

Ἡ «διάχυση» τῆς θρησκείας στό κινηματογραφικὸ θέαμα: μία τυπολογία

Δημητρίου Οὐλῆ*

1. Ἡ «Ἄορατη» Θρησκεία – ποὺ ξαναέγινε «Ὅρατὴ»

Ἡ σημασία ἐνὸς μικροῦ βιβλίου, ποὺ ἐξεδόθη ἀρχικὰ στὰ γερμανικὰ καὶ ἐν συνεχείᾳ στὰ ἀγγλικά μετὸν τίτλο: *Ἡ Ἄορατη Θρησκεία*¹, ἔγκειται στὸ γεγονὸς ὅτι, γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ στὸν χῶρο τῆς κοινωνιολογικῆς μελέτης τοῦ θρησκευτικοῦ φαινομένου ἐντὸς τοῦ «δυτικοῦ» κόσμου, ἀναζητεῖται μία ἐπιστημολογικὴ σκόπευση τῆς θρησκείας, ἢ ὁποῖα τολμᾷ νὰ κινηθεῖ πέρα ἀπὸ τὸ δίπολο τῆς θεσμοποίησης καὶ τῆς ἐκκοσμίκευσης. Ἐχοντας ζήσει ἀπὸ κοντὰ τὶς θυελλώδεις κοινωνικοπολιτικὲς καὶ πολιτισμικὲς μετατοπίσεις τῆς δεκαετίας τοῦ '60 σὲ Εὐρώπη καὶ Ἀμερική, οἱ ὁποῖες συνέβαλαν στὴν ἀνάδυση μιᾶς *Νέας Θρησκευτικῆς Συνείδησης* –δηλαδὴ ἐνὸς ἐναλλακτικοῦ τρόπου ἐμβίωσης, κατανόησης, ἐπιτέλεσης καὶ κοινωνικῆς λειτουργίας τοῦ θρησκευτικοῦ φαινομένου²– ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου, ὁ Τόμας Λάχμαν,

* Ὁ Δημήτρης Οὐλῆς εἶναι διδάκτωρ Κοινωνικῆς Ἀνθρωπολογίας τοῦ Παντείου Πανεπιστημίου καὶ θεολόγος καθηγητής.

1. Th. Luckmann, *Das Problem der Religion in der Moderner Gesellschaft*, Verlag, Freiburg in Breisgau 1963. Ἀγγλική μετάφραση, *The Invisible Religion: The Problem of Religion in Modern Society*, The Macmillan Co, NY 1967.

2. Γιὰ τὶς ἱστορικὲς προκείμενες τῆς Νέας Θρησκευτικῆς Συνείδησης βλ. Στ. Παπαλεξανδρόπουλος, *Δοκίμια Ἱστορίας τῶν Θρησκειῶν*, ἐκδ. Ἑλληνικά Γράμματα, Ἀθήνα 1994, σσ. 143-171. Γιὰ μία χαρτογράφηση τῶν φαινομενολογικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς συνείδησης αὐτῆς θεωροῦμε ἀξεπέραστο τὸν συλλογικὸ τόμο τῶν R. Bellah & Ch. Glock (eds), *The New Religious Consciousness*, University of California Press, Berkley/Los Angeles/London 1976. Σχηματικὴ ἀλλὰ κατατοπιστικὴ θεωροῦμε ἐπίσης τὴν καταγραφὴ τοῦ Δ. Μπεκρινδάκη, «Ἐναλλακτικὲς θρησκευτικὲς Ταυτότητες στὴ Μεθόριο Μοντέρνου-Μεταμοντέρνου: ἡ Περίπτωση τῆς Νέας Πνευματικότητας», στὸ: Δ. Μαγριπλῆς (ἐπιμ.)

προβαίνει σε δύο μείζονες ἐπιστημολογικές καινοτομίες: ἀπὸ τῆ μίας μεριά, καταδικάζει ὡς ἱστορικά ἀνεπίκαιρη καὶ ἀναλυτικὰ ἀνεπαρκῆ τὴ συνήθη τάση τῶν κοινωνιολόγων τοῦ καιροῦ του νὰ ἀναγάγουν ἐξ ὀλοκλήρου τὸ θρησκευτικὸ φαινόμενο στὴν ἐκκλησιαστικὴ του μόνο ἔκφραση· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀμφισβητεῖ τὴ θεμελιώδη θέση τῆς θεωρίας περὶ ἐκκοσμίκευσης, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἀπώλεια τῆς κοινωνικῆς ἐπιρροῆς τῆς θρησκείας εἶναι συνώνυμη μὲ τὴν κοινωνικὴ της «ἐξαφάνιση». Στὸ πλαίσιο τῆς Νέας Θρησκευτικῆς Συνείδησης ποὺ χαρακτηρίζει τὴ «μετανεωτερικὴ» πολιτισμικὴ συνθήκη, ὁ Λάκμαν ἀντιμετωπίζει τὴν ἐκκοσμίκευση περισσότερο ὡς μίᾱ διττὴ διαδικασία ἰδιωτικοποίησης τῆς θρησκείας καὶ ταυτόχρονης πολιτισμικῆς μετατόπισής της σὲ περιοχὲς καὶ πεδία νοήματος, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἐλάχιστη –ἢ καὶ καθόλου– σχέση μὲ τὶς παραδοσιακὲς θεσμικὲς της ἀποκρυσταλλώσεις.

Ὁ Λάκμαν θεωρεῖ ὅτι ἡ θρησκεία ἰδιωτικοποιεῖται, στὸν βαθμὸ κατὰ τὸν ὁποῖο μίᾱ προαποφασισμένη καὶ ἐκ τῶν προτέρων ἔτοιμη ἔνταξη τῶν ὑποκειμένων στοὺς ἐκάστοτε θρησκευτικοὺς θεσμοὺς εἶναι πλέον ἀδιανόγητη. Οἱ τελευταῖοι δὲν «ἐπιλέγουν» πλέον τὰ μέλη τους, ἀλλὰ μᾶλλον ἐπιλέγονται ἀπὸ αὐτὰ – συχνὰ μάλιστα μὲ ἀμιγῶς ὠφελιμιστικὰ κριτήρια. Παράλληλα ὅμως, ὁ Λάκμαν ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ θρησκεία μετατοπίζεται σὲ ἐξωτερικὲς πρὸς αὐτὴν πολιτισμικὲς περιοχὲς, καθ' ὅσον ἡ διαδικασία ἐπιλογῆς τῆς θρησκείας ἐκ μέρους τῶν ὑποκειμένων συνοδεύεται συχνὰ ἀπὸ μίᾱ διαδικασία θεσμικῆς τους ἀποταύτισης. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, ἐπιλέγοντας τὴ «θρησκεία» τους, οἱ ἄνθρωποι προβαίνουν ἐπὶ τῆς οὐσίας σὲ δύο χειρονομίες: εἴτε ἐσωτερικεύουν, κατὰ τρόπο ἐπιλεκτικὸ καὶ συχνὰ ἀνεπίγνωστο, ὀρισμένες θεμελιώδεις ἠθικὲς ἀρχὲς καὶ πεποιθήσεις τῶν λεγόμενων «παγκόσμιων» θρησκευτῶν – χωρὶς ὥστόσο ποτὲ νὰ αἰσθάνονται ὅτι ἀνήκουν «ὀργανικά» σὲ αὐτές³· εἴτε πάλι, ἀντλοῦν ἠθικὲς ἀρχὲς, κοσμοθεωρητικὸ προσανατολισμὸ καὶ νόημα βίου ἀπὸ κοσμικά (secular) συστήματα πεποιθήσεων, τὰ ὁποῖα

Κριτικὲς Προσεγγίσεις στὸν Ὁρθόδοξο Πολιτισμὸ, ἐκδ. Σταμούλης, Ἀθήνα 2007, σσ. 225-268.

3. Πρόκειται γιὰ τὴν τάση ἡ ὁποία θὰ πολιτογραφηθεῖ στὴν κοινωνιολογία τῆς θρησκείας ἀπὸ τὴν Γκρέις Ντέιβυ, μὲ τὸ ὄνομα “believing without belonging”. Βλ. G. Davie, *The Sociology of Religion*, Sage, Los Angeles/London/New Delhi/Singapore 2007, σσ. 137-156.

ἐν συνεχείᾳ ἐπενδύουν μὲ ἔσχατη (ἦτοι «θρησκευτική») σημασία. Στὸ ὄγδοο καὶ τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του, ὁ Λάκμαν ἀποπειρᾶται νὰ κατονομάσει ὀρισμένα ἀπὸ τὰ «κοσμικά» αὐτὰ συστήματα – ὅπως εἶναι, λόγου χάριν, τὰ αἰτήματα τῆς αὐτονομίας, τῆς αὐτοέκφρασης καὶ τῆς αὐτοπραγμάτωσης, τὸ ἦθος τῆς κοινωνικῆς ἀνόδου (mobility ethos), ἡ σεξουαλικότητα καὶ ἡ προσήλωση στὶς ἀξιώσεις τῆς οἰκογένειας (familism)⁴. Στὸν βαθμὸ κατὰ τὸν ὁποῖο τὰ συγκεκριμένα ἀφηγήματα καθορίζουν τὰ ἀντιληπτικὰ σχήματα καὶ τὸν κοσμοθεωρητικὸ προσανατολισμὸ τῶν ὑποκειμένων, ὑπαγορεύοντάς τους ταυτόχρονα ἔσχατες ἀφοσιώσεις, δεσμεύσεις καὶ ὑποχρεώσεις, ὁ Λάκμαν ὑποστηρίζει ὅτι ὀρίζουν ἀναπόφευκτα τὴ σχέση τους μὲ ἓναν «ἱερὸ κόσμο»: ἓναν κόσμο λιγώτερο μυστηριώδη καὶ ὑπερβατικὸ μὲν, σὲ σχέση μὲ τοὺς ἀντίστοιχους τῶν παγκόσμιων θρησκειῶν, πλὴν ὅμως ἓναν κόσμο καθ’ ὅλα ἱερό, ἀφοῦ χωρὶς αὐτὸν τὰ ὑποκείμενα αἰσθάνονται ὅτι ἡ ζωὴ τους κατακρημνίζεται στὴ ματαιότητα ἢ τὸ χάος. Ἡ σχέση τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸν ἐκάστοτε ἱερό τους κόσμο συγκροτεῖ ἀτύπως καὶ τὴ «θρησκεία» τους· πρόκειται ὥστόσο γιὰ μίαν θρησκείαν ἰδιωτικὴν, χωρὶς ἀπτή κοινωνικὴ ὁρατότητα καὶ θεσμικὸ σύστοιχο – κυριολεκτικὰ δηλαδὴ γιὰ μίαν ἀόρατη θρησκείαν.

Θὰ ἦταν σφάλμα νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι τὸ βιβλίον τοῦ Λάκμαν μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ σὲ πλήρη ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ καὶ πολιτισμικὸ πλαίσιο τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ ταυτοχρόνως ἀπόρροια καὶ ἔκφραση· ἐξ οὗ καὶ οἱ συχνὲς αἰτιάσεις περὶ ἐννοιολογικῆς ἀσάφειας καὶ ἔλλειψης πρωτοτυπίας, οἱ ὁποῖες διατυπώθηκαν ἐναντίον του ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπὸ φονταμενταλιστικοὺς καὶ ἀπολογητικοὺς θεολογικοὺς κύκλους⁵. Ἐκ πρώτης ὄψεως, τὸ βιβλίον φαίνεται νὰ ἀναλαμβάνει τὸ φιλόδοξο ἐγχείρημα τῆς προαναγγελίας ἐνός «διπλοῦ θανάτου»: τῆς θρησκευτικῆς θεσμικότητας καὶ τῆς ἐκκοσμίκευσης. Μὲ μίαν πιὸ προσεκτικὴν ματιὰ ὥστόσο, εἶναι εὐκόλο νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι τὸ βιβλίον δὲν κάνει τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ ἀναδεικνύει τὶς ὑπόρρητες, πλὴν δεσπόμενες θρησκευτικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς του, προαναγγέλλοντάς ὅχι τόσο τὸ εἶδος τῆς θρησκευτικότητας ποῦ

4. Luckman, ὁ.π., σσ. 110-113.

5. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν «καταποντιστικὴν» κριτικὴν τοῦ Thomas F. Hoult, στὸ *Social Forces*, Vol. 46, 2 (Dec. 1967), σσ. 302-303.

παρέρχεται, όσο εκείνο που αρχίζει να διαφαίνεται ξεκάθαρα πλέον στον ορίζοντα του δυτικού κόσμου. Έξήντα χρόνια μετά από την πρώτη έκδοση της *Άόρατης Θρησκείας*, είμαστε σε θέση να ισχυρισθούμε ότι οι διαισθήσεις του Λάκμαν υπήρξαν σε μεγάλο βαθμό προφητικές: από τη μία μεριά, η ραγδαία ιδιωτικοποίηση της θρησκείας συνέβαλε στην αποδυνάμωση του θεσμικού της μονοπωλίου και τη σταδιακή ανάδυση μιας παγκόσμιας «θρησκευτικής αγοράς», ή όποια μετέτρεψε τη θρησκεία σ' ένα προϊόν καταναλωτικής επιλογής, όμοιο με οποιοδήποτε άλλο. Όπως εύστοχα θέτει το όλο ζήτημα η Γκρέις Ντέιβι, η ιδέα της «θρησκευτικής αγοράς» προϋποθέτει αφ' έαυτού της το αξίωμα ότι:

τα άτομα είναι εκ φύσεως θρησκευτικά [...] και προβαίνουν στις θρησκευτικές τους επιλογές κατά τον ίδιο τρόπο με τον οποίο προβαίνουν γενικά στις επιλογές τους, με βασικό στόχο να μεγιστοποιήσουν το προσωπικό τους όφελος (όπως κι αν νοείται αυτό) και να ελαχιστοποιήσουν τις ζημιές τους⁶.

Από την άλλη μεριά, η ανάδυση της θρησκευτικής αγοράς οδήγησε στην απόσπαση του θρησκευτικού προϊόντος από το θεσμικό του μονοπώλιο, την άμεση υπαγωγή του σε διαδικασίες θρησκευτικού «άνταγωνισμού» και τη δυναμική προώθησή του μέσα από πάγκοινες «έπικοινωνιακές» στρατηγικές σκηνοθεσίας και διαφήμισης. Από το σημείο αυτό και μετά, η θρησκευτική αγορά λειτουργεί όπως λειτουργεί εν γένει η αγορά, δηλαδή ως ένας ιμάντας πολυεπίπεδης προώθησης («διάχυσης») της θρησκείας σε έτερόκλητα πολιτισμικά περιβάλλοντα και πεδία νοήματος, προκειμένου να εξυπηρετήσει αποτελεσματικότερα τις ανάγκες της (και να διευρύνει το πελατολόγιό της). Παρατηρούμε επομένως ότι εάν οι διαδικασίες, τις οποίες περιέγραψε ο Λάκμαν, κατέστησαν βραχυπρόθεσμα τη θρησκεία θεσμικά «άόρατη», οι ίδιες αυτές διαδικασίες ενεργοποίησαν παράλληλα καινούργιες δυνατότητες ορατότητάς της. Κατά μία διαφορετική διατύπωση, θα λέγαμε ότι, ενώ η κατίσχυση της Νέας Θρησκευτικής Συνείδησης στον δυτικό κόσμο επιβεβαίωσε, κατά το μάλλον ή ήττον, τις διαισθήσεις του Λάκμαν, την ίδια στιγμή διέγραψε και τα έσωτερικά τους όρια: απέδειξε δηλαδή ότι η θεσμικότητα δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση τον μοναδικό τρόπο

6. G. Davie, *ό.π.*, σ. 69.

«κοινωνικής ορατότητας» της θρησκείας και ότι ο σκοπός αυτός μπορεί έξ ἴσου καλά να ἐξυπηρετηθεῖ μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπορευματοποίηση και τὴ θεαματικοποίηση τῆς τελευταίας. Στὸ πλαίσιο τῆς παγκόσμιας «μετανεωτερικῆς» θρησκευτικῆς ἀγορᾶς, ἡ θρησκεία μπορεί μὲν να εἶναι κοινωνικῶς ἀόρατη ὡς θεσμικὸ μονοπώλιο, εἶναι ὅμως πέρα ὡς πέρα ὀρατὴ ὡς καταναλωτικὸ προϊόν και πρῶτιστα ὡς θέαμα.

Ἡ ἀνωτέρω διαπίστωση ἐνδέχεται να ἴχει προκλητικὰ σ' ἐκεῖνα τὰ ἀκροατήρια τὰ ὁποῖα ἐξακολούθησαν (για ἱστορικοὺς κυρίως λόγους) να ὑπαγάγουν τὶς θρησκευτικὲς τοὺς ἀνάγκες στὸ μονοπώλιο τῆς ἐκάστοτε «ἐπίσημης» κρατικῆς θρησκείας και ἔμειναν μακριὰ ἀπὸ τὶς διαδικασίες μετασχηματισμοῦ και μετεξέλιξης τῆς θρησκευτικότητας, τὶς ὁποῖες ἀποπειρᾶται να ὑπαινιχθεῖ τὸ βιβλίο τοῦ Λάκμαν. Τὰ συγκεκριμένα ἀκροατήρια εἶναι εὐλόγο να ἐπιφυλάσσονται ἀπέναντι στὸ ἐνδεχόμενο ἐνὸς θρησκευτικοῦ “laissez faire”, μιᾶς ριζικῆς δηλαδὴ ἀπελευθέρωσης τῆς θρησκευτικῆς ἀγορᾶς, ἀφ' ἐνὸς για λόγους ἐθνικοῦ και πολιτισμικοῦ ταυτοτισμοῦ και ἀφ' ἑτέρου για λόγους ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ ἄγχος και τὸ βίωμα ἀποπροσανατολισμοῦ, τὸ ὁποῖο συνεπάγεται ἡ πληθυντικότητα και ἡ περιπλοκότητα τῆς ἀγορᾶς αὐτῆς. Ἄς μὴν λησμονοῦμε ὅτι πίστη σημαίνει πάνω ἀπὸ ὅλα ἐμπιστοσύνη – και οἱ ἄνθρωποι ἐμπιστεύονται δύσκολα τὸ ἄγνωστο ἢ τὸ ἀνοίκειο. Ἐκεῖνο ὡστόσο ποὺ ἔχει σημασία για τὴν ἐδῶ πραγμάτευσή μας εἶναι ὅτι ἀκόμη κι ἐκεῖ ὅπου ἡ θρησκευτικὴ θεσμικότητα παραμένει κοινωνικὰ ὀρατὴ (ὅπως συμβαίνει, λ.χ., στὴν περίπτωση τῶν «ἐπίσημων» κρατικῶν θρησκειῶν), δὲν παύει ἐν τούτοις να ἐξαρτᾶ σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴν ἰδεολογικὴ τῆς κυριαρχία ἀπὸ τὶς στρατηγικὲς προώθησης και διαφήμισής τῆς, τὴν καταναλωτικὴ τῆς σκηνοθεσία, τὸ ἐπικοινωνιακὸ τῆς «προφίλ». Παρὰ τοὺς ἡχηροὺς ἰσχυρισμοὺς τῆς περὶ τοῦ ἀντιθέτου, ὁ σφιχτὸς ἐναγκαλισμὸς τῆς ἐκάστοτε ἐπίσημης θρησκείας ἀπὸ τὸ κράτος δὲν ἐξαρκεῖ καθόλου για τὴν ἐπιβίωση και ἀναπαραγωγή τῆς, οὔτε τὴν καθιστᾶ αὐτόχρονα ἀπρόσβλητη στὶς τροπικότητες και τοὺς μετασχηματισμοὺς τῆς Νέας Θρησκευτικῆς Συνείδησης. Ἐξ οὗ και παρατηροῦμε ὅτι τὰ ἰσχυρὰ θεσμικὰ ἐρείσματα τῶν κρατικῶν θρησκειῶν οὐδόπως τὶς ἐμποδίζουν ἀπὸ τὸ να ξιφουλκοῦν και να διαγκωνίζονται πάραυτα για τὴ βέλτιστη δυνατὴ ἐκπροσώπησή τους στὸν κόσμος τῶν media, ὅπως ἐπίσης και να ὑπάγονται πρόθυμα σὲ

ποικίλες νόρμες έμπορευματοποίησης και θεαματικοποίησης – υπό τόν όρο φυσικά ότι διασφαλίζονται τά συμφέροντά τους και έξυψώνεται ή δημόσια είκόνα τους.

