

### κάμερα στο χέρι...

Ο κινηματογράφος είναι μορφή τέχνης, αισθητική εμπειρία του χώρου και του χρόνου, όχι όμως του αφηγηματικού χρόνου, που μας εγκλωβίζει στις δυαδικές αντιθέσεις πραγματικού και τεχνητού.

Αποτελεί γραφή, γλώσσα με έκφραση ελεύθερη, που αναπαριστά τις καλλιτεχνικές και υπαρξιακές αναζητήσεις του ανθρώπου και αυτό εν πολλοίς οφείλεται στην ίδια την ιδιοσυστασία του, καθώς συνίσταται όχι μόνο από λεκτικά σημεία, αλλά και από εικονικά σημεία και αναλογικούς ήχους, που του παρέχουν τη δυνατότητα συρραφής σε ένα μαγευτικό πλέγμα πολλών διαφορετικών εκφραστικών μορφών.

Και αυτή η κίνηση ενορχηστρώνεται μέσα στη σκέψη· *το μάτι* της κάμερας υπόμνηση του εσωτερικού βλέμματος του δημιουργού, δεν μπορεί παρά να έχει σχέση με τον στοχασμό. Αναπόφευκτη εδώ η αναφορά στην αρχέγονη μορφή του φιλοσόφου που, σαν το παιδί δεν εξοικειώνεται με τον κόσμο, απορεί και θαυμάζει συνεχώς.

Ο κινηματογράφος, όπως και η λογοτεχνία, ζει από την ένταση ανάμεσα σε μια χρονικότητα της αφηγηματικής αλληλουχίας, που κατευθύνεται από την αρχή προς το τέλος, με πλοκή και λύση του δράματος, όπως συμβαίνει με τον κυρίαρχο εμπορικό κινηματογράφο των μεγάλων στούντιο, έναν κόσμο βιαστικό, εξουθενωμένο από τις ενασχολήσεις του, που κατοικείται ολόκληρος από πλάσματα διψασμένα για τη συντροφιά της εικόνας, και μια χρονικότητα της τομής που αδειάζει από μέσα την προφάνεια των φαινομένων. Πρόκειται, μάλλον, για την άπειρη μεταφορικοποίηση μιας αλυσίδας μικροσυμβάντων, βασισμένη στα θεματικά και μορφολογικά μοτίβα της προφορικής ποίησης, χωρίς καθορισμένη σχέση, που διασπείρεται τυχαία. Είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα της "σκεπτόμενης διάθεσης της εικόνας", η οποία δεν ακολουθεί τη σχέση ανάμεσα στην αιτία και το αποτέλεσμα. Φανερώνει τη λανθάνουσα παρουσία ενός συστήματος έκφρασης μέσα σε ένα άλλο, και εδώ μόνον ο θεατής μπορεί να καθορίσει το μέτρο της σχέσης.

Έχω κατά νου τις ταινίες του Αμπάς Κιαροστάμι. Αναπτύσσουν μια νέα ματιά πάνω σε αυτό που είναι οι εικόνες, στη σχέση μεταξύ θεατή και οθόνης, ορατού και αοράτου, αυτού που λέγεται και αυτού που δεν λέγεται, αμφισβητώντας, υπέρ μιας αντίληψης ισότητας, την ψευδή ριζικότητα της αντίθεσης μεταξύ ενεργών και παθητικών θεατών. Είναι ο τόπος έκφρασης μιας διαδικασίας αποκάλυψης, οπτικό χρονικό που συσχετίζεται με την κάμερα ως τέτοια, καταφυγή μιας "αδιάφορης μηχανής" που καταγράφει ίχνη του ορατού και ακουστικού κόσμου. Αυτή η αισθητικοποίηση είναι η ευκαιρία με την οποία ο κινηματογράφος μπορεί να αναδιοργανώσει συλλογικά τρόπους εμπειρίας και να δώσει μορφή στην ανύπαρκτη ισότητα.

