

## Αντρέϊ Ταρκόφσκι

(Μια προσέγγιση στο έργο του)

### Πίνακας περιεχομένων

#### Μέρος Πρώτο

1. Η παράσταση στο ΚΠΙΣΝ
2. Η διαφοροποίησή μου και η σημασία που (δεν) έχει
3. Αναλυτικά
  - α). Η απειλή του πυρηνικού πολέμου
  - β). Πλεύση σε θεολογικώς αχαρτογράφητα νερά
  - γ). Ήταν «ανθρωπιστής» ο Ταρκόφσκι;

#### Μέρος Δεύτερο

- A). Το πιστεύω του
  1. Ο θρησκευτικός λόγος
  2. Ο φιλοσοφικός λόγος
  3. Exkurs: Ο Ταρκόφσκι και το ζήτημα της κοινωνικής δικαιοσύνης και αλληλεγγύης
- B). Κρυμμένο επιμελώς πίσω από δισήμαντο συμβολισμό
- Γ). Οι «ήρωες» του
- Δ. Ο δισήμαντος αυτός συμβολισμός της απόκρυψης αποδείχτηκε ευτύχημα για τον κινηματογράφο
- E). Η δυτική πρόσληψη του έργου του Αντρέϊ Ταρκόφσκι
- ΣΤ). Exkurs: Η στάση του σκηνοθέτη Αντρέϊ Ταρκόφσκι απέναντι στην γυναίκα
- Z). Επίλογος

### Μέρος Πρώτο

#### 1. Η παράσταση στο ΚΠΙΣΝ («τα μνημεία ανεώχθησαν και πολλά σώματα των κεκοιμημένων αγίων ηγέρθη», Ματθαίος, κζ', 51-52)

Αφορμή για τις σκέψεις που ακολουθούν έδωσε η παράσταση «Αντρέϊ – Ρέκβιεμ σε οκτώ σκηνές» στην Εθνική Λυρική Σκηνή, Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ), στις 25, 27 και 28 Σεπτεμβρίου 2022, σε μουσική και σκηνοθεσία Δήμητρας Τρυπάνη και πρωτότυπο ποιητικό κείμενο Παντελή Μπουκάλα.

Πρόκειται για ένα μουσικό θέατρο με τελετουργικό νεκρώσιμης ακολουθίας, ένα επικο-δραματικό ορατόριο ιερατικού χαρακτήρα, σαν ένα είδος καλλιτεχνικού μνημόσυνου για να τιμηθεί ο μεγάλος Ρώσος σκηνοθέτης Αντρέϊ Ταρκόφσκι, που το σύντομο πέρασμά του από την τέχνη του κινηματογράφου (επτά ταινίες όλες

κι όλες) άφησε ανεξίτηλο ίχνος στην έβδομη τέχνη. Ο Ρώσος σκηνοθέτης έχει πολλούς θαυμαστές και λάτρεις ανάμεσα στους σινεφίλ όλου του κόσμου, για το έργο του έχουν γραφτεί πολλά βιβλία και άρθρα, πολλές περιηγήσεις από ειδικούς του σινεμά γίνονται στις ταινίες του (π.χ. Antoine de Baecque, Αντρέϊ Ταρκόφσκι – μια ξενάγηση στο έργο του», 1989, Γκοβόστης 1991), κάποιες απ' τις οποίες έχουν μεταφερθεί και στο θέατρο (π.χ. ο Stalker στο θέατρο Prater του Βερολίνου) ή έχουν γνωρίσει ένα ριμέϊκ (π.χ. το Solaris από τον James Cameron). Γιατί ένα μνημόσυνο για τον Ταρκόφσκι σαν ποιητική όπερα; Η μουσικοσυνθέτρια Δήμητρα Τρυπάνη που είχε την έμπνευση λέει ότι ο Ταρκόφσκι είναι ο σκηνοθέτης που την έχει αγγίξει βαθιά, καθώς ο κόσμος που αυτός έπλασε «απαντούσε σε δικά μου θεμελιώδη ερωτήματα – ερωτήματα με τα οποία ακόμα αναμετριέμαι». Αλλά και ο ποιητής Παντελής Μπουκάλας μας εκμυστηρεύεται ότι κατέγραψε τις σκέψεις και τα αισθήματα που ανακάλυψε στις ταινίες του Ταρκόφσκι «αναστοχαζόμενος τα δικά μου αισθήματα», καθώς, όπως μας εξομολογείται, μοιράζεται με τον σκηνοθέτη κοινά βιώματα, όπως την πρόωρη απώλεια του πατέρα στην παιδική ηλικία, και κοινές πεποιθήσεις, όπως την πίστη στον άνθρωπο και τις δυνάμεις του.

## **2. Η διαφοροποίησή μου και η σημασία που (δεν) έχει.**

Είδα και άκουσα προσωπικά με πολύ προσοχή αυτό το χορικό ορατόριο, που η Δήμητρα Τρυπάνη, εμπνευστής, σκηνοθέτης και μουσικοδιδάσκαλος του έργου, το ονομάζει «Παράσταση ήχου», και διάβασα εξ ίσου προσεκτικά το κείμενο «Ο Χριστός στα χιόνια», Άγρα 2022, του ποιητή Παντελή Μπουκάλα, που αποτέλεσε τον καμβά πάνω στον οποίο ντύθηκε η παρτιτούρα της Τρυπάνη και σκηνοθετήθηκε η όλη παράσταση. Για να το πω εξ αρχής: Διαφωνώ με βασικές προσεγγίσεις των δύο Ελλήνων δημιουργών στο έργο του Ρώσου σκηνοθέτη. Θεωρώ ότι διακρίνονται από μεγάλη αυτοαναφορικότητα και παρερμηνεία των απόψεων του Ταρκόφσκι. Το ότι καταχειροκροτήθηκε από το κοινό της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο ΚΠΙΣΝ δεν με δεσμεύει.

Αλλά θα πω επίσης εξ αρχής ότι η διαφοροποίησή μου αυτή δεν αποτελεί κατ' αρχήν ψόγο κατά των συντελεστών της παράστασης από αισθητική άποψη. Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι λέει στο τελευταίο του φιλμ «Offret» («Θυσία») δια στόματος Victor ότι πολύ συχνά, ιδίως στο θέατρο, το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι τόσο πολύ απομακρυσμένο από το αρχικό έναυσμα, ώστε να μην πιστεύει κανείς πως έχει κάποια σχέση μ' αυτό. Έχουμε γνωρίσει συχνά τέτοια φαινόμενα στην τέχνη, για να φέρω ένα παράδειγμα το τραγούδι «Άρνηση / Στο περιγιάλι το κρυφό» του Μίκη Θεοδωράκη εκφράζει αισθήματα που δεν έχουν μεγάλη σχέση με το νόημα του ποιήματος του Γιώργου Σεφέρη που μελοποίησε (και δεν πρόκειται μόνον για την γνωστή διαφωνία για την άνω τελεία στο τέλος του τραγουδιού). Αλλά δεν παύει παρ' όλα αυτά να είναι ένα ωραίο τραγούδι που το τραγουδάμε όλοι μας με πάθος, έστω κι αν ανήκουμε έτσι σε κείνους τους «χλιαρούς» και «άτολμους» που καταγγέλλει ακριβώς ο Σεφέρης.

Κλείνει αυτή η παρένθεση για ν' ανοίξει μια άλλη. Και ο ίδιος ο Ταρκόφσκι άσκησε ποιητική βία στο νόημα των διηγημάτων που βρίσκονται στην βάση κάποιων ταινιών του („Iwanowo detstwo“, „Solaris“, „Stalker“), ενώ, για να συνεχίσω αυτήν την παράθεση, ακόμα και ο Bach, στην μουσική του οποίου ο Ρώσος σκηνοθέτης παραπέμπει πολύ συχνά για να σχολιάσει τα επί οθόνης δρώμενα, κάποτε μάλιστα ως αντίστιξη (ενώ για παράδειγμα βλέπουμε την «Προσκύνηση των μάγων» του Leonardo da Vinci ακούμε τα «κατά Ματθαίον Πάθη» του Bach στην αρχή του „Offret“) κάνει την «λαθροχειρία» να ανακατεύει και ολίγον Ματθαίο στα κατά τα άλλα εξάισια «κατά Ιωάννην Πάθη» του (εκεί Rezitativ Nr. 61: „Und siehe da...“, που δεν υπάρχει στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη), ενώ «κλέβει» τον εαυτό του (ένα είδος Plagiat) με επανειλημμένες αντιγραφές προηγούμενων συνθέσεών του. Με την ίδια «ποιητική ελευθερία» λοιπόν είναι δικαίωμα και των δύο συντελεστών της παράστασης να διαμορφώνουν την καλλιτεχνική τους αναφορά στον Ταρκόφσκι όπως οι ίδιοι επιθυμούν. Προσωπικά κέρδισα πολλά διαβάζοντας τον «Χριστό στα χιόνια» του ποιητή και προσπαθώντας να καταλάβω την έννοια της εξάλειψης των «ραφών» μεταξύ ήχου του κειμένου και ήχου της μουσικής, που επιδιώκει η συνθέτρια, και να εισδύσω στην επιδίωξή της να αναδειχτεί η μουσικότητα και χορικότητα του εκφερόμενου λόγου και η «ακουσματική διάσταση στην παράσταση ήχου».

### **3. Αναλυτικά.**

#### **α). Η απειλή του πυρηνικού πολέμου.**

Εκείνο που μου έκανε εντύπωση, σαν μια πρώτη καταγραφή των αντιρρήσεών μου, είναι ότι δεν υπάρχει στο Πρόγραμμα της παράστασης και στην μακρά συνέντευξη των δύο συντελεστών της στον Χρήστο Παρίδη, απ' την οποία αυτό το Πρόγραμμα απαρτίζεται, η παραμικρή αναφορά στον ρωσο/ουκρανικό πόλεμο και στο δι' αυτού απειλούμενο πυρηνικό τέλος της Ευρώπης – την στιγμή που αυτό το τέλος ίσα-ίσα είναι το θέμα του «Offret», που αποτέλεσε την έμπνευση της παράστασης, όπως μας διαβεβαιώνει η ίδια η Τρυπάνη. Αντ' αυτού υπάρχει πολύ αναφορά στον κορωνοϊό και την έλλειψη αλληλεγγύης που τον συνοδεύει – που όμως δεν είναι θέμα του Ταρκόφσκι, όπως θα δείξω. Ακόμα κι αν υποθεθεί ότι δεν είχε ξεκινήσει ο πόλεμος στην Ουκρανία, όταν γράφτηκε το «Ο Χριστός στα χιόνια», όταν δόθηκε η συνέντευξη στον Παρίδη ή όταν προετοιμάστηκε το πρόγραμμα, όμως είχαν περάσει 7 μήνες απ' την έναρξή του όταν παρουσιάστηκε η παράσταση στο ΚΠΙΣΝ. Και αν όντως το «Offret» ήταν το έναυσμα της σύλληψης της παράστασης, δεν πρέπει να είχε διαφύγει απ' τους δύο συντελεστές της η προφητική υπόδειξη του Ρώσου σκηνοθέτη για την απειλούμενη απ' την τυφλή πορεία του πολιτισμού μας ολική καταστροφή με χρήση ατομικών όπλων (ας θυμηθούμε τα ψελλίσματα απολογίας του Σουηδού πρωθυπουργού στην τρεμοσβήνουσα τηλεόραση μετά το πυρηνικό χτύπημα-εκδίκηση στην ταινία, που ας ελπίσουμε ότι δεν θα τα ακούσουν ποτέ οι συμπατριώτες του στην αληθινή ζωή), που επιβεβαιώθηκε έμμεσα μεν, αλλά αμέσως μετά το φιλμ αυτό με το

ατύχημα στον πυρηνικό σταθμό του Τσέρνομπυλ, στην Ουκρανία, αλλά και με την δολοφονία του Πάλμε στην σκάλα που γύρισε ο Ταρκόφσκι τις σκηνές της αποκάλυψης.

### **β). Πλεύση σε θεολογικώς αχαρτογράφητα νερά.**

Έπειτα θεωρώ ότι οι δύο συντελεστές της παράστασης κινήθηκαν σε αχαρτογράφητα γι' αυτούς νερά. Ναι, το μουσικό αυτό θέατρο ήταν «ρέκβιεμ» κι οι ανοιγμένοι τάφοι στην σκηνή, φωτισμένοι από μέσα, μάς το υπογράμμιζαν. Αλλά ένα «λουθηρανικό ρέκβιεμ», με το οποίο συνδιαλέγεται δήθεν το κείμενο της παράστασης και το οποίο προτιμήθηκε από την ορθόδοξη ακολουθία «επί μνημοσύνω», απλώς δεν υπάρχει. Ούτε ο Λούθηρος έγραψε ποτέ τέτοια Totenmesse ούτε η λουθηρανική Εκκλησία, σε αντίθεση με την καθολική, έχει μια δικιά της Totenmesse για τον σκοπό αυτό. Δεν ξέρω τι εννοεί στο Πρόγραμμα η σκηνοθέτρια. Αλλά και να υπήρχε τέτοιο πράγμα, μήπως ήταν «το γερμανικό κείμενο του λουθηρανικού ρέκβιεμ» αυτό που ακουγόταν στην διάρκεια της παράστασης; Προσωπικά πίστευα ότι ακούω όλη την ώρα αποσπάσματα από μια «Δέηση υπέρ των προσεκοιμημένων», που συμπεριλαμβάνει ως γνωστόν και Ψαλμούς του Δαβίδ, της ελληνικής ορθόδοξης παράδοσης και μάλιστα στο πρωτότυπο και κατά λέξη (δες Νεκρώσιμοι και Επιμνημόσυνοι Ακολουθία, Έκδοσις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, έχω στα χέρια μου την έκδοση IB' του 1998) – και, για να πω την αλήθεια, συμφωνούσα απόλυτα μ' αυτό. Αν εξαιρέσουμε τα δοξαστικά λατινικά προς την Παναγία περί το τέλος της παράστασης (*mater dolorosa*, *mater gloriosa*, *viridissima virga* κλπ.) που ήταν ίσως εμπνευσμένα από την σκηνή με τις ικέτιδες μέσα στην εκκλησία μπροστά στην *Madonna del Parto* από την ταινία του Ταρκόφσκι «*Nostalghia*», ήταν προφανώς το ελληνικό ορθόδοξο κείμενο και ό,τι αυτό μεταφέρει ως μήνυμα που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση. Κι αν είναι όντως έτσι και δεν κάνω λάθος, ποιος είναι άραγε ο πραγματικός λόγος που δεν χρησιμοποιήθηκαν και τα «Θεοτοκία» της ίδιας ορθόδοξης ακολουθίας («Χαίρε σεμνή, η Θεόν σαρκί τέκουσα...», «Της ευσπλαχνίας την πύλην άνοιξον ημίν, ευλογημένη Θεοτόκε...» κλπ.) αντί των ως άνω ακαταλαβίστικων (στους περισσότερους) λατινικών; Τρίτον, ποιος λέει αλήθεια ότι ο λουθηρανισμός είναι, σε αντίθεση π.χ. με την ορθοδοξία ή τον καθολικισμό, πιο «ανθρωποκεντρικός», όπως ισχυρίζονται οι συντελεστές του έργου στο Πρόγραμμα; Ο Λούθηρος τόνιζε επίμονα το στοιχείο του θεϊκού ελέους („*Gnade*“) για την σωτηρία του ανθρώπου. Με απλά λόγια δεν είναι, έλεγε, οι «καλές πράξεις» που θα σώσουν τον άνθρωπο, αλλά το έλεος που θα δείξει ο Θεός.

