



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ (ΦΙΤ)

Διπλωματική Εργασία

*Ο Κινηματογράφος ως μορφή φιλοσοφικού στοχασμού στη σκέψη
του Robert Pippin*

Νεφέλη Μερτζεμέκη

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αικατερίνη Βιρβιδάκη

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Μερτζεμέκη Νεφέλης που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



*Ο Κινηματογράφος ως μορφή φιλοσοφικού στοχασμού στη σκέψη
του Robert Pippin*

Νεφέλη Μερτζεμέκη

A.M.: 534387

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αικατερίνη Βιρβιδάκη

ΣΕΠ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ευγενία Μυλωνάκη

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος, 2026

Στην Δανάη.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο Αμερικανός φιλόσοφος Robert Pippin υπερασπίζεται την ιδέα ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελεί αυτόνομη μορφή φιλοσοφικής σκέψης. Κεντρικό εννοιολογικό εργαλείο της ανάλυσής του είναι η έννοια της «αναστοχαστικής μορφής», σύμφωνα με την οποία ορισμένες ταινίες δεν απεικονίζουν απλώς φιλοσοφικά ζητήματα, αλλά οι ίδιες εργάζονται φιλοσοφικά μέσα από τη μορφή τους, με τρόπο που δεν θα μπορούσε να αντικατασταθεί από κανένα άλλο εννοιολογικό μέσο.

Το πρώτο κεφάλαιο χαρτογραφεί το ευρύτερο πεδίο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου και ειδικότερα του κινηματογράφου ως φιλοσοφία, εστιάζοντας στη συμβολή του Cavell και του Deleuze ως θεμελιωτών της ιδέας ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελεί φιλοσοφική πηγή, καθώς και στις μετέπειτα προσεγγίσεις των Wartenberg και Mulhall. Το δεύτερο κεφάλαιο εισάγει τις φιλοσοφικές καταβολές του Pippin, αναλύοντας την εγγεγραμμένη αντίληψη της ιστορικής υποκειμενικότητας, την κρίση κανονιστικής αυτοκατανόησης που χαρακτηρίζει τη νεωτερικότητα, και την έννοια της αναστοχαστικής μορφής ως τον κόμβο που γεφυρώνει τη φιλοσοφία με την κινηματογραφική πρακτική. Το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται στις ίδιες τις κινηματογραφικές αναλύσεις, εξετάζοντας αφενός τις θεματικές της αυτογνωσίας, της αυτενέργειας και της αβεβαιότητας μέσα από ταινίες του Tourneur, Hitchcock και των αδελφών Dardenne, και αφετέρου τα κινηματογραφικά εργαλεία, τονικότητα, ειρωνεία και ελεύθερο πλάγιο λόγο, μέσα από τα έργα του Polanski και του Sirk.

Τα συμπεράσματα αξιολογούν κριτικά τη συμβολή του Pippin στο πεδίο, αναδεικνύοντας τόσο τη φιλοσοφική πρωτοτυπία της εγγεγραμμένης του διαγνωστικής, όσο και τα ανοιχτά ερωτήματα που αφήνει, ιδίως αναφορικά με τους περιορισμούς του corpus του και την απουσία μιας συνεκτικής και συστηματικής μεθόδου που να απορρέει από το έργο του και να θεωρείται δικιά του.

Λέξεις – Κλειδιά

κινηματογράφος ως φιλοσοφία, αναστοχασμός, τέχνη, Πίππιν, Χέγκελ

Cinema as a form of philosophical reflection in Robert Pippin's work

Nefeli Mertzemeki

Abstract

This thesis examines how American philosopher Robert Pippin, defends the idea that cinema can constitute an autonomous form of philosophical thought. The central conceptual tool of his approach is the notion of "reflective form", according to which certain films do not merely depict philosophical questions but actively work through them philosophically by means of their own cinematic form, in a way that no conceptual equivalent could replace. The first chapter maps the broader field of philosophy of film and, more specifically, film as philosophy, focusing on the foundational contributions of Cavell and Deleuze, who first argued that cinema can be a philosophical source, as well as the subsequent approaches of Wartenberg and Mulhall. The second chapter introduces Pippin's philosophical premises, analyzing the Hegelian conception of historical subjectivity, the crisis of normative self-understanding that defines modernity, and the concept of reflective form as the node connecting philosophy to cinematic practice. The third chapter turns to the cinematic analyses themselves, examining the thematic concerns of self-knowledge, agency, and unknowingness through films by Tourneur, Hitchcock, and the Dardenne brothers on one hand, and the cinematic tools of tonality, irony, and free indirect discourse, as deployed in the work of Polanski and Sirk on the other.

The concluding section offers a critical evaluation of Pippin's contribution to the field, highlighting both the philosophical originality of his Hegelian diagnostics and the open questions his project leaves behind, particularly regarding the limits of his corpus and the absence of a coherent and systematic method that emerges from his body of work and could be identified as uniquely his.

Keyword

film as philosophy, art, reflection, Pippin, Hegel

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	viii
Εισαγωγή.....	1
1. Μια συζήτηση για τη Φιλοσοφία και τον Κινηματογράφο.....	4
1.1 Ο Κινηματογράφος ως Τέχνη	6
1.2 Η Φιλοσοφία του Κινηματογράφου	7
1.3 Ο Κινηματογράφος ως Φιλοσοφία.....	9
1.3.1 Η αρχή του πεδίου: Cavell και Deleuze	11
1.3.2 Οι βαθμοί του κινηματογραφικού φιλοσοφείν.....	14
2.1 Το Φιλοσοφικό υπόβαθρο: Hegel, Kant, και Νεωτερικότητα	19
2.2 Η Αναστοχαστικότητα της κινηματογραφικής μορφής	25
3. Μέσα από την φιλική ανάλυση: θεματικές και εργαλεία	31
3.1 Οι Θεματικές του κινηματογράφου της νεωτερικής κρίσης: Αυτογνωσία, Αυτενέργεια και Αβεβαιότητα	32
3.2 Τα εργαλεία της κινηματογραφικής μορφής: Τονικότητα, Ειρωνεία, ελεύθερος έμμεσος λόγος	35
Συμπεράσματα	40
Βιβλιογραφικές Αναφορές	44
Φιλμογραφία	47

Εισαγωγή

Η φιλοσοφία και η τέχνη συνδιαλέγονταν ανέκαθεν με ενδιαφέροντες τρόπους. Από την αρχαία Ελλάδα, μέχρι και σήμερα, τα ζητήματα της σχέσης τους ανήκουν στις πιο ζωντανές και αμφιλεγόμενες συζητήσεις, τόσο των πεδίων της φιλοσοφίας και της αισθητικής, όσο και των καλών τεχνών. Ο κινηματογράφος, συγκεκριμένα, μοιράζεται με τη φιλοσοφία το εγχείρημα της ερμηνείας της ανθρώπινης εμπειρίας και της πραγματικότητας, με τον πιο παραστατικό αλλά και σύγχρονο τρόπο. Εύλογα, το ερώτημα κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελεί μορφή φιλοσοφικού στοχασμού, και όχι απλώς αντικείμενο φιλοσοφικής ανάλυσης, είναι άκρως επίκαιρο. Το ερώτημα αυτό δεν αφορά τη θεματική πολυπλοκότητα ορισμένων ταινιών, ούτε την ικανότητά τους να κινητοποιούν τη σκέψη των θεατών, αλλά το κατά πόσο η κινηματογραφική μορφή, με τα δικά της εκφραστικά μέσα, μπορεί να εργάζεται φιλοσοφικά, με τρόπο που δεν θα μπορούσε να αντικατασταθεί από κανένα εννοιολογικό ισοδύναμο. Η παρούσα εργασία εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο Robert Pippin, ένας από τους πιο σημαντικούς σύγχρονους ερμηνευτές της γερμανικής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, διατυπώνει και υπερασπίζεται μια εκδοχή αυτής της θέσης, αναπτύσσοντας την έννοια της «αναστοχαστικής μορφής» (reflective form) ως κεντρικό εννοιολογικό εργαλείο για την κατανόηση του κινηματογράφου ως φιλοσοφική πράξη.

Το φιλοσοφικό εγχείρημα του Pippin εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο συζήτησης που συγκροτήθηκε σταδιακά κατά τη διάρκεια του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα. Η φιλοσοφία, ως συστηματικός, ακαδημαϊκός κλάδος, στράφηκε καθυστερημένα προς τον κινηματογράφο, εν μέρει εξαιτίας της παραδοσιακής πλατωνικής αντίρρησης για τη γνωστική αξία της τέχνης και εν μέρει λόγω της ταύτισης του μέσου με τη μαζική ψυχαγωγία και την εμπορική παραγωγή (Falzon, χ.χ.· Sinnerbrink, 2022). Η αναλυτική φιλοσοφία του κινηματογράφου, όπως αναπτύχθηκε κυρίως στον αγγλόφωνο χώρο, τείνει να αντιμετωπίζει τις ταινίες ως αντικείμενα αισθητικής κρίσης ή ως μέσα παρουσίασης φιλοσοφικών ερωτημάτων, χωρίς να τους αποδίδει αυτόνομη φιλοσοφική συμβολή (Wartenberg, 2007). Απέναντι σε αυτή την παράδοση, ένα νεότερο ρεύμα φιλοσοφικής σκέψης, υποστηρίζει ότι ορισμένες ταινίες μπορούν να παράγουν γνώση και να αρθρώνουν νόημα, με μέσα μοναδικά για το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο (Sinnerbrink, 2022· Rossouw, 2021). Οι δύο θεμελιακές μορφές αυτής της στροφής είναι ο Stanley Cavell και ο Gilles Deleuze. Ο πρώτος, ανέπτυξε μια θεωρία όπου ο κινηματογράφος εκφράζει

φιλοσοφικά ζητήματα σκεπτικισμού και αναγνώρισης μέσα από αφηγηματικές ταινίες, ιδιαίτερα τις αμερικανικές (Cavell, 1979, 1981). Ο δεύτερος, αντλώντας από την οντολογία, θεμελίωσε τον κινηματογράφο ως αυτόνομη φιλοσοφική δύναμη που «σκέφτεται» μέσω εικόνων (Deleuze, 1986, 1989). Ανάμεσα σε αυτές τις δύο κατευθύνσεις, στοχαστές όπως ο Wartenberg (2007), ο Mulhall (2008) και ο Frampton (2006) έχουν επιχειρήσει να χαρτογραφήσουν και να αποτιμήσουν τα διάφορα επίπεδα φιλοσοφικής αυτονομίας που μπορεί να αποδοθεί στο κινηματογραφικό μέσο, οριοθετώντας το πεδίο εντός του οποίου ο Pippin αναπτύσσει τη δική του πρόταση.

Η ιδιαιτερότητα της προσέγγισης του Pippin έγκειται στο φιλοσοφικό υπόβαθρο από το οποίο ξεκινά. Αφιερώνοντας το μεγαλύτερο μέρος της ακαδημαϊκής του καριέρας στην ερμηνεία της γερμανικής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, και ιδιαίτερα του Hegel, ο Pippin δεν προσεγγίζει τον κινηματογράφο ως αισθητικό φαινόμενο που απαιτεί φιλοσοφική νομιμοποίηση, αλλά ως τόπο όπου συνεχίζεται το εγελιανό εγχείρημα της συλλογικής ανθρώπινης αυτογνωσίας (Pippin, 2023 · Fraser, 2020). Η κεντρική του θέση, ότι ορισμένες ταινίες μπορούν να *«εργάζονται φιλοσοφικά»* μέσα από την ίδια τους τη μορφή, στηρίζεται σε μια εγελιανή αντίληψη της τέχνης ως *«αναγκαίας μορφής ανθρώπινης αυτογνωσίας σε συλλογικό επίπεδο»* (Pippin, 2023, σ. 25), καθώς και σε μια μη μεταφυσική ανάγνωση του Hegel που εστιάζει στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες υπό τις οποίες τα υποκείμενα διαμορφώνουν την αυτοκατανόησή τους (Lash, 2022 · Redding, 2018).

Η μεθοδολογική επιλογή που χαρακτηρίζει το εγχείρημα αυτό είναι αυτό που ο Pippin αποκαλεί *«έμμενης ανάλυση»* των φιλμ, δηλαδή, την αναζήτηση της φιλοσοφικής λειτουργίας μέσα στους εσωτερικούς αναστοχαστικούς μηχανισμούς του ίδιου του έργου, και όχι μέσω της εφαρμογής εξωτερικών θεωρητικών σχημάτων (Pippin, 2023, σ.20-21). Το κεντρικό αναλυτικό εργαλείο που καθιστά αυτή την ανάλυση εφαρμόσιμη είναι η διάκριση μεταξύ *«κόσμου μέσα στη ταινία»*, δηλαδή του κόσμου όπως τον αντιλαμβάνονται οι χαρακτήρες, και *«κόσμου της ταινίας»*, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο η ίδια η ταινία παρουσιάζει και σχολιάζει αυτόν τον κόσμο μέσω της κινηματογραφικής της γλώσσας (Pippin, 2023, σ. 22). Η τονικότητα, η κινηματογραφική ειρωνεία και ο ελεύθερος έμμεσος λόγος αναδεικνύονται, στο πλαίσιο αυτό, ως τα κυριότερα εργαλεία μέσω των οποίων η αναστοχαστική μορφή γίνεται ορατή στις ταινίες που ο Pippin επιλέγει να αναλύσει.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αποτυπώσει και να αξιολογήσει αυτό το εγχείρημα συνολικά. Κεντρικό άξονα αυτής της εκπόνησης αποτελεί το βιβλίο του Pippin *Filmed thought: Cinema as reflective form* (2020). Συγκεκριμένα, αξιοποιείται η ελληνική του μετάφραση, η οποία εκδόθηκε το 2023 από τις εκδόσεις Υδροπλάνο με τίτλο *Φιλμαρισμένη Σκέψη: Ο κινηματογράφος ως αναστοχαστική μορφή*, από όπου προκύπτει και ο τίτλος του δεύτερου κεφαλαίου της εργασίας. Το πρώτο κεφάλαιο χαρτογραφεί το ευρύτερο πεδίο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου, χαρτογραφώντας τη μετατόπιση από το ερώτημα «τι είναι ο κινηματογράφος ως τέχνη» στο ερώτημα «ποια είναι η σχέση του με τον φιλοσοφικό στοχασμό», με ιδιαίτερη αναφορά στη συμβολή του Cavell, του Deleuze και των μετέπειτα θεωρητικών του πεδίου (Sinnerbrink, 2022, Klevan, 2020, Wartenberg, 2007, Mulhall, 2008). Το δεύτερο κεφάλαιο εισάγει τον αναγνώστη στις φιλοσοφικές καταβολές του Pippin, αναλύοντας την εγγειανή έννοια της ιστορικής υποκειμενικότητας, τη νεωτερική κρίση κανονιστικής αυτοκατανόησης και την έννοια της αναστοχαστικής μορφής ως το εννοιολογικό πλαίσιο που γεφυρώνει τη φιλοσοφία με την κινηματογραφική πρακτική, υπό το πρίσμα της μοντερνιστικής τέχνης της νεωτερικής εποχής (Pippin, 1989, 1999, 2023, Lash, 2022). Το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται στις ίδιες τις κινηματογραφικές αναλύσεις, εξετάζοντας αφενός τις θεματικές του κινηματογράφου της νεωτερικής κρίσης, δηλαδή την αυτογνωσία, την αυτενέργεια και την αβεβαιότητα, και αφετέρου τα κινηματογραφικά εργαλεία μέσα από τα οποία αυτές οι θεματικές αρθρώνονται φιλοσοφικά, με κεντρικές αναφορές στα φιλμ του Hitchcock, του Polanski, του Tourneur, του Sirk και των αδελφών Dardenne (Pippin, 2012, 2023· Lash, 2022). Τέλος, τα συμπεράσματα αποτιμούν κριτικά τη συμβολή του Pippin στο πεδίο, λαμβάνοντας υπόψη τις παρατηρήσεις του Lash (2022), του Fraser (2020) και της Mitchell (2021), και αναδεικνύουν τόσο τη φιλοσοφική πρωτοτυπία της προσέγγισής του όσο και τα ανοιχτά ερωτήματα που αφήνει.

Στην ανάπτυξη αυτή, το έργο του Dominic Lash, *Robert Pippin and Film* (2022), αναγνωρίζεται ως ο πιο πολύτιμος κατευθυντήριος άξονας της παρούσας εργασίας. Πρόκειται για τη μοναδική συστηματική μονογραφία που εξειδικεύεται στη σχέση μεταξύ της φιλοσοφίας του Pippin και του κινηματογράφου, και φωτίζει με εξαιρετική λεπτομέρεια όλες της πτυχές της σκέψης του. Επομένως, σε συνδυασμό με την υιοθέτηση μιας θεματικής και εννοιολογικής προσέγγισης, ο βασικός στόχος του παρόντος εγχειρήματος είναι να αναδειχθούν οι βασικές φιλοσοφικές και κινηματογραφικές έννοιες και ιδέες που

συναπαρτίζουν το, ίσως λίγο σύνθετο, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέρον έργο, ενός φιλοσόφου που η ελληνική βιβλιογραφία δεν έχει ακόμα ασχοληθεί ουσιαστικά μαζί του.

1. Μια συζήτηση για τη Φιλοσοφία και τον Κινηματογράφο

Η φιλοσοφική ενασχόληση με τις τέχνες εντάσσεται παραδοσιακά στο πεδίο της αισθητικής. Εκεί, το ενδιαφέρον εστιάζει στη φύση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, στη σχέση μορφής και περιεχομένου, καθώς και στη δυνατότητα της τέχνης να εκφράζει ή να παράγει νοήματα (Sinnerbrink, 2022). Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος ως σχετικά νέο μέσο, εισέρχεται καθυστερημένα στον φιλοσοφικό διάλογο. Πράγματι, υποστηρίζεται συχνά ότι η φιλοσοφία του κινηματογράφου αποτελεί ένα σχετικά πρόσφατο ακαδημαϊκό εγχείρημα, το οποίο αναδύθηκε από τη φιλοσοφία της τέχνης και τον επιστημονικό κλάδο της αισθητικής. Ταυτόχρονα υπάρχει και η θεωρία του κινηματογράφου που εντάσσεται, ως υποπεδίο, στις κινηματογραφικές σπουδές, και θεωρείται ότι λειτουργεί υπό διαφορετικές φιλοσοφικές παραδοχές (Wartenberg, 2015). Ωστόσο, όπως, εύστοχα, σημειώνει ο Σαραφιανός (2022), μια πιο προσεκτική εξέταση της σχετικής βιβλιογραφίας αποκαλύπτει ότι μια τέτοια διάκριση είναι σε μεγάλο βαθμό σχηματική, καθώς οι ίδιοι στοχαστές συχνά καταλαμβάνουν θέση τόσο σε εγχειρίδια φιλοσοφίας, όσο και σε μελέτες θεωρίας του κινηματογράφου.

Προς την ίδια κατεύθυνση, σύμφωνα με τον ίδιο, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η φιλοσοφία του κινηματογράφου δεν προκύπτει ως ένα ανεξάρτητο από τη θεωρία του, γνωστικό πεδίο, αλλά, μάλλον, ως εξέλιξη και σταδιακή αυτονόμηση, μιας «υποβόσκουσας προϋπάρχουσας τάσης» (Σαραφιανός, 2022, σ.159). Εξάλλου, η θεωρία του κινηματογράφου, την περίοδο της ακμής της, επηρεάστηκε σε μεγαλύτερο βαθμό από τα πρώιμα φιλοσοφικά εγχειρήματα της κινηματογραφικής εικόνας και άλλων φιλοσοφικών ρευμάτων, όπως τον γαλλικό υπαρξισμό και τις ποικίλλες φιλοσοφικές διαστάσεις του ρεαλισμού, από ότι η γενικότερη φιλοσοφία της τέχνης. (Σαραφιανός, 2022). Στην πραγματικότητα, μπορούμε να πούμε ότι, η φιλοσοφική ματιά στα πράγματα υπήρχε, μάλλον, από την αρχή της θεωρίας της κινηματογραφικής τέχνης, παρόλο που ο αυτόνομος φιλοσοφικός λόγος και ειδικότερα, αυτός της αναλυτικής αισθητικής παράδοσης, δεν είχε ακόμα ενδιαφερθεί ουσιαστικά για το μέσο (Sinnerbrink, 2022).