Όπως ο ίδιος ο δημιουργός το θέτει: *«Δεν μου αρέσει "ο κινηματογράφος του ελέγχου". Να διεγείρω τον θεατή συναισθηματικά ή να τον συμβουλευώ. Δεν θα ήθελα να τον υποτιμώ ή να τον επιβαρύνω με αισθήματα ενοχής. Νομίζω ότι μια καλή ταινία έχει μόνιμη δύναμη και το "κοινό", ενεργός ερμηνευτής εκείνων που το θέλγουν, αρχίζει να την ανακατασκευάζει αμέσως μετά την έξοδο από την θέαση».*

Ωστόσο, οι ημιτελείς ταινίες του Κιαροστάμι δεν μοιάζουν ασαφείς έχοντας την πρόθεση να είναι εγγύτερα στην φυσική αντίληψη και στις αποφάσεις της μοίρας· η αποδοχή της μη γνώσης για το τέλος επισημαίνει την παραδοχή της συνεχούς κίνησης της ιστορίας και της σχέσης του ανθρώπου με το άπειρο.

Επιπλέον, ο Κιαροστάμι δεν επιζητεί τη συμμετοχή των θεατών προκειμένου να διαμορφώσει ένα νέο ήθος της κοινότητας, να γεννήσει γνώση ή μορφές συνείδησης. Αντίθετα, θέλει να διαιρέσει το κοινό. Υποστηρίζει, δηλαδή, πως η ισότητα μεταξύ σκηνοθέτη και θεατή προϋποτίθεται, πράγμα που σημαίνει ότι η απόκριση του κοινού δεν είναι δεδομένη εκ των προτέρων. Προφανώς, το θέτει με πολιτικούς όρους: *«Δεν νομίζω ότι ένας απλός θεατής είναι λιγότερο ικανός από έναν σκηνοθέτη [...] Η θέση μου προσομοιάζει περισσότερο σε μια μορφή τέχνης που δημιουργεί διαφορές, σε μια απόκλιση μεταξύ των ανθρώπων, παρά σε μια σύγκλιση όπου όλοι βρίσκονται σε συμφωνία [...] Η συμμετοχή στον πόλεμο ενάντια στις μεγάλες δυνάμεις πρέπει να γίνει με μια κάποια αδυναμία, με μια έλλειψη».*

Έτσι, λοιπόν, αν ο θεατής απουσιάζει με οποιονδήποτε τρόπο, αυτό συμβαίνει επειδή και ο κινηματογραφιστής, που θέλει να διαμορφώσει το προφανές, ομοίως απουσιάζει. Για να «εγγραφεί» ο θεατής στην ταινία, πρέπει να απομακρυνθεί από αυτήν ο σκηνοθέτης, και για να αποδοθεί ο κινηματογράφος πίσω στο ακροατήριο, ο Κιαροστάμι οφείλει επίσης να «εμφανίσει» το σκηνοθέτη στην ταινία. Γι' αυτό, σε πολλές από τις ταινίες του εμφανίζεται ο χαρακτήρας του κινηματογραφιστή, μερικές φορές ο ίδιος ο

Κιαροστάμι (Homework [Mashgh-e Shab,], Close-Up [Nema-ye Nazdik,]), άλλοτε πάλι ένας ηθοποιός που υποδύεται έναν σκηνοθέτη, έχοντας κοινά χαρακτηριστικά με εκείνον (Life and Nothing More... [Zendegi va digar hich], Through the Olive Trees [Zire darakhatan zeyton]), και κάποιες φορές πάλι, απλά μια αστική φιγούρα, ένας μπόεμ ή ένας διανοούμενος, που παρατηρεί και φαίνεται να λειτουργεί ως υποκατάστατο του σκηνοθέτη (Taste of Cherry [Ta'm e guilass], The Wind Will Carry Us [Bad ma ra ra khahad bord]).

