

## Τὸ Θυσιαζόμενο Πρόσωπο.

Μία ἀπόπειρα θεολογικῆς ἀνάγνωσης τῆς *Θυσίας*  
τοῦ Andrei Tarkovsky

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΟΥΛῆ\*

### 1. Εἰσαγωγικά

Παρά τὸ γεγονός ὅτι τὸ περίφημο πλατωνικὸ σπήλαιο θὰ μπορούσε νὰ ἀντιπαραβληθεῖ μὲ τὴν σκοτεινὴ αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου, ὅπου οἱ θεατὲς εἶναι ἐκτεθειμένοι μονάχα σὲ σκιὰς καὶ ἀπεικασμάτα<sup>1</sup>, ἔχουμε βásiμους λόγους νὰ πιστεύουμε ὅτι οὔτε ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα εἶναι τόσο ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο ὅσο συχνὰ διατείνεται, οὔτε ὅτι τὸ φιλμ συνιστᾷ ἓνα εἶδος «μαζικῆς κουλτούρας», ἀνίκανης γιὰ ἀνώτερες σημασιολογικὲς ἐνοράσεις. Μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ ὑπεισέλθουμε σὲ μία ἀπολογητικὴ ὑπὲρ τῆς μαζικῆς κουλτούρας<sup>2</sup>, θὰ ἀρκεστοῦμε ἐδῶ νὰ ἐπαναλάβουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀντιπροσωπεύει γιὰ μᾶς μᾶλλον «ἓνα εἶδος εἰκονικῆς συλλογικῆς μνήμης [...] μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία πολλὲς ἰδέες μποροῦν νὰ ἀποκτήσουν ἐνάργεια καὶ νὰ καταστοῦν ἀντικείμενο συζήτησης»<sup>3</sup>. Ἐπιλέγοντας, ἔτσι, νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν ταινία τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι *Ἡ Θυσία* (1986), δὲν φιλοδοξοῦμε νὰ προβοῦμε σὲ κάποια «ὀριστική» ἔρμηνεία τῆς· ἐπιχειροῦμε ἀπλῶς νὰ τὴν καταστήσουμε ἀντικείμενο συζήτησης, διανοίγοντάς τιν σπὸν εὐρὸν χῶρο τῆς ἔρμηνευτικῆς, ὡς διεργασίας ποὺ συνίσταται στὸ νὰ «ἀποκρυπτογραφεῖ τὸ κρυφὸ μέσα στὸ φανερὸ νόημα καὶ νὰ ἐκδιπλώνει τὰ ἐπίπεδα τῆς σημασίας ποὺ περιέχονται μέσα στὴν

---

\* Ὁ Δημήτριος Οὐλῆς εἶναι Θεολόγος καὶ Δρ. Κοινωνικῆς Ἀνθρωπολογίας.

1. Γιὰ τὸν παραλληλισμὸ τοῦ πλατωνικοῦ σπηλαίου μὲ τὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα, βλ. FALZON C., *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy* (New York: Routledge 2002), σσ. 3-7.

2. Γιὰ μία τέτοια ἀπολογητικὴ, βλ. ECO U., *Κήνσορες καὶ Θεράποντες*, ἑλληνικὴ μετάφραση Ἐφη Καλλιφατίδη (Ἀθήνα: Γνώση 1987), σσ. 57-98.

3. FALZON C., ὁ.π., σελ. 3.

κυριολεκτική σημασία»<sup>4</sup>. Ἐπιχειροῦμε, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ ὑπαινιχθοῦμε τὰ ἑτερόκλητα ἐπίπεδα σημασιῶν, τὰ ὁποῖα εἶναι δυνατὸν νὰ ἀναβλύσουν μέσα ἀπὸ τὴν «κυριολεκτική» σημασία τῆς ταινίας καὶ νὰ προσεγγίσουμε τὴν τελευταία κατὰ τρόπο κριτικὸ καὶ ἀναστοχαστικὸ – γνωρίζοντας ὅτι εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐξαντλήσουμε τὰ περιεχόμενά της.

Τὸ ἐπιχείρημα τοῦ παρόντος δοκιμίου πρόκειται νὰ ἀναπτυχθεῖ σὲ τέσσερις ἐνότητες. Στὴν πρώτη ἐνότητα, ἀφοῦ προτείνουμε μία ἐνδεικτικὴ ἐννοιολόγηση τοῦ ὄρου «θεολογία», θὰ ἀποπειραθοῦμε νὰ διατυπώσουμε κάποιες ἐλάχιστες προϋποθέσεις συνάντησής της μὲ τὸν κόσμον τοῦ κινηματογράφου. Ἐκκινώντας ἀπὸ τὶς προκαταρκτικὲς διασαφίσεις τῆς πρώτης ἐνότητας, θὰ προσπαθήσουμε ἐν συνεχείᾳ νὰ ἀναδείξουμε ὀρισμένα βασικὰ θεολογικὰ μοτίβα τῆς *Θυσίας* καὶ νὰ ἐπισημάνουμε τὸν τρόπο συνάρθρωσής τους μὲ τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα τοῦ Ταρκόφσκι. Στὴν τρίτη ἐνότητα, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐπικεντρωθοῦμε σὲ συγκεκριμένα στοιχεῖα τῶν χαρακτήρων τῆς ταινίας, τὰ ὁποῖα θὰ μποροῦσαν νὰ συνεισφέρουν σὲ μία θεολογικὴ προβληματικὴ περὶ προσώπου. Τέλος, στὴν τέταρτη ἐνότητα, θὰ διατυπώσουμε κάποιες ἀκροτελεύτιες σκέψεις σχετικά μὲ τὶς ἀνεκπλήρωτες προοπτικὲς αὐτῆς τῆς προβληματικῆς.

## 2. Θεολογία καὶ Κινηματογραφικὴ Ἀφήγηση

Τεῖνω νὰ σκεφτῶ ὅτι ὁ Θεὸς δὲν βρίσκεται μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ στὰ πόδια του. Ἔχω τὴ γνώμη ὅτι ὁ ἄνθρωπος πιστεύει πρώτα μὲ τὰ πόδια του καὶ τὸ κεφάλι ἀκολουθεῖ· (περπατώντας, τοῦ ἀνέβηκε ὁ Θεὸς στὸ κεφάλι.

Regis Debray<sup>5</sup>

Τὸ μυαλό μου δὲν ἔχει –νὰ πάρει ὁ διάβολος– τίποτα γιὰ χτίσιμο. Νὰ τραγουδήσω κατιτίς; – ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει πεντάγραμμο. Νὰ τὸ ρίξω στὴ στόχαση; Νὰ σᾶς πῶ, παραδείγματος χάριν, τί ἐννοῶ λέγοντας ἐνίοτε πὼς πρέπει νὰ μεταβάλουμε τὴ θεολογία σὲ περπάτημα;

Νίκος Καροῦζος<sup>6</sup>

4. RICOEUR P., *Δοκίμια Ἑρμηνευτικῆς*, ἑλληνικὴ μετάφραση Ἀλέκα Μουρίκη (Ἀθήνα: Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἑθνικῆς Τραπεζῆς 1990), σελ. 36.

5. DEBRAY R., *Ἡ Ἐπιστήμη τῆς Ἐπικοινωνίας: Ἰδέες Γενικῆς Μεσολογίας*, ἑλληνικὴ μετάφραση Κλεοπάτρα Οὔγουρλόγλου (Ἀθήνα: Νέα Σύνορα/ Λιβάνης 1997), σελ. 329.

6. ΚΑΡΟΥΖΟΣ Ν., *Πεζὰ Κείμενα* (Ἀθήνα: Ἴκαρος 1998), σελ. 208.

Ἡ ἀποσαφήνιση τῶν ὄρων βάσει τῶν ὁποίων θὰ μπορούσε νὰ καταστῆ δυνατὸς ἓνας διάλογος τῆς θεολογίας μὲ τὸ ἐκάστοτε «ἄλλο» τῆς –ἐπομένως καὶ μὲ τὸν κινηματογράφο– προϋποθέτει μία ὀρισμένη ἀποσαφήνιση τοῦ ἴδιου τοῦ ἐννοιολογικοῦ περιεχομένου τῆς θεολογίας. Πρόκειται γιὰ ἰδιαίτερα ἀπαιτητικὸ ἐγχείρημα, διότι ὁ ἀποχρῶν λόγος ὑπαρξῆς τοῦ θεομοῦ συνίσταται, ἀκριβῶς, στὸ νὰ ἀποθαρρύνει τὴ διατύπωση τοῦ ἐρωτήματος, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Πιερ Μπουρντιέ<sup>7</sup>. Μ' αὐτὸ, θέλουμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ θεολογία, στὸ βαθμὸ πὸν περιχαράκωνεται μέσα σὲ συγκεκριμένους θεσμούς (λόγου χάριν, τὴν Ἐκκλησία ἢ τὸ Πανεπιστήμιο), οἱ ὁποῖοι ἀξιῶνουν νὰ τὴν ἐκφέρουν *κατ' ἀποκλειστικότητα*, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀπομακρύνεται σταδιακὰ ἀπὸ τὸ «ἰδρυτικὸ» τῆς ἐρώτημα<sup>8</sup> καὶ νὰ ἀπολησμονεῖ τὶς ἔσχατες ὄντολογικὲς τῆς θεμελιώσεις. Ἡ δυνατότητα διατύπωσης τοῦ ἰδρυτικοῦ ἐρωτήματος τῆς θεολογίας συνεπάγεται ἐπομένως τὴν ἀνάγκη μιᾶς διαρκοῦς «ἀποκέντρωσης» τοῦ θεολογικοῦ λόγου, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ θὰ λαμβάνει σοβαρὰ ὑπόψη του τὶς ὅποιες θεσμικὲς του ἀποκρυσταλλώσεις, θὰ ἀρνεῖται νὰ ἐγκλωβιστεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τους. Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, θὰ λέγαμε ὅτι τὸ ἰδρυτικὸ ἐρώτημα τῆς θεολογίας δὲν φιλοδοξεῖ σὲ καμία περίπτωση νὰ «ἀποδομήσει» ἢ νὰ «ἀρνηθεῖ» τὸν θεσμό – ἀπλῶς ἀναγνωρίζει ὅτι δὲν βρῖσκει στὸ θεσμό τὴ μοναδική, πολλῶ δὲ μᾶλλον τὴν τελικὴ ἀπάντησή του.

Ἄν ἔτσι ἔχουν ὅμως τὰ πράγματα, τότε ὀφείλουμε νὰ πραγματοποιήσουμε ἓνα εἶδος «ἐγγελιανῆς ἀντιστροφῆς», ὑπερασπιζόμενοι μία θεολογία πὸν ἐγκαταλείπει τὸ χρυσελεφάντινο κάστρο τῆς αὐτάρκειάς τῆς προκειμένου νὰ μεταβληθεῖ σὲ *περπάτημα*, κατὰ τὴν εὐστοχὴ διατύπωση τοῦ Νίκου Καρούζου – δηλονότι, νὰ περιπλανηθεῖ σὲ ἀνοίκειους δρόμους καὶ νὰ συναντηθεῖ ἐκ νέου μὲ τὴν πραγματικότητα<sup>9</sup>. Ὅφείλουμε, μὲ ἄλλα λόγια, νὰ

7. Βλ. BOURDIEU P., *Μάθημα Πάνω στὸ Μάθημα: Κοινωνιολογία καὶ Αὐτο-κοινωνιο-ἀνάλυση*, ἑλληνικὴ μετάφραση Νίκος Ἀγκαβανάκης (Ἀθήνα: Ἰνστιτοῦτο τοῦ Βιβλίου/Α. Καρδαμίτσα 2001), σελ. 15.

8. Λέγοντας «ἰδρυτικὸ» ἐννοοῦμε τὸ ἐρώτημα πὸν ἀφορᾷ στὸν λόγο ὑπαρξῆς τῆς θεολογίας, σὴν ἔσχατη νομιμοποίησή τῆς – καὶ κατὰ συνέπεια σὴν εἰδοποιὸ διαφορὰ τῆς θεολογίας ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα εἶδη λόγων.