Βέβαια το αν ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι ήταν ή όχι ορθόδοξος χριστιανός, κάτι που φαίνεται να αμφισβητούν οι δύο συντελεστές της παράστασης, δεν έχει και τόση σημασία. Το να μετακινήσεις όμως ιδεολογικά κάποιον σε άλλο θρησκευτικό δόγμα ή να τον σύρεις βίαια σε άλλο ηθικό σύστημα θέλει θάρρος και μπορεί να γίνει μόνον αν αυτός ο κάποιος δεν μπορεί να διαμαρτυρηθεί πλέον, π.χ. επειδή

έχει αποδημήσει εις Κύριον. Είναι αλήθεια βέβαια ότι ο Ταρκόφσκι δεν προπαγανδίζει την Ορθοδοξία ή τον Χριστιανισμό στις ταινίες του – και πώς θα μπορούσε άλλωστε, χωρίς να του κόψουν την χρηματοδότηση; Εδώ έχουμε να κάνουμε όμως μ' ένα γνωστό μοτίβο αμφισβήτησης (μετά θάνατον) του πιστεύω κάποιου που θαυμάζεις μεν, αλλά απορείς κιόλας για την «στενοκεφαλιά» του. Λες τότε γι' αυτόν: Δεν ήταν ακριβώς «ορθόδοξος», αλλά περισσότερο «οικουμενικός», δεν ήταν «φανατικός χριστιανός», αλλά «ανοιχτός σ' όλα τα ηθικά ρεύματα», ήταν «ανεκτικός» και κάθε άλλο παρά «μισαλλόδοξος» και αγαπούσε γενικά τον «πάσχοντα άνθρωπο». Ή όπως διαβάζουμε στο κείμενο του προγράμματος: Ο Ταρκόφσκι δεν διακατέχονταν από «ορθοδοξίτιδα», αλλά ήταν «εθελόθρησκος». Μπορεί βέβαια να είναι κι έτσι. Στις ταινίες του δεν προπαγανδίζει, επαναλαμβάνω, καμιά θρησκεία, αφήνει πολλά πράγματα ανοιχτά και δισήμαντα, οι προσεγγίσεις και ερμηνείες των πραγμάτων που δίνει γιαλοκοπούν απροσδιόριστα και μας θαμπώνουν, μπορούν να θεωρηθούν είτε θεολογικές είτε ψυχολογικές, είτε ονειρικές είτε πραγματικές (γι' αυτά όλα κυρίως στο Δεύτερο Μέρος). Υπάρχουν όμως άνθρωποι που ασπάστηκαν τον μοναχισμό και έγιναν καλόγεροι σε ορθόδοξο μοναστήρι επηρεασμένοι βαθύτατα απ' τις ταινίες του Ρώσου σκηνοθέτη και μίλησαν μετά γι' αυτό τους το βίωμα! Και είναι άλλοι που για να τις εννοήσουν ανατρέχουν στον Απόστολο Παύλο, τον Άγιο Γρηγόριο Νύσσης, και τους μυστικιστές! Να πως εξηγεί π.χ. ο Ρώσος διανοούμενος Γκρέγκορι Πόμεραντς το έργο του Ταρκόφσκι: Κάθε άνθρωπος, λέει, είναι σαν κόλπος σε μια στεριά. Ορίζεται απ' τις όχθες του και μόνον αυτές του δίνουν ταυτότητα και όνομα. Ο κόλπος όμως επικοινωνεί τελικά με την ανοιχτή θάλασσα, τον ωκεανό, το θεϊκό στοιχείο – κι αυτήν ακριβώς την επικοινωνία καταδειχνει το έργο του Ταρκόφσκι.

### γ). Ήταν «ανθρωπιστής» ο Ταρκόφσκι;

Και έρχομαι τέλος στην βασική μου αντίθεση προς την προσέγγιση του Ρώσου σκηνοθέτη που επιχειρήθηκε στην παράσταση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο ΚΠΙΣΝ. Ο Ταρκόφσκι δεν ήταν «ανθρωπιστής». Ούτε με την καπιταλιστική δυτική έννοια, που ανάγει τον «ανθρωπισμό» σε βιτρίνα της ψευδούς ιδεολογίας της, ούτε με την κομμουνιστική/σοβιετική έννοια, που είναι μεταξύ άλλων κατά τούτο «ολοκληρωτική», καθώς ισχυρίζεται ότι «ολοκληρώνει» τον τυπικό «ανθρωπισμό» της Δύσης συμπεριλαμβάνοντας τους υλικούς όρους παραγωγής στην δική της σύλληψη των «ανθρωπίνων δικαιωμάτων». Αντίθετα ο Ρώσος σκηνοθέτης φαίνεται να πιστεύει ότι ο «ανθρωπισμός» αυτός, που ξεκινά από το «πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος», απομακρύνει τον άνθρωπο από την πνευματικότητα που υπήρχε κάποτε στον κόσμο και ο τεχνικός πολιτισμός που τον συνοδεύει και τον υπηρετεί οδηγεί την ανθρωπότητα τελικά στην καταστροφή.

Είναι σωστό ότι δεν χρειάζεται να ψάχνει να βρει κανείς με το υποδεκάμετρο το νόημα κάθε συγκεκριμένου συμβόλου και να εξηγήσει λογικά ένα καλλιτεχνικό

γεγονός, όπως είναι όλες οι ταινίες του Ταρκόφσκι, αλλά είναι καλλίτερο να το αφήσει να λειτουργήσει σαν σύνολο, «μαγνητικά», στην ψυχή του. Αρκεί όμως να μην διαστρεβλώνει τις κεντρικές παραμέτρους του. Τότε ένας κάποιος ορθολογισμός είναι η απάντηση στην παραμορφωτική προσέγγιση του φέροντος οργανισμού του καλλιτεχνικού έργου και στους άλλους «μαγνητισμούς». Κάτι τέτοιο θα επιχειρήσουμε στην συνέχεια με απλά λόγια (που δεν συνηθίζονται σ' αυτού του είδους τις κινηματογραφικές αναλύσεις και ιδίως για τον Ταρκόφσκι), βγάζοντας συμπεράσματα όχι σαν τεχνοκρίτες του κινηματογράφου, αλλά από μια «έρευνα πεδίου».

## Μέρος Δεύτερο

### Α). Το πιστεύω του

#### 1. Ο θρησκευτικός λόγος

Στην διπλωματική εργασία του Αντρέϊ Ταρκόφσκι στην Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου WGIK της Μόσχας «Το βιολί και ο οδοστρωτήρας», με την οποία ο σκηνοθέτης «έγλυψε» πολύ το σοβιετικό καθεστώς, υπάρχει μια σκηνή όπου η σιδερόμπαλα ενός γερανού κατεδάφισης γκρεμίζει ένα παλιό νεοκλασικό κτίριο, για να φανεί από πίσω να προβάλλει θριαμβευτικά ένα μεγαλοπρεπές κτίριο του σοβιετικού αρχιτεκτονικού ρεαλισμού, κάτι σαν την έδρα της Κεντρικής Επιτροπής του Κόμματος. Ακόμη χειρότερα: με το υπό κατεδάφιση νεοκλασικό κτίριο συνδέεται οπτικά μια ρώσικη ορθόδοξη εκκλησία – που ίσως θα την πάρει σε λίγο κι αυτήν «η μπάλα». Βέβαια έχουμε δει και χειρότερα σε σοβιετικές ταινίες, π.χ. εκκλησίες να χορεύουν αυτοχλευαζόμενες και καμπαναριά να κόβονται σε φέτες σαν σαλάμι. Ως εκεί δεν φθάνει βέβαια «Το βιολί και ο οδοστρωτήρας», που αφήνει μάλιστα να διαφανούν κάποια απ' τα μελλοντικά ταλέντα, τα σύμβολα και την κριτική στάση του κατοπινού μεγάλου σκηνοθέτη. Μπορεί η παρουσία της εκκλησίας να είναι τυχαία στο πλάνο. Πιστεύω όμως προσωπικά ότι ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι δεν συγχώρεσε ποτέ τον εαυτό του για τις παραχωρήσεις που έκανε στην εξουσία γενικά στο πρωτόλειο έργο του, το οποίο δεν θέλησε να συγκαταλέξει ποτέ στην επίσημη φιλμογραφία του. Έκτοτε αρχίζει μια μακρά και επώδυνη πράξη επανόρθωσης και εκδίκησης τόσο απέναντι στην εξουσία όσο και στον εαυτό του.

Ήδη στην επόμενη και πρώτη του κανονική ταινία, «Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν» (1962), ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι διαφοροποιείται σαφώς από το επίσημο περί «ήρωα» κλισέ της ΕΣΣΔ και καταγγέλλει, αν προσέξει κανείς καλλίτερα, όχι (μόνον) τους Γερμανούς (που τους υπερασπίζεται μάλιστα από την προπέτεια του μειράκιου, που ισχυρίζεται ότι δεν έχουν πολιτισμό), αλλά τον πόλεμο γενικά, που κάνει

ανώμαλες τις ψυχές των ανθρώπων, όπως του δωδεκαετούς ήρωά του, που έρχεται να προσκολληθεί μετά από τραυματικές εμπειρίες στις τάξεις του Κόκκινου Στρατού κάπου κοντά στον Δνείπερο ποταμό. Ο πόλεμος παραμορφώνει ακόμα και τις ερωτικές σχέσεις, όπως αυτήν με την αρχινοσοκόμα Μάσα που ο Ρώσος λοχαγός Χολίν την ρωτάει αν είναι Ουκρανή για το πείσμα της, και την τραampaλίζει πάνω από ένα ανοιγμένο όρυγμα πριν την φιλήσει, κρεμασμένη όπως είναι στον αέρα, με το ζόρι, και ο αντίζηλός του ανθυπολοχαγός Γκάλτζεφ την μεταθέτει για εκδίκηση και ίσως για «προστασία» αλλού. Στην ταινία αυτή βλέπουμε μια σειρά από βομβαρδισμένα χριστιανικά σύμβολα για την κατάδειξη της διαστροφής που συντελείται με τον πόλεμο: Έναν μοναχικό σταυρό μπηγμένο στην καμένη γη, τα υπολείμματα μιας εκκλησίας στα ανασκαμμένα χώματα, το υπόγειο ενός μοναστηριού κλπ. Παρά τις αφόρητες πιέσεις της Mosfilm ο Ταρκόφσκι δεν αφαίρεσε τελικά αυτά τα σύμβολα (ενώ και οι δυτικοί κριτικοί, που επαινούν κατά βάση το έργο, τα βρίσκουν «υπερβολικά ρομαντικά»).

Στην δεύτερη ταινία «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» (1964-1966) ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι ανοίγει και μόνον με την επιλογή του θέματος πόλεμο με την σοβιετική λογοκρισία, που μάζεψε τις βαλίτσες της και έφυγε απ' τις Κάννες μια μέρα πριν προβληθεί η ταινία. Ο Ταρκόφσκι επιλέγει σαν θέμα την βιογραφία ενός Ρώσου ορθόδοξου καλόγερου και αγιογράφου του 14<sup>ου</sup>/15<sup>ου</sup> αιώνα. Χωρίς να έχει μάλιστα και πολλά επιβεβαιωμένα ιστορικά στοιχεία γι' αυτόν και μυθοπλάθοντας τα βασικά γεγονότα που διηγείται, όπως η παρουσία του Ρουμπλιώφ στην δήωση και καταστροφή της πόλης Βλάντιμιρ (που στην πραγματικότητα έγινε την εποχή του Μεγάλου Δούκα της Μόσχας Βασίλι Δμιτρίγιεβιτς όχι από τον παραγκωνισμένο αδελφό του, αλλά από άλλον αντίζηλο Βογιάρo με την βοήθεια των Τατάρων).

Στην τρίτη ταινία «Σολάρις» του 1972 (μια ρωσική απάντηση στην «Οδύσσεια του διαστήματος - 2001» του Κιούμπρικ) ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι φαίνεται να κάνει πάλι κάποιες παραχωρήσεις στην σοβιετική εξουσία, υμνώντας έναν (ρωσικό;) διαστημικό σταθμό και μετακινώντας τον δείκτη εξήγησης των πραγμάτων περισσότερο προς την ψυχολογία – αλλά κοντά σ' έναν «Σκεπτόμενο Ωκεανό». Στην τέταρτη ταινία, τον «Καθρέπτη» („Serkalo“) του 1974/1975, την πιο αυτοβιογραφική του, ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι μιλάει για το κλίμα διάχυτης τρομοκρατίας επί Στάλιν, όπως το έζησε η μητέρα του, μια κριτική που επιτρεπόταν εν μέρει στην Ρωσία την εποχή του Χρουτσώφ, αλλά και παρουσιάζει αντι-ηρωικά την ρωσική αντεπίθεση στον γερμανικό στρατό (εξοντωτικές κακουχίες στην πορεία στην λίμνη Σίβας), βγάζει το φωτοστέφανο από τους εξόριστους στην Μόσχα αριστερούς πρόσφυγες του ισπανικού εμφυλίου πολέμου (που έχουν κολλήσει αθεράπευτα στην Corrida de toros της νεότητάς τους και είναι τύποι macho), δείχνει την απίστευτη ανθρώπινη βαρβαρότητα στην Χιροσίμα και το Ναγκαασάκι, αλλά και την υστερία των

ερυθροφρουρών του Μάο που κραδαίνουν το κόκκινο βιβλιαράκι στα ρωσο - κινεζικά σύνορα.

