

26 ΟΚΤ 2004



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
Εργαστήρια: Διαχείρισης Πολιτισμικής Κληρονομιάς και Πολιτισμικής Πληροφορικής

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΔΙΠΛΩΜΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ
στην
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ και ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

«Ένας Ιχνευτής του απείρου»

Αρ. 516-04



ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

**Χρήση υπολογιστικών τεχνολογιών για την ανάδειξη του έργου του -
Δημιουργία πολυμεσικής εφαρμογής σε CD ROM**



ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ : ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ ΕΥΗ

ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΚΑΒΑΚΛΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ – ΚΑΟΥΑ ΑΒΡΑΑΜ

115371

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΟΥΛΙΟΣ 2004

ΒΙΔΑΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
ΑΡΧΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ.....	2
ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ.....	3
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ	7
ΠΑΙΔΙΑ.....	15
ΣΑΛΟΙ	17
ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	19
ΣΤΙΓΜΕΣ	23
STALKERS	26
ΠΟΙΗΣΗ ΜΟΡΦΟΚΛΑΣΜΑΤΙΚΗ.....	28
ΓΥΝΑΙΚΑ.....	30
ΟΝΕΙΡΑ.....	32
ΓΑΙΑ.....	34
ΠΙΣΤΗ	38
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	40
ΝΑΤΑΣΑ ΣΥΝΕΣΣΙΟΥ	40
ΜΑΡΚΟΣ ΓΑΛΟΥΝΗΣ	50
ΔΗΜΟΣ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗΣ	59
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	62

ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Ένας ιχνητάς του απείρου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η παρουσίαση μιας εικονικής έκθεσης με θέμα τον σπουδαίο Ρώσο κινηματογραφιστή Αντρέι Ταρκόφσκι (Андрей Тарковский), και συγκεκριμένα η δημιουργία μιας πολυμεσικής εφαρμογής σε ένα CD ROM, με αντικείμενο μια θεματική περιδιάβαση σε χαρακτηριστικά σημεία του έργου του. Επίσης, θα συζητηθεί η φιλοσοφία οργάνωσης της έκθεσης και θα αναφερθούν οι στόχοι αυτής της προβολής. Μέσα από αυτό το πρίσμα, θα συζητηθούν η μέθοδος συλλογής του σχετικού υλικού όπως επίσης και οι προτεινόμενοι τρόποι έκθεσης αυτού του υλικού.

ΑΡΧΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ

Η προοπτική δημιουργίας μιας εικονικής έκθεσης για τον Ταρκόφσκι γεννά εύλογα ερωτήματα περί των στόχων και του νοήματος μιας τέτοιας απόπειρας. Αρκεί η αγάπη σε έναν καλλιτέχνη και στο έργο του για να δικαιολογηθεί το εγχείρημα; Το αισθητικό, νοηματικό και πνευματικό υπόβαθρο και αποτέλεσμα της προσπάθειας είναι ζητούμενα η όχι; Και αν είναι ζητούμενα, δεν προβάλλει έντονα ο κίνδυνος να συσκοτιστεί το φως που εκπέμπουν τα έργα και ο δημιουργός, από ατελείς υλοποιήσεις και δράσεις; Εν τέλει, πρέπει να γίνει μια τέτοια έκθεση; Η απάντησή μας σε αυτά τα ζητήματα είναι ότι δεν υπάρχει μια επαρκής και προφανής απάντηση, θετική είτε αρνητική. Τα παραπάνω ερωτήματα όμως τίθενται, και νομίζουμε ότι μπορούν να κινούνται παράλληλα με την διαδικασία υλοποίησης μιας τέτοιας έκθεσης, λειτουργώντας ως ‘φανοί’ προϋποθέσεων που πρέπει να λαμβάνονται υπόψη συνεχώς από τους υπευθύνους. Ένας άλλος φανός – οδοδείκτης που θα πρέπει να κινείται επίσης παράλληλα με το όλο εγχείρημα, θα πρέπει να είναι ο σεβασμός στο έργο του δημιουργού – δασκάλου και η ταπεινή διάθεση προσέγγισης σε αυτό. Κάποιος που είναι πολύ χαρούμενος βγαίνει στο δρόμο, γελά, τραγουδά και μιλά σε όλους για την χαρά του, ενώ κάποιος άλλος μένει σιωπηλός από την πολλή χαρά του: μια τέτοια χαρά και λαχτάρα να μιλήσει κανείς για το νέο και αναπάντεχο που γεννιέται σε συνάφεια με το έργο του Ταρκόφσκι μπορεί να είναι η κινητήρια δύναμη της πορείας μας, η οποία θα λαμβάνει υπόψη τους φανούς στην άκρη του δρόμου που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Βλέποντας κανείς τις ταινίες του Ταρκόφσκι, έχει την αίσθηση ότι συντελείται μια ανακάλυψη σε δύο επίπεδα. Από τη μία, ο θεατής ανακαλύπτει κάποια πρωτόγνωρη εμπειρία, μια ευκαιρία και δυνατότητα συμμετοχής σε τόπο «μυστικό» και αδιάβατο, που απαιτεί αγώνα και κόπο εκ μέρους του για το κατόρθωμα αυτό της μετοχής – μέθεξης με το προσφερόμενο. Από την άλλη μεριά, δημιουργείται η εντύπωση ότι μια τέτοια ανακάλυψη ισχύει και για το σκηνοθέτη τον ίδιο – βλέπει κανείς τον δημιουργό να ανακαλύπτει τον κινηματογράφο σε κάθε μια από τις ταινίες του. Παραδόξως, αυτή η αίσθηση του ανεπανάληπτου και μοναδικού δεν έχει να κάνει μόνο με την πρώτη θέαση, την πρώτη εντύπωση, αλλά εξακολουθεί και ενισχύεται θα λέγαμε, με τις επαναλαμβανόμενες θεάσεις και εμπειρίες μετοχής. Αυτό βέβαια ισχύει και για κάθε σημαντικό έργο τέχνης, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε.

- ο Πρώτα απ' όλα αυτό το κατόρθωμα μετοχής από τη μεριά του θεατή που αναφέραμε, είναι πνευματικής τάξεως. Ο κινηματογράφος του Ταρκόφσκι δεν είναι εύκολος, σου ζητά εσωτερική εγρήγορση για να μπορείς να γευτείς, να δεις, να ακούσεις. Πολλές φορές οι εικόνες που έχεις δεχτεί από τις ταινίες του, «εργάζονται» μέσα σου και τις συναντάς απρόσμενα σε στιγμές ανύποπτες, πίνοντας ένα ποτήρι νερό ή βάζοντας το κλειδί στην πόρτα για παράδειγμα. Οι εικόνες ωριμάζουν μέσα μας, εμείς ωριμάζουμε είτε με αυτές είτε ξέχωρα από αυτές, και όταν τις ξανασυναντούμε είμαστε διαφορετικοί και εμείς και οι εικόνες, και αυτές οι συναντήσεις ζουν και αναπτύσσονται στη χώρα του αοράτου.
- ο Ο κριτικός κινηματογράφου Χρήστος Βακαλόπουλος είχε μιλήσει για την *ακριβή* αίσθηση του πνευματικού στο έργο του Ταρκόφσκι (Γαλούνης, Ζώνας, 1987, 31). Είναι μια σημαντική παρατήρηση: πολύς κόσμος συγχέει το πνευματικό με θολές και ασαφείς διατυπώσεις. Το αξιοπερίεργο είναι ότι το πνευματικό στον Ταρκόφσκι, γεννιέται από απολύτως ρεαλιστικές εικόνες. Η ποίηση ξεπηδά από το ρεαλισμό. Εδώ ο ρεαλισμός δεν δηλώνει εκφραστική φτώχεια, αλλά σεβασμό στα υλικά αυτής της ζωής, στο χώμα και στο νερό από τα οποία είμαστε φτιαγμένοι. Το πνεύμα έτσι και αλλιώς όπου θέλει πνέει. Είναι παράξενο σε πρώτη ματιά, αλλά οι μεγαλύτεροι σκηνοθέτες που

μιλούν για το πνευματικό στη ζωή, είναι οι μεγαλύτεροι ρεαλιστές, από τον Ντράγιερ και τον «Λόγο» του, τον Μπρεσσόν (Schrader, 1972), και τον Ταρκόφσκι έως τον Κισλόφσκι και τον Κιαροστάμι. Διαβάζοντας το υπέροχο «Σμιλεύοντας το χρόνο» του Ταρκόφσκι, πιστεύεις ότι ο συγγραφέας είναι ο θεωρητικός του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο, ενώ η συμβατική κριτική τον κατατάσσει στον «ποιητικό» κινηματογράφο.

- ο Αναφερόμενοι στον τίτλο του πολύ σημαντικού βιβλίου του Ταρκόφσκι «Σμιλεύοντας το χρόνο» (που περιέχει κείμενα για τον κινηματογράφο, τη ζωή και την τέχνη, γραμμένα με εξαιρετική ακρίβεια αλλά και πόνο ψυχής), ερχόμαστε σε ένα πολύ χαρακτηριστικό σημείο της φιλοσοφίας του Ταρκόφσκι, που είναι η σχέση του με τον χρόνο, η σχέση των ταινιών του με το χρόνο. Ο συγγραφέας επιμένει ότι η δύναμη του κινηματογραφικού μέσου είναι η συμπύκνωση του χρόνου, η ροή του χρόνου μέσα στη ταινία, ο προΐων χρόνος μέσα στο ίδιο το κάδρο, η αποτύπωση της ζωής μέσα στο κάδρο. Υποστηρίζει με ένταση ο συγγραφέας, ότι ο εσωτερικός χρόνος των κάδρων, ο ρυθμός του ρέοντος χρόνου εντός ενός και μοναδικού καρέ είναι τα χνάρια της ζωής μέσα στην ταινία. Σημειώνει μάλιστα την μεγάλη παρανόηση που επικρατεί ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη του μοντάζ (Ταρκόφσκι, 1987, 164). Το μοντάζ δεν είναι παρά η συνένωση των εσωτερικών ρυθμών χρόνου των διαφόρων κάδρων, μοιάζοντας με υδραυλικούς συνδέσμους σωλήνων του νερού με διαφορετική διατομή ο καθένας, όπου σωλήνας είναι η ροή του χρόνου. Αν ο σκηνοθέτης δεν αφουγκραστεί αυτούς τους εσώτερους κτύπους της ταινίας το ίδιο το μοντάζ δεν προσθέτει τίποτα. Ακόμα και στον μεγάλο Αϊζενστάιν, πρωτοπόρο και θεωρητικό του μοντάζ, θαυμάζουμε το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925), ενώ αντιλαμβανόμαστε τα προβλήματα μιας ταινίας του όπως ο «Αλέξανδρος Νιέφσκι» (1938), παρόλο που διακατέχονται από την ίδια θεωρητική αρχή, ίσως γιατί στην πρώτη ταινία το συνολικό μοντάζ συνέλαβε τον κατάλληλο τόνο και ρυθμό ενώ στη δεύτερη μάλλον όχι. Υπάρχει όμως και κάτι άλλο σημαντικό σε αυτήν τη συζήτηση: το ότι αυτή (η 'ταρκοφσκιική') θεώρηση του μοντάζ διακατέχεται από μια ταπεινότητα απέναντι στα πράγματα και στη ζωή, σε αντίθεση με την άποψη που αντιλαμβάνεται τον σκηνοθέτη ως χειρουργό - μικρό θεό που μπορεί να αναδημιουργήσει τα πάντα πάνω από τη μουβιόλα (ή, τώρα πια, από το Adobe Premiere).

- ο Σαν συνέχεια της προηγούμενης παρατήρησης, έρχεται και η άποψη που διατυπώνει ο ίδιος ο συγγραφέας – σκηνοθέτης, ότι τα στοιχεία των ταινιών του δεν είναι σύμβολα, τουλάχιστον συνειδητά, σε αντίθεση με ότι ευρέως πιστεύεται για αυτόν. Φυσικά, καθένας έχει δικαίωμα εκκινώντας από οποιοδήποτε έργο τέχνης να φτάνει στα δικά του πνευματικά ζητούμενα, που πολλές φορές εμπλουτίζουν το έργο από όπου ξεκίνησαν. Η παραδοσιακή κριτική βέβαια βολεύεται στις ταμπέλες, οπότε ο «ποιητής» Ταρκόφσκι είναι και ο «συμβολιστής» Ταρκόφσκι. Ας δούμε όμως λίγο τη σχέση του συμβόλου με τον χρόνο. Ένα σύμβολο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ο παγωμένος χρόνος μιας παράδοσης ή μιας πίστης. Ίσως βέβαια να είναι και ένας ρέων, αλλά ανακυκλούμενος χρόνος αυτών των στοιχείων, γεγονός που δεν αξιολογείται ούτε ως θετικό ούτε ως αρνητικό: απλά έρχεται σε αντιδιαστολή με την άποψη του Ταρκόφσκι για τον σκηνοθέτη ως σμιλευτή του χρόνου. Με την χρήση των συμβόλων, η σμίλη περισσεύει. Η ζωή που ξεπηδά μέσα από τις ταινίες του Ταρκόφσκι δεν είναι συμβολικής τάξεως, και κάθε τι το πνευματικό δεν είναι αναγκαστικά και συμβολικό.
- ο Τελειώνοντας την παράθεση κάποιων βασικών αξόνων του έργου του Ταρκόφσκι, οι οποίοι θα πρέπει να ληφθούν υπόψη για μια εικονική έκθεση του έργου του, θα αναφερθούμε στο ζήτημα της σχέσης της Ορθοδοξίας με το έργο του, όχι για να βάλουμε και εμείς μια ακόμα ταμπέλα, αλλά για να βοηθηθούμε στην ανάγνωση του έργου του. Επίσης, νομίζουμε ότι δεν επιτρέπονται τελεσίδικες δηλώσεις, όταν μιλάμε για την πνευματική πορεία ενός προσώπου. Έχουμε μάθει να λειτουργούμε με τα στεγανά των ορισμών, αλλά όταν ασχολούμαστε με τέτοιας εμβέλειας έργα έχουμε να κάνουμε με το σπάσιμο αυτών των ορίων. Μιλώντας λοιπόν για αυτήν τη σχέση, μπορούμε να πούμε εν τάχει ότι ήταν μια εξελισσόμενη, δυναμική συνθήκη που πέρασε πολλά στάδια. Αρχικά και ίσως για ένα μεγάλο διάστημα ο Ταρκόφσκι αντιμετωπίζει την πνευματική παράδοση της Ορθοδοξίας ως ένας αγνωστικιστής, με θαυμασμό και σεβασμό πάντως απέναντι σε αυτήν. Τα στοιχεία και τα δεδομένα αυτού του σεβασμού είναι πολλά και αναφέρουμε επιλεκτικά τα εξής:
 - ο μαρτυρικός θάνατος του Ιβάν στα «Παιδικά χρόνια του Ιβάν» (αν και ο Sartre, αντιλαμβάνεται διαφορετικά, αυτό το μαρτύριο [SARTRE, 1963]), όπως και γενικότερα ο ρόλος της θυσιαστικής

προσφοράς, της δυνατότητας ελευθερίας μέσα από τη θυσιαστική, προσωπική διακύβευση, όπως στην περίπτωση του κεριού της «Νοσταλγίας» είτε στην απόφαση ανάληψης μιας προσωπικής θυσίας για τη σωτηρία των άλλων, στην περίπτωση της «Θυσίας»

- όλη η ταινία «Αντρέι Ρουμπλιώφ», όπως και η εμφάνιση της εικόνας της Αγίας Τριάδας του Ρουμπλιώφ, στις ταινίες «Σολάρις» και «Καθρέφτης»
- η περίπτωση της επαναφοράς στη ζωή (ανάσταση;) της γυναίκας στο «Σολάρις»
- ο ρόλος της γυναίκας ως φορέα υπέρβασης του εγώ («Σολάρις») είτε ως φορέα σωτηρίας («Θυσία», δες σχετικά και στο κεφάλαιο για τη γυναίκα)
- η κίνηση της κάμερας με διαδοχικά traveling, σχηματίζοντας το σημείο του σταυρού στην αρχή του «Στάλκερ»
- ο δια Χριστόν σαλός, ο Ντομένικο της «Νοσταλγίας»
- η ιστορία του «Γεροντικού» με την οποία ξεκινά και κλείνει η «Θυσία»

και πολλά ακόμα. Αρκετά σημεία βέβαια χρειάζονται διευκρινίσεις, για παράδειγμα το αριστουργηματικό έργο του Ρουμπλιώφ «Αγία Τριάδα», πάνω στο οποίο βασίζεται όλη η ομώνυμη ταινία («Αντρέι Ρουμπλιώφ») λειτουργεί με πολλά κοινωνικά σημαινόμενα - η ενότητα της Αγίας Τριάδας ως πρότυπο στην ταλαιπωρημένη πολιτικά και ιστορικά, ρώσικη κοινωνία της εποχής, η πίστη στη δύναμη της κοινωνίας παρ' όλες τις δυσκολίες, για ανάταση, πάλι στην ίδια ταινία κλπ – (Galounis, 2003). Κάποια στιγμή οι αναφορές του Ταρκόφσκι είναι πιο κατηγορηματικές και ρητές σε σχέση με την Ορθόδοξη παράδοση (κυρίως στο «Μαρτυρολόγιο» του) και δεν έχει σημασία να αποτιμήσουμε την πνευματική του πορεία όσο να εντάξουμε στην προβληματική μας το δεδομένο αυτής της σχέσης.

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΙΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

«...Κι έτσι, ανοίγεται μπροστά μας η δυνατότητα συνδιαλλαγής με το άπειρο, αφού μέγιστη λειτουργία της καλλιτεχνικής εικόνας είναι να ενεργεί σαν ιχνηυτής του απείρου.....» (Ταρκόφσκι, 1987, 149)

Εμπνεόμενοι λοιπόν από τα λόγια του ίδιου του δημιουργού, αποδώσαμε σαν υπότιτλο οδηγό για την εικονική μας προβολή, την φράση «ένας ιχνηυτής του απείρου» ως χαρακτηριστική για τον Ταρκόφσκι και το έργο του (Ιχνηυτής > Ανιχνηυτής: αυτός που έχει σταλεί για ανίχνευση > Ανίχνευση: η έρευνα, η προσπάθεια ανευρέσεως μέσω του εντοπισμού ιχνών ή χρήσιμων στοιχείων – [Μπαμπινιώτης, 1998, 196]).

Αυτός που ψάχνει λοιπόν τα ίχνη του απείρου, είναι ο Ταρκόφσκι, και κάποιες από τις αποτυπώσεις αυτών των ιχνών θεωρούμε ότι είναι οι ταινίες του.

Αυτός ο υπότιτλος όμως, μας υπέδειξε κατά κάποιο τρόπο και τον σχεδιασμό της έκθεσης για το έργο του. Θεωρήσαμε αναγκαίο να ιχνηλατήσουμε και εμείς μέσα στις ταινίες του, να αναζητήσουμε εικόνες και νοήματα που διατρέχουν το έργο του να ψάξουμε για ίχνη μέσα στα άλλα ίχνη (τις ταινίες). Προκρίναμε ως στόχο της εικονικής παρουσίασης την ενασχόληση με το ίδιο το έργο και με συγκεκριμένα σημεία του, κρίνοντας πιο ουσιαστική μια τέτοια προσπάθεια από μια πληροφοριακή συσχέτιση με αυτό. Στόχος δεν ήταν ο εντυπωσιασμός, αλλά η δυνατότητα εναύσματος προβληματισμού με επιλεγμένα αποσπάσματα των ταινιών.

Με βάση λοιπόν μια τέτοια ιχνηλασία, επιλέξαμε να παρουσιάσουμε τους ακόλουθους θεματικούς άξονες των ταινιών:

- Η παρουσία των σαλών
- Τα παιδιά
- Η γη, το νερό, η βροχή, το χιόνι, η φωτιά και ο έμβιος κόσμος πάνω σε αυτήν
- Τα όνειρα
- Η πίστη
- Αναφορές σε έργα άλλων καλλιτεχνών
- Η παρουσία της γυναίκας
- Στιγμές – αυτόνομες χρονικές ποιότητες εντός των ταινιών
- Ένας τύπος πλάνου, που ονομάσαμε *stalkers*

- Ορισμένες ενότητες σκηνών που θυμίζουν την μαθηματική ιδιότητα της *αυτομοιότητας*

Φυσικά, αυτός ο κατάλογος έχει πολλά στοιχεία υποκειμενικής επιλογής, όσο και αν ακολουθήθηκαν πολλές κοινές συνισταμένες της έρευνας διαφόρων κριτικών προσεγγίσεων σχετικών με τον Ταρκόφσκι. Αυτό όμως που θεωρήσαμε σημαντικό ήταν να σχεδιαστεί έτσι η εικονική προβολή ώστε κεντρικό ρόλο να παίζει το ίδιο το κινηματογραφικό υλικό στο οποίο παραπέμπει η παραπάνω κατηγοριοποίηση. Επιθυμούσαμε να μπορεί ο καθένας να ανατρέχει στις συγκεκριμένες σκηνές που σχετίζονται με τους θεματικούς άξονες. Θέλαμε λοιπόν κάτι σαν ένα ευσύνοπτο λεξικό σκηνών. Με βάση αυτήν την προβληματική, επιλέξαμε έναν αριθμό σκηνών από όλες τις ταινίες του Ταρκόφσκι, που να ανταποκρίνονται στις προηγούμενες κατηγορίες, και θέσαμε ως στόχο της σχεδίασης της εικονικής εφαρμογής την δυνατότητα της θέασης αυτών των σκηνών μαζί με κάποιο κείμενο υποβοηθητικό και με σχόλια για τις συγκεκριμένες σκηνές που βλέπονται. Και σε αυτήν την επιλογή σκηνών υπάρχουν πολλά ζητήματα προς συζήτηση, με πρώτο αυτό του υποκειμενικού στοιχείου. Για παράδειγμα, σε ποιο σημείο κόβεις μια σκηνή για να την παρουσιάσεις χωρίς να διασπάσεις την εσωτερική ενότητα της, αλλά και σεβόμενος το γενικότερο πνεύμα της ταινίας; Επιπλέον, πολλές σκηνές περιέχουν στοιχεία από τουλάχιστον δύο κατηγορίες – άξονες, οπότε είναι σημαντικό το τι θα πρέπει να επισημαίνεται στην κάθε σκηνή, ενώ υπήρξαν και κάποιοι τεχνικοί περιορισμοί (όπως η χωρητικότητα της εφαρμογής να μην περνά το όριο ενός CD) που θα συζητηθούν παρακάτω και υπέδειξαν την δεδομένη επιλογή. Βασική πάντως κατεύθυνση ήταν να μην αναδειχτεί μια λογική τεμαχισμού του έργου του Ταρκόφσκι, να μην προκριθεί μια τάση ανάδειξης του μερικού, αλλά να γίνεται φανερή μια ολιστική θεώρηση του έργου, όπου τα επιμέρους στοιχεία είναι λέξεις μιας συνολικότερης φράσης του δημιουργού.

Τέλος, θεωρήθηκε σκόπιμο και ένα κομμάτι κάποιων ενδεικτικών κειμένων και συνεντεύξεων με μελετητές του Ταρκόφσκι, το οποίο ενσωματώθηκε στο μέσο προβολής, ώστε ο κάθε θεατής να μπορεί να έχει περισσότερες αφορμές προβληματισμού και διασταύρωσης σκέψεων σχετικά με το αντικείμενο της προβολής. Συγκεκριμένα εντάχθηκαν τρεις συνεντεύξεις (οι δύο με ερευνητές που ασχολούνται με τον Ταρκόφσκι –Νατάσα Συνεσσίου και Μάρκος Γαλούνης- και μία με έναν άνθρωπο του κινηματογράφου και του θεάτρου, Δήμος Αβδελιώδης) που επιδιώχθηκαν μέσα σε ένα πλαίσιο διεύρυνσης οριζόντων και προσωπικής έρευνας

και κάποια κείμενα σταθμοί στην ανάπτυξη προσωπικής σχέσης του υποφαινόμενου με το έργο του δημιουργού. Πρόκειται για το κείμενο κριτικής υποστήριξης του Sartre στην πρώτη ταινία του Ταρκόφσκι, «τα Παιδικά χρόνια του Ιβάν», (SARTRE, 1963), επίσης για ένα κείμενο των Graham Petrie και Vida Johnson, (Petrie, Johnson, 1999) που μας πρόσφερε αφορμή για προβληματισμό με μια κατηγοριοποίηση σκηνών που επιχειρούσε (χωρίς να συμφωνούμε όμως με το συμβολιστικό υπόβαθρο της προσέγγισής τους, σύμφωνα με το σκεπτικό που αναπτύξαμε ήδη) και τέλος για ένα θεολογικό κείμενο κάποιου ανωνύμου μοναχού Φ. (μοναχός Φ., 1985), εμπνευσμένου από ένα από τα πρώτα κάρτα – καρτέ της πρώτης ταινίας του Ταρκόφσκι «τα Παιδικά χρόνια του Ιβάν» που μας είχε υποδείξει την ευρύτητα των προβληματισμών που γεννιούνται από τη συνάφεια με ένα σημαντικό έργο τέχνης. Με την μικρή αυτή επιλογή θέλαμε να τονίσουμε την πολλαπλότητα αυτής της ευρύτητας (διαφορετικές προσεγγίσεις από διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες) όπως και την δυνατότητα δόμησης από τον κάθε θεατή της δικιάς του σύνθεσης – κρίσης, εν ελευθερία και με σεβασμό στο έργο του Ταρκόφσκι.