9. Στὴν προκειμένη περίπτωση, μὲ τὸν ὄρο «πραγματικότητα» ἐννοοῦμε τὴν ἑτερότητα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου πὸν ἀντιστέκεται ριζικὰ σὴν ἀφομοιωτικὴ δύναμη τοῦ ὑποκειμένου, ἐπιτρέποντας ἔτσι στὸ τελευταῖο «νὰ συνειδητοποιεῖ τὸν ἑαυτὸ του διὰ καὶ μέσφ μιᾶς νοημάτωσης πὸν δὲν εἶναι ποτὲ αὐτάρκης». Βλ. ΑΔΡΑΧΤΑ Β., *Διάρρηξη* (Ἀθήνα: Ἰερά/Βέ-

ἀντιστρέφουμε τὸ πρόσημο κάθε ἰδεαλιστικῆς καὶ οὐσιοκρατικῆς ἀντίληψης τῆς θεολογίας, προκειμένου νὰ μετατοπιστοῦμε πρὸς μία *ἐπιτελεστικὴ* καὶ *διαλεκτικὴ* ἐννόσή της. Ἡ ἀντιστροφή αὐτὴ προκρίνεται ἀπὸ ἐμᾶς ὡς ἐπιστημολογικὰ λυσιτελέστερη καὶ θεωρησιακὰ γονιμότερη γιὰ δύο τουλάχιστον λόγους: πρῶτον, διότι δὲν προϋποθέτει *in abstracto* τὸ ἀντικείμενο τοῦ θεολογικοῦ λόγου, ἀλλὰ τὸ βλέπει νὰ συγκροτεῖται αὐστηρὰ καὶ μόνο γύρω ἀπὸ ἓνα συγκεκριμένο κριτήριο ἀπεύθυνσης· καὶ δεύτερον, διότι δὲν φιλοδοξεῖ νὰ θηρεύσει τὴν καταγωγικὴ «οὐσία» τοῦ λόγου αὐτοῦ, ἀλλὰ νὰ ὑπογραμμίσει πρωτίστως τὴν ἐπικοινωνιακὴ του ἐπιτελεστικότητα καὶ τὴν ἐρμηνευτικὴ του δυναμικὴ. Δὲν ἐνδιαφέρεται, δηλαδή, νὰ προσδιορίσει ἅπαξ διὰ παντὸς τί «εἶναι» ἡ θεολογία, ἀλλὰ νὰ ἀποσαφηνίσει τί γίνεται αὐτή, στὴ συνάντησή της μὲ τὴν ἐκάστοτε ἱστορικὴ περίσταση: «*ἐγενόμην τοῖς Ἰουδαίοις ὡς Ἰουδαῖος [...] τοῖς ὑπὸ νόμον ὡς ὑπὸ νόμον [...] τοῖς ἀνόμοις ὡς ἄνομος [...] τοῖς ἀσθενέσιν ὡς ἀσθενής [...] τοῖς πᾶσι γέγονα τὰ πάντα ἵνα πάντως τινὰς σώσω*» [Α΄ Κορ. 9:20-23]. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, θὰ τολμούσαμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι «θεολογία» δὲν ὑπάρχει – ἐὰν μὲ τὸν ὄρο ἐννοοῦμε μία οἰονεὶ μεταφυσικὴ ὄντοτητα, κάποιο αὐταρκες σύστημα κειμένων, θέσεων καὶ πρακτικῶν. Αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει εἶναι μᾶλλον πολυάριθμα *θεολογικὰ συμβάντα* καὶ *ἐπιμέρους θεολογικὲς ἀφηγήσεις* – ἥγουν, λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιτυχημένες ἀπόπειρες κοινοποίησης, ἔκφρασης καὶ αἰσθητοποίησης τοῦ μηνύματος τοῦ εὐαγγελίου σ' ἓνα δεδομένο ἱστορικὸ παρὸν καὶ ἀπέναντι σ' ἓνα δεδομένο ἀκροατήριον. Προσπίζοντας μία τέτοια ἀκριβῶς διαλεκτικὴ καὶ ἐπιτελεστικὴ κατανόηση τῆς θεολογίας, ὁ Ντάγκλας Τζὼν Χὸλ ὀρίζει τὴν τελευταία ὡς ἑξῆς:

Θεολογία εἶναι αὐτὸ ποὺ συμβαίνει ὅταν ἡ χριστιανικὴ κοινότητα βιώνει τὸν ἑαυτό της ὡς κάτι ποὺ ζεῖ ἀνάμεσα στὸ κείμενο (text) καὶ στὸ συμφραζόμενό του (context), ἀνάμεσα στὴν ἀπάντηση τῆς ἀποκάλυψης καὶ τὴν ἀνθρώπινη διερώτηση (κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Tillich), ἀνάμεσα στὴ Βίβλο καὶ τὴν ἐφημερίδα (κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Barth), ἀνάμεσα στὴν παράδοση ποὺ τῆς κληροδοτήθηκε [...] καὶ τὸ ἀνολοκλήρωτο βιβλίον τοῦ παρόντος καὶ τοῦ μέλλοντος. [...] Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀπλούστερα: θεολογία εἶναι ἡ διαρκὴς δραστηριότητα ὀλόκληρης τῆς Ἐκκλησίας, ἡ ὁποία ἀποσκοπεῖ νὰ ἀπο-

βηλα 2012), σελ. 85-86 (passim). Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, ἡ πραγματικότητα –δυνμικά τουλάχιστον– εἶναι πάντοτε τραυματικὴ.

σαφηνίσει τί πρέπει νά σημαίνει τὸ «εὐαγγέλιο» στὸ ἐκάστοτε ἐδῶ καὶ τώρα<sup>10</sup>.

Θὰ ἀξιζε, πιστεύουμε, νὰ συγκρατήσουμε τρία σημεῖα ἀπὸ τὸν παραπάνω ὀρισμὸ τοῦ Χόλ: πρῶτον, ὅτι ἡ θεολογία εἶναι ἓνα ἐπικοινωνιακὸ *συμβάν*<sup>11</sup> πὸν διαμεσολαβεῖ δύο διακριτὰ συστήματα νοήματος – τὸ κείμενο μὲ τὸ συμφραζόμενό του, τὴν ἀνθρώπινη διερώτηση μὲ τὴ θεία ἀποκάλυψη, τὴ Βίβλο μὲ τὴν ἐφημερίδα, τὴν Παράδοση μὲ τὴν Ἱστορία. Ὑπ’ αὐτὴν τὴν ἔννοια, ἡ θεολογία θὰ πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ ὡς μία μορφή «μεταγλώσσας» ἢ ὡς ἓνας «τρίτος ὅρος», ὁ ὁποῖος σχετικοποιεῖ τὴν ὄντολογικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ πεδία τοῦ «θρησκευτικοῦ» (religious) καὶ τοῦ «κοσμικοῦ» (secular) καὶ ἀπεργάζεται τὴ σύγκλιση τῶν ὀριζόντων κατανόησης<sup>12</sup> ἀνάμεσά τους. Δεύτερον, ὅτι ἐφόσον τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ συμβάντος αὐτοῦ δὲν μπορεῖ νὰ προσυμφωνηθεῖ ἢ νὰ προεξοφληθεῖ (εἰδάλλως θὰ ἔχανε τὰ εἰδολογικά του χαρακτηριστικά ὡς συμβάντος), ἡ θεολογία παραμένει πάντοτε ἀνοικτὴ στὸ ἐνδεχόμενο ἐκπλήξεων – οἱ ὁποῖες μπορεῖ νὰ εἶναι καθ’ ὅλα εὐχάριστες, ἢ καθ’ ὅλα δυσάρεστες. Καὶ τρίτον ὅτι, στὴν προσπάθειά της νὰ ἀποσαφηνίσει «τί πρέπει νὰ σημαίνει τὸ εὐαγγέλιο στὸ ἐκάστοτε ἐδῶ καὶ τώρα», ἡ θεολογία δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀπεργάζεται διαρκῶς μία κάποια μορφή ἀπάντησης στὸ ἐρώτημα τοῦ τρόμου τῆς Ἱστορίας – κι ἐδῶ ἡ λέξη «ἀπάντηση» ἐπιθυμοῦμε νὰ ἐκληφθεῖ μὲ τὸ διπλό της νόημα: τόσο ὡς ἀπόκριση, ὅσο καὶ ὡς συνάντηση. Εἶναι προφανές, λοιπόν, ὅτι μία θεολογία «αὐτιστική», πὸν δὲν συναντιέται μὲ τίποτε καὶ μὲ κανέναν, πὸν δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ ἀνοίξει διαύλους ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα σὲ ἀντιτιθέμενους πόλους καὶ δὲν φιλοδοξεῖ νὰ ἀποκριθεῖ στὰ ἐρωτήματα πὸν θέτει ἐνώπιόν της ἢ ἐκάστοτε ἱστορικὴ περίσταση εἶναι, τὸ λιγότερο, μία θεολο-

10. HALL D.J., “What Is Theology?”, *Cross Currents*, vol. 53, Issue: 2 (Summer 2003), σελ. 173.

11. Στὴ συγκεκριμένη συνάφεια ἐπικαλούμαστε τὴν κατηγορία τοῦ «συμβάντος» σύμφωνα μὲ τὴν εἰδικὴ ἐννοιολογιστὴν τοῦ ἀπὸ τὸν Ἰακώβ Μπαντιού: ὡς ἓνα ἰδιότυπο γεγονός πὸν δὲν δύνανται οὔτε νὰ ἀναχθεῖ σὶς καταστάσεις πὸν προηγῶνται αὐτοῦ, οὔτε νὰ ἐξηγηθεῖ ἀπὸ τίς τελευταῖες· ἀντίθετα, αὐτὸ τίς ἐξηγεῖ, παράγοντας νέα καθεσιῶτα ἀλήθειες καὶ νέες ὑποκειμενικότητες. Βλ. ΒΑΔΙΟΥ Α., *Ἡ Ἠθική: Δοκίμιο γιὰ τὴ Συνείδηση τοῦ Κακοῦ*, ἑλληνικὴ μετάφραση Βλάσσης Σκολίδης-Κώστας Μπόμπας (Ἀθήνα: Scripta 1998), σελ. 50.

12. Γιὰ τὴ «σύγκλιση τῶν ὀριζόντων κατανόησης» ὡς *terminus technicus* τῆς ἑρμηνευτικῆς, βλ. GADAMER H.G., *Truth and Method*, transl. by Joel Weinsheimer - Donald G. Marshall (London/NY: Continuum Press 2006), σσ. 304-306. Πρὸβλ. RICOEUR P., ὁ.π., σελ. 181 κ.έ.

γία ἀνάξια τοῦ ὀνόματός της. Ἐξ οὗ καὶ πιστεύουμε ὅτι καθίσταται τώρα περισσότερο σαφές γιὰ ποιὸ λόγο θὰ πρέπει, κάτω ἀπὸ τὸν γενικευτικὸ ὄρο «θεολογία», νὰ στεγασιεῖ μία διαλεκτικὴ πολυάριθμων θεολογικῶν συμβάντων, ἀφηγήσεων καὶ λόγων (discourses), οἱ ὁποῖοι ἄλλοτε συγκλίνουν καὶ ἄλλοτε ἀποκλίνουν μεταξύ τους. Καθόλου τυχαῖα, ὁ Γιούργκεν Μόλτμαν ἀποδίδει τὴν ἐπιστημολογικὴ ἰδιαιτερότητα τῆς θεολογίας σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ διαλεκτικὴ καὶ πληθυντικὴ ἀμφισημία της: στὸ γεγονός, δηλαδή, ὅτι ἀπὸ τῆς μίας μεριᾶ ἐκφέρεται ὡς *theologia regeneritorum*, ὡς λόγος κατηχητικός, παιδαγωγικὸς καὶ ἐποικοδομητικός, ποῦ ἀπευθύνεται στοὺς οἰκείους, στοὺς πιστοὺς, στοὺς ἀναγεννημένους ἐν Χριστῷ· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριᾶ, ἀρθρώνεται ὡς *theologia publica*, ὡς λόγος δημόσιος, κριτικὸς καὶ ἀναστοχαστικός, ποῦ ἐπιχειρεῖ νὰ συνδιαλεχθεῖ μὲ τὸν ξένο, μ' ἐκεῖνον ποῦ ἀμφισβητεῖ ἢ ἀπορρίπτει τὴ δυνατότητα τῆς ἀναγέννησής του ἐν Χριστῷ. Ὡς διαλεκτικὰ ἀμφισημ, ἡ θεολογία ἀλληλοπεριχωρεῖ ἔτσι τὴν κατήχηση μὲ τὴν κριτικὴ, τὸ κήρυγμα μὲ τὸν ἀναστοχασμό, τὴν Παράδοση μὲ τίς «παραδόσεις»<sup>13</sup>, τὸν ἐποικοδομητικὸν λόγον μὲ τὴν ἀποδόμηση, ἀναχωνεύοντας στὰ σπλάγχνα της ἀκόμα κι ἐκεῖνο ποῦ τὴν ἀρνεῖται ἢ τὴν καταγγέλλει. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, ἀκόμα καὶ ὁ ἀθεϊστικὸς λόγος δὲν συνιστᾷ παρὰ μία ἰδιότυπη μορφή «ἀντεστραμμένης» θεολογίας:

Ἐπάρχει ἕνας διαμαρτυρόμενος ἀθεϊσμός ποῦ, σὰν τὸν Ἰώβ, μάχεται τὸ Θεὸ καί, στὸ ὄνομα κάθε πλάσματος ποῦ κραυγάζει πρὸς τοὺς οὐρανοὺς, ἀπορρίπτει τὸ ἀξίωμα ὅτι ὑπάρχει ἕνας δίκαιος Θεός, ὁ ὁποῖος κυβερνᾷ τὸν κόσμον ἐν ἀγάπῃ. Ὁ ἐν λόγῳ ἀθεϊσμός εἶναι βαθύτατα θεολογικός, ἀφ' ἧς στιγμῆς τὸ ἐρώτημα τῆς θεοδικίας («ἂν ὑπάρχει Θεός, γιατί τόσο κακὸ στὸν κόσμον;») συνιστᾷ ἐξίσου θεμελιακὸ ἐρώτημα τῆς χριστιανικῆς θεολογίας – ἰδιαιτέρως ἐκείνης ποῦ παίρνει στὰ σοβαρὰ τὴν ἐρώτηση τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸ Σταυρό: «Πατέρα, ἵνα τί μὲ ἐγκατέλειπες;»<sup>14</sup>.