Στην πέμπτη ταινία «Στώλκερ» (1979) ο σημαδεμένος σε κάποιο Γκούλακ πρωταγωνιστής του δραπετεύει περιοδικά με κίνδυνο της ζωής του από μια μολυσμένη με (πυρηνικά;) απόβλητα χώρα και οδηγεί και άλλους στην απαγορευμένη «Ζώνη», όπου υπάρχει μια «κάμαρα» που πραγματοποιούνται οι επιθυμίες των πιο απελπισμένων. Για εξήγηση παρατίθενται αποσπάσματα απ' την Αποκάλυψη του Ιωάννη.

Στην έκτη ταινία «Νοσταλγία»/“Nostalghia“ (1983), που ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι την γυρίζει φυγάζ από το «σιδηρούν παραπέτασμα» στην Δύση, κεντρικό πρόσωπο είναι ένας Ρώσος μελετητής, ο Γκορτσάκωφ, που αναζητά στην Ιταλία τα ίχνη ενός συμπατριώτη του συνθέτη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, του Πάβελ Σοσονόβσκι, και νοσταλγεί μέχρι θανάτου μια «Ρωσία-Πατρίδα», τυλιγμένη στις ομίχλες. Σε καμία λατινογενή γλώσσα του κόσμου δεν γράφεται η ελληνική λέξη «νοσταλγία» όπως την γράφει ο Ταρκόφσκι, με gh, ούτε βέβαια και στα ελληνογενή ρώσικα. Το «άλγος του νόστου» που εκφράζει η λέξη που πλάθει ο Ταρκόφσκι φαίνεται να έχει την έννοια ενός ιδιαίτερου *pathos* και δεν μπορεί να αφορά μόνον την πραγματική Ρωσία, αλλά κάποια άλλη «Άνω Πατρίδα». Πιο ενδιαφέρον είναι όμως κάτι άλλο: Ως τώρα στόχος της κριτικής του Ταρκόφσκι ήταν η ανελευθερία του σοβιετικού καθεστώτος. Τώρα όμως τα βέλη του Ρώσου σκηνοθέτη στρέφονται πλέον κατά του παράλογου πολιτικο-ιδεολογικού συστήματος της Δύσης και βάζει τον δεύτερο ήρωα της ταινίας, τον Ντομένικο, να βγάζει έναν διαπρύσιο λόγο πάνω στο άλογο τού Μάρκου Αυρήλιου (!) στο Καπιτώλιο, αιμοβόρου στρατηλάτη αλλά οπαδού της ανθρωπιστικής Στοάς κατά τα άλλα, στην Ρώμη, μπροστά σ' ένα πανώ που γράφει «Δεν είμαστε τρελοί, το εννοούμε σοβαρά», πριν αυτοπυρποληθεί σαν ύστατη πράξη διαμαρτυρίας. Υπάρχει μια χαρακτηριστική σκηνή στην «Νοσταλγία» που έχει προσεχθεί ελάχιστα. Ο Γκορτσάκωφ, μισομεθυσμένος με βότκα, διηγείται σ' ένα χαριτωμένο κοριτσάκι, την Άντζελα, που κάθεται σταυροπόδι στην πέτρινη λιμνούλα με το στάσιμο νερό, μια ιστορία, που προφανώς απευθύνεται στους δυτικούς προστάτες του σκηνοθέτη στην πολιτικο/καλλιτεχνική αυτοεξορία της Ιταλίας: «Ηλίθιοι, που θέλετε να με σώσετε απ' τον πνιγμό στην λίμνη, εγώ κατοικώ εκεί μέσα, στο νερό!»

Στην έβδομη ταινία τέλος «Θυσία» (Offret), 1985/1986, που ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι την γυρίζει στα πρόθυρα του θανάτου του και που ο υπότιτλός της είναι „Sacrifikatio“ = «Ιερουργία», η κριτική του στην απληστία του κυρίαρχου υλιστικού «πολιτισμού» και την τυφλή πορεία των πραγμάτων γίνεται όσο πιο φωναχτή είναι δυνατόν να γίνει: Ο «πολιτισμός» αυτός έχει αυτοπαγιδευτεί σε αδιέξοδο που φέρνει τον πυρηνικό πόλεμο – για τον οποίο ο Ρώσος σκηνοθέτης ρωτάει παραπέμποντας στον Σαίξπηρ: „Which of you have done this? The Lords?“ – και προφανώς φέρνει και το τέλος της Ευρώπης. Ο κεντρικός ήρωας



του φιλμ Αλεξάντερ, που δεν είχε ιδιαίτερη σχέση με τον Θεό ως τότε, σύμφωνα με την δική του ομολογία στην αρχή της ταινίας, και είναι, με την γιν-γιανγκ-κελεμπία του, στην καλλίτερη περίπτωση «βουδιστής», δηλαδή οπαδός μιας άθεης στην καθαρή της μορφή θρησκείας, κάνει τότε μια πράξη θυσίας: Καίει τα υπάρχοντά του, σύμφωνα με την υπόσχεση που έδωσε στον Θεό (με εκείνο το ελλειπές «Πάτερ Ημών» που κατάφερε να θυμηθεί), αν Αυτός εισακούσει την προσευχή του και επαναφέρει τα πράγματα στην προτέρα κατάσταση, πράγμα που γίνεται. Η παρακαταθήκη που αφήνει ο Αλεξάντερ, ως alter ego του σκηνοθέτη, στο μικρό γιο του, που συμβολίζει, όπως και σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις στο έργο του Ταρκόφσκι, μian άφωνη ακόμη ελπίδα, είναι: «Πίστευε, πότιζε και μη ερεύνα!», όπως έκανε, μας λέει, και ο ορθόδοξος καλόγερος Πάμβε στον μαθητή του Γιόχαν Κόλωφ σ' ένα ρώσικο μοναστήρι, και τότε ίσως το ξερό δένδρο μετά από χρόνια μπορεί να ανθίσει! Η πρώτη κουβέντα του παιδιού, όταν ξαναμιλάει στο τέλος της ταινίας, είναι: «Εν αρχή ην ο Λόγος». Με απλά λόγια: Ο Ρώσος σκηνοθέτης πιστεύει βαθιά σ' έναν Πατέρα-Θεό εν τοις Ουρανοίς και θεωρεί ότι ο άνθρωπος που απομακρύνθηκε στην Γη απ' Αυτόν έχασε την πνευματικότητά του. Μεθυσμένος από τις επιτυχίες της «τεχνικής προόδου» και ό,τι την συνοδεύει, ο άνθρωπος οδηγείται, σαν τυφλός ή σαν υπνοβάτης, στην καταστροφή. Ο κόσμος στον οποίο ζούμε, σε Ανατολή (που υφίστατο τότε ακόμη) και Δύση, είναι τόσο παράλογος, λέει ο Ταρκόφσκι, που μόνον μια εξ ίσου παράλογη πράξη «θυσίας» μπορεί (ίσως) να τον ταρακουνήσει. Τι άλλο έπρεπε να πει αλήθεια στους αναγνώστες του έργου του για να τον καταλάβουν; Οι ειδικοί τεχνοκρίτες του σινεμά όμως του ζητούσαν: δείξον ημίν τον πατέρα και αρκεί ημίν! Στην «Νοσταλγία» έφθασε σχεδόν στο σημείο να τους Τον δείξει (διάλογος μάλλον Χριστού και Παναγίας από το off στην ασκεπή εκκλησία Abbazia San Galgano του Chiusdino στην Τοσκάνη!). Και πάλι δεν θέλησαν να πιστέψουν ότι πραγματικά τα εννοεί σοβαρά όλα αυτά. Θα επανέλθω.

## 2. Ο φιλοσοφικός λόγος

Κάνω μια μικρή παρέκκλιση στο σημείο αυτό πηγαίνοντας απ' τον θρησκευτικό στον φιλοσοφικό Ταρκόφσκι. Στην παραβολή που χρησιμοποιεί ο Πλάτων στην Πολιτεία, 514<sup>α</sup>-521<sup>β</sup>, μιλάει για μια σπηλιά γεμάτη σκιές στην οποία ζουν οι άνθρωποι που εμποδίζονται να δουν το φως. Κάποιος όμως καταφέρνει να δραπετεύσει. Ρωτάει λοιπόν ο Σωκράτης τον μαθητή του, τον Γλαύκωνα (517<sup>α</sup>-517<sup>ε</sup>): «Κι αν αυτός που κατάφερε να δραπετεύσει και να δει το πραγματικό φως επέστρεφε και μιλούσε στους άλλους δεσμώτες...«αρ' ου γέλωτ' αν παράσχοι, και λέγοιτο αν περί αυτού ως αναβάς άνω διεφθαρμένος ήκει τα όμματα, και ότι ουκ άξιον ουδέ πειράσθαι άνω ιέναι (δεν θα τον κοροϊδεύανε και δεν θα λέγανε γι' αυτόν ότι στραβώθηκαν τα μάτια του εκεί πάνω και ότι δεν αξίζει να προσπαθήσει να ανέβει κανείς;)». Και μάλιστα «αν ήταν σε θέση να συλλάβει κανείς όποιον θέλησε να λυθεί και να ανέβει επάνω, δεν θα έπρεπε να τον

σκοτώσει, εάν μπορούσε;» Για να εξηγηθεί, ώ φίλε Γλαύκων, η παρομοίωση, πρέπει να ταυτίσεις την ανάβαση και θέαση του φωτός στον πάνω κόσμο μακριά απ' την σπηλιά με τις σκιές με «την εις τον νοητόν τόπον της ψυχής άνοδον», κάτι που ο Σωκράτης ονομάζει επίσης «θεία θεωρία» και «κυρία αλήθειαν». Σε άλλο έργο του, στον Φαίδρο, 249<sup>c</sup>, ο Πλάτων μιλάει για την έννοια της «αναμνήσεως»: «Τούτο δ' εστίν ανάμνησις εκείνων ά ποτ' είδεν ημών η ψυχή, συμπορευθείσα θεώ και υπεριδούσα ά νυν είναι φαμέν και ανακύψασα εις το όν όντως», δηλαδή «ανάμνηση είναι εκείνο που είδε κάποτε η ψυχή μας, καθώς συμπορευόταν με τον θεό και αδιαφορούσε για ό,τι (ψεύτικο) θεωρούμε σήμερα πραγματικό και σήκωνε το κεφάλι της προς το αληθινά υπαρκτό, το όντως όν». Στην Πολιτεία, 517<sup>d</sup>, ο Σωκράτης συμπεραίνει πως είναι φυσικό αυτοί που επέστρεψαν από το φως και ξανάπεσαν στην μιζέρια των ανθρώπων να μην θέλουν να ασχολούνται πλέον με τα ανθρώπινα, αλλά η ψυχή τους να τείνει πάντα να επανέλθει στην διαμονή της εκεί πάνω («ουκ εθέλουσιν τα των ανθρώπων πράττειν, αλλ' άνω αεί επείγονται αυτών αι ψυχαί διατρίβειν»). Αλλά βέβαια ακόμα και ο Σωκράτης λέει: «Θεός δε που οίδεν ει αληθής ούσα τυγχάνει» («ο Θεός ξέρει αν έχω δίκιο», Πολιτεία, 517<sup>b</sup>.)

Την προτομή του Πλάτωνα ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι μας την δείχνει στο «Σολάρις» δύο φορές, και στον διαστημικό σταθμό, όπου ανήκει προφανώς στους αποθηκευμένους θησαυρούς της ανθρωπότητας, και στο σπίτι του πατέρα, όπου ο ήρωάς του Κρις επιστρέφει στο τέλος, ζητώντας συγχώρεση.

### **3. Exkurs: Ο Ταρκόφσκι και το ζήτημα της κοινωνικής δικαιοσύνης και αλληλεγγύης.**

Είναι ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι υπέρ των καταπιεσμένων και κοινωνικά αδικημένων και υπέρ της αλληλεγγύης μαζί τους; Τι προκύπτει απ' το έργο του; Φυσικά και είναι, όπως θα ήταν κάθε λογικός άνθρωπος, ειδικά στην ιστορία. Στον «Ρουμπλιώφ» υπάρχει ένα σαφές κατηγορώ κατά των ευγενών Βογιάρων και του Μεγάλου Δούκα της Μόσχας που πίνουν το αίμα των αγροτών. Και φυσικά και της επίσημης Εκκλησίας, που κατέχει περίοπτη θέση στην ιδεολογική βαθμίδα αυτού του συστήματος. Ας προσέξει κανείς όμως ότι βάζει τον ποταπό Κύριλλο να καταγγείλει την εκκλησία για την εκμετάλλευση των αγροτών, όταν εγκαταλείπει το μοναστήρι του Αντρόνικωφ, λυσομανώντας από ζήλια, επειδή δεν κάλεσε αυτόν, αλλά τον Αντρέϊ Ρουμπλιώφ για βοηθό του ο Θεοφάνης ο Έλληνας. Και για να υπογραμμίσει την ποταπότητά του ο σκηνοθέτης βάζει τον Κύριλλο να σκοτώσει τον σκύλο του από θυμό φεύγοντας. Τον ίδιο Κύριλλο που, σε προηγούμενη σεκάνς, πρόδωσε τον λαϊκό γελωτοποιό στους δήμιους του ηγεμόνα. Και βέβαια τα κατώτερα και καταπιεσμένα κοινωνικά στρώματα έχουν και αλλού την προφανή συμπάθεια του σκηνοθέτη, π.χ. οι δύο υπηρέτριες του σπιτιού στην τελευταία ταινία του «Θυσία» έναντι της κακιάς αφεντικίνας Αδελαΐδας.

