smith, ο Carl Plantinga, και η Margrethe Bruun Vaage –κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ.σ. 17-18

[166] Tobon, ό.π., σ.σ. 19-21

δεν μπορεί να τεθεί ως κεντρική ερμηνευτική παράμετρος του τρόπου εμπλοκής του θεατή με τα δρώμενα.[167]

Ο Tobon υποστηρίζει ότι μεθοδολογικά, η μελέτη της έννοιας της *ενσυναίσθησης* είναι σκόπιμο να υπαχθεί στη *δομή της συμπάθειας*, η οποία είναι πιο *ευρεία*, και ταυτόχρονα πιο *λειτουργική* ως προς την ανάλυση της συναισθηματικής και γνωστικής εμπλοκής του θεατή με τους χαρακτήρες στον κινηματογράφο. Η *συμπάθεια* συναντάται στο σινεμά πολύ συχνότερα απ' ότι η ενσυναίσθηση, και -καθώς επιτρέπει την ανίχνευση του ηθικού συσχετισμού του θεατή με πολλούς χαρακτήρες και καταστάσεις- διευκολύνει παράλληλα τη διεπιστημονική προσέγγιση των ηθικών και πολιτικών διαστάσεων του κινηματογράφου.[168] Αν και η έρευνα του εξηγητικού πλαισίου της *συμπάθειας* είναι ακόμα σε αρχικά στάδια, μπορούν ωστόσο να εξαχθούν ήδη κάποια σημαντικά συμπεράσματα ως προς την λειτουργία της στους θεατές.

Ο Noel Carroll ορίζει τη *συμπάθεια* ως μία «μη φευγαλέα φροντίδα –ή ευρύτερα υποστηρικτική στάση- προς ένα άλλο πρόσωπο (ή μυθοπλαστικό χαρακτήρα)».[169] Σε αντίθεση με την ενσυναίσθηση, παρατηρεί ο Tobon, στη συμπάθεια ο θεατής δεν χρειάζεται να φαντασθεί τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων, δηλαδή να «έχει πρόσβαση στην υποκειμενικότητα των χαρακτήρων».[170]

Ο Sinnerbrink αντιμετωπίζει την ενσυναίσθηση και τη συμπάθεια ως διακριτές -αν και αλληλοσυνδεόμενες- έννοιες, και τις χαρακτηρίζει ως τις δύο «ευφάνταστες (imaginative) ικανότητες να ανταποκρίνεται κάποιος συναισθηματικά στην κατάσταση των άλλων». Δεχόμενος τη σχετική διάκριση του Alex Neill, περιγράφει τους δύο όρους ως εξής: ως συμπάθεια ορίζει το να νιώθεις συναισθήματα *για* τον άλλο (sympathy: feeling *for* someone), ενώ ως ενσυναίσθηση το να συναισθάνεσαι *μαζί* με τον άλλον (empathy: feeling *with* him or her). Από φαινομενολογική άποψη, χαρακτηρίζει τα δύο συναισθήματα ως δύο «πόλους» διαφορετικής συναισθηματικής δυναμικής, μεταξύ των οποίων «κινούμαστε αντιληπτικά και συγκινησιακά».[171] Συναφώς, κατά τον Sinnerbrink, η διαφορά μεταξύ των δύο συναισθημάτων, μπορεί να ειδωθεί και ως *διαφορά προοπτικής*: η ενσυναίσθηση ορίζεται ως η ικανότητα να αντιλαμβάνεσαι συναισθηματικά την κατάσταση του άλλου ωσάν να αφορά εσένα τον ίδιο (*first – person point of view*), ενώ στη συμπάθεια αντιλαμβάνεσαι μεν επίσης την

[167] Tobon, ό.π., σ.σ. 19-25
[168] Tobon, ό.π., σ.σ. 40-41
[169] Tobon, ό.π., σ. 27
[170] Tobon, ό.π., σ. 28
[171] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 91-92

ίδια κατάσταση, αλλά ως παρατηρητής (*observer or witness perspective*) –συγκινείσαι μεν, αλλά χωρίς να αναπτύσσεις τα ίδια συναισθήματα με τον ευρισκόμενο στην κατάσταση. Στη μεν περίπτωση της ενσυναίσθησης έχουμε λοιπόν *μία πιο άμεση και έντονη συγκίνηση*, ενώ στην περίπτωση της συμπάθειας μία '*πιο διαμεσολαβημένη και στοχαστική' εμπλοκή*. [172]

Πράγματι, αρκετοί ακόμη μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τον ρόλο της *συμπάθειας*,[173] συμφωνούν ότι το σύνηθες στη μυθοπλασία είναι ο θεατής να αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες όχι σαν "alter egos" του (δεν 'ταυτίζεται' δηλαδή μαζί τους), αλλά σαν καινούριους φίλους, που πρώτα *σκέφτεται* με ενδιαφέρον γι' αυτούς, και *ως αποτέλεσμα* επηρεάζεται συναισθηματικά από τις καταστάσεις τους. Συμφωνούν επίσης στο ότι η συμπάθεια (στο αφηγηματικό σινεμά ή τη λογοτεχνία) συναντάται συχνά εντός του σχήματος '*συμπάθεια-αντιπάθεια*' (συμπάθεια για κάποιους χαρακτήρες και ταυτόχρονα αντιπάθεια για κάποιους άλλους), το οποίο παραπέμπει εμμέσως στην αρχετυπική τάση για διάκριση μεταξύ καλού και κακού.[174]

Η Vaage, σχολιάζοντας σχετικώς τον μηχανισμό της συμπάθειας ('sympathetic engagement') παρατηρεί ότι *οι θεατές τείνουν να συμπαθούν τους χαρακτήρες με τα ηθικώς προτιμότερα συμφέροντα*, καθόσον ως μέλη της 'ηθικής κοινότητας' επιθυμούν την επικράτηση της ορθότερης ηθικής στάσης.[175]

Το ενδιαφέρον στοιχείο που δύναται να επισημανθεί, βάσει των ανωτέρω, είναι η συναίνεση των μελετητών στην *ύπαρξη ενός είδους «ηθικής αξιολόγησης» στον πυρήνα της έννοιας της συμπάθειας*· η αξιολόγηση αυτή *προηγείται* της επιλογής του θεατή/αναγνώστη για συμπάθεια ή αντιπάθεια των ηρώων, και επίσης *είναι συνεχής* κατά την πορεία της δράσης και επομένως ικανή να μεταστρέψει τα συναισθήματα του θεατή.[176]

Δεν παραγνωρίζεται βεβαίως από τους μελετητές, ότι η ανάπτυξη συμπάθειας προς τους χαρακτήρες δεν στηρίζεται απαραιτήτως σε μία κατά το δυνατόν αμερόληπτη

---

[172] Sinnerbrink, *Cinematic Ethics*, p. 93

[173] Ο Tobon παραπέμπει για τις απόψεις αυτές στους: Carroll, Plantinga και Murray Smith – βλ. Tobon, ό.π., σ.σ. 29-31

[174] Τη λειτουργία αυτού του σχήματος την είδαμε αναλυτικά παραπάνω, μέσω της παρουσίασης του «τροχού των αρετών» του Noel Carroll.

[175] Margrethe Bruun Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", *Nordicom Review* 30 (2), (2009), p.p. 159-178, [ανάκτηση (14.1.2020) από Kent Academic Repository: https://kar.kent.ac.uk/56203/1/Vaage%20Self-reflection.pdf], σ.σ. 162-163

[176] Tobon, ό.π., σ. σ. 31& 34

ηθική κρίση του υποκειμένου· υπάρχουν και άλλες παράμετροι, με αξιόλογη κατά περίπτωση δυναμική.[177] Ο Tobon καταγράφει τέσσερεις τέτοιες παραμέτρους:

α) ο θεατής προσφέρει την –μερική έστω- συμπάθειά του σε 'αντι-ήρωες' με εμφανή ηθικά ελαττώματα, όταν στη μυθοπλασία υπάρχουν και άλλοι χαρακτήρες περισσότερο 'κακοί'· προβαίνει δηλαδή στην «ηθικά προτιμότερη επιλογή».[178]

β) η ελκυστικότητα της παραβατικής συμπεριφοράς· είναι πιθανόν κάποιος θεατής να γοητευτεί από τις εξαιρετικές ικανότητες ενός χαρακτήρα να παραβαίνει τον νόμο μένοντας ατιμώρητος, αφ' ης στιγμής μάλιστα γνωρίζει ότι πρόκειται περί μυθοπλασίας και δεν θίγεται η δική του πραγματική ζωή και ασφάλεια.[179]

γ) η συμπάθεια παράγεται από μη εξαρτώμενες από ηθικούς όρους ποιότητες· πολλές φορές (τόσο στις μυθοπλασίες, όσο και στην πραγματική ζωή) τείνουμε να συμπαθούμε και να προτιμούμε κάποιους, επειδή είναι όμορφοι, έξυπνοι, δυνατοί κ.ο.κ., ακόμα και εάν υπολείπονται ηθικώς.[180]

δ) η συμπάθεια γεννάται από '*ηθικές ψευδαισθήσεις*': υποστηρίζεται ότι υπάρχουν φορές που η συμπάθεια προς τους χαρακτήρες προκύπτει από μία κατ' επίφαση 'ηθική αξιολόγηση', η οποία βασίζεται κυρίως σε ηθικές 'διαισθήσεις' του υποκειμένου και όχι σε συνειδητό κριτικό στοχασμό.[181] Όπως έχει παρατηρηθεί από μελετητές, οι άνθρωποι –τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στις μυθοπλασίες- τείνουν να μεροληπτούν υπέρ όσων γνωρίζουν καλύτερα ή όσων συνανήκουν σε μία κοινή ομάδα με εκείνους, προσφέροντάς τους την εύνοια και τη συμπάθειά τους. [182]

Η Vaage προσθέτει ακόμη το κριτήριο της απόλαυσης, η οποία μπορεί να προκύψει από την ψυχολογική και πνευματική διέγερση του θεατή· όπως σημειώνει, οι αφηγηματικές ταινίες με 'αντι-ήρωες' που εμπλέκονται σε απρόβλεπτες περιπέτειες, διεγείρουν –ανάλογα και με την αισθητική τους δεινότητα- το ενδιαφέρον του θεατή τόσο για τα ίδια τα δρώμενα, όσο και για τη διερεύνηση της δικής του πιθανής ηθικής στάσης σε αντίστοιχες καταστάσεις. Κατ' αυτούς τους τρόπους επαυξάνεται η -αισθητική και διανοητική- *απόλαυση* του θεατή, για την παράταση της οποίας ο

---

[177] Tobon, ό.π., σ.σ. 32-33
[178] Tobon, ό.π., σ.σ. 33-35
[179] Tobon, ό.π., σ.σ. 38-39
[180] Tobon, ό.π., σ. σ. 35-36
[181] Σ.Σ.: Η παράμετρος δ' μοιάζει με την προηγούμενη (γ') ως προς το ότι και εδώ έχουμε δημιουργία συμπάθειας από τον θεατή προς τους χαρακτήρες, για λόγους κατ' ουσίαν άσχετους με ηθικές ποιότητες. Διαφοροποιείται όμως ως προς το ότι οι λόγοι της περίπτωσης αυτής (δ') αξιώνουν ηθικό πρόσημο.
[182] Tobon, ό.π., σ.σ. 36-37

τελευταίος δίδει τη συμπάθειά του στον αντιήρωα και τείνει να δικαιολογεί ηθικά και τις πράξεις του.[183]

Δ. Οι αισθητικές στρατηγικές στην υπηρεσία των συναισθημάτων και του ηθικού στοχασμού

Συνεπώς, στον κινηματογράφο οι θεατές έχουν συναισθηματικές αντιδράσεις προς τους φανταστικούς χαρακτήρες (fictional characters) και τους αντιμετωπίζουν με συμπάθεια ή/ και ενσυναίσθηση, παρότι έχουν επίγνωση ότι δεν είναι αληθινοί. Τούτο συμβαίνει, κατά τον Sinnerbrink, όταν ο θεατής «βυθιστεί» στο πλήρως νοηματοδοτημένο κινηματογραφικό σύμπαν της ταινίας. Τότε –και με τρόπους που ποικίλλουν ανάλογα με τις μεθόδους κινηματογραφικής απόδοσης, ο θεατής *συγκινείται* «συναισθηματικά και οπτικοακουστικά», αναπτύσσει ένα είδος 'συναισθηματικής μόλυνσης', ενώ παράλληλα *αξιολογεί* τα όσα συμβαίνουν στους χαρακτήρες· τα παραπάνω τον προετοιμάζουν για την ανάπτυξη συμπάθειας και ενσυναίσθησης, και συνακόλουθα για τη βίωση μίας ηθικής εμπειρίας.[184]

Ο Murray Smith έχει επισημάνει *την ευχέρεια* που δίδει η *μυθοπλασία* στον αναγνώστη/ή τον θεατή να εναλλάσσει τις προοπτικές θέασης, αναπτύσσοντας σχέσεις με τους χαρακτήρες -σχέσεις ηθικές και συναισθηματικές, που μπορούν να ειδωθούν υπό την ευρύτερη *δομή της συμπάθειας*.[185]

Συναφώς, ο Sinnerbrink υποστηρίζει ότι στον κινηματογράφο η ευελιξία αυτή είναι μεγαλύτερη· η *ακοπίαστη μετακίνηση του θεατή* μεταξύ των δύο πόλων (sympathy/empathy), μεταξύ των δυο προοπτικών θέασης των συναισθηματικών καταστάσεων της οθόνης ('*from first person to third person*' or '*from central to peripheral perspectives*') επιτυγχάνεται, κατά τον μελετητή, με ευκολία χάρη στις διακριτές αισθητικές δυνατότητες του κινηματογράφου.[186] Αυτή τη *δυναμική κίνηση* την ονομάζει ο μελετητής με έναν δικό του όρο, ως "*cinempathy*"· και την περιγράφει ως την κινηματογραφικώς εκφραζόμενη 'συνέργεια' παραμέτρων όπως ο

---

[183] Margrethe Bruun Vaage , *The Antihero in American Television*, New York: Routledge, 2015 –κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ.37
[184] Sinnerbrink, ό.π., σ.σ. 93-94
[185] Murray Smith, "Engaging Characters: Further Reflections" in *Characters in Fictional Worlds, Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralph Schneider, Berlin and New York: De Gruyter, 2010, κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ. 30
[186] Sinnerbrink, ό.π., p. 94

«συγκινησιακός συντονισμός, η συναισθηματική εμπλοκή και η ηθική αξιολόγηση» που απαρτίζουν την ηθική διάσταση της κινηματογραφικής εμπειρίας του θεατή.[187]

Ποια είναι όμως αυτά τα στοιχεία που αξιοποιεί ο σκηνοθέτης, ώστε να παράξει το προαναφερόμενο αποτέλεσμα;

Η τέχνη της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας –στον βαθμό βεβαίως που κάθε φορά υπάρχει- «ενορχηστρώνει» όλα τα διαθέσιμα τεχνικά και αισθητικά μέσα του σινεμά, έτσι ώστε να δημιουργεί «έναν αληθοφανή, πειστικό κινηματογραφικό κόσμο ικανό να μας εμπλέξει συγκινησιακά, συναισθηματικά, αλλά και γνωστικά».[188]

Ο Sinnerbrink αναφέρεται στην *επιλεκτική χρήση οπτικών και ακουστικών στοιχείων*, καθώς και στον *τρόπο κίνησης της κινηματογραφικής κάμερας*. Ο τρόπος φωτισμού και σκιάσεων, η ερμηνεία των ηθοποιών, το στήσιμο του πλάνου και οι εναλλαγές τους, το χρώμα, ο ήχος (συμπεριλαμβανομένης της προφοράς/εκφοράς του λόγου και της μουσικής), και ακόμα η στάση της κάμερας (που επιτρέπει 'την αντίληψη της διάρκειας και των εκφράσεων') ή η κίνησή της (που δημιουργεί 'συγκινησιακή διέγερση') συνεισφέρουν στη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή.[189]
Ο Carl Plantinga κάνει λόγο για σκηνές που εγείρουν ενσυναίσθηση ('*scenes of empathy'*), αναφερόμενος στις σκηνές που ως επί το πλείστον *εστιάζουν και εμμένουν* στις *συναισθηματικές εκφράσεις του ανθρώπινου προσώπου*. [190] Οι 'σκηνές ενσυναίσθησης' συναντώνται συνηθέστερα *προς το τέλος του φιλμ* και χρησιμοποιούνται για να επικεντρωθεί η προσοχή του θεατή στην εμπειρία του χαρακτήρα.[191] Τεχνικές όπως οι γρήγορες κινήσεις της κάμερας ή ο μουσικός σχολιασμός των δρώμενων «συγχρονίζουν το μυαλό του θεατή με αυτό που εκφράζεται από τον χαρακτήρα», και συνακόλουθα 'υπαγορεύουν' τρόπον τινά στον θεατή τα αντίστοιχα συναισθήματα.[192] Επίσης ο Plantinga, μαζί με άλλους μελετητές όπως ο Murray Smith, έχουν επισημάνει τη *σημασία του τρόπου λήψης του κινηματογραφικού πλάνου*: πέρα από το 'υποκειμενικό πλάνο' ('*point of view shot*') που δείχνει τα πράγματα μέσα από τη ματιά του ήρωα/χαρακτήρα, και για το οποίο

---

[187] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 94-95
[188] Sinnerbrink, ό.π., p. 94
[189] Sinnerbrink, ό.π., p. 94
[190] Carl Plantinga, "The Scene of Empathy and the Human Face on Film" in *Passionate Views:Film, Cognition, and Emotion*, ed. Carl Plantinga and Greg Smith (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ.12
[191] Vaage ,ό.π., σ.169
[192] Tobon, ό.π., σ.σ. 12-13

έχει αναφερθεί ότι συμβάλλει στην ενσυναίσθηση του θεατή, τα πλάνα που κυρίως ερμηνεύονται ως πρωτίστως κατάλληλα για την ανάπτυξη συμπάθειας και ενσυναίσθησης είναι τα «*πλάνα αντίδρασης*» (επιχειρώντας να μεταφράσουμε τον αγγλικό όρο '*reaction shots*'), τα οποία αποτυπώνουν οπτικά τη συναισθηματική αντίδραση του χαρακτήρα στα διαλαμβανόμενα στη συγκεκριμένη σκηνή.[193] Επιπλέον, η *εναλλαγή των πλάνων* μεγάλης διάρκειας (long takes) με άλλα διακριτά πλάνα, *αυξάνει την ένταση* και δημιουργεί εκείνη τη δυναμική που χρειάζεται για την εκμαίευση της ενσυναίσθησης και της συμπάθειας.[194]

Η Margrethe Bruun Vaage σημειώνει ότι οι προαναφερθείσες τεχνικές ενισχύουν ιδίως την κατώτερου επιπέδου ενσυναίσθηση[195] και συναντώνται ως επί το πλείστον στον 'εμπορικό' κινηματογράφο ('mainstream films').[196]

Περαιτέρω ας σημειωθεί ότι εμπειρική έρευνα έχει καταδείξει πως «η *σειρά παρουσίασης* των θετικών ή αρνητικών γνωρισμάτων ενός χαρακτήρα» από τον δημιουργό, είναι *καθοριστικής σημασίας για την εύνοια ή την αντιπάθεια* του θεατή προς τον χαρακτήρα· εάν σκιαγραφηθεί πρώτα από τον σκηνοθέτη/συγγραφέα μία θετική εικόνα του ήρωα, το πιθανότερο είναι ότι ο θεατής θα συνεχίσει να διάκειται με συμπάθεια προς αυτόν, ακόμα κι αν η θετική του εικόνα κλονισθεί κατά την πορεία της πλοκής.[197]

Η παραπάνω ενδεικτική αναφορά των πρόσφατων ερευνητικών πορισμάτων καταδεικνύει μεν τη δυναμική λειτουργία των συναισθημάτων στη γνωστική διάσταση της κινηματογραφικής εμπειρίας, όμως υπογραμμίζει παράλληλα ότι η ηθική μας εμπειρία καθοδηγείται από συγκινησιακούς και συναισθηματικούς παράγοντες εξίσου όπως και από τον λόγο. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Sinnerbrink, "η ικανότητά μας για αμερόληπτη λογική κρίση δεν είναι τόσο ακμαία όσο νομίζουμε" και *οι ηθικές μας αποφάνσεις έχουν συγκινησιακό και συναισθηματικό υπόβαθρο*. Υποστηρίζεται δε, σημειώνει ο ίδιος, ότι ακόμα και η λογική

---

[193] Τα 'πλάνα αντίδρασης' (reaction shots) χρησιμοποιούνται με το σκεπτικό ότι, μέσω της αποτύπωσης της συναισθηματικής αντίδρασης του ηθοποιού, δύναται: είτε να εξελιχθεί η πλοκή, είτε οι θεατές να λάβουν πληροφορίες για την προσωπικότητα του χαρακτήρα που εμφανίζεται στο reaction shot, είτε να δοθεί έμφαση στα στοιχεία του έτερου χαρακτήρα που συμμετέχει π.χ. σε μία διαλογική σκηνή με τον πρώτο – Wikipedia, *Reaction Shots*, πρόσβαση (20.11.2019) στην ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Reaction_shot

[194] Sinnerbrink, ό.π., p. 94

[195] 'Embodied empathy' κατά την ορολογία της Vaage

[196] Margrethe Bruun Vaage , "Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement", *Midwest Studies in Philosophy* 34, no.1 (2010), κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ.σ. 22-23

[197] Tobon, ό.π., σ.37

επιχειρηματολογία – η διανοητική αυτή διαδικασία που εκτιμάται ιδιαιτέρως από τους φιλοσόφους- *ενδέχεται* να αποτελεί μία «εκ των υστέρων ορθολογική εξήγηση» και αποσαφήνιση των *ήδη εδραιωμένων συναισθηματικά* ηθικών αποτιμήσεών μας.[198]

Δεδομένου ότι το σινεμά έχει τη διακριτή ικανότητα να αναπτύσσει στον θεατή συγκινησιακή και συναισθηματική ανάμειξη στα δρώμενα της οθόνης -στοιχεία που όπως προαναφέρθηκε βρίσκονται *στο υπόστρωμα* των πιο στοχαστικών μορφών της ηθικής μας κρίσης, είναι προφανής η *δυναμική του κινηματογραφικού μέσου για συναισθηματική πειθώ*. Τούτο, επισημαίνει ο Sinnerbrink, δείχνει βεβαίως την –αρνητικού προσήμου- δυνατότητα χρήσης του κινηματογράφου για χειραγωγικούς σκοπούς, αναδεικνύει όμως επιτακτικά και το "*ζήτημα της ηθικής χρήσης του μέσου*" από τους δημιουργούς προς τους θεατές.[199]

Οπωσδήποτε, υπάρχουν και οι περιπτώσεις που ο κινηματογράφος δύναται να ενθαρρύνει πιο εμφατικά τον ηθικό στοχασμό.

Η Vaage παρατηρεί σχετικώς, ότι στη 'μοντέρνα αποδραματοποιημένη' κινηματογραφική παράδοση η χρήση των προαναφερόμενων τεχνικών (όπως τα υποκειμενικά πλάνα, τα πλάνα close-up και η μουσική επένδυση σκηνών) που εγείρουν την κατώτερου επιπέδου ενσυναίσθηση, *ελαχιστοποιείται ή απουσιάζει*, ούτως ώστε να μη φορτίζεται υπέρμετρα το δραματικό περιβάλλον· έτσι, ο θεατής δεν ωθείται να υιοθετήσει μία επιβαλλόμενη οπτική, αλλά αντιθέτως διευκολύνεται να εξάγει ελεύθερα τα συμπεράσματά του ως προς τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις.[200] Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία φιλμ που σημειώνει η μελετήτρια, και η οποία έχει τι ρίζες της στις Μπρεχτικές τεχνικές της 'αποδραματοποίησης', εντάσσονται κατά τη γνώμη μας και ο ρεαλιστικός κινηματογράφος που ακολουθεί τις αρχές του Bazin, και ειδικότερα και το σινεμά του Ken Loach, που θα παρουσιάσουμε παρακάτω, καθόσον επιδιώκει την αποφυγή τέτοιων τεχνικών που επηρεάζουν συναισθηματικά τον θεατή στρέφοντάς τον προς μία προεπιλεγμένη από τον σκηνοθέτη κατεύθυνση.

Η Vaage αναφέρει επίσης ότι το αναστοχαστικό αποτέλεσμα είναι πιθανό, όταν ο αφηγηματικός ρυθμός *επιβραδύνεται* και εισάγονται εικόνες με σκοπίμως ασαφείς ή

---

[198] Sinnerbrink, ό.π., p.140
[199] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 140-141 –η έμφαση δική μας
[200] Vaage , "Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement", ό.π., - κατά παραπομπή του Tobon, ό.π., σ.σ. 22-23

ελλιπείς αφηγηματικές πληροφορίες (‘arresting images’).[201] Συναφώς, υποστηρίζεται από μελετητές η παράμετρος της *διάρκειας του πλάνου*. Όταν μία σκηνή διαρκεί περισσότερο απ’ όσο χρειάζεται για την εξαγωγή αφηγηματικών συμπερασμάτων από τον θεατή, τότε ο τελευταίος θα αρχίσει πιθανότατα να κάνει «υποκειμενικές συνδέσεις ώστε να αποδώσει στη σκηνή επιπρόσθετο νόημα».[202]

Περαιτέρω πάντως, η Vaage υποστηρίζει ότι ο θεατής δύναται να φτάσει στον κριτικό στοχασμό και *μέσω της ενσυναίσθησης*.[203] Προτείνει τρεις πιθανούς τρόπους: α) ο θεατής κατά την ενσυναισθηματική εμπλοκή του με τον ήρωα, μπορεί να εντοπίσει ένα στοιχείο της αφήγησης που του αφυπνίζει, απροσδόκητα, προσωπικές μνήμες και συναισθήματα· τότε το ενδιαφέρον του για τα δρώμενα διεγείρεται περαιτέρω και πυροδοτείται ο αναστοχασμός και η εκ νέου επεξεργασία των παλαιών εμπειριών υπό το φως του πλαισίου της αφήγησης. β) μέσω της ενσυναίσθησης ο θεατής ‘βιώνει’ νέες, άγνωστες καταστάσεις και έντονα συναισθήματα, που δεν είχε προηγούμενη εμπειρία τους· συνακόλουθα οδηγείται σε στοχασμό ως προς τη σημασία των καταστάσεων αυτών και ως προς τη δική του πιθανή στάση σε περίπτωση που παρόμοιες καταστάσεις συνέβαιναν στην πραγματική του ζωή. γ) όταν η ενσυναίσθηση είναι τόσο έντονη που ο θεατής φαντάζεται ότι θα μπορούσε να είναι *ο ίδιος* στη θέση του χαρακτήρα (“In-his-shoes Imagining”), τότε ο πρώτος –υποστηρίζει η Vaage- αναγκάζεται να αναστοχαστεί και να αξιολογήσει τις πιθανές συνέπειες μιας ίδιας κατάστασης και στη δική του ζωή.[204]

Ακολουθώντας το σκεπτικό της Vaage, μπορούμε να αντιληφθούμε *πώς* η ενσυναίσθηση –παρά τους περιορισμούς της που επισημάνθηκαν παραπάνω- δύναται, ως εμπειρία βιωμένη ‘σωματικά’ και συναισθηματικά, να διευκολύνει τον θεατή να αποσαφηνίσει και να αναδιατάξει ηθικές σημασίες, αναφορικά με τον εαυτό του και τους άλλους.

Ο Sinnerbrink κάνει λόγο για την *ηθική σπουδαιότητα ορισμένων φιλοσοφικά πολύτιμων ταινιών,* που δύνανται να προξενούν φιλοσοφικό στοχασμό μέσω βιωματικών -αισθητικών και κινηματογραφικών- μεθόδων.[205] Σε αυτές

---

[201] οι τελευταίες συναντώνται συνήθως στις ‘σινεφίλ’ ταινίες (‘art films’), όπως παρατηρεί η Margrethe Bruun Vaage , “Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement”, ό.π., σ.σ.168-169
[202] Vaage ,ό.π., σ.168
[203] Η Vaage εννοεί εν προκειμένω την ‘ανώτερου επιπέδου’ ενσυναίσθηση, εστιάζοντας στην συνειδητή έκφανσή της που απαιτεί την άσκηση ανώτερων πνευματικών λειτουργιών.
[204] Vaage , “Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement”, ό.π., σ.σ. 165-166
[205] Sinnerbrink, ό.π. – βλ. ενδεικτικά p. x & p.4

συγκαταλέγονται και οι ταινίες, στις οποίες *ο σκηνοθέτης αποφεύγει σκοπίμως να υιοθετήσει μία ευδιάκριτη ηθική οπτική γωνία*.[206] Τότε ο θεατής βιώνει την εμπειρία μίας «*ηθικής αμφισημίας*» ή «ηθικής αβεβαιότητας», κατά την οποία ωθείται να παρατηρήσει τις «φαινομενικώς ηθικές ή ανήθικες» δράσεις των χαρακτήρων και να τις συσχετίσει με το πλαίσιο των πολύπλοκων καταστάσεων και περιορισμών που αυτοί βιώνουν. Αυτή η συνθήκη '*αναγκάζει*' συνεπώς τον θεατή να ασκήσει «περαιτέρω κριτικό, φιλοσοφικό στοχασμό» προκειμένου να αξιολογήσει, και τον οδηγεί ενδεχομένως και σε επανεκτίμηση πρότερων πεποιθήσεών του.[207]

Θεωρούμε βάσιμο το παραπάνω σκεπτικό του Sinnerbrink, καθώς στηρίζεται στη λειτουργία του μοντέλου της *συμπάθεια*ς εντός της κινηματογραφικής εμπειρίας. Η απόσταση που αναγκάζεται να πάρει ο θεατής από τις 'ηθικές αμφισημίες', συμβαδίζει με την επιθυμία του να καταλήξει σε ηθικά συμπεράσματα εντός του σχήματος *συμπάθεια-αντιπάθεια*. Επομένως η *ηθική αξιολόγηση*, που ως προαναφέρθηκε βρίσκεται στον *πυρήνα* της έννοιας της συμπάθειας, εκμαιεύεται επιτακτικά.

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η έννοια της «*αναδρομικής ενσυναίσθησης*» ('retrospective empathy') που έχει προτείνει ο Murray Smith.[208] Η έννοια αυτή έχει ευθείες αναλογίες με την "*αναστοχαστική ζωή του έργου μετά το τέλος της ανάγνωσης*" του Peter Kivy, που αναφέρθηκε παραπάνω,[209] και αφορά στην ενσυναίσθηση που είναι πιθανό να νιώσει ο θεατής στοχαζόμενος την ταινία, *μετά* το τέλος της προβολής. Η ενσυναίσθηση αυτού του τύπου, υποστηρίζει ο μελετητής, δύναται να πυροδοτήσει τον κριτικό στοχασμό του θεατή.

Θα συμφωνήσουμε με τον Smith, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι, αυτή η αναστοχαστική δραστηριότητα, που *έπεται* της προβολής της ταινίας, ενδέχεται να χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη εγκυρότητα, καθόσον το υποκείμενο (και *πρώην* θεατής) έχει μεν συγκινηθεί, αλλά ταυτόχρονα έχει πλέον και μία πραγματική και συναισθηματική απόσταση από τα δρώμενα της οθόνης -οπότε μπορεί να επανεξετάσει τις καταστάσεις εν ηρεμία και με χρονική άνεση. Ενδέχεται επιπλέον να

---

[206] Σ.Σ.: τούτο το κάνει, αποφεύγοντας να αναδείξει *κινηματογραφικά* την υποκειμενική προοπτική ενός μόνο χαρακτήρα –του «καλού» ή του «κακού».
[207] Sinnerbrink, ό.π., p.p. 139 και 156
[208] Murray Smith, "Empathy and the Extended Mind" draft presented at the *Narration and Spectatorship in Moving Images* Conference, 22.7.2006 Potsdam, Germany - κατά παραπομπή της Margrethe Bruun Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π., σ.168. Επιπλέον, αναφορά της έννοιας γίνεται και στο: Murray Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, 2017
[209] βλ. σ.28 της παρούσας εργασίας

έχει ξεκάθαρη πια και την ιδέα της ταινίας ως πλαίσιο –ως μία πολιτιστική 'κατασκευή' που δημιουργήθηκε με στόχο να εκφράσει κάτι *συγκεκριμένο*, τη *συγκεκριμένη* χρονική περίοδο. Στην περίπτωση αυτή ο (πρώην) θεατής διευκολύνεται να σκεφτεί και επί των *προθέσεων* του δημιουργού.

Ε. Ο θεατής

Μία παράμετρος που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας είναι ασφαλώς η *ποικιλομορφία του κινηματογραφικού κοινού*. Όπως σημειώνει ο Sorlin, οι έρευνες που έχουν κατά καιρούς διεξαχθεί, επί των αντιδράσεων και των σχολίων των θεατών ύστερα από την παρακολούθηση μίας ταινίας, επιβεβαιώνουν την εύλογη υπόθεση ότι υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσλήψεις, που ποικίλουν ανάλογα με το εκάστοτε κρίνον υποκείμενο. Επίσης, σύμφωνα με τον ίδιο, η δυνατότητα εξαγωγής συνολικών συμπερασμάτων μετά την θέαση σχετίζεται με τον βαθμό καλλιέργειας του κοινού.[210]

Περαιτέρω, η Vaage έχει σημειώσει ότι πολλές φορές οι συναισθηματικές αντιδράσεις και ο αναστοχασμός των θεατών εξαρτώνται και από *εξατομικευμένους*, ιδιοσυγκρασιακούς παράγοντες, που δεν σχετίζονται με τις προθέσεις του δημιουργού· αυτό, όπως είδαμε παραπάνω, σχετίζεται κατά την μελετήτρια και με την τάση ή ικανότητα του θεατή να αναπτύσσει ενσυναίσθηση προς τους χαρακτήρες λ.χ. μία αφηγηματική ταινία μπορεί να ξυπνήσει στον θεατή προσωπικές μνήμες και ξεχασμένα συναισθήματα, και εξ αυτών να οδηγηθεί σε συγκεκριμένες αναγωγές στη δική του ζωή.[211] Συναφώς, η Vaage παραθέτει έρευνα των Miall & Kuiken (1995) για το αναγνωστικό κοινό της λογοτεχνίας· βάσει των πορισμάτων της, οι αναγνώστες που είχαν αξιολογηθεί και συγκεντρώσει υψηλή βαθμολογία σε χαρακτηριστικά, όπως: η ενσυναισθητική ικανότητα, η διορατικότητα και η ικανότητα φαντασιακής αναπαράστασης, έτειναν να προσεγγίζουν και τη λογοτεχνία με τον ίδιο τρόπο.[212]

Κατ' αναλογίαν, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι αντίστοιχα εξατομικευμένα γνωρίσματα του κινηματογραφικού κοινού είναι ιδιαίτερα πιθανόν να ενεργοποιούνται και κατά την θέαση ταινιών.

