

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Γιάννης Μήτσου

Φιλοσοφικές προοπτικές στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι: η έννοια της
υπέρβασης

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Νίκη-Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη (Επόπτρια)

Γεώργιος Αραμπατζής

Έλση Μπακονικόλα-Γιαμά

ΑΘΗΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2020

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτρια Χαρά Μπανάκου για την πολύτιμη βοήθεια, συμπαράσταση και υποστήριξή της. Η διαδικασία διερεύνησης του θέματος και η ειλικρινής επικοινωνία μαζί της συντέλεσε σε μια βαθύτερη προσέγγιση. Ευχαριστώ ακόμα εγκάρδια τον αναπληρωτή καθηγητή Γεώργιο Αραμπατζή και την αναπληρώτρια καθηγήτρια Έλση Μπακονικόλα–Γιαμά για την ουσιαστική συμβολή τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	21
Θεωρητικές αναφορές του Ταρκόφσκι – Η αντίθεση στον ορθολογισμό	21
1.1 Εισαγωγή στις έννοιες – Η σχέση με τους υπαρξιστές – Ο υποκειμενισμός ως θεωρητική αφετηρία – Η βίωση.....	21
1.2 Κιρκεγκωριανά μοτίβα στο έργο του Ταρκόφσκι – Ο ιπότης της πίστης	48
1.2.1 Η σιωπή.....	52
1.2.2 Η ιδέα της μυστικότητας.....	54
1.2.3 Το παιδί ως έκφραση του αυθεντικού.....	58
1.2.4 Η ιδέα της θυσίας και η ευρύτερα μοναχική προδιάθεση του υπαρξιακού ήρωα απέναντι στον κόσμο –Τελετουργία και επανάληψη.....	61
1.2.5 Ο αισθησιασμός.....	67
1.3 Η πολιτιστική παράμετρος και η «Ρωσική Ιδέα» ως έκφανση του παράλογου – Λεβ Σεστόφ και Νικολάι Μπερντιάγιεφ	71
1.4 Από τον ανορθολογισμό προς το παράλογο – Πρώτες παρατηρήσεις	86
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	91
Το παράλογο	91
2.1 Εισαγωγή στην έννοια – Το παράλογο και η συνείδηση.....	91
2.2 Το παράλογο και η δημιουργία.....	101
2.3 Το παράλογο και το σώμα	118
2.4 Το παράλογο και η αγωνία	130
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	145
Η υπέρβαση.....	145
3.1 Από το παράλογο στην υπέρβαση	145

3.2 Επιμέρους χαρακτηριστικά της υπέρβασης στο έργο του Ταρκόφσκι – Μέσα προς την επίτευξη της αυθεντικής βίωσης.....	150
3.2.1 Το πάθος	151
3.2.2 Φαντασία και μνήμη	158
3.2.3 Η δράση εντός του κόσμου – Ετερότητα και ευθύνη – Φαντασία και μνήμη	164
3.2.4 Τελετουργικές πράξεις και αποφάσεις ζωής	170
3.2.5 Ιερότητα και αναζήτηση του θείου.....	174
3.3 Η μεταφυσική παρουσία στο έργο του Ταρκόφσκι – Πρώτα συμπεράσματα – Η τέχνη ως έκφραση της υπέρβασης	177
3.3.1 Η αντίληψη περί αλήθειας	180
3.3.2 Η αντίληψη της ιστορίας.....	182
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	188
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	197
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	207
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ.....	208
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΝΝΟΙΩΝ.....	210

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A.

Το κινηματογραφικό έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι μπορεί να χαρακτηριστεί κατεξοχήν από την ιδιαίτερη εικονογραφία του, μια σειρά από πλούσιες οπτικές παραστάσεις, οι οποίες, χωρίς να αρνούνται τον κόσμο της καθημερινής ζωής, ανατρέπουν εμπράκτως τις συμβάσεις μιας πιο άκαμπτης, αυστηρά λογικής αφηγηματικής εξέλιξης: Ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι που ίπταται ανάμεσα σε βιβλία και άλλα αντικείμενα απηχώντας τον πίνακα *Au-dessus de la ville* του Marc Chagall (ανάμεσά τους δεσπόζει ο *Δον Κιχώτης*, εικονογραφημένος από τον Gustave Doré). Ένα αγόρι που επίσης φαίνεται να πετάει σε ένα δάσος προσεγγίζοντας τη μητέρα του, λίγο προτού αυτή δολοφονηθεί από Γερμανούς στρατιώτες, πράξη που ανατρέπει βίβια την προηγούμενη παραπλανητική αίσθηση μιας ειδυλλιακής πραγματικότητας. Το φιλί μιας νέας γυναίκας στον μοναχό Αντρέι Ρουμπλιώφ και η φράση της «Η αγάπη είναι πάντα η ίδια» κατά τη διάρκεια παγανιστικής τελετής. Ένα δέντρο που ανθίζει αναπάντεχα και η μάταιη προσπάθεια του Γιεφίμ, του χωρικού, να διαφύγει από τους Τατάρους που προσεγγίζουν απειλητικοί σε ένα μεσαιωνικό χωριό πετώντας με ένα αυτοσχέδιο αερόστατο. Η πτώση του αερόστατου συνοδεύεται από την εικόνα ενός αλόγου που αργά καταρρέει. Η παραπάνω εικονογραφία εύλογα θα μπορούσε να ερμηνευτεί στο πλαίσιο είτε ενός συμβολισμού είτε μιας φροϊδικής σουρεαλιστικής αφηγηματικής παράδοσης. Ρητές ωστόσο δηλώσεις του σκηνοθέτη διαφοροποιούν ή και ενίοτε τοποθετούν το έργο του σε ευθεία αντιπαράθεση και με τα δύο ρεύματα, αποθαρρύνοντας άμεσα τέτοιους συσχετισμούς¹. Όπως θα επιδιώξουμε να δείξουμε, οι εικόνες αυτές συνιστούν χαρακτηριστικές ενδείξεις μιας γενικότερης τάσης, που επικοινωνεί ουσιαστικά με τις ευρύτερες φιλοσοφικές, μεταφυσικές, και ιδιαίτερα αισθητικές αντιλήψεις του. Δοσμένος μέσα από μυθοπλαστικά μοτίβα και αφηγηματικές συμβάσεις, ο προβληματισμός του Ταρκόφσκι απηχεί μια προσωπική

¹ Βλ. ενδεικτικά: Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, μτφ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Αθήνα, Νεφέλη, 1990, σ. 378. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, σ. 274. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Ο ποιητής όμοιος θεού – Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, μτφ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, Αθήνα, Manifesto, 2016, σ. 121.

και θεωρητικά συγκροτημένη κοσμοθεώρηση, που με τη σειρά της παραπέμπει στην καχυποψία των υπαρξιστών απέναντι σε κάθε συστηματοποίηση της γνώσης.

Ερέθισμα της παρούσας έρευνας αποτέλεσε ακριβώς η παρατήρηση της διαρκούς και συνειδητής επιστροφής του έργου του Ταρκόφσκι στην ιδέα της *υπέρβασης* του υποκειμένου, μια έννοια που, αν και ποτέ δεν κατονομάζεται άμεσα, όπως θα υποστηριχτεί, δεσπόζει στον δοκιμακό λόγο και στο σώμα των επτά μεγάλου μήκους κινηματογραφικών ταινιών του σκηνοθέτη ως πεδίο υπαρξιακής αναζήτησης αλλά και ως κυρίαρχο αφηγηματικό μοτίβο. Στόχος της διατριβής είναι σε ένα πρώτο επίπεδο ο καθορισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της υπέρβασης και σε ένα δεύτερο η ανάδειξη μιας ευρύτερης κοσμοθεώρησης που βρίσκεται σε αναφορά προς αυτή.

Η εστίασή μας στην τάση προς την υπέρβαση που οι ταινίες του Ταρκόφσκι εκφράζουν προσβλέπει στην κατάδειξη ενός φιλοσοφικού στον πυρήνα του προβληματισμού, που συνδέει τον Ρώσο δημιουργό με την υπαρξιστική παράδοση, όπως αυτή έχει εκφραστεί όχι μόνο στην ηπειρωτική Ευρώπη με την οποία τείνει να συνδέεται πιο άμεσα αλλά και στο πολιτιστικό πλαίσιο της Ρωσίας από το οποίο ο Ταρκόφσκι προέρχεται. Από το θεωρητικό αυτό πλαίσιο, οι δύο μορφές που περισσότερο άμεσα θα συνδεθούν με τον Ταρκόφσκι, για λόγους που θα γίνουν σαφείς στην πορεία του κειμένου, είναι ο Λεβ Σεστόφ και ο Νικολάι Μπερντιάγιεφ. Από τον χώρο της δυτικής υπαρξιακής φιλοσοφίας, με τον οποίο η συγγένεια του Ταρκόφσκι θα αναδειχθεί ως θεμελιωμένη σε μια κοινή εννοιολογική και μεταφυσική προβληματική, σε αντιδιαστολή με την πολιτιστική και βιοματική/γνωστική σχέση του προς τους προαναφερθέντες Ρώσους στοχαστές, ιδιαίτερα θα διακρίνουμε κατ' αρχάς την περίπτωση του Søren Kierkegaard. Το ενδιαφέρον του Kierkegaard για την έννοια της υπέρβασης δεν είναι το μοναδικό σημείο σύγκλισης με τον Ταρκόφσκι, αλλά αποτελεί χαρακτηριστική πρώτη ένδειξη μιας βαθύτερης επικοινωνίας, που υπερβαίνει το επίπεδο της μεταφυσικής και σύντομα ανάγεται σε έναν ευρύτερο τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας – μια αντίληψη που οι δύο στοχαστές μοιράζονται σε μεγάλο βαθμό, αναπτύσσοντας παρεμφερείς ιδέες σε σχέση με την ύπαρξη. Ασφαλώς, επειδή ζητούμενο της παρούσας διατριβής δεν είναι μια συγκριτική ανάγνωση αλλά η κατάδειξη της ιδιαιτερότητας της ταρκοφσκικής σκέψης, ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στους δύο θα επισημανθούν λεπτομερώς, πάντα με στόχο την πιο σαφή κατάδειξη της ταρκοφσκικής θεώρησης της υπέρβασης.

Στην πορεία της διατριβής θα αναλυθεί επίσης διεξοδικά η σχέση της σκέψης του Ταρκόφσκι με αυτή του Albert Camus, μια επικοινωνία που ακαδημαϊκά δεν έχει ερευνηθεί επαρκώς (πιθανότατα εξαιτίας του διαφορετικού πολιτιστικού και ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου οι δύο στοχαστές έδρασαν καθώς και της ορθής αλλά ενίοτε περιοριστικής τάσης ερμηνείας της σκέψης του Ταρκόφσκι σε ένα αυστηρά πιο θρησκευτικό πλαίσιο, προσέγγιση που αναπόφευκτα απομακρύνει από τον κύκλο των Γάλλων υπαρξιστών με τους οποίους ο Camus συνδέεται), παρότι ενδείξεις γι' αυτή παρουσιάζονται στα ημερολόγια όπως και στο ίδιο το έργο του σκηνοθέτη. Ο Ταρκόφσκι παραπέμπει στον *Μύθο του Σισύφου* κατά την κλιμάκωση του *Σολάρις*, σε μία από τις ελάχιστες άμεσες αναφορές του σε φιλοσοφικό κείμενο («Κατά την άποψή μου, έχουμε χάσει την αίσθηση του κοσμικού. Οι αρχαίοι το καταλάβαιναν τέλεια. Σκέψου τον *Μύθο του Σισύφου*», αναφέρει ο Σνάουτ προσπαθώντας να συμφιλιώσει τον κεντρικό ήρωα με τα δραματικά γεγονότα που προηγήθηκαν). Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να επισημανθεί ότι, παρά τον άμεσα φιλοσοφικό χαρακτήρα των ίδιων των αφηγήσεων, η ρητή αναφορά σε φιλοσόφους είναι περιορισμένη στις ταινίες του Ταρκόφσκι (ακόμα και η συζήτηση γύρω από τον νιτσεικό δύσμορφο Νάνο του *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* στην εισαγωγή της *Θυσίας* πραγματοποιείται ανάμεσα στον Αλεξάντερ και τον εκκεντρικό ταχυδρόμο Όττο, ένα πρόσωπο που μάλλον εντυπωσιάζεται από την εικονογραφία και το ιδιαίτερο ύφος παρά από τον στοχασμό του φιλοσόφου). Η επιλογή αυτή του Ταρκόφσκι –αξιοσημείωτη, καθώς έρχεται σε ευθεία αντιδιαστολή με τη συνειδητή και συχνή αναφορά των ταινιών σε λογοτεχνικά κείμενα, θεατρικά έργα, ποιητικούς στίχους και ζωγραφικούς πίνακες– μπορεί να συνδεθεί άμεσα με την ευρύτερη θεώρησή του σε σχέση με την προτεραιότητα της βιοματικής έναντι της θεωρητικής προσέγγισης του κόσμου. Το ενδιαφέρον του Ταρκόφσκι για τη μορφή του Camus υποδηλώνεται ακόμα από την απραγματοποίητη επιθυμία του να μεταφέρει στον κινηματογράφο την *Πανούκλα*, τη δεκαετία του 1970².

Η ταρκοφσκιική κατανόηση του *παραλόγου*, έννοια με την οποία η πορεία των κινηματογραφικών ηρώων του προς την υπέρβαση φαίνεται να συναρτάται, δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να ερμηνευτεί ως ταυτόσημη της αντίστοιχης έννοιας που ο Camus πραγματεύεται στο σύνολο του έργου του. Εντούτοις, όπως θα διαπιστώσουμε, βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία με αυτή, έχοντας μια παρεμφερή

² Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 55.

εξάρτηση τόσο από τη *συνείδηση* του υποκειμένου όσο και από την παράμετρο της *σωματικότητας*. Το παράλογο χαρακτηριστικά ορίζεται από τον Camus ως «επανάσταση της σάρκας»³, φράση στην οποία θα σταθούμε κατά την ανάλυσή μας. Η σωματικότητα, οι προεκτάσεις της οποίας ως προς τη στενή σχέση της ύλης και της υπέρβασης παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον συγκριτικά με την εστίασή μας, κατ' επέκταση η προτεραιότητα που δίνεται από τον Ταρκόφσκι στην υλικότητα, καθώς και ο τρόπος που αυτή η έμφαση στον αισθητό χώρο συμφιλιώνεται με έναν μεταφυσικό προβληματισμό, θα αποτελέσει σημείο-κλειδί στη βαθύτερη κατανόηση των αντιθέσεων μέσα από τις οποίες η υπέρβαση σκιαγραφείται στο ταρκοφσκικό έργο.

Παρά τον κίνδυνο που συχνά ελλοχεύει σε τέτοιους συσχετισμούς, είναι ασφαλές να υποστηριχτεί ότι η καλλιτεχνική έκφραση για τους υπαρξιστές συνιστά μέσο στοχασμού εφάμιλλο και εξίσου ειλικρινές με τον θεωρητικό λόγο. Η τάση αυτή διαφαίνεται στο γεγονός ότι οι ίδιοι πολύ συχνά προστρέχουν σε καθαρά *αφηγηματικές* συμβάσεις (ενδεικτικά, ο *Φόβος και Τρόμος* του Kierkegaard παρουσιάζει μια δομή σχεδόν καθαρά λογοτεχνική), γοητεύονται από λογοτεχνικούς ήρωες (ο *Δον Κιχώτης* του Miguel de Unamuno), προτάσσουν την καλλιτεχνική έκφραση ως έναν από τους πλέον ουσιαστικούς τρόπους προσέγγισης του πραγματικού, δομούν τα φιλοσοφικά τους μοντέλα γύρω από αρχετυπικούς ήρωες (π.χ., ο *Αβραάμ/ιππότης της πίστης* καθώς και ο ερωτευμένος Τρίτωνας του Kierkegaard, ο *Δον Ζουάν* ως μορφή σημαντική τόσο στον Kierkegaard όσο και στον Camus), αναφέρονται εκτενώς και συστηματικά σε συγγραφείς όπως ο Franz Kafka και ιδιαίτερα ο Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, και ασφαλώς στρέφονται οι ίδιοι στη λογοτεχνία – ορισμένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα υπαρξιστικά έργα, όπως ο *Ξένος* του Camus ή οι *Μύγες* του Sartre, είναι όντως λογοτεχνικά και όχι αμιγώς θεωρητικά κείμενα. Η συνάφεια αυτή του υπαρξισμού ειδικά, αλλά και της φιλοσοφίας ευρύτερα, με μυθοπλαστικά μοτίβα ασφαλώς μπορεί να βρει έκφραση και στην περίπτωση των κινηματογραφικών έργων. Δεν είναι τυχαίο σε αυτό το πλαίσιο το ενδιαφέρον στοχαστών όπως ο Henri Bergson⁴, ο Theodor Adorno⁵, ο Walter

³ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, μτφ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1973, σ. 22.

⁴ Βλ. Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης & Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Πόλις, 2013, σ. 260. Στο τέταρτο κεφάλαιο του έργου, «Ο

Benjamin⁶ και ο Maurice Merleau-Ponty⁷ για τον κινηματογράφο ως ουσιαστική πηγή έκφρασης – ενδιαφέρον σύντομο λόγω κυρίως της χρονικής περιόδου κατά την οποία έδρασαν, πριν το μέσο συνδεθεί με τη σχολή των δημιουργών και με την πιο προσωπική έκφραση της δεκαετίας του 1960 (οι δύο τόμοι του Gilles Deleuze παραμένουν ίσως η πιο λεπτομερής και εμπειριστατωμένη, αμιγώς φιλοσοφική διερεύνηση των δυνατοτήτων του μέσου), και ενίοτε κριτικό, όπως στην περίπτωση των εκπροσώπων της Σχολής της Φρανκφούρτης, αλλά πάντως διαρκές. Πρέπει επίσης να αναφερθεί το ενδιαφέρον του Jean-Paul Sartre για τον Ταρκόφσκι, ειδικά όπως αυτό εκφράζεται στην επιστολή του για την πρώτη κιόλας ταινία του, *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν*, επιστολή στην οποία θα επιστρέψουμε στην πορεία του κειμένου⁸.

Σε αυτό το πλαίσιο είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι ο δοκιμακός λόγος του Ταρκόφσκι, και ιδιαίτερα οι αισθητικές θέσεις του, όπως εκφράζονται στο σημαντικό από πολλές απόψεις έργο του *Σμιλεύοντας το χρόνο* καθώς και στις συνεντεύξεις και στις ημερολογιακές του καταχωρίσεις, θα εξεταστούν διεξοδικά, χωρίς ωστόσο αυτή

κινηματογραφικός μηχανισμός της σκέψης και η μηχανιστική αυταπάτη», πραγματευόμενος την ιστορία των συστημάτων, ιδιαίτερα της ελληνικής φιλοσοφίας, ο Bergson συγκρίνει εκτενώς τον μηχανισμό της εννοιολογικής σκέψης με αυτόν του κινηματογράφου. Η συνάφεια του μπερξονικού τρόπου προσέγγισης της πραγματικότητας με τις εκφραστικές δυνατότητες του μέσου είναι ευρύτερη, όπως αναδεικνύουν, μεταξύ άλλων, η επιρροή και η χρήση των όρων *Εικόνα-κίνηση* και *Εικόνα-χρόνος* (στην ελληνική έκδοση του Deleuze αποδίδεται ως «χρονοεικόνα»), εμπνευσμένων από το *Υλη και Μνήμη* (1896) του Bergson, που ο Deleuze εντάσσει στην κινηματογραφική θεωρία του. Πβ. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I: η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2009. Πβ. Επίσης Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II: Η Χρονοεικόνα*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2010.

⁵ Theodor W. Adorno & Thomas Y. Levin, «Transparencies on Film», *New German Critique*, No 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, 1982, σσ. 199-205.

⁶ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Penguin, 2008.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, «The Film and the New Psychology», *Sense and Non-sense*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964, σ. 48.

⁸ Αναδημοσιευμένη στο Jean-Paul Sartre, *Situations VII*, Paris, Gallimard, 1965. Επίσης, στο Nathan Dune, *Tarkovsky*, London, Black Dog Publishing, 2008, σ. 32.

μας η εστίαση να περιορίσει ερμηνευτικά την ανάλυσή μας του σώματος των επτά ταινιών. Ο δοκιμακός λόγος του Ταρκόφσκι, ως πρωτογενής πηγή προσέγγισης της σκέψης του, δεν θα περιοριστεί σε ερμηνευτικό εργαλείο, παράλληλα όμως σε καμία περίπτωση δεν είναι πρόθεσή μας να θέσει υπό αμφισβήτηση την καλλιτεχνική αυτονομία που χαρακτηρίζει τις ταινίες, ως φιλικά κείμενα. Η καλλιτεχνική δράση του Ταρκόφσκι εκφράζει εξάλλου έναν αμιγώς φιλοσοφικό στοχασμό, η ερμηνεία του οποίου μπορεί να εμπλουτιστεί, αλλά δεν χρειάζεται να πιστοποιηθεί από εξωγενείς προς αυτή πηγές.

Κατά τρόπο ανάλογο, ως προς τις λεγόμενες δευτερογενείς πηγές, δηλαδή τα φιλοσοφικά κείμενα σε σχέση με τα οποία το έργο του Ταρκόφσκι θα αναλυθεί (καθώς και τη σχετική με τον Ταρκόφσκι ακαδημαϊκή βιβλιογραφία), ζητούμενο δεν είναι η κατάδειξη κάποιας άμεσης επιρροής, ακόμα και αν τα σημεία ενός άμεσου διαλόγου επισημαίνονται διεξοδικά, αλλά η ανάδειξη ενός κοινού θεωρητικού πλαισίου μέσα από το οποίο η ταρκοφσκική προσέγγιση της υπέρβασης είναι δυνατό να γίνει πληρέστερα κατανοητή.

B.

Η έννοια της υπέρβασης ιστορικά είναι περίπλοκη και ο ακριβής καθορισμός της δύσκολος. Χαρακτηριστικό είναι το πώς έχει αξιοποιηθεί στο πλαίσιο ενός ευρύτερου μεταφυσικού προβληματισμού από φιλοσόφους όπως ο Søren Kierkegaard ή ο Karl Jaspers, καθώς και από μη μεταφυσικούς στοχαστές, όπως ο Jean-Paul Sartre, που, εκτός από το έργο του *Η Υπέρβαση του Εγώ*⁹, της αφιερώνει ένα κομβικό για την πορεία του ευρύτερου στοχασμού του κεφάλαιο στο *Είναι και το Μηδέν*¹⁰. Για τον Sartre η έννοια της υπέρβασης συνδέεται με τη συνείδηση και με τους σχετικούς φαινομενολογικούς προβληματισμούς (η αναφορά του στον Edmund Husserl είναι συχνή) και εντέλει πραγματεύεται τη σχέση του ατόμου με τον *κόσμο* (όχι με κάποιο πεδίο που βρίσκεται πέρα από αυτόν). Στη συγκεκριμένη διατριβή, συνειδητά περιοριζόμαστε στην υπαρξιακή σήμανση της έννοιας, την πιο κοντινή στη θεματική του Ταρκόφσκι. Κάνοντας λόγο για την υπέρβαση, αναφερόμαστε επομένως κατ'

⁹ Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Η υπερβατικότητα του Εγώ: Σχεδιάγραμμα μιας φαινομενολογικής περιγραφής*, μτφ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα, Αρμός, 2013.

¹⁰ Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Το Είναι και το Μηδέν*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, σσ. 295-361.

αρχάς στην προσπάθεια ενός υποκειμένου να υπερβεί ένα δεσμευτικό εξωτερικό πλαίσιο και να προσεγγίσει μια αυθεντικότερη βίωση¹¹. Δεδομένου ότι το κύριο εκφραστικό μέσο που αξιοποιεί ο Ταρκόφσκι είναι η εικόνα, η υπέρβαση, όπως θα φανεί σαφέστερα και κατά την ανάλυσή μας, αποκτά χαρακτήρα συγκεκριμένων θεματικών μοτίβων εντός της πραγματικότητας. Για τον Ταρκόφσκι η υπέρβαση δεν συνιστά διακριτή κατηγορία στην περιοχή της οντολογίας, ούτε θα πρέπει να ταυτιστεί ακριβώς με το πολύ σημαντικό σε κάθε περίπτωση ένθεο στοιχείο στο έργο του, ακόμα και αν επικοινωνεί διαρκώς μαζί του.

Δεδομένου ότι η υπέρβαση ως όρος αναφέρεται πάντα σε μια πορεία πλήρωσης ενός υποκειμένου, εντοπίζουμε στο έργο του Ταρκόφσκι δύο διακριτές, αλλά όχι ξένες μεταξύ τους, αντιλήψεις της έννοιας:

1. Η πρώτη πτυχή της έννοιας μπορεί να περιγραφεί συνοπτικά ως το άνοιγμα μιας συνείδησης, που προηγουμένως παρέμενε κλειστή στον εαυτό της, προς τον κόσμο, προς το άμεσα παρόν. Αυτό είναι, για παράδειγμα, το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης του *Καθρέφτη*. Η ανάγκη ενός ατόμου να βιώσει αμεσότερα ό,τι το περιβάλλει και να έρθει σε επικοινωνία με τους άλλους ανθρώπους, υπερβαίνοντας τη μόνωσή του. Ο όρος υπέρβαση σε αυτό το πλαίσιο αναφέρεται στη σταδιακή προσέγγιση του κόσμου της άμεσης καθημερινότητας και των αισθήσεων από πλευράς του υποκειμένου. Η εμπλοκή του ατόμου στον κόσμο εξασφαλίζεται μέσα από τη δράση, η οποία ωστόσο, με δεδομένη και την εμπιστοσύνη του Ταρκόφσκι όχι τόσο στις προφανείς ενέργειες όσο στις πιο δύσκολα ανιχνεύσιμες, εσωτερικές διεργασίες του ατόμου, πολύ συχνά παρουσιάζει τον χαρακτήρα της εσωτερικής πορείας. Χαρακτηριστική για την κατανόηση της λεπτής αυτής διάκρισης, η συμπεριφορά του Ρουμπλιώφ, ενός προσώπου που, ακόμα και αν δεν δρα με την πιο συμβατική έννοια (αλληλεπιδρά με έναν περιορισμένο κοινωνικό κύκλο και, ακόμα και αν ζει σε στιγμές τρομερής κοινωνικής έντασης, έχει μάλλον μια τάση παρατήρησης παρά συμμετοχής σε όσα συμβαίνουν), βρίσκεται σε μόνιμη προσπάθεια διαχείρισης του ρόλου του εντός της πραγματικότητας και συμφιλίωσης εσωτερικών αμφιβολιών και αντιφάσεων. Η περίπτωσή του ανταποκρίνεται στη διατύπωση του Sartre: «Αλλά οι πράξεις οι καθαρώς ψυχικές, όπως το να αμφιβάλλεις, να συλλογίζεσαι, να στοχάζεσαι, να

¹¹ Jean Wahl, «Subjectivity and Transcendence», αναδημοσιευμένη στο Jean Wahl, *Transcendence and the Concrete*, New York, Fordham University Press, 2017, σ. 161.

υποθέτεις, πρέπει κι αυτές επίσης να εννοηθούν ως υπερβατικές»¹². Δεδομένου ότι οι ήρωες του Ταρκόφσκι καθορίζονται από μια διάθεση *αισθητικής* διαχείρισης του παρόντος (στην πλειονότητά τους είναι καλλιτέχνες ή πρόσωπα που βιώνουν τον κόσμο καλλιτεχνικά), η αναζήτηση αυτή τείνει να περιγράφεται κυρίως με όρους ποιητικούς. Η έννοια του ποιητικού χρησιμοποιείται εδώ κυριολεκτικά, αναφέρεται στην «ποίηση» όχι ως λογοτεχνικό είδος αλλά ως καθημερινή τάση δημιουργίας. Για να έρθει κανείς σε ουσιαστική επαφή με την ετερότητα, όπως φαίνεται να υποδεικνύουν οι ταινίες του Ταρκόφσκι, δεν αρκούν η παρατήρηση και η προσπάθεια διανοητικής διαχείρισης των φαινομένων, αλλά απαιτείται η ενεργή εμπλοκή του υποκειμένου στον κόσμο, η βιωματικότητα και ακόμα, μέσω της τέχνης ή ποιητικών πτυχών της ίδιας της συνείδησης, η μετάπλαση και η μεταστοιχείωση των εξωτερικών βιωμάτων σε νέες μορφές. Μέσα από τη στάση αυτή το άτομο προσεγγίζει τον κόσμο του παρόντος.

2. Η δεύτερη πτυχή της έννοιας της υπέρβασης, φυσική προέκταση της ποιητικής τάσης που ήδη αναφέρθηκε, είναι αυτή της υπέρβασης του κόσμου του παρόντος, των άμεσων δεδομένων *προς την αυθεντικότερη και πληρέστερη ύπαρξη*, η εξύψωση από τον κόσμο της ύλης και των εξωτερικών δεσμεύσεων. Συνοπτικά, στη δεύτερη αυτή εκδοχή της υπέρβασης, την πορεία από τον κόσμο των αισθητών (ο οποίος ωστόσο, πρέπει ήδη να επισημανθεί, παρά τις πλατωνικές επιρροές που διακρίνονται στο έργο του Ταρκόφσκι, δεν έχει αμιγώς αρνητική σήμανση) προς το επίπεδο της αυθεντικότερης ιδανικής ύπαρξης, μπορούν να εντοπιστούν τρεις επιμέρους υποκατηγορίες, διακριτές μεταξύ τους αλλά σε μεγάλο βαθμό συναφείς. Όπως θα γίνει σαφές κατά την ανάλυσή μας, οι κατηγορίες αυτές συνιστούν πτυχές μιας κοινής αναζήτησης, γι' αυτό και δεν θα συζητηθούν ως ξεχωριστά μοτίβα της αφήγησης αλλά ως αλληλένδετες όψεις μιας κοινής επιθυμίας για εξύψωση που κατ' επανάληψη εκφράζεται στο σώμα των επτά ταινιών. Πρόκειται για τις εξής τρεις κατηγορίες, που στα επόμενα κεφάλαια θα αναλυθούν εκτενώς. *Πρώτον*, η υπέρβαση ως μεταφυσική έννοια, ως ανάγκη προσέγγισης της ιερότητας και της συμφιλίωσης της καθαρά θρησκευτικής σκέψης του Ταρκόφσκι με μια εξίσου έντονη και επιτακτική ανάγκη δράσης εντός του κόσμου. *Δεύτερον*, η υπέρβαση ως προσπάθεια διαφυγής από τους περιορισμούς του ορθού λόγου, στο πλαίσιο της οποίας ανάγεται σε απελευθερωτική

¹² Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Η υπερβατικότητα του Εγώ: Σχεδιάγραμμα μιας φαινομενολογικής περιγραφής*, σ. 56 (τροποποιημένη μετάφραση).

δύναμη, όχι διαφορετική από την ορμή που κινεί τον Δον Κιχώτη, ο οποίος μνημονεύεται στο *Σολάρις*. Σε αυτή την επιμέρους όψη της υπέρβασης συμπεριλαμβάνεται και η καλλιτεχνική δημιουργία, μία από τις ισχυρότερες και πιο παραγωγικές δυνάμεις στο ταρκοφσκικό έργο, ως συγκεκριμένη πράξη (όπως, π.χ., η αγιογραφία της Αποκάλυψης, την οποία, παρά τις δυσμενείς συνθήκες της εισβολής των Τατάρων που μαστίζει τη μεσαιωνική Ρωσία, πασχίζει να ολοκληρώσει ο Αντρέι Ρουμπλιώφ στην ομότιτλη ταινία, ή η ανάγνωση ενός ερωτικού ποιήματος του Φιόντορ Τιούτσεφ –«Τα μάτια σου»– από την κόρη του κεντρικού ήρωα στο *Στάλκερ*) και ως ευρύτερη στάση ερμηνείας και διαχείρισης του πραγματικού. *Τρίτον*, η υπέρβαση ως ηθικό κάλεσμα, ως καθήκον ειδικά της καλλιτεχνικής φύσης αλλά και ευρύτερα του ατόμου για τη βαθύτερη δυνατή βίωση και την πληρέστερη επιδίωξη της ελευθερίας. Η τελευταία αυτή παράμετρος συνδέεται άμεσα με την ιδέα της ευθύνης και σε αυτό το πλαίσιο επικοινωνεί με γενικότερους υπαρξιστικούς προβληματισμούς.

Οι δύο γενικότερες εκδοχές της υπέρβασης που εντοπίζονται στο έργο του Ταρκόφσκι, η υπέρβαση της συνείδησης προς τον κόσμο και η υπέρβαση του κόσμου της αίσθησης προς την αυθεντικότερη ύπαρξη, υποδεικνύουν από κοινού μια εσωτερική πορεία προς την πλήρωση, διαδικασία που για τον Ταρκόφσκι έχει άμεση αναφορά στην καθημερινή ζωή, δεν συνιστά συνεπώς στάδιο διαχωρισμένο από τις υπόλοιπες εκφάνσεις της ανθρώπινης εμπειρίας και ασφαλώς δεν ορίζεται σε αντιδιαστολή προς αυτή. Είναι οι εξωτερικές δεσμεύσεις από τις οποίες το υποκείμενο επιχειρεί να διαφύγει μέσω της στροφής στην υπέρβαση και όχι η ανθρώπινη εμπειρία στην ολότητά της, η πιο ευαίσθητη και αυθεντική προσέγγιση της οποίας αποτελεί αντίθετα για τον Ταρκόφσκι ζητούμενο.

Η βασική θέση που διατυπώνεται στην *Υπερβατικότητα του Εγώ* του Sartre, σύμφωνα με την οποία το Εγώ δεν βρίσκεται ούτε τυπικά ούτε υλικά μέσα στη συνείδηση αλλά θα πρέπει να αναζητηθεί *έξω* από αυτή, ως ον του κόσμου¹³, φαίνεται να διαπνέει τη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι. Η Ζώνη του *Στάλκερ*, για παράδειγμα, συνιστά μια οριοθετημένη, γεωγραφική πια περιοχή, στην οποία η υποκειμενική επιθυμία, η εντύπωση και οι πιο μύχιες ακόμα εκφάνσεις της ανθρώπινης εσωτερικής ζωής (που ωστόσο, θα πρέπει να επισημανθεί, για τον Ταρκόφσκι δεν γίνονται ποτέ αντιληπτές

¹³ Στο ίδιο, σ. 17.

με ψυχαναλυτικούς όρους ως εκφράσεις του υποσυνείδητου) αποκτούν εξωτερική, φυσική σχεδόν παρουσία. Οι συμμετρίες εντούτοις ανάμεσα στους δύο στοχαστές δεν προεκτείνονται και στα χαρακτηριστικά του Άλλου. Η μεταφυσική αντίληψη του σκηνοθέτη συμβάλλει σε μια διαφορετική αντίληψη της ετερότητας, η οποία δεν προσεγγίζεται μόνο μέσα από ένα φαινομενολογικό πρίσμα, αλλά αποκτά επιπλέον πολλές από τις ιδιότητες που παραδοσιακά αποδίδονται στο θείο. Ακόμα και αντικείμενα επιθυμίας, όπως ο χρόνος της παιδικής ηλικίας και ο τόπος καταβολής, ιδιαίτερα στον πιο άμεσα αυτοβιογραφικό *Καθρέφτη* και στη *Νοσταλγία* κατά την οποία είναι η απώλεια, η έλλειψη του αυθεντικού τύπου που κινεί την πλοκή, όπως με πιο έμμεσους τρόπους και στο σύνολο των επτά ταινιών, συνιστούν επίσης ξεκάθαρη έκφραση της ίδιας ετερότητας και φορείς του ιερού. Παρατηρούμε ότι η πληρέστερη δυνατή ύπαρξη την οποία μέσω της υπέρβασης επιθυμούν να προσεγγίσουν τα ταρκοφσκικά πρόσωπα τείνει να ορίζεται σταθερά σε σχέση με κάποια έλλειψη στη ζωή του υποκειμένου. Η τάση του ατόμου για εξύψωση και πλήρωση σε αυτό το πλαίσιο έχει για τον Ταρκόφσκι χαρακτήρα επιτακτικό.

Γίνεται αντιληπτό ότι η έννοια της υπέρβασης, όπως και αυτή της εμμένειας, στην οποία θα αναφερθούμε εκτενώς στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζει για τον Ταρκόφσκι ένα χαρακτήρα κατεξοχήν *δυναμικό*. Οι δύο έννοιες στο πλαίσιο των αφηγήσεων του Ταρκόφσκι ορίζονται πάντα *σε σχέση* με κάτι: όταν η συνείδηση παραμένει κλειστή στον εαυτό της, για παράδειγμα, ο κόσμος των άμεσων δεδομένων μπορεί να θεωρηθεί υπερβατικός σε σχέση με αυτή. Το ίδιο ωστόσο επίπεδο της ύλης και της αίσθησης είναι δυνατό να χαρακτηριστεί εμμενές σε σχέση με την αυθεντικότερη ύπαρξη που επιδιώκεται από το υποκείμενο στο πλαίσιο των αφηγήσεων.

Εντέλει, για τον Ταρκόφσκι η κύρια εκφραστική προοπτική της υπέρβασης θα πρέπει να αναζητηθεί στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μια εστίαση συνειδητή, που υπερβαίνει τις γενικότητες περί παιδαγωγικού, για παράδειγμα, ή κοινωνικού ρόλου της τέχνης και αναφέρεται πιο άμεσα στις δημιουργικές και λυτρωτικές προεκτάσεις της, στην αναζήτηση της *ελευθερίας*. Η ελευθερία αυτή, ειδικά στον θεωρητικό λόγο του, τείνει να εκφράζεται συχνά ως αντίθεση στους υλικούς περιορισμούς. «Η τέχνη καλείται να εκφράσει την απόλυτη ελευθερία του ανθρώπινου πνευματικού δυναμικού. Πιστεύω πως η τέχνη ήταν πάντοτε το όπλο του ανθρώπου απέναντι στα υλικά πράγματα που απειλούσαν να αφανίσουν το πνεύμα

του»¹⁴, διαβάζουμε στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Η ουσιαστικότερη ωστόσο παράμετρος της ποιητικής αντίληψης του Ταρκόφσκι, η οποία άμεσα τη δένει σε μια πορεία ατομικής εξύψωσης και προσέγγισης της ετερότητας (πορεία υπέρβασης), θα πρέπει να αναζητηθεί στην εξίσου ρητή πεποίθησή του πως η πολυπόθητη αρμονία που μέσω της δημιουργίας το υποκείμενο, και κατ' επέκταση η ανθρωπότητα, πασχίζει και πάσχιζε πάντα ιστορικά να κατακτήσει δεν αποτελεί «μύθο που υπάρχει μόνο στη σφαίρα της ιδεολογίας, παρά κάτι που μπορεί να πραγματοποιηθεί σ' αυτό τον κόσμο των φαινομένων»¹⁵.

Γ.

Ένα ενδιαφέρον ζήτημα που προκύπτει είναι πώς ακριβώς η έννοια της υπέρβασης, η οποία άλλωστε, όπως αναφέραμε, σε διαφορετικούς στοχαστές έχει νοηθεί με πολύ διαφορετικό τρόπο, άλλοτε ως αμιγώς μεταφυσική έννοια που τοποθετείται σε ευθεία αντιδιαστολή προς τη στροφή στον κόσμο, άλλοτε ως έκκληση προς δράση και υπέρβαση κυρίως του ατομικού αυτοπεριορισμού, προκειμένου να προσεγγιστεί η ετερότητα, προσδιορίζεται αισθητικά πια από τον Ταρκόφσκι ως στοιχείο που εντάσσεται σε μια κινηματογραφική μυθοπλασία. Η προσέγγιση του Sartre, για παράδειγμα, στο *Είναι και το Μηδέν* τοποθετείται σαφώς πλησιέστερα στη δεύτερη από τις δύο προαναφερθείσες εκδοχές, καθώς μέσω της αναφοράς στην υπέρβαση ο φιλόσοφος στοχάζεται πάνω στη λειτουργία της συνείδησης και αναφέρεται πρωταρχικά στη σχέση του υποκειμένου με την ετερότητα. Η υπέρβαση στον Ταρκόφσκι παρουσιάζει έναν πιο άμεσα μεταφυσικό χαρακτήρα, ενίοτε πιο κοντινό στην αντίληψη για την υπέρβαση που αναπτύσσεται στον *Φόβο και Τρόμο* του Kierkegaard, παρά τις όχι αμελητέες διαφορές στις πολιτιστικές, θρησκευτικές και θεωρητικές τους αναφορές. Κατά την ανάλυσή μας ωστόσο, όπως ήδη υποδείξαμε, θα καταδειχθεί ότι στην ταρκοφσκική προσέγγιση της υπέρβασης δεν εντάσσεται μόνο η θρησκευτική αναζήτηση αλλά και η πορεία προς τον αυθεντικότερο χρόνο και η διαρκής επιστροφή στην *ποίηση* (ο όρος χρησιμοποιείται και σε αυτό το σημείο κυριολεκτικά ως δημιουργία, δεν αναφέρεται σε κάποιο λογοτεχνικό είδος αλλά σε έναν ευρύτερο τρόπο διαχείρισης της πραγματικότητας), και ειδικότερα στη στροφή στην καλλιτεχνική *έκφραση*. Επιπλέον παράμετροι, όπως η ήδη αναφερθείσα έμφαση

¹⁴ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 307.

¹⁵ Στο ίδιο.

στη σάρκα και ο σύνθετος τρόπος με τον οποίο το θείο αλλά και η υποκειμενική εμπειρία δίνονται στην ταρκοφσκική μυθοπλασία, καθιστούν ακόμα πιο περίπλοκο τον χαρακτήρα της υπέρβασης, με αποτέλεσμα η ακριβής σημασία του όρου να μην μπορεί να σκιαγραφηθεί παρά μόνο μέσα από μια *σταδιακή* προσέγγιση.

Για τους λόγους αυτούς η έρευνά μας επικεντρώνεται αρχικά στα χαρακτηριστικά του *υποκειμενισμού* στο έργο του Ταρκόφσκι, περνώντας από αυτά στη ρητή αντίθεσή του προς τον δυτικό ορθολογισμό, τάση που απηχεί όχι μόνο τη δυσφορία του Nietzsche για το απολλώνειο στοιχείο, αλλά ιδιαίτερα τις παρεμφερείς, θεωρητικά συγκροτημένες αντιορθολογικές τάσεις του Μπερντιάγιεφ και του Σεστόφ, για να προχωρήσει στη συνέχεια στην ανάλυση του παραλόγου, μιας έννοιας διακριτής από τον ανορθολογισμό (ιρασιοναλισμό), ακόμα και αν σε μεγάλο βαθμό προκύπτει ως φυσική έκβασή του. Με αυτό τον τρόπο θα οδηγηθούμε στην καταληκτική ανάλυσή μας των επιμέρους χαρακτηριστικών της υπέρβασης, που βρίσκεται στον πυρήνα της ταρκοφσκικής θεματικής. Μόνο η σταδιακή αυτή διερεύνηση της στάσης του Ταρκόφσκι απέναντι σε επιμέρους πτυχές και θέματα συσχετιζόμενα με την έννοια θα επιτρέψει την όσο το δυνατόν ακριβέστερη σκιαγράφησή της.

Πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι για τους ίδιους λόγους σε μεθοδολογικό επίπεδο οι ταινίες του Ταρκόφσκι δεν κρίθηκε σκόπιμο να εξεταστούν με χρονολογική σειρά, εφόσον το ζητούμενο στην έρευνά μας δεν είναι η αναζήτηση κάποιας προοδευτικής εξέλιξης που μπορεί να παρατηρηθεί από τη μια ταινία στην άλλη αλλά μια συνολική διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ιδέες, θέματα και μοτίβα συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης αισθητικής και φιλοσοφικής αντίληψης. Ασφαλώς, όπου αυτό απαιτείται, οι ταινίες θα συνδιαλέγονται και θα αντιπαραβάλλονται, ειδικά ως προς τη διαφοροποίηση ορισμένων μοτίβων, όπως, για παράδειγμα, ο ρόλος του ατόμου απέναντι στην ιστορία από τη μια ταινία στην άλλη, πόλος αναφοράς μας ωστόσο θα παραμείνει η εκάστοτε εξεταζόμενη έννοια. Άλλωστε, ως δημιουργός ο Ταρκόφσκι χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη συνέπεια και δεν παρουσιάζει διακυμάνσεις στην ποιότητα. Δεν θα ήταν ακριβές να υποστηριχτεί ότι οι ιδέες που καθορίζουν, για παράδειγμα, *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν* ή τον *Αντρέι Ρουμπλιόφ*, τις πρώτες ταινίες του, είναι σε εμβρυακή μορφή σε σχέση με αυτές που συναντώνται στις τελευταίες του. Αν παρατηρείται κάποια αλλαγή, είναι κυρίως αλλαγή τόνου και

όχι φιλοσοφικής στάσης απέναντι στο εκάστοτε θέμα που ερευνάται¹⁶. Οι συμμετρίες που διαπιστώνονται ανάμεσα στις ταινίες, σε θεματικό επίπεδο, είναι, όπως θα δούμε, διαρκείς. Στην ανάλυσή μας θα φανεί ότι σταθερά οι αφηγήσεις του Ταρκόφσκι επιστρέφουν στην προσπάθεια ενός υποκειμένου (που συνήθως, αν και όχι πάντα, σκιαγραφείται ως ενεργός καλλιτέχνης) να συμφιλιωθεί με μια αίσθηση απώλειας, προσπαθώντας να μεταστοιχειώσει τα βίαια εξωτερικά ερεθίσματα σε νέες μορφές. Οι ταινίες του Ταρκόφσκι εικονογραφούν υπό αυτή την έννοια μια διαρκή διαδικασία αισθητικής δημιουργίας.

Θέτουμε σε αυτό το σημείο, προτού προχωρήσουμε, ορισμένα ζητήματα και ερευνητικά ερωτήματα που θα επιχειρήσουμε να αποσαφηνίσουμε στην πορεία του κειμένου. Κατ' αρχάς, η σχέση της εσωτερικότητας με τα εξωτερικά δεδομένα, και κυρίως με τη βία της ιστορίας, είναι ένα θέμα ιδιαίτερης βαρύτητας που είναι αναγκαίο να εξεταστεί εκτενώς. Οι μεταφυσικές βλέψεις του Ταρκόφσκι, άρα η αναφορά των προσώπων προς έναν άλλο χρόνο (μια προοπτική πλήρωσης στο μέλλον ή –πιο συχνά– ένα αυθεντικότερο παρελθόν το οποίο νοσταλγούν), δεν αναιρούν καθόλου τη δράση των ηρώων του σε ένα παρόν, που συχνά μάλιστα χαρακτηρίζεται από βίαιες συγκρούσεις. Ο τρόπος με τον οποίο η εσωτερικότητα, η υποκειμενική βίωση και ο αντικειμενικός αντίκτυπος της ιστορικής βίας αλληλεπιδρούν θα αποτελέσει ένα πεδίο προς εξερεύνηση. Ειδικότερα θα μας απασχολήσει αφενός η σημασία της καλλιτεχνικής δράσης στο παραπάνω δίπολο, αφετέρου η συμφιλίωση (ή μη) που εικονογραφείται στις ταινίες του Ταρκόφσκι ανάμεσα στο υποκείμενο και στον κόσμο.

Μια δεύτερη κομβική για την έρευνα μας πτυχή είναι η σημασία της *βίωσης*. Η βίωση, έννοια-κλειδί στην υπαρξιακή παράδοση, προϋποθέτει μια επαφή με τον κόσμο της καθημερινότητας από πλευράς του ατόμου. Το αν η επαφή αυτή είναι

¹⁶ Στην ανάλυσή μας στα κεφάλαια που ακολουθούν δεν έχουν ληφθεί υπόψη μόνο οι τρεις μικρού μήκους φοιτητικές ταινίες του Ταρκόφσκι: *Οι δολοφόνοι* (1956, μεταφορά του ομότιτλου διηγήματος του Ernest Hemingway), *Σήμερα δεν θα υπάρξει αναχώρηση* (1959) και ο *Οδοστρωτήρας και το βιολί* (1961). Επισημαίνεται ότι ο *Οδοστρωτήρας και το βιολί*, η πιο ολοκληρωμένη τεχνικά από τις τρεις ταινίες, γραμμένη από τον μετέπειτα σημαντικό σκηνοθέτη (και σεναριογράφο του *Αντρέι Ρομπλιώφ*) Αντρέι Κοντσαλόφσκι, εμπεριέχει ήδη πολλά από τα θέματα που αργότερα θα καθορίσουν την ταρκοφσκική φιλομορφία, ειδικά τη σημασία της παιδικής ηλικίας και τη σύνδεσή της με την υποκειμενική βίωση.

επιθυμητή στις αφηγήσεις του Ταρκόφσκι, καθώς και το κατά πόσο σκιαγραφείται ως εύκολα προσιτή, έχει άμεση σχέση με την αναγκαιότητα της στροφής στην καλλιτεχνική δημιουργία που ήδη υποδείχθηκε. Άραγε η στροφή στην τέχνη συμβάλλει για τον Ταρκόφσκι σε μια πιο αυθεντική προσέγγιση του πραγματικού ή υποδηλώνει ένα στοιχείο αναχωρητισμού; Οι απαντήσεις σε τέτοια περίπλοκα ερωτήματα δεν είναι απλές, γι' αυτό απαιτείται η προσεκτική ανάλυση και ερμηνεία συγκεκριμένων σκηνών και στοιχείων πλοκής στο ταρκοφσκικό έργο.

Ένα τρίτο σημαντικό ζήτημα προς διερεύνηση είναι αν στις ταινίες του Ταρκόφσκι εκφράζεται εμπιστοσύνη στον κόσμο και αισιοδοξία ή αν, απεναντίας, η ανάγκη των προσώπων του για την υπέρβαση υποκρύπτει μια επιθυμία φυγής υπαγορευμένη από αρνητικά συναισθήματα όπως η αποστροφή . Αναμφίβολα, η αγωνία (έννοια που θα εξεταστεί ενδελεχώς σε σχέση με το παράλογο) είναι ένα θέμα στο οποίο ο Ταρκόφσκι επανέρχεται διαρκώς, η δε έκβαση των ιστοριών του πολύ συχνά φαίνεται δυσοίωνη εκ πρώτης όψεως για τα πρόσωπα των ταινιών του: ο θαυματουργός Ωκεανός του Σολάρις στην ομώνυμη ταινία καταστρέφεται, ο Στάλκερ καταρρέει εξουθενωμένος δίχως να βρίσκει κάποια άμεση λύτρωση και χωρίς να έχει εισέλθει ο ίδιος στο δωμάτιο στη καρδιά της Ζώνης, έναν χώρο που στην πλοκή της ταινίας συνδέεται με την πληρότητα, ο Αλεξέι στη *Νοσταλγία* πεθαίνει επαναλαμβάνοντας την παράλογη φαινομενικά τελετουργική πράξη που του ζητάει ο Ντομένικο, ενώ ο Αλεξάντερ στη *Θυσία* καταστρέφει το σπίτι του, ό,τι πολυτιμότερο διαθέτει, ελπίζοντας με αυτό τον τρόπο να κατευνάσει έναν Θεό μακρινό. Τέλος, τόσο ο Ιβάν στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* όσο και ο Αντρέι στον *Καθρέφτη* βρίσκουν τον θάνατο, κατάσταση που και στις δύο περιπτώσεις αποδίδεται αισθητικά μέσα από μια υπαινικτική εικονογραφία ονείρου κατά την οποία τα όρια ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν καθώς και το επίπεδο της φαντασίας και αυτό της αντικειμενικής πραγματικότητας συγχέονται εσκεμμένα. Ο αινιγματικός ωστόσο χαρακτήρας όλων των παραπάνω συμβάντων υποδεικνύει διαρκώς μια ελπιδοφόρα προοπτική, η οποία συνδέεται ακριβώς με την υπερβατική διάσταση των ιδιαίτερων αυτών στιγμών. Ο χαρακτήρας της παράδοξης εμπιστοσύνης στον κόσμο που οι ταινίες του Ταρκόφσκι φαίνεται να εκφράζουν, ακόμα και μέσα από τα βίαια αυτά συμβάντα, θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα.

Τέλος, ο ρόλος της ατομικής επιλογής σε έναν κόσμο που μοιάζει να χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο πνευματικότητας και μεταφυσικών αναζητήσεων, όπως αυτός που

επινοεί η μυθοπλασία του Ταρκόφσκι, αποτελεί επίσης βασική παράμετρο, ειδικά ως προς την κατανόηση του υπαρξιακού προβληματισμού του σκηνοθέτη. Στο πλαίσιο αυτό θεματοποιείται η σχέση της τέχνης με την καθημερινή ζωή. Η επιλογή του Αντρέι Ρουμπλιώφ, ο οποίος πασχίζει να δώσει εικαστική έκφραση σε όσα βιώνει, την ίδια στιγμή που η κοινότητα στην οποία ανήκει μαστίζεται από μια εχθρική εισβολή ενός ξένου στρατού, συνιστά ενεργή πράξη για τον Ταρκόφσκι; Αν ναι, σε τι ακριβώς έγκειται ο λυτρωτικός χαρακτήρας της; Συνιστά φυγή από το πραγματικό ή προσπάθεια διαχείρισής του; Ως φυσική προέκταση της παραπάνω σχέσης, ουσιαστικά της προσπάθειας άρσης της απόστασης ανάμεσα στην επιθυμία της υπέρβασης των εξωτερικών δεσμεύσεων και στην υπαρξιακή έμφαση στο επίπεδο της πράξης εντός του κόσμου, ένα ιδιαίτερα επιτακτικό θέμα το οποίο οφείλουμε να διερευνήσουμε είναι η σημασία που δίνεται όχι μόνο στην υπέρβαση αλλά και στον κόσμο της ύλης στις αφηγήσεις του Ταρκόφσκι.

Ακολουθούν ορισμένα σχόλια σε σχέση με τη δομή των τριών κεφαλαίων. Στην πρώτη ενότητα, όπου θα καθοριστεί το θεωρητικό πλαίσιο των παραδόσεων εντός των οποίων το καλλιτεχνικό έργο του Ταρκόφσκι τοποθετείται, θα αναλυθεί ο τρόπος που ο υποκειμενισμός, βασική έννοια στις φιλοσοφίες της ύπαρξης, γίνεται κατανοητός από τον Ρώσο σκηνοθέτη. Η στροφή στο υποκείμενο θα συνδεθεί επίσης με τη συνειδητή αντίθεση του Ταρκόφσκι προς τις παραδόσεις του αριστοτελισμού και τη μετεξέλιξή τους από τους εκπροσώπους του δυτικού ορθολογισμού που, καθώς προτάσσουν ένα νοησιαρχικό πρόσημο, δεν του είναι ιδεολογικά και φιλοσοφικά προσφιλείς. Στο έργο του Ταρκόφσκι η *διαίσθηση* θα θεωρηθεί ασφαλέστερη ως ιδανικός τρόπος προσέγγισης των αισθητικών φαινομένων και ευρύτερα της ζωής. Οι θέσεις αυτές θα συνδεθούν με τις μεταφυσικές, αισθητικές και ερμηνευτικές του προτιμήσεις. Από τον υποκειμενισμό ως θεωρητική αφετηρία θα μεταβούμε στη σημασία του *βιώματος* και στον τρόπο που αυτό προσεγγίζεται κυρίως μέσω μιας επιδιωκόμενης, πιο δημιουργικής σχέσης με την πραγματικότητα. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο της πρώτης ενότητας θα αναφερθούμε ειδικά στον τρόπο που τα παραπάνω μοτίβα εμφανίζονται στο ταρκοφσκικό έργο, παρουσιάζοντας αξιοσημείωτες διαφορές αλλά και ορισμένες άμεσες συμμετρίες με τη σκέψη του Kierkegaard, συμμετρίες που συλλογικά συγκεντρώνονται στην αρχετυπική μορφή του *ιπότη της πίστης* που ως πρότυπο ζωής προτείνεται στο μνημειώδες βιβλίο του *Φόβος και Τρόμος*. Στο τρίτο υποκεφάλαιο τα ίδια θέματα θα προσεγγιστούν και σε

πολιτιστικό πια επίπεδο, μέσα από την αναφορά στους Λεβ Σεστόφ και Νικολάι Μπερντιάγιεφ, ειδικά τα σημαντικά φιλοσοφικά έργα τους *Αθήνα και Ιερουσαλήμ* και *Η Ρωσική Ιδέα*, η επαφή με τα οποία μας είναι απαραίτητη, μεταξύ άλλων, προκειμένου να τοποθετήσουμε σε ιστορικό και φιλοσοφικό πλαίσιο τη συχνά δυσσερμήνευτη τάση του Ταρκόφσκι προς τον ανορθολογισμό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο μεταβαίνουμε από τον ανορθολογισμό στη φυσική του προέκταση, την έννοια του παραλόγου. Αρχικά εξετάζεται η σχέση του παραλόγου με τη συνείδηση, καθώς μέσα από τη λεπτομερή μελέτη παραδειγμάτων αντλούνται ευρύτερα συμπεράσματα σε σχέση με την ευεργετική για το υποκείμενο λειτουργία της στην ταρκοφσκική μυθοπλασία. Το δεύτερο υποκεφάλαιο της δεύτερης ενότητας είναι αφιερωμένο στην προσφιλή στον Camus έννοια της *παράλογης δημιουργίας*, και γενικότερα εξετάζεται η σχέση του καλλιτεχνικού έργου και της δημιουργικής πράξης. Όπως ήδη υποδείχθηκε, η δημιουργική (ποιητική) δράση για τον Ταρκόφσκι δεν συνδέεται απλώς με την παραγωγή υλικών έργων ή καλλιτεχνικών προϊόντων αλλά κατεξοχήν με το πεδίο της καθημερινής δράσης, γεγονός στο οποίο συνίσταται άλλωστε και ο συσχετισμός της με την ύπαρξη. Με δεδομένη τη σημασία αυτή της αμεσότητας για τον Ταρκόφσκι, εκτενής αναφορά θα γίνει στο σώμα ως πεδίο έκφρασης του παραλόγου. Η σάρκα ως έννοια κυριαρχεί στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι και, όπως θα διαπιστώσουμε κατά την ανάλυσή μας, συνδέεται άμεσα με τις πιο δημιουργικές προεκτάσεις του παραλόγου. Η συνάφεια της διαρκούς καθημερινής δημιουργίας με το παράλογο αναδεικνύει το αίσθημα της αγωνίας, της βασικότατης αυτής υπαρξιακής κατηγορίας στην οποία αφιερώνουμε το τελευταίο υποκεφάλαιο της δεύτερης ενότητας,

Στην τρίτη ενότητα στρεφόμαστε στο δίπολο της *εμμένειας* και της *υπέρβασης*, δίνοντας αρχικά το θεωρητικό πλαίσιο και στη συνέχεια εξετάζοντας λεπτομερώς τα βασικά χαρακτηριστικά των δύο εννοιών, όπως εμφανίζονται στο κινηματογραφικό έργο του Ρώσου δημιουργού. Παρά την προτεραιότητα που ο σκηνοθέτης δίνει στην υπέρβαση, η εμμένεια θα αναδειχθεί ως έννοια εξίσου σημαντική και όχι κατ' ανάγκη ασύμβατη μαζί της. Εντέλει, οι αισθητικές, μεταφυσικές και υπαρξιακές αναζητήσεις του Ταρκόφσκι θα αποδειχθούν ιδιαίτερα συναφείς μεταξύ τους, εστιασμένες εξίσου στην προσπάθεια διευθέτησης της σχέσης του υποκειμένου με την ετερότητα και στην ποιητική προσπάθειά του να αγγίξει ένα πεδίο πληρότητας και αυθεντικής ύπαρξης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ – Η ΑΝΤΙΘΕΣΗ ΣΤΟΝ ΟΡΘΟΛΟΓΙΣΜΟ

1.1 Εισαγωγή στις έννοιες – Η σχέση με τους υπαρξιστές – Ο υποκειμενισμός ως θεωρητική αφετηρία – Η βίωση

Ξεκινώντας τη διερεύνηση των υπαρξιακών προεκτάσεων του έργου του Αντρέι Ταρκόφσκι, στρεφόμεστε στην έννοια του υποκειμένου, μία από τις πιο κυρίαρχες ιδέες που προβάλλουν τόσο στις κινηματογραφικές ταινίες όσο και στον δοκιμακό λόγο του. Η εξέχουσα σημασία που ο Ρώσος δημιουργός φαίνεται να αποδίδει στον υποκειμενισμό συνιστά συνειδητή επιλογή του, καθώς βρίσκεται σε άμεση συμφωνία με την ευρύτερη θεωρητική του συγκρότηση, και ιδιαίτερα με τις αισθητικές πεποιθήσεις που εκφράζει στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*, τις οποίες θα εξετάσουμε άμεσα. Η υποκειμενική ματιά του Ταρκόφσκι μπορεί να θεωρηθεί λοιπόν, όπως θα επισημανθεί, άρρηκτα συνυφασμένη τόσο με την ευρύτερη μεταφυσική όσο και με την καλλιτεχνική του θεώρηση. Η λεπτή σχέση ανάμεσα στη δημιουργία και στη βίωση στην οποία ο Ταρκόφσκι επανειλημμένα αναφέρεται, και ως φυσική έκβαση της οποίας θα προκύψει η τάση προς την υπέρβαση, στηρίζεται ακριβώς στη σημασία που αποδίδεται από τον ίδιο στο υποκείμενο.

Στο παρόν κεφάλαιο θα υποστηρίξουμε ότι οι σχετικές ιδέες του σκηνοθέτη δεν συνιστούν απλώς προϊόν μεταφυσικής αντίληψης, αλλά βρίσκονται σε συνεχή αναφορά και επικοινωνία και με μια συνειδητή ανορθολογική (ιρασιοναλιστική)¹⁷ ροπή, που θεματικά στις ταινίες του προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά μιας αντίθεσης απέναντι στην καρτεσιανή λογική και στις συνεπαγωγές της. Μέσα από τον σχετικό προβληματισμό του Αντρέι Ταρκόφσκι αυτό που μπορεί να διαπιστωθεί είναι αφενός μια συνειδητή δυσπιστία προς τη διαλεκτική ως ασφαλή τρόπο προσέγγισης του κόσμου, δυσπιστία που επικοινωνεί με μια ευρύτερη φιλοσοφική παράδοση, κυρίως υπαρξιστική (αν και, όπως θα δούμε, όχι αποκλειστικά), αφετέρου μια πεποίθηση

¹⁷ Το στοιχείο ενός «λυτρωτικού ανορθολογισμού» («irrationalité rédemptrice») εντοπίζεται στο έργο του σκηνοθέτη και από τον Luca Governatori (Luca Governatori, *Andrei Tarkovski: l'art et la pensée*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, σ. 15). Ο ίδιος όρος θα χρησιμοποιηθεί σε σχέση με το *Στάλκερ* και από τον Gilles Visy (Gilles Visy, *Films cultes: cultes du film*, Paris, Éditions Publibook, 2005, σ. 58).

στην οποία θα επιστρέφει συστηματικά και με συχνότητα: πρόκειται για την ύψιστη σημασία της τέχνης ως μοναδικού τρόπου επικοινωνίας και σύνδεσης με την εξωτερική πραγματικότητα αλλά και δημιουργίας μέσα από τη μεταστοιχείωση των βιωμάτων σε νέες μορφές.

Η τέχνη, με τις δημιουργικές προεκτάσεις της, για τον Ταρκόφσκι συνδέεται επίσης άμεσα με την καθημερινή ζωή, από την οποία δεν διαχωρίζεται αντλώντας απλώς υλικό, όπως συμβατικά γίνεται συνήθως αντιληπτή η καλλιτεχνική έμπνευση, αλλά στο πλαίσιο της οποίας αντίθετα τοποθετείται. Η βίωση της πραγματικότητας με τη σειρά της προσδιορίζεται από τον Ταρκόφσκι με όρους αισθητικούς και συνιστά εκφραστική, δημιουργική διαδικασία, όχι παθητική αποδοχή των εξωτερικών ερεθισμάτων. Με τον όρο *ποίηση*¹⁸, στον οποίο συχνά προσφεύγει, όχι μόνο αναφερόμενος στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά ακόμα και σε μια ευαισθησία ευρύτερη απέναντι στον κόσμο και στη ζωή, ο Ταρκόφσκι δεν αναφέρεται ασφαλώς σε κάποιο λογοτεχνικό είδος αλλά σε μια συγκεκριμένη στάση απέναντι στην πραγματικότητα. Η καλλιτεχνική πράξη, εκφραστική στον χαρακτήρα, προκύπτει στη θεματική των ταινιών του Ταρκόφσκι ως *αναγκαιότητα*, καθώς συνιστά τον κύριο, αν όχι τον μόνο τρόπο προσέγγισης της ετερότητας από πλευράς του υποκειμένου – στην οποία ετερότητα επισημαίνεται ότι ο σκηνοθέτης φαίνεται να περιλαμβάνει τόσο το θείο όσο και τον κόσμο της αίσθησης¹⁹. Το δεύτερο στοιχείο που καθορίζει την

¹⁸ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σσ. 27-28.

¹⁹ Παρά τις πλατωνικές επιρροές που σαφώς χαρακτηρίζουν τον Ταρκόφσκι, ο κόσμος της φύσης δεν θεωρείται άμοιρος ιερότητας, ούτε ο άμεσος κόσμος της αίσθησης διαχωρίζεται ριζικά από το θείο στο έργο του, όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε και στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας. Βλ. Thorsten Botz-Bornstein, «Aesthetics and Mysticism: Plotinus, Tarkovsky and the Question of Grace», *Transcendent Philosophy* (4:5), 2004, σσ. 219-236. Η έμφαση στην εμπειρία της εξωτερικής πραγματικότητας από πλευράς του ταρκοφσκικού ήρωα είναι μεγαλύτερη στο παρεμφερές άρθρο του Daniel Regnier (Daniel Regnier, «Plotinus and Tarkovsky on Experience and the Transparency of Reality», *Plotinus and the Moving Image*, Thorsten Botz-Bornstein, Giannis Stamatellos (eds), Laden, Brill, 2017, σ. 158), παρά την κοινή εστίαση και των δύο κειμένων στον Πλωτίνο. Επίσης, σε σχέση με την έντονη πλατωνική επίδραση στον Ταρκόφσκι, πβ. Steven Dillon, *The Solaris Effect: Art and Artifice in Contemporary American Film*, Austin, University of Texas Press, 2006, σ.16.

καλλιτεχνική δράση για τον Ταρκόφσκι, μετά την εκφραστική της λειτουργία, είναι ακριβώς το γεγονός ότι, ως φυσική απόρροια των παραπάνω, συνιστά *πράξη*. Η τέχνη για τον Ταρκόφσκι δεν αποτελεί κάποια απόσυρση από το καθημερινό, ούτε θεωρείται αποκομμένη από την καθημερινή δράση του υποκειμένου, απεναντίας μέσω αυτής το άτομο φαίνεται να προσεγγίζει το πραγματικό. Η πιο δημιουργική διάσταση της παραπάνω δράσης μπορεί να εντοπιστεί στην αναζήτηση και στην προσπάθεια προσέγγισης των αυθεντικότερων πτυχών του πραγματικού, μέσα από την ποιητική μετάπλαση των καθημερινών βιωμάτων. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που η ανάγκη έκφρασης υποκειμενικού λόγου αλλά και η προαναφερθείσα δυσπιστία απέναντι στον δυτικό ορθολογισμό, που προκύπτει ως φυσική συνέπιά της, παρουσιάζει για τον Ταρκόφσκι ύψιστη σημασία. Επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα που θα διερευνηθούν στην παρούσα ενότητα σχετίζονται με το ποια είναι τα χαρακτηριστικά της αντίθεσης του Ταρκόφσκι στον ορθολογισμό, ποιες οι θεωρητικές της καταβολές, πώς αυτή εκφράζεται αφηγηματικά αλλά και ποια ακριβώς είναι η συνάφειά της με την καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία.

Οι ταινίες του Ταρκόφσκι συνδέονται με δύο διακριτές περιοχές έρευνας, οι οποίες εντούτοις αλληλεπιδρούν σε μεγάλο βαθμό. Την πρώτη από αυτές αποτελεί μια ομάδα Ρώσων μεταφυσικών φιλοσόφων, με τον στοχασμό της οποίας το κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι παρουσιάζει χαρακτηριστικές θεματικές, θεωρητικές και ιδεολογικές συμμετρίες. Από τον φιλοσοφικό αυτό κύκλο, ως προς την άμεση συνάφεια με την περίπτωση του Ταρκόφσκι, αλλά και από τη διερεύνηση της έννοιας της υπέρβασης του υποκειμένου, ξεχωρίζουμε ιδιαίτερα δύο περιπτώσεις, τον Νικολάι Μπερντιάγιεφ (1874-1948) και τον Λεβ Σεστόφ (1866-1938), στοχαστές που στράφηκαν κατεξοχήν στο πρόβλημα της ύπαρξης²⁰. Οι εν λόγω φιλόσοφοι

²⁰ Δευτερευόντως, εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ονόματα όπως ο χρονικά προγενέστερος, εμπνευστής ενός ευρύτερου θεωρητικού κύκλου, Βλαντιμίρ Σολοβιόφ (1853-1900), ο Σεργκέι Μπουλγκάκοφ (1871-1944) και ο Πάβελ Φλορένσκι (1882-1937). Σύμφωνα με την οπτική που παρατηρείται, ειδικά σε αγγλοσαξονικές πηγές, ο θεωρητικός αυτός κύκλος, χωρίς να συνιστά φιλοσοφικό ρεύμα με αυστηρά καθορισμένα χαρακτηριστικά, τείνει να ομαδοποιείται ως «αργυρή εποχή» της ρωσικής φιλοσοφίας. Ως κοινά χαρακτηριστικά του χώρου εντοπίζεται ένα κράμα «αισθητισμού, μυστικισμού, παρακμής, αισθησιασμού, ιδεαλισμού και πεσιμισμού», κατά τη χαρακτηριστική διατύπωση

δραστηριοποιούνται κυρίως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, στη Γαλλία, όπου έρχονται σε επαφή και επικοινωνούν ουσιαστικά με τις ιδέες του υπαρξισμού, αν και οι θεωρητικές καταβολές του κύκλου μπορούν να εντοπιστούν σαφώς στους προβληματισμούς του προηγούμενου αιώνα, ιδιαίτερα στη φιλοσοφία του Friedrich Nietzsche και του Søren Kierkegaard, ενώ ως μόνιμο σημείο αναφοράς στους εκφραστές του μπορεί να θεωρηθεί η λογοτεχνική γραφή του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι στην οποία επιστρέφουν επανειλημμένα. Δεκαετίες αργότερα παρεμφερές ενδιαφέρον, που υπερβαίνει την ακαδημαϊκή ενασχόληση και αποκτά χαρακτήρα μιας πιο άμεσης, προσωπικής επικοινωνίας με το έργο του Ντοστογιέφσκι, θα χαρακτηρίσει και τον Ταρκόφσκι. Η βιοματική άλλωστε σχέση με την τέχνη έναντι μιας προσέγγισης πιο απόμακρης και διανοητικής στον πυρήνα της, η επιδίωξη της όσο δυνατόν πιο προσωπικής, βαθύτερης εμπλοκής του ατόμου ως δημιουργού αλλά και ως αποδέκτη με όσα εκφράζονται στο έργο τέχνης και εντέλει ακόμα και η υιοθέτηση μιας αντίληψης σε μεγάλο βαθμό μη διαχωριστικής ανάμεσα στην τέχνη και στην καθημερινή ζωή θα χαρακτηρίσει γενικότερα τον Ταρκόφσκι, όπως θα υποστηριχτεί στην πορεία της παρούσας διατριβής.

Το γεγονός ότι ο Ταρκόφσκι γνωρίζει βιοματικά και επικοινωνεί ειδικά με την περίπτωση του Μπερντιάγιεφ αναδεικνύεται μέσα από τις σελίδες του ημερολογίου του. Στην καταχώρισή του στις 23 Αυγούστου του 1981 καταγράφει μάλιστα φράσεις και αναφορές του Μπερντιάγιεφ, παρατηρήσεις του φιλοσόφου πάνω σε θέματα συλλογικά, όπως η θρησκεία και η ρωσική συνείδηση, σημειώνοντας ακριβώς αποκάτω σαν απάντηση ένα προσωπικό σχόλιο: «Ω, Θεέ μου, τι βαριά που είναι η καρδιά μου. Ποτέ έως τώρα δεν ένιωσα τόσο μόνος²¹». Στην παραπάνω αντίδραση,

του Nicholas V. Riasanovsky (Nicholas V. Riasanovsky & Mark D. Steinberg, *A History of Russia*, New York, Oxford University Press, 2011, σ. 450).

Για την ευρύτερη πορεία αυτού του κύκλου, βλ. επίσης το τέταρτο και το πέμπτο μέρος της κατατοπιστικής μελέτης των G. M. Hamburg, Randall και A. Poole (G. M. Hamburg Randall & A. Poole, *A History of Russian Philosophy 1830-1930: Faith, Reason and the Defense of Human Dignity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, σσ. 227-285, 305-346). Πβ. επίσης ως προς τους ισχυρούς δεσμούς του κύκλου με το «ανορθολογικό» στοιχείο, Carl R. Proffer, *The Silver age of Russian culture: an anthology*, New York, Ardis Publishers, 1975, σ. xi.

²¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 377.

από την οποία δεν απουσιάζει και το συναίσθημα, διακρίνεται χαρακτηριστικά μια απόσταση από τον λόγο του Μπερντιάγιεφ, όχι μια άνευ όρων αποδοχή, αίσθηση που όντως επιβεβαιώνεται σε μεταγενέστερη δήλωσή του: παρουσιάζει, συγκεκριμένα, εξαιρετικό ενδιαφέρον το ότι η τάση του Μπερντιάγιεφ προς το απόλυτο, και χαρακτηριστικά, σε σχέση με τη δική μας εστίαση, η μη διαλεκτική προσέγγισή του (ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα υφολογικά στοιχεία του, το οποίο μάλιστα θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι σε μεγάλο βαθμό χαρακτηρίζει και τον ίδιο τον Ταρκόφσκι, στο πλαίσιο πάντα μιας καλλιτεχνικής και όχι μιας αμιγώς θεωρητικής αναζήτησης), απορρίπτεται δυναμικά από τον Ταρκόφσκι σε συνέντευξή του στον John Gianvito, με την οποία διαφοροποιείται από τον Ρώσο φιλόσοφο. «Πρόσεξα πολλές φορές ότι διαβάζετε Μπερντιάγιεφ. Θα θεωρούσατε τον εαυτό σας μαθητή του;» «Όχι, καθόλου. Δεν συμφωνώ με όλες τις θέσεις του. Προσεγγίζει τα προβλήματα σαν να είναι υπεράνω αυτών, σαν να τα έχει ήδη λύσει. Δεν πιστεύω τέτοια πρόσωπα σαν τον Στάινερ ή τον Μπερντιάγιεφ. Αλλιώς θα έπρεπε να πιστέψω ότι υπάρχουν άτομα που κατέχουν έμφυτη αλήθεια κι αυτό δεν είναι δυνατό»²². Η στάση αυτή υποδεικνύει κατ' επέκταση μια επικοινωνία πιο σύνθετη από μια απλή επιρροή και μας ωθεί να εστιάσουμε πιο άμεσα στα ίδια τα κείμενα και στις ιδέες του φιλοσόφου σε σχέση με τις ταινίες του σκηνοθέτη και όχι να βασιστούμε απλώς στο γεγονός της βιωματικής επαφής του Ταρκόφσκι μαζί τους.

Το δεύτερο θεωρητικό πεδίο με το οποίο το έργο του Ταρκόφσκι συνδέεται στενά και στο οποίο θα στρέψουμε την προσοχή μας είναι ο δυτικός υπαρξισμός. Με το ρεύμα του δυτικού υπαρξισμού οι ταινίες του Ταρκόφσκι δείχνουν να επικοινωνούν άμεσα, όπως θα φανεί από την εξέταση μιας σειράς από κοινά θέματα, μια εστίαση σε παρεμφερείς έννοιες και μοτίβα. Αν με τους Ρώσους στοχαστές η συγγένεια και η σχέση του Ταρκόφσκι είναι πρωταρχικά βιωματική²³, με τους Δυτικούς ομολόγους τους θα λέγαμε ότι είναι θεματική.

²² John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2006 σ. 186.