Ή θρησκευολογική και κοινωνιολογική έρευνα έπιβεβαιώνει σήμερα από τή δική της σκοπιά τήν πλήρη «κοινωνική όρατότητα» τής θρησκείας, όχι μόνον ώς «άντεκδίκηση τοῦ Θεοῦ», ώς ριζική δηλαδή άξίωση σφετερισμού τής πολιτικῆς σφάιρας από τούς έκάστοτε θρησκευτικούς φονταμενταλισμούς⁷, αλλά κυρίως μέσα από τήν όργανική συνάρθρωση τής θρησκείας με τή «βαρεία» βιομηχανία τοῦ θεάματος. Πέντε ένδεικτικά παραδείγματα θά μπορούσαν νά καταστήσουν πρόδηλη τή συνάρθρωση αύτή:

1. Ή πανταχοῦ παρουσία τής θρησκείας στο Διαδίκτυο: αναρίθμητοι ιστότοποι, μπλόγκ και βίντεο, πλατφόρμες συζήτησης και live streaming, ηλεκτρονικές εκκλησίες (e-churches), καινοφανή θρησκευτικά κινήματα και λατρείες, ιεροί κόσμοι και ιερές άφηγήσεις. Μία άπλη άναγραφή τής λέξης “religion” στη μηχανή αναζήτησης τής Google [08.01.2023] έπιφέρει τρία δισεκατομμύρια, εκατόν τριάντα εκατομμύρια άποτελέσματα!

2. Ή πληθωρική, όσο και έπιτηδευμένη χρήση τών ψηφιακών μέσων είδικώς από φονταμενταλιστικούς θρησκευτικούς κύκλους. Θά άξιζε νά παρατηρηθεί, λ.χ., ό «κινηματογραφικός» τρόπος με τόν όποϊον οί συγκεκριμένοι κύκλοι σκηνοθετούν τό «χαρισματικό» προφίλ τών ήγετῶν τους, τς δημόσιες παρεμβάσεις τους – κι άκόμη περισσότερο τς τρομοκρατικές τους έπιθέσεις. Ή περίπτωση τοῦ ISIS άποτελεί έδω ένα έμβληματικό (άν και όχι τό μοναδικό) παράδειγμα⁸.

7. Ή άξίωση αύτή αναλύεται στο –άπό πολλές άποψεις– προφητικό βιβλίο του Gilles Kepel, *La Revanche de Dieu: Chrétiens, Juifs et Musulmans à la reconquête du Monde*, Seuil, Paris 1991. Στην αντίστοιχη έλληνική έκδοση: *Ή Έπιστροφή τοῦ Θεοῦ: Ίσλαμικά, Χριστιανικά, Έβραϊκά Κινήματα στην Άνάκτηση τοῦ Κόσμου*, έλληνική μετάφρ. Γ. Φασουλάκης, έκδ. Λιβάνης, Άθήνα 1992, ό μεταφραστής άποδίδει (άνεπιτυχώς) τή λέξη *revanche* ώς «έπιστροφή», γεγονός τό όποϊο «λειάνει» τή ριζοσπαστικότητα και κυρίως τή διορατικότητα τοῦ έπιχειρήματος τοῦ Κεπέλ.

8. Πρβλ. Grace, *ό.π.*, σσ. 185-186. Για τή χρήση τής ψηφιακῆς τεχνολογίας από τούς ποικίλους θρησκευτικούς φονταμενταλισμούς βλ. L. Rüdiger, “Fundamentalism and the Internet”, *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society*, vol. 2, 2 (2016), σσ. 56-74. Για τή χρήση τής ψηφιακῆς τεχνολογίας είδικώτερα από τό

3. Ἡ ὀλοκληρωτικὴ σχεδὸν πρόσδεση τοῦ κηρυγματικοῦ καὶ κατηχητικοῦ λόγου τῶν παγκόσμιων θρησκειῶν στὸν «τυφλοσοῦρτη τοῦ τηλεοπτικῶς ὀρθοῦ», ὅπως εὐστοχα ἀποκαλεῖ ὁ Μπερνάρ Πιβῶ τις ἀδυσώπητες ἀπαιτήσεις τῆς τηλεθέασης⁹. Ἐνα ἱκανὸ τεκμήριο τῆς πρόσδεσης αὐτῆς θὰ μπορούσε νὰ ἀναζητηθεῖ στὶς ἀναρίθμητες ἐκφάνσεις τοῦ σύγχρονου προτεσταντικοῦ τηλε-ευαγγελισμοῦ¹⁰.

4. Ἡ ὀλοένα καὶ συχνότερη ὑπαγωγή τῆς θρησκευτικῆς λατρείας στὶς σκηνοθετικὲς προδιαγραφές τῆς «ζωντανῆς» (live) συναυλίας καὶ τοῦ μουσικοῦ video-clip. Ἡ ἐν λόγω τάση ἀπαντᾷ κατὰ κόρον στοὺς κύκλους τῆς ἐνθουσιαστικῆς καὶ χαρισματικῆς θρησκευτικότητας – θὰ λέγαμε ὅμως ὅτι βρίσκει ἴσως τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ τῆς ἔκφραση στὶς συνάξεις τῶν προτεσταντικῶν Μέγα-Ἐκκλησιῶν (Mega-Churches)¹¹.

ISIS βλ. I. Awan, “Cyber-Extremism: Isis and the Power of Social Media”, *Society* 54, 2 (2017), σσ. 138-149. Βλ. ἐπίσης J. Farwell, “The Media Strategy of ISIS, *Survival: Global Politics and Strategy*, 56, 6 (2014), σσ. 49-55.

9. B. Pivot, *Ἀμήχανοι Θεατές*, μετάφρ. Ἐλένη Ψυχούλη, ἐκδ. Νέα Σύνορα/Λιβάνης, Ἀθήνα 1998, σ. 65. Μιλώντας γιὰ «ἀδυσώπητες» ἀπαιτήσεις τῆς τηλεθέασης, ἐννοοῦμε πρώτιστα: α) τὴν πλειοδοσία τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος σὲ «θέματα ποὺ δὲν ἀμφισβητοῦν, ἀλλὰ ἀντίθετα προβάλλουν τὶς διαφορὲς ἀξίες τῶν τηλεθεατῶν», δηλαδὴ σὲ ἔσχατη ἀνάλυση, τὸ κοινωνικὸ κατεστημένο μέσα στὸ ὅποιο τὸ ἴδιο τὸ θέαμα λειτουργεῖ (βλ. Σ. Καστόρας, *Ὀπτικοακουστικὰ Μέσα Ἐπικοινωνίας*, ἐκδ. Παπαζήση, Ἀθήνα 1990, σσ. 47-48)· β) τὴν τάση τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος νὰ ἐγκαλεῖ τὸ κοινὸ του κυρίως στὸν ρόλο τοῦ καταναλωτῆ, θέτοντας σὲ δευτέρη μοῖρα (ἢ ἀποκλείοντας) ἄλλους ρόλους, ὅπως λ.χ. ἐκεῖνον τοῦ καλλιεργημένου καὶ κριτικὰ ἐνημερωμένου πολίτη τέλος, γ) τὴν ὑποχρέωση τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος νὰ παραβλέπει τὶς ἀτομικὲς ιδιαιτερότητες τῶν τηλεθεατῶν, προκρίνοντας προγράμματα «εὐρείας ἀποδοχῆς», προκειμένου νὰ προσεγγίσει ἓνα συνεχῶς διευρυνόμενο κοινό. Μὲ τὰ λόγια τοῦ Πιερ Μπουρντιέ: «Ὅσο περισσότερο ἓνα εἰδησιογραφικὸ ὄργανο ἢ ἓνα μέσο ἔκφρασης θέλει νὰ προσεγγίσει ἓνα διευρυμένο κοινό, τόσο περισσότερο ὀφείλει νὰ χάσει τὶς ἀποτραχύνσεις του, ὅτιδήποτε μπορεῖ νὰ διχάσει, νὰ ἀποκλείσει [...] τόσο περισσότερο ὀφείλει νὰ προσπαθεῖ νὰ μὴ “σοκάρει κανέναν”, ὅπως λένε, νὰ μὴν ἐγείρει ποτὲ προβλήματα ἢ νὰ θίγει προβλήματα ποὺ δὲν ἔχουν ἱστορικό». Βλ. P. Bourdieu, *Γιὰ τὴν Τηλεόραση*, μετάφρ. Ἀλεξάνδρα Σωτηρίου - Καίτη Διαμαντάκου, ἐκδ. Πατάκη, Ἀθήνα 1996, σ. 65.

10. Ὁ Ντέιβιντ Λάιον παρατηρεῖ ὀρθὰ ὅτι, στὴν προσπάθειά τους νὰ ἐξασφαλίσουν δωρεὰς ἀπὸ τὸ τηλεοπτικὸ τους κοινό, οἱ τηλε-ευαγγελιστὲς ἐξωθοῦνται ὀλο καὶ συχνότερα στὴν πεπατημένη τῶν πιὸ mainstream ψυχαγωγικῶν ἐκπομπῶν, ἀναπαράγοντας τὰ στερεότυπα καὶ τὸ στὺλ τῶν τηλεπαρουσιαστῶν τους. Βλ. D. Lyon, *Jesus in Disneyland: Religion in Postmodern Times*, Polity Press, Cambridge 2000, σ. 63.

11. Βλ. τὶς λατρευτικὲς συνάξεις τῶν Μέγα-Ἐκκλησιῶν Hillsong μὲ ἔδρα τὴν Αὐστραλία (hillsong.com) καὶ Elevation μὲ ἔδρα τὴ Βόρεια Καρολίνα τῶν Η.Π.Α.

5. Τέλος, ή προϊούσα θεαματικοποίηση τής θρησκείας τεκμαίρεται από το διογκούμενο θρησκευτικό ρεπερτόριο τής σύγχρονης δημοφιλοῦς λαϊκῆς κουλτούρας (pop culture): τή διαρκή τάση τής τελευταίας δηλαδή νά αναπλαισιώνει, νά διερμηνεύει καί νά προάγει μία πληθώρα θρησκευτικῶν ιδεῶν, ἀφηγήσεων, συμβόλων, πρακτικῶν καί ἀξιῶν, ἀνάλογα μὲ τὸ ἀκροατήριό στὸ ὁποῖο φιλοδοξεῖ νά ἀπευθυνθεῖ κάθε φορά. Κατὰ κοινὴ διαπίστωση, τὰ προϊόντα τής pop culture, τὰ ὁποῖα ἐμπλούτισαν σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὸ θρησκευτικὸ τους ρεπερτόριο τὶς τελευταῖες τοῦλάχιστον δεκαετίες, εἶναι οἱ ἰδιωτικὲς σειρὲς τῶν συνδρομητικῶν καναλιῶν, τὰ βιντεοπαιχνίδια καί ὁ κινηματογράφος¹². Εἶναι τόσο ἐμφανὲς μάλιστα ὁ ἐν λόγω ἐμπλουτισμὸς, ὥστε ὀρισμένοι ἐρευνητὲς φθάνουν στὸ σημεῖο νά προτείνουν τὴν ἀντικατάσταση τοῦ ὄρου “pop culture” ἀπὸ τὸν ὄρο “occulture”, τὸν ὁποῖο θεωροῦν περιγραφικὰ ἐπαρκέστερο καί ἀναλυτικὰ ἐγκυρώτερο¹³.

Τὰ παραδείγματα δὲν εἶναι σὲ καμμία περίπτωση ἐξαντλητικὰ: ὑποβάλλουν ὅμως σθεναρὰ τὴν ἰδέα ὅτι μία ἐπικαιροποιημένη καί ἐνήμερη κοινωνιολογία τής θρησκείας εἶναι ἀδύνατον νά στοιχειοθετηθεῖ χωρὶς τὴ διαρκὴ διαμεσολάβησή της ἀπὸ μία ἐπικοινωνιακὴ θρησκευσιολογία. Διότι, ἂν ἀληθεύει τὸ γνωστὸ ἀπόφθεγμα τοῦ Μάρσαλ Μακλούαν ὅτι «τὸ μέσο εἶναι τὸ μήνυμα», τότε ἀληθεύει ἐπίσης ὅτι τὸ μέσο εἶναι τὸ ὄχημα τής καινούργιας κάθε φορά κοινωνικῆς καί πολιτισμικῆς ὁρατότητας

(<https://elevationchurch.org/>). Οἱ πολυεθνικοὶ αὐτοὶ ἐκκλησιαστικοὶ ὀργανισμοὶ θέτουν σήμερα τὴν ἀτζέντα τής χριστιανικῆς λατρείας σὲ ὁλόκληρο τὸν εὐαγγελικὸ κόσμον καί στεγάζουν ὁμώνυμα συγκροτήματα λατρευτικῆς μουσικῆς, τὰ ὁποῖα γνωρίζουν παγκόσμια ἐπιτυχία. Πρβλ. τὴ διεθνή καριέρα τοῦ συγκροτήματος λατρευτικῆς μουσικῆς Maverick City Music, μὲ ἔδρα τὴν Ἀτλάντα (<https://maverickcitymusic.com/>), καθὼς καί τοῦ μουσικοῦ συγκροτήματος τής πάστορος Νταρλὶν Τσέχ (www.darlenezschech.com/).
 12. Γιά μία ἐνδεικτικὴ λίστα τῶν σύγχρονων τηλεοπτικῶν σειρῶν ποὺ καταγίνονται μὲ θρησκευτικὰ θέματα βλ. “The Best TV Shows with Religious Themes” στό: <https://www.ranker.com/list/best-shows-with-religious-themes-v1/molly-gander>. Ὁ Κρίστοφερ Πάρτριτζ ἐπιχειρεῖ μία ἐμπεριστατωμένη θρησκευσιολογικὴ ἀνάλυση ὀρισμένων τηλεοπτικῶν σειρῶν ποὺ γνώρισαν παγκόσμια ἐπιτυχία κατὰ τὰ τέλη τής δεκαετίας τοῦ ’90, στό: C. Partridge, ὁ.π., σσ. 128-136. Γιά μία θρησκευσιολογικὴ ἀνάγνωση τῶν σύγχρονων βιντεοπαιχνιδιῶν βλ. Ἰω. Ευδάκης, *Τὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακὸ στὸν Κόσμο τῶν Βιντεοπαιχνιδιῶν*, διδ. διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Ἀθήνα 2018. Γιά τὴ σχέση τής θρησκείας μὲ τὸν κινηματογράφο ἢ βιβλιογραφία εἶναι τεράστια: βλ. παρακάτω, ὑποσημ. 16.
 13. Βλ. C. Partridge, ὁ.π., σσ. 119-142.

του μηνύματος. Έπικαλούμενοι μία μεταφορά, θα λέγαμε ότι το μέσο μοιάζει με το άρνητικό φιλμ, πάνω στο οποίο σταδιακά εμφανίζεται εκείνη ακριβώς ή μορφή που μέχρι πριν από λίγο αδυνατούσαμε να διακρίνουμε· πρόκειται επομένως για έναν τόπο (*locus*), όπου το μέχρι τουδε άφανές αντικείμενο ανακτά τη δυνατότητα μιας άπροσδόκητα καινούργιας φανέρωσής του. Ύπ' αὐτήν τὴν ἔννοια, νομιμοποιούμεστε να ισχυρισθούμε ότι ἡ μιντιακή διάχυση καὶ θεαματικοποίηση τῆς θρησκείας, μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ συνιστᾶ ἀφορμὴ γιὰ ἠθικὸ πανικὸ καὶ καταστροφολογία, δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸν σημερινὸ τρόπο τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτισμικῆς τῆς ὁρατότητας. Εἶναι ὁ τρόπος διὰ τοῦ ὁποίου ἡ θρησκεία διατηρεῖ τὴν κοινωνικὴ καὶ πολιτισμικὴ τῆς παρουσία στὸν σύγχρονο κόσμο, ἄλλοτε ἀνταγωνιζόμενη τὸν παραδοσιακὸ θρησκευτικὸ θεσμὸ καὶ ἄλλοτε συμμαχώντας μαζί του.

2. Ἡ θρησκεία ὡς κινηματογραφικὸ θέαμα

Στὸ περιορισμένο πλαίσιο τοῦ παρόντος ἄρθρου εἶναι ἀδύνατον φυσικὰ νὰ διεξέλθουμε ὅλους τοὺς τύπους θεαματικοποίησης τῆς θρησκείας. Ἄν ἐπικεντρωνόμαστε στὴν ἰδιαίτερη συνάρθρωσή της με τὸν κινηματογράφο, εἶναι διότι πιστεύουμε ὅτι τὸ φιλμ ἐξακολουθεῖ νὰ διατηρεῖ ἓνα διπλὸ προνόμιο ἔναντι ὅλων τῶν ἄλλων θεαματικῶν προϊόντων τῆς δημοφιλοῦς λαϊκῆς κουλτούρας. Τὸ πρῶτο, ἀφορᾶ τὴ σχετικὰ μικρὴ του διάρκεια: κάθε ταινία ὀφείλει νὰ ἔχει ὀλοκληρώσει τὴν ἀφήγησή της μέσα σὲ ἓνα χρονικὸ διάστημα, τὸ ὁποῖο σπανίως ξεπερνᾶ τὶς τρεῖς ὥρες. Σὲ ἀντίθεση ἔτσι με τὴν τηλεοπτικὴ σειρὰ καὶ –πολὺ περισσότερο– με τὴ σαπουνόπερα, οἱ ἀντικειμενικὲς δυνατότητες μιᾶς ταινίας νὰ ἐξοκείλει σὲ ἀνωφελεῖς παρεκβάσεις μειώνονται σημαντικὰ (καίτοι οὐδέποτε ἐξαλείφονται ἐντελῶς). Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ ταινία συνδυάζει τὴν πυκνότητα ἑνὸς ὀλιγοῦ ἔργου τέχνης (*Gesamtkunstwerk*) με τὸ χάρισμα τῆς συνοπτικότητας – μιᾶς φιλικῆς δηλαδὴ πρὸς τὸν θεατὴ χρονικῆς οἰκονομίας, ἡ ὁποία τὸν βοηθᾶ νὰ διακρίνει τὰ οὐσιώδη ἀπὸ τὰ ἐπουσιώδη στοιχεῖα τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης καὶ νὰ ἐπικεντρώσει τὸ ἐνδιαφέρον του στὰ πρῶτα.