Τὸ περιορισμένο πλαίσιο τῆς παρούσας ἐργασίας δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο στὴν ἐγγενῆ αὐτῆ διαλεκτικὴ τοῦ θεολογικοῦ λόγου. Ἐκκινώντας, ὡστόσο, ἀπὸ τίς παραπάνω διασαφήσεις, θὰ μπορούσα-

13. Ἡ ἔκφραση ἀνήκει στὸν Βλαδίμηρο Λόσκυ. Βλ. LOSSKY V., *Κατ' Εἰκόνα καὶ Ὁμοίωσιν Θεοῦ*, ἑλληνικὴ μετάφραση, Μ.Γ. Μιχαλίδου (Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος 1974), σσ. 133-160.

14. MOLTSMANN J., *Experiences in Theology: Ways and Forms of Christian Theology*, transl. by Margaret Kohl (Minneapolis: Fortress Press 2000), σελ. 16.

με να συναγάγουμε όρισμένα προκαταρκτικά συμπεράσματα, όσον άφορᾶ στοὺς ὄρους καὶ τὰ κριτήρια ἑνὸς πιθανοῦ διαλόγου τῆς θεολογίας (ὅπως τὴν προσδιορίσαμε) μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση. Ἔνας πρῶτος κοινὸς τόπος ἀνάμεσά τους, λόγου χάριν, θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἀναζητηθεῖ ἀκριβῶς στὰ στοιχεῖα τῆς ἀφηγηματικότητας, πληθυντικότητας καὶ ἐπιτελεστικότητάς τους. Κι αὐτό, διότι, κοιτώντας τὰ πράγματα μὲ τὴν ἴδια πάντοτε «ἀντεστραμμένη» λογικὴ τὴν ὁποία ἐπικαλεστήκαμε σὲ σχέση μὲ τὴ θεολογία, οὔτε «κινηματογράφος» ὑπάρχει: ὑπάρχουν ποικίλα *κινηματογραφικὰ συμβάντα* καὶ ἐπιμέρους *κινηματογραφικὲς ἀφηγήσεις*, λιγότερο ἢ περισσότερο ἐπιτυχημένες ἀποπειρὲς κοινοποίησης, ἔκφρασης καὶ αἰσθητοποίησης ἑνὸς συγκεκριμένου μηνύματος σὲ μία δεδομένη ἱστορικὴ περίσταση καὶ σ' ἓνα συγκεκριμένο ἀκροατήριον<sup>15</sup>. Κατ' ἀναλογίαν ἔτσι πρὸς τὴ θεολογία, ὁ κινηματογράφος εἶναι κατάστικτος ἀπὸ ἀφηγήσεις καὶ εἰκόνες, μηνύματα καὶ ἐρωτήματα, τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ ἄμεση καὶ ἀπὴ ἐπιτέλεση. Εἶναι ἐπίσης ἓνα ἐπικοινωνιακὸ συμβάν, μία μορφή «μεταγλώσσας» ἢ ἓνας «τρίτος ὄρος», ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νὰ ἀπεργασθεῖ μία ὁρισμένη σύγκλιση τῶν ὀριζόντων κατανόησης ἀνάμεσα σὲ δύο διακριτὰ πεδία νοήματος – ἐν προκειμένῳ, τοῦ «θεαματικοῦ» μὲ τὸ «πραγματικό». Εἶναι, τέλος, μία μορφή τέχνης ἢ ὁποία ἀποπειροῦται νὰ συναντηθεῖ μὲ τὸ ἐρώτημα τοῦ τρόμου τῆς Ἱστορίας καὶ νὰ ἀποκριθεῖ σ' αὐτό, στὸ βαθμὸ πὸν φιλοδοξεῖ νὰ τὸ ἐντάξει σὲ μία δέσμη εἰκόνων καὶ συμβόλων, ἢ ὁποία θὰ τὸ καταστήσει περισσότερο διαυγές – καὶ ἐπομένως περισσότερο κατανοητό.

Ἔνας δεῦτερος ὄρος συνάντησης τῆς θεολογίας μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση θὰ μποροῦσε νὰ ἐντοπιστεῖ στὴν ἐπιστημολογικὴ ἀξιοποίηση ἑνὸς σύγχρονου πολιτισμικοῦ δεδομένου στὸ πλαίσιο τῆς λεγόμενης «μετανεωτερικῆς» συνθήκης: τὴν ἀποδόμηση τῆς αὐθεντίας<sup>16</sup> καὶ τὴ συνακόλουθη ἀπαξίωση τοῦ κανονιστικοῦ περιεχομένου ὁποιασδήποτε ἐρημ-

15. Τὴν ἀποψη αὐτὴ φαίνεται νὰ προσυπογράφει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ταρκόφσκι, ὅταν ἐπισημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος «σκοπὸ τοῦ ἔχει νὰ θέτει τὰ ἐρωτήματα πὸν ἀφοροῦν πρωταρχικὰ τὴν ἐποχὴ μας». Βλ. TARKOVSKY A., *Σμιλεύοντας τὸ Χρόνο*, ἑλληνικὴ μετάφραση Σεραφεῖμ Βελεντζᾶς (Ἀθήνα: Νεφέλη 1987), σελ. 113.

16. Σύμφωνα μὲ τὴν Ἄννα Ἄρρενι, ἡ ἀποδόμηση αὐτὴ συνιελεῖται προοδευτικὰ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Νεωτερικότητας, ἀλλὰ ἔχει καταστρεῖ ἰδιαίτερος πρόδηλη ἀπὸ τίς ἀρχὲς τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνα. Βλ. ARENDT H., *Μεταξὺ Παρελθόντος καὶ Μέλλοντος*, ἑλληνικὴ μετάφραση Γιώργος Ν. Μερτίκας (Ἀθήνα: Λεβιάθαν, Θεωρία/Πράξη 1996), σελ. 145.

νευτικῆς «ὀρθοδοξίας». Ἡ ἀπώλεια τοῦ περιεχομένου αὐτοῦ δὲν ἀπεργάζεται σὲ καμία περίπτωση τὸ τέλος τοῦ Νοήματος *per se*. Μὲ τὴν κατάρρευση τῶν ἐκάστοτε ἐρμηνευτικῶν «ὀρθοδοξιῶν» χάσαμε ἐνδεχομένως τὸ δρόμο ποῦ μᾶς ὀδηγοῦσε μὲ ἀσφάλεια σὴν «ἡπειρο τοῦ Νοήματος»<sup>17</sup>. Παραφράζοντας, ὡστόσο, μία ἐνδιαφέρουσα σκέψη τῆς Ἄννας Ἀρεντ, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ συγκεκριμένος δρόμος ἦταν ἐπίσης καὶ ἡ ἀλυσίδα ποῦ μᾶς ἔδενε μὲ μία *προκατασκευασμένη* ἀντίληψη περὶ αὐτῆς τῆς ἡπείρου – ἡγουν, περὶ τοῦ τί «σημαίνει» ἢ θὰ «ἔπρεπε» νὰ σημαίνει τὸ Α ἢ τὸ Β πνευματικὸ δημιούργημα. Δὲν θὰ ἀποτελοῦσε ὑπερβολή, συνεπῶς, νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι μόνο τώρα τὸ πνευματικὸ δημιούργημα μπορεῖ πραγματικὰ νὰ ἀνοιχτεῖ πρὸς ἑμᾶς καὶ νὰ μᾶς παραπέμψει σὲ σημαίνοντα τὰ ὁποῖα δὲν εἴμαστε μέχρι σήμερα σὲ θέση νὰ ἀντιληφθοῦμε<sup>18</sup>. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ «ἀνοιγμα» τοῦ πνευματικοῦ δημιουργήματος σὲ μία διευρυμένη καὶ «ἀποκεντρωμένη» ἐρμηνευτικὴ διαδικασία, αὐτὸς ὁ ἀνέλπιστος πολλαπλασιασμός τῶν δρόμων πρὸς τὴν «ἡπειρο τοῦ Νοήματος» νομιμοποιεῖ, κατὰ τὴν ἄποψή μας, τὴ συνάντηση τῆς θεολογίας μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ τὸν ἀμοιβαῖο ἐμπλουτισμό τους. Τὰ πολλαπλὰ ὀφέλη αὐτῆς τῆς συνάντησης θὰ ἔπρεπε νὰ συνοφίζον τὸ θεμελιῶδες ἐρευνητικὸ ἐρώτημα μιᾶς ξεχωριστῆς μελέτης. Γιὰ τὴν οἰκονομία τῆς συζήτησής μας θὰ ἄξιζε ἐδῶ μονάχα νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ἡ θεολογία θὰ μπορούσε νὰ ἀναζητήσει στὸν κινηματογράφο μία διαυγέστερη καὶ πιὸ συμπυκνωμένη εἰκονοποιΐα τῶν ἐννοιολογήσεών της – ἐνῶ ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε, ἀντιστοίχως, νὰ ἀντλήσει ἀπὸ τὴ θεολογία συναρπαστικὰς θεματικὰς καὶ θεμελιακὰ ἐρωτήματα, τὰ ὁποῖα σχετίζονται μὲ τὴν προσέλευση, τὸ σκοπὸ καὶ τὸ νόημα τῆς ὑπαρξης καὶ τοῦ κόσμου<sup>19</sup>. Στὶς ἐπόμενες δύο ἐνότητες τῆς μελέτης μας, θὰ μᾶς δοθεῖ ἡ ἐύκαιρία νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ περίπτωση τοῦ Ταρκόφσκι εἶναι τυπικὴ, σὲ σχέση μὲ τὸ τελευταῖο αὐτὸ σημεῖο.

Ἐνας τρίτος ὅρος συνάντησης, τέλος, τῆς θεολογίας μὲ τὸν κινηματογράφο θὰ λέγαμε ὅτι ἀπορρέει –παραδόξως– ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ νιτσεικὴ προβληματικὴ περὶ τοῦ «θανάτου τοῦ Θεοῦ». Ὅπως εὔστοχα ὑπογραμμίζει ὁ

17. Ἡ ἔκφραση ἀνήκει στὸν Κλίφορντ Γκίριτζ. Βλ. GEERTZ C., *Ἡ Ἐρμηνεία τῶν Πολιτισμῶν*, ἑλληνικὴ μετάφραση Θόδωρος Παραδέλλης (Ἀθήνα: Ἀλεξάνδρεια 2003), σελ. 31.

18. Πρὸβλ. ARENDT H., ὁ.π., σελ. 149.

19. Τηρουμένων πάντοτε τῶν ἀναλογιῶν, εἴμαστε τῆς ἀποψης ὅτι τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ σχέση τῆς θεολογίας μὲ κάθε ἄλλη μορφή Τέχνης.



Γιώργος Τσιαντῆς, ἡ προβληματικὴ αὐτὴ δὲν παραπέμπει σὲ κάποια ἀφελεῖ ἀθειστικὴ ἔκκληση, ἀλλὰ ἔρχεται μᾶλλον νὰ πιστοποιήσει τὸ ἱστορικὸ τέλος μίας ὁλόκληρης μεταφυσικῆς παράδοσης:

Ἐποιαδήποτε προσπάθεια νὰ ἐρμηνευθεῖ ἡ ρήση τοῦ Νίτσε «ὁ Θεὸς εἶναι νεκρός» ὡς ἔκφραση ἑνὸς «χυδαίου ἀθεισμοῦ» ἀποτυγχάνει προφανῶς στὸν στόχο της. Ἀντίθετα, τὸ μοναδικὸ πλαίσιο ἀνάδειξης καὶ οὐσιαστικῆς κατανόησής της φαίνεται νὰ εἶναι αὐτὸ τοῦ «εὐρωπαϊκοῦ μηδενισμοῦ», τὸ περιεχόμενο τοῦ ὁποίου ἐπιδιώκει νὰ προσδιορίσει ἡ ἀνωτέρω ρήση [...]. Ἡ μεταφυσικὴ δυτικὴ παράδοση, ὡς πλατωνισμὸς καὶ χριστιανισμὸς, ἔχει πλέον τελειώσει. Ὁ χῶρος ἄρα πού κατεῖχε ὁ «Θεὸς-δημιούργημα» αὐτῆς τῆς παράδοσης εἶναι ἐπίσης κενός»<sup>20</sup>.