²³ Σε σχέση με τη βιωματική αυτή επαφή, πβ. τη σχετική περιγραφή του ομώνυμου γιου του Ταρκόφσκι, Αντρέι, σύμφωνα με το άρθρο «Tarkovsky's The sacrifice: a religious humanist apocalypse» της Tatjana Ljujić στο *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, Karen A. Ritzenhoff, Angela Krewani (eds), Lanham,

Ενδιαφέρον έχει στο σημείο αυτό να αναφέρουμε, προτού περάσουμε σε επιμέρους ανάλυση ειδικά του ρόλου και της σημασίας του υποκειμενισμού στη σκέψη του σκηνοθέτη, το πώς η επικοινωνία αυτή φαντάζει αμφίδρομη, αφού με τη σειρά του ο Jean-Paul Sartre είχε γοητευτεί από την πρώτη κιόλας ταινία του Ταρκόφσκι, *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν*. Ο φιλόσοφος θα αποστείλει μάλιστα επιστολή στην ιταλική εφημερίδα *L'Unita*, υπερασπιζόμενος το έργο, επιστολή που δημοσιεύεται το 1963 ως απάντηση σε προηγούμενες αρνητικές κριτικές²⁴. Η ανάγνωση του Sartre, ένα ψυχογράφημα του αγοριού που παγιδεύεται στη δίνη του πολέμου και της ιστορίας, εστιάζει κατά κύριο λόγο στις κοινωνικές παρά στις φιλοσοφικές και μεταφυσικές προεκτάσεις του μύθου του Ταρκόφσκι. Χαρακτηριστικά μάλιστα, ο Sartre παρομοιάζει τα βάσανα του Ιβάν με προσωπικές του εμπειρίες στο Αλγέρι. Είναι ίσως σε αυτό το πλαίσιο που, σε μεταγενέστερες συνεντεύξεις του, ο Ταρκόφσκι θα τοποθετηθεί μάλλον κριτικά απέναντι στο κείμενο και στην ερμηνεία του Γάλλου φιλοσόφου²⁵.

Τόσο ο Σεστόφ όσο και ο Μπερντιάγιεφ, πολύ πιο άμεσα από φιλοσόφους όπως ο Albert Camus ή ο Karl Jaspers (που όχι μόνο αρνήθηκε να χαρακτηριστεί υπαρξιστής, αλλά έφτασε να ισχυριστεί ότι ο όρος «υπαρξισμός» συνιστά το τέλος των φιλοσοφιών της ύπαρξης)²⁶, αρέσκονται να ορίζουν επανειλημμένα τη σκέψη

Maryland, Rowman & Littlefield, 2015, σ. 149. Η σχέση με τον Σεστόφ αναφέρεται ακόμα από την Alina G. Birzache (Alina G. Birzache, *The Holy Fool in European Cinema*, London and New York, Routledge, 2016, σ. 101) και από τον Luca Governatori (Luca Governatori, *Andrei Tarkovski: l'art et la pensée*, Paris, Éditions L'Harmattan, σ. 14).

²⁴ Αναδημοσιευμένη στο Jean-Paul Sartre, *Situations VII*. Επίσης, στο Nathan Dune, *Tarkovsky*, σ. 32

²⁵ «Δεν αμφισβητώ την ερμηνεία, αλλά το πλαίσιο της πολεμικής του. Ιδέες, αξίες υπερτονίστηκαν, η τέχνη και ο καλλιτέχνης λησμονήθηκε. [...] Προσπάθησε να επανεκτιμήσει το φιλμ υπό τις δικές του φιλοσοφικές αξίες, κι εγώ, ο Αντρέι Ταρκόφσκι, ο καλλιτέχνης, παραμερίστηκα. Μόνο για τον Σαρτρ μίλησε και όχι πια για τον καλλιτέχνη»: John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: interviews*, σ. 164.

²⁶ Jean Wahl, *A short history of existentialism*, London and New York, Greenwood Press Publishers, 1949, σ. 2.

τους ως υπαρξιακή²⁷, τοποθετώντας έτσι τα έργα τους σε μια συγκεκριμένη παράδοση φιλοσοφίας του υποκειμένου. Κάνοντας λόγο για το υποκείμενο, οι συγκεκριμένοι στοχαστές αναφέρονται σε μια φιλοσοφία του ατόμου που βιώνει τον εαυτό του πρωταρχικά ως σώμα αποστασιοποιημένο από τον κόσμο, αλλά εντούτοις, τόσο στην ένθεη όσο και στην ηπειρωτική υπαρξιστική παράδοση, επιδιώκει δυναμικά τη σύνδεση μαζί του. Η έμφαση στον υποκειμενισμό δεν απηχεί επομένως στη συγκεκριμένη περίπτωση κάποια νοησιαρχική προσέγγιση του κόσμου, αντίθετα υποδεικνύει τη δράση εντός αυτού, προκειμένου να επιτευχθεί η αυθεντικότερη δυνατή βίωση.

Το κύριο ενοποιητικό χαρακτηριστικό των εν λόγω υπαρξιστών φιλοσόφων, Ρώσων και Δυτικών, είναι μια επίμονη καχυποψία απέναντι στον ορθολογισμό, στην οποία θα καταφύγουν αμφισβητώντας με πάθος τόσο τις αρχικές καταβολές του, που εντοπίζουν στον αριστοτελισμό, όσο και τη μεταγενέστερη πολιτιστική επιρροή στη Δύση μέσα από τις ιδέες του Διαφωτισμού, ιδιαίτερα (και εδώ οι ομοιότητες του με τον Kierkegaard είναι και πάλι χαρακτηριστικές) μέσα από τη φιλοσοφία του Hegel. Φυσικό επακόλουθο αυτής της άρνησης του ορθολογισμού είναι η αναγνώριση της προτεραιότητας του υποκειμένου, όπως ήδη προσδιορίστηκε. Οι παραπάνω ιδέες, όπως θα γίνει αντιληπτό κατά την ανάλυσή μας, βρίσκουν και στην περίπτωση του Ταρκόφσκι απήχηση.

Για τον Ταρκόφσκι η εστίαση στο υποκείμενο γίνεται πρωταρχικά κατανοητή ως *αισθητική* ανάγκη. Εντούτοις, μια λεπτή σχέση ανάμεσα στην αισθητική και στην υπαρξιακή αναζήτηση χαρακτηρίζει ευρύτερα το έργο του. Το *Σμιλεύοντας το χρόνο*, γραμμένο εν μέρει ως προσωπική μαρτυρία και κατάθεση ενός προβληματισμού που απορρέει άμεσα από ατομικές εμπειρίες, συνιστά επί της ουσίας ένα θεωρητικό δοκίμιο πάνω στην αισθητική δημιουργία και στη σχέση της με το καθημερινό. Η ιδιαίτερη δομή του βιβλίου παρουσιάζει αναλογίες και με τη δραματουργική αναζήτηση του Ταρκόφσκι, υπό την έννοια ότι ξεκινά πάντα από βιώματα,

²⁷ Βλ. Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Πνεύμα και πραγματικότητα*, μτφ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1968, σ. 12. Επίσης, Λεβ Σεστώφ, *Στους αντίποδες του ορθολογισμού: Απόπειρα για μια αδογματίστη σκέψη*, μτφ. Μαρία Ζ. Παπαδοπούλου, Αθήνα, Printa, 2005, σ. 264.

ερμηνευτικά σχόλια και παραδείγματα από την άμεση καθημερινότητα, για να εξελιχθεί σταδιακά στην κατάθεση ενός ευρύτερου προβληματισμού που υπερβαίνει τον ίδιο ως πρόσωπο. Το *Σμιλεύοντας το χρόνο* ανοίγεται στην ευρύτερη σημασία της τέχνης, και ιδιαίτερα στην ανάγκη υιοθέτησης ενός ποιητικού λόγου, απελευθερωμένου από τις δεσμεύσεις της λογικής και της εξωτερικότητας, με άμεση αναφορά στην ατομικότητα. Η δομή αυτή φαίνεται να υπονοεί μια λεπτή σχέση αυτοβιογραφίας και καλλιτεχνικής δημιουργίας, ένα σχήμα που σε δραματικό επίπεδο εκφράζεται πιο καθαρά στον *Καθρέφτη*. Μέσω της μνήμης (η ομοιότητα της οποίας με την κινηματογραφική γλώσσα, λόγω της οπτικής και της επιλεκτικής λειτουργίας της έχει επισημανθεί, μεταξύ άλλων, με εντυπωσιακή πυκνότητα από τον Pier Paolo Pasolini στο δοκίμιό του *Ο κινηματογράφος της ποίησης*)²⁸ ο πρωταγωνιστής επιχειρεί να ανασυνθέσει τη ζωή του και ταυτόχρονα να τη «γεννήσει» εκ νέου, μια επιστροφή που, απροσδόκητα και με τρόπο που εμπράκτως αμφισβητεί μια άκαμπτη τυπική λογική, πραγματοποιείται όντως στο τελευταίο πλάνο, το οποίο απελευθερωτικά αρνείται τον χρόνο στη συμβατική πρόσληψή του²⁹. Η μνήμη εδώ, μακριά από την ιδέα της παθητικής αναπόλησης που τείνει να πραγματοποιεί κανείς όταν πια βρίσκεται εκτός δράσης, της ψύχραιμης ανασκόπησης, φαίνεται να υπακούει, αντίθετα, σε μια αναγκαιότητα άμεση. Η λειτουργία της σκιαγραφείται ως καλλιτεχνική, και κυρίως *ενεργή*. Ο *Καθρέφτης* προσδιορίζει τη μνήμη σαφώς ως πράξη, που φαίνεται μάλιστα να παραπέμπει ιδιαίτερα στην ίδια την κινηματογραφική διαδικασία – η αυτοαναφορική διάσταση θα γίνει ακόμα πιο έκδηλη όταν στο δωμάτιο του πρωταγωνιστή συμπεριληφθεί και αφίσα του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Η προτεραιότητα του υποκειμενισμού επομένως στον Ταρκόφσκι παρατηρείται σε σχέση με την καλλιτεχνική δράση αλλά και την καθημερινή βιωματική εμπειρία, δύο ιδέες που στο κινηματογραφικό του έργο τείνουν να επικαλύπτονται, σχεδόν να ταυτίζονται.

Η δεύτερη αξιοσημείωτη ιδιότητα της ιδιαίτερης αντίληψης του Ταρκόφσκι περί υποκειμενικής βίωσης μετά τη σύνδεσή της με την καλλιτεχνική αναζήτηση και τη

²⁸ Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989, σ. 6.

²⁹ Βλ. Natasha Synessios, *Mirror*, London, I.B Tauris, 2001, σ. 110.

δημιουργία είναι η εξίσου ισχυρή αναφορά της στην ιδέα της *διαίσθησης*, εστίαση που θα μπορούσε να συνδεθεί με την μερξονική αντίληψη της ενόρασης (intuition).

Στη μονογραφία του Gilles Deleuze *Ο Μπερζονισμός* η ενόραση ερμηνεύεται όχι ως κάποιας μορφής συναισθηματική προδιάθεση αλλά ως *συγκεκριμένη* μέθοδος προσέγγισης του κόσμου³⁰. Η διαισθητική (μέσω της ενόρασης) προσέγγιση της πραγματικότητας κρίνεται μάλιστα ως η ασφαλέστερη δυνατή. «Η ενόραση δεν είναι αίσθημα, ούτε έμπνευση, συγκεκριμένη συμπάθεια»³¹. Ο Bergson μέσω της ενόρασης δεν αναζητά το σχετικό, αυτή καθαυτή την υποκειμενική εντύπωση, αλλά μια αλήθεια από την οποία το άτομο έχει αποπροσανατολιστεί. Αυτή η ενδιαφέρουσα παράμετρος, που αναδεικνύεται μεταξύ άλλων στην «Εισαγωγή στη μεταφυσική», δείχνει συνεπώς μια εμπιστοσύνη στην ατομικότητα ως οδηγό για το αληθές. Ένα σημείο σύγκλισης με τον Ταρκόφσκι μπορεί να αναζητηθεί στο ότι η πραγματικότητα που προσεγγίζεται διαισθητικά, ακόμα και αν συνδέεται με την ατομικότητα, είναι για τον Bergson *εξωτερική*, διακριτή από ιδεαλιστικές προσεγγίσεις, θεώρηση που αντιτίθεται στην καντιανή προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία τον κόσμο μπορούμε να τον γνωρίσουμε μόνο όπως προσλαμβάνεται από εμάς. Ο Bergson εκτιμά ότι *ακριβώς* η νοητική ανάλυση και όχι η διαίσθηση συνιστά την πραγματική αιτία των αντινομιών που ο Kant συνδέει με τους παραλογισμούς του καθαρού λόγου. Μοιράζεται ως εκ τούτου με τον Ταρκόφσκι μια αντίθεση στη νοησιαρχία, που ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις δεν συνεπάγεται απόσταση από τον εξωτερικό κόσμο. Ο Bergson στην «Εισαγωγή στη Μεταφυσική» (που περιλαμβάνεται στη συλλογή δοκιμίων του *Η Σκέψη και η Κίνηση*) θα προσδιορίσει μάλιστα τη φιλοσοφία του ως τον «αληθινό εμπειρισμό»³². Ο Ταρκόφσκι βρίσκεται επίσης σε συμμετρία με ιδέες του Bergson, όταν δίνει έμφαση στην εμπειρία εντός του κόσμου, την οποία συνδέει με διεργασίες εσωτερικές. Η αξιοποίηση του παρελθόντος σε συνάρτηση με το παρόν, η προσαρμογή του θα λέγαμε στο παρόν, αξιοποίηση παρεμφερής με την διαδικασία που στην *Ύλη και μνήμη* αποκαλείται από τον Bergson «προσοχή στη

³⁰ Gilles Deleuze, *Ο μερξονισμός*, μτφ. Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Scripta, 2010, σσ. 25-26.

³¹ Στο ίδιο, σ. 25.

³² Henri Bergson, *The Creative Mind: An introduction to metaphysics*, London, Courier Corporation, 2012, σσ. 146-147.

ζωή»³³, με τη σειρά της είναι οικεία στον κόσμο του Ταρκόφσκι (ειδικά στον τόσο άμεσα αναφερόμενο στη μνήμη και στην επιρροή του παρελθόντος στο παρόν *Καθρέφτη*), μολονότι η πιο άμεσα μεταφυσική θεματική του Ρώσου σκηνοθέτη τον απομακρύνει, αν όχι ουσιαστικά, τουλάχιστον σε επίπεδο υφολογίας, από τον παραπάνω προβληματισμό.

Αυτό που προτείνεται στο *Σμιλεύοντας το χρόνο* είναι μια καθαρά διαισθητική προσέγγιση του κόσμου. Η διαίσθηση για τον Ταρκόφσκι φαίνεται να παρουσιάζει εντούτοις μια πιο άμεσα εκφραστική παρά γνωστική λειτουργία. Η παρότρυνση για υποκειμενική, διαισθητική εμπειρία της ζωής συνδέεται άμεσα μάλιστα με μια ροπή προς την ποιητική δημιουργία, που με τη σειρά της απαιτεί την ευαίσθητη επαφή με τον κόσμο της καθημερινής ζωής. Αναφερόμενος στον ρόλο της τέχνης, ο Ταρκόφσκι εκφράζει συχνά την πίστη του στην παρουσία μιας δυσδιάκριτης αλήθειας που ο καλλιτέχνης ως βιωματικό υποκείμενο οφείλει να αποκαλύψει, να αναδείξει. Αν και ο λόγος του παραμένει υπαινικτικός, επανέρχεται διαρκώς στην ίδια ιδέα: στην ύπαρξη ενός μυστικού που άλλοτε περιγράφεται με όρους κρυφής ομορφιάς, άλλοτε ως θεία ακόμα παρουσία. Το υποκείμενο καλείται όχι να επεξεργαστεί διανοητικά όσα το περιβάλλουν, όσο να βαθύνει στο πάθος του, προκειμένου να πετύχει μια όσο το δυνατόν αυθεντικότερη κατανόηση του καθημερινού. Ως μέτρο προσέγγισης του κόσμου και εδώ η σύνδεση με τους υπαρξιστές είναι χαρακτηριστική³⁴, δεν προτείνεται η νόηση αλλά η ένταση του συναισθήματος: «Σκεφτείτε τον Μάντελσταμ, σκεφτείτε τον Πάστερνακ, τον Τσάπλιν, τον Ντοβζένγκο, τον Μιζογκούτσι, και θα καταλάβετε τι τρομερή συναισθηματική δύναμη κουβαλούν αυτές οι μεταρσιωμένες μορφές που πλανιούνται πάνω από τη γη και στις οποίες ο καλλιτέχνης δεν εμφανίζεται απλώς σαν εξερευνητής της ζωής, παρά σαν κάποιος που δημιουργεί μεγάλους ποιητικούς θησαυρούς και την ειδική εκείνη ομορφιά που υπακούει μόνο στην ποίηση. Ένας τέτοιος καλλιτέχνης μπορεί να διακρίνει τις γραμμές του ποιητικού σχεδίου του Είναι. Μπορεί να προχωρήσει πέρα από τα όρια της αυστηρής

³³ Henri Bergson, *Matter and Memory*, London, Courier Corporation, 2004, σ. 120.

³⁴ Robert C. Solomon, *From Hegel to Existentialism*, Oxford, Oxford University Press, 1987, σ. 271.

λογικής, και να αποδώσει τη βαθιά πολυπλοκότητα και αλήθεια των ανέγγιχτων ορμών και των κρυμμένων φαινομένων της ζωής»³⁵.

Γίνεται αντιληπτό ότι η συναισθηματική δύναμη που εντυπωσιάζει τον Ταρκόφσκι στις εν λόγω καλλιτεχνικές μορφές δεν έχει τον χαρακτήρα μιας αυτοαναφορικής, αφηρημένης ή αποστασιοποιημένης από την πραγματικότητα αναζήτησης, αντίθετα σχετίζεται άμεσα και με την προσπάθεια μιας πιο ευαίσθητης διερεύνησης του πραγματικού. Δεν είναι η γνώση αυτή καθαυτή προς την οποία ο Ταρκόφσκι τοποθετεί τον προβληματισμό του σε αντιπαραβολή (μια χαρακτηριστική διαφορά με τον Σεστώφ, που ενίοτε όντως τείνει να προχωρά τον αντιδιαλεκτισμό έως τις φυσικές προεκτάσεις του, εκφράζοντας κριτική απέναντι στη γνώση ως οικουμενική αξία – το βασικό θέμα στο έργο *Αθήνα και Ιερουσαλήμ*) αλλά ειδικά η δυτική νοησιарχία. Ασφαλώς και ο κόσμος στις ταινίες του συνιστά πεδίο προς διερεύνηση, ανάγκη μάλιστα που συχνά προβάλλει ως επιτακτικό κάλεσμα. (Η περίπτωση του Κρις στο *Σολάρις*.) Αν η επιστημονική διερεύνηση του πραγματικού σφάλει για τον δημιουργό, είναι ακριβώς λόγω της αδυναμίας της να συλλάβει τις λεπτές αποχρώσεις του πραγματικού, αναζητώντας τον γενικό κανόνα.

Οι παραπάνω εκτιμήσεις υποδεικνύουν μια τρίτη πτυχή στον λόγο του, καθοριστική σε σχέση με την υποκειμενική εμπειρία. Σε χαρακτηριστική αντίθεση με μια παράδοση πλατωνική (και αργότερα νεοπλατωνική), που τείνει να επιζητά την απόδραση από τον υλικό κόσμο και την αυστηρή αντιδιαστολή του με την πνευματική ύπαρξη, ο Ταρκόφσκι, παρά τη σαφή του μεταφυσική αναζήτηση, που αργότερα θα εξεταστεί σε σχέση ειδικά με την επιθυμία για την υπέρβαση όσων δεσμεύουν τους ήρωές του, επιμένει σταθερά στην ιδέα της βίωσης. Αυτό λοιπόν που κατά τον Ταρκόφσκι επιχειρεί να προσεγγίσει μέσω της διαίσθησης και να εκφράσει, να αποδώσει αισθητικά μέσω της υποκειμενικής ματιάς του ο καλλιτέχνης, δεν είναι παρά η εμπειρία εντός του κόσμου. Άρνηση του υλικού, αισθητού κόσμου για τον Ταρκόφσκι δεν παρατηρείται επομένως σε καμία περίπτωση.

Ως φυσική μάλιστα προέκταση της άμεσης συνάφειας που ο Ταρκόφσκι εντοπίζει ανάμεσα στην καλλιτεχνική πράξη και στην καθημερινή ζωή θα πρέπει να γίνει αντιληπτή και η ρητή απόρριψη εκ μέρους του ενός κινηματογράφου άμεσα

³⁵ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σσ. 27-28.

εξαρτημένου από τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική ή ακόμα και τη μουσική σύνθεση. (Δεν αναφερόμαστε εδώ στη χρήση των παραπάνω μορφών εντός της ταινίας με μια διάθεση διακειμενική, χρήση που ο Ταρκόφσκι κάνει επανειλημμένα –π.χ., η *Προσκύνηση των Μάγων* του Da Vinci στη *Θυσία* ή οι ήχοι του Bach³⁶ στη *Νοσταλγία*–, αλλά στην τάση του περιορισμού του κινηματογράφου, από την κοινή γνώμη και ορισμένους δημιουργούς, σε μορφή τέχνης «σύνθετη», απαρτιζόμενη από άλλες μορφές, χωρίς δική της εκφραστική αυτοδυναμία). Ο Ταρκόφσκι αρνείται τη θέση αυτή επισημαίνοντας ακριβώς την απόσταση που θα συνεπαγόταν μια τέτοια καλλιτεχνική επιλογή από τη *ζωή αυτή καθαυτή*. Χαρακτηριστικά και μοτίβα, καθώς και μεμονωμένες αρχές, αυτούσια παρμένα όχι από τον βιωματικό κόσμο αλλά από παρεμφερείς μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης, νομοτελειακά κατά τον Ταρκόφσκι, δεν μπορεί παρά να στερηθούν τον χαρακτήρα της πρωτότυπης καλλιτεχνικής δημιουργίας όταν μεταφερθούν στον κινηματογράφο. «Νομίζω ότι, αν δεν υπάρχει οργανικός δεσμός ανάμεσα στις υποκειμενικές εντυπώσεις του δημιουργού και στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας, δεν θα επιτυγχάνεται ούτε επιφανειακή πιστότητα, πόσο μάλλον αυθεντικότητα και εσωτερική αλήθεια. [...] Ο δημιουργός εμποδίζεται να αναπλάσει στον κινηματογράφο τη ζωή έτσι όπως την αισθάνεται και τη βλέπει, δηλαδή αυθεντικά»³⁷.

Η στάση αυτή αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα και σημασία, δεδομένου ότι προέρχεται από έναν δημιουργό το έργο του οποίου αναφέρεται σταθερά σε λογοτεχνικές μορφές και καλλιτεχνικά έργα – μεταξύ άλλων, στον Da Vinci (στον *Καθρέφτη*), στον Shakespeare, ειδικά στον *Άμλετ* και στον *Ριχάρδο το Γ'* (στη *Θυσία*), στον *Δον Κιχώτη* του Cervantes (στο *Σολάρις*), στον Ντοστογιέφσκι, ιδιαίτερα στον *Ηλίθιο* (σταθερό σημείο αναφοράς σε όλες τις ταινίες του), στην ποίηση του Πούσκιν (στον *Καθρέφτη*), στους πίνακες του Bruegel και στη βυζαντινή αγιογραφία (στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*)³⁸. Σε κάθε περίπτωση, ο Ταρκόφσκι, ως πρόθεση τουλάχιστον, νιώθει

³⁶ J.S. Bach, *The Well-Tempered Clavier*, Book I/No 8 in E flat minor, BWV 853/Prelude. Στο πιάνο: Sviatoslav Richter.

³⁷ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σσ. 28-30.

³⁸ Ο Jeremy Mark Robinson χαρακτηριστικά εντοπίζει ακόμα στην τέχνη του Ταρκόφσκι άμεσες αναφορές στις κοσμολογικές αντιλήψεις του Δάντη στη *Θεία Κωμωδία*, τον τραγικό ουμανισμό του Shakespeare, τον θρησκευτικό ζήλο των Βρετανών μεταφυσικών ποιητών

την ανάγκη υπεράσπισης της αυτονομίας του καλλιτεχνικού έργου του, ακόμα και αν συνειδητά το εντάσσει σε μια καλλιτεχνική και δραματουργική, ρωσική ορθόδοξη αλλά και δυτική παράδοση. Η αναφορά που εξασφαλίζει αυτή την αυτονομία είναι πρωτευόντως αναφορά στην καθημερινή βίωση του υποκειμένου και όχι σε κάποιο εξωτερικό λογοτεχνικό σώμα ή κείμενο, προς την ιδιαίτερη δηλαδή αντιληπτική εμπειρία του ιδίου ως καλλιτέχνη. Πιο συμφιλιοτική, η αντίληψη του Ρώσου σκηνοθέτη αρνείται τη συχνή διάκριση ποιητικής και κυριολεκτικής έκφρασης, προβάλλοντας, αντίθετα, την ποίηση ως *αναπόσπαστο* κομμάτι της πραγματικότητας.

Η προσέγγιση του Ταρκόφσκι μας φέρνει στον νου τις παρατηρήσεις του Peter Wollen, που στο ιστορικό βιβλίο του *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, αναφερόμενος στις θεωρητικές ιδέες του Bazin, επισημαίνει πως στόχος του κινηματογραφικού έργου είναι «όχι η κατάδειξη, αλλά η αποκάλυψη»³⁹. Για τον Γάλλο θεωρητικό ο κινηματογράφος βρίσκεται πιο κοντά στην αινιγματική και υπαινικτική εικονογραφία των Αιγυπτίων που ζούσαν, όπως παρατηρεί και ο σπουδαίος ιστορικός τέχνης Erwin Panofsky, «στη σφαίρα μιας μαγικής αλήθειας»⁴⁰ παρά στην τέχνη και στη φιλοσοφία των Ελλήνων που «κινούνταν στη σφαίρα μιας αισθητικής ιδανικότητας»⁴¹. Η προαναφερθείσα φράση του Wollen («όχι η κατάδειξη, αλλά η αποκάλυψη») θα μπορούσε να προσδιορίσει ακριβώς την ευρύτερη προβληματική του ταρκοφσκικού έργου, ενός έργου που προσπαθεί να προσεγγίσει την αλήθεια όχι ως θεωρητικό πρόβλημα που καλεί σε διανοητική ερμηνεία αλλά ως απροσδιόριστο αίνιγμα, ως μυστήριο. Οι ιδέες αυτές και οι εκφάνσεις της σκέψης του Ταρκόφσκι που συνδέονται άμεσα με τη μεταφυσική του προβληματική εκφράζουν

(John Donne, George Herbert, Richard Crashaw και Henry Vaughan), την πανθειστική τάση και τη λατρεία της φύσης που εκφράζουν οι ρομαντικοί όπως ο Novalis, ο Friedrich Hölderlin, ο Goethe και ο Wordsworth. Επίσης, την ευρύτερη αναζήτηση των Γάλλων συμβολιστών, όπως ο Stéphane Mallarmé, ο Paul Verlaine, ο Paul Valéry. Και ακόμα σύγχρονους Ευρωπαίους ποιητές, όπως ο Paul Celan και ο Georg Trakl. Jeremy Mark Robinson, *Andrei Tarkovsky*, London and New York, Crescent Moon Publishing, 2011, σ. 43.

³⁹ Peter Wollen, *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, μτφ. Πολυκ. Πολυκαρπίδου, Αθήνα, Κάλβος, 1970, σ. 97.

⁴⁰ Στο ίδιο.

⁴¹ Στο ίδιο.

επίσης μια ευρύτερη κριτική στάση απέναντι στην κοινώς αποδεκτή ιδέα του καλλιτεχνικού έργου ως έργου κοινωνικά *ωφέλιμου*. Η προβληματική του Ταρκόφσκι όχι απλώς δεν συμβαδίζει, αλλά τίθεται και σε άμεση και σε μεγάλο βαθμό συνειδητή αντιδιαστολή με την προσέγγιση και την κατανόηση της τέχνης ως πορείας προς μια κοινή, καθολικά ισχύουσα ιδανικότητα. Αν ο κόσμος έχει κάποια μυστική διάσταση που το άτομο καλείται να ανακαλύψει, η διαδικασία αυτή δεν μπορεί παρά να επιτελείται από άτομα, όχι από κοινωνικά σύνολα. Οι αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ή ακόμα του ιταλικού νεορεαλισμού, περί ανάδειξης του πραγματικού (που, παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των ποικίλων εκφραστών του, προσδιορίζεται κατά βάση μέσα από την εξωτερική παρατήρηση και θεωρείται ότι έχει χαρακτηριστικά αντικειμενικά προσδιορίσιμα και δεδομένα για όλους), αλλά και η ηθικολογία ευρύτερα, η ιδέα μιας καλλιτεχνικής παραγωγής που προσβλέπει στην ευαισθητοποίηση συνόλων ατόμων και όχι προσώπων μπορούν κατ' επέκταση να χαρακτηριστούν μη συμβατές με την κοσμοθεώρησή του⁴².

Ακριβώς την ίδια αντίληψη με τον Bazin και τον Wollen, με παρεμφερή μάλιστα φρασεολογία, θα εκφράσει ο ποιητής Pierre Reverdy, σε ένα απόσπασμα που θα γοητεύσει τον André Breton, τόσο πολύ ώστε θα το παραθέσει ολόκληρο στο *Πρώτο μανιφέστο του σουρεαλισμού*, ως ενδεικτικό και της δικής του αντίληψης: «Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του πνεύματος. Δεν μπορεί να γεννηθεί μέσα από μια σύγκριση, αλλά από την προσέγγιση δύο πραγματικοτήτων που είναι λίγο πολύ απομακρυσμένες η μια από την άλλη. Όσο περισσότερο μακρινές και σωστές είναι οι σχέσεις των δύο πραγματικοτήτων που προσεγγίζουν η μια την άλλη τόσο

⁴² Σύμφωνα με τον Bazin: «Ο νεορεαλισμός γνωρίζει μόνο την εμμένεια. Είναι μέσα από την εμφάνιση των όντων και του κόσμου που έρχεται σε επαφή με τις ιδέες που ανασύρει». André Bazin, *What is cinema 2*, California, University of California Press, 2005, σσ. 64-65. Διαφορετική άποψη εκφράζεται από τον Jon Beasley-Murray στο άρθρο «Whatever Happened to Neorealism?-Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take», όπου δεν θεωρεί τις αισθητικές ιδέες του Ταρκόφσκι και αυτές του νεορεαλισμού κατ' ανάγκη ασύμβατες. Jon Beasley-Murray, «Whatever Happened to Neorealism? -Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take», *Iris* 23 (1997), σ. 43.

περισσότερο ισχυρή θα είναι η εικόνα. Τόσο περισσότερο θα έχει συγκινησιακή δύναμη και ποιητική πραγματικότητα»⁴³.

Ο Breton ως σουρεαλιστής γοητεύεται ασφαλώς από τη *συνειρμική* διάσταση που συνδέει τις δύο φαινομενικά ασύνδετες οπτικές παραστάσεις στο κείμενο του Γάλλου ποιητή, η πτυχή ωστόσο του αποσπάσματος που απηχεί πλησιέστερα τις ιδέες του Ταρκόφσκι είναι αυτή της μη διαλεκτικής, διαισθητικής επικοινωνίας μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου που υποδεικνύεται από τον Reverdy. Ο Ταρκόφσκι, έχοντας κρατήσει αποστάσεις από τον συμβολισμό ως ερμηνευτική μέθοδο, δεν πιστεύει στη *σημασία* της εικόνας, δεν τον αφορά το νόημα ή το μήνυμα όσων αφηγείται ως διανοητική κατασκευή, αλλά σε ερμηνευτικό επίπεδο νιώθει πιο επιτακτική την ανάγκη της αυθεντικότητας, της ειλικρίνειας που παρουσιάζει πολύ πιο άμεση συγγένεια με τη συγκινησιακή στάση απέναντι στην πραγματικότητα, τόσο του καλλιτέχνη-δημιουργού (ιδιότητα που, όπως είδαμε, τείνει να προσδίδει γενικότερα σε κάθε δυναμική, δημιουργική ύπαρξη) όσο και του αποδέκτη αυτού που εκφράζεται. Ο καλλιτέχνης, όπως θα δούμε αργότερα και κατά την ανάλυση των κίρκεγκωριανών μοτίβων που παρουσιάζει το έργο του Ταρκόφσκι, συνιστά υπό αυτή την έννοια το αρχέτυπο του μοναχικού υπαρξιακού ήρωα, που παλεύει να επιτύχει μια ιδεατή επικοινωνία με το άλλο. Η επικοινωνία αυτή υπαγορεύεται πρωταρχικά από τις υποκειμενικές του ανάγκες και τις διαισθητικές του ακόμα τάσεις, οπωσδήποτε όχι από την κριτική, τη διανοητική του στάση απέναντι στον κόσμο και τα εξωτερικά ερεθίσματα, η οποία δύναται μέχρι και να νοθεύσει την αυθεντικότητα του πρωτογενούς βιώματος. Παρόμοια με τους αισθητιστές του 19ου αιώνα⁴⁴, ο Ρώσος σκηνοθέτης και στοχαστής απορρίπτει με πάθος κάθε προσπάθεια διανοητικής (άρα δυνάμει ιδεοκρατικής) προσέγγισης του έργου τέχνης, ένα ακόμα κυρίαρχο στοιχείο στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*, που παραπέμπει στην άμεση συνάφεια ανάμεσα στον αισθητικό προβληματισμό του Ταρκόφσκι και στη συνειδητή στροφή του στον υποκειμενισμό.

⁴³ Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα, Δωδώνη, 1972, σσ. 23-24. Πβ. Jean Bloch-Mitchel, «Η σχολή του βλέμματος και ο κινηματογράφος», *Εποχές 41*, Σεπτέμβριος 1966, σ. 246.

⁴⁴ Πβ. William Gaunt, *The aesthetic adventure*, New York, Schocken Books, 1967.

Ο αισθητισμός στην αρχετυπική του διάσταση, όπως νοείται στο έργο θεωρητικών του 19ου αιώνα όπως ο Walter Pater (*Η Αναγέννηση – Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση*) και ποιητών όπως ο Algernon Charles Swinburne, ή ακόμα στην έκφραση και στις αισθητικές ιδέες των προραφαηλιτών ζωγράφων (ενδεικτικά του John Everett Millais και του Dante Gabriel Rossetti), έχει χαρακτηριστεί σαν μια έκκληση προς ελευθερία και απόλυτη καλλιτεχνική αυτονομία⁴⁵. Θα μπορούσε να περιγραφεί ως μια συνειδητή παρότρυνση για απελευθέρωση από τις αρχές του ηθικισμού, του διδακτισμού, της αφηγηματικής σύμβασης, και κυρίως από την αίσθηση της ευθύνης για μια ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας. Στην πρώτη συνάντηση της Προραφαηλιτικής Αδελφότητας, το 1848, ο κριτικός τέχνης William Michael Rossetti, αδελφός του σπουδαίου ποιητή και ζωγράφου Dante Gabriel Rossetti και πρόσωπο που συνδέεται ευρύτερα με το όλο ρεύμα, καταγράφει (εν είδει μανιφέστου) τις αρχές και τις αισθητικές επιδιώξεις του κύκλου⁴⁶. Οι ομοιότητες και οι ακριβείς συμμετρίες με τις ιδέες του Ταρκόφσκι είναι πραγματικά εντυπωσιακές. Ρητοί στόχοι του καλλιτέχνη, σύμφωνα με την παραπάνω διακήρυξη των προραφαηλιτών που υπογράφει ο Rossetti, είναι επιγραμματικά οι ακόλουθοι. Πρώτον, να εκφράσει γνήσιες ιδέες και αισθήματα. Δεύτερον, να μελετήσει τη φύση (η αγγλική λέξη Nature γράφεται από τον Rossetti με κεφαλαίο n, αν και στη μέση της πρότασης, έτσι ώστε να τονιστεί η ιερή σχεδόν αύρα που οι αισθητιστές της αποδίδουν) με τρυφερότητα και αφοσίωση. Τρίτον, να συνταυτιστεί με ό,τι είναι αυθεντικό, ευαίσθητο και ειλικρινές στην παράδοση του παρελθόντος, και παράλληλα να έρθει σε συνειδητή αντίθεση και ριζική απόρριψη όσων μορφών τέχνης έχουν γεννηθεί παθητικά μέσα από τη μίμηση και την κοινωνική σύμβαση. Τέλος, σε συμφωνία με το ευρύτερο ρομαντικό πνεύμα της εποχής, να δίνει έργα «ιδιαιτέρα όμορφα»⁴⁷. Μια έκκληση λοιπόν για γνησιότητα, ευαισθησία και ειλικρίνεια διακρίνεται στον λόγο των αισθητιστών αλλά και, πιο χαρακτηριστικά ως προς την εστίαση της συγκεκριμένης διατριβής, μια άμεση αναφορά στην προσληπτική ικανότητα του

⁴⁵ Kelly Comfort, *Art and life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist and the Artistic Receptor*, London and New York, Springer Books, 2008, σ. 2.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 51.

⁴⁷ Gabriel Dante Rossetti, *His Family-Letters with a Memoir*, London, Fb&c Limited, 2015, σ. 135.

υποκειμένου, που όχι απλώς αντιμετωπίζεται ως οντότητα αυτόνομη, αλλά σε ηθικό επίπεδο οφείλει να απεμπλακεί από τις εξωτερικές συνδέσεις, κοινωνικές, ιδεολογικές ή φορμαλιστικές, προκειμένου να επιτύχει τη μεγαλύτερη δυνατή επαφή με τον εσωτέρο κόσμο του. Δεν είναι γνωστό αν ο Ταρκόφσκι είχε συστηματική γνώση των αρχών των αισθητιστών (δεν φαίνεται πιθανό, καθώς πολιτιστικά δεν είναι συγγενείς, ενώ η μόνη μορφή της αγγλοσαξονικής κουλτούρας που τον επηρεάζει κυρίως και επανέρχεται στο έργο και στις δηλώσεις του είναι ο Shakespeare), εντυπωσιακή παραμένει εντούτοις η βαθύτατη θεματική συγγένειά του μαζί τους.

Ένα δεύτερο στοιχείο του αισθητιστικού ρεύματος που μπορεί άμεσα να συνδεθεί με τις θεωρητικές αντιλήψεις του Ταρκόφσκι, μετά την κοινή τους αφετηρία στην άρνηση ιδεοκρατικών προσεγγίσεων της τέχνης, σχετίζεται με μια πολιτικά πιθανώς πιο διαφορούμενη, άμεσα αριστοκρατική στους συνειρμούς της, τάση ριζικής απόρριψης της άποψης των πολλών, της πλειονότητας που θεωρείται συχνά ότι έχει μικρή σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία ή ακόμα και ενεργά εχθρικό ρόλο προς αυτή. Όπως αναφέρει η Leana Marin, η στάση αυτή βρίσκει χαρακτηριστική έκφραση στην άρνηση του Dante Gabriel Rossetti να εκθέσει τα έργα του, την οποία και συνδέει άμεσα με την «απειλή εξωτερικών φορέων που ενδέχεται να αλλοίωναν το έργο του, φέρνοντάς το σε επαφή με την πραγματικότητα»⁴⁸. Μόνο ο ίδιος ο καλλιτέχνης λοιπόν μπορεί να εγγυηθεί την αυθεντικότητα του έργου τέχνης, κατά την αισθητιστική αντίληψη, το καλλιτεχνικό εγώ, και όχι η δύναμη επιζήμια επιρροή των άλλων, του κοινωνικού συνόλου, το μαζικά διαμορφωμένο γούστο του οποίου κρίνεται ως αφερέγγυο, ακριβώς λόγω της ιδιότητάς του ως *εξωτερικού* παράγοντα, απομακρυσμένου από τις μύχιες ανάγκες του υποκειμένου. Η μεταφυσική πολιτιστική διάσταση μάλιστα που εντοπίστηκε στις ταινίες του Ταρκόφσκι εδώ δεν διαφοροποιείται διόλου από την αισθητιστική. «Η αλήθεια είναι ποιότητα και γι' αυτόν τον λόγο είναι αριστοκρατική όπως όλες οι ποιότητες»⁴⁹, σχολιάζει στο ίδιο ύφος ο Νικολάι Μπερντιάγιεφ.

⁴⁸ Leana Marin, «Rossetti's Aesthetically Saturated Readings: Art's De-Humanizing Power», *Art and life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist and the Artistic Receptor*, Springer, 2008, σ. 43.

⁴⁹ Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Αλήθεια κι αποκάλυψη*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, Αθήνα, Αρμός, 2010, σ.78.

Η επαφή με το καλλιτεχνικό έργο προϋποθέτει και κατά τον Ταρκόφσκι τη *μύηση*. Στον πυρήνα της συγκεκριμένης αντίληψης μπορεί να προσδιοριστεί μια (εν πολλοίς πλατωνική στην καταβολή της) θεώρηση της αλήθειας ως ιδιαίτερα παρεμφερούς, αν όχι ταυτόσημης, με την ομορφιά, μιας έννοιας που προσεγγίζεται μόνο από μνημένους, άρα απαιτεί εκπαίδευση, βιωματική επαφή και μόχθο προκειμένου να κατακτηθεί, σε κάθε περίπτωση όχι από το σύνολο των ανθρώπων αλλά από μια ομάδα ευαίσθητων φύσεων, στην εξαίρεση των οποίων από τον κανόνα φαίνεται να συνίσταται μάλιστα και η ειδοποιός διαφορά τους. Υπενθυμίζω την κατεξοχήν αισθητιστική διατύπωση του Oscar Wilde: «Αυτοί που στα όμορφα πράγματα βρίσκουν άσχημα νοήματα είναι διεφθαρμένοι, χωρίς να είναι γοητευτικοί. Αυτό είναι μειονέκτημα. Αυτοί που στα όμορφα πράγματα βρίσκουν όμορφα νοήματα είναι οι καλλιεργημένοι. Γι' αυτούς υπάρχει ελπίδα. Είναι οι εκλεκτοί, για τους οποίους τα όμορφα πράγματα σημαίνουν μόνο ομορφιά»⁵⁰. Στην τελευταία μεγάλη του συνέντευξη που δίνει το 1985 στον Πολωνό Jerzy Illg, ο Ταρκόφσκι μιλώντας για τον Πούσκιν θα καταθέσει μια αξιοσημείωτα παρεμφερή ανάλυση:

«Αυτά τα αριστουργήματα εμφανίζονται ως ένα ιδεώδες για το οποίο οφείλουμε να αγωνιστούμε. Ιδεώδες που με τη σειρά του προϋποθέτει ήδη μια ορισμένη αριστοκρατία, μοναδικότητα, την ανύψωση κάποιου πνευματικά ψηλά πάνω απ' ό,τι είναι χαμηλό, άψυχο και δυστυχισμένο. [...] Ο Πούσκιν, στον *Μπόρις Γκουντουνόφ*, έγραψε για το λαϊκό –και το λαϊκό είναι σιωπηλό–, αποδίδοντας σε αυτό κάποια ιδιαίτερη αίσθηση, διορατικότητα που του επέτρεψε να διεισδύσει στα μυστήρια της ιστορίας. Το προίκισε με τα χαρακτηριστικά της πνευματικότητας, της υψηλότερης εσωτερικής σοφίας. Εν συντομία, όταν μιλάμε για την πνευματική αριστοκρατία, η τέχνη είναι σαν ένα ορεινό τοπίο που εξαπλώνεται σε πεδινές περιοχές, η τέχνη είναι από μόνη της αριστοκρατική. Αριστοκρατική όχι με κάποια κοινωνιολογική ή ιστορική έννοια, αλλά με την πνευματική έννοια της λέξης. Η τέχνη δεν θα υπήρχε αν ήταν διαφορετική, αν δεν ήταν μια έκφραση της προσπάθειας για ένα υψηλότερο πνευματικό έδαφος»⁵¹.

⁵⁰ Oscar Wilde, «The picture of Dorian Gray», *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth Editions, 1997, σ. I.

⁵¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Ο ποιητής όμοιος θεού – Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, σ. 69.

Δύο είναι οι κύριες παράμετροι που παρατηρούμε στην παραπάνω θεώρηση που εκφράζεται από τον Ταρκόφσκι, οι οποίες άλλωστε σε μεγάλο βαθμό απηχούν τα δύο σημεία επαφής με το αισθητιστικό ρεύμα στα οποία σταθήκαμε. Πρώτον, μια σαφής σύνδεση της επαφής του ατόμου με το καλλιτεχνικό έργο με μια –καθαρά πλατωνίζουσα εδώ, συναφή με τις σχετικές με την προσέγγιση της ομορφιάς ιδέες του *Συμποσίου*⁵²– έκκληση βελτίωσης και ανύψωσης του ανθρώπου. Δεύτερον, η προαναφερθείσα επιμονή σε μια ρητά εκλεκτικιστική, κατά τον ίδιο ρητά αριστοκρατική (ο όρος χρησιμοποιείται από τον Ταρκόφσκι σταθερά με πνευματικό πρόσημο) κατανόηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της επιδιωκόμενης σχέσης μαζί της.

Για τον Ταρκόφσκι ασφαλώς το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο δεν μπορεί να γνωρίσει πραγματικά τις ιδιαίτερες ανάγκες του καλλιτεχνικού υποκειμένου, όχι επειδή στερείται τα μέσα ή την ικανότητα αλλά ακριβώς επειδή αυτές συνιστούν εξ ορισμού γέννημα της υποκειμενικής προδιάθεσης του καλλιτέχνη απέναντι στον κόσμο, προϊόν των πιο μύχιων αναγκών του και όχι κάποιας λογικής, εξωτερικά προσδιοριζόμενης διεργασίας, στην οποία ο καθένας μπορεί να συμβάλει. Η ικανότητα δηλαδή *διανοητικής* ερμηνείας, κατανόησης και έκφρασης του κόσμου που προσβλέπει στο κοινό και στο αντικειμενικό δεν έχει μεγάλη σημασία για την παραγωγή ή την κατανόηση του καλλιτεχνικού έργου, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του Ταρκόφσκι. Διαβάζουμε στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*: «Τελικός στόχος της τέχνης δεν μπορεί ποτέ να είναι η αλληλεπίδραση ιδεών. Η εικόνα είναι συνδεδεμένη με το συγκεκριμένο και το υλικό, κι ωστόσο μέσα από μυστηριώδη μονοπάτια, απλώνεται σε περιοχές πέρα από το πνεύμα –κι ίσως αυτό εννοούσε ο Πούσκιν όταν έλεγε ότι η ποίηση ‘πρέπει να είναι λιγάκι ανόητη’»⁵³. Μια τέτοια εμπιστοσύνη απαιτεί πάνω

⁵² Πβ. Πλάτων, *Συμπόσιον*, XXIX,- 211e- 212a: αὐτὸ τὸ καλὸν ἰδεῖν εἰλικρινές, καθαρὸν, ἄμεικτον, ἀλλὰ μὴ ἀνάπλεων σαρκῶν τε ἀνθρωπίνων καὶ χρωμάτων καὶ ἄλλης πολλῆς φλυαρίας θνητῆς, ἀλλ’ αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν δύναιτο μονοειδὲς κατιδεῖν; ἄρ’ οἶει, ἔφη, φαῦλον βίον γίνεσθαι ἐκεῖσε βλέποντος ἀνθρώπου καὶ ἐκεῖνο ᾧ δεῖ θεωμένου καὶ ξυνόντος αὐτῷ; ἢ οὐκ ἐνθυμῆ, ἔφη, ὅτι ἐνταῦθα αὐτῷ μοναχοῦ γενήσεται, ὀρῶντι ᾧ ὀρατὸν τὸ καλόν, τίκτειν οὐκ εἰδῶλα ἀρετῆς, ἅτε οὐκ εἰδῶλου ἐφαπτομένῳ; ἀλλὰ ἀληθῆ, ἅτε τοῦ ἀληθοῦς ἐφαπτομένῳ· τεκόντι δὲ ἀρετὴν ἀληθῆ καὶ θρεψαμένῳ ὑπάρχει θεοφιλῆ γενέσθαι, καὶ εἰπέρ τῳ ἄλλῳ ἀνθρώπῳ ἀθανάτῳ καὶ ἐκεῖνῳ.

⁵³ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 159.

από όλα απελευθέρωση από τις εξωτερικές συμβάσεις, ειδικά δε τις αυστηρά ιδεολογικές θεωρήσεις⁵⁴. Στο ημερολόγιό του μάλιστα, στις 11 Απριλίου του 1978, ο Ταρκόφσκι θα καταγράψει μια σχετική φράση του Hermann Hesse από τον *Λόκο της στέπας*: «Ως γνωστόν, κανείς δεν γράφει τόσο άσχημα, όσο οι υπερασπιστές γερασμένων ιδεολογιών. Κανείς δεν ασκεί την τέχνη του με τόσο κόπο και τόση έλλειψη καθαρότητας»⁵⁵.

Είναι σκόπιμο σε αυτό το σημείο, αφού αναφερθήκαμε στη σχέση του σκηνοθέτη με τις ιδέες και τις θεωρητικές διακηρύξεις του κύκλου των αισθητιστών ως προς την ανάγκη έκφρασης του εαυτού και άρθρωσης ενός απενοχοποιημένα και απροκάλυπτα υποκειμενικού καλλιτεχνικού λόγου, να επισημάνουμε και δύο βασικότερες διαφορές μαζί τους. Πρώτον, οι αισθητιστές έχουν δεχτεί μια άμεση επιρροή από τους συμβολιστές και τείνουν στη χρήση συμβόλων και οι ίδιοι. Ο Ταρκόφσκι επανειλημμένα θα αρνηθεί τη συμβολική διάσταση της τέχνης. Δεύτερον, οι αισθητιστές αρνούνται την ύπαρξη οποιασδήποτε μεταφυσικής προέκτασης στο έργο τέχνης, άποψη που ασφαλώς, όπως θα αναλύσουμε στο τρίτο κεφάλαιο, ο Ταρκόφσκι δεν συμμερίζεται.

⁵⁴ Η στάση του Ταρκόφσκι παραπέμπει και πάλι στην αντίληψη του Oscar Wilde, που στην *Ψυχή του ανθρώπου στον σοσιαλισμό* με παρεμφερή τρόπο αναζητά συγκεκριμένα την καλλιτεχνική αυθεντικότητα όχι απλώς ανεξάρτητα αλλά και σε ευθεία αντιδιαστολή προς τον μιμητισμό και τις επιταγές μιας στείρας ιδεοκρατούμενης κοινωνικής επιρροής που αγνοεί τον υποκειμενικό λόγο. «Η πραγματικότητα είναι ότι το κοινό χρησιμοποιεί τους κλασικούς συγγραφείς μιας χώρας, σαν μέσο για να ελέγξει την πορεία της τέχνης. Τους καλλιτέχνες τους μειώνει σε αυθεντίες και τους αξιοποιεί ως ρόπαλο για να εμποδίσει την ελεύθερη έκφραση της ομορφιάς σε νέες μορφές. Ρωτάνε συνέχεια έναν συγγραφέα γιατί δεν γράφει όπως κάποιος άλλος ή έναν ζωγράφο γιατί δεν ζωγραφίζει όπως κάποιος άλλος. Λησμονούν έτσι ότι, αν έκανε κάτι τέτοιο, θα έπαυε να είναι καλλιτέχνης. Ένα νέο είδος ωραίου τούς είναι απολύτως απεχθές. [...] Ο αληθινός καλλιτέχνης είναι ένα πρόσωπο που πιστεύει απολύτως στον εαυτό του, επειδή είναι απολύτως ο εαυτός του» (Όσκαρ Ουάιλντ, *Η ψυχή ανθρώπου στον σοσιαλισμό*, μτφ. Γιώργος Μπαρούξης Αθήνα, Αργοναύτης, 2014, σσ. 38-40).

⁵⁵ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 223.

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, διαπιστώνεται ότι ο υποκειμενισμός αναδεικνύεται σταθερά στο έργο του σκηνοθέτη όχι μόνο ως θεματικό μοτίβο και θεωρητικός προβληματισμός αλλά ακόμα και ως ερμηνευτική και αισθητική επιλογή. Φυσική προέκταση αυτής του της θεώρησης είναι η σημασία της βιωματικής εμπειρίας. Η βίωση ασφαλώς ανιχνεύεται μακριά από εμπειριστικές μεθόδους, δεν θα πρέπει δηλαδή σε καμία περίπτωση να εκληφθεί ως παρεμφερής της δράσης. Το πρώτο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της βιωματικής σχέσης με τον κόσμο για τον Ταρκόφσκι είναι αυτό της έντονης αναφοράς του βιώματος όχι στο άμεσο μέλλον ή στο παρόν, όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο στον δυτικό υπαρξισμό, που καθώς καθορίζεται από την ανάγκη της αυτοπραγμάτωσης δίνει έμφαση στην *αμεσότητα*, αλλά στο παρελθόν. Χωρίς να βρίσκεται κατ' ανάγκη μακριά από τη δράση (η απόσυρση ακριβέστερα από τον κόσμο απορρίπτεται επανειλημμένα στην ταρκοφσκική μυθοπλασία), το άτομο που συνδέεται βιωματικά με τον κόσμο παρουσιάζει μια ροπή προς τη νοσταλγία η οποία στους Δυτικούς εκφραστές του υπαρξισμού πιθανότατα θα γινόταν αντιληπτή ως μη παραγωγική δύναμη. Η όλη προβληματική του Ταρκόφσκι βρίσκεται εδώ πλησιέστερα στην μπερξονική έκκληση για «προσοχή στη ζωή» (*attention à la vie*)⁵⁶, καθώς, όπως ακριβώς ο Γάλλος φιλόσοφος, ο σκηνοθέτης προτείνει τη δυναμική αξιοποίηση του παρελθόντος κατά τον χρόνο του παρόντος και την ένταξή του στην καθημερινή *δράση*.

Μια μόνιμη ανάγκη επιστροφής σε έναν αρχέγονο τόπο και χρόνο εκφράζεται σε κάθε περίπτωση στις ταινίες του Ταρκόφσκι σε ποικίλες περιστάσεις. Άλλοτε η ανάγκη αυτή εκφράζεται μέσα από τον θρησκευτικό μυστικισμό, χαρακτηριστικά στις πρώτες ταινίες του –*Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν*, και ιδιαίτερα στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*–, άλλοτε μέσα από τη μνήμη και τη βασισμένη στον ελεύθερο συνειρμό αυτοβιογραφία – *Καθρέφτης*. Άλλες φορές το ίδιο συναίσθημα δίνεται μέσα από την αναπαράσταση μελλοντικών κόσμων. Ωστόσο, ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις το μέλλον για τον Ταρκόφσκι είτε παραπέμπει στιλιστικά σε περασμένες ιστορικές περιόδους (*Στάλκερ*) είτε αποβαίνει πνιγηρό για τους ήρωές του ακριβώς λόγω της τρομερής απόστασης που τους χωρίζει από έναν αυθεντικότερο τόπο και χρόνο, ένα παρελθόν ιερό, αποδεσμευμένο από τις διαβρωτικές για το αυθεντικό άτομο επιταγές του επιστημονικού λόγου και του τεχνοκρατικού πολιτισμού (*Σολάρις*). Πρόκειται

⁵⁶ Πβ. Henri Bergson, *Matter and Memory*, σ. 120.

λοιπόν για μια νοσταλγία που προφανώς δεν έχει χαρακτηριστικά παθητικής αναπόλησης, αλλά συνδέεται ακριβώς με τη σταθερή και επιτακτική επιθυμία του υπαρξιακού υποκειμένου για πλήρωση. Η νοσταλγία προσώπων ή τόπων στο σώμα των εφτά ταινιών συμβάλλει στην προσέγγιση της ετερότητας και στη διεύρυνση των ατομικών ορίων. Ακριβώς η επιθυμία του υποκειμένου να εξασφαλίσει την αυθεντικότερη δυνατή σχέση με την ετερότητα (ή και την ίδια του την ταυτότητα που, παρά την απόσταση της αντίληψης του σκηνοθέτη από ψυχαναλυτικές θεωρήσεις, αναπόφευκτα συνδέεται με τον χώρο των αναμνήσεων) είναι που δίνει έναν παραγωγικό ή ακόμα και δυναμικό χαρακτήρα στην ταρκοφσκική νοσταλγία.

Το υποκείμενο ως εκ τούτου δεν αυτοπροσδιορίζεται μόνο μέσω των ατομικών ενεργειών του, αλλά χρειάζεται σημεία αναφοράς, προκειμένου να επιτύχει την υπέρβαση και την αυτοπραγμάτωσή του ευρύτερα. Εδώ ακριβώς είναι που προκύπτει και η τόσο απεγνωσμένη επιθυμία των ηρώων του Ταρκόφσκι για το Άλλο και κατ' επέκταση για το θείο. Υπό αυτή την έννοια, οι συμμετρίες του έργου του με τον ένθεο υπαρξισμό προβάλλουν σαφώς ισχυρότερες από τις αντίστοιχες με τον γαλλικό άθεο υπαρξισμό του 20ού αιώνα, που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε πιο άμεσα επικεντρωμένο στην ατομική δράση. Το δεύτερο επομένως στοιχείο που χαρακτηρίζει τη βιωματική εμπειρία στο έργο του Ταρκόφσκι, μετά τη συνάφεια προς τον αυθεντικό χρόνο του παρελθόντος και τη συμπόρευση με τη νοσταλγία που αυτός εμπνέει, είναι κατ' επέκταση η σταθερή κατεύθυνση προς την ετερότητα.

Η κύρια αναφορά του Ταρκόφσκι και σε αυτό το σημείο είναι οι Ρώσοι μεταφυσικοί, που με παρεμφερή τρόπο τείνουν να αντιλαμβάνονται το παρελθόν. Υπενθυμίζω στο σημείο αυτό την τόσο καίρια διαπίστωση του Μπερντιάγιεφ: «Αν κρατούσα ημερολόγιο, μερικές λέξεις θα επαναλαμβάνονταν συνεχώς: Νοσταλγία του υπερβατικού. Πάντοτε και πάλι η νοσταλγία! Όλη μου η ζωή πέρασε κάτω από το σημείο αυτής της υπερβατικής νοσταλγίας»⁵⁷. Επισημαίνεται ότι ο Μπερντιάγιεφ αναφέρεται στη νοσταλγία του υπερβατικού, δίνοντας στον όρο έναν αμιγώς θρησκευτικό και μεταφυσικό χαρακτήρα. Παρότι επομένως το συναίσθημα της νοσταλγίας ενός χρόνου ιερότητας που εκφράζει η παραπάνω διαπίστωση είναι κοντινό στην προβληματική του Ταρκόφσκι, ο όρος δεν είναι ταυτόσημος της

⁵⁷ Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Αλήθεια κι αποκάλυψη*, σ. 18.

υπέρβασης, η οποία στην παρούσα έρευνα δεν αναφέρεται σε οντολογικό πεδίο αλλά σε μια διαδικασία προσέγγισης του αυθεντικού.

Μέσα από τη συνειδητή επιμονή του σκηνοθέτη σε έναν άκρατο υποκειμενισμό και μια ατομική βίωση, και τα δύο σύμφυτα κατά τον ίδιο όχι μόνο με την καλλιτεχνική ταυτότητα αλλά και με την αυθεντική προσέγγιση της ζωής γενικότερα, αυτό που διαπιστώνεται είναι μια κοινή με τους υπαρξιστές ανορθολογική τάση. Ο αντιδιαλεκτισμός του Ταρκόφσκι επικοινωνεί, όπως ήδη υποδείξαμε, με μια ευρύτερη φιλοσοφική αντίληψη, που, έχοντας την αφετηρία της στην κερκεγκωριανή κριτική στον Hegel, θα βρει την πληρέστερη έκφρασή της στην υπαρξιακή αμφισβήτηση του ορθολογισμού κατά τον 20ό αιώνα. Σε ορισμένες εκφράσεις της μάλιστα (όπως στην περίπτωση του Λεβ Σεστώφ) η συγκεκριμένη φιλοσοφική παράδοση θα φτάσει να αμφισβητήσει ριζικά όχι μόνο τον δυτικό αριστοτελικό εμπειρισμό, που μέσα από την επιρροή του Θωμά Ακινάτη και των μεταγενέστερων Θωμιστών έχει επηρεάσει κυρίαρχα ακόμα και τη θρησκευτική δυτική σκέψη, αλλά και τη γνώση αυτή καθαυτή ως αξία.

Από τον υποκειμενισμό επομένως και την προτεραιότητα της βιωματικής εμπειρίας, που ήδη εντοπίστηκαν ως αναγνωρίσιμα θεματικά μοτίβα και ταυτόχρονα αισθητικά προτάγματα στις ταινίες του δημιουργού, η αντιδιαλεκτική τάση προκύπτει ως φυσική συνέπεια. Γίνεται αντιληπτή εδώ η αίσθηση μιας ακολουθίας και συνεχούς εξέλιξης στην όλη συλλογιστική του Ταρκόφσκι, η οποία υπακούει ασφαλώς στην εσωτερική λογική των ιστοριών που οι ταινίες του αφηγούνται. Τα θέματά του απορρέουν ουσιαστικά το ένα από το άλλο. Η βίωση προτείνεται ως ο ασφαλέστερος τρόπος προσέγγισης του πραγματικού, ως φυσική συνέπεια του υποκειμενικού που η αφήγηση θέτει ως αφετηρία. Η δε δυσφορία απέναντι στο *αντικειμενικό* εύλογα ερμηνεύεται λόγω της εστίασης στην ατομική αντίληψη που δύσκολα δύναται να συμφιλιωθεί με τη γενίκευση (ακόμα και αν το επιδιώκει). Οι ιδέες αυτές, που εξετάζουμε εδώ σε θεωρητικό επίπεδο, δίνονται στις ταινίες με αξιοσημείωτη απλότητα, μέσα από τις εκάστοτε μυθοπλαστικές συμβάσεις που η καθεμία ακολουθεί.

Σε ιστορικό επίπεδο ο Ταρκόφσκι θεωρούμε ότι βρίσκεται εδώ πλησιέστερα σε έναν προβληματισμό του 19ου παρά του 20ού αιώνα. Πολύ κατατοπιστική ως προς την

έννοια του υποκειμενισμού και ως προς την κατανόηση του πνευματικού κλίματος που συνέβαλε ώστε στα νεότερα χρόνια αυτός να προβάλλει ως ανάγκη θεωρούμε την ανάλυση του Isaiah Berlin στις *Ρίζες του ρομαντισμού*: Ο Berlin, προκειμένου να τοποθετήσει σε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο την έξαρση του υποκειμενιστικού λόγου των ρομαντικών, που κυριολεκτικά ανέτρεψε την παντοδυναμία των μέχρι τότε αποδεκτών αντιλήψεων περί αντικειμενικής αλήθειας και μοναδικής εγκυρότητας στην ηθική, ανοίγοντας τον δρόμο, μεταξύ άλλων, στο υπαρξιστικό ρεύμα, υποστηρίζει πως η ιστορία της σκέψης, της συνείδησης, της γνώσης, αλλά και της δράσης, της ηθικής και της αισθητικής, είναι σε μεγάλο βαθμό μια ιστορία κυρίαρχων μοντέλων⁵⁸. Προκειμένου να προσδιορίσει κανείς τα χαρακτηριστικά και την ταυτότητα ενός πολιτισμού, αρκεί να εντοπίσει τα ιδιαίτερα προτάγματα, τις ηθικές επιταγές και την κοσμοθεώρηση, που ως μοτίβο τείνουν να επαναλαμβάνονται σε μνημειώδη και αναγνωρίσιμα λογοτεχνικά και ποιητικά έργα της εκάστοτε εποχής. Η αναζήτηση ακόμα και των πιο ριζοσπαστικών στοχαστών μέχρι και την έλευση του ρομαντισμού φαίνεται να αφορά την επιλογή του βέλτιστου δυνατού μοντέλου όχι τη ριζική απόρριψη κάθε συστηματικής γνώσης εν γένει.

Είναι οι ρομαντικοί πρώτη φορά που μέσω της τέχνης (όπως ακριβώς μερικές δεκαετίες αργότερα θα υπαγορεύσει η φιλοσοφία του Nietzsche) θα υποδείξουν ότι το κάθε καθολικό σύστημα εκ των πραγμάτων δεν θα απελευθερώσει, αλλά αντίθετα θα δεσμεύσει τις μοναχικές φύσεις, τα άτομα, αδυνατώντας να φωτίσει το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας. Η θέση αυτή παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με την κοσμοθεώρηση του Ταρκόφσκι, που πάνω από όλα αντιμάχεται την ίδια αυστηρά ορθολογική προσέγγιση του βιωματικού κόσμου και της ιστορίας. «Οι πολυσύνθετες σκέψεις και τα ποιητικά οράματα του κόσμου δεν χρειάζεται να στριμώχνονται στο πλαίσιο του φανερά ευνόητου. Η συνηθισμένη λογική, η λογική της γραμμικής αλληλουχίας, αισθάνεται άβολα, όπως η απόδειξη ενός μαθηματικού θεωρήματος»⁵⁹, διαβάζουμε στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σαν σε απάντηση στο ορθολογικό μοντέλο που μέσα από την κλασική ελληνική αρχαιότητα, και ιδιαίτερα τον τρόπο που αυτή έγινε κατανοητή κατά την Αναγέννηση, καθόρισε την πρόσληψη των πραγμάτων,

⁵⁸ Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφ. Γιάννης Παπαδημητρίου, Αθήνα, Scripta, 2000, σσ. 28-29.

⁵⁹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 26.

αφήνοντας τη διαβρωτική, για τον Ταρκόφσκι, επιρροή του, ακόμα και στον χώρο της υποκειμενικής τέχνης.

Μέσα από έναν τόσο απενοχοποιημένο και συνειδητά υποκειμενικό λόγο δεν θα μπορούσε παρά να αναδυθεί μια ανορθολογική τάση. Στον ανορθολογισμό αυτό, που αποτελεί όχι απλώς έκβαση ή συνέπεια αλλά φυσική συνέχεια και ουσιαστικό συστατικό του υποκειμενισμού του Ρώσου δημιουργού, εκφράζεται όλο το πάθος των ταρκοφσκιών ηρώων. Και εδώ χρησιμοποιώ τον όρο «πάθος» τόσο στην υπαρξιακή του διάσταση που χαρακτηρίζει το παλλόμενο από αγωνία υποκείμενο απέναντι στον κόσμο όσο και σε αυτή της ρωσικής παράδοσης του μαρτυρικού ήρωα του Ντοστογιέφσκι⁶⁰ – παράδοση που οι ταρκοφσκιικοί ήρωες συνεχίζουν.

Διαβάζοντας κανείς την *Αλήθεια και Αποκάλυψη* του Μπερντιάγιεφ, εντοπίζει την ευρύτερη προβληματική του ανορθολογισμού, όπως αναδεικνύεται στον υπαρξιακό τρόπο σκέψης που αφορά και τον Ταρκόφσκι. «Κάθε ταξινόμηση της γνώσης σε διάφορα πεδία τη θεωρώ σχετική και συμβατική»⁶¹, διατείνεται ο Ρώσος φιλόσοφος, διατυπώνοντας με την απλούστατη αυτή φράση μια κατασταλαγμένη αντίθεση που αντανακλά τέλεια τις βαθύτερες πεποιθήσεις του. Στην πρώτη κιόλας παράγραφο του βιβλίου του εντοπίζει τα κύρια χαρακτηριστικά της φιλοσοφίας του 20ού αιώνα, με την οποία και ο ίδιος ταυτίζεται, στο πλαίσιο μιας ρήξης με τον ελληνικό ορθολογισμό, όπως αυτός κληροδοτήθηκε από τον σχολαστικισμό και τη λογοκρατία του Descartes και του Kant καθώς και των επιγόνων τους. Παράλληλα, η αντιπαράθεση ενός μη διαλεκτικού τρόπου θέασης των πραγμάτων αναγνωρίζεται από τον Μπερντιάγιεφ ως δύναμη πιθανώς ευεργετική, η οποία τείνει να εμφανίζεται σε διάφορες ιστορικές περιόδους, φωτίζοντας νέους δρόμους προσέγγισης της αλήθειας. «Η επανάσταση ενάντια στη δικτατορία του λόγου έλαβε πολλές μορφές. Ο Joseph de Maistre ήταν προετοιμασμένος να δεχτεί το παράλογο ως μέτρο της αλήθειας. Ο Κίρκεγκωρ ήταν έτοιμος να τη δει μέσα στην απελπισία και ο

⁶⁰ Πβ. Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Το πνεύμα του Ντοστογιέφσκι*, μτφ. Νίκος Ματσούκας, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Πουρνάρα, 1990.

⁶¹ Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Αλήθεια κι αποκάλυψη*, σ. 61.

Ντοστογιέφσκι συσχέτισε τη γνώση της αλήθειας με τον πόνο. Ο αρχαίος ελληνικός ορισμός του ανθρώπου ως ελλόγου όντος ανετράπη»⁶².

Για τον Μπερντιάγιεφ μπορούμε να προσθέσουμε ότι ο υπαρξισμός είναι πάνω από όλα η φιλοσοφία που «δεν δέχεται την εξαντικειμενισμένη γνώση. Η ύπαρξη δεν μπορεί να καταστεί αντικείμενο γνώσης»⁶³. Την τάση αυτή *αντικειμενοποίησης* του κόσμου, θεώρηση σημειωτέον καθαρά εγγελιανή, αφού για τον Hegel ο φυσικός κόσμος αποτελεί αντικειμενοποίηση του πνεύματος, θα πολεμήσει ο Μπερντιάγιεφ με λόγο παλλόμενο, ως δεσμευτική και περιοριστική για το άτομο. «Εξαντικειμενισμός σημαίνει αποξένωση, απώλεια της ατομικότητας, απώλεια της ελευθερίας, υποδούλωση στο κοινό και γνώση μέσω των εννοιών»⁶⁴. Ο λόγος του Μπερντιάγιεφ θα προβάλλει με απολυτότητα έναν ατομισμό μη διαλεκτικό, σχεδόν νιτσεϊκό στα επιμέρους χαρακτηριστικά του⁶⁵.

Εύκολα μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την παραπάνω προβληματική προβαίνοντας σε μια θεματική ανάλυση των ταινιών του Αντρέι Ταρκόφσκι. Ας σταθούμε στον χαρακτηριστικό επίλογο στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Ένα αγόρι, γιος ενός παλιού κατασκευαστή, σε μια μικρή πόλη, στη μεσαιωνική Ρωσία, φαίνεται ότι είναι ο μόνος που κατέχει το μυστικό της κατασκευής μιας καμπάνας, που του εμπιστεύτηκε ο

⁶² Στο ίδιο, σ. 62.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 66.

⁶⁴ Στο ίδιο.

⁶⁵ Ο William Barret στο ιστορικά σημαντικό βιβλίο του *Ο ιρασιοναλιστής άνθρωπος*, που ουσιαστικά έφερε σε επαφή το αγγλόφωνο κοινό με τις ευρύτερες αντιλήψεις του υπαρξισμού κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, έχοντας κατ' επέκταση, για τους αναλυτικούς τουλάχιστον φιλοσόφους, μια πολιτιστική σήμανση αντίστοιχη με αυτή των Γάλλων θεωρητικών του υπαρξισμού, όπως ο Jean Wahl ή ο Emmanuel Mounier, κάνει ένα πολύ ενδιαφέρον σχόλιο για τη φιλοσοφία του Μπερντιάγιεφ: Στη γραφή του αντανακλάται η θεώρηση ενός μείγματος κλασικισμού και ρασιοναλισμού, στο οποίο συνίσταται ο πολιτισμός της δυτικής Ευρώπης έτσι όπως γίνεται αντιληπτός σε ένα ξένο πολιτιστικό περιβάλλον, ειδικά στη ρωσική πραγματικότητα. Το μείγμα αυτό κλασικισμού και ρασιοναλισμού αποβαίνει κατά τον Μπερντιάγιεφ δύναμη αρνητική, δεσμευτική και εχθρική προς το άτομο. (William Barret, *Irrational Man: A study in Existential Philosophy*, New York, Doubleday Anchor Books, 1958, σ. 15)

πατέρας του πριν πεθάνει. Έχει προηγηθεί η κατάκτηση της πόλης από ξένες φυλές και όλοι βρίσκονται σε φοβερή αναστάτωση. Το αγόρι τούς καθοδηγεί ως μαέστρος, τους δίνει ακριβείς οδηγίες. Πράγματι, υπό την καθοδήγησή του η καμπάνα κατασκευάζεται σε μια σκηνή επικών διαστάσεων. Ανάμεσα στους παρευρισκόμενους είναι και ο ήρωας του τίτλου, ο Αντρέι Ρουμπλιώφ, ένα ιστορικό πρόσωπο, αγιογράφος και μοναχός. Ξαφνικά, το αγόρι ξεσπάει σε κλάματα. Καθώς ο Ρουμπλιώφ τον πλησιάζει, του εκμυστηρεύεται ότι δεν γνωρίζει το μυστικό, ότι ο πατέρας του πέθανε χωρίς να το μοιραστεί μαζί του. Τότε ο Αντρέι, διακόπτοντας απροσδόκητα έναν παλιό όρκο σιωπής, τον παρηγορεί και τον ενθαρρύνει με λόγια καθησυχαστικά: «Έλα. Μη στενοχωριέσαι. Εγώ θα ζωγραφίζω και εσύ θα κατασκευάζεις καμπάνες».

Οι λεπτομέρειες της ιστορικής αφήγησης αυτής καθαυτήν αφήνουν τον Ταρκόφσκι μάλλον αδιάφορο και δίνονται συμβατικά και αφαιρετικά, ακριβώς όπως ο χρόνος του μέλλοντος και οι συμβάσεις της επιστημονικής φαντασίας στα μεταγενέστερα έργα του *Σολάρις* και *Στάλκερ*. Σε όλο το έργο άλλωστε ο σκηνοθέτης έχει καταφύγει σε μια μυθοπλαστική παρά κυριολεκτική ανάγνωση της περιόδου που απεικονίζει – ο πρίγκιπας και ο αδελφός του, τα πρόσωπα που σε μια πιο παραδοσιακή αφήγηση θα μας παρείχαν το ιστορικό πλαίσιο, δεν έχουν ονόματα, ενώ οι ονομασίες των τοποθεσιών, όπως χαρακτηριστικά το Μοναστήρι της Τριάδας, σε μεγαλύτερο βαθμό λειτουργούν ως αρχέτυπα παρά επιτελούν ενημερωτική λειτουργία. Χωρίς έκπληξη επομένως, θα συνειδητοποιήσουμε πως αυτό που δραματοποιείται μέσα από τον συγκινησιακά φορτισμένο επίλογο του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* είναι όχι φυσικά η κυριολεκτική ιστορική συνθήκη που περιγράφεται, η εξωτερική δράση, αλλά εσωτερικές καταστάσεις, όμοιες με αυτή που περιγράψαμε παραπάνω. Η σημασία της διαίσθησης και της υποκειμενικής προσέγγισης του κόσμου (το αγόρι που σαν καλλιτέχνης καθοδηγεί και επιβλέπει με πάθος τα πάντα, ενώ φυσικά αγνοεί γνωστικά το μυστικό), ο συνειδητός ιρασιοναλισμός και η σύσταση αρχετυπικών παράλογων ηρώων που φαντάζουν όμοιοι μέσα στον τραγικό χορό τους με τον Σίσυφο του Albert Camus, καθώς καταφεύγουν σε τελετουργίες εξίσου μάταιες, κυριαρχούν στη σκηνή.

Τα αινιγματικά λόγια του Ρουμπλιώφ υπαινίσσονται μια παράδοση εμπιστοσύνη στον κόσμο, αλλά θα πρέπει να εκληφθούν και στην κυριολεξία τους, σαν μια προτροπή σε

δράση: «Έλα. Μη στενοχωριέσαι. Εγώ θα ζωγραφίζω και εσύ θα κατασκευάζεις καμπάνες». Η αισιοδοξία που εκφράζει η φράση, όσο και αν έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα κάθε άλλο παρά φωτεινά και ελπιδοφόρα εξωτερικά δεδομένα, ή ίσως, θα έφτανε να ισχυριστεί κανείς, ακριβώς λόγω της αντίθεσής της προς εκείνα, αποβαίνει κυριολεκτική. Υπενθυμίζω εδώ τα λόγια του Albert Camus: «Αναφέρομαι λοιπόν στις υπαρξιακές φιλοσοφίες και βλέπω πως όλες χωρίς εξαίρεση μου προτείνουν τη φυγή, θεοποιούν αυτό που τις συντρίβει και βρίσκουν μια δικαιολογία να ελπίζουν σε αυτό που τις απογυμνώνει. Αυτή η αναγκαστική ελπίδα υπάρχει σε όλους και εκφράζεται με μορφή θρησκευτική. Έτσι το παράλογο μετατρέπεται σε Θεό (η λέξη στην πλατιά της έννοια) και η αδυναμία να καταλάβουμε γίνεται η ύπαρξη που φωτίζει τα πάντα»⁶⁶. Είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι το έργο του Camus ήταν γνωστό στον Ρώσο σκηνοθέτη. Ανάμεσα σε άλλα ανολοκλήρωτα σχέδιά του, όπως πληροφορούμαστε μάλιστα στα δημοσιευμένα ημερολόγιά του, σχεδίαζε να μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα έργα του στοχαστή, την *Πανούκλα*⁶⁷.