Αλλά προσοχή, δεν είναι αυτό το ζήτημα που απασχολεί πρωτίστως τον Αντρέϊ Ταρκόφσκι – άλλωστε, αν ήταν, θα έπρεπε να αναμετρηθεί κάπου και με το ερώτημα αν το κομμουνιστικό σύστημα, απ' όπου δραπέτευσε, δεν έλυνε καλλίτερα το πρόβλημα της «κοινωνικής δικαιοσύνης» και ισότητας απ' το καπιταλιστικό, όπου κατέφυγε. Το ζήτημα που απασχολεί πρωτίστως τον διανοητή Ταρκόφσκι είναι η καταπίεση της ελεύθερης έκφρασης και ειδικά αυτής του καλλιτέχνη απ' την εξουσία, στον βαθμό που αυτός αρνείται να παίξει το παιχνίδι της – όχι η καταπίεση «του λαού» γενικά. Ναι μεν στον «Ρουμπλιώφ» οι μουζίκιοι της Ρωσίας του 14<sup>ου</sup>/15<sup>ου</sup> αιώνα υποφέρουν σιωπηλά, αγράμματοι και πεινασμένοι, αλλά ο σκηνοθέτης εστιάζει στον λαϊκό γελωτοποιό που τόλμησε να αυθαδιάσει στους Βογιάρους (του έκοψαν την μισή γλώσσα και τον πέταξαν, μαθαίνουμε, δέκα χρόνια στην φυλακή). Αλλά και ο αγιογράφος του, που υπερασπίζεται τον αγράμματο λαό στην «θεολογική» συζήτηση με τον Θεοφάνη τον Έλληνα και που αρνείται να παίξει το παιχνίδι της εξουσίας και να φοβίσει τους ανθρώπους ζωγραφίζοντας τα καζάνια της κολάσεως στους τοίχους της εκκλησίας, όπως του ζητά η επίσημη εκκλησία, διαφεύγει «ξυστά», όπως και ο νεαρός κατασκευαστής της καμπάνας στην ίδια ταινία Μπορίσκα, τον τρομερό κίνδυνο που επικρέμαται όλη την ώρα πάνω απ' το κεφάλι του (την κατακρεούργηση στην ρόδα του θανάτου, την τύφλωση με μαχαίρι, την παράδοση του δεμένου σώματος και του προσώπου στο έλεος των κοράκων κλπ. και όλο τον υπόλοιπο παροξυσμό της εξουσίας που ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι μας δείχνει στον «Ρουμπλιώφ»). Στο ελεύθερο πέταγμα του ανθρώπου ενάντια στις απαγορεύσεις της (εκκλησιαστικής και πολιτικής) εξουσίας αναφέρεται το αφιέρωμα της εισαγωγή του «Ρουμπλιώφ» στον πρώτο εκείνο αεροπόρο στην Ρωσία του 14<sup>ου</sup>/15<sup>ου</sup> αιώνα, που πληρώνει με την ζωή του τα λίγα λεπτά πτήσης με μπαλόνη-αερόστατο στον αέρα. Και φυσικά και οι επιταγές της επίσημης εκκλησίας βρίσκονται στο στόχαστρο του σκηνοθέτη. Φθάνει μάλιστα στο σημείο να αφήσει να εννοηθεί ότι ο καλόγερός του, ο Αντρέϊ Ρουμπλιώφ, πέρασε, με δική του θέληση, την νύχτα μαζί με τους παγανιστές στην βαλπουργιανή γιορτή του ελεύθερου έρωτα και κοιμήθηκε με την γυμνή βαγκίδα που τον έλυσε απ' τα δεσμά, για να γυρίσει με ξεσκισμένα και λερωμένα ρούχα το πρωί στους συντρόφους του. Η απελευθερωτική πράξη θα ολοκληρωθεί κατά τον σκηνοθέτη, όταν, μετά το «θαύμα» με το χύσιμο της καμπάνας από τον νεαρό Μπορίσκα, ο αγιογράφος θα αρχίσει να ζωγραφίζει με τα πιο φωτεινά χρώματα τις εικόνες του, που υμνούν πλέον έναν άλλο Θεό.

Σχεδόν σ' όλα τα έργα του λοιπόν η καταπίεση της εξουσίας είναι ένα από τα κεντρικά θέματα του Αντρέϊ Ταρκόφσκι, συχνά προσωποποιημένη: Η στρατιωτική βία των ιεραρχικά προϊσταμένων στον «Ιβάν», οι Βογιάροι στον «Ρουμπλιώφ», ο Στάλιν στον «Καθρέφτη», το δύσπιστο ιερατείο των επιστημόνων στο «Σολάρις», ο αστυνόμος με το κράνος πάνω στην μοτοσυκλέτα/περίπολο στον «Στώλκερ», και βέβαια και η άλλη εξουσία, η

απρόσωπη, αυτή «που έρχεται από παντού», ο σταλινισμός σαν υφέρπουσα και διάχυτη απειλή στον «Καθρέφτη», η κοινωνική περιφρόνηση του τρελού Ντομένικο στην «Νοσταλγία», η δυσπιστία απέναντι στις παράξενες ιστορίες του Όττο στην «Θυσία» κλπ. Και το άλλο κεντρικό θέμα του είναι η αντίσταση του αντιφρονούντος που πνίγεται μέσα στο σύστημα και προσπαθεί να αποδράσει – και μ’ αυτό ο Ταρκόφσκι εννοεί σ’ όλο το φιλικό έπος του τον «καταπιεσμένο καλλιτέχνη», όχι τον «λαό». Αλλαγή παραδείγματος δεν διαφαίνεται πουθενά.

## **Β) Κρυμμένο επιμελώς πίσω από δισήμαντο συμβολισμό.**

Πιστεύω ότι ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι έκρυβε το πιστεύω του στις ταινίες του για να περάσει τις συμπληγάδες της λογοκρισίας, σοβιετικής στην αρχή, δυτικής στην συνέχεια. Καταφέρνει να αναπτύξει έτσι μian εκπληκτική συμβολική και παραβολική γλώσσα, με την οποία εκφράζει την μετάβαση στο αλλού, ώστε να πει αυτό που θέλει, χωρίς «να τον βάλουν φυλακή». Το έργο του είναι έτσι γεμάτο δισήμαντα που του επιτρέπουν να παρουσιάσει τις θεολογικές ή φιλοσοφικές του προσεγγίσεις ως «ψυχολογικές» ή «ονειρικές» ή «οπτασίες της ημέρας», κάτι που βέβαια το ήταν επίσης ως ένα βαθμό. Από ένα σημείο και μετά αυτή η αλληγορική γλώσσα αυτονομήθηκε, ξεπέρασε το επίπεδο της απόκρυψης και έγινε το σήμα κατατεθέν του ταρκοφσκικού έπους. Να μερικά ξεκάρφα παραδείγματα: Είναι τα ιπτάμενα χνούδια στο σπίτι της ανάπηρης έφηβης κόρης του Στώλκερ ξεφτίδια από κανένα σκισμένο μαξιλάρι ή πούπουλα απ’ τα φτερά των αγγέλων; Μπορεί η ανάπηρη κοπέλα και μετακινεί αντικείμενα με το βλέμμα ή αυτά γλιστράνε πάνω στο τραπέζι, επειδή το τραντάζει ένα τρένο που περνάει; Μπαίνει η κάμερα στο δωμάτιο του Στώλκερ κάνοντας το σημείο του σταυρού (κίνηση σαν πάνω σε τραβέρσα μπροστά, στοπ, κίνηση δεξιά, επιστροφή στο πιο στενό σημείο, κίνηση αριστερά) ή είναι τυχαία και χωρίς νόημα αυτά τα τράβελινγκ; Είναι ο συνονόματος τού σκηνοθέτη Αντρέϊ Ρουμπλιώφ ένας ελεύθερος καλλιτέχνης σε αναζήτηση έμπνευσης και νέου τρόπου έκφρασης ή είναι αγιογράφος μοναχός στην υπηρεσία του Θεού, τον οποίο αναζητά εναγώνια; Είναι φτερά ξεπεσμένων, δηλαδή πεπτωκότων, αγγέλων αυτά που βρίσκουν ο Ρουμπλιώφ, ο Γκορτσάκωφ, ο Αλεξάντερ στο δρόμο τους ή είναι κανένας ψόφιος κύκνος, ερωδιός, γερανός ή χήνα; Και η ζακέτα που σηκώνει από κάτω και βάζει στην πλάτη της πολυθρόνας της Αδελαΐδας ο Όττο είναι μόνον ένα κομμάτι ύφασμα («Θυσία»); Οι δύο εικόνες στο σπίτι της Μαρίας εκεί, η μία παραμορφωμένη, η άλλη καθαρή (εικόνες της Παναγίας;), είναι τυχαίες; Ο θαυμασμός του σκηνοθέτη για τον Μπάχ, τον Ντα Βίντσι, τον Πιέρο ντελα Φραντσέσκα, για το άλμπουμ με τις ρώσικες αγιογραφίες είναι θαυμασμός ουδέτερου τεχνοκρίτη σε κλασσικά έργα τέχνης ή είναι θαυμασμός θρησκευόμενου ανθρώπου σε έργα πίστης; Είναι «τέχνη» ή «πίστη»; Είναι η απόσταση μεταξύ Γης και διαστημικού σταθμού «Σολάρις» αυτή μεταξύ Συνειδητού και Ασυνείδητου ή μήπως δεν είναι η

απόσταση, αλλά αντίθετα είναι η εγγύτητα προς τον «Σκεπτόμενο Ωκεανό» που αποκαλύπτει στους αστροναύτες απτά, με δραματικές υλοποιήσεις, τα σφάλματα της ζωής τους; Μήπως έχουμε εδώ μια κάθε άλλο παρά ανεπαίσθητη μετάβαση από την μία στην άλλη σημασία της ελληνικής λέξης «συνείδηση» (εσωτερική βαθμίδα ηθικού ελέγχου αφ' ενός και συνειδητοποίηση του κρυμμένου, αυτού που μας διέφευγε ως τότε, αφ' ετέρου – κάτι για το οποίο η ελληνική γλώσσα έχει και τον όρο α-λήθεια –, ενώ οι άλλες γλώσσες χρειάζονται κατά κανόνα δύο λέξεις γι' αυτά); Είναι η σκηνή ανύψωσης/elevation του ζεύγους Κρις/Χάρι στο «Σολάρις» αποτέλεσμα της έλλειψης βαρύτητας στο διάστημα ή έχει την υπερβατική σημασία που έχουν αυτές οι elevations και στον «Καθρέπτη» ή την «Θυσία»; Ή μήπως είναι όσα μας δείχνει ο σκηνοθέτης παντού «όνειρα» και «οπτασίες», μια εύκολη και φθινή ερμηνεία π.χ. για να εξηγήσει κανείς το σκύλο που μπαίνει ξαφνικά απ' το πουθενά στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του Γκορτσάκωφ στην «Νοσταλγία»; Συντελέστηκε πραγματικά το πυρηνικό χτύπημα στην «Θυσία» ή ήταν ένα κακό όνειρο; Κοιμήθηκε στ' αλήθεια ο Αλεξάντερ με την υπηρέτρια του σπιτιού Μαρία για να σωθεί ο κόσμος ή δεν έγινε τίποτα σχετικό, απλώς αυτή λυπήθηκε τον γέρο, επειδή έβλεπε ότι τον βασανίζει η γυναίκα του; Ειδοποιήθηκε ο ταχυδρόμος Όττο, συλλέκτης υπερφυσικών γεγονότων, με μήνυμα απ' το υπερπέραν («αγγελόκρουσμα») για την επικείμενη πυρηνική καταστροφή ή προσποιήθηκε λιποθυμία; Οι χτύποι που ακούμε στην «Θυσία» είναι τρίξιμο μισάνοιχτης πόρτας που θέλει γρασάρισμα ή άφιξη και είσοδος σε κάποια «ελευσίνια» μυστήρια άλλου κόσμου; Και η αλλόκομη γυναικεία μουσική φωνή που ακούγεται κάθε τόσο στο φιλμ αυτό (τεχνοτροπία Kulning) είναι μυστική αναγγελία επερχόμενης λαίλαπας ή βουκολικά τραγούδια μιας παράξενης και σκοτεινής χώρας του Βορρά, που ο ήλιος δεν δύει το καλοκαίρι ποτέ την νύχτα; Και τα πουλιά που πετούν τιτιβίζοντας μέσα απ' την κοιλιά του ξύλινου αγάλματος της Μαντόνας της Γέννας στην εκκλησία της Αγίας Αικατερίνης στην «Νοσταλγία» είναι θαύμα της αγίας ή καλοστημένο τέχνασμα των πανούργων Ιταλίδων; Είναι η Ρωσία της ομίχλης που νοσταλγεί με τέτοιο πόθο και τέτοιο πάθος ο Γκορτσάκωφ ή μήπως είναι η «Άνω Ιερουσαλήμ», η «αχειροποίητος πόλις»;

Φυσικά όλα αυτά και πολλά άλλα αμφίσημα στο έργο του Αντρέϊ Ταρκόφσκι μπορούν να ερμηνευθούν είτε θεολογικά είτε ψυχολογικά, αφού το θρησκευτικό φαινόμενο είναι πάντα και ψυχολογικό γεγονός, είτε ονειρικά είτε πραγματικά, καθώς τα όνειρα είναι αδιαμφισβήτητα κομμάτι της ζωής του ανθρώπου. «Οράματα» ή «βιώματα», «υπαρκτά» ή «ανύπαρκτα» – πιστεύω ότι ο Ταρκόφσκι επιλέγει συνειδητά αυτό το παιχνίδι του δισήμαντου συμβολισμού, όπου τίποτα δεν βεβαιώνεται και τίποτα δεν αποκλείεται, τα «θαύματα» μπορούν να εξηγηθούν και με φυσικό τρόπο, τα «υπερφυσικά» μπορείς να τα πεις και όνειρα, για να περάσει το θρησκευτικό μήνυμά του, που αλλιώς θα ήταν εξ αρχής καταδικασμένο. Ο ίδιος βέβαια διαβεβαίωνε με πάθος ότι είναι «εχθρός του

συμβολισμού», αυτό όμως εμάς δεν μας δεσμεύει. Υπάρχουν ερμηνευτές του έργου του Ταρκόφσκι που φθάνουν μέχρι τον σκυλόμορφο θεό Ανούμπις της αρχαίας Αιγύπτου για να ερμηνεύσουν την εικονογραφία του. Και βέβαια, καθώς σκηνοθετεί όνειρα, και μάλιστα όνειρα δικά του, όπως μας διαβεβαιώνει και ο ίδιος και η γυναίκα του Λαρίσα, αποκτά επίκαιρη σημασία ο Sigmund Freud και το βασικό έργο του „Die Traumdeutung“ (1900), για να προσεγγίσει και να αποκωδικοποιήσει κανείς τα αινιγματικά σύμβολα του Ρώσου σκηνοθέτη. Ο Freud π.χ. έλεγε ότι αν στην ανάλυση ενός ονείρου προσφέρονται δύο ερμηνείες, πρέπει να τις δεχτεί κανείς και τις δύο και να επιτρέψει σ’ αυτές να υπάρχουν παράλληλα. Δεν πρόκειται πάντως εδώ για ένα συμβολισμό που επιβάλλεται βίαια, αντίθετα χρειάζεται και δεύτερη ανάγνωση. Το πυρηνικό χτύπημα στην «Θυσία» π.χ. υποδηλώνεται με το κουδούνισμα των ποτηριών στον δίσκο που κρατάει η υπηρέτρια. Δεν έχουμε ξαναδεί στον κινηματογράφο ποτέ τέτοια αναπαράσταση του πυρηνικού ολέθρου. Σαν να λέει: Μην περιμένετε να δείτε πρώτα τους τέσσερις καβαλάρηδες της Αποκαλύψεως και να ακούσετε τις εφτά σάλπιγγες να τον αναγγέλλουν! Και όσον αφορά το κρυμμένο μήνυμα: Μπορεί βέβαια να είχε και ο ίδιος ο Ταρκόφσκι τις αμφιβολίες του γι’ αυτά που έλεγε, τελικά όμως προτείνει όχι μόνον ένα «πίστευε και μη ερεύνα», αλλά επίσης και ένα «πίστευε, πότιζε και μη ερεύνα»!