Τελικά, αν και υπάρχουν διάφορες απόψεις σχετικά με τη γενεαλογία του πεδίου της φιλοσοφίας, σε σχέση με αυτό της θεωρίας, του κινηματογράφου, αυτό που καθίσταται σαφές, όπως θα δούμε και παρακάτω, είναι η επικάλυψη του ενός από το άλλο (Wartenberg, 2015). Ο Pippin, μάλιστα, επισημαίνοντας το γεγονός ότι, καθώς τα δύο αυτά πεδία απασχολούνται εξίσου με το, συνδεδεμένο με τα έργα των Stanley Cavell και Gilles Deleuze, «*στυλ φιλοσοφείν*» για τον κινηματογράφο, προκύπτει το ερώτημα για το αν αυτό ανήκει στο ένα πεδίο ή το άλλο. Βέβαια, ο ίδιος επιλέγει να μην αναλωθεί περαιτέρω στην συγκεκριμένη συζήτηση, καθώς πρόκειται για ένα σύνθετο ζήτημα που θεωρεί ότι δεν χωράει στο βιβλίο (Pippin, 2023, σ. 4-5). Ωστόσο, στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, η διευκρίνιση των ιδιαιτεροτήτων που απαρτίζουν το συγκεκριμένο πεδίο και το καθιστούν διαφορετικό από άλλους φιλοσοφικούς κλάδους, είναι αναγκαία, στο βαθμό που διευκολύνει την αποφυγή μιας αυστηρά φορμαλιστικής κατηγοριοποίησης και επιτρέπει μια πιο ευέλικτη, ιστορική προσέγγιση του πεδίου. Με αυτόν τον τρόπο, διασφαλίζεται ότι η ανάλυση που ακολουθεί αξιοποιεί ένα ευρύτερο φάσμα στοχαστών του γενικότερου ακαδημαϊκού χώρου, οι οποίοι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, έχουν συνεισφέρει στη δημιουργία και στην εξέλιξη του συγκεκριμένου κλάδου. Υπό αυτή την ευρεία έννοια, μπορούμε να πούμε ότι, αν και η φιλοσοφία του κινηματογράφου δεν θεωρείται κατεξοχήν διεπιστημονικός κλάδος, οι εκπρόσωποι του έχουν μια «*διεπιστημονική εκπροσώπηση στα πλαίσια των ανθρωπιστικών επιστημών*» (Σαραφιανός, 2022, σ.159).

Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί, λοιπόν, μια προσπάθεια χαρτογράφησης του χώρου, αυτού, όπου ο στοχασμός για το φιλμ και η φιλοσοφική δραστηριότητα συναντιούνται. Η φιλοσοφία του κινηματογράφου, ως πεδίο έρευνας, χαρακτηρίζεται από πλήθος θεωρητικών αναλύσεων, που είναι αναγκαίο να τοποθετηθούν, όχι μόνο ιστορικά, αλλά κυρίως μεθοδολογικά μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ώστε να αποσαφηνιστούν οι βασικές έννοιες και οι διάφορες προσεγγίσεις. Επομένως, προτού επιχειρήσουμε να αναλύσουμε τη σκέψη του Robert Pippin, σχετικά με το πως ο κινηματογράφος αποτελεί μορφή φιλοσοφικού στοχασμού, πρέπει πρώτα να κατανοήσουμε τι ακριβώς σημαίνει «φιλοσοφία του κινηματογράφου» (ή όπως θα δούμε παρακάτω, «κινηματογράφος ως φιλοσοφία»), πως συγκροτήθηκε ως πεδίο, καθώς και τα διάφορα ερωτήματα και τις κύριες θεωρητικές κατευθύνσεις εντός του. Στόχος, λοιπόν, είναι να δημιουργηθεί το αναγκαίο υπόβαθρο για τη σχέση της φιλοσοφίας με το κινηματογραφικό μέσο, ώστε να κατανοήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η σκέψη και η κύρια επιχειρηματολογία του Pippin. Το

συγκεκριμένο εγχείρημα στηρίζεται σε έργα που επιχειρούν μια πιο συστηματική επισκόπηση των βασικών εννοιών, εξελίξεων και σχετικών διακρίσεων που απαρτίζουν το πεδίο, καθώς όπως θα δούμε, ο Pippin δεν ασχολείται ιδιαίτερα με αυτό. Ο ίδιος, μάλιστα, αναφέρει, ενδεικτικά, για αυτή την εργασία, τα έργα του Thomas Wartenberg (2007, 2015) και του Robert Sinnerbrink (2022).

1.1 Ο Κινηματογράφος ως Τέχνη

Από την αρχή της εμφάνισής του, ο κινηματογράφος συναντά τη θεωρία. Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής φιλοσοφικής παράδοσης, υπάρχουν στοχαστές, όπως ο Γάλλος φιλόσοφος Henri Bergson, που θεωρείται και ο πρώτος φιλόσοφος που έδειξε το ενδιαφέρον του για το μέσο, αν και η επιρροή του ήταν σύντομη (Botz-Bornstein, χ.χ.). Αντίστοιχα, ο Hugo Münsterberg, στο έργο του *The photoplay: A Psychological Study* (1916) επιχειρεί μια από τις πρώτες θεωρητικές μελέτες για τη νέα μορφή τέχνης, τόσο με φιλοσοφικές, όσο και με ψυχολογικές προεκτάσεις. Στη μονογραφία αυτή, ο Münsterberg, αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο, ως ένα καλλιτεχνικό μέσο, το οποίο δεν αναπαριστά απλώς τη πραγματικότητα, αλλά, μέσω των τεχνικών που χρησιμοποιεί για τη προβολή των αφηγήσεών του, μπορεί να αντανakλά τις λειτουργίες του ανθρώπινου νου, όπως η προσοχή και η φαντασία (Wartenberg, 2015). Στοιχεία, όπως το μοντάζ, τα κοντινά πλάνα και το παρελθόν, φαίνεται, δηλαδή, να είναι αυτό που τον καθιστούν, μια διακριτή από το θέατρο, μορφή τέχνης.

Η συζήτηση, λοιπόν, για το αν ο κινηματογράφος αποτελεί αυθύπαρκτη μορφή τέχνης, ή ένα αναπαραγωγικό μέσο άλλων τεχνών, υπήρξε κεντρική στη πρώιμη θεωρητική σκέψη. Σύμφωνα με τον Wartenberg (2015), η αμφισβήτηση του νέου, αυτού, οπτικοακουστικού μέσου, σχετίζεται με το πολιτισμικό και θεσμικό του πλαίσιο, καθώς η σύνδεση του με λαϊκά θεάματα και η φαινομενική εξάρτησή του από άλλες τέχνες, τον καθιστούν ύποπτο ως προς την καλλιτεχνική του αξία. Για τον λόγο αυτό, στοχαστές και θεωρητικοί στράφηκαν στη διερεύνηση της οντολογικής του φύσης, επιδιώκοντας να αναδείξουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν από τις υπόλοιπες τέχνες. Αυτή η αρχική φάση του γενικότερου στοχασμού γύρω από τον κινηματογράφο, μπορεί να κατανοηθεί και μέσα από αυτό που ο Αραμπατζής (2024) ονομάζει «εγγενής θεωρία» και αφορά, ακριβώς, αυτή τη προσπάθεια κατανόησης και νομιμοποίησης του νέου μέσου, με χαρακτηριστικό

παράδειγμα την καθιέρωση του όρου «έβδομη τέχνη». Έτσι, διαμορφώνεται μια πρώτη σχέση με τη φιλοσοφία, στο βαθμό που το φιλμ αντιμετωπίζεται ως τέχνη, ως πεδίο διερεύνησης οντολογικών ζητημάτων, ενώ γρήγορα αρχίζει να γίνεται αντιληπτό και ως μέσο έκφρασης ιδεολογιών.

Σταδιακά, στην ανάπτυξη αυτής της συζήτησης συνέβαλαν διάφοροι διανοητές που ασχολήθηκαν με το φιλμ, όπως ο ψυχολόγος της τέχνης, Rudolf Arnheim και ο André Bazin. Ο δεύτερος, μάλιστα, παρά τη μη ακαδημαϊκή ή φιλοσοφική του ιδιότητα, άσκησε σημαντική επιρροή, υποστηρίζοντας την σπουδαιότητα της ρεαλιστικής διάστασης του κινηματογράφου (Wartenberg, 2015). Αντίστοιχα, ο Rossouw (2021), αναφέρει και τους σπουδαίους σκηνοθέτες, Jean Epstein και Sergei Eisenstein, εξηγώντας, ωστόσο, ότι, οι προσεγγίσεις τους, όπως και άλλων θεωρητικών της περιόδου, παρά τη φιλοσοφική τους χροιά, «θεωρητικοποιεί» τον κινηματογράφο ως επέκταση ή αναλογία του ανθρώπινου νου.

Πράγματι, παρά τη σημασία τέτοιων πρώιμων προσεγγίσεων, η κύρια μορφή ενασχόλησης με τον κινηματογράφο, κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, αναπτύσσεται στο πλαίσιο της θεωρίας του (film theory). Όπως επισημαίνει ο Sinnerbrink (2022), η ονομαζόμενη, από τους David Bordwell και Noel Carroll, “*Grand Theory*”, η οποία αντλεί από ποικίλες θεωρητικές παραδόσεις, όπως η ψυχανάλυση, η σημειωτική και η μαρξιστική κριτική, επικεντρώνεται, κυρίως, σε πολιτιστικά και ιδεολογικά ζητήματα της αναπαράστασης και της κινηματογραφικής έκφρασης. Με άλλα λόγια, ο κινηματογράφος, αντιμετωπίζεται, πρωτίστως ως αντικείμενο ερμηνείας, υπό το πρίσμα, διαφόρων, ιδεολογικά, κριτικά και πολιτικά δεσμευμένων, προσεγγίσεων της θεωρητικής έρευνας και όχι ως αυτόνομος φορέας φιλοσοφικής σκέψης. Αυτή η θεωρητική δέσμευση σε εξωτερικές από τον κινηματογράφο ιδεολογίες, θα αποτελέσει και έναν από τους λόγους για τους οποίους η «Μεγάλη Θεωρία» θα αρχίσει να αμφισβητείται από τη φιλοσοφική κοινότητα των Αγγλοαμερικάνων θεωρητικών, οι οποίοι θα επιχειρήσουν να αναδιαμορφώσουν το τοπίο (Wartenberg, 2015).

1.2 Η Φιλοσοφία του Κινηματογράφου

Κατά τις δεκαετίες του 1980 και 1990 σηματοδοτείται μια μεγάλη μεταβολή στο τοπίο των κινηματογραφικών σπουδών. Η σταδιακή υποτίμηση της «Μεγάλης Θεωρίας» δημιουργεί

τις προϋποθέσεις για την ανάδυση και τη συστηματική θεμελίωση της φιλοσοφίας του κινηματογράφου ως πιο συγκροτημένου και αυτόνομου πεδίου. Κατά τον Sinnerbrink (2022), οι φιλοσοφική παρέμβαση που προκύπτει σε αυτό το πλαίσιο, έρχεται ως απάντηση σε ένα ευρύτερο «διανοητικό κενό», που δημιουργήθηκε, όταν η θεωρία του κινηματογράφου απομακρύνθηκε από τις παραδοσιακές φιλοσοφικές της ανησυχίες και στράφηκε προς διάφορες πολιτισμικές και ιδεολογικές προσεγγίσεις. Πράγματι, η ανάγκη για επαναδιατύπωση των οντολογικών ερωτημάτων και των προβλημάτων της κλασικής θεωρίας που είχαν ήδη τεθεί γύρω από το κινηματογραφικό μέσο, προσέλκυσε το ενδιαφέρον πολλών Αγγλοαμερικάνων φιλοσόφων, οι οποίοι μέχρι τότε αγνοούσαν σε μεγάλο βαθμό την σημασία του (Sinnerbrink, 2022). Έτσι ζητήματα όπως η αφήγηση, η συναισθηματική εμπλοκή του θεατή και η πρόθεση του δημιουργού, η σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνία, αλλά και το πιο αφηρημένο ερώτημα για τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας, αρχίζουν να εξερευνούνται με τους όρους της αναλυτικής φιλοσοφίας (Wartenberg, 2015).

Όπως αναφέρει και ο Pippin (2020), λοιπόν, ο αγγλόφωνος κόσμος της αισθητικής ασχολείται αρκετά με την οντολογία του φιλμ. Γενικότερα, η πλούσια αναλυτική παράδοση της αισθητικής συμβάλει σημαντικά στο πεδίο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου, εξερευνώντας με εντυπωσιακή εννοιολογική ακρίβεια και επιστημονικά τεκμήρια τα ζητήματα που προκύπτουν από το μέσο (Botz-Bornstein, χ.χ.). Από την άλλη, η ηπειρωτική φιλοσοφική παράδοση παραμένει ζωντανή και παραγωγική μέσα από ρεύματα, εμπνευσμένα από τη Φαινομενολογία, την ερμηνευτική και διάφορες άλλες φιλοσοφικές εκδοχές της (Sinnerbrink, 2022). Έτσι, η αναδιάταξη του πεδίου, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή απλώς ως αντικατάσταση της ηπειρωτικής θεωρίας από την αναλυτική. Ο Sinnerbrink (2022), μάλιστα επιμένοντας σε αυτό, τονίζει ότι πολλοί στοχαστές υπερβαίνουν αυτή τη διάκριση, συνδυάζοντας στοιχεία από διαφορετικές φιλοσοφικές παραδόσεις, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο ενδιαφέρον και καινοτόμο το πεδίο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα φιλοσόφου που δεν μπορεί εύκολα να κατηγοριοποιηθεί είναι ο Cavell, με τον οποίο, όπως θα δούμε παρακάτω, ομοιάζει αρκετά ο Pippin.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η φιλοσοφική ενασχόληση με τον κινηματογράφο αποκτά σταδιακά θεσμική και ακαδημαϊκή αναγνώριση ως ένα υποπεδίο της αισθητικής φιλοσοφίας. Τη σχέση αυτή, λοιπόν, ανάμεσα στη φιλοσοφία και τον κινηματογράφο, μπορούμε να τη περιγράψουμε και ως «μια θεωρητική, επεξηγηματική προσέγγιση για την

εξέταση αναγνωρισμένων ή καθιερωμένων αισθητικών προβλημάτων αναφορικά με το κινηματογραφικό μέσο, αναλύοντας από μια φιλοσοφική οπτική, τη φύση του φιλμ και την εμπειρία μας από αυτό» (Sinnerbrink, 2022, σ.8). Ωστόσο, είναι σαφές ότι η φιλοσοφία παραμένει ακόμα εξωτερική ως προς το αντικείμενο ανάλυσης της και, δηλαδή, εφαρμόζει στο έργο τέχνης τις φιλοσοφικές έννοιες και θεωρίες που έχουν διαμορφωθεί ανεξάρτητα από αυτό (Rossouw, 2021).

1.3 Ο Κινηματογράφος ως Φιλοσοφία

Στις αρχές του 21ου αιώνα, ολοένα και περισσότεροι φιλόσοφοι αρχίζουν να εξερευνούν τις δυνατότητες του κινηματογράφου, στρέφοντας τη προσοχή τους προς μια διαφορετική κατεύθυνση. Καθώς, το μέσο, όπως επισημαίνει ο Wartenberg (2007), αναδεικνύεται ως κυρίαρχη μορφή τέχνης, παρά τη ταπεινή και μάλλον αμφίβολη απαρχή του ως λαϊκό θέαμα, εξελίσσεται σε παγκόσμια βιομηχανία και πολιτισμική μορφή με καθοριστική επίδραση στη συλλογική εμπειρία και συνείδηση. Έτσι, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι εύλογο να θεωρούμε ότι οι ταινίες είναι φιλοσοφικές, στο βαθμό που καταπιάνονται με τα πιο βαθιά ερωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, ακριβώς, επειδή αυτά είναι κοινά σε όλους τους ανθρώπους, και εκ των πραγμάτων προκαλούν αμείωτο ενδιαφέρον (Wartenberg, 2007· 2015). Έτσι, θεωρητικοί και μελετητές με διάφορα ενδιαφέροντα και ιδιότητες, εκτός των ειδικών του πεδίου της αισθητικής φιλοσοφίας του κινηματογράφου, αρχίζουν να διερευνούν τα όρια της «φιλοσοφικότητας» του μέσου, στα πλαίσια της συζήτησης περί του «φιλμ ως φιλοσοφία». Η ιδέα αυτή, περικλείει έναν πλήθος προσεγγίσεων με διάφορες ονομασίες, όπως «film-philosophy», «cinematic philosophy» ακόμα και «filmosophy», που, πέραν της ορολογικής τους ποικιλομορφίας, συγκλίνουν στην άποψη ότι κάποιες ταινίες έχουν την ικανότητα να συνεισφέρουν στη φιλοσοφική κατανόηση, μέσω των κινηματογραφικών τους εργαλείων (Sinnerbrink, 2022). Το βασικό ερώτημα, λοιπόν, αρχίζει να μεταβάλλεται από το τι είναι ο κινηματογράφος ως τέχνη, στο ποια είναι η σχέση του με τον φιλοσοφικό στοχασμό, ενώ, ως προς την απάντησή του, οι φιλόσοφοι αναγνωρίζουν ότι πρέπει να αναδυθεί μέσα από τη λεπτομερή ανάλυση συγκεκριμένων ταινιών.

Η μετατόπιση, αυτή, από την οντολογία στη γνωσιολογία, είναι το κρίσιμο βήμα που χαρακτηρίζει, ακριβώς, αυτό το πρόσφατο κύμα φιλοσοφίας του κινηματογράφου.

Ουσιαστικά, αρχίζει να αμφισβητείται το μοντέλο της αναλυτικής εννοιολογικής παράδοσης και να δίνεται προσοχή στην ίδια την κινηματογραφική εμπειρία και το πως μέσα από τα αυτή μπορεί να παραχθεί γνώση, πόσο μάλλον φιλοσοφική (Sinnerbrink, 2022). Η εικόνα, ο ρυθμός, το μοντάζ, η διάρκεια, η αφήγηση, ακόμη και η αισθητηριακή εμπειρία του θεατή, αντιμετωπίζονται, πλέον, ως φορείς σκέψης και όχι ως απλά μέσα για την αναπαράσταση θεωρητικών μοντέλων. Εξαιρετικά ενδιαφέρον, είναι αυτό που ο Wartenberg (2006) παρατηρεί σχετικά με το πως η σύγχρονη φιλοσοφική προσοχή δεν περιορίζεται μόνο στις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές ταινίες ή στον πειραματικό κινηματογράφο. Παραδοσιακά, είθισται αυτά τα είδη να θεωρούνται περισσότερο πρόσφορα για φιλοσοφικό στοχασμό, εξαιτίας της θεματικής και μορφολογικής τους πολυπλοκότητας, αλλά, κυρίως, γιατί πρόκειται για ταινίες δημιουργών με πλήρη έλεγχο της κινηματογραφικής διαδικασίας και παραγωγής (π.χ. σκηνοθέτες “auteur”, όπως ο Bergman, που στις ταινίες τους πραγματεύονται φιλοσοφικά ζητήματα υπαρξισμού, ηθικής ευθύνης, ταυτότητας και νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης). Ωστόσο, ακολουθώντας το πρωτοποριακό παράδειγμα του Cavell, η προσοχή στρέφεται πλέον και στις δημοφιλείς αφηγηματικές ταινίες του Hollywood, οι οποίες αρχίζουν να αντιμετωπίζονται, όχι απλώς ως προϊόντα μαζικής ψυχαγωγίας, αλλά ως έργα, ικανά να προσφέρουν ουσιαστική γνώση σχετικά με διαχρονικές φιλοσοφικές θεματικές (Wartenberg, 2006· 2007).

Σε αντίθεση με αυτό που, μέχρι τώρα, αποκαλούσαμε φιλοσοφία του κινηματογράφου, το νέο «στυλ φιλοσοφείν», όπως είδαμε ότι το χαρακτηρίζει ο Pippin, είναι περισσότερο πειραματικό και αισθητικά προσανατολισμένο. Θέτοντας τη φιλοσοφία σε διάλογο με το κινηματογραφικό μέσο και αξιοποιώντας το ως εργαλείο εξερεύνησης φιλοσοφικών ιδεών, το αντιμετωπίζει ως έναν εναλλακτικό τρόπο φιλοσοφικής σκέψης, χωρίς να το περιορίζει, απλώς, σε ένα αντικείμενο αισθητικής κρίσης (Sinnerbrink, 2022· Falzon, χ.χ.). Παράλληλα, ένα ακόμη στοιχείο που το διαφοροποιεί από την αγγλοαμερικανική φιλοσοφία του κινηματογράφου, είναι η απορριπτική στάση των Cavell και Deleuze, εν ακολουθία, των περισσότερων στοχαστών του νέου αυτού πεδίου συζήτησης, απέναντι στις πλατωνικές αντιρρήσεις για τη φιλοσοφική αξία της τέχνης. Η κλασική αντίρρηση, εμπνευσμένη από την Αλληγορία του Σπηλαίου, θέλει τη φιλοσοφία ως τη μόνη έγκυρη πηγή της πραγματικής γνώσης και της καθολικής αλήθειας, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο που εγκλωβίζει τους θεατές σε ψευδαισθήσεις και στην εμπειρία της συγκεκριμένης αφήγησης (Falzon, χ.χ.). Όπως, λοιπόν, οι κρατούμενοι του πλατωνικού Σπηλαίου εκλαμβάνουν τις σκιές ως πραγματικότητα, έτσι και στον κινηματογράφο

ελλοχεύει ο κίνδυνος της σύγχυσης των συγκεκριμένων οπτικών αναπαραστάσεων με την αλήθεια.