Μπορούμε ήδη να παρατηρήσουμε ότι τα υπαρξιακά θέματα που κυριαρχούν στο σινεμά του Αντρέι Ταρκόφσκι απορρέουν άμεσα το ένα από το άλλο και βρίσκονται σε συνάφεια μεταξύ τους. Η στροφή σε έναν καθαρά ατομικό και συχνά αντι-επιστημονικό λόγο εκφράζει έναν ανορθολογισμό. Το παράλογο με τη σειρά του, φυσική απόρροια της άρνησης του ορθολογισμού, αν και όχι ταυτόσημο μαζί της, καθώς ντύνεται ως έννοια με διαστάσεις μεταφυσικές και θρησκευτικές, γίνεται το μέσο με το οποίο σταδιακά το υποκείμενο οδηγείται στην πράξη της υπέρβασης.

1.2 Κιρκεγκωριανά μοτίβα στο έργο του Ταρκόφσκι – Ο ιπότης της πίστης

Προκειμένου να εξετάσουμε ακριβέστερα τον τρόπο με τον οποίο ο προβληματισμός που εκθέσαμε στο πρώτο υποκεφάλαιο εκφράζεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι, στρεφόμεστε στο έργο του Søren Kierkegaard, και ειδικότερα στο αντιπροσωπευτικό βιβλίο του *Φόβος και Τρόμος*. Όπως επισημάνθηκε, ο Kierkegaard είναι κατ' αρχάς ο στοχαστής στον οποίο εκτενώς αναφέρονται και σε μεγάλο βαθμό φαίνεται να

⁶⁶ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 43.

⁶⁷ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 55.

βασίζονται οι Ρώσοι φιλόσοφοι Λεβ Σεστόφ και Νικολάι Μπερντιάγιεφ⁶⁸. Εκτός του ότι η φιλοσοφία του Kierkegaard συνιστά το μόνιμο σημείο αναφοράς των υπαρξιστών και τη φυσική αφετηρία του ευρύτερου θεωρητικού κύκλου με τον οποίο τείνει να επικοινωνεί ο Ταρκόφσκι, οι ομοιότητες ανάμεσα στους δύο στοχαστές υποδεικνύουν μια συγγένεια βαθύτερη, που προεκτείνεται ακόμα και στη χρήση κοινών μοτίβων και θεμάτων, γεγονός που έχει κατά καιρούς παρατηρηθεί⁶⁹, χωρίς ωστόσο να αναλυθεί περαιτέρω, λόγω του χαρακτήρα και της διαφορετικής εστίασης των συγκεκριμένων μελετών. Οι ομοιότητες και οι συμμετρίες ανάμεσα στους δύο στοχαστές (που δεν περιορίζονται στον προβληματισμό, αλλά προεκτείνονται ακόμα και στα εκφραστικά μέσα που αξιοποιούνται για την άρθρωσή του) παραμένουν σε κάθε περίπτωση τόσο ισχυρές, που καθιστούν μια λεπτομερέστερη σύγκριση αναγκαία. Δεδομένης της μυθοπλαστικής υφολογίας του Kierkegaard (που εκφράζεται ποικιλοτρόπως, από την καταφυγή σε συμβάσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν πρωτίστως λογοτεχνικές παρά θεωρητικές μέχρι τη συστηματική χρήση ψευδωνύμων αλλά και τη φαινομενική –και ρητή– άρνηση του επιστημονικού διαλεκτισμού που αντικαθίσταται από έναν εξομολογητικό τόνο, πιο οικείο στην ποίηση παρά στη φιλοσοφία), δεν μας προκαλεί εντύπωση ότι ένα φιλοσοφικό έργο δύναται να συνδέεται τόσο άμεσα με ένα αμιγώς καλλιτεχνικό. Η σχέση άλλωστε του υπαρξισμού ως φιλοσοφίας της αυτοπραγμάτωσης με την καλλιτεχνική δημιουργία είναι μία από τις πλέον χαρακτηριστικές παραμέτρους του.

Προτού εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι έννοιες και τα θεματικά μοτίβα που παραπέμπουν άμεσα στον *Φόβο και Τρόμο* εμφανίζονται στο κινηματογραφικό έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι, κρίνεται απαραίτητη η σύντομη ανασκόπηση του βασικού προβληματισμού του βιβλίου. Στον *Φόβο και Τρόμο* η υπέρβαση επιτυγχάνεται μέσα από την αμφισημία και την παραδοξότητα που γεννά η αγωνία. Ο Kierkegaard φυσικά αντιλαμβάνεται ως αληθινή τη γνώση που συνδέεται μόνο με τη σφαίρα της υποκειμενικότητας και όχι με τη σφαίρα της αντικειμενικότητας, με αυτό που είναι ατομικό θα μπορούσαμε να πούμε και όχι με αυτό που συμβατικά εκλαμβάνεται ως

⁶⁸ Πβ. George Pattison, «Nicholas Berdyaev: Kierkegaard amongst the artists, mystics, and solitary thinkers», *Kierkegaard and Existentialism (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 9)*, Jon Stewart (ed), New York, Routledge, 2016, σ. 23.

κοινό. Είναι ακριβώς «μέσω του παραλόγου»⁷⁰ που ο Αβραάμ δέχεται πίσω τον γιο του την ίδια στιγμή που τον θυσιάζει, σύμφωνα με την προσωπική ερμηνεία που καταθέτει ο Kierkegaard στον γνωστό βιβλικό μύθο, και αυτή η ιδιότητά του ως παράλογου ήρωα, η ατομική του αναζήτηση και όχι η υποταγή του σε κάποιο προϋπάρχον σύστημα, είναι που καθιστά την περίπτωσή του τόσο συγκινητική.

Όπως ο Kierkegaard, έτσι και ο Ταρκόφσκι δίνει θετικό πρόσημο στο ασαφές, στο απροσδιόριστο. Μέσα από την αβεβαιότητα το υποκείμενο εξακολουθεί να πορεύεται, ελεύθερο από κοινωνικές συμβάσεις και προσδοκίες και πέρα από τις αξιώσεις μιας ηθικής γενικής που δεν μπορεί να προσδιοριστεί παρά κοινωνικά. Ο *Φόβος και Τρόμος*, μέσα από το παράδειγμα του βιβλικού ήρωα που επιχειρεί να φονεύσει τον γιο του υπακούοντας σε ένα άμεσα απευθυνόμενο στον ίδιο και μόνο κάλεσμα, προτείνει αυτό που ο Kierkegaard αποκαλεί «αναστολή του ηθικού»⁷¹. Το παράλογο που προτείνεται από τον Kierkegaard (ή, ακριβέστερα, τον «Ιωάννη της Σιωπής», τη μάσκα ή την περσόνα με το ψευδώνυμο της οποίας υπογράφει το έργο) μπορεί να οριστεί λοιπόν αρχικά ακριβώς μέσα από τη συνειδητή αποστασιοποίηση όσων το υιοθετούν από κάθε γενικότητα. Κατά τον Kierkegaard, η στάση αυτή απαιτεί γενναιότητα, αφού, να μεν προσφέρει πιθανές διεξόδους στην αγωνία της ύπαρξης, αλλά ως άμεσο τίμημα ενέχει οδύνη, τον «φόβο και τρόμο» του τίτλου. Η υπαρξιακή μορφή που διανύει την παραπάνω διαδρομή αποκαλείται από τον Kierkegaard *ιππότης της πίστης*.

Δύο από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κίρκεγκωριανού *ιππότη της πίστης* διακρίνονται άμεσα και στις ταινίες του Αντρέι Ταρκόφσκι. Πρώτον, η ροπή του προς την απόκλιση από τους γύρω του, από το κοινωνικό σύνολο που τείνει να αξιολογεί τη συμπεριφορά του ως παραφροσύνη⁷². Το δεύτερο χαρακτηριστικό που συναντάται και στο έργο του Ταρκόφσκι είναι η σαφής περιγραφή της κατάστασης της ύπαρξης που επιδιώκει ο εν λόγω αρχετυπικός ήρωας με όρους απόλυτους και συναισθηματικά

⁷⁰ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, μτφ. Άννα Σολωμού, Αθήνα, Νεφέλη, 1980, σ. 61.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 83.

⁷² Στο ίδιο, σ. 77. Πβ. επίσης Μίχαελ Τοϋνισσεν, *Η έννοια της απόγνωσης: Διορθώσεις στον Κίρκεγκωρ*, μτφ. Μιχάλης Παπανικολάου, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002, σ. 128.

φορτισμένους, παρόμοιους με αυτούς που θα χρησιμοποιούνταν για την περιγραφή ενός ιδεατού ερωτικού αντικειμένου.

Η επιλογή από τον Kierkegaard της λέξης *ιπότης* ως απόλυτη έκφραση ενός υπαρξιακού υποκειμένου που αγωνιά δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς ανακαλεί μια ολόκληρη παράδοση μυθικών αναζητήσεων, οικείων από τη μεσαιωνική εικονογραφία και την παράδοση της προβηγκιανής ποίησης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Octavio Paz στο δοκίμιό του *Η διπλή φλόγα*⁷³, η προβηγκιανή ερωτική ποίηση γεννιέται σε μια βαθιά χριστιανική κοινωνία, από πρόσωπα άμεσα επηρεασμένα από τον τελετουργικό λόγο του δυτικού μεσαιωνικού κόσμου, και ωστόσο περιγράφει ένα πρότυπο ζωής, επιδιώξεις και ιδανικά που όχι μόνο διαφέρουν ριζικά από τα κηρύγματα της Εκκλησίας, αλλά έρχονται και σε άμεση διαμάχη με τα δόγματα του ρωμαϊκού καθολικισμού, προβάλλοντας μια καθαρά *κοσμική* λατρεία. Στον υλικό κόσμο λοιπόν αναζητά την ιερότητα ο ιπότης-εραστής της προβηγκιανής ποίησης και ωστόσο μέσω του υλικού κόσμου επιθυμεί με πάθος την εξύψωση σε επίπεδα της ύπαρξης πιο αληθινά, άμεσα αναφερόμενα σε ένα θεϊκό παρελθόν, αρχέγονα. Όπως κάθε πορεία προς το ιδανικό, η προσπάθειά του συνδέεται με ένα στοιχείο διαρκούς προσέγγισης και μύησης, δεν μπορεί ποτέ να ικανοποιηθεί πλήρως. Το κερκεγκωριανό πρότυπο, όχι διαφορετικά από το προβηγκιανό, αμφιταλαντεύεται επίσης ανάμεσα στο ιδεατό-θείο στοιχείο και στο γήινο, αμφιταλάντευση στην οποία συνίσταται και η δραματικότητά του.

Στις επόμενες παραγράφους θα στραφούμε σε πέντε ιδιαίτερα μοτίβα που καθορίζουν τη σκέψη του Kierkegaard, όπως αυτή εκφράζεται στον *Φόβο και Τρόμο*, και παράλληλα βρίσκουν άμεση αναφορά στο σώμα των εφτά ταινιών του Ταρκόφσκι. Ασφαλώς η εστίαση του Ταρκόφσκι, που εντάσσει τα παρακάτω μοτίβα στο πλαίσιο μιας μυθοπλαστικής αφήγησης και όχι σε αυτό ενός αμιγώς φιλοσοφικού στοχασμού, δεν έχει τόσο άμεσα τον χαρακτήρα της καθαρά θεωρητικής ή εννοιολογικής αναζήτησης. Αντίθετα, είναι η ανάγκη διαχείρισης του πραγματικού που δεσπόζει στο σώμα των εφτά ταινιών.

⁷³ Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα: Έρωτας και ερωτισμός*, μτφ. Σάρα Μπενβενίστε & Μαρία Παπαδήμα, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1996, σ. 79.

1.2.1 Η σιωπή

Το πρώτο στοιχείο που άμεσα μπορεί να συνδεθεί με το κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι είναι το ίδιο το ψευδώνυμο με το οποίο ο Kierkegaard υπογράφει το έργο: Johannes de Silencio, «Ιωάννης της Σιωπής». Η έννοια της σιωπής παίζει κυρίαρχο ρόλο στον *Φόβο και Τρόμο*, συμπυκνώνοντας άριστα τον βαθύτερο κίρκεγκωριανό προβληματισμό. Δύο τουλάχιστον διαφορετικές σημασίες της έννοιας της σιωπής μπορούν να εντοπιστούν στο έργο. Σε ένα πρώτο επίπεδο, έχουμε τη σιωπή του κόσμου, του Άλλου, κατ' επέκταση και του θείου, η οποία γεννά το άγχος και καλεί το υποκείμενο στην ανάγκη να αυτοπροσδιοριστεί. Ο υπαρξιακός ήρωας περιβάλλεται από έναν κόσμο βουβό στις επιθυμίες του. Η αγωνία, ολόκληρο το τραγικό παράδοξο της ανθρώπινης μοίρας, προκύπτει ως φυσική προέκταση των παραπάνω.

Μια δεύτερη σημασία της έννοιας είναι η *εθελούσια* σιωπή, όχι πια του εξωτερικού κόσμου που δεν ανταποκρίνεται στις ιδιαίτερες ανάγκες του ατόμου αλλά του ίδιου του κίρκεγκωριανού υποκειμένου, στην περίπτωση του *Φόβου και Τρόμου*, της συμβολικής μορφής του Αβραάμ, απέναντι σε όσους το περιβάλλουν και αδυνατούν να συμμεριστούν την ιδιαίτερη, μοναχική αγωνία του. Δεδομένου ότι η αναζήτησή του θα αγνοήσει κάθε γενικότητα, ή θα τεθεί σε άμεση αντιπαράθεση με κάθε γενική παραδοχή, ακόμα και την κοινή ηθική (το αίτημα της σφαγής του γιου), ο κίρκεγκωριανός ήρωας είναι καταδικασμένος στη μοναξιά. Οι πράξεις ενός τέτοιου προσώπου εκ των πραγμάτων γεννούν την έκπληξη στους γύρω του, καθώς αδυνατούν να αντιληφθούν κατά πόσο οι επιλογές του συνιστούν προϊόν μεταφυσικής πίστης, συνέπειας σε κάποια άλλη εσωτερική αναγκαιότητα ή έκφραση παραφροσύνης.

Η σταθερή σιωπή του, η τόσο στενά συνδεδεμένη με μια άλλη έννοια, πολύ προσφιλή στον Kierkegaard, αυτή της ειρωνείας⁷⁴, υποδεικνύει πως μορφές κατανόησης πέραν

⁷⁴ Μόνιμο μοτίβο στο έργο του Kierkegaard, ενδεικτικό ήδη από την επιλογή του θέματος της διδακτορικής του διατριβής «Η έννοια της Ειρωνείας», εστιασμένο στη μορφή του Σωκράτη. Søren Kierkegaard, *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*, Princeton, New Jersey,

του λόγου αυτού καθαυτού, πιο κοντινές σε μια διαισθητική προσέγγιση των πραγμάτων, δύνανται κατά τον φιλόσοφο να οδηγήσουν το υποκείμενο σε μια αλήθεια πιο δυσδιάκριτη, αλλά, κατά τον ίδιον τουλάχιστον, πλησιέστερη στις ιδιαίτερες ανάγκες του μοναχικού υποκειμένου σε σχέση με τον τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας που πρεσβεύει ο καρτεσιανός ορθολογισμός. «Όταν μιλώ, εκφράζω το γενικό, και όταν σιωπώ, κανείς δεν μπορεί να με κατανοήσει», διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Δανός φιλόσοφος⁷⁵. Κι αργότερα επαναλαμβάνει την ίδια ιδέα: «Είτε σιωπά κανείς για να θυσιαστεί είτε μιλά ξέροντας ότι θα φέρει γενική σύγχυση»⁷⁶.

Την ίδια αίσθηση μιας μοναχικής πορείας συναντάμε στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Οι ήρωές του αγωνιούν να βρουν την ηρεμία μακριά από τις συμβάσεις του κοινού λόγου, επιλογή που εκφράζεται με την εθελούσια σιωπή. Το πιο προφανές και κυριολεκτικό παράδειγμα είναι η εικόνα του Αντρέι Ρουμπλιώφ που αποσύρεται συνειδητά από την επικοινωνία με τους ανθρώπους, κατά το τάμα σιωπής που παίρνει την ώρα μιας ατομικής κρίσης (έπειτα από τη βίαιη πράξη ενός φόνου) και ταυτόχρονα μιας ευρύτερης συλλογικής κρίσης, αυτή της κοινότητας που μαστιζείται από μια αντικειμενική απειλή, την εισβολή ενός εξωτερικού εχθρού, εικόνα που θα αναλυθεί άμεσα και σε σχέση με το επόμενο κίρκεγκωριανό μοτίβο, αυτό της μυστικότητας. Το θέμα της σιωπής επαναλαμβάνεται σταθερά και στις πέντε ταινίες που ακολουθούν, υποδεικνύοντας, πέρα από μια θεματική συνέπεια, και μια κυριαρχία στην προβληματική του Ταρκόφσκι. Στο *Σολάρις* μία από τις πιο αξιωματιμότες και αινιγματικές σκηνές της ταινίας, η οδήγηση του Μπέρτον στην αχανή πόλη του μέλλοντος (γυρισμένη στο Τόκιο, σε ασπρόμαυρη φωτογραφία), χαρακτηρίζεται από την απόλυτη σιωπή του άνδρα, που σε αφηγηματικό επίπεδο φαίνεται να υποδεικνύει μια ευρύτερη αδυναμία επικοινωνίας – χαρακτηριστικά, η μεγάλη σε διάρκεια αυτή σκηνή τοποθετείται ακριβώς πριν από την άφιξη του Κρις στον πλανήτη του Σολάρις και την επιτάχυνση της πλοκής. Στον *Καθρέφτη*, εκτός από την εισαγωγή του αγοριού που υπνωτίζεται από μια λογοθεραπεύτρια προκειμένου να

Princeton University Press, 2013. Πβ. Επίσης John Lippitt, *Humour and Irony in Kierkegaard's Thought*, London, Springer Books, 2000.

⁷⁵ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ. 90.

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 147.

αρθρώσει καθαρό λόγο, υπάρχει η εξιστόρηση της παιδικής ηλικίας του πρωταγωνιστή, που, λόγω κάποιας ασθένειας, εξαναγκάστηκε σε σιωπή, εμπειρία κατά τον ίδιο χρήσιμη, αφού τον ώθησε σε βαθύτερη ερμηνεία της καθημερινότητας και αναγνώριση άλλων πτυχών της πραγματικότητας εκτός των όσων προσεγγίζονται με τον λόγο. Το μοτίβο ειδικά του βουβού παιδιού θα επιστρέψει στο *Στάλκερ* (η μικρή κόρη του Στάλκερ θα μιλήσει μόνο κατά την ανάγνωση του ερωτικού ποιήματος στην τελευταία σκηνή της ταινίας) και ασφαλώς στη *Θυσία*, κατά την οποία μέσα από την ίδια εσκεμμένα συμβατική αιτιολόγηση μιας ασθένειας (κάποιας εγχείρησης εν προκειμένω) που εμποδίζει το παιδί του κεντρικού ήρωα από το να αρθρώσει λόγο επιχειρείται από τον Ταρκόφσκι μια άμεση σύνδεση της προσέγγισης του θείου και της αποφυγής του λόγου. Πιο βίαιη παραλλαγή του ίδιου θέματος είναι ο άναρθρος λόγος του μίμου, μετά την άγρια αποκοπή της γλώσσας του που πραγματοποιείται ως τιμωρία στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*.

Παρά την πάγια αποφυγή του συμβολικού από πλευράς του Ταρκόφσκι, είναι σαφής μια αναγωγή του κίρκεγκωριανού θέματος της σιωπής στις αρχετυπικές διαστάσεις του όρου, αναγωγή μέσα από την οποία το εκάστοτε έργο, χωρίς σε καμία περίπτωση να αρνείται το καθημερινό (καμία από τις παραπάνω εικόνες δεν βρίσκεται κατ' ανάγκη έξω από μια πραγματικότητα και η κυριολεκτική τους πτυχή είναι αναμφισβήτητη), υπερβαίνει την απλή περιγραφή καταστάσεων. Η σιωπή ανάγεται επομένως σε έκφραση μιας συλλογικότερης ανάγκης, παρατήρηση που μας οδηγεί στο δεύτερο αναγνωρίσιμο μοτίβο από τον *Φόβο και Τρόμο* του Kierkegaard που επίσης μπορεί να εντοπιστεί στις ταινίες του Ταρκόφσκι.

1.2.2 Η ιδέα της μυστικότητας

Όπως και για τον Kierkegaard, έτσι και για τον Ταρκόφσκι η σχέση ανθρώπου και Θεού είναι μια ιδιωτική συμφωνία που βρίσκεται μακριά από τη δημόσια σφαίρα, σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις απαιτεί ως προϋπόθεση την άρνηση των κανόνων συνόλου από πλευράς του ατόμου. Δεν πρόκειται για αναχωρητισμό από την καθημερινή ζωή αλλά για προσπάθεια διερεύνησης πιο μυστικών πτυχών του καθημερινού. Ο κοινός λόγος εκ των πραγμάτων βασίζεται σε μια κοινώς αποδεκτή σύμβαση, συνθήκη που, μπορεί να διασφαλίζει την επικοινωνία εντός ενός συνόλου, αλλά (ως απαραίτητη συνέπεια) καταπνίγει το ατομικό.

ωστόσο δύναται κανείς να προσεγγίσει αυθεντικότερες πτυχές της ύπαρξης, στις οποίες για τον Ταρκόφσκι συμπεριλαμβάνεται ασφαλώς και η θρησκευτική εμπειρία.

Όταν ο Ταρκόφσκι εικονογραφεί την πορεία του Στάλκερ εντός της Ζώνης και εκφράζει μέσα από τα λόγια του μεθυσμένου Συγγραφέα στην ίδια ταινία τη νοσταλγία μιας ιερότητας («κάθε σπίτι είχε το φάντασμά του και κάθε εκκλησία το θεό της», φράση-κλειδί στην οποία θα επανέλθουμε), δεν αναζητά τόσο άμεσα τη μεταφυσική εμπειρία ενός συνόλου όσο την εξύψωση ενός ατόμου στο επίπεδο της αυθεντικότερης βίωσης, εστίαση που θα γίνει πιο σαφής στις δύο τελευταίες ταινίες του (*Νοσταλγία* και *Θυσία*), όπου η θρησκευτική πράξη αρνείται εξ ορισμού την κοινή λογική, και μάλιστα φαίνεται να τοποθετείται εξ αρχής σε αντιδιαστολή προς αυτή (αναφέρομαι εδώ στο κερί του Ντομένικο και στην καύση του αγαπημένου σπιτιού). Στον *Φόβο και Τρόμο* η αιτιολόγηση που δίνεται από τον Kierkegaard για την εξίσου ακραία (με όρους μιας συμβατικής, κοινής λογικής) θυσία του γιου είναι ακριβώς η επίκληση της *ατομικότητας*, ως μόνου οδηγού για την πληρέστερη βίωση. «Ένας άνθρωπος κάνει κάτι που δεν εισέρχεται στο γενικό. Λένε ότι καθόλου δεν έδρασε για την αγάπη του Θεού, εννοώντας με αυτό ότι έδρασε για την αγάπη του εαυτού του. Το παράδοξο της πίστης έχασε το ενδιάμεσο στοιχείο, το γενικό. Από το ένα μέρος η πίστη γίνεται έκφραση του υπέρτατου εγωισμού. Επιτελεί το τρομερό για την αγάπη του εαυτού της [...]. Από το άλλο μέρος γίνεται έκφραση της πιο απόλυτης εγκατάλειψης, δρα για την αγάπη. Δεν μπορεί να εισέλθει με διαμεσολάβηση στο γενικό, γιατί έτσι καταστρέφεται. Η πίστη είναι τούτο το παράδοξο και το Άτομο είναι απολύτως αδύνατο να κατανοηθεί από κανέναν»⁷⁷.

Στον πυρήνα λοιπόν της σκέψης του Kierkegaard πάντα ο στόχος είναι η ένωση με έναν *αυστηρά προσωπικό* θείο κόσμο, προς μια ιδανική ιερότητα που βρίσκεται σε αναφορά πάνω από όλα προς τον ίδιο. Η ιδιαιτερότητα της προσέγγισης συνίσταται ακριβώς στην εκ των πραγμάτων μοναχική φύση της προσέγγισης αυτής, στην οποία μάλιστα ο Kierkegaard πιστοποιεί και τη διαφορά των δικών του ηρώων από τα πρόσωπα της τραγωδίας που σταθερά κινούνται σε έναν χώρο *γενικότητας*, όχι ατομικότητας, σε μια κοινωνία που αποδέχεται ένα αξιακό σύστημα κοινό. «Ο

⁷⁷ Στο ίδιο, σσ. 102-103.

τραγικός ήρωας αγνοεί την τρομερή ευθύνη της μοναξιάς»⁷⁸. Η μοναξιά αυτή, μια ευθύνη και ένα βάρος που οι τραγικοί ήρωες κατά τον Δανό φιλόσοφο δεν γνωρίζουν, στα ταρκοφσκικά πρόσωπα τα τόσο μακρινά από τα αριστοτελικά πρότυπα της *Ποιητικής*, που χαρακτηρίζουν τις μορφές της αττικής τραγωδίας είναι αντίθετα διαρκής. Η προοπτική των ταρκοφσκικών ατόμων για απόδραση από όσα τα δεσμεύουν απορρέει ξεκάθαρα μέσα από τη μοναχική τους στάση απέναντι στη ζωή.

Στην αυστηρά προσωπική σχέση του ατόμου με την υπέρβαση για τον Kierkegaard κυριαρχεί κατ' επέκταση ένα πνεύμα *μυστικότητας*. Η αντίληψη αυτή συμπυκνώνεται με ακρίβεια στο επίμετρο του Johann Georg Hamann με το οποίο και ανοίγει το έργο: «Εκείνο που ο Ταρκύνιος ο Υπερήφανος προσπαθούσε να μεταδώσει κόβοντας τις κορυφές από τις παπαρούνες του κήπου του, ο γιος του το κατάλαβε, όχι όμως και ο αγγελιοφόρος»⁷⁹. Η υπέρβαση προσεγγίζεται σιωπηλά μέσα από πράξεις που στον εξωτερικό παρατηρητή, ο οποίος δεν μπορεί να μετέχει στην ιδιωτική, αυστηρά ατομική σχέση με το θείο που αποζητά ο Kierkegaard, φαντάζουν μάταιες, όμοιες με την απροσδόκητη συμπεριφορά του Ταρκύνιου στο παραπάνω μυθικό παράδειγμα. Έτσι και ο Αβραάμ στον *Φόβο και Τρόμο* καλείται να θυσιάσει ό,τι αγαπά πιο πολύ. Στην κερκεγκωριανή επανερμηνεία του βιβλικού μύθου, η ουσία της συγκεκριμένης θυσίας δεν είναι σε καμία περίπτωση, όπως πιθανώς θα υπέθετε κανείς, η υποταγή σε μια αυστηρά προκαθορισμένη θεία τάξη, αλλά, απεναντίας, ο θρίαμβος του υποκειμενισμού, η νίκη επί μιας φαινομενικά δυσβάσταχτης πραγματικότητας μέσω του παραλόγου.

Τα παραπάνω θέματα εικονογραφούνται χαρακτηριστικά σε όλο το έργο του Ταρκόφσκι, ιδιαίτερα στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Ο Αντρέι καθορίζεται ως υποκείμενο από το περιβάλλον στο οποίο δρα και κινείται, από την ιστορική δηλαδή εξέλιξη, καθώς τα βιώματά του διαμορφώνονται σε μια μεσαιωνική Ρωσία που υποφέρει από την εισβολή των εχθρικών ταταρικών δυνάμεων. Η απεικόνιση της ζωής του από τον Ταρκόφσκι απηχεί κατά συνέπεια το θεμελιώδες υπαρξιακό θέμα της σχέσης ανάμεσα στην ιστορία και στο άτομο, καθώς και της άμεσης επιρροής της πρώτης στο υποκείμενο, ως δύναμης που ωθεί (αναγκάζει επί της ουσίας) στην

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 151.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 31.

αυτοπραγμάτωση⁸⁰. Αυτό που συνδέει άμεσα τη μαρτυρική φιγούρα του Αντρέι με τα περισσότερα λογοτεχνικά πρόσωπα που κατά καιρούς έχουν χαρακτηριστεί τυπικοί υπαρξιακοί ήρωες (όπως, π.χ., ο Meursault, ο περίφημος Ξένος του Camus, ή ακόμα ο σκοτεινός Ferdinand Bardamu, από *Το ταξίδι στην άκρη της νύχτας* του Céline), φέρνοντάς τον ωστόσο ταυτόχρονα σε αξιοσημείωτη αντίθεση ειδικά με το σαρτρικό πρότυπο του δρώντος υποκειμένου, είναι το παράδοξο γεγονός ότι ο ήρωας του Ταρκόφσκι, εκ πρώτης όψεως, δεν *πράττει* σχεδόν καθόλου, όντας επί της ουσίας παρατηρητής όσων λαμβάνουν χώρα. Εντούτοις, σε δραματικό επίπεδο η εσωτερικότητα του Αντρέι συνιστά μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες πλευρές του. Ακριβώς στη στάση του αυτή, την (εξ ορισμού μοναχική και σιωπηλή) παρατήρηση και την καλλιτεχνική μεταστοιχείωση των τόσο βίαιων εξωτερικών δεδομένων σε μορφές ευγενέστερες, έγκειται όλο του το πάθος. Η παρατήρηση του Αντρέι κάθε άλλο παρά συνιστά παθητική στάση, εφόσον συμβάλλει στη βαθύτερη βίωση όσων λαμβάνουν χώρα γύρω του και εντέλει μέσω της μεταστοιχείωσης των βιωμάτων σε νέες μορφές στην καλλιτεχνική δημιουργία, την *ποίηση*, που αποτελεί για τον Ταρκόφσκι ισχυρό μέσο προς την υπέρβαση αλλά και ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας και προσέγγισης της πραγματικότητας.

Η αναλογία του ήρωα του Ταρκόφσκι με το κερκεγκωριανό πρότυπο ζωής, που, όπως υποδείξαμε, καθορίζεται, μεταξύ άλλων, από τη διαρκή σιωπή του, θα αναδειχθεί με τον εμφανέστερο τρόπο όταν ο Αντρέι θα πάρει έναν όρκο σιωπής, αποσυρόμενος έτσι έμπρακτα από το κοινωνικό σύνολο. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή στην οποία, ίδιος με τον Σίσυφο του Camus (την ομοιότητα υπογραμμίζει και ο μελετητής του Ταρκόφσκι Robert Bird, που αποκαλεί την πράξη *σισύφεια*⁸¹), ο μελαγχολικός Αντρέι Ρουμπλιώφ μεταφέρει μια σειρά από πέτρες αμίλητος, κατά τα φαινόμενα μάταια, από τον έναν σωρό στον άλλο, στην αυλή μιας εγκαταλειμμένης εκκλησίας. Είναι ακριβώς αυτή τη χρονική στιγμή που θα συναντηθεί και πάλι, έπειτα από χρόνια, με τον παλιό του σύντροφο, τον Κύριλλο, ο οποίος, έχοντας αποστασιοποιηθεί από το

⁸⁰ Η σχέση του ατόμου με την ιστορία συνιστά σημαντικό υπαρξιακό μοτίβο. Πβ. Emmanuel Mounier, *Existential philosophy: an introduction*, London, Salisbury Square, 1948, σ. 107. Επίσης, η ίδια ιδέα κυριαρχεί στην ευρύτερη σκέψη του Karl Jaspers. Πβ. Karl Jaspers, *Philosophy of Existence*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1971, σ. 23.

⁸¹ Robert Bird, *Andrei Rublev*, London and New York, British Film Institute, 2004, σ. 13.

μοναστικό τάγμα, σκιαγραφείται και ως εκφραστής της επιστήμης, της αμφιβολίας, του ορθού λόγου και, κατ' επέκταση, ως ένα άτομο με αρνητικό πρόσημο κατά την προαναφερθείσα κοσμοθεωρία και ποιητική αντίληψη του Ταρκόφσκι. Ο Κύριλλος θα προσπαθήσει να μεταπείσει τον Ρουμπλιώφ, να τον ωθήσει να διακόψει τον όρκο σιωπής του και να επιστρέψει κατ' αυτό τον τρόπο στην κοινωνία των ανθρώπων. Η λογική του Κυρίλλου ωστόσο δεν θα παρασύρει τον Ρουμπλιώφ, που, αντίθετα, θα ενδώσει, όπως ήδη περιγράψαμε, στη διαισθητική, δύναμι μη ορθολογική βίωση και υποκειμενική προσπάθεια διαχείρισης των προβλημάτων της ύπαρξης, αναζητώντας το αυθεντικό. Σε αντιδιαστολή με τον Κύριλλο, ως εκφραστής αυτών των μη ορθολογικών τάσεων αναδεικνύεται από την αφήγηση ο Μπορίσκα, το αγόρι που με καθαρά διαισθητική μέθοδο και όχι συστηματική γνωστική κατάρτιση κατασκευάζει τις πολύτιμες καμπάνες. Η εικόνα αυτή συνιστά και το επόμενο κοινό μοτίβο μεταξύ του Kierkegaard και του Ταρκόφσκι.

1.2.3 Το παιδί ως έκφραση του αυθεντικού

Το ήδη αναφερθέν επίμετρο του Hamann με το οποίο ο *Φόβος και Τρόμος* ανοίγει («Εκείνο που ο Ταρκύνιος ο Υπερήφανος προσπαθούσε να μεταδώσει κόβοντας τις κορυφές από τις παπαρούνες του κήπου του ο γιος του το κατάλαβε, όχι όμως και ο αγγελιοφόρος») επιτελεί διπλή λειτουργία. Κατ' αρχάς, εικονογραφώντας μια ποιητική όσο και δυσκολονόητη στον μέσο παρατηρητή πράξη, υπονοεί το θέμα της μυστικότητας που ήδη συζητήσαμε, φέρνει στο προσκήνιο την τόσο επίπονη για τον Kierkegaard αδυναμία κατανόησης που συχνά χαρακτηρίζει την ατομική επιλογή. Η δεύτερη ενδιαφέρουσα πτυχή του θα πρέπει να αναζητηθεί στον ρόλο του μικρού γιου, που, αντίθετα από τον αγγελιοφόρο, καταλαβαίνει πολύ καλά όσα λαμβάνουν χώρα. Η διαίσθηση που διαθέτει ο μικρός γιος του Ταρκύνιου προβάλλει ως ασφαλέστερος οδηγός στην προσέγγιση των εξαιρετικών, ατομικών αυτών περιπτώσεων και συμπεριφορών από την ορθολογική παρατήρηση και ερμηνεία. Μέσα από την πρώτη και μόνο η συμπεριφορά του Ταρκύνιου μπορεί να γίνει κατανοητή.

Όμοια με τον γιο του μυθικού Ταρκύνιου, ο Μπορίσκα, το αγόρι που κατασκευάζει τις καμπάνες, εκφράζει ένα πρότυπο ζωής ευγενέστερο σύμφωνα με τη λογική της ταινίας και σίγουρα πλησιέστερο στο υπαρξιακό πρόσταγμα του ζην πλήρως. Το παιδί ως αφηγηματική σύμβαση ασφαλώς τείνει να συνδέεται με την καθαρή, προ-

συνειδησιακή βίωση σε μια δυτική θεώρηση και σημειωτική, τόσο στην αναγεννησιακή όσο και στη ρομαντική παράδοση. Ο Ταρκόφσκι εντούτοις, ειδικά στις πρώτες ταινίες του, δεν εξιδανικεύει την παιδικότητα, απορρίπτοντας σε μεγάλο βαθμό το συμβολικό αυτό φορτίο. (Τα παιδικά χρόνια του *Ιβάν*, Αντρέι Ρουμπλιώφ, και ιδιαίτερα ο αυτοβιογραφικός *Καθρέφτης*.) Στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, το κατεξοχήν έργο του Ταρκόφσκι για την παιδική αντίληψη του κόσμου, ο μικρός πρωταγωνιστής έχει απωλέσει ριζικά την αθωότητα της παιδικής ηλικίας, όπως παρατηρεί και ο Sartre στη σχετική επιστολή του στη *L'Unita*⁸², έτσι θα παραμείνει αμφιταλαντευόμενος σε μια κατάσταση εκκρεμότητας μέχρι το τραγικό του τέλος. Αν κάτι γοητεύει στην παιδική ηλικία τον Ταρκόφσκι δεν είναι η εξιδανικευμένη προβολή σε αυτή άπιαστων ιδανικών του ενήλικου βίου που τείνουν να αποδίδονται έμμεσα ή άμεσα στην αποχή του παιδιού από τον αγώνα της ζωής (το στοιχείο της παρθενικής αθωότητας, το οικείο και από τη θρησκευτική τέχνη). Απεναντίας, το παιδί στον πρώιμο τουλάχιστον Ταρκόφσκι είναι ένα καθ' όλα ενεργό υποκείμενο που εμφορείται από πάθος, συχνά μάλιστα πάθος ισχυρότερο από αυτό του ενήλικα που έχει υποχρεωθεί σε υποχωρήσεις και πολλαπλούς συναισθηματικούς συμβιβασμούς απέναντι σε όσα αντιμετωπίζει. Το παιδί στον Ταρκόφσκι είναι ένα πρόσωπο βιωματικό, με άμεση δράση και συμμετοχή στην καθημερινή ζωή, ισότιμος υπαρξιακός ήρωας και το ίδιο. Ο θαυμασμός που ενίοτε γεννά σχετίζεται με τη δύναμη πιο αυθεντική του στάση απέναντι στη ζωή, από την οποία άλλωστε δεν είναι προστατευμένο. Η περίπτωση του Κρις στο *Σολάρις*, που αποδίδει την πληρότητα μόνο στο σπίτι των παιδικών χρόνων και όχι στην απογυμνωμένη πραγματικότητα του διαστημικού σταθμού, είναι χαρακτηριστική.

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στον *Καθρέφτη*, η παιδική βίωση δεν νοείται από τον Ταρκόφσκι διαφορετική στην ποιότητά της από την ενήλικη. Τα παιδιά άλλωστε στις ταινίες του έχουν σωματικότητα, δεν εκφράζουν μόνο κάποια πνευματική εξιδανικευμένη κατάσταση της ύπαρξης. Σε κάθε περίπτωση, η λειτουργία του παιδιού στις ταινίες του Ταρκόφσκι δεν είναι μετωνυμική ή συμβολιστική, όπως σε έναν βαθμό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η αντίστοιχη εικαστική αναζήτηση της αναγέννησης ή η αισθητική ευρύτερα προβληματική του ρομαντισμού. Πιο καθοριστική παράμετρος, όπως γίνεται σαφές στον *Καθρέφτη*, φαίνεται να είναι η

⁸² Nathan Dune, *Tarkovsky*, σ. 32.

νοσταλγία του ατομικού απολεσθέντος χρόνου της παιδικής ηλικίας, που, καθότι παραπέμπει στο παρελθόν, εκ των πραγμάτων δεν δύναται να προσεγγιστεί παρά μόνο μέσα από τη μεσολάβηση της υπέρβασης. Πρόκειται για έναν προβληματισμό οικείο και πάλι από τον Kierkegaard. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Jean Wahl, το κίρκεγκωριανό υποκείμενο επιδιώκει αρχικά να «ξαναβρεί τον πρωταρχικό χαρακτήρα της πρώτης στιγμής, της αρχής»⁸³. Πρόθεσή του λοιπόν είναι η επιστροφή σε ένα βίωμα αρχέγονο, άρα πιο πραγματικό, που στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι τοποθετείται πάντα σε χρόνο παρελθόντα.

Επισημαίνεται εντούτοις ότι στις τελευταίες τρεις ταινίες του (*Στάλκερ*, *Νοσταλγία*, *Θυσία*) το παιδί στον Ταρκόφσκι σκιαγραφείται επίσης ως δύναμι φορέας του ιερού, ιδιότητα που, ναι μεν απορρέει κυρίως από την αυθεντικότητά του απέναντι στη ζωή, ωστόσο δεν στερείται και μιας ξεκάθαρα μεταφυσικής φόρτισης. Στο *Στάλκερ* η κόρη του κεντρικού ήρωα, υπό τους ήχους του *Ύμνου στη χαρά* του Beethoven, η καταβολή του οποίου στο έργο του ρομαντικού Schiller δεν πρέπει να αγνοηθεί, θα αναπτύξει υπερφυσικές ικανότητες, την ίδια στιγμή που η προηγούμενη πορεία του πατέρα της θα φαντάζει πλέον μάταιη και άκαρπη, γεννώντας έτσι την ελπίδα την πλέον δύσκολη στιγμή. Στη *Θυσία* ο αποκαλούμενος μικρός Άνθρωπος, το αγόρι δηλαδή του Αλεξάντερ, του κεντρικού ήρωα, βουβός μέχρι τότε, μετά την τρομερή πράξη του πατέρα του, τη θυσία που υπαινίσσεται ο τίτλος του έργου, θα αρθρώσει λόγο για πρώτη φορά, διατυπώνοντας τη χαρακτηριστική φράση: «Εν αρχή ην ο λόγος... Γιατί, πατέρα;» Παρεμφερής αρχετυπική φιγούρα της παιδικής ηλικίας είναι ο μικρός γιος του Ντομένικο στη *Νοσταλγία*, που αναρωτιέται αν όσα τον περιβάλλουν «είναι το τέλος του κόσμου»⁸⁴, ένα αγόρι που ταυτίζεται ποιητικά με τον εσχατολογικό χρόνο του μέλλοντος, όπως ακριβώς το κορίτσι του αυτόχειρα Γκιμπαριάν στο *Σολάρις*, προϊόν των μύχιων επιθυμιών, της νοσταλγίας του, ταυτίζεται με τον χρόνο του παρελθόντος.

⁸³ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ. 7.

⁸⁴ Η εσχατολογία παρούσα, ειδικά στις δύο τελευταίες ταινίες του Ταρκόφσκι, συνιστά, σημειωτέον, ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα θέματα του Μπερντιάγιεφ. Πβ. Goerge Seaver, *Nicolas Berdyaev: An introduction to his thought*, London and New York, Harper Brothers 1950, σ. 108.

1.2.4 Η ιδέα της θυσίας και η ευρύτερα μοναχική προδιάθεση του υπαρξιακού ήρωα απέναντι στον κόσμο – Τελετουργία και επανάληψη

Η ιδέα της θυσίας γύρω από την οποία ο *Φόβος και Τρόμος* είναι δομημένος παραδόξως είναι περιορισμένη στις πρώτες πέντε ταινίες του Ταρκόφσκι. Ο θάνατος του Ιβάν στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, μέσα από την ονειρική εικονογραφία του και την αίσθηση μιας παράδοξης πλήρωσης (η συνάντηση με τη νεκρή μητέρα), απηχεί ίσως μια κοντινή προβληματική, δεν μπορεί εντούτοις να χαρακτηριστεί κυριολεκτική θυσία, τουλάχιστον όχι με την κερκεγκωριανή έννοια, καθώς δεν παρέχει κάποια προσφορά στο σύνολο, δεν βρίσκεται σε άμεση επαφή με το θείο (η μεταφυσική στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, εστιασμένη στην εικονογραφία της φύσης, και ιδιαίτερα στη μορφή της Μητέρας, μπορεί να χαρακτηριστεί αρκετά μακρινή από τον πιο άμεσα προσανατολισμένο στην ευθύνη, προτεσταντικό στην καταβολή χριστιανισμό του Kierkegaard). Μορφές όπως ο Αντρέι Ρουμπλιώφ ή ο Στάλκερ χαρακτηρίζονται από μια μαρτυρική και ενίοτε υιοθετούν έναν μεσσιανικό χαρακτήρα, η αφήγηση ωστόσο δεν προσβλέπει κυριολεκτικά στη θυσία τους. Το θέμα της εθελούσιας θυσίας, φυσική προέκταση της θεματικής των παραπάνω ταινιών, θα εισαχθεί πρώτη φορά στη *Νοσταλγία* και στη *Θυσία*, στην οποία δεν παρέχει μόνο τον τίτλο αλλά και το απόλυτο σημείο σύγκλισης μιας σειράς ταρκοφσκικών θεμάτων, όπως ο υποκειμενισμός, η φυγή από τη γενικότητα αλλά και η επιθυμία της εξύψωσης, η πτήση που για πρώτη φορά θα προβάλλει όχι μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση αλλά πιο σκοτεινά, μέσα από την αυτοκαταστροφή του κεντρικού ήρωα και του κόσμου του.

Πιο άμεσες ομοιότητες με τον κόσμο του Kierkegaard παρουσιάζει επομένως ο Αλεξάντερ, ο πρωταγωνιστής της *Θυσίας*, του κύκνειου άσματος του σκηνοθέτη. Η ταινία σαφώς εικονογραφεί έναν γενικότερα υπαρξιακό τρόπο αντίληψης της καθημερινής ζωής, στον οποίο πρέπει να επιμείνουμε⁸⁵. Ο Αλεξάντερ είναι ένα

⁸⁵ Οι ομοιότητες μάλιστα έχουν αναφερθεί συνοπτικά από δύο τουλάχιστον μελετητές: τον Peter G. Christensen στο άρθρο του «Kierkegaardian motifs in Tarkovsky's the Sacrifice», στο *Soviet and East – European Drama, Theatre and Film (Volume 7, November 1987)* και στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Alina G. Birzache *Representing Holy Foolishness: An investigation of the holy fool as a critical figure in European cinema (University of Edinburgh, 2012)*.

πρόσωπο που κατεξοχήν εκφράζει μια προδιάθεση υποκειμενική απέναντι στον κόσμο. Η ταινία περιγράφει ένα εσχατολογικό του όραμα, ένα όνειρο του τέλους. Ο Αλεξάντερ διαισθάνεται ότι το τέλος του κόσμου οδεύει απειλητικό, με τη μορφή ενός πυρηνικού πολέμου. Είναι για άλλη μια φορά σαφές ότι η ιστορική συνθήκη είναι πιο σκόπιμο να ερμηνευθεί όχι στην κυριολεξία της αλλά ως καθρέφτης εσωτερων φόβων και διεργασιών. Ο τρόμος του λοιπόν δεν είναι ο κυριολεκτικός πόλεμος ως προοπτική, ούτε η μαζική καταστροφή, αν και κάποια στοιχεία ενδεχόμενης κριτικής στον σύγχρονο υλικοτεχνικό πολιτισμό, που έρχεται σε ευθεία αντιπαράβολή με ένα παρελθόν αρχαϊκό, ενυπάρχουν στην αφήγηση. Είναι κατεξοχήν η αίσθηση μιας ατομικής υποχρέωσης που ως υποκείμενο ο Αλεξάντερ καλείται να εκπληρώσει. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, κάτι που περίμενε όλη του τη ζωή. Το παράξενο όραμά του παρουσιάζει υπό αυτή την έννοια άμεσες ομοιότητες με την έκκληση του Αγγέλου στον *Φόβο και Τρόμο*. Ο μύθος του Αβραάμ εξακολουθεί να υπονοείται ως παρουσία καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η πρώτη αντίδραση του Αλεξάντερ μπροστά στον επερχόμενο χαμό είναι να υποσχεθεί σε έναν Θεό μακρινό, ότι πολυτιμότερο διαθέτει. Προς στιγμὴν μάλιστα, η υποψία ότι υπονοείται η θυσία του μικρού γιου του, του μικρού Ανθρώπου όπως χαρακτηριστικά καλείται, είναι έντονη. Εντέλει, η εντύπωση αυτή θα αποδειχθεί παραπλανητική, αφού, αντίθετα, είναι η ανάγκη ζωής και σωτηρίας του μικρού αγοριού που θα δώσει νόημα στην πραγματικά τρομερή ύστατη κίνησή του.

Η ταινία απηχεί άμεσα την ευρύτερη προβληματική του *Φόβου και Τρόμου*, δένοντας τη θυσία του τίτλου με την ευρύτερη προδιάθεση του Αλεξάντερ απέναντι στον κόσμο, ειδικά τη σημασία που ο ήρωας αποδίδει στην τελετουργία ως πηγή νοήματος. Σκόπιμη κρίνεται επομένως σε αυτό το σημείο μια πιο λεπτομερής ανάλυση προκειμένου να αναδειχθεί η ιδιαίτερη λειτουργία της δύσκολης πάντα στην κατανόηση έννοιας της θυσίας στον κόσμο του Ταρκόφσκι. Ήδη από την πρώτη σκηνή της *Θυσίας* αντιλαμβάνεται κανείς τις υπαρξιακές προεκτάσεις του Αλεξάντερ, του κεντρικού χαρακτήρα, ο οποίος, εκτός από υποκείμενο που δρα, συνιστά και τη φυσική ενσάρκωση των ιδεών αυτών, ειδικά του πνεύματος της μοναχικής προδιάθεσης του υποκειμένου απέναντι στον κόσμο, της μοναχικής τελετουργίας και της θυσίας ως φυσικής της προέκτασης. Κατά τις πρώτες φράσεις της ταινίας ο Αλεξάντερ διηγείται στον γιο του μια ιστορία σε σχέση με την τελετουργία και το νόημα που η συνεχής επανάληψη δύναται να δώσει στην πραγματικότητα. Η

αφήγηση αφορά έναν ηλικιωμένο καλόγερο που κάθε μέρα πότιζε ένα μαραμένο δέντρο ώσπου εκείνο άνθισε απροσδόκητα. Η πρώτη άμεση ρητή φιλοσοφική αναφορά –και μία από τις ελάχιστες τόσο σαφείς σε ταινία του Ταρκόφσκι μαζί με την ήδη αναφερθείσα ευδιάκριτη παραπομπή στον *Μύθο του Σίσυφου*, που γίνεται στο *Σολάρις*– θα ακολουθήσει με την είσοδο του Όττο, του ταχυδρόμου. Ο Αλεξάντερ μιλώντας με τον Όττο θα αναφερθεί άμεσα στη γνωστή ιστορία του Νάνου, από το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* του Friedrich Nietzsche. Ο προβληματισμός του Nietzsche, που εύστοχα ο Ταρκόφσκι δεν επαναλαμβάνει λεπτομερώς, απλώς υποδεικνύει μέσα από τα λόγια του ιδιόρρυθμου Όττο, η επαγγελματική ιδιότητα του οποίου ως ταχυδρόμου σημειωτικά τον καθιστά αγγελιοφόρο, σχετίζεται με τη φύση του χρόνου και τη σχέση του ατόμου μαζί του. Απηχώντας προ-χριστιανικές αντιλήψεις, όπως οι ιδιαίτερα δημοφιλείς σχετικές πεποιθήσεις των Ορφικών⁸⁶, ο φιλόσοφος αναφέρεται στην κυκλική φύση του χρόνου⁸⁷. Ενώ στη χριστιανική σκέψη ο χρόνος τείνει να θεωρείται πως έχει διαλεκτική, προοδευτική πορεία, που εκφράζεται σχηματικά από την «προς τα άνω κεκλιμένη γραμμή», στην ανατολίτικη και προχριστιανική κοσμοθεώρηση, ενδεικτικά στους Ορφικούς, ο χρόνος ως μέγεθος εκφράζεται χαρακτηριστικά ως αιωνιότητα, η αρμονία της οποίας υποδεικνύεται από το ταυτόχρονα τέλειο –αλλά και ατέρμονο– σχήμα του κύκλου. Ο Όττο στη *Θυσία* κινείται σε κύκλους με το ποδήλατό του, υποδεικνύοντας οπτικά την ίδια ιδέα που ο Nietzsche δίνει μέσω της αφήγησης του Νάνου. Για τον Ταρκόφσκι, όπως άλλωστε και για τον Nietzsche, ο κύκλος έχει κατευναστική επίδραση και τελετουργική δύναμη, δεν συνδέεται με το στοιχείο της τιμωρίας όπως εν πολλοίς στον Camus. Η επανάληψη, σε συνδυασμό με την επίγνωση της ματαιότητας της όλης κατάστασης, στον Σίσυφο του Camus αρχικά είναι πηγή αγωνίας. Ο Αλεξάντερ αντίθετα στη *Θυσία* μόνο στην επανάληψη βρίσκει νόημα και σε αυτή προσφεύγει.

Ο Ζαρατούστρα του Nietzsche εκφράζει με πάθος στη γλώσσα και με συμβάσεις μάλλον αφηγηματικές παρά θεωρητικές μια αβάσταχτη νοσταλγία για την ασφάλεια ενός παρελθόντος ελεύθερου και πιο κοντινού σε μια τέχνη του ονείρου και της

⁸⁶ Πβ. William Keith Chambers Guthrie, *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1935, σ. 12.

⁸⁷ Πβ. Φρίντριχ Νίτσε, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1998, σ. 145.

μέθης, μια τέχνη «στερημένη από μορφές»⁸⁸. Στην ποιητική αυτή διατύπωση, την τέχνη που διαφεύγει από τις αυστηρά προκαθορισμένες μορφές, ο Nietzsche αντιλαμβάνεται τη διαφυγή από τον εξωτερικό περιορισμό. Αντ' αυτού, συναντά μια σκληρή απουσία νοήματος, που για τον ίδιο συνδέεται με τη λησμονιά του μύθου. Και γι' αυτό διακατέχεται από έναν τρομερό φόβο προ του μηδενός. Ο λόγος του συγγραφέα στο (προγενέστερο της *Θυσίας*) *Στάλκερ*, όταν με λύπη αναπολεί ένα παρελθόν όπου «κάθε σπίτι είχε το φάντασμά του και κάθε εκκλησία τον θεό της», παρουσιάζει επίσης μια σαφή νιτσεϊκή επιρροή. Ενδεικτική σε σχέση με τον προβληματισμό του Ταρκόφσκι είναι η διατύπωση του Nietzsche στη *Γέννηση της τραγωδίας*: «Ο θάνατος της τραγωδίας είναι όμοια και το τέλος του μύθου. Ίσαμε τα τότε οι Έλληνες άθελά τους φέρονταν, αναγκάζονταν, να συνδέουν με τους μύθους τους όλα τα γεγονότα της ύπαρξής τους κι ακόμα να συλλαμβάνουν το νόημα της ζωής με τη βοήθεια αυτών των σχέσεων. [...] Με αυτές (τις σχέσεις) το αμεσότατο παρόν έπρεπε να παρουσιαστεί άμεσα και υπό μια ορισμένη άποψη εκτός χρόνου»⁸⁹. Με αυτό τον τρόπο, την καταφυγή στην αυταπάτη, το άτομο κατά τον Nietzsche, όσο κινείται ακόμα σε ένα μυθικό ή μαγικό, τελετουργικό στάδιο της ύπαρξης, διαφεύγει από τη σκληρή παντοδυναμία της στιγμής («αποβάλλει την πρόσκαιρη επίδραση του καιρού του»⁹⁰) και εκφράζει ασυνείδητα αλλά μαχητικά την πεποίθησή του «για το αληθινό, δηλαδή το μεταφυσικό νόημα της ζωής»⁹¹. Όταν ωστόσο το άτομο αντιληφθεί τον εαυτό του ιστορικά, διεισδύει στη ζωή του η πάντα διαβρωτική κοινωνική ηθική, ενώ συντελείται μια απώλεια της προγενέστερης ασυνείδητης αλλά αυθεντικής βίωσης.

Στην εισαγωγή της *Θυσίας* ο Ταρκόφσκι έχει ήδη θέσει δύο εκ πρώτης όψεως αντικρουόμενες απαντήσεις και στάσεις απέναντι στη ζωή. Από τη μια, την παράλογη ελπίδα που, σύμφωνα με την υπόσχεση της ιστορίας του Αλεξάντερ, ενδέχεται να γεννηθεί σωτήρια μέσα από την τελετουργία και την επανάληψη. Από την άλλη, την απόλυτη απουσία νοήματος, την κυριαρχία του μηδενός που έχει προέλθει από τη

⁸⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφ. Κ.Λ. Μεραναίος, Αθήνα, Εκδ. Μαρή, 1954, σ. 21.

⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 166.

⁹⁰ Στο ίδιο.

⁹¹ Στο ίδιο.

λήθη του αυθεντικού εαυτού, του γεννημένου προ της διαβρωτικής νοησιάρχιας και κινούμενου στο πεδίο της μεταφυσικής. Υιοθετώντας μια προσέγγιση καθαρά υπαρξιακή στον χαρακτήρα, ο Ταρκόφσκι δεν θα θεωρήσει τις δύο προαναφερθείσες ιδέες αντιφατικές και αποκλείουσες η μία την άλλη, αντίθετα θα αναδείξει την αγωνία ως άμεσα συσχετιζόμενη με την πράξη της υπέρβασης.

Η ακραία πράξη της θυσίας του Αλεξάντερ προσβλέπει ακριβώς στη συμφιλίωση των ακραίων αυτών αντιθέσεων. Η θυσία για τον Ταρκόφσκι δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με κάποια εξωτερική λογική (στο πλαίσιο της οποίας απλώς θα απορριπτόταν ως έκφραση παραφροσύνης), αλλά υπαγορεύεται από την υποκειμενική προδιάθεση των προσώπων απέναντι στον κόσμο. Αναφερθήκαμε ήδη στη σχέση της δυσπιστίας απέναντι στον αυστηρά επιστημονικό λόγο και στην υποκειμενική εμπειρία. Το θέμα θα τεθεί με επιδέξιο τρόπο στην επόμενη σκηνή, όταν ο Όττο δώσει στον Αλεξάντερ ως δώρο για τα γενέθλιά του έναν ευρωπαϊκό χάρτη που χρονολογείται από τον 17ο αιώνα και ασφαλώς απεικονίζει μια εικόνα του κόσμου ελλιπή. Η αντίληψη του υποκειμένου με τους φαινομενικούς περιορισμούς αλλά και την ενεργή, συνδημιουργική της διάσταση, αφού ο εν λόγω χάρτης μόνο αυστηρά επιστημονικά είναι λανθασμένος και όχι ως αισθητική παράσταση ή έκφραση της βιωματικής εμπειρίας του δημιουργού της, υποδεικνύεται ο κατεξοχήν τρόπος ερμηνείας και προσέγγισης του πραγματικού. Η σχέση του ατόμου με το πραγματικό και με τον χρόνο και ο δημιουργικός ρόλος της αντίληψης στα παραπάνω συνιστά άλλωστε ένα ευρύτερο ταρκόφσκιό θέμα, μεταξύ άλλων, κυρίαρχο ενδεικτικά στο *Σολάρις*, όπου περιγράφεται ένας Ωκεανός ενός μακρινού πλανήτη, ικανός να φέρνει σε κυριολεκτική εξωτερική υπόσταση αναμνήσεις, πρόσωπα από το παρελθόν και άλλες ενδότερες καταστάσεις και τον *Καθρέφτη*, όπου η αφήγηση, παρόμοια με το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Marcel Proust, ακολουθεί μια πορεία συνειρμική και όχι πιστή σε κάποια εξωτερική λογική ή χρονική αλληλουχία.

Στο όνειρο της πυρηνικής καταστροφής που ακολουθεί κορυφώνονται τα παραπάνω μοτίβα. Υπάρχει μια παράμετρος κατεξοχήν υπαρξιακή, που υποδεικνύει ότι η φαινομενικά αυτοκαταστροφική συμπεριφορά του Αλεξάντερ, η καύση του σπιτιού του, έχει φιλοσοφική βαρύτητα και δεν συνιστά απλώς την προσπάθεια ενός παράφρονα να διαχειριστεί την καθημερινότητά του. Είναι η πεποίθησή του, παρόμοια με αυτή του *ιπότη της πίστης* του Kierkegaard, ότι το σύνολο της

ανθρωπότητας μπορεί να σωθεί σε σχέση με τις δικές του επιλογές, ότι δηλαδή στο ειδικό εμπεριέχεται κατά κάποιο παράδοξο τρόπο η γενικότητα. Η φιλοσοφική αυτή αντίληψη έχει στην πραγματικότητα τις ρίζες της στον Ντοστογιέφσκι. Στην εισαγωγή των *Αδελφών Καραμαζώφ* τη βλέπουμε να διατυπώνεται συγκεκριμένα, με την ποιητική, έντονα υπαινικτική, γλώσσα του: «Γιατί ίσως δεν είναι πάντα ο ιδιαίτερος άνθρωπος, που αποτελεί κάτι το ξεχωριστό και ατομικό, αλλά απεναντίας τυχαίνει να είναι αυτός που έχει μέσα του την ψίχα από το σύνολο, ενώ οι άλλοι άνθρωποι της εποχής του μοιάζουν σαν να τους έχει παρασύρει όλους άνεμος ξαφνικός και να τους απομάκρυνε, για κάποιο λόγο, για λίγο καιρό από κοντά του»⁹². Η συγκεκριμένη αντίληψη που διατυπώνει εδώ ο Ντοστογιέφσκι θα μπορούσε να υποστηριχτεί πως συμπυκνώνει τέλεια όλο το υπαρξιακό ρεύμα, κύριο πρόταγμα του οποίου είναι ακριβώς η μετάθεση από το γενικό στο πλέον ειδικό, στην ατομική εμπειρία.

Κατ' αυτό τον τρόπο, η εκλογή του Αλεξάντερ έχει μεγαλύτερο βάρος, αφού δεν αποσκοπεί στο να λυτρώσει μόνο τον ίδιο αλλά και το σύνολο της ανθρωπότητας και κατ' επέκταση εκφράζει απείρως μεγαλύτερη αγωνία. Μας παραπέμπει αφενός στη σαρτρική θεώρηση του άγχους προ της πράξης ως *ναυτίας*, ακριβώς στο πλαίσιο του γεγονότος ότι η εκλογή μας δεσμεύει όχι μόνο εμάς τους ίδιους αλλά και το σύνολο της ανθρωπότητας, αφετέρου στη λυρική περιγραφή του μοναχικού τρόμου του Αβραάμ στο κερκεγκωριανό έργο. Ο τρόπος που εκφράζεται η αγωνία στη *Θυσία* παρουσιάζει συμμετρίες, ακόμα και επιμέρους κοινά θεματικά μοτίβα, με το έργο του Kierkegaard. Χαρακτηριστικά, η υπόσχεση του Αλεξάντερ να θυσιάσει κατά δήλωσή του «ό,τι αγαπά πιο πολύ» είναι παρεμφερής τόσο προς την αντίστοιχη υπόσχεση του Αβραάμ όσο και προς την αγωνιώδη προσευχή που περιγράφεται στη *Νύχτα της Γεθσημανής* του Λεβ Σεστώφ⁹³.

Και ακριβώς όπως στη φιλοσοφική σκέψη του Søren Kierkegaard, η θυσία του δεν θα αποβεί μάταιη, άκαρπη σαν προσφορά. Η τελευταία σκηνή της ταινίας απεικονίζει το δέντρο της πρώτης σκηνής να ανθίζει, πλάνο που ακολουθείται από μια λεπτή

⁹² Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Αδελφοί Καραμαζώφ*, μτφ. Κίρα Σίνου, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1994, σ. 6.

⁹³ Λεβ Σεστώφ, *Η νύχτα της Γεθσημανής*, μτφ. Άρης Δικταίου, Αθήνα, Δωδώνη, 2013, σ. 31.

σύνδεση της υπαρκτής προσωπικότητας του Ταρκόφσκι με τα μυθοπλαστικά δρώμενα, μια αφιέρωση από τον Ταρκόφσκι προς τον γιο του. «Η ταινία αφιερώνεται στον γιο μου Αντρέι με ελπίδα και εμπιστοσύνη». Αυτές οι δύο λέξεις, ελπίδα και εμπιστοσύνη, εκφράζουν μια αισιοδοξία γνήσια, έστω και αν είναι η αισιοδοξία που προκύπτει από τον πόνο. Σε μια ανάλυσή του στον *Άμλετ* του Shakespeare μάλιστα, που περιλαμβάνεται στο ημερολόγιό του, ο ποιητής αναφέρεται χαρακτηριστικά στο πώς η έννοια της αυτοθυσίας που από έναν συνεπή υλιστή ή έναν οπαδό της φροϊδικής θεωρίας ασφαλώς θα απορριπτόταν από τον ίδιο συνδέεται άμεσα με την προσφορά ως μια «θετική, δημιουργική, θεία πράξη»⁹⁴.

1.2.5 Ο αισθησιασμός

Αναφερθήκαμε ήδη στον αισθησιασμό που δεσπόζει ως θέμα στο έργο του Kierkegaard. Μια χαρακτηριστική παράμετρος που συνδέει έμπρακτα τον κίρκεγκωριανό *ιπότη της πίστης* με τον ήρωα του Ταρκόφσκι είναι η ερωτική προδιάθεση αμοτέρων προς τον κόσμο. Άλλωστε, η σύσταση του Όττο, του αγγελιοφόρου, και ο τρόπος που η επικοινωνία με το θείο επιτυγχάνεται στη *Θυσία* είναι η ερωτική ένωση του Αλεξάντερ με τη Μαρία, την υπηρέτρια, πράξη που, αν και εικονογραφείται ως ξεκάθαρα *ποιητική* (το ζευγάρι ίπταται πάνω από το κρεβάτι), υποδεικνύει την αίσθηση, και ειδικά την ερωτική επαφή, ως τον κατεξοχήν τρόπο προσέγγισης του απόλυτου, ως μια ευρύτερη τάση του υποκειμένου να εξερευνήσει όσα το περιβάλλουν. Η θεματική αυτή προσέγγιση δεν είναι ξένη στην υπαρξιακή σκέψη. Θυμόμαστε εδώ τον Thurst, έναν από τους πιο καθοριστικούς σχολιαστές του Kierkegaard, που επίμονα και κατ' επανάληψη ορίζει την κίρκεγκωριανή πίστη πάνω από όλα ως *πάθος* για το απόλυτο, πάθος που μέσα στις φαινομενικές αντιφάσεις του παρομοιάζεται άμεσα με επιθυμία διαβρωτική. «Η σκέψη προσκρούει παθιασμένα στο όριο της και ποθεί το αδύνατο, την αποτυχία αυτή, όπως ο δύστυχος εραστής που παραδίνεται εν πλήρει συνειδήσει σε έναν πόθο, αν και γνωρίζει ότι θα τον οδηγήσει στην καταστροφή»⁹⁵.

Στο *Σολάρις* η αντίληψη του έρωτα είναι πιο άμεσα συνδεδεμένη με την επιθυμία του κεντρικού ήρωα να επιτύχει την αυθεντικότερη δυνατή βίωση, παρά τον φιλοσοφικό

⁹⁴ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 378.

⁹⁵ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ.16.

χαρακτήρα του έργου ωστόσο η συνάφεια του έρωτα με τη συναισθηματική πάνω απ' όλα έξαρση κυριαρχεί. Η Χάρι είναι ένα πρόσωπο από το παρελθόν του Κρις, το φάντασμα ενός παλιού έρωτα, μια ανάμνηση που υλοποιείται από τον Ωκεανό του Σολάρις. Η ιδιότητά της συνίσταται ακριβώς στο να ενσαρκώνει έναν απολεσθέντα χρόνο και χώρο, που μπορεί μεν να προσεγγιστεί από τον Κρις, αλλά ασφαλώς όχι να γνωριστεί πλήρως. Η σύνδεση της Χάρι με την υπέρβαση υπογραμμίζεται σε χαρακτηριστική υποβλητική σκηνή όπου ίπταται –οι σκηνές πτήσης συνιστούν επαναλαμβανόμενο ταρκοφσκικό μοτίβο–, βαστώντας τον Κρις μητρικά σχεδόν στην αγκαλιά της. Αργότερα ο Κρις θα ονειρευτεί ότι συνομιλεί με τη μητέρα του, σε έναν χώρο που με μια καθαρά ονειρική λογική παραπέμπει ταυτόχρονα στον αφιλόξενο διαστημικό σταθμό, όπου διαδραματίζεται η ταινία, και στο εξοχικό σπίτι της παιδικής του ηλικίας. Η μητέρα του είναι ντυμένη με το φόρεμα της Χάρι. Το παρόν, το παρελθόν, η ανάμνηση και το αντικείμενο της επιθυμίας του Κρις συγχέονται εσκεμμένα, ώσπου τα όρια μεταξύ τους δεν διακρίνονται πια καθαρά. Μια άμεση αναφορά στον Σίσυφο από τον Κρις, λίγο πριν από την κλιμάκωση της ταινίας⁹⁶, ενισχύει την υπαρξιακή διάσταση των παραπάνω.

Η Χάρι, η ύπαρξη της οποίας στηρίζεται τόσο άμεσα στην υποκειμενική, δημιουργική αντίληψη του Κρις, θα συνδεθεί ακόμα από τον Ταρκόφσκι με τη Δουλτσινέα του Cervantes (ανάμεσα σε άλλα αντικείμενα δίπλα της στην προαναφερθείσα σκηνή ίπταται και έκδοση του *Δον Κιχώτη*⁹⁷, εικονογραφημένη από τον Gustave Doré), παρουσιάζοντας για άλλη μια φορά αξιοσημείωτες συμμετρίες με το έργο του

⁹⁶ «Κατά την άποψή μου, έχουμε χάσει την αίσθηση του κοσμικού. Οι αρχαίοι το καταλάβαιναν τέλεια. Σκέψου τον *Μύθο του Σισύφου*». Ο Ταρκόφσκι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είχε γνώση του έργου του Camus και σχεδίαζε μάλιστα κινηματογραφική μεταφορά της *Πανούκλας*, γεγονός που υποδεικνύει ότι πρόκειται πιθανότατα για άμεση αναφορά στο έργο του Camus και όχι για συμπτωματική αναφορά στον ίδιο ήρωα. Πβ. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 55.

⁹⁷ Εκτός του Kierkegaard, μια μορφή που γοητεύεται ιδιαίτερα από τον Δον Κιχώτη είναι και ο Miguel de Unamuno, ο προβληματισμός του οποίου περί ελπίδας και πίστης επίσης έχει αναφερθεί σε σχέση με τον Ταρκόφσκι από τον Geoff Dyer (Geoff Dyer, *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, London, Canongate Books, 2012, σ.164). Πβ. Miguel de Unamuno, *Selected Works of Miguel de Unamuno, Volume 3: Our Lord Don Quixote*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2015, σσ. 38-41.

Kierkegaard, που στο *Είτε-Είτε* αναφέρεται άμεσα στον *Δον Κιχώτη*, και ειδικά στη διάκριση πνευματικότητας και σωματικότητας που διακρίνει στο λογοτεχνικό έργο⁹⁸.

Η μορφή της Χάρι, ως εξιδανικευμένη φιγούρα και ενσάρκωση ενός απολεσθέντος χρόνου, πλησιάζει πιο πολύ στη ρομαντική παράδοση, σε σχέση με την πιο άμεση σωματικότητα άλλων γυναικείων μορφών του Ταρκόφσκι, όπως η Μαρία στη *Θυσία*, το κορίτσι με τα κόκκινα μαλλιά στον *Καθρέφτη* ή η κοπέλα που φιλά τον δεμένο Αντρέι κατά την παγανιστική τελετή, διαφορά εντούτοις μάλλον δευτερεύουσα. Η αφηγηματική της λειτουργία ως μορφή όχι αυτοδύναμη (κυριολεκτικά προϊόν της αντίληψης του Κρις, γεννημένη από τον Ωκεανό του *Σολάρις*, ένα φάντασμα του παρελθόντος) αλλά ισχυρή, ικανή να συμβάλει στην εξύψωση και στην πλήρωση του κεντρικού ήρωα, είναι παρεμφερής και στις τρεις περιπτώσεις και σχετίζεται και πάλι με το όλο μοτίβο του ιπποτικού έρωτα που ήδη συζητήθηκε.

Καθώς αναφερθήκαμε στον ρομαντισμό, θα πρέπει να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο ότι, πέρα από δύο ισχυρές όντως ομοιότητες, την κοινή προσήλωση στο υποκείμενο και τις ανάγκες του καθώς και μια έλξη προς το απόλυτο, η σχέση μεταξύ ρομαντικών και Ταρκόφσκι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περιορισμένη. Στην τελευταία συνέντευξή του χαρακτηριστικά, και παρά τη δηλωμένη αγάπη του προς μορφές του ρεύματος όπως ο Ernst Hoffman (για τον οποίο επίσης είχε γράψει σενάριο με πρόθεση να γυρίσει ταινία)⁹⁹, θα διαφοροποιηθεί ριζικά από αυτό που ο ίδιος φαίνεται να εκλαμβάνει ως *σολιψισμό* του ρομαντικού ρεύματος. Για τον Ταρκόφσκι η διερεύνηση του ατομικού προσβλέπει στην επαφή με το Άλλο, την τάση του υποκειμένου προς μια πραγματικότητα που, να μεν προσδιορίζεται μέσω της αντίληψης, εντούτοις θεωρείται και υπαρκτή και αναγκαία. Η σημασία αυτή της επαφής με το Άλλο, που στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής θα συνδεθεί με το παράλογο και την αγωνιώδη συχνά πορεία του υποκειμένου προς την ετερότητα, καθώς και η όλη έμφαση σε μοτίβα κατοπτρικά που δίνουν άλλωστε τον τίτλο στον *Καθρέφτη*, παραπέμπει εν μέρει σε ιδέες του Emmanuel Levinas, σχέση που

⁹⁸ Søren Kierkegaard, *Either/or*, translated by Howard V. Hong, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987, σ. 88.

⁹⁹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Ο ποιητής όμοιος θεού: Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, σ. 121.

πρόσφατα έχει επισημανθεί¹⁰⁰. Ως προς την κατηγορία του Ταρκόφσκι απέναντι στον σολιψισμό που αποδίδει στους ρομαντικούς, ενδεικτικό είναι ένα ποιητικό παράδειγμα στο οποίο αναφέρεται για να προσδιορίσει την ουσία της αντίθεσής του: την αόρατη άλω ή αύρα που θεωρείται ότι προκαλούν τα ηλεκτρικά φορτία γύρω από τα αντικείμενα ο Ταρκόφσκι ισχυρίζεται ότι ένας ρομαντικός προσπαθεί να την *επινοήσει*, να τη φανταστεί, σε αντιδιαστολή με μια, κατά τον ίδιο πάντα, πιο γνήσια καλλιτεχνική φύση, η οποία «μπορεί να τη δει με τα ίδια της τα μάτια»¹⁰¹, συνεπώς κινείται από ανάγκη, όχι από επιθυμία. «Δεν είμαι ρομαντικός, γιατί δεν κάνω την πραγματικότητα μεγαλύτερη απ' ό,τι είναι»¹⁰².

Καθώς ολοκληρώνουμε την εξέταση των επιμέρους χαρακτηριστικών που υποδεικνύουν μια βαθύτερη συγγένεια ανάμεσα στην μυθοπλασία του Ταρκόφσκι και την κερκεγκωριανή αρχετυπική μορφή του *ιππότη της πίστης* αυτό που μπορούμε να διαπιστώσουμε είναι ότι και τα πέντε μοτίβα που αναφέρθηκαν έχουν ως κοινό στοιχείο τη συμβολή σε μια *μοναχική* βίωση. Η μοναξιά αυτή, όχι ως κάποια συναισθηματική στάση αλλά ως μια υπαρκτή κατάσταση, που συνιστά φυσική προέκταση και συνέπεια της αντίληψης των ηρώων του σκηνοθέτη, ανάγεται σε όλο και πιο ισχυρό θεματικό υπόβαθρο που καλεί στην ενεργή δράση. Το θέμα θα εξελιχθεί μάλιστα προοδευτικά από τον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, όπου για πρώτη φορά εκφράζεται πλήρως, έως τη *Θυσία*, στην οποία ως αντίβαρο προτάσσεται πιο άμεσα η σύνδεση της θυσίας με τη μεταφυσική εμπειρία, και ιδιαίτερα την επιθυμητή υπέρβαση του υποκειμένου. (*Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν* ξεκάθαρα εικονογραφούν επίσης μια ιδιαίτερη φύση και ένα ταξίδι μοναχικό, η αντικειμενική όμως αιτιολόγηση του πολέμου που έχει φέρει τον Ιβάν σε αυτή τη κατάσταση διαφοροποιεί ελαφρά το μοτίβο.)