Στο πεδίο της υλοποίησης τώρα, και μιλώντας πολύ γενικά, το ζητούμενο ήταν να συνδυαστεί το ψηφιοποιημένο υλικό video των προς θέαση σκηνών μαζί με το σχετικό κείμενο. Βασική αρχή που ακολουθήθηκε ήταν να αποφευχθούν εντυπωσιακά στοιχεία στην υλοποίηση και τα εικονικά μέσα να υποταχθούν στο προς μελέτη περιεχόμενο. Μεγάλο κομμάτι της εργασίας ήταν η συλλογή του video υλικού των σκηνών, δουλειά που αν και η βασική της ιδέα ήταν απλή στην πράξη δεν αποδείχτηκε τετριμμένη. Έτσι λοιπόν, κατά την περίοδο επεξεργασίας του προς ψηφιοποίηση υλικού, βρέθηκαν σε DVD οι εξής ταινίες του Ταρκόφσκι:

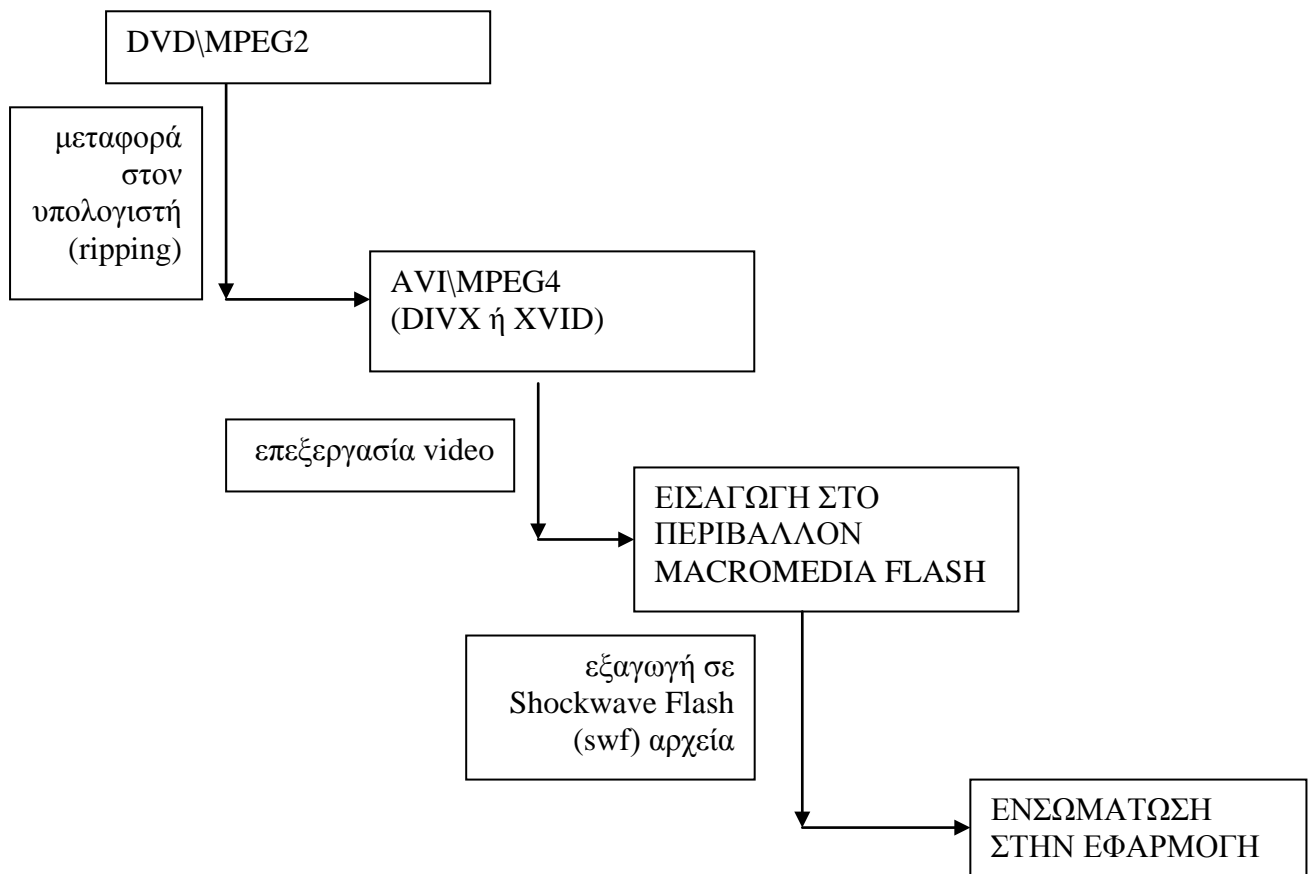
- «Τα Παιδικά Χρόνια του Ιβάν»
- Ο «Αντρέι Ρουμπλιώφ»
- Η «Νοσταλγία»

σε εκδόσεις με αγγλικούς υπότιτλους από την “Artificial Eye” και

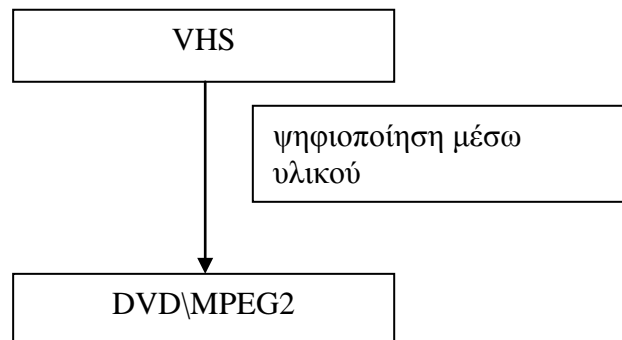
- Το «Σολάρις» σε μια έκδοση με ελληνικούς υπότιτλους από την “Silver Media Group”

ενώ οι ταινίες «Καθρέφτης», «Στάλκερ» και «Θυσία», βρέθηκαν σε μορφή VHS (ο «Καθρέφτης» και ο «Στάλκερ», είχαν μαγνητοσκοπηθεί από τηλεοπτικές προβολές των κρατικών καναλιών, ET3 και 2^ο κανάλι, αντίστοιχα)

Σχηματικά ακολουθήθηκε η παρακάτω διαδικασία συλλογής του υλικού



Ενώ για την περίπτωση των ταινιών σε VHS προηγήθηκε επιπλέον το παρακάτω βήμα



Για την ψηφιοποίηση των ταινιών από μορφή VHS σε μορφή DVD\MPEG2 χρησιμοποιήθηκε η κάρτα επέκτασης, μετατροπής αναλογικού video σήματος σε ψηφιακό, MATROX - RTX 100

Ως μέσο για την παρουσίαση της εικονικής προβολής επιλέχθηκε αυτό του CD ROM, με δεδομένο τον όγκο της πληροφορίας των παραγόμενων αρχείων. Το ιδανικό θα ήταν να μπορούσε η όλη εργασία να θεαθεί και μέσα από το Internet αλλά με μέσο όρο του μεγέθους των Shockwave Flash - swf αρχείων που αντιστοιχούν στην κάθε σκηνή, γύρω στα 4 MB, θα ήταν μια πολύ επίπονη διαδικασία αυτή η θέαση. Πάντως

αν υποθέταμε ότι αύριο το πρωί όλες οι γραμμές μεταφοράς στο Internet ήταν επιπέδου ADSL, τότε όλη αυτή η εικονική έκθεση θα μπορούσε πολύ εύκολα και χωρίς καμία αλλαγή να στηθεί σε κάποιον Web server και «κυκλοφορήσει» ως TCP/IP πακέτα.

Η επιλογή του μέσου CD ROM, μας έθεσε κάποιους περιορισμούς χωρητικότητας (το πολύ 700 MB) αλλά προτιμήθηκε από ένα μέσο σαν το DVD ROM (ή τις παραλλαγές του) για να μπορεί η έκθεση να προβάλλεται σε κάθε (σχεδόν) υπολογιστή.

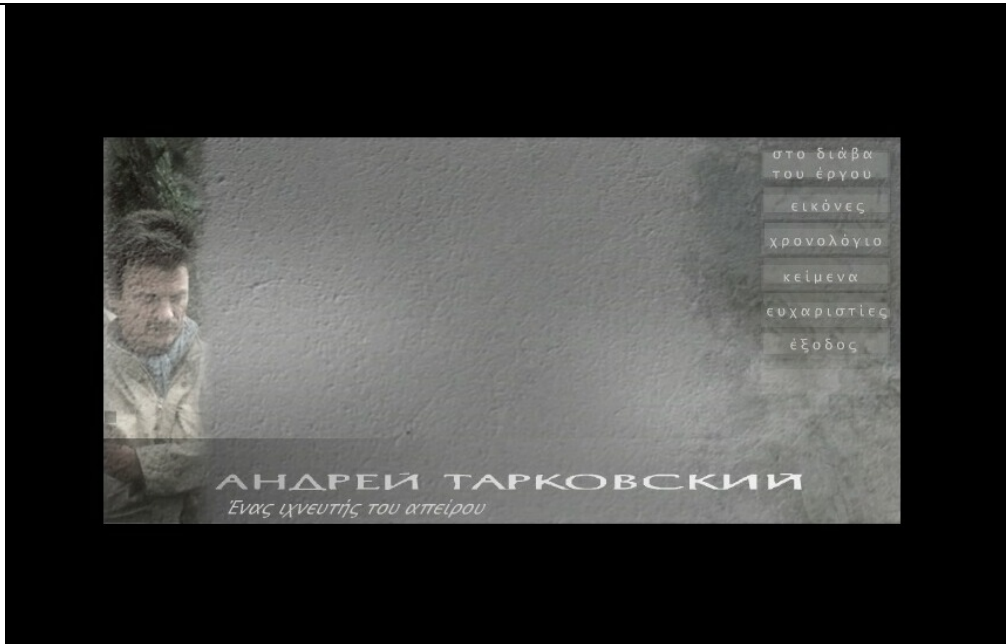
Αναφέρθηκε ήδη ότι ως εργαλείο συγγραφής της εφαρμογής επιλέχθηκε το MACROMEDIA FLASH MX (ενώ κάποιες στιγμές χρησιμοποιήθηκε και το MACROMEDIA FLASH MX 2004) και αυτό για την πολύ μεγάλη διάδοση της «μηχανής» που παίζει τα παραγόμενα αρχεία, του FLASH Player, όπως επίσης και για τη δυνατότητα να χρησιμοποιείται η εφαρμογή χωρίς εσωτερικές αλλαγές σε διαφορετικές πλατφόρμες υπολογιστικών συστημάτων όπως Windows, Mac, Linux, με δεδομένο της χρήσης του σχετικού Player με έκδοση για το κατάλληλο λειτουργικό σύστημα.

Όλα τα άλλα προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν λογισμικό με ελεύθερη άδεια χρήσης – freeware και αυτό δεν έγινε μόνο για οικονομικούς λόγους αλλά και γιατί τα σχετικά freeware προγράμματα ήταν τουλάχιστον ανταγωνιστικά αν όχι καλύτερα από τα εμπορικά αντίστοιχά τους. Συγκεκριμένα χρησιμοποιήθηκαν:

- Για την κωδικοποίηση σε DIVX ή XVID MPEG4 αρχεία χρησιμοποιήθηκαν τα Neodivx 9.2 και Gordian Knot
- Για τον αλγόριθμο DIVX χρησιμοποιήθηκε η έκδοση DIVX PRO 5.0.2
- Για τον αλγόριθμο XVID χρησιμοποιήθηκε η έκδοση XviD-1.0-RC3-29022004 (ni hao!)
- Για την επεξεργασία των υποτίτλων το SubRip 1.17
- Για την επεξεργασία του video, χρησιμοποιήθηκε το VirtualDub έκδοσης 1.5.7. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει σε ένα φίλτρο αφαίρεσης του λογότυπου των τηλεοπτικών καναλιών (για τις ταινίες «Καθρέφτης» και «Στάλκερ») το Delogo 1.3.2 του Karel Suhajda
- Για την επεξεργασία των εικόνων χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά το IrfanView 3.75
- Ως εργαλείο προβολής των πολυμεσικών αρχείων, χρησιμοποιήθηκε το Media Player Classic 6.4.7.6 (GNU License)

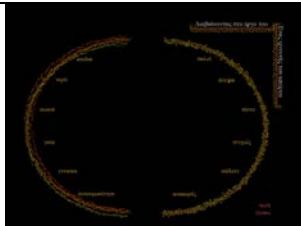
ΟΘΟΝΕΣ ΤΗΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ

>>Επίπεδο μηδέν – ρίζα του δέντρου



Η αρχική οθόνη του προγράμματος

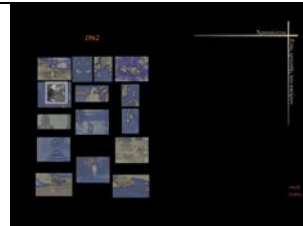
>>Επίπεδο ένα



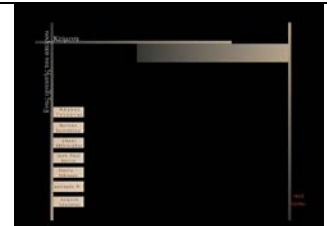
Οθόνη «στο διάβα του έργου»



Οθόνη «εικόνες»

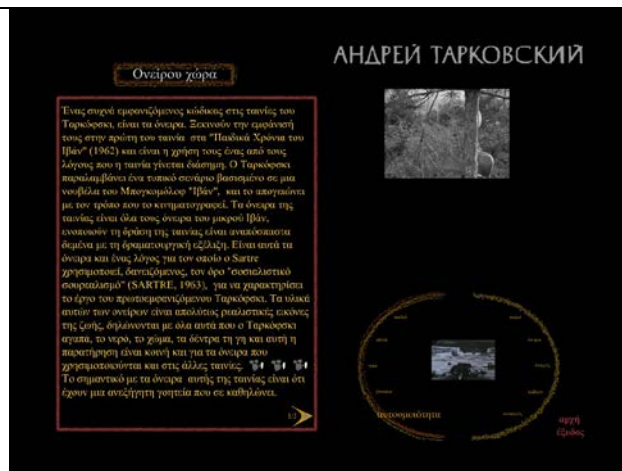


Οθόνη «χρονολόγιο»



Οθόνη «κείμενα»

>>Επίπεδο δύο



Μια από τις οθόνες των υποκατηγοριών της επιλογής , «στο διάβα του έργου»

Εικ. Οι οθόνες της εφαρμογής

Σχετικά με την σχεδίαση των οθονών της εφαρμογής ακολουθήθηκε μια δενδρική δομή τριών επιπέδων όπως φαίνεται και στο σχήμα. Στο ριζικό επίπεδο έχουμε την έναρξη της εφαρμογής, στο επόμενο επίπεδο (επίπεδο ένα) έχουμε τις οθόνες

- «στο διάβα του έργου» - είσοδος της θεματικής περιδιάβασης
- «εικόνες» – επιλεγμένες εικόνες από τις ταινίες
- «χρονολόγιο» - σταθμοί της ζωής του σκηνοθέτη και η φιλμογραφία του
- «κείμενα» - επιλεγμένα κείμενα για τον Ταρκόφσκι

και στο τελευταίο επίπεδο (επίπεδο δύο) έχουμε τις οθόνες των υποκατηγοριών της θεματικής περιδιάβασης.

Σχετικά με το «στήσιμο» των οθονών, ακολουθήθηκαν οι εξής λογικές.

- Όλοι οι τίτλοι των οθονών του επιπέδου ένα εμφανίζονται σαν κάθετος γνώμονας είτε στην πάνω δεξιά γωνία (τρεις στις τέσσερις περιπτώσεις) είτε στην πάνω αριστερή γωνία, με ίδια γραμματοσειρά (Times New Roman) και με ίδιο χρώμα γραμματοσειράς.
- Τα σημεία πλοήγησης της εφαρμογής («αρχή» και «έξοδος») σε κάθε επίπεδο έχουν επίσης την ίδια γραμματοσειρά (Times New Roman) και ίδιο μεταξύ τους χρώμα, όπως και ίδια χωροθέτηση.
- Στις οθόνες των υποκατηγοριών της θεματικής περιδιάβασης «στο διάβα του έργου», όπως και σε αυτές του «χρονολόγιου», όπου δηλαδή υπήρχε κείμενο γραμμένο από εμάς, χρησιμοποιήθηκε γραμματοσειρά (Times New Roman, 18 στιγμών)..
- Στις οθόνες των «εικόνων» και των «κειμένων» χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός sans – serif γραμματοσειρών, όπως Tahoma και Verdana
- Η οθόνη «εικόνες» σχεδιάστηκε με μια λογική δημιουργίας λευκώματος φωτογραφιών. Έτσι πατώντας το σχετικό κουμπί για την κάθε ταινία, εμφανίζονται είκοσι φωτογραφίες – σκηνές από το έργο με μια κάπως ακατάστατη διάταξη, έχοντας τη δυνατότητα της μεγέθυνσης για την κάθε φωτογραφία, ενώ εμφανίζεται και ένας υπότιτλος σχόλιο για την κάθε φωτογραφία - σκηνή
- Η οθόνη «χρονολόγιο» σχεδιάστηκε με τη λογική ότι η αναδρομή στο παρελθόν είναι μια διαδρομή μνήμης, ένα ταξίδι μνήμης. Για αυτό βάλαμε κάποιες φωτογραφίες – χρονολογικούς σταθμούς, επεξεργασμένες με ένα φίλτρο, το οποίο μετακινούμενο αποκαλύπτει τις πραγματικές φωτογραφίες –

πηγές, σε αναλογία με τα νοητικά ταξίδια μέσα από τα προσωπικά φίλτρα της μνήμης και πατώντας πάνω σε αυτές εμφανίζονται οι χρονολογικοί σταθμοί.

- Σχετικά με τις οθόνες του επιπέδου δύο, στις οποίες περιέχεται και το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας, σχεδιάστηκαν με την λογική να μπορούν να βλέπονται χωρίς περιττά μπρος πίσω στα επίπεδα πλοήγησης. Έτσι επαναλάβαμε μια μικρότερη εκδοχή του μενού «στο διάβα του έργου», μέσα στην κάθε οθόνη, με δυνατότητα μεγέθυνσης όταν το επιθυμεί ο χρήστης (on rollover). Σε αυτές τις οθόνες συνδυάζεται το προσωπικό κείμενο στην μια πλευρά, το οποίο «ξεφυλλίζεται» με τα σχετικά κουμπιά μπρος – πίσω, μαζί με ένα παράθυρο video που ανοίγει σε ένα κομμάτι της οθόνης (400x300 pixels) όταν το επιθυμεί ο χρήστης, μαζί με κάποια κουμπιά βοηθητικά της θέασης του video (“stop”, “play”, “X –κλείσιμο”)

Κλείνοντας αυτή τη τεχνική παρένθεση, θα θέλαμε να τονίσουμε και πάλι ότι βασικός στόχος μας ήταν να μην συσκοτιστεί το έργο του δημιουργού αλλά αξιοποιώντας κατάλληλα τα μέσα που χρησιμοποιούμε για την εικονική έκθεση να αναδειχτούν κάποιες πτυχές του έργου, όπως και να αποδοθεί ένας ελάχιστος φόρος τιμής στον δημιουργό Ταρκόφσκι.

ΠΑΙΔΙΑ

Όλες οι ταινίες του Ταρκόφσκι, χαρακτηρίζονται από την παρουσία και τον σημαντικό ρόλο των παιδιών. Οι πιο πολλές έχουν ως βασικούς πρωταγωνιστές τους παιδιά, ενώ δεν υπάρχει ταινία του που να μην εμφανίζονται έστω και για λίγο. Έτσι λοιπόν, στην πρώτη ταινία του, στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν», ο μικρός Ιβάν είναι ο κύριος άξονας της ταινίας, στην επόμενη ταινία του, τον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», σε ένα μεγάλο κομμάτι της ταινίας πρωταγωνιστεί ο έφηβος γιος του τεχνίτη χύτευσης καμπάνων – ενώ ο Ρουμπλιώφ συναντά παιδιά στο αρχικό επεισόδιο που προφυλάσσεται από τη βροχή σε ένα σπίτι χωρικών όπως και την μικρή κόρη του ηγεμόνα που του έχει παραγγείλει την αγιογράφιση ενός ναού, στον «Καθρέφτη» κεντρικό ρόλο παίζουν μεταξύ άλλων, μνήμες, εικόνες και παραστάσεις της παιδικής ηλικίας, στην «Θυσία» ο μικρός γιος του Αλεξάντερ είναι ο αθέατος πρωταγωνιστής της ταινίας, που στο τέλος γίνεται και το κύριο πρόσωπο της (άλλωστε όλη η «Θυσία» είναι αφιερωμένη στο γιο του Ταρκόφσκι, Αντριούσα).

Μα και στο «Σολάρις» μικρά παιδιά εμφανίζονται πριν την αναχώρηση του Κέλβιν, στο πατρικό σπίτι, ενώ σημαντικό ρόλο στην ταινία παίζει και η σχέση του Κέλβιν ως παιδιού με τον πατέρα του. Στον «Στάλκερ» το παράλυτο παιδί του οδηγού, δείχνει να δίνει λύση στις αγωνίες του πατέρα του, κλείνοντας την ταινία, ενώ και στη «Νοσταλγία» εμφανίζονται παιδιά, είτε στα όνειρα του Γκορτσακόφ είτε στην συνάντησή του με το μικρό κορίτσι στην πηγή.

Δεν είναι όμως μόνο αυτό: όλες τις ταινίες μοιάζει να τις διαπερνά ένα παιδικό βλέμμα, ή καλύτερα να τις ορίζει μια παιδική οπτική, σε τρεις άξονες. Όλοι οι πρωταγωνιστές έχουν μια παιδικότητα στις αναζητήσεις τους και στην πνευματική τους πορεία (όπως ο Αντρέι Ρουμπλιώφ στην ομώνυμη ταινία του, όπως και πολλοί από τους σαλούς των ταινιών του – ο Ντομένικο της «Νοσταλγίας» ή ο stalker του «Stalker» - για παράδειγμα). Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι έχει μια παιδικότητα στη ματιά του, μοιάζει η κάθε του ταινία σαν μια ανακάλυψη ή καλύτερα αποκάλυψη, όπως συμβαίνει με ένα παιδί που βλέπει κάτι για πρώτη φορά. Και τέλος, με μια παιδική οπτική καλούμαστε κι εμείς να δούμε τις ταινίες, με μια ματιά που να μπορεί να ανακαλύπτει, με μια απλότητα ψυχής, με ένα κατόρθωμα παιδικότητας από μέρους μας.

Κλείνοντας αυτή τη μικρή συζήτηση περί παιδιών, μπορούμε να θυμηθούμε τον χαρακτηρισμό των «Παιδικών Χρόνων του Ιβάν», της πρώτης ταινίας του

Ταρκόφσκι, από μια περίφημη για την εποχή της κριτική του Sartre, ως τα Σοβιετικά «400 Χτυπήματα» (SARTRE, 1963): αναφορά στην πρώτη ταινία του Τρυφώ – για πολλούς πρώτη ταινία και του Γαλλικού Νέου Κύματος – όπου πρωταγωνιστούσε και πάλι ένα παιδί, ο μοναδικός Αντουάν Ντουανέλ (κατά κόσμο Ζαν Πιερ Λεώ). Ο συσχετισμός αυτός έχει δυο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά, όχι όμως σύμφωνα με την οπτική του Sartre. Το πρώτο είναι το ζήτημα της ελευθερίας στις δύο ταινίες. Ο Γκοντάρ (σημαντικός και αυτός δημιουργός του Γαλλικού Νέου Κύματος) είχε χαρακτηρίσει τα «400 Χτυπήματα» ως την «πιο ελεύθερη ταινία του κόσμου» (Γκοντάρ, 1988, 182). Ενώ στο φιλμ του Τρυφώ ο μικρός Αντουάν Ντουανέλ ξεφεύγει από το ίδρυμα στο τέλος, στα Ταρκοφσκικά «400 Χτυπήματα», στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν», ο μικρός Ιβάν θυσιάζεται και έτσι γίνεται ελεύθερος, ένα μοτίβο που ακολουθεί όλες τις ταινίες του Ταρκόφσκι: η ελευθερία περνά μέσα από την υπέρβαση του εγώ, μέσα από τη θυσιαστική προσφορά. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι η σημειολογία του τέλους των δύο αυτών ταινιών είναι η ίδια, το παιδί στην ελευθερία του ωκεανού για την περίπτωση του Αντουάν Ντουανέλ, ο Ιβάν στην ευρύτητα μιας υδάτινης έκτασης.