Απέναντι σε αυτή την άποψη, που συμμερίζεται η πλευρά της αναλυτικής φιλοσοφίας, ο Falzon (χ.χ.) τονίζει ότι η προσεκτική εξέταση συγκεκριμένων ταινιών μπορεί να κάνει πολλά παραπάνω από το να αναπαράγει απλώς τις κυρίαρχες ιδεολογίες που μπορεί να «διαστρεβλώνουν και να συσκοτίζουν τη κοινωνική πραγματικότητα». Ο ίδιος, δίνει το παράδειγμα της ταινίας *Ο Κονφορμίστας (Il Conformista)* (1970) του Bernardo Bertolucci, όπου η εικόνα του πλατωνικού σπηλαίου χρησιμοποιείται για να αναδείξει τον εγκλωβισμό του πρωταγωνιστή στη φασιστική ιδεολογία. Πράγματι, μέσα από την ίδια της τη φόρμα, μια ταινία μπορεί να αναδεικνύει, να σχολιάζει, να αμφισβητεί, ακόμη και να ειρωνεύεται το ίδιο της το περιεχόμενο, κρατώντας μια κριτική απόσταση από αυτό, ενώ βασίζεται και στη κριτική σκέψη των θεατών της (Falzon, χ.χ.).

1.3.1 Η αρχή του πεδίου: Cavell και Deleuze

Τα θεμέλια της καθοριστικής, αυτής, μεταβολής, ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, θέτουν δύο φιλόσοφοι, ο Αμερικάνος, Stanley Cavell και ο Γάλλος, Gilles Deleuze. Στη διεπαφή αναλυτικής και ηπειρωτικής παράδοσης, και ασφαλώς πριν ακόμα αυτή η διαίρεση παγιωθεί με τη σημερινή της μορφή, ο Cavell, με το έργο του *The World Viewed* (1971/1979), επαναφέρει τον κινηματογράφο στο επίκεντρο του φιλοσοφικού προβληματισμού, υπό το πρίσμα μιας πρώιμης αναλυτικής φιλοσοφικής προσέγγισης, εστιασμένη στην ανθρώπινη εμπειρία. Λίγο αργότερα, αντλώντας από τη σκέψη του Bergson, ο Deleuze, επιχειρεί, φιλόδοξα, σε δύο τόμους, να θεμελιώσει οντολογικά, το κινηματογραφικό μέσο ως αυτόνομη φιλοσοφική δύναμη. Ο David Sorfa (2016), σε άρθρο του στο γνωστό ηλεκτρονικό περιοδικό *Film-Philosophy*, παρατηρεί ότι το έργο του πρώτου είθισται να αποδίδεται στη φιλοσοφία του κινηματογράφου, ενώ του δεύτερου, στη θεωρία. Παρόλο αυτά, τονίζει ότι και οι δύο φιλόσοφοι, επηρέασαν με καθοριστικό τρόπο την εξέλιξη του πεδίου, ως οι πρώτοι ίσως που πίστεψαν ότι ο κινηματογράφος μπορεί να κάνει ή να είναι ο ίδιος φιλοσοφία, γεγονός που, κατά ομοφωνία των περισσότερων μελετητών, τους καθιστά «ιδρυτές» του (Sorfa, 2016).

Αφετηρία της σκέψης του Cavell είναι η φωτογραφική φύση του κινηματογράφου. Στο *The World Viewed* (1979) παρατηρεί ότι το μέσο του κινηματογράφου είναι εγγενώς φωτογραφικό, και ότι η φωτογραφία αποτελεί μια μηχανική αποτύπωση της φυσικής

πραγματικότητας (Cavell, 1979). Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι «οι φωτογραφίες μας παρουσιάζουν, τα ίδια τα πράγματα», όμως, αυτή η διαπίστωση μας κάνει «οντολογικά ανήσυχους» (Cavell, 1979, σ.17). Η λύση στην οποία καταλήγει, εντοπίζεται στην έννοια του «αυτοματισμού», ο οποίος απαλλάσσει την εικόνα από την υποκειμενική διαμεσολάβηση του δημιουργού, και, δηλαδή «η φωτογραφία διατηρεί τη παρουσία του κόσμου αποδεχόμενη την απουσία μας από αυτόν» (Cavell, 1979, σ.23). Ο Cavell, υποστηρίζει, λοιπόν, ότι κινηματογράφος μας παρουσιάζει τον κόσμο ως απόντα αλλά ταυτόχρονα και ορατό σε εμάς, προσφέροντας μια εμπειρία ταυτόχρονης εγγύτητας και απόστασης. Η κινηματογραφική εικόνα, επειδή φωτογραφίζει τον κόσμο αυτόματα, δημιουργεί μια ιδιαίτερη μορφή σχέσης με τη πραγματικότητα, όπου ο θεατής βλέπει ένα κόσμο που υπάρχει χωρίς τη δική του παρουσία (Σαραφιανός, 2022)

Αυτή την αμφίθυμη σχέση, παρουσίας και απουσίας, την συνδέει με το φιλοσοφικό πρόβλημα του σκεπτικισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, ο σκεπτικισμός, λοιπόν, είναι μια μόνιμη υπαρξιακή παρόρμηση απόσυρσης από τον κόσμο και αμφισβήτηση της εσωτερικότητας των άλλων, ενώ, ταυτόχρονα, είναι και ένας τρόπος αναζωογόνησης της σύνδεσής μας με αυτούς (Sinnerbrink, 2022). Ζητήματα όπως η αναγνώριση του άλλου, η δυνατότητα για αυθεντικές ανθρώπινες σχέσεις και το βασικό ερώτημα του πώς μπορούμε να γνωρίζουμε πραγματικά τους άλλους και τον κόσμο, εκφράζονται μέσα από το φιλμ. Έτσι, ο κινηματογράφος είναι «η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού», και η ηθικής της εικόνας αυτής, δηλαδή, της «προβαλλόμενης πραγματικότητας», έγκειται στο ότι το φιλμ «δεσμεύει τη πραγματικότητα πριν από εμάς», διαμορφώνοντας, ας πούμε, την ανθρώπινη ματιά μας για τον κόσμο (Cavell, 1979, σ.188-189· Σαραφιανός, 2022).

Στο *Pursuits of Happiness* (1981), στρέφεται στις αμερικάνικες κωμωδίες της δεκαετίας του 1930 και 1940, όπου διαβλέπει δυνατότητες για φιλοσοφική ερμηνεία. Η μεγάλη του καινοτομία έγκειται, ακριβώς, στο γεγονός ότι αποδίδει φιλοσοφικό βάθος σε δημοφιλείς αφηγηματικές ταινίες, τις οποίες η παραδοσιακή θεωρία θεωρούσε απλή μαζική ψυχαγωγία. Στρεφόμενος στη Φιλοσοφία της Καθημερινής Γλώσσας (Ordinary Language Philosophy) των Wittgenstein και Austin, ο Cavell απορρίπτει τις a priori δογματικές θεωρίες και προτείνει μια μέθοδο που εστιάζει στη προσεκτική περιγραφή και ανάγνωση τα καθημερινής εμπειρίας (Kleban, 2020). Αναλύοντας, λοιπόν, μελοδράματα και κωμωδίες «ξαναγάμου» (remarriage comedies), υποστηρίζει ότι το σινεμά βρίσκεται σε μια «μόνιμη κατάσταση φιλοσοφίας», όπου οι ταινίες δεν εικονογραφούν θεωρίες και φιλοσοφικά ζητήματα, αλλά τα δραματοποιούν μέσα από την «απαίτηση για αναγνώριση» και την πάλη

για αμοιβαία ελευθερία μεταξύ των υποκειμένων (Cavell, 1981, σ.14,17-18). Μέσα από την προσέγγιση αυτή, ο Cavell δείχνει πως μια ταινία μπορεί να παράγει φιλοσοφικό στοχασμό, καθώς οργανώνει μορφές ζωής και εμπειρίες αναγνώρισης, χωρίς να περιέχει ρητές φιλοσοφικές ιδέες. Για τον Sinnerbrink (2022) η δυνατότητα που αποδίδει, ο Αμερικάνος φιλόσοφος, στο φιλμ να παράγει ηθική και υπαρξιακή σκέψη, είναι και ο λόγος που παραμένει καθοριστικός ως κεντρική μορφή της σύγχρονης film- philosophy.

Υπό ένα διαφορετικό πρίσμα, ο Deleuze αντιμετωπίζει το κινηματογραφικό μέσο ως έναν αυτόνομο τρόπο σκέψης. Όπως επισημαίνουν και οι μεταφραστές στην εισαγωγή του πρώτου βιβλίου του, πρόκειται για ένα έργο «φιλοσοφίας και δημιουργίας εννοιών» αλλά και ένα έργο «για τον κινηματογράφο» (Tomlinson & Habberjam, όπ. αναφ. στο Deleuze, 1986, σ. xi). Στα έργα του *Cinema 1: The Movement-Image* (1983/1986) και *Cinema 2: The Time-Image* (1985/1989) ισχυρίζεται ότι ο κινηματογράφος «σκέφτεται» μέσω εικόνων και όχι μέσω εννοιών, και ότι η φιλοσοφία δεν προϋπάρχει της δημιουργίας του φιλμ, αλλά αντιθέτως το φιλμ παράγει τις δικές του μορφές νοήματος (Deleuze, 1986, σ.1-12·1989, σ.xi-xii). Οι έννοιες είναι, όπως λέει, «ακριβώς σαν ήχους, χρώματα ή εικόνες, εντάσεις που ή σου ταιριάζουν ή όχι, που λειτουργούν ή όχι» (Deleuze, 1986, σ. xi-xii). Επομένως, το ζητούμενο δεν είναι να αναστοχαστούμε τον κινηματογράφο, αλλά η φιλοσοφία να παράγει έννοιες που βρίσκονται σε συντονισμό με τις κινηματογραφικές εικόνες.

Στο πρώτο τόμο αναπτύσσει την έννοια της «Εικόνας-Κίνησης» (Movement-Image), ως χαρακτηριστικό του κλασσικού κινηματογράφου, όπου η εμπειρία οργανώνεται γύρω από ένα αισθητηριακό-κινητικό σχήμα. Μέσα σε αυτό, η αντίληψη οδηγεί, σε μια αποτελεσματική δράση, ενώ ο χρόνος παραμένει έμμεσος, υποταγμένος στην κίνηση (Deleuze, 1986). Ο Deleuze, λοιπόν, επηρεασμένος από την οντολογία του Henri Bergson, υποστηρίζει ότι η κινηματογραφική εικόνα δεν αναπαριστά απλώς τη πραγματικότητα, αλλά αποκαλύπτει έναν δυναμικό κόσμο σχέσεων και μετασχηματισμών. Ωστόσο, το ιστορικό και υπαρξιακό τραύμα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, διαρρηγνύει αυτό το σχήμα και έτσι, μέσα από τη μεταπολεμική κρίση της δράσης, αναδύεται η «Εικόνας-Χρόνος» (Time-Image), όπου η εικόνα δεν οργανώνει πλέον τη δράση, αλλά την εμπειρία του χρόνου, της αβεβαιότητας και της σκέψης (Deleuze, 1989). Η έννοια αυτή, προσφέρει μια άμεση παρουσίαση του χρόνου μέσω της ταυτόχρονης συνύπαρξης διαφορετικών «στρωμάτων του παρελθόντος» (Deleuze, 1989, σ.172). Αυτό που τελικά, ο Deleuze καταφέρνει να εξηγήσει με ριζοσπαστικό τρόπο, είναι πως ο κινηματογράφος μπορεί να

δημιουργεί έννοιες με μη-εννοιακούς τρόπους, μέσω των αισθητικών και χρονικών δομών του.

Ο Frampton (2006) ερμηνεύει την ντελεζιανή προσέγγιση ως ριζική μετατόπιση από τη θεωρία του κινηματογράφου προς μια αντίληψη του φιλμ ως «νοημοσύνη» (filmind). Με άλλα λόγια ο Deleuze μας επιτρέπει να δούμε το φιλμ όχι ως αντικείμενο που αναπαριστά ιδέες, αλλά ως μια μορφή σκέψης που διαθέτει δική της αυτόνομη κινηματογραφική λογική. Η έννοια της «Εικόνα-Κίνηση» ειδικά, διαλύει το παραδοσιακό αισθησιοκινητικό σχήμα της κλασικής αφήγησης και επιτρέπει στον κινηματογράφο να εκφράσει άμεσα τον χρόνο, τη μνήμη και την αβεβαιότητα της σκέψης (Frampton, 2006). Από την άλλη, παρότι ο Sinnerbrink αναγνωρίζει αυτή τη ριζοσπαστικότητα της ντελεζιανής σκέψης, επισημαίνει και τα όριά της, ιδίως ως προς το κατά πόσο μια αισθητική «πίστη στον κόσμο» αρκεί για να απαντήσει στις σύγχρονες ηθικοπολιτικές κρίσεις (Sinnerbrink, 2022, σ. 169–170).

Παρά, λοιπόν, τις μεθοδολογικές και θεωρητικές τους διαφορές, οι δύο στοχαστές μετασχηματίζουν ριζικά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το φιλμ στη σύγχρονη φιλοσοφία. Έχοντας καταφέρει να απομακρυνθούν από την αντίληψη του κινηματογράφου ως παθητικό αντικείμενο αισθητικής και ιδεολογικής ανάλυσης, συμβάλουν καθοριστικά στην ιδέα ότι μπορεί να αποτελεί μια εγγενή πηγή γνώσης και φιλοσοφικού στοχασμού. Ωστόσο, αν και η ντελεζιανή μεταφυσική της εικόνας είναι εξίσου τολμηρή και ενδιαφέρουσα, για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας η προσέγγιση του Cavell αποδεικνύεται περισσότερο γόνιμη. Η εστίαση στις ηθικές, υπαρξιακές και κοινωνικές μορφές της ανθρώπινης εμπειρίας που δραματοποιούνται μέσα στις ίδιες τις αφηγηματικές ταινίες και ειδικότερα η έμφαση στην ερμηνεία τους και άρα, στη δυνατότητα του φιλμ να στοχάζεται πάνω στις μορφές της σύγχρονης ζωής, θα επηρεάσει βαθιά μεταγενέστερους στοχαστές, μεταξύ άλλων και τον Robert Pippin και την αντίληψη του για τον κινηματογράφο ως φιλοσοφική, αναστοχαστική μορφή (Lash, 2022).

1.3.2 Οι βαθμοί του κινηματογραφικού φιλοσοφείν

Η διάκριση μεταξύ της φιλοσοφίας του κινηματογράφου και του κινηματογράφου ως φιλοσοφία δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως κάτι απόλυτο. Στην πραγματικότητα, οι δύο προσεγγίσεις αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, καθώς και οι δύο συμμερίζονται τα ενδιαφέροντα του κλάδου της αισθητικής (Falzon, χ.χ.) Αυτό, μπορεί να νοηθεί και μέσα από αυτό που ο Sinnerbrink παρατηρεί για το γεγονός ότι, ο όρος «*film-philosophy*» παρέχει μια «εναλλακτική παράδοση της φιλοσοφικής κινηματογραφικής θεωρίας, περικλείοντας,

τόσο τη φιλοσοφία του κινηματογράφου, όσο και την ιδέα του κινηματογράφου ως φιλοσοφία», στο βαθμό που η δεύτερη επικαλύπτεται από τη πρώτη, καθώς μοιράζονται κοινά ερωτήματα γύρω από την φύση, τη λειτουργία και τη σημασία του κινηματογράφου ως τέχνη, αλλά και τις «ηθικό-δεοντολογικές διαστάσεις της κινηματογραφικής εμπειρίας» (Sinnerbrink, 2022, σ.9). Η διαφορά τους έγκειται, ουσιαστικά, στον τρόπο με τον οποίο πλαισιώνουν αυτά τα ερωτήματα και στη στάση που υιοθετούν απέναντι στο κινηματογραφικό μέσο, είτε ως αντικείμενο, είτε ως συνομιλητή.

Υπό αυτό το πρίσμα, η συζήτηση γύρω από αυτού του είδους την σχέση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο, δεν αποτελεί μια ενιαία θεωρία. Στη πράξη, πρόκειται για ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών προσεγγίσεων, υποθέσεων, και προοπτικών, που συγκλίνουν στην άποψη ότι, μια ταινία, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, μπορεί να συμμετέχει στη διαδικασία του φιλοσοφείν (Rossouw, 2021). Από τις πιο ηπειρωτικές, στις περισσότερο αναλυτικές, πολλές από αυτές τις προσεγγίσεις αντλούν έμπνευση, τόσο από τη φαινομενολογία της ηπειρωτικής φιλοσοφίας, όσο και από γνωστικά στοιχεία, τον ορθολογισμό και την ηθική, κάτι που συναντάμε ακόμη και στους Cavell και Deleuze (Sinnerbrink, 2022). Η σύγχρονη βιβλιογραφία έχει επιχειρήσει να χαρτογραφήσει αυτές τις διαφορετικές εκδοχές αυτού του ιδιαίτερου στυλ κινηματογραφικού φιλοσοφείν (film-philosophy), κυρίως για μεθοδολογικούς σκοπούς, ως προς τους διαφορετικούς βαθμούς φιλοσοφικής αυτονομίας που αποδίδουν στο κινηματογράφο. Η συζήτηση, λοιπόν, κινείται, μεταξύ, αφενός, της ισχυρής θέσης ότι οι ταινίες μπορούν να κάνουν φιλοσοφία, όπως ακριβώς και έργα της δυτικής φιλοσοφικής παράδοσης, και αφετέρου, της πιο συντηρητικής άποψης, ότι ο κινηματογράφος είναι εξαιρετικά αποτελεσματικός, μόνο, ως ένας τρόπος απεικόνισης και εξοικείωσης του κοινού με φιλοσοφικά ζητήματα (Wartenberg, 2007). Αυτό, δηλαδή, που ο Wartenberg εξηγεί, προτού αναλύσει τη δική του θέση, στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Thinking on Screen: film as philosophy* (2007) είναι ότι, από την μία, το κινηματογραφικό μέσο είναι ικανό να παράγει αυθεντική φιλοσοφική σκέψη, όπως π.χ. και η *Πολιτεία* του Πλάτωνα, ενώ, από την άλλη, μια ταινία όπως το *Blade Runner*, μπορεί να κινητοποιήσει τους θεατές να αναρωτηθούν για την ανθρώπινη φύση, και μάλιστα με μεγαλύτερη απήχηση από ένα φιλοσοφικό έργο, χωρίς όμως να ισοδυναμεί αυτό, και με την ικανότητα της ταινίας να προσφέρει περαιτέρω αυτόνομη φιλοσοφική συμβολή (Wartenberg, 2007).

Ειδικότερα, ο Wartenberg υιοθετεί μια μετριοπαθή στάση της πρώτης θέσης, απορρίπτοντας την άποψη αναφορικά με την απλή εικονογράφηση φιλοσοφικών ιδεών

(Wartenberg, 2006· 2007). Υποστηρίζοντας, ότι ορισμένες εικόνες συνιστούν αναπόσπαστο μέρος του φιλοσοφικού επιχειρήματος που υπηρετούν, εισάγει την αρκετά διαδεδομένη και κεντρική για την θέση του έννοια του «νοητικού πειράματος» (thought experiment). Ο κινηματογράφος, έτσι, μπορεί να επιτελεί τον ίδιο ρόλο με τα νοητικά πειράματα στη φιλοσοφία, δηλαδή, να θέτει ερωτήματα, να αμφισβητεί υπάρχουσες απόψεις, να επιβεβαιώνει ή να ανατρέπει θεωρίες, και όλα αυτά, μέσω συγκεκριμένων αφηγήσεων και υποθετικών σεναρίων (Wartenberg, 2007, σ.24-5, 56-67). Παράδειγμα αυτής της λειτουργίας αποτελούν το *Modern Times* (1936) του Chaplin, που σύμφωνα με τον Wartenberg (2007), δεν μένει μόνο στην απλή απεικόνιση της Μαρξιστικής θεωρίας αλλοτρίωσης, αλλά τη συγκεκριμενοποιεί και την επεκτείνει στο πλαίσιο της βιομηχανικής παραγωγής, και το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) που μπορεί να ερμηνευτεί ως αντιπαράδειγμα για στον ηθικό ωφελιμισμό.