---

[210] Sorlin, *ό.π.*, σ.σ. 153-154
[211] Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π., σ.σ. 159 & 174
[212] Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π.,, σ.173

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

I. Ο ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Κατά τον εύστοχο προσδιορισμό της φύσης του αφηγηματικού κινηματογράφου από τον θεωρητικό V.F. Perkins, «οι μυθοπλαστικές ταινίες αξιοποιούν τις δυνατότητες σύνθεσης του φωτογραφικού ρεαλισμού και της δραματικής ψευδαίσθησης».[213]

Ακολούθως θα παρουσιάσουμε τις βασικές θέσεις του Andre Bazin για τη φύση του ρεαλιστικού κινηματογράφου. Οι σύγχρονοι κριτικοί συμφωνούν με τον Bazin στο ότι ο ρεαλισμός στον κινηματογράφο είναι ένα διακριτό *στυλ* κινηματογράφησης, το οποίο -σε αντίθεση κυρίως προς το φορμαλιστικό στυλ- επιδιώκει οι αισθητικές στρατηγικές που χρησιμοποιεί να είναι λιγότερο εμφανείς –έως 'αόρατες', και να δίνουν στον θεατή την αισθητική ψευδαίσθηση ότι ο κινηματογραφικός κόσμος που προβάλλουν είναι ένας 'αντικειμενικός καθρέφτης' της πραγματικής ζωής. Όπως το περιγράφει ο Giannetti, «το ρεαλιστικό σινεμά ειδικεύεται στην τέχνη που αποκρύπτει την τέχνη».[214]

Andre Bazin– η θεμελίωση της ρεαλιστικής κινηματογραφικής θεωρίας

Ο Andre Bazin (1918-1958), σημαντικότατος θεωρητικός του σινεμά και ιδρυτής του διάσημου κινηματογραφικού περιοδικού *Cahiers du Cinéma*, θεωρείται ο θεμελιωτής της φιλμικής ρεαλιστικής θεωρίας. Οι θέσεις του για τη φύση και τη λειτουργία του κινηματογράφου είχαν μεγάλη επιδραστικότητα στην κινηματογραφική διανόηση των επόμενων δεκαετιών. Στη σκέψη του Bazin βρίσκουμε την επιρροή του από τις ιδέες αρκετών φιλοσόφων -όπως από τη θεωρία του Bergson περί διαίσθησης/ενόρασης (intuition), ενώ παράλληλα βρισκόταν σε δημιουργικό διάλογο με τους υπαρξιστές.[215]

---

[213] V.F. Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: penguin Books, 1972, κατά παραπομπή του Christopher Falzon, *Ethics Foes to the Movies. An Introduction to Moral Philosophy*, New York and London: Routledge, 2019, σ.σ. 11-12

[214] Louis D. Giannetti, *Understanding movies*, United States: Pearson Education, 2005 (10th edition) , σ.σ. 2, 4, 364

[215] Όπως παρατηρεί ο Σάββας Μιχαήλ, ο Bazin αντιπαρέθετε στον «υποκειμενικό ιδεαλισμό» του Sartre τον δικό του «αντικειμενικό ιδεαλισμό», πιστεύοντας «στην αντικειμενική ύπαρξη μιας μυστηριακής τάξης στην ουσία των πραγμάτων, που ο οντολογικός ρεαλισμός του κινηματογράφου είναι σε θέση ν' αποκαλύψει» -βλ. Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1 –Οντολογία και Γλώσσα*, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως, 1988, σ.10

Υποστηρίζοντας ότι η δύναμη του κινηματογράφου έγκειται στην εξέχουσα –σε σχέση με τις άλλες μορφές τέχνης- ικανότητά του να αναπαριστά την πραγματικότητα, ο Bazin θεωρούσε συναφώς την *επιδίωξη του ρεαλισμού* ως ύψιστη αρετή για τον κινηματογραφιστή.

Θα πρέπει να επισημάνουμε βέβαια ότι, κατά τον Bazin, ο ρεαλισμός στον κινηματογράφο εμπεριέχει εκ των πραγμάτων μία θεμελιώδη αντίφαση, καθόσον προσπαθεί *έντεχνα* να *αναπαράξει* την πραγματικότητα· «να υποβάλλει στον θεατή την όσο το δυνατόν *τελειότερη αυταπάτη*, πως ό,τι βλέπει δεν αποτελεί παρά μια *πραγματικότητα*, εναρμονισμένη προς τις *λογικές απαιτήσεις της συγκεκριμένης οπτικής αφήγησης*, μέσα στα όρια της σύγχρονης τεχνικής».[216] Ο ίδιος διευκρινίζει πως ορίζει την 'πραγματικότητα' όχι ως ποσοτική, αλλά ως *ποιοτική* έννοια. Προς τούτο, δεν απέρριπτε και οιαδήποτε νέα τεχνική που θα μπορούσε να επαυξήσει «την εντύπωση της πραγματικότητας».[217] Παρά ταύτα, για τον γάλλο θεωρητικό «πρωταρχικός όρος για την ύπαρξη ενός έργου είναι το μην εξαπατά τον θεατή».[218]

Θεωρούσε ότι ο σκηνοθέτης θα πρέπει να κινηματογραφεί κατά έναν τρόπο *ουδέτερο*, ωσάν να είναι απών· να μην επιβάλλεται στον θεατή, αλλά να υπηρετεί την αποτύπωση και καταγραφή της πραγματικότητας.

Για τον λόγο αυτόν, ήταν αντίθετος στην καταχρηστική χρήση του μοντάζ, που εξυμνήθηκε από τον κλασικό σοβιετικό κινηματογράφο, κυριαρχώντας του ντεκουπάζ· έγραψε χαρακτηριστικά για το «αισθητικό ψεύδος» που το μοντάζ αυτό γεννά, καθόσον «δημιουργεί μεταξύ των πλάνων σχέσεις και έννοιες που η *φύση* των πλάνων αυτών, αν ληφθούν χωριστά, δεν εμπεριέχει».[219] Σε αυτό το είδος μοντάζ που αναφέρεται ο Bazin, οι έννοιες και οι σημασίες προσδιορίζονται βάσει του *συσχετισμού* των πλάνων από τον σκηνοθέτη, συσχετισμού που δεσμεύει τον θεατή και τον *κατευθύνει* στην υιοθέτηση των συνειρμών που υποδεικνύει ο σκηνοθέτης.

Ο ίδιος ο Bazin τασσόταν υπέρ ενός «νεομοντάζ» που έβρισκε στα «μοντέρνα» έργα –όπως: *Ο Πολίτης Καίην* (Orson Welles, 1941) ή *Ο Κλέφτης ποδηλάτων* (Vittorio de Sica, 1948),[220] το οποίο «δεν χρησιμοποιείται για να υποβάλλει στον θεατή

---

[216] η έμφαση δική μας

[217] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2, –Μία Αισθητική του Ρεαλισμού και του Νεορεαλισμού*, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως, 1989, σ.σ. 15-17

[218] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.69

[219] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ. 63

[220] Ο *Κλέφτης ποδηλάτων* θεωρείται σήμερα ως ένα από τα αριστουργήματα του ιταλικού νεορεαλισμού. Ο Bazin είχε χαρακτηρίσει την ταινία ως ένα από τα «πρώτα δείγματα καθαρού κινηματογράφου», ενώ ο Orson Welles είχε δηλώσει εμφατικά για το ίδιο φιλμ: «Ο Ντε Σίκα κατάφερε κάτι αδιανόητο, εξαφάνισε την κάμερα!» - βλ. αντιστοίχως: Wikipedia

συμβολικές και αφηρημένες σχέσεις μεταξύ πλάνων», αλλά αντιθέτως στοχεύει στον «φυσικό ρεαλισμό», αφήνοντας χώρο στη «φυσική αληθοφάνεια του ντεκουπάζ».[221] Η ελαχιστοποίηση του μοντάζ αφήνει χώρο στον σεβασμό της *ομοιογένειας*, της *ενότητας του* (δραματικού) *χώρου*, η οποία αποτελεί βασικό στοιχείο του ρεαλισμού στον κινηματογράφο, κατά τον γάλλο στοχαστή.[222]

Για αντίστοιχους λόγους, ο Bazin επαίνεσε το *βάθος πεδίου* και το *πλάνο-σεκάνς*,[223] τεχνικές οι οποίες αντί να κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή, *του επιτρέπουν να επιλέξει το πού θα εστιάσει* ο ίδιος την προσοχή του. Για τον Bazin, η χρήση του *βάθους πεδίου* δεν είναι μία απλή βελτίωση τεχνικής, αλλά αποτελεί «ένα άλμα προόδου της κινηματογραφικής γλώσσας». Και τούτο διότι η κινηματογράφηση με βάθος πεδίου «βρίσκεται πλησιέστερα προς τη σχέση που έχει ο θεατής με την πραγματικότητα», είναι δηλαδή ρεαλιστικότερη· επιπλέον, θέτει τον θεατή σε «*πνευματική εγρήγορση*», ώστε να δει και να επιλέξει μόνος του πού θα σταθεί και θα εστιάσει ως προς τα δρώμενα, που βρίσκονται σε συνεχή ροή. Ασκείται επομένως με την τεχνική αυτή, η νόηση, και αναπτύσσεται η *κρίση του θεατή*. [224]

Ο ρεαλισμός που επιτυγχάνεται με την ελάχιστη δυνατή παρεμβατικότητα του μοντάζ, τη συχνότητα των γενικών πλάνων και του βάθους πεδίου, εμπεριέχουν για τον Bazin και μία *ηθική διάσταση*, «μία ηθική δραματικής εντιμότητας»· αφήνοντας ο σκηνοθέτης τον θεατή (μέσω της χρήσης των παραπάνω τεχνικών) «*να δει τα πάντα και να επιλέξει ελεύθερα*», του δίνει και το περιθώριο «να σχηματίσει προσωπική γνώμη» για τα δρώμενα· δρα, επομένως, ο σκηνοθέτης στην περίπτωση αυτή ως προς τον θεατή με τρόπο «φιλελεύθερο και δημοκρατικό».[225]

Στο πλαίσιο της επιδίωξης της κατά το δυνατόν πιστότερης καταγραφής της πραγματικότητας, ο Bazin ασχολείται και με το σημαντικό θέμα του *φωτισμού* κατά την κινηματογράφηση· ο φωτισμός που επιδοκιμάζει είναι ένας επιμελημένος μεν

---

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%AD%CF%86%CF%84%CE%B7%CF%82_%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B7%CE%BB%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD
και Εβίτα Γοργορίνη, «Αφιέρωμα στα κινηματογραφικά ρεύματα: Ιταλικός νεορεαλισμός», *FRAPRESS.GR*, 15.1.2014, πρόσβαση (10.11.2019) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://frapress.gr/2014/01/afieroma-sta-kinimatografika-revmat-3/, καθώς και ολόκληρη την ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων*, με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube (πρόσβαση 11.2.2020): https://www.youtube.com/watch?v=5Xe0MZCDEdQ

[221] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ. 71-72

[222] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ. 128-129 και 187

[223] ο όρος plan sequence στα γαλλικά ή sequence shot στα αγγλικά, χρησιμοποιείται όταν σε ένα πλάνο έχουμε «την αφήγηση μίας ολόκληρης νοηματικής ενότητας από γεγονότα ή και σκηνές» -βλ. Ιωάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, Φως & Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος ΙΩΝ, 2016, σ.σ.120

[224] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ.152-153 & 168

[225] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ. 168-169

επαρκώς, αλλά κατά τα λοιπά ένας «διόλου αισθητικός, διόλου δραματικός…(ένας) φωτισμός τίμιος».

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα λέγαμε ότι στον κινηματογραφικό ρεαλισμό του Bazin, όλα τα επιμέρους στοιχεία, «ντεκόρ, κοστούμια, φωτισμοί και ιδίως φωτογραφία», οφείλουν να τείνουν «προς μία απόλυτη ουδετερότητα», και *η ιδανική σκηνοθετική στάση ορίζεται από την προσπάθεια απουσίας της, από «ένα στυλ χωρίς στυλ»*.[226] Προκύπτει βέβαια το ερώτημα, πού έγκειται στην περίπτωση αυτή, η δεινότητα του σκηνοθέτη. Στο να καταφέρει ακριβώς να δημιουργήσει αυτό το «απολύτως ουδέτερο δραματικό σύμπαν», *χωρίς αυτή η ουδετερότητα να σημαίνει απουσία τέχνης*, αφού προϋποθέτει μία οικονομία των εκφραστικών του μέσων - τεχνικών και αισθητικών, μία έντονη επιμέλεια για επιλεκτική «ουδετεροποίησή» τους, επισημαίνει ο Bazin.[227]

Αξίζει επιπλέον να τονίσουμε τη μεγάλη σημασία που δίνει ο Bazin στον *ηθοποιό*· όπως σημειώνει χαρακτηριστικά: «τα ντεκόρ και η κάμερα δεν υπάρχουν εκεί παρά για να επιτρέψουν στον ηθοποιό να συγκεντρώσει στο πρόσωπό του το μάξιμουμ της δραματικής έντασης…».[228]

Ο Bazin εκτιμούσε και επαίνεσε ιδιαιτέρως τα χαρακτηριστικά του ιταλικού νεορεαλισμού.

Τα τελευταία χρόνια έχει αναβιώσει ένα έντονο θεωρητικό ενδιαφέρον για τη σκέψη του Bazin και τους ορισμούς του ως προς τη ρεαλιστική κινηματογραφική αναπαράσταση. Έχει υποστηριχθεί ότι η έννοια της κινηματογραφικής «αυθεντικότητας», την οποία εξυμνούσε ο Bazin, δεν αναφερόταν στην αντικειμενικότητα της κάμερας, αλλά στην διυποκειμενικότητα της ανθρώπινης αντίληψης, κάτι που τον φέρνει κοντά στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty και τις σύγχρονες θεωρίες της 'σωματοποιημένης' πρόσληψης της κινηματογραφικής εμπειρίας. [229]

II. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ KEN LOACH

[226] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ.169-170
[227] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*, ό.π., σ.σ. 170-172
[228] Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1*,ό.π., σ. 181
[229] Shaun Inouye, *(Neo)Bazinian realism: Existential Phenomenology and the Image-body*, (a Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts), Vancouver: University of British Columbia Library, 2013, πρόσβαση (12.12.2019): http://hdl.handle.net/2429/45699

Ως "μελέτη περίπτωσης" (case study) θα προσεγγίσουμε το ρεαλιστικό σινεμά του Βρετανού σκηνοθέτη Ken Loach. Θα παρουσιάσουμε συνοπτικά την καλλιτεχνική του διαδρομή, τις επιρροές του, τη σχέση του με τη Βρετανική ρεαλιστική παράδοση και με τις αρχές του Bazin, καθώς και τις αισθητικές στρατηγικές του δημιουργού.

Δεδομένης της μεγάλης έκτασης του έργου του, αλλά και της ειδικής στοχοθεσίας μας, η ανάλυσή μας θα επικεντρωθεί ακολούθως σε τέσσερεις ταινίες του, της τελευταίας δεκαπενταετίας.

Θα αποπειραθούμε να καταγράψουμε μέρος του ηθικού και πολιτικού φιλοσοφικού στοχασμού που διαπερνά τις ταινίες αυτές, να σκιαγραφήσουμε την ηθική στάση του δημιουργού, και να εξετάσουμε την ένταξη των ταινιών του στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Α. Καλλιτεχνική διαδρομή

Θεωρείται ένας από τους πιο καταξιωμένους Βρετανούς σκηνοθέτες, και ίσως ο σημαντικότερος εκφραστής του κοινωνικού ρεαλισμού στον κινηματογράφο.[230]

Ο Loach έχει υπάρξει παραγωγικότατος στην μακρόχρονη καριέρα του, η οποία συνεχίζεται επιτυχώς μέχρι σήμερα που ο σκηνοθέτης διανύει την 9η δεκαετία της ζωής του.[231]

Γεννημένος στο Nuneaton, μία πόλη της κεντρικής Αγγλίας, το 1936, με σπουδές Νομικής στην Οξφόρδη, έκανε ένα σύντομο πέρασμα από τον χώρο του θεάτρου – πρώτα ως ηθοποιός- και κατόπιν ως σκηνοθέτης.

Κρίσιμη στιγμή για την έναρξη της καριέρας του ήταν η πρόσληψή του στο BBC στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Τότε η τηλεόραση βρισκόταν σε αλματώδη ανάπτυξη και η ανάγκη για σκηνοθέτες ήταν μεγάλη. Ο Loach σκηνοθετούσε τα τηλεοπτικά του έργα με κινηματογραφικό τρόπο και ισάξια επιμέλεια, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει πολλές ποιοτικές και επιτυχημένες τηλεοπτικές δουλειές.

Το διάστημα εκείνο ο σκηνοθέτης ασχολήθηκε και με την επεξεργασία ενός είδους τηλεταινίας, που αποτελούσε δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (docu-drama), και συνδυάζοντας στοιχεία μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ ασχολούνταν με επίκαιρα κοινωνικά προβλήματα. Κορυφαία δημιουργία εκείνης της περιόδου ήταν η

[230] Γιώργος Ρούσσος, *Κεν Λόουτς: Ο εκφραστής του κοινωνικού ρεαλισμού στο Σινεμά*, 17.6.2017 - πρόσβαση (19.12.2019) στο: https://tvxs.gr/news/sinema/ken-looyts-o-ekfrastis-toy-koinonikoy-realismoy-sto-sinema-0

[231] Για το σύνολο της πλούσιας φιλμογραφίας του βλ. αναλυτικά στον ιστότοπο IMDb, https://www.imdb.com/name/nm0516360/?ref_=nmbio_bio_nm

τηλεταινία (docu-drama) με τίτλο *Cathy Come Home* (1966),[232] που αφηγούνταν τη σταδιακή κατάρρευση μίας οικογένειας που μένει χωρίς απασχόληση και στέγη· η απήχηση της τηλεταινίας στην αγγλική κοινή γνώμη ήταν μεγάλη, και η ταινία αποτέλεσε έναυσμα για την αλλαγή του νομοθετικού πλαισίου για τους άστεγους.[233]

Η πρώτη κινηματογραφική ταινία-σταθμός στην καριέρα του Loach ήταν το *Kes* (1969),[234] και αφορά στην ιστορία ενός δεκαπεντάχρονου αγοριού της εργατικής τάξης σε μία πόλη ανθρακωρύχων, παραμελημένου στο οικογενειακό πλαίσιο και περιθωριοποιημένου –λόγω χαμηλών επιδόσεων- στο αυταρχικό σχολικό περιβάλλον του, το οποίο βρίσκει διέξοδο και αυτοπεποίθηση, όταν αναλαμβάνει να εκπαιδεύσει ένα μικρό γεράκι. Η ταινία έκανε διεθνώς γνωστό το όνομα του σκηνοθέτη της και θεωρείται από πολλούς ως το αριστούργημα του Loach·[235] το BFI ('British Film Institute') την κατέταξε στην 7η θέση των καλύτερων βρετανικών ταινιών του 20ου αιώνα.[236]

Κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, ο Loach συνέχισε με τη δημιουργία τηλεταινιών, κινηματογραφικών ταινιών και ντοκιμαντέρ, με έντονο, ως επί το πλείστον, χαρακτήρα πολιτικής ή κοινωνικής καταγγελίας. Η προβολή όμως των πολιτικοποιημένων τηλεταινιών και ντοκιμαντέρ στην τηλεόραση ήγειρε μεγάλες αντιδράσεις και προκάλεσε την παρέμβαση της τηλεοπτικής λογοκρισίας· αυτό είχε ως αποτέλεσμα κάποιες από τις τηλεοπτικές δημιουργίες του να μην προβληθούν ποτέ ή να προβληθούν μετά από τη βράβευσή τους σε ξένα φεστιβάλ.[237] Κατά συνέπεια, τις δύο παραπάνω δεκαετίες η καριέρα του Loach παρουσίασε ύφεση, όχι λόγω της μειωμένης δημιουργικότητας ή της ποιότητας της εργασίας του σκηνοθέτη, αλλά λόγω των μεγάλων δυσκολιών που αντιμετώπισε στην εύρεση χρηματοδότηση, καθώς και στη διανομή των έργων του.[238]

---

[232] βλ.σχετ.: "Versus: The Life and Films of Ken Loach - Cathy Come Home clip" , πρόσβαση (1.10.2019) στο https://www.youtube.com/watch?v=xky8ZqhNAlo

[233] IMDb, *Ken Loach – Biography*, πρόσβαση στην ιστοσελίδα: https://www.imdb.com/name/nm0516360/bio?ref_=nm_dyk_qt_sm#overview

[234] βλ. το αυθεντικό τρέιλερ της ταινίας *Kes* στο: https://www.youtube.com/watch?v=HRYvUpsrqmg και γενικές πληροφορίες και άλλο υλικό στο: https://www.imdb.com/title/tt0064541/?ref_=vi_close

[235] ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το *Kes* ήταν μία από τις αγαπημένες ταινίες του σπουδαίου Πολωνού κινηματογραφιστή Κριστόφ Κισλόφκσι - https://en.wikipedia.org/wiki/Kes_(film)

[236] https://en.wikipedia.org/wiki/BFI_Top_100_British_films

[237] Όπως επί παραδείγματι το ντοκιμαντέρ *Which Side Are You On?* (1984), που προβλήθηκε από το Channel 4, αφού βραβεύθηκε στο Φεστιβάλ των Λαών της Φλωρεντίας – βλ. σχετ.: Νίκος Σαββάτης, "Μια πορεία προς τον ρεαλισμό", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ. 12

[238] IMDb, *Ken Loach – Biography*, ό.π.

Από τη δεκαετία του 1990 και εξής, ο Loach επανήλθε δυναμικά στο προσκήνιο, με εντυπωσιακή κινηματογραφική παραγωγή[239] και με έναν πιο εδραιωμένο, προσωπικό κινηματογραφικό λόγο. Ο Loach συμπεριλήφθηκε έκτοτε στο Πάνθεον των σημαντικών ευρωπαίων κινηματογραφιστών. Πολλές από τις δημιουργίες του βραβεύθηκαν σε σημαντικά διεθνή φεστιβάλ. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι έχει βραβευθεί δύο φορές με το σημαντικό Βραβείο Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου[240] –το 1991 για την ταινία *Ριφ-Ραφ* (‘*Riff-Raff’*)[241] και το 1995 για το *Γη και Ελευθερία* (‘*Land and Freedom’*)[242].

.

Ο Loach συγκαταλέγεται δε, στους μόλις εννέα σκηνοθέτες παγκοσμίως που έχουν τιμηθεί *δύο* φορές με τον *Χρυσό Φοίνικα* –την ύψιστη διάκριση του Φεστιβάλ των Καννών· πρώτα το 2006 για την ταινία *Ο Άνεμος Χορεύει το Κριθάρι* (‘*The Wind That Shakes the Barley*’),[243] και δέκα χρόνια αργότερα, το 2016, για την ταινία *Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ* (‘*I, Daniel Blake’*), με την οποία θα ασχοληθούμε αναλυτικά παρακάτω.[244]

Για λόγους οικονομίας του κειμένου, αναφέρουμε μόνον ενδεικτικά[245] κάποιους τίτλους βραβευμένων ταινιών από την εν συνόλω αξιόλογη φιλμογραφία του σκηνοθέτη: *Βροχή από πέτρες* (‘*Raining Stones*’, 1993),[246] *Λέιντιμπερντ, Λέιντιμπερντ* (‘*Ladybird Ladybird*’, 1994),[247] *Το όνομά μου είναι Τζο* (‘*My Name Is Joe*’, 1998),[248] *Γλυκά Δεκάξι* (‘*Sweet Sixteen*’, 2002),[249] *Ένα Τρυφερό Φιλί* (‘*A Fond Kiss*’ - 2004),[250] κ.ά.

---

[239] Επτά ταινίες μυθοπλασίας και τέσσερα ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του 1990, οκτώ μυθοπλασίας και δύο ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του 2000, και πέντε μυθοπλασίες και τρία ντοκιμαντέρ κατά την τρέχουσα δεκαετία.

[240] European Film Awards

[241] Οι πολλές διάλεκτοι της ταινίας ήταν τόσο δυσνόητες, που το φιλμ προβλήθηκε με υπότιτλους ακόμη και για το αγγλόφωνο κοινό -βλ..: https://www.imdb.com/title/tt0100491/trivia?ref_=tt_ql_2

[242] Θέμα της ταινίας ο Ισπανικός εμφύλιος πόλεμος βλ. σχετικώς: https://www.imdb.com/title/tt0114671/?ref_=nmbio_mbio

[243] η ταινία διαδραματίζεται στην Ιρλανδία του 1920 και αφηγούμενη την ιστορία δύο αδελφών, αποτυπώνει μέσω αυτής τον αγώνα ανεξαρτησίας του Ιρλανδικού Δημοκρατικού Στρατού ενάντια στη Μεγάλη Βρετανία και τον μετέπειτα Ιρλανδικό εμφύλιο πόλεμο –βλ. σχετικώς *IMDb* στο: https://www.imdb.com/title/tt0460989/

[244] Για τα βραβεία και τις διακρίσεις της ταινίας I, Daniel Blake βλ. σχετικώς στο: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%B3%CF%8E,_%CE%BF_%CE%9D%CF%84%CE%AC%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CE%BB_%CE%9C%CF%80%CE%BB%CE%AD%CE%B9%CE%BA

[245] πλέον των ταινιών που θα μας απασχολήσουν ακολούθως στην παρούσα εργασία

[246] Το trailer της ταινίας στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=GYmlKwmeBYE

[247] Το trailer της ταινίας στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=BD0zmFhdL5w

[248] Το trailer της ταινίας στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=8cycwrpe1ak

[249] Το trailer της ταινίας στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=-rsDPu9wgjs

[250] Το trailer της ταινίας στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=pGS3xt3EkDY

Β. Ο ρεαλισμός του Loach

Απαντώντας σε συνεντεύξεις του ως προς το αν θεωρεί τον εαυτό του έναν ρεαλιστή σκηνοθέτη, ο Loach έχει κατά καιρούς δηλώσει ότι δεν κάνει ταινίες «για να επιβεβαιώσει κάποιον αισθητικό όρο»,[251] ούτε εργάζεται έχοντας στο μυαλό του κάτι τέτοιο· «πιθανολογώ ότι δεν είμαι ένας μη-ρεαλιστής σκηνοθέτης, ούτε ένας αντι-ρεαλιστής, όσο για τα υπόλοιπα, δεν θα μπορούσα να ενδιαφέρομαι λιγότερο» λέει χαρακτηριστικά.[252]

Αυτό πάντως, για το οποίο σαφώς ενδιαφέρεται ο Loach –και το οποίο βεβαίως κατατάσσει τον σκηνοθέτη στον ρεαλισμό, είναι η ευανάγνωστη γραμμική αφήγηση θεμάτων που σχετίζονται με την καθημερινή ζωή, καθώς πιστεύει ότι *οι πρόοδοι* στις περισσότερες μορφές τέχνης επισυμβαίνουν, όταν οι άνθρωποι διευκολυνόμαστε (μέσω της τέχνης) να καταλάβουμε τι πραγματικά συμβαίνει στη *ζωή* και να συλλάβουμε «τον πυρήνα της εμπειρίας μας»· αντιθέτως, πιστεύει, η στείρα εμμονή στη φόρμα και το στυλ οδηγεί στην παρακμή της τέχνης.[253]

Γ. Οι επιρροές του

Ο Loach θαύμασε και εμπνεύστηκε ιδιαιτέρως από τον *Ιταλικό νεορεαλισμό*,[254]

---

[251] Νίκος Σαββάτης, "Συνέντευξη μ' έναν σεμνό δημιουργό", ό.π., σ.26

[252] Bert Cardullo, "A Cinema of Social Conscience: An Interview with Ken Loach.", *The Minnesota Review*, vol. 76, 2011, p. 81-96, ανάκτηση (1.12.2019) από: https://doi.org/10.1215/00265667-1222065 , p.90

[253] Bert Cardullo, ό.π.

[254] Ο *Ιταλικός Νεορεαλισμός* αναπτύχθηκε ως ρεύμα στην Ιταλία τη δεκαετία του 1940, στα τέλη του πολέμου, ως αντίδραση στις αισθητικές και θεματολογικές προτιμήσεις του φασιστικού καθεστώτος. Εγκαταλείπονται τα στούντιο και η αισθητική του Hollywood και ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στους φυσικούς εξωτερικούς χώρους, καταγράφοντας τα προβλήματα, τις ανησυχίες και τις ελπίδες των απλών καθημερινών ανθρώπων, σε άμεση συνάρτηση με το δυσμενές κοινωνικό πλαίσιο. Η κινηματογράφηση είναι λιτή, η αφήγηση πλησιάζει περισσότερο το ρεπορτάζ παρά το μυθιστόρημα (προκειμένου να απομακρυνθεί από την υπερβολή του χολιγουντιανού μελοδραματισμού), οι ηθοποιοί πολλές φορές είναι –ελλείψει πόρων- ερασιτέχνες, και η όλη δραματουργική δύναμη προκύπτει από την προσπάθεια κινηματογραφικής απόδοσης του πραγματικού με ένα «ηθικά ακέραιο» τρόπο. Ο ιταλικός νεορεαλισμός ήταν το σινεμά που κατεξοχήν θαύμαζε και εκτιμούσε ο Bazin. – βλ. ενδεικτικά: 1) Δημήτρης Μπάμπας, «Νεορεαλισμός: Η εικόνα και η ηθική του πραγματικού», ηλεκτρονικό περιοδικό *Σινεφίλια*, χ.χ., πρόσβαση (7.12.2019) στη διεύθυνση: http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/327-neorealismos , 2) Εβίτα Γοργορίνη, *Αφιέρωμα στα κινηματογραφικά ρεύματα: Ιταλικός νεορεαλισμός*, 15.1.2014, πρόσβαση (7.12.2019) στο: https://frapress.gr/2014/01/afieroma-sta-kinimatografika-revmat-3/ , 3) Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2 –Μία Αισθητική του Ρεαλισμού και του Νεορεαλισμού*, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως, 1989

καθώς και από τις ταινίες του *Τσέχικου Νέου Κύματος*,[255] γεγονός που, μεταξύ άλλων, καταδεικνύει και τον προσανατολισμό του σε έναν βαθιά *ανθρωποκεντρικό* κινηματογράφο. Και τούτο διότι, τα δύο αυτά ρεύματα τον βοήθησαν –κατά δήλωσή του- να διακρίνει ότι μπορεί να υπάρξει και ένα *άλλο* σινεμά, «πέρα από τις ανοησίες του Hollywood», ένα σινεμά που ασχολείται με «τους καθημερινούς ανθρώπους και τα διλήμματά τους, και όχι με τους διάσημους, τους πλούσιους ή με εξωφρενικές περιπέτειες».[256]

Η ταινία που κυρίως τον ενέπνευσε, στα νεανικά του χρόνια, για την ενασχόλησή του με τη σκηνοθεσία ήταν ο «Κλέφτης ποδηλάτων» του Βιτόριο ντε Σίκα (1948), η οποία-ως προαναφέρθηκε- θεωρείται ως ένα από τα αριστουργήματα του ιταλικού νεορεαλισμού.[257] Ο Loach σχολιάζει σχετικώς, το 2010:

> « (Η ταινία) δείχνει απλώς την ιστορία ενός άνδρα, που ψάχνει για δουλειά πάνω σε ένα ποδήλατο, και του γιου του, καθώς και τις επιπτώσεις (αυτής της κατάστασης) στην οικογένειά τους. Το μόνο που κάνει είναι να λέει την ιστορία αυτής της μίας οικογένειας και δεν πηγαίνει παραπέρα, όμως κάνοντας αυτό, σου λέει οτιδήποτε χρειάζεται να ξέρεις. Λατρεύω αυτή την ιδέα του να λες μία ιστορία στη μικροκοσμική κλίμακα· εάν συλλάβεις την ιστορία και τους χαρακτήρες σωστά,

---

[255] Στο *Νέο Κύμα Τσεχοσλοβακίας* ή *Τσέχικο Νέο Κύμα* –όπως είναι ευρύτερα γνωστό- συγκαταλέγονται αρκετές, ιδιαίτερα αξιόλογες ταινίες που δημιουργήθηκαν από μία ομάδα νέων κινηματογραφιστών, απόφοιτων της διάσημης Ακαδημίας Κινηματογράφου και Τηλεόρασης της Πράγας (FAMU) μέσα σε ένα σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα, κατά τη δεκαετία του 1960. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, εκμεταλλευόμενοι το πολιτικό κλίμα μίας σταδιακής φιλελευθεροποίησης στην τότε ανήκουσα σο ανατολικό μπλοκ Τσεχοσλοβακία, οι κινηματογραφιστές αυτοί ανέπτυξαν ένα από τα πιο σημαντικά κινηματογραφικά κινήματα του 20ου αι., και δημιούργησαν ταινίες πρωτοποριακές στην αφήγηση και τη φόρμα, με έντονο ενδιαφέρον για το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο, και με στυλιστικά χαρακτηριστικά που περιλάμβαναν το μαύρο χιούμορ, ερασιτέχνες ηθοποιούς και αυτοσχέδιους διαλόγους. Η διακοπή της κινηματογραφικής αυτής δυναμικής επήλθε βίαια, με τη στρατιωτική εισβολή της τότε ΕΣΣΔ στην Πράγα, τον Αύγουστο του 1968, και την επιβολή σκληρής λογοκρισίας αμέσως μετά. Οι ταινίες του Τσέχικου Νέου Κύματος, μαζί με το αντίστοιχο σημαντικό κίνημα της Nouvelle Vague στη Γαλλία (παρά τις διαφορές τους) συγκλίνουν ως προς την αναζήτηση ενός «καθαρού κινηματογράφου» -μακριά από την τυποποιητική λογική των μεγάλων στούντιο. –βλ. ενδεικτικά: Λουκάς Κατσίκας, «Το Ξύπνημα της Άνοιξης: Οι 25ες Νύχτες Πρεμιέρας παρουσιάζουν ένα συγκλονιστικό αφιέρωμα στο Τσεχικό Νέο Κύμα», ηλεκτρονικό περιοδικό *CINEMAGAZINE*, 10.9.2019, πρόσβαση (22.12.2019) στην ιστοσελίδα: http://www.cinemagazine.gr/nea/arthro/25_aiff_spring_awakening_wild_flowers_of_czech_new_wave-131006091/

[256] Συνέντευξη του Ken Loach στον Tom Lamont, "The film that changed my life: Ken Loach", *The Guardian*, 16.5.2010, ανάκτηση (1.11.2019) από: https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach

[257] https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%AD%CF%86%CF%84%CE%B7%CF%82_%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B7%CE%BB%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD

τότε η ταινία θα λέει τα πάντα για το ευρύτερο πλαίσιο, χωρίς να πρέπει εσύ να γενικεύσεις».[258]

Δ. Ο Loach και η Βρετανική ρεαλιστική παράδοση

Ο Ken Loach, μαζί με τον Mike Leigh, θεωρούνται οι σημαντικότεροι σύγχρονοι εκφραστές του *Βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού*.[259] Το ρεύμα αυτό έχει τις καταβολές του στον ιταλικό νεορεαλισμό και στο βρετανικό *Free Cinema*.[260]

Εάν θελήσουμε να απομονώσουμε τα διακριτά χαρακτηριστικά του Βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού, θα εστιάσουμε στη ρεαλιστική παράδοση, συμπεριλαμβανομένου και του στυλ του ντοκιμαντέρ, και στον κοινωνικό προσανατολισμό του θέματος –χαρακτήρες από την εργατική τάξη, ευρισκόμενοι σε δυσμενείς κοινωνικές καταστάσεις, καταπιεσμένοι από κοινωνικά στερεότυπα ή περιθωριοποιημένοι από κρατικές δυσλειτουργίες.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και καθ' όλη τη δεκαετία του 1960 εμφανίστηκε στη Βρετανία ένα πολιτιστικό κίνημα (με εφαρμογές στο θέατρο, τη λογοτεχνία, την τηλεόραση και το σινεμά), που είναι γνωστό με τον –μη μεταφραζόμενο- όρο *Kitchen sink realism* (ή *Kitchen sink drama*).[261]

Κινούμενες στο πλαίσιο του κοινωνικού ρεαλισμού, οι ταινίες του ρεύματος '*Kitchen sink*' είχαν ως κεντρικούς ήρωες ανθρώπους της εργατική τάξης, έδιναν πρόβαλλαν τις διακριτές τοπικές προφορές των χαρακτήρων-ηθοποιών,[262] και παρουσίαζαν με ωμό ρεαλισμό καθημερινές ιστορίες -μέσα από τις οποίες

---

[258] Συνέντευξη του Ken Loach στον Tom Lamont, ό.π.