Ἐνας τέτοιος «κενός» μεταφυσικὸς χῶρος συνεπάγεται δύο τουλάχιστον δεδομένα γιὰ τὴν ἐδῶ διαπραγματεύσῃ μας: πρῶτον, ὅτι κάθε ἀπόπειρα ρεαλιστικῆς ἀναπαράστασης καὶ θεολογικῆς χαρτογράφησης τοῦ ὁποιοῦδήποτε ὑπερβατικοῦ «ἐπέκεινα», καθίσταται παρωχημένη, ἂν ὄχι ἄτοπη· καὶ δεύτερον ὅτι, ἀπουσία ἱκανοῦ μεταφυσικοῦ ἀντισταθμίσματος, ὁ μηδενισμὸς προκρίνεται τώρα σὲ ἀναπόδραστη συνθήκη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ – βιωματικὸ σύστοιχο τῆς ὁποίας θὰ πρέπει ἐφεξῆς νὰ θεωρηθεῖ ἡ μεταφυσικὴ ἀγωνία, ὁ «φόβος καὶ τρόμος» μπροστὰ στὴν ἀπουσία ὄντολογικοῦ θεμελίου, καθὼς καὶ μία ὁλόκληρη δέσμη μετανεωτερικῶν ἐκβλαστήσεων τοῦ κυνισμοῦ καὶ τῆς ἀπελπισίας. Μεταφερμένη μία τέτοια προβληματικὴ στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σημαίνει τὴν ὀριστικὴ ἀπαξίωση τοῦ «θηρσκευτικοῦ» φιλμ (μὲ ὅλον τὸν ἀφελεῖ ἀναπαραστατικὸ του ρεαλισμὸ καὶ τὴν ἠθικοπλαστικὴ του ρητορεία) καὶ τὴν προϋοῦσα ἀντικατάστασή του ἀπὸ ἓνα φιλμ τὸ ὁποῖο θὰ τολμούσαμε νὰ ἀποκαλέσουμε *μεταφυσικὸ ἢ θεολογικό*. Τὸ φιλμ αὐτὸ ἐγκαινιάζει ἓνα καινούργιο «παράδειγμα» κινηματογράφου, τὸ ὁποῖο, χωρὶς νὰ παραπέμπει σὲ κάποια «ὑπερφυσικὴ» σφαῖρα καὶ χωρὶς νὰ παρασύρεται σὲ τετριμμένες ἠθικολογικὲς κρίσεις, ἀφουγκράζεται πολὺ προσεκτικὰ τὸ ἐρώτημα τοῦ «θανάτου τοῦ Θεοῦ» καὶ ἀποπειρᾶται νὰ ἀναμετρηθεῖ μαζί του ἐκ νέου – καὶ μὲ ὅλους τοὺς δυνατοὺς τρόπους: ἐπικαιροποιώντας τὴ σημασία του καὶ ἀναδιατυπώνοντάς το σὲ νέα συμφραζόμενα· ἢ πάλι, ἐκφράζοντας σκε-

20. ΤΣΙΑΝΤΗ Γ., «“Ὁ Θεὸς εἶναι Νεκρός”»: Ὁ Εὐρωπαϊκὸς Μηδενισμὸς καὶ τὸ Πρόβλημα τῆς Μεθοδολογικῆς Προσέγγισής του», *Θρησκευσιολογία* 1 (Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 2000), σελ. 59, 60 (passim).

πικισμὸ καὶ εἰρωνεία γι' αὐτό, τολμώντας νὰ τὸ καταστήσει διάτρητο. Ὡς ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα μιᾶς τέτοιας «θεολογικῆς» στροφῆς τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἡ περίπτωση τοῦ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν. Ἀκόμα περισσότερο ὅμως, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἡ περίπτωση τοῦ Ἀντρέι Ταρκόφσκι – τὸν ὁποῖο ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Μπέργκμαν περιέβαλλε ἐξαρχῆς μὲ εἰλικρινῆ θαυμασμὸ καὶ συνέτρεξε σὲ πρὸς δύσκολες στιγμὲς τῆς καριέρας του<sup>21</sup>. Δὲν θὰ ἀποτελοῦσε ὑπερβολὴ νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Ταρκόφσκι συνιστᾷ μιὰ μορφὴ καταγγελίας τοῦ «θανάτου τοῦ Θεοῦ» καὶ μιὰ ὑπεράσπιση τοῦ ἀνέκκλητα «μεταφυσικοῦ» χαρακτῆρα τῆς Τέχνης<sup>22</sup>. Ἐξ οὗ καὶ ἡ ἀπερίφραστη δήλωσή του ὅτι «[κ]αλλιτέχνης χωρὶς πίστη εἶναι σὺν ζωγράφος τυφλὸς ἐκ γενετῆς»<sup>23</sup>.

### 3. Μία θραυσματικὴ «θεολογία» τῆς Θουσίας

Ἄς ἐπικεντρωθοῦμε ὅμως τώρα πρὸς συγκεκριμένα στὴ Θουσία καὶ ἄς προσπαθήσουμε νὰ ἀνιχνεύσουμε μερικὰ μόνον ἀπὸ τὰ πολυάριθμα μοτίβα τὰ ὁποῖα προσδίδουν στὴν ταινία τὸ ἰδιαίτερο θεολογικὸ της χρῶμα. Εὐθὺς ἐξαρχῆς, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι τὸ ἐγχείρημα εἶναι ἰδιαιτέρως ἀπαιτητικὸ, διότι κατὰ κοινὴ ὁμολογία, οἱ ταινίες τοῦ Ταρκόφσκι ὑποβάλλουν ἀντὶ νὰ διακηρύττουν καὶ νὰ συνθηματολογοῦν, ἐνῶ ἡ ἀνάγνωσή τους «ἀπαιτεῖ ἓναν θεατὴ ἀπελευθερωμένο ἀπὸ τὴ λογικὴ σειρὰ ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ μοντάζ»<sup>24</sup>. Αὐτὸ δὲν σημαίνει βέβαια ὅτι ὁ συμβολισμὸς τους εἶναι ἐλιτίστικος ἢ ἐρμηνευτικὸς· καθόσον ἀντλεῖ ἀπὸ κορυφαῖες στιγμὲς τῆς παγκόσμιας θρησκευτικῆς τέχνης καὶ λογοτεχνίας, θὰ λέγαμε ὅτι σὲς περισσότερες περιπτώσεις εἶναι μᾶλλον διαυγῆς καὶ εὐανάγνωστος. Δὲν εἶναι δύσκολο, λόγου χάριν, νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν ἄρια *Erbarne dich*,

21. Γιὰ τὴν ἄποψη τοῦ Μπέργκμαν γιὰ τὸν Ταρκόφσκι βλ. ἐνδεικτικὰ ΡΙΒΕΛΛΗ Π., *Ἡ Φανερὴ Γοιτεία καὶ ἡ Κρυφὴ Συγκίνηση τοῦ Κινηματογράφου: Δώδεκα Σκηνοθέτες καὶ τὸ Ἔργο τους* (Ἀθήνα: Φωτοκῶπος 2003), σσ. 411-412.

22. Βλ. TARKOVSKY A., ὅ.π., σελ. 49: [...] σκοπὸς κάθε τέχνης [...] εἶναι νὰ ἐξηγήσει στὸν ἴδιο τὸν καλλιτέχνη καὶ στοὺς γύρω του γιατί ζεῖ ὁ ἄνθρωπος, ποῖο εἶναι τὸ νόημα τῆς ὑπαρξῆς του· νὰ ἐξηγήσει στοὺς ἀνθρώπους γιὰ ποῖο λόγο ἐμφανίστηκαν σ' αὐτὸ τὸν πλανήτη – ἢ τουλάχιστον νὰ τοὺς θέσει τὸ ἐρώτημα».

23. TARKOVSKY A., ὅ.π., 61.

24. ΡΙΒΕΛΛΗ Π., ὅ.π., σελ. 410.

*Mein Gott* από τὰ *Κατὰ Ματθαῖον Πάθη* τοῦ Μπάχ στή μουσικὴ τίτλων τῆς ταινίας. Οὔτε μπορεῖ κανεὶς τόσο εὐκόλα νὰ παρίδει τὴ συχνὴ ἀναφορὰ τῶν πρωταγωνιστῶν στὴν *Προσκύνηση τῶν Μάγων*, τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι. Τὸ δύσκολο εἶναι νὰ ἀντιληφθεῖ γύρω ἀπὸ ποιὸς κεντρικοὺς θεολογικοὺς ἄξονες συναρθρώνεται ὁ πλούσιος αὐτὸς συμβολισμός. Ἴσως δὲν θὰ ἦταν παράταιρες ἐν προκειμένῳ ὁρισμένες ὑποθέσεις.

Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ ταινία ὀλοκληρώνεται τὸ 1986, σὲ μία περίοδο κορύφωσης τοῦ ψυχροπολεμικοῦ κλίματος καὶ τῆς πυρηνικῆς ἀπειλῆς, δὲν ἀποτελεῖ σύμπτωση ὅτι τὸ τοπίο τῆς ταινίας, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος της, παρουσιάζεται *ἀποκαλυπτικό*: ἀκατοίκητα καὶ ἐρειπωμένα κτήρια, πεθαμένα δέντρα καὶ βαλτότοποι, βαρὺς οὐρανός, πανικόβλητοι ἄνθρωποι ποὺ τρέχουν ἀσκόπως, εἰκόνες θραυσματικῆς καὶ ἀσύνδετης, βγαλμένες θαρρεῖς ἀπὸ τὴν πιὸ ἐρεβώδεις πλευρὰς τοῦ ἀσυνειδήτου τοῦ Ταρκόφσκι<sup>25</sup>. Τὸ ἀποκαλυπτικὸ αὐτὸ τοπίο ἔρχονται νὰ συμπληρώσουν οἱ ἥρωες τῆς ταινίας: ὑπαρξιακὰ μόνοι καὶ ἐγκλωβισμένοι σὲ ἀδιέξοδους διαλόγους ποὺ ἐκτυλίσσονται γύρω ἀπὸ μία καταθλιπτικὴ τραπεζαρία, κάθονται καὶ σπκόνονται στὶς καρέκλες τους χωρὶς συνάρτηση σὲ σχέση μὲ τὰ λεγόμενά τους, ἐσωτερικεύουν κατὰ τρόπο σπαρακτικὸ τὴν ματαιώσῃ τους –μὲ ἀντιπροσωπευτικότερη περίπτωσιν αὐτὴν τῆς Ἀδελαΐδας– καὶ συνεχίζουν νὰ ζοῦν μονάχα χάρις στὶς κατασταλτικὰ ἐνέσεις τοῦ ἱατροῦ Βίκτορ. Ἀκόμα καὶ φαινομενικὰ εὐτοχεῖς στιγμὲς τοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς ταινίας Ἀλεξάντερ, ὅπως ἕνας περίπατος τὴν ἡμέρα τῶν γενεθλίων του μαζί μὲ τὸ μικρὸ του γιό, σκιάζονται ἀπὸ παραληρηματικοὺς μονολόγους κατάφορτους ἀπὸ ἀπαισιοδοξία γιὰ τὸ μέλλον τοῦ κόσμου, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴ σιωπὴ τοῦ γιοῦ του – ὁ ὁποῖος ὑφίσταται τὴν ἀπώλεια τῆς λαλιᾶς του ὡς προσωρινὴ μετεχειρηπτικὴ συνέπεια<sup>26</sup>. Ἡ πυρηνικὴ ἔκρηξις ποὺ ὀσονόπως θὰ σκορπίσει τὸν πανικὸ σὲ ὅλους τοὺς ἥρωες τῆς ταινίας, μεταφέρει στὸ θεατὴ ἕνα αἶσθημα τελικῆς κρίσις, ἐπικείμενου τέλους τῆς Ἱστορίας – ἐνῶ τὸ γάλα ποὺ χύνεται

25. Σύμφωνα μὲ τὸν Πλάτωνα Ριβέλλη, «οἱ ἐμβόλιμες καὶ τόσο προσφιλεῖς σκηνὲς στὸν Tarkovsky (πανικὸς στοὺς δρόμους, νερὰ στὸ σπίτι, σπίτι μέσα στὰ φύλλα κ.λπ.) ἄλλοτε λειτουργοῦν σὰν ὄνειρικὲς ἀναφορὰς, ἄλλοτε σὰν ἀπεικονίσεις συναισθημάτων (φόβου κ.λπ.) καὶ ἄλλοτε σὰν ἀπλῶς αἰσθητικὰ ἱντερμέδια». Βλ. ΡΙΒΕΛΛΗ Π., ὁ.π., σελ. 444.