Τὸ δεύτερο προνόμιο τῆς ταινίας σὲ σχέση με ἄλλους τύπους δημοφιλοῦς θεάματος, ἀφορᾶ τὸν πρωτογενῆ τόπο τῆς προβολῆς καὶ

παρακολούθησής της: τή μεγάλη όθόνη. Μπορούμε πάντοτε φυσικά νά παρακολουθήσουμε μία ταινία στὸν ὑπολογιστή, στὸ κινητὸ ἢ στὴν τηλεόρασή μας· ὀφείλουμε ὥστόσο νά ἀναγνωρίσουμε ὅτι καμμία ταινία δὲν δημιουργήθηκε πρωτογενῶς γιὰ νά προβληθεῖ στὰ συγκεκριμένα μέσα. Μὲ δεδομένο μάλιστα ὅτι ἡ ἐπιλογή τῶν λέξεων ποὺ ἐπικαλούμαστε δὲν εἶναι ποτὲ ἄθωα, θὰ λέγαμε ὅτι ὑπάρχει ἓνας συγκεκριμένος λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ μεγάλη όθόνη ἀποκαλεῖται «μεγάλη». Ὁ προσδιορισμὸς ὑπονοεῖ κατ' ἀρχὰς μία ἐστία γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία ὀργανώνεται καὶ συντελεῖται μία ζωντανὴ συνάθροιση θεατῶν, καὶ ἐπομένως ἓναν κοινωνικὸ τρόπο προαγωγῆς καὶ προσφορᾶς τοῦ θεάματος – ποὺ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ αἴθουσα. Τὴν ἴδια στιγμή ὅμως, μὲ τὸν ὄρο «μεγάλη όθόνη» ὑπονοεῖται καὶ μία κοινωνικὴ ἀντίληψη τῆς ἀπόλαυσης τοῦ θεάματος: ἡ θεμελιώδης πεποίθηση δηλαδὴ ὅτι, ἀκριβῶς λόγῳ τοῦ κοινωνικοῦ τύπου ποὺ ὀρίζει ἡ «μεγάλη όθόνη», τὸ θέαμα ἐκλύει πολὺ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση ὅταν παρακολουθεῖται ἀπὸ ἓνα συλλογικὸ ὑποκείμενο (π.χ. ἓνα ζωντανὸ ἀκροατήριον), τὸ ὁποῖο ἀποφασίζει συνειδητὰ νά παραιτηθεῖ γιὰ λίγες ὥρες ἀπὸ κάθε βιοτικὸ περισπασμὸ καὶ νά συναχθεῖ «ἐπὶ τὸ αὐτὸ», προκειμένου νά «βυθιστεῖ» σὲ ἓναν ἡῶρο καὶ ἓναν χρόνον ποὺ διασποῦν τὴ συμβολικὴ τάξη τῆς καθημερινότητος. Ὅλοι οἱ σοβαροὶ κινηματογραφόφιλοι γνωρίζουν ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει ἐπίσης μία «μυσταγωγικὴ» διάσταση, ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ αἴθουσα εἶναι δυνατὸν νά παραλληλισθεῖ μὲ ἓνα εἶδος «έτεροτοπίας»¹⁴ καὶ ὅτι ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀπόλαυση τῆς «μυσταγωγικῆς»

14. Ἡ πατρότητα τοῦ ὄρου *έτεροτοπία* ἀνήκει στὸν Μισέλ Φουκὺ καὶ δηλώνει μία πραγματοποιημένη οὐτοπία (realized utopia), στὸ πλαίσιο τῆς ὁποίας ταυτοχρόνως ἀντιπροσωπεύονται, ἀμφισβητοῦνται καὶ ἀντιστρέφονται ὅλοι οἱ παραδεδομένοι τόποι ἐνὸς πολιτισμοῦ. Ἡ έτεροτοπία διαφέρει ἀπὸ τὴν οὐτοπία στὸ βαθμὸ τοῦ ἀντικειμενικοῦ καὶ ἱστορικοκοινωνικοῦ ἐντοπισμοῦ τῆς – ἀκριβῶς δηλαδὴ στὸ γεγονός ὅτι εἶναι πραγματοποιημένη. Σύμφωνα μὲ τὸν Γάλλο στοχαστή, τὰ φαινομενολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν έτεροτοπιῶν εἶναι ἔξι: α) ἡ διαχρονία καὶ καθολικότητά τους – τὸ γεγονός δηλαδὴ ὅτι ἡ ἐπινόηση έτεροτοπιῶν ἀποτελεῖ δομικὸ χαρακτηριστικὸ ὄλων ἀνεξαιρέτως τῶν πολιτισμῶν β) ἡ δυνατότητα διαφοροποίησης τῆς λειτουργίας, μετακύλισης τῆς κοινωνικῆς τους σημασίας καὶ ἀλλαγῆς τοῦ ἀξιακοῦ τους προσήμου γ) ἡ δυνατότητά τους νά ἀντιπαραθέτουν καὶ νά συνδυάζουν διαλεκτικὰ ἀσύμβατους μεταξὺ τους τύπους, λειτουργίες καὶ νοήματα δ) τὸ γεγονός ὅτι διακόπτουν τὴ ροὴ τοῦ ἀντικειμενικοῦ ἱστορικοῦ χρόνου εἰσάγοντας χρονικὲς ἀσυνέχειες (έτεροχρονίες) ε) ἡ ὑπαρξὴ σὲ αὐτὲς ἐνὸς ἐλεγχόμενου συστήματος εἰσόδου καὶ ἐξόδου, τὸ ὁποῖο τῆς

αυτής καταβύθισης μοιραία χάνεται κατά την ιδιωτική προβολή¹⁵. Εάν επομένως ο κινηματογράφος παραμένει μέχρι σήμερα ένας από τους δημοφιλέστερους τρόπους μαζικής ψυχαγωγίας, κι αν οι άνθρωποι όλων των ηλικιών εξακολουθούν να συρρέουν στις κινηματογραφικές αίθουσες, παρά τις δυνατότητες που τους παρέχουν τα άτομικά τους gadgets, τούτο οφείλεται, κατά τη γνώμη μας, στο γεγονός ότι κανένας άλλος τύπος δημοφιλοῦς θεάματος δὲν ἔχει καταφέρει –μέχρι στιγμῆς τουλάχιστον– νὰ ανταγωνισθεῖ ἀποτελεσματικὰ τὸ διπλὸ προνόμιο τοῦ κινηματογράφου: ἀπὸ τὴ μία μεριά, τὴν πυκνότητα καὶ τὴ συνοπτικότητα τοῦ θεάματος πού διακινεῖ· ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν κοινωνικότητα καὶ τὴ συλλογικὴ ἀπόλαυση πού ὀρίζει ἡ μεγάλη ὀθόνη –καὶ συνακόλουθα, ἡ κινηματογραφικὴ αἴθουσα.

Μὲ ποιὸν τρόπο ὅμως τὸ διπλὸ αὐτὸ προνόμιο συμβάλλει εἰδικώτερα στὴ διάχυση τῆς θρησκείας; Τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε ὅταν ἀναφερόμαστε στὴ θρησκεία «ὡς» κινηματογραφικὸ θέαμα; Ὑπὸ ποιὰν ἔννοια ἡ θρησκεία ἐμπεριέχεται στὸν κινηματογράφο καὶ «διαχέεται» μέσα ἀπὸ αὐτόν; Σὲ ἓνα ἄρθρο, πού πρέπει νὰ θεωρηθεῖ καθοδηγητικὸ γιὰ τὴ σπονδύλωση τῆς παρούσας μελέτης, οἱ θρησκευολόγοι Γουίλιαμ Μπλίζεκ καὶ Μισέλ Ντεσμαρὲ ἐπισημαίνουν τοὺς τέσσερις δημοφιλέστερους τρόπους διὰ τῶν ὁποίων πραγματοποιεῖται συνήθως αὐτὴ ἡ διάχυση: ἓναν ἐρμηνευτικὸ, ἓναν κριτικὸ, ἓναν κατηχητικὸ κι ἓναν ἠθικὸ¹⁶. Ἄς τοὺς δοῦμε ἀναλυτικώτερα.

ἀπομονώνει ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο τὴν ἴδια στιγμὴ πού τις κάνει διαπερατὲς ἀπὸ αὐτόν τέλος, στ) ἡ δυνατότητά τους νὰ «ἐπανιδρῶν» τὸν χῶρο, εἴτε ἀποκόπτοντας τὰ μέλη τους ἀπὸ τὸν «ἔξω» χῶρο, εἴτε ἐγκαθιστώντας ἓναν ἰδανικὸ –καὶ ἐν πολλοῖς εἰκονικὸ– χῶρο μέσα στὸν ἤδη ὑπάρχοντα (βλ. M. Foucault, “Different Spaces”, στό: J. Faubion (ed.), *Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 2, The New Press, U.S.A. 1998, σσ. 175-185). Ὅπως εἶναι εὐκόλο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς, ἀπὸ τὰ παραπάνω χαρακτηριστικὰ τῶν ἑτεροτοπιῶν, τὰ (γ), (δ), (ε) καὶ (στ) ἰσχύουν κατ’ ἐξοχὴν στὴν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου.

15. Τὸ μὴ ἀναγώγιμο τῆς κινηματογραφικῆς ἐμπειρίας, ἀκριβῶς λόγῳ τοῦ συλλογικοῦ της χαρακτήρα, ὑπερασπίζεται μὲ ἐπιχειρήματα πού θεωροῦμε ἐξαντλητικὰ ὁ Τζούλιαν Χάνιτς, βλ. J. Hanich, *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018.

16. βλ. W. L. Blizek & M. Desmarais, “What are we teaching, when we teach ‘Religion and Film?’”, στό: G. Watkins (ed.), *Teaching Religion and Film*, Oxford University Press, Oxford 2008, σσ. 17-33. Θὰ ἄξιζε νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Γουίλιαμ Μπλίζεκ εἶναι ὁ ἐπιμελητὴς τοῦ πληρέστερου (μέχρι στιγμῆς) συνοδευτικοῦ τόμου πάνω στὴ σχέση θρησκείας καὶ κινηματογράφου· βλ. W. L. Blizek (ed), *The Continuum Companion to*

2.1. *Sub Specie Religionis* – ή: όταν η θρησκεία έρμηνεύει τόν κινηματογράφο

Οί άφηγήσεις, οί ιδέες, οί άξίες, τά σύμβολα και οί έπιτελέσεις τής θρησκείας προσφέρουν κατ' άρχάς έναν έρμηνευτικό γνώμονα, μέσα άπό τόν όποιο μπορούμε νά αναδείξουμε νοήματα και σημασίες μιās ταινίας, τά όποια σέ διαφορετική περίπτωση θά περνούσαν άπαρατήρητα. Χρησιμοποιώντας τή θρησκεία ως έρμηνευτικό έργαλειο, με άλλα λόγια, οί Μπλίζεκ και Ντεσμαρέ υποστηρίζουν ότι έχουμε τή δυνατότητα νά αναδείξουμε λαθάνοντα θρησκευτικά μοτίβα και σημασίες, άκόμα και σέ ταινίες οί όποιες αúτοσυστήνονται ως «κοσμικές» (secular). Αúτò φυσικά δέν σημαίνει ότι κάθε ταινία κρύβει όπωσδήποτε ένα «βαθύτερο» θρησκευτικό νόημα· σημαίνει μονάχα ότι ή παρακολούθηση μιās ταινίας υπό τò πρίσμα τής «Α» ή τής «Β» θρησκευτικής ιδέας, ένδέχεται νά μάς άποκαλύψει μία έντελώς άπροσδόκητη όπτική κατανόησή της. Μās βοηθά δηλαδή νά άντιληφθοúμε ότι άκόμη και μία ταινία, ή όποια τυπικά δέν φιλοδοξεί νά ύπηρετήσει κάποια θρησκευτική άτζέντα, δύναται έν τούτοις νά έμφορεϊται άπό θρησκευτικές άξίες και σημασίες – καιτοι κατὰ τρόπο έμμεσο ή ύπαινικτικό. Υπάγοντας, λόγου χάρη, σέ θρησκευτική έρμηνεία τήν ταινία *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) του Μίλος Φόρμαν, οί συγγραφείς του άρθρου προβαίνουν στήν κρίσιμη παρατήρηση ότι:

ó Μακμέρφου έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τόν Ίησού: προδίδεται άπό τόν Μπίλυ Μπίμπιτ, ό όποιος τόν κατηγορεί ψευδώς στήν άδελφή Ράτσεντ ότι τόν άνάγκασε νά έρθει σέ σεξουαλική έπαφή «με αúτην τή γυναίκα». Ό Μπίλυ αúτοκτονεί όπως άκριβώς ό Ίούδας, ένω ό Μακμέρφου «σταυρώνεται»: ύφίσταται μετωπιαία λοβοτομή, ή όποια καταστρέφει όλοσχερώς τήν προσωπικότητά του. Παρόλα αúτά [...] τò κουράγιο και ή δύναμη του Μεγάλου Άρχηγού, καθώς έμπνέονται άπό τò πνεύμα και τά λόγια του Μακμέρφου, τόν όδηγούν στή σωτηρία του, διότι καταφέρνει νά άποδράσει άπό τò άσυλο¹⁷.

Religion and Film, Continuum, London/NY 2009. Παράλληλα, είναι ό συνιδρυτής [μαζί με τόν Ρόναλντ Μπέρκ (Ronald Burke)] του έγκυρώτερου έπιστημονικού περιοδικού έπί τής συγκεκριμένης θεματικής, δηλαδή του *Journal of Religion and Film* (www.unomaha.edu/jrf/).

17. Blizek & Desmarais, *ό.π.*, σ. 18.

Στὴν ταινία τῶν ἀδελφῶν Γουατσόφσκι *The Matrix* (1999), ἐπισημαίνεται ἀντιστοίχως ὅτι:

ὁ βασικὸς πρωταγωνιστὴς, Τόμας Ἄντερσον, ἔχει δημιουργηθεῖ ξεκάθαρα ὡς μία χριστολογικὴ μορφή. Ὀνομάζεται «Νίο» καὶ εἶναι «ὁ Ἐκλεκτός». Μολονότι σκοτώνεται, ἐπανέρχεται στὴ ζωὴ καὶ προφητεύεται ὅτι θὰ ἐπιστρέψει κάποτε στὸ μάτριξ. Ἐπιπλέον, ὁ Νίο μάχεται τοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ Κακοῦ καὶ φέρνει στοὺς ἀνθρώπους τὴ δυνατότητα τῆς σωτηρίας τους¹⁸.

Ἀφ' ἧς στιγμῆς ἀντιληφθοῦμε τὸ σημαῖνον ἐρμηνευτικὸ δυναμικὸ τῶν θρησκευτικῶν ἰδεῶν, ἀναδύεται ἡ δυνατότητα μιᾶς πληθώρας ἀνάλογων παραλληλισμῶν. Οἱ τελευταῖοι μπορεῖ ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ μοιάζουν ὑπερβολικοὶ ἢ «παρατραβηγμένοι» (*far-fetched*), αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι θὰ πρέπει ἐξ ὀρισμοῦ νὰ ἀπορριφθοῦν ὡς αὐθαίρετοι. Θεωροῦμε ὀρθότερο νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι οἱ παραλληλισμοὶ αὐτοὶ προϋποθέτουν ἀπλῶς μία διευρυμένη ἐπιστημολογία, ἡ ὁποία δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ προεξοφλήσει δογματικὰ τὶς διαδρομὲς ποὺ θὰ ὀφείλε νὰ ἀκολουθήσει ἡ ἐρμηνευτικὴ διαδικασία, ἀλλὰ ἀντιθέτως προτιμᾷ νὰ ἀντλήσει ἐμπνευση καὶ διαισθήσεις ἀπὸ ἑτερόκλητα θεωρητικὰ πεδία, κρατώντας πεισματικὰ «ὄλα τὰ βιβλία ἀνοιχτὰ πάνω στὸ τραπέζι»¹⁹. Ὑπακούοντας σὲ ἓνα τέτοιο ἐπιστημολογικὸ πρόταγμα, οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ ἀνιχνεύουν μία σειρὰ ἀπὸ θρησκευτικὲς σημασίες στὶς ταινίες *Platoon* (1986) τοῦ Ὀλιβερ Στόουν καὶ *The Mexican* (2001) τοῦ Γκὼρ Βερμπίνσκι – τὶς ὁποῖες διαβάζουν, τὴ μὲν πρώτη ὡς μία ἐκκοσμιευμένη ἐκδοχὴ τῆς ἀποκαλυπτικῆς μάχης τοῦ Ἄρνιου μὲ τὸ Θηρίο, τὴ δὲ δεύτερη ὡς ἓνα χιουμοριστικὸ σχόλιο πάνω στὸ βιβλίο τῆς Ἐσθῆρ καὶ στὸν ἄδηλο χαρακτῆρα τῆς Θείας Πρόνοιας²⁰. Κινούμενοι σὲ ἓνα παρεμφερὲς ἐπιστημολογικὸ πλαίσιο, οἱ Τζοὲλ Μάρτιν καὶ Κόνραντ Ὅστρουολτ ἀναδεικνύουν τὰ μεσσιανικὰ καὶ «χριστολογικά» χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐμφανίζονται οἱ πρωταγωνιστικοὶ ρόλοι τῶν ταινιῶν

18. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 19. Γιὰ μία ἐκτενῆ θρησκευτολογικὴ καὶ θεολογικὴ ἀνάλυση ὁλόκληρης τῆς τετραλογίας *Matrix* βλ. Δ. Οὐλλῆς, *Ἡ Εὐδαιμονία τῆς Ἄγνοιας*, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 2022.

19. Ἡ διατύπωση ἀνήκει στὸν P. Ricoeur, *Λόγος καὶ Σύμβολο*, μετάφρ. Μαβίνα Πανταζάρα, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 2002, σ. 13.

20. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 19, 20.

Cool Hand Luke (1967), *Rocky* (1976) και *E.T.* (1982)²¹ – ενώ, από τη δική του πλευρά, ο καθολικός επίσκοπος Ρόμπερτ Μπάρον προβαίνει σε μία πειστική χριστολογική ανάγνωση της ταινίας *The Shawshank Redemption* (1994)²².

Η φανταστική κωμωδία *Groundhog Day* (1993) του Χάρολντ Ράμις συνιστά ένα ακόμη ιδεώδες παράδειγμα των διαφορετικών νοημάτων τα οποία δύνανται να αποδοθούν σε μία ταινία, ανάλογα με τις θρησκευτικές κατηγορίες που θα εφαρμόσουμε στην έρμηνεία της. Η ταινία μπορεί να ιδωθεί ως μία βουδιστική αλληγορία πάνω στον αιώνιο κύκλο των μετενσαρκώσεων (*samsāra*) και της ανάγκης του ανθρώπου να απελευθερωθεί από αυτές (*nirvāṇa*) «καίγοντας» τό «κακό» Κάρμα μέσα από πράξεις αγάπης και ανιδιοτελούς κοινωνικής προσφοράς. Παράλληλα όμως μπορεί να ιδωθεί και ως μία ρωμαιοκαθολική αλληγορία της παραμονής της ψυχής στο Καθαρτήριο (*Purgatorium*), προκειμένου να εξαγισθεί από τη φιλαυτία της – ή ως μία ιουδαϊκή αλληγορία παραμονής της ψυχής στη Γη, με σκοπό να εκπληρώσει όσες θείες εντολές (*mitzvot*) άφησε ανεκπλήρωτες²³.

Μία θρησκευτική έρμηνεία της ταινίας *Cloud Atlas* (2012) των αδελφών Γουατσόφσκι είναι ικανή να την αναδείξει, αντιστοίχως, σε μία σπουδή πάνω στην έννοια του Κάρμα: των συνεπειών δηλαδή που έχουν οι παροντικές μας πράξεις όχι μόνο για τη συνθήκη εντός της οποίας θα λάβουν χώρα οι κατοπινές μας μετενσαρκώσεις, αλλά ακόμη και για τις ζωές των ανθρώπων που θα έλθουν αιώνες ύστερα από εμάς. Η σχετική βιβλιογραφία είναι κατάστικτη από ανάλογα παραδείγματα, τα οποία προοιωνίζονται τη διάνοιξη ενός εξαιρετικά πρωτότυπου πεδίου σύγκλισης ανάμεσα στην κινηματογραφική ανάλυση και τις επιστήμες των θρησκειών²⁴.

21. Βλ. J. Martin & C. Ostwalt (eds). *Screening the Sacred: Religion, Myth and Ideology in Popular American Film*, Westview Press, Colorado/Oxford 1995, σ. 15.

22. Βλ. “Bishop Barron on ‘The Shawshank Redemption’” (www.youtube.com/watch?v=Sp7Fvia3aMg&ab_channel=BishopRobertBarron).