[259] Προς αποφυγή παρερμηνειών, διευκρινίζουμε ότι ο *κοινωνικός ρεαλισμός* ("Social realism") ως καλλιτεχνικό ρεύμα *δεν* πρέπει να συγχέεται με τον *σοσιαλιστικό ρεαλισμό* ("Socialist realism") , που ήταν η επίσημη, κρατικά αποδεκτή μορφή τέχνης στις χώρες της Σοβιετικής Ένωσης κατά το διάστημα 1932-1988, και προωθούσε τις κομμουνιστικές αξίες – βλ. σχετικώς: https://en.wikipedia.org/wiki/Social_realism και https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism

[260] μία τάση παραγωγής ντοκιμαντέρ και ταινιών μικρού μήκους που αναπτύχθηκε στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του 1950 και πρέσβευε τη χειραφέτηση των δημιουργών από τις συμβάσεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας· οι εκπρόσωποί της κινηματογραφούσαν με αυστηρό ρεαλιστικό στυλ –και έμφαση πρωτίστως στην εικόνα και δευτερευόντως στον ήχο- τους καθημερινούς ανθρώπους τη εργατικής τάξης – βλ. σχετικώς: α) https://en.wikipedia.org/wiki/Free_Cinema και β) Ειρήνη Ασημένου, «Αφιέρωμα στο Free Cinema..», Περιοδικό *Vakxikon.gr*, τεύχος 10, πρόσβαση (14.12.2019) στο: https://www.vakxikon.gr/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%AD%CF%81%CF%89%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-free-cinema/

[261] Όσον αφορά τον κινηματογράφο, το ρεύμα του *Kitchen sink realism* είχε μεγάλη συγγένεια, αλλά δεν ταυτίστηκε ποτέ απόλυτα με το *Βρετανικό Νέο Κύμα* ('*British New Wave*')- το οποίο και αποτελούσε την μεταφορά στην Αγγλία του *Γαλλικού Νέου Κύματος* ('*Nouvelle Vague*') – βλ.σχετ.: https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-kitchen-sink-dramas , https://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_sink_realism και https://en.wikipedia.org/wiki/British_New_Wave

[262] Σ.Σ.: στις *ντοπιολαλιές*, όπως αποκαλούνται στην Ελλάδα

σκιαγραφούσαν όλα τα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα της εποχής τους. Μερικές από τις καλύτερες βρετανικές ταινίες εν γένει ανήκουν σε αυτό το υπο-είδος του κοινωνικού ρεαλισμού.

Οι πρώιμες τηλεταινίες ('*docu-drama*') του Loach στη δεκαετία του 1960 (όπως το προαναφερόμενο *Cathy Come Home*) κατατάσσονται από μελετητές στο ρεύμα του 'Kitchen sink' –ως εξέχοντα δείγματά του, με την επισήμανση όμως ότι ο Loach αξιοποίησε τις στυλιστικές συμβάσεις του ρεύματος για να αναπτύξει έναν νέο, «συγκρουσιακό ρεαλισμό», ο οποίος, *λόγω της εμβρίθειάς του*, είχε μεγάλη επιδραστικότητα τόσο στους θεατές, όσο και στους κρατούντες –πυροδοτώντας έτσι κάποιες φορές κοινωνικές αντιδράσεις ή ακόμα και αλλαγές.[263]

Κατά τη δεκαετία του 1980 (περίοδο της πρωθυπουργίας της Margaret Thatcher 1979-1990), ο κοινωνικός ρεαλισμός στη Βρετανία αποτυπώθηκε στον κινηματογράφο ως αντίδραση των καλλιτεχνών (μεταξύ αυτών και του Loach) στη σκληρή οικονομική πολιτική του 'Θατσερισμού' που οδήγησε σε αύξηση της ανεργίας και εξαθλίωσε τα χαμηλότερα στρώματα. Το πρόβλημα χρηματοδότησης των ανεξάρτητων ταινιών του ρεύματος αντιμετωπίσθηκε εν μέρει με την οικονομική συμβολή του British Film Institute και με τη δημιουργία του καναλιού Channel 4, που χρηματοδοτούσε ανεξάρτητες παραγωγές για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Τη δεκαετία του 1990, η πορεία του Βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού σταθεροποιήθηκε ως ανοδική, και πολλοί κινηματογραφιστές -όπως και ο Loach- εδραιώθηκαν ως δημιουργοί (auteurs).[264]

Ε. Κινηματογράφηση στην παράδοση του Bazin

Ο έγκριτος θεωρητικός John Orr,[265] ο οποίος διέκρινε τέσσερεις τάσεις συνέχισης του ρεαλισμού στο σινεμά μετά το 1990, κατέταξε το σινεμά του Loach στη ρεαλιστική παράδοση του Bazin, χαρακτηρίζοντας συγκεκριμένα το έργο του ως δείγμα ενός '*Neo-Bazinian realism*'.[266]

---

[263] Neil Mitchell, *Where to begin with kitchen sink drama*, στον ιστότοπο του BFI (British Film Institute), ανάκτηση (14.12.2019): https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-kitchen-sink-dramas

[264] Σωτήρης Πετρίδης, "Ο Βρετανικός Κινηματογράφος και η περίπτωση του Κοινωνικού Ρεαλισμού", ηλεκτρονικό περιοδικό Εξώστης, πρόσβαση στο: http://www.exostispress.gr/Article/o-bretanikos-kinimatografos-kai-i-periptosi-tou-koinonikou-realismou, καθώς επίσης και: https://en.wikipedia.org/wiki/Social_realism

[265] αναλυτικά για το έργο και τη συνεισφορά του, βλ. ιστότοπο: https://www.johnorrfilmauthor.co.uk/

[266] John Orr, "New Directions in European Cinema" in Elizabeth Ezra (ed.) *European Cinema*, Oxford:

Όπως σημειώνει ο Orr, ο Bazin έβλεπε το σινεμά «σαν ένα παράθυρο που ανοίγεται στον κόσμο, ως έναν τρόπο *κοινωνικής εξερεύνησης*[267] μέσα από τις φόρμες του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας» και επισημαίνει ότι αρκετά από τα πρακτικά μέσα που ο Bazin διέκρινε ότι εξυπηρετούν αυτή τη λειτουργία του σινεμά, τα βρίσκουμε να ευδοκιμούν και στον σύγχρονο κινηματογράφο.[268]

Ειδικότερα, ο μελετητής διακρίνει στις ταινίες που εντάσσει στο υπο-είδος του Neo-Bazinian realism, χαρακτηριστικά όπως: μεσαίου ή χαμηλού προϋπολογισμού παραγωγές, θεματικές που ασχολούνται με ζητήματα κοινωνικής παθογένειας και περιθωριοποίησης των ασθενέστερων, χαρακτήρες σε δυσμενή κοινωνική ή οικονομική θέση –αλλά πάντοτε 'αξιόμαχοι', συχνή χρήση μη-επαγγελματιών ηθοποιών, εισαγωγή στοιχείων αυτοσχεδιασμού στους διαλόγους, ομαδικό πνεύμα στις ερμηνείες των ρόλων (*ensemble acting*) και όχι σινεμά των πρωταγωνιστών, μείξη δραματικών και κωμικών στοιχείων στην αφήγηση, κινηματογράφηση με τρόπο διακριτικό και κατά το δυνατόν ανεπαίσθητο ώστε να δίδεται η εντύπωση της πραγματικότητας, προτίμηση διεξαγωγής των γυρισμάτων σε φυσικούς χώρους και όχι σε στούντιο –και με διάχυτη πάντα την αίσθηση του άμεσου κοινωνικού περιβάλλοντος των ηρώων, κ.ά.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά εντοπίζονται αβίαστα από τον Orr και στο σινεμά του Loach. Ιδιαίτερη σημασία δίνει ο μελετητής στο γεγονός, ότι αυτή ακριβώς η κινηματογραφική προσέγγιση της αφήγησης– αφενός *διακριτική*, αφετέρου *πλούσια σε λεπταίσθητες και βαρύνουσες πληροφορίες*-, αφήνει περιθώρια για την *ανάπτυξη της αυτόνομης κρίσης* του θεατή. Η ιστορία, κινηματογραφείται ως ένας «ανοιχτός μύθος» και προσφέρεται στον θεατή για τα συμπεράσματά του.

Όπως παρατηρεί ο Orr, στην αφηγηματική προσέγγιση του Ken Loach «το να κάνεις μία κοινωνική ή ψυχολογική κρίση ισοδυναμεί ταυτόχρονα με μία ηθική κρίση».[269] Οι σκηνοθέτες που ακολουθούν την *μπαζενική παράδοση*, όπως κατεξοχήν ο Loach, τείνουν –σημειώνει- να καθιστούν αυτή την *ηθική διάσταση εμφανή*, να της προσδίδουν «μία ανθρωπιστική διαφάνεια»· η κινηματογραφική πρακτική που ακολουθούν, επιτρέπει την *εύκολη μετάβαση* από το ένα επίπεδο στο άλλο, από την *αμφισημία* μιας κατάστασης στην *αποσαφηνισμένη κρίση*. Και ο Loach, όπως

Oxford University Press 2004,(p.p. 299-317), σ. 301-302

[267] η έμφαση δική μας

[268] ας σημειωθεί ότι το κείμενο του Orr γράφτηκε πριν μία 15ετία περίπου.

[269] John Orr, ό.π., 302 – ο Orr κάνει αυτή την παρατήρηση τόσο για τον Eric Rohmer όσο και για τον Loach

παρατηρεί ο Orr, είναι εδώ και χρόνια, «ο μαέστρος της αποσαφηνισμένης κρίσης».[270]

Πράγματι, μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε παρακολουθώντας τη φιλμογραφία του Loach, ότι ο σκηνοθέτης βάζει τον θεατή του να έρθει αντιμέτωπος με τις ιδιαιτερότητες και τα διλήμματα της εκάστοτε περίστασης· πέραν δηλαδή του προ-διαμορφωμένου προσωπικού ηθικού του κώδικα, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος και 'αναγκάζεται' τρόπον τινά να εξετάσει ένα απαιτητικό –ένα "αριστοτελικό", θα λέγαμε, 'επιμέρους'. Η αίσθηση *αυθεντικότητας* των δρώμενων, όπως και η ακριβής σκιαγράφηση από τον σκηνοθέτη των λεπταίσθητων αποχρώσεων ως προς τα πραγματικά δεδομένα του κοινωνικού περιβάλλοντος και τα βαθύτερα κίνητρα των ηρώων, είναι αυτά που εν τέλει βοηθούν τον θεατή να καταλήξει σε μία συγκροτημένη κρίση.

Ο Loach, επισημαίνει ο Orr, αναζητά «την πρωτογενή καλοσύνη κάτω από τις ηθικές αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης» και είναι αυτός ο *βαθύς ανθρωπισμός* του που τον συνδέει εν τέλει με τον Bazin.[271]

Άλλες απόψεις μελετητών, που παρατίθενται από την Leila Wimmer[272] συμπίπτουν εν πολλοίς με την παραπάνω ανάλυση του Orr για τον διακριτό χαρακτήρα του έργου του Loach. Ο Olivier Kohn σημειώνει ότι το ενδιαφέρον του δημιουργού δεν έγκειται «στο να προσποιηθεί ότι συλλαμβάνει το *πραγματικό*,[273] αλλά στο να καταστήσει την πραγματικότητα, όσο γίνεται πιο ευανάγνωστη». Για τον λόγο αυτόν μάλιστα αφιερώνει προκαταρκτικά πολύ χρόνο στην έρευνα του θέματός του, και μετά το ανακατασκευάζει με τον μύθο.[274]

Μπορούμε πράγματι να διαπιστώσουμε σε πολλά από τα έργα του Loach, την έμφαση που δίνει στην έρευνα του θέματος. Ειδικά στα δύο τελευταία έργα του ('*I, Daniel Blake*' και '*Sorry,we missed you'*), στα οποία ενδιαφέρεται ιδιαιτέρως για την ακρίβεια του σεναρίου και την αντιστοιχία του με πραγματικά δεδομένα από τη σημερινή κοινωνική και οικονομική κατάσταση της εργατικής τάξης στην Βρετανία, η έρευνα του σκηνοθέτη και του συγγραφέα-σεναριογράφου υπήρξε λεπτομερής.

---

[270] John Orr, ό.π., σ.302
[271] John Orr, ό.π., σ. 304
[272] Leila Wimmer, *Cross-channel Perspectives: The French Reception of British Cinema*, Bern: Peter Lang, 2009
[273] η έμφαση δική μας
[274] Olivier Kohn, "Ladybird. Y'a-t-il une loach touch?", *Positif*, 404, October 1994, 7, κατά παραπομπή της Leila Wimmer, ό.π., σ.223

ΣΤ. Οι αισθητικές στρατηγικές του

Ενώ στα πρώτα έργα του Loach, συναντάμε την προτίμησή του στις μη-νατουραλιστικές, Μπρεχτικές τεχνικές αποστασιοποίησης,[275] ήδη από το *Kes* (1969) βλέπουμε την απομάκρυνση του σκηνοθέτη από το παραπάνω πλαίσιο, και την επεξεργασία ενός πιο νατουραλιστικού κινηματογραφικού ύφους που γειτνιάζει περισσότερο με το κλασικό αφηγηματικό στυλ και τον ρεαλισμό.[276] Όπως είδαμε παραπάνω, στοιχεία όπως: γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, φυσικοί φωτισμοί -στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό, χρησιμοποίηση ερασιτεχνών ηθοποιών, γραμμική αφήγηση της ιστορίας, και «μία αθέατη, διακριτική κινηματογράφηση»[277] -στα πρότυπα της παράδοσης του Bazin για 'ένα στυλ χωρίς στυλ'- συνθέτουν, μεταξύ άλλων, τον κορμό της κινηματογραφικής πρακτικής του Loach, που εμπλουτίστηκε συν τω χρόνω, και κατέληξε στο ιδιαιτέρως αναγνωρίσιμο προσωπικό του ύφος.

Ο Loach σέβεται τον θεατή, αλλά και τον ηθοποιό, και αυτό φαίνεται *και* από τις *τεχνικές κινηματογράφησης* που επιλέγει. Η κινηματογραφική κάμερα καταγράφει τις κινήσεις των ηθοποιών κατά τρόπο «μη επιτηδευμένο και χωρίς να τους χαρίζεται» παρατηρεί ο Orr, και[278] υπενθυμίζει την *προτίμηση του Loach για τα «μεσαία γενικά πλάνα» (medium-long shots)*[279] -που διευκολύνουν και τη συχνή μετακίνηση τη κάμερας (panning) · τα πλάνα αυτά αφενός δίνουν στους ηθοποιούς ελευθερία χώρου για να εκφρασθούν, αφετέρου επιτρέπουν στον θεατή να διατηρεί μία *απόσταση από τους χαρακτήρες και τη δράση*, ούτως ώστε οι σχετικές αποφάνσεις του για τις απεικονιζόμενες καταστάσεις να διαμορφώνονται ελεύθερα. Επίσης, για να προσδώσει αυθεντικότητα, ωθώντας τον θεατή να 'ξεχάσει' την ύπαρξη της κάμερας, ο Loach αποφεύγει τεχνικές όπως τα "long tracking shots"[280] ή τη χρήση του

---

[275] λ.χ. ο ήχος χρησιμοποιείται για τη συναισθηματική διάσπαση του θεατή, ο ηθοποιός απευθύνεται στην κάμερα κ.ά.

[276] Florian Grandena, "Realism, Politics, and Melodrama: Jacob Leigh's *The Cinema of Ken Loach*", *Film-Philosophy*, vol. 8 no. 3, January 2004, < http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n3grandena

[277] Νίκος Σαββάτης, "Μια πορεία προς τον ρεαλισμό", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ.13

[278] παραπέμποντας στον Fuller

[279] Στην κινηματογραφική ορολογία, το *medium long shot* (MLS) αποδίδεται και ως '*αμερικάνικο πλάνο'*, και είναι αυτό στο οποίο *ο χαρακτήρας απεικονίζεται από τα γόνατα και πάνω*, κυριαρχώντας μέσα στο κάδρο σε σχέση με το περιβάλλον – βλ. σχετ.: Ιωάννης Σκοπετέας, *Κάμερα, Φως & Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος ΙΩΝ, 2016, σ.σ. 222-223, και επίσης: https://www.youtube.com/watch?v=laU2MI6X48I

[280] Ο όρος tracking ή travelling χρησιμοποιείται όταν έχουμε κίνηση της κάμερας επάνω σε όχημα με ρόδες. Έχουμε τράβελλινγκ εμπρός και πίσω όταν η κάμερα πλησιάζει ή απομακρύνεται από το αντικείμενο και τράβελλινγκ λατεράλ, όταν κινείται παράλληλα προς το αντικείμενο –βλ. σχετ.:

μηχανισμού 'Steadicam'[281], οι οποίες 'υπενθυμίζουν' στον θεατή ότι η δράση κινηματογραφείται.[282]

Ζ. Το βάρος στους ηθοποιούς

Ο Loach πιστεύει ότι η δραματική ένταση μιας ταινίας πρέπει να αποδίδεται κυρίως μέσω των χαρακτήρων και των ηθοποιών που τους ενσαρκώνουν. Γι' αυτό και δίδει μεγάλη βαρύτητα στο σενάριο που μορφοποιεί ολοκληρωμένους χαρακτήρες, αλλά και στην προσεκτική επιλογή των ηθοποιών. Αρκετές φορές προτιμά να χρησιμοποιήσει *ερασιτέχνες ηθοποιούς* –ακόμη και για κεντρικούς ρόλους- μαζί με τους επαγγελματίες.

Αυτή η πρακτική της ανάμειξης μη επαγγελματιών με επαγγελματίες ηθοποιούς ακολουθεί την παράδοση του Bazin. Όπως σημειώνει ο τελευταίος, η πρακτική αυτή, που συναντάται και στον ιταλικό νεορεαλισμό, και αποτελεί κατ' ουσίαν την «άρνηση του νόμου της βεντέτας», επιτυγχάνει όταν η επιλογή των μη επαγγελματιών γίνεται με γνώμονα «τη φυσική ή βιογραφική αναλογία» τους σε σχέση με τον υποδυόμενο ρόλο.[283]

Ο Loach προβαίνει σε πολύμηνες ακροάσεις (casting) για την επιλογή των ηθοποιών που ενσαρκώνουν τους ήρωές του· πιστεύει ότι «*το μυστικό είναι να βρίσκεις πάντα τους κατάλληλους ανθρώπους*». Οι επιλογές του βασίζονται όχι στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των υποψηφίων, αλλά στα κοινά σημεία που μπορεί να έχουν αυτοί με τους ρόλους· «αλλιώς η ιστορία δεν θα λειτουργήσει» λέει χαρακτηριστικά. Ίδιο κοινωνικό υπόβαθρο, αντίστοιχες εμπειρίες ζωής ή και κοινά χαρακτηρολογικά γνωρίσματα με τον ρόλο, και επιπλέον ένα εκφραστικό -«διάφανο»- πρόσωπο, είναι τα βασικότερα κριτήρια του σκηνοθέτη για την επιλογή των ερμηνευτών του.[284]

α)Ιωάννης Σκοπετέας, ό.π., σ.241, και β) Λεξικό Κινηματογραφικών Όρων στην ιστοσελίδα: https://edwkinimatografos.weebly.com/lambdaepsilonxiiotakappa972-kappaiotanuetamualphataumicrongammarhoalphaphiiotakappa974nu-972rhoomeganu.html,
γ) δείγμα: https://www.youtube.com/watch?v=FXy2e1Cwwl8

[281] Πρόκειται για μηχανισμό που εφευρέθηκε το 1975 και σταθεροποιεί την κάμερα, ώστε ο οπερατέρ να κινείται ακολουθώντας τους ηθοποιούς, χωρίς να υπάρχουν ανεπιθύμητοι κραδασμοί –βλ.σχετ.: https://en.wikipedia.org/wiki/Steadicam

[282] John Orr, ό.π., σ. σ. 302-303

[283] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2 ό.π.*, σ.13

[284] Νίκος Σαββάτης, "Συνέντευξη μ' έναν σεμνό δημιουργό", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ.σ. 21-22

Αφού επιλέξει στους ηθοποιούς του, με την παραπάνω κατόπιν ο Loach τους εμπιστεύεται, αφήνοντάς τους χώρο για να εκφραστούν.[285] Το ζητούμενο για εκείνον είναι η *αυθεντικότητα των ερμηνειών*, προκειμένου να εκφρασθούν ουσιαστικά τα ανθρώπινα συναισθήματα (ακόμα και πέρα από τον χαρακτήρα)».[286] Προς τούτο, για τον δημιουργό το μείζον ζήτημα «είναι αυτό που συμβαίνει όχι μέσα στην κάμερα, αλλά στο μυαλό των ηθοποιών»[287] και συνεπώς, υποστηρίζει ο Loach, «…είναι προτιμότερο να γυρίσεις μίαν αληθινή στιγμή ερμηνείας με κακό φωτισμό, γιατί αν περιμένεις άλλες δύο ώρες να ξαναφωτίσεις, η συγκίνηση θα 'χει στερέψει, και το αληθινό περιεχόμενο της σκηνής θα 'χει πάει περίπατο».[288]

Ο σκηνοθέτης έχει αναπτύξει ορισμένες τεχνικές για να πετύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα από τους ερμηνευτές του: οι πρόβες με τους ηθοποιούς δεν διαρκούν παρά λίγες μέρες, και το γύρισμα λίγες εβδομάδες. Ο Loach πιστεύει ότι τα μικρά χρονικά περιθώρια βοηθούν στη διατήρηση της αυθεντικότητας της ερμηνείας. Η σημαντική προετοιμασία συνίσταται, κατά τον σκηνοθέτη, στο να γνωρίζουν οι ηθοποιοί «ποιοι είναι,[289] από πού είναι, καθώς και τις εμπειρίες τους μέχρι το σημείο που ξεκινά η ταινία». Κινηματογραφεί τηρώντας τη χρονολογική σειρά της αφήγησης και δίνει το σενάριο στους ηθοποιούς τμηματικά -μερικά σημεία του μάλιστα τα αποκρύπτει σκόπιμα- ώστε να διατηρείται το στοιχείο της έκπληξης και να εκμαιεύει αυθόρμητες και ειλικρινείς συναισθηματικές αντιδράσεις από τους ηθοποιούς.[290] «Αυτό που πάντα προσπαθώ να κάνω είναι να συλλάβω απλώς την αλήθεια της

---

[285] «…πιστεύω ότι σκηνοθεσία δεν σημαίνει να προσπαθείς να βάλεις κάποια πράγματα μέσα στον ηθοποιό σου, αλλά να προσπαθείς να τα βγάλεις. Είναι όπως η μόρφωση». Και «μόρφωση σημαίνει να επιτρέπεις στους ανθρώπους να εκφράζονται. Από τη στιγμή που σου κάνει ένας ηθοποιός, όσο περισσότερο του επιτρέψεις να αποκαλύψει τον εαυτό του τόσο περισσότερο τον βοηθάς να ανακαλύψει και να αποκαλύψει τον χαρακτήρα του ήρωα της ταινίας που του ζητάς να υποδυθεί. Νομίζω ότι εκεί βρίσκεται η ουσία» - από συνέντευξη του Ken Loach στον Θανάση Λάλα, Λονδίνο, 2008 –πρόσβαση (29.11.2019) στο: http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=104906

[286] Μαριτίνα Πάσσαρη, "Η γέννηση ενός ρόλου" στον τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ό.π., σ. 158

[287] «η σκηνοθεσία (των ηθοποιών) θα πρέπει να είναι κρυμμένη απολύτως» -βλ. Cardullo, Bert. "A Cinema of Social Conscience: An Interview with Ken Loach.", *The Minnesota Review*, vol. 76, 2011, p. 81-96., ανάκτηση (1.12.2019) από: https://doi.org/10.1215/00265667-1222065 , p. 88

[288] Νίκος Σαββάτης, ό.π., σ.22

[289] στο πλαίσιο του ρόλου τους, εννοείται

[290] https://prruk.org/ken-loach-if-youre-not-angry-about-the-world-today-what-kind-of-person-are-you/ και Νίκος Σαββάτης, ό.π., σ.22

στιγμής», αναφέρει χαρακτηριστικά.[291] Αυτή η μέθοδος προσέγγισης των ηθοποιών προσδίδει μία αυξημένη αυθεντικότητα στο τελικό αποτέλεσμα.[292]

Η. Το σενάριο

Αξίζει να αναφερθεί η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίδεται από τον Loach στο σενάριο μιας ταινίας. Ο ίδιος συνεργάζεται στενά με τον συγγραφέα σε όλα τα στάδια της συγγραφής του σεναρίου, όμως το τελικό κείμενο θεωρεί απαραίτητο να προκύπτει από τον συγγραφέα. Ένα καλό σενάριο αποτελεί για τον Loach κομβική συνιστώσα για την επιτυχία μιας ταινίας, γι' αυτό και πιστεύει ότι οι δύο εργασίες πρέπει να είναι διακριτές· «αν είσαι σκηνοθέτης, θυμήσου ότι δεν είσαι συγγραφέας» σημειώνει χαρακτηριστικά.[293] Η παραπάνω τακτική του Loach δείχνει τη βαρύτητα που προσδίδει στο αφηγηματικό σκέλος των ταινιών του.

Θ. Η Ομάδα Loach

Ο Loach έχει κατ' επανάληψη αναφέρει ότι θεωρεί την δημιουργία μίας ταινίας ως μία *συνεργατική υπόθεση* και όχι ως το αποτέλεσμα της εργασίας ενός μόνον ατόμου – του σκηνοθέτη. Όπως έχει δηλώσει, βαρύνουσα σημασία για τη διευκόλυνση της εργασίας του και την εξέλιξη της καριέρας του, είχε το γεγονός –το οποίο και αποδίδει στην καλή τύχη- ότι βρήκε εξαιρετικούς συνεργάτες, με τους οποίους μπόρεσε να φτιάξει μία ισχυρή και αποδοτική ομάδα εργασίας. Ιδιαίτερη μνεία κάνει στη σχέση αλληλοκατανόησης και αμοιβαίας εμπιστοσύνης που έχει αναπτυχθεί διαχρονικά με τον σταθερό σεναριογράφο του τα τελευταία χρόνια, Paul Laverty (επίσης νομικός – όπως ο Loach- και δικηγόρος υπεράσπισης ανθρωπίνων δικαιωμάτων παλαιότερα), και την παραγωγό του Rebecca O'Brien.[294] Όμως όλοι οι συντελεστές θεωρούνται

---

[291] συνέντευξη του Ken Loach στον Mark Kermode της εφημερίδας *The Guardian*, 11.5. 2014 – πρόσβαση (28.11.2019) στο https://www.theguardian.com/film/2014/may/11/ken-loach-capture-truth-moment-jimmys-hall-readers-questions

[292] οι θεατές έχουν την εντύπωση ότι οι ερμηνευτές αυτοσχεδιάζουν σε μεγάλο βαθμό, κάτι που δεν ισχύει στην πραγματικότητα, καθώς ο αυτοσχεδιασμός είναι μόνον το 2% σε σχέση με το σενάριο – βλ.. σχετ.: Ariston Anderson, "10 Lessons on Filmmaking from Director Ken Loach", *Filmmaker Magazine*, 27.3.2013, ανάκτηση (17.12.2019) από: https://filmmakermagazine.com/67454-10-lessons-on-filmmaking-from-director-ken-loach/#.Xfk75mQzbIX

[293] Ariston Anderson, ό.π.

[294] Έχει αναφερθεί δε, ότι θεωρεί τον σκηνοθέτη, τον συγγραφέα και τον παραγωγό, ως ένα είδος 'αγίας τριάδας' - βλ.σχετ.: - Christopher Campbell, "6 Filmmaking Tips From Ken Loach", *FILM SCHOOL REJECTS*, 15.6.2016, πρόσβαση (1.12.2019) στο: https://filmschoolrejects.com/6-filmmaking-tips-from-ken-loach-efb05faf036f/

από τον Loach ως μέλη της κοινής ομάδας, και η εργασία τους αντιμετωπίζεται με ισάξιο σεβασμό.

I. Οι ταινίες

Ο Sinnerbrink, αναλύοντας ένα φιλμ[295] κοινωνικού ρεαλισμού των αδελφών Dardennes[296] κάνει λόγο για ένα νέο "υβριδικό είδος" ρεαλιστικού σινεμά, το "*κοινωνικό ρεαλιστικό δράμα*". Η ιδιαιτερότητα αυτού του είδους κινηματογράφησης, είναι η έμφαση στο κοινωνικο-πολιτικό ρεαλιστικό πλαίσιο, με επιρροές από το μελόδραμα (επαρκή ανάπτυξη των χαρακτήρων και ανάδειξη των συναισθημάτων τους, εκτενή αφηγηματική πλοκή κ.ά.), αποδιδόμενα μέσω μίας νατουραλιστικής αισθητικής, με στοιχεία από το ντοκιμαντέρ.[297]

Στο παραπάνω είδος μπορούμε, κατά τη γνώμη μας, να εντάξουμε με ασφάλεια και το σινεμά του Ken Loach. Όπως έχει παρατηρηθεί σχετικώς από μελετητές, το *σήμα κατατεθέν* της κινηματογραφικής στρατηγικής του Loach είναι το *διαλεκτικό παιχνίδι μεταξύ του στυλ της αποστασιοποιημένης παρατήρησης* (που παραπέμπει στο ντοκιμαντέρ) *και των θεματικών και μέσων του μελοδράματος*.[298]

Ακολούθως, θα προσεγγίσουμε τις εξής ταινίες: '*It's a free world*' (2007), '*The Angel's Share*' (2012), '*I, Daniel Blake*' (2016) και '*Sorry, we missed you*' (2019).