Από μια άλλη οπτική, για να φιλοσοφεί πραγματικά ο κινηματογράφος, πρέπει να προσφέρει ανεξάρτητες συνεισφορές στη φιλοσοφία, με μέσα μοναδικά για το ίδιο το μέσο, που να μην εξαρτώνται από τη κλασική εννοιολογική διατύπωση της φιλοσοφίας. Αυτό που ο Livingston (2006) ονομάζει «τολμηρή θέση» (bold thesis), απηχεί σε ορισμένες σύγχρονες αναπτύξεις της ντελεξιακής κινηματογραφικής φιλοσοφίας, όπως η *Filmosophy* του Frampton (2006), η οποία αποδίδει στο μέσο μια αυτόνομη ικανότητα σκέψης που υπερβαίνει τη φιλοσοφία (όπ. αναφ. στον Sinnerbrink, 2022). Ο ίδιος, ο Livingston, ωστόσο, αν και απορρίπτει αυτή τη τολμηρή θέση, η σημασία της διατύπωσης της κατέστησε σαφές ποιες συνθήκες πρέπει να πληροί ο κινηματογράφος για να αναγνωρίζεται ως αυτόνομο φιλοσοφικό μέσο. Μία από τις πιο ριζοσπαστικές απαντήσεις αυτής της απόρριψης, προέρχεται από τον Mulhall, στο βιβλίο του *On Film* (2002), όπου αναλύει τις ταινίες της σειράς *Alien*, σύμφωνα με τον οποίο οι ταινίες μπορούν να αναλογίζονται και να αξιολογούν φιλοσοφικά ζητήματα και άρα, να αποτελούν «φιλοσοφία εν δράσει». Αν και επικρίθηκε από πολλούς για τον συγκεκριμένο ισχυρισμό, αποτελεί ένα από τα σημεία αναφοράς του Pippin, ως προς την ιδέα που και οι δύο προσπαθούν να υπερασπιστούν (Pippin, 2023, σ.17, υποσ.4.). Συνολικά, λοιπόν, το σύγχρονο αυτό πεδίο είναι το αποτέλεσμα μιας μακράς θεωρητικής εξέλιξης, μιας συζήτησης, δηλαδή, μεταξύ των στοχαστών της, όπου ο ένας προσπαθεί να γεμίσει τα κενά του άλλου. Οι προσεγγίσεις που αναφέραμε, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι προσδιορίζουν τα δύο άκρα και μια πιο μέτρια στάση, μια συνεχούς κλίμακας της συζήτησης, στο εσωτερικό της οποίας διατυπώνεται και η προσέγγιση του Pippin που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

2. Η «Φιλμαρισμένη» Σκέψη του Robert Pippin: φιλοσοφικές και κινηματογραφικές έννοιες

Έχοντας, πλέον, μια καλύτερη κατανόηση του ευρύτερου πεδίου της φιλοσοφίας του κινηματογράφου και, κυρίως, της σύγχρονης στροφής προς την ιδέα ότι ο ίδιος δύναται να αποτελεί φιλοσοφική πηγή, μπορούμε να εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Robert Pippin αντιλαμβάνεται και υπερασπίζεται αυτή την ιδέα. Το δεύτερο κεφάλαιο, λοιπόν, εισάγει τον αναγνώστη στις φιλοσοφικές προκείμενες και στις κεντρικές έννοιες του βιβλίου του *Filmed Thought*, που συγκροτούν αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «αναστοχαστική μορφή» (reflective form), την ιδέα, δηλαδή, ότι κάποιες ταινίες μπορούν να «σκέφτονται» φιλοσοφικά, μέσα από την ίδια τους τη μορφή. Το κεντρικό ερώτημα, που οργανώνει το φιλοσοφικό εγχείρημα του Pippin, δεν αφορά το κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να παρουσιάζει φιλοσοφικά ερωτήματα, παραδείγματα φιλοσοφικών θεωριών, ή ακόμα και να λειτουργεί ως οπτικό νοητικό πείραμα, που μπορεί να ενεργοποιεί τη σκέψη του θεατή, αν και αναμφίβολα, όπως είδαμε προηγουμένως, όλες αυτές είναι λειτουργίες, που τις επιτελεί με επιτυχία. Αυτό που πραγματικά υποστηρίζει είναι κάποια, αν όχι τα περισσότερα φιλμ, μπορούν να «εργάζονται» φιλοσοφικά, λειτουργώντας ως ιδιαίτερες μορφές αναστοχαστικής σκέψης (Pippin, 2023, σ.20). Η θέση αυτή, που, αδιαμφισβήτητα, τον εντάσσει στη συζήτηση γύρω από την ιδέα του κινηματογραφικού φιλοσοφείν (film-philosophy), είναι, ταυτόχρονα, και αυτό που τον διαφοροποιεί, ουσιαστικά, από άλλες θεωρήσεις, συγκεκριμένα επειδή αναπτύσσεται, υπό το πρίσμα της εγγελιανής φιλοσοφίας.

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Pippin ξεδιπλώνει τη σκέψη του στα κείμενα του για τον κινηματογράφο, εγείρει κάποιες δυσκολίες. Σε αντίθεση με άλλους στοχαστές που, συνήθως, χτίζουν ένα θεωρητικό και εννοιολογικό πλαίσιο πριν προχωρήσουν στην εφαρμογή της θεωρίας τους, ο Pippin εκφράζει τις φιλοσοφικές του θέσεις, κατά κύριο λόγο μέσα από τις ίδιες τις αναλύσεις των φιλμ. Ο Lash, στο βιβλίο του *Robert Pippin and Film* (2022), εντοπίζει από νωρίς αυτή τη πρόκληση, επισημαίνοντας ότι το κινηματογραφικό έργο του Pippin δεν είναι γεμάτο τεχνικούς όρους, ούτε περιέχει εκτενείς εξηγήσεις φιλοσοφικών εννοιών, σε αντίθεση με άλλες μορφές κινηματογραφικής φιλοσοφίας, αναφερόμενος, μάλιστα, ρητά στον Deleuze και την πυκνή ορολογία του έργου του. Σύμφωνα με τον ίδιο, αυτό συμβαίνει, επειδή ο Pippin αντιλαμβάνεται, ήδη, ως φιλοσοφική πράξη, τον τρόπο με τον οποίο εμπλέκεται κριτικά στις επιμέρους, λεπτομερείς αναλύσεις των ταινιών (Lash, 2022). Πράγματι, στο *Filmed Thought*, που θεωρείται το πιο συνεκτικό

και ολοκληρωμένο από τα βιβλία του για τον κινηματογράφο, αφιερώνει περίπου τις 20 πρώτες σελίδες όλου του βιβλίου, για να «δηλώσει» την ιδέα, που θα επιδιώξει, ευθύς, αμέσως να ξεδιπλώσει μέσα από την πρώτη κιόλας ανάλυση της ταινίας *Σιωπηλός Μάρτυρας* (Rear Window) του Hitchcock (1954), ένα φιλμ που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως το πιο παραδειγματικό για την προσέγγισή του (Pippin, 2023, σ.27). Αυτό, βέβαια έχει σημαντικές συνέπειες για τον αναγνώστη που, πέρα από την ελκυστική ανάγνωση των διεισδυτικών φιλικών αναλύσεων από τον Pippin επιδιώκει να κατανοήσει τη συνολική φιλοσοφική του πρόταση.

Η πρόκληση αυτή, λοιπόν, έγκειται στη προσπάθεια να φέρουμε στο προσκήνιο, όσα ο Pippin συχνά προϋποθέτει, εννοεί και δηλώνει υπόρρητα με έμμεσο ή μη εμφανικό τρόπο. Το εγχείρημα αυτό, το οποίο ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το αντίστοιχο του Lash (2022), το οποίο εξειδικεύεται ακριβώς στη σχέση του φιλοσόφου με το κινηματογραφικό είδος, στοχεύει να πλαισιώσει φιλοσοφικά τη σκέψη του Pippin και να αναδείξει τις κύριες φιλοσοφικές και κινηματογραφικές έννοιες της προσέγγισής του, καθώς και κάποιες μεθοδολογικές επιλογές του για την εφαρμογή της. Για τον σκοπό αυτό, θα επικεντρωθούμε, προς το παρόν, περισσότερο στη θεωρία, παρά στον σχολιασμό των φιλικών αναλύσεων του Pippin, καθώς στόχος μας είναι ένα πιο φιλοσοφικό πρίσμα. Ενδιαφέρον έχει, ωστόσο, να τονίσουμε, ότι η προσέγγιση αυτή, αν και προσφέρει ένα εξαιρετικά χρήσιμο ερμηνευτικό πλαίσιο, δεν έχει δεσμευτικό χαρακτήρα. Όπως, εύστοχα, το θέτει και ο Lash, θα ήταν μια «*χονδροειδής και άτυχη διαστρέβλωση*» να υποθέσει κανείς ότι, σύμφωνα με τον Pippin, δεν θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε τον κινηματογράφο φιλοσοφικά ή ακόμη και να διαβάσουμε τα δικά του κείμενα επί του θέματος, χωρίς χρόνια εξοικείωσης με τη παραδοσιακή φιλοσοφία (Lash, 2022, σ.5). Παρόλα αυτά, για το παρόν εγχείρημα κρίνεται αναγκαίο να εστιάσουμε αναλυτικότερα στην πιο πυκνή και φιλοσοφική πλευρά των εννοιών και των θεματικών που διατρέχουν τόσο αυτό, όσο και τα άλλα τρία βιβλία του για τον κινηματογράφο. Και αυτό, γιατί μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα να κατανοήσουμε τους (φιλοσοφικούς) λόγους για τους οποίους επιλέγει να υπερασπιστεί αυτή την ιδιάζουσα θέση περί του κινηματογράφου ως φιλοσοφία, εκτός από το να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το κάνει (δηλαδή μέσω της λεπτομερούς ανάλυσης ταινιών).

Με βάση τα παραπάνω, το παρόν κεφάλαιο αρθρώνεται σε δύο ενότητες. Η πρώτη επιχειρεί να τοποθετήσει τον Pippin στο φιλοσοφικό τοπίο, διευκρινίζοντας το ουσιαστικό περιεχόμενο της εγελιανής του επιρροής, μέσα από κεντρικές έννοιες που χρήζουν

ανάλυσης, και αναδεικνύουν τη πορεία της σκέψης του, που ξεκινάει από τη φιλοσοφία και καταλήγει στον κινηματογράφο. Η δεύτερη στοχεύει να γεφυρώσει το εγελιανό αυτό υπόβαθρο με την κινηματογραφική σκέψη του Πίππιν, και ειδικότερα την κεντρική έννοια της αναστοχαστικής μορφής, εστιάζοντας και στο πώς αυτό το εγχείρημα μπορεί να νοηθεί εκτός των πλαισίων της αυστηρής εννοιολόγησης της παραδοσιακής φιλοσοφίας. Παράλληλα, στρέφεται και στην διευκρίνιση ορισμένων μεθοδολογικών επιλογών που επιλέγει για την ανάγνωση και ανάλυση των φιλμ, και στη διάκριση που προκύπτει μεταξύ του «κόσμου μέσα στη ταινία» και του «κόσμου της ταινίας». Τέλος, η συνομιλία του με τον Cavell διατρέχει σε όλη την ενότητα καθώς αποτελεί σημαντικό σημείο αναφοράς του (Fraser, 2020). Μέσα από την ανάπτυξη των παραπάνω θεματικών, το κεφάλαιο φιλοδοξεί να δημιουργήσει το κατάλληλο θεωρητικό κλίμα, που θα επιτρέψει την μετέπειτα εξέταση της φιλοσοφικής συμβολής του Pippin στο πεδίο του κινηματογράφου ως φιλοσοφία, σε μια πιο πλήρης έκτασή του, δηλαδή μέσα από τα ίδια τα φιλμ.

2.1 Το Φιλοσοφικό υπόβαθρο: Hegel, Kant, και Νεωτερικότητα

Ο Pippin δεν καταφθάνει, στη φιλοσοφική συζήτηση για το κινηματογραφικό είδος, ούτε προερχόμενος από τον χώρο των κινηματογραφικών σπουδών, ούτε από τον κλάδο της αισθητικής φιλοσοφίας. Έχοντας αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της ακαδημαϊκής του καριέρας, στην ανάγνωση και ερμηνεία της γερμανικής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, εύλογα, η θεωρητική του ενασχόληση με την κινηματογραφική τέχνη, δεν θα μπορούσε να κατανοηθεί ανεξάρτητα από το φιλοσοφικό του ενδιαφέρον για την καντιανή, την νιτσεική και κυρίως την εγελιανή σκέψη (Fraser, 2020). Στον πυρήνα του φιλοσοφικού του εγχειρήματος βρίσκεται το ζήτημα της νεωτερικότητας, το οποίο προσεγγίζει μέσα από την φιλοσοφική παράδοση που ξεκινάει από τον Καντ και κορυφώνεται στον Χέγκελ, θεωρώντας ότι προσφέρει τα κατάλληλα εννοιολογικά εργαλεία για τη ερμηνεία της ανθρώπινης εμπειρίας και την διάγνωση των προκλήσεων της μέσα στον σύγχρονο κόσμο (Redding, 2018). Υπό αυτό το πρίσμα, η στροφή του, προς τον κινηματογράφο δεν τον απομακρύνει από τα παραδοσιακά φιλοσοφικά του ενδιαφέροντα, αλλά, αντιθέτως, συνιστά κάποιου είδους επέκταση και εφαρμογή τους σε ένα νέο αισθητικό πεδίο, το οποίο, ο ίδιος υποστηρίζει ότι προσφέρει έναν αισθητικό τρόπο κατανόησης, μια «*αισθητική ματιά*», σε

αυτά που η παραδοσιακή φιλοσοφία προσπαθεί να συλλάβει εννοιολογικά (Pippin, 2023, σ.26). Επομένως, προκειμένου να μπορέσουμε να κατανοήσουμε πλήρως ποιο είναι, κατά τον Pippin το είδος φιλοσοφικής σκέψης που καθιστά δυνατό ο κινηματογράφος, είναι αναγκαίο να εξοικειωθούμε με τις εγελιανές φιλοσοφικές προκείμενες που αποτελούν σημείο αναφοράς του.

Αρχικά, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Lash (2022), ο χαρακτηρισμός του Pippin ως «εγελιανός» δεν πρέπει να ταυτίζεται με τις περίπλοκες και επιβλητικές παραδοσιακές ή μεταφυσικές αναγνώσεις του Χέγκελ. Στο πρώτο κεφάλαιο του μνημειώδους έργου του, *Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness* (1989), ο Pippin επισημαίνει ότι η φιλοσοφική πρωτοτυπία του Χέγκελ, δεν βρίσκεται σε κάποια μεταφυσική θεωρία περί «Απόλυτου Πνεύματος», αλλά στην ιδέα της «ιστορικής υποκειμενικότητας» (Pippin, 1989, σ.3-5). Η επιστημολογική, αυτή, μετατόπιση επιτρέπει στον Pippin να αναδείξει μια διαφορετική πτυχή της εγελιανής φιλοσοφίας, μετατοπίζοντας το βάρος του εγχειρήματος της, από τη συγκρότηση ενός μεταφυσικού, θρησκευτικού συστήματος γύρω από ένα κοσμικό «Απόλυτο Πνεύμα», στη διερεύνηση και κατανόηση των συνθηκών της γνώσης του εαυτού και του κόσμου (Redding, 2018). Πράγματι, δεν είναι τυχαίο ότι ο Daniel Fraser στο άρθρο του *All Hegel that allows* (2020), τον χαρακτηρίζει ως «εγελιανό, μη μεταφυσικής, νεοκαντιανής κατεύθυνσης», καθώς άλλαξε ριζικά τον τρόπο ανάγνωσης του Χέγκελ, γεφυρώνοντας τη σκέψη του με την κριτική φιλοσοφία του Καντ.

Σύμφωνα με τον Lash (2022), η αφετηρία αυτής της σύνδεσης βρίσκεται στην καντιανή έννοια της «υπερβατολογικής ενότητας της συνείδησης» (*apperception*), δηλαδή στην αρχή, βάσει της οποίας πρέπει να είναι δυνατό για ένα υποκείμενο να αντιλαμβάνεται οποιαδήποτε εμπειρία του ως δική του εμπειρία (Kant, 1787/2007, B131-133, όπ. αναφ. στο Lash, 2022). Ωστόσο, για τον Χέγκελ, η συνείδηση δεν είναι κάτι που απλώς «συμβαίνει» στο υποκείμενο, σε ένα δεύτερο επίπεδο που έπεται της εμπειρίας, αλλά συνιστά μια μορφή ενεργητικής αυτό-παρακολούθησης, μια δραστηριότητα, δηλαδή, που κάνει το υποκείμενο στον εαυτό του (Αυγέλης, 2012). Η φαινομενολογική αυτή προσέγγιση του Χέγκελ για την εμπειρία της συνείδησης, εξελίσσεται σε αυτό που αποκαλείται «αυτοσυνείδηση». Έτσι, λοιπόν, κατά τον Pippin, το βασικό εγελιανό εγχείρημα δεν αφορά τις υπερβατολογικές καντιανές λογικές συνθήκες, υπό τις οποίες η συνείδηση των υποκειμένων καθίσταται δυνατή, αλλά τον τρόπο με τον οποίο αυτή πραγματώνεται κοινωνικά και ιστορικά (Αυγέλης, 2012).

Η θέση αυτή αντλείται άμεσα από τη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* (1807/1977), όπου ο Χέγκελ, υποστηρίζει ότι η αυτοσυνείδηση προκύπτει μέσα από μια ιστορική διαδικασία εμπειρίας και μετασχηματισμού, σε αντίθεση με την Καντιανή και καρτεσιανή σύλληψη της, ως βιολογική και σταθερή νοητική δομή του υποκειμένου. Παράλληλα, η αυτοσυνείδηση, πέρα από ιστορική, είναι και εγγενώς κοινωνική καθώς, σύμφωνα με τον Χέγκελ, υπάρχει μόνο «ως αναγνωρισμένη», που σημαίνει ότι πραγματώνεται μέσα από τις διυποκειμενικές σχέσεις με τους άλλους (Χέγκελ, 1807/1977, §178). Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, ο Pippin εντοπίζει τη φιλοσοφική πρωτοτυπία της Καντιανής κληρονομιάς του Χέγκελ, εστιάζοντας στις επιστημολογικές και κανονιστικές συνθήκες της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Αργότερα, ο ίδιος δηλώνει ρητά στην εισαγωγική ενότητα του *Filmed Though*, ότι οι βασικές προκείμενες του εγχειρήματός του είναι εγελιανές, ακριβώς, επειδή αφορούν την σχέση μεταξύ αυτογνωσίας, δράσης και των διυποκειμενικών σχέσεων με τους άλλους (Pippin 2023, σ.24). Εύλογα, αρκεί να θεωρήσουμε ότι, στη προσέγγισή του, τα ζητήματα αυτά, που πραγματεύονται πολλά από τα φιλμ που αναλύει, μπορούν να προσεγγιστούν ουσιαστικά μέσα από το πρίσμα της ιστορικής υποκειμενικότητας (Lash, 2022).

Η σημασία αυτής της ιστορικοκοινωνικής σύλληψης της υποκειμενικότητας γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη συνολική ερμηνεία του Pippin για την νεωτερική εμπειρία. Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, η νεωτερικότητα βρίσκεται στον πυρήνα της φιλοσοφικής σκέψης του Pippin ως η εποχή, που στην ευρύτερη σημασία που της αποδίδει, ξεκινάει στον Διαφωτισμό και εξακολουθεί να αποτελεί το αδιαφανές υπόβαθρο της σύγχρονης ανθρώπινης εμπειρίας (Lash, 2022). Στην εισαγωγή του *Modernism as a Philosophical Problem* (1991/1999) θέτει την νεωτερική συνθήκη ως ένα ανοιχτό φιλοσοφικό πρόβλημα, με τρόπο που συνδέει τη φιλοσοφική κριτική του Διαφωτισμού με την κατάρρευση των προ νεωτερικών μορφών θρησκευτικής και μεταφυσικής αυθεντίας και τη διάγνωση της πολιτισμικής δυσaréσκειας που διαπερνά τον ευρωπαϊκό 19^ο και 20^ο αιώνα. Ουσιαστικά, η «μετακαντιανή θεωρία της νεωτερικότητας», όπως την περιγράφει ο Pippin, εντοπίζει στο κέντρο της υποκειμενικότητας, την ιστορική προσπάθεια του ανθρώπου να θεμελιώσει την ύπαρξη, την γνώση και τους θεσμούς του, αποκλειστικά, βάση του δικού του αυτόνομου λόγου, απορρίπτοντας τα παραδοσιακά πλαίσια νομιμοποίησης που έπαψαν να είναι αδιαμφισβήτητα, δίχως, όμως, κάτι εξίσου σταθερό να τα αντικαθιστά (Pippin, 1999, σ.xv). Επομένως, δεν πρόκειται απλώς για μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, αλλά για μια

κανονιστική κατάσταση, που γεννά μια χαρακτηριστική μορφή κρίσης της ανθρώπινης αυτοκατανόησης, καθώς η απαίτηση για απόλυτη αυτονομία δημιουργεί βαθιά σύγχυση στην κατανόηση και συνειδητοποίηση του εαυτού και των πράξεων μας (Pippin, 1999, σ. xv-xvi).