Μέσα από την ανάγνωση της προβληματικής του Ταρκόφσκι σε σχέση με τις ιδέες που απασχολούν τον Kierkegaard επιχειρήθηκε η ανάδειξη της ιδιαίτερης λειτουργίας

¹⁰⁰ Dominic Michael Rainsford, "Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations", *Film-Philosophy* 11 (2), 2007, σσ. 122-143.

¹⁰¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Ο ποιητής όμοιος θεού – Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, σ. 47.

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 46.

των βασικών εννοιών που προσδιορίστηκαν στο πρώτο υποκεφάλαιο (ο υποκειμενισμός, η βίωση, και κυρίως η άρνηση του ορθολογισμού) και σε θεματικό πια επίπεδο μέσα από τη μυθοπλασία του σκηνοθέτη. Στις επόμενες σελίδες θα ερευνηθεί το πολιτιστικό πλαίσιο, στο οποίο τα μοτίβα αυτά γεννιούνται, όπως επίσης και η ιδιαίτερη χρήση τους από τον Ταρκόφσκι καθώς τα οικειοποιείται και τα εντάσσει οργανικά στις αφηγήσεις του. Η κύρια αναφορά, στην αναζήτηση αυτή, θα είναι οι σχετικές ιδέες του Λεβ Σεστώφ και του Νικολάι Μπερντιάγιεφ.

1.3 Η πολιτιστική παράμετρος και η «Ρωσική Ιδέα» ως έκφραση του παραλόγου – Λεβ Σεστώφ και Νικολάι Μπερντιάγιεφ

Μια ακόμα παράμετρος στην οποία κρίνεται απαραίτητο να εστιάσουμε είναι η πολιτιστική. Η διαφορά του ορθολογισμού από την έντονη βίωση, τη βασισμένη στο πάθος και στις πιο διαισθητικές τάσεις εξετάστηκε σε μεγάλο βαθμό ως μια καθαρά ατομική επιλογή, στο πλαίσιο μιας ιεράρχησης προτεραιοτήτων του υποκειμένου για το πώς θα διαχειριστεί τον βίο του. Η μετάβαση από ένα γενικό, συλλογικό τρόπο πρόσληψης της ύπαρξης ως κοινής σε όλους εμπειρίας προς έναν ιδιαίτερο και ατομικό τρόπο πρόσληψης, άμεσα συναρτώμενο με την αντίληψη και τη βιωματική εμπειρία, εντοπίστηκε σε ιστορικό επίπεδο στη γέννηση τόσο του ρομαντισμού όσο και του υπαρξισμού. Το από πολλές απόψεις αξιομνημόνευτο, εκτενές έργο του Λεβ Σεστώφ *Αθήνα και Ιερουσαλήμ* πραγματεύεται μια πολιτιστική πια διάσταση του ίδιου θεωρητικού προβλήματος που αφορά και τον Ταρκόφσκι, αφού επανειλημμένα θα επανέλθει σε αυτή: τη ριζική, φαινομενικά ασυμφιλίωτη στην πρόσληψή της διαφορά της ρωσικής θεωρητικής παράδοσης και κατ' επέκταση ταυτότητας αφενός και της δυτικής ευρωπαϊκής παράδοσης αφετέρου. Η τελευταία μπορεί να περιγραφεί ως άμεσα καρτεσιανή και εστιασμένη σε αξίες όπως η γνώση και η λογική, αξίες ξένες στη ρωσική πολιτιστική συνείδηση που τείνει να προσδιορίζεται με κριτήριο τις έντονες εσωτερικές ορμές του ατόμου. Πιο ιστορικά προσανατολισμένο, όπως θα αναλύσουμε σύντομα, το βιβλίο του Μπερντιάγιεφ *Η Ρωσική Ιδέα* εξετάζει ακριβώς το ίδιο θέμα: «Ο Διόνυσος είναι εξόριστος και βρίσκεται στη Ρωσία»¹⁰³. Επισημαίνεται ότι το θέμα παρουσιάζει ασφαλώς προεκτάσεις κοινωνιολογικές και εθνολογικές, που εντούτοις δεν αφορούν τον Ταρκόφσκι, στον βαθμό που ο σκηνοθέτης πρωταρχικά ενδιαφέρεται για τη *βίωση* της εκάστοτε ταυτότητας, την

¹⁰³ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, New York, The McMillian Company, 1948, σ. 6.

ιδιαίτερη κάθε φορά πρόσληψή της από πλευράς του υποκειμένου, όχι του ευρύτερου ενδιαφερόμενου συνόλου.

Η ταινία του Ταρκόφσκι που πιο πιστά ακολουθεί τον παραπάνω προβληματισμό είναι η *Νοσταλγία*. Η ταινία αυτή, η οποία αφηγείται την ιστορία ενός Ρώσου καλλιτέχνη που ταξιδεύει στη βόρεια Ιταλία αναζητώντας στοιχεία για έναν επίσης Ρώσο μουζικό, που αυτοκτόνησε μακριά από την πατρίδα του, ερευνά με πολύ επιδέξιο τρόπο το αμιγώς υπαρξιακό αίσθημα της αυτοεξορίας. Εστιάζει στη διαφορά της ιταλικής πολιτιστικής παράδοσης της αρμονίας, του Δάντη, της Αναγέννησης και του αρχαίου ελληνικού ιδεώδους από το πιο μαρτυρικό πάθος των ηρώων του Τσέχωφ, του Πούσκιν αλλά και του Αρσένι Ταρκόφσκι, του ποιητή και πατέρα του σκηνοθέτη, οι στίχοι του οποίου διαβάζονται από τον πρωταγωνιστή στην πρώτη σκηνή. Η ένταξη ενός τόσο άμεσα αυτοβιογραφικού στοιχείου στο συγκεκριμένο πλαίσιο υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η αναφορά στην πολιτιστική ταυτότητα γίνεται αντιληπτή από τον Ταρκόφσκι, ως στοιχείο καθαρά ατομικού και όχι κοινωνιολογικού ή άλλου προσδιορισμού, επιτελώντας επομένως κατεξοχήν υπαρξιακή λειτουργία.

Το θεματικό δίπολο γύρω από το οποίο είναι στημένη η *Νοσταλγία* αφορά και τους δύο Ρώσους φιλοσόφους στους οποίους εστιάζουμε. Ο Λεβ Σεστώφ διαχωρίζει αυστηρά τη ρωσική αντίληψη από τη δυτική, που τη θεωρεί άμεσα επηρεασμένη από δύο δυνάμεις συνυφασμένες μεταξύ τους: τον *λόγο* και την *ανάγκη*, την εξωτερική θα λέγαμε δύναμη σε σχέση με την οποία το άτομο δεν έχει άλλη επιλογή παρά να προσαρμοστεί¹⁰⁴. Για τον Σεστώφ σημείο αναφοράς γίνεται εδώ η μορφή του Baruch Spinoza στον οποίο όχι απλώς προσάπτει έναν στωικισμό αλλά και τον οποίο ανάγει σε αρχετυπική έκφραση όσων ο ίδιος αντιμάχεται. Ο Spinoza επιτελεί, όπως διαπιστώνουμε, για τον Σεστώφ λειτουργία παρόμοια με εκείνη που επιτελεί η μορφή του Hegel¹⁰⁵ στο έργο του Kierkegaard. Εκ πρώτης όψεως η δυσφορία του Σεστώφ

¹⁰⁴ Ο Μπερντιάγιεφ θα ορίσει παρεμφερώς την ανάγκη ως «νίκη του υλικού κόσμου έναντι του πνευματικού». Στο ίδιο, σ. 44.

¹⁰⁵ Η επιρροή του Spinoza στον Hegel και στον γερμανικό ιδεαλισμό και η ευρύτερη συγγένεια των δύο μεγάλων μορφών είναι άλλωστε αναμφισβήτητη. Κατά την περίφημη, πολύ συχνά αναφερόμενη ρήση του Hegel: «Η θα είσαι σπινοζικός ή δεν θα είσαι

απέναντι σε έναν φιλόσοφο, άμεσα επικεντρωμένο στην ιδέα της ζωής και στην κατάρριψη της μνησικακίας και της ενοχής (το βασικό πρόταγμα της *Ηθικής*), προκαλεί έκπληξη. Η δυσφορία του Kierkegaard για τον συστημισμό του Hegel συγκριτικά φαίνεται πιο αναμενόμενη και δικαιολογημένη. Το θέμα έχει πολλαπλές πτυχές και υπερβαίνει ασφαλώς το αντικείμενο της συγκεκριμένης διατριβής, εντούτοις μια ενδιαφέρουσα εξήγηση, στην οποία στεκόμαστε, μπορεί να αναζητηθεί στην περίφημη «γεωμετρική οπτική»¹⁰⁶ του Spinoza που διατρέχει την *Ηθική* του. Η πύκνωση του Deleuze στη μονογραφία του για τον Spinoza αναδεικνύει μια αντίληψη ζωής που διαφοροποιείται ριζικά όχι μόνο από τον Σεστόφ, αλλά ακόμα και από τις αρχές που υποδείξαμε ως πιο κυρίαρχες για τον Ταρκόφσκι: κατά τον Deleuze, για τον Spinoza «ένας μόνο όρος υπάρχει στην πραγματικότητα, η Ζωή, που συμπεριλαμβάνει τη σκέψη, αλλά, τανάπαλιν, μόνο από τη σκέψη συμπεριλαμβάνεται. Όχι πως η ζωή είναι μες τη σκέψη. Μονάχα όμως ο σκεπτόμενος έχει μια ζωή δυνατή και χωρίς ενοχή ή μίσος»¹⁰⁷.

Η παραπάνω απελευθερωτική στάση είναι, όπως θα διαπιστώσουμε πολλαπλώς, μη συμβατή με τις αντιλήψεις του Ταρκόφσκι. Αφενός η προτεραιότητα της σκέψης, αφετέρου ακόμα και η απαλλαγή της ζωής από τα ισχυρά πάθη, *συμπεριλαμβανομένης της ενοχής*, δεν συνιστούν για τον Ρώσο δημιουργό επιθυμητούς στόχους. Η ενοχή για τον Ταρκόφσκι σκιάζει μια γαλήνη η οποία φαίνεται να αποτελεί τον απώτατο στόχο της αναζήτησης που εικονογραφείται στις ταινίες του, δεν εξαιρείται όμως από την πραγματικότητα, ούτε είναι ένα αίσθημα που το άτομο πρέπει να αγνοήσει. Η ελευθερία στον Ταρκόφσκι δεν είναι απαλλαγμένη από μια αίσθηση καθήκοντος. Η συμφιλίωση με τη φύση, τα οικεία πρόσωπα και τον περιβάλλοντα χώρο προϋποθέτει στις αφηγήσεις του μια εσωτερική ισορροπία, στην οποία για να φτάσει το υποκείμενο ενδεχομένως κρίνεται απαραίτητο να περάσει από το στάδιο της ενοχής, όπως ο Ρασκόλνικοφ στο *Έγκλημα και τιμωρία*. Διαφοροποίηση από τον

φιλόσοφος». Πβ. David A. Duquette, *Hegel's History of Philosophy: New Interpretations*, New York, State University of New York Press, 2003, σ. 144.

¹⁰⁶ Πβ. Edwin Curley, *Behind the Geometrical Method: A Reading of Spinoza's Ethics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, σσ. 51-65.

¹⁰⁷ Ζυλ Ντελέζ, *Σπινόζα: Πρακτική φιλοσοφία*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Νήσος, 1996, σσ. 26-27.

Ντοστογιέφσκι παρατηρείται εντούτοις σε σχέση με το ερέθισμα της ενοχής. Στον Ταρκόφσκι δεν φαίνεται να είναι κάποιο συγκεκριμένο «αμάρτημα» ή κάποια οριακή πράξη: η καύση του σπιτιού του Αλεξάντερ, για παράδειγμα, έχει θετικό πρόσημο, ενώ τουλάχιστον με κατανόηση αντιμετωπίζεται και ο φόνος ενός στρατιώτη από τον Ρουμπλιώφ¹⁰⁸. Διαπιστώνει κανείς σε κάθε περίπτωση την απόσταση του κόσμου του Ταρκόφσκι από την απόσυρση από τα έντονα συναισθήματα, στο όνομα της αναζήτησης μιας ατομικής γαλήνης που υποδεικνύει η παραπάνω αντίληψη του Spinoza.

Είναι μια συγκεκριμένη σύσταση του Spinoza από την οποία ο Σεστόφ διαφοροποιείται τόσο ριζικά και εμφατικά, ώστε από την αντίθεση αυτή βρίσκει αφορμή να εκφράσει την ευρύτερη δική του κοσμοθεώρηση: «Non ridere, non lugere, neque detestari sed intelligere»¹⁰⁹. Μια προτροπή στο άτομο να μη «γελάει, να μη θρηνεί, να μη νιώθει απέχθεια, αλλά να *κατανοεί*». Όπως οι αρχαίοι Στωικοί¹¹⁰, ο Spinoza φαίνεται εδώ να προτείνει ως στόχο του ανθρώπου την αταραξία και ως μέσο για την επίτευξη την εκλογίκευση των ερεθισμάτων και τον περιορισμό του διαβρωτικού συναισθήματος. Σε αυτή ακριβώς την ιδέα ο Σεστόφ αντιτάσσεται με λόγο μαχητικό. Μόνο μέσα από αυτές τις φαινομενικά επιβλαβείς δυνάμεις, τα έντονα πάθη της ζωής, η ελευθερία (απόλυτος στόχος και βασική έννοια στη σκέψη του φιλοσόφου) μπορεί να επιτευχθεί και ο αυθεντικός άνθρωπος να αυτοπραγματωθεί. Η *ανάγκη*, η αντικειμενική πραγματικότητα που σκληρά αγνοεί τις υποκειμενικές μας απαιτήσεις και τις ιδιαίτερες επιθυμίες, δεν θα έπρεπε να θεοποιηθεί κατά τον Ρώσο φιλόσοφο, ούτε να μας περιστείλει, αφού, απεναντίας, μόνο μέσω της διαφοροποίησης ή και της αντίθεσης προς τα αντικειμενικά δεδομένα και όχι μέσω της συμμόρφωσης με αυτά είναι δυνατό στο άτομο να υπάρξει. Η ανορθολογική στάση η οποία σε άλλους στοχαστές που κινούνται σε παρεμφερή

¹⁰⁸ Για μια πιο λεπτομερή ανάλυση της παραμέτρου της ενοχής, βλ. κεφάλαιο 2, σσ. 116-117.

¹⁰⁹ Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*, New York, Bernard Martin, Behar Sozialistim, 1966, σ. 59.

¹¹⁰ Με τους οποίους κατά καιρούς σημεία αναφοράς αλλά και διαφοροποιήσεις έχουν αναλυθεί. Πβ. Jon Miller, *Spinoza and the Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Επίσης, Firmin DeBrabander, *Spinoza and the Stoics: Power, Politics and the Passions*, London, A&C Black, 2007.

μονοπάτια, όπως ο Kierkegaard, προκύπτει ως φυσική συνέπεια ορισμένων θεωρητικών επιλογών ή προτεραιοτήτων, στον Σεστόφ αποτελεί ανοικτή προτροπή. Το στοιχείο της παραδοξότητας είναι βέβαια έντονο σε μια τέτοια οπτική γωνία, αλλά ακριβώς στην παραδοξότητα αυτή ο Σεστόφ βρίσκει τρόπο έκφρασης. Η ευρέως αποδεκτή πεποίθηση, οι ρίζες της οποίας αποδίδονται στον Επίκτητο και στον Αριστοτέλη για την παντοδυναμία της αναγκαιότητας ως κυρίαρχης δύναμης, δεν λαμβάνει κατά τον φιλόσοφο υπόψη άλλες παραμέτρους του βίου, όπως το παράλογο ως δύναμη υπαρκτή ή τη μεταφυσική ροπή του ατόμου. Σε κάθε περίπτωση, μια θεωρητική παράδοση που αποδέχεται την εξωτερική αναγκαιότητα από τον Σεστόφ δεν μπορεί να γίνει σεβαστή, στον βαθμό που αποβαίνει περιοριστική και εχθρική προς την ελευθερία του ατόμου¹¹¹.

Η ίδια η δημιουργική αντίληψη του ατόμου, η οποία ως παραγωγική και απόλυτα εξυψωτική αποκτά πολλά από τα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής πράξης, θεωρείται ισχυρότερη και πολυτιμότερη μιας φαινομενικά ακλόνητης αλήθειας προπαρασκευασμένης, που έχει ωστόσο επιβληθεί εκ των προτέρων ως εξωτερικός περιορισμός. Ο στοχαστής επικαλείται μάλιστα και ανατρέχει στον Πλάτωνα και αργότερα στον Πλωτίνο, την ευρύτερη φιλοσοφία των οποίων αντιλαμβάνεται ως μια φιλοσοφία ενάντια στο αυτοαπόδεικτο¹¹². Στην προαναφερθείσα ρήση του Spinoza, «Να μη γελάς, να μη θρηνείς, αλλά να κατανοείς», ο Σεστόφ αντιπαραβάλλει ακόμα και τον ατομικό πόνο, ως πάθος ειλικρινές, θυμίζοντας τους Ψαλμούς: «Εκ βαθέων, κύριε, έκλαψα προς εσένα»¹¹³. Μόνιμη ανάγκη του βαθιά υπαρξιστή Σεστόφ, η ειλικρινής, συνειδητή και μη επιδερμική, ουσιαστική βίωση.

Ο Ταρκόφσκι μοιράζεται μια παρεμφερή θεώρηση με τον Σεστόφ. Ενδιαφέρον και ελαφρά διαφοροποιητικό ανάμεσα στις δύο προσεγγίσεις στοιχείο είναι ωστόσο το ότι οι ταινίες του Ταρκόφσκι φαίνονται να προβάλλουν όχι τόσο εμφαντικά το θρησκευτικό αίσθημα (ακόμα και αν ο ίδιος το συμμαρτίζεται) όσο την ίδια την τέχνη, ως αντίπαλο δέος της αδήριτης αντικειμενικής πραγματικότητας (της *ανάγκης*, όπως την αποκαλεί ο Σεστόφ). Ακριβέστερα, αν ο προβληματισμός του Σεστόφ μπορεί να

¹¹¹ Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*, σ. 39.

¹¹² Στο ίδιο, σ. 40.

¹¹³ Στο ίδιο, σ. 47.

χαρακτηριστεί αμιγώς μεταφυσικός, ο Ταρκόφσκι, κινούμενος θεωρητικά στην ίδια παράδοση, τείνει να προσδιορίζει την υπέρβαση και με καθαρά αισθητικούς όρους, δίνοντας έμφαση, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη δημιουργική διάσταση της τέχνης αλλά και στη στενή σχέση της καλλιτεχνικής αναζήτησης με την καθημερινή ζωή του υποκειμένου: «Αυτό ήταν και το θέμα του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Εκ πρώτης όψεως, η σκληρή αλήθεια της ζωής, όπως την παρατηρεί ο ζωγράφος-μοναχός, φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με το αρμονικό ιδεώδες της δουλειάς του. Ωστόσο, η ουσία του ζητήματος είναι ότι ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να εκφράσει το ηθικό ιδεώδες της εποχής του παρά μόνο αν πληγωθεί και υποφέρει ο ίδιος»¹¹⁴.

Ως ιδέα μάλλον παρά ως κυριολεκτική γεωγραφική περιοχή, η Ρωσία γίνεται για τον Σεστόφ έκφραση της μυθικής Ιερουσαλήμ, ενός τόπου μεσσιανικής πίστης, έντονου πάθους, έκστασης και άλλων βαθύτερων ορμών¹¹⁵, η οποία αντιτίθεται στην όλο φως Αθήνα και στην ευρύτερη επιρροή της και στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, ακόμα και στα θρησκευτικά κείμενα, τα οποία, λόγω της επίδρασης του αριστοτελισμού σε μορφές όπως ο Θωμάς Ακινάτης, έχουν παραλλαχθεί και δεχτεί νοησιαρχικές επιρροές.

Αναγνωρίσιμος είναι ένας νιτσεικός απόηχος στα παραπάνω. Πρόκειται επί της ουσίας για έκθεση ενός διπόλου (Αθήνα και Ιερουσαλήμ) παρεμφερούς με το νιτσεικό δίπολο (απολλώνειο έναντι διονυσιακού στη *Γέννηση της τραγωδίας*) και σε αυτό το πλαίσιο δεν προκαλεί εντύπωση ότι, όπως και ο Kierkegaard, έτσι και ο Nietzsche αποδεικνύεται για τον Σεστόφ ένα σταθερό σημείο αναφοράς και όνομα που εμφανίζεται στο έργο του με μεγάλη συχνότητα. Η μεγαλύτερη διαφορά στους δύο στοχαστές μπορεί να αναζητηθεί στη μεταφυσική τους στάση. Όταν στη δύναμη της περιοριστικής λογικής ο Σεστόφ αντιπαραβάλλει το πάθος και τις άμεσα απελευθερωτικές ενστικτώδεις ροπές, περιλαμβάνει σε αυτές και τη θρησκευτικότητα, ενώ στον Nietzsche η ίδια στάση απέναντι στην πραγματικότητα

¹¹⁴ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 229. Παρατηρούμε ασφαλώς στην παραπάνω δήλωση ένα στοιχείο μαρτυρικό, που τείνει να εισέρχεται στον λόγο και στη θεματική του Ταρκόφσκι. Η βίωση, ως πάθος, ενέχει τον πόνο, παράμετρος άξια προσοχής.

¹¹⁵ Πβ. Jose R. Maria Neto, *The Christianization of pyrrhonism: scepticism and Faith in Pascal, Kierkegaard and Shrestov*, London, Kluwer Academic Publishers, 1995, σ. 117.

αποκτά τον χαρακτήρα ενός συνειδητού και μαχητικού αντι-θεισμού. Και τα δύο προαναφερθέντα μοτίβα που αναπτύσσονται στην *Αθήνα και Ιερουσαλήμ* του Λεβ Σεστόφ μπορούν να εντοπιστούν στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι.

Πρώτον, η ιδέα της εξωτερικής ανάγκης ως δύναμης διαβρωτικής ενάντια στην οποία το υποκείμενο καλείται να παλέψει, εμφανίζεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι, άλλοτε ως συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία απέναντι στην οποία το άτομο οφείλει να επαναπροσδιοριστεί (*Αντρέι Ρουμπλιώφ, Καθρέφτης*) και άλλοτε ως απώλεια αγαπημένου προσώπου και τόπου (*Σολάρις, Νοσταλγία*). Αξιοσημείωτα στο κύκνειο άσμα του, τη *Θυσία*, ταινία που από πολλές απόψεις υποδεικνύει μια μεταβατική στροφή, για πρώτη φορά η ίδια δύναμη επανερμηνεύεται ως αποκαλυπτικό κάλεσμα, το οποίο εξαναγκάζει το υποκείμενο να δράσει. Στα εμπόδια αυτά που αντιμετωπίζουν οι ταρκοφσκικοί ήρωες θα αντιτάξουν το ανορθολογικό, το οποίο και θα αγκαλιάσουν πρόθυμα.

Δεύτερον, ιδέες οικείες από το φιλοσοφικό έργο του Σεστόφ απηχεί και ο τρόπος που η επιστημονική γνώση παρουσιάζεται στο έργο του Ταρκόφσκι. Ο Σεστόφ χαρακτηριστικά παρομοιάζει τη γνώση με τον ταύρο του Φαλάριδος από τη σχετική αφήγηση του Πινδάρου, ένα όργανο βασανιστηρίων, πρώτο θύμα της οποίας δεν είναι άλλο από τον εμπνευστή και εφευρέτη της. Θέτει τη γνώση σε άμεση αντιδιαστολή με την ελευθερία¹¹⁶. Η επιστήμη, σε αντίθεση με την αυθεντική πρωτογενή βίωση, αναπαρίσταται και στο ταρκοφσκικό έργο αμιγώς αρνητικά. Οι εκφραστές της, όπως ο ήδη αναφερθείς Κύριλλος στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, ο Σαρτόριους στο *Σολάρις* (που ωστόσο, καθώς ερμηνεύεται από τον αγαπημένο ηθοποιό του Ταρκόφσκι, Anatoly Solonitsyn, δεν είναι άμοιρος πάθους), ο Βίκτωρ στη *Θυσία* (ειρωνικά καλούμενος «νικητής»), και ιδιαίτερα ο ανώνυμος επιστήμονας στο *Στάλκερ*, όπου, καθώς στερείται άλλου ονόματος, φαίνεται να καθορίζεται αποκλειστικά από τη συγκεκριμένη σκιερή ιδιότητά του, αποδεικνύονται όλοι ελάχιστα υποστηρικτικοί προς τους κεντρικούς ήρωες, υστερόβουλοι και εντέλει, ακόμα και όταν δεν δρουν άμεσα διαβρωτικά ή εχθρικά, ανίκανοι να συμπορευτούν συναισθηματικά μαζί τους. Διόλου τυχαία, ο επισκέπτης του Γκιμπαριάν στο *Σολάρις* δεν είναι κάποια εξιδανικευμένη παρουσία αλλά ένας δύσμορφος νάνος, ενώ, ακόμα πιο

¹¹⁶ Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*, σ. 76.

χαρακτηριστικά, ο επιστήμονας στο *Στάλκερ* μεταφέρει μια βόμβα στην τσάντα του, με απώτερο στόχο να καταστρέψει τη μυθική Ζώνη, τον αυθεντικό χώρο και την όποια υπερβατική πιθανότητα ή προοπτική αυτή περικλείει. Τα παραπάνω θεματικά μοτίβα που με συνέπεια επαναλαμβάνονται καθ' όλο το ταρκοφσκικό έργο, για άλλη μια φορά επιβεβαιώνουν τον ίδιο θεματικό προβληματισμό: δυσπιστία απέναντι στον ορθολογισμό και στους εκφραστές του και εναπόθεση των ατομικών ελπίδων στο βιωματικό, αυθεντικό υποκείμενο¹¹⁷.

Το *τρίτο*, και πιο χαρακτηριστικό ίσως σημείο συνάντησης μεταξύ του Ταρκόφσκι και του Σεστώφ μετά την κοινή προτεραιότητα που αμφότεροι δίνουν στις εσωτερικές τάσεις του ατόμου έναντι των περιοριστικών εξωτερικών δεδομένων και την κοινή τους αντίληψη της επιστήμης, είναι η εμπιστοσύνη που δείχνουν στην παραδοξότητα και στην αμφισημία, ως δυνάμεις ευεργετικές. Όπως πολύ ευαίσθητα παρατηρεί ο Camus, όταν ο Σεστώφ αντιπαραθέτει το «παράλογό» του στην τρέχουσα ηθική, το ονομάζει αλήθεια και λύτρωση¹¹⁸. Παρόμοια και οι ήρωες του Ταρκόφσκι αντιστέκονται στο κοινό μέτρο και στην κοινωνική σύμβαση, διανύοντας πορείες καθαρά ατομικές.

Ο Μπερντιάγιεφ στη *Ρωσική Ιδέα* συμπληρώνει τις ιδέες του Σεστώφ που ήδη αναφέραμε. Στο έργο του ορίζει τη ρωσική ταυτότητα ως μια ταυτότητα κατεξοχήν *σχισματική*, *απαρτιζόμενη* από αντιθέσεις¹¹⁹. Οι αντιθέσεις αυτές προσδιορίζονται με ακρίβεια και αιτιολογούνται σε γεωγραφικό επίπεδο ως έχουσες σχέση με το κράμα Δύσης και Ανατολής, στο οποίο κατά τον Μπερντιάγιεφ συνίσταται η ιδέα της Ρωσίας και σε ιστορικό επίπεδο αρχικά ως συνέπεια του Σχίσματος της Εκκλησίας και αργότερα της αντίθεσης Σλαβόφιλων και εκφραστών μιας δυτικής επιρροής,

¹¹⁷ «Όταν λοιπόν ο Σεστώφ διαμαρτύρεται για την πρόταση του Hegel “οι κινήσεις του ηλιακού συστήματος γίνονται σύμφωνα με αμετάβλητους νόμους και αυτοί οι νόμοι αποτελούν την ουσία τους”, όταν με κάθε τρόπο προσπαθεί να ανατρέψει τον ορθολογισμό του Spinoza, φτάνει σε σημείο να παραδεχτεί τη ματαιότητα κάθε λογικής. Και από εκεί, κάνοντας μια φυσική και νόμιμη στροφή, συμπεραίνει την κυριαρχία του παραλογισμού» συμπυκνώνει ο Albert Camus την ίδια ιδέα (Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σσ. 46-47).

¹¹⁸ Αλμπέρ Καμύ, *ό.π.*, σ. 45.

¹¹⁹ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 1.

στους πνευματικούς κύκλους της ρωσικής διανόησης, με πιο πρόσφατη εξέλιξη μια πολιτιστική αυτονομία και απομάκρυνση από την Ευρώπη, κατά τη σοβιετική περίοδο, η οποία αντανακλάται στις πρώτες πέντε ταινίες του Ταρκόφσκι. Οι δύο τελευταίες, γυρισμένες στην Ιταλία και στη Σουηδία αντίστοιχα (*Νοσταλγία* και *Θυσία*), διερευνούν αμεσότατα το σχισματικό αυτό στοιχείο, επεκτείνοντάς το σε συμφωνία με τον προσωποκεντρικό προβληματισμό του Ταρκόφσκι, στους κεντρικούς του ήρωες, η μεν πρώτη με δοκιμαϊκή συνέπεια ως μόνιμο στοιχείο της αισθητικής και του διαλόγου, η δε *Θυσία*, στην οποία Ρώσοι πρωταγωνιστές δεν εμφανίζονται, πιο έμμεσα, μέσω της επιρροής της βυζαντινής εικονογραφίας αλλά και λογοτεχνίας, ιδιαίτερα του Τσέχωφ, στη σύνθεση της ιστορίας. Από τις σοβιετικές ταινίες του Ταρκόφσκι τόσο ο *Αντρέι Ρουμπλιώφ* όσο και ο *Καθρέφτης* απηχούν περιόδους αλλαγής και μεταμόρφωσης της ίδιας της Ρωσίας, αλλαγές που αφορούν τον Ταρκόφσκι, όπως καθαρά υποδεικνύουν τόσο η μετάπλαση των βίαιων συμβάντων σε καλλιτεχνική μορφή που επιχειρεί ο κεντρικός ήρωας και φορέας της δράσης στην πρώτη όσο και η συνειρμική, βασισμένη στη μνήμη δομή που χαρακτηρίζει τη δεύτερη. Αμφότεροι οι ήρωες μεταπλάθουν (μέσω της τέχνης ο πρώτος, μέσω της μνήμης ο δεύτερος) τα εξωτερικά βιώματα, τα οποία με τη σειρά τους ανάγονται και μετατρέπονται σε καλλιτεχνικό έργο.

Η Ρωσία παρουσιάζεται από τον Μπερντιάγιεφ σαν ένα ιδιαίτερο κράμα διονυσιασμού και ασκητισμού, αντίρροπων δυνάμεων: «Δύο αντιθετικές αρχές βασιλεύουν στα θεμέλια της δομής της ρωσικής ψυχής, από τη μια ένας φυσιολατρικός, διονυσιακός, στοιχειώδης παγανισμός, από την άλλη μια ασκητική μοναστική ορθοδοξία»¹²⁰. Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, στον οποίο έχουμε την ανασύσταση μιας μεσαιωνικής Ρωσίας, και τα δύο αυτά στοιχεία δεσπόζουν. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή των παγανιστικών τελετών, κατά την οποία ο Ρουμπλιώφ έρχεται σε βίαιη επαφή με τις δυνάμεις και τους εκφραστές της φύσης. Αργότερα, στο ίδιο βιβλίο, ο Μπερντιάγιεφ θα αναφερθεί ξανά στο ίδιο δίπολο ως ένα κράμα «επαναστατικού και θρησκευτικού» στοιχείου¹²¹. Μια εξέγερση πάνω από όλα όχι απέναντι στην εξουσία αλλά απέναντι στην ίδια την πραγματικότητα κηρύσσει η *Ρωσική Ιδέα* του Μπερντιάγιεφ, που για άλλη μια φορά απηχεί τόσο τον

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 14.

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 22.

Σεστώφ και την παθιασμένη διακήρυξή του ενάντια στην *ανάγκη* όσο και τον αγωνιστικό, μοναχικό Σίσυφο του Camus, που περιφρονώντας την πραγματικότητα αποβαίνει «ισχυρότερος της πέτρας του»¹²² (η επανάσταση απασχολεί τον Camus τουλάχιστον σε άλλα τρία έργα – *Ο επαναστατημένος άνθρωπος, οι Δαιμονισμένοι και οι Δίκαιοι*), μια αντίδραση απέναντι στο συλλογικό γεννημένη ακριβώς από την επιθυμία για το απόλυτο. Σε αυτό το κράμα ατομικής εξέγερσης απέναντι στη σκληρή πραγματικότητα και ποιητικής τάσης σαφώς μπορούμε να προσδιορίσουμε και τα πρώτα στοιχεία ροπής του Ταρκόφσκι προς την υπέρβαση.

Οι προαναφερθείσες αντιθετικές (αλλά φαινομενικά μόνο αντιμαχόμενες μεταξύ τους) ιδιότητες της ρωσικής πολιτιστικής ταυτότητας, που άμεση ανταπόκριση βρίσκουν και στον κόσμο του Ταρκόφσκι κατά τον Μπερντιάγιεφ, μπορούν να οριστούν ειδικότερα ως εξής¹²³: *Πρώτον*, από τη μια παρατηρείται στα ίδια πρόσωπα μια αποδοχή της εξουσίας και των θεατρικών τελετουργιών της, από την άλλη μια αγάπη για τη γη και ένας τρομερός αναρχισμός απέναντι στις δομές, μια ανάγκη ελευθερίας άνευ ορίων, όχι διαφορετική από αυτή που εκφράζουν και οι ντοστογιεφσκικοί ήρωες, όπως ο Ιβάν Καραμαζώφ και ο Σταυρόγκιν, και ταρκοφσκικά πρόσωπα, όπως ο Συγγραφέας στο *Στάλκερ*. *Δεύτερον*, από τη μια μπορεί να εντοπιστεί μια σκληρότητα και αποδοχή της βίας ως συστατικού στοιχείου της πραγματικότητας, από την άλλη μια τάση προς αυτοταπείνωση και ένας ήπιος ασκητισμός ως πρότυπο βαθύτατης ευγένειας, ιδέα που και πάλι θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε πως εκφράζουν άλλοι ήρωες του Ντοστογιέφσκι, που σκιαγραφούνται σε αντιδιαστολή με τα προαναφερθέντα πρόσωπα, όπως ο πρίγκιπας Μίσκιν και ο Αλιόσα Καραμαζώφ. Είναι ωστόσο αξιοσημείωτο, σε σχέση με την εστίαση της παρούσας διατριβής, ότι αντίστοιχες μορφές φαίνονται να απουσιάζουν από το πιο συναισθηματικά παλλόμενο ταρκοφσκικό έργο. Ακόμα και φιγούρες όπως ο Ρουμπλιώφ ή ο Θεοφάνης ο Έλληνας, σεναριακά γραμμένες ως ασκητικές μορφές, σε καμία περίπτωση δεν στήνονται ως ήπια πρόσωπα, αντίθετα, όλο το δράμα προκύπτει από την προσπάθειά τους να εξισορροπήσουν αντιθέσεις βίαιες. *Τρίτον*, πίστη στις κοινές τελετές και στις τελετουργίες, αλλά και προσπάθεια εύρεσης ενός ατομικού τρόπου, μια φοβερή συνείδηση ατομικότητας. Τέλος, αξιοσημείωτο το ότι, ενώ

¹²² Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σίσυφου*, σ. 145.

¹²³ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 15.

παρατηρείται ένας σαφής εθνοκεντρισμός, ένας προσδιορισμός πάνω από όλα σε σχέση με το γενέθλιο τόπο, διακρίνεται επίσης και μια μόνιμη τάση προς το *συμπαντικό* καθώς και μια εξίσου ειλικρινής και εναγώνια προσπάθεια εύρεσης ενός ανθρώπου *καθολικού*. Κοινό στοιχείο των παραπάνω, μια έλξη προς το απόλυτο, καθώς και ένας αποκλεισμός της σχετικοποίησης.

Οι παραπάνω αντιθέσεις θα βρουν τέλεια έκφραση σε μια αρχετυπική ρωσική μορφή, προσφιλή στον Μπερντιάγιεφ, αυτή του «θείου τρελού» ή «αγαθού του Θεού»¹²⁴, χαρακτηριστικό πρότυπο της οποίας είναι ο πρίγκιπας Μίσκιν, το κεντρικό πρόσωπο στον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι, που επί πολλά χρόνια ο Ταρκόφσκι επιδίωξε να μεταφέρει στον κινηματογράφο¹²⁵. Ο «αγαθός του Θεού», ένα πρόσωπο άμεσα αναγνωρίσιμο στη ρωσική παράδοση, απόλυτα περιφρονητός από τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο του και φαινομενικά μόνο αφελής, στην πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από μια μοναδική διορατικότητα, όχι απλώς δεν υστερεί σε σχέση με το τόσο σκληρό απέναντι του κοινωνικό σύνολο, αλλά ενσαρκώνει επίσης ένα ιδεατό πρότυπο ζωής που με θρησκευτικούς όρους προσεγγίζει ακόμα και τη δύσκολη πάντα έννοια της *ιερότητας*. Έχοντας εγκαταλείψει τις διαβρωτικές συμβάσεις της κοινωνίας, με τίμημα αναπόφευκτο το μίσος της, και επιστρέφοντας σε μια αθωότητα που σημειωτικά τείνουμε να συνδέουμε με την πρώιμη παιδική ηλικία του ανθρώπου, ο πρίγκιπας Μίσκιν του Ντοστογιέφσκι προσεγγίζει την ιερότητα. Ο Μπερντιάγιεφ γοητεύεται από την αρχετυπική αυτή φιγούρα, ωστόσο όχι λόγω της φαινομενικής απόστασής της από τη ζωή, αλλά, *απεναντίας*, λόγω της εμπλοκής της στον κόσμο, του πάθους που ενσαρκώνει. Ο «αγαθός του Θεού» στον οποίο αναφέρεται ο Μπερντιάγιεφ μπορεί να διαβαστεί σε αυτό το πλαίσιο ως άλλη μια έκφανση του παράλογου ήρωα του Camus ή του *ιπότη της πίστης* του Kierkegaard¹²⁶.

¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 5.

¹²⁵ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 371.

¹²⁶ Για τον «αγαθό του Θεού» ως ευρύτερο λογοτεχνικό και πολιτιστικό φαινόμενο και τη σημασία του στη ρωσική φιλοσοφική και μεταφυσική παράδοση υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Ενδεικτικά πβ. Sergey A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford, OUP Oxford, 2006. Επίσης, Priscilla Hart Hunt & Svitlana Kobets, *Holy Foolishness in Russia: New Perspectives*, Indiana, Slavica Publishers, 2011. Πιο άμεσα εστιασμένη στη λογοτεχνική μετεξέλιξη του μεσαιωνικού στην καταβολή του προσώπου μέσω του Ντοστογιέφσκι, πορεία που προσημαίνει και τη μετέπειτα εμφάνιση του ίδιου προτύπου στο

Το μοτίβο αυτό στο οποίο στρέφεται ο Μπερντιάγιεφ έχει έντονη παρουσία στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Στην προαναφερθείσα περιγραφή του «αγαθού του Θεού» ανταποκρίνονται αρκετά ταρκοφσκικά πρόσωπα, ιδιαίτερα ο εκκεντρικός Ντομένικο στη *Νοσταλγία*, ο Στάλκερ και ο Αλεξάντερ και ίσως ακόμα και ο μικρός Ιβάν στην πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, αν και η παιδική του ηλικία συνιστά μια απομάκρυνση από την πιο αρχετυπική μορφή του συγκεκριμένου πρότυπου. Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ο ομώνυμος ήρωας, πέρα από το ότι ο ίδιος προσεγγίζει την περιγραφή του Μπερντιάγιεφ όταν κατά το τάμα σιωπής του στο δεύτερο μισό της ταινίας απομονώνεται από τον κόσμο, προς αγανάκτηση του πιο ορθολογιστή Κύριλλου, θα νιώσει ατομική ολοκλήρωση κατά την επικοινωνία με μια αγαθή κοπέλα που φαινομενικά έχει παραφρονήσει από τη φυσική βία της ταταρικής εισβολής. Για τον Ρουμπλιώφ ένα τέτοιο πρόσωπο έχει μια αυθεντικότητα σπάνια και σε αυτό το πλαίσιο τον συγκινεί βαθιά. Όταν ακόμα και η αγαθή κοπέλα τον εγκαταλείψει, καταφυγή θα βρει στην επικοινωνία με τον Μπορίσκα, το μικρό αγόρι που χωρίς καμία γνώση κατασκευάζει καμπάνες, στην κομβική για το ευρύτερο έργο του Ταρκόφσκι σκηνή που ήδη έχουμε αναλύσει.

Ως άμεση συνέχεια του προβληματισμού του περί του «αγαθού του Θεού» ο Μπερντιάγιεφ αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερο ρωσικό μεσαιωνικό φαινόμενο, άγνωστο σε άλλες κουλτούρες, στην εθελούσια καύση ενός πιστού, ως έκφραση όχι αυτοκαταστροφής αλλά εμπιστοσύνης του εαυτού σε μια θεία δύναμη¹²⁷. Τη σκηνή αυτή θα αναπαραστήσει άμεσα ο Ταρκόφσκι στη *Νοσταλγία*, με την εθελούσια καύση του Ντομένικο σε πλατεία της Ρώμης υπό τους ήχους του *Ύμνου στη χαρά* του Beethoven, ενώ κηρύσσει το τέλος του δυτικού πολιτισμού. Πρόκειται για το δεύτερο θέμα από τη *Ρωσική Ιδέα* του Μπερντιάγιεφ που βλέπουμε άμεσα να ανακλάται στον

κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι αλλά και τις κοινωνικές προεκτάσεις του θέματος, είναι η μελέτη της Harriet Murav (Harriet Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels & the Poetics of Cultural Critique*, Stanford, Stanford University Press, 1992).

Ειδικά σε σχέση με την απόδοσή του τον 20ό αιώνα στον κινηματογράφο, και τη μετεξέλιξή του από τη Ρωσία, σε ευρωπαϊκές χώρες όπως η Γαλλία και η Δανία, κατατοπιστικότετη είναι η έρευνα της Alina G. Birzache, ένα ολόκληρο κεφάλαιο της οποίας είναι αφιερωμένο στην περίπτωση του Ταρκόφσκι (Alina G. Birzache, *The Holy Fool in European Cinema*, London, Routledge, 2016, σσ. 80-109).

¹²⁷ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 6.

Ταρκόφσκι. Η παρουσία όχι μόνο κοινών ιδεών και θεμάτων αλλά ακόμα και κοινών *μοτίβων* μεταξύ του Ταρκόφσκι και της ευρύτερης φιλοσοφικής παράδοσης της υπέρβασης είναι εντυπωσιακή. Χαρακτηριστική εν προκειμένω είναι η αναφορά στην ίδια μουσική σύνθεση ως παράδειγμα παρεμφερών εσωτερικών ροπών στη *Γέννηση της τραγωδίας* του Nietzsche: «Ας μεταμορφώσουμε σε πίνακα τον Ύμνο στη χαρά του Beethoven κι ας αφήσουμε τη φαντασία μας να τρέξει ελεύθερη [...] Τούτη τη στιγμή η διονυσιακή μέθη θα είναι κοντά του. Τραγουδώντας και χορεύοντας, ο άνθρωπος φανερώνεται ωσάν μέλος μιας ανώτερης ποιότητας: ξέμαθε να περπατάει και να μιλάει και είναι έτοιμος να πετάξει. Τώρα οι τρόποι του είναι ευγενικοί κι ολότελα εκστατικοί, όπως των θεών που είδε στο όνειρό του. Ο άνθρωπος έπαψε πια να 'ναι καλλιτέχνης κι έγινε καλλιτέχνημα»¹²⁸. Ο πιο μελαγχολικός στον τόνο Ταρκόφσκι δεν εικονοποιεί ασφαλώς έναν διονυσιασμό παρεμφερή με του Nietzsche στα επιμέρους στοιχεία του, τουλάχιστον όχι στη *Νοσταλγία*, διακατέχεται ωστόσο από μια παρεμφερή ανάγκη εξύψωσης και προσέγγισης του αυθεντικού.

Παρόν στις περιγραφές του Μπερντιάγιεφ είναι επίσης το αίσθημα της εξορίας, της μόνιμης προχριστιανικής αυτή τη φορά σχέσης της πολιτιστικής ταυτότητας της Ρωσίας με τη Γη¹²⁹, η οποία κατά τον φιλόσοφο οδηγεί στην αβάσταχτη νοσταλγία όσους απομακρύνονται από αυτή¹³⁰. Και πάλι η αναφορά αυτή, ενώ φαίνεται να έχει κοινωνιολογικές ή εθνολογικές παραμέτρους, αφορά τον Μπερντιάγιεφ σε αμιγώς φιλοσοφικό επίπεδο, που μάλιστα άπτεται άμεσα του υπαρξισμού, καθότι σχετίζεται με τον προσδιορισμό του ατόμου σε σχέση με όσα το περιβάλλουν αλλά και με την τρομερή αίσθηση απώλειας του χρόνου, την τόσο εμφανή και στον Kierkegaard, την ανάγκη επαναπροσδιορισμού σε σχέση με τον τόπο και τον χρόνο που προκαλούν η απώλεια και η λήθη ενός άλλοτε σταθερού σημείου αναφοράς. Ακριβώς τον ίδιο προβληματισμό συμμαρτίζεται και ο Ταρκόφσκι, όπως διαπιστώνουμε στο ενδεικτικό απόσπασμα από το *Σμιλεύοντας το χρόνο*: «Ηθελα να κάνω ένα έργο για τη ρωσική

¹²⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, σ. 26.

¹²⁹ Το θέμα στις ταινίες του Ταρκόφσκι είναι έντονο. Η ερωτική επαφή με τη σημειωτικά γήινη Μαρία στη *Θυσία* (πριν από τη συνεύρεσή της με τον Αλεξάντερ έχει προηγηθεί η αφήγηση για τη μάταιη προσπάθεια φροντίδας ενός κήπου), όπως και η απεικόνιση των παγανιστών, παιδιών της γης στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, ενέχει το ίδιο στοιχείο.

¹³⁰ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 38.

νοσταλγία, γι' αυτή την ψυχική κατάσταση που συνιστά ιδιομορφία του έθνους μας και επηρεάζει κάθε Ρώσο που βρίσκεται μακριά από την πατρική του γη. Το θεώρησα καθήκον μου να κατανοήσω στην εντέλεια την προσκόλληση των Ρώσων στις εθνικές τους ρίζες, στο παρελθόν τους – προσκόλληση από την οποία δεν ξεφεύγουν σε όλη τους τη ζωή, ανεξάρτητα από το πού θα τους ρίξει η μοίρα. [...] Πού να το φανταστώ όταν γύριζα τη *Νοσταλγία* ότι η αποπνικτική αίσθηση απροθυμίας που κατακλύζει τον χώρο αυτής της ταινίας θα γινόταν κλήρος μου, για το υπόλοιπο της ζωής μου, ότι από τώρα ώσπου να τελειώσουν οι μέρες μου θα κουβαλώ μέσα μου αυτή την οδυνηρή αρρώστια»¹³¹.

Το αίσθημα της εξορίας, του ξεριζωμού με τους υπαρξιακούς συνειρμούς του, σχετίζεται με την ιδιαίτερη αυτή νοσταλγία. Η περιγραφή του Ταρκόφσκι είναι ενδεικτική: «Η συνάντησή μου με έναν άλλο κόσμο και μια άλλη κουλτούρα [...] μου είχαν προκαλέσει έναν αδιόρατο μα αγιάτρευτο εκνευρισμό. Ήταν κάτι σαν έρωτας χωρίς ανταπόκριση, σαν σύμπτωμα της μάταιης προσπάθειας να πιάσεις το άπιαστο, να ενώσεις το φύσει ασύνδετο. Ήταν υπόμνηση του πόσο πεπερασμένη, πόσο περιορισμένη πρέπει να είναι η εμπειρία μας στη γη, προειδοποιητικό σημάδι για τους περιορισμούς που καθορίζουν τη ζωή μας και οι οποίοι δεν επιβάλλονται από τις εξωτερικές περιστάσεις –τότε η αντιμετώπισή τους θα ήταν αρκετά εύκολη– όσο από τα δικά μας εσωτερικά ταμπού»¹³². Η παράμετρος της αγωνίας, στην οποία θα αναφερθούμε σύντομα, αλλά και της επιθυμίας για το απόλυτο ως αίσθημα που αποδίδεται και εκφράζεται με όρους ερωτικών, θέμα που ήδη έχουμε εξετάσει, υπογραμμίζουν τις υπαρξιακές προεκτάσεις της ταρκοφσκικής νοσταλγίας, που σε καμία περίπτωση δεν εξαντλείται μόνο σε μια κυριολεκτική αναπόληση του οικείου τόπου.

Τέλος, κατά τον Μπερντιάγιεφ τόσο οι σλαβόφιλοι Ρώσοι διανοητές όσο και οι τοποθετημένοι σε αντιδιαστολή προς αυτούς αποδέκτες δυτικών επιδράσεων, στους οποίους ο Μπερντιάγιεφ αποδίδει επιρροή εγγεληνική¹³³, κινούνται με απώτερο στόχο και κίνητρο την ελευθερία, διεκδικούν ως σταθερό σημείο αναφοράς τη βαθύτερη

¹³¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 277.

¹³² Στο ίδιο.

¹³³ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σσ. 28-29.

επικοινωνία με τον αρχέγονο τόπο, διαφοροποιούμενοι απλώς στον τρόπο πρόσληψής του. Ο λόγος που οι δυτικότεροι Ρώσοι στρέφονται στον Hegel κατά τον Μπερντιάγιεφ είναι μια επιθυμία απόδρασης από το παρόν. Την ίδια διαφυγή, με απώτατο στόχο την ελευθερία, οι εκφραστές της ίδιας τάσης αναζητούν επίσης στη γαλλική κοινωνική σκέψη. Στη *Ρωσική Ιδέα* συναντάται το παράδειγμα του Πούσκιν, που, διαβάζοντας τις *Πεθαμένες Ψυχές* του Γκόγκολ, αναφωνεί: «Ω, Θεέ μου, πόσο δυστυχισμένη είναι η χώρα μας!»¹³⁴ Το θέμα απασχολεί ασφαλώς άμεσα τον Ταρκόφσκι, ο οποίος στον *Καθρέφτη*, κατά τη συνάντηση του μικρού γιου με τη μητέρα του, μνημονεύει σχετική επιστολή του Πούσκιν, την οποία ο μικρός μαθητής μελετά και στην οποία εκφράζεται η άποψη πως, παρά τη λύπη που συχνά προκαλεί, η αναφορά στον τόπο γέννησης παραμένει πολύτιμη. «Οι σλαβόφιλοι και οι δυτικότεροι αγαπούν αμφοτέρωθεν πολύ τη Ρωσία, οι πρώτοι σαν μητέρα τους, οι δεύτεροι σαν παιδί τους», διαπιστώνει ο Μπερντιάγιεφ¹³⁵. Ο Ταρκόφσκι σαφώς φαίνεται να συντάσσεται με την προσέγγιση των σλαβόφιλων, της ανάγνωσης δηλαδή του αρχέγονου τόπου καταγωγής ως μητέρας¹³⁶. Η *Νοσταλγία* με την παραπάνω θεματική είναι αφιερωμένη στη μητέρα του σκηνοθέτη, ο *Καθρέφτης* είναι δομημένος γύρω από τη μορφή της, ενώ η *Ζώνη στο Στάλκερ*, ως χαμένος παράδεισος και ταυτόχρονα τόπος καταβολής, με τις στοές και τα νερά της, αποδίδεται μέσα από μια εικονογραφία που παραπέμπει σε μήτρα.

Καθώς ολοκληρώνουμε την εξέταση των μοτίβων της *Ρωσικής Ιδέας* του Μπερντιάγιεφ, που συναντώνται στο έργο του Ταρκόφσκι, επισημαίνεται πως οι επιλογές αυτές δεν θα ήταν σκόπιμο να ερμηνευτούν πρωταρχικά μέσα από μια σημειωτική φροϊδική, η απόσταση άλλωστε που ο Ταρκόφσκι κρατά από τον Freud¹³⁷ αλλά και τις συμβολιστικές ερμηνείες της τέχνης γενικότερα είναι ρητή. Αντίθετα, θα ήταν ακριβέστερο να ληφθούν *κυριολεκτικά* παρά μετωνυμικά ή μεταφορικά στην άμεση διάστασή τους, την υπαρξιακή και συσχετιζόμενη με την ανθρώπινη εμπειρία. Όπως θα γίνει αντιληπτό στην πορεία της ανάλυσής μας, η υπέρβαση ενέχεται ως

¹³⁴ Στο ίδιο, σ. 29.

¹³⁵ Στο ίδιο, σ. 39.

¹³⁶ Πβ. Κωσταντίν Λεόντιεφ & Βλαδίμηρος Σολοβιόφ, *Το Βυζάντιο στη Ρωσία: Δοκίμιο ιστορίας και φιλοσοφίας*, μτφ. Όλεγ Τσυμπένκο, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018, σ. 57.

¹³⁷ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, σ. 378.

προοπτική στην πραγματικότητα και σε καμία περίπτωση δεν προσδιορίζεται ως πεδίο σε αντιπαράθεση προς αυτή. Μπορούν να αντιπαραβληθούν εδώ τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη σε σχέση με το *Στάλκερ*: «Η Ζώνη δεν συμβολίζει τίποτα, σε καμία ταινία μου δεν υπάρχουν συμβολισμοί. Η Ζώνη είναι ζώνη εδαφική, είναι ζωή και, όταν τη διασχίζει ένας άνθρωπος, μπορεί να συντριβεί ή και να τα βγάλει πέρα»¹³⁸.

1.4 Από τον ανορθολογισμό προς το παράλογο – Πρώτες παρατηρήσεις

Το υποκείμενο στο έργο του Ταρκόφσκι δεν κινείται κατ' επέκταση σε καμία μεταφορική διάσταση, αντίθετα καλείται ακριβώς όπως ο καλλιτέχνης (με εξαίρεση τον Ιβάν στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* και τον επιστήμονα στο *Σολάρις*, οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές του έχουν όντως κάποια καλλιτεχνική ιδιότητα – άλλη μια ένδειξη της τάσης προς την κυριολεξία) να βιώσει έντονα και σε βάθος ενδότερες πτυχές του εαυτού του και πιο λεπτά υποστρώματα της πραγματικότητας, τα οποία πρέπει με τη δράση του να αναπλάσει δημιουργικά. Είναι σαφώς ένα *εκφραστικό* παιχνίδι με το παράλογο που κινείται σε ισορροπίες λεπτές αυτό που περιγράφεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι.

Η παράμετρος αυτή της εκφραστικότητας, ειδικά μέσω της σάρκας, αναδεικνύεται σε σταθερό σημείο αναφοράς. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Αλεξάντερ της *Θυσίας*, οι ομοιότητες του οποίου με τον *ιπότη της πίστης* αναφέρθηκαν ήδη, είναι πρώην ηθοποιός, που διέπρεψε μάλιστα σε δύο ρόλους-κλειδιά για την ερμηνεία της ταινίας: τον Μίσκιν, τον πράο και ηθικά ευγενή πρίγκιπα του Ντοστογιέφσκι, εκφραστή της αυθεντικής ύπαρξης, και τον εκ διαμέτρου αντίθετο προς αυτόν δύσμορφο καμπούρη και ραδιούργο αλλά τραγικό Ριχάρδο Γ' του Σαίξπηρ, μια μορφή στην οποία διόλου τυχαία και ο Kierkegaard αναφέρεται εκτενώς, γοητευμένος όχι τόσο από τα μοχθηρά, μακιαβελικά στοιχεία του όσο από τις φυσικές ελλείψεις και την αίσθηση μειονεξίας που τον καθορίζει, μνημονεύοντας μάλιστα τους χαρακτηριστικούς στίχους από τον μονόλογο της πρώτης πράξης: «Εγώ που είμαι έτσι δακακοφτιαγμένος και που μου λείπει του έρωτα η μεγάλη χάρη [...] στερημένος από

¹³⁸ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμλεώντας το χρόνο*, σ. 274.

κάθε συμμετρία, προδομένος απ' τη φύση που φριχτά με παραμόρφωσε έτσι»¹³⁹. Κατά τον Camus η ευρύτερη σχέση του ηθοποιού με το παράλογο εναπόκειται στην εκφραστικότητά του, η οποία και τον καθορίζει. Στην ίδια εκφραστικότητα, καθώς και στην ικανότητα να διαμορφώνει κανείς εξακολουθητικά τον εαυτό του, αντιστεκόμενος στην απουσία νοήματος και αρμονίας στον καθημερινό κόσμο, θα προσφύγουν και οι ταρκοφσκιικοί ήρωες.

Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς δευτερεύοντες ρόλους του μεσαιωνικού περίγυρου είναι ο μίμος, μια λαϊκή μορφή, τραγουδιστής των δρόμων και των πανδοχείων. Ο μίμος, ως εκφραστής της κοσμικής ζωής και του προ-χριστιανικού κόσμου, στήνεται από την πλοκή σε πολύ προσεκτική αντιδιαστολή με τον ίδιο τον Ρουμπλιώφ, λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως αντικατοπτρισμός του. Το σατιρικό τραγούδι του, που ερμηνεύει με φοβερή σωματική εκφραστικότητα με χορό και άμεση προσωπική συμμετοχή που αντιδιαστέλεται προς την απόμακρη στάση των τριών μοναχών, σαφώς προμηνύει το ευρύτερο θέμα της ταινίας, την προσπάθεια δηλαδή του Ρουμπλιώφ να μεταστοιχειώσει σε αρμονικό καλλιτεχνικό έργο τα φοβερά του βιώματα (ταταρική εισβολή στην Ρωσία, εγκατάλειψη, ακόμα και φόνος). Ο μίμος, στον οποίο θα επιστρέψουμε κατά την ανάλυση του παραλόγου στο δεύτερο κεφάλαιο, μπορεί να χαρακτηριστεί ένας τέλειος παράλογος ήρωας, στα πρότυπα του αντίστοιχου μοντέλου που δίνεται από τον Camus: «Μιμητής του φθαρτού, ο ηθοποιός ασκείται και τελειοποιείται με το παίξιμο. Η συμφωνία που έχει κάνει σημαίνει πως η καρδιά εκφράζεται και γίνεται αντιληπτή με τις χειρονομίες και το κορμί ή με τη φωνή που ανήκει πιο πολύ στην ψυχή παρά στο κορμί. Οι νόμοι αυτής της τέχνης απαιτούν να είναι όλα μεγεθυμένα και να ερμηνεύονται με τη σάρκα. [...] Έτσι, ο ηθοποιός συνθέτει τους ήρώές του για να δείξει τις ψυχές τους. Τους ζωγραφίζει, τους σκαλίζει, μπαίνει στην παράξενη μορφή τους και δίνει στα φαντάσματά τους το αίμα του»¹⁴⁰.

¹³⁹ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ. 142. (Η μετάφραση του Shakespeare που περιλαμβάνεται στο κείμενο του Kierkegaard, στην ελληνική έκδοση, είναι του Κ. Καρθαίου.)

¹⁴⁰ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 95-96.

Με τον όρο *παράλογος ήρωας*, που, παρότι γεννιέται τον 20ό αιώνα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο σαφώς διαφορετικό, παρουσιάζει αμεσότητες συμμετρίας με τον *ιπότη της πίστης* στον οποίο αναφέρεται ο Kierkegaard, ο Camus περιγράφει μορφές δημιουργικές που συμπορεύονται με την παραδοξότητα σε τέτοιο βαθμό, ώστε φτάνουν να γίνουν οι ίδιοι κυριολεκτική ενσάρκωση, έκφραση του παραλόγου. Ο μίμος του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* θα ξαναεμφανιστεί απροσδόκητα στο δεύτερο μισό της ταινίας, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Αντρέι έχει καταφύγει σε ένα τάμα σιωπής, υιοθετώντας μια στάση απέναντι στον κόσμο παρεμφερή με αυτή του σιωπηλού Αβραάμ του Kierkegaard. Ο ηλικιωμένος πια μίμος είναι επίσης βουβός, επειδή οι αρχές τού έχουν κόψει τη γλώσσα, σαν τιμωρία για το τραγούδι του, εξακολουθεί ωστόσο να κατηγορεί τον Αντρέι με άναρθρες κραυγές, δείχνοντας το ίδιο πάθος.

Η ταινία, δεύτερη μόλις μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη, διερευνά επίσης και ένα ζήτημα με προφανείς κοινωνικές προεκτάσεις: τη σχέση του καλλιτεχνικού έργου με τη ζωή και κατ' επέκταση του ατόμου με το κοινωνικό σύνολο καθώς και με τον χρόνο. Ο τρόπος που τα ερωτήματα αυτά γίνονται αντικείμενο διερεύνησης τοποθετεί τον πρώιμο Ταρκόφσκι σε ιδεολογικές και θεματικές περιοχές όχι μακρινές από αυτές του Camus. Ο καλλιτέχνης-δημιουργός, κατεξοχήν παράλογος ήρωας, μοναχικός σε σχέση με το σύνολο της κοινωνίας, εξαίρεση και όχι μέρος του συνόλου, δεν έχει άλλη διέξοδο από το να γίνει ο ίδιος έκφραση όσων βιώνει, «από καλλιτέχνης καλλιτέχνημα», κατά τη διατύπωση του Nietzsche¹⁴¹, ζωντανή έκφραση του παραλόγου. Η οργανική σχέση του παραλόγου με την επιθυμητή εξύψωση και υπέρβαση των εξωτερικών περιορισμών αποτελεί κλειδί στη σκέψη του Ταρκόφσκι, βασίζεται ωστόσο, όπως θα δούμε και στις επόμενες ενότητες, σε μια ισορροπία ευαίσθητη και εύκολα μεταβλητή. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που τα πρόσωπα στις ταινίες του αγγίζουν την αγωνία.

Η πρώτη φαινομενικά ασύνδετη αφηγηματικά σκηνή του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, η μάταιη προσπάθεια του Γιεφίμ του χωρικού να πετάξει με ένα αυτοσχέδιο αερόστατο φτιαγμένο από κουρέλια, μεταφορικά να γίνει πουλί (σε αρχική μάλιστα γραφή του σεναρίου επιχειρεί να πετάξει με ξύλινα φτερά, όπως ο Ίκαρος, λύση που αργότερα

¹⁴¹ Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, σ.7.

εγκαταλείφθηκε από τον Ταρκόφσκι λόγω της συμβολικής προφάνειάς της¹⁴²), εικονογραφεί με καθαρότητα τη μετέπειτα παράλογη αλλά αξιοθαύμαστη προσπάθεια του ίδιου του Ρουμπλιώφ για εξύψωση.

Επιχειρώντας να προσδιορίσουμε την πορεία του ταρκοφσκικού ήρωα προς την υπέρβαση, στραφήκαμε στη διαισθητική του προσέγγιση της πραγματικότητας. Η σχέση υποκειμένου, καλλιτέχνη και δρώντος βιωματικού ήρωα αναδεικνύεται στενή, οι τρεις έννοιες, ιδιαίτερα κοντινές, καθώς η δράση εντός του χώρου και του χρόνου, η βίωση της πραγματικότητας και η μετάπλάσή της σε ποιητικό έργο (μέσω της τέχνης ή ακόμα και της μνήμης όπως στον *Καθρέφτη*) νοούνται από τον Ταρκόφσκι ως δυνάμεις συναφείς. Σε αυτό το πλαίσιο, η *δημιουργική* δράση του υποκειμένου μπορεί να ιδωθεί ως η κύρια αφετηρία του ταρκοφσκικού ήρωα στην πορεία προς το αυθεντικό.

Ο Ρουμπλιώφ περιβάλλεται από φοβερή βία, από παραστάσεις τόσο έντονες που ενέχουν ακόμα και μια καθαρτική διάσταση. Το παράλογο υποδεικνύεται με σκηνές, ο λυρισμός και ο τελετουργικός ρυθμός των οποίων καθιστά σαφές ότι δεν απεικονίζουν απλώς ιστορικά συμβάντα αλλά εκφράσεις ενός τρόμου βαθύτερου. Οι εικόνες αυτές περιλαμβάνουν την τύφλωση των χτιστών από τους Τατάρους, την σε αργή κίνηση κατάρρευση ενός αγοριού χτυπημένου από βέλος και την αναφορά σε μια ομάδα κοριτσιών που προσφέρουν τα μαλλιά τους στους εισβολείς με την ελπίδα αυτό το δώρο να σώσει τις ζωές τους. Κι όμως μέσα από τις οριακές αυτές καταστάσεις, από τις οποίες φυσική διαφυγή ή λύτρωση δεν πρόκειται να υπάρξει, ο Αντρέι θα καταφέρει να βρει επαφή με έναν εαυτό ειλικρινέστερο και πιο ισχυρό.

Η κύρια δύναμη που κινητοποιεί τους ήρωες του Ταρκόφσκι, μέσα από την οποία βρίσκει έκφραση η αναζήτησή τους προς την ιερότητα και την πληρέστερη βίωση, δεν είναι άλλη από την παραδοξότητα και την αμφισημία. Το παράλογο, βασικό θέμα του επόμενου κεφαλαίου, επανέρχεται διαρκώς ως μοτίβο. Ο όρος που στον 20ό αιώνα έχει συνδεθεί ιδιαίτερα με την περίπτωση της δοκιμαϊκής γραφής του Camus,

¹⁴² Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev: with an introduction by Philip Stick*, London, Faber and Faber, 1991, σ. 8.

συνιστά κατεξοχήν μια έννοια «ελευθερίας και πάθους»¹⁴³ κατά τη διατύπωση του Arnold P. Hinchliffe. Φαινομενικά μόνο καταστρεπτική δύναμη, το παράλογο που, όπως ήδη είδαμε, εκτός του Camus καθορίζει τη σκέψη του Kierkegaard και του Σεστώφ, ούτε για τον Ταρκόφσκι παρουσιάζει εντέλει αρνητικό πρόσημο. Στο επόμενο κεφάλαιο το παράλογο θα εξεταστεί ως έννοια και θα προσδιοριστεί η συνάφειά του τόσο με την αγωνία όσο και με την υπέρβαση. Θα διερευνηθούν οι ομοιότητες, τα *Το παράλογο*, σημεία σύγκλισης αλλά και οι ισχυρές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τη χρήση του όρου από τους παραπάνω στοχαστές. Ιδιαίτερα θα σταθούμε στη διάκριση του ανορθολογισμού (ως θεωρητικής αφετηρίας) και του παραλόγου (ως τρόπου ερμηνείας της πραγματικότητας). Βασικό ερευνητικό ερώτημα που θα εξεταστεί μέσα από τη διερεύνηση της έννοιας του παραλόγου είναι το κατά πόσο ο προβληματισμός του Ταρκόφσκι, ο τόσο συναφής με την αγωνία και τις σκληρότερες πτυχές της ύπαρξης αλλά και με τη δημιουργία ως κατάσταση άμεσα συνυφασμένη με την καθημερινή δράση του υποκειμένου, είναι εντέλει αισιόδοξος.

¹⁴³ Arnold P. Hinchliffe, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα, Ερμής, 1972, σ. 57.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ

2.1 Εισαγωγή στην έννοια – Το παράλογο και η συνείδηση

Διερευνήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο την ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην υποκειμενική εμπειρία και στην καλλιτεχνική δημιουργία, που προτάσσεται στις ταινίες του Αντρέι Ταρκόφσκι. Η ιδέα του ανορθολογισμού ως θεωρητικής αφετηρίας αλλά και θεματικού μοτίβου συσχετίστηκε άμεσα με την τάση του ταρκοφσκικού υποκειμένου να προσεγγίζει τη βίωση εκφραστικά και με ενεργό τρόπο να μεταστοιχειώνει τα εξωτερικά ερεθίσματα σε νέες μορφές. Η καθημερινή πράξη στην προβληματική του Ταρκόφσκι δεν διαχωρίζεται από την καλλιτεχνική δημιουργία. Σε άμεση συνάρτηση με τη δυσπιστία που ο Ταρκόφσκι εκφράζει προς την έννοια του ορθολογικού θα πρέπει να ερμηνευτεί και η σκιαγράφηση προσώπων μοναχικών που βιώνουν τη ζωή ως αγώνα, όχι διαφορετικά από τις αρχετυπικές μαρτυρικές μορφές του Ντοστογιέφσκι. Φυσική προέκταση της στάσης αυτής είναι η στροφή στην έννοια του παραλόγου. Το παράλογο (*absurde*) είναι πιο συγκεκριμένο και διακριτό ως όρος από το ανορθόλογο (*irrationnel, irrationalisme/ανορθολογισμός*, η ευρύτερη θεωρητική αντίθεση στον δυτικό ορθολογισμό που ήδη εξετάσαμε), ωστόσο, ειδικά στην περίπτωση του Ταρκόφσκι, μπορεί να διαπιστωθεί ότι σε μεγάλο βαθμό προκύπτει ως φυσική του προέκταση. Ο μεν ανορθολογισμός ως όρος αναφέρεται πάντα σε μια ευρύτερη θεωρητική αφετηρία, ενώ το παράλογο σε μια πιο συγκεκριμένη κατάσταση της ύπαρξης και, κατ' επέκταση, στο πλαίσιο της ανάλυσης ενός καλλιτεχνικού, εν προκειμένω κινηματογραφικού, έργου σε ένα θεματικό μοτίβο.

Ο Albert Camus θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο θεωρητικός που τον 20ό αιώνα έχει συνδεθεί πιο στενά με τον όρο¹⁴⁴, αν και σε καμία περίπτωση δεν θα ήταν δόκιμο να

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 55. Επίσης, πβ. Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006, σ. 66.

θεωρηθεί και εισηγητής του, καθώς η έννοια έχει αισθητή παρουσία στη φιλοσοφική παράδοση, πριν ακόμα ο υπαρξισμός διαμορφωθεί ως συγκεκριμένο φιλοσοφικό ρεύμα, ήδη από τους πρώιμους εκφραστές του, κατά τον 19ο αιώνα¹⁴⁵. Στο παρόν κεφάλαιο θα προσεγγίσουμε τον τρόπο που ο Ταρκόφσκι προσφεύγει στο παράλογο, όχι ως έννοια ξένη προς τη βιωματική πραγματικότητα, αλλά, αντίθετα, ως αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινής ζωής, σημαντική παράμετρος στην ιδιαίτερη θεώρησή του σχετικά με την υπέρβαση. Αναμφισβήτητα σημεία σύγκλισης αλλά και θεμελιώδεις διαφορές που μπορούν να εντοπιστούν ανάμεσα στη δική του πρόσληψη της έννοιας και σε αυτή του Camus θα εξεταστούν διεξοδικά.

Το παράλογο για τον Ταρκόφσκι διαπιστώνουμε ότι έχει ως έννοια μια λειτουργία κομβική. Οι έννοιες που εμφανίζονται στη μυθοπλασία του σκηνοθέτη επικοινωνούν εξάλλου μεταξύ τους, απορρέουν η μια από την άλλη. Η ανορθολογική στάση απέναντι στον κόσμο, στενά συνδεδεμένη με την *υποκειμενική εμπειρία* αφενός και με την *καλλιτεχνική δημιουργία* αφετέρου, οδηγεί στη στροφή στο παράλογο, το οποίο προκαλεί αγωνία. Μέσα από την αγωνία αυτή το ταρκοφσκικό υποκείμενο θα επιχειρήσει να προσεγγίσει το υπερβατικό. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που η έννοια της αγωνίας (με κύρια θεωρητική αναφορά μας το ομότιτλο βιβλίο του Søren Kierkegaard *Η έννοια της αγωνίας*) θα αποτελέσει και τη δεύτερη σημαντική περιοχή προς διερεύνηση στο παρόν κεφάλαιο. Μέσα από την εστίαση στην αγωνία, στους περιορισμούς που φαίνεται να επιβάλλει αλλά και στις απελευθερωτικές ακόμα προεκτάσεις της έννοιας, θα επιχειρηθεί να δοθεί μια απάντηση στο κυρίαρχο ερώτημα κατά πόσο ο προβληματισμός που εκφράζεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι θα ήταν εντέλει δόκιμο να χαρακτηριστεί *αισιόδοξος* στον πυρήνα του.

Η αισιοδοξία αυτή απορρέει από τη συστηματική σύνδεση της αγωνίας με την ελευθερία. Μέσα από την κατάδειξη της σχέσης, ο Ταρκόφσκι όχι μόνο δεν απορρίπτει, αλλά ενίοτε φαίνεται ακόμα και να *εξυμνεί* την αγωνία, ως δύναμη παραγωγική και ελπιδοφόρα στην οποία μπορούν να αναζητηθούν και οι πρώτες ενδείξεις του αυθεντικότερου τρόπου βίωσης που το υποκείμενο επιδιώκει μέσω της υπέρβασης. Μέσα από την αγωνία τα πρόσωπα στις ταινίες του Ταρκόφσκι

¹⁴⁵ Πβ. Donald A. Crosby, *The Specter of the Absurd: Sources and Criticisms of Modern Nihilism*, New York, State University of New York Press, 1988, σ. 38.

εισέρχονται σε μια διαδικασία *εκλογής* των πράξεων και κατ' επέκταση του εαυτού τους. Η ελευθερία την οποία προσεγγίζουν, ως προϊόν αγωνίας και βαθύτερης συνειδητοποίησης του εαυτού, τα καθιστά ασφαλώς τραγικές υπάρξεις και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί δύναμη χωρίς τίμημα στη ζωή τους (το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι για άλλη μια φορά η περίπτωση του Αλεξάντερ στη *Θυσία*), οι αφηγήσεις εντούτοις του Ταρκόφσκι τη σκιαγραφούν ως προτιμότερη μιας πιο συμβατικής, ασφαλέστερης και λιγότερο αυθεντικής καθημερινότητας. Η πιο πραγματιστική θεώρηση του Βίκτωρ στη *Θυσία*, για παράδειγμα, ως αντίπαλο δέος στις επιλογές του Αλεξάντερ, αντιμετωπίζεται κριτικά. Μια έντονη αίσθηση, ότι η φαινομενική ισορροπία στην καθημερινότητα του Αλεξάντερ πάσχει από την άγνοια πιο μύχιων, δυνάμει απελευθερωτικών πτυχών της πραγματικότητας, κυριαρχεί. Στην ελευθερία αυτή, που μέσω της αγωνίας προσεγγίζουν οι μοναχικοί πρωταγωνιστές του Ταρκόφσκι, μπορεί να διαπιστωθεί η προτεραιότητα του παραλόγου στο έργο του, καθώς και οι πρώτες ενδείξεις για μια κοσμοθεώρηση στην οποία η επιθυμία της εξύψωσης και της διαφυγής από τις εξωτερικές δεσμεύσεις κυριαρχεί. Με απώτερο στόχο να καταλήξουμε στην ταρκοφσκική κατανόηση της υπέρβασης, στρεφόμαστε λοιπόν στο παράλογο, και ιδιαίτερα στα απελευθερωτικά χαρακτηριστικά που ο σκηνοθέτης αποδίδει στην έννοια.

Το πρώτο στοιχείο με το οποίο το παράλογο συνδέεται άμεσα στις ταινίες του Ταρκόφσκι είναι η ατομική *συνείδηση*. Στο έργο του Camus είναι φανερό η κυρίαρχη σημασία που αποδίδεται στην έννοια. Δυσοίωνα αρχικά, η συνείδηση εκλαμβάνεται από τον Camus ως δύναμη διαβρωτική, κοντινή στο αίσθημα του τραγικού¹⁴⁶, ακόμα και στην ιδέα της σήψης¹⁴⁷. Η ίδια αυτή δύναμη που αρχικά φαίνεται να προκαλεί την έκπληξη, να τοποθετεί το άτομο εντός του χρόνου, και έτσι μέσω της επαφής του με

¹⁴⁶ «Αν ο μύθος αυτός είναι τραγικός, είναι γιατί ο ήρωάς του έχει συνείδηση. Πράγματι, πού θα βρισκόταν ο πόνος του, εάν σε κάθε βήμα τον ενθάρρυνε η ελπίδα τη επιτυχίας; Ο σύγχρονος εργάτης κάθε μέρα της ζωής του κάνει την ίδια δουλειά κι αυτή του η μοίρα δεν είναι λιγότερο παράλογο. Αλλά δεν είναι τραγικός παρά στις σπάνιες στιγμές που αποκτά συνείδηση» (Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 143). Όπως διαπιστώνουμε, η συνείδηση στον Camus φαίνεται να συνδέεται έμμεσα, εκτός από την τοποθέτηση του εαυτού σε ένα πλαίσιο, και με την επίγνωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας, πτυχή που στον πιο άμεσα μεταφυσικό Ταρκόφσκι δεν απαντάται.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 12.