Η εκ μέρους μας επιλογή των ανωτέρω ταινιών έγινε με αρχικό γνώμονα να εστιάσουμε πρωτίστως στον *ηθικό* και δευτερευόντως στον πολιτικό στοχασμό του σκηνοθέτη.[299] Στον τρόπο που βλέπει τον άνθρωπο ως ηθικό πρόσωπο και ενεργόν υποκείμενο, αναφορικά με την ατομικότητά του και τη σχέση και αλληλεπίδρασή του με τους άλλους. Αυτό όμως που διαπιστώσαμε καθώς προχωρούσε η ανάλυσή μας, είναι ότι στον Loach ηθική και πολιτική σκέψη είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, αν και

---

[295] πρόκειται για την ταινία *Η Υπόσχεση* (*La Promesse*, 1996)

[296] Ο Loach έχει δηλώσει την εκτίμησή του για τις ταινίες των αδελφών Dardenne – βλ. σχετ.: Bert Cardullo, "A Cinema of Social Conscience: An Interview with Ken Loach.", *The Minnesota Review*, vol. 76, 2011, p. 81-96., ανάκτηση (1.12.2019) από: https://doi.org/10.1215/00265667-1222065 , p. 90

[297] Sinnerbrink, *Cinematic Ethics*, p. 155 – ο Sinnerbrink παραπέμπει σχετικώς και στην Jacqueline Auberas (2008)

[298] John Hill, "Failure and Utopianism: Representations of the Working-Class in British Cinema of the 1990s", in Robert Murphy (ed.), *British Cinema in the 90s* (London: British Film Institute, 2000), p.179-180, κατά παραπομπή της Leila Wimmer, *Cross-Channel Perspectives. The French Reception of British Cinema*, Bern: Peter Lang, 2009, p.221

[299] η 'αριστερή' κατεύθυνση του πολιτικού στοχασμού του Ken Loach είναι ευρέως γνωστή και σταθερή διαχρονικά, και αποτυπώνεται ευκρινέστερα σε κάποιες ταινίες του και πιο διακριτικά σε άλλες.

διακριτές· δεν γίνεται να συζητάς για τη μία χωρίς να λάβεις υπόψη σου την άλλη. Τη σύνδεση αυτή τη βρίσκουμε πιο έντονα στις δύο τελευταίες ταινίες του δημιουργού.

Η διάσταση του ευρύτερου πλαισίου είναι πάντοτε εμφανής, αν και σε δεύτερο επίπεδο –στα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλισμού- στα περισσότερα έργα του Loach. Στις ταινίες που θα εξετάσουμε, το πλαίσιο όπου κινούνται οι ήρωες/χαρακτήρες και στο οποίο δίνει έμφαση ο σκηνοθέτης είναι το κοινωνικό-οικονομικό. Μέσα από την κριτική που γίνεται ως προς τη λειτουργία του πλαισίου και ως προς τον τρόπο που αυτό επηρεάζει τα άτομα, αναδύεται αμέσως ή εμμέσως –κατά περίπτωση- και η πολιτική διάσταση των συγκεκριμένων φιλμ.

Οι χαρακτήρες του Loach είναι και εδώ άνθρωποι της εργατικής τάξης, οι οποίοι κινδυνεύουν να υπαχθούν ή έχουν ήδη περιέλθει στο -οικονομικό ή και κοινωνικό-περιθώριο.

Οι θεματικές του σκηνοθέτη στις εξεταζόμενες ταινίες άπτονται της απλής καθημερινότητας των ανθρώπων αυτών και όλη η δραματουργική ένταση που εκλύεται προκύπτει από την τριβή τους με τα προβλήματα αυτής ακριβώς της τετριμμένης καθημερινότητας. Για να το θέσουμε αλλιώς, θα λέγαμε ότι το «έπος» του Loach εξυμνεί και ανυψώνει σε «ήρωες» τους εν δυσκολία βρισκόμενους ανθρώπους της διπλανής πόρτας. Συναντάμε τους ανθρώπους αυτούς αντιμέτωπους με πρακτικές δυσκολίες -συχνά ανυπέρβλητες, και ηθικά διλήμματα – στα οποία η απάντηση που θα δώσουν, είναι κομβικής σημασίας για την μετέπειτα πορεία τους.

Όπως έχει σημειώσει χαρακτηριστικά ο ίδιος ο δημιουργός, επιδίωξή του είναι, σε αντίθεση με το κυρίαρχο εμπορικό σινεμά, ο ίδιος να κάνει ταινίες που προκαλούν και που « δίνουν αξία στην εμπειρία των απλών ανθρώπων. Είναι μέσα από το καθημερινό δράμα, μέσα από τις συγκρούσεις, τους αγώνες και τις χαρές που βλέπουμε τις δυνατότητες του μέλλοντος».[300]

«Κινηματογράφος και ζωή δεν μπορούν να υπάρξουν παρά στην οριστική του ενεστώτα» έγραφε ο Bazin, θεωρώντας ως αρετή των ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού,[301] το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιούσαν αναδρομές στο παρελθόν (τα

[300] Γιώργος Ρούσσος, «Κεν Λόουτς: Ο εκφραστής του κοινωνικού ρεαλισμού στο σινεμά», στην ηλεκτρονική εφημερίδα *tvxs*, πρόσβαση (19.12.2019) στο: https://tvxs.gr/news/sinema/ken-looyts-o-ekfrastis-toy-koinonikoy-realismoy-sto-sinema-0

[301] σε αντίθεση με τις αμερικανικές, αγγλικές και γαλλικές ταινίες της εποχής του –βλ. Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2*, ό.π, σ. 96

γνωστά φλας μπακ). Το χαρακτηριστικό αυτό το βρίσκουμε και στον Loach, ο οποίος προτιμά τη γραμμική αφήγηση στις ταινίες του. Οι καταστάσεις που περιγράφει εκτυλίσσονται σε ενεστώτα χρόνο, με κοινό πολλές φορές χαρακτηριστικό τη *διάσταση του επείγοντος*. Οι χαρακτήρες του λειτουργούν με τον τρόπο που λειτουργούν, διότι βιώνουν επείγουσες περιστάσεις· *επείγει* το να εξεύρουν λύσεις, ώστε να αποφύγουν ορατά και επικείμενα αδιέξοδα. Άλλοτε τα καταφέρνουν και άλλοτε όχι. Το βέβαιο είναι ότι αυτός ο επιτακτικός χαρακτήρας του *επείγοντος* δρα αρκετές φορές καταλυτικά ως προς τις ηθικές επιλογές τους· και σε έναν βαθμό τις περιορίζει. Διότι αυτό *το επείγον* σχετίζεται κάποιες φορές και με την ίδια την επιβίωσή τους.[302]

Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε στις τέσσερεις ταινίες που προαναφέρθηκαν, θίγοντας παράλληλα ορισμένα από τα ηθικά ζητήματα που αυτές προβάλλουν, και τα οποία μπορούν να αποτελέσουν έναυσμα αφενός για ηθικό στοχασμό στον θεατή και αφετέρου για περαιτέρω φιλοσοφική ανάλυση μεταξύ ενός πιο ειδικού κοινού. Για τον σκοπό αυτόν, αναφερόμαστε στο πλαίσιο της ανάπτυξής μας και σε γνωστές ηθικές θέσεις από την ιστορία της φιλοσοφίας.[303] Επιπλέον θα διερευνήσουμε κατά πόσον οι ταινίες του έχουν τη μορφή νοητικών πειραμάτων, λειτουργώντας ως *επιχειρήματα* υπέρ ή κατά μίας ηθικής θέσης. Περαιτέρω θα ανιχνεύσουμε ενδεικτικά το πώς η χρήση των αισθητικών στρατηγικών του σκηνοθέτη εντάσσεται οργανικά στην επιχειρηματολογία του, συνδράμοντας το αφηγηματικό μέρος.

[302] Δίνουμε μερικά σχετικά παραδείγματα από τις ταινίες που αναλύονται παρακάτω: i) στην πρώτη ταινία, η πρωταγωνίστρια στήνει την παράνομη επιχείρηση εκμετάλλευσης των εργαζόμενων μεταναστών, διότι για εκείνη *επείγει* το να αποκτήσει εισόδημα για την ίδια και το παιδί της με κάθε δυνατό τρόπο. ii) στη δεύτερη ταινία, ο κεντρικός ήρωας αποφασίζει να προβεί σε κλοπή, διότι για εκείνον *επείγει* το να απεγκλωβιστεί από το υποβαθμισμένο, άμεσο περιβάλλον του, και θεωρεί ότι η –ευφάνταστα σχεδιασμένη αυτή- κλοπή είναι ίσως η τελευταία του ευκαιρία για να εξασφαλίσει τους απαραίτητους οικονομικούς πόρους για ένα νέο ξεκίνημα. iii) στην τρίτη ταινία, η Κέιτι «επιλέγει» την πορνεία, διότι *επείγει* το να μη λιμοκτονήσει εκείνη και τα παιδιά της, *επείγει* το να εξασφαλίσει τις στοιχειώδεις έστω συνθήκες αξιοπρεπούς διαβίωσής τους.

[303] Ειδικότερα, γίνονται συνδέσεις με ηθικές θέσεις του Kant, του ωφελιμισμού, του Αριστοτέλη και της Nussbaum

- **“ΕΝΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ…” (“IT’S A FREE WORLD…” – 2007)** [304]

©JOSS BARRATT- SIXTEEN FILMS [305]

Η υπόθεση

Η Άντζι, χωρισμένη μητέρα ενός μικρού αγοριού απολύεται από την εργασία της σε ένα πρακτορείο εύρεσης εργασίας σε μετανάστες, και βρίσκεται σε οικονομικό αδιέξοδο. Αποφασίζει τότε να ανοίξει το δικό της, παράνομο πρακτορείο με το ίδιο αντικείμενο, μαζί με την συγκάτοικό της, την Ρόουζ.

Προκειμένου να ανταπεξέλθει στον ανταγωνισμό, διαθέτει τους μετανάστες (παράνομους ή μη) στην αγορά εργασίας, με σκληρούς, δεινούς για εκείνους όρους. Παρότι φτάνει στο επίπεδο να εξασφαλίζει ένα επαρκές εισόδημα από την επιχείρησή της, η Άντζι κυριεύεται από απληστία και μεταχειρίζεται τους εργαζόμενους με ολοένα και χειρότερο τρόπο, με μόνο κριτήριό της το να μην υποστεί η ίδια κάποια οικονομική ζημία.

Άτομα του περιβάλλοντός της, όπως ο πατέρα της –ιδεολόγος συνδικαλιστής “παλαιάς κοπής”, αλλά και η συνέταιρός της Ρόουζ, προσπαθούν να της υπενθυμίσουν ότι υπάρχουν ηθικά όρια και να την πείσουν να σταματήσει την εκμετάλλευση των

[304] βλ. ολόκληρη την ταινία, με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=HDledAjb7SM (πρόσβαση 10.1.2020)
[305] Πηγή: http://jossbarratt.com/portfolio/posters/ (πρόσβαση 10.1.2020)

μεταναστών· όμως εκείνη συνεχίζει. Όταν η Άντζι φτάνει στο σημείο, να καταγγείλει ανώνυμα στην αστυνομία τον τόπο διαμονής κάποιων παράνομων μεταναστών –προκειμένου να τους συλλάβουν και να εκκενωθεί ο χώρος για να στεγάσει η ίδια δικούς της εργαζόμενους μετανάστες- η συνέταιρός της την εγκαταλείπει.

Εν τω μεταξύ η συμπεριφορά της Άντζι έχει οδηγήσει σε οικονομική εξαθλίωση τους εργαζόμενους και κάποια στιγμή εγείρει την οργή τους· ξεκινούν με απειλές, συνεχίζουν με ξυλοδαρμό, η Άντζι όμως δεν σταματά, ώσπου εκείνοι φτάνουν στο σημείο να απαγάγουν τον γιό της και να την ληστέψουν, προκειμένου να πάρουν μέρος από το χρηματικό ποσό που τους οφείλει.

Το συμβάν αυτό –αν και με αίσια έκβαση ως προς την απαγωγή- αλλάζει το σκεπτικό και τη συμπεριφορά της Άντζι. Όχι όμως προς την αναμενόμενη κατεύθυνση. Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να επιλέγει προσεκτικότερα τους μετανάστες με τους οποίους συνεργάζεται. Η ταινία τελειώνει, δείχνοντάς την Άντζι να έχει αλλάξει την επιχειρηματική της στρατηγική. Πλέον ταξιδεύει η ίδια στις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ και, από την τεράστια αυτή δεξαμενή, επιλέγει το προσωπικό της προσεκτικά, κατόπιν προσωπικής συνέντευξης· τώρα πια προσλαμβάνει και απασχολεί άτομα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά –ήπιο χαρακτήρα και μεγάλη ανάγκη για εργασία.

Θέματα ηθικού ενδιαφέροντος

Η ταινία θίγει θέματα όπως, η οικονομική εκμετάλλευση των αδύναμων, η λειτουργία του οικονομικού συστήματος ως ηθικού διαφθορέα, αλλά και την έννοια της προσωπικής ευθύνης.

Σύμφωνα με την κινηματογραφική αφήγηση, η Άντζι κινείται επιταχύνοντας τον ανταγωνισμό της για την εδραίωση της «επιχείρησής» της, με αποτέλεσμα η συμπεριφορά της προς τους εργαζόμενούς της να γίνεται όλο και πιο αδίστακτη. Αν και στην αρχή της πλοκής εμφανίζεται ως να αντιλαμβάνεται κάποια ηθικά όρια[306] αυτά κατά την εξέλιξη της δράσης καταρρίπτονται και η ηρωίδα καταλήγει στον *ηθικό εγωισμό*. Η ικανοποίηση των δικών της αποκλειστικά αναγκών και επιθυμιών, το προσωπικό της συμφέρον, αποτελεί το μοναδικό κίνητρο της δράσης της.[307]

[306] λ.χ. δηλώνει στην αρχή της ταινίας ότι σκοπεύει να κάνει, κάποια στιγμή, την παράνομη 'επιχείρησή' της νόμιμη.

[307] Η φιλοσοφική θεωρία του 'ηθικού εγωισμού' προτάσσει την 'αρχή του ατομικού συμφέροντος': ότι κάθε άνθρωπος θα πρέπει να επιδιώκει το ατομικό του συμφέρον και μόνον αυτό· παράλληλα ότι δεν υφίσταται υποχρέωση μέριμνας για τα συμφέροντα των άλλων ('ηθική του αλτρουισμού').

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ερωτηθείς σε συνέντευξή του αποδίδει την εξέλιξη της ηθικής στάσης της ηρωίδας στην αλλοτρίωσή της από το οικονομικο-κοινωνικό σύστημα –τρόπον τινά δηλαδή την 'αθωώνει'. [308]

Παρά ταύτα, ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι βάζει τους δεύτερους χαρακτήρες να της επισημαίνουν την εσφαλμένη ηθικά συμπεριφορά της και να προσπαθούν να την αποτρέψουν από αυτήν. Όμως η ηρωίδα, αν και γνωστικά ενήμερη –και παρότι βρίσκεται σε ένα στιγμιαίο δίλημμα -μετά το περιστατικό της απαγωγής του γιου της, προχωρά. Αυτή η ενέργεια του συγγραφέα και του σκηνοθέτη δίνει έμφαση στο *εφικτό της ηθικής επιλογής*, και στην ηθική ευθύνη που συνοδεύει την όποια τελική επιλογή.

Η συγκεκριμένη ταινία προτείνεται από μελετητές προς διδασκαλία στο πλαίσιο μαθημάτων επιχειρηματικής ηθικής ('business ethics'), προκειμένου να εξετασθεί ως παράδειγμα λήψης ηθικών αποφάσεων σε περίπλοκες περιστάσεις.[309] Το αφηγηματικό μέρος της ταινίας μπορεί ακόμη να χρησιμεύσει ως έναυσμα για τη συζήτηση αρκετών ηθικών θεωριών. Όπως σημείωσε πάντως ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του το 2007, η ταινία θέλησε να δείξει το σκεπτικό και το προφίλ των ατόμων που εκμεταλλεύονται εργαζόμενους με αυτόν τον τρόπο· ότι αυτοί «δεν είναι απαραίτητα κακοί άνθρωποι· (απλώς) αυτή είναι η λογική της δουλειάς ('it's the logic of business')».[310] Ένα ιδιαιτέρως εύστοχο σχόλιο που απομονώνει την κεντρική ηθική ιδέα του φιλμ, έγινε, θεωρούμε, από αυστραλιανή εφημερίδα το 2008, όπου γράφτηκε ότι η ταινία «αιχμαλωτίζει στην εντέλεια τη στιγμή που η απληστία κατατροπώνει την ηθική».[311]

Η θεωρία του 'ηθικού εγωισμού' έχει χαρακτηρισθεί από μελετητές ως 'λογικά ασυνεπής' και 'αυθαίρετη'-καθώς παραβιάζει την γενική 'αρχή της ίσης αντιμετώπισης' –βλ. σχετ.: James Rachels (6η έκδοση από τον Stuart Rachels), *Στοιχεία Ηθικής Φιλοσοφίας*, μετάφραση: Ξενοφών Μπαμιατζόγλου, επιστημονική επιμέλεια: Φιλήμων Παιονίδης, Αθήνα: εκδόσεις Οκτώ, 2012

[308] Jim Papamichos,"Cinema: ΕΝΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ του Κεν Λόουτς (IT'S A FREE WORLD, 2007)", στον ιστότοπο *myFILM.gr*, ημερομηνία καταχώρησης:4.3.2008, πρόσβαση (12.12.2019) στη διεύθυνση: https://www.myfilm.gr/article2445.html

[309] A. Crane & D.Matten, *Business Ethics*, Oxford: Oxford University Press, 2010, κατά παραπομπή των Josie Fisher, Bligh Grant & Denise Palmer, "Bad Teacher? Using Films as Texts When Teaching Business Ethics: Exploring the Issues", *International Journal of Business and Management*, Vol.10, No.8, 2015, p.p.14-22, πρόσβαση (12.12.2019) από τον ιστότοπο: https://www.researchgate.net/publication/280521129_Bad_Teacher_Using_Films_as_Texts_When_Teaching_Business_Ethics_Exploring_the_Issues

[310] άλλωστε, στην ταινία βλέπουμε την Άντζι να βοηθάει υλικά και ηθικά μία οικογένεια παράνομων μεταναστών, συγκινούμενη από την προσωπική τους ιστορία

[311] Josie Fisher, Bligh Grant & Denise Palmer, ό.π., p.21

- **“ΤΟ ΜΕΡΙΔΙΟ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ” (“THE ANGELS’ SHARE” – 2012)** [312]

©JOSS BARRATT- SIXTEEN FILMS [313]

Η υπόθεση

Τέσσερεις άγνωστοι μεταξύ τους νεαροί (τρεις άνδρες και μια γυναίκα) από τις φτωχογειτονιές της Γλασκώβης, δικάζονται για παραβατικές συμπεριφορές, και -γλιτώνοντας στο παρά πέντε τη φυλάκιση- καταδικάζονται σε 300 ώρες κοινωνικής εργασίας. Ανατίθενται στο ίδιο επόπτη εργασίας και έτσι γνωρίζονται. Η ταινία παρακολουθεί και τα 4 μέλη της παρέας, εστιάζοντας κυρίως σε έναν κεντρικό χαρακτήρα, τον Ρόμπι. Ο Ρόμπι καταδικάστηκε στην κοινωνική εργασία, έχοντας εμπλακεί σε ξυλοδαρμό. Το άμεσο περιβάλλον από το οποίο προέρχεται είναι υποβαθμισμένο και ζοφερό. Ο ήρωας νοιώθει ψυχολογικά εξαναγκασμένος να συνεχίσει μία παλιά οικογενειακή ‘βεντέτα’, συμμετέχοντας έτσι συχνά σε βίαια περιστατικά με την αντίπαλη ομάδα, και αναπτύσσοντας μία εν γένει εριστική και επιθετική συμπεριφορά. Μόνο φωτεινό σημείο στην καθημερινότητά του η συντροφική του σχέση με μία συνομήλική του, η οποία είναι έγκυος στο παιδί τους και του χαρίζει έναν γιο. Αν και επιθυμεί μία ήρεμη οικογενειακή ζωή, όλες οι διαφαινόμενες προοπτικές είναι εναντίον του. Άνεργος, και εγκλωβισμένος σε έναν παράλογο κύκλο βίας, ο ήρωας φαίνεται να βρίσκεται μπροστά σε ανυπέρβλητο αδιέξοδο. Αναπάντεχη ηθική υποστήριξη βρίσκει εκ μέρους του επόπτη της κοινωνικής εργασίας του. Ο Χάρι, δείχνοντας συμπάθεια προς τον Ρόμπι, και

[312] βλ. το επίσημο trailer της ταινίας, με ελληνικούς υπότιτλους στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=RJbULr_wKZg (πρόσβαση 15.12.2019)
[313]Πηγή: https://www.dohafilminstitute.com/filmfestival/films/the-angels-share(πρόσβαση 15.12.2019)

ενεργώντας με 'αγαθή βούληση', τον στηρίζει ποικιλοτρόπως και τον φέρνει σε επαφή (αυτόν και την υπόλοιπη παρέα) με τη γευσιγνωσία του παραδοσιακού ποτού της Σκωτίας, του ουίσκι.

Η παρέα των νεαρών του φιλμ σχεδιάζει και πραγματοποιεί –επιτυχώς- μία κλοπή· το κεντρικό πρότζεκτ, γύρω από το οποίο εξελίσσεται η πλοκή στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, είναι αυτό. Συντονιστής και πρωτεργάτης του σχεδίου είναι ο Ρόμπι. Κλέβουν ουίσκι. Καταφέρνουν να κλέψουν ποσότητα που αντιστοιχεί σε τέσσερα μπουκάλια ενός από τα πιο ακριβά ουίσκι στον κόσμο. Στόχος η πώλησή τους σε έναν ανώνυμο πλούσιο, με τη μεσολάβηση ενός γευσιγνώστη που γνωρίζει εν τω μεταξύ ο Ρόμπι. Και ενώ η συμφωνία έχει κλεισθεί, τα δύο μπουκάλια σπάνε αναπάντεχα και τελικώς πωλούν μόνο το ένα. Το τέταρτο δωρίζεται από τον Ρόμπι στον επόπτη κοινωνικής εργασίας.

Θέματα ηθικού ενδιαφέροντος

Η ταινία αποτελεί ένα έξοχο δείγμα αυτού που ο Sinnerbrink έχει ονομάζει ως '*ηθική - γνωστική παραφωνία*' ("*moral cognitive dissonance*")·[314] η περίπτωση αυτή της ηθικής αμφισημίας, που ωθεί τον θεατή σε κριτική σκέψη και ηθική αξιολόγηση. Οι κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας – με εξαίρεση τον επόπτη- κινούνται πέραν του συμβατικού δίπολου 'καλός-κακός', είναι γεμάτοι ηθικά ελαττώματα και παρά ταύτα γίνονται συμπαθείς. Επίσης οι πράξεις στις οποίες προβαίνουν, με κεντρική αυτή της κλοπής είναι ηθικά αμφίσημες και ως τέτοιες προκαλούν τον περαιτέρω στοχασμό του θεατή.

Η κλοπή

Ένα μείζον ηθικό ζήτημα αναδύεται εδώ: Είναι η κλοπή εν γένει μία ηθικώς κατακριτέα πράξη; Αν η απάντηση είναι καταφατική, τότε είναι και η συγκεκριμένη κλοπή της ταινίας μία τέτοια πράξη;

Ας σκεφτούμε λίγο, *γιατί* η κλοπή θεωρείται ως κατακριτέα, με ηθικούς όρους, πράξη: Στην περίπτωση της κλοπής έχουμε μία εκ προθέσεως βλάβη ενός ατόμου επί κάποιου άλλου· η βλάβη συνίσταται στην αφαίρεση μίας ιδιοκτησίας του δεύτερου από τον πρώτο. Αυτό που μας ενοχλεί λοιπόν στην κλοπή είναι κατ' ουσίαν

[314] Sinnerbrink, ό.π., p.187

δυσδιάστατο: μας ενοχλεί το αποτέλεσμα της πράξης, η *βλάβη* που υπέστη το δεύτερο άτομο, αλλά *και* η *πρόθεση* του πρώτου να καρπωθεί κάτι που δεν του ανήκει.

Στην περίπτωση της κλοπής της ταινίας, η βλάβη –σκεπτόμενοι με ωφελιμιστικούς όρους- είναι δυσδιάκριτη, ενδεχομένως και ανύπαρκτη. Ειδικότερα, εάν το ζητούμενο είναι *η μεγαλύτερη δυνατή ευτυχία για τον μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων,*[315] τότε δεν υπάρχει ουσιαστική βλάβη, αλλά αντιθέτως έχουμε στο τέλος μία κατάσταση "win-win".[316] Εάν δεν είχε πραγματοποιηθεί η κλοπή, θα είχαμε μόνον έναν κερδισμένο, τον εκκεντρικό πολυεκατομμυριούχο, λάτρη του ουίσκι, που θα ικανοποιούσε μία ματαιόδοξη επιθυμία του –να αποκτήσει ένα από τα ακριβότερα βαρέλια ουίσκι της αγοράς. Μετά την κλοπή όμως, τα ωφελημένα άτομα είναι πολλαπλάσια –για την ακρίβεια, είναι όλα τα εμπλεκόμενα μέρη. Ο εκατομμυριούχος αγοραστής απέκτησε αυτό που ήθελε· ο Ρόμπι και οι φίλοι μοιράστηκαν ένα σεβαστό χρηματικό ποσό· και ο επόπτης κοινωνικής εργασίας, μετά τη δωρεά του Ρόμπι, εκπλήρωσε ανέλπιστα έναν 'ευσεβή πόθο' του. «Ωφελήθηκαν» επίσης ο ανώνυμος πλούσιος αγοραστής της κλεμμένης φιάλης και ο διαμεσολαβητής του. Βέβαια, ο επίσημος αγοραστής υπέστη αντικειμενικώς μία ζημία –το ότι αγόρασε νοθευμένο ουίσκι-,[317] πλην όμως αμελητέα σε υποκειμενικό επίπεδο, καθώς ο ίδιος δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει την ποιότητα του προϊόντος, και ως εκ τούτου ένιωσε απόλυτη ικανοποίηση μετά την ολοκλήρωση της αγοράς.

Περαιτέρω, μένει να εξετάσουμε τη διάσταση της πρόθεσης του διαπράττοντος την κλοπή.

Με καντιανούς όρους, η τελευταία θα κρινόταν ως de facto καταδικαστέα. Στη συγκεκριμένη ταινία είναι δε αξιοσημείωτο ότι δεν παρατηρούμε ούτε το συναίσθημα της ντροπής μετά την τελεσθείσα πράξη. Αντιθέτως, βλέπουμε να κατακλύζει τον Ρόμπι ένα αίσθημα ανακούφισης και χαράς -για την συμφέρουσα για εκείνον έκβαση των πραγμάτων. Παρά ταύτα, θα πρέπει ίσως να αναγνωρίσουμε στον ήρωα, ως ελαφρυντικό, το γεγονός ότι το κίνητρό του για την κλοπή δεν ήταν η αποκλειστική

---

[315] Το «αντικειμενικό κριτήριο» που έθεταν οι ωφελιμιστές για να αποτιμήσουν την ηθική αξία μίας πράξης –βλ. ενδεικτικά: Θεοδόσιος Πελεγρίνης, *Ηθική Φιλοσοφία*, Αθήνα: εκδόσεις «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ», 1997, σ.σ. 97-101

[316] ο όρος, ευρέως γνωστός, χρησιμοποιείται αμετάφραστος και έχει εφαρμογές σε τομείς όπως: τα οικονομικά, οι διαπραγματεύσεις, η θεωρία των παιγνίων κ.ά. –βλ. ενδεικτικά: https://marketbusinessnews.com/financial-glossary/win-win-definition-meaning/

[317] Ο Ρόμπι συμπληρώνει την ποσότητα που έκλεψε από το προς δημοπρασία ουίσκι, νοθεύοντάς το με άλλο, μικρότερης προφανώς αξίας

οικειοποίηση των κλοπιμαίων, καθότι λειτουργώντας ως ένας σύγχρονος Ρομπέν των Δασών[318] συνέβαλε τρόπον τινά με την πράξη του σε μία «*ανακατανομή του πλούτου*».

Συνακόλουθα, ο σκηνοθέτης φαίνεται να αναπτύσσει συγκροτημένα, διά της κινηματογραφικής αφήγησης, ένα *αντιπαράδειγμα*,[319] ένα αντεπιχείρημα δηλαδή, ως προς τον ηθικά μεμπτό χαρακτήρα της πράξης της κλοπής. Αναλυτικότερα: στη συγκεκριμένη περίπτωση της κλοπής της ταινίας έχουμε –όπως είδαμε παραπάνω- ένα *έγκλημα χωρίς θύματα*. Επιπλέον, έχουμε και *μία κλοπή χωρίς κλοπιμαία*. Το ουίσκι που εκλάπη και διαμοιράστηκε στο τέλος μεταξύ των φίλων-δραστών ήταν, κατά τον σκηνοθέτη, «*το μερίδιο των αγγέλων*»· ήταν δηλαδή αυτό που κατά έναν τρόπο αναλογούσε στην ποσότητα που *όντως εξατμίζεται* από κάθε βαρέλι με το πέρασμα των χρόνων.[320]

Ο Loach αντιμετωπίζει με εύνοια και κατανόηση όλους τους κοινωνικά μειονεκτούντες, και η ταινία τούς αποδίδει, σε ένα φαντασιακό επίπεδο, εκείνο που τους στερεί η κοινωνικο-οικονομική τους πραγματικότητα.

Η αυτονομία ως ελευθερία και ευθύνη – ο άνθρωπος ως ενεργόν ηθικό υποκείμενο

Στο τέλος της ταινίας, οι δρόμοι της παρέας χωρίζουν. Τα κέρδη από την πώληση του κλεμμένου ουίσκι έχουν πλέον μοιραστεί και ο καθένας είναι ελεύθερος να τα μεταχειριστεί κατά το δοκούν. Οι φίλοι του Ρόμπι φεύγουν με την πρόθεση να ξοδέψουν τα χρήματά τους σε διασκεδάσεις. Ο Ρόμπι επέλεξε διαφορετικά· διεκδίκησε και εξασφάλισε μία σταθερή δουλειά σε ένα αποστακτήριο ουίσκι, και φύλαξε τα κέρδη του για ένα νέο ξεκίνημα με τη σύντροφο και το παιδί τους.

Ο σκηνοθέτης δείχνει την ποικιλία των επιλογών, χωρίς να την κρίνει· δεν 'κουνάει το δάχτυλο' στους θεατές, δεν χρειάζεται άλλωστε. Δείχνει απλά ότι υπάρχουν πολλοί δρόμοι, διαφορετικές εναλλακτικές. Και είναι αυτή η ένταση της απλότητας που

---

[318] Το Robbie, όπως είναι το όνομα του ήρωα της ταινίας στα αγγλικά, αποτελεί υποκοριστικό του Robin και παραπέμπει συνειρμικά στον *Robin Hood*, αρχετυπικό Άγγλο λαϊκό ήρωα· σύμφωνα με τον θρύλο που συνοδεύει το όνομά του, «άρπαζε χρήματα από τους πλούσιους και τα μοίραζε στους φτωχούς, πολεμώντας την τυραννία και την αδικία» -βλ. σχετικό λήμμα στη Wikipedia, πρόσβαση στο:https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BD_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%94%CE%B1%CF%83%CF%8E%CE%BD

[319] κατά Wartenberg, όπως αναφέρεται παραπάνω

[320] υπολογίζεται από τους ειδικούς ότι περίπου 2% του οινοπνεύματος εξατμίζεται κάθε χρόνο - ενδεικτικά μπορεί να δει κανείς σε εικόνες την ποσότητα εξάτμισης του ποτού ανά πενταετία, στην ιστοσελίδα (πρόσβαση 14.1.2020): https://imgur.com/r/RedditDayOf/eIJjtql

«θυμίζει» στον θεατή ότι και στην καθημερινή ζωή υπάρχουν κομβικές στιγμές που έχουμε τη δυνατότητα της επιλογής· και είναι τότε στο χέρι μας, εάν θα κάνουμε αυτό που έχουμε *συνηθίσει* να κάνουμε –ακόμα κι αν μας κρατάει στάσιμους- ή εάν θα επιλέξουμε την αλλαγή και την εξέλιξη. Η ταινία κλείνει με αυτή την υπενθύμιση της *ελευθερίας* της *επιλογής*, που αποτελεί ασφαλώς δικαίωμα, αλλά εμπεριέχει στο ακέραιο και την έννοια της *προσωπικής ευθύνης*.

Η φιλία

Η φιλία παίζει κεντρικό ρόλο στο σινεμά του Loach. Τη βρίσκουμε σχεδόν σε όλες τις ταινίες του, σε διάφορες μορφές και διαβαθμίσεις.

Στο *Μερίδιο των Αγγέλων* μπορούμε μάλιστα να παρατηρήσουμε σε έναν βαθμό τα τρία είδη της φιλίας όπως τα όρισε ο Αριστοτέλης.[321]

Η σχέση μεταξύ των μελών της παρέας του Ρόμπι ομοιάζει με τα δύο πρώτα είδη φιλίας που περιγράφει ο φιλόσοφος (φιλία για το χρήσιμο και το ευχάριστο).