Ακολουθώντας σε αυτό το σημείο τον Lash (2022), είναι σημαντικό να εστιάσουμε πιο στοχευμένα στις έννοιες της «κανονιστικότητας» (normativity) και της αυτονομίας (autonomy), καθώς είναι ιδιαίτερα χρήσιμες για να μπορέσουμε να δούμε πώς, τελικά, η νεωτερική αυτή κρίση, δεν παραμένει μια αφηρημένη διαπίστωση, αλλά αποκτά συγκεκριμένο φιλοσοφικό περιεχόμενο. Όσον αφορά, λοιπόν, την πρώτη, ο Lash διευκρινίζει ότι για τον Pippin δεν έχει την τετριμμένη σημασία, αυτού που στην καθημερινή μας γλώσσα θεωρούμε «κανονικό» ή φυσιολογικό (normal), αντίθετα ο όρος «κανονιστικότητα» αναφέρεται στη σφαίρα εκείνης της ανθρώπινης δράσης που διέπεται από αξιώσεις του τύπου «πρέπει» και έτσι, εύλογα, περιλαμβάνει κανόνες (norms). Αυτό σημαίνει ότι πρόκειται για μια εγγενώς «πρωτοπρόσωπη» (first-personal) διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας, όπου οι πράξεις αφορούν «λόγους» (reasons) και όχι «αιτίες» (causes), καθώς δεν καθορίζονται από βιολογικούς ή νευροεπιστημονικούς παράγοντες, αλλά από το πώς το ίδιο το υποκείμενο αξιολογεί το τι είναι σωστό ή λάθος να πράττει (Lash, 2022, σ. 29-31). Η δεύτερη έννοια είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ικανότητα του υποκειμένου να αποδέχεται ή να απορρίπτει αυτούς του λόγους με βάση τη δική του ορθολογική κρίση. Σύμφωνα με τον Καντ, αλλά και τον Χέγκελ, ένας λόγος αποκτά πραγματική ισχύ μόνο όταν το ίδιο το υποκείμενο επιλέγει συνειδητά να τον εκλάβει και να τον θεωρεί ως τέτοιο (λόγο), γεγονός που καθιστά κάθε άνθρωπο, σε αυτό το βαθμό, εν δυνάμει αυτόνομο (Lash, 2022). Παρόλα αυτά για τον Χέγκελ, και εν ακολουθία τον Pippin, η αυτονομία, σε αντίθεση με τον Καντ, που την ορίζει ως κάτι αφηρημένο και ατομικό, αποτελεί και αυτή μια διυποκειμενική διαδικασία που προϋποθέτει ένα συγκεκριμένο κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο κανονιστικών λόγων.

Η νεωτερικότητα, λοιπόν, ως φιλοσοφικό πρόβλημα, δεν σηματοδοτεί την θριαμβευτική κατάκτηση της αυτονομίας. Στη πραγματικότητα αφορά την συνειδητοποίηση ότι όσα θεωρούνταν απόλυτα και δεδομένα, δηλαδή οι κανονιστικές αξίες, οι θεσμοί και η ηθική, είναι, τελικά, προϊόντα ανθρώπινης θέσπισης και, ως εκ τούτου, επίφοβα εύθραυστα, γεγονός που γεννά αυτή τη βαθιά κρίση. (Pippin, 1999). Είναι, λοιπόν, ακριβώς αυτή η τάση προς αποτυχία, η δομική ευθραυστότητα, η οποία εκδηλώνεται ως αδυναμία σύζευξης

ορθολογικών λόγων και κατάρρευση κανονιστικών πρακτικών, που θεωρεί ότι, για τον Χέγκελ, όπως και για τον ίδιο, αποτελεί την πιο αποκαλυπτική πλευρά της νεωτερικής συνθήκης (Pippin, 2015, όπ. αναφ. στο Lash, 22). Πράγματι, το ενδιαφέρον του για αυτό το στοιχείο είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και στα πλαίσια της κινηματογραφικής του σκέψης. Οι ταινίες που αναλύει δεν εστιάζουν τόσο στην παρουσίαση επιτυχημένων μορφών αμοιβαίας αναγνώρισης ή κοινωνικής συμφιλίωσης, αλλά σε καταστάσεις αποτυχίας της αυτογνωσίας, της πράξης και της αμοιβαίας κατανόησης (Lash, 2022). Ειδικά στα φιλμ νουάρ και, έπειτα στα γουέστερν, τα υποκείμενα έρχονται αντιμέτωπα με την αποδυνάμωση των καθιερωμένων κανονιστικών πλαισίων, που άλλοτε καθιστούσαν δυνατή την αυτοερμηνεία τους, και αδυνατούν πλέον να δώσουν επαρκείς λόγους για τις πράξεις τους.

Βέβαια, δεν αντιμετωπίζει αυτή τη κατάσταση ως αδιέξοδο. Στην πραγματικότητα, την αξιοποιεί ως αφορμή για να αναδείξει τη προνομιακή θέση της τέχνης στη φιλοσοφική διερεύνηση της νεωτερικότητας. Το φιλοσοφικό θεμέλιο αυτής της επιλογής βρίσκεται στην εγγεληνική αντίληψη ότι οι «καλές τέχνες», στις οποίες ο Pippin πιστεύει ότι συγκαταλέγονται, τόσο τα κλασικά χολιγουντιανά φιλμ, όσο και το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό σινεμά, συνιστούν μια *«αναγκαία μορφή ανθρώπινης αυτογνωσίας σε συλλογικό επίπεδο, η οποία διατρέχει όλες τις ιστορικές περιόδους»* (Pippin, 2023, σ.25). Κατά τον Χέγκελ, τα συλλογικά υποκείμενα, ως αυτό που αποκαλεί Πνεύμα (Geist), αγωνίζονται διαρκώς να υλοποιήσουν μια κανονιστική αντίληψη του εαυτού τους, και μόνο αφού αυτή η αντίληψη «εξωτερικευτεί» μέσα από κοινωνικοπολιτικούς θεσμούς και πρακτικές, όπως οι τέχνες, μπορούν πλέον να αναγνωρίσουν τι ήταν αυτό που εννοούσαν ή αυτό στο οποίο ήταν προσωρινά δεσμευμένοι. Μιλώντας με εγγεληνούς όρους, από τις *Lectures on Fine Arts* (1975), πρόκειται για την αντίληψη της «αναδρομικότητας», δηλαδή το γεγονός ότι η ανθρώπινη αυτοκατανόηση διαμορφώνεται μέσα από την ιστορία με τρόπο αναδρομικό. Η αυτογνωσία δεν προηγείται της πράξης, και άρα τα υποκείμενα γνωρίζουν τον εαυτό τους, αφού δράσουν. Η τέχνη έτσι καθιστά έναν ιδιαίτερο τρόπο αισθητικού και συναισθηματικού «αυτοδιπλασιασμού» κατά τον οποίο ο άνθρωπος μετατρέπεται, ταυτόχρονα, σε αντικείμενο και υποκείμενο αυτοκατανόησης (Χέγκελ, 1975, τ. I σ.31). Μέσω αυτών των φιλοσοφικών προκείμενων, ο Pippin, λοιπόν, μέσω του Χέγκελ, αναδεικνύει την τέχνη *«ως έναν τόπο εξωτερίκευσης και αυτοπραγμάτωσης την ανθρώπινης*

αυτοκατανόησης», εξίσου σημαντικό και απαραίτητο με άλλους, όπως η θρησκεία και η φιλοσοφία (Pippin, 2023, σ.25-26).

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που κινηματογράφος αποτελεί ένα προνομιακό αισθητικό τόπο διερεύνησης της νεωτερικότητας. Αυτό συμβαίνει γιατί τα μεγάλα κινηματογραφικά έργα δεν αναπαριστούν απλώς κανονιστικά ερωτήματα, αλλά, μέσα από χαρακτήρες που δρουν, αμφιταλαντεύονται και αποτυγχάνουν, φέρνουν τον θεατή σε επαφή με έννοιες όπως «ελευθερία», «έθνος», «ευθύνη», «δίκαιο», «φυλή», με τρόπο που καμιά αφαιρετική, εννοιολογική ανάλυση δεν μπορεί να αντικαταστήσει (Pippin, 2016, σ.220, όπως αναφ. σε Lash, 2022). Η θέση αυτή αποκτά πλήρες φιλοσοφικό νόημα αν την δούμε πιο συγκεκριμένα μέσα από το αισθητικό πλαίσιο της μοντερνιστικής τέχνης. Στο *After the Beautiful: Hegel and the philosophy of pictorial Modernism* (2014), ο Pippin ορίζει τη μοντερνιστική τέχνη ως τέχνη παραγόμενη «υπό την πίεση της τέχνης που έχει γίνει πρόβλημα για τον εαυτό της», σε μια εποχή όπου ο σκοπός και η σημασία της δεν θεωρούνται πλέον αυτονόητα (Pippin, 2014, σ.1). Ο Χέγκελ συμπεραίνοντας αυτή την κρίση αμφισβήτησης της τέχνης από τον εαυτό της, θεωρούσε ότι στη νεωτερικότητα η φιλοσοφία έχει υποκαταστήσει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη, ως το πρωτεύον πεδίο μέσω του οποίου η ανθρωπότητα κατανοεί τον εαυτό της (Χέγκελ, 1975, τ.Ι, σ.11). Ο Pippin ωστόσο, αρνείται αυτό το συμπέρασμα, υποστηρίζοντας ότι κάποιες διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας (όπως αυτές που πραγματεύονται οι ταινίες, που αναφέραμε προηγουμένως, ότι διαλέγει να αναλύσει) καθίστανται προσιτές μέσα από την αισθητική εμπειρία ενός έργου. Σε αυτό το σημείο, ο Lash (2022) τονίζει ότι η διαφωνία του Pippin με τον Γερμανό φιλόσοφο, δεν συνιστά απόρριψη της κληρονομιάς του, αλλά περισσότερο επέκταση της. Ως εκ τούτου, ο Pippin θεωρεί ότι η μοντερνιστική τέχνη και ιδιαίτερα ο κινηματογράφος, εξακολουθούν να επιτελούν τη λειτουργία της συλλογικής αυτογνωσίας, ως μορφές αναστοχασμού πάνω στις ιστορικές συνθήκες της ανθρώπινης ύπαρξης (Pippin, 2014). Αυτό, όμως, συμβαίνει, όπως θα δούμε διεξοδικά στη συνέχεια, μέσω της αφηγηματικής και μορφικής επεξεργασίας που επιτελεί η ίδια η τέχνη, (στη περίπτωση μας η κινηματογραφική), και όχι μέσω της αναπαράστασης αφηρημένων θεωριών.

2.2. Η Αναστοχαστικότητα της κινηματογραφικής μορφής

Είδαμε, λοιπόν, πώς η θεωρία του Pippin για τον κινηματογράφο μπορεί να ιδωθεί ως προέκταση της εγελιανής φιλοσοφίας της υποκειμενικότητας. Οι ταινίες τον ενδιαφέρουν επειδή αποκαλύπτουν τις ιστορικές μορφές μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι προσπαθούν να κατανοήσουν τον εαυτό τους, να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους και να αναγνωρίσουν τους άλλους. Έτσι, ο κινηματογράφος δεν αποτελεί απλά ένα αντικείμενο πάνω στο οποίο εφαρμόζεται εξωτερικά η φιλοσοφία, αλλά είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους τόπους, όπου συνεχίζεται το εγελιανό εγχείρημα της συλλογικής ανθρώπινης αυτογνωσίας, μέσα από την αφηγηματική και μορφική επεξεργασία που επιτελεί η ίδια η κινηματογραφική τέχνη. Η διατύπωση αυτή τον φέρνει εγγύτερα στην πιο ριζοσπαστική εκδοχή του κινηματογραφικού φιλοσοφείν (film-philosophy) που σκιαγραφήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, και ειδικότερα σε αυτή που ο Mulhall χαρακτήρισε «φιλοσοφία εν δράσει», ακριβώς, δηλαδή την ιδέα ότι, ορισμένες ταινίες δεν αποτελούν απλώς αντικείμενα φιλοσοφικής ερμηνείας, αλλά συνιστούν οι ίδιες φορείς φιλοσοφικής σκέψης, καθώς στοχάζονται συστηματικά πάνω σε φιλοσοφικά προβλήματα και παράγουν νόημα με τρόπο που προσεγγίζει τη φιλοσοφική πρακτική (Mulhall, 2007).

Ο Pippin, αναγνωρίζει ρητά τον Mulhall ως έναν από τους πλησιέστερους συνομιλητές του για αυτή τη θέση, (Pippin, 2023, σ.17, υποσ.4), τοποθετεί, ωστόσο, αυτή την ιδέα σε ένα διαφορετικό φιλοσοφικό πλαίσιο, με συχνό σημείο αναφοράς τον Cavell. Είδαμε ότι στο *Pursuits of Happiness* (1981), ο Cavell είχε ήδη υποστηρίξει ότι ο κινηματογράφος βρίσκεται μόνιμα σε μια κατάσταση φιλοσοφική, στον βαθμό που οι ταινίες δραματοποιούν μορφές ζωής και απαιτήσεις αναγνώρισης χωρίς να χρειάζεται να τις διατυπώσουν εννοιολογικά. Πράγματι, ο Pippin κληρονομεί από αυτόν την ιδέα ότι το κλασικό χολιγουντιανό σινεμά, μπορεί να δραματοποιεί τα ζητήματα της νεωτερικής ζωής, θεμελιώνοντας την, όμως, με εγελιανούς όρους, δηλαδή στη δομή της αναδρομικής αυτοκατανόησης (Fraser, 2020). Ο ίδιος εξάλλου, μας λέει σε κάποιο σημείο ότι όπως για τον Cavell υπήρξαν ο Emerson, ο Heidegger και ο Wittgenstein, τα βασικά φιλοσοφικά σημεία αναφοράς του, έτσι για αυτόν, ο δικός του «θεμέλιος λίθος» είναι ο Hegel (Pippin, 2023, σ.165, υποσ.8). Αυτό, λοιπόν, που τον ενδιαφέρει πραγματικά, δεν είναι απλώς να υπερασπιστεί τη δυνατότητα του κινηματογράφου να φιλοσοφεί, αλλά να αναδείξει πως ορισμένα φιλμ συνεισφέρουν στην κατανόηση των ανθρώπων για την ίδια την ανθρωπότητα, μέσω των εννοιολογικών εργαλείων, που ο Hegel ανέπτυξε για να

περιγράψει τη νεωτερική υποκειμενικότητα (Lash, 2022). Από αυτή την οπτική αποκτά ιδιαίτερη σημασία η κομβική για την ανάλυση μας έννοια της «αναστοχαστικής μορφής», που βρίσκεται στον πυρήνα του *Filmed Thought*.

Για να γίνει κατανοητή η ιδιαιτερότητα αυτής της έννοιας, είναι αναγκαίο να σταθούμε πρώτα στον τρόπο με τον οποίο ο Pippin ορίζει το ίδιο το φιλοσοφικό εγχείρημα στο οποίο εντάσσει τις κινηματογραφικές του αναλύσεις. Εκ πρώτης όψεως, ο κινηματογράφος φαίνεται να βρίσκεται στον αντίποδα της φιλοσοφικής πρακτικής, ως κατεξοχήν οπτικό ψυχαγωγικό μέσο που οργανώνεται αφηγηματικά, και όχι μέσω ρητών ή γραπτών επιχειρημάτων, γεγονός που δημιουργεί αμφιβολίες για το αν μπορεί να επιτελέσει φιλοσοφικό έργο με τον τρόπο που το κάνει η παραδοσιακή φιλοσοφία (Wartenberg, 2006). Προκειμένου, λοιπόν, να μπορέσει να υποστηρίξει μια εκδοχή της πιο ισχυρής θέσης περί κινηματογραφικού φιλοσοφείν, ο Pippin, φροντίζει, εξ αρχής, να εδραιώσει την θέση του σχετικά με το πως ορίζει αυτός την φιλοσοφική δραστηριότητα. Ξεκινώντας από μια ευρύτερη αναθεώρηση του τι σημαίνει φιλοσοφία, αποστασιοποιείται από την αντίληψη της ως κλάδο που συγκροτεί και υπερασπίζεται θέσεις αποκλειστικά μέσω προτασιακού λόγου, χωρίς ωστόσο να αρνείται τη σημασία της αυστηρής εννοιολογικής αφηρημένης σκέψης που απαιτείται για ορισμένα φιλοσοφικά ζητήματα (Pippin, 2023). Αν και αυτή η «ανοιχτή» προσέγγιση της φιλοσοφίας παραμένει αμφιλεγόμενη στους περισσότερους ακαδημαϊκούς κύκλους, ο Pippin την αντιλαμβάνεται, ευρύτερα, ως «μη εμπειρική διερεύνηση νοήματος και αξίας» και διερωτάται κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει και αυτός έναν τέτοιο τρόπο κατανόησης (Pippin, 2023, σ. 18). Η φιλοσοφική συνεισφορά των φιλμ, επομένως, δεν εξαντλείται, κατά την άποψή του, στη διερεύνηση των όρων δυνατότητας του νοήματος ή της αξίας, αλλά επεκτείνεται στα ίδια τα ουσιαστικά ζητήματα σημασίας και αξίας που ανακύπτουν μέσα στην ανθρώπινη ζωή.

Αυτή η ευρύτερη αντίληψη της φιλοσοφίας ως διερεύνηση ανθρώπινων ζητημάτων έχει άμεσες μεθοδολογικές συνέπειες για τον τρόπο που ο Pippin διαβάζει τις ταινίες. Πρόκειται για αυτό που ονομάζει και ο ίδιος «εμμενειοκρατική», αντί της «πλαισιοκρατικής» ανάλυσης των φιλμ (Pippin, 2023, σ.20-21). Όπως παρατηρεί ο Lash, η προσέγγιση της εμμενούς ανάλυσης του Pippin, βρίσκει έδαφος στις θέσεις του Klevan, σχετικά με τη φιλοσοφία ως δραστηριότητα που είναι πιο «συνεχής με την κινηματογραφική κριτική», από ότι με τη θεωρία του κινηματογράφου (Lash, 2022, σ.3·Klevan, 2020). Πρόκειται για την Φιλοσοφία της Καθημερινής Γλώσσας (OLP), στην οποία είχαμε αναφερθεί για να περιγράψουμε και

την προσέγγιση του Cavell στο πρώτο κεφάλαιο, όπου, αντί να εφαρμόζει εξωτερικές κατηγορίες στο φιλμ, ο φιλόσοφος επιχειρεί να αντιληφθεί αυτό που το ίδιο το φιλμ «δουλεύει» εσωτερικά (Klevan, 2020). Βέβαια, ο Pippin δεν αρνείται εντελώς την πιθανότητα κάποιες ταινίες να πλαισιώνουν εσκεμμένα συγκεκριμένες θεωρίες ή κοινωνικοιστορικά ζητήματα. Ωστόσο, προσπαθεί να αποφύγει αυτόν τον δυϊσμό στο τρόπο ανάγνωσης του, πιστεύοντας ότι μέσα από τη λεπτομερή αισθητική ανάλυση των εσωτερικών, αναστοχαστικών μηχανισμών του ίδιου του έργου, μπορούμε να κατανοήσουμε πώς αυτό αναδεικνύει ευρύτερα κοινωνικά και ιστορικά ζητήματα, χωρίς να τα επιβάλλει εξωτερικά (Fraser, 2020).