τα συχνά εχθρικά αντικειμενικά δεδομένα να το υπονομεύει, διαθέτει εντούτοις παράδοξα και μια κατεξοχήν *απελευθερωτική* ιδιότητα, τη μόνη ικανή να το βοηθήσει να μεταβάλει τον εαυτό του, να επαναπροσδιοριστεί και κατ' αυτό τον τρόπο να αλλάξει και τη σχέση του με όσα το δεσμεύουν και να μεταβεί από την παθητική σε μια δυναμική κατάσταση. Η συνείδηση, ως ύστερο καταφύγιο συνεπώς του υποκειμένου, αποδεικνύεται δύναμη καθαρά *συμφιλιοτική*. «Εδώ είμαι υποχρεωμένος να πω πως (η συνείδηση) είναι καλή. Γιατί με τη συνείδηση αρχίζουν όλα και μονάχα αυτή αξίζει¹⁴⁸», συμπεραίνει ο Camus. Είναι μέσω της συνείδησης που το *παράλογο* διεισδύει στη ζωή του ανθρώπου. Η συνάφειά του μαζί της συνιστά και το πρώτο αναγνωρίσιμο στοιχείο της συχνά αινιγματικής αυτής έννοιας. Στην πορεία του κεφαλαίου θα διαπιστώσουμε τον βαθμό στον οποίο η διαρκής αυτή σύνδεση συνείδησης και παραλόγου απηχείται ως μοτίβο στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι, αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στη συνείδηση από τον Ρώσο δημιουργό.

Μια δεύτερη εξίσου σημαντική και αναγνωρίσιμη ιδιότητα του παραλόγου είναι και η σύνδεσή του με τη *σωματική* διάσταση. Το παράλογο ακριβέστερα ορίζεται από τον Camus ως «επανάσταση της σάρκας»¹⁴⁹. Το αίσθημα του παραλόγου συνίσταται ακριβώς στη μελαγχολική απόσταση από τα εξωτερικά δεδομένα, που βιώνεται ως αποκοπή του σώματος, του φορέα της συνείδησης, από τον περιβάλλοντα χώρο. Η πρώτη αυτή επαφή με το παράλογο φέρει τα χαρακτηριστικά της εξορίας¹⁵⁰. Πρέπει σε αυτό το σημείο να επισημανθεί ότι η βίωση της εξορίας μπορεί να χαρακτηριστεί

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁵⁰ «Βλέπω ακόμα τα δέντρα που ξέρω τη σύστασή τους, το νερό που δοκιμάζω τη γεύση του. Πώς να αρνηθώ αυτό τον κόσμο αφού υφίσταμαι την επίδρασή του, [...] πώς να αρνηθώ τη νύχτα και τις λίγες βραδιές που χαρίζουν στην καρδιά τη γαλήνη; Κι όμως, ολόκληρη η επιστήμη τη γης δεν θα με πείσει ποτέ για το ότι αυτός ο κόσμος μου ανήκει». Στο ίδιο, σ. 28. Μια αξιοσημείωτη διαφορά σε σχέση με τον τρόπο σκέψης του Ταρκόφσκι είναι, όπως παρατηρούμε, η επιλογή της λέξης «ανήκει», που υποδηλώνει έναν διαχωρισμό ανθρώπου και φύσης, μια σχέση που κατ' αρχάς έχει τη βάση της στην κατανόηση (ή στην απουσία κατανόησης) του φυσικού περιβάλλοντος από τον άνθρωπο σε αντιδιαστολή με τη θεώρηση του ίδιου του ατόμου ως μέρους της φύσης, ιδέα που άλλοτε ως πραγματικότητα, άλλοτε ως ανάγκη δεσπόζει στην ταρκοφσκιική θεματική.

στο έργο τον Camus, όπως άλλωστε και σε αυτό του Ταρκόφσκι, από την αμεσότητα μιας κατάστασης *κυριολεκτικής*, δεν έχει δηλαδή τον χαρακτήρα της λυρικής ή της μεταφορικής περιγραφής¹⁵¹. Η εμπειρία της αποκοπής από τον εξωτερικό, υλικό περίγυρο δεν αναφέρεται σε κάποια συναισθηματική στάση ή προδιάθεση του ατόμου, απεναντίας συνιστά ένα πάθος του σώματος – και μπορεί να εντοπιστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια στην ανάγκη του υποκειμένου, ως ένσαρκης πια οντότητας, να τοποθετηθεί σε πλαίσιο. Για τον Camus το στοιχείο αυτό, η βίωση της αποκοπής του υποκειμένου από τον εξωτερικό περίγυρο, ορίζεται κατ' επανάληψη ως σωματική *εξέγερση* – ένα στοιχείο στο οποίο θα επανέλθουμε σύντομα κατά τη διερεύνηση σχετικών μοτίβων στο ταρκοφσκικό έργο.

Η σαρκική αυτή επανάσταση, που συμπορεύεται και με τη γέννηση του αισθήματος του παραλόγου, προκύπτει μέσα από την επιδίωξη μιας αυθεντικότερης ύπαρξης. «Τα ουσιαστικά στοιχεία του ανθρώπινου δράματος είναι η νοσταλγία της ενότητας, ο πόθος του απόλυτου»¹⁵², διαβάζουμε στον *Μύθο του Σισύφου*, προδιάθεση που σε ένα πρώτο τουλάχιστον επίπεδο φαίνεται καταδικασμένη στην αποτυχία, καθώς εξορισμού είναι αδύνατο να ικανοποιηθεί. «Ας μην ελπίζουμε. Ποτέ πια δεν θα μπορέσουμε να ξαναφτιάξουμε τη γνωστή και ήρεμη όψη που μας έδινε τη γαλήνη»¹⁵³. Η βαθύτερη αιτία της απώλειας που περιγράφει ο Camus είναι ασφαλώς η ενεργοποίηση της συνείδησης. Οι δύο διαστάσεις του παραλόγου που προτάσσονται από τον Ταρκόφσκι, η προτεραιότητα της σάρκας και η σημασία της συνείδησης, από την οποία ξεκινά ο συλλογισμός του Camus, θα πρέπει επομένως να νοηθούν ως συναφείς μεταξύ τους. Η ευρύτερη στάση του Ταρκόφσκι απέναντι στην έννοια του παραλόγου, και ακριβέστερα απέναντι στον ρόλο της συνείδησης στη σύλληψη της έννοιας καθώς και στη συμμετοχή της σάρκας στη βίωση του παραλόγου, μπορεί να περιγραφεί ως ουσιαστικά παρεμφερής με αυτή του Camus, παρά την τόσο εμφανή διαφορά ανάμεσα στα πολιτιστικά, ιστορικά και θεωρητικά πλαίσια στα οποία οι δύο στοχαστές κινήθηκαν.

¹⁵¹ Ακόμα και στα λογοτεχνικά έργα του Καμύ το μοτίβο είναι σαφές. Πβ. Αλμπέρ Καμύ, *Η εξορία και το Βασίλειο*, μτφ. Γιάννης Αγγέλου, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1984.

¹⁵² Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 26.

¹⁵³ Στο ίδιο, σ. 27.

Το πρώτο που μπορεί να διαπιστωθεί σε σχέση με την έννοια της συνείδησης στον μυθοπλαστικό κόσμο του Ρώσου σκηνοθέτη είναι η σταθερή ταύτισή της με μια ωρίμαση των κεντρικών ηρώων του, που κατά κανόνα μπορεί να περιγραφεί ως επώδυνη. Στις ταινίες του Ταρκόφσκι η συνείδηση συνδέεται σταθερά με μια επίγνωση *απώλειας*. Συνεπώς με μια ευρύτερη αφηγηματική αλλά και θρησκευτική, μεταφυσική παράδοση¹⁵⁴, ο Ταρκόφσκι τείνει κατ' αρχάς να αντιλαμβάνεται την αθωότητα ως προσυνειδησιακή κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης: το πεδίο της αθωότητας χάνεται, όταν η συνείδηση ενεργοποιείται.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εδώ το όνειρο κατά την εναρκτήρια σκηνή από τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*. Ένα αγόρι γύρω στα δώδεκα πετάει πάνω από ένα αγροτικό τοπίο σε κατάσταση εμφανούς χαράς. Προσεγγίζει τη μητέρα του και πίνει νερό από έναν κουβά κοντά της. Άξιος παρατήρησης ο συνδυασμός υλικών στοιχείων (η φύση, το νερό) και νύξεων προς την υπέρβαση (το μοτίβο της πτήσης του αγοριού). Ξαφνικά και απροσδόκητα, η γυναίκα σκοτώνεται από τις σφαίρες των αθέατων ακόμα Γερμανών στρατιωτών. Σε όλη την υπόλοιπη ταινία ο Ιβάν, έχοντας πια συνείδηση της πραγματικότητας και των πολλαπλών πτυχών της, φαίνεται να έχει απολέσει την αθωότητα, προκαλώντας σε όσους τον συναντούν ένα μείγμα «τρυφερότητας, έκπληξης και επώδυνης δυσπιστίας», σύμφωνα με τη διατύπωση του Sartre¹⁵⁵.

Εντούτοις, λιγότερο καθαρό, και συνεπώς εξαιρετικά ενδιαφέρον ως πεδίο προς διερεύνηση, είναι το κατά πόσο το αρχικό τοπίο της αθωότητας νοείται για τον Ταρκόφσκι ως οριστικά και αμετάκλητα χαμένο ή ως μια κατάσταση της ύπαρξης που μπορεί, αν όχι να κατακτηθεί ξανά, να προσεγγιστεί εκ νέου. Σίγουρα τα κεντρικά πρόσωπα στις ταινίες του φαίνεται να πιστεύουν το δεύτερο, καθώς καθορίζονται τόσο ισχυρά από την προσπάθειά τους να επαναφέρουν το αντικείμενο της απώλειας.

¹⁵⁴ Για την αντίληψη της απώλειας της αθωότητας και τη συνάφειά της με την έλευση της συνείδησης πβ. Paul Edwards, «Existentialism and Death: A survey of some confusions and Absurdities», John Donnelly, *Language, Metaphysics and Death*, New York, Fordham University Press, 1999, σ. 50.

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations VII*. Επίσης πβ. Nathan Dune, *Tarkovsky*, σ. 32.

Οι ταινίες του Ταρκόφσκι, με πιο προφανές παράδειγμα το *Σολάρις*, μπορούν υπό αυτή την έννοια να ιδωθούν σαν παραλλαγές του μύθου του Ορφέα που επιδιώκει την ανάσυρση του αγαπημένου προσώπου που χάνεται μέσα από τις σκιές, και κατ' επέκταση του απολεσθέντος παρελθόντος. Η αναζήτηση αυτή επιπλέον συνδέεται άμεσα με τον υπαρξιακό τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, όχι μόνο λόγω του φαινομενικά μάταιου χαρακτήρα της, που με τη σειρά του προσδίδει στο υποκείμενο τα χαρακτηριστικά του παράλογου ήρωα, αλλά και για έναν ακόμα πιο δυσδιάκριτο λόγο: καθώς, όπως ήδη αναφέρθηκε, το αντικείμενο της επιθυμίας των ταρκοφσκικών ηρώων είναι προσυνειδησιακό, δεν μπορεί παρά να προσεγγιστεί με τρόπους κυρίως *δαισθητικούς* και όχι γνωστικούς. Αναφέρομαι εδώ σε παραμέτρους όπως η μνήμη ή το όνειρο, που, όπως θα δούμε εκτενέστερα κατά την ανάλυσή μας, προτάσσονται από τον Ταρκόφσκι ως ασφαλέστεροι τρόποι προσέγγισης του πραγματικού.

Ήδη μια βασική διαφορά σε σχέση με το παράλογο και τη συνάφειά του με τη συνείδηση μπορεί να παρατηρηθεί ανάμεσα στην προσέγγιση που υιοθετούν οι αφηγήσεις του Ταρκόφσκι και αυτή που προτάσσεται στον δοκιμιακό λόγο του Camus. Για τον Camus η συνείδηση είναι πρωταρχικά συνείδηση της *σκληρότητας* του κόσμου, ενώ για τον Ταρκόφσκι συνείδηση της *απώλειας* ή και της απομάκρυνσης ενός, άλλοτε κεκτημένου, ιδανικότερου τοπίου και πεδίου της ύπαρξης. Το παράλογο κατ' επέκταση στις ταινίες του Ταρκόφσκι, ως αίσθημα και ως υπαρκτή πτυχή της πραγματικότητας, συνδέεται μεν συστηματικά με τη συνείδηση του υποκειμένου, σε συμφωνία με την ευρύτερη υπαρξιστική παράδοση, ο σκηνοθέτης διαφοροποιείται εντούτοις χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο που σκιαγραφεί τον *χαρακτήρα* της εν λόγω συνείδησης. Ακόμα και στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, που, καθώς αναφέρονται στον πόλεμο, αντιμετωπίζουν τη σκληρότητα του κόσμου ως μια κατάσταση υπαρκτή και δεδομένη, η συνείδηση προσφέρει καταφύγιο. Καθώς συνδέεται άμεσα με το εσωτερικό τοπίο του αγοριού, και ιδιαίτερα με τη δύναμη της ανάμνησης που αναπλάθει με λυρικό τρόπο ένα παρελθόν πολύτιμο, η συνείδηση στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* φαίνεται να σχετίζεται με την ποιητική βίωση και να επιτελεί συμφιλιοτική προς το εχθρικό περιβάλλον λειτουργία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ταρκοφσκικής λειτουργίας της συνείδησης είναι οι αναμνήσεις στον *Καθρέφτη*, στιγμές που, χωρίς να μπορούν να χαρακτηριστούν ειδυλλιακές (στην πλειονότητά τους διαπνέονται από τρόμο ή από ένταση), καλούν

τον Αλεξέι, το κεντρικό πρόσωπο, σε αυτοπροσδιορισμό και επαφή με τον ενδότερο εαυτό του. Ο κόσμος που αποκαλύπτεται στις σκηνές του *Καθρέφτη* δεν είναι ένας κόσμος σιωπηλός απέναντι στις επιθυμίες του υποκειμένου, όπως αυτός που σκιαγραφείται στα έργα του Camus, αλλά ένας τόπος αυθεντικής βίωσης, που, παρά την αναφορά του στο παρελθόν, πρέπει να προσεγγιστεί *άμεσα*, προκειμένου ο Αλεξέι να καταφέρει να υπάρξει αληθινά στο παρόν. Το υπαρξιακό βάρος της ταινίας εντοπίζεται ακριβώς στην έμφαση στην αυθεντικότερη βίωση. Το παράλογο προκύπτει εξαιτίας του φαινομενικά ανέφικτου της όλης διαδικασίας. Ενώ στις προσδοκίες ωστόσο, το αιγυπτιακό τέλος του *Καθρέφτη*, στο οποίο μορφές της παιδικής ηλικίας και του παρόντος συνυπάρχουν αρμονικά, υποδεικνύει ότι μια τέτοια επιστροφή είναι πραγματικά δυνατή.

Η ιδιαιτερότητα του τρόπου με τον οποίο ο Ταρκόφσκι αντιλαμβάνεται τη συνείδηση μπορεί να αναζητηθεί επίσης στην προσεκτική απόσταση που στις αφηγήσεις του φαίνεται να κρατά από την ιδέα ότι η επαφή με τη συνείδηση είναι δύναμι επικίνδυνη, ένα θεματικό μοτίβο το οποίο έχει την καταβολή του στη *Γένεση* (ο καρπός της γνώσης που οδηγεί στην αμετάκλητη εξορία) και με το οποίο Ρώσοι στοχαστές, όπως ο Σεστώφ, φαίνεται να έχουν σημεία επαφής¹⁵⁶. Για τον Ταρκόφσκι αντίθετα η καταβύθιση σε βαθύτερα υποστρώματα της συνείδησης είναι πάντα επιθυμητή, ακόμα και όταν συνεπάγεται μοναξιά¹⁵⁷. Πιο ριζικές είναι οι διαφορές του Ταρκόφσκι σε σχέση με την ψυχαναλυτική, φροϊδική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η επαφή με τη βαθύτερη συνείδηση συνιστά κατά κάποιο τρόπο τον στόχο, το επίπεδο στο οποίο οι αναμνήσεις, που το άτομο έχει λησμονήσει προσωρινά μέσω της απώθησης, δύνανται μέσω της αυτοανάλυσης να ανασυρθούν. Το παρελθόν για τον Ταρκόφσκι, παρά τον καθοριστικό ρόλο που και ο ίδιος, όχι διαφορετικά από τον Freud, αποδίδει στην παιδική ηλικία, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί στο πλαίσιο των ταινιών του τραυματικό. Επιπλέον, η πορεία προς το τοπίο του παρελθόντος, όπως θα

¹⁵⁶ Πβ. Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*, σ. 76.

¹⁵⁷ Ο σύνδεσμος ανάμεσα στη «σκέψη και στη σήψη» που επισημαίνεται από τον Camus (Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 12), καθώς και η ευρύτερη αίσθηση μιας πιο μοναχικής βίωσης ως συνέπεια της συνείδησης που γενικότερα παρατηρείται στους υπαρξιστές, δεν θα πρέπει να συγχέονται με την προαναφερθείσα θρησκευτική στην καταβολή της θεώρησης.

δούμε αναφερόμενοι στην υπέρβαση, δεν έχει για τον Ταρκόφσκι τον χαρακτήρα της εξ αποστάσεως ανάμνησης μέσω της ανάλυσης, αλλά της ουσιαστικής ανασύστασης ή ακόμα και της κυριολεκτικής επιστροφής¹⁵⁸.

Ο Ταρκόφσκι δεν αντιλαμβάνεται εν κατακλείδι τη συνείδηση ούτε ως αρνητική δύναμη αλλά ούτε και ως επιθυμητό στάδιο αφύπνισης και αυτογνωσίας στο οποίο το άτομο πρέπει να φτάσει, σε αντιδιαστολή με τη λήθη ή την απώθηση της φροϊδικής και σουρεαλιστικής παράδοσης, ως γνωστικό δηλαδή πεδίο. Οι ταινίες του τη σκιαγραφούν ως έννοια πιο άμεσα συναφή με την ανάγκη του υποκειμένου για μια αυθεντικότερη, πιο υπεύθυνη στάση απέναντι στην καθημερινότητα. Ο όλος προβληματισμός του Ταρκόφσκι περί συνείδησης αναφέρεται στην ικανότητα *ποιητικής* διαχείρισης της πραγματικότητας από πλευράς του υποκειμένου και όχι στη δυνατότητα ορθολογικής προσέγγισής της. Ο κόσμος στις ταινίες του γίνεται αντιληπτός με αισθητικούς όρους, ως έργο τέχνης, και όχι με γνωστικούς ως πρόβλημα προς διερεύνηση.

Μπορούμε σε αυτό το σημείο να καταλήξουμε σε δύο επιμέρους παρατηρήσεις. *Πρώτον*, η συνείδηση για τον Ταρκόφσκι είναι πάντα ατομική, ξεχωριστή για κάθε υποκείμενο, συνάρτηση της ιδιαίτερης ευαισθησίας του. Δεν έχει σχέση με τη διερεύνηση των αντικειμενικών δεδομένων. *Δεύτερον*, η συνείδηση στις ταινίες του Ταρκόφσκι μπορεί να γίνει κατανοητή ως δύναμη απελευθερωτική, η σύνδεση της

¹⁵⁸ Στο *Σμιλεύοντας το Χρόνο* η θέση αυτή εξετάζεται εκτενώς, σε μια ανάλυση από την οποία προκύπτει και ο τίτλος του δοκιμίου: «Λένε πως ο χρόνος είναι αμετάκλητος. Κι είναι αλήθεια με την έννοια ότι δεν μπορείς να φέρεις πίσω τα περασμένα. Τι ακριβώς είναι αυτά τα “περασμένα”; Όλα όσα πέρασαν; Και τι σημαίνει “πέρασαν” για κάποιον, όταν για τον καθένα μας το παρελθόν είναι φορέας κάθε συγκεκριμένου πράγματος στο παρόν μας σε κάθε στιγμή μας; Από μια άποψη το παρελθόν είναι πολύ πιο πραγματικό από το παρόν ή τουλάχιστον πιο σταθερό, πιο ανθεκτικό. Το παρόν γλιστρά μέσα από τα χέρια μας και χάνεται σαν άμμος, και μόνο όταν το αναπολούμε αποκτά υλικό βάρος. Τα δαχτυλίδια του βασιλιά Σολομώντα είχαν το επίγραμμα “Όλα θα περάσουν”. Εγώ, αντίθετα, θέλω να επισύρω την προσοχή στον τρόπο με τον οποίο ο χρόνος, με την ηθική του σημασία, επιστρέφει. Ο χρόνος δεν χάνεται χωρίς να αφήσει ίχνη, γιατί είναι κατηγορία υποκειμενική, πνευματική. Κι ο βιωμένος χρόνος μένει στην ψυχή μας σαν εμπειρία εν χρόνω». Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 81.

οποίας με την προσέγγιση της ετερότητας της προσδίδει προεκτάσεις καθαρά απελευθερωτικές. Η συνείδηση του εαυτού και του κόσμου για τον Ταρκόφσκι παρουσιάζει ειδικότερα σαφείς ομοιότητες με την καλλιτεχνική πρόσληψη και δημιουργία. Η ετερότητα δεν προσδιορίζεται ορθολογικά αλλά διαισθητικά, προσέγγιση στην οποία βασίζεται και η συνάφεια της συνείδησης με το παράλογο: ο κόσμος (όπως άλλωστε και το άτομο) για τον Ταρκόφσκι συνδέεται με το *μυστήριο*. Στο μυστήριο αυτό αναζητείται άλλωστε και το τόσο σημαντικό γι' αυτόν ένθεο στοιχείο. Η ενδοσκοπήση αλλά και η διερεύνηση της ετερότητας απαιτούν στο έργο του πάνω απ' όλα διορατικότητα και εμπιστοσύνη στον κόσμο.

Προκειμένου να ενεργοποιήσει τις απελευθερωτικές δυνάμεις της, η συνείδηση για τον Ταρκόφσκι θα πρέπει να συμπορεύεται με μια ευαισθησία από πλευράς του υποκειμένου, μια ικανότητα ανάγνωσης μύχιων πτυχών του κόσμου. Όπως γίνεται σαφές στο *Σολάρις*, η ουσιαστικότερη αναζήτηση που μπορεί να πραγματοποιήσει κανείς είναι αυτή του εσωτερικού του τοπίου και μόνο κατ' αυτό τον τρόπο είναι δυνατό να επιτευχθεί η επαφή και με το Άλλο. Γίνεται αντιληπτό ότι η συνείδηση στις ταινίες του Ταρκόφσκι νοείται πρωταρχικά ως συνείδηση εαυτού.

Επισημαίνεται τέλος ότι η συνείδηση όχι μόνο συμπορεύεται με το παράλογο στην ταρκοφσκική μυθοπλασία, αλλά επιπλέον επιτελεί και η ίδια μια λειτουργία μάλλον *ποιητική*. Καθώς ο κόσμος σκιαγραφείται ως μια οντότητα που χαρακτηρίζεται από μυστήριο, η έμφαση στο υποκείμενο συνοδεύεται από μια εστίαση στην εξ ορισμού μοναχική, δημιουργική του προδιάθεση: ενδεικτική είναι η παρουσία του Αντρέι Ρουμπλιώφ, που μέσα από την πράξη της ζωγραφικής μεταπλάθει τις οδυνηρές εξωτερικές συνθήκες σε καλλιτεχνικό έργο, και ιδιαίτερα ο Στάλκερ και ο Κρις, που κυριολεκτικά προσπαθούν να αναπλάσουν τον εσωτερικό τους κόσμο σε νέα σώματα και μορφές μέσα από τη Ζώνη και τον Ωκεανό του Σολάρις αντίστοιχα. Μέσα από τη συνείδηση οι μορφές αυτές δεν αναζητούν απλώς το νόημα, αλλά σε μεγάλο βαθμό το αναπλάθουν. Φυσική προέκταση της δημιουργικής αντιμετώπισης του παραλόγου από τη συνείδηση είναι κατ' επέκταση η έμφαση που δίνεται από τον Ταρκόφσκι στην ιδέα της δημιουργίας, όχι ως ιδιαίτερη πράξη στην οποία ένα υποκείμενο προσφεύγει μόνο σε μια ξεχωριστή στιγμή της ζωής του, αλλά ως διαρκή κατάσταση της ύπαρξης, άρρηκτα συνδεδεμένη με τον δυναμικό και ενεργητικό χαρακτήρα της

συνείδησης. Η σημαντική αυτή προέκταση της δημιουργίας θα αναλυθεί στην ενότητα που ακολουθεί.

2.2 Το παράλογο και η δημιουργία

Η ιδέα της απώλειας, που τόσο στενά συνδέεται με τη συνείδηση στο έργο του σκηνοθέτη, δεσπόζει ευρύτερα στην εικονογραφία και στη θεματική των ταινιών του, παρουσιάζει ωστόσο μάλλον αινιγματικό χαρακτήρα. Ακόμα και στις περιστάσεις κατά τις οποίες η πλοκή συγκεκριμενοποιεί αυτό που στερούνται οι ήρωες (μια αγαπημένη γυναίκα από το παρελθόν στο *Σολάρις*, τον τόπο γέννησης στη *Νοσταλγία*, την περίοδο προ του πολέμου και τη θαλπωρή που διαταράχτηκε ανεπανόρθωτα στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*), τα πρόσωπα και οι χώροι αποκτούν ξεκάθαρα προεκτάσεις ευρύτερες. Τα αντικείμενα αυτά της επιθυμίας των ταρκοφσικών προσώπων φαίνονται, στο πλαίσιο των ταινιών του, όχι να συμβολίζουν, αλλά να ενσαρκώνουν (κυριολεκτική εδώ η χρήση του όρου, ως *σάρκα*, ως σωματικές οντότητες) το ιδανικότερο πεδίο της ύπαρξης που μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσω της αυθεντικότερης βίωσης.

Ο χρόνος κατά τον οποίο πραγματοποιήθηκε η τόσο καθοριστική για τη δημιουργία του αισθήματος του παραλόγου απώλεια δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια στο εκάστοτε πλαίσιο της μυθοπλασίας των ταινιών, αλλά αφήνεται σε μια πιο υπαινικτική διαχείριση. Ακόμα και αν η Χάρι αυτοκτόνησε σε μια δεδομένη χρονική στιγμή στο παρελθόν του Κρις και η μητέρα του Ιβάν δολοφονήθηκε από Γερμανούς στρατιώτες κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, περιστατικό που στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* ανοίγει την ταινία, λειτουργώντας ως εναρκτήριο γεγονός της όλης αφήγησης, οι στιγμές αυτές φαίνεται να εκφράζουν μια ευρύτερη κοσμική δυσαρμονία, όχι απλώς ένα οδυνηρό βίωμα στη ζωή των κεντρικών προσώπων. Το συμβάν μιας δολοφονίας, που μπορεί να αιτιολογηθεί και να προσδιοριστεί με ακρίβεια στην ιστορία, δεν αφορά την αφήγηση, αλλά αποτελεί έκφραση της γενικότερης έλλειψης που πυροδοτεί. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο ότι δεν βλέπουμε ποτέ το πρώτο περιστατικό, τις λεπτομέρειες του οποίου πληροφορούμαστε πολύ αργότερα, ενώ στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* η σκηνή της δολοφονίας δίνεται μέσω ενός ονείρου του αγοριού. Και στις δύο περιπτώσεις η υποκειμενική εμπειρία καθορίζει την αντίληψη των οδυνηρών περιστατικών. Ο Ταρκόφσκι αποφεύγει την ιδέα του τραύματος, όπως με συνέπεια αποφεύγει ευρύτερα την ψυχολογική γλώσσα, ανάγοντας την προσωπική

έλλειψη σε τομή γενικότερης εμβέλειας, σε απώλεια μιας αλλοτινής αρμονίας και γαλήνης. Η κοσμική αυτή διάσταση ωστόσο παραμένει βίωμα ατομικό. Στη *Νοσταλγία* το όνειρο για το τέλος του κόσμου μάς αφορά κυρίως λόγω της επίδρασης που έχει στον Ντομένικο, ενώ η κυριολεξία ή μη του πυρηνικού πολέμου στη *Θυσία* έχει εντέλει μικρή σημασία, αφού το πρωτεύον παραμένει η πράξη στην οποία ωθείται ο Αλεξάντερ επηρεασμένος από αυτό.

Το *αίσθημα* του παραλόγου, ως αρχικό ερέθισμα που προηγείται της ενεργοποίησης της συνείδησης και την προκαλεί, θα πρέπει να διαχωριστεί, σε αυτό το σημείο, από τη θεωρητική έννοια του παραλόγου και όλες τις απελευθερωτικές της προεκτάσεις, ακόμα και αν το οδυνηρό αίσθημα συνιστά ένα πρώτο στάδιο της μετέπειτα πορείας προς την υπέρβαση. Ως πρώτο ερέθισμα, το αίσθημα του παραλόγου που αντιμετωπίζουν τα πρόσωπα του Ταρκόφσκι μπορεί να χαρακτηριστεί από τον μαρτυρικό χαρακτήρα του. Η πηγή του αισθήματος αυτού ωστόσο, σε αντιδιαστολή με τα δύο προαναφερθέντα παραδείγματα της απώλειας ενός αγαπημένου προσώπου, ενδέχεται να είναι ακόμα και ένα ευγενές στοιχείο, μια διάθεση αυθεντικότερης, πιο ευαίσθητης στάσης απέναντι στη ζωή. Διαβάζουμε στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*: «Ακόμα και τα βαθιά, αιώνια και αμετάβλητα αισθήματα για τα οποία μιλά ο *Καθρέφτης* αποτελούν πηγή σύγχυσης και ακατανοησίας για τον ήρωα, που δεν μπορεί να συλλάβει γιατί να υποφέρει συνεχώς εξαιτίας τους, γιατί να υποφέρει από την ίδια την αγάπη και τη στοργή»¹⁵⁹. Σε άμεση συμφωνία εδώ με όσα εκφράζει και ο Camus στον *Μύθο του Σισύφου*, η επίγνωση της μοναξιάς¹⁶⁰ έχει εξ ορισμού σχεδόν χαρακτήρα *ατομικής* απώλειας και όχι συλλογικής. Παρά τις αναφορές ακόμα και σε εσχατολογικές καταστάσεις όπως το «τέλος του κόσμου», ιδιαίτερα στη *Νοσταλγία* και στη *Θυσία*¹⁶¹ δεν είναι η ανθρωπότητα που στερήθηκε τον αυθεντικότερο χρόνο αλλά το υποκείμενο.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 272-273.

¹⁶⁰ Για τη μοναξιά στον Ταρκόφσκι, ειδικά τη μορφή του Ρουμπλιώφ, άξια αναφοράς είναι η γοητευτική προσωπική ανάγνωση του Mark Le Fanu. Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, British Film Institute Publishing, 1987, σ. 35.

¹⁶¹ Για το εσχατολογικό στοιχείο στον Ταρκόφσκι, πβ. Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, σ. 66. Το θέμα απασχολεί ακόμα τον Narimar Skakon, παρά την έμφασή του στα φορμαλιστικά έναντι των θεωρητικών στοιχείων

Τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* αναφέρονται λεπτομερώς σε αυτή την πορεία αναζήτησης του αυθεντικότερου τοπίου και της επαφής με τα παράλογα εξωτερικά δεδομένα. Μέσω της συνείδησης του εαυτού του, ως ατομικής πια οντότητας, ο μικρός ήρωας διανύει την ίδια βασανιστική απόσταση που αργότερα ο Ταρκόφσκι εικονογραφεί σε κάθε ταινία του, πασχίζοντας να υπάρξει στον νέο αφιλόξενο τόπο που τον περιβάλλει. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ακόμα και τα παιδιά που πρωταγωνιστούν στις ταινίες του Ταρκόφσκι δεν μπορούν εύκολα να χαρακτηριστούν άμοιρα συνείδησης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Sartre, ένας φιλόσοφος που τόσο σταθερά επιστρέφει στις έννοιες της ευθύνης και της συνείδησης, παρατηρεί αναλύοντας τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* πως ο δεκάχρονος πρωταγωνιστής έχει ψυχοσύνθεση ενηλίκου¹⁶², μια βίωση που καμία σχέση δεν έχει με το ιδεώδες της παιδικής ηλικίας ως τόπου εξιδανικευμένης αθωότητας. Στην πρώτη αυτή ταινία του Ταρκόφσκι ασφαλώς υπάρχει αντικειμενική εξωτερική αιτιολόγηση της σύστασης μιας τόσο ενήλικης κοσμοθεώρησης από πλευράς των βιωμάτων του αγοριού: ο πόλεμος, ως ιστορικό γεγονός και ως η κατεξοχήν παράλογη πράξη. Το παράλογο εντούτοις που αφυπνίζεται από τα εξωτερικά ερεθίσματα, εν προκειμένω της ιστορίας, εξακολουθεί να βιώνεται πραγματικά μέσω της συνείδησης του αγοριού, γεγονός που υποδηλώνεται οπτικά μέσα από τη συνεχή επικοινωνία ονειρικών και ρεαλιστικών μοτίβων.

Η προσυνειδησιακή κατάσταση που ζητάει ο Ιβάν, η αρχική πραγματικότητα που προηγείται της βίαιης αλλά αναπόφευκτης ενηλικίωσής του, δίνεται με καθαρά ποιητικούς όρους στις ισχυρές σκηνές του ονείρου. Η όποια απελευθερωτική δύναμη λοιπόν στο επίπεδο του ονείρου, της φαντασίας, και ασφαλώς της τέχνης, προϋποθέτει για τον Ταρκόφσκι, όπως και για τον Camus, τη συνείδηση. Αν υπάρχει «νοσταλγία της ενότητας, πόθος για το απόλυτο»¹⁶³, για να επανέλθουμε στην ορολογία του Camus, σε καμία περίπτωση στο έργο των δύο στοχαστών ο πόθος αυτός δεν τίθεται σε αντιδιαστολή με τη συνείδηση που παραμένει πολύτιμη,

της έννοιας (Narimar Skakov, *The Cinema of Andrei Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London, I.B Tauris, 2012, σ.173).

¹⁶² Στο Jean-Paul Sartre, *Situations VI*. Επίσης πβ. Dune Nathan, *Tarkovsky*, σ. 32.

¹⁶³ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 26.

αναπόσπαστη και δημιουργική πτυχή της ύπαρξης, ακόμα και ως ενδεχόμενη πηγή τρόμου.

Στις επόμενες παραγράφους θα εξετάσουμε συνοπτικά τον τρόπο που οι προαναφερθείσες πτυχές της έννοιας του παραλόγου, η συμπόρευση με την υποκειμενική συνείδηση αλλά και η τάση προς τη δημιουργία γίνονται κατανοητές στο κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι. Θα διαπιστωθεί η συνάφειά του με την ευρύτερη σκέψη και τον προβληματισμό των υπαρξιστών, όπως αυτός πυκνώνεται κριτικά από τον Camus, αλλά και οι ουσιαστικές επιμέρους διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους δύο στοχαστές. Η δεδομένη γοητεία που ασκεί το έργο του Camus στον Ταρκόφσκι, η οποία εκφράζεται και με την επιθυμία του σκηνοθέτη να μεταφέρει στον κινηματογράφο την *Πανούκλα*¹⁶⁴, και ιδιαίτερα την άμεση αναφορά στον Σίσυφο ως απόλυτο εκφραστή του ανθρώπινου πάθους και της υπαρξιακής αγωνίας στο *Σολάρις*, υποδεικνύει ενδεχόμενη επιρροή¹⁶⁵. Το βαθύτερο σημείο συνάντησης των δύο εκ πρώτης όψεως αρκετά διαφορετικών στοχαστών ωστόσο έγκειται στον κοινό θεματικό προβληματισμό περί παραλόγου, που βρίσκει στις ιδέες της συνείδησης και του σώματος, ως φορέα του πάθους της ύπαρξης, την πληρέστερή του μορφή.

Η σχέση του Camus με τον Ταρκόφσκι παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς μπορεί να χαρακτηριστεί πιο περίπλοκη συγκριτικά με τη φιλοσοφική συγγένεια που συνδέει τον σκηνοθέτη με τον Kierkegaard ή με τον κύκλο των Ρώσων μεταφυσικών φιλοσόφων, λιγότερο δομημένη πάνω σε μια εύκολα ανιχνεύσιμη, κοινή εννοιολογική ή μεταφυσική βάση και πιο άμεσα συσχετιζόμενη με μια παρεμφερή – ταυτόσημη σχεδόν – πρόσληψη της σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο: η σχέση αυτή ατόμου και κόσμου μπορεί να χαρακτηριστεί σχέση *δημιουργίας* και όχι απλής παθητικής ενατένισης. Το πρότυπο του Ταρκόφσκι για το δρων υποκείμενο είναι πάντα ο καλλιτέχνης δημιουργός, ο οποίος μέσα από τη συνεχή μετάπλαση των βιωμάτων σε νέες μορφές αλλάζει δυναμικά όσα τον περιβάλλουν. Στην προσπάθειά του λανθάνει μια επιθυμία για ελευθερία από τις δεσμεύσεις των εξωτερικών συνθηκών. Όταν η ελευθερία αυτή δεν προσεγγίζεται με πιο ιδεαλιστικούς όρους

¹⁶⁴ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγιο 1970-1986*, σ. 55.

¹⁶⁵ Για μια λεπτομερέστερη αναφορά της διάστασης αυτής βλ. σημείωση 96, κεφάλαιο 1.

μέσω της αισθητικής και καλλιτεχνικής παραγωγής, εκφράζεται στο πεδίο της αισθητής πραγματικότητας. Ο Αντρέι Ρουμπλιώφ που ζωγραφίζει σιωπηλός, προσεγγίζοντας την ασκητική ζωή, και ο μίμος που, στην ίδια ταινία, χορεύει ντυμένος με δέρματα ζώων, ως απόηχος ενός παλιότερου προχριστιανικού κόσμου, σκιαγραφούνται υπό αυτή την έννοια ως φιγούρες αδελφικές. Όπως στο έργο του Camus, η εξέγερση της σάρκας εκλαμβάνεται ως η πιο βασική κατηγορία της ύπαρξης, μια θεώρηση μάλλον ιδιαίτερη ακόμα και στο πλαίσιο των ευρύτερων θεωρητικών παραδόσεων με τις οποίες ο Ταρκόφσκι έχει συνδεθεί και συμπορευτεί. Για τον Ταρκόφσκι, η έκκληση για έκφραση και καλλιτεχνική δημιουργία, δύο καταστάσεις που σε καμία περίπτωση δεν διαχωρίζει από το πεδίο του καθημερινού, παρουσιάζει τον χαρακτήρα της άμεσης βιοτικής ανάγκης¹⁶⁶. Δεν είναι τόσο η υπαγορευμένη από την ελευθερία αγωνιστική πράξη, όπως στον Sartre, μέσω της οποίας το υποκείμενο καταξιώνεται στον Ταρκόφσκι, όσο η ιδέα του ζην πλήρως¹⁶⁷.

Η παράλογη δημιουργία συνίσταται κατά τον Camus στην ικανότητα του υποκειμένου να μετατρέπεται το ίδιο σε φυσική έκφανση του παραλόγου, ως σωματική πια οντότητα. Η παράδοξη αισιοδοξία στο περίφημο σχετικό απόσπασμα του *Μύθου του Σισύφου* θα πρέπει σε αυτό το πλαίσιο να ιδωθεί σε συνάρτηση με το μοντέλο του ποιητή-δημιουργού, στον οποίο άλλωστε αφιερώνεται μια ολόκληρη ενότητα του βιβλίου («Η παράλογη δημιουργία»)¹⁶⁸. Η ίδια παράδοξη αισιοδοξία, που σχετίζεται με μια βαθύτερη αποδοχή της ζωής, δεν είναι ξένη στον κόσμο του Ταρκόφσκι. Αν ο Αλεξάντερ στη *Θυσία* πρεσβεύει την εξεγερσιακή πτυχή της παράλογης δημιουργίας, η οποία εκφράζεται σε μια οριακή στιγμή, εκφραστής της παράλογης δημιουργίας ως *διαρκούς* βιοτικής ανάγκης είναι ο ομότιτλος ήρωας στο *Στάλκερ*, ένα πρόσωπο που, μέσα από τη στροφή στο παράλογο, ζει με έναν τρόπο που σκιαγραφείται ως εντέλει

¹⁶⁶ Ο αισθητισμός, όπως εκφράζεται από μορφές όπως ο Rossetti ή ο Wilde, παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με τη συγκεκριμένη ιδέα, όμως δεν συγχέει τα όρια της καλλιτεχνικής έκφρασης και του καθημερινού τόσο στενά. Αντίθετα, παρά την προτεραιότητα που δίνει στην αισθητική πρόσληψη των πραγμάτων, άρα και στην τέχνη, θεωρεί το πεδίο αυτό διακριτό από τον κόσμο της καθημερινής ζωής.

¹⁶⁷ Για τη βίωση αυτή εντός του χρόνου της καθημερινότητας στον Ταρκόφσκι με ιδιαίτερη αναφορά στον *Καθρέφτη* πβ. Peter Green, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, London, The Macmillian Press, 1993, σ. 78.

¹⁶⁸ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σσ. 110-137.

ισχυρότερος ηθικά και πιο αυθεντικός αισθητικά σε σχέση με αυτόν που επιλέγουν τα άλλα δύο ανώνυμα πρόσωπα του έργου, ο Επιστήμονας και ο Συγγραφέας. Η αντιπαραβολή, ειδικά με τον δεύτερο, μια ισχυρή σε κάθε περίπτωση καλλιτεχνική παρουσία, που ως καλλιτέχνης φαντάζει εκ πρώτης όψεως επίσης συμπαθής στην ταρκοφσκική αντίληψη, αποδεικνύεται ενδεικτική της βεβαιότητας του Ταρκόφσκι ότι, παρά την ανάγκη του ιδεαλισμού στη ζωή, σε τελική ανάλυση η *πληρέστερη* δημιουργία δεν μπορεί να είναι άλλη από αυτή που πραγματοποιεί κανείς στο επίπεδο της καθημερινότητας. Υπό αυτή την έννοια, το *Στάλκερ* προεκτείνει στις φυσικές της προεκτάσεις την προαναφερθείσα αντιπαραβολή του μίμου, ως πνεύματος της σωματικής αναζήτησης και του κόσμου του καθημερινού, και του Ρουμπλιώφ ως πνεύματος της πιο ιδεαλιστικής προσπάθειας για δημιουργία, προκρίνοντας ξεκάθαρα την πρώτη. Δεν πρέπει να ξεχνάμε άλλωστε ότι και στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* η απόσυρση από τη ζωή, ο ασκητισμός του κεντρικού ήρωα, δεν είναι παρά ένα προσωρινό στάδιο, το οποίο στην τελευταία σκηνή απορρίπτεται και εγκαταλείπεται μαζί με το τάμα σιωπής του Αντρέι. Η περίφημη σκηνή της καμπάνας μπορεί σαφώς να ερμηνευτεί ως η επιλογή του Αντρέι για *επιστροφή στον κόσμο*. Η ιδιότητα του μοναχού, την οποία διατηρεί, δεν αποκλείει την εμπλοκή του στον κόσμο της ζωής. Οι αγιογραφίες του, αντίθετα, αποκτούν την πληρέστερη, ισχυρότερη καλλιτεχνικά μορφή τους, τη στιγμή που το μοναχικό αυτό πρόσωπο συμφιλιώνεται με τις βίαιες εξωτερικές συνθήκες. Παρόμοια σκιαγραφείται η σχέση ανάμεσα σε άλλες δύο μορφές, τον Ντομένικο και τον Αντρέι, στη *Νοσταλγία*: ο αποσυρμένος ιδεαλιστής Αντρέι θα φτάσει στην πληρότητα μόνο ερχόμενος σε επαφή με τον κόσμο του Ντομένικο, της εξεγερμένης σωματικής παρουσίας. Η μεταφυσική πίστη, το κερύ που ο Ντομένικο κληροδοτεί στον εξόριστο ποιητή, αξιοσημείωτα φαίνεται για τον Ταρκόφσκι να συνδέεται πιο άμεσα με τον κόσμο της βίαιης εξέγερσης και της σωματικής βίωσης παρά με αυτόν της ιδεαλιστικής αναζήτησης. Η δράση του Ντομένικο με όλο τον τελετουργικό της χαρακτήρα έχει κυριολεκτική επίδραση, δεν συνιστά μια συμβολική αναπαράσταση αλλά μια ουσιαστική *πράξη* (με όλη την υπαρξιακή σημασία του όρου), που στο πλαίσιο της ταινίας θεωρείται αυτοσκοπός. Η αρχετυπική της λειτουργία δεν θα πρέπει να ταυτιστεί με συμβολικό λόγο.

Ο Στάλκερ μπορεί να χαρακτηριστεί καθαρός φορέας της παράλογης δημιουργίας, θέμα που προβάλλει με μεγαλύτερη σαφήνεια στην τελευταία σκηνή της κατάρρευσής του, αλλά και στη γενναία συνύπαρξή του με τον κόσμο του

θαυμαστού, που εκφράζει η μικρή του κόρη. Με μεγάλη φυσικότητα ο Ταρκόφσκι δίνει τη σύνδεση του θαύματος, τα ποτήρια που με το βλέμμα του μετακινεί το μικρό κορίτσι, και το επίπεδο του καθημερινού, στην απεικόνιση της ζωής στο μικρό σπίτι της οικογένειας, έξω από μια βιομηχανική περιοχή. Η σύντομη σκηνή κατά την οποία ο μελαγχολικός Στάλκερ κουβαλά σιωπηλός το μικρό κορίτσι στους ώμους του, λίγο μετά την επιστροφή από το δραματικό ταξίδι με τους δύο άνδρες στη Ζώνη, απηχεί με απλότητα μια αναμφισβήτητη *αισιοδοξία*, που ωστόσο δεν έχει σχέση με αρετές όπως η υπομονή ή η καρτερικότητα, αντίθετα απορρέει από την ένσαρκη παρουσία του Στάλκερ, τη μαχητική στάση του απέναντι στη ζωή και το πάθος που, όμοια με τους ήρωες του Camus, ενσωματώνει. Η ιδιαιτερότητα του Στάλκερ σε σχέση με τους άλλους ταρκοφσκικούς ήρωες, στους οποίους αναφερθήκαμε, όπως ο Αντρέι Ρουμπλιώφ ή ο Αντρέι στη *Νοσταλγία*, μπορεί να αναζητηθεί ακόμα στο ότι η καλλιτεχνική του ταυτότητα δεν πιστοποιείται επαγγελματικά ή κοινωνικά, παρά μόνο στο επίπεδο της καθημερινής ζωής του.

Στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* το θέμα της παράλογης δημιουργίας εισάγεται διακριτικά μέσω του ονείρου, με το οποίο το αγόρι επανερμηνεύει και μεταλλάσσει τον εξωτερικό κόσμο. Ο καλλιτέχνης για τον Ταρκόφσκι είναι πάνω από όλα ζωντανό υποκείμενο, βρίσκεται σε δυναμική σχέση με την ιστορία και τον χρόνο. Ο Ιβάν βρίσκεται σε δυναμική σχέση με το παρόν, όπως ακριβώς ο Αντρέι που ζωγραφίζει όχι απλώς για να ερμηνεύσει ή να αποδώσει καλλιτεχνικά τον βίαιο χρόνο του παρόντος αλλά και για να συμβάλει σε αυτόν, να τον μεταβάλει. Η συγκεκριμένη προσέγγιση του Ταρκόφσκι στην τέχνη μπορεί σαφώς να χαρακτηριστεί υπαρξιακή: η παράμετρος του παραλόγου καθορίζει την ανάγκη των ηρώων του να στραφούν σε μια πιο δυναμική σχέση με την πραγματικότητα, ανάγκη που με τη σειρά της θα βρει έκφραση στην όλη ταρκοφσκική προσέγγιση της δημιουργίας. Η δημιουργία στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ενέχει τραγικότητα λόγω της άμεσης εξάρτησής της από τον παροντικό χρόνο, τα εξωτερικά δεδομένα, τα οποία ταυτόχρονα πασχίζει να υπερβεί. Παρά τη συνάφεια της καλλιτεχνικής παραγωγής με την αγωνία και τον κόσμο του παραλόγου στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, η έκκληση για χαρά και για ουσιαστική ελευθερία μέσα από την τέχνη διαποτίζει την ταινία και βρίσκει κορύφωση στην πανηγυρική σκηνή της καμπάνας.

Δεν προκαλεί τέλος εντύπωση ότι ακόμα και φιγούρες όπως ο Στεπάν στους *Δικαίους* ή ο Καλιγούλας στο ομώνυμο έργο, πνεύματα της ισχυρής σωματικής εξέγερσης, του διονυσιασμού, ανάγονται από τον Camus σε φορείς του παραλόγου εξίσου ειλικρινείς με τον μελαγχολικό Σίσυφο. Η συνάφεια παράλογης δημιουργίας και καταστροφής που λανθάνει εδώ¹⁶⁹ συνιστά θεμελιώδη κατηγορία και ιδιότητα του παραλόγου και για τον Ταρκόφσκι. Η *Θυσία*, η εξιστόρηση της καύσης του σπιτιού, είναι ίσως η πιο καθαρή εικονογράφηση της παραπάνω ιδέας.

Με δεδομένη την προαναφερθείσα ιδιαίτερη θεώρηση που εκφράζεται στο έργο του Ταρκόφσκι σε σχέση με την έννοια της συνείδησης, με έμφαση στη διαισθητική προσέγγιση της πραγματικότητας και με δεδομένη επίσης την προσεκτική σύνδεση της συνείδησης με μια πορεία δημιουργίας και αυτοπραγμάτωσης, γίνεται αντιληπτό το *θετικό* πρόσημο που της αποδίδεται στις ταινίες του. Η συνείδηση αρχικά μόνο αναστατώνει και γεννά τον φόβο, υποδεικνύοντας το έλλειμμα του υποκειμένου σε σχέση με την ιδανικότερη κατάσταση που επιθυμεί. Σύντομα ωστόσο τα ταρκοφσκικά πρόσωπα επιδιώκουν γενναία όχι απλώς να εξισοροπήσουν τις αντιφάσεις αυτές, αλλά και να υπερβούν ριζικά την παρούσα κατάστασή τους. Όπως οι ήρωες του Camus, έτσι και τα ταρκοφσκικά πρόσωπα δεν βιώνουν εντέλει την ήττα από την επαφή τους με την καθημερινή ζωή, απεναντίας προσβλέπουν στην ελευθερία, καθώς εκφράζουν και ως υποκείμενα που δρουν αλλά και ως σώματα ακόμα, ως φυσικές υπάρξεις, το ιδανικό της ποίησης και της δημιουργίας¹⁷⁰.

Σκόπιμο είναι ωστόσο στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι υπάρχει και μια ακόμα κατηγορία ταρκοφσκικών ηρώων, εκτός των πρωταγωνιστών, στους οποίους η συνείδηση φαίνεται να δρα αμιγώς διαβρωτικά. Πρόκειται για τους σκιαγραφημένους ως αρκετά πανομοιότυπους μεταξύ τους σκοτεινούς χαρακτήρες που δρουν ως αντίπαλο δέος στους πρωταγωνιστές του Ταρκόφσκι. Τον Κύριλλο (στον *Αντρέι*

¹⁶⁹ Πβ. Samantha Novello, *Albert Camus as Political Thinker: Nihilisms and the Politics of Contempt*, Berlin, Springer, 2010, σ. 36.

¹⁷⁰ Πβ. Oddny Sen «The landscape of Dreams: Reflections on the Visual Language, Dreams and Realized Mysticism in Ivan's Childhood», Thorkel Ottarson, *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Cambridge, Cambridge Scholar Press, 2006, σ. 119.

Ρουμπλιώφ), τον Σαρτόριους (στο *Σολάρις*), τον Επιστήμονα (στο *Στάλκερ*) και τον Βίκτωρ (στη *Θυσία*). Κοινό γνώρισμά τους, η αυστηρά ορθολογική προσέγγιση και στάση τους απέναντι στη ζωή. Και στους τέσσερις η συνείδηση, στερημένη πια των διαισθητικών της δυνατοτήτων, αποβαίνει πράγματι συνώνυμη της καταστροφής.

Ίσως η ταινία που πληρέστερα καταδεικνύει την ανάγκη όχι μόνο παραγωγής καλλιτεχνικού έργου αλλά και καθημερινής καλλιτεχνικής *βίωσης* είναι ο *Καθρέφτης*. Στην πρώτη σκηνή του έργου, που συνειρμικά μόνο συνδέεται με όσα θα ακολουθήσουν, ένα αγόρι κατά τη διάρκεια μιας λογοθεραπείας πασχίζει να αρθρώσει καθαρό λόγο. Μόνο υπνωτισμένος θα αρθρώσει τη φράση-κλειδί «Μπορώ να μιλήσω!» Η ίδια κατάσταση ακριβώς θα χαρακτηρίσει αργότερα και τον Αλεξέι, τον κεντρικό ήρωα της ταινίας, ο οποίος μέσα από τη μνήμη επιχειρεί την ανασύσταση του παρελθόντος. Οι αναμνήσεις του συνδέονται όλες με έναν βαθύτατο προβληματισμό περί επικοινωνίας με τον κόσμο και με τα αγαπημένα πρόσωπα του κοντινού περιβάλλοντος. Η ουσιαστικότερη δύναμη ωστόσο στον *Καθρέφτη*, εξαιτίας της οποίας και το παράλογο διαφαίνεται με τη μεγαλύτερη καθαρότητα, είναι η ανάγκη όχι αναπόλησης του παρελθόντος¹⁷¹ αλλά δυναμικής ανασύστασης του εαυτού και του κόσμου μέσω αυτού. «Δε χρειαζόμαστε άλλους κόσμους αλλά καθρέφτες», σχολιάζει ο Κρις στο *Σολάρις*. Η επικοινωνία με το Άλλο, το άλλο πρόσωπο εν προκειμένω αλλά και την ετερότητα ευρύτερα, ακόμα και το θείο, ανάγεται από τον Ταρκόφσκι, στην πλέον καλλιτεχνική της διάσταση, σε δύναμη που βελτιώνει τον φορέα της.

Η εκφραστική, άρα δυνάμει ποιητική διάσταση του έργου, και ειδικά η, τόσο συναφής με την ιδέα του παραλόγου, συσκότιση των ορίων ανάμεσα στον ποιητή και στο καλλιτέχνημα μπορεί επίσης να αναζητηθεί στην κυριαρχία της ύλης που ως θέμα χαρακτηρίζει τον *Καθρέφτη*. Οι εικόνες του *Καθρέφτη* μπορούν να χαρακτηριστούν υποκειμενικές στην ατμόσφαιρά τους, επιλογή λογική, καθώς συνιστούν προϊόντα της μνήμης και της υποκειμενικής αντίληψης του αφηγητή. Ταυτόχρονα ωστόσο,

¹⁷¹ Για τη σχέση των ταρκοφσκικών ηρώων με το παρελθόν ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι η ανάγνωση της Irena Artemenko στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της: Irena Artemenko, *The ethics of mourning in the narration of self on the works of Marcel Proust and Andrei Tarkovsky* (Oxford, 2017).

εμφανίζονται ως ξεκάθαρα απτές, με άμεση αναφορά στον *φυσικό* χώρο. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, η λυρική απεικόνιση του χωραφιού στο οποίο η μητέρα καπνίζει καθισμένη στον φράχτη και στο οποίο συναντά έναν άγνωστο περαστικό κατά την εναρκτήρια σκηνή. Η έμφαση στις λεπτομέρειες του τοπίου, όπως το φύσημα του ανέμου στα χόρτα καθώς ο ξένος απομακρύνεται, ενθαρρύνει την εστίαση του θεατή στην *υλική* παράμετρο, χωρίς εντούτοις να απομακρύνει από την πιο άμεσα συνδεδεμένη από τον υποκειμενισμό ποιητικότητα των εικόνων και τη δράση. Η καθημερινή βίωση παρουσιάζει στον *Καθρέφτη* τις ιδιότητες του καλλιτεχνικού έργου και η διαμεσολάβηση της διαίσθησης είναι απαραίτητη για την πρόσληψή της. Εδώ ακριβώς διαπιστώνεται η δύναμη και η ιδιαιτερότητα της συνείδησης για τον Ταρκόφσκι. Η σύνδεση της συνείδησης με το παράλογο δεν αίρει τον συμφιλωτικό χαρακτήρα της, απεναντίας σχετίζεται με τις δυνατότητες της υπέρβασης που αυτή διαθέτει.

Η συγγένεια του παραλόγου με την υπέρβαση υποβόσκει διαρκώς στο έργο του Ταρκόφσκι, σχέση που θα διαπιστωθεί κατά την ανάλυση της έννοιας της υπέρβασης στο τρίτο κεφάλαιο. Τόσο αδιάρρηκτα συνδεδεμένες τείνουν να θεωρούνται οι δύο έννοιες στις αφηγήσεις του, που τα όρια ανάμεσά τους συμπλέκονται διαρκώς: χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παρουσία της Χάρι στο *Σολάρις*, ένα σώμα που δεν μπορεί να προσεγγιστεί ολοκληρωτικά από τον Κρις, αλλά ταυτόχρονα τον ωθεί στην εξύψωση. Ο τρόμος που το παράλογο προκαλεί είναι στο *Σολάρις* τρόμος προσωπικής ανεπάρκειας προσέγγισης του κόσμου και των πιο περίπλοκων πτυχών του. Μόνο μέσω της υπέρβασης η αίσθηση αυτή μπορεί όχι να αναιρεθεί αλλά να μεταστοιχειωθεί σε ποιητική πράξη. Όπως και στον Camus, έτσι και στον Ταρκόφσκι το ζητούμενο δεν είναι η εξορία του παραλόγου από το επίπεδο της καθημερινής ζωής αλλά αντίθετα η συμπόρευση μαζί του.

Η συνείδηση του παραλόγου στο έργο του Ταρκόφσκι, όπως μπορούμε ενδεικτικά να συνειδητοποιήσουμε και από το όνειρο του Ιβάν, την πρώτη κιάλας σκηνή της πρώτης του μεγάλου μήκους ταινίας, δεν παρουσιάζει τόσο άμεσα τον χαρακτήρα μιας επίγνωσης του κόσμου που αποξενώνει και περιορίζει, όπως στο έργο του Camus, αντίθετα βρίσκεται πιο κοντά στην ποιητική φαντασία του υποκειμένου, προσπαθεί *αέναα* να το *συμφιλιώσει* με τον κόσμο και σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να νοηθεί ως ευεργετική δύναμη. Ο δε κόσμος για τον Ταρκόφσκι δεν προϋπάρχει ως

σταθερό και αμετακίνητο, άρα δυνάμει αφιλόξενο και μακρινό σκηνικό, αντίθετα συγκροτείται ως οντότητα και μέσω της συμμετοχής της καλλιτεχνικής συνείδησης του υποκειμένου. Η υποκειμενική αντίληψη στις ταινίες του Ταρκόφσκι δεν έχει ποτέ τον χαρακτήρα μιας απλής παθητικής πρόσληψης, αντίθετα είναι συνυφασμένη με τη δημιουργία¹⁷².

Ακολουθώντας κανείς χρονολογικά τις ταινίες του Ταρκόφσκι, μπορεί να συνειδητοποιήσει μια εξέλιξη στην παραπάνω αντίληψή του. Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* η αφήγηση, ιστορικά τοποθετημένη, αλλά επεισοδιακή στη δομή της, αν και ακόμα όχι άμεσα συνειρμική όπως στον *Καθρέφτη*, δραματοποιεί την ανάγκη βίωσης των τρομερών βίαιων συμβάντων, της εισβολής των Τατάρων. Όπως και στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, παρουσιάζεται ακόμα μια ιστορική συνθήκη και δικαιολόγηση για την εξωτερική οδύνη, ο πόλεμος, σύμβαση που στον ύστερο Ταρκόφσκι θα αντικατασταθεί σταδιακά από καταστάσεις ανοικτά μεταφυσικές στον χαρακτήρα – το εσχατολογικό όνειρο του τέλους του κόσμου στη *Θυσία* και η ανάμνηση του εγκλεισμού της οικογένειας του Ντομένικο, χαρακτηριστικά παραδείγματα της τάσης.

Το στοιχείο αυτό του τρόμου συνδέεται με την επαφή με τον κόσμο μέσω της συνείδησης, ωστόσο τόσο στην πλοκή όσο και στην ευρύτερη θεώρηση των ταινιών δεν προκρίνεται η διαφυγή από όσα γεννούν το αίσθημα του παραλόγου, αντίθετα αναδεικνύεται η απόλυτη αποδοχή και συνταύτιση των ταρκοφσκικών ηρώων μαζί του. Η συνείδηση φέρνει σε επαφή με το παράλογο και η επαφή αυτή ως πρώτο στάδιο όχι μόνο της παραγωγής έργων τέχνης αλλά και οποιασδήποτε ουσιαστικής ζωής και κίνησης εντός του κόσμου κρίνεται θεμιτή. Παρά την αρχική παρατήρηση κατά τον διάλογο μεταξύ του Θεοφάνη του Έλληνα και του Κύριλλου, όπου μνημονεύεται η γνωστή μελαγχολική παρατήρηση από τους *Ψαλμούς* («Στη γνώση βρίσκεται μεγάλη θλίψη. Κι όσο πληθαίνει κανείς τις γνώσεις του, πληθαίνει και τις

¹⁷² Στην περιοχή της φιλοσοφίας και της ψυχολογίας οι φαινομενολόγοι και οι μορφολογικοί ψυχολόγοι έχουν ιδιαίτερα επιμείνει στη δημιουργική παράμετρο της αντιληπτικής διαδικασίας την οποία προτάσσει ο Ταρκόφσκι. Βλ. π.χ. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, σ. 46. Βλ. επίσης Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the creative Eye*, California, University of California Press, 1974, σσ. 42-43.

θλίψεις»), η όλη πορεία του Αντρέι δεν συνιστά απόδραση από την οδύνη που επιφέρει η συνείδηση, αλλά απεναντίας μια συμφιλίωση με όσα συμβαίνουν και εντέλει την αποδοχή και τη μεταστοιχείωσή τους σε καλλιτεχνικό έργο. («Εγώ θα ζωγραφίζω και εσύ θα κατασκευάζεις καμπάνες».) Τα καταληκτικά πλάνα των πραγματικών, ιστορικά προσδιορισμένων πια έργων του αγιογράφου Αντρέι Ρουμπλιώφ, μόνες έγχρωμες εικόνες της ασπρόμαυρης ταινίας, αφενός συμπλέκουν με τρόπο ποιητικό τα όρια μεταξύ τέχνης, πραγματικότητας, εικαστικής αναπαράστασης και ιστορικής αλήθειας, αφετέρου επιβεβαιώνουν την προαναφερθείσα ταρκοφσκική αντίληψη: το υποκείμενο μέσω της συνείδησης αντιλαμβάνεται τον κόσμο και, αντί να απαρνηθεί την παράλογη φύση του, να «νικηθεί από τη ζωή»¹⁷³, κατά τη διατύπωση του Camus, μετέχει στη δημιουργία και το ίδιο μέσω της τέχνης αλλά και της βίωσης. Η αθωότητα λοιπόν σαφώς και μπορεί να επιστρέψει στον κόσμο μέσω της διαδικασίας που από τον Camus αποκαλείται «παράλογη δημιουργία»¹⁷⁴ και στην οποία ο Ταρκόφσκι επιπλέον προσδίδει πιο ανοικτά μια τάση προς την επιδίωξη του αυθεντικού, τάση που με τη σειρά της οδηγεί σταδιακά στην επιθυμητή υπέρβαση του υποκειμένου.

Η ιδέα της δημιουργίας ως παραμέτρου του παραλόγου είναι κομβική για τον Ταρκόφσκι και υπό αυτή την έννοια η συγγένεια με τον προβληματισμό του Camus κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί εκτενέστερα. Ο Camus ως «παράλογη δημιουργία» ορίζει, όπως κατέστη σαφές, την αναζήτηση του συγκεκριμένου, του πεπερασμένου μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η τέχνη, όπως στον Nietzsche, τον οποίο μνημονεύει, μπορεί να χαρακτηριστεί από μια επιθυμία λήθης και φυγής από τον περιβάλλοντα κόσμο. Στόχος της ωστόσο δεν είναι να επιφέρει την απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά αντίθετα να εξασφαλίσει την πιο ευαίσθητη επαφή μαζί της. Η όλη διαδικασία, η οποία συμπορεύεται με την αποδοχή του παραλόγου, μέσα στην όλη απελπισία της έχει και το στοιχείο της χαράς. «Από αυτή την άποψη η πιο παράλογη ηδονή είναι η δημιουργία»¹⁷⁵. Βασική προϋπόθεση για τον αγώνα αυτό είναι κατ' αρχάς η αποδοχή της ζωής της ίδιας. Η επαφή με την τέχνη, η δημιουργία ευρύτερα, ανάγεται στην κατεξοχήν παράλογη πράξη.

¹⁷³ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 13.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 109.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 111.

Η μεταφυσική πίστη που χαρακτηρίζει τον Ταρκόφσκι δεν θα έπρεπε σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί μη συμβατή με τα παραπάνω, ούτε να διακριθεί από την αποδοχή του καθημερινού. Ήδη αναφέραμε άλλωστε πως η καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και η προσπάθεια προσέγγισης του Άλλου, για τον Ταρκόφσκι σαφώς διατηρεί την αναφορά της στον κόσμο της ζωής. Ως ετερότητα για τον Ταρκόφσκι γίνεται αντιληπτό τόσο το θείο όσο και το φαινομενικά απτό. Η επαφή με τον κόσμο των άμεσων δεδομένων δεν διακρίνεται αυστηρά από όσα επιχειρούν να προσεγγίσουν μέσω της πορείας προς την υπέρβαση τα ταρκοφσκικά πρόσωπα. Η σκιαγράφηση της Χάρι στο *Σολάρις* ως ταυτόχρονα ένθεου πλάσματος και παρουσίας άμεσα συνδεδεμένης με τη γη, καθώς και η έμφαση σε υλικά στοιχεία όπως το φόρεμα (τους κόμπους του οποίου ο Κρις δεν μπορεί να λύσει) και τα μαλλιά της υπογραμμίζουν την ίδια ιδέα. Η παράλογη δημιουργία, στην οποία προβαίνει ο Κρις, ανάγεται και πάλι σε συστατικό στοιχείο της αφήγησης στο *Σολάρις*, καθώς η ιδιότητα του Ωκεανού να δίνει εξωτερική ύπαρξη και σωματική διάσταση σε ατομικά συναισθήματα, υποκειμενικές εντυπώσεις, πρόσωπα και καταστάσεις της μνήμης και της φαντασίας, παρουσιάζει προφανείς ομοιότητες με την καλλιτεχνική πράξη. Όπως οι αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας του *Καθρέφτη*, η Χάρι είναι ένα σημείο προς προσέγγιση ταυτόχρονα απόμακρο (ως φάντασμα του παρελθόντος) αλλά και συγκεκριμένο, γεννημένο μέσα από έναν κόσμο αίσθησης και αμεσότητας. Για να έρθει σε επαφή μαζί της, ο Κρις απαιτείται πάνω από όλα να αναπτύξει μια ουσιαστική, δυναμική σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα.

Το πρώτο λοιπόν στοιχείο της *παράλογης δημιουργίας*, όπως περιγράφεται από τον Camus και όπως διαπιστώνεται στο έργο του Ταρκόφσκι, είναι η συνάφεια του παραλόγου πρώτα από όλα με την πραγματικότητα, τον κόσμο της καθημερινής ζωής. Το δεύτερο είναι αυτό της έκπληξης, της απροσδιοριστίας ως συστατικού στοιχείου της επικοινωνίας με το καλλιτεχνικό έργο αφενός και της προδιάθεσης για την παραγωγή του έργου τέχνης αφετέρου. «Η τελευταία φιλοδοξία μιας παράλογης σκέψης είναι να περιγράψει. Ακόμα και η επιστήμη, φτάνοντας στα σύνορα των παραδόξων της σταματάει να προτείνει και περιορίζεται στο να θαυμάζει και να περιγράφει το πάντα παρθένο τοπίο των φαινομένων. Έτσι η καρδιά μαθαίνει πως η συγκίνηση που νιώθουμε μπροστά στην όψη του κόσμου δεν προέρχεται από το ότι ο κόσμος είναι ανεξιχνίαστος αλλά επειδή είναι πολύμορφος [...] Τώρα

καταλαβαίνουμε τι σημασία έχει ένα έργο τέχνης»¹⁷⁶, διαβάζουμε στον *Μύθο του Σισύφου*. Η ποικιλομορφία λοιπόν είναι που γεννά την ευαισθησία και την προδιάθεση για τη δημιουργία.

Στο *Σολάρις* το θέμα του επιστημονικής φαντασίας μυθιστορήματος του Stanisław Lem (η αποξένωση του ανθρώπου η προερχόμενη από βασικά ανθρωπογενή αίτια, όπως η μηχανοποίηση του κόσμου) αντιστρέφεται συνειδητά από τον Ταρκόφσκι προκειμένου να ανταποκριθεί στην παραπάνω θέση: δεν είναι πια ο εξωτερικός κόσμος ούτε ο κοινωνικός περίγυρος που αποξενώνει τον Κρις Κέλβιν, ακόμα και αν η κριτική στον μοντερνισμό σε άλλα σημεία βρίσκει τον Ταρκόφσκι σύμφωνο¹⁷⁷ (η σκηνή της οδήγησης στην πόλη του μέλλοντος απηχεί σχετικά συναισθήματα και ιδέες), αλλά η εσωτερική απώλεια, η ανάμνηση της ομορφιάς. Η συνείδηση εδώ ασφαλώς συνδιαμορφώνει κυριολεκτικά τον εξωτερικό κόσμο, λόγω του συνοριακού ευρήματος του Ωκεανού που αναβιώνει τις αναμνήσεις, ωστόσο η τελική ανασύσταση του παρελθόντος, μόνιμη ανάγκη στο έργο του Ταρκόφσκι, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω μιας εξωτερικής παρέμβασης, γι' αυτό και το αντικείμενο της επιθυμίας του Κέλβιν, η Χάρι, έκφραση μιας γυναίκας από το παρελθόν του κεντρικού ήρωα που έχει αυτοκτονήσει, ακόμα και όταν φαινομενικά γεννηθεί εκ νέου, θα παραμείνει απρόσιτη σαν τη μυθική Ευρυδίκη, στοιχειωμένη από τη διαισθητική γνώση και ανάμνηση του θανάτου της. Δεν είναι μέσω της θαυματουργής επέμβασης του Ωκεανού επομένως, αλλά μέσω της ποιητικής φαντασίας που προϋποθέτει τη συνειδητοποίηση, την εις βάθος βίωση της παλιάς πληγής, που εντέλει ο Κέλβιν ως άλλος ποιητής θα βρει την ελπίδα και τη δικαίωση στο αινιγματικό τέλος. Η μνήμη παρομοιάζεται από τον Ταρκόφσκι με τη φαντασία και φαίνεται να γίνεται αντιληπτή παρεμφερώς ως *δημιουργική* έκφραση του υποκειμένου. Δεν αναπαριστά η μνήμη στο ταρκοφσκικό σύμπαν, πλάθει εκ νέου.

Σημείο μετάβασης ως προς την παρουσία της συνείδησης ως έννοιας και ως κυρίαρχης δύναμης στην αντίληψη του Ταρκόφσκι είναι ο *Καθρέφτης*. Δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι μια εξερεύνηση της μνήμης έχει άμεση αναφορά στην ιδέα της συνείδησης, και ιδιαίτερα την ιδιότητά της όχι απλώς να συλλαμβάνει τον κόσμο

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ.113.

¹⁷⁷ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Ο ποιητής όμοιος θεού – Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, σ. 70.

αλλά και σε σχέση με όσα προσλαμβάνει να επαναπροσδιορίζει τον ίδιο τον Αλεξέι, κεντρικό ήρωα και φορέα της αφήγησης. Η αδυναμία επικοινωνίας του Αλεξέι συνιστά και τον κύριο περιορισμό που μέσω της μνήμης και της εκφραστικής της δύναμης καλείται να υπερνικήσει. Η μνήμη με την ιδιαίτερη οπτική της λειτουργία παρομοιάζεται συστηματικά και με τον ίδιο τον κινηματογράφο¹⁷⁸, διάσταση που καθιστά τον αυτοαναφορικό, αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου ακόμα πιο άμεσο. Τα υπαρξιακά στοιχεία που στις προηγούμενες ταινίες αναφέρθηκαν ρητά ως ανάγκες των ηρώων εδώ φαίνεται να ταυτίζονται επιπλέον με τον βαθύτερο λόγο ύπαρξης της ίδιας της ταινίας.

Ο Αλεξέι, το ενήλικο πρόσωπο του οποίου παραμένει αθέατο, ερμηνεύεται από τον ίδιο τον Ταρκόφσκι. Ομοιότητες παρατηρούνται μεταξύ του χαρακτήρα αυτού και του Meursault, του περίφημου *Ξένου* του Camus. Αμφότεροι νιώθουν μια βαθύτερη αδυναμία συμμόρφωσης με τον κόσμο και επικοινωνίας με τους άλλους. Η διαφορά ωστόσο μεταξύ των δύο ηρώων είναι ενδεικτική της βαθύτερης διαφοροποίησης του μυθοπλαστικού κόσμου του Ταρκόφσκι από εκείνον του Camus. Ο νιώθει πρωταρχικά αποξενωμένος λόγω του αφιλόξενου περιβάλλοντος χώρου, διάσταση που συνδέεται ακόμα και με τον *κοινωνικό περίγυρο*¹⁷⁹. Ο Αλεξέι νιώθει μια σταθερή εμπιστοσύνη σε όσα τον περιβάλλουν και η απόσταση που βιώνει οφείλεται περισσότερο στις δικές του ευθύνες, στην απομάκρυνση και στην αυτοεξορία του, παρά σε κάποια αποστασιοποίηση ή προδοσία του εξωτερικού περιγυρου. Η ταινία εικονογραφεί ακριβώς την προσπάθειά του να γεφυρώσει την επικοινωνία με τον Άλλο. Ο λόγος που η προβληματική παραμένει βαθιά υπαρξιακή είναι η συμμετοχή της συνείδησης, της μνήμης μέσα από την οποία ο Αλεξέι αναπλάθει ενεργά το παρελθόν. Στην αντίληψη του χρόνου στον *Καθρέφτη*, μια αναβίωση του παρελθόντος ως κυκλική, συνεχώς επαναλαμβανόμενη πορεία, που, παρά τον

¹⁷⁸ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 192.

¹⁷⁹ Πβ. Arnold P. Hinchliffe, *Το παράλογο*, σ. 62. Επίσης, παρεμφερή ερμηνεία δίνει στο μυθιστόρημά του και ο ίδιος ο Camus τον Ιανουάριο του 1955. «Περιέγραφα καιρό πριν την πλοκή του *Ξένου* με ένα σχόλιο που ομολογουμένως ηχεί παράδοξο: “Στην κοινωνία μας ο κάθε άνδρας που δεν θρηνεί στην κηδεία της μητέρας του κινδυνεύει να καταδικαστεί σε θάνατο”. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι αυτό που καταδικάζει τον ήρωα του βιβλίου μου είναι η άρνησή του να παίζει το παιχνίδι». David Carroll, *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York, Columbia University Press, 2007, σ. 27.

φαινομενικά αδιέξοδο χαρακτήρα της, συνιστά εντέλει τη μοναδική δημιουργική έκφραση και διέξοδο του Αλεξέι, μπορεί να προσδιοριστεί και η βαθύτερη συγγένεια με τον *Μύθο του Σισύφου*.