### **Γ). Οι «ήρωες» του**

Οι ήρωες του Αντρέϊ Ταρκόφσκι είναι «αντι-ήρωες», δυστυχημένοι άνθρωποι, ντοστογιεφσκικοί τύποι, «ηλίθιοι», μ’ ένα μεγάλο και παράλογο για τους άλλους αίσθημα χρέους, σηματοδεδεμένοι συχνά με λευκό σημάδι στο κεφάλι (ο Στώλκερ, ο Γκορτσάκωφ, η Μαρία). Καταγγέλλοντας το «κρατούν κοινωνικό και πολιτειακό καθεστώς», ιδίως το ιδεολογικό εποικοδόμημά του, πιο καθαρά απ’ όλους ο Ντομένικο, και, προσπαθώντας να δραπετεύσουν απ’ την φυλακή της καθεστηκυίας ιδεολογικής τάξεως, αυτήν με τις «σκιές» του Πλάτωνα, πληρώνουν υψηλό προσωπικό τίμημα. Ο «συγγραφέας» αποκαλεί τον Στώλκερ «εν Χριστώ σαλό» λίγο πριν φθάσουν στην κάμαρα των επιθυμιών, κι ας φοράει ο ίδιος συμβολικά το δικό του αγκάθινο στεφάνι. Σε άλλο σημείο τον προσφωνεί «Σινγκάχκουκ», τελευταίο των Μοϊκανών. «Σαλεμένοι» και «σαλοί» είναι αυτοί οι αντι-ήρωες, γιατί η θέση τους δεν είναι εκεί – αλλά μάλλον δίπλα στους αγγέλους. «Μισθό» θα τους «κόψει» ο Θεός αλλού! Μότο τους αυτό που λέει ο Στώλκερ στην «Ζώνη» για την έννοια της δύναμης και της αδυναμίας: Οι σκληροί και δυνατοί έχουν ήδη πάνω τους την ακαμψία του θανάτου, οι τρυφεροί και αδύναμοι την ευλυγισία της νέας ζωής. Ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι ψέλνει ένα «Μακάριοι οι πτωχοί τω πνεύματι ...», καίτοι οι «πτωχοί» ήρωές του είναι συνήθως πολύ μορφωμένοι άνθρωποι. Η «λογική» τους είναι βέβαια παράλογη, αλλά τελικά σωστή από μια άλλη σκοπιά: Η «μεταβολή!» που εκτελεί ο ορφανός απ’ τον πόλεμο Ασάγιεφ στο «Σέρκαλο» («Καθρέφτης») με στροφή 360 μοιρών

θα μπορούσε να είναι η πιο λογική εκτέλεση αυτού του στρατιωτικού παραγγέλματος (ο Ταρκόφσκι εκδικείται σαφώς εδώ για τα «Παιδικά χρόνια του Ιβάν» και πολύ περισσότερο μάλιστα, όταν ο Ασάγιεφ ρίχνει την εκπαιδευτική χειροβομβίδα στον εκπαιδευτή και τα άλλα παιδιά) και το  $1+1=1$  του Ντομένικο στην «Νοσταλγία» είναι σωστό, αφού μιλάμε για δυο σταγόνες λάδι! Σωστό και λάθος είναι πάντα σχετικά, λέει ο Ταρκόφσκι και φαίνεται να δικαιώνεται από μια πλευρά. Ποιος θα πίστευε άραγε πριν λίγα μόλις χρόνια ότι ο «κυρτός χωρόχρονος», η «αντι-ύλη», «τα παράλληλα σύμπαντα» θα ήταν αποδεκτές έννοιες στην σημερινή σκέψη;

Αλλά προσοχή! Όχι ότι ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι δοξάζει τους «ήρωες» που δημιουργεί με τον τρόπο αυτό. Το αντίθετο: συμπεριφέρεται στους πρωταγωνιστές του σαν κακιά μητριά, ξεσκεπάζει τις ατέλειες του χαρακτήρα τους και τους γελοιοποιεί συχνά! Ο Ιβάν είναι ανώμαλο παιδί. Ο Στώλκερ εμφανίζεται απατεώνας απέναντι στον «συγγραφέα», στην σκηνή της επιλογής με τα σπίρτα, και δειλός, κρυμμένος πίσω απ' την πλάτη του «προφέσορα» στο τούνελ, κλασιάρης όταν τρώει ξύλο μπροστά στην κάμαρα των επιθυμιών κλπ. Ο Ντομένικο έχει κλειδώσει για χρόνια την οικογένειά του μέσα στο σπίτι, στερώντας της την ελευθερία, επειδή φοβόταν ο ίδιος τον έξω κόσμο. Ο Αλεξάντερ καίει το σπίτι του και παρά λίγο και το μικρό αγόρι (που γλιτώνει παρά τρίχα αυτήν την «θυσία του Αβραάμ», αν προσέξει κανείς λίγο καλλίτερα το σενάριο), για να εκπληρώσει μια υπόσχεση που έδωσε στον Θεό. Ο Όττο διηγείται απίθανες ιστορίες και προσποιείται λιποθυμία από δήθεν «αγγελόκρουσμα», θέατρο που γίνεται αμέσως αντιληπτό απ' τον γιατρό Βίκτωρ. Ο Γκορτσάκωφ, που είναι προφανώς μονίμως καθ' οδόν και δεν βγάζει ποτέ το παλτό του, όχι μόνον αρνείται να δει την ομορφιά της Ιταλίας, συμβολικά προσωποποιημένης στο πρόσωπο και το κορμί της χυμώδους Οϊτζένιας που τον ποθεί, αλλά αναλαμβάνει να τελειώσει με προσωπικό ρίσκο στην κολυμπήθρα του Bagno Vignoni το παράλογο έργο με το αναμμένο κερί του «τρελού» Ντομένικο, ενώ ο τελευταίος αυτοπυρπολείται, για λόγους εκ πρώτης όψεως ανύπαρκτους, στην Ρώμη. Ο Σνόουτ δεν είναι κι αυτός μακριά απ' την τρέλα και την αυτοκτονία, όπως ο Κιμπάριαν, στο «Σολάρις» κλπ.

Αλλά μπροστά στο παράλογο του ανθρώπινου πολιτισμού, φαίνεται να μας λέει ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι, μόνον ένας «αντίστροφος τρελός» μπορεί, μέσα στην άκρα απελπισία του, να κραυγάσει την αλήθεια. Με μια πράξη θυσίας.

#### **Δ). Ο δισήμαντο αυτός συμβολισμός της απόκρυψης αποδείχτηκε ευτύχημα για τον κινηματογράφο.**

Καθώς, όπως ήδη σημειώσαμε, η κύρια προσπάθεια του σκηνοθέτη Αντρέϊ Ταρκόφσκι είναι να κρύψει το πραγματικό του «πιστεύω», σπέρνοντας ηθελημένες αμφιβολίες («να μην πιάσεις τον δημιουργό στα πράσα και να του

δείξεις ότι κατάλαβες τις προθέσεις του», για να χρησιμοποιήσουμε μια δικιά του έκφραση από το βιβλίο του «Σμιλεύοντας τον χρόνο», σ. 153) κατάφερε να αναπτύξει και να εκλεπτύνει στο έπακρο μια ειδική κινηματογραφική γλώσσα που το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η αβίαστη και «χωρίς αρμούς» μετάβαση απ' τον ένα χώρο στον άλλο, απ' την πραγματικότητα στο όνειρο, απ' το υπαρκτό στο ανύπαρκτο, απ' το ορατό στο αόρατο, ένα παιχνίδι ανάμεσα στο «νετ» και το «φλου» που ξεπερνάει τελικά, όπως ήδη σημειώσαμε, το επίπεδο της απόκρυψης και φθάνει σε μια εκπληκτική μείξη κόσμων, που όμοιά της δεν έχουμε ξαναδεί στον κινηματογράφο. Είναι γνωστή η ρήση του μεγάλου Σουηδού σκηνοθέτη Μπέργκμαν για τον Ταρκόφσκι (αυτός μπαινοβγαίνει με άνεση σε χώρους όπου εγώ, είπε ο Μπέργκμαν, ίσα-ίσα κατάφερα να μισανοίξω λίγο την πόρτα). Ο Ρώσος στήνει έναν ολόκληρο σύμπαν από αναμνήσεις (π.χ. βάζει μπροστά στα μάτια μας ξαφνικά την ανάμνηση υλικής αφθονίας και ειρήνης της παιδικής ψυχής στην σκηνή με τα μήλα στον «Ιβάν» ή μας δείχνει χωρίς κανένα ειρμό, όπως είναι ακριβώς και οι αυτοματισμοί του ασυνείδητου, την κοκκινομάλλα που ήταν η πρώτη «φλόγα» του Αλεξέϊ στο «Σέρκαλο», με βάση τα όσα διηγείται ο ίδιος ο Αλεξέϊ στον γιό του Ιγνάτ), φόβους (π.χ. τον φόβο να αρχίσει να καταρρέει μέσα στην βροχή η οικογενειακή εστία, επίσης στο «Σέρκαλο»), επιθυμίες, ακόμα και σεξουαλικές (π.χ. η σκηνή που η νεαρή και ωραία Μάρθα κυνηγάει γυμνή έναν κόκορα με μια πετσέτα στην «Θυσία»), υποσχέσεις ανύψωσης (σκηνές elevation σε τρεις τουλάχιστον ταινίες του, «Σέρκαλο», «Σολάρις», «Θυσία», που έχουν ρίσκο) και όλα αυτά αξεδιάλυτα συμπελεγμένα με την ίδια την πραγματικότητα. Ο Ταρκόφσκι έλεγε ότι υπάρχουν δύο ειδών σκηνοθέτες, αυτοί που δείχνουν την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζουν, και αυτοί που δημιουργούν την πραγματικότητα που δείχνουν. Σ' αυτούς τους τελευταίους (Μπρεσόν, Ντοβσένκο, Μιτσογκούσι, Μπουνιούελ, Μπέργκμαν, Κουροσάβα κλπ.), που τους ονόμαζε «ποιητές», κατέτασσε προφανώς και τον εαυτό του ο ίδιος. Και εξηγεί την έννοια αυτής της «ποίησης» ως εξής στο τέλος του βιβλίου του «Σμιλεύοντας τον χρόνο», Νεφέλη 1987, σελ. 312: «Ίσως η ικανότητά μας για δημιουργία να είναι απόδειξη ότι κι εμείς οι ίδιοι δημιουργηθήκαμε κατ' εικόνα και ομοίωση Θεού». (Στην δεύτερη γερμανική έκδοση, Andrej Tarkowski, Die versiegelte Zeit, Alexander Verlag Berlin, 2021, το βιβλίο αυτό, που ο Ταρκόφσκι εξακολουθούσε να δουλεύει και μετά την πρώτη έκδοσή του, είναι περισσότερο εμπλουτισμένο. Στο καταληκτικό αυτό σημείο λέει: Και λίγο να συμφωνεί μαζί μου ο αναγνώστης, ας είναι σίγουρος ότι δεν κράτησα μυστικά απ' αυτόν. Ευτυχώς ο Έλληνας εκδότης αποδέχτηκε τον τίτλο της αγγλικής μετάφρασης του 1986 „Sculpting in Time“).

«Όνειρα» σημαίνει πρωτίστως «σύμβολα», κι ας έλεγε ο ίδιος ο Ταρκόφσκι ότι είναι εχθρός του συμβολισμού. Όπως έγραφα και πιο πάνω, αυτό εμάς δεν μας δεσμεύει – έχουμε ακούσει συχνά στην λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα την φράση «Μην ψάχνετε, εγώ μια ιστορία διηγούμαι και τίποτα παραπάνω!» Τα



σύμβολα για τα οποία μιλάμε μπορεί να είναι αυστηρά υποκειμενικής φύσεως ή να προέρχονται από το συλλογικό ασυνείδητο της ανθρωπότητας και να αποτελούν επιτομές του ιστορικού πολιτισμού της ή να έχουν μέσα τους ολόκληρο το αλφαβητάριο της ψυχής του ανθρώπου. Στον Αντρέϊ Ταρκόφσκι είναι συχνά θρησκευτικής φύσεως: η άκαυτη βάτος («Σέρκαλο»), η επιστροφή του άσωτου υιού («Σολάρις»), η σοφία του Σολομώντος απέναντι στις δύο γυναίκες που διεκδικούσαν το ίδιο παιδί (σύγκρουση Αδελαΐδος και Τζούλιας για το αγόρι ως ψεύτικης και αληθινής μάννας αντίστοιχα στην «Θυσία») κλπ. Σημαίνουντα ρόλο στις ταινίες του παίζει η Φύση, που υπερβαίνει γεωγραφικά και χρονικά τα ανθρώπινα δρώμενα, και ειδικά τα τέσσερα αρχέγονα στοιχεία: χώμα, νερό, φωτιά και αέρας, που βρίσκονται στην βάση όλων των αρχαίων θρησκειών. Ιδίως το νερό είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του συμβολισμού του Ταρκόφσκι, είτε σαν στάσιμο, που σκεπάζει και ουδετεροποιεί τα υπολείμματα του ανθρώπινου πολιτισμού (κέρματα, πιστόλια, μεταλλικά τμήματα μηχανών, φωτογραφίες, ημερολόγια κλπ, ιδίως στον «Στώλκερ», αλλά και στην «Θυσία»), είτε σαν βροχή εξ ουρανού (σχεδόν σ' όλα τα φιλμ του), οπότε έχει πολλές φορές την έννοια Επιφανείων, δηλαδή ο Θεός κάνει αισθητή την παρουσία του επιλέγοντας κάποιον, όχι οπωσδήποτε θετικά, μα και αρνητικά. Αλλά χωρίς ποτέ μία και μόνη μονοσήμαντη εξήγηση.