Για παράδειγμα, στο *Διψασμένος για Ηδονή* (*In a Lonely Place*) του Nicholas Ray (1950), το φιλοσοφικό ενδιαφέρον δεν έγκειται στην επίλυση του μυστηρίου γύρω από μια δολοφονία, αλλά στη διερεύνηση της εύθραυστης δυνατότητας αμοιβαίας κατανόησης ανάμεσα στον Dixon Steele και τη Laurel Gray (Pippin, 2023). Η ταινία αναδεικνύει τις αμφιβολίες, τις παρερμηνείες και τους φόβους που συνοδεύουν κάθε προσπάθεια να γνωρίσουμε πραγματικά έναν άλλον άνθρωπο ή να γίνουμε γνωστοί από αυτόν, προσφέροντας έτσι μια μορφή κατανόησης της ανθρώπινης σχέσης, που δεν παρουσιάζεται ως αφηρημένο πρόβλημα, αλλά ως βιωμένη ανθρώπινη εμπειρία, ή οποία θα ήταν πιο δύσκολο να αποδοθεί μέσω εννοιολογικής ανάλυσης. Υπό αυτή την έννοια, λέει ο Pippin, κάποιες ταινίες «εργάζονται φιλοσοφικά» (Pippin, 2023, σ.20). Σε αντίθεση, λοιπόν, με την παράθεση θεωρητικών και υποθετικών παραδειγμάτων, από τα οποία οι φιλόσοφοι εξάγουν αφηρημένους κανόνες και αξιώματα, ο κινηματογράφος, ίσως είναι μια πιο «ευρηματική» επιλογή. Και αυτό, γιατί, ως ζωντανό και «διαφωτιστικό υπόδειγμα» (ένα «συγκεκριμένο καθολικό»), καταφέρνει να φωτίσει μια γενικότερη αλήθεια, καθιστώντας ορατές συγκεκριμένες μορφές εμπειρίας και αυτοκατανόησης που αντιστέκονται στη θεωρητική αφαίρεση (Pippin, 2023, σ. 20).

Εδώ ακριβώς εμφανίζεται η εγγεληνή αφετηρία της αναστοχαστικής μορφής. Όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, για τον Χέγκελ, η αυτοσυνείδηση δεν είναι στατική νοητική δομή αλλά διαδικασία που πραγματώνεται ιστορικά και κοινωνικά, και η τέχνη αποτελεί έναν από τους τόπους αυτής της πραγμάτωσης. Ο άνθρωπος «αυτοδιπλασιάζεται», γίνεται ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο κατανόησης, και αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα από αυτό που παράγει και εξωτερικεύει (Hegel, 1975, τ. I, σ. 31). Ο κινηματογράφος, για τον Pippin, αποτελεί, έτσι, τη μοντερνιστική εκδοχή αυτής της αναδρομικής

αυτοκατανόησης. Αυτό που τον καθιστά, όμως, φιλοσοφικά ιδιαίτερο δεν είναι απλώς ότι αποτελεί αισθητικό πεδίο εξωτερίκευσης, αλλά ότι ορισμένες ταινίες είναι ικανές να αναδιπλώσουν αυτή τη διαδικασία μέσα στην ίδια τους τη μορφή. Έτσι, ό,τι επιλέγουν να δείξουν και ό,τι αποκρύπτουν, ο τρόπος που χτίζουν και ανατρέπουν τις προσδοκίες του θεατή, αποτελεί τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο σκέφτονται αυτό που παρουσιάζουν (Pippin, 2023).

Σύμφωνα με τον Fraser (2020), ο Pippin αντλεί από τον Cavell για να εξηγήσει την εγγειανή έννοια της υποκειμενικότητας και συγκεκριμένα της αναγνώρισης. Για αυτόν, ακολουθώντας αλλά και μετασχηματίζοντας τον Cavell, η κατανόηση του εαυτού και του άλλου δεν αποτελεί μια εσωτερική γνωστική διαδικασία, αλλά προϋποθέτει σχέσεις αναγνώρισης. Ενώ, όμως, ο Cavell αντιλαμβάνεται την «αναγνώριση» (*acknowledgment*), ως ηθική αποδοχή της αδιαφάνειας και της ευαλωτότητας του άλλου, ο Pippin το επαναδιατυπώνει ως έναν εγγειανό αγώνα για «αμοιβαία ερμηνευσιμότητα», μέσα στον οποίο τα υποκείμενα επιδιώκουν να κατανοήσουν και να γίνουν κατανοητά εντός κοινωνικά και ιστορικά διαμορφωμένων κανονιστικών πλαισίων (Fraser, 2020). Παράλληλα, ο Cavell αναπτύσσει μια διπλή διάσταση σκεπτικισμού: την «ενεργητική» ανησυχία για το αν μπορούμε ποτέ να γνωρίσουμε πραγματικά τον άλλο, και την αντίστοιχη «παθητική», για το αν εμείς οι ίδιοι μπορούμε να γίνουμε γνωστοί σε κάποιον (Fraser, 2020, σ. 101). Ο Pippin δέχεται αυτή τη κατάσταση, αλλά στην ανάλυσή του έρωτα ως σκεπτικιστικό πρόβλημα, στο *In a Lonely Place*, τη μετατοπίζει εγγειανά, ερμηνεύοντας την ταινία ως δραματοποίηση των δυσκολιών της αμοιβαίας αναγνώρισης (Pippin, 2023, σ.38). Αυτός ο αγώνας είναι ακριβώς αυτό που ο κινηματογράφος με αναστοχαστική μορφή καθιστά ορατό. Η ικανότητα ενός φιλμ να εκθέτει, μέσα από χαρακτήρες που αγωνίζονται να ερμηνευθούν και να ερμηνεύσουν, τη δομική πολυπλοκότητα της αμοιβαίας αναγνώρισης στη νεωτερικότητα, αποτελεί και το περιεχόμενο αυτής της αναστοχαστικής της λειτουργίας (Lash, 2022).

Στο πλαίσιο αυτό καθίσταται πλέον σαφές τι σημαίνει στην πράξη για ένα φιλμ να διαθέτει αναστοχαστική μορφή. Ο Pippin εξηγεί ότι οι ταινίες αυτές ενσωματώνουν μια «μορφική ενότητα» (*formal unity*) που δεν προκύπτει μόνο από την πλοκή ή τις ρητές θεματικές τους (Pippin, 2023, σ.22). Πρόκειται για μια ταινία που κάθε στοιχείο της, από τον τόνο και τη σκηνοθεσία, ως τη διάρθρωση αφήγησης και τους χαρακτήρες, λειτουργεί ως μέρος ενός συνεκτικού και σκόπιμου συνόλου (Pippin, 2023). Αυτός ο σκοπός δεν είναι εξωτερικός ως

προς το φιλμ, αλλά αναδύεται ακριβώς μέσα από τη δομή του, μέσα από τον τρόπο που επιλέγει να παρουσιάζει αυτό που παρουσιάζει. Για παράδειγμα, λέει ο Pippin, όπως μια σωματική κίνηση στον χώρο μπορεί να μετρηθεί ως πράξη μόνο λόγω της αυτοκατανόησης που ενσωματώνεται σε αυτήν, έτσι και μια φιλόδοξη ταινία φέρει μέσα της μια «εσωτερική αυτοαντίληψη», που ο αναστοχαστικός θεατής καλείται να αποκαλύψει μέσα από προσεκτική ερμηνευτική εργασία (Pippin, 2023, σ.22).

Η έμφαση αυτή στην ερμηνεία συνδέει τον Pippin με την κριτική παράδοση του V. F. Perkins, στον οποίο άλλωστε είναι αφιερωμένο το *The Philosophical Hitchcock* (2017) (Lash, 2022). Όπως υποστηρίζει ο Perkins, στο άρθρο του *Must We Say What They Mean?* (1990/2020), η ερμηνεία δεν πρέπει να νοείται ως αναζήτηση κρυμμένων νοημάτων πίσω από το έργο, καθώς «η υποδήλωση αποτελεί μορφή έκφρασης και όχι απόκρυψης» (Perkins, 2020, σ.249). Από αυτή την οπτική, η σημασία μιας ταινίας αναδύεται μέσα από την προσεκτική εξέταση των μορφικών και εκφραστικών της χαρακτηριστικών και όχι μέσω της επιβολής εξωτερικών θεωρητικών σχημάτων. Γι' αυτό και η διάκριση ανάμεσα σε απλή περιγραφή και βαθύτερη ερμηνεία δεν μπορεί να καθοριστεί εκ των προτέρων, και άρα μόνο η ίδια η διαδικασία κατανόησης του έργου αποκαλύπτει ποια στοιχεία του αποδεικνύονται αισθητικά και νοηματικά καθοριστικά (Perkins, 2020). Η αναστοχαστική μορφή, επομένως, δεν συνιστά ένα κρυφό περιεχόμενο που περιμένει να αποκωδικοποιηθεί, αλλά έναν τρόπο οργάνωσης της κινηματογραφικής εμπειρίας που καλεί τον θεατή να επανεξετάζει διαρκώς την κατανόησή του για ό,τι βλέπει. Υπό αυτή την έννοια, η ερμηνευτική εργασία, που απαιτούν οι «φιλόδοξες» ταινίες του Pippin, «συγκλίνει», όπως λέει και ο ίδιος, με τη φιλοσοφική διερώτηση (Pippin, 2023, σ.23).

Το κεντρικό αναλυτικό εργαλείο που καθιστά εφαρμόσιμη αυτή τη διάκριση είναι αυτό που ο Pippin αποκαλεί «κόσμος στη ταινία» και «κόσμος της ταινίας», αντλώντας από τον Yacavone (2015) (Pippin, 2023, σ. 22, υποσ.6). Ο πρώτος αφορά αυτό που βλέπουν και πιστεύουν οι χαρακτήρες, δηλαδή τον κόσμο όπως αυτοί τον αντιλαμβάνονται, με τα κανονιστικά πλαίσια, τις παραδοχές και τα τυφλά τους σημεία. Ο δεύτερος είναι ο τρόπος που η ίδια η ταινία παρουσιάζει και σχολιάζει αυτόν τον κόσμο μέσω της κινηματογραφικής της γλώσσας. Το φιλοσοφικό ενδιαφέρον αναδύεται εκεί όπου αυτοί οι δύο κόσμοι αποκλίνουν και, άρα, αυτό που νομίζουν οι χαρακτήρες ότι κάνουν διαφέρει από αυτό που το φιλμ αποκαλύπτει ότι πραγματικά συμβαίνει (Pippin, 2023). Ο Lash παρατηρεί ότι αυτή η απόκλιση αντιστοιχεί στο εσωτερικό χάσμα μεταξύ του τι βλέπουν οι χαρακτήρες ως

κόσμο τους και αυτού που η ταινία αποκαλύπτει γι' αυτούς (Lash, 2022). Αυτό το χάσμα είναι η κινηματογραφική εκδήλωση αυτής ακριβώς της δομής της αυτοσυνείδησης που αναλύσαμε στην προηγούμενη ενότητα. Σύμφωνα με τον Fraser (2020), αυτή είναι και η πιο ισχυρή πλευρά της εμμενής ανάγνωσης του Pippin. Ο φιλοσοφικά εμπλεκόμενος θεατής δεν αναζητά «θέσεις» αλλά παρακολουθεί πώς τα επιμέρους στοιχεία, τόνος, κίνηση κάμερας, δομή μοντάζ, φωτισμός, συγκροτούν μια κατανόηση που δεν θα μπορούσε να αποδοθεί ισοδύναμα με κανένα άλλο μέσο.

Μια πρώτη παραδειγματική εκδήλωση της λειτουργίας του «κόσμος στη ταινία» και «κόσμος της ταινίας», εμφανίζεται στην ανάλυση που ο Pippin επιλέγει να τοποθετήσει αμέσως μετά τη θεωρητική εισαγωγή του *Filmed Thought*, τον *Σιωπηλό Μάρτυρα* (*Rear Window*) του Hitchcock (1954). Αν και σύμφωνα με τον ίδιο, πιο διαφωτιστικό παράδειγμα για αυτή τη λειτουργία αποτελεί το *Chinatown* του Polanski, (1974), εμείς θα αξιοποιήσουμε τον Hitchcock. Η επιλογή δεν είναι τυχαία καθώς και ο κόσμος εδώ χωρίζεται πολύ φανερά στα δύο. Αυτός μέσα στη ταινία είναι ο κόσμος του Jefferies και ο τρόπος που αυτός βλέπει τους γείτονές του ως αντικείμενα παρατήρησης, ως «εικόνες», του επιτρέπουν να εξάγει συμπεράσματα χωρίς να συμμετέχει, όντας καθηλωμένος στο δωμάτιο του σπιτιού του. Ο κόσμος της ταινίας είναι ο τρόπος που ο Hitchcock μάς αποκαλύπτει ότι η αποστασιοποιημένη θεαματική στάση δεν είναι ουδέτερη αλλά αποτελεί η ίδια αντικείμενο φιλοσοφικής κριτικής (Pippin, 2023). Το ζήτημα δεν είναι απλώς αν η ηδονοβλεπτική παρατήρηση είναι ηθικώς ανεκτή, αλλά τι είδους γνώση παράγει, και γιατί αποδεικνύεται ανεπαρκής, ως μέσο σύνδεσης με τους άλλους. Αυτή η ανεπάρκεια δεν εκφράζεται μέσω κάποιου διαλόγου ή ρητής ηθικής διδαχής, που αποκομίζει ο θεατής άμεσα, αλλά μέσα από τον τρόπο που η ίδια η ταινία διαρθρώνει την αφήγησή της, κατευθύνει ή αποπροσανατολίζει τη ματιά του θεατή, και τελικά συμπαρατάσσει τον ίδιο τον θεατή με τον Jefferies για να του αποκαλύψει τα δικά του τυφλά σημεία. Η ερώτηση του Thorwald, «τι θέλεις από εμένα;», όταν αντιμετωπίζει τον Jefferies, αντηχεί πέρα από τη στιγμή της πλοκής ως ερώτημα που το φιλμ απευθύνει στον ίδιο τον θεατή (Fraser, 2020).

3. Μέσα από την φιλμική ανάλυση: θεματικές και εργαλεία

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναδείξαμε τις φιλοσοφικές βάσεις πάνω στις οποίες στηρίζεται η κινηματογραφική σκέψη του Pippin. Την εγγελιανή κατανόηση της αυτοσυνείδησης ως ιστορικής και διυποκειμενικής διαδικασίας, την αντίληψη του κινηματογράφου ως τόπου συλλογικής αυτογνωσίας, και την έννοια της αναστοχαστικής μορφής ως τον εννοιολογικό κόμβο που συνδέει τη φιλοσοφία με την κινηματογραφική πρακτική. Παρουσιάσαμε επίσης τον αγώνα για «αμοιβαία ερμηνευσιμότητα», δηλαδή την ιδέα ότι κεντρική φιλοσοφική λειτουργία του κινηματογράφου είναι η ικανότητά του να αναδεικνύει, μέσα από τους εμμενείς μηχανισμούς του, πώς τα υποκείμενα αγωνίζονται να γνωρίσουν και να γίνουν γνωστά σε άλλους, αγώνας που για τον Pippin αποτελεί τον τόπο όπου αρθρώνεται η αναστοχαστική ικανότητα του κινηματογράφου (Fraser, 2020). Έχοντας κάνει όλα τα παραπάνω σε ένα θεωρητικό επίπεδο, το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται προς τις ίδιες τις κινηματογραφικές αναλύσεις του Pippin και συγκεκριμένα, στο πώς εκδηλώνονται όλες αυτές οι φιλοσοφικές κατηγορίες μέσα από αυτές.

Το κεφάλαιο αρθρώνεται σε δύο συμπληρωματικές ενότητες που αντιστοιχούν σε δύο αλληλένδετα ερωτήματα. Η πρώτη αφορά το τι σκέφτεται ο κινηματογράφος, και δηλαδή τα φιλοσοφικά ζητήματα της νεωτερικής εμπειρίας που αναδύονται μέσα από τις ταινίες που επιλέγει ο Pippin να αναλύσει. Το ερώτημα αυτό οδηγεί στους κεντρικούς θεματικούς άξονες του *Filmed Thought*, όπως τους έχουμε ήδη αναλύσει εννοιολογικά, και άρα πρόκειται για την κρίση της δράσης και της αυτογνωσίας, την ηθική αβεβαιότητα που χαρακτηρίζει τη νεωτερική συνθήκη, και την αδυναμία αμοιβαίας αναγνώρισης μεταξύ υποκειμένων (Pippin, 2023). Κεντρικό ανάμεσά τους είναι το πρόβλημα της αυτενέργειας. Με τον όρο αυτό ο Pippin δεν αναφέρεται απλώς στο «τι κάνουμε», αλλά στο αν και κατά πόσο μπορούμε να πούμε ότι «κάνουμε» κάτι συνειδητά, σκόπιμα, με αυτογνωσία των κινήτρων μας και έλεγχο των συνεπειών, με τον τρόπο, δηλαδή, που το αναστοχαστικό μοντέλο υποθέτει (Lash, 2022).

Εν συνεχεία, η δεύτερη ενότητα αφορά το πώς τα σκέφτεται και τα αναδεικνύει, όχι μόνο μέσω της αφήγησης, αλλά μέσω των συγκεκριμένων κινηματογραφικών εργαλείων και τεχνικών. Μέσα από αυτά τα εργαλεία η αναστοχαστική μορφή γίνεται ορατή, ήτοι η τονικότητα, η κινηματογραφική ειρωνεία και ο ελεύθερος έμμεσος λόγος (Pippin, 2023). Η διάκριση αυτή μεταξύ θεματικής και μορφολογικής διάστασης γίνεται για καθαρά

μεθοδολογικούς σκοπούς, και όχι επειδή ο ίδιος ο Pippin αναλύει τις ταινίες σε ξεχωριστά επίπεδα (ή τουλάχιστον δεν το κάνει με εμφανή ή σκόπιμο τρόπο). Εξάλλου, στις ταινίες που εξετάζει, το θέμα και η μορφή είναι αδιαχώριστα, καθώς η φιλοσοφική τους διερεύνηση δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στα θέματα που πραγματεύονται, αλλά στον τρόπο με τον οποίο η ίδια η κινηματογραφική μορφή τα εκθέτει, τα αναστοχάζεται και τα καθιστά αντικείμενα κατανόησης (Pippin, 2023).

Ένα στοιχείο που αξίζει να επισημανθεί πριν από την ανάλυση, είναι η ίδια η επιλογή των ταινιών που αποτελούν το corpus του Pippin. Αν και το *Filmed Thought* δεν περιλαμβάνει κατεξοχήν αναλύσεις film noir, το ευρύτερο κινηματογραφικό corpus του Pippin κινείται κυρίως ανάμεσα σε κλασικά έργα του αμερικανικού σινεμά, από το film noir του Tourneur και του Ray ως τα μελοδράματα του Sirk και τα θρίλερ του Hitchcock, με μερικές επεκτάσεις στο ευρωπαϊκό σινεμά, όπως τα φιλμ των αδελφών Dardenne και ο Polanski (Fraser, 2020). Ο Pippin, εξάλλου, υποστηρίζει ότι οι ταινίες που μπορούν να αναστοχάζονται δεν ταυτίζονται, ούτε μόνο με το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό σινεμά, ούτε με κάποιο συγκεκριμένο είδος, καθώς έχει να κάνει συγκεκριμένα με την εσωτερική δομή αυτοαντίληψης κάθε φιλόδοξης ταινίας (Pippin, 2023). Αποκαλυπτική από αυτή την άποψη είναι η παρατήρηση του Lash ότι στο πρώτο του βιβλίο για τον κινηματογράφο ο Pippin ευχαριστεί τον φιλόσοφο Mark Wilson, ο οποίος τον θεράπευσε από τις «ευρωπαϊζουσες προκαταλήψεις» του για τις πιο «καλλιτεχνικές» ταινίες και τον εισήγαγε στα «βάθη του κλασικού κινηματογράφου του Hollywood» (Lash, 2022, σ. 7).

3.1 Οι Θεματικές του κινηματογράφου της νεωτερικής κρίσης: Αυτογνωσία, Αυτενέργεια και Αβεβαιότητα

Στον πυρήνα της κινηματογραφικής φιλοσοφίας του Pippin βρίσκεται μια αρνητική διάγνωση για το νεωτερικό υποκείμενο. Αυτό που νομίζει ότι ξέρει τι θέλει, τι κάνει και γιατί το κάνει, αποδεικνύεται κατ' επανάληψη λανθασμένο. Το ζήτημα δεν είναι σκεπτικιστικό, δεν αφορά δηλαδή θεωρητική αμφιβολία για τη δυνατότητα γνώσης εν γένει, αλλά είναι εγγεληνόν, στο βαθμό που η δράση, η πρόθεση και η ταυτότητα είναι ιστορικές, κοινωνικά ενσωματωμένες και αναδρομικά κατανοητές πραγματικότητες. Αυτή η αρχή, σύμφωνα με τον Pippin, δοκιμάζεται κατ' εξοχήν στα film noir. Αυτό που ο Pippin (2012)

σ. 22, αποκαλεί «αναστοχαστικό μοντέλο δράσης», σύμφωνα με το οποίο ο δρών σχηματίζει εσωτερικά μια πρόθεση, την εξωτερικεύει σε πράξη και κρίνεται ηθικά με βάση αυτή την αλληλουχία, προϋποθέτει ένα υποκείμενο διαφανές στον εαυτό του. Τα καλύτερα *poirs*, εστιάζοντας ακριβώς εκεί, δείχνουν υποκείμενα που αδυνατούν να ελέγξουν ό,τι τελικά πράττουν, να γνωρίσουν τα πραγματικά τους κίνητρα εκ των προτέρων ή να προβλέψουν τις συνέπειες των πράξεων τους. Αυτό δεν είναι η ψυχολογική αποτυχία μεμονωμένων ατόμων, αλλά ένδειξη ευρύτερης ιστορικής αλλαγής, σχετικά με το τι σημαίνει να είναι κανείς δρών υποκείμενο έχει αρχίσει να αμφισβητείται στη νεωτερικότητα (Pippin, 2012). Ο Lash (2022) αναγνωρίζει σε αυτή τη διάγνωση δύο επίπεδα: ένα «καθολικό» (global), που αφορά τη γενική κατάρρευση του αναστοχαστικού μοντέλου, και ένα «τοπικό» (local), που αφορά τους συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους οι χαρακτήρες των *poirs* αξιοποιούν αυτή την κατανόηση, συχνά ως δικαιολογία ή αυτοεξαπάτηση (Lash, 2022, σ.118).