Η φιλία που σταδιακά αναπτύσσεται μεταξύ του Ρόμπι και του επόπτη κοινωνικής εργασίας Χάρι, εξελίσσεται από αυτήν του δεύτερου τύπου (φιλία για τις κοινές απολαύσεις) στο τρίτο είδος της αριστοτελικής φιλίας (φιλία κατ' αρετήν)· και τούτο διότι, αν και το κοινό υπόστρωμα για τη δημιουργία της φιλίας των δύο είναι, κατά την ταινία, ο συμμερισμός μίας *αισθητικής απόλαυσης* (αυτής του καλού ουίσκι), η τελική δωρεά του Ρόμπι προς τον Χάρι μίας φιάλης του πανάκριβου ποτού, είναι μία πράξη ευγνωμοσύνης και εκτίμησης προς το πρόσωπο του δεύτερου - και ταυτόχρονα μία παραίτηση του πρώτου από το ίδιον όφελος (ο Ρόμπι θα μπορούσε εύκολα να κερδίσει πολλά χρήματα πουλώντας τη φιάλη), προκειμένου να προχωρήσει σε μία πράξη προσφοράς που δεν επιζητεί αντάλλαγμα· είναι συνεπώς μία πράξη κατ' αρετήν που εξυψώνει *και* τον Ρόμπι στο τρίτο επίπεδο τη αριστοτελικής φιλίας.[322]

Ας σημειωθεί δε ότι, παρά την απρόβλεπτη απώλεια των δύο μπουκαλιών που έσπασαν, ο Ρόμπι δεν ακυρώνει την απόφασή του για τη δωρεά. Αυτό δείχνει

---

[321] Στα Ηθικά Νικομάχεια, και συγκεκριμένα στα Βιβλία Θ' και Ι', ο Αριστοτέλης αναλύει με ιδιαίτερα οξυδερκή και λεπτομερή τρόπο την έννοια και τις περιπτώσεις της φιλίας. Ο φιλόσοφος κάνει λόγο για τρία είδη φιλίας: τη φιλία *διά το χρήσιμον*, τη φιλία *δια το ηδύ* και τη φιλία *διά το αγαθόν*. Τέλειο και ικανό να διαρκέσει στον χρόνο θεωρεί μόνο το τρίτο είδος φιλίας, επειδή αναπτύσσεται μεταξύ ανθρώπων αγαθών και *κατ' αρετήν ομοίων* (1156b). –βλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 2 (Βιβλία Ε-Κ), εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτριος Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Ζήτρος, 2006, ενδεικτικά σ.σ. 336-337 και 350-359

[322] ως προς την πλευρά του επόπτη, θεωρούμε ότι αυτός είχε καταδειχθεί εξ αρχής ως ικανός για μία φιλία της τρίτης αριστοτελικής βαθμίδας, καθώς η προσέγγιση και η βοήθειά του προς τον Ρόμπι ήταν εξ αρχής καλοπροαίρετη, χωρίς απαίτηση ανταλλάγματος

επιπλέον, πώς η απόφαση αυτή δεν ήταν εκ παρορμήσεως, αλλά μία απολύτως συνειδητή επιλογή του ήρωα· υπήρχε δηλαδή στην περίπτωση αυτή η αριστοτελική «προαίρεση». Ο επόπτης ήταν για τον Ρόμπι ο άνθρωπος που τον μύησε στον κόσμο του ουίσκι, και συνεπώς του έδωσε τη γνώση που προαπαιτούνταν για να συλλάβει το σχέδιό του· πιο πολύ όμως ήταν ο έντιμος καθοδηγητής και φίλος, εκείνος που εμπιστεύτηκε τον Ρόμπι και του έδειξε μία προοπτική –ασχέτως του τρόπου χρήσης της προοπτικής αυτής από τον ήρωα. Η πράξη λοιπόν της δωρεάς του Ρόμπι ήταν μία έκφραση φιλίας και ευγνωμοσύνης, παρουσιαζόμενη ταυτόχρονα στην ταινία και ως μία δίκαιη πράξη, καθώς έτσι, μέρος από το πολύτιμο ουίσκι κατέληξε σε κάποιον, ο οποίος αφενός μπορούσε να το εκτιμήσει για την ουσιαστική –και όχι μόνο για την οικονομική- αξία του, και αφετέρου δεν θα μπορούσε ποτέ να το αποκτήσει αγοράζοντάς το.

- **“ΕΓΩ, Ο ΝΤΑΝΙΕΛ ΜΠΛΕΪΚ” (“I, DANIEL BLAKE” - 2016)** [323]

©JOSS BARRATT-SIXTEEN FILMS [324]

Η υπόθεση

Ο Ντάνιελ Μπλέικ, ένας 59χρονος ξυλουργός που ζει στο Νιουκάστλ της Αγγλίας, είχε επί σειρά ετών σταθερή εργασία, που του εξασφάλιζε μία ικανοποιητική διαβίωση. Επιπλέον, πλήρωνε αδιαλείπτως όλες τις εισφορές του και είχε ασφαλιστική κάλυψη. Ένα τυχαίο όμως, δυσάρεστο συμβάν στην υγεία του ήταν αρκετό για να τον θέσει στο οικονομικό περιθώριο και ακολούθως να τον φέρει σε απόγνωση. Ο Ντάνιελ αναγκάζεται να σταματήσει την εργασία του ύστερα από ένα σοβαρό καρδιακό επεισόδιο. Παρότι η γιατρός του τον κρίνει ακατάλληλο για εργασία, οι κοινωνικές υπηρεσίες της πόλης του, στηριζόμενες σε μια *αμφίβολης εγκυρότητας* αξιολόγηση, δεν του εγκρίνουν το αντίστοιχο επίδομα αναρρωτικής άδειας. Του επιτρέπουν να αιτηθεί μόνο το επίδομα αναζήτησης εργασίας, το οποίο συνεπάγεται την καθημερινή και αποδεδειγμένη αναζήτηση εργασίας. Στα ίδια γραφειοκρατικά γρανάζια βρίσκεται και η Κέιτι, μία ανύπαντρη και άνεργη μητέρα δύο παιδιών. Η κοινή ταλαιπωρία των δύο ηρώων τους φέρνει κοντά και αναπτύσσεται μεταξύ τους μία ειλικρινής φιλία και αλληλεγγύη. Το απρόσωπο κρατικό γραφειοκρατικό σύστημα οδηγεί τόσο τον κεντρικό ήρωα όσο και την Κέιτι σε έναν αδιέξοδο εφιάλτη. Η δεύτερη, για να επιβιώσει, καταλήγει στην πορνεία.

[323] βλ. το επίσημο trailer της ταινίας, με ελληνικούς υπότιτλους στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=2QhKYc90fI8

[324] Πρόσβαση (16.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.wildbunch.biz/movie/i-daniel-blake/

Ο Ντάνιελ ασκεί έφεση στην απορριπτική απόφαση για το αναρρωτικό του επίδομα. Χάνοντας εν τω μεταξύ το επίδομα αναζήτησης εργασίας, πουλά όλα τα υπάρχοντά του και σχεδόν λιμοκτονεί, περιμένοντας την εξέταση της έφεσης. Όταν η πολυπόθητη ημέρα φτάνει, η όλη ψυχική και σωματική ταλαιπωρία, καθώς και η ένταση της αναμονής, οδηγεί τον ήδη ασθενή Ντάνιελ σε νέο καρδιακό επεισόδιο· λίγο πριν την έναρξη της διαδικασίας εξέτασης της ένστασής του, ο ήρωας πεθαίνει.

Θέματα ηθικού ενδιαφέροντος

Το κράτος Λεβιάθαν

Η κρατική γραφειοκρατία του συστήματος κοινωνικής πρόνοιας εμφανίζεται θηριώδης και ανυπέρβλητη –ένα σύγχρονο *Λεβιάθαν*- όχι μόνον ανίκανη, αλλά και σκανδαλωδώς αδιάφορη ως προς το να παράξει κάποιο ουσιαστικό πρακτικό αποτέλεσμα υπέρ των κοινωνικά ευάλωτων –για την εξυπηρέτηση των οποίων και συγκροτήθηκε. Τα άτομα στέκονται αβοήθητα, αμήχανα μπροστά στην –ακόμη και διανοητικά- προφανή αντίφαση, οδηγούμενα σταδιακά στην εξαθλίωση και στην ανεπίστρεπτη απώλεια στοιχειωδών δικαιωμάτων και θεμελιωδών αγαθών. Ενδεχομένως, σκεφτόμαστε, μία τέτοια λειτουργία του κράτους να μην την ενέκρινε σήμερα ούτε ο ίδιος ο Hobbes.

©JOSS BARRATT-SIXTEEN FILMS [325]

[325] πρόσβαση (16.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.wildbunch.biz/movie/i-daniel-blake/

Το αναπαλλοτρίωτο της ανθρώπινης αξιοπρέπειας

Ο Ντάνιελ Μπλέικ[326] μας φέρνει στον νου τη γνωστή -στους ασχολούμενους με τη φιλοσοφία- σκωπτική ρήση, πως: «είναι δύσκολο να είναι κανείς καντιανός σε έναν μη καντιανό κόσμο».

Η σύνδεση που κάνουμε παραπάνω δεν υπαινίσσεται ότι ο κεντρικός ήρωας απορρίπτει τη σημασία των συναισθημάτων, για να λειτουργήσει μόνον με ορθολογικούς και κανονιστικούς ηθικά όρους - άλλωστε τον βλέπουμε στο φιλμ ως απόλυτα πρόθυμο και ικανό να συνάψει ουσιαστικές συναισθηματικές σχέσεις. Η σύνδεση αφορά στο εξής: όλες οι κλιμακούμενες δυσκολίες που συναντά ο ήρωας κατά τη συνδιαλλαγή του με το σύστημα κοινωνικής πρόνοιας, φαίνονται αφενός ως προσπάθειες παραβίασης της ανθρώπινης αξιοπρέπειάς του και διαπιστώνεται αφετέρου ότι προσκρούουν –ακόμη και- στην ίδια την ορθολογικότητα· πρωτίστως σε αυτήν του ήρωα, αλλά και ημών των θεατών. Η αντίδραση του Ντάνιελ Μπλέικ στα τεκταινόμενα είναι καταρχήν μία συγκροτημένη ορθολογική αντίδραση. Θεωρεί ότι έχει γίνει κάποιο σφάλμα, ότι οι υπάλληλοι –εκπρόσωποι του συστήματος πρόνοιας- *δεν έχουν καταλάβει σωστά* τα πραγματικά δεδομένα της κατάστασης της υγείας του, γι' αυτό και τον αντιμετωπίζουν με τον συγκεκριμένο τρόπο. Επιπλέον πιστεύει ότι, εάν ο ίδιος τους τα εξηγήσει επαρκέστερα, η αντιμετώπισή του θα βελτιωθεί. Βλέπουμε λοιπόν εδώ τον Ντάνιελ Μπλέικ να λειτουργεί ως ένα *αυτόνομο* ηθικό πρόσωπο που νιώθει ότι έχει την *ευθύνη* και την *ορθολογική δυνατότητα* (δηλαδή, με καντιανούς όρους, την *ελευθερία*) να βελτιώσει την κατάστασή του. Ως πολίτης ξεκινά με καλή πίστη327 και δεν διανοείται καν ότι το κράτος (του) θα του στερήσει υπηρεσίες ή αγαθά που είναι απαραίτητα για την υγεία και τη ζωή του. Περαιτέρω δε, ακόμη κι όταν αντιλαμβάνεται ότι η απρόσωπη κρατική μηχανή δεν έχει ως πρώτιστο μέλημά της –ή καλύτερα αγνοεί- την εξυπηρέτηση των θεμελιωδών αναγκών του, ο ήρωας συνεχίζει ορθολογικά Επιμένει με αξιοπρέπεια στην ορθολογική διεκδίκηση των αυτονόητων. Όταν και αυτή η πρακτική αποτυγχάνει, και ο ήρωας οδηγείται σε αδιέξοδο, έχουμε μία εξέχουσα σκηνή διαμαρτυρίας, όπου ο Ντάνιελ Μπλέικ, βγαίνοντας άπρακτος για μία ακόμη φορά από το κέντρο κοινωνικών υπηρεσιών, καταγράφει -εν είδει γκράφιτι- στον εξωτερικό τοίχο του κτηρίου το όνομα και το αίτημά του –να του ορίσουν σύντομα ημερομηνία εξέτασης

[326] δεν είναι τυχαίο το ότι ο δημιουργός τον προσδιορίζει όχι μόνο με το μικρό του όνομα, αλλά και με το επώνυμο, για να τονίσει, φρονούμε, την ιδιότητα του *πολίτη*.
[327] και σε ατομικό επίπεδο με «αγαθή βούληση» θα λέγαμε

της ένστασής του για το αναρρωτικό επίδομα που δικαιούται, προτού εξωθηθεί σε λιμοκτονία. Ο ήρωας ζητά να ακουστεί επιτέλους η φωνή του· επιθυμεί να δηλώσει την υπόστασή του ως *πρόσωπο*, καθώς και το μη εκχωρούμενο, στοιχειώδες, δικαίωμά του στα αγαθά της ζωής και της υγείας. Στην περίπτωση του ήρωα, το κράτος επιδεικνύει πλημμελές ενδιαφέρον στο να διασφαλίσει το παραπάνω δικαίωμα, διαρρηγνύοντας έτσι το σιωπηρό κοινωνικό συμβόλαιο μεταξύ πολιτείας και ατόμων.

Όπως σημειώνει ο Σούρλας, στην καντιανή φιλοσοφία του δικαίου το κοινωνικό συμβόλαιο διαδραματίζει κεντρικό ρόλο, και προβλέπει τη δέσμευση όλων στη συμβίωση «κάτω από κοινούς νόμους και θεσμούς», οι οποίοι όμως επιβάλλεται να στηρίζονται «στον αμοιβαίο σεβασμό όλων ως *ηθικά ισάξιων προσώπων*»· συνακόλουθα, κρίνεται ως «ηθικά απαράδεκτη» μία πολιτεία που δεν διασφαλίζει την προστασία των ίδιων δικαιωμάτων για όλους τους πολίτες της.[328]

Αναλόγως, η Nussbaum [329] τονίζει ότι η έννοια της *ανθρώπινης αξιοπρέπειας*, που πρέπει να τυγχάνει σεβασμού από τους νόμους και τους θεσμούς, στηρίζεται σε «μία ιδέα περί *ίσης αξίας*». Όλα τα ανθρώπινα όντα, ανεξαρτήτως οικονομικής κατάστασης, φύλου, κλπ. είναι εξίσου άξια σεβασμού «απλώς και μόνο δυνάμει της ανθρώπινης υπόστασής τους, και ο σεβασμός αυτός δεν πρέπει να παραγνωρίζεται εξαιτίας ενός χαρακτηριστικού που κατανέμεται από τις ιδιοτροπίες της φύσης».[330]

Η ταινία κλείνει με την εξόδιο τελετή του Ντάνιελ. Η Κέιτι διαβάζει στους παριστάμενους την επιστολή που βρήκε στο σακάκι του την ημέρα του θανάτου του, και την οποία ο ήρωας σχεδίαζε να αναγνώσει ενώπιον των αξιολογητών της έφεσής του για το αναρρωτικό επίδομα.

Η επιστολή, συνοψίζοντας εμφατικά την κεντρική ηθική ιδέα του έργου, δηλώνει το *αναπαλλοτρίωτο της ύπαρξης και της αξιοπρέπειας* του Ντάνιελ Μπλέικ, ως ατόμου και ως πολίτη:

"I am not a client, a customer, nor a service user".

"I am not a shirker, a scrounger, a beggar, nor a thief".

"I'm not a National Insurance Number

---

[328] Παύλος Κ. Σούρλας, Δημοκρατία και Αυτονομία, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2017, σ.296 – υποσημείωση αρ.46, και σ.σ. 298-301.

[329] υποστηρίζοντας μία εκδοχή του πολιτικού φιλελευθερισμού που έχει τις ρίζες της στον Kant, τον Mill και τον Αριστοτέλη

[330] Martha Nussbaum, *Φύλο και Κοινωνική Δικαιοσύνη*, μετάφραση: Νεκτάριος Καλαϊτζής, θεώρηση μετάφρασης: Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, Αθήνα: εκδόσεις SCRIPTA, 2005, σ. 23

or blip on a screen”.
"I paid my dues, never a penny short,
and proud to do so”.
"I don't tug the forelock, but look my neighbour
in the eye and help him if I can”.
"I don't accept or seek charity”.
"My name is Daniel Blake. I am a man, not a dog”.
"As such, I demand my rights”.
"I demand you treat me with respect”.
"I, Daniel Blake, am a citizen,
nothing more and nothing less."
“Thank you”.[331]

Η Καντιανή αυτονομία

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ταινία θέτει ένα ακόμη ερώτημα, το εξής:
Τι γίνεται επομένως στην περίπτωση που το υποκείμενο επιλέγει να δράσει με ορθολογικότητα, εσωτερική συνέπεια και αίσθηση προσωπικής αξιοπρέπειας (συμφώνως προς την επιταγή του Kant) και παρά ταύτα αποτυγχάνει; Και αποτυγχάνει μάλιστα στη προάσπιση θεμελιωδών δικαιωμάτων του και στην κάλυψη ζωτικών αναγκών του; Ο ήρωας διατηρεί μεν ακέραιες την αξιοπρέπεια και τη μαχητικότητά του –δηλαδή την έντονη βούλησή του να δράσει σωστά, όμως αυτές οι ιδιότητες δεν επαρκούν για τη διασφάλιση των ζωτικών συμφερόντων του. Η καντιανή αυτονομία, υπό την έννοια της ελευθερίας των επιλογών του υποκειμένου -βάσει ενός εσωτερικού ηθικού νόμου, φαντάζει εδώ σαν ένας ανεπαρκής οδηγός ζωής. Υπό την έννοια αυτή, η ιστορία του Ντάνιελ Μπλέικ θα μπορούσε να ειδωθεί και ως ένα *συγκροτημένο αντιπαράδειγμα*[332] στην πληρότητα του καντιανού προτεινόμενου τρόπου ζωής.[333] Περαιτέρω, μας φέρνει στον νου ένα συναφές σχόλιο

[331] Πηγή πρωτότυπου: *IMDb*,, πρόσβαση στο: https://www.imdb.com/title/tt5168192/characters/nm4842197, Παρατίθεται η μετάφραση όπως εμφανίζεται στους ελληνικούς υπότιτλους της ταινίας: «Δεν είμαι πελάτης, αγοραστής, ούτε χρήστης υπηρεσιών. Δεν είμαι φυγόπονος, τζαμπατζής, ζητιάνος, μα ούτε και κλέφτης. Δεν είμαι ένας Αριθμός Κοινωνικής Ασφάλισης, αλλά ούτε ένα στίγμα σε μια οθόνη. Πλήρωσα τις υποχρεώσεις μου και με το παραπάνω, και είμαι περήφανος γι’ αυτό. Δε ζητώ ειδική μεταχείριση, αλλά κοιτώ τον γείτονά μου στα μάτια και όποτε μπορώ τον βοηθώ. Δε δέχομαι ούτε ζητώ ελεημοσύνη. Το όνομά μου είναι Ντάνιελ Μπλέικ. Είμαι άνθρωπος, δεν είμαι σκύλος. Και ως άνθρωπος διεκδικώ τα δικαιώματά μου. Απαιτώ να μου φέρεστε με σεβασμό. Εγώ ο Ντάνιελ Μπλέικ είμαι πολίτης. Τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο».
[332] κατά την προαναφερόμενη ορολογία του Wartenberg
[333] Ας σημειωθεί πάντως ότι ο μελετητής και μεταφραστής του Kant Κώστας Ανδρουλιδάκης παραδέχεται σχετικώς ότι στην καντιανή ηθική –όπως και σε κάθε μεγάλη ηθική θεωρία, συναντάμε

της Nussbaum ότι «καμιά αφηγηματική ενασχόληση με τα εμπειρικά επιμέρους δεν θα μπορούσε να αντιμετωπίσει τη σύλληψη του Kant με απολύτως ευμενή τρόπο».[334]

Χαρακτηριστική είναι η διαλογική σκηνή του φιλμ, όπου, ενώ ο Ντάνιελ διαμαρτύρεται για την άδικη απόρριψη του αναρρωτικού του επιδόματος και υπενθυμίζει την ιατρική οδηγία για προσωρινή απαγόρευση εργασίας του, η υπάλληλος του κέντρου κοινωνικών υπηρεσιών τού προτείνει να αιτηθεί το επίδομα αναζήτησης εργασίας,[335] και του λέει: «Είναι δική σας επιλογή κ. Μπλέικ». Και ο Μπλέικ, αγανακτισμένος με το παράλογο του ισχυρισμού της υπαλλήλου, της απαντά: «Όχι, δεν είναι επιλογή μου. Δεν έχω άλλη πηγή εσόδων…».

Το πρόταγμα της καντιανής αυτονομίας θα είχε ενδεχομένως πληρέστερο νόημα σε μία ιδανική κοινωνία/κοινότητα, όπου θα τηρούνταν από όλα τα υποκείμενα –συμπεριλαμβανομένου και του κράτους, νοούμενου ως συλλογικού υποκειμένου.

Αναλύοντας της περί δικαίου θέσεις του Kant και του Rawls σε σχέση με αυτές του Αριστοτέλη, ο αμερικανός φιλόσοφος Michael Sandel σχολιάζει το πρακτικό έλλειμμα της καντιανής θέσης και σημειώνει σχετικώς ότι η ελευθερία της επιλογής δεν αποτελεί «επαρκή βάση για μια δίκαιη κοινωνία», και περαιτέρω ότι «δεν είναι ίσως δυνατό, ή και επιθυμητό, να στοχαζόμαστε ζητήματα δικαίου χωρίς να στοχαζόμαστε ζητήματα ευζωίας».[336]

Ο ανεπαρκής ρόλος του κράτους να προστατεύσει τους πολίτες του, τη στιγμή ακριβώς που αυτοί χρειάζονται τη βοήθειά του, είναι η κεντρική έννοια της ταινίας, και ο σκηνοθέτης καταγράφει τον τρόπο που οι καταστάσεις των χαρακτήρων θα μπορούσαν εύκολα να συμβούν στον καθένα μας. Συνεπώς η ταινία λειτουργεί ως ένα συναφές *νοητικό πείραμα* στο μυαλό του θεατή, και ταυτόχρονα ως *επιχείρημα* υπέρ της θέσης που αναφέρεται από τον Sandel.

αυτή τη δυσχέρεια σύζευξης της καθολικότητας των αρχών του Λόγου με τη μοναδικότητα κάθε ανθρώπινου όντος και το πλήθος των απρόβλεπτων επιμέρους προβλημάτων που αυτό συναντά, σημειώνει όμως ότι θα πρέπει να δεχθούμε ότι η καντιανή ηθική αντιτάχθηκε «στην κυρίαρχη κοινωνική ηθική» που κινείται επί τη βάσει του κομφορμισμού και της ανάγκης, και ενδιαφέρθηκε για να επισημάνει «εν τέλει ένα minimum θεμελιωδών αρχών, αξιών και κανόνων της οικουμενικής ηθικής» -βλ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, *Καντιανή Ηθική. Θεμελιώδη ζητήματα και προοπτικές*, Αθήνα: εκδόσεις Σμίλη, 2018, σ.σ. 30-33

[334] Nussbaum, *Έρωτος γνώση*, ό.π., σ. 367

[335] το επίδομα αναζήτησης εργασίας συνεπάγεται όμως την υποχρέωση να ψάχνει, αν και ασθενής, επί 35 ώρες την εβδομάδα για εργασία

[336] Michael J. Sandel, Δικαιοσύνη. Τι είναι το σωστό;, μετάφραση: Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα: εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, 2019 (α' έκδοση: 2011), σ.σ. 309 και 341

- **“ΔΥΣΤΥΧΩΣ ΑΠΟΥΣΙΑΖΑΤΕ” (“SORRY WE MISSED YOU” –2019)** [337]

© SIXTEEN FILMS [338]

Η υπόθεση

Δώδεκα χρόνια πριν (το 2007) ο Loach σχολίαζε κινηματογραφικά τη διαβρωτική δύναμη του χρήματος και τις άθλιες συνθήκες εργασίας των μεταναστών εργαζόμενων στο Ηνωμένο Βασίλειο. Στο πλέον πρόσφατο έργο του, το *Δυστυχώς απουσιάζατε*, διαπιστώνουμε την επέκταση των ίδιων δεινών εργασιακών συνθηκών και στους γηγενείς της Αγγλίας, λόγω της σύγχρονης οικονομικής κρίσης που πλήττει τη χώρα -ιδίως τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις. Ο τίτλος της ταινίας έχει διπλό νόημα. Στην κυριολεξία του το “sorry, we missed you” αποτελεί το τυποποιημένο μήνυμα που αφήνουν οι κούριερ στην Αγγλία όταν ο παραλήπτης απουσιάζει. Μεταφορικά όμως, παραπέμπει στην απουσία κοινωνικής -και κρατικής- ευαισθησίας προς τους μη έχοντες, στη σημερινή βρετανική πραγματικότητα.

Τους ήρωες της ταινίας αποτελούν τα μέλη μίας τυπικής οικογένειας της εργατικής τάξης· οι γονείς και τα δύο ανήλικα παιδιά τους, που ζουν στο Νιουκάστλ της Αγγλίας.[339] Ο πατέρας της οικογένειας, ο Ρίκι, αλλάζοντας συνεχώς δουλειές, αποφασίζει να αγοράσει το δικό του φορτηγάκι, για να εργασθεί ως αυτοαπασχολούμενος μεταφορέας (courier) σε μεγάλη μεταφορική εταιρεία. Για να πραγματοποιηθεί η αγορά, η γυναίκα του Άμπι –που εργάζεται ως κοινωνική

[337] Βλ. το επίσημο trailer της ταινίας με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube, πρόσβαση (14.1.2020) στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=DyHDKX-Jqm0
[338] πρόσβαση (16.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.wildbunch.biz/movie/sorry-we-missed-you/
[339] στην ίδια πόλη τοποθετούνταν η δράση και της προηγούμενης ταινίας του Loach “I, Daniel Blake”.

επισκέπτρια φροντίζοντας ηλικιωμένους κατ' οίκον- αναγκάζεται να πουλήσει το μοναδικό μεταφορικό της μέσο (ένα μικρό αυτοκίνητο), και επιπλέον η οικογένεια χρεώνεται. Παρά τις προσπάθειές τους όμως, τα πράγματα δεν εξελίσσονται ευνοϊκά. Οι πολλές ώρες εργασίας των γονέων εξαντλούν τις αντοχές τους και δυσχεραίνουν την επικοινωνία τους με τα παιδιά, ιδίως με τον έφηβο γιο τους. Στην εργασία του Ρίκι, η σύμβαση της 'αυτοαπασχόλησης' υποκρύπτει δυσμενείς όρους. Στο συμβόλαιό του περιλαμβάνεται ότι οποιαδήποτε ζημιά ή απώλεια, ακόμη και χωρίς υπαιτιότητά του, θα καλύπτεται από τον ίδιο τον μεταφορέα. Επίσης, δεν δικαιούται άδεια –ούτε καν αναρρωτική, και, εάν πρόκειται να απουσιάσει για οποιονδήποτε λόγο, υποχρεούται ο ίδιος να βρει αντικαταστάτη για τη βάρδια του. Αλλιώς θα πρέπει να αποζημιώσει την εταιρεία για κάθε ημέρα απουσίας του. Όταν ο Ρίκι, εν ώρα εργασίας, πέφτει θύμα κλοπής των εμπορευμάτων που μεταφέρει και ξυλοδαρμού, και καταλήγει στο νοσοκομείο, έρχεται αντιμέτωπος με τα παραπάνω προβλήματα. Η εταιρεία απαιτεί από αυτόν ένα μεγάλο ποσό αποζημίωσης για τις απώλειες, αλλά και για τις ημέρες που θα απουσιάσει από την εργασία προκειμένου να αναρρώσει. Ο ήρωας οδηγείται σε απόγνωση.

©JOSS BARRATT [340]

Θέματα ηθικού ενδιαφέροντος

Εύκολα μπορούμε να εντοπίσουμε ως ένα από τα μείζονα ηθικά ζητήματα που θίγει η ταινία, αυτό της *εργαλειοποίησης της ανθρώπινης ζωής*. Μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον, όπου οι οικονομικές προτεραιότητες της παγκοσμιοποίησης επιβάλλονται

[340] πρόσβαση (16.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.wildbunch.biz/movie/sorry-we-missed-you/

ραγδαία στα άτομα και τις ομάδες, η εργαλειοποίηση της ανθρώπινης ζωής εμφανίζεται ως αναπόφευκτη παράπλευρη απώλεια. Ακόμη και ο προσωπικός, ιδιωτικός χώρος και χρόνος τίθεται υπό αμφισβήτηση. Ο ήρωας –αν και τύποις αυτοαπασχολούμενος- δεν έχει καν το δικαίωμα να βάζει στο φορτηγάκι του το ίδιο του το παιδί, ενώ παράλληλα τα εξαντλητικά ωράρια εργασίας συμπιέζουν αφόρητα τον εναπομείναντα ελεύθερο χρόνο του. Η στέρηση και του στοιχειώδους δικαιώματος σε αναρρωτική άδεια οδηγεί τον ήρωα στο τέλος της ταινίας να αποπειράται να εργασθεί όντας τραυματισμένος, θέτοντας σε κίνδυνο και την ίδια του τη ζωή. Είμαστε προφανώς εδώ αντιμέτωποι με ότι η Nussbaum περιέγραψε υπό την έννοια της *αντικειμενοποίησης*, ήτοι το να αντιμετωπίζει κάποιος σαν αντικείμενο «αυτό που στην πραγματικότητα δεν είναι αντικείμενο, αυτό που είναι, μάλιστα, ένα ανθρώπινο ον». [341]

Κ. Ο άνθρωπος ως αυτοσκοπός στο έργο του Ken Loach

Δεν μπορούμε να παραλείψουμε ένα -κομβικής σημασίας, κατά τη γνώμη μας- σημείο σύγκλισης του Loach με τον Kant. Παρότι η ηθική θεωρία του γερμανού φιλοσόφου, νοούμενη εν συνόλω έχει συναντήσει πλήθος διαφωνούντων στην ιστορία της σκέψης, δύσκολα θα συναντήσουμε επιχειρήματα ενάντια στην ευρέως γνωστή κατηγορική προσταγή του: «*πράττε έτσι ώστε να χρησιμοποιείς την ανθρωπότητα, τόσο στο πρόσωπό σου όσο και στο πρόσωπο κάθε άλλου ανθρώπου, πάντα ταυτόχρονα ως σκοπό και ποτέ μόνο ως μέσο*».[342] Για τον Kant «ο άνθρωπος και γενικά κάθε έλλογο

[341] Η Nussbaum διακρίνει *επτά έννοιες* στην ιδέα της αντικειμενοποίησης, τις περισσότερες από τις οποίες τις αναγνωρίζουμε στην περίπτωση της συγκεκριμένης ιστορίας. Πρόκειται για: α) την *Εργαλειακότητα*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο ως εργαλείο για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του. β) την *Άρνηση αυτονομίας*: ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν να στερείται αυτονομίας και αυτοδιάθεσης, γ) την *Αδράνεια*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν να στερείται αυτοβουλίας, ίσως και ενεργητικότητας, δ) την *Εναλλαξιμότητα*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν εναλλάξιμο: α) με άλλα αντικείμενα του ίδιου τύπου και/ή β) με άλλα αντικείμενα διαφορετικού τύπου., ε) τη *Δυνατότητα Παραβίασης*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν να μην έχει απαραβίαστα όρια, σαν κάτι που επιτρέπεται να το διαλύσει, να το σπάσει, να το παραβιάσει, στ) την *Κτήση*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν κάτι το ποίο δεν διαθέτει την κυριότητα του εαυτού του, το οποίο είναι δυνατόν να αγορασθεί, να πωληθεί κλπ., και ζ) την *Άρνηση υποκειμενικότητας*: Ο αντικειμενοποιών μεταχειρίζεται το αντικείμενο σαν κάτι του οποίου η εμπειρία και τα αισθήματα (αν υπάρχουν) δεν χρειάζεται να λαμβάνονται υπόψη – βλ. Nussbaum, *Φύλο και Κοινωνική Δικαιοσύνη*, ό.π., σ.σ.512-513

[342] Immanuel Kant, *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των ηθών,* μετάφραση Γ. Τζαβάρας, Αθήνα: εκδόσεις ΔΩΔΩΝΗ, (α'έκδοση:1984), σ.81.

όν υπάρχει ως αυτοσκοπός και όχι απλά ως μέσον για την αυθαίρετη χρήση της τάδε ή δείνα θέλησης».[343]

Στις ταινίες του Loach εν γένει, και πιο εμφατικά στις δύο πλέον πρόσφατες, ο σκηνοθέτης *δείχνει, επιχειρηματολογεί κινηματογραφικά*, τι σημαίνει για τα άτομα, τον πυρήνα της οικογένειας και τον ευρύτερο κοινωνικό ιστό, η αγνόηση της παραπάνω κατηγορηματικής προστακτικής, μέσα σε ένα περιβάλλον ραγδαίας οικονομικής παγκοσμιοποίησης.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε κατά τη γνώμη μας να διακρίνουμε καθαρά τον βαθύ ανθρωπισμό που διατρέχει τις ταινίες του Ken Loach. Ο δημιουργός κάνει ταινίες με κίνητρο και γνώμονα την αγάπη για τον άνθρωπο και προσπαθεί να εξαγάγει το καλύτερο δυναμικό του. Έχοντας εμπιστοσύνη (και) στην ορθολογικότητα του ατόμου, απευθύνεται σε αυτήν και προσπαθεί να ενεργοποιήσει την «αγαθή βούληση» για δράση. Κυρίως όμως, θα λέγαμε, ότι οι ταινίες του προσπαθούν να επιστήσουν την προσοχή μας στον σεβασμό της *ανθρώπινης αξιοπρέπειας*. Σε εποχές και συνθήκες που η *εργαλειοποίηση* του ατόμου γίνεται επιθυμητός στόχων πολλαπλών συμφερόντων, το διακύβευμα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, η οποία και αποτελεί τον πυρήνα για τη διατύπωση πάντων των *δικαιωμάτων* του ατόμου, αναδεικνύεται σε μείζον ζήτημα που απαιτεί την προσήλωσή μας. Οι ήρωές του, παρά τις ενίοτε ανυπέρβλητες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, παραμένουν *αξιοπρεπείς*.

Λ. Η χρήση των αισθητικών στρατηγικών –Παραδείγματα

Όπως προαναφέρθηκε, έχει επισημανθεί από μελετητές ότι το *σήμα κατατεθέν* της κινηματογραφικής στρατηγικής του Loach είναι το *διαλεκτικό παιχνίδι* μεταξύ του στυλ της αποστασιοποιημένης παρατήρησης –που παραπέμπει στο ντοκιμαντέρ- και των θεματικών και μέσων του μελοδράματος. Αυτό το ιδιαίτερο γνώρισμά του το βρίσκουμε και στις ταινίες που παρουσιάσαμε εδώ.

Σε συνέχεια των όσων προαναφέραμε για τη λειτουργία των αισθητικών στρατηγικών εν γένει, αλλά και ειδικότερα στο σύνολο της φιλμογραφίας του Loach, θα παραθέσουμε ενδεικτικά ορισμένα συναφή παραδείγματα από τις τέσσερεις παραπάνω ταινίες.

[343] Immanuel Kant, ό.π., 80.