Βλέπουμε λοιπόν την ελευθερία ως υπόθεση ανοικτών και δη, θαλάσσιων οριζόντων.

ΣΑΛΟΙ

Ο όρος «δια Χριστόν Σαλού», αναφέρεται σε μια κατηγορία ασκητών του Χριστιανικού μοναχισμού, οι οποίοι παρότι ακολουθούσαν έναν αυστηρό ασκητικό κανόνα για τον εαυτό τους, θέλοντας να καταγγείλουν την καθεστηκυία έκφραση των θρησκευτικών, κοινωνικών και διαπροσωπικών σχέσεων της κοινότητάς τους, προέβαιναν σε μη αναμενόμενες κινήσεις σκανδαλισμού του περίγυρού τους, με σκοπό την καταγγελία και την αφύπνιση του.

Μα έτσι και αλλιώς, ο πλαγιάζων τρόπος σκέψης και έκφρασης των σαλών του κόσμου ανά τους αιώνες, αποτελούσε πολλές φορές, ένα άνοιγμα των κοινοτήτων τους στο χώρο του αρρήτου, μια διαπλάτυνση οριζόντων και δυνατοτήτων.

Στις ταινίες του Ταρκόφσκι, έχουμε συχνή την εμφάνιση των σαλών, οι οποίοι διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο. Θα αρχίσουμε με τον Ντομένικο της «Νοσταλγίας», του οποίου ο αποφαιτικός λόγος και τρόπος θυμίζει «δια Χριστόν Σαλούς» (για αυτό και η σχετική εισαγωγή). Η παρουσία του Ντομένικο στην ταινία, προκαλεί νομίζουμε τόσο ισχυρή εντύπωση, που θα άξιζε μια πολύ εκτενέστερη μελέτη. Ο Ντομένικο, περπατά και θεολογεί ή αναφέρεται στα λόγια του Θεού στην Αγία Αικατερίνα, μέσα στους χλευασμούς του κόσμου. Ο τρόπος του Ντομένικο είναι ταυτόχρονα ανάλαφρος και ακραίος, παιδικός και βαθιά φιλοσοφικός, παραληρηματικός μα και ποιητικός όπως και σωτηριολογικός («πρέπει να σωθεί όλος ο κόσμος»). Βρίσκεται συνεχώς εν πορεία πάνω σε ένα ακίνητο ποδήλατο, διατυπώνει την δικιά του αλγεβρική δομή, βασισμένη πάνω στο $1+1=1$. Σίγουρα πολλές άλγεβρες μπορούν να χτιστούν πάνω σε αυτή τη σχέση, άλλωστε δεν υπάρχει πρωτοτυπία σε αυτή τη δήλωση για έναν μαθηματικό, μόνο που ο Ντομένικο την ενσωματώνει στην σωτηριολογία του, με έναν τραγικό τρόπο, αυτοπυρπολούμενος, εντάσσοντας στους τελεστές της σχέσης, το αίτημα της ενότητας με τον δίπλα, με τον άλλο, με όλους, με το όλον. Το νήμα της ταινίας συνεχίζεται ευτυχώς, δια μέσου της πίστεως, μέσω του Γκορτσακόφ, που αποδέχεται τελικώς, την κλήση του Ντομένικο για την μεταφορά του κεριού, για να «σωθεί ο κόσμος».

Στη «Θυσία» τώρα, έχουμε την παρουσία ενός άλλου σαλού, του ταχυδρόμου Όττο, που με το ποδήλατό του μεταφέρει εκτός από γράμματα, δύσκολα αποδεκτές κλήσεις για τον Αλεξάντερ, με σκοπό και πάλι τη σωτηρία, την επαναφορά στην πρωτότερη του πυρηνικού ατυχήματος κατάσταση, μέσω μιας θυσίας. Είναι δηλαδή ο εξάγγελος της ταινίας.

Στην ταινία «Στάλκερ», είναι ο ίδιος ο οδηγός αυτός που συγκρούεται με την παραδεδομένη λογική: ένας παραπεταμένος, χωρίς κοινωνική υπόληψη, ένα πετεινό του ουρανού. Ο οδηγός εισάγει τους συνταξιδιώτες του στο «Δωμάτιο» πραγμάτωσης των επιθυμιών τους, ένα χώρο που βρίσκεται όμως εντός του καθενός.

Στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», το βουβό και απροστάτευτο κορίτσι, με την απαίδευτη, υπεράνω παιδείας, στάση της, δίνει στον αγιογράφο την απαιτούμενη, απτή αναφορά στον πλησίον, την εποχή που δεν μπορεί να ζωγραφίσει την «Δευτέρα Παρουσία», για «να μην φοβίσει» τον απλό λαό.

Και στην πρώτη ταινία του Ταρκόφσκι, «Τα Παιδικά Χρόνια του Ιβάν», έχουμε την εμφάνιση του γέροντα που ψάχνει μια πρόκα στα κατεστραμμένα από τον πόλεμο ερείπια του σπιτιού του.

Κλείνοντας θα λέγαμε ότι οι εμφανίσεις των σαλών στις ταινίες του, αποτελούν ρωγμές σε βεβαιότητες, λειτουργούν σαν χαραμάδες, από όπου μπαίνει ο ήλιος, η βροχή, ο αέρας, μοιάζουν με το σπίτι του Ντομένικο στη «Νοσταλγία», σπίτι διάτρητο στην ελευθερία.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Σε όλο το έργο του Ταρκόφσκι, υπάρχει ένα πλήθος αναφορών σε άλλα καλλιτεχνικά έργα, ποιήματα, κείμενα, ζωγραφικά έργα, είτε με έναν ρητό είτε με έναν πιο έμμεσο τρόπο. Αυτές οι αναφορές, ταινία με την ταινία, συγκροτούν – υφαίνουν έναν χαρακτηριστικό ιστό συσχετίσεων και επιρροών που βοηθούν στην καλλιέργεια μιας πιο ουσιαστικής σχέσης και προβληματικής με τον δημιουργό και τις ταινίες του.

Η παράθεση των αναφορών είναι ενδεικτική και δεν εξαντλεί το θέμα. Έτσι λοιπόν ας ξεκινήσουμε με την χρήση των ποιημάτων του πατέρα του και μεγάλου σύγχρονου ποιητή της Ρωσίας, Αρσενίου Ταρκόφσκι (1905-1989). Στο «Στάλκερ» για παράδειγμα, μετά από κοπιώδη διάβαση και λίγο πριν αντικρίσουν το αναζητούμενο «Δωμάτιο», ο οδηγός απαγγέλλει στους συνταξιδιώτες το ποίημα «Μα αυτό δεν φτάνει». Η δυναμική της στιγμής είναι, νομίζουμε, χαρακτηριστική. Το ποίημα δρα παράλληλα με αντιστικτικά με την πνευματική κατάσταση των ηρώων (του συγγραφέα και του επιστήμονα) μα είναι τέτοια και η μουσικότητα της εκφοράς του λόγου (δεν χρειάζεται να γνωρίζει κανείς την γλώσσα για να το αισθανθεί αυτό), που το ποίημα λειτουργεί και σαν μια πόρτα προς το «Δωμάτιο», είναι σαν να δείχνει το δρόμο για την ίδια την ταινία.

Στον «Καθρέφτη» πάλι, έχουμε εκτεταμένη χρήση των ποιημάτων του πατέρα του, σε βαθμό που θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε σαν μια μικρή περίληψη αυτού του πολυσύνθετου και ξεχωριστού έργου. Και πάλι η ρυθμικότητα του λόγου δονεί μα και ενοποιεί την ταινία. Ως πιο χαρακτηριστική περίπτωση, ας δούμε την χρήση του έμμετρου ποιητικού λόγου στη σκηνή των αυθεντικών σκηνών ντοκιμαντέρ της διάβασης του στρατού της Σοβιετικής Ένωσης στη λίμνη Σίβα στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο. Πρόκειται για μια τραγική στιγμή για τον Σοβιετικό στρατό, όπου παρακολουθούμε την αγωνιώδη προσπάθεια διάβασης υπό αντίξοες συνθήκες μέσα σε ένα βούρκο, όπου όπως εύστοχα αναφέρεται είναι σαν «να περπατά όλο το γένος των ανθρώπων» (Γουνελάς, 1989, 52) και να συμπονά τα πάσχοντα σώματα που βλέπουμε μπροστά μας στην οθόνη. Σε ένα μεγάλο κομμάτι της παρουσίας αυτών των επικαίρων εντός της ταινίας, ακούμε το ποίημα του Αρσενίου «Ζωή, Ζωή», όπου ο ποιητής στέλνει ένα σήμα αθανασίας, («τα πάντα είναι αθάνατα» ή «δεν υπάρχει θάνατος»), τόσο στους θεατές όσο και στους βασανισμένους στρατιώτες της λίμνης Σίβα. Οι εικόνες των επικαίρων είναι από μόνες τους συγκλονιστικές (άλλωστε ένα σημαντικό τμήμα τους είναι «γυμνό» χωρίς άλλο σχολιασμό) τα λόγια του ποιητή όμως δείχνουν και πάλι ένα δρόμο, συμπάσχοντας

«Όλοι μας είμαστε στην παραλία,
και εγώ μ' όσους βαστούν τα δίχτυα
όπου έχει πιαστεί ψαριά αθανασίας»

(Ταρκόφσκι, 1987, 197)

Η σχέση με τα ποιήματα του πατέρα, είναι όμως δυναμική, μεταβάλλεται προϊόντος του χρόνου. Έτσι στη «Νοσταλγία» βλέπουμε τον Γκορτσακόφ να καίει ένα βιβλίο με τα ποιήματα του Αρσενίου Ταρκόφσκι, παρόλο που και πάλι ακούγεται ο ποιητικός λόγος στην ταινία. Είναι μια κρίσιμη στιγμή για τον ήρωα (λίγο πριν αποφασίσει να επωμιστεί το βάρος της απόπειρας της μεταφοράς του κεριού, για την σωτηρία του κόσμου) αλλά και για τον ίδιο τον σκηνοθέτη, που κινηματογραφεί για πρώτη φορά έξω από τη χώρα του (και μάλιστα με χαρακτηριστικό τίτλο «Νοσταλγία»). Ίσως λοιπόν να δηλώνεται η μεταβολή του παραμυθητικού λόγου των έως τότε αναφορών έξω και από το φυσικό τους περιβάλλον (μακριά από το σπίτι, την οικογένεια, το πατρογονικό χώμα) και η αναγκαιότητα αναζήτησης νέων στηριγμάτων στη νέα χώρα, στο νέο εσωτερικό χώρο.

Μια άλλη χαρακτηριστική αναφορά, στο έργο του Ταρκόφσκι είναι ο ζωγράφος Μπρέχελ (Breughel, 1525-1569). Υπάρχει μια ρητή δήλωση στην ταινία «Σολάρις», όπου η Χάρι, η κοπέλα με τα μηδενικά αποθέματα μνήμης (δημιούργημα του πλανήτη Σολάρις από το βάθος της συνείδησης του ήρωα Κέλβιν), βλέπει τον πίνακα του Μπρέχελ με τίτλο «Κυνηγοί στο Χιόνι» (1565). Είναι ίσως η πρόταση παιδείας του Ταρκόφσκι για τα απαίδευτα μάτια του εσωτερικού κόσμου της Χάρι, ένα σύντομο μάθημα για την ζωή των ανθρώπων και τις σχέσεις τους. Η τοπιογραφία όμως του ζωγράφου και η διαλεκτική των πολλών μικρών διηγήσεων που περικλείονται στους πίνακές του, λειτουργεί και ως πρότυπο για τη δημιουργία αρκετών σκηνών, βγαλμένων θαρρείς από γωνιές πινάκων του, όπως στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ» ή στον «Καθρέφτη». Ακόμα πιο πολύ όμως λειτουργεί και ως βάση για την ύφανση της ίδιας της μυθοπλασίας πολλών ταινιών του, όπως για παράδειγμα ο «Αντρέι Ρουμπλιώφ», με πολλές ιστορίες να τρέχουν παράλληλα μέσα σε μια ευρύτερη ιστορία ανάλογα με την θεματική πολυφωνία των έργων του Μπρέχελ (βλ. συνέντευξη της Νατάσσας Συνεσσίου, στο τμήμα των κειμένων).

Στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν», ο μικρός Ιβάν συσχετίζει τις εμπειρίες του από τους Γερμανούς με κάποια πρόσωπα από πίνακες του Ντύρερ (Dürer, 1471-1528). Στη «Νοσταλγία», έχουμε την παρουσία του έργου του Πιέρο ντελα Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1416-1492) «Madonna del Parto» ενώ σημαντική θέση κατέχουν και

τα έργα του Leonardo, στον «Καθρέφτη» και στη «Θυσία». Στον «Καθρέφτη», ο μικρός Ιγκνάτ ξεφυλλίζει ένα λεύκωμα έργων του Leonardo στο δωμάτιο του πατέρα του, ενώ αργότερα στην ταινία η κάμερα στέκεται στο «πορτραίτο της Ginevra Benci» (με την χαρακτηριστική υπόκρουση του Μπαχ στα «Κατά Ματθαίον Πάθη»). Ο Ταρκόφσκι αναφέρει για το συγκεκριμένο έργο, ότι χρειαζόταν τη χρήση κάποιου αχρονικού στοιχείου, σημείου αναφοράς κατά τη διάρκεια μιας σύντομης επίσκεψης του πατέρα στην οικογένειά του, όπως επίσης και ότι τον ενδιέφερε η αμφισημία της προσωπογραφίας, η εμπειρία σύνθετων και αντικρουόμενων συναισθημάτων κατά τη θέαση της εικόνας, για να τα συσχετίσει με μια ανάλογη εσωτερική κατάσταση της μητέρας στην ταινία (Ταρκόφσκι, 1987, 149). Η «Θυσία» ξεκινά με την μελέτη του έργου του Leonardo «η Προσκύνηση των Μάγων» (όπου το σχόλιο όμως του λόγου του ταχυδρόμου Όττο αργότερα στην ταινία, είναι σαφώς αρνητικό «πόσο τρομερό είναι» ή «προτιμώ τον Πιέρο ντελα Φραντσέσκα»!!).

Κλείνουμε την σύντομη παράθεση επιρροών από την ζωγραφική της Δύσης, με μια έμμεση αναφορά, από το τέλος της ταινίας «Σολάρις», στην σκηνή της επιστροφής του Κέλβιν στο πατρικό σπίτι και τον πατέρα, που θυμίζει τον πίνακα του Ρέμπραντ (1606-1669) «η Επιστροφή του Ασώτου».

Ένα άλλο ζωγραφικό έργο που σημαδεύει τον Ταρκόφσκι είναι η εικόνα της «Αγίας Τριάδας» του Αντρέι Ρουμπλιώφ (1360[;]-1430) (Σαρδελής, 1986). Εκτός του ότι η ομώνυμη ταινία θεωρείται σχόλιο στο συγκεκριμένο έργο του σπουδαίου Ρώσου αγιογράφου, έχουμε άλλες δύο εμφανίσεις της εικόνας, στο «Σολάρις» και στον «Καθρέφτη».

Επανερχόμενοι σε αναφορές λόγου έμμετρου ή μη, ενδεικτικά σημειώνουμε, στο «Σολάρις» τον Θερβάντες με τον «Δον Κιχώτη», στο «Στάλκερ» τον Φιοντόρ Τιούτσεφ (Ρώσο ποιητή, 1803-1873), στη «Θυσία» τον Ντοστογιέφσκι (ο ήρωας – ηθοποιός Άλεξ είχε παίξει τον Μίσκιν, από τον «Ηλίθιο»), στον «Καθρέφτη» τους Τσέχωφ (από το «Θάλαμος 6», στο διάλογο της Μαρίας με τον οδοιπόρο γιατρό) και Ντοστογιέφσκι (από τους «Δαιμονισμένους» - αναφορά στη Μαρία Λιεμπιάτκινα - στο διάλογο της Μαρίας με τη φίλη της Λίζα) και Πούσκιν, σε ένα πολύ σημαντικό κείμενο του – επιστολή στον Πιότρ Τσατάγεφ, το 1836, στην οποία επισημαίνεται ένας ιδιαίτερος (ίσως μεσσιανικός) ρόλος της Ρωσίας στην ιστορία της Ευρώπης, μια αντίληψη που διαπερνά την παράδοση αυτής της χώρας.

Να επισημάνουμε ακόμα κάποιες παραπομπές σε κείμενα χριστιανικής γραμματείας, ευαγγελικά ή άλλα. Έτσι λοιπόν στη «Θυσία» έχουμε την αναφορά στο «Γεροντικό»

με την διήγηση του αββά Παμβώ και του αββά Ιωάννη του Κολοβού (Γεροντικό, 1996, 105), όπως και στο «Κατά Ιωάννην» ευαγγέλιο, με τις αναφορές στο «Εν αρχή ήν ο Λόγος». Στο «Στάλκερ» έχουμε την διήγηση «προς Εμμαούς» (Λουκά, ΚΔ΄ 13-35), όπως και λόγια της Αποκάλυψης (ΣΤ΄ 12-15), ενώ στην αρχή της ίδιας ταινίας, η κάμερα διαγράφει με διαδοχικά traveling την κίνηση του σταυρού, ενδεικτική μιας προβληματικής του σκηνοθέτη, όπως επίσης ενδεικτική στην ίδια σεκάνς είναι η στενή δίοδος από όπου διέρχεται η κάμερα, αναφερόμενη προφανώς στην «στενή οδό» της «επί του Όρους ομιλίας» (Ματθαίος, Ζ΄ 13-14).

Το ενδιαφέρον είναι ότι όλες αυτές οι παραπομπές και οι συσχετίσεις, πέρα από μια απόδοση τιμής από μέρους του Ταρκόφσκι στους αναφερόμενους, είναι οργανικά δεμένες στον ιστό της κάθε ταινίας και δεν φέρουν κάποιο διδακτισμό ή κάποια συνθηματολογία. Ο Ταρκόφσκι πίστευε ότι ο κινηματογράφος είναι κάτι το τελείως καινούργιο σαν τέχνη και παρόλα τα δάνεια που μπορεί να έχει από τις άλλες τέχνες πρέπει κανείς να επιμένει στα μοναδικά χαρακτηριστικά του. Η ιδιοφυΐα του Ταρκόφσκι ήταν ότι όλες οι αναφορές του ήταν ρυθμικά στοιχεία που υπάκουαν (ή μήπως άκουγαν;) τον ρυθμό του κάθε έργου του, ήταν και αυτές ρυθμός, ενταγμένες στο σύμπαν των ταινιών του.

ΣΤΙΓΜΕΣ

Βλέποντας κάποιος τις ταινίες του Ταρκόφσκι, εντυπωσιάζεται όχι μόνο από τις κεντρικές διηγήσεις, από τα βασικά πρόσωπα και την εξέλιξη της πλοκής με αυτά, αλλά και από πολλές μικρές ιστορίες εντός της κύριας ιστορίας ή δίπλα σε αυτή. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι η κεντρική αφήγηση στον Ταρκόφσκι, είναι οι πολλές μικρές ιστορίες οι οποίες συνδυάζονται και υπηρετούν μια κύρια ιδέα. Δεν μπορείς να γευτείς πραγματικά το έργο του, σκεπτόμενος μόνο τον κεντρικό θεματικό άξονα μιας ταινίας. Αυτές οι μικρές λοιπόν διηγήσεις συνθέτουν ένα πλέγμα συσχετίσεων, λειτουργούν σαν βαθμίδες – σκαλοπάτια εξέλιξης της αφήγησης, είναι φέτες ρέοντος χρόνου που συνεισφέρουν στη συνολική ροή του χρόνου της ταινίας, είναι κομμάτια που ο δημιουργός σμιλεύει (κατά το «Σμιλεύοντας το χρόνο», τίτλο του βιβλίου του Ταρκόφσκι).

Οι τρόποι και οι μορφές των παράλληλων αυτών ιστοριών ποικίλλουν. Μπορεί να είναι με τη μορφή επικαίρων – σκηνών ντοκιμαντέρ («Καθρέφτης»), μπορεί να είναι μεγάλα αυτόνομα κομμάτια, όπως στο επεισόδιο της χύτευσης της καμπάνας στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», σαν μια μικρού μήκους ταινία εντός της βασικής ταινίας (δες περισσότερα στο κεφάλαιο για την πίστη), μπορεί να είναι σκηνές όπου ο σκηνοθέτης κοιτά με έναν ιδιαίτερο τρόπο το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο η αφήγηση ρέει, κινηματογραφώντας τα δέντρα, τα νερά, τη γη, ή μπορεί να είναι μικρές σεκάνς (σειρά σκηνών), που έχουν μια δικιά τους δυναμική, προσφέροντας όμως στο ρυθμό, στη ροή του χρόνου της συνολικότερης ιστορίας. Τέτοιες στιγμές χρόνου θα αναφέρουμε τώρα.

Ας αρχίσουμε με τις σκηνές των επικαίρων που χρησιμοποιούνται στον «Καθρέφτη» και πιο συγκεκριμένα με τις αυθεντικές σκηνές της προσπάθειας του Κόκκινου Στρατού να διέλθει την λιμνοθάλασσα Σίβα, κοντά στην Κριμαία, στη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Οι σκηνές αυτές γυρίστηκαν από έναν άγνωστο στρατιώτη οπερατέρ του Σοβιετικού στρατού και κινηματογραφούν μια τραγική στιγμή στην ιστορία αυτού του πολέμου. Ο Ταρκόφσκι χρησιμοποιεί εκτεταμένα αποσπάσματα από αυτό το υλικό ντοκιμαντέρ, κάποια με την συνοδεία της ποίησης του πατέρα του (δες και στο κεφάλαιο των αναφορών) και κάποια χωρίς καμία ηχητική επένδυση. Ο Ταρκόφσκι στο βιβλίο του «Σμιλεύοντας το χρόνο», εξηγεί πόσο βαθιά εντύπωση του προξένησαν αυτές οι εικόνες πραγματικής ζωής και εξαίρει τον ανώνυμο οπερατέρ που γύρισε αυτές τις σκηνές, σημειώνοντας και την τραγική πληροφορία ότι πέθανε την ίδια μέρα στη συνέχεια αυτής της διάβασης, όπως και το

γεγονός της επιλογής αυτού του προικισμένου στρατιώτη να κινηματογραφήσει ένα αντιρωικό γεγονός (Ταρκόφσκι, 1987, 180). Συνεχίζοντας, ο Ταρκόφσκι επισημαίνει το πόσο καθοριστικό ρόλο έπαιξαν αυτές οι εικόνες στην ολοκλήρωση της ίδιας της ταινίας όπου χρησιμοποιήθηκαν, του «Καθρέφτη», της πιο αυτοβιογραφικής ταινίας του. Το εντυπωσιακό είναι ότι αυτή η προσωπική ταινία που περικλείει μνήμες διαφόρων αγαπημένων προσώπων του σκηνοθέτη, βρίσκει τον ρυθμό της, κατά τη δήλωσή του, από αυτά τα επίκαιρα, από αυτό το κινηματογραφημένο και χωρίς μυθοπλασία δράμα. Ο ρέων χρόνος αυτών των επικαίρων ενοποιεί όλες τις ροές μνήμης της ταινίας και η ταινία αποκτά ρυθμό και υπόσταση.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα μικρή ιστορία μέσα στην ιστορία της ταινίας είναι η διήγηση για τον μοναχό Κύριλλο στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ». Ο Κύριλλος αποχωρεί από το μοναστήρι που μόναζε μαζί με τον Ρουμπλιώφ, ζηλεύοντας τον ήρωα για την πρόσκληση που του έγινε, σε αντίθεση με αυτόν, να μαθητεύσει την αγιογραφία κοντά στον Θεοφάνη τον Έλληνα (ιστορικό πρόσωπο). Σε αυτό το σημείο έχει σημασία ο τρόπος κινηματογράφησης του προσώπου (Κυρίλλου) που βρίσκεται σε μια δύσκολη κατάσταση οργής και ζήλιας, ένας τρόπος που χαρακτηρίζεται ως φιλόανθρωπο βλέμμα (Σκλήρης, 1984) εννοώντας την προσπάθεια του σκηνοθέτη να προστατεύσει και να μην υπερτονίσει τη στιγμή της προσωπικής αποτυχίας. Συγκεκριμένα, ο ήρωας, μετά από ένα οργισμένο λόγο, αποχωρεί από το μοναστήρι και γλιστρά στο παγωμένο χιόνι. Αυτό όμως το γλίστρημα – προσωπική δοκιμασία, δεν μας το δείχνει η κάμερα αλλά μας παρεμποδίζει τη θέασή του παρεμβάλλοντας ένα μικρό δέντρο. Είναι σαν να θέλει ο σκηνοθέτης να ντύσει, να κρύψει τη δύσκολη στιγμή, να δώσει περιθώρια ανάτασης και στον ίδιο τον δοκιμαζόμενο ήρωα. Ή με τα λόγια αυτού του σημαντικού άρθρου, να περιβάλλει τη σκηνή με έναν «φιλόανθρωπο αποφατισμό του προσώπου» (Σκλήρης, 1984). Μα και στο τέλος της ίδιας σκηνής, που ο Κύριλλος κτυπά ένα σκυλί που τρέχει να τον αποχαιρετήσει, δεν βλέπουμε το σφάλμα: υπονοείται, μέσα στον ίδιο αποφατισμό φιλανθρωπίας.