Η ενοχή είναι μια ιδιαίτερη παράμετρος της παραπάνω συναισθηματικής κατάστασης που αντιμετωπίζει ο Αλεξέι, σκόπιμο επομένως είναι να ληφθεί υπόψη η παρουσία της στο έργο του Ταρκόφσκι. Κυρίαρχο μοτίβο στη σκέψη του Kierkegaard¹⁸⁰ και ισχυρή ευρύτερα στη χριστιανική παράδοση, η ενοχή στο έργο του Ταρκόφσκι έχει ηθικές προεκτάσεις και αντιμετωπίζεται ως διαρκής παρουσία στη ζωή του ανθρώπου. Η συμφιλίωση με τον κόσμο είναι πάντα το ζητούμενο και η απόσταση από αυτόν η μόνιμη κατηγορία που τα ίδια τα πρόσωπα στις ταινίες του Ταρκόφσκι αποδίδουν στον εαυτό τους. Ο Αλεξέι στον *Καθρέφτη* νιώθει ότι οφείλει μέσω της μνήμης να επιστρέψει σε τοπία του παρελθόντος του, ακριβώς επειδή δεν «ήταν παρών», ένας φόβος αποστασίας εν ολίγοις, που υπογραμμίζεται και από τη στρατιωτική εικονογραφία, καθορίζει τη σκέψη του. Το πρότυπο του Αλεξέι είναι ο Ρουμπλιώφ (οι δύο ταινίες επικοινωνούν οργανικά, όπως μας δηλώνει και η αφίσα του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* στο δωμάτιο του Αλεξέι στον *Καθρέφτη*), ο οποίος υποφέρει από μια ενοχή εκ πρώτης όψεως πιο εύλογη, προερχόμενη από τον φόνο ενός άνδρα, που, ακόμα και αν πραγματοποιήσει για να υπερασπιστεί μια γυναίκα κατά την εισβολή των Τατάρων, δεν παύει να συνιστά απομάκρυνση από τον ηθικό τρόπο ζωής που έχει επιλέξει. Νύξεις ωστόσο ότι δεν είναι ο ίδιος ο φόνος, αλλά μια γενικότερη αίσθηση απόστασης από το αυθεντικό, κυριαρχούν στο έργο. Ενδεικτικά, η συζήτηση με το φάντασμα του Θεοφάνη δεν εστιάζει σχεδόν καθόλου στις ηθικές επιπτώσεις της βίαιης πράξης, αντίθετα επικεντρώνεται στην ανάγκη του Αντρέι να αγαπήσει ξανά τον κόσμο και να εμπιστευτεί το νόημα της πραγματικότητας, να επιστρέψει σε μια σχέση εμπιστοσύνης με την ετερότητα.

Η ενοχή κατ' επέκταση του Αντρέι, όπως και του Αλεξέι, μπορεί να ερμηνευτεί ως φόβος απόστασης από το αυθεντικό. Η μεγαλύτερη ηθική πτώση για τον Ταρκόφσκι βρίσκεται στην απώλεια της γνησιότητας, της αυθεντικής βίωσης, που βέβαια συνεπάγεται την απόσταση και από τον Άλλο. Για να βρεθούν ξανά κοντά στους

¹⁸⁰ Πβ. Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, μτφ. Γιάννης Τζαβάρας, Αθήνα, Δωδώνη, 1971, σ. 67.

οικείους τους και στα πρόσωπα που έχουν αγαπήσει και από τα οποία έχουν αποστασιοποιηθεί, οι ήρωες του Ταρκόφσκι οφείλουν να αγγίζουν ξανά τον αυθεντικότερο, αλλοτινό εαυτό τους, υπερβαίνοντας κατ' αυτό τον τρόπο την ενοχή που δεσμεύει. Οι αφηγήσεις του Ταρκόφσκι, ως αντίπαλο δέος της ενοχής, προτάσσουν την επιστροφή σε μια αυθεντικότερη στάση απέναντι στο καθημερινό.

Κλείνοντας την εξέταση της συνείδησης ως βασικής παραμέτρου στον ταρκοφσκικό προβληματισμό, παρατηρούμε ένα ακόμα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της έννοιας: την αναφορά της πρωταρχικά στον παρελθόντα χρόνο και όχι στον παρόντα, ως είθισται σε άλλους στοχαστές, και ειδικά στον Camus, η μόνιμη καλλιτεχνική και φιλοσοφική ανησυχία του οποίου τοποθετείται πάντα σε σχέση με τη φοβερή επιρροή του παρόντος, της *στιγμής*. Η περίφημη νοσταλγία του Ταρκόφσκι προσδιορίζεται μάλιστα ακόμα και γεωγραφικά. Η Ζώνη στο *Στάλκερ* δεν είναι τόσο διαφορετική στην εικονογραφία της από τη γενέθλια Γη, με την οποία ο Αντρέι στη *Νοσταλγία* προσπαθεί να ενωθεί. Ο λόγος που η παραπάνω αναζήτηση παραμένει υπαρξιακή στον πυρήνα της και σε καμία περίπτωση δεν έρχεται σε αντίφαση με την ανάγκη του υποκειμένου να δράσει εντός του κόσμου, είναι η αντίληψη της μνήμης ως οντότητας ενεργητικής, με άμεση επιρροή και προοπτική στο μέλλον. Η συνείδηση στο έργο του Ταρκόφσκι περιλαμβάνει ακόμα τη δημιουργική φαντασία, αφού ο κόσμος δεν προσλαμβάνεται έξω από την εκ των πραγμάτων δημιουργική και καλλιτεχνική στον πυρήνα της ενεργητική αντίληψη του υποκειμένου.

Ανακεφαλαιώνοντας σε σχέση με την έννοια της συνείδησης, διαπιστώνουμε ότι στον Ταρκόφσκι η λειτουργία της είναι διττή: η συνείδηση μπορεί να περιγραφεί ως δύναμη που σχετίζεται με τη γέννηση της αγωνίας, τη μελαγχολία, την επίγνωση της απώλειας του ιδανικότερου τοπίου της ύπαρξης. Κατ' αρχάς, με αυτά τα χαρακτηριστικά σκιαγραφείται. Εντούτοις, την ίδια στιγμή δρα δυναμικά, συμβάλλει στο γίνεσθαι, στην κίνηση, δίνει τα πρώτα ερεθίσματα για την καλλιτεχνική έκφραση αλλά και την καλλιτεχνική βίωση, δύο δυνάμεις που για τον Ταρκόφσκι δεν διαχωρίζονται αυστηρά η μια από την άλλη. Μέσα από τη συνείδηση το ταρκοφσκικό υποκείμενο έρχεται σε επαφή με το παράλογο και όχι διαφορετικά από τις θέσεις του Camus μετατρέπεται σταδιακά το ίδιο σε εκφραστή και φορέα του παραλόγου, διαδικασία σχεδόν εξ ορισμού *ποιητική/δημιουργική*. Η αφύπνιση της συνείδησης δεν μπορεί παρά να είναι θετική, για όποιον τουλάχιστον είναι διατεθειμένος να

πραγματοποιήσει τη συχνά επώδυνη, ποιητική αυτή διαδικασία. Σίγουρα οι ορθολογιστές ήρωες, όπως ο Επιστήμονας και ο Σαρτόριους, δεν είναι σε θέση να πραγματοποιήσουν αυτό το άλμα και εκ των πραγμάτων γι' αυτούς ο ρόλος και η σημασία της συνείδησης θα είναι ασφαλώς αρνητικότερα.

Στην επόμενη ενότητα θα διερευνηθεί ο ένσαρκος χαρακτήρας που οι ταινίες του Ταρκόφσκι αποδίδουν στη διαδικασία της παράλογης δημιουργίας. Η ομοιότητα με τον προβληματισμό του Camus θα επιχειρηθεί κατ' αυτό τον τρόπο να αναδειχθεί ως βαθύτερη συγγένεια που υπερβαίνει την απλή συμμετρία ανάμεσα σε μοτίβα και επιλογές εννοιών και μπορεί να αναχθεί σε μια παρεμφερή θεωρητική αντίληψη. Προκειμένου η παραπάνω αντίληψη να φανεί διαυγέστερα και αφού ήδη ερευνήσαμε τη σχέση ανάμεσα στο παράλογο και στη συνείδηση, θα στραφούμε αναλυτικότερα στο κύριο σημείο σύγκλισης ανάμεσα στον Ταρκόφσκι και στον Camus, την έμφαση στη σωματικότητα. Στις επόμενες σελίδες θα αναλυθεί η σχέση ανάμεσα στο παράλογο και στο σώμα, όπως αυτή καταδεικνύεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι.

2.3 Το παράλογο και το σώμα

Αν η μια δύναμη που βοηθά τους ταρκοφσκικούς παράλογους ήρωες να αυτοδημιουργηθούν είναι η συνείδηση, η δεύτερη είναι η σωματικότητα. Το σαρκικό στοιχείο βρίσκεται στον πυρήνα του *Μύθου του Σισύφου*, ταυτιζόμενο από τον Camus πάνω από όλα με την ιδέα της εξέγερσης, σε όλες τις μορφές της, κοινωνικές, πολιτικές –σαν τον Προμηθέα ο Σίσυφος τιμωρείται για τον δόλο του ενάντια στη θεία τάξη και εξουσία– και υπαρξιακές, αλλά αρχικά αποτελεί εξέγερση ατομική απέναντι στην παγερή πραγματικότητα. Στην «επανάσταση της σάρκας»¹⁸¹ συνίσταται κατά τον Camus η κατεξοχήν ιδιότητα του παράλογου ανθρώπου. «Πίστευα, όπως όλος ο κόσμος άλλωστε, πως (η απελπισία) είναι μια ασθένεια της ψυχής. Αλλά όχι, δεν είναι η ψυχή που υποφέρει αλλά το σώμα. Αισθάνομαι άσχημα το δέρμα μου, το στήθος, τα μέλη μου. Το κεφάλι μου είναι άδειο και η καρδιά μου επαναστατημένη»¹⁸², διαβάζουμε στον *Καλιγούλα*. Στον *Μύθο του Σισύφου* η ίδια ιδέα δίνεται παραστατικά: «Η κρίση του κορμιού αξίζει περισσότερο από την κρίση

¹⁸¹ Αλμπέρ Καμύ, *Μύθος του Σισύφου*, σ. 22.

¹⁸² Αλμπέρ Καμύ, *Καλιγούλας*, μτφ. Μαρία Πορτολομαΐου-Λάζου, Αθήνα και Ιωάννινα, Δωδώνη, 1981, σ. 43.

του πνεύματος και μπροστά στην εκμηδένιση το κορμί υποχωρεί. Συνηθίζουμε να ζούμε προτού συνηθίσουμε να σκεφτόμαστε. Σε αυτή τη διαδρομή που κάθε μέρα μας φέρνει κοντύτερα στον θάνατο το κορμί διατηρεί αυτή την αναπόφευκτη προτεραιότητα»¹⁸³.

Σε μια αξιοσημείωτη διαφοροποίηση από την προβληματική του Camus, στις ταινίες του Ταρκόφσκι το σώμα ναι μεν βιώνει μια απόσταση από όσα το περιβάλλουν, η απόσταση αυτή ωστόσο δεν μπορεί να διανυθεί με διανοητικούς τρόπους. Στην κατηγορία αυτή, της διανοητικής στάσης και αντίδρασης απέναντι στο παράλογο, υπάγονται οι συμπεριφορές των ηρώων-μοντέλων του Camus: του Δον Ζουάν¹⁸⁴, του ηθοποιού¹⁸⁵, του κατακτητή¹⁸⁶, του Στεπάν στους *Δικαίους*¹⁸⁷, και κυρίως του Καλιγούλα στο ομώνυμο θεατρικό έργο του. Ενώ τα προαναφερθέντα πρόσωπα *εκ των υστέρων* και μέσω μιας διανοητικής επεξεργασίας όσων δυσάρεστων τους συμβαίνουν αποφασίζουν να ενστερνιστούν το παράλογο, να το φορέσουν σαν ένδυμα και να μετατραπούν στην πράξη σε ζωντανή έκφρασή του, οι ταρκοφσκικοί ήρωες (ενδεικτικά, ο Ρουμπλιώφ, ο Στάλκερ και ο Αλεξάντερ) φέρουν εξαρχής τη συγκεκριμένη ιδιότητα, σαν φυσικό βάρος ή χάρισμα παρά σαν επιλογή. Η εξέγερση της σάρκας επομένως συνιστά για τον Ταρκόφσκι περισσότερο ένα μόνιμο γνώρισμα της ανθρώπινης ύπαρξης παρά τη φυσική έκβαση μιας κατάστασης την οποία το υποκείμενο συνειδητοποιεί, όπως στον *Μύθο του Σισύφου*.

Πρόκειται μάλιστα για διαφοροποίηση που παρουσιάζει κάποιες ενδιαφέρουσες προεκτάσεις, καθώς φαίνεται να σηματοδοτεί μια αποστασιοποίηση του Ταρκόφσκι από τα υπαρξιακά προτάγματα περί ευθύνης¹⁸⁸: η εξέγερση φαίνεται να

¹⁸³ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 16.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 84.

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 93.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 100.

¹⁸⁷ Αλμπέρ Καμύ, *Οι Δίκαιοι*, μτφ. Σάββας Στρούμπος, Αθήνα, Νεφέλη, 2011, σ. 11.

¹⁸⁸ Σε σχέση με την ιδέα της ευθύνης, ειδικά για τον καλλιτέχνη, ο Ταρκόφσκι, στον δοκιμιακό λόγο του, πρεσβεύει την ιδέα μιας ατομικής ευαισθησίας, ενός αυτοπεριορισμού που υπαγορεύεται από το ατομικό ηθικό σύστημα. «Για να είσαι ελεύθερος πρέπει απλούστατα να είσαι ελεύθερος, χωρίς να ζητάς την άδεια κανενός. Πρέπει να έχεις τη δική σου άποψη γι' αυτό που έχεις κληθεί να κάνεις και να την τηρείς, να την ακολουθείς, χωρίς

σκιαγραφείται εδώ όχι ως αντικείμενο εκλογής αλλά ως γνώρισμα που, όπως ήδη επισημάνθηκε εξ αρχής, χαρακτηρίζει το υποκείμενο. Η συγκεκριμένη θεώρηση δεν συνιστά ωστόσο άρνηση του *δυναμικού* χαρακτήρα της βίωσης, ούτε σκιάζει την όλη έμφαση του Ταρκόφσκι στο γίγνεσθαι, την αλλαγή και τη μετεξέλιξη του ατόμου. Η διαφοροποίηση αυτή δεν αναιρεί σε καμία περίπτωση το υπαρξιακό βάρος της αντίστοιχης στάσης τους. Με μια αυτοκαταστροφική ροπή ευδιάκριτη, που ενίοτε αποκτά διαστάσεις ακόμα και άμεσα μεσσιανικές (το ακάνθινο στεφάνι του συγγραφέα στο *Στάλκερ*), οι ταρκοφσκιικοί ήρωες παραμένουν πάνω από όλα καλλιτέχνες και ταυτόχρονα καλλιτεχνήματα, βιώνουν μια ανάγκη συνεχούς ατέρμονης δημιουργίας του εγώ τους, όχι διαφορετικής από την παράλογη δημιουργία¹⁸⁹ που αναφέρει ο Camus.

Η τάση της σκιαγράφησης της σωματικής εξέγερσης ως μόνιμου γνωρίσματος θα διαφοροποιηθεί ελαφρά στη *Θυσία*. Η εστίαση της αφήγησης στην οριακή πράξη του Αλεξάντερ συνεπάγεται μια θεματική μετατόπιση. Καθώς η θυσία, στην οποία αναφέρεται ο τίτλος, προσβλέπει στη σωτηρία του κόσμου από επερχόμενη καταστροφή, ενισχύεται το στοιχείο του ηθικού χρέους προς την ανθρωπότητα, ακόμα και αν επί της ουσίας ο Ταρκόφσκι εξακολουθεί να μένει στη δράση του Αλεξάντερ και δευτερευόντως μόνο αγγίζει τις καθολικές προεκτάσεις της. Η ιδέα της ευθύνης είναι κυρίαρχη επίσης στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* και απασχολεί έντονα τον Κρις στο *Σολάρις*, στην πρώτη ταινία σε σχέση με την τέχνη και στη δεύτερη σε σχέση με την επιστήμη. Και στις δύο περιπτώσεις η ανθρώπινη ελευθερία δεν νοείται ως κάτι απεριόριστο, αλλά δεσμεύεται από μια αίσθηση προσωπικού καθήκοντος.

Οι καταστάσεις αυτές δίνονται σταθερά μέσω μιας εικονογραφίας ενός πάσχοντος σώματος. Η σάρκα κυριαρχεί ως παρουσία. Άλλωστε, ενώ ο Ταρκόφσκι παρουσιάζει κάποιες ενδεχόμενες πλατωνικές επιρροές, δεν φαίνεται να συμμερίζεται την οικεία στη χριστιανική παράδοση απόλυτη διχοτομία μεταξύ σώματος και πνεύματος. Όπως

να υποκύπτεις ή να συμμορφώνεσαι στις περιστάσεις. Αυτή η ελευθερία όμως απαιτεί πλούσια εσωτερικά αποθέματα, υψηλό βαθμό αυτογνωσίας και συναίσθηση της ευθύνης απέναντι στον εαυτό σου, συνεπώς απέναντι στον άλλο». Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 248.

¹⁸⁹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 111.

μπορεί να διαπιστωθεί από την προσεκτική παρατήρηση των εξιδανικευμένων τόπων και καταστάσεων στις ταινίες του, όπως το προαναφερθέν όνειρο του *Ιβάν* ή το σπίτι των παιδικών χρόνων στον *Καθρέφτη* (με την ιμπρεσιονιστική σχεδόν έμφαση σε στοιχεία του χώρου όπως η γάτα, τα φρούτα, το γάλα, η βροχή), ένα έντονα υλικό στοιχείο δεσπόζει στην κοσμοθεώρησή του. Η ανάγκη επομένως για ενότητα με τον κόσμο πάνω από όλα καθορίζεται από τη νοσταλγία ενός αρχέγονου κόσμου φυσικού και υλικού, όχι συμβολικού ή αλληγορικού. Η ιερότητα ασφαλώς παίζει έναν πιο επιτακτικό ρόλο στον Ταρκόφσκι σε σχέση με αυτόν που διαδραματίζει στη σκέψη του Camus, εντούτοις την ιερότητα αυτή ως καλλιτέχνης την αναζητά πάντα εντός του κόσμου. Πέρα από τις διαφορές των δύο στοχαστών στον τρόπο πρόσληψης των εν λόγω εννοιών, η συλλογιστική παραμένει αξιοσημείωτα κοινή: το παράλογο στον Ρώσο σκηνοθέτη γεννιέται μέσα από τη συνείδηση του υποκειμένου και προσδιορίζεται ως κάτι που βιώνεται άμεσα, σωματικά.

Μια ακόμα διαφοροποίηση του Ταρκόφσκι από τον Camus είναι η πιο καθαρά ρωσική ως προς τις πολιτιστικές επιρροές της έμφαση¹⁹⁰ στην ιδέα του πάθους που δίνεται από τον Ταρκόφσκι. Πιο άμεσα και πιο παραστατικά από ό,τι στον Camus, η παράλογη δημιουργία έχει ένα στοιχείο όχι απλώς σωματικής έκφρασης αλλά και έντονου σωματικού πόνου. Υπάρχει στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι μια έμφαση στην οδύνη του πάσχοντος σώματος του υποκειμένου. Ασφαλώς το στοιχείο της πνευματικότητας παραμένει κυρίαρχο, η στροφή στο σώμα δεν θα πρέπει ωστόσο να εκληφθεί ως απλή οπτική αναπαράσταση ή μεταφορική κατάσταση κάποιας εσωτερικής διεργασίας αλλά και ως βίωση *ένσαρκη*, κυριολεκτική. Εν κατακλείδι, παρά τις τρεις κομβικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον Ταρκόφσκι και στον Camus που επισημάνθηκαν, μπορεί να διαπιστωθεί ότι η εικονογραφία του βασανισμένου σώματος επιτελεί μια λειτουργία συναφή νοηματικά με την όλη ιδέα της σωματικής εξέγερσης και αφύπνισης που αναπτύσσεται στον *Μύθο του Σισύφου*.

Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να παρατηρήσουμε δύο παραμέτρους της εν λόγω εικονογραφίας του πάσχοντος σώματος. Πρώτον, τον *διαχωρισμό* της από την έννοια της αγωνίας στην οποία θα στραφούμε στη συνέχεια και από την οποία κρίνεται ως σαφώς διακριτή τόσο στα επιμέρους χαρακτηριστικά όσο και στις μεταφυσικές

¹⁹⁰ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 36.

προεκτάσεις της. Δεύτερον, τη στενή, συνειδητή από πλευράς του Ταρκόφσκι, σύνδεσή της με τους ηθικά ευγενέστερους ήρωες των ταινιών του, όπως τον Αντρέι Ρουμπλιώφ, τον Στάλκερ και τον Ιβάν, τάση που με τη σειρά της συνδέεται με την αναγνώριση μιας ομορφιάς στο ίδιο το πάθος. Δεν είναι τυχαίο ότι στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* η ίδια ιδέα, του πάθους ως φορέα της ομορφιάς, επιχειρείται να αποδοθεί ακόμα και εικαστικά, στη γοητευτική σκηνή της ανασύστασης του Πάθους του Ιησού σε έναν χιονισμένο Γολγοθά, κατά τον οποίο Ρώσοι χωρικοί αναπαριστούν τα πρόσωπα της Καινής Διαθήκης.

Η συνάφεια του παραλόγου με το μοτίβο του πάσχοντος σώματος είναι ήδη παρούσα στις πρώτες ταινίες του Ταρκόφσκι, ενδεικτικά στην περιπλάνηση του Ιβάν καθώς και στην ευρύτερη εικονογραφία της βίας στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα το μαρτύριο, την κοπή της γλώσσας, στο οποίο υποβάλλεται ο τραγουδιστής του δρόμου. Πιο συνειδητά όμως η συνάφεια θα εισαχθεί στο *Στάλκερ*, έργο που ταυτίζει άμεσα το σωματικό πάθος με το παράλογο της ύπαρξης, και αργότερα θα αναχθεί σε κύριο θεματικό υπόβαθρο στις δύο τελευταίες γυρισμένες εκτός της Σοβιετικής Ένωσης ταινίες του, τη *Νοσταλγία* και τη *Θυσία*. Στο *Στάλκερ* το σωματικό στοιχείο ενσαρκώνουν δύο διαφορετικά πρόσωπα, ο ομότιτλος ήρωας, που αποτελεί απόλυτη έκφραση του πάθους και της ποιητικής φαντασίας, αλλά και ο συγγραφέας, ως ένα κατεξοχήν πάσχον σώμα. Η επιθυμία της έκφρασης ποιητικού λόγου σκιαγραφείται ως ανάγκη ζωτική, άμεση.

Πέρα από τις ψυχολογικές προεκτάσεις που θα μπορούσαν να αποδοθούν στη σωματική αυτή έκφραση, είναι σαφές ότι στην εικονογραφία του Ταρκόφσκι η σωματική εξέγερση έχει πάνω από όλα τον χαρακτήρα της κατεξοχήν εκφραστικής, ποιητικής (κυριολεκτικά με την έννοια της *ποίησης* ως δημιουργίας) και καλλιτεχνικής πράξης. Η συμπεριφορά του Αντρέι Ρουμπλιώφ, η ροπή του προς την απόσυρση και τον ασκητισμό, η καταναγκαστική σιωπή στην οποία επί χρόνια καταφεύγει εκούσια αλλά και η χειρωνακτική εργασία, η μεταφορά των βράχων που χαρακτηριστικά αποκαλείται από τον Robert Bird «Σισύφεια»¹⁹¹ καθώς και η καύση του αγαπημένου σπιτιού από τον Αλεξάντερ στη *Θυσία* είναι ενδεικτικές ως προς

¹⁹¹ Robert Bird, *Andrei Rublev*, σ. 56.

αυτή την κατεύθυνση. Η εν λόγω έμφαση στο σωματικό πάθος συνιστά φυσική κορύφωση της προαναφερθείσας ιδέας της δημιουργίας μέσω του παραλόγου.

Η ίδια η καλλιτεχνική πράξη στο έργο του Ταρκόφσκι στήνεται συστηματικά ως εξεγερσιακή κατάσταση, ως σωματική σχεδόν αντίδραση απέναντι στο πραγματικό. Ακόμα και ο Ρουμπλιώφ, που φαίνεται να έχει επιλέξει μια ζωή ασκητική, βρίσκεται σε διαρκή εσωτερική ένταση, στάση που καθορίζει την αντίληψή του περί ποίησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ με πολύ διακριτικό αλλά επαναλαμβανόμενο τρόπο η αφήγηση, όπως αναφέρθηκε, τον ταυτίζει με τον μίμο. Σκιαγραφημένος ως πνεύμα της εξέγερσης και εκφραστής του βασανισμένου πληθυσμού της μεσαιωνικής Ρωσίας, ο μίμος, όταν πρωτοσυστήνεται στο κοινό και στους τρεις μοναχούς, κατά τον χορό του στο πανδοχείο, φέρει ήδη όλα τα χαρακτηριστικά ενός επαναστατημένου σώματος. Δεκαετίες αργότερα, όταν οι εκκλησιαστικές αρχές τού έχουν κόψει τη γλώσσα, στο δεύτερο μισό της ταινίας, μέσα από άναρθρες κραυγές (οι οποίες μας θυμίζουν την εθελούσια σιωπή του Αντρέι που, ακολουθώντας το *τάμα της σιωπής*, επίσης έχει εγκαταλείψει προσωρινά τον λόγο) πασχίζει να εκφραστεί, να αμφισβητήσει όχι μόνο την ανθρώπινη τάξη και εξουσία αλλά και την ίδια την κυριαρχία της πραγματικότητας. Η αλληλένδετη σχέση ανάμεσα στο παράλογο, στην ποιητική δραστηριότητα και στην εικόνα του σώματος που εξεγείρεται μπορεί επίσης να αναζητηθεί στους Ισπανούς μετανάστες του *Καθρέφτη*, που, έχοντας καταφύγει στη Ρωσία μετά τον ισπανικό εμφύλιο, νοσταλγούν και μιμούνται τις κινήσεις της ταυρομαχίας. Η καλλιτεχνική πράξη, ως δύναμη δημιουργίας με ισχυρούς δεσμούς στην ύλη, αντανακλάται εξίσου γνήσια και στις πιο ενστικτώδεις αυτές συμπεριφορές.

Η υλικότητα υπερβαίνει τα φυσικά πρόσωπα και προεκτείνεται ακόμα και στους χώρους. Διαφαίνεται δηλαδή με σαφήνεια ένας παραλληλισμός μεταξύ των ανθρώπων και των χώρων, που δεν συνιστά μεταφορά ή παρομοίωση (ο ανθρωπομορφισμός ως μεταφορική κατάσταση δεν περιλαμβάνεται στην κινηματογραφική γλώσσα του Ταρκόφσκι) αλλά γνήσια ταύτιση. Τα άτομα εκφράζονται μέσω των χώρων (η μεσαιωνική γη στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, το δάσος στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*), οι οποίοι με τη σειρά τους απηχούν ενδότερες καταστάσεις των προσώπων και σε μεγάλο βαθμό εκφράζονται μέσω αυτών. Η Ζώνη, όπως οι χώροι στο *Σολάρις* και ασφαλώς η εκκλησία στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*,

συνιστούν καθαρά παραδείγματα του παραπάνω σχήματος. Η πορεία προς τη Ζώνη είναι επομένως υπαρξιακή πορεία και προσδιορίζεται με όρους σωματικούς.

Η σωματικότητα συνειδητοποιούμε ότι δεν έχει για τον Ταρκόφσκι τον χαρακτήρα μιας έννοιας που περιορίζεται στο ανθρώπινο κορμί, αλλά διευρύνεται και στον περιβάλλοντα χώρο¹⁹², η ταύτιση με τον οποίο αποτελεί και το απώτατο ζητούμενο. Μια προσπάθεια σωματική (και όχι αμιγώς πνευματική ή διανοητική) για ένωση του ατόμου με όσα το περιτριγυρίζουν μπορεί να εντοπιστεί ως θέμα στον πυρήνα της ταρκοφσκικής θεματικής. Η ενότητα αυτή που επιδιώκεται απεικονίζεται ταυτόχρονα ως όχι άμεσα πραγματοποιήσιμη (κινούμενη στη σφαίρα του ιδανικού) αλλά παράλληλα και ως ιδιαίτερα φυσική. Το αίσθημα του παραλόγου στον Ταρκόφσκι προκύπτει από τον βίαιο αποχωρισμό του ανθρώπου από τον χώρο. Ο χώρος –συνήθως, αν και όχι απαραίτητα– στις ταινίες του Ταρκόφσκι έχει τον χαρακτήρα του φυσικού περιβάλλοντος. Άλλοτε (*Καθρέφτης*, *Σολάρις*) αποκτά επίσης τα χαρακτηριστικά του σπιτιού της παιδικής ηλικίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι και η Ζώνη στο *Στάλκερ* είναι πάνω από όλα φυσικός χώρος, εδαφική περιοχή και όχι θεωρητικό πεδίο.

Η στροφή του Ταρκόφσκι στην ύλη παρουσιάζει πολύ ισχυρές προεκτάσεις ως προς τη σχέση εμμέλειας και υπέρβασης, υποδεικνύοντας μια στροφή στο γήινο πεδίο. Η σχετική παράμετρος θα εξεταστεί και στο τρίτο κεφάλαιο εκτενέστερα, εν συγκρίσει με την υπέρβαση, πρέπει ωστόσο και σε αυτό το σημείο να επισημανθεί η λεπτή συνάφεια ανάμεσα στη σωματική πραγματικότητα και στη σημασία του χώρου ως προς την ανάδειξη του παραλόγου στην ταρκοφσκική προβληματική. Η προτεραιότητα της σωματικής ύπαρξης ακόμα και σε σχέση με την ενεργοποίηση της συνείδησης κινείται στο ίδιο πλαίσιο. Σε συνάφεια με την υπαρξιακή παράδοση, η

¹⁹² Για τη σχέση του χώρου με τη σωματική βίωση πβ.: Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: existential space in cinema*, Helsinki, Building Information Limited, 2001. Παρεμφερής είναι η προβληματική του Άγγελου Αλετρά στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του, στην οποία αναδεικνύεται η σχέση της πραγματικότητας με το ανοίκειο, ως στοιχείο που για τον Ταρκόφσκι δεν αποτελεί αντικειμενικά προϋπάρχουσα ιδιότητα του χώρου αλλά συναρτάται με τα υποκειμενικά βιώματα των προσώπων. Βλ. Άγγελος Αλετράς, *Χωρητικότητες του ανοίκειου: Η κινηματογραφική ποιητική του Αντρέι Ταρκόφσκι*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2017.

ύπαρξη αναφέρεται πρωταρχικά σε σωματικές οντότητες, που εξελίσσονται εντός του χώρου, προσβλέποντας στην ελευθερία.

Τα ίδια μοτίβα μπορούμε να διαπιστώσουμε στο σύνολο του έργου του Ταρκόφσκι. Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, μια ταινία αφιερωμένη στη διερεύνηση εσωτερικών καταστάσεων, η σωματικότητα (που εκφράζεται ιδιαίτερα μέσα από την ιδέα του βασανισμένου σώματος – η τύφλωση των εργατών) είναι, όπως ήδη υποδείχθηκε, κυρίαρχο μοτίβο της αφήγησης. Η προτεραιότητα της σωματικότητας στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* μπορεί να αποδοθεί και στον παρελθόντα χρόνο δράσης, τον Μεσαίωνα, που ως ιστορική περίοδος όχι απλώς προηγείται της εποχής του Διαφωτισμού, αλλά επιπλέον σκιαγραφείται σε αντιδιαστολή με τις δικές του αρχές, χαρακτηρίζεται αισθητικά από ένα στοιχείο βίας και μυστικισμού. Επίσης, οι κάτοικοι της μεσαιωνικής Ρωσίας, σύμφωνα με την εικονογραφία της ταινίας, χαρακτηρίζονται από μια ιδιαίτερα τονισμένη σύνδεση με την ύλη, στον βαθμό που επιδιώκουν μια πιο οργανική σχέση με τη φύση, αυτοπροσδιορίζονται σε σχέση με τη γη. Στη *Θυσία*, ταινία στην οποία το μαρτυρικό στοιχείο είναι εντονότερο, όπως και η ιδέα του πάσχοντος σώματος, καθίσταται σαφές ότι ο εν λόγω πόνος δεν γεννά την απελπισία, αλλά, όπως η συνείδηση, είναι φορέας δημιουργίας και ποίησης¹⁹³. Σε αυτό ακριβώς έγκειται και η ουσία της πράξης του Αλεξάντερ ως παράλογου ανθρώπου. Το ταρκοφσκικό πάθος του σώματος θα πρέπει να γίνει κατανοητό πρωταρχικά ως απελευθερωτική και όχι καταδικαστική για το άτομο τάση, παραδοξότητα που παραπέμπει και πάλι στον μοναχικό σωματικό μόχθο του Σισύφου του Camus. Το παράλογο συνεπώς προβάλλει ως μια κατάσταση που βιώνεται σωματικά και άμεσα επιβάλλει στο ταρκοφσκικό υποκείμενο να επαναφέρει στην καθημερινότητα το νόημα που φαίνεται να έχει παράδοξα χαθεί.

Μια χαρακτηριστική συμμετρία ανάμεσα στον Camus, στον Ταρκόφσκι αλλά και στον Λεβ Σεστόφ, η οποία απηχεί τον παραπάνω προβληματισμό, παρατηρείται στο κοινό τους ενδιαφέρον για τη μορφή του Άμλετ. Ο Ταρκόφσκι, ο οποίος σκηνοθέτησε

¹⁹³ Για μια ευρύτερη παράδοση της εικονογραφίας του πάσχοντος σώματος αλλά και της αισθητικής μεταστοιχείωσης του φυσικού πόνου στην τέχνη πολύ σημαντικό είναι το δοκίμιο της Suzan Sontag, *Regarding the pain of Others* (Suzan Sontag, *Regarding the pain of Others*, London, Penguin Books, 2003).

στη Μόσχα μια παράσταση του σαιξπηρικού έργου το 1976¹⁹⁴ και επί πολλά χρόνια σχεδίασε μια πιο προσωπική κινηματογραφική μεταφορά, αφιερώνει πολλές σελίδες από το ημερολόγιό του στην περιγραφή του αγώνα του αναγεννησιακού πρίγκιπα, ακριβώς για να συνθέσει μια αρμονική όψη του κόσμου εκεί που αυτή φαίνεται να έχει ολοκληρωτικά χαθεί¹⁹⁵. Το πιο κρίσιμο στοιχείο του Shakespeare για τον Ταρκόφσκι είναι ο ίδιος προβληματισμός στον οποίο αναφέρεται εκτενώς και ο Σεστώφ στο δοκίμιό του για τον Shakespeare¹⁹⁶, με ένα είδος «άγριας ελπίδας»¹⁹⁷ κατά την παρατήρηση του Camus. Η ανάγκη δράσης εντός του κόσμου, προκειμένου να επανέλθει η χαμένη αλλοτινή τάξη, καταδιώκει το υποκείμενο άμεσα, καθώς επιφέρει την επαφή με την παρουσία του παραλόγου. Το στοιχείο αυτό της άγριας ελπίδας συνοψίζει πλήρως την όλη σύλληψη του παραλόγου από τον Ταρκόφσκι.

Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι, εκ πρώτης όψεως, η βαθιά θρησκευτική πίστη του Ταρκόφσκι φαίνεται να περιορίζει το στοιχείο της «άγριας ελπίδας» για την οποία κάνει λόγο ο Camus, οδηγώντας σε μια μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στον κόσμο και διακηρύσσοντας μια συμφιλιωτική τάση. Τα λόγια του Στάλκερ, για παράδειγμα, η παρότρυνση στους συντρόφους του να αφεθούν («Κοιτάζτε τα δέντρα. Όταν είναι έτοιμα να πεθάνουν, σκληραίνουν, όταν είναι νέα, είναι μαλακά») κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση. Εντούτοις, μια τέτοια ερμηνεία θα παράβλεπε την έμφαση του Ταρκόφσκι στο στοιχείο της διαρκούς ευθύνης του ανθρώπου απέναντι σε όσα τον περιβάλλουν, καθώς και το γεγονός ότι η φράση του Στάλκερ, ενός προσώπου που ξεκάθαρα βρίσκεται σε διαρκή εσωτερική πάλη, περιγράφει ως ευχή μια *ιδανική* στάση, στην οποία προσβλέπει κανείς με ελπίδα όχι μια ήδη κατακτημένη σχέση με την πραγματικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι το παράδειγμά του είναι και πάλι το δέντρο, ένα στοιχείο της φύσης, από την οποία ο άνθρωπος έχει απομακρυνθεί και την οποία θα έπρεπε να έχει ως πρότυπο. Θα πρέπει επίσης στο σημείο αυτό να

¹⁹⁴ Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1994, σ.156.

¹⁹⁵ Andrey Tarkovsky, *Time within time: the diaries 1970-1986*, London and Boston, Faber and Faber, 1994, σσ. 378-384.

¹⁹⁶ Λεβ Σεστώφ, *Η νύχτα της Γεθσημανής*, μτφ. Άρης Δικταίος, Αθήνα, Δωδώνη, 2013, σ. 114.

¹⁹⁷ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 46.

ληφθεί υπόψη ότι ο *Μύθος του Σισύφου* δεν αποκλείει καθόλου τη μεταφυσική από τις «φιλοσοφίες του παραλόγου», θεωρώντας ότι εντέλει το πού προσβλέπει το υποκείμενο και το πώς ορίζει το ίδιο την ετερότητα διόλου δεν μειώνει την όλη αγωνιώδη διαδρομή του. Θα ήταν δηλαδή εσφαλμένο η προαναφερθείσα αγωνία να αποκλειστεί εξαιτίας της θρησκευτικότητας του Ταρκόφσκι που, ακριβώς λόγω του δυναμικού χαρακτήρα της, πουθενά δεν συμπορεύεται με τον εφησυχασμό. Άλλωστε, η εμπιστοσύνη που ο Ταρκόφσκι δείχνει στην πραγματικότητα, δεν είναι σε καμία περίπτωση ταυτόσημη της ηρεμίας και της γαλήνης. Η ίδια η μεταφυσική αναζήτηση στον Ταρκόφσκι έχει τον χαρακτήρα του αγώνα.

Κύριο σημείο αναφοράς παραμένει και πάλι η έννοια της νοσταλγίας, η αναζήτηση μιας αλλοτινής αρμονίας και ηρεμίας. Η αντίφαση, η απόσταση ανάμεσα σε όσα επιθυμεί το υποκείμενο και σε όσα βιώνει είναι και η κινητήρια δύναμη του συναισθήματος του παραλόγου. Αυτή η δυσαναλογία ασφαλώς μπορεί να αποκτήσει μορφή ποιητική και είναι άλλωστε υπό αυτή την έννοια που ο ποιητής-δημιουργός συνιστά ένα άμεσο πρότυπο για τον «παράλογο ήρωα» του Camus. Οι ήρωες του Ταρκόφσκι, με τις σαφείς αυτοκαταστροφικές ροπές τους, συνιστούν επίσης δημιουργικές οντότητες, όχι αποκλειστικά λόγω της σύμφυτης καλλιτεχνικής τους ταυτότητας αλλά και λόγω της πιο ιδιαίτερης, μόνιμης προσπάθειάς τους μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης να υπάρξουν, να πλάσουν νέα ταυτότητα πιο ισχυρή απέναντι στη γενικότερη απουσία νοήματος που τους περιβάλλει. Στις δύο ύστερες ταινίες του Ταρκόφσκι διαπιστώνεται μάλιστα μια εξέλιξη στη θεματική του: η καλλιτεχνική αναζήτηση γίνεται σκοτεινότερη και πιο διαβρωτική για το άτομο, τονίζεται το προαναφερθέν στοιχείο του μαρτυρίου, που πρωτοεισάγει ο συγγραφέας στο *Στάλκερ*.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να υπογραμμίσουμε δύο βασικές ιδιότητες των παράλογων ηρώων του Ταρκόφσκι: τη μαρτυρική, σωματική (η *εξεγερμένη* σάρκα) και την ποιητική, καλλιτεχνική στάση τους απέναντι στη ζωή ως συνέπεια της δημιουργικής συνείδησης και της επιρροής της στην πραγματικότητα. Εντέλει, πρόκειται για μια κοινή προσπάθεια να εξισορροπηθούν οι αντιφάσεις για τις οποίες κάνει λόγο ο Camus. Μια *πρώτη* και πιο ριζική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο φωνών είναι η σταθερή επιστροφή στην ιδέα του ιερού και μεταφυσικού στοιχείου από πλευράς του Ταρκόφσκι. Μέσα από τη συγκεκριμένη θεματική, η αναζήτησή του

παραμένει πρωταρχικά υπαρξιακή, υπαγορευμένη από τη συνειδητοποίηση της αγωνίας.

Μια *δεύτερη* διαφοροποίηση μεταξύ των δύο στοχαστών έγκειται στο ότι το ανοίκειο στοιχείο που απασχολεί τον Camus στον Ταρκόφσκι δεν είναι τόσο κυρίαρχο και, όταν παρατηρείται (χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο φόβος του Ντομένικο στη *Νοσταλγία*), περισσότερο φέρει τον χαρακτήρα μιας *φαινομενικής* συντριβής παρά μιας ανεπανόρθωτης απουσίας εμπιστοσύνης στο νόημα της εξωτερικής πραγματικότητας. Ο Camus ενίοτε κάνει λόγο για ανεπανόρθωτη αίσθηση απώλειας εμπιστοσύνης προς τον κόσμο. Ο Ταρκόφσκι αντίθετα στέκεται στον τρόπο του υποκειμένου που δεν μπορεί πια να συλλάβει την ομορφιά, στην οποία όμως εξακολουθεί να πιστεύει αμετακίνητα, όπως συμβαίνει στον Ντοστογιέφσκι¹⁹⁸. Η ανησυχία δηλαδή του Ταρκόφσκι, αν θυμηθούμε τον προαναφερθέντα ορισμό του Camus περί αντίφασης, έχει να κάνει περισσότερο με την ενδότερη αδυναμία του *ατόμου* να επικοινωνήσει με τον κόσμο παρά με την άρνηση από πλευράς των εξωτερικών συνθηκών, τη «σιωπή» του κόσμου.

Μια *τρίτη* διαφορά μεταξύ των δύο αυτών στοχαστών είναι η έντονη επιθυμία για σαφήνεια και καθαρότητα, η απώλεια της οποίας στον Camus συνιστά πηγή αγωνίας και αίτιο συνειδητοποίησης του παραλόγου («Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι πως αυτός ο κόσμος δεν μπορεί να δικαιολογηθεί. Παράλογο είναι το χάσμα ανάμεσα στο ότι δεν δικαιολογείται και στον μεγάλο μα δυνατό πόθο του ανθρώπου για σαφήνεια»)¹⁹⁹, ενώ στον κόσμο του Ταρκόφσκι είναι ξένη ως ανάγκη. Την πληρότητα ο Ταρκόφσκι δεν τη θεωρεί κατ' ανάγκη μη συμβατή με την απροσδιοριστία. Αντίθετα, το διφορούμενο ασκεί σε αυτόν γοητεία. Η ιδέα της ασάφειας, της απροσδιοριστίας ως δύναμης θετικής, εκφράζεται πληρέστερα στον *Καθρέφτη*, η άναρχη, μη χρονολογική δομή του οποίου έχει παρομοιαστεί με μωσαϊκό²⁰⁰. Η επιλογή αυτή δεν συνεπάγεται ωστόσο φυγή από το συγκεκριμένο. Χαρακτηριστική είναι η στάση του Ταρκόφσκι απέναντι στην εικονογραφία του ονείρου, όπως αυτή

¹⁹⁸ Πβ. Κωστής Παπαγιώργης, *Ντοστογιέφσκι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990, σ. 274. Επίσης, Νικολάι Μπερντιάγιεφ, *Το πνεύμα του Ντοστογιέφσκι*, σ. 35.

¹⁹⁹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 30.

²⁰⁰ Natasha Synessios, *Mirror*, σ. 4.

εκφράζεται στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*: η εικονογραφία του ονείρου δεν συνεπάγεται φυγή από το υλικό, ούτε στροφή στο συγκεχυμένο, αλλά αποδοχή της αντίφασης και απόδοση των αντιθέσεων που η πραγματικότητα όντως έχει. «Αν πάλι με ρωτούσαν τι γίνεται με την απροσδιοριστία, την ασάφεια, την απιθανότητα του ονείρου, θα έλεγα ότι στον κινηματογράφο “ασάφεια” και “ανείπωτο” δεν σημαίνουν συγκεχυμένη εικόνα, παρά μια ιδιόμορφη *εντύπωση* η οποία δημιουργεί τη λογική του ονείρου: ασυνήθιστοι και απροσδόκητοι συνδυασμοί ή αντιθέσεις εντελώς πραγματικών στοιχείων. [...] Η φύση του κινηματογράφου είναι να εκθέτει την πραγματικότητα και όχι να τη θολώνει»²⁰¹. Η τελευταία αυτή διατύπωση υποδεικνύει για άλλη μια φορά την πεποίθηση του Ταρκόφσκι για τη διαρκή ανάγκη αναφοράς στο πραγματικό.

Όπως στον Camus, έτσι και στον Ταρκόφσκι το *εξεγερσιακό* στοιχείο είναι ίσως η πλέον αναγνωρίσιμη ιδιότητα του παραλόγου. Η επανάσταση αυτή έναντι της πραγματικότητας δεν μπορεί παρά να εκφραστεί μέσω του σώματος. Η προτεραιότητα της σάρκας σκιαγραφείται εντούτοις στον Ταρκόφσκι ως ακόμα πιο κρίσιμη, συναντάται με μεγαλύτερη συχνότητα και επιμονή από ό,τι στα κείμενα του Camus και αυτή η *τέταρτη* διαφοροποίηση ανάμεσα στους δύο είναι ασφαλώς άξια προσοχής. Μελετώντας το προαναφερθέν απόσπασμα του *Καλιγούλα*²⁰², στο οποίο ο Camus ταυτίζει τη συνειδητοποίηση του παραλόγου ουσιαστικά με ενηλικίωση, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι η έμφαση δίνεται στην *έκπληξη* μπροστά στην αφύπνιση της σάρκας. Στον Ταρκόφσκι αντίθετα η προτεραιότητα του σώματος και η λεπτή σύνδεσή της με το παράλογο συνιστά ξεκάθαρα μια πραγματικότητα ήδη γνωστή στα πρόσωπα. Η παράμετρος του *ζαφνικού*, που προβληματίζει τον Camus, στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι απουσιάζει. Ακόμα και στην αιφνίδια κρίση που λαμβάνει χώρα στη *Θυσία* ο Αλεξάντερ παρατηρεί μελαγχολικά: «Όλη μου τη ζωή αυτό περίμενα».

²⁰¹ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 100.

²⁰² «Πίστευα, όπως όλος ο κόσμος άλλωστε, πως (η απελπισία) είναι μια ασθένεια της ψυχής. Αλλά όχι, δεν είναι η ψυχή που υποφέρει αλλά το σώμα. Αισθάνομαι άσχημα το δέρμα μου, το στήθος, τα μέλη μου. Το κεφάλι μου είναι άδειο και η καρδιά μου επαναστατημένη»: Αλμπέρ Καμύ, *Καλιγούλας*, σ. 43.

Έχοντας περάσει από τη σχέση του παραλόγου με τη συνείδηση στο σώμα, και ιδιαίτερα τις δύο αλληλένδετες με το παράλογο κυρίαρχες εκφράσεις της σωματικότητας, την προτεραιότητα της ύλης και τη διάσταση της σωματικής εξέγερσης, συνειδητοποιούμε την κοινή θεματική που σε όλες τις ταινίες του Ταρκόφσκι αναπτύσσεται. Μια επιθυμία ελευθερίας και έκφρασης επανέρχεται διαρκώς ως μοτίβο και προσεγγίζεται με όρους υπαρξιακούς. Στις επόμενες σελίδες θα στραφούμε στην έννοια της αγωνίας, φυσικής προέκτασης της παραπάνω επιθυμίας.

2.4 Το παράλογο και η αγωνία

Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες διαφορές ανάμεσα στην κοσμοθεώρηση του Ταρκόφσκι και σε αυτήν του Camus είναι, όπως αναφέρθηκε, η διαφορετική τους στάση απέναντι στην ανθρώπινη επιθυμία για σαφήνεια και καθαρότητα. Για τον Camus η συνειδητοποίηση των αντιφάσεων που η πραγματικότητα ενέχει συμβάλλει στην επίγνωση του παραλόγου, για τον Ταρκόφσκι αντίθετα συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη του μυστηρίου, στο οποίο σε μεγάλο βαθμό βρίσκει διέξοδο. Το θαυμαστό (όχι μόνο το θαύμα στη θρησκευτική του σήμανση, αλλά ευρύτερα οι προοπτικές για διαφυγή από τις δεσμεύσεις της άκαμπτης λογικής ενέχονται στην καθημερινή πραγματικότητα και επηρεάζουν τη βίωσή της, όπως το όνειρο ή η φαντασία) συνιστά επομένως στις ταινίες του ελπιδοφόρα δύναμη. Όχι μόνο στην άμεση θεματική αλλά και στην εικονογραφία των επτά ταινιών γίνεται αντιληπτό ότι το απροσδιόριστο ασκεί γοητεία στον Ταρκόφσκι. Η εν λόγω αντίληψη ωστόσο δεν θα πρέπει να συγχέεται με φροϊδικές θεωρήσεις, κατά τις οποίες μέσω του υποσυνείδητου αναζητείται ακριβώς ό,τι διαταράσσει την κανονικότητα και έχει εξαιρεθεί από την πραγματικότητα, μέσω της απώθησης. Το απροσδιόριστο στον Ταρκόφσκι *δεν συνιστά εξαίρεση* αλλά οργανικό τμήμα της πραγματικότητας²⁰³.

²⁰³ Ο σουρεαλισμός, που σε μεγάλο βαθμό απηχεί τη φροϊδική κοσμοθεώρηση, φαίνεται να μην είναι προσφιλής στον Ταρκόφσκι, ο οποίος του αποδίδει εγκεφαλικότητα και υπερβολική εξάρτηση από ιδεολογικά προτάγματα. Εξαίρεση αποτελεί η μορφή του Luis Buñuel, τον οποίο, σύμφωνα με δήλωσή του, νιώθει «πιο συγγενικό από όλους» (Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο* σ. 69). «Η διαμαρτυρία του, οργισμένη, ασυμβίβαστη και βίαιη, εκφράζεται προπάντων στη συγκινησιακή υφή της ταινίας και είναι μεταδοτική. Δεν πρόκειται για διαμαρτυρία υπολογισμένη, εγκεφαλική, διανοητικά διατυπωμένη. Ο Buñuel έχει τεράστια καλλιτεχνική οξυδέρκεια και δεν παρασύρεται από την πολιτική έμπνευση, η

Ακριβέστερα, το θαυμαστό για τον Ταρκόφσκι εμπεριέχεται ως προοπτική στην καθημερινή ζωή και εδώ ακριβώς είναι που γεννάται η επιθυμία της υπέρβασης και της προσέγγισης του ιδανικότερου πεδίου της ύπαρξης. Η ουσιαστική αυτή διαφοροποίηση ανάμεσα στον Ταρκόφσκι και στον Camus επεκτείνεται, όπως θα δούμε, και στην κατανόηση της βασικότερης υπαρξιστικής έννοιας της αγωνίας.

Μελετώντας κανείς τις ταινίες του Αντρέι Ταρκόφσκι, μπορεί να αντιληφθεί ότι η απροσδιοριστία, αν και καθοριστική, δεν κρατά δέσμο το άτομο. Πρόκειται για διαφοροποίηση κρίσιμη για την κατανόηση του παραλόγου στον δικό του μυθοπλαστικό κόσμο. Το παράλογο στον Camus ασφαλώς συνιστά επίσης απελευθερωτική δύναμη, όχι όμως στην αφετηρία του, αλλά μετά την απόφαση του υποκειμένου να το αποδεχτεί και να συμπορευτεί μαζί του. Η πρώτη αντίδραση του ατόμου απέναντι στο παράλογο στη δυτική αριστοτελική παράδοση είναι η εύλογη έκπληξη και σε αυτό το πλαίσιο ο *Μύθος του Σισύφου* είναι δομημένος γύρω από την ιδέα της αρχικής αποξένωσης που επιφέρει η συνειδητοποίηση του παραλόγου, η κατάρρευση των βεβαιοτήτων. Στη μυστικιστική ρωσική αντίληψη, την οποία πολιτιστικά ενστερνίζεται ο Ταρκόφσκι αντίθετα, όπως ήδη αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής σε σχέση με τη *Ρωσική Ιδέα* του Νικολάι Μπερντιάγιεφ, το παράλογο γίνεται πολύ πιο άμεσα αντιληπτό ως συστατικό στοιχείο του καθημερινής βίωσης. Στον Ταρκόφσκι κατ' επέκταση η αποξένωση, όταν εκδηλώνεται, έχει χαρακτήρα ατομικής αποκοπής, απομάκρυνσης από πλευράς του ατόμου. Το διαφορούμενο δεν συνιστά για τον Ταρκόφσκι αρνητική έννοια.

Η πρώτη ταινία στην οποία οι παραπάνω ιδέες διακρίνονται με τη μεγαλύτερη διαύγεια είναι το *Σολάρις*, μια ιστορία επακριβώς πάνω στο διαφορούμενο και το ασαφές ως συνάρτηση της ατομικής συνείδησης. Η εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, ο αργός περίπατος του Κρις ανάμεσα σε μια εικονογραφία φύσης, όπου κυριαρχούν το

οποία, κατά τη γνώμη μου, είναι πάντοτε επίπλαστη, όταν εκφράζεται ανοιχτά σε ένα έργο τέχνης. Ωστόσο, η πολιτική και κοινωνική διαμαρτυρία που υπάρχει στις ταινίες του θα ήταν υπεραρκετή για πολλούς σκηνοθέτες μικρότερου αναστήματος» (*Στο ίδιο*, σσ. 69-70). Η καχυποψία απέναντι στον διανοητικό πειραματισμό μπορεί ασφαλώς να συσχετιστεί με την ευρύτερη προτεραιότητα που ο Ταρκόφσκι δίνει στη διαίσθηση, έναντι της νοητικής διαχείρισης του καθημερινού.

νερό, τα δέντρα και η αμυδρή κίνηση, ήδη υποδεικνύει την πεποίθηση για την ύπαρξη ενός κόσμου απρόσιτου και μυστηριώδους, συνεχώς μεταβλητού, αλλά ζωντανού και παλλόμενου. Ο περίφημος αργός κινηματογραφικός ρυθμός του Ταρκόφσκι συνιστά επίσης προσπάθεια αργής εξοικείωσης με το περιβάλλον, δεν υπακούει δηλαδή σε κάποιο φορμαλισμό, όσο σε μια προσπάθεια εξοικείωσης με έναν περίγυρο που πρωταρχικά προβάλλει ως αίνιγμα. Έμφαση δίνεται επίσης στο στοιχείο της *αντανάκλασης* (το φυτό που κινηματογραφείται εντός του νερού), βασικό μοτίβο στη σκέψη του Ταρκόφσκι²⁰⁴. Το υποκείμενο δεν διαφοροποιείται ριζικά από όσα διερευνά, από τον περιβάλλοντα χώρο που προσπαθεί να αντιληφθεί, σκέψη που θα παρέπεμπε ενδεχομένως σε μια φαινομενολογική ανάλυση, αν δεν συνδεόταν πιο συστηματικά με μια πιο ανοιχτά μεταφυσική, θρησκευτική θεώρηση. Το στοιχείο της υπέρβασης παραμένει ωστόσο, στο *Σολάρις* τουλάχιστον, πρωταρχικά άνοιγμα προς τον κόσμο. Η ιερότητα εντοπίζεται στα στοιχεία της φύσης, όπως η βροχή, ακόμα και στα ζώα: στο σκυλί στο *Στάλκερ* και στα άλογα, από τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία στην εικονογραφία του. Όπως στα παιδιά, έτσι και στα ζώα προσδίδεται μια μυστηριακή ιερότητα στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Μακριά πάντα από συμβολιστικές επιρροές, η θέαση αυτή συνδέεται με τη φυσική τους ύπαρξη.

Η αναζήτηση του αυθεντικού είναι πάντα η δύναμη που κινεί τις ταρκοφσκιικές αφηγήσεις. Η βασικότερη ένσταση του Camus απέναντι στους υπαρξιστές γενικότερα, και ιδιαίτερα τον Σεστόφ, τον Jaspers και τον Kierkegaard, συνίσταται στο ότι, ενώ αρχικά αποδέχονται το παράλογο ως υπαρκτή συνθήκη, έμμεσα το αμφισβητούν, επιμένοντας να ελπίζουν σε μια μελλοντική δικαίωση, πιστεύοντας στην αιωνιότητα²⁰⁵. Σύμφωνα πάντα με τον Camus, ο Kierkegaard «αντικαθιστά την επαναστατημένη κραυγή του με μια παράφορη συγκατάθεση»²⁰⁶. Ο Ταρκόφσκι βρίσκεται εδώ πολύ πλησιέστερα στο πρότυπο του Camus. Δεν αποδέχεται παθητικά

²⁰⁴ Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σισύφου*, σ. 27. Με ποιητική γλώσσα ο Camus αναφέρεται επίσης στο μοτίβο του αντικατοπτρισμού και της αντανάκλασης, γεγονός που υποδεικνύει εκτός της κοινής θεματικής ακόμα και μια κοινή εικονογραφία. Ο *Καθρέφτης* είναι αφιερωμένος στο θέμα, ενώ αντανάκλασεις παρατηρούνται και στην εισαγωγή του *Σολάρις* κατά τον περίπατο του Κρις.

²⁰⁵ Αλμπέρ Καμύ, *Στο ίδιο*, σ. 38.

²⁰⁶ Αλμπέρ Καμύ, *Στο ίδιο*, σ. 49.

και στατικά την πραγματικότητα, αλλά κινούμενος από νοσταλγία επιδιώκει την εύρεση της αυθεντικότερης δυνατής μορφής της.

Είναι δυνατό να υποστηριχτεί ότι το παράλογο στο έργο του Ταρκόφσκι δύναται να συντελέσει στην ατομική ελευθερία του υποκειμένου, θέμα στο οποίο θα επιστρέψουμε και στο τρίτο και καταληκτικό κεφάλαιο της συγκεκριμένης διατριβής. Αφότου ερευνήσαμε τη σχέση του με τη σκέψη του Camus, κρίνεται απαραίτητη και η σύνδεσή του με την έννοια της *αγωνίας*, έναν όρο όχι μόνο διαφωτιστικό ως προς τη σύλληψη του παραλόγου στο έργο του Camus αλλά και θεμελιώδους σημασίας για το υπαρξιακό ρεύμα ευρύτερα. Γεννημένο μέσα από την αμφισημία, το παράλογο συναρτάται άμεσα με την αγωνία, όπως τουλάχιστον αυτή γίνεται κατανοητή στη σκέψη του Kierkegaard. Σε αυτό το πλαίσιο, θα στραφούμε στο κλασικό έργο του Δανού φιλοσόφου *Η έννοια της αγωνίας*, προκειμένου να φωτίσουμε την αρχετυπική αυτή έννοια και να εξετάσουμε στη συνέχεια την παρουσία της στο έργο του Ταρκόφσκι.

Στην *Έννοια της αγωνίας* το προαναφερθέν σχήμα που, όπως αναλύσαμε, απασχολεί τον Camus, η ιδέα της αμφισημίας ως τρομερής αλλά επίσης ευεργετικής δύναμης μέσα από την οποία προβάλλει το παράλογο αναπτύσσεται άμεσα. Η αγωνία σχετίζεται κατά τον Kierkegaard με την ιδέα της φυσικής επιλογής. Ο δισταγμός του υποκειμένου να επιλέξει, άμεσα συναρτώμενος όχι μόνο με τον φόβο της λανθασμένης κρίσης αλλά και με την αμφισημία των διαθέσιμων επιλογών, προκαλεί στο άτομο ένα συναίσθημα που παρομοιάζεται με τον ίλιγγο. Η αίσθηση της αγωνίας δίνεται παραστατικά μέσα από την εικόνα του προσώπου που στέκεται στο χείλος μιας χαράδρας και αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον τρόμο και στην επιθυμία της πτώσης. Στην παρόρμηση αυτή του υποκειμένου να ριχτεί εθελούσια στο κενό συνίσταται και η βαθύτερη ουσία της αγωνίας.

Η βαθύτατη σύνδεση της αντίληψης του Kierkegaard και αυτής του Ταρκόφσκι σε σχέση με την έννοια της αγωνίας μπορεί να προσδιοριστεί ενδεικτικά στον ορισμό της έννοιας από τον πρώτο. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο του ομότιτλου δοκιμίου του Kierkegaard διαβάζουμε ότι μέσα στην αθωότητα (που, όπως και στον Camus, συνδέεται με την άγνοια και περιγράφεται ως μια κατάσταση προσυνειδησιακή) ο άνθρωπος δεν ορίζεται ακόμα ως πνεύμα, ως νοητική δύναμη, παρά ως «ψυχή», σε

άμεση συνάρτηση με το φυσικό του είναι²⁰⁷. Για τον Kierkegaard, στο πρώτο αυτό στάδιο της ύπαρξης, που αργότερα θα γίνει αντικείμενο νοσταλγικής ενατένισης, η ηρεμία και η αρμονία καθώς και η ανάπαυση φαίνεται να καθορίζουν τη ζωή του ατόμου. Η κατάσταση αυτή θα διαταραχτεί σύντομα, όχι από κάποια εξωτερική δύναμη, όπως συχνά συμβαίνει στις αφηγήσεις της απώλειας της παραδείσιας κατάστασης στη δυτική παράδοση (ο Kierkegaard, ως φιλόσοφος προτεσταντικής παιδείας και πρεσβευτής μιας μεταφυσικής που ορίζει το θείο αυστηρά σε σχέση με το άτομο, τις επιλογές και τις ενδότερες ροπές του, θα μιλήσει εδώ ευθέως για τις «φαντασιοπληξίες του καθολικισμού»²⁰⁸), αλλά από την αγωνία του ίδιου του υποκειμένου, φυσική προέκταση της συνείδησής του.

Επομένως, η δύσκολη πάντα ιδέα του κακού, η τόσο κυρίαρχη στη χριστιανική, και όχι μόνο, μεταφυσική για τον Kierkegaard, όπως θα δούμε, δεν προϋπάρχει της ανθρώπινης επιλογής. Η δε αγωνία, δύναμη τρομερή, ψυχοφθόρα αλλά παράλληλα και λυτρωτική, ως η μόνη ικανή να οδηγήσει το υποκείμενο στην ποθητή αυτοπραγμάτωση, προκύπτει, όπως ήδη υποδείξαμε, από το μυστήριο, το ασαφές, από την πληθώρα των διαθέσιμων επιλογών. Η ιδέα του διλήμματος, ο πυρήνας του έργου, είναι ίσως και η πλέον κυρίαρχη στην κερκεγκωριανή σκέψη, παρούσα στην *Έννοια της αγωνίας*, όπως και στο εκτενέστερο *Είτε-Είτε* του οποίου αποτελεί κύριο θέμα.

Σύμφωνα με την *Έννοια της αγωνίας* του Kierkegaard, το κακό ως μεταφυσική κατηγορία δεν προϋπάρχει της ανθρώπινης επιλογής²⁰⁹. Η θέση αυτή αφενός θέτει τα θεμέλια όλης της υπαρξιακής προβληματικής σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο καθορίζεται μέσω των ενεργειών του και ορίζεται κατά τη διάρκεια της πράξης εντός του κόσμου και όχι πριν από αυτή, αφετέρου δίνει δύναμη θετικό πρόσημο στην αγωνία, η οποία αποκτά τον χαρακτήρα του απαραίτητου, άρα θεμιτού προσταδίου πριν από τον αυτοπροσδιορισμό. Ως ενδεικτική και για τη μυθοπλασία του

²⁰⁷ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, σ. 52.

²⁰⁸ Στο ίδιο.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 134: «Το καλό δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί. Το καλό είναι ελευθερία. Μόνο για την ελευθερία και μέσα στην ελευθερία υπάρχει η διαφοροποίηση του καλού από το κακό».

Ταρκόφσκι μπορεί να χαρακτηριστεί, κατ' επέκταση, η περίφημη διατύπωση του Kierkegaard σύμφωνα με την οποία, ατενίζοντας κανείς μια χαράδρα, ο αληθινός φόβος δεν είναι μήπως πέσει, αλλά μήπως ριχτεί σε αυτή εκούσια²¹⁰. Η περιγραφή κάλλιστα ανταποκρίνεται στην αυτοκαταστροφική φύση μορφών όπως ο Στάλκερ. Στις ταινίες του Ταρκόφσκι τα πρόσωπα βασανίζονται από την αμφιταλάντευση, η οποία σε μεγάλο βαθμό είναι ταυτόσημη της αγωνίας. Σε όλες τις περιπτώσεις ωστόσο τα καταφέρνουν, καθώς, όπως ακριβώς στο έργο του Kierkegaard, έτσι και στον Ταρκόφσκι η αγωνία αποδεικνύεται ευεργετική δύναμη. Επισημαίνεται ωστόσο σε αυτό το σημείο ότι το δίλημμα στον Ταρκόφσκι έχει κυρίως τον χαρακτήρα της μεταφυσικής και όχι τόσο άμεσα της ηθικής ανησυχίας και της αμφιταλάντευσης, όπως στην προτεσταντική παράδοση στην οποία τοποθετείται ο Kierkegaard.

Η ιδέα του κακού ή της αμαρτίας ως μεταφυσικής κατηγορίας στις ταινίες του Ταρκόφσκι είναι περιορισμένη. Η βία στις ταινίες του μπορεί να χαρακτηριστεί ακριβέστερα είτε ως φυσική και ιστορικά προσδιορίσιμη (οι Τάταροι στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, οι Γερμανοί κατακτητές στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*) είτε ως προϊόν της ιστορικής προόδου που συμβαδίζει με την απώλεια της προγενέστερης αυθεντικότερης κατάστασης (η πόλη του μέλλοντος στο *Σολάρις*). Πιο συχνή από τις δύο προηγούμενες περιστάσεις είναι η βία ως εικονογράφηση εσωτερικού πόνου και συνέπεια εξορίας, κατάσταση που σε μεγάλο βαθμό το ίδιο το άτομο προκαλεί στον εαυτό του. Το κακό για τον Ταρκόφσκι όπως και για τον Kierkegaard δεν έχει τον χαρακτήρα μιας αυτόνομης εξωτερικής δύναμης, όπως στις πιο παραδοσιακές αναγνώσεις και ερμηνείες της Παλαιάς Διαθήκης, ούτε θα ήταν δόκιμο να αναχθεί στο επίπεδο της ψυχολογίας (οι υποσυνείδητες καταστροφικές ροπές του ατόμου), η γλώσσα της οποίας είναι σε μεγάλο βαθμό ξένη στην ταρκοφσκική μυθοπλασία. Η αγωνία για τον Ταρκόφσκι έχει τον χαρακτήρα της υπαρξιακής κατηγορίας.

Οι συμμετρίες ανάμεσα στην *Έννοια της αγωνίας* του Kierkegaard και στο έργο του Ταρκόφσκι είναι χαρακτηριστικές. Το πρώτο στοιχείο του βιβλίου, που άμεσα μας παραπέμπει στη σκέψη του Ταρκόφσκι, είναι αυτό του ονείρου, με το οποίο η κερκεγκωριανή αγωνία συνδέεται συστηματικά²¹¹. Όπως στον φιλόσοφο, έτσι και

²¹⁰ Στο ίδιο, σ. 52.

²¹¹ Στο ίδιο.

στον Ταρκόφσκι η αγωνία ενέχεται στο παράλογο, καθώς αναφέρεται σταθερά στην απεγνωσμένη επιθυμία μιας απολεσθείσας πια κατάστασης. Και οι επτά μεγάλου μήκους ταινίες του Ταρκόφσκι αποδίδουν την παραπάνω ιδέα μέσα από μια στροφή στην εικονογραφία του ονείρου²¹². Το όνειρο στον Ταρκόφσκι περιγράφει μόνιμα την έλλειψη ενός αλλοτινού χώρου και χρόνου, όχι ως αναπόληση ήπια, αλλά ως αγώνα, ως προσπάθεια επαναφοράς στο παρόν καταστάσεων που, ακόμα και αν δεν συνιστούν κυριολεκτικά προϊόντα της μνήμης (οι δύο γυναίκες στη *Νοσταλγία*, η Χάρι ως μητέρα στο *Σολάρις*), αποδίδονται ως μια μείξη αναμνήσεων, παροντικών καταστάσεων και επιθυμιών. Και πάλι δηλαδή εισάγεται μέσω του ονείρου το στοιχείο της υποκειμενικής μεταστοιχείωσης και μεταμόρφωσης των εξωτερικών ερεθισμάτων.

Στην ανάγκη επαναφοράς του παρελθόντος μέσω της αναβίωσης και της ανάπλασης του παλιού βιώματος, όπως και στη σημασία του ονείρου στη συγκρότηση του υποκειμένου, οι φροϊδικοί συσχετισμοί προκύπτουν εύλογα ως πιθανό σημείο αναφοράς. Παρ' όλα αυτά, θεωρούμε ότι το όνειρο στον Ταρκόφσκι, με τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του αλλά και την ιδιάζουσα αφηγηματική λειτουργία του, δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια στη φροϊδική περιγραφή²¹³. Συγκεκριμένα, η άμεση λειτουργία του ονείρου στον Ταρκόφσκι δεν είναι *συμβολική* όπως στους φροϊδικούς και στους άμεσα επηρεασμένους από αυτούς καλλιτέχνες. Οι ονειρικές παραστάσεις του Ταρκόφσκι δεν έχουν σε καμία περίπτωση τον χαρακτήρα της *υποκατάστασης* μιας έννοιας από μια εικόνα.

Το όνειρο στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι επιτελεί πολλαπλές λειτουργίες σε αφηγηματικό, αισθητικό και θεματικό επίπεδο. Αυτό που πρέπει σε αυτό το σημείο να επισημανθεί είναι ότι το όνειρο δεν θεωρείται ασύμβατο με την πραγματικότητα, ούτε μεταφορική ανασύστασή της ή σκίαση άλλων απωθημένων πτυχών της, όπως κατά την ψυχαναλυτική προσέγγιση. Αντίθετα, παραμένει πάντα σύμφυτο με την καθημερινή πραγματικότητα. Η λειτουργία του ονείρου στον Ταρκόφσκι βρίσκεται πιο κοντά σε αυτή του παραμυθικού λόγου. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είναι η

²¹² Για το όνειρο στον Ταρκόφσκι πβ. Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, σ. 43.

²¹³ Πβ. Sigmund Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, 1995, σσ. 109-129.

γνώριμη και από τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις συνάφεια με το βίωμα καθώς και μια ροπή προς την ιεροτελεστία (η εισαγωγή της *Θυσίας*.) Το πραγματικό και το φανταστικό, το φαινόμενο και οι ενδεχόμενες νοητικές προεκτάσεις του συμπλέκονται και πλάθουν μια νέα πραγματικότητα αρχετυπική, μια γλώσσα που εξαρτάται από την αντίληψη και τις ανάγκες του υποκειμένου. Πρόκειται για μια θέαση του κόσμου που παρουσιάζει στοιχεία που μας θυμίζουν την παιδική κοσμοαντίληψη, κατά την οποία τα φαινόμενα και τα σημεία βιώνονται άμεσα –όχι μεταφορικά–, αλλά ταυτόχρονα ανάγονται από την παιδική αντίληψη στις αρχετυπικές τους διαστάσεις, θέμα που ο Ταρκόφσκι έχει εντάξει στην εικονογραφία της ταινίας τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*: η βροχή δεν υποκαθιστά ούτε συμβολίζει κάποια άλλη οντότητα, εντούτοις δεν περιορίζεται σε ένα φυσικό φαινόμενο, αλλά στα μάτια τουλάχιστον του δεκάχρονου πρωταγωνιστή δημιουργεί μια αίσθηση υποβλητική, ένα κλίμα μυστηρίου που συνδέεται άμεσα με την εικονογραφία του ονείρου και τη γενικότερη προβληματική του έργου.

Αν και η θεώρηση είναι συμφιλωτική στον πυρήνα της, μπορεί να συνδεθεί άμεσα με τον αγωνιώδη χαρακτήρα της αναζήτησης των ταρκοφσκικών ηρώων, καθώς αποκλείει την εκλογίκευση ως παράμετρο. Όπως η ελπίδα και η πίστη στο θαύμα, και ο φόβος επίσης βιώνεται στις αρχετυπικές του διαστάσεις από τα ταρκοφσκικά πρόσωπα. Ακόμα και ο Αλεξάντερ, ο πιο μελαγχολικός ίσως από τους ταρκοφσκικούς ήρωες, δεν στερείται και μιας παιδικότητας (το γεγονός ότι ως ηθοποιός στο θέατρο ερμήνευσε τον πρίγκιπα Μίσκιν του Ντοστογιέφσκι είναι χαρακτηριστική νύξη σε αυτή), παιδικότητα που εκφράζεται ήδη από την πρώτη σκηνή κατά την οποία δένει σε ένα δέντρο το ποδήλατο του ταχυδρόμου. Εύλογα το στοιχείο αυτό θα εμφανιστεί και την ώρα της κρίσης, καθορίζοντας μάλιστα τις μετέπειτα παράδοξες εκ πρώτης όψεως αλλά ουσιαστικές πράξεις του. «Σε όλους τους λαούς όπου η παιδικότητα διατηρείται σαν ονειροπόληση του πνεύματος, αυτή η αγωνία υπάρχει κι όσο βαθύτερη η αγωνία τόσο βαθύτερος ο λαός»²¹⁴, παρατηρεί στην *Έννοια της αγωνίας* ο Kierkegaard.

Είναι ενδεικτικό της ευρύτερης υπαρξιστικής αντίληψης που πρεσβεύουν εδώ τόσο ο Kierkegaard όσο και ο Ταρκόφσκι το γεγονός πως η παιδικότητα, σε όλες τις

²¹⁴ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, σ. 53.

εκφάνσεις της, δεν εκλαμβάνεται ως το αντίθετο της αγωνίας, απεναντίας η καθαρή, αυθεντικότερη πρώτη θέαση των πραγμάτων μετέχει σε αυτή. «Δείτε τα παιδιά. Θα βρείτε σε αυτά την αγωνία σε πιο συγκεκριμένη μορφή, σαν αναζήτηση περιπέτειας, μεγαλοσύνης, μυστηρίου»²¹⁵. Έτσι ακριβώς και στην περίπτωση του Ταρκόφσκι ο κόσμος της εμπειρίας είναι πάνω από όλα ένα αίνιγμα, γοητευτικός και γεμάτος μυστήριο. Η στάση του υποκειμένου απέναντι στον εξωτερικό κόσμο σκιαγραφείται στις ταινίες του Ταρκόφσκι ως παρεμφερής με τη θέαση ενός μικρού παιδιού, όπως ο Ιγκνάτ στον *Καθρέφτη*, που γεμάτος αγωνία επιχειρεί να προσεγγίσει όσα τον περιβάλλουν²¹⁶.

Η εισαγωγή της *Έννοιας της αγωνίας* του Kierkegaard χαρακτηριστικά προεκτείνει αυτή τη σκέψη, καθώς περιγράφει ακόμα και την ίδια τη διαδικασία του φιλοσοφικού στοχασμού, της έκφρασης λόγου, θα μπορούσαμε να αναδιατυπώσουμε, ως γεννημένη μέσα από την υπαρξιακή αγωνία, παρεμφερή με την προσπάθεια του υποκειμένου-καλλιτέχνη να παραγάγει νόημα απέναντι σε έναν ξένο κόσμο που τον περιβάλλει όμοιος με τη χαράδρα που γεννά ταυτόχρονα την έλξη και την ανησυχία της αμετάκλητης πτώσης, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε. Για το εν λόγω άτομο, είτε τον φιλόσοφο είτε το καλλιτεχνικό υποκείμενο, η άρθρωση του λόγου είναι και η μόνη δυνατή διέξοδος. «Κι όταν θα έχεις γνωρίσει το θέμα σου, μέσα σε μια τέλεια στιγμή και μέσα το ερωτικό εκείνο ονειροπόλημα που αναζητά τη μοναξιά, δεν χρειάζεσαι τίποτα άλλο. Γράψε τότε το βιβλίο σου αδίστακτα, όπως τραγουδά το πουλί το τραγούδι του. Αν κάποιος χαρεί κι επωφεληθεί, τόσο το καλύτερο»²¹⁷. Όμοια λοιπόν με το υποκείμενο του Kierkegaard, η αγωνία του οποίου προκύπτει από την αναπότρεπτη προοπτική της επιλογής που θα τον καθορίσει, ο καλλιτέχνης στον μυθοπλαστικό κόσμο του Ταρκόφσκι παλεύει μόνος, συνθέτει μέσα στη «σιγή»²¹⁸

²¹⁵ Στο ίδιο.