Και στα τέσσερα έργα παρατηρούμε τη σταθερή προτίμηση του Loach για το γύρισμα σε φυσικούς χώρους ('on location shooting'), τη μείξη ερασιτεχνών ηθοποιών με επαγγελματίες, την ανάδειξη των τοπικών προφορών και διαλέκτων και την ελαχιστοποίηση της χρήσης τεχνητού φωτισμού με παράλληλη αξιοποίηση του φυσικού φωτός. Τα παραπάνω στοιχεία συνεισφέρουν στην ενίσχυση της αίσθησης αυθεντικότητας των αναπαριστώμενων καταστάσεων, καθιστώντας τες αναγνωρίσιμες από τον θεατή.

Επιπλέον:

α) στο *Είναι ένας Ελεύθερος Κόσμος*, βρίσκουμε τα γνωστά, προτιμώμενα από τον Loach "αμερικάνικα πλάνα"/"medium long shots" (MLS),[344] εναλλασσόμενα με "μεσαία πλάνα"/"medium shots" (MS).[345] Τα "κοντινά πλάνα"/"close-up"[346] (που κατά τον Plantinga εγείρουν ενσυναίσθηση) σπανίζουν. Συχνότερα χρησιμοποιούνται από τον σκηνοθέτη τα "medium close up",[347] τα οποία –αν και κοντινά- διατηρούν μία συναισθηματική απόσταση του θεατή προς τον εικονιζόμενο χαρακτήρα, ώστε να διευκολύνεται η κριτική προσέγγιση.

Χαρακτηριστικό τούτων είναι ότι ακόμη και στη σκηνή όπου η Άντζι δέχεται στο σπίτι της τη βίαιη επίθεση ληστείας από τους μετανάστες στους οποίους οφείλει χρήματα –και οι οποίοι έχουν μόλις απαγάγει τον γιο της- ο σκηνοθέτης επιλέγει να απεικονίζει την πρωταγωνίστρια με "medium close up" πλάνα, αντί των αναμενόμενων σε αντίστοιχες περιπτώσεις πλάνων "close-up", που θα ενίσχυαν την ενσυναίσθηση προς την ηρωίδα, η οποία βρίσκεται εκεί σαφώς σε κατάσταση θύματος. Η επιλογή αυτή του Loach επέχει θέση ηθικού σχολιασμού με κινηματογραφικά μέσα· συγκεκριμένα, είναι, κατά τη γνώμη μας, ενδεικτική της ηθικής απόστασης του σκηνοθέτη από τον αφηγηματικό χαρακτήρα της Άντζι, και παράλληλα ενθαρρυντική για τη διατήρηση της κριτικής στάσης του θεατή απέναντι στα δρώμενα.

Στην τελευταία δε σκηνή του φιλμ, όπου η Άντζι βρίσκεται στο Κίεβο της Ουκρανίας για να επιλέξει τις νέες εργαζόμενες μετανάστριες, μπορούμε να παρατηρήσουμε την αντίστιξη μεταξύ των "medium close up" πλάνων της Άντζι και

---

[344] Ο χαρακτήρας εικονίζεται από τα γόνατα και πάνω

[345] θυμίζουμε ότι στα MLS ο χαρακτήρας εικονίζεται από τα γόνατα και πάνω, ενώ στα MS από τη μέση και πάνω. Όπως σημειώνει ο Σκοπετέας, το "μεσαίο πλάνο" είναι το συνηθισμένο πλάνο των ενημερωτικών εκπομπών –βλ. Σκοπετέας, ό.π., σ.222

[346] Ο χαρακτήρας εικονίζεται από τον λαιμό και πάνω

[347] Ο χαρακτήρας εικονίζεται από το στήθος κι επάνω

των πλάνων “close-up” στην Ουκρανή μέλλουσα μετανάστρια. Τα κοντινά πλάνα στη δεύτερη ενθαρρύνουν τη συμπάθεια και την ενσυναίσθηση του θεατή προς εκείνη· αποτυπώνουν το βλέμμα της σχολιάζοντας με κινηματογραφικό τρόπο τα συναισθήματα και τις προσδοκίες της, σε αντιδιαστολή με την ψυχρότητα της εμπορικής συναλλαγής που αποτυπώνεται με τα ‘μεσαία κοντινά’ πλάνα στην Άντζι. Ιδιαίτερα ενδιαφέρων είναι στη σκηνή αυτή και ο τρόπος που αποδίδεται κινηματογραφικά η σημασία του χρήματος. Ο Loach εστιάζει με “close-up” πλάνο στα χέρια της Ουκρανής που δίνει –σχεδόν με δέος- το απαιτούμενο χρηματικό ποσό που έχει συγκεντρώσει, αντιδιαστέλλοντας με “medium close up” πλάνο στην Άντζι που ελέγχει την ορθότητα του ποσού· γι’αυτήν τα συγκεκριμένα χρήματα αποτελούν απλώς τμήμα από τα κέρδη της επιχείρησής της.

Τέλος, να σημειώσουμε ότι η *μουσική επένδυση* στην ταινία παίζει διακριτό ρόλο σε σκηνές όπου δεν έχουμε έντονη δράση, τονίζοντας τα συναισθήματα που προβάλλονται από τους χαρακτήρες.

β) στο *Μερίδιο των Αγγέλων* βρίσκουμε και πάλι τα “medium long shots” (MLS), εναλλασσόμενα με “μεσαία πλάνα”/“medium shots” (MS). Τα “close-up” σπανίζουν και εδώ, και χρησιμοποιούνται άλλοτε για να αποδοθεί οπτικά μία ηθική τοποθέτηση του σκηνοθέτη και άλλοτε για την υιοθέτηση της υποκειμενικής οπτικής του κεντρικού ήρωα. Σε μεγαλύτερη συχνότητα βρίσκουμε τα “medium close up”.[348]

Η μουσική επένδυση σκηνών εμφανίζεται συχνά στη συγκεκριμένη ταινία, παίζοντας ενίοτε και τον ρόλο του σχολιασμού των δρώμενων..

Σε δύο περιπτώσεις εντοπίζουμε τη χρήση τεχνικών που εγείρουν ενσυναίσθηση.

Στη σκηνή της κλοπής του ουίσκι, ο Ρόμπι κρυμμένος στο αποστακτήριο παρακολουθεί τον διάλογο μεταξύ του υπεύθυνου και ενός μεσάζοντα που προτείνει στον πρώτο να του πουλήσει κρυφά τρία μπουκάλια από το προς δημοπράτηση ουίσκι για έναν πλούσιο πελάτη του. Ο σκηνοθέτης εδώ χρησιμοποιεί την τεχνική του ‘υποκειμενικού πλάνου’ (“point of view shots”) σε εναλλαγή με ‘πλάνα αντίδρασης’ (‘reaction shots’) και πλάνα ‘close up’, για να δείξει τη σκηνή μέσα από την οπτική του κεντρικού ήρωα, του Ρόμπι, προτρέποντας κινηματογραφικά στην ενσυναίσθηση του θεατή προς αυτόν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως, για τους σκοπούς της έρευνάς μας, παρουσιάζει η κινηματογραφική απόδοση της σκηνής της αντιπαράθεσης του Ρόμπι με το θύμα του,

[348] Ο χαρακτήρας εικονίζεται από το στήθος κι επάνω

στο πρώτο μέρος της ταινίας. Ας θυμηθούμε ότι ο Ρόμπι γλύτωσε τη φυλάκιση και καταδικάστηκε σε προσφορά κοινωνικής εργασίας, διότι ήταν ο κύριος θύτης του άγριου ξυλοδαρμού ενός αγνώστου. Σύμφωνα με το φιλμ, το βρετανικό σύστημα προβλέπει στις περιπτώσεις αυτές την κλήση θύτη και θύματος σε συνάντηση, ώστε να δοθούν δια ζώσης εξηγήσεις. Ο Ρόμπι, αν και απρόθυμα, δέχεται να παραστεί στη συνάντηση. Ο Loach κινηματογραφεί τη σκηνή παρεμβάλλοντας συνεχώς φλας μπακ με το περιστατικό του ξυλοδαρμού, ιδιαίτερης δραματικής έντασης. Στα φλας μπακ, ο σκηνοθέτης, υιοθετεί την υποκειμενική οπτική του θύματος (POV shots), χρησιμοποιεί την τεχνική της 'κάμερας στο χέρι', τις γρήγορες εναλλαγές πλάνων, και επιπλέον παρατείνει τη διάρκεια του πλάνου που δείχνει τη βαρύτητα του τραυματισμού του θύματος. Τα φλας μπακ εναλλάσσονται με 'πλάνα αντίδρασης' του Ρόμπι, που αποτυπώνουν την αμηχανία και σταδιακά τη ντροπή του ήρωα για την τότε συμπεριφορά του. Στην κορύφωση της αφήγησης έχουμε τη χρήση "close-up" και 'πλάνων αντίδρασης' του Ρόμπι, του θύματος και της μητέρας του, όπου αποτυπώνονται εναλλάξ η ταραχή του θύματος, το κατηγορητήριο της μητέρας του, και το χαμηλωμένο, συντετριμμένο, βλέμμα του Ρόμπι. Με τους παραπάνω τρόπους –όπως έχει σημειωθεί σχετικώς και από τους μελετητές- ο σκηνοθέτης αυξάνει την ένταση και εγείρει ενσυναίσθηση στους θεατές, ώστε να γίνουν ευκρινέστερα αντιληπτές οι συνέπειες της βίας. Παρατηρούμε λοιπόν στην παραπάνω σκηνή *πώς* ο ηθικός σχολιασμός γίνεται από τον σκηνοθέτη με κινηματογραφικά μέσα -κυρίως με αξιοποίηση του οπτικοακουστικού στοιχείου και της κίνησης, και με τον λόγο να συμμετέχει επικουρικά.

γ) στο *Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ*, παρατηρούμε ότι η ταινία αρχίζει με off screen ήχο –σε μαύρη οθόνη. Η σκηνοθετική αυτή επιλογή δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να εστιάσει αποκλειστικά στον διάλογο –και στον παραλογισμό που τον διακρίνει. Όταν προς το τέλος της σκηνής έχουμε πλέον εικόνα, αυτή δείχνει αποκλειστικά τον ήρωα –και μάλιστα σε πλάνο 'close up', ενισχύοντας τη συμπάθεια του θεατή προς αυτόν.
Και σε αυτό το φιλμ βρίσκουμε την προτίμηση του Loach ιδίως για τα "μεσαία πλάνα" ('medium shots'). Τα πλάνα 'close up' χρησιμοποιούνται και εδώ με φειδώ και χωρίς να έχουν μεγάλη διάρκεια. Στη θέση τους προτιμώνται συχνότερα τα "medium close up", ώστε –παρά τη συναισθηματική φόρτιση των δρώμενων- να μην παρεμποδίζεται η κριτική θεώρηση του θεατή. Η αίσθηση ρεαλιστικότητας του συγκεκριμένου φιλμ ενισχύεται και από το γεγονός ότι δεν υπάρχει μουσική επένδυση

των σκηνών, εκτός από μία μόνο περίπτωση –στην τελευταία σκηνή. Η χρήση της μουσικής είναι σπάνια και, όταν συμβαίνει, η μουσική αποτελεί μέρος της αφήγησης (φυσικός ήχος που ακούγεται από ραδιόφωνο ή κασετόφωνο) –"diegetic music".[349]

Ενδεικτικά θα αναφερθούμε στη σκηνή που εκτυλίσσεται στην Τράπεζα Τροφίμων, όπου η Κέιτι μαζί με τα παιδιά της και συνοδευόμενη από τον Ντάνιελ πηγαίνει για σχετικές προμήθειες –και έχοντας περάσει ήδη αρκετές μέρες υποσιτιζόμενη. Ο Loach δίνει με κινηματογραφικό τρόπο την έμφαση –και ταυτόχρονα το κοινωνικό σχόλιό του- στο πλήθος των ατόμων που περιμένουν υπομονετικά την είσοδό τους στις τράπεζες τροφίμων· χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά στη φιλμογραφία του την τεχνική της Steadicam,[350] ακολουθεί τους ήρωές του να περπατούν αρκετά μέχρι να φτάσουν στο τέλος της ουράς.[351] Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί "μεσαία μεγάλα πλάνα"/"medium long shots" και "μεσαία πλάνα"/ "medium shots", όσο η Κέιτι γεμίζει τρόφιμα την τσάντα της, και συνεχίζει με "medium close up" στην ηρωίδα που –εξουθενωμένη από την πείνα της- ανοίγει και τρώει επί τόπου με τα χέρια μία κονσέρβα. Όταν αμέσως μετά αυτή κλαίει από ντροπή, και ο Ντάνιελ την παρηγορεί λέγοντάς της ότι δεν φταίει η ίδια για την κατάστασή της, ο Loach επανέρχεται στα 'μεσαία πλάνα', με τη σύντομη παρεμβολή ενός μόνον πλάνου "medium close up". Η σκηνή κλείνει με fade out και μαύρη οθόνη, διάρκειας πέντε περίπου δευτερολέπτων, για να τονισθεί η βαρύτητά της. Είναι ενδιαφέρον ότι σε αυτήν την πολύ φορτισμένη συναισθηματικά σκηνή ο Loach αποφεύγει τα πλάνα "close-up". Αυτό κατά τη γνώμη μας δηλώνει ότι ο σκηνοθέτης δεν θέλει να συγκινήσει απλώς τον θεατή, αλλά να τον ωθήσει να σκεφτεί κριτικά για την κατάσταση της ηρωίδας και για τα κοινωνικά και πολιτικά αίτια της κατάστασης αυτής. Θα πρέπει βεβαίως να σημειωθεί ότι η ιδιαίτερα εκφραστική ερμηνεία της ηθοποιού στην εν λόγω σκηνή,[352] αποτελεί τον δίαυλο για τη δημιουργία της *συμπάθειας* του θεατή προς την ηρωίδα. Συνεπώς, στον τρόπο που αποδίδεται κινηματογραφικά η σκηνή αυτή, μπορούμε να αντιληφθούμε το *διακριτό στυλ* του Loach να συγκινεί τον θεατή, ενεργοποιώντας ταυτόχρονα τον ηθικό στοχασμό του.

---

[349] βλ. σχετικό λήμμα στο https://en.wikipedia.org/wiki/Diegetic_music

[350] βλ. σχετικά τν υποσημείωση αρ.280

[351] βλ. σχετικά τις δηλώσεις του διευθυντή φωτογραφίας του φιλμ, Robbie Ryan, στο Press Kit της ταινίας, πρόσβαση στο https://www.wildbunch.biz/movie/i-daniel-blake/

[352] η αυθεντικότητα της σκηνής ενισχύθηκε περαιτέρω από την χρησιμοποιούμενη από τον Loach τεχνική της απόκρυψης του σεναρίου από τα κινηματογραφικά 'παιδιά' της Κέιτι και από τους εθελοντές εργαζόμενους της τράπεζας τροφίμων –βλ. σχετ. συνέντευξη της ηθοποιού Hayley Squires: https://www.youtube.com/watch?v=tvu3rRZrFqY&list=PLSDomhxxVN3Ky0b47ILfwgAImeT5xUFZl&index=43 (πρόσβαση 15.1.2020)

Την ίδια λειτουργία του ιδιαίτερου στυλ του σκηνοθέτη βρίσκουμε και στην τελευταία σκηνή της ταινίας, που αφορά στην εξόδιο τελετή του Ντάνιελ. Ας σημειωθεί ότι είναι η μόνη σκηνή της ταινίας που έχουμε μουσική επένδυση –και αυτή μόνο στην αρχή της.[353] Εδώ χρησιμοποιείται το "μεσαίο πλάνο" όταν η Κέιτι μιλά για τον Ντάνιελ Μπλέικ, καταγγέλλοντας το κράτος ως υπαίτιο για τον πρόωρο θάνατό του, και ο σκηνοθέτης συνεχίζει με "medium close up" όταν η Κέιτι αρχίζει την ανάγνωση της επιστολής που ο Ντάνιελ δεν πρόλαβε να διαβάσει ενώπιον των αξιολογητών του. Η έντονη αίσθηση της επιστολής στον θεατή δεν επιβαρύνεται από πλάνα 'close up', και ο θεατής ωθείται και πάλι στην ταυτόχρονη ανάπτυξη ενσυναίσθησης και ηθικού - πολιτικού στοχασμού.

δ) στο *Δυστυχώς απουσιάζατε* έχουμε και πάλι έναρξη του φιλμ με μαύρη οθόνη και off screen ήχο, για εστίαση στον διάλογο, και, στη συνέχεια της σκηνής, η εικόνα παρουσιάζει με 'μεσαία πλάνα' τον υπεύθυνο της εταιρίας σε αντίστιξη με 'close up' πλάνα στον πρωταγωνιστή· παρακινείται έτσι κινηματογραφικά η έναρξη της συμπάθειας του θεατή προς τον κεντρικό ήρωα.

Η προτίμηση του σκηνοθέτη στα 'μεσαία πλάνα' και στα 'medium close up' εντοπίζεται και στην ταινία αυτή. Η καθημερινότητα των χαρακτήρων καταγράφεται με μία σχεδόν ντοκιμαντερίστικη απόσταση, με σύντομα 'close up' πλάνα όταν έχουμε εστίαση στα συναισθήματά τους.

Στο τέλος μόνο του έργου,[354] ο Loach απομακρύνεται σταδιακά από την τεχνική του ντοκιμαντέρ και αξιοποιεί εν μέρει και τη δυναμική του μελοδράματος, δημιουργώντας σκηνές που εγείρουν κλιμακούμενη ενσυναίσθηση.

Ειδικότερα, στη σκηνή του νοσοκομείου, βλέπουμε τον Ρίκι -εικονιζόμενο σταθερά σε 'close up'- να δέχεται το τηλεφώνημα του υπεύθυνου της εταιρείας, ο οποίος του ανακοινώνει ότι θα πρέπει να πληρώσει για τις ζημίες που υπέστη η εταιρεία από την κλοπή καθώς και για τη μη εύρεση αντικαταστάτη του. Όταν παίρνει το τηλέφωνο η γυναίκα του Άμπι, αυτή απεικονίζεται σε 'medium close up' καθώς καταγγέλλει τη στάση της εταιρείας,[355] με εναλλαγή σε πλάνο 'close up' μακράς διάρκειας στο παραμορφωμένο από την επίθεση πρόσωπο του Ρίκι.

---

[353] πρόκειται για το "Sailing by", το αγαπημένο, κατά την αφήγηση, μουσικό θέμα του Ντάνιελ και της συζύγου του, που έχει ακουστεί με φυσικό ήχο, σε προηγούμενο σημείο του φιλμ.

[354] και συγκεκριμένα στα 10 τελευταία λεπτά

[355] στα λόγια της Άμπι εμπεριέχεται κατ' ουσίαν η κοινωνική καταγγελία του σκηνοθέτη

Στην προτελευταία σκηνή του έργου, ο Ρίκι φεύγει κρυφά τα χαράματα από το σπίτι του, αποφασισμένος να πάει στην εργασία του, αν και βαριά τραυματισμένος. Ο γιος του τρέχει να τον προλάβει μπαίνοντας μπροστά στο φορτηγάκι του. Ο διάλογος μεταξύ πατέρα και γιου –όπου ο πρώτος προσπαθεί να πείσει τον δεύτερο ότι πρέπει να πάει για δουλειά γιατί *δεν έχει* άλλη *επιλογή*- κινηματογραφείται με πλάνα 'close up' και διεγείρει τη συγκίνηση του θεατή. Πριν προλάβει να φύγει, η Άμπι βγαίνει από το σπίτι και ορμά επάνω στο όχημα για να τον σταματήσει. Η δραματουργική ένταση της σκηνής κορυφώνεται στο σημείο αυτό με τις γρήγορες –έως απότομες- κινήσεις της κάμερας και τη συχνή εναλλαγή των πλάνων. Ο Ρίκι, με σπασμωδικές οδηγικές κινήσεις, καταφέρνει εν τέλει να τους ξεφύγει.

Η ταινία κλείνει παρακολουθώντας τον κεντρικό ήρωα -με παρατεταμένο 'close up'- να οδηγεί προς την εταιρεία, εμφανώς καταπονημένος ψυχικά και σωματικά. Ο θεατής μένει με την απορία και την ανησυχία, εάν ο Ρίκι θα καταφέρει να επιστρέψει σώος στην οικογένειά του στο τέλος της βάρδιας του.

Ιδίως στις δύο τελευταίες ταινίες του Loach, φαίνεται να 'σπάει' το 'δίχτυ ασφαλείας' του θεατή.[356] Επειδή ακριβώς αυτές αφορούν θέματα που άπτονται της καθημερινότητας του μέσου πολίτη και του κοινωνικού πυρήνα της οικογένειας αντίστοιχα, επιπλέον επειδή κινηματογραφούνται κατά τρόπο άμεσο και άκρως ρεαλιστικό, και τέλος επειδή έχουν άμεσες αναφορές στην πραγματική ζωή, ο θεατής δεν έχει, κατά τη γνώμη μας, ιδιαίτερες εναλλακτικές διαφυγής. Η συναισθηματική δυσφορία που αναπτύσσεται τότε από τα δρώμενα της οθόνης "επιβάλλει" τρόπον τινά στον θεατή τον κριτικό στοχασμό επί των αναπαριστώμενων καταστάσεων. Εδώ συναντάμε και την περίπτωση που η κριτική σκέψη ενεργοποιείται μέσω της ενσυναίσθησης, -όπως περιγράφηκε παραπάνω από τη Vaage.

Ιδιαίτερα στις δύο τελευταίες σκηνές του *Δυστυχώς απουσιάζατε* έχουμε την περίπτωση της έντονης ενσυναίσθησης που η Vaage έχει χαρακτηρίσει ως την κατάσταση "In-his -shoes Imagining".[357] Η έκβαση της ιστορίας, έτσι όπως αποδίδεται κινηματογραφικά, εγείρει έντονα συναισθήματα και σκέψεις και ενεργοποιεί εν τέλει τον *θυμό* του θεατή για την άδικη και αδιέξοδη κατάσταση που αντιμετωπίζει ο ήρωας. Στη σημασία της ανάπτυξης του θυμού αυτού θα αναφερθούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

---

[356] η δυνατότητα αποστασιοποίησης που αναφέρθηκε παραπάνω από τη Vaage, αλλά επισημαίνεται και από τη Nussbaum

[357] βλ. σχετ. σ.68 της παρούσας εργασίας

Μ. Η διάσταση του πλαισίου

Όπως είδαμε παραπάνω, ο Loach ενδιαφέρεται να προβάλλει τη διάσταση του ευρύτερου κοινωνικο-οικονομικού πλαισίου στο οποίο κινούνται οι χαρακτήρες του. Σε πολλές από τις ταινίες του δημιουργού το πλαίσιο αυτό περιλαμβάνει ευθείες αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα της χώρας του.

Και στα τέσσερα έργα που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία το ρεαλιστικό κοινωνικό πλαίσιο είναι παρόν, εντασσόμενο οργανικά στην *επιχειρηματολογία* του σκηνοθέτη.

Στο *Μερίδιο των Αγγέλων* δίνεται έμφαση στο δυσμενές άμεσο περιβάλλον του κεντρικού ήρωα, το οποίο 'εξηγεί' –με μία ψυχολογικού τύπου ερμηνεία- τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του κεντρικού ήρωα, και ταυτόχρονα αναδεικνύει τον περιορισμό των δυνητικών επιλογών του.

Στο *It's a free world,* παρατηρούμε το κύμα των μεταναστών που κατακλύζει την αγορά εργασίας στην Αγγλία, κατά την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αι. Νόμιμοι ή παράνομοι εργάτες, γίνονται εύκολη λεία -ιδίως οι παράνομοι- των μικρομεσαίων εργολάβων, αλλά και της μαφίας της περιοχής. Η όλη κατάσταση διαφθείρει περαιτέρω τα επιχειρηματικά ήθη και αναδεικνύει την αγριότητα των σχέσεων κατά την επικράτηση του 'δίκαιου του ισχυροτέρου'. Οι αναγωγές σε αντίστοιχες καταστάσεις στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, κατά την περίοδο εκείνη, είναι εύκολες για τον θεατή.

Στα άλλα δύο φιλμ , '*I, Daniel Blake*' και '*Sorry, we missed you*', -τα οποία έχουν και εμφανή καταγγελτικό χαρακτήρα- οι αναπαριστώμενες ιστορίες στηρίζονται σε *πραγματικά* γεγονότα και καταστάσεις που λάμβαναν χώρα σε *πραγματικό* χρόνο στην Αγγλία κατά την περίοδο δημιουργίας των ταινιών.

Ειδικότερα, στην πρώτη ταινία, το έναυσμα για το σενάριο της ταινίας ήταν οι δυσανάλογα αυστηρές κυρώσεις (sanctions) που πράγματι επιβάλλει το βρετανικό σύστημα κοινωνικής πρόνοιας στους άνεργους πολίτες, στην περίπτωση που –για διάφορους λόγους- αποτύχουν να επανενταχθούν στην αγορά εργασίας. Η ταινία ήγειρε εκτενείς πολιτικές συζητήσεις στη Βρετανία. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο σκηνοθέτης συμμετέχοντας σε τηλεοπτική συζήτηση στο BBC, η πολιτική των κυρώσεων επί των επιδομάτων, έτσι όπως εφαρμόσθηκε, δεν πέτυχε τον αρχικό στόχο των εμπνευστών της, αλλά αντιθέτως στέρησε από χιλιάδες πολίτες των *ευάλωτων*

κοινωνικών ομάδων ακόμη και το ελάχιστο μηνιαίο βοήθημα, και τους οδήγησε στην εξαθλίωση και την απόγνωση. Επίσης, η αδιαπέραστη γραφειοκρατία των κέντρων ευρέσεως εργασίας -με τις ρητές οδηγίες προς τους υπαλλήλους να μην παρέχουν εξατομικευμένη επιπλέον βοήθεια σε πολίτες που δυσκολεύονται να χρησιμοποιήσουν τις ψηφιακές δομές, και επιπλέον με τις ανελαστικές αξιολογήσεις των ανέργων –που βιώνονται αγχωτικά από τους τελευταίους, είναι, κατά δήλωση του Loach στην ίδια συνέντευξη, μία αληθής καθημερινότητα στη Βρετανία.[358] Επιπλέον οι κυρώσεις φαίνεται να επιβάλλονται με υπέρμετρη ευκολία και κάποιες φορές άδικα.[359] Ο Loach υποδεικνύει ήδη στην αρχή της ταινίας ένα πραγματικό αίτιο, που έχει συμβάλει δραστικά στην αναποτελεσματικότητα του συστήματος. Και τούτο είναι η παρείσφρηση ιδιοτελών ιδιωτικών συμφερόντων στον ευαίσθητο τομέα της κοινωνικής πρόνοιας.[360]

Στην πλέον πρόσφατη ταινία του Loach, το 'Δυστυχώς απουσιάζατε', η βάση για την πλοκή της ιστορίας είναι και πάλι ορισμένες καθημερινές καταστάσεις που βιώνουν οι Βρετανοί. Πρόκειται για τα 'συμβόλαια μηδενικών ωρών' ("zero-hour contracts"), τα οποία αυξήθηκαν μετά τη διεθνή οικονομική κρίση και σήμερα έχουν πλέον εδραιωθεί στη βρετανική αγορά εργασίας.[361] Τα 'συμβόλαια' αυτά, τα οποία εμφανίζονται –ψευδώς- ως συμβάσεις αυτοαπασχόλησης, δίδουν το δικαίωμα στον εργοδότη να απασχολεί κατά βούληση τους εργαζόμενους, χωρίς παράλληλα οι τελευταίοι να έχουν έστω τα βασικά εργασιακά δικαιώματα (π.χ. δικαίωμα αδείας – ακόμη και αναρρωτικής, ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης κλπ.). Το βρετανικό αυτό πρόβλημα συναντά αναλογίες και σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη, ενώ έχει απασχολήσει

---

[358] Βλ. σχετ.: α) παρουσία του Ken Loach στο BBC τον Ιανουάριο του 2017, *'Sanctions are cruel and vindictive': Ken Loach - BBC Newsnight,* πρόσβαση (10.12.2019) στην ιστοσελίδα: https://www.youtube.com/watch?v=szowfCkYQ8g και β) σχετικό βίντεο του βρετανικού περιοδικού The Economist, *"I, Daniel Blake" is very real,* πρόσβαση (12.1.2020) στο: https://www.youtube.com/watch?v=R8jbVGKICso

[359] Ο Loach αναφέρει μάλιστα ένα πραγματικό περιστατικό, όπου πολίτης που υπέστη καρδιακή προσβολή κατά τη διάρκεια της αξιολόγησης και χρειάσθηκε να τη διακόψει για να μεταφερθεί στο νοσοκομείο, τιμωρήθηκε με κύρωση από τον υπάλληλο του κέντρου απασχόλησης. -βλ. σχετ.: Ken Loach στο BBC, ό.π.

[360] Συγκεκριμένα, ήδη στην αρχή του φιλμ οι θεατές λαμβάνουμε την πληροφορία, ότι η επίμαχη 'ιατρική αξιολόγηση' της κατάστασης υγείας του Ντάνιελ, που θα κρίνει εάν αυτός δικαιούται επίδομα αναρρωτικής άδειας (μετά το έμφραγμα που πέρασε), διενεργείται από μη εξειδικευμένο –και άρα ακατάλληλο- άτομο, αντί από ιατρό. Επιπλέον, μαθαίνουμε από την ταινία ότι οι αξιολογήσεις αυτές ανατίθενται σε ιδιωτικές εταιρείες, αντί να πραγματοποιούνται από κρατικούς υπαλλήλους.

[361] Δημοσίευμα στην *Εφημερίδα των Συντακτών*, στις 14.8.2019, «Στους 900.000 οι μισθωτοί-σκλάβοι στη Βρετανία», πρόσβαση (10.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.efsyn.gr/oikonomia/diethnis-oikonomia/207275_stoys-900000-oi-misthotoi-sklaboi-sti-bretania

και το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο.[362] Η ταινία αποτελεί συνεπώς και έναν σχολιασμό των ήδη υπαρκτών και των δυνητικών επιπτώσεων των συμβολαίων αυτών, καθώς και του πλαισίου της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας ("gig economy") στο οποίο τέτοια εργασιακά φαινόμενα αναπτύσσονται.

Και στις δύο περιπτώσεις των τελευταίων ταινιών του, ο Loach επιδιώκει μέσω μίας προσωπικής ιστορίας μικρής κλίμακας να καταστήσει ευκρινή την ύπαρξη και τη βαρύτητα πραγματικών καταστάσεων (εν προκειμένω του μέτρου των κυρώσεων και των συμβολαίων ψευδο-αυτοαπασχόλησης). Υπ' αυτήν την έννοια, οι συγκεκριμένες ταινίες *επιχειρηματολογούν και με όρους ντοκιμαντέρ*. Περαιτέρω όμως, επειδή ακριβώς παρακολουθούμε καθημερινές ανθρώπινες ιστορίες, καθίσταται ευκολότερο για τον θεατή -μέσω της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της συναισθηματικής εμπλοκής σε αυτήν, να *φαντασθεί με ακρίβεια* τις δυσμενείς συνέπειες των 'καταγγελλόμενων' καταστάσεων στα μεμονωμένα άτομα –ακόμα και στη δική του ζωή- και κατ' επέκταση στον κοινωνικό ιστό, αλλά και να *αναστοχαστεί* περί του δικαίου ή άδικου χαρακτήρα των πολιτικών επιλογών που επιτρέπουν τις καταστάσεις αυτές.

Ν. Η ηθική στάση του δημιουργού

«Δεν υπάρχει καμιά τεχνική για να καταδείξεις την πραγματικότητα. Μόνον η ηθική στάση μπορεί να το πετύχει αυτό. Η κάμερα είναι ένα επιστημονικό εργαλείο χωρίς αξία, αν δεν έχεις κάτι σημαντικό να πεις. Το να συζητάμε σήμερα για σινεμά με αυστηρά αισθητικούς όρους είναι άχρηστο. Υπάρχει μονάχα μια ερώτηση: πώς μπορείς να ξυπνήσεις τις συνειδήσεις. Το σινεμά υπάρχει μόνο με σκοπό να μας κάνει καλύτερους ανθρώπους.»

Ρομπέρτο Ροσελίνι [363]

Η παραπάνω ενδιαφέρουσα –αν και 'ακραία' διατυπωμένη- άποψη του διάσημου Ιταλού σκηνοθέτη για τη δυναμική σχέση ηθικής και αισθητικής στον κινηματογράφο, αλλά και για το προβάδισμα του ηθικού, βρίσκει, πιστεύουμε, εφαρμογή και στην περίπτωση της φιλμογραφίας του Ken Loach.