Στην ίδια ταινία χαρακτηριστικοί είναι δύο ακόμα μικρόκοσμοι ιστοριών, το επεισόδιο της παγανιστικής τελετής και αυτό της αναπαράστασης των Θείων παθών (μέσα σε ένα τοπίο βγαλμένο από πίνακες του Μπρέχελ), με σαφείς συσχετισμούς με τα λαϊκά πάθη του Ρώσικου έθνους στη διάρκεια της ιστορίας, ενταγμένους μάλλον, σε μια σοσιαλιστική ιστοριογραφική ανάγνωση (Galounis, 2003) – υψηλής πάντως αισθητικής.

Πάλι στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», υπάρχει μια σκηνή όπου, λίγο μετά την πυρπόληση και καταστροφή της πόλης, ένας Τάταρος αρχηγός, παρατηρώντας την σχετική τοιχογραφία στην κατεστραμμένη εκκλησία, αδυνατεί να κατανοήσει τη χριστιανική διδασκαλία περί γεννήσεως του Χριστού.

Θα αναφέρουμε εδώ και μια σκηνή, που είναι ενταγμένη στην κεντρική αφήγηση αυτής της ταινίας αλλά δεν συνεισφέρει αποφασιστικά στην πλοκή. Έχει μια ξεχωριστή χρονική ποιότητα, κάτι σαν ένα μικρό πάγωμα χρόνου στην ίδια την ταινία. Μέσα στην πυρπολημένη εκκλησία και πάλι, και μετά την απόφαση του Ρουμπλιώφ να μην αγιογραφήσει ξανά (εξαιτίας του φόβου που έκανε για να σώσει το κορίτσι που προστάτευε) ο ήρωας δηλώνει ότι «δεν υπάρχει πιο τρομακτικό πράγμα από το να χιονίζει σε μια εκκλησία».

Θα κλείσουμε αυτή τη σύντομη συζήτηση με ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από τον «Καθρέφτη» και πάλι και συγκεκριμένα από την αρχή της ταινίας, όπου παρακολουθούμε την θεραπεία ενός τραυλού νεαρού αγοριού από μια λογοθεραπεύτρια. Το αγόρι δεν το ξαναβλέπουμε στην ταινία, η σκηνή μοιάζει να δηλώνει την ίδια την αγωνία του Ταρκόφσκι να εκφραστεί ή με τα λόγια της ταινίας «να πει δυνατά και καθαρά, τώρα μπορώ να μιλήσω».

STALKERS

Stalker είναι μια λέξη από το ρήμα stalk, και σημαίνει ο κυνηγός, ο οδηγός. Κρατώντας τη δεύτερη λέξη ως πιο σημαίνουσα για τις ταινίες του Ταρκόφσκι (είναι ο τίτλος της ταινίας που γύρισε το 1979), μπορούμε να σημειώσουμε και να προβληματιστούμε για την συχνή εμφάνιση ενός τύπου πλάνου σε πολλές από τις ταινίες του. Είναι αυτό το κοντινό πλάνο όπου ο ηθοποιός κινηματογραφείται από την πλάτη (2/7 ή 3/8). Σχετικά με την χρήση του, στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ» για παράδειγμα, το συναντάμε στις σημαντικές - για την κατανόηση της εξέλιξης της πνευματικής κατάστασης του ήρωα - συζητήσεις του Ρουμπλιώφ με τον Έλληνα αγιογράφο Θεοφάνη είτε με τον φίλο και αδελφό στο μοναστήρι Ντανίλ. Στη «Νοσταλγία» στις συζητήσεις – εξομολογήσεις του Ντομένικο με τον Γκορτσακώφ ή σε μια σεκάνς ονείρου του Γκορτσακώφ. Στο «Σολάρις» σε πολλά από τα πλάνα του πατέρα του Κέλβιν όπως και του ιδίου του Κέλβιν στους στοχασμούς του, πριν την αναχώρησή του για το διαστημικό σταθμό.

Στην ομώνυμη ταινία «Στάλκερ», σε πολλές περιπτώσεις, όπως στις διευκρινίσεις του Στάλκερ στους συνοδοιπόρους του, ή στην πορεία του συγγραφέα προς το δωμάτιο, μέσα από ένα τούνελ, στην είσοδο των τριών πρωταγωνιστών στη Ζώνη, πάνω σε ένα βαγονέτο.

Σίγουρα πολλές φορές ο τρόπος κινηματογράφησης μπορεί να είναι ασυνείδητος είτε να εξυπηρετεί τεχνικές αναγκαιότητες, αν και συμφωνούμε με τη δήλωση του Τρυφώ ότι η γωνία λήψης ενός γεγονότος είναι υπόθεση ηθικής, με την έννοια της πραγμάτωσης μιας ελεύθερης επιλογής του δημιουργού, στην προσπάθειά του να αναδείξει την αλήθεια του, μέσα στο κάθε πλάνο.

Έχοντας αυτό κατά νου, μπορούμε να προβληματιστούμε για την χρήση αυτού πλάνου, ως οδοδείκτη, ως οιονεί Stalker, στην πνευματική πορεία των ηρώων αλλά ίσως και των θεατών των ταινιών. Μοιάζει με κάλεσμα σε πορεία, με κλήση για συμμετοχή σε μια αναζήτηση, όπου ο Stalker – οδηγός δείχνει έναν δρόμο και το βλέμμα του θεατή όπως και τα μάτια της ψυχής του, ακολουθούν τον οδηγό και το μονοπάτι. Κλήση σε πορεία λοιπόν αλλά και πορεία προς μια κλήση, του Stalker, του Ταρκόφσκι, των θεατών, του κόσμου όλου. Αναζητούμε το νόημα, όπως και την αλήθεια, οδηγούμενοι από κάποιους, οδηγώντας κάποιους άλλους. Ίσως είναι (και μάλλον είναι) αυθαίρετη η αναγωγή που θα κάνω, αλλά έχει νομίζω μια εκφραστική πυκνότητα, θυμίζει την Λειτουργία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, όπου πολλές φορές,

βλέπουμε την πλάτη του ιερέα, ως οδηγού και αυτού, ως οδοδείκτου, στην κοινή πνευματική πορεία του πληρώματος της εκκλησίας. Ως κάποιου Stalker λοιπόν.

ΠΟΙΗΣΗ ΜΟΡΦΟΚΛΑΣΜΑΤΙΚΗ

Τα fractals ή μορφοκλασματικά είναι μία τάξη πολύπλοκων γεωμετρικών μορφών που διατηρούν λεπτομερειακή δομή σε κάθε κλίμακα μεγέθυνσης και συχνά επιδεικνύουν την ιδιότητα της αυτοομοιότητας (Stewart - Golubitski, 1995). Η αυτοομοιότητα δηλώνει μια κατάσταση όπου τα μέρη ενός αντικειμένου μοιάζουν με την συνολική μορφή, μετά από τη μεσολάβηση μιας διαστολής. Ο όρος fractal πλάσθηκε από τον πολωνικής καταγωγής μαθηματικό Benoit B. Mandelbrot στα μέσα της δεκαετίας του 1970 (Mandelbrot, 1982) από την λατινική λέξη fractus (θρυμματισμένος ή σπασμένος), για να εκφράσει την ιδέα ενός σχήματος τού οποίου οι διαστάσεις δεν περιγράφονται με ακέραιο αριθμό. Τα μορφοκλασματικά χρησιμοποιούνται πολύ στις μαθηματικές περιγραφές του Χάους και της Πολυπλοκότητας, ενώ μπορούν να περιγράψουν και πολλές μορφές της πραγματικότητας, όπως τα σύννεφα ή τις πολυσχιδαίες ακτές ενός νησιού.

Εικ. Ο ελκυστής του Lorenz.



Αυτή η εικόνα έγινε το σύμβολο των μαθηματικών του Χάους. Αποκαλύπτει τη μικροσκοπική δομή που ήταν κρυμμένη μέσα σε μια άτακτη ροή δεδομένων. Η απεικόνιση αυτή εμφανίζει ένα είδος άπειρης πολυπλοκότητας. Η μορφή αυτή μοιάζει σαν δύο φτερά μιας πεταλούδας ή σαν ένα είδος διπλής έλικας. Το σχήμα φανερώνει μια καθαρή αταξία, αλλά και ένα νέο είδος τάξης που γεννιέται μέσα από την αταξία.

Εμάς θα μας απασχολήσει η ιδιότητα της αυτοομοιότητας σε κάποιες σκηνές των ταινιών του Ταρκόφσκι. Συγκεκριμένα έχουμε τρεις περιπτώσεις εμφάνισης δομών - σχεδόν - αυτοομοιότητας.

Στο «Σολάρις» στην τελευταία σεκάνς της ταινίας, με την επιστροφή του Κέλβιν στο πατρικό σπίτι και στον πατέρα του, όπου έχουμε συνεχόμενες αλλαγές κλίμακας μεγέθους, με την κάμερα να μετακινείται προς τα πάνω και την διαπίστωση ύπαρξης δομών στους διάφορους αυτούς μετασχηματισμούς.

Στη «Νοσταλγία» και πάλι στην τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου βλέπουμε τον Γκορτσακόφ και τον σκύλο του, μπροστά στο ρώσικο σπίτι και σιγά σιγά,

ανακαλύπτουμε την χωροθέτηση αυτών μέσα στον ερειπωμένο ναό (διατήρηση δομής σε αλλαγές κλίμακας).

Και τέλος στην «Θυσία» όπου έχουμε μια πιο «χαλαρή» περίπτωση αυτοομοιότητας, με το μικρό σπίτι που προσφέρεται ως δώρο στον ήρωα μπροστά στο μεγάλο σπίτι. Χωρίς να θέλουμε να διυλίσουμε τον κώνωπα, και να αναζητήσουμε κρυμμένα νοήματα εκεί που δεν υπάρχουν, θα παρατηρήσουμε ότι μια τέτοια αυτοόμοια μετρική όπου το μικρό και το μεγάλο, το κοντινό και το μακρινό, συμπλέκονται και διαχέονται το ένα μέσα στο άλλο, είναι πολύ συχνή στα όνειρα, αλλά και στο καθημερινό πλέγμα των ανθρωπίνων σχέσεων, όπου έχουμε ένα δυναμικό – χαοτικό-σύστημα παρά πολλών μεταβλητών και όπου έχουμε πολύ συχνά εμφάνιση τάξης χωρίς κανείς να το περιμένει, μέσα από την αταξία. Ίσως τα κατορθώματα της ελευθερίας, της θυσιαστικής αγάπης (όπως στη «Θυσία») που υπερβαίνει εαυτόν, της πίστης στην ανάγκη της προσωπικής διακύβευσης για να σωθεί ο κόσμος (όπως στο κερύ της «Νοσταλγίας») να είναι νησίδες τάξης που αναδύονται από το πουθενά, να είναι ελκυστές σαν την πεταλούδα του Lorenz, να είναι μορφοκλασματικά με ιδιότητες αυτοομοιότητας.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ανάμεσα στις χαρακτηριστικές ενότητες σκηνών – σεκάνς που διαπερνούν το έργο του Ταρκκόφσκι είναι αυτές των αιωρήσεων προσώπων ή και αντικειμένων μέσα σε στιγμές ερωτικού φορτίου ή πλήρωσης από αγάπη, αν και υπάρχουν κάποιες διαφοροποιήσεις για την κάθε περίπτωση. Ο τύπος αυτής της σκηνής πρωτοεμφανίζεται στη ταινία «Σολάρις» όπου μέσω της αιωρήσεως αντικειμένων, του Κέλβιν, της αναδημιουργημένης από τον πλανήτη Σολάρις, γυναίκας του, Χάρι, εκφράζεται η ένταση μιας κατάφασης των ηρώων στην αγάπη, αλλά και συμμετοχή του περιβάλλοντος χώρου (με το κηροπήγιο και τον πολυέλαιο) και των λογισμών των πρωταγωνιστών σε αυτήν, αφού η εναλλαγή των εικόνων από πίνακες του Μπρέχελ όπως και του «Δον Κιχώτη» του Θερβάντες, μοιάζει να δηλώνει την ενότητα πνεύματος και σώματος σε μια κατάσταση χορογραφίας έρωτος.

Ακολουθεί η εμφάνιση μιας ανάλογης αιωρήσεως στον «Καθρέφτη» όπου σε μια στιγμή μεταξύ ονείρου και οράματος, η πρωταγωνίστρια Μαρία βλέπει τον σύζυγό της και μετά τον εαυτό της ανυψωμένο ενθουμούμενη λόγια αγάπης.

Και τελευταία περίπτωση αιωρήσεως εν αγάπη έχουμε στην «Θυσία», όπου ο πρωταγωνιστής Αλεξάντερ ζητά από την υπηρέτρια Μαρία, ακολουθώντας την προτροπή του ταχυδρόμου εξάγγελου Όττο, να τον αγαπήσει για να επανέλθει στον κόσμο η προτεραία κατάσταση.

Είναι σκηνές λοιπόν όπου συμπυκνώνεται μια κορύφωση ερωτικής τάξεως. Στην σκηνή του «Καθρέφτη» έχουμε ίσως την πιο τυπικά ερωτική, υποδήλωση της σχέσης της Μαρίας με τον σύζυγό της. Στις άλλες δύο όμως εμφανίσεις ανάλογων σκηνών υπάρχουν κάποιες ιδιαιτερότητες.

Στη «Θυσία» δεν έχουμε μια περίπτωση κλασσικής ερωτικής σχέσεως. Η υπηρέτρια Μαρία εμφανίζεται εξ αρχής στην ταινία ως το ταπεινό υπόδειγμα σε ένα σπίτι που αγνοεί την ταπεινή οδό ως προσέγγιση για τη ζωή. Στη συνέχεια μαθαίνουμε μέσω του ταχυδρόμου Όττο κάποιες δύσκολα αποδεκτές ειδήσεις για αυτήν («είναι μάγισσα», «πρέπει να πλαγιάσεις μαζί της», «αυτή είναι η ιερή αλήθεια») τις οποίες ο απελπισμένος Αλεξάντερ αποδέχεται τελικώς και ζητά από τη Μαρία «να τον σώσει, να τους σώσει όλους». Η Μαρία συγκατανεύει με ταπεινή και πάλι διάθεση, αγκαλιάζει με την αγάπη της τον απελπισμένο Αλεξάντερ και η αλλαγή συντελείται. Τα πράγματα επανέρχονται στην προ του πυρηνικού συμβάντος κατάσταση, ο Αλεξάντερ αναχωρεί από τα του κόσμου του αφού κάψει το σπίτι του ενώ η Μαρία τον αποχαιρετά εποχούμενη στο ποδήλατό της. Βλέπουμε λοιπόν ότι οι όροι της

σχέσης Μαρίας Αλεξάντερ είναι σωτηριολογικής τάξεως. Η Μαρία σώζει τον κόσμο (του Αλεξάντερ) ενώ μέσα από αυτήν ξαναγεννιέται ο Αλεξάντερ (και ο κόσμος του). Είναι δύσκολο νομίζω να μην τονιστούν οι αναφορές της χριστιανικής παράδοσης (ακόμα και στο όνομα), στη σωτηρία μέσω μιας γυναίκας, ενταγμένες βέβαια στον εσωτερικό και ποιητικό συγκρητισμό του Ταρκόφσκι.

Στην περίπτωση της ταινίας «Σολάρις» το τοπίο της μυθοπλασίας είναι διαφορετικό. Στον πλανήτη Σολάρις, ο ωκεανός του πλανήτη υλοποιεί – δημιουργεί εικόνες του συνειδητού ή και του ασυνείδητου των ηρώων. Το αποτέλεσμα όμως είναι η παρουσία προσώπων όμοιων εξωτερικά με τα πρότυπα αλλά χωρίς μνήμες, χωρίς παιδεία. Μετά το αρχικό σάστισμα των ηρώων με τα αναδημιουργημένα φιλικά τους πρόσωπα, τα προβλήματα που ανακύπτουν είναι καινοφανή. Τι είναι αληθινό και τι ψεύτικο (θυμίζοντας κάποια από τα σύγχρονα διλήμματα της βιοηθικής) στη σχέση με το αντίγραφο του φίλιου προσώπου; Υπάρχει η ελευθερία της βούλησης στον κλώνο-αγαπημένο πρόσωπο και συνακόλουθα, η σχέση μαζί του είναι σχέση που υπακούει στην ανάγκη, είναι ντετερμινιστική ή μπορεί να φέρνει τον αέρα της ελευθερίας που γεννά η πραγμάτωση της αγάπης; Οι απαντήσεις που δίνει η ταινία είναι ξεκάθαρες και σαρωτικές. Ο Κέλβιν μετά τους πρώτους εσωτερικούς κλυδωνισμούς αποφασίζει να προτάξει την αγάπη του για το νέο – παλιό πρόσωπο, δίνοντας βάρος όμως στην καινοφάνεια της νέας ύπαρξης (ΠΑΥΛΟΣ, 1994) και στην ελευθερία της, δέχεται να παραμείνει στον διαστημικό σταθμό στο όνομα της αγάπης, μα και ακόμα πιο πολύ υποστηρίζει ότι ο ωκεανός του έκανε χάρη με το να του προσφέρει με αυτόν τον ασυνήθιστο μα βασανιστικό τρόπο, την νέα Χάρι. Αναγνωρίζει λοιπόν μια τελεολογία, ένα σκοπό στις κινήσεις του ωκεανού και την αποδοχή της όποιας δικιάς του προσωπικής θυσίας στο όνομα αυτής της τελεολογίας, στο όνομα αυτής της αγάπης. Ακόμα πιο καθαρά και με φόντο τις κινήσεις και εναλλαγές του ωκεανού, δηλώνεται η ζωή «ως ένας λόγος για να αγαπήσουμε».

Και όλα αυτά από την καλλιέργεια της αγάπης του Κέλβιν με την Χάρι. Βλέπουμε λοιπόν την παρουσία της γυναίκας στις ταινίες του Ταρκόφσκι ως φορέα λόγου υπέρβασης του εγώ («Σολάρις»), ως φορέα της σωτηρίας («Θυσία») ή πιο συνοπτικά ως οχήματος αγάπης.

Άλλωστε και με τα λόγια του ίδιου του δημιουργού «έργο μου είναι να κάνω το θεατή που βλέπει τις ταινίες μου να συνειδητοποιήσει την ανάγκη να αγαπάει και να τον αγαπούν, να καταλάβει ότι τον καλεί η ομορφιά κοντά της» (Ταρκόφσκι, 1987, 275)

ΟΝΕΙΡΑ

Ένας συχνά εμφανιζόμενος κώδικας στις ταινίες του Ταρκόφσκι, είναι τα όνειρα. Ξεκινούν την εμφάνισή τους στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν» (1962). Ο Ταρκόφσκι παραλαμβάνει ένα τυπικό σενάριο βασισμένο σε μια νουβέλα του Μπογκομόλοφ, και το απογειώνει με τον τρόπο που το κινηματογραφεί. Τα όνειρα της ταινίας είναι όλα τους όνειρα του μικρού Ιβάν, ενοποιούν τη δράση της ταινίας, είναι αναπόσπαστα δεμένα με τη δραματουργική εξέλιξη. Είναι αυτά τα όνειρα και ένας λόγος για τον οποίο ο Sartre χρησιμοποιεί, δανειζόμενος, τον όρο «σοσιαλιστικό σουρεαλισμό» (SARTRE, 1963), για να χαρακτηρίσει το έργο του πρωτοεμφανιζόμενου Ταρκόφσκι. Τα υλικά αυτών των ονείρων είναι απολύτως ρεαλιστικές εικόνες της ζωής, δηλώνονται με όλα αυτά που ο Ταρκόφσκι αγαπά, το νερό, το χώμα, τα δέντρα, τη γη, και αυτή η παρατήρηση είναι κοινή και για τα όνειρα που χρησιμοποιούνται και στις άλλες ταινίες. Το σημαντικό με τα όνειρα αυτής της ταινίας είναι ότι έχουν μια ανεξήγητη γοητεία που σε καθηλώνει. Η σκηνή για παράδειγμα με τα αχνισμένα μήλα που τρώγονται από τα άλογα είναι μοναδική και η ποίηση όλων των ονείρων της ταινίας αξεπέραστη. Στη σκηνή του ονείρου του φορτηγού με τα παιδιά και τα μήλα, ο Ταρκόφσκι χρησιμοποιεί μια τεχνική «καψίματος» περιοχών του κάδρου για να υποβάλλει ίσως την ονειρική κατάσταση. Αυτή η τεχνική είναι ο πρόγονος μιας επόμενης τεχνικής θέσης του Ταρκόφσκι για τα όνειρα που είναι η χρήση μιας μονοχρωμίας (κάτι σαν σέπια) στις πιο πολλές σεκάνς ονείρων του «Καθρέφτη», της «Νοσταλγίας» αλλά και της «Θυσίας» (Γαλούνης, Ζώνας, 1987, 37). Ο ρόλος όμως αυτής της μονοχρωμίας δεν είναι εντυπωσιακός, δεν θέλει να προκαλέσει όσο να υποδηλώσει μια μετάβαση στη χώρα του ονείρου. Θα θέλαμε να τονίσουμε και πάλι τον σεβασμό του Ταρκόφσκι στα υλικά της ζωής μας, στην υλική σκηνογραφία του βίου μας, αφού στα όνειρα κινηματογραφούνται αναγνωρίσιμα στοιχεία του κόσμου με μια διαφορετική ίσως αίσθηση του ρέοντος χρόνου, γι αυτό και χρησιμοποιεί κάποιες φορές το slow motion. Σε κάποιες σκηνές διαφορετικών ονείρων υπάρχει μια ενότητα χώρου, τελούνται στην ίδια χωροθέτηση, όπως στη «Νοσταλγία» ή στη «Θυσία», ενώ στη «Θυσία» και πάλι υπάρχει μια ευρύτερη, υπόγεια ονειρική διάσταση σε ένα μεγάλο μέρος της ταινίας, αφού δεν είναι ξεκάθαρο αν τα γεγονότα που οδηγούν τον Αλεξάντερ στην θυσιαστική επιλογή της αναχώρησης του και της καύσης του σπιτιού του, είναι πραγματικά ή είναι εσωτερικές διεργασίες έως και ονειρικές.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η χώρα του ονείρου στον Ταρκόφσκι είναι ευδιάκριτη αν και διακριτική στη χρήση των εκφραστικών της μέσων, δεν προκαλεί, όσο υποβάλλει, συνεισφέρει στην ένταση και τον ρυθμό της δραματουργίας και της συνολικής δημιουργίας.

ΓΑΙΑ

Δανειζόμαστε τον όρο γαία από σχετικά πρόσφατες επιστημονικές προσεγγίσεις (των αρχών της δεκαετίας του 1980) και εννοώντας ένα σύνολο οργανικών ή ανόργανων υλικών πάνω στον πλανήτη μας, που αποτελούν μια αδιάσπαστη ενότητα με χαρακτηριστικά ζωντανού οργανισμού και με τη δυνατότητα της αυτορύθμισης, δηλαδή της επιλογής βέλτιστων λύσεων με σκοπό την συνέχιση της ζωής σε αυτό το ευρύτερο οικοσύστημα (Lovelock, 1979). Θα επιχειρήσουμε να δούμε εμφανίσεις αυτής της ζώσας πραγματικότητας, της γαίας, αγνοώντας το τεχνικό μέρος του παραπάνω ορισμού. Στις ταινίες του Ταρκόφσκι ένα σύνολο χαρακτηριστικών της γης (χώμα, δέντρα, νερό ή τα έμβια που κατοικούν σε αυτό το περιβάλλον) έχουν μια κεντρική θέση. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η γη ως ενότητα όπως την περιγράψαμε παραπάνω είναι ένας πρωταγωνιστής, συμμετέχει στις ταινίες «παίζοντας», διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο.