Παρομοίως, εδώ δεν πρόκειται για τον ηρωικό ή ταπεινό σκηνοθέτη που προσφέρει ένα δώρο στο κοινό χωρίς αντάλλαγμα, αλλά συχνά για μια άθλια φιγούρα που, σε ένα βαθμό, επιβάλλει τη θέλησή του/της στους άλλους, όπως του/της ταιριάζει και ο/η οποίος/α είναι επίσης θεατής σε έναν κόσμο που δεν κατανοεί. Με άλλα λόγια, οι ταινίες του μας λένε όχι μόνο ότι ο καθένας έχει δικαίωμα να κινηματογραφηθεί, αλλά και ότι η κινηματογράφηση μπορεί να είναι ένα είδος παραβίασης, με βαθιές συνέπειες για το φύλο και την τάξη. Η φιγούρα του Μπεχζάντ στο *The Wind Will Carry Us*, είναι ίσως το πιο ξεκάθαρο παράδειγμα: ένα συνεργείο της Ιρανικής τηλεόρασης ταξιδεύει σε μια αγροτική κοινότητα όπου περιμένει μια γυναίκα να πεθάνει, ώστε να μπορεί, ενάντια στις επιθυμίες της κοινότητας, να απαθανατίσει το πένθιμο τελετουργικό. Ο σκηνοθέτης σε όλες αυτές τις ταινίες επιθυμεί τον έλεγχο, γι' αυτό πρέπει να γίνει τόσο υποκείμενο κινηματογράφησης, όσο και θεατής.

Επομένως, η πολιτική της τέχνης δεν μπορεί να επιλύσει τα παράδοξα της παρεμβαίνοντας έξω από τους χώρους της, σ' έναν προϋποτιθέμενο «πραγματικό κόσμο». Προφανώς, δεν υπάρχει πραγματικός καθεαυτόν κόσμος. Υπάρχουν πτυχώσεις και αναδιπλώσεις ενός κοινού αισθητού ιστού, όπου ενώνονται ή διαχωρίζονται η πολιτική από την αισθητική και η αισθητική από την πολιτική, με γνώμονα μια σχέση ανάμεσα σε δύο τρόπους παραγωγής μύθων, την οποία ο κυρίαρχος *συναίνετικός* μύθος αρνείται. Εμφανίζεται δηλαδή ως το πραγματικό καθαυτό απέναντι στα ομοιώματά του. Όμως, το πραγματικό είναι πάντα αντικείμενο μιας μυθοπλασίας, μιας κατασκευής, η οποία σφυρηλατεί μορφές του «κοινού νου», μακρά τράβελινγκ και κοντινά πλάνα, όπου συνυφαίνονται το ορατό, το ρητό και το εφικτό.

Μια επίκαιρη κατάσταση απορρέει από αυτήν τη δύναμη του «κοινού νου». Γιατί, με τον στοχασμό και τη χρήση του λόγου κατανοούμε τον τρόπο με τον οποίο τα λόγια παρουσιάζουν, κατασκευάζουν τις ιδέες. Η φράση του Γκοντάρ που ακούγεται στην «ελεγεία του έρωτα», «[ότι]...εκκρεμούν πολλές αλλαγές, οι οποίες ακόμη δεν έχουν μέσο έκφρασης», πέραν της κριτικής στους κανόνες της ορθής κινηματογράφησης και εξιστόρησης, καταδεικνύει την αμφιβολία για τη γνώση του κόσμου. Ακριβέστερα, λαμβάνοντας υπ' όψιν την τάση να απομονώνουμε τα πράγματα από την φυσιολογική τους κίνηση, αποδίδει τα γεγονότα και τις σκέψεις των ανθρώπων στη φυσιολογική τους ροή, προτάσσοντας την αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων, αλλά και την ανάγκη νέων τρόπων δράσης.

*Η υπέρβαση ανήκει στη φαντασία, αυτή αλλάζει τους ανθρώπους και τον κόσμο.*

Ένα σχόλιο αντίθεσης σε σχέση με την εποχή μας, συνυφασμένο με τη συζήτηση περί προγραμματικής αποτυχίας του Διαφωτισμού – σε επίπεδο πραγμάτωσης–, δηλαδή του καπιταλισμού, που θίγει τα σημερινά αδιέξοδα των ανθρώπων, που γιγαντώνονται από τον καταναλωτισμό, την ισοπέδωση, τον αμοραλισμό, όλες τις μορφές και μεταλλάξεις της λογικής του κέρδους και του ατομισμού.