23. Για τις έρμηνείες αυτές βλ. την ένότητα “Thematic Anaysis” στη σελίδα της ταινίας *Groundhog Day* στην αγγλική Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Groundhog_Day_\(film\)#Thematic_analysis](https://en.wikipedia.org/wiki/Groundhog_Day_(film)#Thematic_analysis)).

24. Έπιχειρήσαμε να συστηματοποιήσουμε τη σύγκλιση αυτή στο Δ. Ούλλη, *Ο Διάβολος στο Celluloid: Έξορκισμοί, Πνευματικός Κόσμος και Άλλα Άνθη του Κακού* στις

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀνακύπτουν δύο σημαντικὰ ἐρωτήματα. Τὸ πρῶτο ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν πυκνότητα τῶν θρησκευτικῶν μοτίβων ποὺ νομιμοποιοῦν μία θρησκευτικὴ ἐρμηνεία: ἀρκεῖ, λόγου χάριν, ἡ θυσία ἐνὸς πρωταγωνιστῆ ὑπὲρ τῶν ἄλλων, γιὰ νὰ τοῦ ἀποδώσουμε «χριστολογικά» χαρακτηριστικά; Τὸ δεύτερο ἐρώτημα ἀφορᾷ τὸ κατὰ πόσον ἡ ἀναζήτηση παραλληλισμῶν ἀνάμεσα στὸ σενάριο μιᾶς ταινίας καὶ μία θρησκευτικὴ ἰδέα, ἐξαντλεῖ τὸ νόημα τῆς θρησκευτικῆς ἐρμηνείας; ὑπάρχουν βαθύτερα σημεία σύγκλισης ἀνάμεσα σὲ μία θρησκευτικὴ καὶ σὲ μία κινηματογραφικὴ ἀφήγηση, πέρα ἀπὸ ἐμφανεῖς παραλληλίες καὶ ἰσομορφισμούς;

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ πρῶτο ἐρώτημα, οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ ἀπάντησή του ἐναπόκειται ἐξ ὀλοκλήρου στὶς ἀπαιτήσεις καὶ τὶς προσδοκίες τοῦ ἐρμηνευτῆ: κάποιος ἀναλαμβάνει πρόθυμα τὴ θρησκευτικὴ ἐρμηνεία μιᾶς κοσμικῆς ταινίας, ἀκόμη κι ἂν ἀνιχνεύει σὲ αὐτὴν μονάχα μία θρησκευτικὴ ἰδέα: κάποιος ἄλλος ἀπαιτεῖ τὴν παρουσία περισσότερων θρησκευτικῶν ἰδεῶν γιὰ νὰ καταπιαστῆ μὲ τὴ θρησκευτικὴ ἐρμηνεία μιᾶς ταινίας. Ἐνας ἐρμηνευτὴς μπορεῖ νὰ θεωρεῖ θεμιτὴ τὴ θρησκευτικὴ ἐρμηνεία μιᾶς ταινίας, ἀκόμη κι ἂν τὸ σενάριό της ἀπηχεῖ μία θρησκευτικὴ ἰδέα κατὰ τρόπο γενικὸ καὶ ἀόριστο – λόγου χάρι, ὅτι «ἡ ἀγάπη σώζει τὸν κόσμο»: κάποιος ἄλλος ἐνδέχεται νὰ θεωρεῖ ματαιοπονία ἓνα τέτοιο ἐγχείρημα, ἐφ’ ὅσον ἡ ταινία δὲν διαπερνᾶται ἀπὸ πυκνότερες θρησκευτικὲς ἰδέες καὶ ἰσχυρότερους συμβολισμούς. Χωρὶς νὰ ἀπαξιῶνει καμμία ἐρμηνευτικὴ προσπάθεια, ἡ δική μας προσέγγιση τείνει μᾶλλον πρὸς τὴ δευτέρη ἐκδοχή, διότι πιστεύουμε ὅτι μία ταινία πυκνὴ σὲ θρησκευτικὲς ἰδέες εἶναι ἄφ’ ἐνὸς στοχαστικὰ περισσότερο διεγερτικὴ (*thought-provoking*) καὶ ἄφ’ ἑτέρου

Ταινίες Ὑπερφυσικοῦ Τρόμου, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 2021, καθὼς καὶ στὴν *Εὐδαιμονία τῆς Ἄγνοιας*, ὁ.π. Ἀνάλογες θεολογικὲς καὶ θρησκευτικὲς ἀναγνώσεις τοῦ κινηματογράφου ἀποπειραθήκαμε σὲ μία σειρὰ ἀπὸ μικρότερα δοκίμιά μας. Βλ. Οὐλῆς, «Καλὸς Ἑγκληματίας/Κακὸς Ἑγκληματίας: Ἀναπαραστάσεις τοῦ Ἑγκληματία στὴν Ταινία “Τὸ Πράσινο Μίλι”», *Ἐκκλησιαστικὸς Κήρυκας* 28 (2022), σσ. 131-140. Ὁ ἴδιος, «Μέσα ἀπὸ τὶς Χαραμάδες τῆς Ἐλπίδας: Χριστιανικὰ Μοτίβα στὴν τεχνο-ουτοπικὴ ταινία *Interstellar* τῶν Jonathan καὶ Christopher Nolan», *Θεολογία* 90, 3 (2019), σσ. 173-199. Σὲ μία τροχιά ἄρθρωσης μιᾶς θεολογικῆς ἐρμηνευτικῆς τοῦ κινηματογράφου –διαφορετικῆς ὥστόσο ἐπιστημολογικῆς κατεύθυνσης ἀπὸ τὴ δική μας– κινεῖται ἐπίσης τὸ βιβλίον τοῦ Ἰω. Βογιατζῆ, *Ἡ Ἐκκλησία πάει Σινεμά: Ὁ Διάλογος τῆς Ὁρθόδοξης Θεολογίας καὶ τοῦ Κινηματογράφου*, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 2020.

ἀποδεικνύει πειστικώτερα τὴ δυνατότητα διάχυσης τῆς θρησκείας, ἀκόμη καὶ σὲ πεδία νοήματος ποὺ τυπικὰ τὴν ἀρνοῦνται.

Ὅσον ἀφορᾷ πάλι τὸ δεῦτερο ἐρώτημα, θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ἀπάντηση ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ τῆς θρησκείας ποὺ υἱοθετοῦμε κάθε φορά. Ἐνας ἐξαιρετικὰ εὐρύς, γενικὸς ἢ «δημοσιογραφικὸς» ὀρισμὸς τῆς θρησκείας κατὰ πᾶσα πιθανότητα δὲν θὰ θέσει ἀπαιτητικὰ ἐρωτήματα στὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ θὰ ἀρκεστεῖ νὰ συναντηθεῖ μαζί του στὸ ἐπίπεδο κάποιων κοινῶν παραδοχῶν ἢ γενικοτήτων. Ἀντιθέτως, ἕνας πυκνὸς ὀρισμὸς τῆς θρησκείας, ὁ ὁποῖος συναρθρώνει στὸ ἐσωτερικὸ του πολλαπλὲς προκείμενες καὶ ἐπίπεδα σημασιῶν, τὸ πιθανώτερο εἶναι ὅτι θὰ ἀναζητήσει ἰσάριθμα ἢ ἀντίστοιχα ἐπίπεδα σημασιῶν στὴν ταινία ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ ἐρμηνεύσει, γεγονόςς τὸ ὁποῖο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ πόσα καὶ ποιὰ θρησκευτικὰ νοήματα θὰ μᾶς ἀποδώσει μία «κοσμικὴ» ταινία ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὰ ἐπιστημολογικὰ ματογυάλια μέσα ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ τὴν παρακολουθήσουμε· καὶ ὅτι ὁ βαθμὸς διάχυσης τῆς θρησκείας μέσα στὸ κινηματογραφικὸ θέαμα ἀποτελεῖ συνάρτηση τοῦ τί εἴμαστε κατ' ἀρχὰς διατεθειμένοι νὰ ἀναγνωρίσουμε ἐμεῖς ὡς «θρησκεία» μέσα σὲ αὐτό.

2.2. *Contra Religionem* – ἢ: ὅταν ὁ κινηματογράφος κρίνει τὴ θρησκεία

Ἐὰν ὁ πρῶτος τρόπος κινηματογραφικῆς διάχυσης τῆς θρησκείας εἶναι ἡ χρῆση τῆς ὡς ἐρμηνευτικοῦ γνώμονα τοῦ κινηματογράφου, τότε ὁ δεῦτερος εἶναι, κατὰ μία ἔννοια, ὁ ἀντίστροφος: ἡ *κινηματογραφικὴ κριτικὴ* τῆς θρησκείας. Ἐὰν ὁ πρῶτος τρόπος ἀπαντᾷ στὸ ἐρώτημα: «τί μᾶς λέει ἡ θρησκεία γιὰ τίς ταινίες;», ὁ δεῦτερος τρόπος ἀπαντᾷ στὸ ἐρώτημα: «τί μᾶς λένε οἱ ταινίες γιὰ τὴ θρησκεία;»²⁵. Μία ταινία μπορεῖ βέβαια νὰ μιλᾷ γιὰ τὴ θρησκεία κατὰ τρόπο ἐγκωμιαστικὸ ἢ σχετλιαστικὸ – νὰ φτιάχνει ἕνα φωτοστέφανο ἢ ἕνα ἀκάνθινο στεφάνι τῆς θρησκείας. Ὅταν ὡστόσο ὁ κινηματογράφος καταφέρνει νὰ ἀσκήσει κριτικὴ στὴ θρησκεία, ἀποφεύγοντας τόσο τὴ Σκύλα τῆς ἐξιδανίκευσης ὅσο καὶ τὴ Χάρυβδη τῆς δαίμονοποίησης, μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι λειτουργεῖ

25. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 21.

επίσης ως ένα όχημα αποτελεσματικής διάχυσής της. Τοῦτο συμβαίνει για δύο λόγους: πρώτον, διότι ἡ κινηματογραφική κριτική τῆς θρησκείας ἀναπαριστᾷ τὶς πραγματικὲς κοινωνικὲς ἐλλείψεις τῆς τελευταίας, καὶ ἐπομένως καθιστᾷ κραυγαλέα ὀρατὴ τὴν κοινωνικὴ τῆς παθολογία. Καὶ δεύτερον, διότι μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάδειξη τῶν προβληματικῶν στοιχείων τῆς «Α» ἢ τῆς «Β» θρησκείας, ἡ κινηματογραφική κριτικὴ ὑπαγορεύει ἐμμέσως καὶ μία γενικώτερη στάση ἀπέναντι στὴ θρησκεία. Ἀξίζει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ἡ στάση αὐτὴ δὲν συνεπάγεται ἀπαραίτητα τὴν ἀπαξίωση τῆς θρησκείας· μπορεῖ ἐξίσου καλὰ νὰ συνεπάγεται τὴν περαιτέρω κοινωνικὴ καὶ πολιτισμικὴ τῆς διάχυση – ἀκριβῶς ὅπως ἡ προειδοποιητικὴ ἔνδειξη γιὰ τοὺς κινδύνους τοῦ καπνίσματος σὲ ἓνα πακέτο τσιγάρων συνιστᾷ ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀποτελεσματικώτερους τρόπους προώθησής του. Δὲν θὰ πρέπει καθόλου νὰ ὑποτιμοῦμε τὸν παραγωγικὸ καὶ προτρεπτικὸ χαρακτήρα τοῦ «ἀρνητικοῦ»: ἀκόμη καὶ ἡ πιὸ βιτριολικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ρίχνει πάραυτα «νερὸ στὸν μύλο τῆς» καὶ ἀποτελεῖ κοινὸ ἐπιχειρηματικὸ μυστικὸ ὅτι τίποτε δὲν διαφημίζει καλύτερα ἓνα προϊὸν ἀπὸ τὴν ἀντι-διαφήμισή του.

Ἄν ἔτσι ὅμως ἔχουν τὰ πράγματα, τότε εἴμαστε ἐφοδιασμένοι μὲ ἓνα ἱκανὸ τεκμήριο, τὸ ὁποῖο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεριλάβουμε στὴν κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ὄχι μόνον τὶς οἰκείες σὲ ἐμᾶς ταινίες μυθοπλασίας, ἀλλὰ καὶ μία σειρά ντοκυμαντέρ (documentary films), τὰ ὁποῖα διεκδικοῦν ἓνα εἶδος ἐμπειρικὰ πιστοποιημένης καὶ «ρεαλιστικῆς» καταγραφῆς. Τὰ ντοκιμαντέρ αὐτὰ φιλοδοξοῦν, ἀπὸ τὴ μία μεριά, νὰ ὑπογραμμίσουν τὸν ἐκμαυλιστικὸ καὶ ἐν γένει «ἐπικίνδυνον» χαρακτήρα τῶν Νέων Θρησκευτικῶν Κινημάτων, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, νὰ ὑπογραμμίσουν τὸν βαθμὸ χειραγώγησης τῶν κινημάτων αὐτῶν ἀπὸ τοὺς ἐκάστοτε «χαρισματικούς» ἡγέτες τους. Μολονότι δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ παραβλέψει τὸ ἐθνογραφικὸ καὶ ἀνθρωπολογικὸ ἐνδιαφέρον τῶν παραπάνω ταινιῶν, οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ ἀρνοῦνται νὰ τὶς συμπεριλάβουν στὸ θεωρητικὸ τους ἐγχείρημα, ἐπιβεβαιώνοντας ἴσως, διὰ τῆς σιωπῆς τους, τὸ ὀλισθηρὸ ἐπιστημολογικὸ ἔδαφος πάνω στὸ ὁποῖο αὐτὲς ἐδράζονται: τὸ γεγονὸς δηλαδὴ ὅτι, παρὰ τὴ σαφῆ τους πρόθεση νὰ συνιστοῦν μία ἐπικαιροποιημένη κριτικὴ συγκεκριμένων μορφωμάτων τῆς Νέας Θρησκευτικῆς Συνείδησης, οἱ ταινίες αὐτὲς ἀποτυγχάνουν νὰ διαφοροποιηθοῦν ἀποτελεσματικὰ ἀπὸ τὰ ἀντιληπτικὰ σχήματα καὶ τὴ

ρητορική του λεγόμενου “counter-cult movement”²⁶. Ἡ παρακολούθησή τους ἀντιθέτως πιστοποιεῖ τὴν εὐκολία (καὶ τὴ συχνότητα) μὲ τὴν ὁποία αὐτὲς ἐνδίδουν ἄλλοτε στὸν πειρασμὸ τῆς συνωμοσιολογίας, ἄλλοτε στὴν αὐταρέσκεια τοῦ «ξεσκεπάσματος» μιᾶς σκευωρίας – κι ἄλλοτε σὲ ἓναν συνδυασμὸ τους²⁷.

Ὁ σημαντικώτερος ὡστόσο λόγος, γιὰ τὸν ὁποῖο πιστεύουμε ὅτι οἱ δύο ἐρευνητὲς ἀντιπαρέρχονται τὸ συγκεκριμένο εἶδος ταινιῶν, εἶναι ὅτι ἐπιθυμοῦν νὰ ἐστιᾶσουν ἀποκλειστικὰ σὲ ἐκείνη τὴν κινηματογραφικὴ κριτικὴ, ἢ ὁποία δὲν χρησιμοποιεῖ τὴ θρησκεία ὡς πρόσχημα γιὰ νὰ προάγει τὸν ἠθικὸ πανικὸ, ἀλλὰ ἐνδιαφέρεται πρῶτιστα νὰ ἀναδείξει τίς ἀνεπάρκειες τοῦ «ἐπίσημου» θρησκευτικοῦ θεσμοῦ, καθὼς καὶ τῶν «κατεστημένων» στάσεων, πεποιθήσεων καὶ ἀξιῶν ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ αὐτόν. Κατὰ μία διατύπωση περισσότερο αἰχμηρῆ, θὰ λέγαμε ὅτι οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ εἶναι προσανατολισμένοι ἀποκλειστικὰ στὴν κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς “mainstream” θρησκευτικότητας, ἴσως διότι δὲν εἶναι πρόθυμοι νὰ ἀναγνωρίσουν πόσο “mainstream” ἔχει πλέον καταστῆ ἡ ἴδια ἢ Νέα Θρησκευτικὴ Συνείδηση καὶ πόσο «κατεστημένες» πρέπει νὰ θεωρηθοῦν οἱ τροπικότητες, οἱ ἐμμονές καὶ τὰ κλισέ της. Ἡ ἐπιστημολογικὴ τους αὐτὴ ὀλιγωρία δὲν τοὺς ἐμποδίζει ὡστόσο νὰ θεματοποιήσουν ἐκεῖνο τὸ εἶδος κινηματογραφικῆς κριτικῆς, τὸ ὁποῖο ἐστιάζει κατ’ ἄρχαζ στὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸ ἐκκλησιαστικὸ καθίδρυμα καὶ τὴν κοινότητα τῶν πιστῶν: ἀνάμεσα δηλαδὴ στοὺς ἐσωτερικοὺς ὅρους συγκρότησης καὶ λειτουργίας τῆς θεσμικῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὴ μία

26. Γιὰ ἓνα πανόραμα τῶν θεσμικῶν ἐκφράσεων τοῦ counter-cult movement, καθὼς καὶ τῶν στρατηγικῶν ποὺ αὐτὸ ἀκολουθεῖ, βλ. G. Chryssides, *Exploring New Religions, Continuum*, London/NY 2001, σσ. 342-365. Γιὰ μία κατατοπιστικὴ σύνοψη τῶν βασικῶν ἀντιληπτικῶν σχημάτων καὶ τῆς ρητορικῆς τοῦ counter-cult movement –ἀλλὰ καὶ γιὰ μία πειστικὴ ἀνασκευὴ τους– βλ. L. Dawson, *Comprehending Cults: The Sociology of New Religious Movements*, Oxford University Press, Canada 1998, σσ. 104-127.

27. Τὴν «ὀλισθηρῆ» αὐτὴ ἐπιστημολογία μποροῦμε νὰ ἀνιχνεύσουμε στὰ σημαντικώτερα documentary films μὲ ἀντικείμενο τὰ Νέα Θρησκευτικὰ Κινήματα ποὺ ἐμεῖς τοῦλάχιστον γνωρίζουμε: *Manson* (1973), τῶν Ρόμπερτ Χέντριγκσον καὶ Λῶρενς Μέρικ, *Waco: The Rules of Engagement* (1997), τοῦ Γουίλλιαμ Γκαζέκι, *Jonestown: The Life and Death of Peoples Temple* (2006), τοῦ Στάνλεϊ Νέλσον, *Jesus Camp* (2006), τῶν Ρέιτσελ Γκρέιντνι καὶ Χέιντνι Ἔβινγκ, *Going Clear: Scientology and the Prison of Belief* (2015), τοῦ Ἄλεξ Γκίμπνεϋ, *Prophet’s Prey* (2015), τοῦ Ἐιμυ Μπέργκ καὶ *Holly Hell* (2016), τοῦ Γουίλ Ἄλλεν.

μεριά και τις πραγματικές ανάγκες του εκκλησιαστικού σώματος από την άλλη.