Ξεκινώντας την προσέγγιση σε αυτόν τον κεντρικό ρόλο της φύσης, μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά ότι η πρώτη σκηνή της πρώτης ταινίας του όπως και η τελευταία σκηνή της τελευταίας ταινίας του έχουν ένα παρόμοιο θέμα. Το δέντρο μιας ονειρικής (παραδεισείας;) κατάστασης στην περίπτωση του Ιβάν και στη σχετική ταινία του «τα Παιδικά Χρόνια του Ιβάν» μπορεί να ταυτιστεί με το δέντρο που καρποφορεί μέσω της πίστεως, ποτισμένο με την υπακοή του μικρού παιδιού στην «Θυσία», κατά τα πρότυπα της διηγήσεως του αββά Παμβώ και του μαθητή του αββά Ιωάννη του Κολοβού από το «Γεροντικό» (Γεροντικό, 1996, 105). Σύμφωνα με τους Petrie – Johnson «ο Ταρκόφσκι ταινία με την ταινία πότιζε το νεκρό δέντρο της ταινίας τα *Παιδικά Χρόνια του Ιβάν*, με αναμνήσεις, πίστη και αγάπη μέχρι που αυτό ζωντάνεψε στη *Θυσία*» (Petrie, Johnson, 1999, 131).

Στον «Καθρέφτη» η ομορφιά του φυσικού τοπίου σε καθηλώνει και ο Ταρκόφσκι πολλές φορές κινηματογραφεί την σιωπή του τόπου, μια σιωπή που ζητά από τον θεατή μια κατάσταση εσωτερικής του ησυχίας (Γουνελάς, 1989, 68) για να την γευτεί.

Στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ» αυτή η ίδια ομορφιά, εγγράφεται τόσο δυνατά εντός του κάδρου, που (για παράδειγμα) μοιάζει να επιχειρηματολογεί συνηγορώντας στις αντιρρήσεις του Ρουμπλιώφ στον παραδεδομένο τρόπο αγιογραφίας που τρομάζει τον κόσμο. Αυτό το πλέγμα των αλληλοεξαρτώμενων στοιχείων, του χώματος και μικρόκοσμων σχετικών με αυτό (κλαδιά, φύλλα πεσμένα στο έδαφος, κλπ), των αγρών, των ποικίλων δέντρων (ενδεικτικά αναφέρουμε το επεισόδιο του σύντομου

ερωτικού διαλείμματος στο δάσος με τις σημύδες, στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν», όπως και αυτό των νουθεσιών του Ρουμπλιώφ στον μαθητευόμενο Φόμα), των μεγάλων χιονισμένων εκτάσεων αλλά και του έμβιου κόσμου που κατοικεί σε αυτό το περιβάλλον (κυρίως πουλιά, άλογα, σκύλοι), αποτελούν τον καμβά πάνω στον οποίο συνθέτονται οι αφηγήσεις, όντας αφήγηση και αυτός. Όσον αφορά τον έμβιο κόσμο, στον «Καθρέφτη», ένα πουλί παίρνει τη θλίψη του μικρού Ασάφιεφ, στο «Στάλκερ» ένας σκύλος ενοποιεί το ταξίδι στον εσωτερικό κόσμο της «Ζώνης», με τον εξωτερικό «πραγματικό» κόσμο, ενώ στη «Νοσταλγία» και πάλι ένας σκύλος υποδεικνύει την διασταύρωση των επιλογών του Ντομένικο και του Γκορτσακώφ (ο σκύλος του Ντομένικο αποδεικνύεται ότι είναι ο σκύλος του ονείρου του Γκορτσακώφ).

Δεν υπάρχει ταινία του Ταρκόφσκι που να μην εμφανίζεται όλο αυτό το γήινο μικροσύμπαν, παρόλο που θεματικά κάποιες δεν το απαιτούσαν (όπως στο «Στάλκερ» ή στο «Σολάρις»). Ειδικά για τον «Ρουμπλιώφ» είναι αξιοσημείωτο το πόσα πολλά πλάνα εξωτερικού χώρου έχει. Είναι ενδιαφέρον ότι το ίδιο χρονικό διάστημα της δεκαετίας του 1960, ένα από τα αιτήματα του Γαλλικού Νέου Κύματος ήταν και η έξοδος του σκηνοθέτη και της ματιάς του από τα studio, στο πεδίο της καθημερινότητας, του δρόμου, με σκοπό τη «σύλληψη» όσο το δυνατόν περισσότερης αλήθειας εντός της ταινίας. Ο Ταρκόφσκι ξεκινώντας από διαφορετικές προϋποθέσεις κινηματογραφεί την αλήθεια του, εντός του χώρου της γαίας, μέσα στον οποίο μεγάλωσε και αγάπησε.

Ακόμα πιο πολύ όμως στο έργο του, βλέπουμε την γαία ως ένα σύστημα αναφοράς των ηρώων, σα να υπολογίζονται οι ψυχικές καρτεσιανές συντεταγμένες τους με βάση την μετρική του χώρου που ορίζει η ζώσα γαία. Βλέπουμε τους ήρωες να ξαπλώνουν συχνά στο χώμα όπως στο «Στάλκερ» (ο στάλκερ εξουθενωμένος βουτά στο χώμα ακόμα και εντός της «Ζώνης»), να αγκαλιάζουν τη γη, να ψάχνουν για την αλήθεια τους μέσα της, όπως ο μικρός Μπορίσκα αναζητώντας το μυστικό της κατάλληλης χύτευσης της καμπάνας. Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι δηλώνει «...απέδιδα μεγάλη σημασία σ' ότι έχει σχέση με τις ρίζες μας: δεσμοί με το οικογενειακό σπίτι, την παιδική ηλικία, τον τόπο, την Γη» (Ταρκόφσκι, 1987, 265). Μια στάση που απηχεί και μια ευρύτερα Ρώσικη στάση απέναντι στη γη, όπως στην περίπτωση του Ρασκόλνικωφ στο «Έγκλημα και Τιμωρία» του Ντοστογιέφσκι, που του υποδεικνύεται να ζητήσει συγχώρεση φιλώντας τη γη (δες περισσότερα σχετικά, στη συνέντευξη με τον Μάρκο Γαλούνη). Είναι ίσως μια άλλη όψη της Ρώσικης

νοσταλγίας, της διάθεσης επιστροφής σε κάτι πρωταρχικό. Είναι η αναγνώριση της γαίας ως σπίτι, ως κατοικίας όπου πρέπει να επιστρέψουν οι νοσταλγοί, όπως χαρακτηριστικά δείχνεται στην τελευταία σκηνή της «Νοσταλγίας», συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω. (Ο Γκορτσακώφ ακουμπώντας στη γη του, παρέα με τον αγαπημένο του σκύλο, επιστρέφει).

«Η βροχή, η φωτιά, το νερό, το χιόνι, οι δροσοσταλίδες, οι σπιλιάδες είναι μέρη της υλικής σκηνογραφίας, της αλήθειας, θα έλεγα της ζωής μας. Γι' αυτό απορώ όταν ακούω πως οι άνθρωποι δεν μπορούν να απολαύσουν τη φύση άμα τη βλέπουν όμορφα “δοσμένη” στην οθόνη, παρά πρέπει να ψάξουν για κάποιο κρυφό νόημα» (Ταρκόφσκι, 1987, 291).

Σε όλο αυτό το ενοποιημένο σύμπαν της γαίας, υπάρχουν και πολλές εικόνες στις ταινίες με φωτιά, με νερό ή με βροχή και είναι μια συχνά διατυπωμένη παρατήρηση, ότι υπάρχει ένα ιδιαίτερο συμβολικό φορτίο σε αυτές τις εικόνες. Αυτή η διάσταση με τις απόψεις του δημιουργού οφείλεται νομίζουμε στην δραματουργική ένταση σκηνών που χρησιμοποιούν τα παραπάνω φυσικά στοιχεία και μένουν βαθιά χαραγμένες στη ψυχή των θεατών. Οι σκηνές της καύσης του σπιτιού του Αλεξάντερ στη «Θυσία» ή της αυτοπυρπόλησης του Ντομένικο για παράδειγμα, έχουν μια ιδιαίτερη εσωτερική ένταση που τις κάνει μοναδικές. Η στη σκηνή της πυρκαγιάς στην αποθήκη στον «Καθρέφτη», νιώθεις μια τέτοια πληρότητα βλέποντάς την (Synessios, 2001, 66) που αποτελεί έκπτωση από το ποιητικό γεγονός, ο επιμερισμός των στοιχείων που την αποτελούν. Μοιάζει το αλφάβητο του Ταρκόφσκι να είναι διευρυμένο με τα φυσικά αυτά στοιχεία μέσα στα οποία μεγάλωσε και αγάπησε, οπότε οι λέξεις και οι φράσεις που γεννιούνται να είναι εμποτισμένες από τα επιπλέον γράμματα (το νερό, τη φωτιά, τη γη). Ειδικά για το υγρό στοιχείο και την εμφάνισή του στις ταινίες, ο κατάλογος θα ήταν υπερβολικά (και ανώφελα) μακρύς. Τα πρόσωπα τσαλαβουτούν στα νερά όπως ο Γκορτσακώφ στη «Νοσταλγία», κολυμπούν στο παγωμένο νερό, ψύχοντας έτσι και το πάθος της συνάφειας του Ρουμπλιώφ με τους παγανιστές στην ομώνυμη ταινία, βρέχονται όπως οι τρεις μοναχοί πάλι στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», ενώ έχουμε και πολλές ροές υγρών είτε ως βρόχινο νερό που συγκεντρώνεται στο σπίτι του Ντομένικο στη «Νοσταλγία», είτε με το νερό ως δοχείο, ως βάση για τις ροές, άλλων υλικών και αντικειμένων, ένα μαντήλι στο νερό στο επεισόδιο του Ρώσικου Χριστού, το χρώμα από ένα πινέλο ζωγραφικής του Φόμα, το παγούρι στο νερό στο επεισόδιο του φόνου των καλλιτεχνών στο δάσος στον «Ρουμπλιώφ», φυτά, φύλλα και κλαδιά στο «Σολάρις» είτε ο αναλυτικός

μικρόκοσμος ενός αλλοιωμένου φυσικού περιβάλλοντος στο «Στάλκερ», ενώ και ο χώρος του αοράτου, το «Δωμάτιο» στο «Στάλκερ» κινηματογραφείται ως ένας χώρος μεταβολών του υγρού στοιχείου, με βροχή, σταγόνες, λιμνάζοντα νερά.

Είναι αλήθεια ότι ο πειρασμός δεύτερων σκέψεων για την χρήση του νερού στις ταινίες του είναι προφανής, μα νομίζω πρέπει να δεχτούμε το έργο του δημιουργού και να ψάξουμε για την αλήθεια των εικόνων ως ρυθμικών μονάδων του ευρύτερου ρυθμού της κάθε ταινίας.

ΠΙΣΤΗ

Αν κάποιος ήθελε να περιγράψει επιγραμματικά τον κοινό θεματικό παρονομαστή των ταινιών του Ταρκόφσκι τότε νομίζουμε ότι η πίστη θα ήταν η χαρακτηριστικότερη απάντηση. Και αυτό γιατί σε όλες τις ταινίες υπάρχουν γεγονότα θυσιαστικών αποπειρών, στιγμές που επιχειρείται μια υπέρβαση ορίων του εγώ, της κοινωνικής ομάδας, μιας κοινής λογικής. Κινητήριο μοχλός αυτών των εγχειρημάτων είναι η πίστη. Πίστη άρρητη, δύσκολο να οριστεί, πίστη στο άρρητο. Πίστη ως μια αναφορά που υπερβαίνει το εγώ, την ομάδα, την (στενή) λογική, πίστη δημιουργική όμως που ανοίγει ορίζοντες στο εγώ, στην ομάδα, στη λογική.

Ξεκινώντας, θα αναφέρουμε το «Στάλκερ» μια ταινία εσωτερικών τοπίων, μια ταινία δρόμου με σταθμούς όμως πνευματικής τάξης, με θέμα την αναζήτηση του «Δωμάτιου» πραγμάτωσης των επιθυμιών, όπου το «βασικό είναι να πιστεύετε». Το «Δωμάτιο» που σύμφωνα με τον οδηγό – stalker δέχεται αυτούς που «δεν έχουν καμιά ελπίδα» ως πιο δεκτικούς για τις υπερβάσεις των ορίων που αναφέραμε πιο πάνω, όπως και αυτούς που είναι «αδύναμοι σαν παιδιά». Ο ίδιος ο stalker δείχνει να απογοητεύεται αργότερα από την έλλειψη πίστης γύρω του και είναι (όπως αναφέραμε στο κεφάλαιο με τα παιδιά) το εν αδυναμία παιδί του, που απαντά με τον τρόπο του στα αδιέξοδα του stalker.

Στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ» έχουμε το επεισόδιο της χύτευσης της καμπάνας, που έχει για θέμα του την πίστη και ως δημιουργία. Ο νεαρός γιος ενός χύτη καμπάνων που πέθανε πρόσφατα, ισχυριζόμενος ότι γνωρίζει από τον πατέρα του το μυστικό της σωστής χύτευσης και δημιουργίας καμπάνας αναλαμβάνει μια μεγάλη παραγγελία. Ο Μπορίσκα έχει την εφηβική αφέλεια να μπλεχτεί σε κάτι που αγνοεί, ζεσταίνεται από τη φλόγα του αγνώστου, αργότερα τσουρουφλίζεται από την συνάφειά του με αυτό που τον ξεπερνά, κτυπά πόρτες ψάχνοντας, παίρνει κάποιες απαντήσεις από την ίδια τη γη του, ακροβατεί στο κενό δίνοντας διαταγές και περιμένοντας και τελικώς η καμπάνα δονείται από τη μουσική της. Εξαντλημένος πια, αποκαλύπτει την άγνοιά του στον Ρουμπλιώφ που έχοντας υποσχεθεί σιωπή και αποχή από την τέχνη του εξαιτίας του φόβου που έκανε για να προστατεύσει το νεαρό κορίτσι, προσέχει κάποια στιγμή την δοκιμασία πίστης του Μπορίσκα και βλέπει στο πρόσωπό του το άνοιγμα των ψυχικών οριζόντων που ζητούσε για να αποφασίσει την εκ νέου κατάφασή του στη ζωγραφική. Βλέπουμε λοιπόν την τέχνη, την δημιουργία, ως ένα βήμα πίστεως.

Στη «Νοσταλγία» τώρα, είναι αυτή η κατάφαση εξαιτίας της πίστεως που δημιουργεί το αναπάντεχο και το καινοφανές. Ο Γκορτσακώφ πιστεύει ότι η σωτηρία είναι υπόθεση όλων των ανθρώπων σύμφωνα με τα λόγια του σαλού Ντομένικο και αποδέχεται στο όνομα αυτής της κοινής υπόθεσης το προσωπικό μα και παράλογο ρίσκο. Δοκιμάζει να μεταφέρει το κερύ-παρακαταθήκη του Ντομένικο και μετά από δύο αποτυχημένες απόπειρες τελικώς το κατορθώνει. Οι σκηνές έχουν μια τρομερή δυναμική, χρειάζονται βέβαια και την προσωπική συγκατάβαση του θεατή στα συντελούμενα. Η προσωπική διακύβευση λοιπόν μέσω της πίστεως αφορά όλο τον κόσμο και αυτά τα μικρά προσωπικά κατορθώματα πίστης που επηρεάζουν τις ζωές της κοινότητας, των άλλων, του άλλου, είναι και το νόημα της θυσίας του μικρού Ιβάν στα «Παιδικά Χρόνια του Ιβάν».

Στη «Θυσία» πάλι, έχουμε την εναρκτήρια σκηνή της διηγήσεως από το Γεροντικό (Γεροντικό, 1996, 105) που αναφέρει μια ιστορία υπακοής, να ποτίζεις ένα ξερό δέντρο κάθε μέρα, και την αποχαιρετιστήρια σκηνή της ταινίας (και όλου του έργου του δημιουργού) της πραγμάτωσης αυτής της υπακοής από την μεριά του μικρού αγοριού στο λόγο του πατέρα. Αυτές οι σκηνές μας υποδεικνύουν να δούμε και όλη την ταινία σαν ένα σχόλιο πάνω στην υπακοή που είναι ένα κατεξοχήν επίτευγμα πίστης. Πράγματι ο Αλεξάντερ θυσιάζεται επειδή πιστεύει, δοκιμάζεται στην υπακοή με την κλήση του αρρήτου που του γίνεται μέσω του ταχυδρόμου Όττο και αποδεχόμενος αυτήν την κλήση, νηπιάζει, γίνεται παιδί στο όνομα της πίστης.

Ίσως και όλο το έργο του Ταρκόφσκι να πρέπει να θεαθεί με αυτό το πρίσμα, ως ασκήσεις υπακοής του ίδιου στις άρρητες κλήσεις εντός του και οι ταινίες του νησιδες πίστης στο πέλαγος της υπακοής του.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Τρεις συνεντεύξεις για τον Ταρκόφσκι, οι δύο με ερευνητές και μελετητές του (Γαλούνης Μάρκος και Συνεσσίου Νατάσα) και η άλλη με έναν άνθρωπο του κινηματογράφου και του θεάτρου (Αβδελιώδης Δήμος).

ΝΑΤΑΣΑ ΣΥΝΕΣΣΙΟΥ

Η Νατάσα Συνεσσίου έχει εκδώσει στα Αγγλικά μια σημαντική μονογραφία για τον "Καθρέφτη" του Ταρκόφσκι (Synessios, 2001) ενώ είναι και εκ των μεταφραστών στα αγγλικά, σεναρίων του Ταρκόφσκι (Synessios, Powell, 1999). Συμμετέχει και στον τόπο www.andreitarkovski.org

Για τον «Καθρέφτη»

>>Ποια η σημασία του "Καθρέφτη" στο έργο του Ταρκόφσκι; Στο βιβλίο σας αναφέρετε ότι είναι μια ταινία, σημείο καμπής στο έργο του, θεματολογικά και εκφραστικά, ενώ και χρονολογικά είναι στο μέσον των επτά ταινιών του

Νομίζω πως απαντώ σ' αυτήν την ερώτηση στην εισαγωγή, αλλά επίσης και σε όλο το βιβλίο. Ο «Καθρέφτης» καταφέρνει αυτό που ο Ταρκόφσκι πάντα αναζητούσε να κάνει στο σινεμά, να οργανώσει το υλικό της ταινίας με τέτοιο τρόπο ώστε να αφήσει ανοιχτές τις εσωτερικές διεργασίες συνείδησης, μνήμης και συναισθήματος ενός ανθρώπου. Επίσης συγχωνεύει τον χρόνο, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον. Αιχμαλωτίζει τους εσωτερικούς κύκλους της ζωής ενός ανθρώπου αλλά επίσης τους εσωτερικούς κύκλους της ανθρωπότητας – πόλεμο, καταστροφή, νεωτερισμό, κατόρθωμα, επανάσταση. Είναι το πιο προσωπικό του φιλμ με την έννοια ότι σε αυτό ξαναδημιούργησε τον κόσμο της παιδικής του ηλικίας όπως τον θυμόταν, όπως είχε την ανάγκη να τον δει στην οθόνη για να μπορέσει να τον καταλάβει, να συμφιλιωθεί με αυτόν και εν τέλει να τον απαλλάξει από τις όψεις του που τον πλήγωναν και τον στοίχειωναν. Έκανε αυτό το φιλμ την περίοδο που περνούσε την κρίση της μέσης ηλικίας, όσο τετριμμένο κι αν ακούγεται αυτό, αλλά χρειαζόταν να ξαναοργανώσει μέσα του τη ζωή που είχε ζήσει ως τότε. Χρειαζόταν να καταλάβει την έννοια της μητέρας, του πατέρα, της συζύγου, του παιδιού, χρειαζόταν να έρθει αντιμέτωπος με την ενοχή του απέναντι στους ανθρώπους που αγαπούσε και τους οποίους, με κάποιο τρόπο, είχε απογοητεύσει όπως πίστευε. Ο «Καθρέφτης» είναι ένα ποίημα – μια αφαιρετική αφήγηση με το δικό του εσωτερικό ρυθμό και παραστάσεις που μας

μεταφέρουν σε κόσμους που ενεργοποιούν τις βαθύτερες πτυχές της ύπαρξής μας. Νομίζω ότι ο Ταρκόφσκι έβαλε όλη του τη λυρική, ρομαντική καρδιά και ψυχή στον «Καθρέφτη». Κάθε πλάνο είναι ζωντανό με συναίσθημα και νόημα. Είναι σαν να πήρε μια σφραγίδα της ψυχής του και του βαθύτερου καημού του και την έβαλε στην οθόνη για να τη δούμε όλοι. Αυτός είναι πιθανότατα ο λόγος για τον οποίο οι άνθρωποι πάντα αντιδρούν τόσο προσωπικά σ' αυτήν την ταινία. Μιλάει για όλους εμάς, παρότι οι ιστορίες μας μπορεί να είναι διαφορετικές από τις δικές του. Αντιμετωπίζει αρχέτυπα θέματα –αγάπη, απώλεια, οικογένεια, δημιουργία- μα σ' αυτό το φιλμ περισσότερο από κάθε άλλο βρίσκει την κινηματογραφική γλώσσα με την οποία τα ονομάζει, και νομίζω, πιο σημαντικά, βρίσκει έναν τρόπο να κινηματογραφήσει το θείο. Να μεταδώσει την αρμονία και την ψυχή που διαποτίζει τα πάντα. Για μένα οι τρεις ταινίες που ακολουθούν αρχίζουν να δημιουργούν έναν κόσμο ο οποίος είναι όλο και περισσότερο θεωρητικοποιημένος και ψυχρός. Σαν να τα είχε δώσει όλα στον «Καθρέφτη» και έπειτα άρχιζε να στερεύει. Ο ίδιος μιλάει για το συναίσθημα τρομακτικού κενού μετά τη δημιουργία της ταινίας, όχι ελευθερίας, μόνο κενού, σαν να έχασε κάτι για πάντα.

Πολυφωνία στον «Καθρέφτη»

>>Χαρακτηρίζετε την ταινία (τον "Καθρέφτη") ως πολυφωνικό έργο. Θα θέλατε να συνοψίσετε τα κυριότερα σημεία αυτής της πολυφωνίας;

Είναι η απουσία γραμμικής αφήγησης, το προσωπικό και ιστορικό υπόστρωμα. Και δεν είναι μόνο ο συγγραφέας ο οποίος ονειρεύεται και θυμάται –είναι επίσης η μητέρα του, η γυναίκα του, ο γιος του, το έθνος του. Είναι πολλές πραγματικότητες που υπάρχουν ταυτόχρονα. Για παράδειγμα, η τελευταία σκηνή έχει τη μητέρα του σαν μια γριά γυναίκα και τη μητέρα του σαν μια νέα γυναίκα μέσα στον ίδιο χώρο, την ώρα που τα παιδιά είναι ταυτόχρονα τα παιδιά και τα εγγόνια. Στον «Καθρέφτη» είναι ο τρόπος που μεταχειρίζεται τα τυπικά στοιχεία για να φωτίσει τον χαρακτήρα, τα συναισθήματα και την ιδέα από κάθε πλευρά. Η μητέρα είναι επίσης το πορτραίτο του Leonardo της Ginevra de Benci, είναι η γριά κυρία που στέκεται αμήχανη στην πόρτα του διαμερίσματος του γιου της, είναι η μουσική του Bach, του Pergolesi και του Purcell, είναι η διάθεση που κινηματογραφεί τη φύση, είναι το γράμμα του Πούσκιν που διαβάζει το παιδί (το οποίο αντιστοιχεί στο επεισόδιο της εξάσκησης των μικρών παιδιών στο πεδίο βολής). Βλέπουμε τη μεγάλη επιρροή της Ρωσίας

γύρω μας, διαβάζουμε για τους Ρώσους που έσωσαν την Ευρώπη από τους Τατάρους και βλέπουμε τον χτυπημένο από οβίδα εκπαιδευτή που έσωσε την Ευρώπη από τους Ναζί. Το επεισόδιο με τους Ισπανούς απηχεί αυτό επίσης –ξεριζώθηκαν, σκοτώθηκαν, τραυματίστηκαν από έναν κτηνώδη εμφύλιο πόλεμο που χώρισε την κοινωνία στα δύο. (Το επεισόδιο στο διαμέρισμα του συγγραφέα απηχεί τις σκηές του ισπανικού εμφύλιου πολέμου με τα καράβια γεμάτα με παιδιά Ισπανών τα οποία πήγαν να ζήσουν στη Σοβιετική Ένωση για να σωθούν από τον Φράνκο). Είναι επίσης το επεισόδιο στο τυπογραφείο –η προσωπική τραγωδία της μητέρας μέσα στη μεγαλύτερη τραγωδία του σταλινικού τρόμου. Είναι η αρχική σκηνή με το παιδί που τραυλίζει –όπως ο ίδιος ο δημιουργός επιχειρεί να φωνάξει, δυνατά και καθαρά. Είναι η ποίηση που συνηχεί με τη διάθεση της μητέρας ή συνηχεί με τις εικόνες της οθόνης. (Το ποίημα που διαβάζεται κατά τη διάβαση λίμνης Σίβα). Είναι ολόκληρη η πολυσύνθετη δομή της ταινίας της ίδιας, οι αμέτρητες αντιστοιχίες –ο τρόπος που το όνειρο, η μνήμη, η ιστορία, όλα συνυφαίνονται συνθέτοντας ένα μωσαϊκό της ζωής και της εποχής μιας οικογένειας.