Αυτή η «πληγωμένη ζωή», «διχασμός» και «δύναμη εχθρική» στην «Πέμπτη σφραγίδα» [Az Otodik Pecset], το αριστούργημα του Ζόλταν Φάμπρι, σε ένα μυθιστόρημα που γράφτηκε από τον Ferenc Santa, συγκεντρώνει όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ψυχολογίας και της άσκεπτης φύσης της ζωής, την ανάγκη του ανθρώπου να «έχει», φέροντας ταυτόχρονα το βάρος της συγκυρίας και των κοινωνικών συνθηκών κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής της Ουγγαρίας. Η απόλυτη φιλοσοφική συζήτηση για τη συνείδηση και τον αυτοσεβασμό. Μια ελεγεία στο τρωτό και στο έκπτωτο, [με συναφή οπτική αναδημιουργία των διεστραμμένων απολαύσεων από τους πίνακες του Hieronymus Bosch (1450-1516)], όπου «...κάθε ηδονή, όπως λέει ο Νίτσε, *επιθυμεί τη διαιώνισή της*». Εν τέλει, ο άκαμπτος δυισμός του ανθρώπινου και του θεϊκού, η παγιωμένη αντίθεση του μερικού και του καθολικού της ζωής, του εξουσιαστή και του εξουσιαζόμενου, δίπολα ανάμεσα στα οποία καμία συμφιλίωση δεν είναι δυνατή, αντικαθίστανται από την τραγική διαδικασία ως τέτοια, όπου τραγικότητα και διαλεκτική της ηθικότητας συμπίπτουν, απέναντι στον αντικειμενικό νόμο ως τιμωρία. Και στην «απόλυτη ιδέα της ηθικότητας» η ελευθερία διάθεσης του υποκειμένου ενσαρκώνεται από τη συμφιλίωση, τη διαλεκτική ενότητα των δύο δυνάμεων, όπου το ίδιο το άτομο διαμέσου της «μοίρας» και της «αγάπης», ταυτίζεται με την παγκοσμιότητα.

«*Η ποίηση έχει τις ρίζες της στην ανθρώπινη ανάσα, και τι θα γινόμασταν αν η πνοή μας λιγόστευε;*». Η απορία του Σεφέρη στις «Δοκιμές» βρίσκει απάντηση: *Αναμφίβολα*, γράφει για το Damnation / Karhozat ο Rancière, απεικονίζοντας σχηματικά τον κόσμο των

ταινιών του Bela Tarr (στο "Satantango" μια κοινότητα διαλύεται, στο "Werckmeister Harmonies" μια πόλη βυθίζεται στην αναρχία, υπάρχει η αίσθηση πως η τάξη καταρρέει), «Όλες οι ιστορίες είναι ιστορίες αποσύνθεσης, αλλά αυτή η αποσύνθεση είναι ένα συνηθισμένο επεισόδιο στην αυτοκρατορία της βροχής. Αυτό που απεικονίζει ο Tarr είναι ένας κόσμος όπου τίποτα δεν κινείται σε ιστορική τροχιά, αλλά μάλλον αποσυντίθεται, και αυτή η αποσύνθεση είναι συνηθισμένη, μια γενική κατάσταση της ζωής. Ωστόσο, σε αυτή τη γενική κατάσταση υπάρχει μια ριζοσπαστική ισότητα γιατί "κάθε στοιχείο", όχι μόνο για ένα ανθρώπινο θέμα, αλλά και για τα ζώα, τις φωνές, τις χειρονομίες, ακόμη και για τα αντικείμενα (αν και αυτά τα αντικείμενα δεν είναι βάσιμα, διότι στη γενική κατάσταση της αποσύνθεσης και της βροχής επιστρέφονται αποκλειστικά στη χρηστική αξία τους, ή ακόμα και απογυμνωμένα οποιασδήποτε αξίας), είναι ταυτόχρονα αλληλεξαρτώμενο και αυτόνομο, όπως μια σταγόνα βροχής».

Ευτυχώς, τα πραγματικά πολύτιμα πράγματα στη ζωή βρίσκονται στις ρωγμές του κόσμου.