Ός πρώτη κινηματογραφική αποτύπωση αυτού του χάσματος προτείνεται η ταινία του Λέο Μακάρει *Going my Way* (1944), η οποία υπερασπίζεται στο πρόσωπο του πατέρα Ο'Μάλεϊ την προτεραιότητα της διακονίας της εκκλησιαστικής κοινότητας, έναντι της στείρας προσκόλλησης στις επίσημες εκκλησιαστικές δομές²⁸. Ός δεύτερη αποτύπωση της προτεραιότητας αυτής –πλήν όμως, σ' ένα πολιτικό πλαίσιο αυτήν τη φορά– προτείνεται η ταινία *Romero* (1989) του Τζών Ντουϊγκαν. Βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα, η ταινία αφηγείται τη σταδιακή μεταστροφή του Σαλβαδοριανού αρχιεπισκόπου Όσκαρ Ρομέρο από έναν μετριοπαθή εκκλησιαστικό λειτουργό σ' έναν φλογερό υπερασπιστή της ζωής και της αξιοπρέπειας της κοινότητας των πιστών. Παράλληλα, η ταινία άσκει κριτική στη σύμπλευση της Καθολικής Έκκλησίας με τη δικτατορία του Έλ Σαλβαδόρ και καταγγέλλει την ολοκληρωτική άπροθυμία της να αντισταθεί στις αυταρχικές πρακτικές της τελευταίας²⁹.

Η *Αποστολή* (1986) του Ρολάν Ζοφές³⁰ τροχοδρομεί εκ νέου την κριτική αυτή στην κρυπτο-ιμπεριαλιστική άπξέντα της χριστιανικής ιεραποστολής και αναπαριστά με μελανά χρώματα την πρόσδεση της Ρωμαιοκαθολικής Έκκλησίας στο άρμα του στυγνού οικονομικού και πολιτικού συμφέροντος. Όπως σωστά αναφέρουν οι δύο έρευνητές, η ταινία αποσκοπεί να δείξει ότι οι θεσμικές άγκυλώσεις της Έκκλησίας αποβαίνουν διαχρονικά είς βάρος όχι μόνο της κοινότητας των πιστών (και των προσήλυτων) της, αλλά και των άγαθών προθέσεων των ίδιων της των ιεραποστόλων³¹.

28. Σύμφωνα με τους δύο συγγραφείς, τὸ μήνυμα τῆς ταινίας εἶναι ὅτι «αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία στὰ μάτια τοῦ Θεοῦ δὲν εἶναι ἡ ἐπίσημη δομὴ τῆς Ἐκκλησίας ἢ ἡ δημόσια εἰκόνα της, ἀλλὰ ἐκεῖνο ποὺ ἡ Ἐκκλησία κάνει γιὰ τοὺς ἄλλους – ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τοὺς βοηθάει νὰ ζήσουν μία καλύτερη ζωὴ». Βλ. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 22.

29. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 23

30. Πρωτότυπος τίτλος: *The Mission*, Goldercrest Films.

31. «Ἡ ταινία προκρίνει τὴν ἰδέα ὅτι ἡ ἀποστολή (*mission*) τῆς Ἐκκλησίας εἶναι ἡ σωτηρία τοῦ κόσμου –ἐν προκειμένῳ, ἡ προστασία τῶν Ἰνδιάνων ἀπὸ τῆ σκλαβιὰ καὶ τὸν θάνατο– καὶ ὅχι ἡ συμπόρευση μὲ τὶς πολιτικὲς σκοπιμότητες τῆς ἐξουσίας (Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 23).

Ἡ ταινία *Silence* (2016) τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε, βασισμένη στὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Σουσάκο Ἔντο, θὰ μπορούσε νὰ προταθεῖ ἀπὸ τὴ δική μας μεριά ὡς μία περαιτέρω ἐκδίπλωση τῆς παραπάνω κριτικῆς, δεδομένου ὅτι τὸ σενάριο ἐστιάζει τώρα ὄχι τόσο στὶς φανερὲς ἢ ἄδηλες πολιτικὲς σκοπιμότητες, τὶς ὁποῖες κάθε ἱεραποστολὴ εἶναι ὑποχρεωμένη –θέλοντας καὶ μὴ– νὰ ὑπηρετεῖ, ὅσο στὸ δυσανάλογα ὀδυνηρὸ τίμημα τὸ ὁποῖο ὀφείλει νὰ καταβάλλει, προκειμένου νὰ ἱκανοποιήσει τὶς οἰκουμενικὲς τῆς ἀξιώσεις. Κρίνοντας ἀπὸ τὴν τελικὴ τῆς ἔκβαση, θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ταινία παίρνει σαφῆ θέση ὑπὲρ μιᾶς ἐκκλησιολογίας τῆς κοινότητος τῶν πιστῶν, ἢ ὁποῖα δομεῖται πρῶτιστα «ἀπὸ τὰ κάτω» (from below), παρὰ σὲ μία ἐκκλησιολογία ἱερατικὴ καὶ «ἐπισκοποκεντρικὴ»: ἂν ὑπάρχει Ἐκκλησία, τοῦτο ὀφείλεται περισσότερο στὴν ἀδελφικὴ ἀλληλεγγύη καὶ τὸ αἷμα τῶν μαρτύρων τῆς, καὶ λιγώτερο στὴν παρουσία τῶν ἱερέων τῆς, οἱ ὁποῖοι συνθλίβονται κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος ἀνυπέρβλητων ἠθικῶν διλημμάτων καὶ τελικὰ αὐτομολοῦν στὸ στρατόπεδο τοῦ ἀντιπάλου.

Συγχρόνως ὅμως πρὸς τὶς κοινωνικοπολιτικὲς συνεπαγωγὲς τοῦ χάσματος ἀνάμεσα στὸν θεσμὸ καὶ τὴν κοινότητα τῶν πιστῶν, ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ἐπεκτείνεται ἐπίσης στὶς ἠθικὲς συνεπαγωγὲς αὐτοῦ τοῦ χάσματος. Οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ ἐπιστοῦν τὴν προσοχὴ μας στὶς ταινίες *Priest* (1994) τῆς Ἀντονία Μπέρντ καὶ *The Apostle* (1997) τοῦ Ρόμπερτ Ντυβάλ. Ἡ πρώτη θέτει ἐπὶ τάπητος τὸ ταμποῦ τῆς ὁμοφοβίας, ποὺ διχάζει διαχρονικὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸ σῶμα σὰν ρῆγμα σεισμοῦ· παράλληλα, διερευνᾷ τὴν καταπιεστικὴ (καὶ ἐν πολλοῖς ὑποκριτικὴ) ἠθικὴ ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸν ὄρκο τῆς ἱερατικῆς ἀγαμίας καὶ δείχνει ὅτι ἡ τυπολατρικὴ προσκόλλησις στὴν «ὀρθή» τέλεση τῶν μυστηρίων μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ ὡς ἓνα ἰδεῶδες πρόσχημα γιὰ τὴν ἀπεμπλοκὴ τοῦ κλήρου ἀπὸ τὰ πραγματικὰ προβλήματα τῆς τοπικῆς κοινότητος. Ἡ δεῦτερη ταινία πάλι φιλοδοξεῖ νὰ ἀποτελεῖ μία ἀντικειμενικὴ, κατὰ τὸ δυνατόν, χαρτογράφηση τῶν θετικῶν καὶ τῶν ἀρνητικῶν στοιχείων τοῦ ἀμερικανικοῦ εὐαγγελικοῦ χριστιανισμοῦ. Ὡς θετικὸ τοῦ στοιχείου ἀναγνωρίζεται ἡ δυνατότητα ποὺ παρέχει στοὺς ἀνθρώπους νὰ μεταστραφοῦν σὲ πιὸ δημιουργικοὺς, ἠθικοὺς καὶ κοινωνικὰ ἀλληλέγγυους τρόπους ζωῆς. Ὡς ἀρνητικὸ, ἢ ἀδυναμία τοῦ νὰ ἀνασχέσει φαινόμενα εὐνοιοκρατίας, προσωπολατρίας καὶ

«βεντετισμού», τὰ ὁποῖα συχνὰ ἀναπτύσσονται στοὺς κόλπους τῆς καὶ ἐπιτρέπουν σὲ συγκεκριμένους θεσμικοὺς λειτουργοὺς νὰ χειραγωγοῦν καὶ νὰ ἐκμεταλλεύονται τὴν κοινότητα τῶν πιστῶν³².

Ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ τοῦ θρησκευτικοῦ θεσμοῦ δὲν ἐξαιρεῖ φυσικὰ οὔτε τὴν προωθημένη του ἐκδοχὴ: τὴ Μονὴ τῆς μετανοίας. Τὸ χάσμα ποὺ διαπιστώνεται ἐδῶ εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερο, καθ' ὅσον οἱ πραγματικὲς ἀνάγκες τῶν ὑποκειμένων –ἀνάγκη γιὰ κατανόηση, γιὰ ἔλεος, γιὰ συμπερίληψη– θυσιάζονται στὸν βωμὸ ἐνὸς ἀπάνθρωπου ἠθικοῦ «περφεξιονισμοῦ». Προεκτείνοντας τὴ συλλογιστικὴ τῶν δύο ἐρευνητῶν, θὰ προτεῖναμε στὴ συγκεκριμένη συνάφεια τὴν ταινία τοῦ Πῆτερ Μούλαν *Magdalene Sisters* (2002) ὡς ἓνα ἔξοχο ἀναπαραστατικὸ δείγμα αὐτῆς τῆς ἀπανθρωπίας, τὸ ὁποῖο καταγγέλλει τὴν ἐργαλειοποίησιν τῆς μετάνοιας καὶ τὴ μετατροπὴ τῆς σὲ ἓναν ἐξουσιαστικὸ μηχανισμὸ σύνθλιψης τῆς προσωπικότητος τῶν «ἀμαρτωλῶν» γυναικῶν, ἐν ὀνόματι τῆς σωτηρίας τους («σὲ βασανίζω, γιὰ νὰ σὲ σώσω»). Ἡ ταινία *Doubt* (2008) τοῦ Τζών-Πάτρικ Σάνλεϋ ἀναδιφᾷ σ' ἓνα ἀκόμα πιὸ «ὑπαρξιακὸ» ἐπίπεδο τὰ σύνδρομα σαδισμοῦ, καταδιωκτικῆς μανίας καὶ καχυποψίας ποὺ ὑποθάλλει ὁ ἐγκόσμιος μοναστηριακὸς ἀσκητισμὸς, ἀφ' ἧς στιγμῆς ἐπιμένει νὰ τοποθετεῖ τὴν ἀσκητικὴν παρθενία σὲ ὑψηλότερη περιωπὴ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὶς πιὸ περιεκτικὲς εὐαγγελικὲς ἀρετὲς: τὴν ἀγάπην, τὴ μεγαλοψυχία καὶ τὴν φιλανθρωπία. Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν ταινία τοῦ Στήβεν Φρίαρς *Philomena* (2013), τὸ ἠθικὸ πλεονέκτημα τῆς παρθενικῆς ἀφιέρωσης προβάλλει τόσο ἀπόλυτες ἀξιώσεις, ὥστε φθάνει στὸ σημεῖο νὰ διεκδικεῖ κυριολεκτικὰ τὸ ἀκαταλόγιστο: οἱ μοναχὲς τῆς Ἱερᾶς Καρδίας τοῦ Χριστοῦ μετατρέπουν τὸ μοναστήρι τους σὲ μία ἐπικερδῆ ἐπιχείρησιν ἀναδοχῆς νόθων παιδιῶν σὲ πλούσιες ἀμερικάνικες οἰκογένειες, θεωρώντας δεδομένο ὅτι κανένα ἐγκόσμιο δικαστήριον δὲν εἶναι ἀρμόδιον νὰ κρίνει μία τέτοια πρακτικὴ («ὁ Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς θὰ μὲ κρίνει, καὶ ὄχι ἄνθρωποι ὡς ἐσένα!» ἀπαντᾷ ὀργισμένη ἢ ἠγουμένη τῆς Μονῆς, ἀδελφὴ Χίλντεγκαρντ, στὸν δημοσιογράφον Μάρτιν Σίξιμιθ)³³.

32. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 24.

33. *Philomena*, 01:27:02 - 01:27:06.

Ἐάν, παρ' ὅλα αὐτά, το χάσμα ἀνάμεσα στὸν ἐκκλησιαστικὸ θεσμὸ καὶ τὴν κοινότητα τῶν πιστῶν ἀποδεικνύεται πλειστάκις ἀγεφύρωτο, εἶναι διότι ὁ ἰὸς τῆς θρησκευτικῆς ὑποκρισίας δὲν παραμένει ἐνθυλακωμένος στὸν πρῶτο, ἀλλὰ συνήθως διαχέεται μολυσματικὰ πρὸς τὴ δεύτερη. Λόγοι ἐπιστημονικῆς ἐντιμότητος μᾶς ὑποχρεώνουν ἐπομένως νὰ παραδεχθοῦμε ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ ἐκεῖνο ποῦ ἡ πραγματέυση τῶν Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ ἀφήνει νὰ νοηθεῖ, ἡ «συγκατάβαση» τοῦ θεσμοῦ στὶς ἀνάγκες τῆς κοινότητος συνιστᾶ ἀναγκαία, ἀλλὰ ὄχι ἐπαρκῆ προϋπόθεση γιὰ τὴ θεραπεία τῆς θρησκευτικῆς ὑποκρισίας· χρειάζεται καὶ ἡ κοινότητα ἐπίσης νὰ σταθεῖ στὸ ὕψος τῶν ἠθικῶν ἀπαιτήσεων τῆς πίστεως τῆς. Γιὰ τὸν λόγο αὐτόν, πιστεύουμε ὅτι μία κινήματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας εἶναι ἀδύνατον νὰ θεωρηθεῖ πλήρης, ἐάν δὲν λάβει ὑπ' ὄψιν τῆς συγκεκριμένους συμβολές, οἱ ὁποῖες καταφέρονται ἐναντίον τοῦ φαρισαισμοῦ καὶ τοῦ φανατισμοῦ ὄχι μόνο τῶν θεσμικῶν ἐκπροσώπων τῆς θρησκείας, ἀλλὰ καὶ τῶν «λαϊκῶν» μελῶν τῆς. Θὰ μπορούσαμε κατ' ἀρχὰς νὰ θέσουμε ὡς σημεῖο ἐκκίνησης αὐτῆς τῆς κριτικῆς ἓνα πρόγραμμα «ἀπομύθευσης» κορυφαίων στιγμῶν τῆς χριστιανικῆς ἱστορίας. Ἡ ταινία *Agora* (2009) τοῦ Ἀλεχάντρο Ἀμεναμπάρ, λόγου χάριν, ἐπικαλεῖται τὸ παράδειγμα τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἀλεξανδρείας τοῦ 4ου αἰῶνα, προκειμένου νὰ καταδείξει ὅτι τὸ «θαῦμα» τοῦ ἐκχριστιανισμοῦ τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας θεμελιώθηκε ἐν πολλοῖς πάνω σὲ φαινόμενα φανατισμοῦ, βίας καὶ ἀνηλεοῦς πολιτικοῦ καιροσκοπισμοῦ ἐκ μέρους ὀλόκληρης τῆς Ἐκκλησίας – καὶ ὄχι μεμονωμένα τοῦ κλήρου τῆς. Ἀντιστοίχως, σὲ ἓνα νεωτερικὸ πολιτισμικὸ συμφραζόμενο, ἡ ταινία *The Crucible* (1996) τοῦ Νίκοιλας Χάιτνερ ἀναδεικνύει μὲ ἰδιαίτερη ἀναπαραστατικὴ δύναμη τὸν καθοδηγητικὸ ρόλο τῆς θρησκευτικῆς ὑστερίας, ποῦ κατέλαβε ἀδιακρίτως κληρο καὶ λαὸ στὶς διαβόητες δίκες τῶν μαγισσῶν τοῦ Σάλεμ κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα.

Πρόκειται, πράγματι, γιὰ κομβικὰ ἱστορικὰ παραδείγματα, τὰ ὁποῖα δὲν μᾶς ἐμποδίζουν νὰ παρακολουθήσουμε σύγχρονες μεταπλάσεις τῆς θρησκευτικῆς ὑποκρισίας, σὲ κοινωνικὰ πλαίσια μικρότερης ἱστορικῆς καὶ πολιτισμικῆς ἔντασης – ἀλλὰ ὄχι μικρότερης ἀμηχανίας. Κατὰ μία γενικὴ ἔννοια, αὐτὸ ποῦ ὀνομάζουμε «θρησκευτικὴ ὑποκρισία» δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὰ αὐτοσχέδια μπαλώματα τὰ ὁποῖα

προσαρμόζουμε κακήν κακώς πάνω στις «τρύπες» του άξιακού καμβά της θρησκείας μας, όταν ή τελευταία άδυνατεί να δώσει έπαρκείς άπαντήσεις σε θεμελιώδη ήθικά, κοινωνικά και πολιτικά έρωτήματα, που άφοροϋν στο σύγχρονο ιστορικό της περιέχον. Πίσω άπό κάθε πράξη θρησκευτικής ύποκρισίας θα πρέπει έπομένως να μαντεύουμε ένα έρώτημα, τó όποιο ή θρησκεία μās άπάντησε άνεπαρκώς ή άποσπασματικά, ένα ήθικό, κοινωνικό ή πολιτικό πρόβλημα που άντιμετωπίστηκε «πυροσβεστικά» ή πλημμελώς, μία άτζέντα ή όποια δέν ήρθε ποτέ –ή δέν άνοιξε πλήρως– στο τραπέζι τών θεολογικών μας συζητήσεων. Έξ οϋ και «μαϋρες» χριστιανικές κωμωδίες, όπως οί ταινίες *Saved!* (2004) του Μπράιαν Ντάνλυ και *Yes, God, Yes* (2019) της Κάρεν Μέιν, έντοπίζουν την θρησκευτική ύποκρισία σε τέτοιες άκριβώς «νευραλγικές» άτζέντες: τήν «άλλότροπη» (*queer*) σεξουαλικότητα, τήν «άνεπιθύμητη» έγκυμοσύνη, τήν έλευθερία της έρωτικής έκφρασης και τήν έρωτική αυτοϊκανοποίηση (*masturbatio*). Η ταινία του Οϋλριχ Σέιντλ *Paradise: Faith* (2012) έντοπίζει τó πεδίο της ύποκρισίας στη θανάσιμη έγγύτητα που διαπιστώνεται συχνά άνάμεσα στη «θερμή» θρησκευτική πίστη και τήν ψυχική διαταραχή, τή συζυγική άποξένωση, τήν έρωτική ματαιώση ή τήν άπέλπιδα προσπάθεια εϋρεσης ένός νόηματος βίου – άκόμη κι άν τó νόημα αυτό είναι ή κήρυξη μιās άτυπης σταυροφορίας για τόν ρωμαιοκαθολικό «έπανευαγγελισμό» της Αϋστρίας³⁴. Άπό τή δική της πάλι μεριά, ή ταινία του Πώλ Σρέιντερ *First Reformed* (2017) έντοπίζει τó πεδίο της ύποκρισίας στον άφελή συναισθηματισμό της «χαρισματικής» θρησκευτικότητας και τήν ύποτυπώδη (έως άνύπαρκτη) μέριμνα της Έκκλησίας άπέναντι στα καταστροφικά οικολογικά σενάρια που προοιωνίζεται ή κλιματική άλλαγή.

Τó συμπέρασμα που μποροϋμε να συναγάγομε άπό τó παραπάνω δείγμα ταινιών είναι ότι ό κινηματογράφος έχει έγγράψει στο ιστορικό του μία πολυσχιδή, πληθωρική και ιδιαίτερα εϋστοχη κριτική, ή όποια καθιστά τή θρησκεία πολϋ περισσότερο όρατή και πολιτισμικά παροϋσα, άπό όσο ή συγκεκριμένη αυτή κριτική θα ήταν πρόθυμη να παραδεχθεί. Έπ' αυτήν τήν έννοια, κατανοοϋμε ίσως καλύτερα τήν

34. Η πρωταγωνίστρια της ταινίας Άννα Μαρία άνήκει σε μία όμάδα προσευχής, ή όποια έχει άποδυθεί στην έπίτευξη αυτού άκριβώς του στόχου βλ. *Paradise: Faith*, 00:24:45 - 00:26:02.