Πολυφωνία στις άλλες ταινίες του

>>Νομίζω ότι πολυφωνικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και όλο το έργο του Ταρκόφσκι. Αν συμφωνείτε με αυτό, θα μπορούσατε να εντοπίσετε τις πιθανές διαφοροποιήσεις αυτής της πολυφωνίας, στις άλλες του ταινίες;

Στον «Ρουμπλιώφ» είναι ξανά εκεί υπό την έννοια ότι βλέπουμε πολλές διαφορετικές όψεις μιας μεγάλης κατασκευής. Ακολουθούμε διαφορετικές ιστορίες: ο άντρας που επιχειρεί να πετάξει, η γυναίκα δια Χριστόν σαλή, ο γελωτοποιός, ο ζηλιάρης Kirill, ο ίδιος ο Ρουμπλιώφ, ο Θεοφάνης ο Έλληνας και ο χύτης καμπάνων Boriska. Παρακολουθούμε τη φονική σύγκρουση μεταξύ δύο πριγκήπων, βλέπουμε τον Ρώσο Ιησού να ανεβαίνει το ρωσικό γολγοθά, τις δημόσιες συζητήσεις μεταξύ του Θεοφάνους και του Ρουμπλιώφ –τον βυζαντινό κυνισμό και τον ρωσικό ιδεαλισμό. Για άλλη μια φορά ο Ταρκόφσκι χρησιμοποιεί πληθώρα αντιστοιχιών για να αποκαλύψει τη μεγαλύτερη κατασκευή και την κύρια ιδέα. Δεν υπάρχει γραμμική ακολουθία, η αφήγηση πηγαίνει μπροστά και πίσω στο χρόνο (ο Ρουμπλιώφ επίσης έχει αναμνήσεις της φυγής του από το μοναστήρι της Αγίας Τριάδας με τον Kirill και τον Daniil) και συγκεντρώνει τις λεπτομέρειες, τις βινιέτες, τα συμβάντα με σκοπό να αποκαλύψει τη σύλληψη του συγγραφέα η οποία γίνεται κατοικία της πάλης του ήρωα. Το ταρκοφσκικό τοπίο μεγαλώνει γύρω από την κεντρική ιδέα, και αυτό το

«τοπίο» έχει πολλές παραλλαγές. Ο Ταρκόφσκι συγκεντρώνει την ποίηση, τη μουσική, το κείμενο, τον ήχο, τη φύση, τη σκηνοθεσία για να εκφράσει αυτό που τον συγκινεί σε κάθε περίπτωση. Στο «Στάλκερ» η φύση συνωμοτεί για να αποτρέψει ή να οδηγήσει τους άντρες στον στόχο τους – το δωμάτιο. Και στο χερσότοπο του Στάλκερ συναντά –όχι μόνο τον φυσικό χερσότοπο, αλλά τον χερσότοπο που είναι η καρδιά και η ψυχή των δύο πελατών του, του συγγραφέα και του επιστήμονα- όπου όλη η ελπίδα και πίστη μοιάζει νεκρή, η μικρή του κόρη, σαν από όσμωση ή θαύμα να μεταφέρει την ιδέα του, το πάθος που τον καίει. Αυτή έχει μεταφυσικές δυνάμεις παρά το σπασμένο της πόδι. Ο κόσμος είναι ζωντανός με μυστηριώδεις τρόπους κι ο Ταρκόφσκι αποκαθιστά το μυστήριο μέσα από ήχο και εικόνα και ακινησία, μέσα από τον ρεαλισμό και την ανάμνηση, μέσα από την ονειροπόληση και την πραγματικότητα. Αυτό είναι για μένα η πολυφωνία.

Το προσωπικό και το ιστορικό (κοινωνικό)

>>Ο "Καθρέφτης" θεωρείται από πολλούς ως η πιο προσωπική ταινία του δημιουργού. Παρόλα αυτά, είναι η ταινία όπου η ιστορία επεμβαίνει στον μεγαλύτερο βαθμό από τις άλλες του ταινίες (εκτεταμένη χρήση επικαίρων κλπ) Πως συνδυάζεται το προσωπικό και το κοινωνικό σε αυτήν την ταινία αλλά και στο υπόλοιπο έργο του

Ο Ταρκόφσκι πάσχιζε να πει ότι δεν τον ενδιέφερε ποτέ το τοπικό, αλλά ενδιαφερόταν μόνο για τη δημιουργία του δικού του κόσμου και των χαρακτήρων και των ιδεών που τον κινητοποιούσαν. Αυτό είναι μόνο μερικώς αλήθεια στον βαθμό που δεν μπορείς να είσαι ανεξάρτητος από την εποχή σου. Το πνεύμα και οι έγνοιες της εποχής θα βρίσκουν πάντοτε τη θέση τους στην εργασία σου ακόμα και με έναν έμμεσο τρόπο. Στον «Καθρέφτη» ο Ταρκόφσκι περιέλαβε το κομμάτι των σκηνών ντοκιμαντέρ αρχικά διότι κατά τη διάρκεια των συναντήσεών του με τους υπευθύνους του στούντιο, η κριτική τους ήταν ότι δεν έβλεπαν αρκετά από τη «ζωή του έθνους» στην ταινία. (Στην αρχική του πρόταση, είπε ότι θα συνέδεε τη ζωή της μητέρας με τη ζωή του έθνους). Έτσι αυτή η όψη της ταινίας εξελισσόταν, μερικώς μέσα από την εξωτερική πίεση, και μερικώς μέσα από τη δημιουργική διαδικασία του ίδιου του Ταρκόφσκι. Ήθελε να πάρει μια σφραγίδα της ζωής, και καταλάβαινε ότι το προσωπικό θα έβγαινε ακόμα πιο δυνατό όταν θα προσφερόταν απέναντι στο ιστορικό υπόβαθρο. Νομίζω ότι επίσης όσο προχωρούσε γινόταν πιο θερμός και γνήσιος υποστηρικτής της αλήθειας. Επίσης το αληθινό σινεμά ήταν κομμάτι του zeitgeist και αυτό τον επηρέασε. «Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν» είναι μια ταινία που

γεννήθηκε από την αισθητική της περιόδου «κλιωσίματος των πάγων» 1955-1967, όπου η σοβιετική κοινωνία άνοιξε σε νέες επιρροές και σε μια πειραματική διάθεση στις τέχνες. Ο Ταρκόφσκι άρχισε την καριέρα του την ώρα που αυτή η ανεκτική εποχή έφτανε στο τέλος της. Η πρώτη ταινία τον έκανε παγκόσμια γνωστό με τον Sartre ως τον απολογητή του. Ο δάσκαλός του, ο βετεράνος σκηνοθέτης του κινηματογράφου Mikhail Romm τον ενθάρρυνε να είναι κύριος του εαυτού του και ποτέ να μη συμβιβάζεται. Η δική του φύση ήταν πάντοτε ασυμβίβαστη και έτσι άρχισε μια μικρή μάχη με τις αρχές για να μείνει πιστός στο όραμά του. Οι ταινίες του, σε ποικίλες όψεις, αφορούν τον καλλιτέχνη της εποχής του (ο «Ρουμπλιώφ» είναι το υπέρτατο παράδειγμα αυτού). Δεν υπάρχει ωστόσο ευθεία κριτική για το σοβιετικό σύστημα, αλλά μάλλον ασκείται κριτική για το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ρωτούν για το αδυσώπητο της προόδου, για την απώλεια της πίστης του ανθρώπου, τη βία της φύσης του, την ανικανότητά του να επικοινωνήσει με τον σύντροφό του. Δεν υπάρχουν οι έγνοιες ενός μοναχικού ανθρώπου ο οποίος κρύβεται σε έναν ονειρικό κόσμο αλλά ενός άντρα ο οποίος ζει μέσα στον κόσμο και πολεμά ό,τι βλέπει σαν στοιχεία αποπροσανατολισμού. Επίσης, το μεσσιανικό όραμα του Ταρκόφσκι, το γεγονός ότι έδωσε στον εαυτό του τον ρόλο ενός προφήτη και μάρτυρα είναι βαθιά εδραιωμένο στη ρωσική παράδοση της οποίας ένιωθε βαθιά ότι ήταν ένα μέρος της. Στη Ρωσία ο καλλιτέχνης είναι ένας μάρτυρας, μιλούσε εξ ονόματος του λαού, εναντίον του δυνάστη, αλλά το έκανε στη γλώσσα των προφητών και των ποιητών, όχι των δημαγωγών. Ο Πούσκιν αναφέρεται πάντα ως το πρωταρχικό παράδειγμα. Ο Ταρκόφσκι έγραψε στο «Σμιλεύοντας τον χρόνο» ότι καθένας από μας, μέσα από τη ζωή του, σφυρηλατεί δεσμούς με όλη την ιστορία της ανθρωπότητας. Για τον Ταρκόφσκι ο καθένας από μας έχει τη δική του ευθύνη ως συμμετέχων στην ιστορική διαδικασία. Στο βιβλίο μου, (Mirror, 2001) αναφέρω τα λόγια του Ταρκόφσκι (από το «Σμιλεύοντας το χρόνο»): «στη μια μορφή ή την άλλη όλες οι ταινίες έχουν κάνει σαφές ότι οι άνθρωποι δεν είναι μόνοι τους και εγκαταλειμμένοι σ' ένα άδειο σύμπαν, αλλά είναι δεμένοι με το παρελθόν και το μέλλον. Ότι καθώς κάθε άνθρωπος ζει τη ζωή του συνάπτει δεσμό με ολόκληρο τον κόσμο και μάλιστα με όλη την ιστορία της ανθρωπότητας». Νομίζω πως αυτό τα λέει όλα. Παρότι πρέπει να παραδεχτώ ότι οι μάχες με τις αρχές άλλαξαν τον Ταρκόφσκι, τον έκαναν σκληρό και αλαζόνα. Επίσης επηρέασαν τις ταινίες του. Έπρεπε να παλεύει σκληρότερα για να διασώσει και να εκλεπτύνει το όραμά του, για να βρει μια καινούργια γλώσσα να μιλάει σχετικά με καινούργια πράγματα. Οι ταινίες του δεν θα

ήταν οι ίδιες αν είχαν γίνει στη Δύση (και για μένα, οι δύο τελευταίες ταινίες στερούνται της μαγείας αυτών που έγιναν στη Ρωσία). Σε μια πιο πρακτική σημείωση: έκανε τον «Ρουμπλιώφ» επειδή ο Ρουμπλιώφ εκείνη την εποχή ήταν πολύ δημοφιλής. Υπήρχε μια μεγάλη έκθεση των εικόνων του και πολλά βιβλία εκδόθηκαν γι' αυτόν. Φυσικά ο Ταρκόφσκι τον χρησιμοποίησε για να μιλήσει για τις δυσκολίες του αρχέτυπου καλλιτέχνη και βοηθήθηκε από το γεγονός ότι ήξερε πολύ λίγα για τον ιστορικό Ρουμπλιώφ οπότε μπορούσε να επινοήσει. Έκανε το «Σολάρις» γιατί η επιστημονική φαντασία ήταν δημοφιλής όπως ήταν αυτό το συγκεκριμένο βιβλίο, οπότε σκέφτηκε ότι θα του επέτρεπαν να το κάνει. Το ίδιο με το «Στάλκερ». Ήταν βασισμένο σε μια ιστορία γραμμένη από τους δύο πιο δημοφιλείς συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας εκείνης της εποχής, τους αδερφούς Strugatsky.

Η διάβαση της λίμνης Σίβα

>>>Ο Ταρκόφσκι αναφέρει το πως ο "Καθρέφτης" απέκτησε τον απαιτούμενο ρυθμό κατά τη διάρκεια του μοντάζ, μέσα από τα επίκαιρα της διάβασης της λίμνης Σίβα, μέσα από τον εσωτερικό ρυθμό αυτών των επικαίρων. Πως το σχολιάζετε; (θα ήθελα να τονίσω το θέμα του ρυθμού που τόσο ανέφερε ως ζητούμενου για τις ταινίες του ο Ταρκόφσκι)

Μιλώ γι' αυτό στο βιβλίο στη σελίδα 64 (Mirror, 2001). Αρχικά, ήταν ένα ασυνήθιστο κομμάτι της διάβασης, αφού δεν περιείχε τα συνηθισμένα σοσιαλιστικά ρεαλιστικά στοιχεία και δεν ήταν διδακτικά με κανέναν τρόπο. Μιλούσε για μια ιστορική στιγμή, αν θέλεις, μα με τους πιο αμφιλεγόμενους όρους. Οι άντρες είναι κουρασμένοι καθώς διέσχιζαν τη λάσπη, τα πράγματα πάνε στραβά, το κανό γέρνει στο νερό. Είναι γυμνοί, εξαντλημένοι, δεν παίζουν με την κάμερα (πράγμα που συχνά έκαναν όταν το γύρισμα γινόταν κυρίως για λόγους προπαγάνδας). Αισθητικά, αυτό αιχμαλώτισε όλα όσα ενδιέφεραν τον Ταρκόφσκι. Ήταν ένα γεγονός που έρρεε στον χρόνο, διατηρώντας την ενότητα του χρόνου, χώρου και δράσης και τραβώντας το ίδιο γεγονός από 19 διαφορετικές γωνίες. Οι άντρες διασχίζουν τον Sivash και κινηματογραφεί διαφορετικές στιγμές σ' αυτή τη διαδικασία. Όσον αφορά την πλοκή του θα ερέθιζε τον Ταρκόφσκι γιατί μπορείς να νοιώσεις το βάρος του νερού, το βάρος των κορμιών. Μπορείς να δεις το απέραντο τοπίο, τραχύ και αμείλικτο. Είναι τόσο ζωντανό και τόσο χειροπιαστό που αιχμαλωτίζει τη σκέψη και το μυαλό. Ο Ταρκόφσκι ανακάλυψε αργότερα ότι ο εικονολήπτης είχε δολοφονηθεί την ίδια μέρα το οποίο προσέθεσε την προσωπική, αυτοθυσιαστική όψη στην ιστορία. Το ποίημα

που ο πατέρας του Ταρκόφσκι διαβάζει (Ζωή, Ζωή) τονίζει ό,τι βλέπουμε αλλά επίσης και τη βασική ιδέα της ταινίας, τη διαχρονικότητα, αθανασία, θυσία. Περισσότερο από όλα πιστεύω ότι ήταν τόσο πολύ διαφορετικό απ' ό,τι ο Ταρκόφσκι είχε δει προηγουμένως όσον αφορά την απεικόνιση του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, που η καρδιά του πρέπει να σκίρτησε όταν το ανακάλυψε. Ήταν επίσης κινηματογραφημένο απόσπασμα που δεν είχε χρησιμοποιηθεί προηγουμένως, ήταν τελείως νέο και πρωτόγνωρο. Το ανακάλυψε και υπάρχει πάντοτε κάτι μοναδικό σ' αυτό, υπό την έννοια του ότι πετυχαίνει κάτι μαγικό. Έτσι για τον Ταρκόφσκι έγινε ο άξονας περιστροφής της ταινίας, η καρδιά του που χτυπούσε γιατί σ' αυτό βρήκε την αισθητική και την ιδέα που εμπεριέχει ο «Καθρέφτης».

Νοσταλγία

>>Στον Ταρκόφσκι υπάρχει έντονη και διάχυτη μια Νοσταλγία, μια διάθεση επιστροφής σε κάτι πρωταρχικό (όχι μόνο στην ομώνυμη ταινία, αλλά και στον "Καθρέφτη" και αλλού). Από την άλλη μεριά, επισημαίνετε το παράδοξο μιας προσωπικής αποτυχίας του ίδιου του Ταρκόφσκι να βιώσει αυτή τη Νοσταλγία (μιας αποτυχίας να ζήσει στο σπίτι, όπως λέτε) Μπορείτε να μας μιλήσετε λίγο περισσότερο για αυτό;

Ο Ταρκόφσκι μιλάει πάντα για τη λαχτάρα του ιδεατού και αυτή η τέχνη δίνει έκφραση σ' αυτή τη λαχτάρα. Νομίζω πως όλη του η εργασία μπορεί να συνοψιστεί σ' αυτό το ένα πράγμα. Αναζητούσε να δώσει σάρκα στην αόρατη μεταφυσική επιθυμία που έχουμε όλοι για έναν τόπο που δεν υπάρχει στον κόσμο, παρά μόνο στον βαθύτερο εαυτό μας. Επιθυμούσε να χτίσει ένα σπίτι για την ψυχή, να δημιουργήσει έναν κόσμο στον οποίο η ψυχή μπορεί να αναπνεύσει με ελευθερία και αρμονία. Νομίζω πως αυτή είναι η μεγαλύτερή του προσφορά. Μπορούσε να συλλάβει σε εικόνες τη θεία ουσία των πραγμάτων. Και η αίσθηση της Νοσταλγίας του απορρέει από αυτόν. Δεν μπορούσε να ζήσει στο σπίτι γιατί ένα αληθινό σπίτι δεν μπορούσε να τον χωρέσει. Ήταν για την ψυχή του που ήθελε σπίτι, όχι για το σώμα του. Και μπορούσε μόνο να βρει πρόπουσα κατοικία για την ψυχή του στις φευγαλέες εικόνες των ταινιών του. Νομίζω πως τα φιλμ του είναι το πραγματικό του σπίτι. Εν μέρει αυτό έχει να κάνει με το ότι έζησε στη Σοβιετική Ρωσία κι έπειτα μετανάστευσε. Στο εξωτερικό ένιωσε ακόμη περισσότερο αυτή την αίσθηση της Νοσταλγίας, γιατί εγκατέλειψε όλα όσα ήξερε και αγαπούσε. Γρήγορα συνειδητοποίησε ότι τίποτα δεν του ήταν και πολύ χρήσιμο στη Δύση, όπου η μόνη πραγματικότητα που ισχύει είναι αυτή της αγοράς. Οι άνθρωποι δεν έχουν την

ανάγκη της τέχνης και του καλλιτέχνη με τον τρόπο που τα είχαν στη Ρωσία. (Νομίζω πως στη Ρωσία τώρα γίνονται σαν εμάς και δεν έχουν πια την ανάγκη για τέχνη όπως παλιά). Η επιθυμία του Ταρκόφσκι υπήρξε πάντοτε μεταφυσική και έθετε πάντα το μεγάλο ερώτημα. Η ζωή τον κατέβαλε γιατί είναι υπερβολικά χαοτική και αναρχική. Δεν είναι ένας τόπος αρμονίας. Αυτός όμως νίκησε το σκοτάδι της με τις ταινίες του. Νομίζω ότι ο λόγος που δεν μπορούσε «να ζήσει στο σπίτι» έχει να κάνει με τον τρόπο που μεγάλωσε, τις εμπειρίες του -τα παιδικά του χρόνια που καταστράφηκαν από τον πόλεμο και από την εγκατάλειψη του πατέρα του, από τη φτώχεια και την ανασφάλεια που έφερε ο πόλεμος. Τα ανέλυσε όλα με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο και έπειτα αναζήτησε το ιδεατό το οποίο δεν υπάρχει στον φυσικό κόσμο.

«Οι Ρώσοι πάντα λένε ότι είναι κακοί μετανάστες»

>>Αυτή η διάθεση της Νοσταλγίας, πόσο νομίζετε ότι συνδέεται και με την ευρύτερη πνευματική Ρώσικη παράδοση (Νομίζω ένα κοινό μοτίβο στους Ρώσους είναι η επιστροφή στη γη τους, πολλές φορές Ρώσοι πέφτουν και φιλούν το χώμα τους - κάτι που εμφανίζεται και σε ταινίες του Ταρκόφσκι)

Οι Ρώσοι πάντα λένε ότι είναι κακοί μετανάστες. Έχουν έναν πόθο για την πατρίδα τους και νομίζω ότι η γη εκεί έχει μια μυστική δύναμη. Όταν είσαι εκεί μπορείς να το νοιώσεις και είναι καθολικό. Επίσης υπάρχει τόση απεραντοσύνη εκεί. Ο ουρανός είναι απέραντος και ο ορίζοντας ατελείωτος. Το ρωσικό πνεύμα σφυρηλατήθηκε από το τοπίο και χρειάζεται αυτήν την απεραντοσύνη. Πηγαίνοντας πίσω στη ρωσική παράδοση, η ρωσική διάνοηση ήταν χωρισμένη στους Δυτικόφιλους και στους Σλαβόφιλους. Οι πρώτοι ήταν στραμμένοι στην Ευρώπη και πίστευαν πως μόνο αυτή μπορούσε να σώσει τη Ρωσία και να τη βγάλει από την οπισθοδρόμηση και την άγνοια. Οι δεύτεροι πίστευαν ότι η Ρωσία είχε την ιδιαίτερή της θέση και αποστολή στον κόσμο. Πίστευαν στη ρωσική γη, τη ρωσική επαρχία, στον μυστικισμό. Ο Ταρκόφσκι μπορούσε σίγουρα να θεωρεί τον εαυτό του Σλαβόφιλο, παρότι στην πραγματικότητα δανείστηκε πολλά από τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό. Αλλά ανήκε ολοκληρωτικά στο ρωσικό τοπίο και στη ρωσική παράδοση του 19ου αιώνα. Νομίζω, το πιο σημαντικό, στη Ρωσία ένοιωθε ότι οι άνθρωποι είχαν πραγματική ανάγκη για την τέχνη του. (Ο καλλιτέχνης ως προφήτης και μάρτυρας, που ανέφερα προηγουμένως. Αυτή είναι μια πολύ ισχυρή παράδοση). Ήταν πνευματική τροφή γι' αυτούς παρότι γρήγορα κατάλαβε ότι δεν ήταν έτσι στη Δύση. Για όλες του τις μάχες με τους γραφειοκράτες στη Ρωσία, οι άνθρωποι είχαν έναν βαθύ σεβασμό για την

τέχνη του. Άλλαξε τις ζωές τους. Αλλά στη Δύση βρήκε ανθρώπους που ήταν πιο πραγματιστές και αμερόληπτοι και τον θεώρησαν αλαζόνα. Γρήγορα κατάλαβε ότι δεν τον χρειαζόνταν. Οι Ρώσοι μιας συγκεκριμένης γενιάς θα νοιώθουν πάντα εκτός τόπου στη Δύση και ένας λόγος είναι γιατί έχουν τη δική τους πολύ μοναδική αίσθηση του χρόνου. Είναι αργός και αρκετά ασαφής. Τον έχω συναντήσει πολύ συχνά στη Ρωσία. (Νομίζω ότι και αυτό αλλάζει με την έλευση του καπιταλισμού). Νομίζω ότι δεν τους χωράει ο τόπος αλλού (αυτή η φράση δεν υπάρχει στα Αγγλικά και είναι πολύ ωραία). Εκεί είναι εμβαπτισμένοι στη φύση που βρίσκεται παντού. Αυτό είναι πολύ σημαντικό γι' αυτούς, αυτοί είναι ενεργώς αναμειγμένοι με τη φύση και τους περιβάλλει τόσο δυνατά που δεν μπορούν να την αγνοήσουν. Νομίζω ότι η Δυτική Ευρώπη, τουλάχιστον, δεν μπορεί να τους το προσφέρει αυτό. Είναι υπερβολικά μικρή και στενάχωρη. Ο Ταρκόφσκι πέρασε όλα τα καλοκαίρια στη ντάτσα (εξοχικό σπίτι), όπου η μητέρα τον δίδαξε για τα φυτά και τα δέντρα και τις διαδικασίες της φύσης. Αυτό τον επηρέασε βαθιά, όπως είπε αργότερα και είναι εμφανές απ' τον τρόπο που σέβεται τη φύση.