Ο τρόπος τώρα που δουλεύει τα πλάνα του ο Ρώσος σκηνοθέτης έχει μια ιδιαιτερότητα. Ο Έρλαντ Γιόσεφσον (Ντομένικο στην «Νοσταλγία» και Αλεξάντερ στην «Θυσία») διηγόταν ότι του τηλεφώνησε κάποτε ο Κουροσάβα και τον ρωτούσε πώς κατάφεραν να γυρίσουν ένα τέτοιο μεγάλο πλάνο στο τέλος της «Θυσίας». Κι εγώ, έλεγε ο Γιόσεφσον, δεν έχω ξαναδεί πιο μεγάλα πλάνα απ' αυτά του Κουροσάβα. Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι («Σμιλεύοντας τον χρόνο», σελ. 161) λέει ότι το «Σέρκαλο» έχει όλα κι όλα 200 πλάνα, ενώ ταινίες τέτοιας διάρκειας έχουν συνήθως 500! «Ο μικρός αριθμός οφείλεται στην μεγάλη τους διάρκεια.» Τον είπαν «εχθρό του μοντάζ». Ο ίδιος έλεγε: «Δεν δέχομαι ότι το μοντάζ είναι το κύριο διαμορφωτικό στοιχείο της ταινίας», όπως δίδαξε ο άλλος μεγάλος Ρώσος σκηνοθέτης, ο Αϊζεντστάϊν. Ο Ταρκόφσκι έλεγε: «Σωστό, αποδοτικό μοντάζ σημαίνει ότι επιτρέπεις στις χωριστές σκηνές και τα πλάνα να ενωθούν αυθόρμητα, γιατί από μία άποψη αυτομοντάρονται, σμίγουν σύμφωνα με τη δική τους εσωτερική λογική». Βέβαια πόσο εύκολα «αυτομοντάρονται» τα πλάνα το λέει λίγο παρακάτω ο ίδιος ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι: «Το μοντάζ του Καθρέφτη χρειάστηκε τεράστια δουλειά. Υπάρχουν γύρω στις είκοσι ή και παραπάνω εκδοχές» και με πολύ κόπο προέκυψε τελικά η σωστή, όταν είχαν σχεδόν απελπιστεί όλοι («Σμιλεύοντας τον χρόνο»).

Αν όμως ο Ταρκόφσκι είναι «εχθρός του μοντάζ» (σ' αυτό το σημείο επιμένουν ιδιαίτερα οι αναλυτές του έργου του, π.χ. Γιάννης Βασιλειάδης, Αντρέϊ Ταρκόφσκι, 2003, Αιγόκερως, σελ. 87 επ., που επισημαίνει την συγγένεια ζωγραφικής και κινηματογράφου στον Ταρκόφσκι, ο οποίος φθάνει στο σημείο

να ξαναστήσει μπροστά στην κάμερα το σκηνικό ζωγραφικών έργων που θαυμάζει, π.χ. του Πίτερ Μπρίγκελ του πρεσβύτερου στον «Καθρέφτη»), αυτό δεν σημαίνει ότι δεν λαξεύει εντατικά το υλικό του. Το αντίθετο μάλιστα. Ο τρόπος που δουλεύει είναι να παίρνει μεγάλα (ξύλινα ή πέτρινα, ανάλογα με την φιλοσοφική προσέγγιση που επιλέγει κανείς) κομμάτια χρόνου, που από μόνα τους δεν θα έδιναν παρά ένα ντοκυμαντέρ, και να αρχίσει να τα πελεκάει (με το ράμφος ή το καλέμι του, σαν δρυοκολάπτης ή σαν λιθοξόος), αφαιρώντας τα περιττά, για να φθάσει στην βαθύτερη ουσία των πραγμάτων.

Κι ενώ είναι γνωστό ότι ως σκηνοθέτης δεν άφηνε το παραμικρό στην τύχη, όλα δείχνουν ότι είχε το χάρισμα να μεταφέρει στους ηθοποιούς του το πάθος να αναλάβουν αυτοί πια να υλοποιήσουν ή να συνεχίσουν την ιδέα του έργου. Έχουμε δει έτσι καταπληκτικές ηθοποιίες, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζω παραδειγματικά τον Ιβάν (Κόλια Μπουρλγιάγεφ), τον Στώλκερ (Αλεξάντερ Καϊντανόφσκι) και τα συντρόφια του (Ανατόλι Σολονύτσιν και Νικολάι Γρίνκο), τον Γκορτσάκωφ (Όλεγκ Γιανκόφσκι), όχι τόσο την Εουτζένια, τον Ντομένικο (Ερλαντ Γιόζεφσον), την Μαρία της «Θυσίας» (Γκούντρουν Γκισλάντοπιρ) και θυμάμαι με δέος την μεταμόρφωση του βλέμματος της Μάσα (Μαργαρίτα Τερέχοβα), μητέρας του νεαρού Αλεξέϊ στον «Καθρέφτη», στο πλουσιόσπιτο της αγρότισσας, αφού υποχρεώθηκε παρά την θέλησή της να σφάζει τον κόκορα – κι ως διαφωνεί εκ των υστέρων ο ίδιος ο Ταρκόφσκι με την σκηνή αυτή, «Σμιλεύοντας τον χρόνο», σελ. 150 επ., επειδή «διαβάζεται υπερβολικά εύκολα», όπως λέει.

Και έρχομαι πλέον στο βασικό ερώτημα αυτού του κεφαλαίου. Θα μπορούσε να υπάρξει αυτή η καταπληκτική εικονογραφία χωρίς το μήνυμα που προσπαθεί να συγκαλύψει; Οι σινεφίλ τεχνοκρίτες, ιδίως οι δυτικοί, απαντούν συχνά «ναι, θα μπορούσε», θαυμάζουν την τεχνοτροπία και προσπαθούν να αγνοήσουν το περιεχόμενο. Προσωπικά πιστεύω ότι δεν γίνεται. Αν δεν υπήρχε το μήνυμα και μαζί το «φλουτάρισμά» του δεν θα αναδύονταν αυτές οι εκπληκτικές εικόνες του διαλογισμού (meditation) και δεν θα μπορούσε ο Ρώσος σκηνοθέτης να μπαινοβγαίνει με τέτοια άνεση σε τοπογραφίες και χρονικότητες τόσο διαφορετικές και να τις εναλλάσσει μετωνυμικά έτσι αβίαστα. Βέβαια, σκηνοθεσία ονείρων έχουμε δει συχνά στο σινεμά και δεν είναι ο ανεμιστήρας που κουνάει την κουρτίνα έξω απ' το δωμάτιο το μυστικό της μετάβασης στον χώρο του μυστηρίου. Η παρουσία του Θεού είναι, που κατά τον Ρώσο σκηνοθέτη δεν επι-φαίνεται παρά μόνον έμμεσα και για όποιον έχει την ευαισθησία και την διάθεση να Τον δει.

### **Ε). Η δυτική πρόσληψη του έργου του Αντρέϊ Ταρκόφσκι.**

Υπάρχουν κάποιοι που λένε ότι οι καλλίτερες ταινίες του Ρώσου σκηνοθέτη είναι αυτές που γύρισε στην Ρωσία, με την λογοκρισία πάνω απ' το κεφάλι του και χωρίς πολλά λεφτά, γι' αυτό και μαυρόασπρες ως επί το πλείστον. Οι δυσκολίες

που είχε ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι με τους σοβιετικούς λογοκριτές, που ακόμα και στα χρόνια του Χρουτσώφ είχαν εν πολλοίς σταλινική νοοτροπία, είναι γνωστές. Το προσωπικό του ημερολόγιο, που έχουμε την τύχη να το έχουμε αυτούσιο (Αντρέϊ Ταρκόφσκι, «Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970-1986», Ίνδικτος, 2006, Γ΄ Έκδοση 2014), είναι γεμάτο απ' τον πόνο του σχετικά μ' αυτό. Αυτό τον οδήγησε μεταξύ άλλων, όταν ήταν στην Ιταλία, να εγκαταλείψει την πατρίδα του, αφήνοντας πίσω γυναίκα και παιδιά, που τα κρατούσε ομήρους το σοβιετικό καθεστώς. Ποια ήταν όμως η πρόσληψη του έργου του στην Δύση;

«Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν» προσέχθησαν ιδιαίτερα και απέσπασαν τον Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ της Βενετίας, πράγμα που εξασφάλισε φυσικά γράδα ελευθερίας στον νεαρό δημιουργό, που το κομμουνιστικό καθεστώς δεν μπορούσε πια να αγνοήσει. Βέβαια, όπως σημείωσα και πιο πάνω, κάποιοι δυτικοί κριτικοί βρήκαν τις θρησκευτικές του αναφορές «υπερβολικά ρομαντικές», αλλά μπροστά στην προφανή διαφοροποίηση απ' την επίσημη γραμμή της Mosfilm και τις καλλιτεχνικές καινοτομίες που εισήγαγε ο Ταρκόφσκι, το φιλμ εκείνο έγινε δεκτό με ενθουσιασμό. Αυτή η στάση συνεχίστηκε στην Δύση και με τις επόμενες ταινίες του νέου Ρώσου σκηνοθέτη. Ας μην ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στο απόγειο του ψυχρού πολέμου που ήταν και ιδεολογικός πόλεμος κομμουνιστικής Ανατολής και καπιταλιστικής Δύσης. Η δεύτερη είχε και έχει ως γνωστόν πολύ μεγαλύτερα περιθώρια αντοχής σε κριτικές απόψεις. Αντίθετα ο Χρουτσώφ απειλούσε ανοιχτά τους δημιουργούς-καλλιτέχνες να μην το παρακάνουν, τώρα που χαλάρωσαν τα λουριά, με την κριτική τους στην ιδεολογία και την γραμμή του κόμματος. Ο Ταρκόφσκι, που έπαιζε σαν ηθοποιός και σε κριτικές ταινίες φίλων του σκηνοθετών στην Μόσχα την εποχή εκείνη, προκάλεσε την λογοκρισία με την δεύτερη κιόλας ταινία του, τον «Αντρέϊ Ρουμπλιώφ» – και μόνον το θέμα ήταν πρόκληση, όπως είπαμε. Οι σοβιετικοί δεν επέτρεπαν επί δύο χρόνια την προβολή του φιλμ και την αποστολή του στο εξωτερικό. «Είτε ο Ρουμπλιώφ είτε καμιά σοβιετική ταινία στα μεγάλα φεστιβάλ» εκβίαζαν οι δυτικοί και τελικά επιβλήθηκαν. Αλλά κάποιοι κριτικοί στην Δύση είχαν δυσκολίες να κατανοήσουν ένα φιλμ με τέτοιο θέμα και το δέχτηκαν μόνον σαν καταγγελία του σοβιετικού καθεστώτος. Ελάχιστοι μπόρεσαν να παραδεχτούν ότι η αξία της ταινίας έγκειται ακριβώς «στην ικανότητα να εκφράσει μια βαθιά, μη εκποιήσιμη, χριστιανική πίστη» και ότι «αυτό το έργο έρχεται να τραντάξει όλες τις σχολές σκέψης, όλες τις άνετες και κοκκαλιασμένες παραδόσεις» (Henry Chapier, *Combat*, Paris, 20.5.1969 ). Ο «Καθρέφτης» («Σέρκαλο») δεν φαίνεται να δημιουργήσε πρόβλημα στην ρωσική λογοκρισία, αφού προφανώς δεν κατάλαβαν τίποτα, ενώ στην Δύση προσέχθηκε με θαυμασμό ο ασύγχρονος τρόπος έκθεσης των γεγονότων. Στο «Σολάρις», που ήταν η σοβιετική απάντηση στο «2001-Οδύσσεια του διαστήματος» του Stanley Kubrick, έγιναν κάποιες ιδεολογικές παραχωρήσεις απ' τον σκηνοθέτη στην εξουσία, όπως σημειώσαμε και πιο πάνω, αλλά και ο δημιουργός κέρδισε έδαφος.

Στο φιλμ του Ταρκόφσκι ο διαστημικός σταθμός δεν αποκαλύπτει στους ανθρώπους τα μυστικά του διαστήματος, όπως ήλπιζαν, αλλά το περιεχόμενο του δικού τους ασυνείδητου και μάλιστα με τον πιο δραματικό τρόπο. Αλλά την άρνηση της πίστης στην τεχνολογία (που αποθεώνει ο Kubrick στην δικιά του ταινία, έστω και με υπόδειξη των κινδύνων) την εκφράζει ένας από τους αντι-ήρωες του Ταρκόφσκι στο «Σολάρις», ο Σνόουτ: «Ευτυχισμένοι οι άνθρωποι που δεν θέτουν αυτά τα καταραμένα ερωτήματα! Για να σώσουμε κάποιες αλήθειες, χρειαζόμαστε αυτά τα μυστικά της ζωής, της ευτυχίας και του θανάτου». Με τις (σχετικά αόριστες) αυτές τοποθετήσεις μπορούσαν να ζήσουν και οι μεν και οι δε και το «Σολάρις» έγινε πανηγυρικά δεκτό παντού. Ένας δυτικός κριτικός (E.Pluta) πάντως κατάλαβε πιο σωστά: «Ο Ταρκόφσκι βάζει την δύναμη της πίστης πάνω απ' τις αξιώσεις της επιστήμης». Και καταλήγει: «Μήπως έχουμε πέσει στην παγίδα ενός ρητορικά πανούργου ιεροκήρυκα;»

Ο «Στώλκερ» έγινε το πιο kult (αντικείμενο λατρείας) φιλμ του Ρώσου σκηνοθέτη στην Δύση (για την Ανατολή δεν ξέρω) και πολλοί ταυτίστηκαν με τον αναχωρητισμό τού αντι-ήρωα από μια μολυσμένη από πάσης φύσεως δηλητηριώδη απόβλητα χώρα, την αντίστασή του στις κοινωνικο-κρατικές νόρμες, το μεγάλο ρίσκο που παίρνει απέναντι στον καταπιεστικό μηχανισμό της εξουσίας και φυσικά (ταυτίστηκαν) με την ελπίδα να υπάρξει ίσως, κάπου, κάποτε, μια μαγική «κάμαρα» που πραγματοποιεί τις επιθυμίες των πιο απελπισμένων. Δυτικοί κριτικοί είδαν την ταινία αυτή πάντως, αφού τελείωσε η ευπρόσδεκτη υποδοχή της χάριν του ιδεολογικού πολέμου με το ανατολικό μπλόκ, με μια σχετική καχυποψία, ιδίως όταν, μετά το 1989, απ' τα δύο μπλοκ δεν έμεινε παρά μόνον το ένα. Θυμάμαι την θεατρική παράσταση «Stalker» στο θέατρο «Prater» του Βερολίνου στην δεκαετία του 2000, που ο σκηνοθέτης γελοιοποιούσε τον Στώλκερ, χωρίς να παίρνει βέβαια το μέρος του «προφέσορα» ή του «συγγραφέα», και έδειχνε ότι τελικά αυτοί οι τρεις μετέτρεψαν την «Ζώνη» σε σκουπιδότοπο, όπου έβοσκαν στο τέλος (αληθινά επί σκηνής!) γουρούνια.