²¹⁶ Η θεώρηση του Ταρκόφσκι και η έμφασή της στον διαισθητικό τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας βρίσκει επίσης σημεία ομοιότητας με τη μικρή μελέτη του Bergson *Το όνειρο*. Θα μπορούσε μάλιστα να υποστηριχτεί ότι η εμπιστοσύνη στον ασαφή χαρακτήρα του ονείρου που εκφράζει ο Bergson βρίσκεται πιο κοντά στην κατανόηση του Ταρκόφσκι σε σχέση με την, ιστορικά πιο καθοριστική, *Ερμηνεία των Ονείρων* του Φρόιντ. Βλ. Henri Bergson, *Το όνειρο*, μτφ. Πολυξένη Ζινδριλή, Αθήνα, Επέκεινα, 2018.

²¹⁷ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, σ. 13.

²¹⁸ Στο ίδιο.

κατά τη διατύπωση του Kierkegaard. Η προαναφερθείσα στροφή στο όνειρο και στα μοτίβα του γίνεται για τον Ταρκόφσκι το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο του παραλόγου.

Μια ακόμα παράμετρος που συνδέει τον Ταρκόφσκι με την *Έννοια της αγωνίας* είναι αυτή της γλώσσας²¹⁹. Αναδιηγούμενος τη βιβλική ιστορία της *Γενέσεως*²²⁰, ο Kierkegaard στέκεται στην εκφραστική δύναμη του πρώτου ανθρώπου που αφενός ονοματίζει όσα τον περιβάλλουν, αφετέρου αυτοπροσδιορίζεται μέσω της τελετουργικής αυτής διαδικασίας. Σε ένα ενδιαφέρον ως προς τις μεταφυσικές του προεκτάσεις απόσπασμα του έργου ο Kierkegaard δεν αποδέχεται καν το κακό ως εξωτερική δύναμη, αντίθετα, προμηνύοντας τους υπαρξιστές του 20ού αιώνα, θεωρεί ότι το υποκείμενο ως μόνο υπεύθυνο για τις επιλογές του δεν μπορεί παρά να ευθύνεται ατομικά για την πτώση του. Η γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας όχι μόνο με τους άλλους, μα και με τον εσώτερο εαυτό, συμβάλλει δραστικά τόσο στην αυτοπραγμάτωση όσο και στην απώλεια. «Ο καθένας πειράζεται από τον ίδιο του τον εαυτό»²²¹. Το παραδοσιακό δαιμονικό στοιχείο από τον Kierkegaard επαναπροσδιορίζεται επομένως ριζικά. Εδώ η διάκριση του καλού από το κακό δεν είναι δεδομένη, αλλά υπακούει σε όρους μάλλον φιλοσοφικούς παρά θεολογικούς, ορίζεται από το ίδιο το υποκείμενο, γεννημένη μέσα από την πραγματικότητα της αγωνίας. Η γλώσσα δεν ερμηνεύεται στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής και μετέπειτα δυτικής αντίληψης του Λόγου, υπό την έννοια ότι η έκφρασή της δεν συνιστά επιστημονική προσπάθεια διευθέτησης της πραγματικότητας. Συλλαμβάνεται περισσότερο ως δύναμη εσωτερική, κοντινή στον μαγικό τελεστικό λόγο των ιεροτελεστιών και των παραμυθιών.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 59.

²²⁰ Ο Κίρκεγκωρ αρνείται συστηματικά τον όρο «μύθος» (πβ. Σαίρεν Κίρκεγκωρ, Στο ίδιο, σ. 57), ένσταση που παραπέμπει στη δυσφορία του Ταρκόφσκι προς τον όρο «σύμβολο», καθώς και στην ιδέα ευρύτερα της αλληγορικής ανάγνωσης και ερμηνείας. Ο υπαρξισμός γενικότερα ως κίνημα της αυτοπραγμάτωσης φαίνεται να αντιστέκεται στον συμβολισμό του 19ου αιώνα και στις θεωρητικές του διακηρύξεις, παρά την κοινή εστίαση στην υποκειμενική βίωση.

²²¹ Στο ίδιο, σ. 57.

Στο έργο του Ταρκόφσκι η προσπάθεια αυτοπραγμάτωσης μέσω της γλώσσας συνιστά σταθερό μοτίβο. Η επαφή με τον άλλο ωστόσο, αυτή η κατεξοχήν μορφή επικοινωνίας, όχι διαφορετικά από την καλλιτεχνική έκφραση, αποδεικνύεται δύσκολη, σκληρή και συχνά γίνεται κατανοητή ως μια έλλειψη. Ενδεικτική είναι εδώ η καταναγκαστική σιωπή στην οποία καταφεύγει ο Αντρέι Ρουμπλιώφ αλλά και το θέμα του αμετάφραστου της ποίησης στη *Νοσταλγία* ως δεσμευτικής δύναμης. Εκτός από τη νοσταλγία του αυθεντικού χώρου και χρόνου, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, προσδιορίζοντας την έννοια του παραλόγου, παρουσιάζεται ως θέμα στις ταινίες του Ταρκόφσκι μια σταθερή νοσταλγία του λόγου. Όχι του λόγου στην αριστοτελική του θεώρηση ως παράγοντα που προάγει διαλεκτικά τη γνώση, αλλά ως αρχέγονης δύναμης, παρεμφερούς με τη λυτρωτική μουσική που οραματίζεται ο Nietzsche στη *Γέννηση της τραγωδίας*. Ένα δώρο που τόσο τα άτομα όσο και το κοινωνικό σώμα έχουν πια στερηθεί. Επιστρέφουμε κατ' αυτό τον τρόπο στην ιδέα της εξορίας στην οποία βασίζονται τόσο ο Camus (όχι μόνο στον *Μύθο του Σισύφου*, αλλά και στην *Εξορία και το βασίλειο*) όσο και ο Kierkegaard. Σημειωτικά άλλωστε ο Αδάμ, στη μορφή του οποίου είναι αφιερωμένη η *Έννοια της αγωνίας*, αποτελεί όχι μόνο τον πρώτο άνθρωπο αλλά και τον πρώτο εξόριστο. Η νοσταλγία στους ταρκοφσκικούς ήρωες δεν συνιστά κάποια ελεγειακή ενατένιση του παρελθόντος, αντίθετα γίνεται αντιληπτή ως προϊόν εξορίας, βίαιης απομάκρυνσης. «Μόνο τη στιγμή που η σωτηρία εγκαθιδρύεται σαν πραγματικότητα δαμάζεται αυτή η αγωνία. Η νοσταλγία του ανθρώπου και της κτίσης δεν είναι, όπως θέλησαν ρομαντικά να το πουν, πόθος γλυκύτητας»²²², ισχυρίζεται ο Camus. Η παραπάνω περιγραφή ανταποκρίνεται πλήρως και στη βίαιη ταρκοφσκική νοσταλγία.

Αυτό που ζητά επομένως αγωνιωδώς το ταρκοφσκικό υποκείμενο είναι ο επαναπατρισμός, η επιστροφή στον αρχέγονο τόπο καταβολής. Προσπάθεια που ορθολογικά τουλάχιστον, δεδομένου ότι δεν αφορά κυριολεκτικές γεωγραφικές αποστάσεις που πρέπει να διανυθούν, αλλά χρονικές, φαντάζει μάταιη. Και όμως, μέσω αυτής της έλλειψης επιτυγχάνονται τόσο η επιθυμητή άρθρωση λόγου όσο και η καλλιτεχνική έκφραση. Η ίδια η ζωή στο έργο του Ταρκόφσκι νοείται ως δημιουργημα, ως καλλιτεχνικό έργο προς ολοκλήρωση. Μπροστά στη βιοτική πια αυτή ανάγκη για έκφραση και ζωή η τρομερή αγωνία φαίνεται να παραλύει το άτομο.

²²² Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 66.

Ωστόσο, ωθώντας το στον αυτοπροσδιορισμό και στη δημιουργία, αναγκάζοντάς το ουσιαστικά να επιλέξει τον εαυτό του, άρα να εξερευνήσει αυθεντικότερες πτυχές του εγώ του, προβάλλει και πάλι ως δύναμη ωφέλιμη και παραγωγική, που θα μπορούσε να θεωρηθεί πηγή νοήματος. Η ιδέα της δημιουργίας αποδεικνύεται από τις πλέον κυρίαρχες στην ταρκοφσκική προβληματική.

Ως δημιουργική και μοναδική απελευθερωτική δύναμη, η τέχνη στην κοσμοθεώρηση του Ταρκόφσκι δεν διαχωρίζεται από την καθημερινότητα, ενώ ο καλλιτέχνης νοείται κατά κύριο λόγο ως αγωνιστικό υποκείμενο που μέσα από την αγωνία πασχίζει να δώσει έκφραση στην ίδια τη ζωή και όχι να κατασκευάσει νοητικά το έργο τέχνης²²³. Η παρουσία του παραλόγου στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι, άμεσα συνυφασμένη με την άρθρωση του καλλιτεχνικού λόγου καθώς και με την αντίληψη του υποκειμένου, προκύπτει ως άμεση συνέπεια των παραπάνω. Συμπερασματικά, διαπιστώνεται η κυρίαρχη παρουσία της έννοιας του παραλόγου στο κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι, ως φυσική συνέπεια τόσο της αντιορθολογιστικής θεώρησης του δημιουργού όσο και της υπαρξιστικής του αναζήτησης. Η αντίληψη του παραλόγου συσχετίστηκε στενά με την ιδέα της σωματικότητας (το σώμα ως άμεσος φορέας της βίωσης και της αντίληψης) και της συνείδησης, καθώς και με την αγωνία, έννοια περίπλοκη, οι ιδιαίτερες σχέσεις της οποίας με τη γλώσσα, καθώς και με τη διαίσθηση του υποκειμένου παραλληλίστηκαν με τη σχετική θεώρηση του Kierkegaard, ως εισηγητή μιας ευρύτερης παράδοσης της φιλοσοφίας του υποκειμένου που βρίσκει στο μυθοπλαστικό έργο του Ταρκόφσκι πλήρη έκφραση. Στην τρίτη και καταληκτική μας ενότητα θα αναλυθεί η ιδιαίτερη διεργασία μέσα από την οποία προκύπτει η δημιουργική, προσβλέπουσα στην υπέρβαση τάση του υποκειμένου, μέσω του παραλόγου, σύμφωνα με την κοσμοαντίληψη του Ταρκόφσκι,

²²³ Το ελληνικό πρότυπο της τέχνης προσδιορίζεται από τον Δανό φιλόσοφο ως ένας συνδυασμός βαθιάς θλίψης και αγωνίας, αλλά και «βεβαιότητας, γαλήνιας τελετουργικότητας» (Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, σ. 81). Η αισθητική έκφραση, όπως εκφράζεται σε μια δεδομένη πολιτιστική περίοδο και ιστορική χρονική στιγμή, και ο ατομικός αγώνας, η μοναχική προσέγγιση της καθημερινότητας, δεν διαχωρίζονται αυστηρά από τον Kierkegaard, αλλά συνιστούν και εκφράζουν μια κοινή αναζήτηση. Παρεμφερείς ιδέες απηχεί ο *Αντρέι Ρουμπλιώφ* του Ταρκόφσκι.

αλλά και η τελική ελευθερία του εντός του κόσμου της ζωής ως φυσικό επακόλουθο της παραπάνω στάσης.

Αναφερόμενοι εκτενώς στην έννοια του παραλόγου, όπως αυτή αναδεικνύεται στο κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι, εστίασαμε σε τρεις χαρακτηριστικές παραμέτρους: τη σχέση του παραλόγου με τη συνείδηση, τη συνάφεια του παραλόγου με το σώμα και τη σωματικότητα και τη συμπόρευσή του με την αγωνία – ως βίωμα των ηρώων και ως θεωρητική έννοια. Η συνείδηση πρόβαλε ως τόπος ατομικού προσδιορισμού και οριοθέτησης. Ο κόσμος για τον Ταρκόφσκι σκιαγραφείται ως λιγότερο εχθρικός για το άτομο σε σχέση με την υπαρξιστική παράδοση που υποδεικνύει μια τομή ανάμεσα στο υποκείμενο και στην ετερότητα. Εντούτοις, η συνείδηση του εαυτού παραμένει μελαγχολική και στον Ταρκόφσκι ακριβώς λόγω της απόστασης ανάμεσα στην παρούσα κατάσταση των προσώπων και στο αντικείμενο της παλλόμενης αναζήτησής τους. Η συνείδηση για τα ταρκοφσκικά πρόσωπα είναι σταθερά συνείδηση μιας απώλειας.

Αν ο Camus κάνει λόγο για την παντοδυναμία της στιγμής, του παρόντος ως κυρίαρχης παραμέτρου στη γέννηση του αισθήματος του παραλόγου, ο Ταρκόφσκι επενδύει στον παρελθόντα χρόνο, ο οποίος ωστόσο δεν θεωρείται και απαραίτητα απολεσθείς. Η ποιητική παράμετρος που υποδεικνύει το ευρύτερο θέμα της υπέρβασης μπορεί να αναζητηθεί ακριβώς στην τάση αυτή των ταρκοφσκικών ηρώων να επιδιώκουν τη διαφυγή από τις εξωτερικές δεσμεύσεις προσεγγίζοντας την ιδανικότητα. Εδώ ακριβώς διαφαίνεται και η τελική αισιοδοξία του κινηματογράφου του Ταρκόφσκι, αισιοδοξία που διόλου δεν έρχεται σε αντίφαση με το αίσθημα της αγωνίας²²⁴. Το δυναμικό υποκείμενο μέσα από την ύπαρξη και τον αγώνα του στο πεδίο του καθημερινού, όμοια με τους παράλογους ήρωες του Camus, είναι σε θέση να νοηματοδοτήσει την καθημερινότητα.

²²⁴ Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση του Θωμά Λιναρά : «Κι αν το πεσιμιστικό πνεύμα της ταινίας μοιάζει να δείχνει το τέλος ενός κόσμου ετοιμόρροπου στο χείλος της αβύσσου όπου κάπου μακριά αντηχούν –ποιητική σανίδα σωτηρίας– τα λόγια του Φρήντριχ Χαίλντερλιν “Όπου ο κίνδυνος εκεί και η σωτηρία”». Θωμάς Λιναράς, *Stalker: Το μεγάλο πουθενά*, Θεσσαλονίκη, Βιβλιοπωλείον Σαιξπηρικό, 2018, σ. 52.

Η προσπάθεια αυτή ξεκάθαρα κινείται στο πεδίο του παραλόγου και εκφράζεται σωματικά. Η σωματικότητα στον Ταρκόφσκι σε αυτό το πλαίσιο αποτέλεσε και το δεύτερο κύριο σημείο με το οποίο η όλη θεώρηση του παραλόγου συνδέθηκε. Δύο εκφάνσεις παρουσιάζει η σωματικότητα στον Ταρκόφσκι: αυτή του εκφραστικού, καλλιτεχνικού σώματος, και αυτή του πάσχοντος, μαρτυρικού σώματος. Και οι δύο υποδεικνύουν τη γνωστή από τον Camus ιδέα της παράλογης δημιουργίας.

Το παράλογο στον κινηματογράφο του Ταρκοφσκι είναι σαφώς και ο φορέας της αισιοδοξίας, η δύναμη μέσα από την οποία τα πρόσωπα κατορθώνουν να επιστρέψουν στον αυθεντικότερο χρόνο. Ακόμα και αν ο συνδυασμός μιας εικονογραφίας βίαιων αντιθέσεων και έντονων σωματικών εκφράσεων φαίνεται εκ πρώτης όψεως να μην είναι συμβατός με τις προσδοκίες μιας πιο συνηθισμένης αντίληψης της αισιοδοξίας που τείνει να συνδέεται με την πραότητα και το στωικισμό, η ταρκοφσκιική προσέγγιση της αισιοδοξίας φέρει τη σφραγίδα ενός υπαρξιακού προβληματισμού.

Η έμφαση στη συμμετοχή στη ζωή, στην κίνηση και στην αλλαγή που επιδιώκει το υποκείμενο μπορεί να ερμηνευτεί στο ίδιο πλαίσιο. Η αφιέρωση που ακολουθεί την καύση του σπιτιού στη *Θυσία* –«στον γιο μου Αντρέι με ελπίδα και εμπιστοσύνη»– και το παράλληλο πλάνο του δέντρου που ανθίζει απροσδόκητα υπό τους ήχους του Bach, μια οπτική παράσταση στην οποία ήδη σταθήκαμε, είναι μια σκηνή κομβική για την κατανόηση της δημιουργίας στον Ταρκόφσκι.

Το παράλογο για τον Ταρκόφσκι εκτός από δύναμη αισιοδοξίας συνιστά επίσης, όπως είδαμε, γενεσιουργό δύναμη δημιουργίας και έκφρασης. Είναι μέσα από την προσφυγή σε αυτό που τα πρόσωπα ως φορείς των αφηγήσεων βιώνουν το θαυμαστό. Η εκφραστική αυτή ιδιότητα του παραλόγου δεν περιορίζεται στην οπτική γωνία των ηρώων, αλλά συνιστά αισθητική επιλογή και του ίδιου του Ταρκόφσκι, καθώς ο κόσμος που περιγράφει καθορίζεται από το στοιχείο της έκπληξης και εμπλουτίζεται με συχνά παράδοξα χαρακτηριστικά που φαίνεται να συνιστούν εν μέρει υφολογική προτίμηση, συνειδητή απομάκρυνση από την πιο νατουραλιστική παράδοση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και εν μέρει κυριολεκτική αντίληψη του ποιητικού ως δύναμη που ενυπάρχει μέσα στην καθημερινότητα και στην ύλη. Κύρια εκδήλωση του παραλόγου στο ταρκοφσκιικό έργο αποτελεί, όπως διαπιστώσαμε, η σωματική

βίωση, μέσα από την οποία το αισθητικό/ποιητικό εξυψώνεται στο επίπεδο της καθημερινής ζωής. Η έννοια της υπέρβασης στην οποία θα επικεντρωθούμε στις επόμενες σελίδες βρίσκει έκφραση στο επίπεδο της καθημερινότητας, ακριβώς μέσω της δημιουργικής αυτής βίωσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΥΠΕΡΒΑΣΗ

3.1 Από το παράλογο στην υπέρβαση

Όπως κατέστη σαφές στο προηγούμενο κεφάλαιο, η αγωνία καθορίζει τους ταρκοφσκικούς ήρωες. Προκύπτει εύλογα το ερώτημα πώς η φαινομενικά αδιέξοδη αυτή κατάσταση μεταβάλλεται σε δημιουργική δύναμη άμεσα συνδεδεμένη με την ελευθερία του ατόμου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο προβάλλει η ανάγκη καθορισμού του τρόπου με τον οποίο η μεταβολή αυτή, εννοιολογικά οικεία από την υπαρξιακή φιλοσοφία, αποδίδεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι με τρόπο αισθητικό και αφηγηματικό. Στο καταληκτικό αυτό κεφάλαιο θα εξεταστούν τα επιμέρους χαρακτηριστικά της έννοιας της υπέρβασης. Αφού καθοριστεί ο ρόλος της στη σκέψη και στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι και προσδιοριστεί ως θεωρητική έννοια μέσα από τη μελέτη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της, θα αναδειχθεί η συνάφειά της με την ήδη αναπτυχθείσα έννοια της αγωνίας αλλά και με την επιδιωκόμενη αυτοπραγμάτωση του ταρκοφσκικού υποκειμένου.

Έπειτα από μια σύντομη υπόμνηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα με τον οποίο η έννοια χρησιμοποιείται στην παρούσα έρευνα²²⁵, θα στραφούμε στις επιμέρους ιδιότητές της (ως διαδικασίας και πορείας ενός υποκειμένου προς την αυθεντικότερη βίωση). Τέλος, θα εξετάσουμε τα διακριτά από τα παραπάνω μέσα προς την αυθεντικότερη βίωση επιμέρους χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες που οι ταινίες του Ταρκόφσκι αποδίδουν στο θείο. Η μεταφυσική αναζήτηση του Ταρκόφσκι, αναμφίβολα κυρίαρχη παρουσία στη σκέψη του, στον θεωρητικό του λόγο και στο σώμα των επτά ταινιών, θα ερευνηθεί σε συνάρτηση και με την ευρύτερη αισθητική του προβληματική, ειδικά με την πεποίθησή του για την ποιητική *δημιουργία*, ως καθημερινή προσπάθεια απόδρασης από τον εξωτερικό περιορισμό και προσέγγιση της γνησιότερης βίωσης. Καθώς ήδη διερευνήσαμε την ιδιαίτερη θεώρηση του παραλόγου ως κατάστασης όχι ξένης στην πραγματικότητα αλλά αντίθετα ως παρουσίας που ενυπάρχει στην καθημερινή ζωή, επισημαίνεται εξαρχής ότι και η τάση των ταρκοφσκικών

²²⁵ Για έναν πιο περιεκτικό ορισμό, βλ. επίσης τη δεύτερη υποενότητα της εισαγωγής της παρούσας διατριβής σσ. 10-15.

προσώπων για υπέρβαση των εξωτερικών δεσμεύσεων, ειδικά των περιορισμών μιας άκαμπτης λογικής, δεν συνιστά άρνηση του υλικού στοιχείου, πόσο μάλλον της σωματικότητας, η σημασία της οποίας στην ταρκοφσκική μυθοπλασία έχει ήδη συζητηθεί. Αυτή η επιθυμία εξύψωσης όχι τόσο από τη φύση και τον κόσμο της αίσθησης (η οποία για τον Ταρκόφσκι συνάδει με την ιερότητα, άρα δεν είναι εχθρική προς την αυθεντικότερη ζωή αυτή καθαυτή) όσο από το εξωτερικό πλαίσιο μιας δέσμευσης, και ενίοτε ακόμα μιας κοινωνίας διαβρωτικής, δίνεται με εκφραστικά μέσα που υπερβαίνουν τη συμβατική λογική, συνιστώντας ταυτόχρονα ειλικρινή περιγραφή βιωμάτων. Όπως ήδη αναλύσαμε, η αντίληψη ότι ο κόσμος του καθημερινού περιλαμβάνει το θαυμαστό κυριαρχεί στον Ταρκόφσκι, η απεικόνιση επομένως συμβάντων που αμφισβητούν (στην πράξη υπερβαίνουν) τις προσδοκίες μιας τυπικής λογικής δεν θα πρέπει να θεωρηθεί στροφή σε έναν ποιητικό λυρισμό, αντίστοιχη του ρομαντικού κινήματος, ούτε σουρεαλιστική επιρροή στους αντίποδες της οποίας συχνά ο ίδιος τοποθετείται, αλλά ειλικρινής εξερεύνηση ποιητικότερων πτυχών που ο ίδιος διαβλέπει στο πραγματικό.

Το πιο συχνό μοτίβο που εκφράζει τα παραπάνω, ήδη από τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, είναι το μοτίβο της πτήσης, στο οποίο ανήκουν και ορισμένες από τις πλέον υποβλητικές εικόνες των ταινιών του Ταρκόφσκι. Άλλοτε λογικά τεκμηριωμένη (η πτήση του Γιεφίμ του χωρικού, με μια αυτοσχέδια κατασκευή που θυμίζει αερόστατο, κατά την εισαγωγή του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, και η πτήση του ζεύγους στο *Σολάρις*, φυσική συνέπεια της απουσίας βαρύτητας στο διαστημικό σταθμό) και άλλοτε πιο άμεσα συνδεδεμένη με πτυχές της καθημερινής ζωής στις οποίες ο υποκειμενισμός είναι πιο κυρίαρχος, όπως το όνειρο (οι σκηνές πτήσης των *Παιδικών χρόνων του Ιβάν* ή της *Θυσίας*) και η ανάμνηση της παιδικής ηλικίας (η πτήση της μητέρας στον *Καθρέφτη*), η πτήση για τον Ταρκόφσκι συνιστά εικονογράφηση της επιθυμίας εξύψωσης και πλήρωσης.

Όπως αναφέρθηκε εκτενέστερα και στην εισαγωγή, η υπέρβαση για τον Ταρκόφσκι συνιστά *διαδικασία*: ο όρος αναφέρεται ουσιαστικά σε μια σταδιακή πορεία επίτευξης του αυθεντικού από πλευράς πάντα ενός αγωνιζόμενου υποκειμένου. Όταν γίνεται λόγος κατ' επέκταση για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της υπέρβασης, δεν αναφερόμαστε στα χαρακτηριστικά του θείου ή της ιερότητας, που θα συζητηθούν αυτόνομα στην επόμενη ενότητα, ακόμα και αν εξαιτίας της μεγάλης σημασίας που ο

χριστιανός Ταρκόφσκι αποδίδει στη μεταφυσική, μια βαθύτερη επικοινωνία ανάμεσα στην τάση του υποκειμένου για υπέρβαση των εξωτερικών περιορισμών και στη διάθεση (ειδικά του Ρουμπλιώφ) επαφής με το θείο, σαφώς μπορεί να διαπιστωθεί.

Όπως ήδη αναλύθηκε, στο έργο του Ταρκόφσκι η έννοια της υπέρβασης παρουσιάζει δύο τουλάχιστον σημασίες, διακριτές αλλά όχι ξένες μεταξύ τους. Η πρώτη πτυχή της έννοιας αναφέρεται στο άνοιγμα μιας συνείδησης που προηγουμένως παρέμενε κλειστή στον εαυτό της προς τον κόσμο, προς το άμεσα παρόν. Ο όρος υπέρβαση σε αυτό το πλαίσιο αναφέρεται στη δυναμική προσπάθεια διεύρυνσης (ή ακόμα και κατάρριψης) των εξωτερικών ορίων που δεσμεύουν την ατομικότητα στο πεδίο του αισθητού. Η δεύτερη πτυχή του όρου αναφέρεται στην υπέρβαση του κόσμου της αίσθησης προς την πληρέστερη και αυθεντικότερη δυνατή ύπαρξη. Ως δυναμικός όρος, η υπέρβαση βρίσκεται πάντα σε αναφορά *προς κάτι*, δεν μπορεί να νοηθεί αποκομμένη από ένα πλαίσιο το οποίο δίνεται στην εκάστοτε αφήγηση. Έτσι, ο αισθητός κόσμος (η φύση, π.χ., στην εναρκτήρια σκηνή του *Σολάρις* ή ακόμα το ανθρώπινο στοιχείο, η κοινωνία του πανδοχείου την οποία παρατηρεί ο Ρουμπλιώφ) είναι υπερβατικός σε σχέση με την προηγουμένως κλειστή στον εαυτό της συνείδηση, πεδίο προς προσέγγιση, αλλά εμμενής σε σχέση με το πεδίο της πληρέστερης βίωσης. Εδώ συνήθως για τον Ταρκόφσκι είναι που απαιτείται η διαμεσολάβηση της *τέχνης*, η ποίηση (δημιουργία) όχι ως αφηρημένη κατάσταση αλλά ως πράξη μέσω της οποίας το εξωτερικό βίωμα μεταστοιχειώνεται σε νέες μορφές. Η *άμεση* επικοινωνία με την ετερότητα για τα πρόσωπα του Ταρκόφσκι παραμένει διαρκώς δύσκολη, αν όχι αδύνατη, έλλειμμα που φαίνεται να πυροδοτεί και την πλοκή της κάθε ταινίας. Η συνάφεια της υπέρβασης με κάποια έλλειψη ως μοτίβο συνιστά κλειδί για τη βαθύτερη κατανόηση του ταρκόφσκικου έργου.

Στρεφόμενος στην υπέρβαση, ο Ταρκόφσκι δίνει έκφραση στο αντιδιαλεκτικό, αντιρασιοναλιστικό στοιχείο της μυθοπλασίας του, θέμα που αναπτύχθηκε εκτενώς στο πρώτο κεφάλαιο και πρέπει ιδιαίτερα να τονιστεί. Σε μεγάλο βαθμό για τον Ταρκόφσκι η υπέρβαση συνιστά τρόπο διαφυγής από τους περιορισμούς του ορθού λόγου, μια απελευθερωτική δύναμη που ωθεί στην αυθεντικότερη ύπαρξη, όχι διαφορετική από την ορμή που κινεί τον Δον Κιχώτη, τον οποίο μνημονεύει στο *Σολάρις*. Η βαθύτερη ένσταση του Kierkegaard προς τον Hegel, την οποία και οι ταινίες του Ταρκόφσκι απηχούν, αφορά ακριβώς την ταύτιση της διανοητικής

αναζήτησης του ατόμου με τη μεταφυσική, στο πλαίσιο ενός διαλεκτικού τρόπου ερμηνείας της πραγματικότητας. Η εμμένεια μπορεί να πυκνωθεί με ακρίβεια στη φράση του Παρμενίδη «Ταυτόν δ' εστί νοεῖν τε και ούνεκεν εστί νόημα. Ου γαρ άνευ του εόντος, εν ω πεφατισμένον εστί, ευρήσεις το νοεῖν»²²⁶ (Το ίδιο είναι η νόηση και αυτό που προκαλεί τη νοητική πράξη. Γιατί δεν μπορεί να υπάρξει νοητική πράξη χωρίς το αντικείμενο που αυτή εκφράζει). Με την ίδια λογική ο Hegel θα ταυτίσει στο περίφημο σύστημά του τη σκέψη με την πραγματικότητα²²⁷. Μια στάση ζωής και σκέψης που κατά τον πάντα κριτικό προς τον Hegel Kierkegaard φαίνεται να συνεπάγεται μια ευρύτερη άρνηση του μυστικού και κατ' επέκταση της προτεραιότητας της διαίσθησης ως οδηγού στην καθημερινή αναζήτηση του υποκειμένου. Παρόμοια με τον Kierkegaard, αλλά ταυτόχρονα διαφοροποιημένα, με πιο άμεση αναφορά προς τον *αισθητικό* παρά προς τον ηθικό χαρακτήρα της ύπαρξης, ο Ταρκόφσκι στην επιστημονική αναλυτική σκέψη θα αντιπαραβάλει τη *φαντασία*. Ο κόσμος για τον Ταρκόφσκι, όπως θα δούμε, δεν ταυτίζεται με κανένα σύστημα σκέψης, αντίθετα προσεγγίζεται μέσω της διαισθητικής αντίληψης και αργότερα της καλλιτεχνικής έκφρασης και μετάπλασής του – υπερβατικά σε κάθε περίπτωση. Πρόκειται για έναν προβληματισμό με δύο σκέλη, που αφενός αφορά την επιδιωκόμενη δράση και τη στάση του υποκειμένου απέναντι σε όσα το περιβάλλουν άμεσα, αφετέρου το ίδιο το αντικείμενο της προσέγγισης του υποκειμένου, τον κόσμο. Στις ταινίες του Ταρκόφσκι η σύνδεση των δύο αποδεικνύεται τόσο άμεση (η φυσική υπόσταση των εντυπώσεων, των αναμνήσεων και των ονείρων στο *Σολάρις*, ο υποκειμενικός χαρακτήρας της μνήμης στον *Καθρέφτη*), ώστε τα όρια καθίστανται όλο και λιγότερο αυστηρά, ώσπου η υποκειμενική τάση ταυτίζεται σχεδόν με το αντικείμενο της αντίληψής της. Θα μπορούσε να γίνει λόγος για ενσυναίσθηση, αν και η μεταφυσική έμφαση του Ταρκόφσκι δίνει μεγαλύτερο βάρος στην υποκειμενική

²²⁶ Παρμενίδης, *Περί Φύσεως* (30), Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmann, 1906, σ. 120.

²²⁷ Ο Hegel θα διατυπώσει εμφατικά αυτή τη θέση, έχοντας συνείδηση των προεκτάσεών της και των αντιθέσεων που εύλογα πιστεύει ότι θα επιφέρει. «Το να διατυπώνω τη θέση ότι η αυθεντική μορφή της αλήθειας έγκειται σε τούτη την επιστημονικότητα ή, πράγμα που είναι το ίδιο, το να υποστηρίζω ότι η αλήθεια έχει το στοιχείο της ύπαρξής της μόνο στην έννοια, γνωρίζω καλά ότι φαίνεται σαν να εναντιώνομαι σε μια αντίληψη που στην εποχή μας είναι τόσο διαδεδομένη όσο και ματαιόδοξη»: (Γκέοργκ Χέγκελ, *Η φαινομενολογία του πνεύματος*, μτφ. Δημήτρης Τζωρτζόπουλος, τόμος 2, Αθήνα-Ιωάννινα, Δωδώνη, 1995, σ. 127).

πορεία προς την ταύτιση με την ετερότητα. Παρεμφερώς γίνεται κατανοητή και η θρησκευτική αναζήτηση, ως προσπάθεια ταύτισης με το Άλλο. Τόσο ο κόσμος όσο και το θείο, σε μεγάλο βαθμό θα προσδιοριστούν στις ταινίες του Ταρκόφσκι ως φυσική προέκταση της αντίληψης των ηρώων του.

Πριν προχωρήσουμε, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι οι δύο αναφερθείσες φιλοσοφικές στάσεις, της υπέρβασης και της εμμένειας, παρότι εκφράζουν ριζικά διαφορετικές μεταφυσικές και οντολογικές θεωρήσεις, σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να νοηθούν ως αυστηρά ασύμβατες μεταξύ τους²²⁸. Πέρα από τη ρητή δυσπιστία των υπαρξιστών απέναντι σε κάθε ακραίο δυϊσμό, ειδικά όταν αυτός πραγματοποιείται στο πλαίσιο κάποιας ιστορικής συστηματοποίησης της γνώσης, καθίσταται σαφές ότι κάθε απόπειρα αυστηρού διαχωρισμού των στοχαστών σε αυτούς που συντάσσονται με το υπερβατικό και σε όσους προτάσσουν το εμμενές θα αποδεικνυόταν το λιγότερο περιοριστική²²⁹. Η διαπίστωση μάλιστα ότι η προτίμηση του Ταρκόφσκι προς την υπέρβαση δεν αποκλείει ορισμένες ισχυρές εμμενείς τάσεις θα αποτελέσει μία από τις βασικότερες παραμέτρους που θα ληφθούν υπόψη στην ανάλυσή μας. Η ύλη και ο κόσμος της αίσθησης συνιστούν άλλωστε δύο από τα πλέον αναγνωρίσιμα μοτίβα των ταινιών του, στοιχείο που επηρεάζει τη στάση του Ταρκόφσκι απέναντι στο δίπολο εμμένειας και υπέρβασης και φαίνεται να

²²⁸ Ενδεικτικό είναι ότι ακόμα και στοχαστές όπως ο Kierkegaard έχουν εξεταστεί με άξονα τις εμμενείς τους τάσεις. Πβ. Steven Shakespeare, *Kierkegaard and the refusal of Transcendence*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

²²⁹ Πβ. Μιχάλης Κ. Μακράκης, *Εμμένεια και υπέρβαση στη φιλοσοφία του Kierkegaard*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, 1983, σ. 34: «Έτσι, σύμφωνα με τον πανθεϊσμό, όπως είδαμε η ουσία του θεού ή του απόλυτου είναι ολότελα έμμονη (ενδοκοσμική) στον κόσμο, δηλαδή ταυτόσημη με τον κόσμο. Σύμφωνα με τον ντεϊσμό, ο θεός είναι ουσιαστικά απών από τον κόσμο ή υπερβατικός. Σύμφωνα με τον ενδοκοσμικό θεϊσμό ή πανθεϊσμό, ο θεός είναι εμμενής ή ενδοκοσμικός (σαν παρουσία και σαν δραστηριότητα) αλλά συνάμα και υπερβατικός (σαν ουσία)».

Επίσης, χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Ηράκλειτου, ο οποίος αντιλαμβάνεται τον κόσμο που περιβάλλει τον άνθρωπο και που απροσδιόριστα καλεί «περιέχον» ως παράλληλα ενδοκοσμικό και υπερβατικό, μια δύναμη που ενυπάρχει στα πράγματα και παράλληλα προσεγγίζεται δυναμικά. Πβ. Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, Εξάντας, 1976, σσ. 147-153.

υποδεικνύει μια συμφυλιωτική προδιάθεση ανάμεσα στους δύο τρόπους ερμηνείας του κόσμου. Το ζήτημα αυτό, η σημασία δηλαδή της παρουσίας των εμμενών στοιχείων που επίσης παρατηρούνται στην ταρκοφσκική μυθοπλασία, θα μας απασχολήσει στις επόμενες σελίδες, στις οποίες θα εξεταστούν τα επιμέρους χαρακτηριστικά που η έννοια της υπέρβασης παρουσιάζει για τον Ρώσο σκηνοθέτη.

3.2 Επιμέρους χαρακτηριστικά της υπέρβασης στο έργο του Ταρκόφσκι – Μέσα προς την επίτευξη της αυθεντικής βίωσης

Στις επόμενες παραγράφους θα διερευνήσουμε τη στάση του Αντρέι Ταρκόφσκι απέναντι στο δίπολο της υπέρβασης και της εμμένειας. Θα μας απασχολήσει άμεσα μια σειρά ερωτημάτων που προκύπτουν σε σχέση με τις ήδη αναφερθείσες ιδιότητες της υπέρβασης: αρχικά κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί η άποψη του Ταρκόφσκι σε σχέση με την αναγνώριση προτεραιότητας στην ύπαρξη ή στην ουσία. Αν και οι συγκεκριμένοι όροι δεν απαντώνται στον δοκιμιακό λόγο του, ο βαθύτερος προβληματισμός που αναδεικνύεται μέσα από τις ταινίες του, όπως θα καταδειχθεί, σαφώς κινείται στον απόηχο της συγκεκριμένης θεωρητικής παράδοσης. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε ποια θέση φαίνεται ότι ο Ταρκόφσκι πρεσβεύει στο έργο του σε σχέση με την ιδέα της αυτοπραγμάτωσης μέσα από την καθημερινότητα και την καθημερινή πράξη. Τέλος, η ανάλυσή μας θα στραφεί στη σημασία του βιώματος αλλά και στον τρόπο κατά τον οποίο η τέχνη γίνεται αντιληπτή από τον καλλιτέχνη ως κατάσταση βιωματική. Θα εξεταστεί ειδικότερα το ζήτημα της συμπόρευσης του καθημερινού βιώματος με την αυθεντικότερη ύπαρξη.

Το κατά πόσο ο Ταρκόφσκι ταυτίζεται βαθύτερα με την ιδέα της ύπαρξης ή με αυτή της ουσίας μάς ενδιαφέρει ως θεωρητικό ερώτημα άμεσα, στον βαθμό που, όπως αναφέρθηκε, η πρώτη συνήθως απασχολεί τις φιλοσοφίες της υπέρβασης, ενώ η εστίαση στη δεύτερη υποδεικνύει μια εμμενή κοσμοθεώρηση. Η απάντηση δεν είναι προφανής, δεδομένου ότι πολλά χαρακτηριστικά του λόγου του Ταρκόφσκι, με ενδεικτική τη ροπή του προς το απόλυτο, παραπέμπουν στη φιλοσοφική σκέψη ακόμα και του Hegel²³⁰, ενώ εμμενής παρουσιάζεται και η απόλυτη εικονογραφική

²³⁰ Η ύπαρξη εγγεγραμμένων στοιχείων στο έργο του Ταρκόφσκι, παρά την αντίθεσή του στη λογική και την πιο στενή σύνδεσή του με φιλοσόφους που τοποθετούνται σε αντιδιαστολή με τον Hegel, όπως ο Kierkegaard και ο Σεστόφ, μπορεί να διαπιστωθεί στον βαθμό που η

και θεματική προτεραιότητα που αναμφίβολα δίνει στην ύλη και στη φύση. Παρά τις επιμέρους παρατηρήσεις, που στη συνέχεια θα εξετάσουμε εκτενέστερα, το γεγονός ότι η όλη σκέψη του συντάσσεται με την κίνηση, τη μεταφυσική εξύψωση και ευρύτερα την έντονη τάση προς το Άλλο, καθιστά σαφές ότι ο πυρήνας της σκέψης του κρίνεται περισσότερο δυναμικός και κατ' επέκταση κοντινός στην προβληματική της υπέρβασης παρά εμμενής.

3.2.1 Το πάθος

Η ύπαρξη στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι συνδέεται άμεσα και συστηματικά με την έννοια του *πάθους*. Η ιδέα του πάθους γίνεται κατανοητή εννοιολογικά με δύο κυρίως τρόπους, που σε έναν βαθμό αλληλοσυμπληρώνονται. Η έννοια του πάθους μπορεί να αναζητηθεί πρώτον στην άμεση σημασία του όρου, ως *εκφραστική* δύναμη, συνώνυμη της συναισθηματικής έξαρσης, δεύτερον στη μεταφυσική και θρησκευτική του διάσταση, ως μαρτυρικότητα συνειδητή από την οποία δεν απουσιάζει ακόμα και ένας συγκεκριμένος αισθησιασμός. Ως εκφραστική δύναμη το πάθος συντελεί κατά τον Ταρκόφσκι στην αυθεντικότερη δυνατή καθημερινή βίωση, γίνεται δηλαδή αντιληπτό ως μόνος ουσιαστικός τρόπος διαχείρισης της πραγματικότητας²³¹. Μέσα από το πάθος ο κόσμος στην ταρκοφσκική μυθοπλασία ανάγεται σε έργο τέχνης, καθώς και σε αντικείμενο προς προσέγγιση. Μέσα από το πάθος του υποκειμένου επιτυγχάνεται μια βαθύτερη βίωση της πραγματικότητας. Οι ήρωες του Ταρκόφσκι, έμφορτοι πάθους, επιδιώκουν την προσέγγιση πιο μυστικών πτυχών του καθημερινού κόσμου και του χρόνου. Μέσα από την πορεία τους αυτή δεν προσβλέπουν στη φυγή αλλά απεναντίας στη βαθύτερη διείσδυση στα πράγματα, διείσδυση που, όπως ξεκάθαρα φαίνεται στον ψυχογραφικό τόνο του *Καθρέφτη*, περιλαμβάνει στοιχεία αναζήτησης και προς τα ενδότερα, προς τον εσώτερο εαυτό. Το πάθος, σχεδόν ιερό,

ταυτότητα αναζητείται στις ταινίες του σε αναφορά προς την ετερότητα. Η βασική αυτή θέση αναπτύσσεται από τον Todd McGowan, που μάλιστα, σε αντίθεση με την εστίαση της παρούσας διατριβής, εντάσσει τον Ταρκόφσκι σε μια ευρύτερη εγελιανή (καθώς και λακανική) παράδοση: Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*, New York, State University of New York Press, 2008, σ. 180.

²³¹ Πβ. Martin Heidegger, *Τι είναι μεταφυσική*, μτφ. Π. Κ. Θανασάς, Αθήνα, Πατάκης, 2000, σ. 74: «Όσο βέβαιο είναι ότι ουδέποτε συλλαμβάνουμε απόλυτα την ολότητα των όντων καθ' εαυτή, με άλλη τόση βεβαιότητα βρίσκουμε τους εαυτούς μας τοποθετημένους εν μέσω των όντων, τα οποία στην ολότητά τους έχουν με κάποιο τρόπο αποκαλυφθεί».

δοσμένο με εικαστικό τρόπο που συχνά παραπέμπει στη μέθη, θεωρείται στο πλαίσιο τουλάχιστον των αφηγήσεων του Ταρκόφσκι δρόμος ασφαλέστερος από κάθε απόπειρα ενδοσκόπησης που κυριαρχείται από τον Λόγο. Ο Ντομένικο στη *Νοσταλγία*, κοινωνικά απόβλητος και άτομο που ασφαλώς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ψυχολογικά ασταθές στο πλαίσιο μιας συμβατικής λογικής, γοητεύει τον Ταρκόφσκι ακριβώς λόγω του πάθους που τον κατέχει και του προσδίδει μια ειλικρίνεια και μια τόλμη. Το γεγονός ότι ειδικά στις δύο τελευταίες ταινίες του Ταρκόφσκι το πάθος συμπορεύεται με μια καθαρή ροπή προς την αυτοκαταστροφή (ο Ντομένικο αυτοπυρπολείται) δεν αναιρεί τη λυτρωτική του προοπτική. Ακριβέστερα, όπως μπορεί να παρατηρηθεί και σε μια ευρύτερη παράδοση εικονογραφίας του έρωτα και άλλων ισχυρών συναισθημάτων στην τέχνη, η διαβρωτική αυτή έκφραση του πάθους θεωρείται μάλλον συναφής της ικανότητάς του να συμβάλλει στην επιθυμητή εξύψωση.

Η διαδικασία βρίσκει την ύψιστη έκφρασή της στην καλλιτεχνική παραγωγή, που με τη σειρά της, πρέπει να επισημανθεί, νοείται στις ταινίες του Ταρκόφσκι όχι τόσο ως διανοητική ενασχόληση όσο ως έκφραση *σωματική*. Το τραγούδι του μίμου στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* δεν συνιστά κατά τον Ταρκόφσκι λιγότερο ειλικρινή κατάθεση από τη ζωγραφική του ομότιτλου ήρωα, αντίθετα και οι δύο αναζητήσεις ακριβώς λόγω του πάθους από το οποίο εμφορούνται συνιστούν ισότιμες πορείες, αναζητήσεις που παρουσιάζουν χαρακτήρα σχεδόν θρησκευτικό. Στην καθημερινή ζωή περιλαμβάνεται σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Ταρκόφσκι μια αναπόφευκτη αναζήτηση του μεταφυσικού, αναζήτηση που εκφράζεται κατεξοχήν με τρόπο σωματικό.

Η καθαρότερη οπτικοποίηση της παραπάνω ιδέας, ενδεικτική ως προς τη συνάφεια του πάθους με την καθημερινή ύπαρξη αφενός και την υπέρβαση αφετέρου, μπορεί να αναζητηθεί στον επίλογο του *Στάλκερ*. Η κατάρρευση του Στάλκερ αμέσως μετά την επιστροφή του από τη Ζώνη υποδεικνύει μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στο πεδίο της υπέρβασης και στην έντονη ψυχική αγωνία. Δύο στοιχεία ακόμα και πριν από την πιο αισιόδοξη καταληκτική σκηνή υποδεικνύουν επιδέξια τη σταδιακή μετάβαση στην πληρότητα, με υπαινιγμό αλλά και σαφήνεια: το σκυλί που ακολουθεί τους τρεις άνδρες από τη Ζώνη πίσω στο μπαρ και τον κόσμο της καθημερινότητας, μια ξεκάθαρα πνευματική παρουσία, συνδεδεμένη με τον κόσμο του ιερού που ωστόσο

εγκαταλείπει το περιβάλλον της Ζώνης για να συμπορευτεί με τα κεντρικά πρόσωπα και η επιμονή του Ταρκόφσκι να κινηματογραφεί το μικρό κορίτσι του Στάλκερ σε χρώμα έναντι της μονόχρωμης σέπια φωτογραφίας με την οποία αποδίδει τον εκτός της Ζώνης κόσμο. Η Ζώνη ως πεδίο και φυσικός χώρος της υπέρβασης δεν μένει οχυρωμένη και απόβλητη από την καθημερινότητα, αλλά με περίτεχνο τρόπο φαίνεται να διεισδύει σταδιακά σε αυτή.

Το κλάμα του Στάλκερ και η κατάρρευσή του στην αγκαλιά της γυναίκας του συνιστά μια επανάληψη της θεματικής της σκηνής της καμπάνας του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*: μόνο οι πραγματικά βασανισμένες φύσεις δύνανται να βιώσουν σε βάθος την περιπλοκότητα της καθημερινής ζωής (όσοι έχουν χάσει «κάθε ελπίδα», όπως θα το διατυπώσει ο Στάλκερ) και ακριβώς τη στιγμή αυτή καταφέρνουν να προσεγγίσουν μέσω του παραλόγου το αντικείμενο της επιθυμίας τους. Το ξέσπασμα του Στάλκερ ακολουθείται από τον μονόλογο της γυναίκας του, η οποία αναφέρει ότι ποτέ δεν μετάνιωσε για τη συνύπαρξη μαζί του, ότι, ακόμα και αν έζησε πίκρες, εντέλει οι μικρές στιγμές την αποζημίωσαν. Η αιγισματική αυτή σκηνή (η μοναδική σημειωτέον στη φιλομογραφία του Ταρκόφσκι, που, παρά την υφολογική του ιδιαιτερότητα, δεν συμπαθεί τον μορφικό πειραματισμό, κατά την οποία ένας χαρακτήρας απευθύνεται άμεσα στον θεατή, κοιτώντας την κάμερα²³²) επιβεβαιώνει και μέσω του λόγου τη λεπτή σχέση ανάμεσα στην καθημερινότητα, στο μυστηριακό, στην αγωνία και στη χαρακτηριζόμενη από πάθος βίωση, πριν από το τελευταίο πλάνο στο οποίο το ίδιο θέμα θα δοθεί οπτικά. Με την τελευταία εικόνα της κόρης του Στάλκερ ο Ταρκόφσκι καταλήγει στην ιδέα του θαύματος, εισάγοντας ως παράμετρο και τη μεταφυσική στην παραπάνω θεματική.

Η μικρή κόρη του Στάλκερ διαβάζει μόνη δυνατά ένα ερωτικό ποίημα του Φιόντορ Τιούτσεφ («Τα μάτια σου»), το οποίο διόλου τυχαία αναφέρεται στην οπτική επαφή με το αγαπημένο πρόσωπο. Έπειτα μετακινεί αργά τρία ποτήρια στο τραπέζι, χωρίς

²³² Η επιλογή απηχεί θεατρικές συμβάσεις, εντούτοις είναι σκόπιμο αναφοράς ότι δεν περιλαμβάνονταν στο αρχικό σενάριο, αλλά αποφασίστηκε στο μοντάζ. Αρχικά ο λόγος αυτός της γυναίκας του Στάλκερ απευθυνόταν στον καθηγητή και στον συγγραφέα στο μπαρ. Βλ. Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, σ. 283.

να τα αγγίξει, μέσω της δύναμης που αντλεί από τη Ζώνη. Η ταινία κλείνει με τη θριαμβευτική σε τόνο *Ωδή στη χαρά* του Beethoven, ο Ταρκόφσκι όμως παραμένει διακριτικός, ακόμα και κατά την άμεση απεικόνιση του θαύματος. Το πρόσωπο του κοριτσιού παραμένει σοβαρό, αδιόρατα μελαγχολικό, ενώ η επίδραση της θαυματουργής επιρροής της στην πραγματικότητα ποτέ δεν αποσαφηνίζεται πλήρως.

Είναι σκόπιμο να εντοπίσει κανείς τις άμεσες συμμετρίες ανάμεσα στην προαναφερθείσα καταληκτική σκηνή του Στάλκερ, την καταληκτική σκηνή του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* (την ήδη αναλυθείσα σκηνή της καμπάνας) και την έκβαση της *Θυσίας*. Και στις τρεις περιπτώσεις (από τη δήλωση «εγώ θα ζωγραφίζω και εσύ θα φτιάχνεις καμπάνες του Ρουμπλιώφ στον μικρό Μπορίσκα έως την πρώτη φορά που ο μέχρι τότε Μικρός Άνθρωπος, ο γιος του Αλεξέι, αρθρώνει λόγο κοντά στο δέντρο που ανθίζει) έχουμε μια οπτικοποίηση της νίκης έναντι μιας σκληρής πραγματικότητας. Και στις τρεις περιπτώσεις η νίκη αυτή είναι στενά συνυφασμένη με δύο στοιχεία: την τέχνη και την παρουσία ενός παιδιού. Και στις τρεις περιπτώσεις η νίκη αυτή πραγματοποιείται απροσδόκητα, αμέσως μετά τη φαινομενική (και ουσιαστικά οριστική) συντριβή. Πρέπει να επισημανθεί, σε αυτό το σημείο, ότι η συντριβή αυτή καθόλου δεν αναιρείται από την παράλογη νίκη, αντίθετα και πιο περίτεχνα, αλλάζει χαρακτήρα και αφηγηματική λειτουργία, έτσι ώστε η συμβολή της στη ζωή των προσώπων να μην μπορεί πια να νοηθεί ως αμιγώς αρνητική. Η ταταρική εισβολή δεν αναιρείται, ο Στάλκερ δεν έχει εισέλθει στο επιθυμητό δωμάτιο στην καρδιά της Ζώνης, ο Αλεξάντερ έχει συλληφθεί και πιθανότατα μετά την καύση του αγαπημένου σπιτιού θα περιοριστεί σε ψυχιατρική κλινική. Ωστόσο, το πάθος των εν λόγω προσώπων, η εκστατική προδιάθεσή τους, οδηγεί σε μια πληρέστερη βίωση, έτσι ώστε η πτώση τους να έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας εξύψωσης.

Συμπερασματικά, στο εν λόγω πάθος παρατηρούμε κατ' αρχάς τα εξής τρία επιμέρους στοιχεία στα οποία μπορεί να συνοψιστεί η πορεία προς την αυθεντικότερη βίωση, όπως την αντιλαμβάνεται ο Ταρκόφσκι. Πρώτον, το πάθος είναι εκφραστική δύναμη, μέσα από την οποία ιδανικά επιτυγχάνεται μια πιο συνειδητή σχέση με την πραγματικότητα. Δεύτερον, μοιάζει με την εκστασιακή μέθη και στο πλαίσιο τουλάχιστον των αφηγήσεων στις οποίες τοποθετείται προβάλλει ως σαφώς ασφαλέστερος δρόμος σε σχέση με τον εμμενή λόγο στην προσέγγιση της πραγματικότητας. Τέλος, παρουσιάζει στοιχεία ενδοσκοπήσης, αλλά και έκφρασης

προς τον εξωτερικό κόσμο, έκθεσης του υποκειμένου προς τον περιβάλλοντα χώρο. Στον προαναφερθέντα εκφραστικό χαρακτήρα του πάθους ενυπάρχει μια έκκληση για δράση, στην οποία μπορεί να πιστοποιηθεί και η προοδευτική του δυναμική προοπτική.

Η δεύτερη πτυχή της έννοιας του πάθους στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι, αυτή του φυσικού, σωματικού πάθους ως απαραίτητης προϋπόθεσης προς τη διαφυγή από τη διαβρωτική εξωτερική δέσμευση, της *μαρτυρικότητας* δηλαδή, συνιστά φυσική προέκταση και συνέπεια της πρώτης. Το γεγονός ότι το σώμα στον Ταρκόφσκι (όχι διαφορετικά από τις ακροβασίες που περιγράφει ο Kierkegaard στον *Φόβο και Τρόμο*²³³) ανάγεται σε κύριο εκφραστικό μέσο του υποκειμένου εκ των πραγμάτων υποδεικνύει και την οδύνη. Το πάσχον σώμα συνιστά ασφαλώς κλασικό εικαστικό μοτίβο (ενδεικτικά, στην αναγεννησιακή τέχνη η απεικόνιση του φυσικού πάθους αποτελεί ολόκληρη εικαστική παράδοση²³⁴) και η άμεση σημειολογία αλλά και οι ευρύτεροι συνειρμοί που γεννά ως αναπαράσταση φαίνεται να αξιοποιούνται συνειδητά από τον αναμφίβολα εξοικειωμένο με τη συγκεκριμένη σημειωτική Ταρκόφσκι (το ακάνθινο στεφάνι στο *Στάλκερ* καθώς και ο χιονισμένος Γολγοθάς του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* είναι δύο από τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα προς αυτή την κατεύθυνση). Ως υπόβαθρο ενδεχομένως λανθάνει και μια επιδιωκόμενη ταύτιση του υποκειμένου με τον βασανισμένο Θεό, ερμηνεία ωστόσο που θα απέφευγα να προτάξω με δεδομένη τη ρητή δυσαρέσκεια και επιφύλαξη του Ταρκόφσκι απέναντι στον ψυχολογισμό²³⁵. Πιο άμεσα η στροφή των ταρκόφσκιών ηρώων στον πόνο μπορεί να εκληφθεί ως έκφραση της ανάγκης τους για ένσαρκη βίωση ακόμα και καταστάσεων όπως η αγωνία ή ο φόβος. Δεν πρόκειται τόσο για άμεση διάθεση ταπείνωσης ή τιμωρίας του σώματος, αν και η πτυχή αυτή δεν μπορεί να αποκλειστεί, για παράδειγμα, από το τάμα σιωπής του Αντρέι, όσο για τελετουργική αναπαράσταση και διαχείριση ενδότερων καταστάσεων μέσω της σωματικής έκφρασης. Το στοιχείο της θεατρικής ανασύστασης που στον Αντρέι Ρουμπλιώφ

²³³ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σσ. 131-132.

²³⁴ Πβ. Mary Arshagouni Papazian, *The Sacred and Profane in English Renaissance Literature*, London and New York, Associated University Press, 2008, σ. 84.

²³⁵ Πβ. Jeremy Mark Robinson, *The sacred cinema of Andrei Tarkovsky*, London and New York, Crescent Moon, 2007, σ. 243.

εμφανίζεται άμεσα σε δύο εκ πρώτης όψεως αντικρουόμενες αλλά κατά βάση συγγενείς μορφές, την αναπαράσταση του Γολγοθά και τον χορό του μίμου, μπορεί να χαρακτηριστεί ως κλειδί στην κατανόηση της παραπάνω τελετουργικής έκφρασης του σωματικού πάθους.

Η σωματική διάσταση είναι εδώ ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις δύο προαναφερθείσες εκφάνσεις του πάθους, την εκφραστική και τη μαρτυρική. Ενώ το ζητούμενο για τα πρόσωπα του Ταρκόφσκι είναι η ανύψωση στο πεδίο της αυθεντικής ζωής, ο αγώνας τους πραγματοποιείται πάντα στο πεδίο του σώματος, ιδέα στην οποία θα επανέλθουμε στη συνέχεια του κεφαλαίου. Γίνεται επομένως φανερό ότι το εμμενές πεδίο συνιστά για τον Ταρκόφσκι προστάδιο και όχι αντίπαλο δέος στην υπέρβαση.

Η σκηνή κατά την οποία η παραπάνω ιδέα εκφράζεται πληρέστερα είναι πιθανότατα το «χιονισμένο πάθος» στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στον πόνο και στην επιθυμία για υπέρβαση κυριαρχεί στην οπτική παράσταση. Η υπαρξιακή διάσταση στην όλη απόδοση του θρησκευτικού αισθήματος είναι επίσης καθαρή²³⁶. Η αναπαράσταση των παθών σε έναν χιονισμένο Γολγοθά συνοδεύεται άλλωστε από έναν διάλογο ανάμεσα στον Θεοφάνη και στον Αντρέι, που δίνει και μέσω του προφορικού λόγου των ηρώων το θεωρητικό πλαίσιο απέναντι στα παραπάνω, απηχώντας ιδέες ντοστογιεφσκικές με τις οποίες ο ίδιος ο Ταρκόφσκι φαίνεται να συμπορεύεται. Η σκηνή ουσιαστικά καλύπτει «Το κατά Αντρέι Πάθος», το τρίτο από τα οχτώ αυτόνομα κεφάλαια στα οποία είναι χωρισμένη η ταινία. Ο Ρουμπλιώφ και ο βοηθός του ο Φόμα βαδίζουν στο δάσος, κοντά σε έναν ποταμό, ενώ η κάμερα, όπως και αργότερα στην εισαγωγή του *Σολάρις*, εστιάζει όχι τόσο στα ίδια τα πρόσωπα όσο σε στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος – ρίζες, κορμούς

²³⁶ Η θρησκευτικότητα εδώ συνδέεται με την ύλη και την απλή εικονογραφία του αγροτικού ρωσικού περιβάλλοντος, όχι διαφορετικά από την προσέγγιση του Pasolini που θα τοποθετήσει το δικό του *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* στον ιταλικό Νότο. Η μεταφυσική βίωση στον Ταρκόφσκι, χωρίς να στερείται το μυστήριο, είναι πολύ πιο άμεσα τοποθετημένη στο πεδίο του καθημερινού από ό,τι, για παράδειγμα, η από πολλές απόψεις θεματικά συγγενής προσέγγιση του Dreyer στα *Πάθη της Ζαν ντ' Αρκ* (1928) ή η πιο αποστασιοποιημένη ματιά του Rossellini απέναντι στην ιστορία στον, γυρισμένο την ίδια χρονιά με τον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, *Μεσσία* (1971).

δέντρων, την επιφάνεια της λίμνης. Ξαφνικά, ο Θεοφάνης εμφανίζεται μπροστά τους, κινηματογραφημένος σαν να βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου – πολλά μικρά μυρμήγκια ανεβαίνουν στα πόδια του²³⁷. Με αφορμή τη συμπεριφορά του πιο ανέμελου Φόμα, που αρέσκεται να λέει ψέματα και ευρύτερα εκφράζει μια πιο ελαφριά στάση απέναντι στη ζωή σε σχέση με τη ζωή των μοναχών, ο Αντρέι αναπτύσσει στον Θεοφάνη έναν ανθρωποκεντρικό προβληματισμό. Ο Θεοφάνης αντιπαραβάλλει μια εσχατολογική φιλοσοφία (απορρίπτει τον υλικό κόσμο, μιλώντας με πάθος για την Αποκάλυψη), άποψη εξαιτίας της οποίας ο γεμάτος συναίσθημα Ρουμπλιώφ έρχεται σε σύγκρουση με τον δάσκαλό του. Σίγουρα η ζωή διαθέτει εκτός από τον πόνο το πάθος, τη χαρά, την ανθρώπινη ανάγκη.

Ο διάλογος αυτός που ακόμα δεν βρίσκει οριστική απάντηση (στην πορεία της ταινίας το ίδιο δίλημμα θα βασανίσει τον Αντρέι μέχρι την τελική, απροσδόκητη μεταστροφή του στη χαρά στη σκηνή της καμπάνας) θα σβήσει σταδιακά στην απεικόνιση του χιονισμένου πάθους, που υπονοεί την κυριαρχία του ανθρώπου ως συστατικού στοιχείου της μεταφυσικής βίωσης. Μια ομάδα χωρικών της μεσαιωνικής Ρωσίας αναπαριστούν την αφήγηση του Γολγοθά, σε ένα τοπίο χειμωνιάτικο. Γυναίκες θρηνούν (μια μητρική φιγούρα και μια νεότερη κοπέλα κυριαρχούν), ένα μικρό κορίτσι παρακολουθεί με ένα αμυδρό χαμόγελο, ο νέος άνδρας που κουβαλά τον σταυρό καταρρέει, σηκώνεται και εντέλει τοποθετείται στον σταυρό. Η νεαρή κοπέλα απομακρύνεται. Η φωνή του Ρουμπλιώφ σε voice over παρέχει στον θεατή το πληροφοριακό πλαίσιο, κάνοντας λόγο για τη βία του ταταρικού στρατού, την πείνα, την αρρώστια, τη συνεχή δυστυχία. Ίσως, ισχυρίζεται ο Ρουμπλιώφ, η ενσάρκωση του Ιησού προσβλέπει ακριβώς στη συμφιλίωση Θεού και ανθρώπου. Ο Θεοφάνης του απαντά ότι τέτοιες φράσεις θα τον οδηγήσουν στην εξορία, επιχείρημα στο οποίο ο Αντρέι αντιτείνει ότι ο ίδιος ποτέ δεν φοβήθηκε να εκφράσει τις απόψεις του. Η σκηνή του πάθους λήγει κομψά με το πλάνο του Φόμα που ξεπλένει τα πινέλα στον ποταμό, κουρασμένος από μια συζήτηση την οποία δεν μπορεί να παρακολουθήσει. Επισημαίνεται εδώ ότι η έμφαση δίνεται στη βίωση του πόνου και της ιστορικής βίας

²³⁷ Ο Mark Le Fanu μάλιστα θα επιμείνει τόσο πολύ στην εικονογραφία του θανάτου στην ανάλυσή του, που θα φτάσει να ισχυριστεί ότι είναι το φάντασμα του Θεοφάνη που συνομιλεί με τον Αντρέι. Βλ. Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, σ. 38.

από το άτομο, όχι από τον λαό ως σύνολο. Η μυστηριακή βίωση του πόνου είναι η κύρια εστίαση του Ταρκόφσκι.

Έχει καταστεί ήδη σαφές ότι η έμφαση στη βίωση που παρατηρείται στη θεώρηση του Ταρκόφσκι καθώς και η άμεση αναφορά του στο πάθος προσβλέπουν στην προσέγγιση του αυθεντικού. Μια εμμενής τάση είναι ωστόσο επίσης παρούσα στις αφηγήσεις του, στοιχείο που, ακόμα και αν δεν αναιρεί την προτεραιότητα και την έμφαση του σκηνοθέτη στην ιδέα της υπέρβασης, κρίνεται απαραίτητο να εξεταστεί. Υπάρχουν συγκεκριμένα δύο κομβικά μοτίβα στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι που μπορούν να χαρακτηριστούν εμμενή. Το πρώτο είναι η εξέχουσα σημασία που φαίνεται να αποδίδεται στη φύση, στον κόσμο των άμεσων δεδομένων και της αίσθησης, έναν χώρο άμεσα συνδεδεμένο με τις φιλοσοφίες της εμμέκειας. Το δεύτερο είναι η σωματικότητα που κυριαρχεί ειδικά στις δύο πρώτες ταινίες του Ταρκόφσκι, τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* και τον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Η παρουσία της ύλης είναι κυρίαρχη και στις επόμενες, τείνει όμως να προσεγγίζεται ως αντικείμενο εξιδανικευμένης νοσταλγίας (οι αναμνήσεις στον *Καθρέφτη*) ή ως αντικείμενο μιας λυρικής οπτικής γλώσσας παρά ως άμεσα υλική οντότητα: η ταύτιση της ερωτικής πράξης με την πτήση στη *Θυσία* συνιστά χαρακτηριστική ένδειξη της παραπάνω αντίληψης.

3.2.2 Φαντασία και μνήμη

Στο ίδιο πλαίσιο τοποθετείται στις ταινίες του και το θέμα της επιθυμίας προσέγγισης ενός απολεσθέντος παραδείσου, ιδέα που, ενώ αυτή καθαυτή εντάσσεται ξεκάθαρα στην περιοχή των φιλοσοφιών της υπέρβασης, ως διάθεση προσέγγισης του Άλλου εικονοποιείται με τρόπο άμεσα υλικό. Ενδεικτικό παράδειγμα, το εναρκτήριο όνειρο από τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, στο οποίο, παρά την ποιητική και οριακά μη ρεαλιστική ατμόσφαιρα και εικονογραφία, κυριαρχεί η έμφαση στα υλικά αντικείμενα καθώς και η από πολλές απόψεις παρεμφερής ανάμνηση του σπιτιού της παιδικής ηλικίας στον *Καθρέφτη*, όπου δεσπόζουν φυσικά αντικείμενα, όπως τα φρούτα, το κατάλευκο γάλα και οι γάτες του σπιτιού, στοιχεία που χαρακτηρίζονται κατ' αρχάς από μια αμεσότητα αλλά και μια βαρύτητα τέτοια που υπονοεί τη μετέπειτα απώλεια και απουσία τους. Παρατηρούμε επομένως στις ταινίες του Ταρκόφσκι μια ιερότητα που προσδίδεται στην ύλη ή έστω στη μετέπειτα ανάμνηση και μετάπλάσή της από το υποκείμενο. Ακόμα και η Χάρι, το αντικείμενο της

φαντασίας του Κρις στο *Σολάρις* και φυσικός φορέας και ενσάρκωση του απολεσθέντος ιερού χρόνου, εκ πρώτης όψεως μια μορφή άυλη, αποδίδεται σε αισθητικό επίπεδο ως παρουσία έντονα σωματική. Χαρακτηριστική, όπως υποδείξαμε, η έμφαση στο φόρεμα και στους κόμπους του και στην επίδραση που αυτό ασκεί στον κεντρικό ήρωα. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας ο Κρις θα την ονειρευτεί στο αγροτικό σπίτι της δικής του παιδικής ηλικίας, ταυτίζοντάς τη ουσιαστικά μαζί του.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο εξιδανικευμένος αυτός παρελθών χρόνος –και χώρος– που τα κυριευμένα από πάθος ταρκοφσκικά υποκείμενα επιχειρούν να αγγίξουν με τρόπους άμεσα δημιουργικούς/ποιητικούς, όπως είναι η μνήμη, η φαντασία, η ροπή στη γλώσσα του ονείρου και η στροφή στο μεταφυσικό, φέρει ως κύριο χαρακτηριστικό την υλική, σωματική (εμμενή) διάστασή του. Σε καμία περίπτωση η δραματική έμφαση και σε χαρακτηριστικά που συνδέονται με την εμμέθεια δεν συνιστά στοιχείο αντιφατικό ή φιλοσοφικά ασυνεπές. Κατ' αρχάς, η έμφαση στην αίσθηση δεν είναι αναγκαίο να θεωρηθεί ξένη προς την τάση προς την υπέρβαση: χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Kierkegaard, που τόσο μεγάλη σημασία δίνει στον κόσμο των αισθήσεων, ως στοιχείο της ύπαρξης²³⁸. Είναι μάλιστα ιδιαίτερα σημαντικό ότι ο κόσμος της ύλης, των αισθητών δεδομένων, για τον Ταρκόφσκι δεν μπορεί να γίνει προσιτός μέσα από την άμεση εμπειρία παρά μέσω του ονείρου, της ανάμνησης και ευρύτερα της ποιητικής τάσης.

Η στροφή στη φύση βρίσκεται άλλωστε σε θεματική συμφωνία και με την καθοριστική για τον Ταρκόφσκι έμφαση στο σώμα, προτεραιότητα άμεσα υπαρξιακή (η «επανάσταση της σάρκας»²³⁹ για την οποία κάνει λόγο ο Camus). Η σημασία της για τον σκηνοθέτη ασφαλώς και δεν είναι ασυμφιλίωτη με τη μεταφυσική του ροπή. Βρίσκεται ωστόσο σε εν μέρει συνειδητή απόκλιση από την πλατωνική και νεοπλατωνική παράδοση, καθώς ο κόσμος των αισθητών δεδομένων για τον Ταρκόφσκι, ακόμα και αν κρύβει μυστικά, οπωσδήποτε δεν θεωρείται ελλιπής, ούτε απείκασμα κάποιας ιδανικότερης αλήθειας.

²³⁸ Πβ. Μίχαελ Τοϋνισσεν, *Η έννοια της απόγνωσης: Διορθώσεις στον Κίρκεγκαορ*, σ. 156.

²³⁹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 22.

Και τα δύο αυτά σημεία, η έμφαση στη φύση και η επιμονή στο σώμα, φωτίζουν την *ένσαρκη* παράμετρο που αποδίδεται από τον Ταρκόφσκι στη σημασία της υπέρβασης. Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι επικαλύπτονται θεματικά καθώς το σώμα για τον Ταρκόφσκι έχει ακριβώς τη σήμανση του φυσικού κόσμου. Η ερωτική επιθυμία, ένα αίσθημα που δεν έχει για τον Ταρκόφσκι την κυριαρχία που του αναγνωρίζεται ακόμα και από συγγενή πνεύματα όπως ο Ντοστογιέφσκι, σε μεγάλο βαθμό μπορεί να εκληφθεί στις ταινίες του ως νοσταλγία ενός υλικού παραδείσου. Η έμφαση σε υλικά αντικείμενα κινείται στο ίδιο πλαίσιο.

Η ερωτική σκηνή της *Θυσίας*, καθώς και η απεικόνιση της παγανιστικής τελετής στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, είναι ενδεικτικές ως προς τη σχέση των παραπάνω με τη θεματική της υπέρβασης. Χαρακτηριστικός ως προς το δέσιμο της γης με τον έρωτα αλλά και την προδιάθεση των προσώπων προς την εξύψωση είναι και ο διάλογος που προηγείται της πράξης ανάμεσα στον Αλεξάντερ και τη Μαρία. Η Μαρία επιμένει να πλύνει τα χέρια του τα οποία είναι γεμάτα χώμα μετά την πτώση από το ποδήλατο. Ο Αλεξάντερ έπειτα σηκώνεται και παίζει στο μικρό πιάνο κάποιο παλιό σκοπό που, όπως λέει, η μητέρα του του είχε μάθει. Κλαίγοντας σχεδόν ο Αλεξάντερ, σε μια συναισθηματική έκρηξη, αρχίζει να αφηγείται μια ιστορία. Όταν ήταν μικρός, επιχείρησε να περιποιηθεί τον κήπο που η μητέρα του αντίκριζε κάτω από το παράθυρό του. Όλη τη μέρα εργάστηκε, νιώθοντας ότι μπορούσε να αναδείξει τις δυνατότητες του παραμελημένου τοπίου. Με οδύνη ωστόσο ανακάλυψε ότι επί της ουσίας είχε πετύχει το αντίθετο αποτέλεσμα: μέσα από τη δραστηριότητά του (που μπορεί να παρομοιαστεί με την καλλιτεχνική επεξεργασία ενός κειμένου ή έργου τέχνης) όλη η αυθεντικότητα και η φυσικότητα του τοπίου είχε χαθεί.

Καθώς το ρολόι χτυπάει τρεις, ο Αλεξάντερ επανέρχεται αιφνίδια στο παρόν, γονατίζει μπροστά στη Μαρία και την εκλιπαρεί να τον αγαπήσει. Αυτή, σαστισμένη αρχικά, εντέλει τον αγκαλιάζει, αρχίζει να τον γδύνει αργά και τον παρηγορεί σαν παιδί. Το όλο ονειρικό πλαίσιο γίνεται ακόμα καθαρότερο καθώς το ζευγάρι τυλιγμένο στα λευκά σεντόνια αρχίζει να ίπταται πάνω από το κρεβάτι. Ακολουθεί ένα ασπρόμαυρο πλάνο, μάλλον συνειρμικό παρά άμεσα αφηγηματικό στη λειτουργία του, μιας ομάδας ανθρώπων, ενός πλήθους που περιφέρεται σιωπηλό. Η αφηγηματική ενότητα ολοκληρώνεται χαρακτηριστικά με την εικόνα του μικρού γιου του Αλεξάντερ που κοιμάται ήρεμος στο μαξιλάρι του. Ο Μικρός Άνθρωπος, όπως

αποκαλεί τρυφερά ο πατέρας του το αγόρι, νοείται εδώ ως το αντίπαλο δέος στην ταραχή της εικόνας του αναστατωμένου πλήθους, ως έκφραση μιας προοπτικής προς την ελπίδα που ο ίδιος ο Αλεξάντερ πιθανώς στερείται. Η παρουσία του, αμέσως μετά την ερωτική σκηνή, υπογραμμίζει αφηγηματικά το στοιχείο της υπέρβασης στο οποίο ο Αλεξάντερ προσβλέπει.

Μια παρεμφερής σύνδεση της σεξουαλικότητας, της γης και της φύσης με την προδιάθεση για την υπέρβαση και την αγωνιώδη πορεία του υποκειμένου αναδεικνύεται μέσα από την υποβλητική σκηνή της παγανιστικής τελετής στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*. Καθώς ο Ρουμπλιώφ με τον νεαρό βοηθό του τον Φόμα μαζεύουν ξύλα, την προσοχή τους τραβάνε περίεργοι θόρυβοι και αναμμένες φωτιές στην όχθη του ποταμού. Καθώς οι ήχοι εντείνονται, αντικρίζουν μια γυμνή φιγούρα που τρέχει βαστώντας έναν δαυλό, καθώς και άλλους που κινούνται παράλληλα με τον ποταμό. Παρά τον φόβο του Φόμα που τον προειδοποιεί ότι είναι μάγοι (θυμίζοντάς μας τις πεποιθήσεις του ρωσικού μεσαιωνικού κόσμου), ο Ρουμπλιώφ αφήνει πίσω του το αγόρι και τρέχει κοντά τους. Μια γυμνή γυναίκα προσπαθεί να τον προσεγγίσει αμέσως, αλλά ένας σύντροφός της την κρατά κοντά του και τη σέρνει προς τους θάμνους. Ο Αντρέι συνειδητοποιεί ότι το ράσο του έχει πάρει φωτιά, την οποία και σβήνει θορυβημένος. Τον προσπερνά μια φιγούρα ντυμένη στα λευκά. Το παγανιστικό πλήθος βρίσκεται τώρα κοντά σε ένα ξύλινο καλύβι. Πρωτοστατεί στην τελετή η προαναφερθείσα γυναίκα, γυμνή κάτω από το δέρμα κάποιου ζώου. Ξαφνικά, το πλήθος εντοπίζει τον Ρουμπλιώφ, τον αιχμαλωτίζει (αποκαλώντας τον «μαύρο φίδι») και τον δένει σε ένα στύλο, σε μια στάση που παραπέμπει ευθέως στη Σταύρωση.