Οι καλλιτεχνικές αναφορές στο έργο του

>>>Στις ταινίες του Ταρκόφσκι, υπάρχει πληθώρα καλλιτεχνικών αναφορών (πίνακες, κείμενα, ποιήματα του πατέρα του). Πιστεύετε ότι είναι μόνο φόρος τιμής που αποδίδεται στους αναφερόμενους καλλιτέχνες ή οι αναφορές έχουν οργανική και βαθιά σχέση με τη δομή της κάθε ταινίας που χρησιμοποιούνται;

Ο Ταρκόφσκι πάντα έλεγε ότι ήθελε να ανυψώσει τον κινηματογράφο στα ύψη άλλων τεχνών – κυρίως της ζωγραφικής, της ποίησης και της μουσικής. Αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους αντλεί αναφορές από άλλες καλλιτεχνικές σφαίρες. Νομίζω ότι οι αναφορές του σε άλλους καλλιτέχνες είναι γενικά ένας φόρος τιμής. Αλλά επίσης έβαζε στις ταινίες του τα πράγματα που αγαπούσε τα οποία ήταν ένα ακέραιο κομμάτι της ψυχής του. Και όσο συνέχιζε να κάνει ταινίες και να εκλεπτύνει τη γλώσσα και την ευαισθησία των ταινιών του, αυτές οι αναφορές άρχισαν να είναι πολύ περισσότερο ένα οργανικό μέρος των ταινιών του. Ο Μπρέχελ (Bruegel) είναι μέρος του τοπίου του «Αντρέι Ρουμπλιώφ». Είναι ο μεγάλος καμβάς στον οποίο η ανθρωπότητα ζει τη ζωή της. Και στη μία γωνία του καμβά, βλέπουμε μια στιγμή τραγωδίας, ενώ την ίδια ώρα στην άλλη βλέπουμε χαρά και ασημαντότητα. Ο «Ρουμπλιώφ» είναι χτισμένος σ' αυτή τη βάση. Ο Leonardo σχεδόν πάντα βρίσκει τη θέση του στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Είναι επεξηγηματικός των

ιδεών, όχι απλά για να δημιουργήσει μια όμορφη εικόνα (θυμήσου την αρχή της «Θυσίας», ή το πορτραίτο της γυναίκας στον «Καθρέφτη», που είναι εκεί για να μας θυμίζει τη μορφή της μητέρας). Στον «Καθρέφτη» η ποίηση του πατέρα του είναι ενωμένη με την ουσία της ταινίας και δεν μπορείς να ξεχωρίσεις τα δύο. Νομίζω ότι κανείς μπορεί να γράψει ένα δοκίμιο πάνω σ' αυτό το θέμα, είναι απέραντο. Νομίζω ότι είναι επίσης μέρος της πολυφωνίας του Ταρκόφσκι η τέχνη είναι εκεί για να φωτίσει μια όψη ή μια ιδέα με έναν διαφορετικό τρόπο. Είναι μέρος των πολλών αντιστοιχιών. Είναι σαν να εκφράζεις το ίδιο πράγμα στα Ρωσικά, τα Ελληνικά, τα Ισπανικά και τα Καταλανικά, για παράδειγμα. Από αυτήν την άποψη είναι ένα απόλυτα οργανικό κομμάτι κάθε ταινίας. Αλλά είναι επίσης εκεί ως μια ένδειξη ευγνωμοσύνης. Ο Ταρκόφσκι ανακοινώνει στον κόσμο ότι ανήκει στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, και στην πραγματικότητα ήταν ο πιο Ευρωπαίος από τους Ρώσους σκηνοθέτες, και αυτός είναι πιθανότατα ο λόγος για τον οποίο εμείς στη Δύση τον έχουμε αγκαλιάσει περισσότερο από τους άλλους Ρώσους σκηνοθέτες. Αυτό δεν αναφέρεται για να υποτιμηθεί το έργο του το οποίο είναι μοναδικό.

ΜΑΡΚΟΣ ΓΑΛΟΥΝΗΣ

Ο Μάρκος Γαλούνης είναι υποψήφιος διδάκτωρ φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο του Durham, με αντικείμενο σχετικό με θέματα αισθητικής στον Ντοστογιέφσκι. Ήταν στην ομάδα που το 1987 εξέδωσε το "Προσεγγίσεις στη ζωή και στο έργο του Αντρέϊ Ταρκόφσκι" (Γαλούνης, Ζώνας, 1987). Ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής του παγκόσμιου συμποσίου για τον Ταρκόφσκι που έγινε στην Αθήνα το 2002. Συμμετέχει και στον τόπο www.andreitarkovski.org

σχέση ρεαλισμού και πνευματικού – υπερβατικού

>> Ο Χρήστος Βακαλόπουλος, στην συνέντευξη που σας είχε δώσει (Γαλούνης, Ζώνας, 1987) είχε μιλήσει για την ακριβή αίσθηση του πνευματικού στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Είναι μια σημαντική νομίζω παρατήρηση. Πολύς κόσμος συγχέει το πνευματικό με μια θολή πραγματικότητα, με νοητικές ομίχλες. Το ενδιαφέρον είναι ότι το πνευματικό στον Ταρκόφσκι, γεννιέται από απολύτως ρεαλιστικές εικόνες. Η ποίηση ξεπηδά από το ρεαλισμό. (Είναι παράξενο σε πρώτη ματιά, αλλά οι μεγαλύτεροι σκηνοθέτες που μιλούν για το πνευματικό στη ζωή, είναι όλοι τους ρεαλιστές, από τον Ντράγιερ και το «Λόγο» του, τον Μπρεσσόν και τον Όζου, έως τον και Κισλόφσκι.) Τι νομίζεις για αυτή τη σχέση ρεαλισμού και πνευματικού – υπερβατικού;

Ο κινηματογράφος είναι εκ φύσεως η πιο αναπαραστατική τέχνη, οπότε τα στοιχεία αφαίρεσης είναι δύσκολα, αν βέβαια δε μιλάμε για έναν κοινό ποιητικό λυρισμό. Ο Παρατζάνωφ φτιάχνει εικόνες, παραστάσεις εμπνευσμένος από την ανατολική τέχνη, δεν είναι αφηγηματικός. Η ποίηση στον Παρατζάνωφ δεν έχει τη λειτουργία της ποίησης όπως σε άλλους σκηνοθέτες στο βαθμό που ενσωματώνεται σε μια αφηγηματικότητα.

Τώρα στον Ταρκόφσκι η αντίστιξη είναι ένας τρόπος για να ενσωματώσει σε μια αφήγηση, να υποδείξει το υπερβατικό, το πνευματικό π.χ. ως απουσία, ως απώλεια, στον κινηματογράφο του Μπέργκμαν, ή στον Αντονιόνι η αίσθηση του κενού χωρίς να δείχνεται κάτι, προκαλεί την ανάγκη του θεατή για να υπάρξει αυτό το πράγμα. Ο Ταρκόφσκι δεν το χρησιμοποιεί ως αντίστιξη στον «Ρουμπλιώφ», ωμή, νατουραλιστική ταινία, όπου υπάρχει αυτή η αντίστιξη προς το άλλο, το οποίο φαίνεται με το χρώμα. Μετά το «Solaris» δείχνει να ενθουσιάζεται με την τεχνική του traveling, η οποία είναι ένα μέσο για τη χορογραφία της κάμερας να υποδείξει μια εσωτερικότητα. Η τεχνική του traveling σε συνδυασμό με τον εγγενή ρυθμό της ταινίας, για αυτό και αναφέρει τον κινηματογράφο σαν σμίλη του χρόνου, φαίνεται ότι κατακτά αυτό το στοιχείο ή με το slow motion που χρησιμοποιεί στον «Καθρέφτη» όταν παγώνει ο χρόνος. Κατακτά τα μέσα περισσότερο στο «Stalker»

και μετά από αυτό θέλει συνειδητά να υπονομεύσει την αναπαραστατική χρήση των μέσων του κινηματογράφου, τον ήχο, τη μουσική και το φτάνει στα άκρα στη «Θυσία» όπου έχουμε δύο αντιλήψεις περί χρόνου. Δεν ξέρουμε αν αυτό που βλέπουμε είναι στα όρια της πραγματικότητας, της φαντασίας ή της τρέλας του πρωταγωνιστή υπονομεύοντας την αναπαραστατικότητα του μέσου.

Εκεί έγκειται η ένταση μεταξύ ρεαλισμού και υπερβατικού, πνευματικού.

Η έκφραση του Βακαλόπουλου ταιριάζει περισσότερο στον Μπρεσόν, ο οποίος, χωρίς να ξεφεύγει από τα όρια της αναπαραστατικότητας, εκεί το αποτυπώνει (ή στον Ντράγιερ με το «Λόγο».)

Ρωσία- γη-χώμα.

>> Πόσο σημαντική είναι η Ρωσία στο έργο του Ταρκόφσκι; Πέρα από τις παραπομπές σε ποιήματα ή κείμενα Ρώσων, στις ταινίες του, υπάρχει μια ζώσα παράδοση που διαπερνά το έργο του. Η σχέση με τη γη και το χώμα, σε πολλές σκηνές οι ηθοποιοί βουτούν στο χώμα, αγκαλιάζουν τη γη... η σχέση με τη φύση κλπ.

Υπάρχει μια σημαντική λαϊκή παράδοση των Ρώσων σχετικά με τη γη που δεν υπάρχει σε μας, στην πνευματικότητα την ορθόδοξη, στην ελληνική της εκδοχή. Η έννοια της μητέρας- γης. Πρόκειται περί παγανιστικών στοιχείων που έχουν μείνει στη Ρωσική παράδοση. Και αυτό γιατί ο εκχριστιανισμός τους ήταν πολύ όψιμος. Η επιστροφή στη γη ως ένα μέτρο κατά κάποιο τρόπο από το οποίο δεν πρέπει να ξεφύγει κανείς, είναι μια κοινή συνισταμένη. Στο «Εγκλημα και Τιμωρία» η Σόνια προτρέπει το Ρασκόλνικωφ να μετανοήσει μπροστά σε όλον τον κόσμο και να φιλήσει τη γη. Το ίδιο και η επιστροφή του Ασώτου, η επιστροφή στο «Solaris» στο τέλος γίνεται περίπου με ίδιο τρόπο. Καθρεφτίζουν και οι δύο σκηνές το ίδιο πράγμα την έννοια της γης ως κοινής πηγής, κοινής αρχής και αίσθησης ενός μέτρου.

Στο ιδεολογικό επίπεδο του 19ου αιώνα υπήρχε ένα κίνημα που επηρέασε και τον Ντοστογιέφσκι που λεγόταν «επιστροφή στο χώμα». Είχε μια οργανική αντίληψη για την ταυτότητα του ρωσικού λαού, το ενδιαμέσο μεταξύ σλαβόφιλων και δυτικόφιλων. Οι ίδιοι θεωρούσαν ότι απηχούσαν τη ρωσική παράδοση αλλά κατ' ουσίαν απηχούσαν τις απόψεις του γερμανικού ρομαντισμού. Σε αυτήν τη διαμάχη μεταξύ σλαβόφιλων και δυτικόφιλων που για λόγους τακτικής έλεγαν ότι ήταν στο ενδιαμέσο, δέχονταν την πορεία της Ρωσίας προς τη Δύση. Δεν μπορούν να γυρίσουν πίσω αλλά προσπαθούσαν, ήταν εναντίον του ολοκληρωτικού εκδυτικισμού και

πίστευαν ότι σε αυτήν την ένταση που υπήρχε μεταξύ των διανοουμένων και του λαού ότι έπρεπε και ο διανοούμενος να μάθει πράγματα, να γυρίσει στο λαό. Αυτό έχει κάποια σημασία αφού υπάρχει και στον Ταρκόφσκι αυτή η ένταση. Η έννοια της γης, η επιστροφή στις ρίζες έπαιξε κάποιο ρόλο και σαν παράδοση παγανιστική και ένα δεύτερο στοιχείο είναι σαν ένα χρέος το οποίο έχουν οι διανοούμενοι να επιστρέψουν στις ρίζες τους και στο λαό τους. Επηρεάζεται και ο Ταρκόφσκι, μια και οι ήρωές του είναι διανοούμενοι οι οποίοι τελούν σε κρίσεις και το στοιχείο που τους σώζει είναι η επαφή με ανθρώπους που είναι απλοϊκοί, λαϊκοί. Για όσους γνωρίζουν ρωσικά ο Στάλκερ μιλάει άλλη γλώσσα από αυτή που μιλάει ο συγγραφέας, ο επιστήμονας, περίπου το αντίστοιχο της ρωσικής slang.

Κεντρικοί ήρωες του Ταρκόφσκι είναι διανοούμενοι, οι οποίοι στο τέλος επιστρέφουν σε κάτι που είναι οι ρίζες τους, η λαϊκότητά τους, με την έννοια ότι αυτός ο οποίος τους σώζει έχει ένα στοιχείο λαϊκό. Αν και δεν μπορώ να πω ότι ευθέως ο Ταρκόφσκι απεικονίζει τις διαθέσεις του Γκριγκόριεφ που ήταν σημαντική μορφή στο κίνημα της επιστροφής, ο Ντοστογιέφσκι ήταν ενταγμένος στο κίνημα, δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε τους λόγους, που ειδικά μετά τον 19ο αι. και τις μεταρρυθμίσεις του Αλεξάνδρου Β΄ το 1850 η ρωσική ιντελιγκέντσια δεν είχε καμιά σχέση με τις ρωσικές παραδόσεις. Το ίδιο ισχύει και με το ρόλο της ιντελιγκέντσιας μετά τη ρωσική επανάσταση. Όλα τα ιδεολογικά ρεύματα, εφόσον υπήρχε η ρωσική συντηρητική σκέψη, μετά το 1917 ήταν ουσιαστικά ξενόφερτα άλλο αν πήραν αργότερα ρωσικά χαρακτηριστικά. Το παγανιστικό παρελθόν σχετικό με τη ρωσική παράδοση έχει να κάνει με τον τόπο, με έναν μυστικισμό της στέπας, χαρακτηριστικό είναι πως έρχεται η «άνοιξη στη ρωσική εξοχή». Την άνοιξη, κοντά στην Ανάσταση λιώνει ο πάγος και κάποια στιγμή σπάει και ξεχειλίζουν τα νερά, μία καθαρά Ταρκοφσκιική εικόνα που έχει να κάνει με τη Ρωσία. Άλλο η πνευματικότητα σε ένα ξωκλήσι σε ένα ελληνικό νησί και κι άλλο η πνευματικότητα της στέπας.

Χαρακτηριστικό επίσης του Ταρκόφσκι σχετικά με τη γη είναι πως κινηματογραφεί από πάνω προς τα κάτω.

Νοσταλγία και ρώσικη παράδοση

>> Σαν συνέχεια του παραπάνω, στον Ταρκόφσκι υπάρχει έντονη η παρουσία μιας “Νοσταλγίας”, μιας επιστροφής σε κάτι πρωταρχικό και λυτρωτικό. Αν συμφωνείς με αυτήν την παρατήρηση, πόσο σχετίζεται αυτή η “Νοσταλγία” με τη Ρώσικη παράδοση;

Ανεκδοτολογικώς, ο Ταρκόφσκι συναντήθηκε με τον Θ. Αγγελόπουλο στο σπίτι του Guerra, όταν έγραφε το σενάριο για τη «Νοσταλγία» και δεν μπορούσε να δεχτεί ότι η λέξη νοσταλγία ελληνική. Η έννοια της επιστροφής είναι γενικότερη σαν ένας κύκλος, η επιστροφή στον πατέρα στο «Solaris». Ειδικότερα ως προς τη «Νοσταλγία» ως ένα σημείο να το δούμε ψυχολογικά και να το αποδώσουμε στην περήφανη ρωσική ψυχή (λίγο μπανάλ). Αλλά με τη νοσταλγία στη συγκεκριμένη ταινία ο Ταρκόφσκι μιλάει έχοντας υπόψη του πρώτον την ένταση που υπάρχει μεταξύ Δύσης και Ρωσίας και δεν είναι ένταση μόνο αλλά έγκειται στην ίδια τη ρωσική παράδοση και στην ρωσική ιστορία. Ξεκινά με τη μεταρρύθμιση με τον Πέτρο. Είναι η μοσχοβίτικη παράδοση, ο Ταρκόφσκι ζει στη Μόσχα είναι μοσχοβίτης. Οι σλαβόφιλοι είχαν σαν τόπο τους τη Μόσχα, ενώ οι δυτικοί την Πετρούπολη. Η νοσταλγία σε ένα παρελθόν το οποίο πια δεν υπάρχει, η νοσταλγία μιας ρωσικότητας πριν τον Πέτρο.

Το δεύτερο στοιχείο είναι το ότι ο Ταρκόφσκι παρόλο που γυρίζει στη Σοβιετική Ένωση δεν έχει γυρίσει καμιά σοβιετική ταινία, καμιά ταινία δεν αναφέρεται στο σοβιετικό παρόν, ακόμη ούτε και ο «Καθρέφτης» που το παρόν είναι γυρισμένο σε ένα διαμέρισμα. Δεν έχουμε εικόνες του σοβιετικού ανθρώπου, πέρα από τα τμήματα της ταινίας με την παιδική ηλικία. Ο Ταρκόφσκι δεν απεικονίζει την σοβιετική κοινωνία. Η «Νοσταλγία» είναι η εικόνα της Ρωσίας απέξω, η νοσταλγία ενός παρελθόντος καθαρά ρωσικού, χωρίς να θέλω να δώσω πολιτικό νόημα. Η νοσταλγία της καθολικότητας της Εκκλησίας, μιας πνευματικότητας που δεν έχει διασπαστεί. Η συγκεκριμένη ταινία ξεκινά δείχνοντας την αντίθεση μεταξύ του δυτικού και του ρωσικού και τελειώνει με τη συμφιλίωση μέσα από την εμφάνιση ενός διά Χριστόν σαλού. Η δια Χριστόν σαλότητα υπάρχει κατ' εξοχήν στη ρωσική παράδοση και στη βυζαντινή, αλλά κυρίως στη ρωσική. Στο μοτίβο αυτού του τρελού που είναι μεταξύ τρελού και αγιότητας, ο Ταρκόφσκι βρίσκει αυτό που μπορεί ξανά να ενοποιήσει. Η νοσταλγία μιας χαμένης ενότητας για αυτό και η τελευταία σκηνή είναι καθαρά συμβολική, το ρωσικό σπίτι μέσα σε έναν ναό την οποία αποκήρυξε στο τέλος ως καθαρά συμβολική.

Ορθοδοξία και ρώσικη παράδοση

>> Πόσο νομίζεις ότι εξαρτάται από τη Ρωσία και η σχέση Ταρκόφσκι με την Ορθόδοξη πνευματική παράδοση; Ο Ταρκόφσκι σχετίζεται με την Ορθοδοξία στο βαθμό που είναι Ρώσος ή ξεπερνιέται η κάποια στιγμή η εθνική αυτή εκκίνηση;

Στο τέλος της ζωής του είχε ιδιαίτερη σχέση με έναν κληρικό, τον Αλέξανδρο Μεμ ορθόδοξο, Ιουδαϊκής καταγωγής, μεγάλη πνευματική μορφή, επίκειται η αγιοποίηση του στη Ρωσία, (δολοφονήθηκε). Ένωθε μέλος της ορθόδοξης παράδοσης, της ρωσικής παράδοσης. Η ρωσική παράδοση είναι ορθόδοξη.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ρωσικής παράδοσης υπάρχουν στον Ταρκόφσκι: οι δια Χριστόν σαλοί, η σωτηριολογική θέση που δίνεται στη γυναίκα, ρωσικό χαρακτηριστικό που έχει να κάνει με την έννοια της σοφίας στο Σολοβιόφ, ξεκινά από το Ντοστογιέφσκι με τη Σόνια στο «Έγκλημα και Τιμωρία», δογματικά αποκρυσταλλώνεται παρόλο που αποκηρύσσεται με τη σύγκρουση που είχε με το Λόσκι, η σοφία ως μια γυναικεία μορφή, η γυναίκα ως ένα μαριολογικό στοιχείο, αυτό υπάρχει καθαρά στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Η θέση της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα παρόλο που προσπάθησε να την τεκμηριώσει ο Μπουλγκάκοφ με αναφορές στην Παλαιά Διαθήκη - πρώτος μίλησε για την έννοια της σοφίας, μάλλον το πήρε από τον Ιουδαϊκό μυστικισμό. Υπάρχει στον Ταρκόφσκι ένα τρίτο στοιχείο που είναι σχετικό με το γράμμα του Πούσκιν στον Τσατάγεφ (δες σχετικά στο κεφάλαιο των αναφορών) στον «Καθρέφτη». Ο Ταρκόφσκι προσδίδει στο ρωσικό λαό ένα μεσσιανικό ρόλο. Σαφώς βάζει αυτό το γράμμα, και εκεί εξυπηρετεί την κρατική ιδεολογία, ως ένα παραλληλισμό της απόκρουσης των Τατάρων από τους Ρώσους με την απόκρουση του ναζισμού. Άλλο στοιχείο ο μεσσιανικός ρόλος ο οποίος προσδίδεται στη Ρωσία γενικά, στους καλλιτέχνες, ένα προφητικό ρόλο που ενστερνιζόταν και ο ίδιος ο Ταρκόφσκι για τον εαυτό του. Είχε αποδεχτεί αυτήν τη στάση. Από το «Stalker» και μετά, όπως φαίνεται και στο «Μαρτυρολόγιο», επηρεάζεται και από άλλες παραδόσεις είχε συγκρητική στάση. Με τον Αντονιόνι τελεί πνευματιστικές τελετές. Είχε την τάση να μελετά τη γιαπωνέζικη πνευματικότητα, το ζεν υπάρχει στη «Θυσία». Εγώ όμως δε γνωρίζω αυτήν την παράδοση και δεν την κατανοώ. Ο Ταρκόφσκι συγκινεί και ανθρώπους από άλλες παραδόσεις. Είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ιαπωνία, όπου έχουν εκδοθεί δέκα βιβλία για τον Ταρκόφσκι και έχουν μιλήσει σε συνέδρια για τον Ταρκόφσκι και τον ταοϊσμό. Κατ' αρχήν φαίνεται ότι πολλά στοιχεία είναι κοινά, οι εικόνες του ίδιου να υπερβαίνουν τα εθιμικά ή ορθόδοξα χαρακτηριστικά. Εξάλλου όταν είναι στη Ρωσία, η ρωσική θεολογία και τα γραπτά των ρώσων θεολόγων δεν κυκλοφορούν, αλλά μετά την πτώση, το '89. Εκεί προσπαθούσε να βρει με το Herman Hesse που αγαπούσε κάτι το πνευματικό. Σαφώς πρόσβαση στους ρώσους θεολόγους δε μπορούσε να έχει παρά μόνο ως λογοτεχνία παράνομη που κυκλοφορούσε από χέρι σε χέρι· δείχνει να

ξέρει το Φλωρένσκι. Ο Φλωρένσκι ζούσε μέσα στη Ρωσία, εκτελέστηκε το 1936-37. Τα γραπτά του μετά το '89 άρχισαν να ξαναβγαίνουν. Αυτά κυκλοφορούσαν είτε από Ρώσους εμιγκρέ είτε από χέρι σε χέρι.