26. Θὰ πρέπει ἐξάλλου νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι, λόγῳ τοῦ καπέλου ποὺ φορεῖ, ὁ γιὸς τοῦ Ἀλεξάντερ φαίνεται νὰ μὴν ἔχει οὐτε μᾶτια – ἢ μᾶλλον, νὰ μὴν ἔχει κανὸ πρόσωπο. Πρβλ. ΡΙΒΕΛΛΗ Π., ὁ.π., σελ. 442.

λόγω τοῦ σεισμοῦ, μπορεῖ νὰ ἰδωθεῖ ὡς συμβολικὴ ἀπεικόνιση μιᾶς καταστροφῆς ποῦ προοιωνίζεται ἀνέκκλητη: πρόκειται γιὰ τὴν καταστροφή τῆς ὁμορφιάς καὶ τῆς ἀθωότητας τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς ἴδιας τῆς *δυνατότητάς της*.

Ἄν ὅμως ὁ ἀποκαλυπτισμὸς συνιστᾷ ἓνα πρῶτο «θεολογικό» μοτίβο τῆς ταινίας, τότε ἀκόμα πιὸ «θεολογικό» θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τὸ μοτίβο τῆς *πίστης*, τὴν ὁποία ὁ Ἄλεξάντερ ἐπικαλεῖται ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνή, ὡς τὸ μοναδικὸ ἀντίδοτο ἀπέναντι στὸν ἐπερχόμενο ζόφο. Ἡ πίστη αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἔχει πολλαπλὸ περιεχόμενο: μπορεῖ νὰ συνιστᾷ ἓνα εἶδος τελετουργικῆς συνέπειας ἀπέναντι σ' ἓνα ἐλάχιστο καθῆκον – ὅπως εἶναι, λόγου χάριν, τὸ νὰ ποτίζεις ἓνα δέντρο κάθε μέρα, στὸν ἴδιο πάντοτε χτύπο τοῦ ρολογιοῦ. Μπορεῖ ὅμως καὶ νὰ συνιστᾷ μία ἐπανάληψη τῆς ἀρχετυπικῆς χειρονομίας τοῦ Ἀβραάμ: μία καθολικὴ παραίτηση ἀπὸ ὅλες τὶς ναρκισσιστικὲς ἀπαιτήσεις καὶ διασφαλίσεις τῆς ἀτομικότητας, μία ἄνευ ὀρίων καὶ ἄνευ ὄρων ἐγκατάλειψη τοῦ ἑαυτοῦ στὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ – καὶ ἐπομένως μία θυσία στὸ ὄνομα τοῦ «παραλόγου». Ἐδῶ ὁ Ταρκόφσκι φαίνεται νὰ κινεῖται σταθερὰ πάνω σὲ κιγκλεγκωριανὸ ἔδαφος: ἡ πίστη λαμβάνει τὴν μορφή τοῦ ὑψιστοῦ ἀνθρώπινου πάθους<sup>27</sup>, ἀλλὰ κι ἐνὸς κατ' ἐξοχὴν *sacrificium intellectus*, ἀφ' ἧς στιγμῆς τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ συνιστᾷ πάντοτε σκάνδαλο καὶ μωρία, κρινόμενο μὲ τὰ μέτρα καὶ τὰ σταθμὰ τῆς τυπικῆς ἀνθρώπινης λογικῆς. Καὶ σίγουρα δὲν ἔχει ἄδικο ὁ Ὅππο ὅταν ἀποκαλεῖ «φορικτὴ» τὴν *Προσκύνηση τῶν Μάγων*, τοῦ ντὰ Βίντσι. Διότι πράγματι, ὁ πίνακας εἶναι τόσο «φορικτός», ὅσο «φορικτὴ» εἶναι κάθε θυσία ποῦ ἀπαιτεῖ ἢ χειρονομία τῆς πίστης – κάθε ἀποκοπὴ τοῦ ἰδίου θελήματος καὶ ὑπακοὴ στὸ θέλημα τοῦ Πατέρα.

Γνωρίζουμε, βέβαια, ὅτι ὁ Ἄλεξάντερ εἶναι ἓνας διαπρεπὴς διανοοῦμενος – καθηγητὴς αἰσθητικῆς, δημοσιογράφος καὶ θεατρικὸς συγγραφέας. Ἡ πραγματικὴ «ἀρχή» τῆς σοφίας του, ὡστόσο, φαίνεται νὰ ἐντοπίζεται μᾶλλον σὲ ἓναν παλαιοδιαθηκικῆς ἐμπνεύσεως «φόβο» τοῦ Θεοῦ<sup>28</sup>. Καθόλου τυχαία, ἡ ἐπιλογὴ τῆς μουσικῆς τίτλων τῆς ταινίας βρίσκει ἐδῶ τὴν ἀπόλυτη δικαίωσή της: ἡ ἄρια *Erbarne dich, Mein Gott* («Ἐλέησέ με, Θεέ μου») εἶναι τοποθετημένη στὸ ὄρατόριο τοῦ Μπάχ ἀμέσως μετὰ τὴ σκηνή

27. KIERKEGAARD S., *Φόβος καὶ Τρόμος*, ἑλληνικὴ μετάφραση Ἄννα Σολωμοῦ (Ἀθήνα: Νεφέλη 1980), σελ. 161: «Ἡ πίστη εἶναι τὸ ὑψιστὸ πάθος κάθε ἀνθρώπου».

28. «Ἀρχὴ σοφίας, φόβος Κυρίου» (Παρ. 1:7).

τῆς ἀπάργνης τοῦ Ἰησοῦ ἀπὸ τὸν Πέτρο καί, παρὰ τὸν συγκινησιακό της τόνο –μὲ τὸ σόλο βιολὶ νὰ προσομοιάζει κατ' οὐσίαν τὸ «πικρὸ κλάμα»<sup>29</sup> τοῦ Πέτρου– ἔχει ἓνα περιεχόμενο βαθύτατα ἀπολογητικὸ καὶ ὑπαρξιακό: ζητάει συγχώρεση ἀπὸ τὸ Θεὸ καὶ ἐπιθυμεῖ νὰ ἀποκαταστήσει ἓναν δεσμὸ πὸν ματαιώθηκε μέσα στὸ ψέμα καὶ τὴν ὀλιγωρία. Ὁ Ἀλεξάντερ παίρνει τὴν ἀπόφαση νὰ πιστέψει στὸ Θεὸ καί, ἐν ὄψει μιᾶς ζωῆς πὸν σπαταλιέται εἴτε μέσα στὴν ἄκαρπη ἀναμονὴ ἑνὸς γεγονότος τὸ ὁποῖο δὲν καταφθάνει ποτέ, εἴτε στὴν ἀνεπιβεβαίωτη ἀνακύκλιση τοῦ Ἰδίου, ἐπιλέγει ἐν τέλει νὰ πάρει τὸ δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς πρὸς τὸν Πατέρα καὶ νὰ ἐπανορθώσει τὴ σχέση του μαζί Του.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐντοπίσουμε ἓνα τρίτο θεολογικὸ μοτίβο τῆς ταινίας, πὸν εἶναι ὁ ἰδιάζων τρόπος ἀπεύθυνσης τοῦ Ἀλεξάντερ πρὸς τὸν Θεὸ – δηλαδὴ ἡ προσευχή του. Ξεφυλλίζοντας ἓνα θαυμάσιο λεύκωμα βυζαντινῶν εἰκόνων πὸν τοῦ χαρίστηκε ὡς δῶρο γενεθλίων, ὁ πρωταγωνιστὴς παραδέχεται ὅτι ἡ παρούσα ἱστορικὴ συγκυρία ἔχει καταστήσει τὴν προσευχὴ ἀδύνατη («*τώρα πιά, οὔτε νὰ προσευχηθοῦμε δὲν μπορούμε*»). Ὁ ἴδιος, ὡστόσο, ὑπερβαίνει τὴν ἀδυναμία αὐτή, καὶ σὲ μία σκηνὴ πὸν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀπὸ τὶς πιὸ συγκλονιστικὲς τῆς ταινίας, προσεύχεται ἐν «στεναγμοῖς ἀλαλήτοις» [Ρωμ. 8:26] γιὰ ἓνα καθολικὸ *restitutio in integrum*: ἂν ὁ Θεὸς τὸν ἀπαλλάξει ἀπὸ τὸν ἀρρωστημένο του φόβο καὶ ἐπαναφέρει τὰ πράγματα στὴν ἀρχικὴ τους ὠραιότητα, ἐκεῖνος θὰ ἀπαρνηθεῖ ὅλα ὅσα ἀγαπάει –τὴ γυναῖκα, τὸ γιό, τὸ σπίτι του– καὶ θὰ βυθισεῖ στὴ σιωπή. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς παραληρηματικούς του μονολόγους, τοὺς ὁποίους ἄλλωστε ὁ ἴδιος ἀπαξιώνει ὡς «*λόγια, λόγια, λόγια*»<sup>30</sup>, ἡ συγκεκριμένη προσευχὴ τοῦ Ἀλεξάντερ εἶναι ἴσως ὁ πιὸ περιεκτικὸς καὶ μεστὸς λόγος πὸν βγαίνει ἀπὸ τὰ χεῖλη του σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας. Τὸ ἐπιπρόσθετο θεολογικὸ ἐνδιαφέρον αὐτῆς τῆς χειρονομίας ἔγκειται, ὡστόσο, στὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ τὸν Ἀλεξάντερ ἡ προσευχὴ φαίνεται νὰ διαθέτει ἐπιτελεστικὴ ἰσχὺ· δὲν συνιστᾷ, δηλαδὴ, ἀπλῶς μία μορφὴ «θηροσκευτικού» λόγου –στὴν περίπτωσιν αὐτὴ δὲν θὰ διαφοροποιεῖτο σὲ τίποτε ἀπὸ τὰ

29. «Καὶ ἐξεληθὼν ἕξω ἔκλαυσε πικρῶς» (Μθ. 26:75).

30. Ὁ Ταρκόφσκι παραφράζει ἐδῶ τὴν περίφημη ἀπάντησιν πὸν δίνει ὁ Ἄμλετ στὴν ἐρώτησιν τοῦ Πολώνιου «Τὶ διαβάξεις ἀφέντη μου;», στὴ δευτέρῃ σκηνῇ τῆς δευτέρας πράξεως. Βλ. SHAKESPEARE W., Ἄμλετ, ἑλληνικὴ μετάφραση Μιχάλης Κακογιάννης (Ἀθήνα: Καστανιώτης 1985), σελ. 76.

«λόγια, λόγια, λόγια» τοῦ Ἄμλετ– ἀλλὰ ἀποτελεῖ μία κατ' ἐξοχὴν μορφὴ πράξης. Μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Ὁσκαρ Κούλμαν,

Ἡ δύναμη κάθε προσευχῆς [...] ἔγκειται στὸ γεγονός ὅτι αὐτοὶ ποὺ προσεύχονται ἐνώνονται μὲ τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ συντελοῦν ὥστε νὰ χτιστεῖ ἓνας τοῖχος ἀγάπης γύρω ἀπὸ ἐκείνους γιὰ τοὺς ὁποίους προσεύχονται<sup>31</sup>.

Εἴμαστε τῆς ἀποψῆς ὅτι ἡ προσευχὴ τοῦ Ἀλεξάντερ συνιστᾷ πράξη, στὸ βαθμὸ ποὺ χτίζει αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν «τοῖχο ἀγάπης» στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται ὁ Κούλμαν, καὶ ὁ ὁποῖος εἶναι προορισμένος νὰ προστατεύσει ἀπὸ τὸν πυρηνικὸ ὄλεθρο δικαίους καὶ ἀδίκους, πιστοὺς καὶ ἀπίστους – «ὄλους ὅσους σ' ἀγαποῦν καὶ πιστεύουν σὲ Σένα, κι ὅσους δὲν πιστεύουν γιατί εἶναι τυφλοί». Τὴν ἴδια στιγμὴ, ὅμως, συνιστᾷ πράξη, καθόσον δομεῖ γιὰ τὸν Ἀλεξάντερ ἓναν καινούργιο ἑαυτό, καθιστᾷ δυνατὴ τὴν ἀνάδυση ἐντὸς τοῦ μιᾶς νέας ὑποκειμενικότητας, ἡ ὁποία ἀναλαμβάνει ἐκούσια καὶ ἐξολοκλήρου τὸν τρόπο τῆς Ἱστορίας. Στὴν ἐπόμενη ἐνότητα τῆς μελέτης μας θὰ προσπαθήσουμε νὰ διεισδύσουμε σὲ κάποια ἀπὸ τὰ θεμελιακὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὑποκειμενικότητας αὐτῆς. Ἐδῶ θὰ περιοριστοῦμε μονάχα νὰ σημειώσουμε ὅτι τὰ τρία «θεολογικά» μοτίβα τῆς ταινίας, στὰ ὁποῖα ἐπὶ τροχάδην ἀναφερθήκαμε –ἀποκαλυπτισμός, πίστη, προσευχή– ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ καταδείξουν τὴν ἀγωνιώδη μέριμνα τοῦ Ταρκόφσκι νὰ ξαναβρεῖ τὸ «χαμένο κέντρο» τῆς Ἱστορίας – ἢ ἀλλιῶς, νὰ ἀντισταθμίσει τὸ μεταφυσικὸ κενὸ ἐντὸς τοῦ ὁποίου μοιάζει νὰ αἰωρεῖται ὁλόκληρος ὁ εὐρωπαϊκὸς κόσμος. Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ Ταρκόφσκι τολμᾷ μέσα ἀπὸ τὴ *Θυσία* νὰ ἐπαναθέσει τὸ περὶ Θεοῦ ἐρώτημα σὲ μία ἱστορικὴ συγκυρία ποὺ ἀρέσκειται νὰ πιστεῦει ὅτι ὁ θάνατος τοῦ Θεοῦ εἶναι πλέον ὀριστικὸς καὶ ἀνέκκλητος.