"Elephant Sitting Still": ο Hu Bo αυτόν τον τίτλο επιλέγει στην μία, τελική, ταινία του και, όπως η φάλαινα στο Werckmeister Harmonies, χωρίζεται από την ασχήμια της ανθρωπότητας. Η ταινία βασίζεται στη βιωματική και αισθητική δύναμη των μεγάλων αναγκών. Μια ανήσυχη κάμερα περικλείει ζωές σε ασυμφωνία, βία και απελπισία, εν μέσω της γκρίζας, παγωμένης μεταβιομηχανικής αποσύνθεσης μιας ανώνυμης πόλης, κάπου στη βόρεια Κίνα. Η εικόνα δεν μένει στατική, σχολιάζει, δεν επιβάλλει πρότυπα, εμπειρέχει κίνηση. Πρόκειται για την τοιχογραφία τεσσάρων αποσυνδεδεμένων χαρακτήρων οι οποίοι παρουσιάζονται ως νέα κοινότητα, ξεκινώντας ένα ταξίδι στο Manzhouli, όπου λέγεται ότι ένας μυθικός ελέφαντας στέκεται αδιάφορος στην κτηνωδία του κόσμου. Και καθώς η κραυγή του σουρεαλιστικού ελέφαντα αντηχεί, η κάμερα βγαίνει από την στενή εγγύτητα των χαρακτήρων της. Μια απρόσιτη ελπίδα τους εξανθρωπίζει, καθώς αναδύονται μέσα από τη ζοφερή αταξία της ζωής. Μια θετική πράξη συνάθροισης, «ετερογενή στοιχεία», –τα οποία δεν είναι σε θέση να προκαλέσουν μία διαλεκτική σύγκρουση–, στην προσπάθεια συλλογής των ιχνών και των μαρτυριών ενός κοινού κόσμου και μιας κοινής ιστορίας. Αντί της «κριτικής», ένα νέο είδος ανοικειότητας, μια αίσθηση του μυστηρίου, που εμπειρέχεται στην κοινότοπη αναπαράσταση της καθημερινής ζωής. Ονόματα ανωνύμων, γίνονται "δείγματα ανθρωπ(ι)ότητας".

Ο σκηνοθέτης προσθέτει: "Η ταινία μεταμορφώνει τις ζωές που είναι κολλημένες στην καθημερινή ρουτίνα, σε μεμονωμένους μύθους. Στο τέλος, ο καθένας θα πρέπει να θρηνησει για αυτό που εκτιμά περισσότερο."

Βρισκόμαστε στο τέλος μιας αφήγησης. Ο κινηματογραφιστής δημιουργός, πρέπει σε μυθοπλασία την πραγματικότητα της σύγχρονης Κίνας, καθιερώνοντας μια θέση ισοδυναμίας ανάμεσα στα σημεία ενός κινηματογράφου της φωτογραφίας και της ποίησης, σπειροειδή με αφηρημένες γραμμές, και τα σημεία που ερμηνεύουν κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα ενός πολιτισμού. Έτσι, προτείνει δυνατούς τρόπους σκέψης αυτής της ιστορίας. Γιατί το πραγματικό πρέπει να γίνει μυθοπλαστικό για να καταστεί αντικείμενο σκέψης.

Η "Μικροκοσμία", αναφορά με την οποία ο Rancière ορίζει τα κινηματογραφικά σχέδια του Béla Tarr, προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό τον κινηματογράφο του Hu Bo. Αν "κάθε στιγμή γίνεται ένας μικρόκοσμος" κάτω από την εκτέλεση ενός σχεδίου αλληλουχίας, ο χρόνος γίνεται αισθητός ως σωματική εμπειρία.

Αλλά πώς μπορεί ο κινηματογράφος του Hu Bo να ικανοποιήσει την αποκατάσταση της ύπαρξης; Πώς περιγράφει την ανάγκη για απόδραση και την πραγματοποίησή της; Με ποιο τρόπο παρουσιάζουν οι ριζοσπαστικές προτάσεις της κινηματογραφικής του φόρμας την προσοχή στους χαρακτήρες και στις εκφράσεις τους;

Μπορούμε να σκεφτούμε έναν τρόπο, μια αντίληψη της σκέψης, μια οπτική, σύμφωνα με τον Rancière, την οποία μια ταινία θα μπορούσε να προτείνει:

"[Αυτός, ο κινηματογράφος] πρέπει να είναι μόνο η επιφάνεια όπου ένας καλλιτέχνης επιδιώκει να μεταφράσει σε νέες μορφές την εμπειρία εκείνων που έχουν υποβιβαστεί στα περιθώρια της κυκλοφορίας του κεφαλαίου και των κοινωνικών τροχιών. Γιατί, οι καλλιτεχνικές πρακτικές δεν αποτελούν εξαιρέσεις σε σχέση με τις άλλες πρακτικές. Η τέχνη προεξοφλεί την εργασία, γίνεται παραγωγή, διότι πραγματώνει την αρχή της, μετασχηματίζοντας την αισθητή ύλη σε αυτοπαρουσίαση της κοινότητας. Όμως, η οθόνη ως διπλό μέσο είναι μια επιφάνεια προβολής, αλλά είναι επίσης μια επιφάνεια/διεπιφάνεια σκιών (η επιπεδότητά της εκτοπίζει την τρισδιάστατη ψευδαίσθηση). Επειδή λοιπόν οι φασματικές πραγματικότητες και οι φευγαλέες μορφές στην οθόνη δεν μπορούν ποτέ να κατανοηθούν πλήρως, παρά μόνο να γίνουν αισθητές, εμποδίζονται οι «ταυτίσεις» [Νοιώθει κανείς τον πειρασμό να συγκρίνει την «μορφή των ταυτίσεων» με ταινίες «δράσης», που προκάλεσαν αθρόα προσέλευση θεατών όπως τα "Παράσιτα" του Bong Joon-Ho και

το "Joker" του Todd Philips]. Αναμφίβολα, με πολλούς τρόπους, ο κινηματογράφος είναι ο τομέας του κατ' εξοχήν ερασιτέχνη: ανήκει σ' όλους εκείνους τους θεατές, άχρηστους από οποιοδήποτε σύνολο δεξιοτήτων, οι οποίοι είναι σε θέση να επανεπινοήσουν ταινίες σε κάθε προβολή, συνδυάζοντας τις δικές τους μοναδικές αντιλήψεις με φευγαλέες αναμνήσεις και περιπλανώμενα όνειρα. Κάθε προβολή είναι μια αίσθηση τυχαίας, αινιγματικής εμφάνισης, μυστήριο και αδελφικός σύνδεσμος μεταφορών, δυο όροι που χρησιμοποιεί ο Godard, δηλαδή έναν συγκεκριμένο τρόπο να συνδυάσουμε ετερογενή στοιχεία. Στην περίπτωση του Mallarmé παράδειγμα αποτελεί ο συνδυασμός της σκέψης του ποιητή με τον καπνό ενός τσιγάρου ή με το θρόισμα μιας κουρτίνας. Εναπόκειται σε όλους μας να κατανοήσουμε αυτές τις μορφές ύπαρξης, βάζοντας το δικό μας περιπετειώδες μονοπάτι στο κινηματογραφικό τοπίο, ως κόσμο αντιλήψεων, επιπτώσεων και νοήματος, συνεχίζοντας την εξερεύνησή του με συνεχή επέκταση των συνόρων του.

Η δημοκρατία, λοιπόν, και το σύστοιχό της, ο δημόσιος χώρος ενέχουν μια δυσκολία στον πυρήνα τους. Επειδή τα ζωντανά σώματα στη κινηματογραφική σκηνή απευθύνονται σε σώματα που συνευρίσκονται στον ίδιο χώρο, αυτό αρκεί για να κάνει την οθόνη φορέα μιας αίσθησης της κοινότητας. Αυτή η κοινή δύναμη της ισότητας των πνευμάτων, τα κάνει να ανταλλάσσουν τις πνευματικές τους περιπέτειες, στο βαθμό ακριβώς που παραμένουν διαχωρισμένα το ένα από το άλλο και εξίσου ικανά να χρησιμοποιούν τη δύναμη όλων για να βρουν τον δικό τους ιδιαίτερο δρόμο. Και αυτή η ικανότητα, αυτό το παράδειγμα αισθητικής αυτονομίας, ασκείται μέσα από απαραμείωτες αποστάσεις, από ένα απρόβλεπτο παιχνίδι συνδέσεων και διαχωρισμών.