Η φιλοσοφική πλαισίωση αυτής της κρίσης περνά, στον Pippin, μέσα από μια ιδιαίτερα αποκαλυπτική παρατήρηση, ότι, ακόμη και ο πλήρης σκεπτικισμός για την αυτενέργεια δεν απελευθερώνει τον δρώντα από την ανάγκη να πράξει. Ο Lash (2022) σ.119 αναδεικνύει αυτό το σημείο με μια παράλληλη αναφορά στη φιλόσοφο Christine Korsgaard, λέγοντας ότι ακόμη και αν κάποιος πεισθεί ότι η ανθρώπινη δράση δεν είναι παρά απόρροια νευροχημικών διεργασιών, δεν μπορεί απλώς να «περιμένει να δει τι θα κάνει». Η αυτενέργεια δεν είναι θεωρητική επιλογή που μπορεί να ανακληθεί, είναι αναπόφευκτη δομή της ζωής ως ζωής. Αυτό θέτει σε κίνηση το ερώτημα που ο Pippin βρίσκει να αρθρώνουν τα *poirs* πιο ζωντανά, σχετικά με το τι σημαίνει να πράττεις ως υποκείμενο όταν οι συμβατικές ιδέες για τη δράση έχουν αποδειχθεί ανεπαρκείς (Pippin, 2012). Η ανεπάρκεια αυτή εκδηλώνεται στη δυσκολία χρήσης αυτών που ο Pippin αποκαλεί «πυκνές κανονιστικές έννοιες», λέξεις όπως «πιστότητα», «ελευθερία», «αυτοεξαπάτηση», «προδοσία» τις οποίες νομίζουμε ότι κατανοούμε βαθύτερα από ό,τι πράγματι κατανοούμε (Pippin, 2012, σ. 29). Η δυσκολία αυτή δεν είναι γλωσσική, επισημαίνει ο Lash (2022), αλλά αποτελεί ένδειξη της ρηχότητας της κανονιστικής μας αυτοκατανόησης. Στο καθολικό επίπεδο, ο κόσμος των *poirs* είναι ένας κόσμος όπου η συμβατική εικόνα της δράσης ως σχεδιασμένης και αιτιωδώς αποτελεσματικής έχει καταρρεύσει. Στο τοπικό επίπεδο, η ειρωνεία γίνεται αδυσώπητη, καθώς οι ίδιοι χαρακτήρες που επικαλούνται «μοιραίες»

συνθήκες, ψεύδονται τον εαυτό τους, χρησιμοποιώντας τη γενική ανεπάρκεια ως άλλοθι για αποτυχίες που θα μπορούσαν να αποφύγουν (Pippin, 2012).

Το *Out of the Past* του Tourneur (1947) παρέχει το πιο ανεπτυγμένο κινηματογραφικό σχόλιο πάνω σε αυτή τη θεωρητική κατασκευή. Ο Jeff Bailey δρα εντός ενός πλέγματος διασταυρώσεων που δεν αφήνει χώρο για ανακλαστική παύση, καθώς τα γεγονότα εκτυλίσσονται με ρυθμό που καθιστά αδύνατη τη σκόπιμη επιλογή (Pippin, 2012). Σε κρίσιμες στιγμές, ο Tourneur τοποθετεί την κάμερα πίσω από τον Mitchum σε ημίτομο, αποκρύπτοντας τη διαδικασία ανάκλασης στο πρόσωπό του. Αυτό που ο θεατής βλέπει είναι αυτοσχδιασμός και όχι απόφαση, καθώς η σκηνοθεσία δεν υπαινίσσεται αλλά σκέφτεται ότι ο Jeff αντιμετωπίζει καταστάσεις χωρίς να είναι ανακλαστικά προετοιμασμένος για αυτές (Pippin, 2012· Lash, 2022). Ακόμη και όταν η μοίρα φαίνεται αναπόφευκτη, η επίκλησή της, ως άλλοθι, λειτουργεί ταυτόχρονα και ως μορφή αυτοεξαπάτησης. Η ειρωνεία αυτή, θα δούμε και στη συνέχεια, διατρέχει τα περισσότερα *poirs* που αναλύει ο Pippin (Lash, 2022).

Η ριζοσπαστικότερη εκδοχή αυτής της κινηματογραφικής φιλοσοφίας εμφανίζεται στα έργα των αδελφών Dardenne, και ιδιαίτερα στο *The Son* (2002). Ο Olivier δέχεται ως μαθητευόμενο τον νεαρό που σκότωσε το παιδί του, χωρίς να είναι σε θέση να εξηγήσει γιατί, ούτε στον εαυτό του ούτε στον θεατή. Η επίμονη κάμερα πίσω από τον ώμο του, μας λέει ο Pippin (2023), δεν μεταφράζει αφηγηματική απόκρυψη, όπως θα υπέθετε μια συμβατική ανάγνωση, αλλά μεταφράζει τη φιλοσοφική θέση, ότι η πρόθεση του Olivier δεν υπάρχει ακόμη ως σχηματισμένη οντότητα που απλώς αποκρύπτεται, αλλά βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία διαμόρφωσης. Αυτό που η ταινία καθιστά ορατό δεν είναι απόφαση ή παράλειψη απόφασης, αλλά η χρονικά εκτεταμένη και κοινωνικά ενσωματωμένη διεργασία μέσα από την οποία η πρόθεση σχηματίζεται (Lash, 2022). Ο Cavell, μάλιστα, είχε εντοπίσει αυτή τη δυσκολία ήδη στο *The World Viewed*, σημειώνοντας ότι, το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε ποτέ πλήρως τι είναι κάποιος πριν αυτό αποκαλυφθεί στη σχέση (Cavell, 1979). Για τον Pippin, η αδυναμία αυτοκατανόησης δεν είναι τυχαία αποτυχία, αλλά δομικό χαρακτηριστικό του νεωτερικού υποκειμένου που ο κινηματογράφος μπορεί να αποδώσει με τρόπο που ούτε η λογοτεχνία ούτε η παραδοσιακή φιλοσοφία μπορούν να αντικαταστήσουν (Pippin, 2023).

Τη γέφυρα ανάμεσα στην κρίση της δράσης και στην ευρύτερη ηθική συνθήκη της νεωτερικότητας οικοδομεί η έννοια που ο Pippin αποκαλεί «αγνωσία» (unknowingness) (Pippin, 2017, όπως αναφ. στο 2023, σ. 108). Ο όρος είναι εσκεμμένα μη σκεπτικιστικός, καθώς δεν αναφέρεται σε θεωρητική αδυναμία γνώσης εν γένει, αλλά σε μια κατάσταση όπου «*ξέρουμε πάρα πολλά για να είμαστε σκεπτικιστές αλλά πολύ λίγα για να είμαστε εφησυχασμένοι*» (Pippin, 2023, σ.108). Πρόκειται, δηλαδή, για μια δομική αστοχία, που εμφανίζεται ακριβώς εκεί όπου χρειαζόμαστε περισσότερο να ξέρουμε, στις ερωτικές σχέσεις, στις ηθικές κρίσεις για τους άλλους, στην εκτίμηση των κινήτρων μας. Η ταινία που εξερευνά αυτή τη συνθήκη με το μεγαλύτερο βάθος είναι, κατά τον Pippin, το *Vertigo* (Hitchcock, 1958). Το *Vertigo*, πέρα από την αφήγηση μιας ιστορίας απάτης, εκθέτει τη δομική πολυπλοκότητα που ενυπάρχει σε κάθε σχέση αναγνώρισης. Κάθε ρομαντική σχέση υπερπλαισιώνεται από πολλαπλά, επικαλυπτόμενα υποκείμενα, δηλαδή, τον εαυτό που κάποιος είναι, εκείνον που βλέπει ο άλλος, εκείνον που επιθυμεί να φανεί (Lash, 2022). Ο Scottie αγαπά μια γυναίκα που δεν υπήρξε ποτέ, κατόπιν επιχειρεί να ανακατασκευάσει εκείνο το ανύπαρκτο πρωτότυπο σε μια πραγματική γυναίκα, αδυνατώντας να συνειδητοποιήσει, ούτε τη φύση της δικής του επιθυμίας, ούτε ποιον πραγματικά βλέπει απέναντί του. Η αφηγηματική αντιστροφή στη μέση της ταινίας, η χρήση προφίλ και αντανάκλασεων, αλλά και η επανάληψη σκηνών από μεταβαλλόμενη γνωσιολογική θέση, «σκέφτονται» φιλοσοφικά, αναδεικνύουν δηλαδή, τον τρόπο που η αγνωσία λειτουργεί στη νεωτερική εμπειρία (Lash, 2022). Η ταινία επεκτείνει, έτσι, αυτό που ο Cavell είχε ορίσει ως το κεντρικό πρόβλημα που ο κινηματογράφος επιτρέπει να διερευνηθεί, την αδυναμία, δηλαδή, να γνωρίσεις πραγματικά τον άλλον, όχι ως θεωρητικό αδιέξοδο αλλά ως βιωμένη συνθήκη αναγνώρισης (Cavell, 1979).

3.2 Τα εργαλεία της κινηματογραφικής μορφής: Τονικότητα, Ειρωνεία, ελεύθερος έμμεσος λόγος

Η φιλοσοφική σκέψη του κινηματογράφου δεν μεταφέρεται, λοιπόν, μόνο μέσα από αφήγηση αλλά και μέσα από κινηματογραφικές τεχνικές που αναλαμβάνουν να αρθρώσουν αυτό που η εννοιολογική γλώσσα δεν μπορεί. Στις αναλύσεις του Pippin υπάρχουν τέτοιες τεχνικές που διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο, όπως είναι η τονικότητα, η κινηματογραφική ειρωνεία και ο ελεύθερος έμμεσος λόγος. Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Lash (2022) σ.186, «*οι κινηματογραφικές τεχνικές καθαυτές δεν βρίσκονται στον πυρήνα των φιλοσοφικών*

αναγνώσεων του Pippin. Αυτό, ωστόσο, για τον Lash, δεν σημαίνει, ότι τα κείμενα του Pippin για τον κινηματογράφο πρέπει να θεωρηθούν περισσότερο φιλοσοφικά από ότι κινηματογραφικά, καθώς, συνεχίζοντας, τονίζει ότι «ο Pippin είναι σαφής ότι πιστεύει πως οι λεπτομέρειες του κινηματογραφικού στυλ είναι κεντρικές για το νόημα των ταινιών, όπως ακριβώς και οι αντίστοιχες διαστάσεις άλλων οπτικών έργων τέχνης» (Lash, 2022, σ. 186). Η επιλογή, λοιπόν, της τονικότητας, της ειρωνείας και του ελεύθερου έμμεσου λόγου ως των τριών βασικών εργαλείων ανάλυσης δεν είναι τυχαία, αλλά αντανakλά ακριβώς εκείνο το επίπεδο κινηματογραφικού στυλ στο οποίο ο Pippin εντοπίζει φιλοσοφικό βάρος.

Η κινηματογραφική τονικότητα λειτουργεί με μεγαλύτερη φιλοσοφική ένταση στο *Chinatown* του Polanski (1974). Η ταινία ενώ αφηγείται μια ιστορία πολιτικής διαφθοράς, δημιουργεί ταυτόχρονα και μια ατμόσφαιρα ηθικής αδιαφάνειας που χρωματίζει το σύνολο του αφηγηματικού κόσμου. Ο Pippin ανατρέχει εδώ στον Adorno για να ονοματίσει αυτή τη συνθήκη, λέγοντας ότι η κανονιστική κατάρρευση που διέγινωσε ο Adorno στη νεωτερική κοινωνία βρίσκεται στο φιλμ του Polanski την κινηματογραφική της σωματοποίηση, ότι δηλαδή «ο κυρίαρχος τρόπος ζωής μπορεί να 'ναι κατ' ουσίαν φθαρμένος στον πυρήνα του... ότι η ίδια η ζωή δεν ξει» (Pippin, 2023, σ.33). Ο τίτλος, έτσι, λειτουργεί διπλά, ως τοπωνύμιο για τους χαρακτήρες που πιστεύουν ότι η αταξία μπορεί να εγκλωβιστεί κάπου αλλού, και ως μεταφορά για μια συνθήκη που διαπερνά ολόκληρο τον ιστό της νεωτερικής κοινωνίας (Lash, 2022). Αυτό που καθιστά ιδιαίτερα σημαντική τη συγκεκριμένη ανάλυση είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Pippin εννοεί την τονικότητα ως συνθετικό αποτέλεσμα. Η διάθεση, η ατμόσφαιρα, δηλαδή, που διαπερνά μια ταινία μπορεί να μην ταυτίζεται με το ύφος της, αλλά ούτε και διαχωρίζεται από αυτό, καθώς είναι ακριβώς εκείνο που αναδύεται από τη συνεπή και ελεγχόμενη χρήση όλων των κινηματογραφικών μέσων μαζί, του μουσικού σκορ, της *mise-en-scène*, του χρωματισμού της αφήγησης. Υπ' αυτή την έννοια, τονικότητα και ύφος δεν είναι ταυτόσημα στη σκέψη του Pippin, αλλά το ένα προϋποθέτει το άλλο (Lash, 2022). Η τονικότητα είναι, λοιπόν, φιλοσοφικά σημαντική, καθώς δεν ορίζεται ως ατμόσφαιρα αισθητικής, μόνο σημασίας, αλλά είναι εκείνη η ποιότητα της κινηματογραφικής μορφής, μέσα από την οποία ο θεατής δεν παρατηρεί, αλλά βιώνει μια κατάσταση ηθικής σύγχυσης, με τρόπο που δεν θα μπορούσε να επιτύχει η διατύπωση θέσεων (Pippin, 2023). Ο Cavell είχε εντοπίσει κάτι ανάλογο, λέγοντας ότι ο κινηματογράφος δεσμεύει τη σχέση μας με τον κόσμο πριν από οποιαδήποτε αντανάκλαση, διαμορφώνοντας τη ματιά μας μέσα από τη δομή της εικόνας

του (Cavell, 1979). Πράγματι, η τονικότητα στον Polanski λειτουργεί ανάλογα, καθώς δεν ανακοινώνει μια φιλοσοφική θέση αλλά την κάνει αισθητή.

Η δεύτερη τεχνική, η κινηματογραφική ειρωνεία, αρθρώνεται κυρίως στα μελοδράματα του Sirk. Στο *All That Heaven Allows* (1955), η υπερβολική παλέτα χρωμάτων, η έντονη χρήση φωτισμού, ακόμα και τα εμφατικά close-ups, μεταφέρουν οπτικά τον τρόπο που ο κόσμος φαίνεται στους χαρακτήρες, συμπεριλαμβανομένης της αυτοεξαπάτησης που τους χαρακτηρίζει (πιππιν, 2023). Οι χαρακτήρες του Sirk πιστεύουν αβίαστα αυτά που εκφράζουν χωρίς να κατανοούν τι πραγματικά εκφράζουν, με αποτέλεσμα το κοινό να βλέπει ό,τι αυτοί αδυνατούν να δουν για τον εαυτό τους, χωρίς η ταινία να τους αντιμετωπίζει με εχθρότητα. Σχετικά με αυτό, ο Lash (2022) επισημαίνει ότι ο Pippin, παρότι αποδέχεται πλήρως τον βαθύτατα ειρωνικό χαρακτήρα των μελοδραμάτων του Sirk, δεν θεωρεί ότι αυτό σημαίνει πως η ειρωνεία λειτουργεί εις βάρος των χαρακτήρων τους. Πράγματι, όπως λέει και ο ίδιος, «η αγνωσία που παριστάνει τη γνώση μπορεί να αποτελέσει ένα πλούσιο θέμα της ειρωνείας, πόσο μάλλον όταν η ειρωνεία δεν ενέχει διδακτισμό ή χλευασμό» (πιππιν, 2023, σ.166). Μάλιστα, η αγνωσία αυτή, για τον Pippin δεν παραμένει απλώς ατομικό χαρακτηριστικό των προσώπων, αλλά λειτουργεί ως όχημα για μια ευρύτερη αναστοχαστική ερώτηση σχετικά με το γιατί, στη συγκεκριμένη ιστορική συνθήκη της αμερικανικής δεκαετίας του 1950, ο ερωτικός αλλά και ο οικογενειακός δεσμός εμφανίζονται τόσο προβληματικοί (Pippin, 2023). Η ειρωνική οπτική γωνία της ταινίας καθιστά ορατή, κινηματογραφικά, την αστάθεια και την παθολογία αυτών των σχέσεων ακριβώς τη στιγμή που οι χαρακτήρες αρνούνται ή αδυνατούν να την αναγνωρίσουν. Στο *All That Heaven Allows*, η κεντρική θέση που κατέχει το Walden του Thoreau ως σημείο αναφοράς για έναν «αμερικανικό αγώνα αυθεντικότητας» λειτουργεί, σύμφωνα με τον Pippin, ως ένδειξη ότι ο σκηνοθέτης στοχεύει μια ευρύτερη μορφή «κοινωνικής παθολογίας», διευρύνοντας το θεματικό εύρος της ταινίας πέρα από την ατομική ιστορία των πρωταγωνιστών της (Pippin, 2023, σ. 166). Ακριβώς αυτή η διεύρυνση επιτρέπει στο μελόδραμα να λειτουργεί ταυτόχρονα ως γνήσιο μελόδραμα και ως αναστοχαστική διερεύνηση της ίδιας της φόρμας του, στον βαθμό που η φόρμα αυτή αναδεικνύεται ως η καταλληλότερη για να φωτίσει τον σύγχρονο, αστικό αμερικανικό κόσμο. Αυτό που σημειώνει ο Lash (2022) σ.191, εδώ, είναι ότι η ειρωνεία αποτελεί ζήτημα εξαιρετικά ενδιαφέρον καθαυτό, αλλά και ιδιαίτερα χρήσιμο για τους σκοπούς του Pippin,

καθώς αναδεικνύει τους κινδύνους μιας υπερβολικά αυστηρής διάκρισης ανάμεσα στις «οπτικές ή κινηματογραφικές πτυχές μιας ταινίας από τις άλλες διαστάσεις της».

Αυτή η τεχνική σχετίζεται με αυτό που ο Pippin αποκαλεί «ελεύθερο πλάγιο λόγο», δανεισμένο από τη λογοτεχνική θεωρία (Pippin, 2023, σ.34-35). Πρόκειται για αφηγηματική τακτική που ταυτόχρονα εγκαταλείπεται στην υποκειμενικότητα ενός χαρακτήρα και διατηρεί κριτική απόσταση απέναντί της. Στον κινηματογράφο αυτό σημαίνει ότι το οπτικό ύφος αναπαριστά ταυτόχρονα τον τρόπο που ο κόσμος φαίνεται στους χαρακτήρες και το σχόλιο της ταινίας πάνω σε αυτόν τον τρόπο θέασης. Μέσα από αυτή την σύνδεση, σύμφωνα με τον Λας (2022), αναδεικνύεται και η τάση του Pippin να προσεγγίζει το οπτικό νόημα μέσα από το πρωταρχικό του ενδιαφέρον για την αναστοχαστική μορφή, και τα μελοδράματα του Sirk φαίνεται να συνιστούν, ιδανικό παράδειγμα αυτής της σύνδεσης μορφής και περιεχομένου. Ο Pippin, εδώ, εντοπίζει μια θεμελιώδη διάσπαση ανάμεσα στις προθέσεις του δημιουργού και στο νόημα που μεταφέρεται πιο οπτικά και ιδεολογικά. Σύμφωνα με τον ίδιο, πρόκειται για μια λανθασμένη διχοτόμηση, θεμελιωμένη στην «παραδοχή μιας καρτεσιανής ιδεολογίας που θεωρεί ότι η ατομική νοητικότητα είναι ιδιωτική και αυτοκυρίαρχη και ότι βρίσκεται στον αντίποδα κάποιου εξωτερικού προσδιορισμού» (Pippin, 2023, υποσημ.18). Η αξία των μελοδραμάτων του Sirk, λοιπόν, έγκειται στο ότι επιμένουν στην «αδιαχωριστότητα ψυχολογικού και κοινωνικοϊστορικού», χωρίς όμως το πρώτο να καταλήγει «απλό επιφαινόμενο» του δεύτερου (Pippin, 2023, υποσημ.18). Τελικά, η αισθητική υπερβολή στον Sirk εξωτερικεύει την αντίληψη που έχουν οι ίδιοι οι χαρακτήρες για τον εαυτό τους, καθιστώντας ορατό ό,τι εκείνοι δεν βλέπουν, χωρίς να αποτελεί απλώς εξωτερική επιλογή του σκηνοθέτη. Σε άλλη υποσημείωση του, ο Pippin ακολουθώντας τον Elsaesser, αναγνωρίζει πως το νόημα σε τέτοια μελοδράματα συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με τα αισθητικά στοιχεία (όπως το ντεκόρ, ο φωτισμός και η μουσική, όπως προαναφέραμε), τα οποία όμως, «ως ανάλογα του ελεύθερου πλάγιου λόγου, συντείνουν στην αποσταθεροποίηση του προαναφερθέντος δυϊσμού» (Pippin, 2023, σ. 172, υποσημ. 22). Η σύνδεση με τη διάκριση κόσμου μέσα στη ταινία και κόσμου της ταινίας, που αναλύθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται εδώ πλήρης, εφόσον ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι ο τρόπος που η ταινία σχολιάζει εξ αποστάσεως εκείνο που ταυτόχρονα αναπαριστά από μέσα.