---

[362] Βλ. σχετική Κοινοβουλευτική Ερώτηση και Απάντηση στον ιστότοπο του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, στις σελίδες (πρόσβαση 10.1.2020): http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-8-2017-002632_EL.html και http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-8-2017-002632-ASW_EL.html

[363] όπως παρατηρεί ο Γ. Ρούσσος, για τον Ροσελίνι «μόνον όταν το σινεμά αναγάγει τις αισθητικές του αρχές και αξίες στην σφαίρα της ηθικής, η αλήθεια ζωής που βλέπουμε στην οθόνη έχει τέτοια δύναμη που μοιάζει πιο αληθινή και από την πραγματική ζωή» -βλ. Γιώργος Ρούσσος, *Ρομπέρτο Ροσελίνι: Ο Ηθικός Κανόνας*, 13.4.2016 (επικαιροποίηση 30.4.2017), πρόσβαση (1.11.2019) στην ιστοσελίδα: https://tvxs.gr/news/sinema/romperto-roselini-italikos-kinimatografos-kai-neorealismos

Όπως είδαμε, ο δημιουργός δεν στέκεται αμέτοχος παρατηρητής στα προβλήματα που απεικονίζει. Ενδιαφέρεται να εμπλέξει ενεργά και τον θεατή. Να τον ενημερώσει και να τον συγκινήσει. Και ακολούθως να τον κινητοποιήσει. Ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά το πώς αντιλαμβάνεται τον ρόλο, αλλά και την ευθύνη, του σκηνοθέτη: «Ως κινηματογραφιστές πρέπει *να θέτουμε ερωτήματα για τα μεγάλα ζητήματα* –όχι απλά να κοιτάζουμε τα συμπτώματα και να φεύγουμε, 'Ω! εδώ έχουμε ένα θύμα, ας πούμε την ιστορία του'».[364]

Παράλληλα, μιλώντας επ' αφορμή της ταινίας '*Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ*', ο σκηνοθέτης διευκρινίζει περαιτέρω τις προθέσεις του:

> «Μπορείς να κινητοποιήσεις με μια ταινία, δεν μπορείς να εκπαιδεύσεις ιδιαίτερα, παρ' όλο που θέτεις ερωτήματα. Νομίζω ότι η ενεργοποίηση είναι μεγάλη υπόθεση γιατί η συνενοχή σε κάποια πράγματα είναι αφόρητη. Οι χαρακτήρες παγιδεύονται σε καταστάσεις. Αυτή είναι η ουσία του δράματος. Και αν μπορείς να βρεις το δράμα σε πράγματα που δεν είναι μόνο παγκόσμια, αλλά έχουν πραγματική αναφορά στο τι συμβαίνει στον κόσμο, τότε ακόμα καλύτερα. Νομίζω ότι ο θυμός μπορεί να είναι εποικοδομητικός αν μπορείς να τον χρησιμοποιήσεις. Ο θυμός αφήνει το κοινό με κάτι ανεπίλυτο στο μυαλό του, κάτι να κάνει, κάτι να προκαλέσει».[365]

Σε πολλά έργα του Loach παρατηρούμε ότι, αν και τελειώνουν με ολοκλήρωση της αφήγησης (η ιστορία έχει δηλαδή ένα σαφές τέλος), δεν υπάρχει 'κάθαρση'. Ενώ δηλαδή τίθεται ο προβληματισμός, συγκεκριμενοποιούνται τα ερωτήματα και επισυμβαίνει η καταγγελία, κάθαρση δεν επέρχεται. Αυτό γίνεται σκοπίμως από τον σκηνοθέτη, με πρόθεση να ενεργοποιήσει τον *θυμό του θεατή*, να του προξενήσει δηλαδή ένα ισχυρό συναίσθημα που δύναται να τον κινητοποιήσει. Θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι με αυτή τη μέθοδο του Loach, αποτρέπεται ταυτόχρονα αυτό που επικρίνουν οι φιλόσοφοι της Σχολής της Φραγκφούρτης, ότι δηλαδή ο θεατής, ικανοποιούμενος στην *αισθητική σφαίρα* με τη θετική, καθαρτήρια έκβαση της αναπαράστασης, μένει κατόπιν αδρανής στον πραγματικό κόσμο.[366]

---

[364] συνέντευξη του Ken Loach στον Mark Kermode της εφημερίδας *The Guardian*, το 2014, σ. 4 – πρόσβαση (28.11.2019) στο https://www.theguardian.com/film/2014/may/11/ken-loach-capture-truth-moment-jimmys-hall-readers-questions

[365] Γιώργος Ρούσσος, «Κεν Λόουτς: 'Το πολιτικό καθεστώς συνειδητά οδηγεί τους φτωχούς στην απόγνωση'», ηλεκτρονική εφημερίδα *TVXS*, πρόσβαση (19.12.2019) στη διεύθυνση: https://tvxs.gr/news/sinema/ken-looyts-politiko-kathestos-syneidita-odigei-toys-ftoxoys-stin-apognosi

[366] Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή: Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: εκδόσεις 'ύψιλον/βιβλία', 1984, βλ. ιδίως σ.σ. 15, 91 και 93-94

Ο Simon Critchley θεωρεί -ομοίως με τον Loach, πολύ σημαντικό τον *θυμό* που γεννάται στα άτομα· μέσα σε μία «κατάσταση παγκοσμιοποιημένης εκμετάλλευσης (και) πολιτικής απογοήτευσης», η βίωση της επαναλαμβανόμενης κοινωνικής αδικίας εγείρει το αίσθημα του θυμού, τον οποίο ο φιλόσοφος χαρακτηρίζει ως την «πρώτη πολιτική συγκίνηση» και πιστεύει ότι δύναται να παρακινήσει το άτομο να δράσει. Όπως γράφει χαρακτηριστικά: «…αυτός ο θυμός για τις πολλαπλές αδικίες και τα εγκλήματα του παρόντος προκαλεί μια ηθική αντίδραση».[367]

Περαιτέρω, αυτός ο *θυμός*, πέραν της πρακτικής και πολιτικής διάστασης, στην οποία σαφώς στοχεύει ο δημιουργός, θα μπορούσε κατά η γνώμη μας να ειδωθεί και ως προς τις αντιστοιχίες του με την καντιανή έννοια της ενεργοποίησης του *ηθικού συναισθήματος*. Να θυμίσουμε ότι για τον Kant ηθικό συναίσθημα είναι η «δεκτικότητα τη ελεύθερης προαίρεσης για την παρακίνηση από τον καθαρό πρακτικό Λόγο (και τον νόμο του)» και ότι, για τον φιλόσοφο, το *ηθικό* συναίσθημα αντιδιαστέλλεται προς το *παθολογικό* (δηλ. το αισθητηριακό) συναίσθημα, ως προς το ότι το δεύτερο προηγείται της παράστασης του ηθικού νόμου στη συνείδηση, ενώ το πρώτο πάντοτε *έπεται* της παράστασης αυτής.[368] Όταν μία ταινία (όπως το *I, Daniel Blake*) καταγράφει την εκτύλιξη μίας αδικίας που δεν αποκαθίσταται εγκαίρως και απολύονται υπέρτατα αγαθά –όπως αυτό της ζωής, ο θεατής αισθάνεται ότι έχει επέλθει μία παραβίαση ενός ηθικού νόμου –εν προκειμένω αυτού που αφορά στον σεβασμό και την προστασία της ανθρώπινης ζωής, οπότε η λύπη ή/και ο θυμός που βιώνει είναι η ηθική αντίδραση στην παραβίαση του νόμου αυτού.

Ο Loach θεωρεί ότι δεν πρέπει να τρέφουμε αυταπάτες για τις δυνατότητες του κινηματογράφου να ενεργοποιήσει κοινωνικές αλλαγές –άλλωστε το κυρίαρχο ρεύμα των ταινιών τείνει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Δέχεται όμως την πιθανότητα ορισμένες ταινίες να επηρεάσουν κάποια άτομα.[369]

Ο ίδιος επιδιώκει με τις ταινίες του, όπως όταν ο θεατής αποχωρεί από την αίθουσα στο τέλος της προβολής, να φέρει μαζί του ερωτήματα, καθώς και «μία αίσθηση ανησυχίας»· να νιώθει πως ό,τι είδε τον αφορά, ότι η ταινία φωτίζει πτυχές του

---

[367] Σάϊμον Κρίτσλεϋ, *Ζητώντας το άπειρο. Ηθική της δέσμευσης, Πολιτική της αντίστασης*, Αθήνα: Εκδόσεις ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2007, σελ.166

[368] Immanuel Kant, *Μεταφυσική των Ηθών*, μετάφραση-σημειώσεις-επιλεγόμενα Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: εκδόσεις ΣΜΙΛΗ, 2013, σ.σ.251-252.

[369] όπως δηλώνει ο ίδιος ο Loach χαρακτηριστικά: «A movie isn't a political movement, a party or even an article. It's just a film. At best it can add its voice to public outrage». -πρόσβαση (16.12.2019) στο https://www.imdb.com/name/nm0516360/bio?ref_=nm_dyk_qt_sm#quotes

κόσμου στον οποίο ανήκει και ο ίδιος, και για τον οποίο είναι και αυτός υπεύθυνος· για τον Loach, «γνώση σημαίνει ευθύνη» και ως εκ τούτου, αποσκοπεί στο να ενημερώσει τον θεατή, διεγείροντας παράλληλα σε αυτόν ένα αίσθημα *αλληλεγγύης*, με την ελπίδα της διάρκειας.

Για να το πετύχει αυτό, κινηματογραφεί κατά έναν σφιχτό ντοκιμαντερίστικο –αλλά όχι αποστασιοποιημένο- τρόπο, ώστε ο θεατής να καθίσταται «ένας *συμπονετικός παρατηρητής*» των δρώμενων ("*a sympathetic observer*" όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο ίδιος), και επιπλέον να αντιλαμβάνεται ευδιάκριτα το κοινωνικό *πλαίσιο* της φιλμικής δράσης.[370] Ο Loach θέλει τον θεατή ψύχραιμο παρατηρητή, με διαυγή σκέψη, αλλά *ταυτόχρονα και* συναισθηματικά εμπλεκόμενο -χωρίς όμως να τον οδηγεί στην ακραία ταύτιση του μελοδράματος. Υπάρχουν οπωσδήποτε στιγμές που ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί κινηματογραφικές τεχνικές που εγείρουν ενσυναίσθηση, αλλά αυτό γίνεται με μεγάλη φειδώ –όταν δραματουργικά κριθεί ως απολύτως αναγκαίο για την κατάδειξη μίας θέσης με ιδιαίτερη ηθική βαρύτητα.

Φρονούμε ότι αυτός ακριβώς ο τρόπος του δημιουργού, η δημιουργία συνθηκών για τον συγκερασμό της ψύχραιμης θέασης με την ανάπτυξη συναισθημάτων συμπάθειας προς τους χαρακτήρες –τα διλήμματα και τα αδιέξοδά τους, είναι *το ιδιαίτερο στυλ* του Loach, που αντικατοπτρίζει και την ηθική στάση του ως προς τη χρήση του κινηματογραφικού μέσου, και επιτρέπει την ανάπτυξη συγκίνησης και αισθημάτων αλληλεγγύης στους θεατές, εκμαιεύοντας παράλληλα τον κριτικό στοχασμό τους.

Ξ. Η σημασία της ποικιλομορφίας

Μια ακόμη διάσταση με ηθική βαρύτητα που συναντάμε στον ρεαλιστικό κινηματογράφο του Loach είναι ο *σεβασμός στη διαφορετικότητα*.

Το έντονα ανθρωποκεντρικό σινεμά του, υποβάλλει στον θεατή τον σεβασμό του *άλλου*, ανεξαρτήτως διακρίσεων χρώματος, φυλής, οικονομικής κατάστασης ή φυσικών ικανοτήτων . Επί παραδείγματι, στο *I, Daniel Blake*, συναντάμε το ένα από τα δύο παιδιά της Κέιτι να είναι μιγάδα, ή τον δικηγόρο που έχει αναλάβει την υποστήριξη της ένστασης του Ντάνιελ να βρίσκεται σε αναπηρικό αμαξίδιο).

Παράλληλα, ο σκηνοθέτης υπενθυμίζει ενεργά και διαχρονικά μέσω του έργου του τη σημασία της διαφύλαξης της *πολιτιστικής ποικιλομορφίας* ("*cultural diversity"*). Στα περισσότερα από τα έργα του, οι -εν πολλοίς ερασιτέχνες- ηθοποιοί του φέρουν την τοπική προφορά της κάθε περιοχής. Σε συνέντευξή του στην Αθήνα το 2017, ο Loach

[370] Bert Cardullo, ό.π., σ.σ. 83-84

τόνισε ότι *η δύναμη* του ευρωπαϊκού κινηματογράφου έγκειται στην *ποικιλομορφία* του –στις πολλές γλώσσες, τις διαφορετικές αντιλήψεις και τις ποικίλες παραδόσεις των χωρών της Ευρώπης. Όπως υποστήριξε, επειδή «η αγορά έχει την τάση να μειώσει την ποικιλομορφία και να οδηγήσει σε μονοπώλια, είναι ιδιαίτερα σημαντικό κάθε ευρωπαϊκή χώρα να κρατά στις ταινίες τη γλώσσα και τις παραδόσεις της, και παράλληλα να ενισχύονται οι κινηματογραφικές αίθουσες που προβάλλουν ευρωπαϊκές ταινίες».[371]

Ας σημειωθεί παρενθετικά στο σημείο αυτό ότι η UNESCO υιοθέτησε το 2005 τη «Σύμβαση για την Προστασία και Προώθηση της Ποικιλομορφίας των Πολιτιστικών Εκφράσεων», που στοχεύει στην ευαισθητοποίηση της παγκόσμιας κοινής γνώμης ως προς τη σημασία διατήρησης της πολιτιστικής ποικιλομορφίας σε τοπικό, εθνικό και διεθνές επίπεδο.[372] Στον *πυρήνα* αυτής της Σύμβασης βρίσκεται η υπενθύμιση της *διττής φύσης* (οικονομικής και πολιτιστικής) των *πολιτιστικών αγαθών*, ότι δηλαδή τα πολιτιστικά αγαθά -πέρα από την εμπορική τους αξία, είναι ταυτόχρονα και φορείς ποικίλων ταυτοτήτων, αξιών και εννοιών, οι οποίες πρέπει να διαφυλαχθούν.

Το ακόλουθο σχόλιο του Loach καταδεικνύει, κατά τη γνώμη μας, το επείγον πρόταγμα για την τήρηση της βασικής αρχής της Σύμβασης.

> «Τόσο στην τηλεόραση όσο και στον κινηματογράφο οι περισσότερες ταινίες παράγονται με τις προδιαγραφές εμπορεύματος και όχι καλλιτεχνικού έργου. *Όλες οι ταινίες αποτελούν πλέον εμπορεύματα*. Αυτή είναι η διαστροφή. Και όταν λέμε αποτελούν εμπορεύματα εννοούμε ότι φτιάχνονται με τέτοιον τρόπο που να μπορούν να πουληθούν ως εμπορεύματα και όχι για να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε καλύτερα ο ένας τον άλλον ή για να έρθουμε πιο κοντά ο ένας στον άλλον. Θα έλεγε κανείς ότι οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες φτιάχνονται για να έχουμε και κάτι να βλέπουμε όσο θα τρώμε το ποπ-κορν που αγοράσαμε. Δίνεις τα μισά λεφτά για να αγοράσεις το ποπ-κορν και τα άλλα μισά για το εισιτήριο της ταινίας που θα βλέπεις όσο θα το τρως. Συνήθως αυτή είναι η αντιμετώπιση. Το κακό είναι ότι σήμερα αυτή τη διαστροφή την έχουν αποδεχθεί ως αξίωμα δημιουργίας και οι δημιουργοί».[373]

---

[371] δηλώσεις του Ken Loach κατά τη διάρκεια συνέντευξης τύπου στην Αθήνα, τον Οκτώβριο του 2017 – το υλικό από καταγεγραμμένες σημειώσεις της συντάκτριας που παρίστατο

[372] Μέχρι σήμερα 148 κράτη παγκοσμίως έχουν επικυρώσει (ή με άλλους νομικούς τρόπους αποδεχθεί) τη Σύμβαση, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα –βλ. σχετικές ιστοσελίδες (πρόσβαση 17.1.2020): http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=31038&language=E και https://en.unesco.org/creativity/convention

[373] Συνέντευξη του Ken Loach στον Θανάση Λάλα, Λονδίνο, 1998 –πρόσβαση (29.11.2019) στο: http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=104906

ΤΕΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

I. Η ηθική δυναμική του αφηγηματικού κινηματογράφου

Εκκινώντας από το σκεπτικό της Nussbaum ότι ορισμένες ηθικές ποιότητες που αφορούν στον ανθρώπινο βίο τις συλλαμβάνει κανείς επαρκέστερα μέσω της αφηγηματικής φόρμας, και αναλογιζόμενοι επιπλέον τόσο τους προβληματισμούς του Wittgenstein ότι η ηθική δεν μπορεί να εκφρασθεί με λέξεις,[374] όσο και τη γνωστή φράση του ότι «ηθική και αισθητική είναι ένα»,[375] μπορούμε κατά η γνώμη μας να αντιληφθούμε τη διακριτή συμβολή των τεχνών της αφήγησης –και δη του κινηματογράφου- στην αποσαφήνιση ηθικών σημασιών.

Ο Mulhall σχολιάζοντας τη συνδρομή του κινηματογράφου στην ηθική σκέψη, σημειώνει ότι υπάρχει η ισχυρή φιλοσοφική τάση να αντιμετωπίζει κανείς την 'ηθική διαφωνία' υπό το πρίσμα της αντιπαράθεσης απόψεων που πρέπει να στηρίζονται σε γενικότερες ηθικές αρχές· όμως, συνεχίζει ο μελετητής, η *ηθική διαφωνία* μπορεί επίσης να ειδωθεί και ως ένα ζήτημα *διαφορετικών οπτικών* των ατόμων για το τι είναι ηθικώς σημαντικό για την ανθρώπινη ζωή και το τι προάγει την ανθρώπινη ευημερία. Στο πλαίσιο αυτό, ο Mulhall βλέπει τη δυνατότητα του κινηματογραφικού σύμπαντος να λειτουργήσει ενίοτε ως ένας *συνομιλητής* που ενθαρρύνει τον θεατή όχι απαραίτητα να μεταστρέψει τις απόψεις του ως προς ένα ορισμένο θέμα, αλλά να *διευρύνει την κριτική σκέψη* του, ώστε *να αναθεωρεί με ευχέρεια ηθικές σημασίες* -όταν διαπιστώνει ότι αυτό χρειάζεται· έτσι το υποκείμενο θα δύναται «να εντοπίσει μία ηθική σημασία εκεί που πριν δεν φαινόταν ότι υπήρχε, και παράλληλα να ανακαλύψει πως κάτι που προηγουμένως φαινόταν ως υψηλής ηθικής σημασίας ήταν στην πραγματικότητα ασήμαντο ή ακόμη και ουσιωδώς απατηλό».[376]

---

[374] βλ. σχετ. και Λεωνίδας Κουτσουμπός, "Το Άρρητο και η Χειρονομία: Διδάσκοντας Ηθική χωρίς Φιλοσοφία", (Εισήγηση στο διεθνές συνέδριο: *Η Σημασία της Φιλοσοφίας στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, Πάτρα, 9-11 Οκτωβρίου 2009) - πρόσβαση (30.1.2020) στο Academia: https://www.academia.edu/3825876/%CE%A4%CE%BF_%CE%86%CF%81%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B7_%CE%A7%CE%B5%CE%B9%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CE%B1_%CE%94%CE%B9%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_%CE%97%CE%B8%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82_%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%AF%CE%B1

[375] αριθμημένος αφορισμός: 6.421 στο: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, translator: C. K. Ogden, Project Gutenberg [EBook #5740], Release Date: October 22, 2010, πρόσβαση (31.1.2020) στο: https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf

[376] Stephen Mulhall, "Film as Philosophy: The Very Idea", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol.107 (2007), p.p.279-294, published by: Oxford University Press on behalf of the

Η Nussbaum τόνιζε –ήδη 30 χρόνια πριν- τη σημασία των συναισθημάτων για τη διατύπωση της ηθικής κρίσης –επικεντρωνόμενη ιδίως στη ιδιότητα των συναισθημάτων να ωθήσουν τον αναγνώστη/θεατή να αντιληφθεί πληρέστερα «το επιμέρους», ήτοι τις ειδικές συνθήκες της εκάστοτε επιμέρους κατάστασης.

Έκτοτε, πολλοί μελετητές έχουν ασχοληθεί με την ικανότητα του κινηματογράφου να δημιουργεί συνθήκες συναισθηματικής εμπλοκής του θεατή με τους χαρακτήρες. Τα πορίσματα των –συνεχώς αυξανόμενων- σχετικών μελετών καταδεικνύουν ποικίλους τρόπους σύνδεσης των συγκινησιακών αντιδράσεων και των συναισθημάτων συμπάθειας και ενσυναίσθησης που δημιουργούνται στον θεατή, με την ανάπτυξη της ηθικής κρίσης του τελευταίου. Ο Sinnerbrink διερεύνησε *πώς* το σινεμά δύναται να αποτελέσει ένα πολύ πρόσφορο μέσο για την βίωση μίας *ηθικής εμπειρίας* του θεατή.

Οπωσδήποτε, η βίωση μίας ηθικής εμπειρίας, όπως αυτή που μπορεί να επισυμβαίνει κατά την παρακολούθηση ενός φιλμ, δεν συνεπάγεται απαραίτητα και την ταυτόχρονη ανάπτυξη φιλοσοφικού στοχασμού. Ο Sinnerbrink κάνει λόγο για τη δυνατότητα που προσφέρουν *μερικές ταινίες* για ανάπτυξη ηθικού στοχασμού στον θεατή· πρόκειται ιδίως για τις περιπτώσεις εκείνες που, με κινηματογραφικά μέσα, ο σκηνοθέτης τονίζει την *ηθική αμφισημία* των χαρακτήρων και των καταστάσεων· ο θεατής για να «λύσει» αυτή την '*ηθική - γνωστική παραφωνία*' και να καταλήξει σε ένα συμπέρασμα, αναγκάζεται να σκεφτεί με τρόπο συγκροτημένο και κριτικό. Κατά τον ίδιο μελετητή, η κριτική σκέψη του θεατή διευκολύνεται και στην περίπτωση που ο σκηνοθέτης υιοθετεί κινηματογραφικά τη *συχνή εναλλαγή προοπτικής/θέασης*, ούτως ώστε να παρεμποδίζεται η ταύτιση με έναν μόνο ήρωα. Ακόμα λιγότερες βέβαια, είναι κατά τον Sinnerbrink οι περιπτώσεις που μία ταινία δύναται να επιδράσει τόσο βαθιά, που να αποτελέσει το έναυσμα για ηθική αλλαγή στον θεατή.

Η Vaage αναφερόμενη στην πιθανή συσχέτιση της ενεργοποίησης κριτικού στοχασμού στον θεατή με τα *κινηματογραφικά είδη*, παραπέμπει συναφώς σε έρευνα κοινού της Birgitta Hoijer, η οποία έχει καταδείξει ότι το είδος των 'κοινωνικών - ρεαλιστικών' αφηγηματικών ταινιών ανακαλεί στους θεατές προσωπικές μνήμες και τους οδηγεί σε αναστοχασμό. Θα συμφωνήσουμε με την σχετική παρατήρηση της

Aristotelian Society, ανάκτηση από το JSTOR (10.10.2019), https://www.jstor.org/stable/20619359?seq=1, σ. 290

Vaage, ότι οι ταινίες που δίδουν στους θεατές μία αίσθηση εγγύτητας στη δική τους ζωή φαίνεται να πυροδοτούν αποτελεσματικά τον αναστοχασμό. [377]

Εκτιμούμε ότι υπάρχουν ταινίες, όπως εν προκειμένω οι ταινίες του Loach που προσεγγίστηκαν παραπάνω, που ανοίγουν διόδους επικοινωνίας και αποτελούν έναυσμα ηθικού στοχασμού για ένα ευρύτερο κοινό –και όχι μόνο για το πεπαιδευμένο.[378] Και τούτο πιστεύουμε ότι επιτυγχάνεται επειδή συντρέχουν αθροιστικά παράμετροι, όπως: α) η *καλλιτεχνική δεινότητα* του δημιουργού, β) η δημιουργία μίας διάστασης *οικειότητας* ως προς τις καταστάσεις και τους χαρακτήρες , που απορρέει τόσο από την ίδια τη δόμηση της «ιστορίας», όσο και από τον 'απλό' τρόπο παρουσίασής της, και τέλος γ) η διαμόρφωση μίας *ατμόσφαιρας σεβασμού και αγάπης προς τον άνθρωπο* εκ μέρους του δημιουργού –στην οποία και ανταποκρίνεται ο θεατής αναπτύσσοντας μία *σχέση εμπιστοσύνης* με τον πρώτο. Σε αυτές τις ειδικές περιπτώσεις επιτυγχάνεται εν τέλει, εκείνη η ιδεώδης σχέση μεταξύ δημιουργού και θεατή που περιέγραψε κατ' αναλογίαν η Nussbaum για τη σχέση συγγραφέα – αναγνώστη, όπου ο πρώτος καθίσταται για τον δεύτερο «πονηρός σύμμαχος και ανατρεπτικός κριτικός».[379]

[377] Margrethe Bruun Vaage , "Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement", ό.π., σ.σ.169-170
[378] όπως είδαμε παραπάνω ότι υποστηρίζει ο Sorlin
[379] Nussbaum, *Έρωτος γνώση*, ό.π., σ. 334.

II. Συμπεράσματα

Στα παραπάνω κεφάλαια δείξαμε τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους είναι δυνατόν να σχετίζεται η λογοτεχνική αφήγηση ευρύτερα, και ο αφηγηματικός κινηματογράφος ειδικότερα, με την ηθική φιλοσοφική σκέψη. Ειδικότερη έμφαση δόθηκε στην περίπτωση του κοινωνικού ρεαλιστικού κινηματογράφου του Ken Loach που κινείται στη ρεαλιστική παράδοση του Andre Bazin.

Η προσέγγιση της Nussbaum στη λογοτεχνική αφήγηση καταδεικνύει, πιστεύουμε, τη δυναμική της για την όξυνση της ηθικής μας αντίληψης και φαντασίας.

Ο Carroll κατέδειξε επαρκώς τις φιλοσοφικές δυνατότητες της αφήγησης να λειτουργήσει ως 'νοητικό πείραμα' που αποδεικνύεται ιδιαίτερα λυσιτελές στο να αποσαφηνίζει ηθικές σημασίες και ποιότητες.

Περαιτέρω, και όσον αφορά στην αφήγηση στον κινηματογράφο, υιοθετώντας την τριμερή κατηγοριοποίηση του βαθμού συσχέτισης των δύο χώρων -φιλοσοφίας και κινηματογράφου- σε 'αδύναμη', 'μεσαία' και 'τολμηρή θέση' μπορούμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα:

Η 'αδύναμη θέση' δεν αμφισβητείται από κανέναν μελετητή. Είναι προφανής η λειτουργία της κινηματογραφικής αφήγησης ως αποθετήριο φιλοσοφικών ιδεών, που μπορούν να χρησιμεύσουν για εκπαιδευτικούς σκοπούς ή για φιλοσοφικές συζητήσεις ευρύτερα.

Η 'μεσαία' ή 'μετριοπαθής' θέση εστιάζει στη δυνατότητα του μέσου να λειτουργήσει ως φιλοσοφικού τύπου επιχείρημα ή αντεπιχείρημα, μέσω της μορφής των 'νοητικών πειραμάτων'. Η θέση αυτή υποστηρίζεται από αρκετούς μελετητές, μεταξύ των οποίων ο Carroll και ο Wartenberg.

Κρίνουμε ότι σε λίγες περιπτώσεις συγκεκριμένων ταινιών (όπως δείξαμε και κατά την ανάλυση των ταινιών του Ken Loach), μπορούμε να διακρίνουμε το ενδιαφέρον και την επιμέλεια του δημιουργού να αναπτύξει κινηματογραφικά την αφήγηση, με δομή συγκροτημένης (αν και λεπταίσθητα καλυμμένης) επιχειρηματολογίας –υπό την έννοια της πλήρους εκδίπλωσης της αμφισημίας των καταστάσεων, ως προκείμενων ενός θεωρητικού συλλογισμού, το συμπέρασμα του οποίου άλλοτε διατυπώνεται σαφώς μέσω του τέλους που δίδεται στην «ιστορία» , και άλλοτε –ίσως συχνότερα- μένει αδιατύπωτο, προκειμένου να εξαχθεί από τον θεατή, *μετά* την προβολή -κατά

την «αναστοχαστική ζωή του έργου»[380] ή άλλως ειπείν, μέσω της ανάπτυξης της «αναδρομικής ενσυναίσθησης».[381]

Βεβαίως, για να μπορεί να διακριβωθεί εάν και κατά πόσον ακολουθείται από τον δημιουργό η παραπάνω δομή επιχειρήματος, είναι απαραίτητη η ανάλυση της εκάστοτε συγκεκριμένης ταινίας. Θυμίζουμε σχετικώς και την προαναφερθείσα θέση του Mulhall -στην οποία συναινεί και ο Wartenberg- ότι δεν μπορούμε να αποφανθούμε με a priori όρους για τις φιλοσοφικές δυνατότητες του κινηματογράφου εν γένει, και ότι αντιθέτως αυτό το ερώτημα πρέπει να τίθεται για κάθε ταινία ξεχωριστά.[382]

Η τρίτη προσέγγιση της σχέσης φιλοσοφίας και κινηματογράφου ('the bold thesis') θεωρεί ότι ο κινηματογράφος δύναται να παράξει φιλοσοφικό στοχασμό, όπως και η φιλοσοφία.

Αυτή η 'τολμηρή θέση' εγείρει κατά τη γνώμη μας δύο ζητήματα: α) κατά πρώτον, υπαινίσσεται, και ουσιαστικά προαπαιτεί, μία ευρύτερη αντιμετώπιση του όρου και της έννοιας της φιλοσοφίας· την αντιμετώπισή της δηλαδή ως μίας διεσταλμένα νοούμενης πνευματικής δραστηριότητας που αποσκοπεί στην εύρεση απαντήσεων σε ζωτικά ερωτήματα που απασχολούν το σκεπτόμενο άτομο εν γένει, έναντι της πιο 'στενής' ερμηνείας της ως μίας πιο αυστηρά οριοθετημένης πνευματικής δραστηριότητας –που ασκείται μόνο μεταξύ των μελών της κοινότητας των 'φιλοσοφούντων', και αναπτύσσεται μόνο μέσω της γλώσσας και με πυρήνα το *λογικό επιχείρημα*. β) κατά δεύτερον, η αποδεικτική επάρκεια της προσέγγισης αυτής εξαρτάται περαιτέρω από τη συνδυαστική εφαρμογή ειδικών γνώσεων από πολλά επιστημονικά και τεχνικά πεδία (θεωρίας του κινηματογράφου, κινηματογραφικής τεχνικής, γνωστικής ψυχολογίας, νευροεπιστημών και βεβαίως φιλοσοφίας), ώστε να καταστεί δυνατή η πλήρης αποκωδικοποίηση της κινηματογραφικής γλώσσας από τους μελετητές. Αναμφίβολα, πολλές ενδιαφέρουσες μελέτες αναμένονται στο μέλλον, προς διακρίβωση του βαθμού εγκυρότητας της παραπάνω προσέγγισης.

Μία διευκρίνιση είναι, πιστεύουμε, στο σημείο αυτό απαραίτητη. Η υποστήριξη της θέσης ότι το σινεμά δύναται κάποιες φορές να 'φιλοσοφεί', δεν εξισούται

---

[380] κατά την προαναφερόμενη διατύπωση του Peter Kivy

[381] κατά την προαναφερόμενη ορολογία του Murray Smith

[382] Η ανάλυση μεμονωμένων ταινιών, προς εξαγωγή συμπερασμάτων αποτελεί άλλωστε δημοφιλή πρακτική των μελετητών στις κινηματογραφικές σπουδές, τα τελευταία χρόνια – βλ. P. Sorlin, ό.π., σ.271

προφανώς με τον αφελή ισχυρισμό ότι το σινεμά είναι *ίδιο* με τη φιλοσοφία. Οι μορφολογικές τους διαφορές είναι πάντοτε παρούσες. Το κοινό στοιχείο όμως που επισημαίνει η παραπάνω θέση είναι ότι και οι δύο χώροι αποτελούν εργαλεία παραγωγής κριτικής σκέψης, με εφαρμογές ιδίως στο πεδίο της ηθικής. Πίσω από μία κινηματογραφική ταινία βρίσκεται πάντα ένα σκεπτόμενο υποκείμενο (ο 'δημιουργός' -ο όρος χρησιμοποιείται εδώ σχηματικά αναφερόμενος στον σκηνοθέτη αλλά και στον συγγραφέα/ σεναριογράφο). Ενίοτε, η καλλιέργεια, το ταλέντο και οι προθέσεις του δημιουργού τον οδηγούν στο να 'κατασκευάσει' την ταινία κατά τέτοιον τρόπο ώστε να υποστηρίζεται συγκροτημένα η εγκυρότητα μίας ηθικής άποψης. Στην περίπτωση αυτή η ταινία επέχει σαφώς, κατά τη γνώμη μας, θέση νοητικού πειράματος, κοινού μεθοδολογικού εργαλείου και για τους δύο χώρους παρότι μορφολογικά διακριτό –ως προς την παρουσίασή του- ανά χώρο.

Ο *τρόπος* που ο δημιουργός επιλέγει να κατασκευάσει το κινηματογραφικό νοητικό πείραμα –υπό την έννοια της λογικής συνοχής, της αυστηρότητας στη χρήση των μεταβλητών που παρουσιάζει, και της επαγωγικής σκέψης- αποτελούν κατά τη γνώμη μας το κριτήριο για την αξιολόγηση της αποδεικτικής επάρκειας του 'πειράματος' και του βαθμού συγγένειας της μεθόδου του δημιουργού με τη φιλοσοφική σκέψη.

Φρονούμε πάντως, ότι ακόμη και η τμηματική 'αποκρυπτογράφηση' των κινηματογραφικών κωδίκων είναι ικανή να καταστήσει βάσιμο τον ακόλουθο ισχυρισμό μας, ήτοι: εφόσον κανείς αποδεχθεί την 'μετριοπαθή θέση'[383] συσχέτισης του σινεμά με την ηθική φιλοσοφική σκέψη –δηλαδή τη δυνατότητα του σινεμά να «επιχειρηματολογεί» μέσω νοητικών πειραμάτων, που ερμηνεύουν ή αντιτάσσονται σε φιλοσοφικές θέσεις-, τούτο σημαίνει ταυτόχρονα ότι αποδέχεται, έστω εν μέρει, και την ΄τολμηρή θέση' ("the bold thesis"), δεδομένου ότι ο τρόπος έκφρασης των νοημάτων στον κινηματογράφο δεν στηρίζεται μόνον στην αφήγηση, αλλά συνεπικουρείται και ριζικά διευκρινίζεται από τα υπόλοιπα, μη αφηγηματικά, στοιχεία. Οι κινηματογραφικές εικόνες, τα χρώματα, οι κινήσεις της κάμερας και των ηθοποιών, το μοντάζ, οι ήχοι και η μουσική, είναι εν συνόλω φορείς νοημάτων που συμπληρώνουν τον εκπεφρασμένο λόγο της αφήγησης και *ολοκληρώνουν με κινηματογραφικό τρόπο το επιχείρημα του δημιουργού*.