#### 4. «Σμιλεύοντας» τὸ Πρόσωπο

Ποιὰ εἶναι ὅμως αὐτὴ ἡ «νέα» ὑποκειμενικότητα ποὺ σκιαγραφεῖται μέσα στὴν ταινία; Πῶς συγκροτεῖται σύμφωνα μὲ τὴ *Θυσία* ἓνα ἀνθρώπινο

31. CULLMANN O., *Ἡ Προσευχὴ στὴν Καινὴ Διαθήκη: Δοκίμιο Ἀπάντησης σὲ Σύγχρονα Ἐρωτήματα*, ἑλληνικὴ μετάφραση Καίτη Χιωτέλλη (Ἀθήνα: Ἦχος Ζωῆς 1998), σελ. 80 [ἔμφαση δική μας].

πρόσωπο καὶ ποῦ ἔγκειται ἡ ἰδιαιτερότητά του; Ἡ νεοελληνικὴ ὀρθόδοξη «θεολογία τοῦ προσώπου» ἔχει κατοχυρώσει πρὸ πολλοῦ τὴ σχεσιακὴ, κοινωνικὴ καὶ «ἔρωτικὴ» διάσταση τοῦ τελευταίου: τὸ γεγονός, δηλαδή, ὅτι τὸ πρόσωπο ὑποστασιάζει μία ὄντολογία τῆς σχέσης, στὸ πλαίσιο τῆς ὁποίας ἡ ἀνθρώπινη ὕπαρξη δὲν ἀντλεῖ τὴ ζωὴ της ἀπὸ τὴν «φυσικὴ» τῆς ἀτομικότητα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ διαρκῆ τῆς ἀναφορὰ σ' ἓνα «Ἐσὺ» κι ἓνα «Ἐμεῖς» πρὸ τὴν ὑπερβαίνουν ἀέναα<sup>32</sup>. Χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ συζητήσουμε ἐδῶ διεξοδικὰ τὶς προοπτικὲς ποῦ διανοίγει ἡ πελώρια αὐτὴ προβληματικὴ, θὰ ἐπιχειρήσουμε, μέσα ἀπὸ μία ἀναστοχαστικὴ προσέγγιση τῶν τριῶν θεολογικῶν μοτίβων τῆς *Θουσίας*, νὰ διατυπώσουμε ἀντιστοίχως τρεῖς προτάσεις, οἱ ὁποῖες πιστεύουμε ὅτι ἀποσαφηνίζουν περαιτέρω τὸν χαρακτῆρα τῆς σχεσιακῆς αὐτῆς ὄντολογίας (καὶ ἀνθρωπολογίας). Ἐξυπακούεται, ὡστόσο, ὅτι, μέσα στὴν ἀναγκαία σχηματικότητα τῆς διατύπωσής τους, οἱ προτάσεις αὐτὲς δὲν ἔχουν ἄλλη φιλοδοξία ἀπὸ τὸ νὰ παράσχουν ἀπλῶς κάποιες διαισθήσεις, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ λειτουργήσουν συμπληρωματικὰ καὶ καινοτόμα ὡς πρὸς τὶς βασικὲς προκείμενες τῆς «θεολογίας τοῦ προσώπου» στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε προοιμιακά.

Θὰ μπορούσαμε νὰ συνοψίσουμε τὴν πρώτη πρότασή μας στὴν ἄποψη ὅτι *τὸ πρόσωπο εἶναι πρωταρχικῶς καὶ θεμελιακῶς ἀγωνία γιὰ ὑπέρβαση*. Ὁ π. Ἰωάννης Ζηζιούλας ἐπισημαίνει ὀρθῶς ὅτι τὸ πρόσωπο δὲν συνιστᾶ ἓνα «ἐπίθεμα» τοῦ ὄντος, «μία κατηγορίαν τὴν ὁποίαν προσθέτομεν εἰς ἓνα συγκεκριμένον ὄν, ἀφοῦ πρῶτα βεβαιώσουμε τὴν ὄντολογικὴν “ὑπόστασίν” του», ἀλλὰ *«αὐτὴ αὐτὴ ἢ ὑπόστασις τοῦ ὄντος»*<sup>33</sup>. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ πρόσωπο προηγεῖται κάθε εἰδολογικοῦ του δεδομένου, κάθε ὄντολογικοῦ του κατηγορήματος – καὶ ἐπομένως ὅτι ἡ «φύση» του, κατὰ ἓναν παράδοξο τρόπο, εἶναι ἀκριβῶς ἡ δυνατότητα νὰ ὑπερβαίνει τὴ φύση του, ἡ δυνατότητα νὰ ἀτενίζει τὴ φύση του ἀπὸ τὸ ὕψος μίας μεταφυσικῆς ἐλευθερίας

32. Βλ. ΜΠΕΓΖΟΥ Μ., «Ἡ Φιλοσοφία τῆς Σχέσεως στὴ Θεολογία τῆς Ὁρθοδοξίας», στὸ ΒΟΥΔΟΥΡΗ Κ. (ἐπιμ.), *Φιλοσοφία καὶ Ὁρθοδοξία* (Ἀθήνα 1994), σσ. 145-147. Πρβλ. ΓΙΑΝΝΑΡΑ Χ., *Τὸ Πρόσωπο καὶ ὁ Ἔρω* (Ἀθήνα: Δόμος 1987), σσ. 21-38· ΖΙΖΙΟΥΛΑΣ J., *Communion and Otherness: Further Studies in Personhood and the Church* (London: T & T Clark 2006), σσ. 99-112.

33. ΖΗΖΙΟΥΛΑΣ Ι., «Ἀπὸ τὸ Πρόσωπεῖον εἰς τὸ Πρόσωπον: Ἡ Συμβολὴ τῆς πατερικῆς θεολογίας εἰς τὴν ἔννοιαν τοῦ προσώπου», *Χαριστήρια εἰς Τιμὴν τοῦ Μητροπολίτου Γέροντος Χαλκηδόνος Μελίτωνος* (Θεσσαλονικῆ: Πατριαρχικὸν Ἱδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν 1977), σελ. 297.

ἄνευ ὀρίων, ἄνευ ὄρων. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μεταφυσικὴ ἐλευθερία τοῦ προσώπου, καθιστᾷ ἀδύνατη ὄχι μόνο τὴν ἀναγωγή του σὲ κάποια κλειστὴ καὶ ἀποτελεσμένη οὐσία, ἀλλὰ καὶ τὴν ταύτισή του μὲ τοὺς ἐκάστοτε κοινωνικούς του ρόλους – ὅσοδήποτε κι ἂν αὐτοὶ ἔχουν ἐσωτερικευθεῖ ἢ ἐξιδανικευθεῖ στὴ συνείδησή του. Παρατηροῦμε λόγου χάριν στὴν ταινία, ὅτι ὁ Ὅττο δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνας «ταχυδρόμος»· εἶναι ἐπίσης κι ἓνας ἐρασιτέχνης ἀναγνώστης τοῦ Νίτσε, ἓνας συλλέκτης σύντομων καὶ παράξενων ἱστοριῶν, ἓνας ἀλαφροῖσκιωτος πρὸς λιποθυμᾷ ἀπὸ τὰ ἀγγίγματα τῶν ἀγγέλων, ἀλλὰ κι ἓνας ἰδιότυπος «μυσταγωγός» τοῦ Ἀλεξάντερ. Ὁ Ἀλεξάντερ, πάλι, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἓνας «διανοούμενος»· εἶναι κι ἓνας «ἱππότης τῆς πίστεως», ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Κίρκεγκωρ, ἓνας συνομιλητὴς τοῦ Θεοῦ κι ἓνας σαλὸς πρὸς πυρπολεῖ τὸ σπίτι του, χάριν τῆς ἀποκατάστασης τοῦ σύμπαντος κόσμου. Ἀπὸ τὴ δική της μεριά, ἡ Μαρία –μία ἀπὸ τὶς πιὸ ἀινιγματικὲς μορφὲς τῆς ταινίας– δὲν εἶναι μόνο μία «οἰκιακὴ βοηθός»· εἶναι ἐπίσης καὶ μία ὑποστασιοποίηση τῆς ἱστορικῆς ὁδόνος, ἓνα σύμβολο συγκώρευσης καὶ ἀγάπης, ἀλλὰ καὶ μία παρηγοροῦσα μητέρα. Σὲ ὅλες τὶς παραπάνω περιπτώσεις δὲν διακρίνει κανεὶς ἀπλῶς μία πολλαπλότητα κοινωνικῶν ρόλων, ἀλλὰ πρωτίστως ἓνα *πλεόνασμα ὑποκειμενικότητας*, ἀνεπίγνωστο ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς πρωταγωνιστές – τὸ ὁποῖο συνειδητοποιοῦν μονάχα ἐν ὄψει ὀριακῶν καταστάσεων, καὶ πάντοτε πρὸς ἐκπληξή τους. Ἡ ἀνάδειξη καὶ ὑπογράμμιση αὐτοῦ τοῦ πλεονάσματος παραπέμπει σὲ μία συγκεκριμένη ἀνθρωπολογικὴ ἀντίληψη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ ἄνθρωπος βρῖσκεται πάντοτε «πίσω» ἀπὸ τὸ ἀληθινὸ του πρόσωπο – πρᾶγμα τὸ ὁποῖο σημαίνει ὅτι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ἀνακαλύψει κανεὶς τὸν ἑαυτό του εἶναι νὰ *ὑπερβεῖ* τὸν ἑαυτό του. Ἀλλὰ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀγωνία τῆς ὑπέρβασης εἶναι ταυτόχρονα ἡ εὐλογία καὶ ἡ κατάρα τοῦ προσώπου: κατάρα, διότι ἡ τρεπότητα τῆς ἐλευθερίας του καθιστᾷ τὸ ἐνδεχόμενο ἀποτυχίας τῆς ὑπέρβασης διαρκὲς καὶ ἐφιαλτικόν· ἀλλὰ καὶ εὐλογία, διότι στὴν ἀγωνία αὐτὴ ἐρείδεται ἡ δημιουργικότητα καὶ ἡ εὐθύνη τοῦ προσώπου ἀπέναντι στὴν Ἱστορία – ἐπομένως καὶ ὀλόκληρο τὸ διακύβευμα τοῦ ἐξανθρωπισμοῦ καὶ ἐκπολιτισμοῦ του.