Προεκτείνοντας αυτό τον ισχυρισμό, ακατάλληλος για το πνεύμα τρόπος γίνεται η απλή αισθητηριακή αντίληψη. Διότι, σ' αυτήν τη σχέση αντίληψης, την πλήρη επιθυμία για τον εξωτερικό κόσμο, το πνεύμα δεν στρέφεται προς τα πράγματα προκειμένου να τα γνωρίσει στη γενικότητά τους, να βρει δηλαδή τη γενικότερη ουσία και νομοτέλειά τους. Και αναιρώντας την αυτονομία τους δεν αφήνει τα αντικείμενα να υπάρχουν μέσα στην ελευθερία τους, δείχνοντας ότι αυτά υπάρχουν μόνο για να καταστραφούν και να καταναλωθούν. Αυτή η τάση, η βασιλεία της ελεύθερης μορφής (της διανοητικής ικανότητας) πάνω στη σκλάβια ύλη, είναι σαφώς κυρίαρχη στις βασικές μορφές του φιλελεύθερου λόγου περί δημόσιας τέχνης.

Για να αναστραφεί αυτή η ιδιοποίηση, διαφορετική από την παραπάνω σχέση της επιθυμίας οφείλει να είναι η στάση του ανθρώπου απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο. Το πνεύμα είναι αυτή η δύναμη που δίνει ζωή στα φυσικά όντα, μα που ταυτόχρονα παραμένει γι' αυτά ξένη. Ο άνθρωπος μπορεί να φαντάζεται πράγματα που δεν υπάρχουν πραγματικά, σαν να ήταν πραγματικά. Γι αυτό, η τέχνη δεν έχει έναν δικό της, σταθερό, υψηλό σκοπό. Επιζητεί να προσφέρει προς απόλαυση στο συναίσθημα (στο θυμικό), όλες τις εσώτερες συγκινήσεις (αισθήματα και πάθη), μέσω μιας μόνο απατηλής εξωτερικής παρουσίας. Είναι η φιλοσοφική λογική (μια πνευματική δραστηριότητα), η οποία καθιστά την εργασία του «χειροτέχνη», δηλαδή τον προσδιορισμό από το ίδιο το πνεύμα αισθητών μορφών (παραγωγή αντικειμένων), τη βάση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Εν κατακλείδι, στο φιλμ, ο χώρος, ο χρόνος και η λογική συνέχεια «πνίγονται», προς χάριν ενός «διερωτάσθαι». Αφαίρεση και μυστήριο επομένως συνιστούν δυο όψεις του ίδιου φαινομένου. Όλα συμβαίνουν ως εάν η νοητική μορφή ως αφαίρεση απαγορεύει στο πνεύμα να κατοικήσει στο έργο, εκτιμώντας αποκλειστικά και μόνο τη μορφή του. Το έργο είναι κλείσιμο και όχι άνοιγμα. Ένα σύμβολο, κάτι σαν σημείο, που ανακαλεί ένα γενικό νόημα, με αφορμή μια εικόνα ικανή να συμπεριλάβει αυτό το νόημα, χωρίς από την άλλη να του αντιστοιχεί πλήρως. Κατά συνέπεια, ο συμβολισμός προϋποθέτει τη δραστηριοποίηση της φαντασίας, με λογοτεχνικές διαδικασίες, όπως η αλληγορία και η μεταφορά, διά της οποίας το νόημα προσφέρεται μέσω ενός παιχνιδιού αναλογιών.

Συμπέρασμα: *νοιώθουμε καλά να σιγοπιθιριζούμε επαναλαμβάνοντας το σκοπό που μας γοητεύει, να μυρίζουμε ένα λουλούδι ευχάριστο στην όσφρηση, του οποίου η απόλαυση αναζωογονεί την ανάγκη. Να τι επιδιώκει αυτός που θέλει να κάνει "έργο τέχνης".* Η ωραιότητα ή μάλλον η καλαισθησία είναι «φύση» (δηλαδή, ελευθερία, όπου το πράγμα υπολαμβάνεται ως αυτοσκοπός και διακρίνεται από όλα τα άλλα, ακολουθώντας τη φύση του) μέσα στο πεδίο του έντεχνου ή τεχνικού. Τούτο θα μπορούσαμε να το εκφράσουμε και έτσι: [όπως το διατυπώνει ο Καντ], «Η φύση ήταν ωραία, όταν φαινόταν συγχρόνως σαν τέχνη και η τέχνη μπορεί να ονομαστεί ωραία μόνον, αν συνειδητοποιούμε ότι είναι τέχνη και όμως μας φαίνεται σαν φύση».

Νίκος Πατεράκης