ἀφετηριακή μας θέση ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ἀρνεῖται τὴν τελευταία, μονάχα γιὰ νὰ τὴν ἐπιβεβαιώσῃ –*ex contrario*– δύο φορές. Τίποτε δὲν ἀποδεικνύει πειστικώτερα πόσο ζωντανὴ παραμένει ἡ θρησκεία στὸν σύγχρονο κόσμον ἀπὸ τὸ εὖρος καὶ τὴν ποιότητα τῆς κριτικῆς ποὺ τῆς ἀσκεῖται.

2.3. *Magnus Catechismus Spectaculi* – ἦ: ὅταν ὁ Κινηματογράφος κατηγεῖ

Ἄς περάσουμε ὅμως τώρα στὸν τρίτο τρόπο κινηματογραφικῆς διάχυσης τῆς θρησκείας, ποὺ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ καὶ ὁ πλέον προφανής: ἡ εὐθεῖα προαγωγή τῆς θρησκείας. Αὐτὴ ἐπιτελεῖται: εἴτε α) μέσα ἀπὸ τὴν προβολὴ ἐνδεδειγμένων θρησκευτικῶν στάσεων, ἀντιλήψεων καὶ πρακτικῶν, εἴτε β) ἀπὸ τὴ θεαματικοποίηση συγχεκριμένων ἱερῶν ἀφηγήσεων καὶ βιογραφιῶν. Παραδόξως, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ (α), οἱ Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρὲ παραπέμπουν καὶ πάλι σὲ δύο «κοσμικὲς» ταινίες: τὸ *Contact* (1997) τοῦ Ρόμπερτ Ζεμέικς καὶ τὸ *Dead Man Walking* (1995) τοῦ Τιμ Ρόμπινς. Στὴν πρώτη, διακρίνουν μίαν ἐνδιαφέρουσα προβληματοποίηση τοῦ ὁρίων τοῦ ἐπιστημονικοῦ θετικισμοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ βιωματικοῦ περιεχομένου τῆς θρησκευτικῆς πίστης³⁵. Στὴ δεύτερη, διαπιστώνουν μίαν πειστικὴ ἀναπαράσταση τοῦ διττοῦ περιεχομένου τῆς χριστιανικῆς συγγνώμης: τὴν ἐπιθυμία νὰ συγχωρηθοῦμε καὶ τὴν ἀνάγκη νὰ συγχωρήσουμε³⁶. Ἀναφορικὰ πάλι

35. Ἡ πρωταγωνίστρια τῆς ταινίας *Contact* Ἔλυ Ἄρογουεϊ «δὲν πιστεύει στὸν Θεό, διότι εἶναι πεπεισμένη ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἐμπειρικὲς ἀποδείξεις γιὰ τὴν ὕπαρξή Του. Λόγω τῶν πεπονησέων της, δὲν τῆς ἐπιτρέπεται νὰ ταξιδέψῃ στὸ διάστημα, μολονότι ἦταν ἡ πρώτη ποὺ ἀνακάλυψε ἰσχυρὲς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ὕπαρξιν ἐξωγήινης νοήμονος ζωῆς. Οἱ περιστάσεις ὥστόσο ἀλλάζουν καὶ ἡ Arroway ταξιδεύει στὸ διάστημα, ὅπου ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ νοήμονα ζωὴ [μεταξὺ ἄλλων, τῆς δίνεται ἡ δυνατότητα μιᾶς ἐγκάρδιας συνομιλίας μὲ τὸν ἐδῶ καὶ χρόνια νεκρὸ πατέρα της]. Ὅταν ὅμως ἡ Arroway ἐπιστρέφει στὴ Γῆ, δὲν μπορεῖ νὰ προσκομίσει καμμία ἐμπειρικὴ ἀπόδειξη γιὰ ὅλα ὅσα εἶδε. Αὐτὴ εἶναι τώρα ἡ πιστή – ἀλλὰ ἡ πίστη της δὲν βασίζεται σὲ ἀποδείξεις τίς ὅποιες μπορεῖ νὰ μοιραστεῖ μὲ τοὺς ἄλλους» (Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 25).

36. «Στὸ *Dead Man Walking*, τὸ πρῶτο αἴτημα ἐκφράζεται ἀπὸ τὸν Μάθιου Πόνσελετ, ἕναν ρατσιστὴ, λευκὸ κρατούμενο, ὁ ὁποῖος ἔχει καταδικαστεῖ σὲ θάνατο γιὰ τὴ δολοφονία ἐνὸς ἐφῆβου καὶ τὸν βιασμὸ καὶ τὴ δολοφονία τῆς κοπέλας του. Τὸ δεύτερο

μὲ τὸ (β), οἱ δύο ἐρευνητὲς ἐπικαλοῦνται τὴν ταινία *The Passion of the Christ* (2004) τοῦ Μέλ Γκίμπσον. Παρὰ τὴν (ἄδικη) κριτικὴ ποὺ τῆς ἀσκήθηκε γιὰ ἀντισημιτισμὸ καὶ ἔλλειψη πιστότητας στὸ βιβλικὸ κείμενο, ἡ συγκεκριμένη ταινία ἐξαίρεται ὡς ἓνας σοβαρὸς θεολογικὸς στοχασμὸς ἐπὶ τοῦ Θεοῦ Πάθους³⁷. Θὰ λέγαμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ἴσως σοβαρὴ ἀπόπειρα μιᾶς κινηματογραφικῆς *theologia crucis*, ἢ ὁποῖα στέκει στὸν ἀντίποδα τοῦ στόμφου καὶ τοῦ ἠθικολογικοῦ συναισθηματισμοῦ πολλῶν ταινιῶν μὲ ἀνάλογη θεματικὴ, τοῦ *Ἰησοῦ ἀπὸ τὴ Ναζαρετ*³⁸ συμπεριλαμβανομένης.

Γιὰ ἀκόμη μία φορὰ ὡστόσο, φοβούμαστε ὅτι τὰ στοιχειώδη παραδείγματα τῶν δύο ἐρευνητῶν δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ καταστήσουν σαφῆ τὸν ἀπροκάλυπτα κατηχητικὸ ρόλο τὸν ὁποῖο ἀναλαμβάνει συχνὰ ὁ κινηματογράφος. Σὲ προηγούμενη συνάφεια³⁹, εἶδαμε ὅτι ἓνα κοσμικὸ σενάριο μπορεῖ νὰ συνιστᾷ ἓνα πρόσχημα γιὰ νὰ εἰπωθεῖ μία θρησκευτικὴ ἱστορία μὲ διαφορετικὸ τρόπο· θὰ θέλαμε στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ συμπληρώσουμε ὅτι σὲ ἰσάριθμες περιπτώσεις, τὸ πρόσχημα αὐτὸ καταπίπτει, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ὁ κινηματογράφος ἀναλαμβάνει ἀπροκάλυπτα ἓναν ρόλο κηρυγματικὸ καὶ κατηχητικὸ. Ἀφήνοντας κατὰ μέρος μία σειρὰ ἀπὸ κινηματογραφικὲς μεταφορὲς εὐαγγελικῶν ἐπεισοδίων μὲ σαφῆ κατηχητικὴ πρόθεση⁴⁰, θὰ ἦταν ἴσως σκόπιμο νὰ μνημονεύσουμε ἐδῶ τὴν ταινία *Risen* (2016) τοῦ Κέβιν Ρέινολτς. Ὅπως ὀρθὰ παρατηρεῖ ὁ καθολικὸς ἐπίσκοπος Ρόμπερτ Μπάρον, ἡ πρωτοτυπία τῆς ταινίας αὐτῆς ἔγκειται στὸ γεγονὸς ὅτι παρακολουθεῖ τὴν Ἀνάσταση μέσα ἀπὸ τὰ μάτια ἐνὸς Ρωμαίου ἀξιωματοῦχου ἐκτὸς τοῦ κύκλου τῶν μαθητῶν τοῦ Χριστοῦ – καὶ ἐπομένως, μέσα ἀπὸ μία θεολογικὴ σκοπιά, ἢ ὁποῖα ὑπερασπίζεται τὴν Ἀνάσταση ὄχι ἀπλῶς

αἴτημα ἐκφράζεται ἀπὸ τοὺς γονεῖς τῶν δολοφονηθέντων παιδιῶν – οἱ ὁποῖοι ἐν τέλει συγχωροῦν τὸ ἀσυγχώρητο» (Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 26).

37. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 27.

38. Πρωτότυπος τίτλος: *Jesus of Nazareth* (1977), σκην. Franco Zeffirelli, ITC Entertainment/RAI.

39. Βλ. παραπάνω, § 2.1.

40. Βλ. γιὰ παράδειγμα, τὶς ταινίες *The Nativity Story* (2006) τῆς Κάθριν Χάρντγουικ, *The Bible* (2013) τοῦ Κῆθ Ντέιβιντ καὶ *The Young Messiah* (2016) τοῦ Σάιρους Νοράστα. Οἱ ταινίες αὐτὲς ἔρχονται νὰ προστεθοῦν στὴ γνωστὴ πλειάδα «κλασικῶν» θρησκευτικῶν ταινιῶν τοῦ Χόλυγουντ, τὶς ὁποῖες τὸ ἐλληνικὸ τηλεοπτικὸ κοινὸ ἔχει τὴν ἰδιαίτερη χαρὰ νὰ παρακολουθεῖ κάθε Πάσχα, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος.

ὡς μία «ὑποκειμενική» ἐμπειρία τῶν μελῶν αὐτοῦ του κύκλου, ἀλλὰ ὡς ἓνα ἀντικειμενικὸ ἱστορικὸ συμβάν⁴¹. Ἡ ταινία *Joshua* (2002) τοῦ Τζῶν Πέρντ ἐξωθεῖ ἀκόμη περισσότερο τὶς κατηχητικὲς φιλοδοξίες τοῦ κινηματογράφου, μετατρέποντας μία ἐσχατολογικὴ ἀφήγηση ἄρρητου μυστηριακοῦ βάθους, ὅπως ἡ Δευτέρα Παρουσία, σὲ ἠθικολογικὸ πρόσημα: ὁ Ἰησοῦς ἐπισκέπτεται ὡς ξένος ἓνα μικρὸ ἀμερικανικὸ χωριὸ καὶ ἀλλάζει ἄρδην τὴ ζωὴ τῶν κατοίκων του, βοηθώντας νὰ ξαναχτιστεῖ ἡ τοπικὴ Βαπτιστικὴ Ἐκκλησία. Μία προσεκτικώτερη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου θὰ μπορούσε ὡστόσο νὰ μᾶς δείξει ὅτι ἀνάλογες ἀπόπειρες κατηχητικῆς «ἐξημέρωσης» τῶν ἐσχάτων καιρῶν –μολοντί σὲ πολὺ πιὸ δραματικὸς τόνους– γνωρίζουμε ἤδη ἀπὸ τὶς ταινίες ὑπερφυσικοῦ τρόμου: ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὴν τετραλογία *The Omen*,⁴² καθὼς κι ἓνα πλῆθος ταινιῶν ἐξορκισμοῦ⁴³. Παρὰ τὶς τρομακτικὲς σκηνὲς καὶ τὸν γκροτέσκο διάκοσμό τους, οἱ ταινίες αὐτὲς θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν κατηχητικὲς, ὄχι μόνον διότι ἀναδεικνύουν τὸν χριστιανικὸ Θεὸ σὲ ἔσχατο ρυθμιστὴ καὶ κριτὴ τοῦ κοσμικοῦ δράματος, ἀλλὰ καὶ διότι σχηματοποιοῦν εὐληπτα τὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη περὶ Ἰστορίας, προσδίδοντας λογικότητα, συνοχὴ καὶ νόημα ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ χαστικά («δαιμονικά») στοιχεῖα τῆς.

Κηρυγματικὲς καὶ κατηχητικὲς νόρμες ἐφαρμόζονται ὅμως καὶ στὴν περίπτωσι τῶν μὴ χριστιανικῶν ἱερῶν ἀφηγήσεων. Παρακολουθώντας, λόγου χάριν, τὴν ταινία τοῦ Ζάν-Ζάκ Ἄνω *Seven Years in Tibet* (1997), εἶναι δύσκολο νὰ μὴν ἀντιληφθοῦμε ὅτι διαπνέεται ἀπὸ μία φιλοδοξία μύησης τοῦ δυτικοῦ θεατῆ στὸν «ἐξωτικὸ» θιβητικὸ βουδισμό («Ἀκόμα καὶ στὴν ἄθλια κατάστασή μας, νιώθουμε τὴν ἔλξη τῆς

41. “Bishop Barron on *Risen*” [www.youtube.com/watch?v=z7132vUweo4&ab_channel=BishopRobertBarron]. Μὲ ἰδιαίτερη ἀνυπομονησία ἀναμένουμε τὴν ταινία *Resurrection* (2024) τοῦ Μὲλ Γκίμπσον, προκειμένου νὰ ἀντιπαραβάσουμε ἀφ’ ἐνός τὴ δική του θεολογικὴ ἐκδοχὴ τῆς Ἀνάστασης σὲ ἐκείνην τοῦ Ρέινολντς καὶ ἀφ’ ἑτέρου νὰ στοχασθοῦμε εὐρύτερα πάνω στὶς προοπτικὲς καὶ τὰ ὅρια τῆς προσπάθειας τοῦ κινηματογράφου νὰ θεαματικοποιήσῃ τὸ κατ’ ἐξοχὴν μὴ θεαματικὸ συμβάν τῆς εὐαγγελικῆς διήγησης, ποῦ εἶναι ἡ Ἀνάσταση.

42. *The Omen* (1976), τοῦ Ρίτσαρντ Ντόνερ· *Omen II: Damien* (1978), τοῦ Ντὸν Τέιλορ· *Omen III: The Final Conflict* (1981) τοῦ Γκράχαμ Μπέικερ· *Omen IV: The Awakening* (1991), τῶν Γιόργκε Μοντέζι καὶ Ντομνὶκ Ὠτνίν-Ζιράρ.

43. Γιὰ μία ἐκτενῆ θεολογικὴ καὶ θρησκευτολογικὴ ἀνάλυση τῶν ταινιῶν ἐξορκισμοῦ βλ. Οὔλλης, Ὁ Διάβολος στὸ *Celluloid*, ὁ.π., σσ. 72-222.

ιερής πόλης του Θιβέτ», λέει ο πρωταγωνιστής της ταινίας Χάινριχ Χάρερ)⁴⁴. Μόλις έξι χρόνια αργότερα, εκείνο που έκκινεί ως πρόσχημα ή ως υπαινιγμός στον κινηματογράφο του Άννώ, υλοποιείται πλήρως στον κινηματογράφο του Κιμ Κί-ντούκ. Η ταινία *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003), όχι μόνο δεν αποκρύπτει τον κατηχητικό της στόχο, αλλά σκηνοθετείται με την προγραμματική φιλοδοξία να αποτελέσει μία σύγχρονη παραβολή πάνω στις θεμελιώδεις βουδιστικές έννοιες της ζωής-ώς-όδύνης, της αιώνιας ανακύκλωσης του Ίδιου (*samsāra*) και της κενότητας των έγκόσμιων μορφών (*sūnyatā*). Το franchise των ταινιών *Star Wars* και η τετραλογία *The Matrix* υπηρετούν έναν παραπλήσιο στόχο, με τη διαφορά ότι το σενάριό τους δεν άντλει τώρα αποκλειστικά από μία θρησκευτική παράδοση, αλλά συνιστά ένα αριστοτεχνικό *bricolage* ποικίλων θρησκευτικών ιδεών και αφηγήσεων⁴⁵. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση των θεαματικών υπερπαραγωγών *Avatar* (2009) και *Avatar 2: The Way of Water* (2023). Ο σκηνοθέτης τους, Τζέιμς Κάμερον, αναφέρει σε μία σειρά συνεντεύξεών του ότι μέσα από το συγκεκριμένο franchise θέλησε αφ' ενός να κοινοποιήσει σε παγκόσμιο επίπεδο τις περιβαλλοντικές του ανησυχίες και αφ' ετέρου να καταστήσει τις ταινίες του ένα είδος *έμβληματικής* (*iconic*) διαμαρτυρίας απέναντι στις οικολογικές καταχρήσεις και κακοτοπιές του νεοφιλελεύθερου τεχνο-καπιταλισμού. Όθεν και το ρίζωμά τους σε πάγκοινα (νεο)παγανιστικά μοτίβα, όπως είναι η Μητέρα-Θεά (*Eywa*), ο «ένεργειακός» δεσμός μεταξύ των όντων (*tsaheylu*), ή πνευματικότητα του σώματος (*corpo-spirituality*) και η ιερότητα της Φύσεως ως αντίδοτο στον πειρασμό της τεχνοκρατικής απομύζησης και έκμετάλλευσής της. Παρατηρούμε επομένως ότι παλαιές και νέες ιερές αφηγήσεις διαχέονται μέσα στο σινεμά και διὰ του σινεμά, όχι παρεμπιπτόντως, αλλά προγραμματικά και καταστατικά – όπως συμβαίνει επίσης με ιερές βιογραφίες, καθώς και με επίμερους θρησκευτικές στάσεις, αντιλήψεις και πρακτικές. Δύσκολα μπορεί κανείς να παραβλέψει, λόγου χάριν, την κατηχητική έμβέλεια όσων ταινιών αναλαμβάνουν να αφηγηθούν τον βίο

44. *Seven Years in Tibet*, 00:54:14 – 00:54:21.

45. Για τις θρησκευολογικές αναφορές της ταινίας *Star Wars* βλ. Partridge, *ό.π.*, σ. 139. Για τις θρησκευολογικές αναφορές της τετραλογίας *Matrix* βλ. Ούλης, *Η Εύδαιμονία της Άγνοιας*, *ό.π.*, σ. 37, ύποσημ. 1.