Πῶς ὅμως μπορεῖ κανεὶς νὰ «ὑπερβεῖ» τὸν ἑαυτό του; Ἀπέναντι στὸ ἐρώτημα αὐτό, ὁ Ταρκόφσκι φαίνεται νὰ ἀπαξιώνει ὅλα τὰ «ἡμίμετρα»: ἡ ὑπέρβαση τοῦ ἑαυτοῦ ἀπαιτεῖ τὴν συνολικὴν περιστολὴ ὅλων τῶν ναρκισσιστικῶν ἀπαιτήσεων τῆς ἀτομικότητας. Ἐξ οὗ καὶ ἡ δεύτερη πρότασή μας –



ὅτι ὁ ἠθικὸς ἄξονας συγκρότησης τοῦ προσώπου εἶναι ἡ αὐτοθυσία<sup>34</sup>. Δὲν ἀποτελεῖ σύμπτωση ὅτι ἐνόσω ὁ Ἀλεξάντερ ἀμφιταλαντεύεται ὡς πρὸς τὸ τί ὀφείλει νὰ πράξει, ὅλοι οἱ καθρέφτες μέσα στοὺς ὁποίους κοιτᾷ τὸν ἑαυτό του εἶναι ραγισμένοι ἢ θαμποί. Μόνο λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιτέλεση τῆς θυσίας του, τὸ εἶδωλό του στὸν καθρέφτη φαίνεται ἀκέραιο καὶ πεντακάθαρο. Μὲ τὸν συμβολικὸ αὐτὸ τρόπο, ἡ ταινία ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι μονάχα ἡ ἐτοιμότητα πρὸς αὐτοθυσία καθιστᾷ τὸν ἄνθρωπο ἀληθινὸ πρόσωπο. Στὴν ἰδέα αὐτὴ θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ ἀνιχνεύσουμε ἐν σπέρματι ὁλόκληρη τὴν «αὐτοθυσιαστικὴ» ἀνάγνωση τοῦ Χριστιανισμοῦ ποὺ εἰσπνεῖται ὁ Ρενὲ Ζιζῆρ<sup>35</sup> – χωρὶς βέβαια κάτι τέτοιο νὰ σημαίνει ὅτι καθεαυτὸ τὸ προτάγμα τῆς αὐτοθυσίας δὲν ἐπιδέχεται ἐνστάσεις. Ὁ Ἔρικ Φρόμ, γιὰ παράδειγμα, διατείνεται ὅτι «ἡ αὐτοθυσία εἶναι συχνὰ ἡ λύση γιὰ τὰ ἄτομα ποὺ θέλουν μὲ πάθος νὰ ἀγαπήσουν, ἀλλὰ ἔχουν χάσει αὐτὴν τὴν ἰκανότητα καὶ βλέπουν στὴ θυσία τῆς ἴδιας τους τῆς ζωῆς τὴ βίωση τῆς ἀγάπης στὴν πιὸ ἀπόλυτη μορφή»<sup>36</sup>. Γράφοντας κάτι τέτοιο, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Φρόμ ἀναφέρεται στὴν «τυφλή» αὐτοθυσία τῶν καμικάζι. Εἴμαστε τῆς ἄποψης, ὡστόσο, ὅτι ἡ ἐτοιμότητα γιὰ αὐτοθυσία τὴν ὁποία εἰσπνεῖται ὁ Ταρκόφσκι δὲν εἶναι φανατικὴ, πολεμικὴ καὶ προκαθορισμένη ἀπὸ κάποια ἰδεολογία περὶ ἥρωισμοῦ, ἀλλὰ συνιστᾷ ἴσως τὸ μοναδικὸ τεκμήριο αὐθυπέμβασης καὶ ἀγάπης πρὸς τὸ συνάνθρωπο, τὸ ὁποῖο ὑπόκειται σὲ γνήσια *κοινωνικὴ ἐπαληθευσιμότητα*. Τὸ νὰ κάνω τὸ καλὸ ὅταν τοῦτο δὲν προκαλεῖ ζημιὰ καὶ δὲν μοῦ κοστίζει πολὺ, τὸ νὰ ἰσχυρίζομαι ὅτι ἀγαπῶ τὸν πλησίον ἐνόσω τὸ διακύβευμα αὐτῆς τῆς ἀγάπης εἶναι ἀμελητέο ἢ ἀνύπαρκτο, δὲν ἐνέχει προφανῶς κάποια ἰδιαίτερη ἠθικὴ ποιότητα. Τὸ ἀντίθετο φαίνεται νὰ ἰσχύει: οἱ «καλές» μας πράξεις ἔχουν πραγματικὴ ἀξία μονάχα ὅταν ἐπιφέρουν ρωγμὲς στὸ ναρκισσισμό μας – ὅταν δηλαδὴ

34. Πρὸβλ. τὴν ἄποψη τοῦ ἴδιου τοῦ Ταρκόφσκι: «Δημιουργήσαμε ἕναν πολιτισμὸ ποὺ ἀπειλεῖ νὰ ἐξολοθρευθεῖ τὴν ἀνθρωπότητα. Ἀπέναντι σὲ καταστροφὴ τέτοιας κλίμακας, τὸ μόνο ποὺ πρέπει νὰ τεθεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι ἡ προσωπικὴ εὐθύνη τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ προθυμία του γιὰ θυσία, χωρὶς τὴν ὁποία παύει νὰ λογίζεται ὡς πνευματικὸ ὄν». TARKOVSKY A., ὁ.π., σελ. 302 (ἔμφαση δική μας).

35. Βλ. τὴν ἐνόητη «Θυσία τοῦ ἄλλου καὶ θυσία τοῦ ἑαυτοῦ» στὸ GIRARD R., *Κεκρυμμένα ἀπὸ Καταβολῆς*, ἑλληνικὴ μετάφραση Ἰωάννης Γκότσος (Ἀθήνα: Γ.Α. Κουρῆς 1994), σσ. 311-313.

36. FROMM E., *Νὰ ἔχεις ἢ νὰ εἶσαι*, ἑλληνικὴ μετάφραση Ἑλένη Τζελέπογλου (Ἀθήνα: Μπουκουμάνης 1978<sup>2</sup>), σελ. 136.

ἀσκοῦν βία στίς ἰδιοτελεῖς συμβάσεις τῆς κοινωνικῆς μας ζωῆς καί τίς ἐξιδανικευμένες ὄψεις τῆς αὐτοεκτίμησός μας. Κατὰ συνέπεια (καί σέ πλήρη ἀντιστοίχιση πρὸς τὴν εὐαγγελικὴ ἐπιταγή), ὁ Ταρκόφσκι φαίνεται ἐδῶ νὰ ὑποστηρίζει ὅτι ὁ μόνος ἀσφαλῆς δρόμος γιὰ νὰ βροῦμε τὴν ψυχὴ μας εἶναι ἐν τέλει νὰ τὴν ἀπολέσουμε<sup>37</sup>.

Ἄν ἔτσι ἔχουν ὅμως τὰ πράγματα, τότε τὸ πρόσωπο εἶναι μία διαλεκτικὴ εὐρεσις καὶ ἀπώλειας, παρουσίας καὶ ἀπουσίας, τὸ ὄντολογικὸ περιεχόμενο τῆς ὁποίας ὀφείλει ἀντιστοίχως νὰ ἀναζητηθεῖ στὴ διαλεκτικὴ παρουσίας καὶ ἀπουσίας τοῦ ἴδιου τοῦ Θεοῦ ἐντὸς τῆς Ἱστορίας<sup>38</sup>. Τὸ πρόσωπο δὲν εἶναι ἓνα σταθερὸ καὶ ἀδιατάρακτο εἶναι, μία ὀλύμπια μεταφυσικὴ παρουσία, ἀλλὰ μία ἔλλειψη, ἓνα τραῦμα, μία διαρρηγμένη ταυτότητα ποὺ στέκεται ἐπικλητικὰ ἀπέναντι στὸ Θεὸ καὶ ζητεῖ διαρκῶς τὴ φώτιση καὶ τὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ὁ Ταρκόφσκι εἶναι ἀπολύτως ἔγκυρος θεολογικά, ὅταν ἀνάγει σὲ κεντρικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς ταινίας τὴν *προσευχὴ* τοῦ Ἄλεξάντερ – τὴν κατ' ἐξοχὴν μορφὴ θείας ἐπίκλησης ποὺ πιστοποιεῖ τὴν «πτωχεία» καὶ τὴν ἔλλειπτικότητα τοῦ ὑποκειμένου. Οὔτε ἀποτελεῖ σύμπτωση ὅτι, μετὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς εὐχῆς του, ὁ Ἄλεξάντερ χτυπάει τὸ πόδι του σὲ κάποιον ἔπιπλο καὶ ἀρχίζει νὰ κουτσαίνει – καθίσταται, δηλαδή, ἀκόμα περισσότερο εὐάλωτος καὶ ἔλλειπτικός<sup>39</sup>. Σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἓνα τέτοιο «κούτσαμα» συνιστᾷ τὸ ἀθηντικὸ τίμημα τῆς συνάντησης τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ Θεὸ καὶ τῆς «πάλης» μαζί Του<sup>40</sup>.

Ἐπειδὴ ὅμως τὸ νὰ «παλεύεις» μὲ τὸ Θεὸ καὶ νὰ Τὸν ἐπικαλεῖσαι σ' ἓναν κόσμον ὁ ὁποῖος «δὲν μπορεῖ πιά νὰ προσευχηθεῖ» συνιστᾷ, καθὼς

37. Πρβλ. Μθ. 10:39.

38. Λέμε «διαλεκτικὴ παρουσίας καὶ ἀπουσίας» διότι, σύμφωνα μὲ τὴ βιβλικὴ ἀντίληψη, ὁ Θεὸς εἶναι ταυτόχρονα παρὼν ἐντὸς τῆς Ἱστορίας διὰ τῶν θείων ἐνεργειῶν Του, ἀλλὰ καὶ ἀπῶν, καθόσον ἀναμένεται στὰ ἔσχατα. Γιὰ νὰ τὸ θέσουμε μὲ διαφορετικοὺς ὅρους, ἡ παρουσία καὶ ἡ ἀπουσία τοῦ Θεοῦ στὴν Ἱστορία συστοιχεῖ πρὸς τὴ διαλεκτικὴ ἔνταση ποὺ προσλαμβάνει ἡ τελευταία ἀνάμεσα στὸ «μῆκέτι» καὶ τὸ «οὐπω».

39. Πρβλ. ΡΙΒΕΛΛΗ Π., ὁ.π., σελ. 444: «Εἶναι ἐπίσης ἰδιοφυῆς τὸ εὖρημα τοῦ κτυπήματος τοῦ γονάτου καὶ τὸ ἐντεῦθεν κούτσαμα. Γιατί αὐτὸ προσδίδει σὲ ὅλη τὴν τελικὴ διαδικασία τῆς Θυσίας κάτι τὸ εὐπαθὲς καὶ τὸ εὐάλωτο. Ὁ ἥρωας ἐκτελεῖ τὰ πάντα μὲ μεγαλύτερη ἀγωνία καὶ δυσκολία».

40. Πρβλ. τὸ ἀντίστοιχο κούτσαμα τοῦ Ἰακώβ, στὸ Γέν. 32: 25: «εἶδε δέ, ὅτι οὐ δύναται πρὸς αὐτὸν, καὶ ὕψαιτο τὸ πλάτος τοῦ μηροῦ αὐτοῦ, καὶ ἐνάγκησε τὸ πλάτος τοῦ μηροῦ Ἰακώβ ἐν τῷ παλαιεῖν αὐτὸν μετ' αὐτοῦ».

εἶπαμε, τὴ μέγιστη μορφὴ παραλογισμοῦ, θὰ τολμούσαμε νὰ συμπληρώσουμε ὅτι τὸ πρόσωπο ὑποστασιοποιεῖ ἐπίσης ἓνα εἶδος *σαλότητας* καὶ *μωρίας* – ψυχολογικὸ σύστοιχο τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ἓνα βίωμα πιὸ βαθὺ καὶ ἀπείρως πιὸ τραγικὸ ἀπὸ τὴν φροῦδικὴ δυσφορία ἐντὸς τοῦ πολιτισμοῦ: πρόκειται γιὰ τὴ συνθήκη μιᾶς ριζικῆς καὶ μὴ ἀναγώγιμης ὑπαρξιακῆς *ἀνεστιότητας*. Στὸ σημεῖο αὐτὸ συνοψίζεται ἡ τρίτη πρόταση τῆς θεολογικῆς ἀνθρωπολογίας τοῦ Ταρκόφσκι: *ὑποστασιάζοντας τὴν ὀριακότητα, τὸ πρόσωπο φανερόνεται ἐντὸς τῆς Ἱστορίας, πλὴν ὡς ἱστορικὰ ἀνέστιο*. Ἡ κινηματογραφικὴ εἰκονοποιῖα τοῦ Ταρκόφσκι ἐντυπωσιάζει ἐδῶ μὲ τὴν ἀκρίβεια τῶν συμβολισμῶν της: μετὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς θυσίας του, καὶ πρὶν εἰσέλθει στὸ ἀσθενοφόρο ποὺ ἔρχεται γιὰ νὰ τὸν περισυλλέξει, ὁ Ἀλεξάντερ πυρπολεῖ τὸ σπίτι του. Ἡ πράξη αὐτὴ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ, ἀφ’ ἑνὸς τὴν βιβλικὴ ἀντίληψη περὶ Θεοῦ ὡς κατακαίουσας φωτιᾶς –*«πῦρ καταναλίσκον»* [Ἐβρ.12:29]– ἀφ’ ἑτέρου προσδίδει στὴ σκηνὴ μία διάσταση τελετουργικοῦ ὀλοκαυτώματος, ἡ ὁποία ἐπιβεβαιώνει τὴν ὀριστικὴ ἀνεστιότητα καὶ ξενότητα τοῦ αὐτοθυσιαζόμενου προσώπου. Καμία οἰκία δὲν εἶναι πλέον οἰκεία γιὰ ἐκεῖνον ποὺ ἔχει μεταμορφωθεῖ σὲ οἰκία τῆς θείας ἀγάπης. Ἐξ οὗ καὶ νομιμοποιούμεστε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι τὸ πρόσωπο δὲν τελεῖ ποτὲ μέσα σὲ κάποιο καθεστῶς πνευματικῆς εὐδαιμονίας ἢ εὐτυχοῦς συναρμογῆς μὲ τὴν περιρρέουσα ἱστορικὴ καὶ πολιτισμικὴ συνθήκη. Ἀντιθέτως, εἶναι πάντοτε *τραυματικὸ, διαρρηγμένον καὶ «σαλό»*, ἀφ’ ἑνὸς διότι ὁ τρόμος τῆς Ἱστορίας συνιστᾷ τὸ ὑπερβατολογικὸ ἔρεισμα τῆς ἱστορικῆς του εὐθύνης καὶ εὐαισθησίας, ἀφ’ ἑτέρου διότι ἡ ἀγωνία τῆς ὑπέρβασης δὲν βρίσκει ἐν τέλει τὴν λύτρωσίν της παρὰ μονάχα στὴν πράξη τῆς αὐτοθυσίας.