Στην «Νοσταλγία», γυρισμένη στην Δύση πια από τον δραπέτη του «σιδηρού παραπετάσματος» Ταρκόφσκι, οι δυτικοί κριτικοί έμειναν αποσβολωμένοι με τους διαλόγους μάλλον Χριστού και Παναγίας στην ασκεπή εκκλησία της Τοσκάνης («Δείξε του την παρουσία σου, Κύριε, δεν βλέπεις πώς υποφέρει;» «Εγώ του την δείχνω, αυτός δεν μπορεί να την δει!»), αγνόησαν αμήχανοι την υπόδειξη του Αντρέϊ Ταρκόφσκι («Μην προσπαθείτε να με σώσετε, ηλίθιοι, από τον πνιγμό στην λίμνη, εμένα το σπίτι μου είναι εκεί μέσα!») και θαύμασαν την τελευταία εικόνα του φιλμ (όπου η ρωσική ντάτσα προβάλλεται μέσα στην ασκεπή ιταλική εκκλησία και αυτή πάλι στο σύμπαν, κάτι που είχαμε ξαναδεί εν μέρει και στο «Σολάρις», αλλά τώρα πολύ πιο υποβλητικά) σαν μια απ' τις ωραιότερες σκηνές του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Το τελευταίο φιλμ του ετοιμοθάνατου Ρώσου σκηνοθέτη «Θυσία» / «Ιερουργία», που γυρίστηκε στην Σουηδία με την υλική βοήθεια του Μπέργκμαν, ήταν τώρα

μια γροθιά στο στομάχι κάποιων δυτικών κριτικών και ιδίως αυτών που πιστεύουν στην «πρόοδο» με την βοήθεια της τεχνολογίας και τον «ορθολογισμό». Να ένα σταχυολόγημα απ' τα γερμανικά: «Καθυστερημένο χρονικά προϊόν του ρωσικού μεσιανισμού», «αντι-ορθολογικό μήνυμα ενάντια στον διαφωτισμό», «σολιπσιστική παράνοια», «έργο ενός φανατικού αιρετικού», «βίαιη αφέλεια ενός παρωχημένου μηνύματος που συμπεριφέρεται αυθαίρετα και, ναι, τρομοκρατικά απέναντι στον κόσμο, τον άνθρωπο και τις πνευματικές του ικανότητες», «μεσαιωνική πίστη ενός *credo quia absurdum* = πιστεύω επειδή είναι παράλογο», «χιλιαστικός ακτιονισμός», «εδώ πια δεν έχουμε ένα δισήμαντο μήνυμα, αλλά πρόκειται για εσχατολογική, αιρετική έμμονη ιδέα ενός φανατικού, που, καθώς επικαλείται το πυρηνικό ολοκαύτωμα, καταλήγει οριστικά σε κούφια Phrase = μπλα-μπλα»!

Πρόκειται για κατηγορίες που προέρχονται κυρίως από «αριστερούς φιλελεύθερους», «σοσιαλίζοντες» δυτικούς κριτικούς. Φυσικά υπήρχαν και άλλοι που το είδαν αλλιώς, εστίασαν π.χ. στα στοιχεία του υπερβατικού διαλογισμού και την μείξη των κόσμων που επιχειρεί ο Ταρκόφσκι, και μίλησαν με θαυμασμό για το έργο. Αυτή η στάση είναι η επικρατούσα και σήμερα. Τριάντα χρόνια μετά τον θάνατό του ο Ρώσος σκηνοθέτης θαυμάζεται για τις αβίαστες διολισθήσεις του απ' τον ένα χώρο στον άλλο, ενώ οι προειδοποιήσεις του για την πορεία του «πολιτισμού» αγνοούνται και καμιά φορά διαστρέφονται, και ο ίδιος σύρεται κατά περιόδους βίαια από εκεί που ήταν σε άλλο ηθικό ή ιδεολογικό σύστημα.

### **ΣΤ) Exkurs: Η στάση του σκηνοθέτη Αντρέϊ Ταρκόφσκι απέναντι στην γυναίκα.**

Στην αρχή του «Καθρέφτη», την πιο αυτοβιογραφική ταινία του Ταρκόφσκι, ο σκηνοθέτης μας δείχνει την μάνα του (δηλαδή την μάνα του μικρού Αλεξέϊ) να κάθεται μ' ένα τσιγάρο στο χέρι πάνω στον ξύλινο φράχτη (όριο της οικογένειας) στην ίσμπα του παππού και να βλέπει προς τον δρόμο απ' όπου δεν επρόκειτο ποτέ πια να έρθει πίσω ο πατέρας. Η γυναίκα δεν φαίνεται να αποκλείει μια καινούρια σχέση μ' έναν περαστικό άνδρα που παίρνει το λάθος μονοπάτι προς το σπίτι – αυτός ο φόβος τουλάχιστον ζωγραφίζεται στα μάτια του μικρού Αλεξέϊ που παρακολουθεί. Ο ξένος άνδρας κάθεται και σπάει τελικά τον ξύλινο φράχτη του σπιτιού. Την ίδια μάνα (Μάσα ή Μαρούσα, δηλαδή Μαρία, όπως έλεγαν και την πραγματική μητέρα του σκηνοθέτη) την δείχνει λίγο αργότερα σαν ψυχρή, αμέτοχη γυναίκα στην (συμβολικά προειδοποιητική) σκηνή που παίρνει φωτιά η αχυραποθήκη της ίσμπα. Με τον ίδιο τρόπο μας δείχνει αργότερα και την χωρισμένη γυναίκα του Αλεξέϊ, Νατάλια, ίδια προφανώς στον χαρακτήρα με την μάνα του πρώτου (οι δύο ρόλοι παίζονται με καταπληκτική μαεστρία από την ίδια ηθοποιό, την Μαργαρίτα Τερέχοβα), που έχει κάνει ήδη νέα σχέση με άλλον άνδρα, είναι πολυάσχολη γυναίκα, αφιερωμένη στην αυτοπραγμάτωσή της, βιαστική, με χίλια δυο πράγματα να πέφτουν έξω από την ακατάστατη τσάντα της

– ενώ το σπίτι διαλύεται συμβολικά και καταρρέει, βρέχει μέσα και κομμάτια από τοίχους και σοβάδες πέφτουν κάτω. Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η προτελευταία σκηνή του «Καθρέφτη» που η γυναίκα (Νατάλια) δεν μπορεί να απαντήσει καν στην απλή ερώτηση του άντρα της (Αλεξέϊ) αν θέλει κορίτσι ή αγόρι και τα μάτια της γεμίζουν με δάκρυα από απελπισία. Πρόκειται για «φλας μπακ», αλλά όλος ο «Καθρέφτης» είναι ένα «φλάς μπακ». Μια ακόμη «μπηχτή» θα βρει κανείς και στην «Θυσία», όπου ο Αλεξάντερ δηλώνει ότι δεν του αρέσουν θεατρικοί ρόλοι που έχουν κάτι «θηλυκό» και «αμαρτωλό», για να προκαλέσει αμέσως την μήνι της Αδελαΐδας, φιλικό πρότυπο «κακιάς» γυναίκας που ο σκηνοθέτης προφανώς απεχθάνεται.

Ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι δήλωνε στην πραγματική ζωή ότι θαυμάζει και ευγνωμονεί την μητέρα του Μαρία Ιβάνοβνα Βισνιάκοβα για ό,τι έκανε γι' αυτόν (τον έσωσε, λέει, απ' τον κακό δρόμο, στέλνοντάς τον εικοσαετή για ένα έτος με μια ομάδα γεωλόγων στην τάϊγκα της Σιβηρίας, όπου ήρθε σε άμεση επαφή με την φύση, κάτι που σφράγισε αποφασιστικά την ζωή του, υποστήριξε μετά το ταλέντο του και τον βοήθησε να σπουδάσει στην Μόσχα κλπ.) και της αφιερώνει την ταινία «Νοσταλγία», ενώ προηγουμένως προέβλεπε μια μακρά συνέντευξη μαζί της για τον «Καθρέφτη», που δεν πραγματοποιήθηκε όμως λόγω των αντιρρήσεων της Goskino στην Μόσχα. Αυτήν την μάνα αφορά προφανώς η σκηνοθετική ανύψωση (elevation) της γυναίκας στο φιλμ αυτό. Την κατηγορεί όμως ταυτόχρονα ότι με τον (ίσως πρώιμο φεμινιστικό) εγωϊσμό της έδιωξε τον πατέρα του (τον ποιητή Αρσένι Ταρκόφσκι) απ' την ζωή του ήδη στην τρυφερή παιδική του ηλικία. Καθώς ο ίδιος εξομολογείται ότι κινηματογραφεί την δικιά του ζωή σ' όλες του τις ταινίες και δεν διακρίνει ουσιαστικά ανάμεσα στα δύο, δικαιούμαστε να θεωρήσουμε αυτοβιογραφικά και όσα άλλα λέει κατά καιρούς σχετικά με το ζήτημα που εξετάζουμε εδώ δια στόματος ηθοποιών του, με τους οποίους ταυτίζεται. Πάλι στον «Καθρέφτη» λοιπόν βάζει την Λίζα, συνάδελφο της Μάσα στο τυπογραφείο που δουλεύει, δηλαδή συνάδελφο της μάνας του Αλεξέϊ, ο οποίος είναι το alter ego του σκηνοθέτη, να κατηγορεί την Μάσα, αφού έληξε «αναίμακτα» το επεισόδιο με το υποτιθέμενο «τυπογραφικό λάθος», που προφανώς θα μπορούσε να στοιχίσει «το κεφάλι» όλων εκεί μέσα την εποχή του Στάλιν, ότι είναι εγωίστρια και ξεροκέφαλη, θέλει την δήθεν ανεξαρτησία της και δεν σκέφτεται τους άλλους, γι' αυτό δικαίως την εγκατέλειψε ο άντρας της. Και ότι θα πληρώσουν τα παιδιά της γι' αυτό (στην αρχή της ταινίας βλέπουμε ένα παιδί να χρειάζεται ψυχολόγο, επειδή τραυλίζει). Τον χαμένο πατέρα ο σκηνοθέτης τον μυθοποιεί και τον αναζητά σ' όλες του τις ταινίες, που είναι συχνά διανθισμένες με ποιήματα του Αρσένι Ταρκόφσκι, π.χ. στο «Σολάρις» ο ήρωάς του Κρις επιστρέφει στο τέλος της ταινίας απ' το αστρικό διάστημα στην ντάτσα του πατέρα του στην γη, για να πέσει στα γόνατα του και να του ζητήσει συγχώρεση. Αλλά είναι η σκιά της μητέρας που καταδιώκει τον σκηνοθέτη παντού. Βέβαια ο Αλεξέϊ στον «Καθρέφτη» παραδέχεται ότι μπορεί να φταίει κι

αυτός με τον εγωϊσμό του για την διάλυση της σχέσης με την γυναίκα του Νατάλια, «πολύ φυσικό, αφού με μεγάλωσαν γυναίκες», όπως προσθέτει. Και βέβαια το ποίημα «Ευριδίκη» του Αρσένι Ταρκόφσκι που ακούμε στον «Καθρέφτη» έρχεται να συμπληρώσει την εικόνα. Ξέρουμε ότι ο Ορφέας χάνει την γυναίκα του στον Άδη από δικό του λάθος. Όταν ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι μαθαίνει ότι πέθανε η μητέρα του, στις 5.10.1979, σημειώνει στο ημερολόγιό του: «Αχ αγαπημένη, πολυαγαπημένη μου μάνα! Θα δεις, θα κάνω πολλά ακόμη – φθάνει να το θελήσει ο Θεός. Πρέπει ν' αρχίσω απ' την αρχή. Έχε γεια. Ή μάλλον όχι. Είμαι σίγουρος πως θα ξανασυναντηθούμε εμείς οι δυο.» (Αντρέϊ Ταρκόφσκι, «Μαρτυρολόγιο», σ. 223).

Αν χρειαζόταν μια ακόμη επιβεβαίωση για την στάση του σκηνοθέτη, θα έπρεπε να ξαναθυμηθούμε στην «Νοσταλγία» την συζήτηση μεταξύ του (υποθέτω) νεωκόρου της εκκλησίας όπου βρίσκεται φιλμικά η Παναγία της Γέννας (Madonna del Parto του Piero della Francesca, μοναδικής εγκύου Παναγίας στην χριστιανική αγιογραφία), και της ωραίας Εουτζένια, που αδυνατεί να γονατίσει, όπως οι άλλες γυναίκες εκεί μέσα. «Ήρθες να προσευχηθείς να μείνεις ή να μην μείνεις έγκυος; (!)» την ρωτάει. «Ξέρω, θέλεις να είσαι ευτυχισμένη. Αλλά υπάρχουν και σπουδαιότερα πράγματα στην ζωή απ' αυτό». Και τέλος (ο νεωκόρος) της λέει: «Εγώ είμαι ένας απλός άνθρωπος. Αλλά αφού με ρωτάς, σου λέω ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι να κάνει παιδιά και να τα μεγαλώσει με αφοσίωση και υπομονή».