Συνολικά, οι τρεις αυτές τεχνικές δεν αποτελούν έναν αυστηρό κατάλογο αισθητικών εργαλείων, αλλά τρεις τρόπους με τους οποίους η κινηματογραφική μορφή φέρει

φιλοσοφικό λόγο. Και αυτό είναι ένα είδους σκέψης που δεν θα μπορούσε να αρθεί εκτός αυτής της μορφής. Εντός, λοιπόν, μιας παράδοσης που ξεκινά από τον Cavell και θεμελιώνεται με τον Χέγκελ, ο Pippin αντιστρέφει την ιεραρχία που υιοθέτησε ιστορικά η φιλοσοφία της τέχνης, αναδεικνύοντας ότι τα εργαλεία της κινηματογραφικής μορφής δεν εικονογραφούν μια ήδη σχηματισμένη φιλοσοφική θεωρία, αλλά αποτελούν αυτούσια σκέψη με φιλοσοφική χροιά.

Συμπεράσματα

Μέσα σε αυτά τα τρία κεφάλαια η διαδρομή που διανύσαμε ακολούθησε μια εσωτερική λογική, από τη χαρτογράφηση του ευρύτερου πεδίου της φιλοσοφίας του κινηματογράφου, στις εγγειανές φιλοσοφικές καταβολές του Pippin, στην έννοια της αναστοχαστικής μορφής, και τέλος στα κινηματογραφικά ζητήματα και εργαλεία μέσα από τα οποία αυτή η έννοια πραγματώνεται. Η αλληλουχία αυτή, πέρα από ότι σκόπευε στο να οργανώσει νοηματικά τη σκέψη του φιλόσοφου, αποκαλύπτει ακριβώς και τη πρόθεσή του να προσεγγίσει τον κινηματογράφο διαμέσου της φιλοσοφίας, και όχι το αντίστροφο. Η κινηματογραφική σκέψη, γι' αυτόν, όπως είδαμε, είναι κατεξοχήν μοντερνιστική, ανήκοντας στην νεωτερική εποχή κρίσης της κανονιστικής αυτοκατανόησης που σκιαγράφησε ο Χέγκελ, και η οποία για να αναλυθεί απαιτεί τα εννοιολογικά εργαλεία που ο ίδιος ο Χέγκελ ανέπτυξε. Ωστόσο, τόσο για τον Hegel, και τον Kant, και φτάνοντας μέχρι και τον Cavell, οφείλει κανείς να είναι αρκετά εξοικειωμένος με τις φιλοσοφικές τους προκείμενες τους, ώστε να μπορέσει να κοιτάξει βαθύτερα στις αναλύσεις του Pippin, και να καταλάβει αυτόν τον «ανώτερο» φιλοσοφικό σκοπό του.

Θα μπορούσαμε, εδώ, να πούμε ότι το γεγονός αυτό από μόνο του αποτελεί ένα τολμηρό εγχείρημα με μεγάλο διακύβευμα. Τόσο αναφορικά με την απήχηση, την επίδραση, όσο και με την αποδοχή της προσέγγισης του, από το μέσο, κυρίως, αναγνωστικό κοινό, αλλά και ίσως από την ίδια την ακαδημαϊκή κοινότητα. Κυρίως γιατί, δίχως αυτή τη «φιλοσοφική πανοπλία», το εγχείρημα της ανάγνωσης, τουλάχιστον, των κινηματογραφικών του έργων, με τα οποία ασχοληθήκαμε παραπάνω στη παρούσα εργασία, μοιάζει περίπλοκο. Παρόλα αυτά, είναι εξαιτίας αυτής της αφοσίωσης του στην ανάδειξη των νεωτερικών συνθηκών μέσω της μοντερνιστικής τέχνης, που το έργο του θα μπορούσε να θεωρείται διαχρονικό και αναγκαίο σε κάθε εποχή.

Επιπλέον, σε μια πιο ειδική ανασκόπηση, μια πρώτη συμβολή του Pippin είναι ότι, αποδεικνύει πρακτικά ότι η φιλοσοφική ανάλυση δεν απαιτεί ρήξη με την αφηγηματική παράδοση. Το μεγάλο Hollywood, στα χέρια του, αποδεικνύεται εξίσου ικανό φιλοσοφικό υλικό με το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό σινεμά, και αυτό μέσα από εξαντλητική και εξαιρετικά λεπτομερή ανάλυση συγκεκριμένων φιλμ και όχι μέσω θεωρητικής νομιμοποίησης. Αν και ο Cavell είχε ανοίξει αυτόν τον δρόμο με τις κωμωδίες ξαναγάμου, ο Pippin τον εμπλουτίζει συστηματικά σε ένα ευρύτερο φάσμα ειδών και εποχών (Lash, 2022). Ουσιαστικά, ο Pippin

επεκτείνει την καβελιανή ερώτηση «πώς σκέφτονται οι ταινίες», υποστηρίζοντας ότι η κινηματογραφική μορφή συνιστά αναστοχαστική διερεύνηση της εμπειρίας, διερεύνηση που εξελίσσεται αντί να προσφέρει οριστικές λύσεις σε ηθικά και κοινωνικά προβλήματα Mitchell (2021).

Μια δεύτερη, φιλοσοφικά βαθύτερη συμβολή αφορά την ιστορική υποκειμενικότητα. Η αναλυτική αισθητική τείνει να αντιμετωπίζει τα φιλοσοφικά ερωτήματα που θέτει ο κινηματογράφος ως ασύγχρονα και παγιωμένα, ανεξάρτητα από την ιστορική τους εγγραφή (Wartenberg, 2007). Ο Cavell, παρά τη ριζοσπαστική στροφή του, αντλεί κυρίως από τη Φιλοσοφία της Καθημερινής Γλώσσας παρά από τη φιλοσοφία της ιστορίας, με αποτέλεσμα η κοινωνική και ιστορική διάσταση της αποτυχίας της αυτογνωσίας να παραμένει υπόρρητη (Lash, 2022). Ο Pippin, λοιπόν, προσθέτει ακριβώς αυτή τη διάσταση, στην αδυναμία του Scottie στο *Vertigo* να αναγνωρίσει ποιον πραγματικά βλέπει, στην αδυναμία του Jeff στο *Out of the Past* να αποφύγει αυτό που ο ίδιος θέτει στον εαυτό του, και γενικότερα, αυτό που κάνει πολύ εύστοχα, είναι να μην τις ανάγει σε ατομικές αποτυχίες αλλά εκδηλώσεις ενός συγκεκριμένου τρόπου που η νεωτερική κοινωνία έχει ρυθμίσει τις σχέσεις μεταξύ υποκειμένων (Pippin, 2023). Αυτή η εγελιανή διάγνωση δίνει στην ερμηνεία του βάθος που ούτε η αναλυτική αισθητική ούτε η καβελιανή προσέγγιση μπορούν να παράσχουν αυτόνομα.

Αξίζει να σημειωθεί, στο πλαίσιο αυτό, ότι το εγχείρημα του Pippin αρνείται να ταξινομηθεί στις συμβατικές κατηγορίες που διαιρούν τη φιλοσοφία του κινηματογράφου. Ο Lash (2022) επισημαίνει ότι το έργο του βρίσκεται κάπου ανάμεσα από την αναλυτική και την ηπειρωτική παράδοση, που όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, έχουν μια μακρά ιστορία αντιπαθειών. Μια θέση που και ο Richard Rorty είχε αποτυπώσει εύστοχα, παρατηρώντας ότι, ο Pippin «δεν διστάζει να κινηθεί κόντρα στην αγγλόφωνη ηθική φιλοσοφία, αλλά η προσέγγισή του είναι εξίσου απομακρυσμένη από τους περισσότερους λεγόμενους ηπειρωτικούς φιλοσόφους» (Rorty, 2002, σ.354, όπ. αναφ. στο Lash, 2022). Η προσέγγισή του είναι σαφής και επιχειρηματολογικά αυστηρή, γνωρίσματα που παραπέμπουν στην αναλυτική παράδοση, αλλά ο Χέγκελ, ως κεντρικός του συνομιλητής, είναι ακριβώς εκείνος γύρω από τον οποίο χτίστηκε ιστορικά η αντίθεση ανάμεσα στις δύο παραδόσεις. Ο Lash σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ένας από τους κριτικούς αναγνώστες του βιβλίου του τον χαρακτήρισε «μοναδική μορφή στη φιλοσοφία του κινηματογράφου, που δεν εντάσσεται σε κανένα από τα καθιερωμένα ακαδημαϊκά στρατόπεδα», γεγονός που ο ίδιος ο Pippin θα

αποδεχόταν άνετα, αφού, όπως δήλωσε κάποτε για τη μελέτη του πάνω στο *Vertigo*, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι απλώς να καταλάβει την ταινία (Lash, 2022, σ. 3). Έτσι, μας γίνεται αντιληπτό, ότι δεν τον αφορά ιδιαίτερα να «διαλέξει στρατόπεδο», ούτε να τεθεί σε αυστηρά φιλοσοφικά πλαίσια η προσέγγισή του. Μάλιστα, ο ίδιος λέει, ότι αν και υπάρχει ένα επίπεδο διαφωνίας από πλευράς του για τις φιλοσοφικές προσεγγίσεις που κατασκευάζουν θεωρίες για τον κινηματογράφο, δεν υπάρχει λόγος, ωστόσο, για αντιπαραθέσεις και αυστηρούς διαχωρισμούς (Lash, 2022).

Βέβαια, η προσέγγιση του, έχει και τα όριά της, και η αναγνώρισή τους είναι μέρος της ειλικρίνειας που απαιτεί κάθε κριτική αξιολόγηση. Το πιο προφανές εντοπίζουν ομόφωνα ο Lash (2022) και η Mitchell (2021) στη σχεδόν αποκλειστική εστίαση σε λευκούς άνδρες σκηνοθέτες που αφήνει ανεξερεύνητες παραδόσεις που θα μπορούσαν να δοκιμάσουν ή να αμφισβητήσουν την εγγειανή διαγνωστική από εντελώς διαφορετικές θέσεις υποκειμενικότητας. Μπορούμε να πούμε ότι εδώ μένει ένα κενό που μελλοντικοί ερευνητές καλούνται να επεκτείνουν σε κάτι πέρα από τον παραδοσιακό τύπο ανδρός με *auteur* χαρακτηριστικά.

Δεύτερον, παρατηρείται μια τάση να αξιολογείται η αναστοχαστική μορφή κυρίως μέσα από αφηγηματικά κριτήρια, με αποτέλεσμα η αυτόνομη δύναμη του κινηματογραφικού στυλ, του μοντάζ, του ήχου, της σωματικότητας, να λαμβάνει δευτερεύουσα θέση. Τρίτον, ο Fraser (2020) εντοπίζει ένα δομικό ζήτημα, σύμφωνα με το οποίο ο Pippin καταγράφει πειστικά τη λειτουργία της κοινωνικής παθολογίας στις ταινίες που αναλύει, αλλά δεν εξετάζει πλήρως το κατά πόσο η ίδια η λογική της κεφαλαιακής συσσώρευσης διαβρώνει εκ θεμελίων τις συνθήκες αναστοχαστικής συμπεριφοράς που το εγγειανό πλαίσιο προϋποθέτει. Εάν ο κόσμος του *Chinatown* απεικονίζει μια κοινωνία όπου η αναστοχαστικότητα είναι δομικά αδύνατη, τότε το ερώτημα που τίθεται είναι αν ο ίδιος ο εγγειανός στοχασμός για τη νεωτερικότητα επαρκεί για να θεραπεύσει αυτό που διαγιγνώσκει (Lash, 2022).

Ίσως η πιο αιχμηρή παρατήρηση είναι αυτή του συνολικού εγχειρήματος το κάνει ο Lash στον επίλογο του ίδιου του βιβλίου του, που φέρει τον παράδοξο τίτλο «*Στην Ανυπαρξία μιας Pippinian Film-Philosophy*» (Lash, 2022, σ.211). Δεν υπάρχει, λοιπόν, συγκεκριμένη μέθοδος, ούτε σχολή που να αντλεί από τον Pippin συγκεκριμένα ως φιλοσοφική επιρροή. Αυτό, όμως, μπορεί να μην είναι αποτυχία αλλά επιβεβαίωση της βασικής του θέσης. Αν η

αναστοχαστική μορφή σημαίνει ότι κάθε φιλόδοξη ταινία σκέφτεται τα δικά της ερωτήματα με τα δικά της μέσα, τότε μια καθολική pippinian μέθοδος θα αντέφασκε με την ίδια αυτή ιδέα (Lash, 2022). Ουσιαστικά αυτό που ο Pippin προσφέρει, δεν είναι έτοιμο σύστημα με εργαλεία, αλλά μια απόδειξη ότι αυτό το είδος φιλοσοφικής εμπλοκής με τον κινηματογράφο είναι εφικτό, ότι ο κινηματογράφος αντέχει και αξίζει αυτόν τον τρόπο ανάγνωσης, και, τέλος, ότι αφήνει πίσω του μια διαρκώς ανοιχτή πρόκληση.

Η Mitchell (2021) το θέτει με ιδιαίτερα εύστοχο τρόπο, λέγοντας ότι στο *Filmed Thought* ο Pippin υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος αποτελεί έναν «αισθητό τρόπο αυτοκατανόησης», δίνοντας στον θεατή τα εργαλεία για να ρωτήσει ο ίδιος τι είδε και τι σημαίνει αυτό. Η πιο διαχρονική και πολλά υποσχόμενη συμβολή του Pippin είναι, λοιπόν, ακριβώς, το γεγονός ότι μετατόπισε μόνιμα τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να σκέφτεται τη σχέση φιλοσοφίας και κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος δεν είναι για τον Pippin, ούτε απλό υλικό για φιλοσοφική ανάλυση, ούτε ανταγωνιστής της φιλοσοφίας, Είναι, όμως, μια μορφή φιλοσοφικής σκέψης που τολμά να διεκδικεί ό,τι η εννοιολογική ανάλυση αδυνατεί να εκφράσει. Αυτή η διεκδίκηση, θεμελιωμένη στη δομή της εγγελιανής αυτοσυνείδησης και διαμορφωμένη μέσα από τον εμπνευστικό διάλογο με τον Cavell, αποτελεί τη βαθύτερη και μόνιμη κληρονομιά που αφήνει το εγχείρημα αυτό στο ευρύτερο πεδίο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Έργα του Robert B. Pippin

Pippin, R. B. (1989). *Hegel's idealism: The satisfactions of self-consciousness*. Cambridge University Press.

Pippin, R. B. (1999). *Modernism as a philosophical problem: On the dissatisfactions of European high culture* (2nd ed.). Blackwell Publishers. (Πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).

Pippin, R. B. (2012). *Fatalism in American film noir: Some cinematic philosophy*. University of Virginia Press.

Pippin, R. B. (2014). *After the beautiful: Hegel and the philosophy of pictorial modernism*. University of Chicago Press.

Pippin, R. B. (2020). *Filmed thought: Cinema as reflective form*. The University of Chicago Press.

Ελληνική έκδοση:

Pippin, R. B. (2023). *Φιλμαρισμένη Σκέψη: Ο κινηματογράφος ως αναστοχαστική μορφή*. (Γ. Μολυνδρής, Μτφρ.). Υδροπλάνο.

Άλλες βιβλιογραφικές πηγές

Αυγέλης, Ν. (2012). *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*. Κ. & Μ. Σταμούλη

Αραμπατζής, Γ. (2024). Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Φιλοσοφία και Τέχνες, Θεματική Ενότητα: Φιλοσοφία και Κινηματογράφος (ΦΙΤ52). *Διδακτικό Υλικό: Εισαγωγικό Σημείωμα*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Botz-Bornstein, T. (χ.χ.). Philosophy of film: Continental perspectives. Στο *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://iep.utm.edu/filmcont/>

Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film* (Enlarged ed.). Harvard University Press.

- Cavell, S. (1981). *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Harvard University Press. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε 1971)
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Μτφρ.). University of Minnesota Press. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε 1983)
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Μτφρ.). University of Minnesota Press. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε 1985)
- Falzon, C. (χ.χ.). Philosophy through film. Στο *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://iep.utm.edu/phi-film/>
- Fraser, D. (2020). All that Hegel allows. *Radical Philosophy*, 2(9), 100–103. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://www.radicalphilosophy.com/reviews/individual-reviews/all-that-hegel-allows>
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Μτφρ., Vol. I). Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Μτφρ., Vol. II). Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (1977). *Phenomenology of spirit* (A. V. Miller, Μτφρ.). Clarendon Press. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε 1807)
- Klevan, A. (2020). Ordinary language film studies. *Aesthetic Investigations*, 3(2), 387–406. <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v3i2.11945>
- Lash, D. (2022). *Robert Pippin and film: Politics, Ethics, and Psychology after Modernism*. Bloomsbury Academic.
- Mitchell, A. (2021). Review. *Australasian Journal of American Studies*, 40(2), 152–156. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48649235>
- Mulhall, S. (2002). *On Film*. Routledge.
- Perkins, V. F. (2020). Must we say what they mean?: Film criticism and interpretation. In D. Pye & G. M. Wilson (επιμ.), *V.F. Perkins on movies: Collected shorter film criticism* (pp. 240–256). Wayne State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/77619> (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύθηκε 1990)

Redding, P. (2018). Robert Pippin's Hegel as an analytically approachable philosopher. *Australasian Philosophical Review*, 2(4), 355–364.
<https://doi.org/10.1080/24740500.2018.1698092>

Rossouw, M. P. (2021). *Transformational ethics of film: Thinking the cinemakeover in the film-philosophy debate*. Brill.

Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Wallflower Press.

Σαραφιανός, Ν. (2022). *Φιλοσοφία του Κινηματογράφου: Cavell, Derrida, Austin, Wittgenstein*. Εύμαρος.

Smuts, A. (2009). Film as philosophy: In defense of a bold thesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4), 409–420. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://www.jstor.org/stable/25622102>

Sinnerbrink, R. (2022). *New philosophies of film: An introduction to cinema as a way of thinking*. Bloomsbury Academic.

Sorfa, D. (2016). What is film-philosophy? *Film-Philosophy*, 20, 1–5.
<https://doi.org/10.3366/film.2016.0001>

Wartenberg, T. E. (2006). Beyond mere illustration: How films can be philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 19–32. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <http://www.jstor.org/stable/3700489>

Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on screen: Film as philosophy*. Routledge.

Wartenberg, T. E. (2015). Philosophy of film. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ανακτήθηκε 12 Ιουνίου, 2026 από <https://plato.stanford.edu/entries/film/>

Φιλμογραφία

All That Heaven Allows (1955) Dir. Douglas Sirk, USA: Universal Pictures.

Blade Runner (1982) Dir. Ridley Scott, USA: Warner Bros.

Chinatown (1974) Dir. Roman Polanski, USA: Paramount Pictures.

The Conformist (1970) Dir. Bernardo Bertolucci, Italy/France/West Germany: Mars Film Produzione.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) Dir. Michel Gondry, USA: Focus Features.

Modern Times (1936) Dir. Charlie Chaplin, USA: United Artists.

Out of the Past (1947) Dir. Jacques Tourneur, USA: RKO Radio Pictures.

Rear Window (1954) Dir. Alfred Hitchcock, USA: Paramount Pictures.

The Son (2002) Dir. Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne, Belgium/France: Les Films du Fleuve.

Vertigo (1958) Dir. Alfred Hitchcock, USA: Paramount Pictures.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.