5. Ἐπιλεγόμενα: Πρὸς μία θεολογία τοῦ προσώπου πέραν τῆς «θεολογίας τοῦ προσώπου».

*Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀγωνία γιὰ ὑπέρβαση· τὸ πρόσωπο συγκροτεῖται στὴν αὐτοθυσία· τὸ πρόσωπο εἶναι διαρρηγμένον, «σαλό», ἀνέστιο καὶ ὀριακόν. Οἱ τρεῖς παραπάνω προτάσεις εἶναι προφανὲς ὅτι δὲν ἔξαντλοῦν σὲ καμία περίπτωση τὴν ἀνθρωπολογικὴ προβληματικὴ τῆς *Θυσίας*. Ἄν ἐπιχειρήσαμε ἐν τούτοις νὰ δώσουμε μέσα ἀπὸ τὴ στοιχειοθέτησίν τους ἓνα πρῶτο περίγραμμα αὐτῆς τῆς προβληματικῆς, τοῦτο συνέβη διότι θελήσα-*

με νὰ καταστήσουμε περισσότερο εὐγλωττες δύο καθοδηγητικές μας διαισθήσεις: πρώτον, ὅτι ἡ συνάρθρωση τοῦ θεολογικοῦ λόγου μὲ μία ὀρισμένη κινηματογραφικὴ εἰκονοποιΐα μπορεῖ νὰ ἀποβεῖ ἰδιαίτερος γόνιμη<sup>41</sup>, καθόσον ἀντλεῖ τὴν ἐπιστημολογικὴ τῆς νομιμοποίηση ἀπὸ φιλοσοφικὲς τάσεις τῆς μετανεωτερικότητας, οἱ ὁποῖες προσδιορίζουν καταλυτικὰ πλέον τὸν τρόπο ἐκφορᾶς τοῦ ἐρωτήματος περὶ Θεοῦ. Καὶ δεύτερον, διότι πιστεύουμε ὅτι μία ἐπαρκὴς κατὰ τὸ δυνατόν θεολογικὴ προβληματικὴ περὶ προσώπου ὀφείλει νὰ προσλάβει τὴν ἐμπεδωμένην στὰ καθ' ἡμᾶς «θεολογία τοῦ προσώπου», μονάχα ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴν τελικὴ ὑπέρβασή τῆς. Ἀποτελεῖ πάγια πεποίθησή μας ὅτι καμία ἀνάλογη θεολογικὴ προβληματικὴ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρεῖται ὀλοκληρωμένη, ἐνόσω ἀρνεῖται νὰ ἐπεκτείνει τὴν γνωσιολογικὴ τῆς ἐπικράτεια καὶ νὰ λάβει ὑπόψη τῆς ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερα πεδία ἀναστοχασμοῦ καὶ προβληματοποίησης – πέρα ἀπὸ τὴν πατερικὴ θεολογία, τὴν καὶντεγγεριανὴ φιλοσοφία καὶ τὴν ψυχανάλυση. Τέτοια πεδία θὰ μπορούσαν ἐπιπλέον νὰ θεωρηθοῦν ἡ ποίηση, ἡ λογοτεχνία, ἡ ἱστορία, ἡ πολιτικὴ, οἱ τέχνες καὶ –φυσικά– ὁ κινηματογράφος, εἰ μὴ μόνον διότι καθένα ἀπὸ αὐτὰ δύναται νὰ μᾶς προσφέρει καὶ ἀπὸ μία διαφορετικὴ δέσμη συμβολικῶν ἀναπαραστάσεων τοῦ προσώπου· ἀναπαραστάσεις, οἱ ὁποῖες δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐνδιαφέρουν καίρια τὸν θεολογικὸ στοχασμό, διότι τὸ πρόσωπο εἶναι ἀνθρώπινο – καὶ τίποτε τὸ ἀνθρώπινο δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ εἶναι ξένο.

Ὡς διαρκὴς ἀναφορικότητα καὶ σχεσιακότητα πρὸς τὸ ἄλλο του, τὸ πρόσωπο συνιστᾷ μία περιεκτικὴ ἀνθρωπολογικὴ κατηγορία, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν τάση τῆς πρὸς τὴν καθολικότητα<sup>42</sup>. Ἡ ὑπεράσπιση,

41. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτή, θὰ πρέπει κανεὶς νὰ χαιρέτησιν προσπάθειες ὅπως τοῦ Κλαίβ Μάγς, ὁ ὁποῖος στοιχειοθετεῖ μία ἀπὸ τὶς πρὸ ἐπαρκεῖς εἰσαγωγὲς στὴ θεολογικὴ σκέψη ποὺ ἐμεῖς τουλάχιστον γνωρίζουμε, διαυγάζοντας τὸ βασικὸ ἐννοιολογικὸ ὄπλοστάσιο τῆς θεολογίας μέσα ἀπὸ τὶς ἑξῆς ταινίες: *Touching the Void* [2003], *Bruce Almighty* [2003], *Notting Hill* [1999], *21 Grams* [2003], *Legally Blonde* [2001] καὶ *The Piano* [1993]. (Στὰ ἑλληνικὰ οἱ παραπάνω ταινίες ἀποδόθηκαν ὡς Ἐγγίζοντας τὸ Κενό, Θεὸς γιὰ μία ἑβδομάδα, Μία βραδιὰ στὸ Νότινγκ Χιλ, 21 γραμμάκια, Ἡ Ἐκδίκηση τῆς ξανθοῦ καὶ Μαθήματα Πιάνου ἀντιστοίχως). Βλ. MARSH C., *Theology goes to the Movies: an Introduction to Critical Theological Thinking* (London/NY: Routledge, 2007).

42. Ἀναστοχαζόμενος τὴν καθολικότητα αὐτή, εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ πατὴρ Teilhard de Chardin φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ὀραματίζεται ἓνα ἑσχατο πεδίο ἀναφορᾶς, ὅπου ἡ ἀλλοπερικώρηση ἀνθρώπου καὶ κτίσεως καθιστᾷ τὸ ἴδιο τὸ Σύμπαν προσωπικὸ καὶ προσωπο-

ώστόσο, τῆς καθολικότητας τοῦ προσώπου, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξαντλεῖται στὴν ἀπλὴ ἐπίκλησή της· ἀντίθετα, χρειάζεται νὰ ἐμπεδωθεῖ μέσα ἀπὸ μία θεολογικὴ προβληματικὴ ἢ ὁποῖα, παράλληλα πρὸς τὴν «ὄντολογικὴ» καὶ «κοσμολογικὴ» του διάσταση, θὰ προκρίνει ἐπιπλέον καὶ τὴν ποιητικὴ, ἱστορικὴ, κοινωνικοπολιτικὴ καὶ αἰσθητικὴ διάσταση τοῦ προσώπου. Ἡ ὑπεράσπιση τῆς καθολικότητας τοῦ προσώπου, μὲ ἄλλα λόγια, ἀπαιτεῖ νὰ ἐπιτελέσουμε γιὰ ἀκόμα μία φορὰ τὴν «ἐγγελιανή» ἀντιστροφή πρὸς ἐπικαλεστήκαμε στὴν ἀρχὴ τοῦ παρόντος δοκιμίου, ἀρθρώνοντας ἕνα θεολογικὸ ἐπιχείρημα τὸ ὁποῖο θὰ ἀναλάβει ἐπιτέλους νὰ ἀναδείξει τὰ πολυάριθμα καὶ διαλεκτικῶς συνυφασμένα *ριζώματα* τοῦ προσώπου: στὴ φύση, στὸ εἶδος καὶ στὸ «κοσμοφυσικὸ πεπρωμένο» τοῦ πλανήτη, στὴ σκέψη, στὴ γλῶσσα καὶ στὶς ποικίλες κοινωνικο-πολιτισμικὲς διεργασίες τοῦ ἐξανθρωπισμοῦ, στὴν τεχνικὴ ὀρθολογικότητα καὶ τὴ φαντασιακὴ μυθοπλασία, στὶς πολυάριθμες ἐκβλαστήσεις τῆς μαγείας, τῆς τελετουργίας καὶ τῆς θρησκείας<sup>43</sup> – κοντολογίς, σὲ ὅλα τὰ ἱστορικά, κοινωνικοπολιτικὰ καὶ πολιτισμικὰ μορφώματα τὰ ὁποῖα ὠθοῦν τὸν ἄνθρωπο νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτό του καὶ νὰ μεταβεῖ ἀπὸ τὸ βασιλεῖο τῆς ἀνάγκης, στὸ βασιλεῖο τῆς ἐλευθερίας. Ἐνα ἀπὸ τὰ προφανῆ πλεονεκτήματα τοῦ μεταφυσικοῦ καὶ «θεολογικοῦ» κινηματογράφου πρὸς ἐκπροσωπεῖ ἡ *Θυσία*, εἶναι ὅτι παρέχει ἐπαρκεῖς ἀναφορὲς γιὰ ὅλο τὸ φάσμα τῶν παραπάνω ριζωμάτων. Καὶ γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο, πιστεύουμε ὅτι τὸ συγκεκριμένο «παράδειγμα»

ποιό – “Univers-personnel et personnalisant”. Στὸ ἐπίπεδο αὐτό, «μακριὰ ἀπὸ τὸ ν' ἀποκλείονται, τὸ Καθολικὸ καὶ τὸ Προσωπικὸ ἀναπτύσσονται ὑπὸ τὴν ἴδια ἔννοια καὶ κορυφώνονται ταυτόχρονα τὸ ἕνα μέσα στὸ ἄλλο». Βλ. P. T. DE CHARDIN, *Le Phénomène Humain* (Paris: Seuil 1955), σσ. 288-289: “Loin de s' exclure, Universel et Personnel [...] croissant dans le même sens et culminent l' un dans l' autre en meme temps”. Πρβλ. μία ἀνάλογη σκέψη στὸ ΖΗΖΙΟΥΛΑ Ι., *Ἡ Κτίση ὡς Εὐχαριστία: Θεολογικὴ Προσέγγιση στὸ Πρόβλημα τῆς Οἰκολογίας* (Ἀθήνα: Ἀκρίτας 1992) σσ. 116 καὶ 115: «Ἄν ὁ ἄνθρωπος ἐνεργεῖ ὡς πρόσωπο μᾶλλον παρὰ ὡς ἄτομο στὴ μεταχείριση τῆς δημιουργίας, δὲν τὴν ἀνυψώνει μόνον στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ τὴ βλέπει καὶ ὡς ὀλότητα, ὡς καθολικότητα ἀλληλοσυνδεόμενων ὄντων [...] Ἡ ὄλική κτίση μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ ἐλευθερωνόταν ἀπὸ τοὺς περιορισμοὺς της, καὶ περνώντας ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἀνθρώπου θὰ ἀποκτιοῦσε καὶ ἡ ἴδια μία προσωπικὴ διάσταση, θὰ “ἐξανθρωπιζόταν».

43. Γιὰ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὴ διαλεκτικὴ συνύφανση ὅλων τῶν παραπάνω ριζωμάτων τοῦ ἀνθρώπου ἐξ ἐπόψεως φιλοσοφικῆς ἀνθρωπολογίας, βλ. MORIN E., *Ἡ Μέθοδος 5. Ἡ Ἀνθρωπινότητα τῆς Ἀνθρωπότητας. Ἡ Ἀνθρώπινη Ταυτότητα*, ἑλλ. μετάφραση Τίτικα Δημητριάδου (Ἐκδόσεις τοῦ 21<sup>ο</sup>, Ἀθήνα 2005), σσ. 27-90.

κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἓνα μεῖζον θεολογικὸ κεφάλαιο, τὸ ὁποῖο καλοῦνται νὰ ἀξιοποιήσουν ὅλοι ὅσοι ἀποδίδουν σὴν χριστιανικὴ κατηγορία τοῦ προσώπου τόση ἀξία, ὥστε νὰ μὴν ἱκανοποιῶνται πλέον μὲ τίς παραδεδομένες καὶ ἔτοιμες ἐννοιολογήσεις της.