Αυτή είναι η αντι-φεμινιστική φιλοσοφία του ίδιου του Αντρέϊ Ταρκόφσκι, σίγουρα μια «αντιδραστική» στάση από μοντέρνα σκοπιά. Αν ζητάει κανείς μια κατηγορηματική απόδειξη γι' αυτό ας διαβάσει μια συνέντευξη που έδωσε, ενώ ήθελε με κάθε τρόπο να το αποφύγει, στην Ελβετίδα δημοσιογράφο Irena Brezna (Tip, Nr. 3, 1984, Berlin: «Κύριε Ταρκόφσκι, απατάσθε, αν νομίζετε ότι δεν μας συνδέει τίποτα. Ήρθα σε σας, επειδή νιώθω μέσα από τις ταινίες σας ότι είμαι πολύ κοντά σας...»). Η συνέχεια της συνέντευξης ήταν καταστροφική). Προσωπικά πιστεύω ότι πρέπει να δει κανείς αυτήν την στάση σαν τμήμα της γενικότερης αντίθεσης του Ταρκόφσκι στην εξέλιξη του πολιτισμού, με τα «ανθρώπινα δικαιώματα» στην βιτρίνα, κυρίαρχο των οποίων είναι το δικαίωμα της γυναίκας σε μια αυτοπραγμάτωση που αποβαίνει εκ των πραγμάτων σε βάρος της ιδέας «οικογένεια», την αποθέωση της τεχνολογίας, την απομάκρυνση απ' τον Θεό, την έλλειψη πνευματικότητας και την απληστία που οδηγεί ακόμα και σε πυρηνικό πόλεμο (ο συγγραφέας της παρούσας ανάλυσης δεν τοποθετείται εδώ σ' αυτά τα ερωτήματα). Από μια πλευρά ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι ήταν τυχερός που πέθανε νωρίς – όπως λέμε τετριμμένα καμιά φορά. Αν ζούσε σήμερα, θα έπρεπε να έχει πάρει θέση σε πιο δύσκολα ερωτήματα, την υπέρβαση ακόμα και του φεμινισμού προς την κατεύθυνση της transgender-ιδεολογίας, την κατάργηση των ευρωπαϊκών συνόρων, για να έρθουν οι εργατικές δυνάμεις που δεν γεννιούνται πια εδώ, την παράδοση της ίδιας της Ευρώπης (που ο ίδιος είπε στον

«Καθρέφτη», με παραπομπή στον Πούσκιν, ότι την υπερασπίστηκε η Ρωσία, υψώνοντας ανάχωμα στους Τατάρους και πληρώνοντας με την πολιτιστική της καθυστέρηση πολύ υψηλό τίμημα γι' αυτό), την ουσιαστική εγκατάλειψη του χριστιανισμού κλπ., θέματα με τα οποία, ευτυχώς γι' αυτόν, δεν πρόλαβε να ασχοληθεί.

## **Z). Επίλογος**

Στην πρώτη του ταινία «Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν» ο Αντρέϊ Ταρκόφσκι βάζει στο στόμα του μικρού πρωταγωνιστή του την φράση «Εγώ είμαι ο κύριος του εαυτού μου!». Το λέει με μεγάλο πείσμα. Αυτή η φράση θα μπορούσε να είναι και το μόντο των επιθυμιών του ίδιου του Ρώσου σκηνοθέτη, που είναι ο πιο πεισματάρης σοβιετικός κινηματογραφιστής κι αυτός που περισσότερο από άλλους «έκανε το δικό του» και στην πατρίδα του και έξω απ' αυτήν, αφού πια κατάλαβε ότι η εξουσία μπορεί να γίνει ο «οδοστρωτήρας» που θα συνθλίψει το «βιολί», άμεσα (γκούλακ) ή έμμεσα (στερώντας απ' τον καλλιτέχνη την δυνατότητα να εκφραστεί). Τον είπαν «σκηνοθέτη καλόγερο ποιητή του κινηματογράφου» (Antoine de Baecque, «Αντρέϊ Ταρκόφσκι – μια ξενάγηση στο έργο του», 1989, Γκοβόστης 1991, σελ. 149). «Μοναχός» ήταν στο είδος του, «καλόγερος» επίσης – αλλά ένας πολύ αμαρτωλός καλόγερος. Και δεν αναφέρομαι στην στενή ιδιωτική του ζωή, στην οποία φυσικά δεν υπεισέρχομαι, αλλά στο έργο του, στο οποίο έκρυβε (τελικά πόσο επιμελώς;) μέσα σε δισήμαντο συμβολισμό το πιστεύω του. Τι να εννοούσε άραγε ό ίδιος, όταν έλεγε λίγο πριν τον θάνατό του: «Θέλω να με θυμούνται οι άνθρωποι όταν πεθάνω σαν ένα αμαρτωλό»;

Όσο κι αν τα θέματα με τα οποία ασχολείται είναι τα ίδια μ' αυτά του σουρεαλισμού (το ασυνείδητο, το όνειρο και ειδικά ο εφιάλτης, η ανθρώπινη παράνοια, η διολίσθηση κλπ.) δεν μπορείς να τον πεις σουρεαλιστή, όπως π.χ. τον Μπουνιουέλ ή τον Κοκτώ. Ο Ρώσος δημιουργός είναι μια πολύ ιδιόρρυθμη περίπτωση, καθώς έχει ρίζι άγκυρα στην πίστη και τον Θεό.

Ας επανέλθουμε όμως εκεί που ξεκινήσαμε, στο έναυσμα αυτού του πονήματος, το «μνημόσυνο» για τον Αντρέϊ Ταρκόφσκι που παρακολούθησα στο ΚΠΙΣΝ τον Σεπτέμβριο του 2022 και τους εκεί «ανεωγμένους τάφους». Τί πίστευε, αλήθεια, ο ίδιος ο Ρώσος σκηνοθέτης για τον θάνατο;

Όπως κατηγορηματικά δηλώνει ο Ταρκόφσκι στο ντοκυμαντέρ της σκηνοθέτιδας Donatella Baglino για τον ίδιο („Un Poeta Nel Cinema“, 1984) στην Ιταλία, δίπλα σ' ένα ποτάμι που κυλάει, δεν φοβόταν τον θάνατο, που δεν είναι, λέει, πραγματικός. Της διηγείται μάλιστα ένα όνειρό του που ήταν, λέει, νεκρός και ένιωθε μια άφατη ελαφρότητα, απέραντη ανακούφιση και γαλήνη, απαλλαγμένος πια απ' όλα τα περιττά βάρη και δεσμά αυτού του κόσμου. «Πιστεύεις λοιπόν ότι είσαι αθάνατος;» τον ρωτάει αυτή. «Ναι, σίγουρα!» της απαντάει με απόλυτη βεβαιότητα εκείνος. Είναι «ορθόδοξη» θέση αυτή; Και ναι (αθανασία της ψυχής)



και όχι (λείπει εδώ ο φόβος της κρίσεως). Το «δεν υπάρχει θάνατος, μόνον ο φρικτός φόβος του θανάτου» το ακούμε κι απ' τον Αλεξάντερ στην «Θυσία», αλλά και στο ποίημα του πατέρα του, του ποιητή Αρσένι Ταρκόφσκι, «Ζωή, ζωή!». Στο «Σολάρις» οι άνθρωποι νεκρανασταίνονται ως σχήματα νετρονίων, αλλά αυτά βγαίνουν και υλοποιούνται μέσα από τις αναμνήσεις και το υποσυνείδητο άλλων ανθρώπων. Ξέρουμε ότι στο τέλος της ζωής του ο Ταρκόφσκι διάβαζε εντατικά τον βίο του μεγάλου ασκητή Αγίου Αντωνίου. Η μόνη καθαρά «θεολογική» συζήτηση στο έργο του είναι αυτή μεταξύ Ρουμπλιώφ και Θεοφάνη του Έλληνα – όχι τόσο αυτή απ' τον μεταφρασμένο στα γερμανικά (Kinemathek, Nr. 41, Berlin, Juli 1969) αναλυτικό «Κατάλογο για το μοντάζ» της ταινίας (καρέ-καρέ, και εκεί το πλάνο 77) που έχω μπροστά μου, που προφανώς όμως παραβιάστηκε κατά τα γυρίσματα, όσο αυτή από τον διάλογο που ακούμε όντως μέσα στην ίδια την ταινία. «Δεν πήγες στον παράδεισο, Θεοφάνη;» ρωτάει λίγο έκπληκτος ο Ρουμπλιώφ τον δάσκαλό του στην αγιογραφία στην δεύτερη μεταξύ τους συνάντηση στην καμένη εκκλησία, ενώ πια ο Θεοφάνης ο Έλληνας είναι νεκρός. «Αχ, ποιο παράδεισο, τα πράγματα δεν είναι έτσι όπως τα φαντάζεστε εσείς οι άνθρωποι!» απαντάει η οπτασία του Θεοφάνη. Στον ως άνω «Κατάλογο για το μοντάζ» διαβάζουμε: «Ναι, είμαι νεκρός. Και τι σημαίνει αυτό;»

Το ερώτημα αυτό μένει λοιπόν ανοιχτό για τον Ουρανό στο έργο του Ταρκόφσκι. Για την Γη όμως (κι ας αφήσουμε κατά μέρος εδώ τον ενδιαμέσο χώρο στο «Σολάρις») ο ήρωάς του, ο Αλεξάντερ της «Θυσίας», όταν προσεύχεται στον Θεό μ' εκείνο το «τσάτρα-πάτρα» Πάτερ Ημών που καταφέρνει να θυμηθεί μετά το πυρηνικό χτύπημα, ζητάει ένα θαύμα: «Πάτερ Ημών ο εν τοις ουρανοίς... Σώσε όλους όσοι σε αγαπούν και πιστεύουν σε Σένα και όλους όσοι δεν Σε πιστεύουν, επειδή είναι τυφλοί ... Σώσε όλους όσους έχει κυριεύσει αυτός ο απαίσιος φόβος του θανάτου και νιώθουν το τέλος να πλησιάζει, γιατί αυτός ο πόλεμος θα είναι ο τελευταίος, ο πιο φρικτός απ' όλους πάνω στην γη... Κανένας δεν θα γλιτώσει, δεν θα υπάρχουν νικητές και νικημένοι... Δεν θα μείνει τίποτα... Σου δίνω ό,τι έχω και δεν έχω ... φτάνει να τα ξαναφτιάξεις όλα όπως ήταν πριν... Κύριε βοήθησέ με. Κι εγώ θα κρατήσω τον λόγο μου.» Δεν χρειάζεται να ασπάζεται κανείς το «πιστεύω» του Ταρκόφσκι, για να θαυμάσει και να συμπαρασυρθεί απ' το πάθος του. Αρκεί να μην το διαστρεβλώνει.

Μια ακόμη παρατήρηση, για να επιστρέψουμε σιγά-σιγά στο Πρώτο Μέρος αυτής της ανάλυσης και στην κριτική που άσκησα εκεί (καλοπροαίρετα) στην παράσταση στο ΚΠΙΣΝ τον Σεπτέμβριο του 2022. Θα ήταν παρακινδυνευμένο να ερμηνευθούν τα περάσματα απ' την πραγματικότητα στην οπτασία και το όνειρο, που χειρίζεται τόσο αριστοτεχνικά με τις εικόνες του ο μεταφυσικού στοχασμού Ρώσος σκηνοθέτης, σαν προϊδεασμός περάσματος απ' την ζωή στον θάνατο. Τι γίνεται όμως μ' αυτό το φοβερό και εξαίσιον πράγμα, την συνείδηση του ανθρώπου, που έκανε 13,8 δισεκατομμύρια χρόνια για να παρουσιαστεί στον

κόσμο, όταν ο άνθρωπος πεθάνει; Τι μένει; Αυτό θα ήταν ένα από τα θεμελιώδη ερωτήματα με το οποίο θα άξιζε «να αναμετρηθεί» κανείς μελετώντας Αντρέϊ Ταρκόφσκι. Το έργο του δεν δίνει μιαν απάντηση σ' αυτό. Απ' όσους σκηνοθέτες ξέρω, θα ήταν ο μόνος που θα τολμούσε να το ρισκάρει και να προκύψει καλλιτεχνικό γεγονός απ' αυτό.

Ας έρθουμε τέλος στον «Χριστό στα χιόνια». Η ομώνυμη παράσταση του θείου δράματος στον «Ρουμπλιώφ» είναι, αν προσέξει κανείς καλλίτερα, προφανώς πληρωμένο θέατρο που στήνει η εξουσία, ας πούμε ο Μέγας Δούκας της Μόσχας, «προς εδραίωσιν της πίστεως των υπηκόων». Αλλά ενώ ο Ταρκόφσκι το γνωρίζει αυτό, η κάμερά του προσεγγίζει το θέατρο της εξουσίας με βαθύτατο σεβασμό για το εικονιζόμενο Θείο Πάθος. Είναι ένα απ' τα πολλά μυστήρια του ταρκοφσκικού έργου, που εντάσσεται στα δισήμαντα και τα πολυσήμαντά του και που αναζητά μιαν απάντηση. Ο τελευταίος άγιος της Ορθοδοξίας, ο άγιος Παΐσιος ο Αγιορείτης, μου απάντησε κάποτε σε μιαν ανάλογη ερώτηση: «Αυτά είναι τσόφλια! Εγώ σπάω τα τσόφλια και φθάνω στον καρπό!»

Στη απαγγελία (Rezitativ) Nr. 33 των κατά Ματθαίον Παθών, που χρησιμοποιεί συχνά ο Ταρκόφσκι στο έργο του, ο Μπαχ βάζει τον αναγνώστη να διαβάσει απ' τον ευαγγελιστή Ματθαίο, Κεφάλαιο κζ', στίχοι 51-52, στην γερμανική μετάφραση του Λούθηρου („Und siehe da ... = Για δεσ πράγμα παράξενο...“): Οι άγιοι βγήκαν απ' τα μνήματα, μπήκαν στην πόλη και εμφανίστηκαν σε πολλούς. Στην περίπτωση του Αντρέϊ Ταρκόφσκι έχουμε να κάνουμε μ' ένα είδος καλλιτεχνικής εμφάνισης που δεν απευθύνεται σε πολλούς, αλλά σε λίγους. Επειδή «το πνεύμα όπου θέλει πνει, και την φωνήν αυτού ακούεις, αλλ' ουκ οίδας πόθεν έρχεται και που υπάγει» (Ιωάννης, Κεφάλαιο γ', στίχος 8).