καὶ τὴν πολιτεία κορυφαίων θρησκευτικῶν προσωπικότητων. Οἱ ταινίες αὐτὲς ἐπέχουν θέση ἑνὸς ἄτυπου κινηματογραφικοῦ «συναξαριστῆ» τῶν θρησκειῶν, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ἀποτελοῦν τὸ μοναδικὸ σημεῖο ἐπαφῆς τῶν νεωτέρων ἰδίως γενεῶν μὲ τὴν ἀγιολογικὴ παράδοση τῆς θρησκείας στὴν ὁποία ἀνήκουν⁴⁶. Παράλληλα ὅμως, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ παραβλέψουμε τὴ συμβολὴ τοῦ κινηματογράφου στὴν προαγωγή «ἐνδεδειγμένων» θρησκευτικῶν ἀντιλήψεων καὶ πρακτικῶν, μέσα ἀπὸ τὶς ὁποῖες τὰ ὑποκείμενα παροτρύνονται σὲ μία πιὸ βαθειὰ καὶ οὐσιαστικὴ ἔκφραση τῆς πίστεως τους. Ἡ ταινία *Bruce Almighty* (2003) τοῦ Τόμ Σαντιάκ, γιὰ παράδειγμα, ἀπομυθοποιεῖ τὴν ἔννοια τῆς θείας «παντοδυναμίας», δείχνοντας ὅτι δημιουργεῖ περισσότερα προβλήματα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ ἐπιλύει καὶ ἀντιπαραβάλλει σὲ αὐτὴν τὶς ἀρετὲς τῆς ταπεινότητος, τῆς ἀνιδιοτέλειας καὶ τῆς κοινωνικῆς προσφορᾶς, τὶς ὁποῖες καὶ ὑπερασπίζεται ὡς μοναδικούς «αὐθεντικούς» καρποὺς τῆς χριστιανικῆς πίστεως. Ἡ ταινία *Heaven is for Real* (2014) τοῦ Ράνταλ Γουάλας ἐπικαλεῖται τὸ ἀφήγημα τῶν ἐπιθανάτιων ἐμπειριῶν, προκειμένου νὰ συνηγορήσει ἐκ νέου ὑπὲρ τῆς δεξίωσης τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ ἀπὸ τὰ παιδιά: κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς κρίσιμης ἐγχείρισής του, ὁ τετράχρονος Κόλτ Μπέρτον «βιώνει» ἕνα εἶδος ἐξωσωματικῆς αἰώρησης (*out-of body experience*), ἡ ὁποία τοῦ ἐπιτρέπει μία ἄμεση θέαση τοῦ Παραδείσου. Ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ παρόμοια χριστιανικὰ δράματα (παραπέμπουμε ἐνδεικτικὰ στὶς ταινίες *Miracles from Heaven* (2016) τῆς Πατρίσια Ρίγκεν καὶ *The Girl who believes in Miracles* (2021) τοῦ Ρίτσαρντ Κορέλ), βλέπουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος φιλοδοξεῖ νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸν ἱστορικὸ ρεαλισμὸ τῆς χριστιανικῆς πίστεως, κηρύττοντας ἀνοιχτὰ

46. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὶς παρακάτω ἀγιολογικὲς συμβολὲς τοῦ κινηματογράφου: 1. Χριστιανικὲς: *Francesco* (1989), τῆς Λιλιάννα Καβάνι, γιὰ τὸν ἅγιο Φραγκίσκο τῆς Ἀσίζης. *The Messenger: The Story of Joan d'Arc* (1999), τοῦ Λὺκ Μπεσόν, γιὰ τὴν ἁγία Ἰωάννα τῆς Λωραίνης. *Vision* (2009), τῆς Μαργκερίτ φὸν Τρότα, γιὰ τὴν ἁγία Χίλντεγκαρντ τοῦ Μπίγκεν. *The Man of God* (2021), τῆς Γελένα Πόποβιτς, γιὰ τὸν ἅγιο Νεκτάριο Αἰγίνης. 2. Ἰσλαμικὲς: *Uwais Al Qorni* (2013), τοῦ Ἀμίρ Καϊντέλ, γιὰ τὸν ὁμώνυμο ἅγιο καὶ φίλο του Προφήτη. *Yunus Emre: The Voice of Love* (2014) καὶ *Somuncu Baba* (2016) τοῦ Κουρσάτ Κισμπάζ, γιὰ τοὺς ὁμώνυμους σοῦφι ἁγίους. 3. Ἰνδοῦστικὲς: *Sant Tukaram* (1936), τοῦ Βισνουπάντ Γκοβιντ Νταμλέ, γιὰ τὸν Μπάκτι ἅγιο Τουκάρाम. *Kabirdas* (2003), τοῦ Ραγιού Β. Β., γιὰ τὸν ἅγιο Καμπῖρ Ντάς τοῦ Βαράνασι. 4. Βουδιστικὲς: *Milarepa* (2006), τοῦ Νέτεν Τσόκλιν, γιὰ τὸν ὁμώνυμο θιβητικὸν γιόγκι. *Zen* (2009), τοῦ Μπανμάι Τακαχάσι, γιὰ τὸν Ἰάπωνα βουδιστὴ Ντόγκεν Σεντσάι.

τῆ δυνατότητα (καὶ τὴν «ἀντικειμενικότητα») τοῦ θαύματος. Τὴν ἴδια στιγμή, ὁ κινηματογράφος ἀναλαμβάνει τὸν ρόλο ἐνὸς ἐπίσημου κήρυκα ἐκείνης τῆς τάσης τῆς χαρισματικῆς θρησκευτικότητας, ἡ ὁποία ἀκούει στὸ ὄνομα «θεραπεία μέσω τῆς πίστεως» (*healing through faith*): «Τὸ μόνο ποὺ πρέπει νὰ κάνετε εἶναι νὰ πιστέψετε καὶ νὰ προσευχηθεῖτε στὸν Θεό, κι Ἐκεῖνος θὰ σᾶς βοηθήσει», ἀναφέρει σὲ εὐφρόσυνους κατηχητικούς τόνους ἢ μικρὴ Σάρα Χόπκινς⁴⁷.

Γνωρίζουμε βέβαια ὅτι συχνὰ οἱ ἄνθρωποι πιστεύουν καὶ προσεύχονται στὸν Θεό, ἀλλὰ Ἐκεῖνος δὲν βοηθᾷ. Κάτι τέτοιο ὡστόσο ἐλάχιστα ἀποθαρρύνει τὶς κατηχητικὲς φιλοδοξίες τοῦ κινηματογράφου· ἀπλῶς τὶς στρέφει σὲ βαθύτερες κατηχήσεις καὶ περιεκτικώτερα κηρύγματα, γιὰ τὴν πρόσληψη τῶν ὁποίων ἀπαιτεῖται ὄχι μόνο μία ὀρισμένη θεολογικὴ καὶ φιλοσοφικὴ προπαιδεία, ἀλλὰ καὶ μία μεγαλύτερη ἐξοικείωση τοῦ θεατῆ μὲ τὴ συμβολικὴ σκέψη. Οἱ ταινίες *Adam's Apples* (2005) τοῦ Ἄντερς Τόμας Γιένσεν καὶ *The Tree of Life* (2011) τοῦ Τέρενς Μάλικ θὰ λέγαμε ὅτι ἐμπίπτουν σὲ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν κατηγορία, καθ' ὅσον ἀντιτάσσουν στὸν ἀφελῆ θεολογικὸ θετικισμό τῶν χριστιανικῶν δραμάτων μία γνησίως «ἀποφατικὴ» ἐκζήτηση τοῦ Θεοῦ. Ἐξ ἐπόψεως τυπικῆς, ἀμφότερες οἱ ταινίες συνιστοῦν ἓνα ἐρμηνευτικὸ σχόλιο πάνω στὸ βιβλίον τοῦ Ἰώβ· ἐξ ἐπόψεως περιεχομένου ὅμως, θὰ ἦταν ἴσως ὀρθότερο νὰ τὶς ἀντιμετωπίσουμε ὡς κινηματογραφικὲς θεοδικίες, οἱ ὁποῖες ἀναμετρῶνται μὲ τὸ σκανδαλῶδες ἐρώτημα τοῦ «πάσχοντος ἀθώου» καί, κατ' ἐπέκταση, τοῦ σκοποῦ, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ δικαιώσει τὴν παρουσία τοῦ Κακοῦ ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ. Ἡ ταινία τοῦ Γιένσεν εἰδικώτερα προσφέρεται νὰ διαβαστεῖ ὡς μία ἔξοχη «κιρκεγκωριανή» παραβολὴ πάνω στό «παράλογο» τῆς πίστεως σὲ μία ἀγαθὴ Θεία Πρόνοια, καθὼς καὶ στὴ δύναμη αὐτῆς τῆς πίστεως νὰ ἀναλαμβάνει σταυρικὰ τὸ Κακό, νὰ τὸ μεταμορφώνει ἀδιόρατα σὲ ἀγαθοποιία καί, μὲ τὸν τρόπο αὐτό, νὰ ἐμποδίζει τὴν πλήρη δαιμονικὴ ἐκτροπὴ τοῦ κόσμου – δηλαδὴ τὴν ὀλοκληρωτικὴ μετατροπὴ του σὲ Κόλαση.

Ἐπομένως, πρέπει νὰ ἔχει καταστρεῖ σαφὲς μέχρι τώρα ὅτι ὁ κινηματογράφος, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ ὑπαινίσσεται ἢ νὰ κρίνει τὴ θρησκεία, συγχρόνως

47. *The Girl who Believes in Miracles*, 01:30:21 – 01:30:28.

τὴν ὁμολογεῖ καὶ τὴν κηρύσσει ἀνοικτά. Κατὰ μία διαφορετικὴ διατύπωση, θὰ λέγαμε ὅτι μέσα στὸν κινηματογράφο ἡ θρησκεία δὲν καθίσταται μονάχα ἓνα παιχνίδι ἀποσυμβολισμῶν ἢ μία ἀφορμὴ κοινωνικῆς καταγγελίας, ἀλλὰ κι ἓνα ἀντικείμενο κατήχησης. Νομιμοποιουμάστε μάλιστα νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι σὲ σχέση μὲ τὶς παραδοσιακὲς μορφὲς κατήχησης ἢ κατήχηση τοῦ κινηματογράφου ἀποδεικνύεται πολὺ πιὸ ἐνημερωμένη καὶ ὀλόπλευρη, καθ' ὅσον περιλαμβάνει θρησκευτικὰ μοτίβα καὶ ἱερὲς ἀφηγήσεις ὅλων τῶν ἀποχρώσεων, ὅλων τῶν βαθμῶν περιπλοκότητας καὶ γιὰ ὅλα τὰ γοῦστα.

2.4. *Ethica ut Via Regia Religionis* – ἦ:

ὅταν ὁ Κινηματογράφος προάγει ἠθικὲς ἀξίες

Ἀπομένει νὰ διερευνήσουμε τὸν τέταρτο καὶ τελευταῖο τρόπο κινηματογραφικῆς διάχυσης τῆς θρησκείας, ποὺ εἶναι ἡ προαγωγὴ συγκεκριμένων πολιτισμικῶν ἀξιῶν, «φιλικῶν» πρὸς αὐτὴν – καὶ ἀντιστρόφως: ἡ ἀποθάρρυνση τῶν πολιτισμικῶν ἀξιῶν ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ συμβληθοῦν μὲ αὐτὴν. Μὲ τὰ λόγια τῶν Μπλίζεκ καὶ Ντεσμαρέ:

Οἱ περισσότερες θρησκείες υἰοθετοῦν κάποιες ἀξίες καὶ ἀποθαρρύνουν κάποιες ἄλλες. Μερικὲς φορές, οἱ ἀρχὲς μιᾶς θρησκείας συνάδουν πρὸς τὶς δημοφιλεῖς πολιτισμικὲς ἀξίες, καὶ ἄλλες φορές ἀπάδουν πρὸς αὐτές. Ὅταν ὑπάρχει σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς θρησκευτικὲς καὶ τὶς δημοφιλεῖς πολιτισμικὲς ἀξίες, εἶναι σημαντικό γιὰ τὶς θρησκείες νὰ ἀποκαλύπτουν τὶς δευτέρες, γιὰ τὸν κύριο λόγο ὅτι ἀσκοῦν ἰδιαίτερη ἐπιρροὴ στοὺς ἀνθρώπους – συχνὰ χωρὶς ἐκεῖνοι νὰ τὸ ἀντιλαμβάνονται⁴⁸.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ τέταρτος τρόπος κινηματογραφικῆς διάχυσης τῆς θρησκείας μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ ὡς ἐκεῖνος τῆς κριτικῆς τῶν κυρίαρχων πολιτισμικῶν ἀξιῶν. Πρόκειται ὅπωςδήποτε γιὰ ἕμμεσο τρόπο, καθ' ὅσον δὲν ἐστιάζει πρωτογενῶς στὴ θρησκεία· κρίνοντας ὡστόσο τὶς κυρίαρχες ἀξίες ἐνὸς πολιτισμοῦ, ὁ κινηματογράφος ὑποδεικνύει

48. Blizek & Desmarais, ὁ.π., σ. 28.

(ή τουλάχιστον υπαινίσσεται σοβαρά) ποιές από αυτές μπορούν να συμπεριληφθούν μέσα σε θρησκευτικά συμφραζόμενα (και ποιές όχι), ποιές ενδέχεται να εμπλουτίσουν ή να ευαισθητοποιήσουν μία θρησκευτική συνείδηση (και ποιές όχι), ποιές είναι «φιλικές» προς τη θρησκεία (και ποιές όχι). Για να το θέσουμε με διαφορετικούς όρους, κρίνοντας τις κυρίαρχες πολιτισμικές αξίες, ο κινηματογράφος αναβιβάζει την ήθικη σε βασιλική οδό (*via regia*) προς τη θρησκεία, στον βαθμό που προάγει συγκεκριμένα ήθικα ιδανικά έναντι άλλων, και ενθαρρύνει τους ανθρώπους να ζήσουν σύμφωνα με αυτά.

Ένα τέτοιο πλαίσιο κατανόησης, μάς επιτρέπει να αντιληφθούμε ότι οι αξίες που προάγουν τά “revenge” ή τά “slasher movies”, λόγω χάριν, δεν μπορούν να διεκδικήσουν θέση σε καμμία θρησκευτική ήθικη. Όταν ο Μάικλ Κορλεόνε ομολογεί ως ανάδοχος στη βάπτιση του ανηψιού του ότι «ἀποτάσσεται τὸν Σατανᾶ», ἐνῶ οἱ ἐκτελεστές του δολοφονοῦν ἐν ψυχρῷ τοὺς βασικοὺς ἀνταγωνιστὲς τῆς οἰκογένειας Κορλεόνε, μπορούμε να εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ἡ συμπεριφορά του δὲν εἶναι χριστιανική (καὶ ὅτι στὴν πραγματικότητα, τὴ συγκεκριμένη στιγμή ὁ ἴδιος «βαπτίζεται» νονὸς τῆς μαφίας)⁴⁹. Οἱ τέσσερις φίλοι, πὺ συγκεντρώνονται γιὰ νὰ φᾶνε μέχρι θανάτου στὴν ἔξοχη κοινωνικὴ σάτιρα *La Grande Abbufoata* (1973) τοῦ Μάρκο Φερέρι, εἶναι σίγουρο ὅτι δὲν ἐφάπτονται καθ’ οἰονδήποτε τρόπο μὲ τὴ λιτὴ καὶ ἀσκητικὴ ἠθικὴ τὴν ὁποία ἐπιθυμοῦν νὰ προάγουν οἱ περισσότερες θρησκείες. Καὶ σίγουρα δὲν θεωροῦμε ὅτι ὑπάρχει κάποιο σημεῖο σύγκλισης ἀνάμεσα στὴν τυχοδιωκτικὴ ἠθικὴ τῶν *Μισητῶν* *Ὀκτώ*⁵⁰ ἢ τὴ μηδενιστικὴ ἠθικὴ τοῦ *Τζόκερ*⁵¹ καὶ τὴν ἠθικὴ ὁποιασδήποτε γνωστῆς θρησκείας.

Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο ὅμως μὲ μία ταινία ὅπως τὸ *Grand Canyon* (1991) τοῦ Λόρενς Κάζνταν. Ἐδῶ ἡ ἀνθρωπιὰ καὶ ἡ ἀλληλεγγύη, τὴν ὁποία ἐπιδεικνύει ὁ ξένος ἢ ὁ ἀγνωστός μας περαστικός, ἀναβιβάζονται σὲ ἀρετὲς πὺ δύνανται νὰ σώσουν τὸν κόσμον (στὸ συμφραζόμενο αὐτό, τὸ Φαράγγι συνιστᾶ μία ἀλληγορικὴ ἀναπαράσταση τῆς καλοσύνης

49. Ἡ κλασικὴ σκηνή, στὸ *The Godfather* (1972), σκην. Francis Ford Coppola, 02:36:30 – 02:41:29.

50. Πρωτότυπος τίτλος: *The Hateful Eight* (2015), σκην. Κουέντιν Ταραντίνο, The Weinstein Company.

51. Πρωτότυπος τίτλος: *Joker* (2019), σκην. Τὸντ Φίλιπς, Warner Bros.

πού καταφέρνει να ένοποιήσει τις άσημαντες και αποσπασματικές μας ζώες σε μία Μεγάλη Εικόνα). Στην ταινία *Breaking the Waves* (1996) του Λάρς φόν Τρίερ, ή «σαλότητα» του έρωτα της Μπές για τον σύζυγό της Γιάν, αναβιβάζεται σε μία δύναμη θεραπευτική και θαυματουργική, ή όποια «άνασταίνει» το παράλυτο σώμα του τελευταίου, σπάζοντας κάθε συμβατικό μέτρο κοσμικής, αλλά και «θρησκευτικής» ήθικης. Από την άποψη αυτή, ή ταινία δέν αποτελεί μονάχα μία εϋθεια υπεράσπιση της «αίώνιας άνυποταξίας του Θεού» –δηλαδή της αντίστασης Του σε κάθε προσπάθεια θεσμικού Του έγκλιβωτισμού– αλλά και μία υπεράσπιση της αγάπης άπέναντι σε κάθε άπόπειρα «ήθικης» περιχαράκωσής της. Στην «κοσμική» –κατά τά άλλα– ταινία *Seven Pounds* (2008) του Γκαμπριέλ Μουτσίνο, συναντούμε ίσως την πιό τολμηρή προάσπιση της ιδέας ότι ή ένοχη δέν συνιστά καθόλου ένα «άρνητικό» συναίσθημα, αλλά μάλλον τή μήτρα μέσα από την όποια αναβλύζει ή ίδια ή δυνατότητα της μεταμέλειας – δηλαδή ή έπιθυμία να έπανορθώσουμε τó Κακό τó όποιο διαπράξαμε. Μολονότι τίποτε δέν υπαινίσσεται την όποιαδήποτε σχέση του πρωταγωνιστή Μπέν Τόμας με τή θρησκεία, έν τούτοις όι πράξεις αυτόθυσιαστικής φιλάνθρωπίας και αγάπης, στις όποιες εκβάλλει ή ειλικρινής μετάνοιά του, πιστεύουμε ότι δέν έχουν τίποτε να ζηλέφουν από μία «θρησκευτική» έννόηση και έπιτέλεσή τους. Κατ' ανάλογο τρόπο, δυσκολευόμαστε να σκεφτούμε μία συγκλονιστικώτερη κινηματογραφική άποτύπωση του πνεύματος της χριστιανικής συγγνώμης από τις ταινίες *The Railway Man* (2013) του Τζόνathan Τεμπλίτσκι και *Incendies* (2010) του Ντενίς Βιλνέβ. Στην πρώτη περίπτωση, ή συγγνώμη έρχεται ως άπόρροια ειλικρινούς και όμολογημένης μετάνοιας εκ μέρους του θύτη, αλλά και ως έπιθυμία λήθης του τραύματος και κατασίγασης του μίσους που τó προκάλεσε, τόσο από την πλευρά του θύτη όσο και από την πλευρά του θύματος⁵². Στη δεύτερη περίπτωση, ή συγγνώμη αναβλύζει μέσα από μία «μανική» μητρική αγάπη, ή όποια καταφέρνει να χωρέσει στα σπλάγχχνα της –ως άλλη Παρθένος– τήν «αχώρητη» όδύνη ένός έμφύλιου σπαραγμού κι ένός φρικτού σωματικού βασανιστηρίου.

52. «Δέν θέλω να ξαναζήσω άλλο αύτην τή μέρα», λέει ό Τακάσι Ναγκάσε. –«Όυτε κι έγώ», άπαντάει ό Έρικ Λόμαξ, για να συμπληρώσει άμέσως μετά: «Κάποια στιγμή τó μίσος πρέπει να σταματήσει». Βλ. *The Railway Man*, 01:46:16 - 01:46:56.