Περαιτέρω είδαμε ότι ο αφηγηματικός κινηματογράφος, ως μέσο, έχει διακριτές δυνατότητες που του επιτρέπουν αυξημένη επιδραστικότητα στον θεατή, σε σχέση με

[383] "the moderate thesis"

άλλα είδη τέχνης, με μεγαλύτερες ομοιότητες με το μυθιστόρημα –λόγω της ομοιότητας ως προς το αφηγηματικό στοιχείο.[384]

Η επιδραστικότητά του οφείλεται στους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να συμπαρασύρει τον θεατή σε μία ψευδαίσθηση υποκειμενικής εμβίωσης του 'πραγματικού' καθώς και στη δημιουργία συγκίνησης και συναισθημάτων συμπάθειας και ενσυναίσθησης.

Η διερεύνηση της 'γνωστικής' πλευράς του συναισθήματος και της συμμετοχής του στις αξιολογικές μας κρίσεις, έχει προχωρήσει αξιοπρόσεκτα κατά την τελευταία 20ετία, χάρη στις διεπιστημονικές προσεγγίσεις που διερευνούν τη λειτουργία των σχετικών μηχανισμών.

Η ανάπτυξη συναισθημάτων στον θεατή (και τον αναγνώστη) *διευκολύνει τη γνωστική κατανόηση* των *επιμέρους παραμέτρων* της εκάστοτε κατάστασης.

Επειδή ακριβώς τα συναισθήματα εμπλέκονται στη γνωστική διαδικασία και επηρεάζουν την ηθική αξιολόγηση, η ηθική στάση του δημιουργού συνιστά κομβική παράμετρο για την ηθική χρήση του κινηματογραφικού μέσου.[385]

Οι περισσότεροι μελετητές που συναινούν στη δυνατότητα συμβολής του αφηγηματικού κινηματογράφου στην παραγωγή ηθικού στοχασμού στον θεατή, συγκλίνουν στο ότι η ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης και της ηθικής φαντασίας του θεατή δεν επισυμβαίνει σε όλες τις αφηγηματικές ταινίες αδιακρίτως –όπως αναλόγως δεν συμβαίνει και με όλα τα μυθιστορήματα, καθώς έδειξε η Nussbaum. Τα φιλμ του τυποποιημένου εμπορικού κινηματογράφου, επί παραδείγματι, που προορίζονται για μαζική κατανάλωση (εννοώντας αυτά που έχουν φτιαχτεί χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές απαιτήσεις ή μέσω υπέρμετρης χρήσης εφέ και εξωτερικής δράσης), στοχεύουν στη διέγερση της 'κατωτέρου επιπέδου' ενσυναίσθησης και είναι μάλλον αμφίβολο εάν επιτυγχάνουν την ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης.

Η *ανάπτυξη συμπάθειας* περισσότερο, παρά ενσυναίσθησης, φαίνεται να συνοδοιπορεί συχνότερα με την ανάπτυξη κριτικού στοχασμού. Και τούτο διότι η έννοια της συμπάθειας ενέχει την ιδέα μίας ψυχολογικής/συναισθηματικής 'απόστασης' εκ μέρους του θεατή προς τους χαρακτήρες και τα δρώμενα, η οποία απόσταση επιτρέπει ευκολότερα τις αξιολογικές κρίσεις. Πάντως, και η 'υψηλότερου

[384] Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2*, ό.π., σ.16

[385] υπ' αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε ίσως να συζητήσουμε και για την ύπαρξη ενός είδους *κανόνα* στο σινεμά, αντίστοιχου με εκείνον της λογοτεχνίας.

επιπέδου' ενσυναίσθηση (που προαπαιτεί άσκηση συνειδητών πνευματικών λειτουργιών και ικανοτήτων) φαίνεται να πυροδοτεί τον ηθικό στοχασμό, καθώς ο θεατής κινητοποιείται τόσο έντονα, ώστε 'αναγκάζεται' να προβεί σε μία διαδικασία *σύγκρισης* των δρώμενων με τη δική του ζωή. Οι δε ταινίες που προβάλλουν χαρακτήρες και καταστάσεις που διέπονται από μία γνωστική και συναισθηματική αμφισημία, διευκολύνουν ή και επιτάσσουν την ανάπτυξη κριτικού στοχασμού –στην προσπάθεια του θεατή να καταλήξει σε ένα συγκροτημένο ηθικό συμπέρασμα.

Τα φιλμ που εντάσσονται στο είδος του κοινωνικού ρεαλισμού που προβάλλουν χαρακτήρες, καταστάσεις και διλλήματα που έχουν αντιστοιχίες με την καθημερινή ζωή, και κινηματογραφούνται με ρεαλιστικό τρόπο, δημιουργούν μία αίσθηση αμεσότητας και οικειότητας προς τους θεατές, διευκολύνοντας τις αναγωγές στη δική τους ζωή. Στις περιπτώσεις αυτές, οι προθέσεις του δημιουργού, σε συνδυασμό με τις ικανότητες σκηνοθετικής ενορχήστρωσης που αυτός διαθέτει, οδηγούν περαιτέρω τον θεατή στην ανάπτυξη συμπάθειας ή/και ενσυναίσθησης, καθώς και κριτικής σκέψης.

Πέραν όμως της αισθητικής και αφηγηματικής αξίας κάθε κινηματογραφικού έργου, πιστεύουμε ότι βαρύνουσα σημασία για την ανάπτυξη ηθικού στοχασμού φιλοσοφικών αξιώσεων, έχει η ίδια η *ποιότητα των ιδεών* που προβάλλονται. Ιδέες που αφορούν *θεμελιώδεις ανθρωπιστικές αξίες*, όταν δίδονται μέσω απτών –έστω και απλώς δυνητικών- *παραδειγμάτων* της καθημερινής ζωής,[386] λειτουργούν υπενθυμιστικά στον θεατή, προκαλώντας σε αυτόν, ταυτόχρονα, συναισθηματική διέγερση και ηθικό στοχασμό, διευκολύνοντάς τον να αποσαφηνίσει ηθικές σημασίες και να ιεραρχήσει τις προτεραιότητες για την ανθρώπινη ευημερία. Απαραίτητη προϋπόθεση βέβαια για την ανάπτυξη της παραπάνω δυναμικής στο μυαλό του θεατή είναι, ο τελευταίος να ενδιαφέρεται για τις ιδέες αυτές και την πρακτική αξιοποίησή τους.

Εξετάζοντας την ειδικότερη περίπτωση του ρεαλιστικού κινηματογράφου του Ken Loach που περιγράφηκε παραπάνω, διαπιστώνουμε περαιτέρω ότι:

η επιλογή ενός στυλ *διακριτικής* κινηματογράφησης, χωρίς έντονα φορμαλιστικά στοιχεία, αλλά και χωρίς παράλληλα να παραιτείται από την έμφαση στην «αλήθεια» των χαρακτήρων –που επιδιώκεται μέσω των 'αυθεντικών' ερμηνειών των ηθοποιών, *σε συνδυασμό με*:

[386] ή αλλιώς 'πειραματισμών του ζειν', κατά την προαναφερόμενη ορολογία του Christopher Falzon

- την επιλογή των θεματικών του –που γίνεται με γνώμονα την καταγραφή καταστάσεων που έχουν ευθεία αντιστοιχία με κοινωνικές πραγματικότητες, αλλά και με την υπενθύμιση ανθρωπιστικών αξιών,

-την ανάπτυξη των χαρακτήρων –που απεικονίζουν απλούς καθημερινούς ανθρώπους αντιμέτωπους με μείζονες δυσκολίες και επείγοντα ηθικά διλήμματα,

οδηγούν τον θεατή :

α) στο να αντιμετωπίσει τα έργα αυτά με μία αίσθηση *οικειότητας* –οι απεικονιζόμενες καταστάσεις θα μπορούσαν και στην πραγματική ζωή να διαδραματίζονται δίπλα του, να αφορούν άτομα που γνωρίζει ή ακόμα και τον ίδιο, παράλληλα όμως

β) τον υποχρεώνουν να μην επαναπαυθεί στην χαλαρή θέαση ενός μύθου «εξωπραγματικού», αλλά να ενεργοποιήσει τις γνωστικές του δυνατότητες, την *κριτική σκέψη* και την *ηθική φαντασία* του, προκειμένου να κατανοήσει τις πολυπλοκότητες των επιμέρους καταστάσεων, την αμφισημία των χαρακτήρων και εν τέλει να αναστοχαστεί με σοβαρότητα ποια θα μπορούσε να είναι *η δική του* αντίδραση στα δρώμενα.

Βάσει των όσων εκτέθηκαν παραπάνω συνάγεται ότι η συστηματικότητα στην οργάνωση και παρουσίαση των μεταβλητών που ωθούν στον φιλοσοφικό στοχασμό εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις προθέσεις και την ικανότητα του δημιουργού. Περαιτέρω όμως, ας μη διαφεύγει της προσοχής μας, ότι η πρόσληψη των παραπάνω μεταβλητών και η ανάπτυξη ή μη εν τέλει φιλοσοφικού στοχασμού στον θεατή/ή αναγνώστη επηρεάζεται και από ιδιοσυγκρασιακούς και άλλους εξατομικευμένους παράγοντες (όπως λ.χ. από το ενδιαφέρον για ηθικές/φιλοσοφικές αναζητήσεις ή από την προσωπική καλλιέργεια).

Καταλήγοντας, και λαμβάνοντας υπόψη τα όσα αναλυτικά αναπτύχθηκαν, κρίνουμε ότι μπορούμε να υποστηρίξουμε πως οι τέχνες της αφήγησης δύνανται να συναντηθούν με την ηθική φιλοσοφία με πολλούς τρόπους.

Συγκεκριμένα, η καλλιτεχνική μυθοπλασία –και ειδικότερα ο αφηγηματικός, κοινωνικός-ρεαλιστικός κινηματογράφος, που μελετήσαμε ιδιαίτερα στην παρούσα εργασία- δύνανται ασφαλώς να προβάλλουν ηθικές ιδέες που μπορούν να αξιοποιηθούν από τους θεατές για φιλοσοφικό στοχασμό.

Επιπλέον, λειτουργώντας υπό τη μορφή νοητικών πειραμάτων –στα οποία ενίοτε βρίσκουμε και μία πιο συνεκτική δομή ‘επιχειρήματος’, η λογοτεχνία και ο

αφηγηματικός κινηματογράφος μπορούν να πυροδοτήσουν, υπό προϋποθέσεις, ηθικό στοχασμό φιλοσοφικών αξιώσεων.

Το σημείο στο οποίο το σινεμά διαφοροποιείται από το μυθιστόρημα είναι η περαιτέρω αξιοποίηση του οπτικοακουστικού στοιχείου και της κίνησης, τα οποία επιτρέπουν την ευκολότερη εναλλαγή προοπτικών θέασης, με τρόπο που ομοιάζει με αυτόν της καθημερινής ζωής· έτσι, –μέσω της 'συναισθησίας' και της συνέργειας ακούσιων και εκούσιων γνωστικών μηχανισμών (διανοητικών και βιωματικών) είναι μεγαλύτερη η διάχυση συναισθημάτων συμπάθειας και ενσυναίσθησης στους θεατές, αυξάνοντας συνακόλουθα την επιδραστικότητα του μέσου για συναισθηματική πειθώ, ενίοτε και για ανάπτυξη κριτικού στοχασμού –αναλόγως πάντοτε και με τις προθέσεις του δημιουργού.

Οπωσδήποτε και τα δύο μέσα -λογοτεχνία και κινηματογράφος- δύνανται, υπό προϋποθέσεις, να συνεισφέρουν πολλαπλώς σε ένα ευρύτερο κοινό, ως προς την όξυνση της ηθικής αντίληψης, την εξάσκηση της κριτικής σκέψης και τη συνειδητοποίηση της καινοτόμου δυναμικής της ηθικής φαντασίας. Και συνεπώς, στις περιπτώσεις αυτές συνοδοιπορούν με την κλασική φιλοσοφική πρακτική, ως μορφολογικώς διακριτά μεν, αλλά ουσιωδώς συνεργαζόμενα '*εργαστήρια σκέψης*', με κοινούς στόχους, την κατανόηση ζωτικών παραμέτρων του ανθρώπινου βίου, αλλά και την πρόοδο της ηθικής μας στάσης σε ατομικό και πολιτικό επίπεδο._

ΠΗΓΕΣ

I. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή: Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα: εκδόσεις 'ύψιλον/βιβλία', 1984

2. Andersen, Nathan, "Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film", *Film-Philosophy*, vol. 7 no. 23, August 2003 http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson

3. Anderson, Ariston, "10 Lessons on Filmmaking from Director Ken Loach", *Filmmaker Magazine*, 27.3.2013, ανάκτηση (17.12.2019) από: https://filmmakermagazine.com/67454-10-lessons-on-filmmaking-from-director-ken-loach/#.Xfk75mQzbIX

4. Ανδρουλιδάκης, Κώστας, *Καντιανή Ηθική. Θεμελιώδη ζητήματα και προοπτικές*, Αθήνα: εκδόσεις Σμίλη, (β΄ έκδοση) 2018

5. Ανωνύμου, «Στους 900.000 οι μισθωτοί-σκλάβοι στη Βρετανία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 14.8.2019, (πρόσβαση 10.1.2020) στην ιστοσελίδα: https://www.efsyn.gr/oikonomia/diethnis-oikonomia/207275_stoys-900000-oi-misthotoi-sklaboi-sti-bretania

6. Aristotelis, "*Ethica Nicomachea*", editor Ingram Bywater, Cambridge University Press, New York, 2010 (first edition 1890) –[η έκδοση χρησιμοποιήθηκε ως προς την αρίθμηση των σειρών του αρχαίου κειμένου]

7. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 1 (Βιβλία Α-Δ), εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτριος Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Ζήτρος, 2006

8. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, τ. 2 (Βιβλία Ε-Κ), εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτριος Λυπουρλής, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Ζήτρος, 2006

9. Αρούχ, Μελένια, Εισαγωγή στο αφιέρωμα "Φιλοσοφία και Κινηματογράφος", *Cogito.Νέο περιοδικό για τη Φιλοσοφία*, τ.9, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2009, σ.21

10. Ασημένου, Ειρήνη, «Αφιέρωμα στο Free Cinema..», Περιοδικό *Vakxikon.gr*, τεύχος 10, πρόσβαση (14.12.2019) στο: https://www.vakxikon.gr/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%AD%CF%81%CF%89%CE%BC%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF-free-cinema/

11. Αστρινάκη, Ελευθερία, σημείωμα για την εκπονούμενη διδακτορική διατριβή της: *Αισθητηριακή αντίληψη και αναπαραστάσεις της πραγματικότητας στον κινηματογράφο: η σχέση τους με τις σύγχρονες αφηγηματικές πρακτικές* – πρόσβαση (10.12.2019) στο: http://www.hrakleitos.asfa.gr/index.php/2012-05-11-08-14-05/2012-05-11-08-14-23

12. Βιρβιδάκης, Στέλιος, *Η χρησιμοποίηση του κινηματογράφου κατά τη διδασκαλία της φιλοσοφίας*, (Ανακοίνωση στο 1ο Πανελλήνιο Συμπόσιο της Πανελλήνιας Ένωσης Εκπαιδευτικών πολιτιστικών θεμάτων), ανάκτηση από την ιστοσελίδα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, στις 30.5.2019, πρόσβαση στο http://www.pi-schools.gr/content/index.php?lesson_id=19&ep=247

13. Βιρβιδάκης, Στέλιος, κ.ά. στο (επιμ. Κατερίνα Ιεροδιακόνου) *Η χρήση παραδειγμάτων στη φιλοσοφία*, Αθήνα: εκδόσεις Εκκρεμές, 2005

14. Γοργορίνη, Εβίτα, «Αφιέρωμα στα κινηματογραφικά ρεύματα: Ιταλικός νεορεαλισμός», *FRAPRESS.GR*, 15.1.2014, πρόσβαση (10.11.2019) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://frapress.gr/2014/01/afieroma-sta-kinimatografika-revmat-3/

15. Giannetti, Louis D., *Understanding movies*, United States: Pearson Education, 2005 (10th edition)

16. Grandena, Florian, "Realism, Politics, and Melodrama: Jacob Leigh's *The Cinema of Ken Loach*", *Film-Philosophy*, vol. 8 no. 3, January 2004, < http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n3grandena

17. Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, *Κοινοβουλευτικές Ερωτήσεις*, πρόσβαση (10.1.2020) στις ιστοσελίδες: http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-8-2017-002632_EL.html και http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-8-2017-002632-ASW_EL.html

18. Herzogenrath, Bernd, "Introduction. Film and/as Philosophy: An Elective Affinity?" in *Film as Philosophy*, edited by Bernd Herzogenrath, University of Minessota Press, 2017, p.p. vii-xxv

19. Ζήκα Φαίη, *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 2018

20. Kant, Immanuel, *Μεταφυσική των Ηθών*, μετάφραση-σημειώσεις-επιλεγόμενα: Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα: εκδόσεις ΣΜΙΛΗ, 2013

21. Kant, Immanuel, *Τα θεμέλια της Μεταφυσικής των ηθών,* μετάφραση: Γ. Τζαβάρας, Αθήνα: εκδόσεις ΔΩΔΩΝΗ, (α'έκδοση:1984)

22. Κατσίκας, Λουκάς, «Το Ξύπνημα της Άνοιξης: Οι 25ες Νύχτες Πρεμιέρας παρουσιάζουν ένα συγκλονιστικό αφιέρωμα στο Τσεχικό Νέο Κύμα», ηλεκτρονικό περιοδικό *CINEMAGAZINE*, 10.9.2019, πρόσβαση (22.12.2019) στηνιστοσελίδα: http://www.cinemagazine.gr/nea/arthro/25_aiff_spring_awakening_wild_flowers_of_czech_new_wave-131006091/

23. Kermode, Mark, interview "Ken Loach: 'What I've always tried to do is capture the truth of the moment'", *The Guardian*, 11.5.2014, –πρόσβαση (28.11.2019) στο: https://www.theguardian.com/film/2014/may/11/ken-loach-capture-truth-moment-jimmys-hall-readers-questions

24. Κουτσουμπός, Λεωνίδας, "Το Άρρητο και η Χειρονομία: Διδάσκοντας Ηθική χωρίς Φιλοσοφία", (Εισήγηση στο διεθνές συνέδριο: *Η Σημασία της Φιλοσοφίας στην Αρχιτεκτονική Εκπαίδευση*, Πάτρα, 9-11 Οκτωβρίου 2009) - πρόσβαση (30.1.2020) στο Academia: https://www.academia.edu/3825876/%CE%A4%CE%BF_%CE%86%CF%81%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B7_%CE%A7%CE%B5%CE%B9%

CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CE%B1_%CE%94%CE%B9%CE%B4%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_%CE%97%CE%B8%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82_%CE%A6%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%AF%CE%B1

25. Κρίτσλεϋ, Σάϊμον, *Ζητώντας το άπειρο. Ηθική της δέσμευσης, Πολιτική της αντίστασης*, Αθήνα: Εκδόσεις ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2007

26. Campbell, Christopher, "6 Filmmaking Tips From Ken Loach", *FILM SCHOOL REJECTS*, 15.6.2016, πρόσβαση (1.12.2019) στο: https://filmschoolrejects.com/6-filmmaking-tips-from-ken-loach-efb05faf036f/

27. Cardullo, Bert, "A Cinema of Social Conscience: An Interview with Ken Loach.", *The Minnesota Review*, vol. 76, 2011, p. 81-96, ανάκτηση (1.12.2019) από: https://doi.org/10.1215/00265667-1222065

28. Carroll, Noel, «Ο τροχός των αρετών: τέχνη, λογοτεχνία και ηθική γνώση», μετάφραση Σοφία Ξυγκάκη, επιμέλεια: Στέλιος Βιρβιδάκης, στο *Δευκαλίων* τεύχος 26/2, Δεκέμβριος 2008, εκδόσεις Στιγμή.

29. Carroll, Noel, "Movie-Made Philosophy", in *Film as Philosophy*, edited by Bernd Herzogenrath, University of Minessota Press, 2017, p.p.265-285.

30. IMDb (όπως αναλυτικά αναφέρεται στις επιμέρους παραπομπές)

31. Inouye, Shaun, *(Neo)Bazinian realism: Existential Phenomenology and the Image-body*, Vancouver: University of British Columbia Library, 2013, πρόσβαση (12.12.2019): http://hdl.handle.net/2429/45699

32. Λάλας, Θανάσης, συνέντευξη" Ken Loach", *Το Βήμα*, Λονδίνο, 2008 –πρόσβαση (29.11.2019) στο: http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=104906

33. Lamont, Tom, "The film that changed my life: Ken Loach", *The Guardian*, 16.5.2010, ανάκτηση (1.11.2019) από: https://www.theguardian.com/film/2010/may/16/bicycle-thieves-ken-loach

34. Μανουσέλης, Σπύρος, «Εντόπισαν νευρώνες-καθρέφτες των συναισθημάτων», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 15.4.2019, ανάκτηση (14.1.2020) από:

https://www.efsyn.gr/epistimi/epistimonika-nea/191504_entopisan-neyrones-kathreftes-ton-synaisthimaton

35. Mitchell, Neil, *Where to begin with kitchen sink drama*, στον ιστότοπο του BFI (British Film Institute), ανάκτηση (14.12.2019): https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-kitchen-sink-dramas

36. Monk, Ray, "Ludwig Wittgenstein's passion for looking, not thinking. Ray Monk decodes the philosophy in the philosopher's photographs", *NewStatesman*, 15.8.2012, - πρόσβαση (10.4.2019) στο: https://www.newstatesman.com/culture/art-and-design/2012/08/ludwig-wittgenstein%E2%80%99s-passion-looking-not-thinking

37. Μπάμπας, Δημήτρης «Νεορεαλισμός: Η εικόνα και η ηθική του πραγματικού», ηλεκτρονικό περιοδικό *Σινεφίλια*, χ.χ., πρόσβαση (7.12.2019) στη διεύθυνση: http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/327-neorealismos

38. Mulhall, Stephen, "Film as Philosophy: The Very Idea", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol.107 (2007), p.p.279-294, published by: Oxford University Press on behalf of the Aristotelian Society, ανάκτηση από το JSTOR (10.10.2019), https://www.jstor.org/stable/20619359?seq=1

39. Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.1 –Οντολογία και Γλώσσα*, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως, 1988

40. Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος, τ.2 –Μία Αισθητική του Ρεαλισμού και του Νεορεαλισμού*, μετάφραση: Κώστας Σφήκας, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως, 1989

41. Nussbaum, Martha, *Έρωτος γνώση. Δοκίμια για τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία*, μετάφραση: Γιώργος Λαμπράκος, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2015 (α' έκδοση στα αγγλικά: Νέα Υόρκη, 1990)

42. Nussbaum, Martha, *Φύλο και Κοινωνική Δικαιοσύνη*, μετάφραση: Νεκτάριος Καλαϊτζής, θεώρηση μετάφρασης: Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, Αθήνα: εκδόσεις SCRIPTA, 2005

43. Orr, John, "New Directions in European Cinema" in Elizabeth Ezra (ed.) *European Cinema*, Oxford; New York: Oxford University Press, [2004], p.p. 299-317

44. Papamichos, Jim, "Cinema: ΕΝΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ του Κεν Λόουτς (IT'S A FREE WORLD, 2007)", στον ιστότοπο *myFILM.gr*, ημερομηνία καταχώρησης: 4.3.2008, πρόσβαση (12.12.2019) στη διεύθυνση: https://www.myfilm.gr/article2445.html

45. Πάσσαρη, Μαριτίνα, "Η γέννηση ενός ρόλου", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ.σ. 157-159

46. Παυλίδης, Γιώργος, "Μπαίνοντας στην οθόνη", διαδικτυακό πολιτιστικό περιοδικό *independent.gr*, χ.χ. – πρόσβαση (27.12.2019) στη διεύθυνση: https://independent.gr/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82/%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BF%CE%B8%CF%8C%CE%BD%CE%B7

47. Παυλίδης, Γιώργος, "Υφήλιος γλώσσα", ηλεκτρονικό περιοδικό *Independent.gr*, χ.χ., πρόσβαση (10.12.2019) στη διεύθυνση: https://independent.gr/%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82/%CF%85%CF%86%CE%AE%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%BB%CF%8E%CF%83%CF%83%CE%B1

48. Πελεγρίνης, Θεοδόσιος, *Ηθική Φιλοσοφία*, Αθήνα: εκδόσεις «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ», 1997

49. Πετρίδης, Σωτήρης, "Ο Βρετανικός Κινηματογράφος και η περίπτωση του Κοινωνικού Ρεαλισμού", ηλεκτρονικό περιοδικό *Εξώστης*, πρόσβαση στο: http://www.exostispress.gr/Article/o-bretanikos-kinimatografos-kai-i-periptosi-tou-koinonikou-realismou

50. Rachels, James (6η έκδοση από τον Rachels, Stuart), *Στοιχεία Ηθικής Φιλοσοφίας*, μετάφραση: Ξενοφών Μπαμιατζόγλου, επιστημονική επιμέλεια: Φιλήμων Παιονίδης, Αθήνα: εκδόσεις Οκτώ, 2012

51. Russell, Bertrand, "*Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας*", τ. Α., μετάφραση: Αιμίλιος Χουρμούζιος, Αθήνα: εκδόσεις Αρσενίδη, 2015

52. Rossouw, Martin P, *Lecture Slides: "Philosophy of Film and the 'Film as Philosophy' Thesis"*, ανάκτηση (27.9.2019) από: https://www.academia.edu/8663626/Lecture Slides_Philosophy_of_Film_and_the_Film_as_Philosophy_Thesis_

53. Ρούσσος, Γιώργος, "Κεν Λόουτς: Ο εκφραστής του κοινωνικού ρεαλισμού στο σινεμά", ηλεκτρονική εφημερίδα *TVXS*, πρόσβαση (19.12.2019) στο: https://tvxs.gr/news/sinema/ken-looyts-o-ekfrastis-toy-koinonikoy-realismoy-sto-sinema-0

54. Ρούσσος, Γιώργος, «Κεν Λόουτς: 'Το πολιτικό καθεστώς συνειδητά οδηγεί τους φτωχούς στην απόγνωση'», ηλεκτρονική εφημερίδα *TVXS*, πρόσβαση (19.12.2019) στη διεύθυνση: https://tvxs.gr/news/sinema/ken-looyts-politiko-kathestos-syneidita-odigei-toys-ftoxoys-stin-apognosi

55. Ρούσσος, Γιώργος, "Ρομπέρτο Ροσελίνι: Ο Ηθικός Κανόνας", ηλεκτρονική εφημερίδα *TVXS*, 13.4.2016 (επικαιροποίηση 30.4.2017), πρόσβαση (1.11.2019): https://tvxs.gr/news/sinema/romperto-roselini-italikos-kinimatografos-kai-neorealismos

56. Sandel, Michael J., *Δικαιοσύνη. Τι είναι το σωστό;*, μετάφραση: Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα: εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, 2019 (α' έκδοση: 2011)

57. Sinnerbrink, Robert, *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*, London and New York: Routledge, 2016

58. Σκοπετέας, Ιωάννης, *Κάμερα, Φως & Εικόνα στην ψηφιακή οπτικοακουστική καταγραφή*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος ΙΩΝ, 2016

59. Sorlin, Pierre, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου, επιστημονική επιμέλεια - εισαγωγή: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006

60. Σούρλας, Παύλος Κ., *Δημοκρατία και Αυτονομία*, Αθήνα: εκδόσεις Πόλις, 2017

61. Σαββάτης, Νίκος, "Μια πορεία προς τον ρεαλισμό", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ.σ.11-15

62. Σαββάτης, Νίκος, "Συνέντευξη μ' έναν σεμνό δημιουργό", στον αφιερωματικό τόμο του 39ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ken Loach*, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 1998, σ.σ.19-35

63. Tobon, Daniel Jeronimo, *Empathy and Sympathy: Two Contemporary Models of Character Engagement*, December 2018 - [Pre-Publication Version, to be Included in The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures, ed. Noël Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, and Shawn Loht (New York: Palgrave Macmillan,2019)], ανάκτηση (20.12.2019) από ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/329539796_Empathy_and_Sympathy_Two_Contemporary_Models_of_Character_Engagement

64. UNESCO, " The Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions", πρόσβαση (17.1.2020) στις ιστοσελίδες: http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=31038&language=E και https://en.unesco.org/creativity/convention

65. Falzon, Christopher, *Ethics Foes to the Movies. An Introduction to Moral Philosophy*, New York and London: Routledge, 2019

66. Fisher Josie, Grant Bligh & Palmer Denise, "Bad Teacher? Using Films as Texts When Teaching Business Ethics: Exploring the Issues", *International Journal of Business and Management*, Vol.10, No.8, 2015, p.p.14-22, πρόσβαση (12.12.2019): https://www.researchgate.net/publication/280521129_Bad_Teacher_Using_Films_as_Texts_When_Teaching_Business_Ethics_Exploring_the_Issues

67. Vaage, Margrethe Bruun, “Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement”, *Nordicom Review* 30 (2), (2009), p.p. 159-178, ανάκτηση (14.1.2020) από Kent Academic Repository: https://kar.kent.ac.uk/56203/1/Vaage%20Self-reflection.pdf

68. Wartenberg, Thomas, “On the Possibility of Cinematic Philosophy” in Havi Carel and Greg Tuck, eds., *New Takes in Film-Philosophy* (Basingstoke, UK: Palgrave-MacMillan, 2011), pp. 9-24

69. Wikipedia (όπως αναλυτικά αναφέρεται στις επιμέρους παραπομπές)

70. Wimmer, Leila, *Cross-Channel Perspectives. The French Reception of British Cinema*, Bern: Peter Lang, 2009

71. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, translator: C. K. Ogden, Project Gutenberg [EBook #5740], Release Date: October 22, 2010, πρόσβαση (31.1.2020) στο: https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf

II. ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

i) παρουσία του Ken Loach στο BBC τον Ιανουάριο του 2017, *'Sanctions are cruel and vindictive': Ken Loach - BBC Newsnight*, πρόσβαση (10.12.2019) στην ιστοσελίδα: https://www.youtube.com/watch?v=szowfCkYQ8g

ii) βίντεο του βρετανικού περιοδικού The Economist, *"I, Daniel Blake" is very real*, πρόσβαση (12.1.2020) στο: https://www.youtube.com/watch?v=R8jbVGKICso

iii) “Versus: The Life and Films of Ken Loach - Cathy Come Home clip” , πρόσβαση (1.10.2019)στο: https://www.youtube.com/watch?v=xky8ZqhNAlo

iv) Ταινία *Kes* (1969) - Original trailer (πρόσβαση 10.10.2019) στο: https://www.youtube.com/watch?v=HRYvUpsrqmg

v) trailer της ταινίας *Βροχή από πέτρες* (‘*Raining Stones*’, 1993), πρόσβαση (10.10.2019) στο: https://www.youtube.com/watch?v=GYmlKwmeBYE

vi) trailer της ταινίας *Λέιντιμπερντ, Λέιντιμπερντ* (‘*Ladybird Ladybird*’, 1994), πρόσβαση (9.10.19) στο: https://www.youtube.com/watch?v=BD0zmFhdL5w

vii) trailer της ταινίας *Το όνομά μου είναι Τζο* (‘*My Name Is Joe*’, 1998), πρόσβαση (10.10.2019) στο: https://www.youtube.com/watch?v=8cycwrpe1ak

viii) trailer της ταινίας *Γλυκά Δεκάξι* (‘*Sweet Sixteen*’, 2002), πρόσβαση (11.10.2019) στο: https://www.youtube.com/watch?v=-rsDPu9wgjs

ix) trailer της ταινίας *Ένα Τρυφερό Φιλί* (‘*A Fond Kiss*’ - 2004), πρόσβαση (10.10.2019) στο: https://www.youtube.com/watch?v=pGS3xt3EkDY

x) Ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων*, με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube (πρόσβαση 11.2.2020): https://www.youtube.com/watch?v=5Xe0MZCDEdQ

xi) Ταινία *Ένας Ελεύθερος Κόσμος…* (‘*It’s a free world…*’, 2007), με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube, πρόσβαση (10.1.2020) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=HDledAjb7SM

xii) επίσημο trailer της ταινίας Το Μερίδιο των Αγγέλων (‘*The Angel’s Share*’, 2012), με ελληνικούς υπότιτλους, πρόσβαση (15.12.2019) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=RJbULr_wKZg

xiii) επίσημο trailer της ταινίας *Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ* (‘*I, Daniel Blake*’, 2016), με ελληνικούς υπότιτλους, πρόσβαση (10.1.2020) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=2QhKYc90fI8

xiv) επίσημο trailer της ταινίας *Δυστυχώς Απουσιάζατε* (‘*Sorry, we missed you*’, 2019) με ελληνικούς υπότιτλους στο You Tube, πρόσβαση (14.1.2020) στη διεύθυνση: https://www.youtube.com/watch?v=DyHDKX-Jqm0

xv) συνέντευξη της ηθοποιού Hayley Squires (“*I, Daniel Blake*”), πρόσβαση (15.1.2020) στο You Tube στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

https://www.youtube.com/watch?v=tvu3rRZrFqY&list=PLSDomhxxVN3Ky0b47ILfwgAImeT5xUFZl&index=43

xvi) φωτογραφικό υλικό από τον ιστότοπο του φωτογράφου Joss Barratt (πρόσβαση 10.1.2020) στη διεύθυνση:http://jossbarratt.com/portfolio/posters/

xvii) φωτογραφικό υλικό από τον ιστότοπο Wild Bunch, πρόσβαση (16.1.2020) στις ιστοσελίδες: https://www.wildbunch.biz/movie/i-daniel-blake/, https://www.wildbunch.biz/movie/sorry-we-missed-you/

xviii) φωτογραφικό υλικό από την ιστοσελίδα (πρόσβαση 14.1.2020): https://imgur.com/r/RedditDayOf/eIJjtql

xix) φωτογραφικό υλικό από την ιστοσελίδα (πρόσβαση 15.12.2019): (https://www.dohafilminstitute.com/filmfestival/films/the-angels-share