Παράδοση και νεωτερικότητα στους Ντοστογιέφσκι και Ταρκόφσκι

>>Επειδή ασχολείσαι και με το Ντοστογιέφσκι, και επειδή (διόρθωσέ με, μπορεί να κάνω λάθος) η σχέση Ρωσίας, παράδοσης και νεωτερικότητας (σύγκρουσης με την παράδοση), Ορθοδοξίας και Ρωσίας είναι σημαντικές παράμετροι του έργου του, πόσο σχετίζεται ο Ντοστογιέφσκι με τις απαντήσεις στα προηγούμενα ερωτήματα για τον Ταρκόφσκι;

Η νεωτερικότητα είναι μια συνεχής σύγκρουση, έχει νικήσει έναντι της παράδοσης. Αυτό ίσως στην Ελλάδα δεν έχει γίνει τόσο κατανοητό, δεν έχει βιωθεί με αυτόν τον τρόπο, γιατί υπάρχουν και άλλες διέξοδοι, δηλαδή μετά το διαφωτισμό, η Δύση ανακάλυψε το παρελθόν της, ως αρχαιοελληνικό κόσμο. Το ίδιο έγινε και σε μας με διαφορετικό τρόπο μετά το 1821. Δε μιλάω για τον προτεσταντισμό, γιατί εκεί αφ' εαυτού δεν υπάρχει έννοια της παραδόσεως, μιλάω για την καθολική πνευματικότητα, την ορθόδοξη. Μέσα στη Ρωσία αυτό βιώθηκε με ιδιαίτερη ένταση, γιατί πέρα από το παρελθόν, την παράδοση, δεν υπάρχει κάτι άλλο για να επαναανακαλυφθεί και το δεύτερο η επίκληση ενός σημαντικού παρελθόντος είτε ως κλασική αρχαιότητα είτε ως αναγέννηση και ο ρωσικός κομμουνισμός πέρα από ό,τι έχει ειπωθεί, ότι προσέλαβε εθνικά χαρακτηριστικά, ήταν ένα κίνημα καθαρά ξενόφερτο, ένα κίνημα που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με αυτό που ορίζουμε ως ρωσική παράδοση. Ως ιδεολόγημα, πέρα από τη μορφή που πήρε, ήταν κάτι που όχι μόνο δεν είχε σχέση αρχικά αλλά ήταν σε ευθεία σύγκρουση. Η ρωσική παράδοση ως ένα βαθμό είναι καθαρά πολιτικά χρωματισμένη, δηλαδή όταν ο Νικόλαος ήθελε να συγκροτήσει τη ρωσική εθνότητα, οι τρεις πυλώνες ήταν η Ρωσία, ο Τσάρος και η ρωσική ορθοδοξία. Η ρωσική Εκκλησία πέρα από το ότι ήταν κατ' εξοχήν διεφθαρμένη ήταν σε πλήρη συνάφεια με την τσαροσύνη. Αυτό που έγινε το 1917 ήταν ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών και της Εκκλησίας είτε ως εθνικού είτε ως πολιτικού χαρακτηριστικού. Αυτή η ένταση μεταξύ της νεωτερικότητας, η οποία βιώθηκε ως μια επανάσταση και της Δύσης, σαφώς υπάρχει και στο Ντοστογιέφσκι και στον Ταρκόφσκι. Στον Ταρκόφσκι υπάρχει περισσότερο ως φυγή σ' αυτό το παρελθόν. Εγώ δε θεωρώ συμπτωματικό ότι δεν απεικονίζει τη σύγχρονη σοβιετική πραγματικότητα, το έχω διαβάσει σε μια συνέντευξη του Ιοσελιάνι, ότι ήταν κατά κάποιο τρόπο μια τακτική των αντιφρονούντων, υποτίθεται να μη δείχνουν, όχι μόνο

γιατί δεν τους ενδιέφερε, ειδικά τον Ταρκόφσκι, αλλά προσπαθούσαν να ξεφύγουν από τους σκοπέλους. Δηλαδή ο Ταρκόφσκι είναι ρώσος σκηνοθέτης, αλλά δεν είναι σοβιετικός, επειδή ο καθένας είναι τέκνο της εποχής του. Στον «Ρουμπλιώφ» ο Ταρκόφσκι επηρεάζεται από μια καθαρά σοβιετική ερμηνεία του παρελθόντος είτε το κάνει από άποψη τακτικής είτε για να περάσει αυτό το σενάριο, το οποίο μετά το αλλοιώνει, είτε γιατί και αυτός είναι σε άλλες εποχές και τα προσλαμβάνει έτσι.

Η στροφή που έκανε για τη μετάνοια του Ρουμπλιώφ στην ομώνυμη ταινία ως προς το σενάριο που υπήρχε ήταν σημαντική (Galounis, 2003). Στο σενάριο, ήταν ένας καθαρά σοβιετικός άνθρωπος, μια ταινία σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ιδεολογικά το σενάριο και πολλά στοιχεία, μια καθαρά εθνική ταινία, θύμισαν πως ο Ρουμπλιώφ το 1960 επαναανακαλύπτεται στη Ρωσία ως εθνικός ήρωας, αυτός που απελευθέρωσε τη ρωσική τέχνη από τα βυζαντινά δεσμά. Η δύναμη του απλού ανθρώπου, η σύγκρουση παλαιού-καινούριου, είναι κατ' εξοχήν μοτίβο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, σύμβουλος στον «Ρουμπλιώφ» από ιστορικής πλευράς ήταν ένας σοβιετικός βυζαντινολόγος, ο Πασούτοφ, ο οποίος ήταν κατ' εξοχήν του συστήματος.

Ο Ντοστογιέφσκι μετά το κότεργκο αλλάζει στρατόπεδο, παρόλο που δεν ταυτίζεται με τους σλαβόφιλους, είναι εναντίον των δυτικόφιλων και δέχεται ότι η πορεία προς τη Δύση είναι κάτι το οποίο είναι επιτελεσμένο μετά τον Πέτρο, όμως η Ρωσία μπορεί να διαδραματίσει έναν ιδιαίτερο ρόλο και εκεί θα βρει αντίκρισμα ο ιδιαίτερος ρωσικός ρόλος. Στον Πούσκιν υποτίθεται ότι είναι στη μέση, αλλά δεν είναι στη μέση, γιατί προσδίδει στη Ρωσία ένα ιδιαίτερο ρόλο, ο οποίος θα δικαιωθεί και θα σώσει και τη Δύση.

Η θέση του Ταρκόφσκι στη Ρωσία σήμερα

Τον θεωρούν κλασικό, χαίρει εκτιμήσεως, αλλά απ' ό,τι καταλαβαίνω οι νέες γενιές δε βλέπουν Ταρκόφσκι, δηλαδή η ειρωνεία της ιστορίας θα ήταν να ρωτάγαμε τους αντιφρονούντες ή τους ρώσους εμιγκρέ, αν πιστεύουν ότι μετά το '89 δικαιώθηκαν. Δηλαδή αν το ρωσικό cine έχει κατά κάποιο τρόπο πεθάνει. Στον «Καθρέφτη» όλο, το μαρτυρολόγιο και ο μάρτυρας είχαν και μια δόση υπερβολής από τον ίδιο τον Ταρκόφσκι. Φαίνεται τελικά ότι στο σοβιετικό σύστημα υπήρχαν τρόποι με τους οποίους κάποιοι μπορούσαν να ελίσσονται.

Στον «Καθρέφτη» πολλές υποδείξεις ήταν και προς όφελός του, δεν ήταν καθαρά ιδεολογικές και αυτό ήταν μέσα στο σύστημα για να έχουν ένα feedback αφενός μεν, αφετέρου μπορεί να φαίνεται πολύ λαϊκιστικό επιχείρημα αλλά τι τύχη θα είχε ένας Ταρκόφσκι στο Χόλυγουντ. Στη Δύση υπήρχαν άλλοι μηχανισμοί λογοκρισίας,

δηλαδή ο Γουέλς το 1941 με τον «Πολίτη Κέιν» θεωρείται κλασικός και μετά πέθανε χωρίς να μπορέσει να γυρίσει μια ταινία όπως την ήθελε, ενώ ο Ταρκόφσκι γύρισε ταινίες στη Ρωσία.

Παρόλο που έκανε διάφορα, έβρισκε ένα μοτίβο επιστημονικής φαντασίας. Στη σοβιετική Ρωσία πάντα ήταν ένας τρόπος αλληγορικός για να πεις πράγματα που δεν μπορούσες να τα πεις ευθέως, που έχει και την ιδιαίτερη πνευματική διάσταση, ξεκινώντας από τον Μπουλγκάκοφ, και το εκμεταλλεύεται αυτό ο Ταρκόφσκι. Τελικά φαίνεται ότι ούτε το σύστημα ήταν τόσο ολοκληρωτικό ούτε ότι ήταν και τόσο ηλίθιοι και ότι ο Ταρκόφσκι τους ξεγέλαγε. Εγώ αυτό έχω καταλάβει, δηλαδή υπάρχει και μια δόση υπερβολής στους αντιφρονούντες.

Ο Ταρκόφσκι ήταν η γενιά του 1960, που είχε προλάβει κάτι από το λιώσιμο των πάγων του Χρουτσώφ. Ο Ταρκόφσκι ειδικά ήταν πολύ τυχερός ότι έγινε γνωστός με την πρώτη ταινία στη Δύση, ο πρώτος που πήρε μεγάλο βραβείο στη Δύση, στο φεστιβάλ της Βενετίας με τα «Παιδικά χρόνια του Ιβάν». Αυτό τον έσωσε τον Ταρκόφσκι. Δηλαδή υπήρχε, και με τον Ρουμπλιώφ ήταν γνωστός παγκοσμίως, δεν μπορούσαν να του κάνουν κακό. Συγκεκριμένα υπήρχαν και άλλοι σκηνοθέτες που συγκρούονταν με το καθεστώς, όπως η Μουράτοβα και ο Παρατζάνωφ που χάθηκαν τελείως. Ο Ταρκόφσκι ήταν τρόπον τινά το χαϊδεμένο παιδί του συστήματος, χωρίς φυσικά ο ίδιος να ενστερνίζεται τη σοβιετική ιδεολογία. Το project στο Ρουμπλιώφ με τον Ταρκόφσκι 32 ετών, ήταν για σοβιετικά δεδομένα τρομερό. Στη Δύση δεν θα μπορούσε να τη γυρίσει. Με το «Solaris» προσπαθεί να δώσει μια σοβιετική απάντηση στον Κιούμπρικ, αλλά ο «Καθρέφτης» εξόφθαλμα είναι αντισοσιαλιστικός ρεαλισμός.

εσχατολογία– πρωτολογία

>>Έχω την εξής απορία. Αν και δεν είναι σωστό να κάνουμε τελεσίδικες δηλώσεις για την πνευματική θέση και στάση οποιουδήποτε, αν δεχτούμε ότι ο Ταρκόφσκι ενστερνίστηκε κάποια στιγμή τη χριστιανική παράδοση, πως αυτό σχετίζεται με τα περί “Νοσταλγίας” που λέγαμε προηγουμένως; Δεν δημιουργείται ένα δίπολο (αντίφαση;) εσχατολογίας (ύπαρξης του βέλους του χρόνου-χριστιανική παράδοση) – πρωτολογίας (κυκλικός χρόνος-“Νοσταλγία”); Ποια η γνώμη σου;

Αν και η εσχατολογία χωρίς να σημαίνει κυκλικός χρόνος, εντούτοις θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιέχει την έννοια της επιστροφής σε μια παραδείσια κατάσταση. Τώρα αυτό σε σχέση με τον Ταρκόφσκι, στον «Καθρέφτη», η παιδική ηλικία, χωρίς να σημαίνει έναν χριστιανικό συμβολισμό, έχει το ρόλο της επιστροφής σε κάτι σαν

τη χαμένη αθωότητα, ο ρόλος των παιδιών όπως και στον Ντοστογιέφσκι για παράδειγμα, όταν εμφανίζονται έχουν έναν ρόλο ηθικής (μέσα σε εισαγωγικά) χωρίς και πάλι να υποκρύπτεται ένας θρησκευτικός συμβολισμός.

ΔΗΜΟΣ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗΣ

Ο Δήμος Αβδελιώδης είναι σκηνοθέτης του κινηματογράφου («Το δέντρο που πληγώναμε», «Η Εαρινή Σύναξη των Αγροφυλάκων») και του θεάτρου και αυτή τη στιγμή διευθύνει το ΔΗΠΕΘΕ Βορείου Αιγαίου. Στη συνέντευξη που μας παραχώρησε συμμετείχε και ο συνεργάτης του, σκηνοθέτης Γιώργος Μπινιάρης

Η γνώμη του για κάποιες ταινίες του Ταρκόφσκι

Δεν έχω συστηματοποιήσει τη γνώση μου, δεν είμαι κριτικός κινηματογράφου, ούτε έχω δει όλες τις ταινίες, μόνο ως θεατής ό,τι έχω εισπράξει. Η «Νοσταλγία» είναι η κορυφαία του ταινία. Στη «Νοσταλγία» δε σχολιάζει σε αντίθεση με άλλες ταινίες, όπως στον «Αντρέι Ρουμπλιώφ», όπου νομίζω, ο Ταρκόφσκι είναι ο σχολιαστής. Ο «Αντρέι Ρουμπλιώφ» είναι βέβαια μια ταινία μοναδική για την ιστορία του κινηματογράφου. Με μάγεψε, γιατί κατάφερε να συνδέσει δραματολογικά τους πίνακες με το θέμα. Σαν να ήταν όλο το έργο ενορχηστρωμένο για να φανούν οι πίνακες στο τέλος της ταινίας. Προσπάθησε να μπει μέσα στην ψυχή του υποκειμένου Ρουμπλιώφ και να δει ποιες δυνάμεις τον οδήγησαν να φτιάξει με συγκεκριμένο τρόπο τον κάθε πίνακα.

Η «Θυσία» είναι καθαρά συμβολική, κομίζει ένα απαισιόδοξο μήνυμα που δεν έχει σχέση με τη χριστιανική κοσμοθεωρία του. Βέβαια ήταν δύσκολη περίοδος της ζωής του, αφού ήταν ήδη άρρωστος και μέσα στην ταινία καταγράφεται η προσπάθεια συμφιλίωσής του με το θάνατο. Καθορίζει την ταινία το ότι καίγεται συμβολικά το σώμα του από τον καρκίνο και έτσι βαραίνει το έργο του, όχι από άποψη αισθητική όσο από κυρίως φιλοσοφική. Και το σώμα σου για να εξισορροπήσεις τις ενοχές. Δίνει μια γεύση Schopenhauer. Το προσωπικό νίκησε την τέχνη. Η τέχνη πετυχαίνει το σκοπό της όταν δίνει τη λύτρωση στο προσωπικό δράμα, γιατί η τέχνη γίνεται ανώτερη, γίνεται φιλοσοφία και μάθηση ζωής για τους άλλους. Εκεί (στη «Θυσία»), ο προσωπικός πόνος και η αναμέτρηση με το θάνατο δεν απέδωσε και είναι κάτι που με στεναχωρεί, κάτι που δεν το περίμενα από τον Ταρκόφσκι της «Νοσταλγίας».

Και στη «Νοσταλγία» υπάρχει ο καιόμενος Ντομένικο, αλλά υπάρχει ταυτόχρονα και κάτι ερωτικό, η παρουσία μιας ξανθιάς κοπέλας που περιφέρεται στην ταινία, ένα στοιχείο σημαίνον, ανεξάρτητα αν με την κλασική δραματολογία δεν του παραχωρεί το ρόλο του. Αλλά ο ρόλος, από τη στιγμή που υπάρχει η εικόνα σαν υλικό στοιχείο μέσα στην ιστορία, αμέσως δημιουργεί ένα θέμα και είναι το θέμα μιας ερωτικής

εξομολόγησης. Αν δεν υπάρχει η ξανθιά κοπέλα, δεν λειτουργεί το έργο. Το θέμα της ερωτικής εξομολόγησης είναι το αντίβαρο αυτής της νοσταλγίας. Η ταινία γίνεται χάριν του έρωτα, ενώ η «Θυσία» χάριν του θανάτου. Στον κινηματογράφο δεν είναι τίποτε τυχαίο. Η παρουσία της κοπέλας είναι καθοριστική, ανεξάρτητα από το αν μιλιέται, ίσως και γι' αυτό είναι πιο ισχυρή. Νοσταλγία χωρίς έρωτα δεν υπάρχει. Έρωτας εδώ είναι ο συμβολισμός της επιθυμίας. Αν δεν υπήρχε η κοπέλα, θα ήταν κι αυτή μια μαύρη ταινία. Έρωτας είναι η libido και ο τρόπος επένδυσής της σε διαφορετικά πεδία. Εδώ παίρνεται από τη ζωή και από την ομορφιά της κοπέλας και επενδύεται πάνω σε κάτι άλλο. Αλλά η πηγή που τροφοδοτεί το άλλο είναι η παρουσία αυτής της ξανθιάς κοπέλας. Ήμουν σίγουρος ότι ο Ταρκόφσκι ήταν ερωτευμένος με την ξανθιά κοπέλα.

Συμβολισμός και Ταρκόφσκι

>>Σχετικά με την γνώμη του Ταρκόφσκι ότι οι ταινίες του δεν περιέχουν κρυμμένα σύμβολα, δεν είναι συμβολικές όπως πολύς κόσμος θεωρεί για αυτές.

Ο συμβολισμός δεν υπάρχει στην κλασική δραματουργία. Ο ρεαλισμός είναι τόσο δυνατός, που γίνεται συμβολισμός σε δεύτερο επίπεδο. Δεν υπάρχει πρόθεση συμβολιστική. Ο συμβολισμός είναι εξ' ορισμού αποκλεισμένος, είναι ανάγκη του σύγχρονου μοντερνισμού να δημιουργήσει προσωπικούς κώδικες για να κολακέψει το υποκείμενο. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως Θεός που ξαναφτιάχνει τον κόσμο με τα δικά του υλικά και θέλει να ξεχωρίσει από την κοινότητα ως ιδιαίζουσα μορφή ευφυΐας που καταθέτει καταπληκτικές προτάσεις. Και τελικά είναι μια φενάκη που αργότερα δε μένει τίποτε. Οπότε πολύ σωστά έχει τοποθετηθεί έτσι. Η γενιά των μοντέρνων σκηνοθετών δημιούργησε μια σειρά κριτικών που πάσχιζαν να καταλάβουν αυτούς σαν πιο ευφυείς και μερικές φορές να προαναγγείλουν ή να προδιαγράψουν τα επόμενα βήματά τους, δηλαδή να προλάβουν τους άλλους συμβολικά. Ένας φαύλος κύκλος της φενάκης όμως, ο οποίος δεν άφησε τίποτε πίσω του.

Μοντάζ και εσωτερικός ρυθμός

>>Σχετικά με την γνώμη του Ταρκόφσκι ότι ο κινηματογράφος δεν είναι η τέχνη του μοντάζ (Αϊζενστάιν), αλλά αυτή της συνένωσης των εσωτερικών ρυθμών των σκηνών σε έναν ευρύτερο εσωτερικό ρυθμό της ταινίας

Στον «Ιβάν τον Τρομερό» ο Αϊζενστάιν, πριν να ξεκινήσει, έχει κάνει το μεγάλο συμβιβασμό, έχει χάσει την εσωτερική μάχη. Από τη μια ήθελε να κρίνει το σταλινικό καθεστώς, γιατί ήξερε τι συμβαίνει (η καρδιά του ήταν ευαίσθητη, ήταν καλλιτέχνης) από την άλλη ήταν η μεγάλη Ρωσία, ο μεγάλος αυτοκράτορας, και ήθελε ο Στάλιν να είναι ο Ιβάν, αλλά έβλεπε όμως το γεγονός ότι πέφτουν κεφάλια. Έτσι λοιπόν θα ήθελε να επαινέσει το καθεστώς και από την άλλη η καρδιά του δεν του το επέτρεπε, είχε χάσει τον εσωτερικό αγώνα και έτσι επικεντρώθηκε στον εντυπωσιασμό μόνο μέσα από το αισθητικό μέρος. Εκεί κρίθηκε το ζήτημα. Ήταν θέμα εσωτερικό και γι' αυτό δεν μπορούσε να κάνει εσωτερικό μοντάζ, γιατί δεν είχε θέμα. Από τη μια πατούσε εκ του ασφαλούς, να λιβανίσει τον Στάλιν, και από την άλλη δεν τόλμησε να πει δυο λόγια. Ούτε αυτά τα δυο πράγματα τα είπε, γιατί δεν του το επέτρεψαν, απέσυραν την ταινία του και πέθανε μ' αυτόν τον πόνο.

Αν το μοντάζ στηριχθεί στο εξωτερικό λεγόμενο μοντάζ μόνο, πράγμα που κάνει η τηλεόραση και η διαφήμιση ακόμα πιο πολύ αλλά και οι πιο πολλές κινηματογραφικές ταινίες, στο ρυθμικό μοντάζ χωρίς να υπάρχει κάτι εσωτερικά κάτι πιο ουσιαστικό, αυτό που μένει είναι ένα κενό για τον θεατή και την ψυχή του. Ο εσωτερικός ρυθμός είναι κάτι που πάει και πριν από το γύρισμα. Είναι ο εσωτερικός ρυθμός που έχει η ψυχή σου και δίνει τον τόνο. Χρειάζεται βέβαια και η τεχνική γνώση για να το πετύχεις, η οποία θα πρέπει να υποταχτεί στον εσωτερικό ρυθμό της ψυχής που πάλλεται και των εικόνων που πάλλονται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γαλούνης Μάρκος, Ζώνας Χριστόφορος, 1987, *Προσεγγίσεις στη ζωή και στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι*, Αθήνα, ΔΟΜΟΣ
- Γεροντικό, 1996, *Είπε Γέρον*, Το “Γεροντικό” σε νεοελληνική απόδοση, Αθήνα, ΑΣΤΗΡ
- Γκοντάρ Ζαν Λυκ, 1988, *Κείμενα και Συνεντεύξεις, τόμος Α*, Αθήνα, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
- ΓΟΥΝΕΛΑΣ ΣΩΤΗΡΗΣ, 1989, *Ταρκόφσκι, ένας νοσταλγός του παραδείσου*, Αθήνα, ΔΙΑΤΤΩΝ
- μοναχός Φ., 1985, «Ένα πρόσωπο», *ΣΥΝΑΞΗ*, τεύχος 15, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 1985, 72-75
- Μπαζέν Αντρέ, 1988, *Τι είναι ο κινηματογράφος; τόμος Α, Οντολογία και γλώσσα*, Αθήνα, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
- Μπαζέν Αντρέ, 1989, *Τι είναι ο κινηματογράφος; τόμος Β, Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, Αθήνα, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
- ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ Γ., 1998, *ΛΕΞΙΚΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ*, Αθήνα, ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΚΟΓΡΑΦΙΑΣ Ε.Π.Ε.
- Ντοστογιέβσκη Φ., *χχ. ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΙ ΤΙΜΩΡΙΑ*, (μετάφραση Άρης Αλεξάνδρου), Αθήνα, ΓΚΟΒΟΣΤΗΣ
- ΠΑΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, 1994, *ΝΟΣΤΟΣ ΑΣΥΜΜΕΤΡΟΣ ΠΡΟΣΩΠΟΥ – ΤΟΜΟΣ Α' - ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΓΝΩΣΗ*, Αθήνα, ΔΟΜΟΣ
- Σαρδελή Κώστα, 1986, *ΘΕΟΦΑΝΗΣ ο ΕΛΛΗΝΑΣ*, Αθήνα, Α. Κ. Γκούμα
- Πρεσβ. ΣΚΛΗΡΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ, 1984, «Εικονολογική θεώρηση του κινηματογράφου και της τηλεόρασης», *ΣΥΝΑΞΗ*, τεύχος 12, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1984, 49-61.
- ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ ΑΝΤΡΕΪ, 1987, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας), Αθήνα, ΝΕΦΕΛΗ
- ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ ΑΝΤΡΕΪ, 1990, *ΜΑΡΤΥΡΟΛΟΓΙΟ, ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ 1970-1986*, (μετάφραση Αλέξανδρος Ίσαρης), Αθήνα, ΝΕΦΕΛΗ
- Ταρκόφσκι Αντρέι, 1990, *ΘΥΣΙΑ*, (μετάφραση Μαρία Αγγελίδου), Αθήνα, ΝΕΦΕΛΗ
- Antoine de Baeque, 1992, *ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ μια ξενάγηση στο έργο του*, Αθήνα, ΓΚΟΒΟΣΤΗΣ

- Galounis Markos, 2003, *The significance of tradition in Tarkovsky' Andrei Roublev* <http://www.andreitarkovski.org/vita/galounis.html> (Ιούνιος 2004)
- Lovelock James, 1979, *GAIA*, Oxford, Oxford University Press
- Mandelbrot B. B., 1982, *Fractal Geometry of Nature*, San Francisco, W. H. Freeman
- Petrie Graham, Johnson Vida, 1994, *The films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press
- Petrie Graham, Johnson Vida, 1999, "The films of Andrei Tarkovsky. A visual fugue", *God and Religion*, τεύχος. 6, 1999, 124-132, (μετάφραση Ναυσικάς Χαραλαμπίδου)
- SARTRE JEAN-PAUL, 1963, "Συζήτηση για την κριτική της ταινίας "Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν"", *ΟΛΟΣ ΠΑΝΟΣ*, τεύχος 48, Απρίλιος 1990, 4-12
- Schrader Paul, 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer* New York, Da Capo Press
- Stewart Ian - Golubitski Martin, 1995, *Είναι ο Θεός Γεωμέτρης*, Αθήνα, ΚΩΣΤΑΡΑΚΗΣ
- Synessios Natasha, Powell William, 1999, *Andrei Tarkovsky: Collected Screenplays*, London, Faber & Faber
- Synessios Natasha, 2001, *Mirror*, London, New York, I.B.TAURIS