Διαγράφοντας έτσι έναν πλήρη κύκλο, η ανάλυσή μας επιστρέφει εμπλουτισμένη στην αρχική της θέση, προκειμένου να υποστηρίξει από διαφορετικό δρόμο τη δυνατότητα των «κοσμικών» (secular) ταινιών να υπηρετούν πάραυτα θρησκευτικές αξίες· με τη διαφορά ότι δεν έχουμε ανάγκη τώρα ειδικώς από μία «θρησκευτική» έρμηνεία, ή όποια θα αναλάβει να εξαρθρώσει τό «θρησκευτικό» μέσα στο «κοσμικό», διότι στο επίπεδο της επίτευξης των αξιών –και όχι απλώς της θεωρητικής τους σύλληψης– τὰ δύο αὐτὰ πεδία θεωρούμε ὅτι ἐπικαλύπτονται: μπορεί να ἐκκινούν ἀπὸ διαφορετικές κοσμοθεωρητικές καὶ συμβολικές προκείμενες, στὴν πράξη ὅμως ἐκβάλλουν στὶς ἴδιες ἠθικές στάσεις καὶ προάγουν τὰ ἴδια ἠθικά ἰδανικά, με διαφορετικὸ ἀπλῶς ἐπίχρισμα. Εἰπωμένο ἀπλά, αὐτὸ σημαίνει πὼς εἴτε τὴ δοῦμε ἀπὸ «θρησκευτική» εἴτε ἀπὸ «κοσμική» σκοπιά, ἢ συγχώρηση στὴν πράξη εἶναι πάντοτε συγχώρηση εἴτε τὶς δοῦμε ἀπὸ «θρησκευτική», εἴτε ἀπὸ «κοσμική» σκοπιά, ἢ καλοσύνη καὶ ἢ ἀλληλεγγύη στὴν πράξη εἶναι πάντοτε καλοσύνη καὶ ἀλληλεγγύη. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο πιστεύουμε ὅτι, προάγοντας ὀρισμένες «ὕψηλές» πολιτισμικές ἀξίες καὶ ἀπορρίπτοντας ἄλλες, ὁ κινηματογράφος γίνεται γιὰ ἀκόμη μία φορὰ ἕνας μηχανισμὸς διάχυσης τῆς θρησκείας, ἕνας παράγοντας πολιτισμικῆς ἀναπαραγωγῆς τῶν ἀξιακῶν τῆς περιεχομένων κι ἕνα πεδίο διαρκοῦς ἀναστοχασμοῦ τῶν σχέσεων ποὺ μποροῦν νὰ ἐξυφανθοῦν ἀνάμεσα στὸ «ἱερό» καὶ τὸ «βέβηλο», τὸ «θρησκευτικό» καὶ τὸ «κοσμικό».

Ἄς ἀνακεφαλαιώσουμε ὅμως κλείνοντας τὴν ὅλη συλλογιστική μας, προκειμένου νὰ σχηματοποιηθεῖ με μεγαλύτερη ἐνάργεια ἢ τυπολογία τῶν τρόπων κινηματογραφικῆς διάχυσης τῆς θρησκείας.

3. Προσωρινὰ Συμπεράσματα

1. Στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας μελέτης, ἐπικαλεστήκαμε ἀρχικά τὸ βιβλίο τοῦ Τόμας Λάκμαν *Ἡ Ἀόρατη Θρησκεία*, προκειμένου νὰ παρακολουθήσουμε τοὺς πολιτισμικοὺς μετασχηματισμοὺς διὰ τῶν ὁποίων ἡ θρησκεία ἐπανέκτησε στὸν δυτικὸ κόσμο τὴν κοινωνική της ὁρατότητα παρὰ τὴ θεσμική της κρίση. Ἀναφέροντας πέντε ἐνδεικτικὰ παραδείγματα, προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε ὅτι ἡ νέα αὐτὴ κοινωνικὴ

όρατότητα συναρθρώνεται ἄρρηκτα με̄ διαδικασίες ἐμπορευματοποίησης καὶ θεαματικοποίησης τῆς θρησκείας – διαδικασίες, οἱ ὁποῖες συνιστοῦν ἰσάριθμους δείκτες παγκόσμιας πολιτισμικῆς διάχυσης ποικίλων θρησκευτικῶν (σ)τάσεων, πεποιθήσεων, ἀξιῶν, ἀφηγήσεων, ἱερῶν κόσμων καὶ συμβόλων. Ἄν ἡ μελέτη μας ἐπικεντρώθηκε εἰδικῶς στὴν κινηματογραφικὴ διάχυση ὄλων τῶν παραπάνω, εἶναι διότι πιστεύουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος διατηρεῖ ἓνα διπλὸ προνόμιο ἐναντι τῶν ἄλλων μορφῶν δημοφιλοῦς θεάματος: α) τὴν πυκνότητα καὶ συνοπτικότητα τῆς ἀφήγησής του καὶ β) τὴν κοινωνικότητα καὶ συλλογικότητα τῆς ἀπόλαυσής του.

Ἀξιοποιώντας τὴν τυπολογία τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὴ θρησκεία καὶ τὸν κινηματογράφο, ποὺ προτείνουν οἱ Γουίλιαμ Μπλίζεκ καὶ Μισέλ Ντεσμαρέ, ἀποπειραθῆκαμε ἐν συνεχείᾳ νὰ παρακολουθήσουμε τοὺς εἰδικώτερους τρόπους διὰ τῶν ὁποίων συντελεῖται ἡ κινηματογραφικὴ διάχυση τῆς θρησκείας. Κατὰ τὴν πορεία ἀνάπτυξης τῶν ἐπιχειρημάτων μας, εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ διαπιστώσουμε ὀρισμένα κενὰ στὴν ἐπιστημολογικὴ θεμελίωση τοῦ ἐγχειρήματος τῶν δύο ἐρευνητῶν, καθὼς καὶ στὰ κινηματογραφικὰ παραδείγματα τὰ ὁποῖα ἐπικαλοῦνται. Ὅπου κατέστη ἐφικτό, προσπαθήσαμε νὰ καλύψουμε αὐτὰ τὰ κενὰ καὶ νὰ ἐπικαιροποιήσουμε τὶς κινηματογραφικὲς μας ἀναφορές, προκειμένου νὰ ὑπερασπισθοῦμε τὴν ἐγκυρότητα τῆς βασικῆς τους τυπολογίας – τὴν ὁποῖα θεωροῦμε, κατὰ τὰ ἄλλα, ἔγκυρη καὶ διαφωτιστικὴ.

2. Ἐκ πρώτης ὄψεως, ἡ συμβολὴ τῶν «κοσμικῶν» (*secular*) ταινιῶν στὴν κινηματογραφικὴ διάχυση τῆς θρησκείας μοιάζει ἀμελητέα. Εἶδαμε ὥστόσο ὅτι ἡ ἐφαρμογὴ θρησκευτικῶν ἰδεῶν καὶ ἀφηγήσεων στὴν ἀνάλυση καὶ ἐρμηνεῖα συγκεκριμένων ταινιῶν ἐνδέχεται νὰ μᾶς ἀποκαλύψει ὅτι αὐτὲς ἐνσωματώνουν μίᾳ πληθώρα θρησκευτικῶν μοτίβων – καίτοι κατὰ τρόπο κρύφιο, ἔμμεσο ἢ ὑπαινικτικό. Μία θρησκευτικὴ ἐρμηνεῖα τοῦ κοσμικοῦ σινεμᾶ εἶναι ἐπομένως ἐπιστημολογικὰ θεμιτὴ, στὸν βαθμὸ ποὺ καθιστᾶ πρόδηλη τὴ διαλεκτικὴ ἀνάμεσα στὸ «θρησκευτικό» καὶ τὸ «κοσμικό» καὶ ὑποδεικνύει πόσο συχνὰ τὸ ἓνα παρακολουθεῖ καὶ ὑπαινίσσεται τὸ ἄλλο, ἐρμηνεύει τὸ ἄλλο, ἀναδύεται ὡς μίᾳ ἰδιαίτερη «στιγμῇ» τοῦ ἄλλου. Λέγοντας κάτι τέτοιο, δὲν ἐννοοῦμε φυσικὰ ὅτι μίᾳ θρησκευτικῆ ἐρμηνεῖα δύναται νὰ ἐξαρθρώσει τὴ θρησκεία παντοῦ καὶ πάντοτε· μπορεῖ ὅμως νὰ

έμπλουτίσει την κινηματογραφική μας κατανόηση με άπροσδόκητες ένοράσεις και να μᾶς δείξει ὅτι τὸ στένεμα τῆς ὀπτικῆς μας στὸ ὄνομα μιᾶς ἐρμηνευτικῆς «ὀρθοδοξίας» μόνον ἀντιπαραγωγικὴ μπορεῖ νὰ ἀποβεῖ γιὰ τὴν ὅλη ἐρμηνευτικὴ διαδικασία.

3. Ἐὰν εἶναι ἀλήθεια ὡστόσο ὅτι τὸ ἱερό ἀποτελεῖ μία στιγμή τοῦ βέβηλου καὶ ὅτι μία θρησκευτικὴ ἀφήγηση μπορεῖ νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ ἓνα «κοσμικὸ» σενάριο, τότε ἀληθεύει ἐπίσης ὅτι ἡ θρησκεία μπορεῖ νὰ ἐπιβεβαιώνεται ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τῆς. Δὲν εἶναι αὐθαίρετο νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι μία κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ἀπαξιώνει τὴν τελευταία σὲ ἓνα ἐπίπεδο, ἀλλὰ συγχρόνως τὴν ἐπιβεβαιώνει ἐκ τοῦ ἀντιθέτου σὲ ἓνα ἄλλο – ἀκριβῶς ὅπως μία ἀθεϊστικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας ἀποδεικνύεται συχνὰ περισσότερο παθιασμένη καὶ ἐμμονικὴ μὲ τὴ θρησκεία, ἀπὸ ὅσο ἡ ἴδια ἢ πίστη. Εἶδαμε ὅτι σὲ πολλὲς περιπτώσεις ὁ κινηματογράφος κρίνει ἐκείνες ἀκριβῶς τίς «παθολογικές» πτυχές τῆς θρησκείας, οἱ ὁποῖες ἀφ' ἑνὸς ἔχουν ἐπιδείξει ἀξιοσημείωτη ἀντοχὴ μέσα στὸν χρόνο καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀφοροῦν ὀλόκληρο τὸ κοινωνικὸ τῆς σῶμα – καὶ ὅχι ἀπλῶς τοὺς «θεσμικοὺς» τῆς φορεῖς. Κάνοντας κάτι τέτοιο, εἶναι προφανές ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν περιορίζεται στὸν ρόλο ἐνὸς ἀπλοῦ «διορθωτικοῦ» τῆς θρησκείας, ἀλλὰ ὑπαγορεύει παράλληλα καὶ μία συνολικώτερη στάση ἀπέναντί τῆς. Ἐπικαλούμενοι τὴν εὐστοχὴ διατύπωση τοῦ Ἐντγκάρ Μορέν, θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ τῆς θρησκείας συμβάλλει στὴν περαιτέρω πολιτισμικὴ τῆς διάχυση, διότι καταφέρνει νὰ διατηρεῖ τὴ θρησκεία ζωντανή, ἀκόμη καὶ μέσα στὴν ἴδια «τὴ θερμοκρασία τῆς καταστροφῆς τῆς»⁵³.

4. Θὰ πρέπει ἐν τούτοις νὰ θεωρηθεῖ προφανές ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ διάχυση τῆς θρησκείας δὲν ἀκολουθεῖ μονάχα τεθλασμένες ὁδοὺς παράλληλα, ἢ συμπληρωματικὰ πρὸς αὐτές, ὁ κινηματογράφος προάγει τὴ θρησκεία κατὰ τρόπο εὐθὺ καὶ ἀπροσχημάτιστο, ἀναλαμβάνοντας τὸν ρόλο τοῦ ἱεροκήρυκα καὶ τοῦ κατηχητῆ. Ὁ κινηματογράφος διακινεῖ θρησκείες παλαιᾶς καὶ νέας κοπῆς, συνολικὰ ἢ στὰ στοιχεῖα στὰ ὁποῖα

53. Πρὸβλ. E. Morin, *Τὰ Δαιμόνια μου*, μετάφρ. Δ. Δημουλάς, Ἐκδόσεις τοῦ 21ου, Ἀθήνα 1999, σ. 93.

αὐτὲς συντίθενται: θρησκείες ποικίλων φιλοσοφικῶν, θεολογικῶν καὶ θρησκευολογικῶν κατευθύνσεων, γιὰ ὅλα τὰ ἀκροατήρια, τὶς ἀπαιτήσεις καὶ τὰ γοῦστα. Παράλληλα, ὁ κινηματογράφος διακινεῖ ἐνδεδειγμένες θρησκευτικὲς στάσεις, ἀντιλήψεις καὶ πρακτικὲς, οἱ ὁποῖες λειτουργοῦν ὡς παράγοντες ἐνδυνάμωσης τῆς πίστεως τῶν ὑποκειμένων καὶ ἐνθάρρυνσής τους σὲ μία πιὸ βαθειὰ καὶ οὐσιαστικὴ ἐπιτέλεση αὐτῆς τῆς πίστεως.

5. Ὑπάρχει κάποιο σημεῖο σύγκλισης ἀνάμεσα στὶς θρησκευτικὲς καὶ τὶς πολιτισμικὲς ἀξίες; Νομιμοποιεῖται κάποιος νὰ ἰσχυρισθεῖ ὅτι, στὸν βαθμὸ ποὺ ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ ἐντοπίσουμε ἓνα τέτοιο σημεῖο, ἢ προαγωγή τῶν μὲν συνεπάγεται αὐτόχρονα τὴν προαγωγή τῶν δέ; Ἡ ἀνάλυσή μας ἀπάντησε καταφατικὰ στὰ παραπάνω ἐρωτήματα, ὄχι φυσικὰ διότι ἐπιθυμεῖ νὰ διαλύσει τὶς θρησκευτικὲς ἀξίες μέσα στὶς πολιτισμικὲς, ὅπως ὁ κύβος τῆς ζάχαρης διαλύεται μέσα στὸ ὑγρὸ, οὔτε διότι εἶναι ἀνίκανη νὰ ἀντιληφθεῖ τὴν ἔνταση ποὺ συχνὰ ἐμφιλοχωρεῖ ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ πεδία. Ἀκόμη κι ἓνας πρωτοετῆς φοιτητῆς τῆς θεολογίας γνωρίζει ὅτι μία θρησκεία, ἢ ὁποῖα ἀφομοιώνεται ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὸ πολιτισμικὸ τῆς περιέχον, δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἓνα πολιτισμικὸ «φολλκλόρ». Πιστεύουμε ὡστόσο ὅτι στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιτέλεσης ὑπάρχει πράγματι μία δυνατότητα ὠσμωσης καὶ ἀλληλοπεριχώρησης ἀνάμεσα σὲ ὀρισμένες τοῦλάχιστον πολιτισμικὲς ἀξίες καὶ συγκεκριμένες «θρησκευτικὲς» ἀξίες, γεγονός τὸ ὁποῖο ἐπιτρέπει στὸν κινηματογράφο, μέσα ἀπὸ τὴν προαγωγή τῶν πρώτων, νὰ προάγει ἔμμεσα καὶ τὶς δεύτερες – ἐπομένως καὶ τὴν ἴδια τὴ θρησκεία. Κατὰ μία διαφορετικὴ διατύπωση, θὰ λέγαμε ὅτι, κρίνοντας τὶς κυρίαρχες πολιτισμικὲς ἀξίες καὶ ἐνθαρρύνοντας κάποιες ἐναντι ἄλλων, ὁ κινηματογράφος ἐπανεισάγει «λαθραῖα» τὴ θρησκεία στὴ συζήτηση περὶ ἀξιῶν, καθ' ὅσον ὑποδεικνύει ἔμμεσα ποιὲς ἀπὸ τὶς ἀξίες αὐτὲς φιλοξενοῦνται μέσα στὴ θρησκεία, προάγονται μέσω αὐτῆς καὶ μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν ἓνα εἶδος «βασιλικῆς ὁδοῦ» πρὸς αὐτὴν καὶ ποιὲς ὄχι.

6. Ἑρμηνευτικὴ διάχυση τῆς θρησκείας; κριτικὴ διάχυση τῆς θρησκείας; κατηχητικὴ διάχυση τῆς θρησκείας; ἀξιακὴ διάχυση τῆς θρησκείας. Ἡ μελέτη μας θὰ ἤθελε νὰ προτείνει τὴ βασικὴ αὐτὴ τυπολογία ὡς ἓνα ἀντιληπτικὸ σχῆμα, τὸ ὁποῖο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κατανοήσουμε μὲ ποιούς

τρόπους ό κινηματογράφος καθιστά σήμερα τή θρησκεία κοινωνικά και πολιτισμικά όρατή. Οί τρόποι αύτοί δέν άλληλοαποκλείονται, αλλά δύνανται νά συνυπάρχουν σέ όλους τους δυνατούς συνδυασμούς – και αύτή άκριβώς ή συμπληρωματικότητά τους κάνει τή μελέτη τών σχέσεων ανάμεσα στη θρησκεία και τόν κινηματογράφο μία τόσο ένδιαφέρουσα, αλλά και τόσο άπαιτητική υπόθεση.

Θά τολμούσαμε ώστόσο νά προσθέσουμε ότι ή παραπάνω τυπολογία άποτελεί ταυτόχρονα και μία έπιστημολογική δικλίδα άσφαλείας άπέναντι σέ όλες εκείνες τες νεόκοπες θεολογικές «ανάλύσεις», οί όποιες μιλούν για τόν κινηματογράφο με έπαρκή λογοτεχνική καλλιέπεια και συναίσθημα, αλλά χωρίς σαφή έπιστημολογία και θεωρητικές άφετηρίες, χωρίς νά έχουν ένσωματώσει αντίλογο και κριτική, χωρίς νά άποκαλύπτουν τήν πολιτική τους άτζέντα και χωρίς ποτέ νά διατυπώνουν τά έρευνητικά έρωτήματα άπέναντι στα όποια υποτίθεται ότι άπαντούν. Η τυπολογία, τήν όποία προτείνουμε έδω, με άλλα λόγια, ύπερασπίζεται τήν ιδέα ότι μία σοβαρή θεολογική άνάλυση τοῦ κινηματογράφου δέν μπορεί νά συνιστά άπλως μία άσκηση λογοτεχνικοῦ ὕφους, αλλά πρέπει νά κατανοηθεῖ πρώτιστα ως ένα δύσκολο θεωρητικό έγχείρημα, τὸ όποιο ύπηρετεῖ ένα κρίσιμο διακύβευμα: τήν πολιτισμική όρατότητα τών θρησκείων, δηλαδή τή δυνατότητά τους νά άποτελοῦν όδοδείκτες πρὸς τήν Ἡπειρο ενός νοήματος –ή μιᾶς αλήθειας– για τόν σύγχρονο «μετανεωτερικό» κόσμος⁵⁴.

54. Δανειζόμαστε τήν έκφραση «ἥπειρος τοῦ νοήματος» ἀπὸ τὸν C. Geertz, *Ἡ Έρμηνεία τών Πολιτισμῶν*, μετάφρ. Θ. Παραδέλλης, έκδ. Ἀλεξάνδρεια, Ἀθήνα 2003, σ. 31.

SUMMARY

The Diffusion of Religion in the Cinematic Spectacle:
A Typology.

By Dimitris Oulis, *PhD in Social Anthropology,*
Panteion University of Social and Political Sciences

In the context of the present study, we initially referred to Thomas Luckmann's book *The Invisible Religion*, in order to trace the cultural transformations through which religion regained its social visibility in the Western world, despite its institutional crisis. Subsequently, by utilizing the typology of relations between religion and cinema proposed by William L. Blizek and Michele Marie Desmarais, we attempted to trace the four most specific ways in which religion is disseminated through cinema and becomes socially and culturally visible.

We called the first way *interpretive*, since it is enacted every time religious ideas, values, symbols and performances are used as an interpretive guide through which we can highlight hidden religious significances and meanings, even in films that situate themselves as "secular".

Religious criticism is the second way of cultural diffusion of religion. This way is performed every time cinema depicts blatant aspects of the social pathology of religion: namely, its frequent attachment to political power and economic interest, the disparity of needs and interests that often separates the "official" church leadership from the community of believers, and the virus of religious hypocrisy that often infects non only the clergy, but also the ranks of monasticism as well as the lay members of the Church.

Our study recognized *catechism* as the third way of cultural diffusion of religion. This way is realized every time cinema either represents appropriate religious attitudes, perceptions and practices or dramatizes sacred narratives, biographies of saints and important religious personalities. We concluded our study by proposing the *cinematic critique of cultural values* as the fourth way of cultural diffusion of religion: a way enacted every time cinema promotes certain cultural values that are

"friendly" to religion – and vice versa, when cinema discourages cultural values that are not compatible with it.

These ways are not mutually exclusive, but can co-exist in all possible combinations. This complementarity makes the study of the relations between religion and cinema such an interesting, but also such a demanding task.