Η γυναίκα με το δέρμα του ζώου πλησιάζοντας τον ρωτάει γιατί τους διώκει. Ακολουθεί ένας διάλογος για την ποιότητα της αγάπης («Η αγάπη είναι πάντα η ίδια» αποκρίνεται το κορίτσι στον φόβο του καλόγερου) και τον φιλά με πάθος στα χείλη. Αυτός της ζητάει να τον λύσει εμφανώς σκιαγμένος. Η φράση θυμίζει την πεποίθηση του Ντοστογιέφσκι ότι η ομορφιά μπορεί να σώσει τον κόσμο και επιτελεί μια παρόμοια λειτουργία, καθώς επιχειρεί να προσδώσει σε επιμέρους καταστάσεις της ύπαρξης (η αγάπη και η αναζήτηση της ομορφιάς) προεκτάσεις κοσμικές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που ο Ταρκόφσκι επιλέγει να αποδώσει μια αντίληψη που φαίνεται να απηχεί χριστιανικές κατά κύριο λόγο παραδόσεις, για την

αγάπη ως κοσμική και όχι απλώς συναισθηματική δύναμη, όχι στον ίδιο τον Αντρέι, αλλά στο κορίτσι της φύσης που ταυτίζεται με τη Γη και τον προχριστιανικό παγανιστικό κόσμο. Η υπέρβαση που επιδιώκει ο Αντρέι μπορεί να συνδεθεί με την ανάγκη του να επαναφέρει την ίδια κοσμική δύναμη, για την οποία το κορίτσι κάνει λόγο, σε έναν ταραγμένο κόσμο που δεν φαίνεται δεκτικός προς αυτή. Δεν χωρά αμφιβολία ότι, παρά τις έντονες αντιθέσεις που τους απασχολούν, τα πρόσωπα του Ταρκόφσκι μπορούν να χαρακτηριστούν από τη ροπή προς την αγάπη, ακόμα και αν η επικοινωνία αυτού του συναισθήματος δεν είναι πάντα εφικτή, αδυναμία που τους γεμίζει φόβο. Το περιστατικό του δάσους ακολουθεί η σύντομη εικόνα μιας δευτέρης τελετής κατά την οποία οι χωρικοί της μεσαιωνικής Ρωσίας καίνε άχυρο πάνω σε μια βάρκα στον ποταμό. Καθώς αργότερα ο Αντρέι απομακρύνεται, το κορίτσι τον κοιτάζει αινιγματικά. Η επίλυση του επεισοδίου αργότερα θα είναι η βίαιη δίωξη των παγανιστών, παιδιών της γης, από τον Δούκα και ανθρώπους της Εκκλησίας, ανάμεσα στους οποίους και ο Κύριλλος, ο παλιός σύντροφος του Ρουμπλιώφ.

Όπως και στη σκηνή της πτήσης με τη Μαρία κατά τη σεξουαλική επαφή στη *Θυσία*, έτσι και στην όλη απεικόνιση του κυρίαρχου στη ρωσική μεσαιωνική κοινωνία παγανισμού στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, ο Ταρκόφσκι συνδυάζει κρατώντας λεπτές ισορροπίες την εμμένεια με την υπέρβαση. Το σώμα είναι σταθερά το μέσο επίτευξης της επαφής με το Άλλο, επιλογή που εντέλει αποδεικνύεται ιδιαίτερα συμφιλιωτική απέναντι στις βίαιες αντιθέσεις, τις οποίες οι ταρκοφσκικοί ήρωες καλούνται να αντιμετωπίσουν.

Ως συμπληρωματική και όχι αντίθετη δύναμη της σωματικότητας προβάλλει ο πόθος για το παρελθόν, η νοσταλγία. Η μνήμη για τον Ταρκόφσκι έχει χαρακτηριστικά ιδιαίτερα. Η συνάφειά της με την υπέρβαση θα πρέπει εδώ να συσχετιστεί και με την ποιητική αντίληψη του χρόνου που αναδεικνύει στις ταινίες του: η εναπόθεση των ελπίδων στο παρελθόν και όχι στο μέλλον, η συσχέτιση του παρελθόντος με την πλήρωση του υποκειμένου και το πεδίο της ιερότητας καθιστά τη μνήμη δύναμη ύψιστης σημασίας ως παράγοντα ανάσχυσης, ακόμα και επαναδημιουργίας του παρελθόντος. Αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς τη συνάφεια των παραπάνω με την καλλιτεχνική δημιουργία. Η μνήμη στον Ταρκόφσκι ποιεί, δεν ανασύρει απλώς εικόνες. Η υπέρβαση συνδέεται ακριβώς με τον δυναμικό αυτό χαρακτήρα της ταρκοφσκικής *μνήμης*.

Ταυτόσημη σχεδόν με τη φαντασία, από την οποία οι αφηγήσεις του Ταρκόφσκι δεν τη διαχωρίζουν αυστηρά (όπως θα δούμε στη σύντομη ανάλυση σχετικών σκηνών και οπτικών παραστάσεων που δίνονται στον *Καθρέφτη* και στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, οι αναμνήσεις και οι καταστάσεις της φαντασίας δεν είναι σε καμία περίπτωση αυστηρά διακριτές), η μνήμη δεν ανασύρει απλώς εικόνες και αισθήσεις, αλλά τις επαναφέρει ενεργά, έχει επομένως χαρακτήρα δυναμικής στάσης απέναντι στη ζωή και όχι παθητικής αναπόλησης. Η συνάφεια της μνήμης όχι μόνο με τη φαντασία αλλά και με τη λειτουργία του ονείρου, πιο χαρακτηριστική στον *Καθρέφτη*, ταινία δομημένη ως σειρά συνειρμικών αναμνήσεων, επαναφέρει την ιδέα της δημιουργικότητας. Το υποκείμενο προσφεύγει στη μνήμη έχοντας διάθεση να εμβαθύνει αρχικά αλλά και να επανασυγκροτήσει τον κόσμο. Όπως η φαντασία, η μνήμη παρουσιάζει επομένως για τον Ταρκόφσκι ακόμα και προεκτάσεις φαινομενολογικές, χάρη στην ικανότητά της όχι απλώς να ανακαλεί αλλά και να συνθέτει το νόημα. Η έμφαση του υπαρξισμού στην ύπαρξη, από την οποία αντλεί όχι μόνο το όνομα αλλά και την ειδοποίησή του διαφορά ως ρεύμα, και κατ' επέκταση η προσήλωσή του στο γίνεσθαι, στην κίνηση, στη μετάβαση, στον συνεχή αγώνα του υποκειμένου για την αυτοϋπέρβαση, βρίσκει και στην περίπτωση του καλλιτεχνικού έργου του Ταρκόφσκι σαφή ανταπόκριση.

Η εισαγωγή του *Καθρέφτη*, της κατεξοχήν ταινίας για τη μνήμη, την παρομοιάζει μάλιστα με την άρθρωση λόγου. Όπως η εκφραστική δημιουργία (ο λόγος), έτσι και η μνήμη δεν αναπαριστά απλώς αλλά απαιτεί μόχθο στην ιδιότητά της να γεννά νόημα. Στη σκηνή, που συνειρμικά μόνο και όχι αφηγηματικά θα συνδεθεί με όσα θα ακολουθήσουν, ένα αγόρι με πρόβλημα τραυλισμού επισκέπτεται μια ψυχίατρο. Εκείνη, μπροστά σε μια τηλεόραση που δεν μπορεί να πιάσει το σήμα, άλλη μια παράσταση απουσίας επικοινωνίας που συνδέεται άμεσα με τον ανθρωπογενή υλικοτεχνικό πολιτισμό, τον υπνωτίζει, προκειμένου να τον ωθήσει να αρθρώσει λόγο καθαρό. «Θα μιλήσεις δυνατά και καθαρά, εύκολα και ελεύθερα, χωρίς φόβο»²⁴⁰.

²⁴⁰ Η φράση έχει ερμηνευτεί κατά καιρούς και πολιτικά, ως αντίδραση και σχόλιο στον ολοκληρωτισμό (Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, σ. 116). Η ερμηνεία πιθανώς δεν είναι αδόκιμη (το πολιτικό στοιχείο εντάσσεται στον *Καθρέφτη*, ενδεικτικά στην απεικόνιση του εργασιακού χώρου της Μάσα), τείνει όμως να

«Μπορώ να μιλήσω», συμμορφώνεται πρόθυμα με τις οδηγίες της το αγόρι, ανοίγοντας την ταινία. Αυτό που ακολουθεί είναι η βασισμένη στη συνειρμική ανάμνηση καταγραφή του παρελθόντος από τον Ταρκόφσκι. Η μνήμη παρομοιάζεται με την ομιλία και ο Αλεξέι, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, δένεται με το αγόρι που δεν ξαναεμφανίζεται, όπως ακριβώς ο Αντρέι Ρουμπλιώφ συνδέεται με τον Γιεφίμ, το χωρικό του προλόγου σε μια παρεμφερή δομική επιλογή. Την κάθε ταινία ανοίγει ένα ισχυρό περιστατικό, που συνδέεται συνειρμικά και όχι αφηγηματικά με την κυρίως δράση, υποδεικνύοντας το δραματικό υπόβαθρο που αργότερα θα εξελιχθεί, και έναν πρωταγωνιστή διακριτό, η πορεία του οποίου προοιωνίζεται την πορεία του κεντρικού ήρωα.

Η λειτουργία της μνήμης σε σχέση και με τα παραπάνω προβάλλει καθαρά στην αμέσως επόμενη, εναρκτήρια μετά την εισαγωγή, σκηνή της ταινίας. Καθώς ερχόμαστε σε επαφή με την εικόνα μιας νέας γυναίκας που κάθεται σε έναν φράχτη ατενίζοντας ένα εξοχικό τοπίο, μια αντρική φωνή αναφέρει ότι ήταν «το καλοκαίρι μετά τον πόλεμο». Στην ανάλυση των Johnson και Petrie²⁴¹ αναφέρεται πως το ειρηνικό σκηνικό, το λευκό φόρεμα, η στάση του σώματος και τα χαλαρά δεμένα μαλλιά της γυναίκας απηχούν μια οικεία, νοσταλγική εικόνα του παρελθόντος. Το γεγονός ωστόσο ότι η παράσταση απηχεί το προσωπικό και όχι το συλλογικό παρελθόν είναι κυρίαρχη παράμετρος στην κατανόηση της λειτουργίας της σκηνής. Η έμφαση στην ύλη, σε συνδυασμό με έναν διακριτικό λυρισμό, υποδεικνύει την ιδιαίτερη αίσθηση μιας ανάμνησης, η ανασύσταση της οποίας σκιάζει τα όρια ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό.

3.2.3 Η δράση εντός του κόσμου – Ετερότητα και ευθύνη – Φαντασία και μνήμη

Τα παραπάνω παραδείγματα καταδεικνύουν τη σημασία της έννοιας της *ύπαρξης* ως βασικότετης παραμέτρου στην όλη προσέγγιση της υπέρβασης που υποδεικνύουν οι ταινίες του Ταρκόφσκι. Η ιδέα της δράσης εντός του κόσμου ως συνεχούς διαδικασίας που προσβλέπει στην προσέγγιση της ετερότητας φέρνει τις ιδέες του

γίνεται περιοριστική και έρχεται σε αντίθεση με την ευρύτερη δυσπιστία του Ταρκόφσκι απέναντι στον ρητά ιδεολογικό λόγο.

²⁴¹ Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, σ. 115.

Ρώσου δημιουργού πολύ κοντά στις βασικότερες υπαρξιακές αντιλήψεις. Η υπέρβαση ως έννοια συνδέεται στενά με την προτεραιότητα αυτή της ύπαρξης. Οι ιδιαίτερες ανάγκες και οι πόθοι του υποκειμένου βρίσκουν έκφραση στις διεργασίες που εξετάσαμε. Ως βασικό αναγνωρίσιμο στοιχείο της ύπαρξης στην ταρκοφσκική μυθοπλασία αναγνωρίσαμε το έντονο πάθος, ως εκφραστική δύναμη και παρουσία ισχυρή στην καθημερινότητα των ταρκοφσκικών ηρώων. Λόγω της άμεσης σύνδεσης του πάθους με το σώμα που παρατηρείται στο σύνολο του ταρκοφσκικού έργου, η διονυσιακή έκσταση, με τους νιτσεϊκούς συνειρμούς της παρόντες, επίσης φαίνεται τουλάχιστον να λανθάνει, αν όχι να εκδηλώνεται άμεσα ως θέμα στις ήδη αναλυθείσες σκηνές. Οι έννοιες της σωματικότητας και της ύπαρξης, που στο δεύτερο κεφάλαιο είχαν συνδεθεί με την ευρύτερη αντίληψη του παραλόγου, αναδεικνύονται επίσης φορείς της υπέρβασης, δεν στερούνται επομένως και μια διάσταση καθαρά λυτρωτική. Η έμφαση στην αγωνιστικότητα ως βασική προϋπόθεση για την επίτευξη της πληρότητας συνιστά άλλωστε ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα υπαρξιακά μοτίβα και, όπως θα δούμε, δεν απουσιάζει ούτε από το κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι. Η πληρότητα επιτυγχάνεται μέσα από την αγωνιστική δράση του υποκειμένου, στις ταινίες του Ταρκόφσκι, συχνά ωστόσο το τίμημα είναι σκληρό, ιδέα που κυριαρχεί στη *Θυσία*. Η λυτρωτική πτυχή της υπέρβασης δεν αναιρεί τον αγωνιώδη χαρακτήρα της πορείας προς αυτή.

Η δεύτερη περιοχή προς εξέταση που άμεσα συνδέεται με την έννοια της υπέρβασης στις ταινίες του Ταρκόφσκι, μετά την προτεραιότητα της ύπαρξης, προκύπτει σε μεγάλο βαθμό ως φυσική εξέλιξη του παραπάνω προβληματισμού: πρόκειται για την αντίληψη του *καθημερινού*, και ιδιαίτερα της *καθημερινής πράξης*, ως βασικών πεδίων δράσης του υποκειμένου. Η πράξη είναι ασφαλώς έννοια με τεράστια βαρύτητα στον δυτικό υπαρξισμό, ειδικά στην περίπτωση του Sartre: μέσα από αυτή προσδιορίζεται το βάρος της *επιλογής* του υποκειμένου, η ανάγκη του για αναπόφευκτη εκλογή του εαυτού του και εντέλει για πραγμάτωση. Μόνιμο εμπόδιο η παρουσία του Άλλου, η επικοινωνία με τον οποίο δύναται να πραγματοποιηθεί μόνο υπερβατικά²⁴². Ο κόσμος του Ταρκόφσκι με τον παραπάνω τρόπο θέασης παρουσιάζει σημεία συμμετρίας αλλά και διαφοροποιήσεις ριζικές. Η μεγαλύτερη ομοιότητα έγκειται στο βάρος της εκλογής, κοινό θέμα στους δύο στοχαστές με το

²⁴² Ζαν-Πωλ Σαρτρ, *Το Είναι και το Μηδέν*, σ. 296.

οποίο άλλωστε πιστοποιείται και η βαθύτερη σχέση της υπέρβασης με την αγωνία. Το αναπόφευκτο της επιλογής και το συνακόλουθο άγχος της ατομικής ευθύνης προβάλλουν ως οι καθοριστικές παράμετροι της ταρκοφσκικής σκέψης. Ο Ταρκόφσκι διαφοροποιείται εντούτοις ως προς τον χαρακτήρα της εν λόγω πράξης, στην οποία, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στις επόμενες παραγράφους, προσδίδει χαρακτηριστικά ιδιαίτερα. Η έμφαση στην καθημερινή τελετουργία απομακρύνει την ταρκοφσκική πράξη από το πεδίο της κοινωνικής δράσης, φέρνοντάς τη πιο κοντά σε έναν μεταφυσικό παρά πολιτικό προβληματισμό.

Διαβάζοντας το *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μπορούμε να διαπιστώσουμε την κυρίαρχη σημασία που έχει η ιδέα της ευθύνης στη σκέψη του σκηνοθέτη²⁴³. Η ευθύνη συνδέεται κατεξοχήν με την πράξη εντός του κόσμου, ιδιαίτερα δε με την καλλιτεχνική δημιουργία²⁴⁴. Θυμόμαστε ότι η καλλιτεχνική δραστηριότητα για τον Ταρκόφσκι έχει τη σήμανση της ενεργού κατάστασης. Η εστίαση προς την υπέρβαση κατ' επέκταση, άμεσα συνδεδεμένη με την ποιητική δημιουργία, απαιτεί μια υπεύθυνη στάση απέναντι στον κόσμο. Η ευθύνη αυτή σε μεγάλο βαθμό ταυτίζεται εντέλει με τη συνέπεια στο ατομικό σύστημα αξιών, την αυθεντικότητα. Παρά την ευαισθησία που υποδεικνύεται απέναντι σε πρόσωπα, όπως, για παράδειγμα, οι βασανισμένοι χωρικοί στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ή οι στρατιώτες στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, η ευθύνη δεν φαίνεται να υπαγορεύεται κατ' αρχάς από τον Άλλο, ακόμα και αν ο σεβασμός σε αυτόν παραμένει ισχυρός. Τα παραπάνω πρόσωπα σε μεγάλο βαθμό εντούτοις γίνονται κατανοητά στις αρχετυπικές τους διαστάσεις, ως ιδιαίτερη έκφραση και φωνή μιας ευρύτερης κατάστασης, παρά ως άτομα. Στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι ο Άλλος είναι πάντα μια έννοια πολύ δύσκολη στην προσέγγιση, και ακριβώς αυτή η βίωση της δυσκολίας επικοινωνίας ακόμα και με τους πιο αγαπημένους (π.χ., η ηλικιωμένη πια μητέρα στον *Καθρέφτη*) είναι που καθιστά την αναγκαιότητα της ευθύνης τόσο επιτακτική. Ακόμα και η αγάπη για τον Ταρκόφσκι φαίνεται να προσδιορίζεται από την ευθύνη απέναντι στο άλλο πρόσωπο, στάση που στις φυσικές της προεκτάσεις μπορεί ακόμα και να πάρει τον χαρακτήρα της μαρτυρικής θυσίας (το όλο υπόβαθρο του *Στάλκερ* και ασφαλώς η *Θυσία*, η

²⁴³ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σ. 248.

²⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 264.

εκτενέστερη ίσως διερεύνηση του θέματος.) Η ευθύνη συνδέεται με αυτό τον τρόπο απόλυτα με την επιθυμητή υπέρβαση.

Η αναγκαιότητα της ευθύνης στην πράξη ως βασική πεποίθηση του Ταρκόφσκι αναδεικνύεται ενδεικτικά μέσα από τη διαφωνία του Κρις και του Μπέρτον στο *Σολάρις* για τον σκοπό της επιστήμης. Οι δύο άνδρες εκφράζουν απόψεις ριζικά αντίθετες. Ο Κρις πρεσβεύει την πιο συμβατική, όπως διαισθανόμαστε, σύμφωνα με τον Ταρκόφσκι ιδέα της ανάγκης της ελεύθερης από κάθε περιορισμό προόδου της επιστήμης, ενώ ο Μπέρτον ανταπαντά ότι η γνώση μπορεί να είναι πολύτιμη μόνο όταν «βασίζεται στην ηθική»²⁴⁵. Καθώς ο Κρις καταλογίζει στον Μπέρτον ότι πάσχει από ψευδαισθήσεις, εκείνος απαντά βίαια. Ασφαλώς η θέση του Κρις εμπεριέχει τραγική ειρωνεία. Πολύ σύντομα θα έρθει σε άμεση επαφή με τον απελευθερωτικό όσο και τραγικό κόσμο του Ωκεανού του Σολάρις. Εκεί ο ίδιος θα βρεθεί σε μια κατάσταση όπου τα όρια μεταξύ «ψευδαίσθησης» (δηλαδή εντύπωσης βασισμένης στην υποκειμενική αντίληψη) και «αντικειμενικής πραγματικότητας» (έννοιας που στον κόσμο του Ταρκόφσκι σχεδόν απορρίπτεται πλήρως) καταρρίπτονται. Στο τέλος της ταινίας, μέσα από μια μεγάλη πορεία, ασφαλώς ο ίδιος θα βρεθεί πιο κοντά στην αναγκαιότητα της ευθύνης που πρεσβεύει ο λόγος του Μπέρτον. Η καθοριστική παράμετρος στη μετάπλασή του είναι η ποιητική παρέμβαση του Ωκεανού²⁴⁶.

Στην πορεία της ταινίας θα εκφραστεί μάλιστα η άποψη ότι η αγάπη βρίσκει την πληρέστερη έκφρασή της στη θυσία, φράση που εκφράζει πλήρως τις ιδέες του Ταρκόφσκι περί ευθύνης στην πράξη και σχέσης μεταξύ της υπέρβασης και της ευθύνης. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι εδώ η παρατήρηση των Johnson και Petrie²⁴⁷ σε σχέση με τη διαφορά στην ερμηνεία μιας φράσης («ο άνθρωπος χρειάζεται τον άνθρωπο») ανάμεσα στο πρωτότυπο μυθιστόρημα του Lem και τη

²⁴⁵ Χαρακτηριστική εδώ είναι η ομοιότητα των επιχειρημάτων του Μπέρτον με τις ιδέες του Λεβ Σεστόφ περί γνώσης. Πβ. Lev Shestov, *Athens and Jerusalem*, σ. 59.

²⁴⁶ Το νερό, όπως η ομίχλη, συνιστά κλασικό ταρκοφσκικό μοτίβο. Ο Robert Bird θα δομήσει μάλιστα το βιβλίο του για τον Ταρκόφσκι πάνω στα τέσσερα στοιχεία της φύσης, κάνοντας παραλληλισμούς ανάμεσα στην υγρή φύση του νερού και σε στοιχεία εσωτερικότητας όπως η μνήμη. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.

²⁴⁷ Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, σ. 102.

μεταφορά του από τον Ταρκόφσκι, διαφορά ενδεικτική στην κατανόηση της εστίασης του έργου: για τον Lem η ανάγκη της ανθρωπότητας να ερμηνεύσει την πραγματικότητα και όλες τις πτυχές της βασισμένη στις δικές της αξίες, «ανθρωποκεντρικά» θα λέγαμε, συνιστά περιορισμό και αντικείμενο κριτικής. Για τον Ταρκόφσκι αντίθετα η επιμονή στην *ανθρώπινη* εμπειρία ως αφετηρία στην προσέγγιση ακόμα και καταστάσεων που υπερβαίνουν την άμεση, βιωματική εμπειρία του ατόμου (μεταφυσική), πόσο μάλλον την ευρύτερη προσπάθεια προσέγγισης της ετερότητας (συντροφικότητα, επικοινωνία με άλλους ανθρώπους), συνιστά αρετή και αντικείμενο επαίνου. «Δεν χρειαζόμαστε άλλους κόσμους, χρειαζόμαστε καθρέφτες», αναφέρεται χαρακτηριστικά στο *Σολάρις*.

Η σχέση ειδικά του καλλιτέχνη απέναντι στον άλλο, ιδιαίτερα απέναντι στο σώμα της κοινωνίας σε στιγμές δυστυχίας και εξαθλίωσης, αντανακλάται επίσης στην απεικόνιση της τσακισμένης από την ξένη κατάκτηση κοινωνίας στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* καθώς και στο ερώτημα σχετικά με την ενδεδειγμένη στάση που οι ιερωμένοι καλούνται να κρατήσουν απέναντί της. Πρόκειται για ένα από τα πιο κυρίαρχα και επιτακτικά ερωτήματα που θέτει η ταινία. Οι πιθανές απαντήσεις σε αυτό, όπως δίνονται στην αφήγηση, κυμαίνονται από την πικρή απογοήτευση του Θεοφάνη μέχρι την πιο γενναία αλληλεπίδραση με το κοινωνικό σώμα που πρεσβεύει ο Αντρέι, την πιο στωική, οριοθετημένη στάση του Δανιήλ και βέβαια ακόμα και τη σκοτεινή δίωξη που εξαπολύει ο Κύριλλος. Ουσιαστικά το ερώτημα που άπτεται άμεσα ενός ηθικού προβληματισμού («ποια η δέουσα στάση απέναντι στον άλλο;») αντανακλάται με χαρακτηριστικά ταρκοφσκικό πρόσημο και στη σχέση του Ρουμπλιώφ με την τέχνη: συγκεκριμένα, στην αισθητική ανησυχία του κεντρικού ήρωα, σε σχέση με την απεικόνιση της Αποκάλυψης σε μια τοιχογραφία την πραγματοποίηση της οποίας επανειλημμένα αναβάλλει. Σε χαρακτηριστική σκηνή μάλιστα, μία από τις σπάνιες όπου δρα συναισθηματικά, ο Ρουμπλιώφ πετάει απελπισμένος την μπογιά πάνω στον λευκό καμβά. Η αναστολή του απορρέει από την άρνησή του να στραφεί σε ένα τόσο επίφοβο και απαισιόδοξο για την πορεία της ανθρωπότητας θέμα, ειδικά σε καιρούς κρίσης για το ηθικό της κοινότητας, που έχει πληγεί από την εχθρική εισβολή. Πρέπει ο φόβος να αξιοποιηθεί ως μέσο επιβεβαίωσης μιας θρησκευτικής και κρατικής εξουσίας (το προφανές πολιτικό υπόβαθρο της σκοτεινής παράστασης που καλείται να ζωγραφίσει ο αγιογράφος, με χρηματοδότηση του μεγάλου δούκα), ακόμα και αν τα ταραγμένα συναισθήματα που

καλείται να αποδώσει δεν είναι μακρινά στον ίδιο; Ποια η ηθική ευθύνη του καλλιτέχνη απέναντι σε αυτό το δίλημμα; Ασφαλώς η κατάληξη της ταινίας θα είναι η παράλογη συχνά ελπίδα και η απόρριψη του φόβου.

Το γεγονός ότι η μόνη δυνατή πορεία προς την απόρριψη αυτή των υπαρκτών σε κάθε περίπτωση επίφοβων καταστάσεων και η στροφή στην ελπίδα έχει υπερβατικό χαρακτήρα δεν πρέπει να λησμονείται. Χαρακτηριστική είναι εδώ η σκηνή της χιονισμένης εκκλησίας, η οποία λαμβάνει χώρα τη στιγμή της μεγαλύτερης απελπισίας, μετά τη βία του ταταρικού στρατού και ουσιαστικά αποτελεί το αντίπαλο δέος στην προηγούμενη παρορμητική πράξη απελπισίας του Αντρέι (η ρίψη της μπογιάς στον τοίχο). Στη στιγμή αυτή της έντονης ματαίωσης ο Ρουμπλιώφ κάθεται γονατισμένος στο πάτωμα, ανάμεσα στα σκοτωμένα κορμιά των συμπατριωτών του και συνομιλεί με το φάντασμα του Θεοφάνη, που αυτή τη φορά προσπαθεί να τον εμψυχώσει. Η σκηνή είναι σκηνοθετημένη ως απόλυτα φυσική πραγματικότητα, τίποτα δεν υποδεικνύει ότι πρόκειται για φαντασίωση ή ψευδαίσθηση του αποκαμωμένου Αντρέι. Ο Αντρέι εκφράζει απόγνωση όχι μόνο για τον εαυτό του που έχει αμαρτήσει σκοτώνοντας έναν Ρώσο για να προστατέψει ένα κορίτσι αλλά και για την ανθρώπινη κοινότητα ευρύτερα. Οι Ρώσοι μαζί με τους εισβολείς Τατάρους λεηλατούν και τρομοκρατούν τους πιο αδύναμους. Ως απάντηση ο Ταρκόφσκι εισάγει την ιδέα του θαύματος, καθώς το υποβλητικό χιόνι αρχίζει να πέφτει μέσα στο κλειστό κτίριο, ενώ η καμπάνα αντηχεί στο βάθος. «Δεν υπάρχει τίποτα πιο τρομακτικό από το χιόνι μέσα σε μια εκκλησία», παρατηρεί ο Αντρέι. Και όμως αργότερα είναι ακριβώς η ύπαρξη παρεμφερών αντιφάσεων που θα του δώσει κουράγιο, ως τον επίλογο της καμπάνας.

Είναι φανερό η προτεραιότητα που δίνεται από τον Ταρκόφσκι στη βιωματικότητα ως στοιχείο της αυθεντικής στάσης απέναντι στο καθημερινό. Ο καλλιτέχνης για τον Ταρκόφσκι, ακόμα και αν νιώθει απομονωμένος σε σχέση με τον περίγυρό του, δεν προβάλλεται ως ένα πρότυπο που οδηγεί τους άλλους ως απόμακρος προφήτης ή ηγετική φιγούρα, αλλά εμπλέκεται ενεργά στον κόσμο και είναι ακριβώς μέσω αυτής του της εμπλοκής που προσεγγίζει την ετερότητα.

Σε σχέση με το δυτικό υπαρξιακό μοντέλο που στοιχειοθετείται στο *Είναι και το Μηδέν* του Sartre, διαφοροποίηση παρατηρείται, όπως αναφέρθηκε, στον *χαρακτήρα*

της πράξης απέναντι στην οποία το υποκείμενο δεσμεύεται. Η μεγαλύτερη διαφορά στην εστίαση των δύο στοχαστών σχετίζεται με τη στάση τους απέναντι στον χρόνο: κατά τη σαρτρική φιλοσοφία μέσα από τη δράση στο παρόν το υποκείμενο επιλέγει τον εαυτό του και πραγματώνεται σε μια μελλοντική προοπτική. Βρίσκεται δηλαδή σε πιο άμεση αναφορά προς το παρόν και το άμεσο μέλλον²⁴⁸. Για τον Ταρκόφσκι ωστόσο το μέλλον φαντάζει πάντα σκοτεινό (ενδεικτικός είναι ο φόβος του τέλους στη *Νοσταλγία*), ενώ η ιερότητα, όπως είδαμε, προσδίδεται πρωταρχικά στο *παρελθόν*. Η καλλιτεχνική αντίληψη του Ταρκόφσκι φαίνεται συγγενέστερη προς τον καθαρά ανορθολογικό πόθο του Kierkegaard για επιστροφή στον παρελθόντα χρόνο μέσω του παραλόγου²⁴⁹.

3.2.4 Τελετουργικές πράξεις και αποφάσεις ζωής

Η πράξη στη σκέψη του Ταρκόφσκι θα λέγαμε ότι χωρίζεται σε δύο υποκατηγορίες: τις μικρές τελετουργικές πράξεις (όπως το κερί του Ντομένικο) και τις οριακές, μοναδικές, ακραίες πράξεις που πραγματοποιεί κανείς μία φορά στη ζωή του (όπως η καύση του σπιτιού στη *Θυσία*). Η ισορροπία ανάμεσα στα δύο αυτά μοτίβα, στην πράξη ως μικρή τελετουργική ενέργεια και στην πράξη ως απόφαση ζωής που εκφράζεται με τρόπο ακραίο, παρουσιάζει στο έργο του Ταρκόφσκι επιπτώσεις σημαντικές όχι μόνο στην άμεση καθημερινότητα των προσώπων, αλλά ακόμα και σε μια αρμονία κοσμική. Μια συνάφεια ανάμεσα στο τελετουργικό και στο κοσμικό συναντάται στο σύνολο του έργου του Ταρκόφσκι, αν και στη *Θυσία* για πρώτη φορά η σχέση συνοδεύεται με ένα κάλεσμα προς άμεση αυτοπραγμάτωση. Δεν είναι τυχαίο ότι η ταινία για πρώτη φορά περιέχει δύο οριακές στιγμές, την ερωτική σκηνή με τη Μαρία και την καύση του αγαπημένου σπιτιού. Η ισορροπία ανάμεσα στις κομβικές αυτές στιγμές στη ζωή του Αλεξάντερ και στη σημασία της μικρής τελετουργίας της καθημερινότητας δίνεται ως θεωρητικό σχήμα από την πρώτη κιόλας σκηνή κατά τη φροντίδα του μικρού δέντρου.

²⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 747.

²⁴⁹ Πβ. Jean Wahl: «Και ο χρόνος ο ίδιος θα αλλάξει, έτσι ώστε θα βρίσκομαι υπεράνω του συγκεκριμένου, σε ένα χρόνο ώριμο, όπου όμως τίποτα δεν θα χάνεται και η κόρη θα παραμείνει παρούσα στη γυναίκα». Από την Εισαγωγή του Wahl στο Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ. 8.

Στον *Καθρέφτη* η ισορροπία ανάμεσα στο κοσμικό και στο τελετουργικό προβάλλει χαρακτηριστικά τόσο σε επίπεδο ιδεών (η σχέση της προσωπικής ανάμνησης με το σύνολο, τη συλλογική ταυτότητα) όσο και σε εικόνες απλές, αναμνήσεις του κεντρικού προσώπου που μέσα στον τελετουργικό ρυθμό τους υπονοούν μια συγγένεια με κάτι ευρύτερο. Χαρακτηριστική είναι εδώ η σκηνή της πώλησης του δαχτυλιδιού και της σφαγής του κόκορα, την οποία σκόπιμο κρίνεται να εξετάσουμε λεπτομερέστερα.

Η σκηνή διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια του πολέμου. Ο Αλεξέι, σε εφηβική ηλικία, επισκέπτεται μαζί με τη μητέρα του μια πιο εύπορη γειτόνισσα, σύζυγο ενός γιατρού, για να της πουλήσουν κάποια κοσμήματα, προκειμένου να αγοράσουν τρόφιμα. Χωρίς να γίνεται υπερβολικά προφανής, η αφήγηση δίνει με παραστατικό τρόπο την αντίθεση ανάμεσα στην οικονομική κατάσταση των δύο γυναικών, στο ντύσιμο και στη συμπεριφορά: ο Αλεξέι είναι ξυπόλυτος. Καθώς οι δύο γυναίκες αποσύρονται στο δίπλα δωμάτιο για να εξετάσουν τα κοσμήματα, το αγόρι μένει μόνο και η κάμερα αρχίζει να εστιάζει σε αντικείμενα όπως το χυμένο κατάλευκο γάλα που από το ένα ράφι μιας συρταριέρας κυλάει και πέφτει στο επόμενο, κίνηση που αργά δημιουργεί μια μυστηριακή ατμόσφαιρα, μέσα στην απλότητά της. Παρατηρούμε για άλλη μια φορά την επιμονή του Ταρκόφσκι να συσχετίζει την υπέρβαση με την ύλη. Το αγόρι στη συνέχεια αρχίζει να περιεργάζεται το είδωλό του σε έναν μεγάλο καθρέφτη, εικόνα που γεμίζει το πλάνο.

Ακολουθεί μια αινιγματική παράσταση, του κοριτσιού με τα κόκκινα μαλλιά που ήδη έχουμε γνωρίσει κατά τη σκηνή της στρατιωτικής εκπαίδευσης του Αλεξέι και που προφανώς τον ελκύει ερωτικά, να θερμαίνει τα χέρια της στη φωτιά ενός κούτσουρου, την ώρα που ο εκπαιδευτής απομακρύνεται από κοντά της. Παρά τη συνειρμική λογική του μοντάζ, η εννοιολογική και εντέλει κυριολεκτική συνάφεια των παραστάσεων φαίνεται να υπερέχει της συμβολιστικής διάστασης: τα στοιχεία της ύλης (γάλα-φωτιά) μέσα στη φυσικότητά τους ενισχύουν την έντονη νοσταλγία για το παρελθόν στο πλαίσιο της οποίας όλη η σκηνή διαδραματίζεται, αντίθεση που ενδεχομένως πυροδοτεί με τη σειρά της την εικόνα του απρόσιτου κοριτσιού στη σκέψη του Αλεξέι. Η αίσθηση της ταπείνωσης μπροστά στην εύπορη γειτόνισσα επίσης φαίνεται να απηχείται στη μελαγχολία που του γεννά το κορίτσι. Ωστόσο,

μέσα από τη σχετική καθημερινότητά τους, τα συναισθήματα αυτά φαίνονται να προετοιμάζουν το έδαφος για κάτι ευρύτερο, για μια μεταφυσική αναγωγή, αίσθηση που θα επιβεβαιωθεί πλήρως στη σκοτεινή κλιμάκωση της σκηνης, κατά την οποία το στοιχείο της τελετουργικής βίας θα επανέλθει.

Καθώς η δράση επανέρχεται στο δωμάτιο της εύπορης γειτόνισσας (η μετάβαση πραγματοποιείται αργά, με μια ονειρική λογική που εσκεμμένα αμφισβητεί την ενότητα του χώρου και του χρόνου, καθώς η μουσική σβήνει στον ήχο της λάμπας του πετρελαίου και του νερού που στάζει από την οροφή του αγροτικού σπιτιού), οι δύο γυναίκες επιστρέφουν στο δωμάτιο, κοντά στο αγόρι. Η γειτόνισσα κρατά τα σκουλαρίκια που μόλις αγόρασε και τα δοκιμάζει μπροστά σε κάθε καθρέφτη που συναντά, λεπτομέρεια που γεννά μια ελαφρά αμφισημία, μέσα στην κάποια υπερβολή της, ως προς την αντικειμενικότητα της παράστασης. Η όλη υποβλητική ατμόσφαιρα φαίνεται άλλωστε να συντηρεί το ονειρικό κλίμα της προηγούμενης εικόνας του κοριτσιού με τα κόκκινα μαλλιά. Η μητέρα του Αλεξέι αγκαλιάζει προστατευτικά τον γιο της και η ίδια όμως αρχίζει να νιώθει αδιάθετη. Η γυναίκα του γιατρού, θέλοντας να της προσφέρει κάτι πριν φύγει, της προτείνει να σκοτώσει έναν κόκορα, είτε η ίδια είτε το αγόρι²⁵⁰. Η ίδια δεν μπορεί λόγω εγκυμοσύνης. Για να προστατέψει προφανώς τον γιο της, η Μάσα σκοτώνει το πουλί. Στην πράξη αυτή της μητέρας, που επιπλέον μέσα από την παιδική φαντασία και την ανάμνηση ανάγεται σε διαστάσεις ευρύτερες, η προαναφερθείσα σχέση ανάμεσα στο τελετουργικό και στην οριακή πράξη προβάλλει με ιδιαίτερη δύναμη.

Η βίωση του παρόντος καθορίζεται ακόμα κατά τον Ταρκόφσκι από το στοιχείο της *επανάληψης*, έννοια που δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ως πηγή τρόμου επειδή περιλαμβάνει την ιδέα της τελετουργίας. Η τελετουργία στον Ταρκόφσκι νοείται ως

²⁵⁰ Η έννοια της επανάληψης είναι πολύ σημαντική και για τον Kierkegaard, έχει όμως σαφώς διαφορετικές θεωρητικές συνδηλώσεις και σε αυτό το πλαίσιο δεν μπορεί να θεωρηθεί ταυτόσημη με την ταρκοφσκική, πιο άμεσα τελετουργική προσέγγιση του όρου. Ο Camus, η προσέγγιση του οποίου στον μύθο του Δον Ζουάν και πάλι απηχεί το στοιχείο της επανάληψης, είναι συγκριτικά πιο κοντινός στον ταρκοφσκικό προβληματισμό (Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 84). Πβ. για την κερκεγκωριανή κατανόηση της έννοιας Niels Nymann Eriksen, *Kierkegaard's Category of Repetition: A Reconstruction*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012, σ. 22.

ιδέα κοντινή στην παραμυθική μαγεία, συγγένεια που θα εξετάσουμε άμεσα. Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις της επανάληψης και πάλι μας παραπέμπουν στην περίπτωση του Camus. Η κύρια διαφοροποίηση πάντως της θεώρησης του Ταρκόφσκι από αυτή του Camus, που επίσης αναζητά τη γέννηση του νοήματος μέσα από την επανάληψη, ακόμα και αν στην πρώτη της διάσταση τη βρίσκει οδυνηρή (μία από τις πιο βασικές ιδέες στον *Μύθο του Σισύφου*), είναι ο πιο άμεσα μυστηριακός τόνος του πρώτου. Ο Κρις πραγματοποιεί κάθε πρωί την ίδια μοναχική βόλτα στο *Σολάρις*, ο Αλεξάντερ στη *Θυσία* ποτίζει το ίδιο ξερό δέντρο, ενώ ο Αντρέι στο τάμα της σιωπής του μεταφέρει ατελείωτα τις ίδιες πέτρες από τον ένα σωρό στον άλλο.

Η επανάληψη των ίδιων καταστάσεων συνιστά βασική παράμετρο του τελετουργικού στοιχείου, που με τη σειρά του συμβάλλει στην υπέρβαση. Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα της τελετουργίας για τον Ταρκόφσκι που και πάλι απηχεί ιδέες του Kierkegaard είναι ότι συνιστά πάντα μοναχική, σχεδόν μυστική διαδικασία. Ενώ στον *Καθρέφτη* απεικονίζονται γεγονότα με συλλογική σήμανση για τη ρωσική κοινωνία (ενδεικτικά, η πτήση του υδροπλάνου καθώς και η στρατιωτική εκπαίδευση των εφήβων, στοιχείο που με τη σειρά του παραπέμπει στη σύνδεση παιδιού και πρωτογενούς βίωσης του πολέμου που πρωτοσυναντήσαμε στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*), ο Ταρκόφσκι ελάχιστα ενδιαφέρεται να εντοπίσει κάτι τελετουργικό σε παρεμφερείς διαδικασίες. Το πρότυπο του τελετουργικού είναι για τον Ταρκόφσκι μοναχικό και ακατανόητο, αν όχι περιφρονητέο από τον περίγυρο, στοιχείο, που συνιστά ίσως και την ειδοποιό ιδιότητά του, τη δεύτερη αναγνωρίσιμη μετά το στοιχείο της επανάληψης.

Χωρίς αμφιβολία, το καθαρότερο πρότυπο των ιδεών αυτών που κυριαρχούν στο σύνολο του έργου του είναι η μοναχική μορφή του Ντομένικο στη *Νοσταλγία*, μια μορφή η οποία σκιαγραφείται ως πρόσωπο που κινείται σε οριακά επίπεδα από πολλές απόψεις (μεταξύ λογικής και παραφροσύνης, πάθους για τη ζωή και απομονωτισμού). Αυτή η ύπαρξη δυναμικών αντιφάσεων στο πλαίσιο της αφήγησης τον φέρνει κοντά στη δυνατότητα για υπέρβαση. Φορέας του παραλόγου, ο Ντομένικο δεν είναι το κεντρικό πρόσωπο της *Νοσταλγίας*, αντανακλά όμως τον πόθο του πρωταγωνιστή Αντρέι για τον γενέθλιο τόπο, συμπληρώνοντάς τον σε μεγάλο βαθμό. Ερμηνευμένος από τον αγαπημένο ηθοποιό του Bergman, τον Erland Josephson, ο Ντομένικο συνιστά επίσης αναμφίβολα και το άμεσο πρότυπο του

Αλεξάντερ στη μεταγενέστερη *Θυσία*, μια ταινία που ακριβώς λόγω της μετάθεσης της οπτικής γωνίας στον περισσότερο διαταραγμένο συναισθηματικά ήρωα, σε σχέση με τον φαινομενικά πιο αυτοελεγχόμενο Αντρέι της *Νοσταλγίας*, έχει και την τραγικότερη έκβαση.

Η ανάγκη που καθορίζει τον Ντομένικο είναι η επιθυμία του να ανάψει ένα κερί, σε μια συγκεκριμένη λίμνη. Κάθε φορά που το επιχειρεί οι παρευρισκόμενοι τον σταματούν. Εντέλει, την παράλογη αυτή τελετουργική πράξη θα αναλάβει για λογαριασμό του, ως μνημένος πια μαθητής του, ο Αντρέι στην τελευταία σκηνή που κλείνει το έργο. Η μικρή πράξη και η κοσμικών προεκτάσεων σημαδιακή ενέργεια εδώ δεν είναι αυστηρά διαχωρισμένες, σχέση που υποδεικνύει και πάλι την πεποίθηση του Ταρκόφσκι πως στο μικρό ενέχεται η καθολικότητα. Πρόκειται ακριβώς για την ίδια συγγένεια που εντοπίστηκε στην οριακή σκηνή της σφαγής του κόκορα στον *Καθρέφτη*. Μορφή που ξεκάθαρα εκφράζει την ίδια ανάγκη είναι και ο Στάλκερ, το άτομο που αντλεί ελπίδα οδηγώντας συνεχώς άλλα άτομα κοντά στη Ζώνη, στην οποία ωστόσο ο ίδιος δεν επιθυμεί να εισέλθει.

Μια εξέλιξη παρατηρείται στη συγκεκριμένη προβληματική του Ταρκόφσκι, που άμεσα οδηγεί σε μια εστίαση στην ιδέα της υπέρβασης στις ύστερες ταινίες του. Από την κυρίαρχη αλλά διακριτική παρουσία της μικρής τελετουργίας στις πρώτες ταινίες του (η επαναλαμβανόμενη πρωινή βόλτα του Κρις στην εναρκτήρια σκηνή του *Σολάρις*) παρατηρείται μια μετάβαση σε πιο άμεσα και κυριολεκτικά μεταφυσική ανάγνωσή της στις δύο τελευταίες.

3.2.5 Ιερότητα και αναζήτηση του θείου

Η παρουσία της *ιερότητας* ως θέμα στις ταινίες του Ταρκόφσκι πέρα από την άμεση συνάφειά της με την ιδέα της τελετουργίας παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και ως προς το δίπολο της υπέρβασης και της εμμένειας, καθώς αναδεικνύει την περιπλοκότητα των μεταφυσικών αντιλήψεων του Ρώσου σκηνοθέτη στις οποίες περιλαμβάνονται οπωσδήποτε και προχριστιανικά στοιχεία, όχι απόλυτα ταυτόσημα ή συμβατά με τη (νεοπλατωνική και αργότερα χριστιανική) προσήλωση προς το

Εν²⁵¹. Η καθαρότερη ένδειξη προς αυτή την κατεύθυνση είναι μια επίμονη θεοποίηση της ίδιας της φύσης. Όπως ακριβώς οι προαναφερθείσες αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, ο ιερός αυτός χρόνος, ο συναφής με τη φύση και την αίσθηση, αποδίδεται πρωταρχικά στο *παρελθόν*. Η μεταφυσική ροπή επομένως εκφράζεται όπως ακριβώς στη *Γέννηση της τραγωδίας* του Nietzsche²⁵² με όρους *νοσταλγίας* για το θείο, αίσθηση που βρίσκει την πληρέστερη ίσως έκφρασή της στα λόγια του συγγραφέα στο *Στάλκερ*: «Κάθε σπίτι είχε το φάντασμά του, κάθε εκκλησία τον θεό της». Στην παραπάνω φράση, εκτός από την άμεση συνάφεια με τη σχετική θεώρηση του Nietzsche –ο οποίος άλλωστε, υπενθυμίζουμε, αναφέρεται άμεσα στην πρώτη σκηνή της *Θυσίας*–, είναι άξια επισήμανσης και μια αναζήτηση του θείου όχι στο Εν αλλά στην ποικιλία. Το γεγονός ότι το δέσιμο με τη φύση τείνει σε μια συμβατική θεολογία να νοείται (με μια πλατωνίζουσα λογική) ως απομάκρυνση από την πνευματικότητα, δεν φαίνεται να προβληματίζει τον Ταρκόφσκι. Πολιτιστικά άλλωστε η συνύπαρξη διαφορετικών μεταφυσικών ιδεών, και ειδικά η συμπόρευση ενός γήινου, άμεσα σωματικού, και ενός ιδεαλιστικού στοιχείου συνιστά ένα από τα σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της ρωσικής ταυτότητας, σύμφωνα με τη *Ρωσική Ιδέα* του Νικολάι Μπερντιάγιεφ²⁵³.

Παρόμοια, η αναφορά στο *δαιμονικό* στοιχείο, στην εικονογραφία του οποίου ο Ταρκόφσκι προσφεύγει συχνά (η παγανιστική τελετή στον Αντρέι Ρουμπιλόφ), δεν έχει τον χαρακτήρα της αρνητικής παρουσίας όπως στη μεσαιωνική δυτική τέχνη,

²⁵¹ Πβ. Pierre Hadot, *Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος*, μτφ. Ευδοξία Δελλή, Αθήνα, Αρμός, 2007.

²⁵² Ο Nietzsche, παρά τον αντιθεϊσμό του, ειδικά στη *Γέννηση της τραγωδίας*, μιλά με όρους συναισθηματικά εξηρμένους, που μπορούν να χαρακτηριστούν νοσταλγικοί, για μια εποχή ελευθερίας που διακατέχεται από το πνεύμα της μουσικής και προηγείται του δεσμευτικού ορθού λόγου. Το θρησκευτικό αίσθημα που εκφράζει η φράση του συγγραφέα «κάθε σπίτι είχε το φάντασμά του και κάθε εκκλησία τον Θεό της» στο *Στάλκερ* παραπέμπει σε μια παρεμφερή, πανθεϊστική σχεδόν τάση, μια νοσταλγία για μια ιδεατή εποχή κατά την οποία ο κόσμος κυριαρχούνταν από πολλαπλές εκφράσεις πνευματισμού και από έναν γενικότερο ποιητικό τόνο. Η έλευση του Διαφωτισμού θεωρείται και στις δύο περιπτώσεις ανοικτά εχθρική προς τη σχεδόν λησμονημένη πια αυτή αλλοτινή ελευθερία. Πβ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, σ. 21.

²⁵³ Nicolas Berdyaev, *The Russian Idea*, σ. 3.

αλλά νοείται στην πιο αρχετυπική, αρχαιοελληνική του σημασία (η λέξη δαίμων κυριολεκτικά σημαίνει τη μοίρα, το θείο και ετυμολογικά προέρχεται από το ρήμα δαίω, μοιράζω), ως «αυτό που αναφέρεται στη φύση της υπερφυσικής δύναμης», όπως ακριβώς αντιλαμβάνεται τον όρο και ο Goethe σύμφωνα με τη Γερμανίδα θεωρητικό Lotte Eisner²⁵⁴. Ως φορέας του μεταφυσικού, το διονυσιακό στοιχείο δεν διακρίνεται αυστηρά από άλλες μορφές ιερότητας. Ενδεικτικά, στη *Θυσία* το δέος γεννιέται εξίσου από την απεικόνιση της μυστηριακής ερωτικής επαφής με τη Μαρία και τα συναισθήματα που επιφέρει η *Προσκύνηση των Μάγων* του Leonardo da Vinci, ενώ ο συνδυασμός του τρόμου και της έκστασης διαπερνά τη μεσαιωνική εικονογραφία του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*.

Το καθοριστικότερο χαρακτηριστικό της παρουσίας του μεταφυσικού στις ταινίες του Ταρκόφσκι είναι η σύνδεσή του με την τάση του ατόμου για εξύψωση και πλήρωση. Πρόκειται για τον προσδιορισμό του θείου στοιχείου ουσιαστικά ως δύναμη που δεν είναι αποκομμένη από τη ζωή, αλλά αντίθετα σε μεγάλο βαθμό ορίζεται ως παρουσία σε σχέση με τα βιώματα και τις αναμνήσεις του υποκειμένου που προσπαθεί να το προσεγγίσει. Η Ζώνη στο *Στάλκερ* είναι ξεκάθαρα μια απόδοση της ίδιας ιδέας ως φυσικό πεδίο και γεωγραφική περιοχή. Καθώς η ιερότητα αποδίδεται από τους ήρωες του Ταρκόφσκι στο παρελθόν στο οποίο επιθυμούν αδιάκοπα να επιστρέψουν και καθώς η στροφή προς το Άλλο έχει ως πυρήνα τη νοσταλγία, προφανώς σε ένα επίπεδο άμεσης εμπειρίας οι ανάγκες αυτές δεν μπορούν να βρουν ικανοποίηση. Η εμπορούμενη από πάθος εκφραστική πράξη ωστόσο, ιδιαίτερα η καλλιτεχνική δημιουργία στην οποία αποδίδεται η ικανότητα εξύψωσης του υποκειμένου, είναι εκείνη που δίνει διέξοδο.

Καθώς αναφερθήκαμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην έννοια της υπέρβασης στο έργο του Ταρκόφσκι, ένα σημείο αναφοράς στο οποίο επιστρέψαμε επανειλημμένα κατά την ανάλυσή μας ήταν η σημασία της ίδιας της τέχνης ως απώτατης μορφής της υπέρβασης. Το θέμα αυτό θα το δούμε καθαρότερα και στο επόμενο καταληκτικό υποκεφάλαιο, στο οποίο θα αναφερθούμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ο Ταρκόφσκι αποδίδει στο θείο αλλά και στην ισχυρή συνάφεια

²⁵⁴ Λόττε Άισνερ, *Η δαιμονική οθόνη: Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο*, μτφ. Μάκης Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1987, σ. 10.

που μπορεί να παρατηρηθεί ανάμεσα στη μεταφυσική και στην αισθητική του αναζήτησης.

3.3 Η μεταφυσική διάσταση στο έργο του Ταρκόφσκι – Πρώτα Συμπεράσματα – Η τέχνη ως έκφραση της υπέρβασης

Ο Ταρκόφσκι, σύμφωνα με τις αναλύσεις που προηγήθηκαν, αρνείται επίμονα τον εγγεγραμμένο συστηματικό τρόπο ερμηνείας του κόσμου και την προτεραιότητα που η Δύση δίνει στον Λόγο αφενός και στη γνωστική προσέγγιση της πραγματικότητας αφετέρου. Η απόθεση των ελπίδων στη γνωστική προσέγγιση των πραγμάτων υποδεικνύει, όπως αναφέρθηκε, κατά τους υπαρξιστές τουλάχιστον, μια έμφαση στο εμμενές. Η επιδιωκόμενη υπέρβαση αντίθετα ως δύναμη εσωτερική γίνεται κατανοητή και επιτυγχάνεται κατεξοχήν *δισαισθητικά*. Σε ερμηνευτικό επίπεδο η πραγματικότητα γίνεται από τους ήρωες του Ταρκόφσκι αντιληπτή στην αρχική της πρόσληψη, αυτή των παιδικών βιωμάτων. Αν ο κόσμος εμπεριέχει το μυστήριο (και το θείο) για τους ήρωες του Ταρκόφσκι, αυτό οφείλεται στην εναγώνια προσπάθειά τους να απαλλαγούν από την περιοριστική λογική και να αγγίξουν ένα αγνότερο, πιο αυθεντικό στάδιο της ύπαρξης. Η επιθυμία της παιδικής ηλικίας και ως τρόπου ζωής και όχι περιοριστικά ως αναπόληση μιας συγκεκριμένης φάσης της ζωής του ανθρώπου είναι ένα μοτίβο που επανέρχεται επίμονα. Ο λόγος που η επιστημονική, αντικειμενική αλήθεια απορρίπτεται σχεδόν στο έργο του Ταρκόφσκι ως οδηγός της βαθύτερης βίωσης είναι ότι το επιστημονικό εκφράζει το γενικό, σε καμία περίπτωση όμως το ειδικό, το ατομικό που θα πρέπει να αναζητηθεί στη σφαίρα της ύπαρξης. Τόσο ο Δον Κιχώτης του Miguel Cervantes όσο και ο πρίγκιπας Μίσκιν του Ντοστογιέφσκι αναδεικνύονται σε αυτό το πλαίσιο από τον Ταρκόφσκι ως σημαδιακές μορφές. Η στάση τους δεν θα πρέπει ασφαλώς να εκληφθεί ως ένα πρότυπο ζωής που ο Ταρκόφσκι συστήνει στον θεατή (ο Αλεξάντερ στη *Θυσία* και ο Ντομένικο στη *Νοσταλγία* που αναζητούν την υπέρβαση με τρόπο παρεμφερή ρέπουν προς την παραφροσύνη, ενώ μορφές όπως ο Αντρέι Ρουμπλιώφ επίσης κινούνται σε τέτοια αρχετυπικά επίπεδα που δεν λειτουργούν ούτε είναι πλασμένοι για να λειτουργήσουν στο επίπεδο της *άμεσης* ταύτισης με τον αποδέκτη του λογοτεχνικού έργου), γεννά ωστόσο ένα δέος ακριβώς λόγω της τραγικότητας της ύπαρξής τους. Το στοιχείο της υπέρβασης στις αφηγήσεις του Ταρκόφσκι προκύπτει μέσα από την επικίνδυνη αυτή πορεία από την οποία οι ήρωές του επιβιώνουν αλώβητοι.

Αφού εξετάσαμε τα χαρακτηριστικά της αναζήτησης του υποκειμένου που επιδιώκει την υπερβατική πράξη στο έργο του Ταρκόφσκι, σκόπιμο κρίνεται να εξετάσουμε και τα χαρακτηριστικά της θείας μεταφυσικής παρουσίας προς την οποία απευθύνεται. Στον Kierkegaard χαρακτηριστικά ο Θεός νοείται ως οντότητα, όχι ως αφηρημένη έννοια. Στον Ταρκόφσκι εντούτοις μια τέτοια προσέγγιση δεν είναι τόσο σαφής. Όπως ήδη υποδείχθηκε, το θείο στον Ταρκόφσκι ερμηνεύεται πρωταρχικά σε σχέση με μια έλλειψη, με την απουσία του μάλλον παρά με την παρουσία του στη ζωή του υποκειμένου. Το ένθεο στοιχείο δεν φαίνεται να είναι άμεσα προσωποποιημένο ως Θεός-πατέρας (είναι αξιοσημείωτο ότι τα μητριαρχικά μοτίβα, θεματικά και εικαστικά στοιχεία είναι σαφώς περισσότερα), ούτε ωστόσο νοείται και αυστηρά εννοιολογικά ως αφηρημένη ιδέα. Πάνω από όλα, το θείο, το μεταφυσικό, στη μυθοπλασία του Ταρκόφσκι, ορίζεται σε σχέση με τη ροπή του υποκειμένου προς αυτό και στο πλαίσιο τουλάχιστον των διηγήσεων των ταινιών του μπορεί να περιγραφεί καθαρότερα ως *τόπος* (ο τόπος γέννησης, η αρχέγονη γη, ο τόπος καταβολής) ή ακόμα και ως *χρονική περίοδος* (το ιερό παρελθόν, η παιδική ηλικία).

Η σύλληψη αυτή είναι παρούσα ήδη από την πρώτη εικόνα στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, κατά την οποία το αγόρι πετάει σαν πουλί. (Στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ο Γιεφίμ και πάλι στην εναρκτήρια σκηνή θα πετάξει, αυτή τη φορά όμως με τη βοήθεια ενός αυτοσχέδιου αερόστατου.) Στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* ο χρόνος της πληρότητας πριν από την απώλεια της αθωότητας, που λαμβάνει χώρα κατά τον θάνατο της μητέρας, εμπλουτίζεται με χαρακτηριστικά ένθεα. Η πορεία του μικρού αγοριού προς τον θάνατο υποδεικνύει μια παρεμφερή ροπή και προς το πνευματικό. Η έλξη αυτή του αγοριού όπως εκφράζεται στα όνειρα μπορεί να χαρακτηριστεί έλξη θανάτου αλλά και προσπάθεια υπέρβασης, πτήσης.

Η ιδέα γίνεται ακόμα διαυγέστερη στα δύο επόμενα όνειρα του Ιβάν, που τον συντροφεύουν κατά τη διάρκεια της ταινίας συμπληρώνοντας την αφήγηση. Το τρίτο και τελευταίο συμπίπτει μάλιστα με τη λήξη της ταινίας, διακηρύσσοντας ήδη από την πρώτη ταινία την αμφισημία ανάμεσα στο κυριολεκτικό και στο φαντασιακό, που ειδικά στον *Καθρέφτη* αλλά και σε όλες τις επόμενες ταινίες του θα παραμείνει παρούσα. Τα όνειρα καθόλου δεν θεωρούνται διαφορετικά από το πραγματικό για τον Ταρκόφσκι, απεναντίας συνιστούν έναν άμεσο τρόπο οπτικοποίησης του πνευματικού, το οποίο για τον ίδιο είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ύπαρξης. Η

υπέρβαση δεσπόζει στα τρία όνειρα στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* όχι λόγω της αντίθεσής τους προς το καθημερινό αλλά λόγω της επικοινωνίας τους με το επίπεδο της άμεσης ζωής. Άλλωστε, ο τρόμος της ξένης εισβολής, όπως και στον Αντρέι Ρουμπλιώφ, δεν είναι άμοιρος μιας διονυσιακής, εκστασιακής κατάστασης, παρά τη φρίκη του, άρα ο διαχωρισμός όσων βιώνει ο δεκάχρονος Ιβάν σε σχέση με αυτά που ονειρεύεται θα ήταν το λιγότερο αυθαίρετος, σύμφωνα με την εσωτερική λογική της ταινίας. Πρόκειται για άλλη μια περίπτωση κατά την οποία αναδεικνύεται η επικινδυνότητα απόλυτου διαχωρισμού του σταδίου της εμμένειας από αυτό της υπέρβασης στον κόσμο του Ταρκόφσκι. Η υπέρβαση σε κάθε περίπτωση είναι για τον Ρώσο σκηνοθέτη, όπως αναπτύξαμε, εσωτερική πορεία προς μια κατάσταση, διαδικασία και όχι στάδιο διαχωρισμένο, πόσο μάλλον αντίθετο, από τις υπόλοιπες εκφάνσεις της ανθρώπινης εμπειρίας.

Το δεύτερο όνειρο του Ιβάν συνιστά άλλη μια παραλλαγή του θέματος της απώλειας της μητέρας, η οποία ξεκάθαρα δένεται με τη γη, υποδεικνύοντας και πάλι την εισροή μητριαρχικών θρησκευτικών μοτίβων, κάθε άλλο παρά ξένων στη ρωσική ορθόδοξη εικονογραφία. Το όνειρο εισάγεται με τον ήχο νερού που στάζει. Το αγόρι και η μητέρα του στέκονται πάνω από ένα πηγάδι και το κοιτάζουν μιλώντας μεταξύ τους. Οι αλλαγές στη γωνία λήψης μεταμορφώνουν ριζικά τον χώρο, όπως συμβαίνει συχνά στα όνειρα κατά τα οποία ο χώρος αντανακλά όχι κάποια ευκλείδεια γεωμετρία²⁵⁵ αλλά την εσωτερική προδιάθεση του ονειρευόμενου²⁵⁶: άλλοτε το πηγάδι είναι γεμάτο νερό, άλλοτε ξερό, ενώ ο ίδιος ο Ιβάν αλλάζει θέσεις, άλλοτε βρίσκεται δίπλα στη μητέρα του, στο χείλος του βυθού, και άλλοτε την κοιτάζει από τον πάτο του πηγαδιού. Ξαφνικά, αντρικές φωνές που ψιθυρίζουν ακούγονται να πλησιάζουν, ενώ ο ήχος ενός πυροβολισμού συνοδεύεται από την εικόνα του κουβά που πέφτει στη γη σε αργή κίνηση.

Η τελευταία σχετική ονειρική παράσταση απεικονίζει τον Ιβάν που μόλις έχει πυροβοληθεί (γεγονός που γεννά ενδιαφέροντα αφηγηματικά ερωτήματα, όπως το ποιος ονειρεύεται, αν το αγόρι έχει ήδη πεθάνει, καθώς και το κατά πόσο οι παραστάσεις αυτές θα πρέπει να ερμηνευτούν κυριολεκτικά ως όνειρα) να παίζει σε

²⁵⁵ Πβ. Juhani Pallasmaa, *The architecture of image: existential space in cinema*, σσ. 14-23.

²⁵⁶ Πβ. Sigmund Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, σσ. 109-129.

μια παραλία μαζί με τη μητέρα του και άλλα παιδιά που στη συνέχεια εξαφανίζονται. Ο Ιβάν παίζει κρυφτό με την αδελφή του. Την κυνηγάει έως τη θάλασσα, την προσπερνάει και μπαίνει ο ίδιος στο νερό. Καθώς απλώνει το χέρι του κοντά της, απότομα πραγματοποιείται μια μετάβαση σε ένα ξερό δέντρο, ένα δυσοίωνα πλάνο σε σχέση με το δέντρο που ανθίζει κοντά στο αγόρι στην παρεμφερή τελευταία εικόνα της *Θυσίας*, μια εικοσαετία αργότερα. Η τραγικότητα εντούτοις της ιστορίας του Ιβάν δεν αίρει τη δύναμη της ιδιαίτερης βίωσής του. Παρατηρούμε ότι για τον Ιβάν η προσέγγιση της υπέρβασης, παρά το πάθος της, πραγματοποιείται σχεδόν ασυναίσθητα σε αξιοσημείωτη αντίθεση με την πιο συνειδητή τάση για υπέρβαση που χαρακτηρίζει τους μεταγενέστερους ταρκοφσκικούς ήρωες. Εκτός της χρονικής απόστασης ανάμεσα στις ταινίες, πιθανός λόγος της ουσιαστικής αυτής διαφοράς είναι η πιο επιδεκτική στη διαίσθηση παιδική ηλικία του ήρωα, στην οποία αναφέρεται και ο τίτλος.

Δύο επιμέρους παράμετροι της μεταφυσικής αντίληψης του Ταρκόφσκι κρίνεται σκόπιμο σε αυτό το σημείο να επισημανθούν, προκειμένου να φανεί διαυγέστερα ο τρόπος κατά τον οποίο η βίωση σύμφωνα με τον Ταρκόφσκι μπορεί να συμφιλιωθεί με την υπέρβαση, και συγκεκριμένα με την επαφή με το θείο. *Πρώτον*, η θεώρηση της αλήθειας ως έννοιας που προσεγγίζεται με όρους μάλλον ποιητικούς παρά γνωστικούς, πόσο μάλλον δογματικούς. *Δεύτερον*, η προοπτική που στις ταινίες του αποδίδεται στην ιστορική εμπειρία και στη σχέση ανθρώπου και ιστορίας ευρύτερα. Στις επόμενες παραγράφους θα τις εξετάσουμε διαδοχικά. Στη συνέχεια θα κλείσουμε το κεφάλαιο αναφερόμενοι στην έκκληση για δράση, ειδικά για ποιητική δημιουργία που φαίνεται να συνιστά και το ενοποιητικό τους στοιχείο.

3.3.1 Η αντίληψη περί αλήθειας

Συχνά στα κείμενα του Ταρκόφσκι γίνεται λόγος για μια αλήθεια απόλυτη, που φαίνεται εκ πρώτης όψεως να απηχεί περισσότερο την εγγελιανή παρά τη μοντερνιστική προσέγγιση της έννοιας. Ακόμα και σε αυτές τις περιστάσεις ωστόσο, η έμφαση στην υποκειμενική φύση της αναζήτησης, που υποδεικνύεται, καθιστά και πάλι σαφές ότι το αληθές δεν προϋπάρχει αμετάβλητο, όπως η πρώτη ουσία των Ιώνων²⁵⁷, αλλά ανασύρεται (ουσιαστικά συνδημιουργείται) μέσα από τον αγώνα του

²⁵⁷ Θεόφιλος Βεΐκος, *Προσωκρατική φιλοσοφία*, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρη, 1989, σ. 16.

μαθητικού υποκειμένου. Η διαδικασία της υπέρβασης στηρίζεται στο σημείο αυτό σε δύο άξονες: την ατομική, διαισθητική προσέγγιση του κόσμου αρχικά και έπειτα την καλλιτεχνική μεταστοιχείωσή του.

Ασφαλώς στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας του 20ού αιώνα η σχέση του ατομικού με το συλλογικό, της ατομικής και της συλλογικής μνήμης, του προσωπικού και του κοινού βιώματος είναι παράμετροι που επίσης θα πρέπει να μας απασχολούν, καθώς προσβλέπουμε μάλιστα στην εξέταση της υπέρβασης και ευρύτερα της σχέσης του ατόμου με την ετερότητα. Η σχετική αντίληψη του Ταρκόφσκι μοιάζει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, με τη θεώρηση που εκφράζει ο Ντοστογιέφσκι στην εισαγωγή των *Αδελφών Καραμαζώφ*²⁵⁸: το συλλογικό εμπεριέχεται στο ατομικό, κατ' επέκταση το ιδιαίτερο (το μερικό) είναι απολύτως άξιο μελέτης ως οδηγός προς μια ευρύτερη αλήθεια, αλλά και ως αυτοσκοπός. Η θέση του Ντοστογιέφσκι δεν θα πρέπει να συνδεθεί με την εγγελιανή θεώρηση του επιμέρους, καθώς δεν υπακούει σε μια αναζήτηση που πραγματοποιείται στο πεδίο της διάνοιας, ούτε σε μια ανάγκη συγκρότησης ενός συστήματος που ξεκινά από την παρατήρηση μιας επιμέρους περίπτωσης. Στη μεταφυσικά προσανατολισμένη σκέψη του Ντοστογιέφσκι και του Ταρκόφσκι η στροφή στη μερικότητα θεωρείται *αυτοσκοπός* και όχι μέσο προς το κοσμικό και το γενικό που ωστόσο ενυπάρχουν σε αυτή.

Ο κόσμος για τον Ταρκόφσκι ανιχνεύεται μέσα από μια κατεξοχήν διαισθητική προδιάθεση εκ μέρους του υποκειμένου. Πρόκειται μάλλον για μια ποιητική παρά για μια δογματική αντίληψη περί αλήθειας. Σε κάθε περίπτωση –και εδώ έγκειται και η όλη σημασία και ανάγκη της καταφυγής στην υπέρβαση–, δεδομένου ότι το μυστήριο, όχι μόνο δεν τρομάζει, αλλά αντίθετα ανάγεται σε κάτι που *πρέπει να προστατευτεί*, για τον Ταρκόφσκι, η έμφαση δίνεται στην υποκειμενική προδιάθεση προς την ετερότητα και όχι στην ετερότητα αυτή καθαυτή.

Τα πρόσωπα, που ως φορείς της ιδεολογίας ή της επιστήμης ισχυρίζονται ότι κατέχουν τη συλλογική αλήθεια, αποκλείονται από την πορεία αυτή προς την υπέρβαση. Όπως εκφράζει και ο Στάλκερ στον Συγγραφέα, η Ζώνη, το πεδίο του υπερβατικού, ως πρώτο στάδιο, απαιτεί μια πιο αγνή εμπιστοσύνη στον φέροντα

²⁵⁸ Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Οι Αδελφοί Καραμαζώφ*, μτφ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, 1991, σ. 8.

μυστικά κόσμο, εμπιστοσύνη την οποία τα πρόσωπα εκείνα στερούνται. Οι εν λόγω σκιάδες μορφές, πέρα από το ότι αντιμάχονται έμπρακτα τους κεντρικούς ήρωες, εντέλει δεν ζουν και ευτυχέστερα, αφού, παραδόξως, είναι τα φαινομενικά πιο θλιμμένα κεντρικά πρόσωπα που προσεγγίζουν την πληρότητα, μέσα από τη διαμεσολάβηση της υπέρβασης. Ο Κύριλλος στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, που μας απασχολεί ιδιαίτερα, επειδή ως μοναχός δεν είναι εκφραστής της επιστήμης, όπως οι υπόλοιποι σχετικοί χαρακτήρες, αλλά φορέας της μεταφυσικής πίστης και ο ίδιος, ο Σαρτόριους στο *Σολάρις*, ο Επιστήμονας στο *Στάλκερ*, ο Βίκτωρ στη *Θυσία* (ειρωνικά καλούμενος «νικητής») έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τη δογματική στάση απέναντι στην αλήθεια που τους αποκλείει από την πορεία προς την υπέρβαση. Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να νοηθεί και η δυσπιστία, ο φόβος ακριβέστερα που ο μίμος, λαϊκός τραγουδιστής και πρόσωπο δεμένο με τη γη, με χαρακτηριστικά διονυσιακά προκαλεί στον Κύριλλο. Ο ιστορικός χρόνος που ενσωματώνει ο μίμος, μια επαφή με ένα στοιχείο αρχέγονο, σαφώς προ-χριστιανικό, αλλά και η επαφή του με μια αντίληψη της πραγματικότητας εκ διαμέτρου αντίθετη από αυτή που πρεσβεύει ο ίδιος, συνιστά για τον Κύριλλο απειλή. Ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο διαφορετικά αυτά πνεύματα στην πορεία του έργου θα είναι βέβαια ο Αντρέι, μια μορφή που, ενώ καθορίζεται από τις πνευματικές της αναζητήσεις, καθόλου δεν αρνείται την ουσιαστική επαφή και με το γήινο στοιχείο.

3.3.2 Η αντίληψη της ιστορίας

Σε σχέση με την υπέρβαση θα πρέπει να εξεταστεί και ο ρόλος της ιστορίας, ακριβέστερα της ιστορικής εμπειρίας, βασικότατης υπαρξιακής κατηγορίας σύμφωνα και με τον Jean Wahl²⁵⁹ στις ταινίες του Ταρκόφσκι. Η ιστορία είναι μια κατάσταση στην οποία οι ταρκοφσκικοί ήρωες επιθυμούν να διεισδύσουν, να εμβαθύνουν, προσβλέποντας πάντα σε έναν αυτοπροσδιορισμό και σε σχέση με το συλλογικό, με το Άλλο, με ό,τι τους περιβάλλει. Ο τρόπος κατά τον οποίο ο ιστορικός χρόνος απεικονίζεται και γίνεται κατανοητός ως θέμα στις ταινίες του Ταρκόφσκι μπορεί να χωριστεί σε τρεις διακριτές κατηγορίες: σε κάποιες περιπτώσεις προσδιορίζεται με σχετική ακρίβεια (η μεσαιωνική Ρωσία στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* και στον *Καθρέφτη*), συναρτώμενος ωστόσο σε

²⁵⁹ Ζαν Βαλ, *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, Αθήνα-Γιάννενα, Δωδώνη, 1988, σ. 96.

κάθε περίπτωση μέσα από τη λυρική εικαστική γλώσσα του Ταρκόφσκι με τη μνήμη, ατομική ή συλλογική, ενώ σε άλλες παραμένει αόριστος, παρεμφερής με τον παραμυθικό χρόνο (*Σολάρις*, *Στάλκερ*). Η εικονογραφία των δύο αυτών μελλοντολογικών/μετα-αποκαλυπτικών αφηγήσεων επιμένει σε μια αισθητική που παραπέμπει εξίσου στο παρελθόν, ενισχύοντας μια αφαιρετική διάθεση, εισάγοντας ένα άχρονο στοιχείο στον χρόνο αφήγησης. Τέλος, οι δύο τελευταίες, σαφέστατα πιο σκοτεινές θεματικά ταινίες του (η *Νοσταλγία* και η *Θυσία*) τοποθετούνται για πρώτη φορά καθαρά στο αποπνικτικό παρόν του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, ένα παρόν ωστόσο εξίσου μυθικό στις λεπτομέρειές του, στοιχειωμένο από τη σκιά ενός παρελθόντος. Κοινός άξονας των τριών αυτών τρόπων προσέγγισης της ιστορίας στις ταινίες του Ταρκόφσκι είναι αφενός η βιωματική αφετηρία από την οποία το ιστορικό γεγονός γίνεται αντιληπτό –με αξιοσημείωτη εξαίρεση τον μακρινό χρόνο δράσης του *Αντρέι Ρουμπλιώφ*–, αφετέρου η κατανόηση της ιστορίας από τον Ταρκόφσκι πρωταρχικά ως θεωρητικού προβλήματος προς επίλυση και διερεύνηση. Οι συνθήκες που επιτάσσει η ιστορία στον ταρκοφσκι ήρωα (η επέλαση των Τατάρων στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, η αυτοεξορία του καλλιτέχνη από τη Σοβιετική Ένωση στη βόρεια Ιταλία στη *Νοσταλγία*, η ανάμνηση του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στον *Καθρέφτη* και τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* και τέλος ο φόβος της πυρηνικής απειλής στη *Θυσία*) μεταλλάσσουν τους πρωταγωνιστές και τους εξαναγκάζουν σε δράση, σε μια στάση αγωνιστική απέναντι στη ζωή.

Η αγωνιστικότητα αυτή εντούτοις δεν βασίζεται στη συλλογική δράση, καθώς η επικοινωνία και η εύρεση κοινού κώδικα, όσο και αν απασχολεί τον Ταρκόφσκι, παραμένει θεμελιώδες πρόβλημα για τα πρόσωπα στις ταινίες του. Η πορεία τους προς την υπέρβαση είναι υπόγεια και μοναχική. Το προαναφερθέν αγωνιστικό στοιχείο θα βρει πλήρη μορφή στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς δεν θα μπορέσει να εκφραστεί με την ένταξη σε ομάδα ατόμων ή με τη βαθύτερη σύνδεση ακόμα και με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο. Οι γυναίκες για τις οποίες υπάρχει σεξουαλική έλξη σκιαγραφούνται επίσης ως μορφές απρόσιτες, ενώ τα οικογενειακά πρόσωπα μάλλον γίνονται αντιληπτά στη μυθική, αρχετυπική τους διάσταση –την απόλυτα βιωματική σε κάθε περίπτωση, αφού προσλαμβάνονται γνήσια με αυτά τα χαρακτηριστικά–, παρά σε αυτή της καθημερινής συνύπαρξης.

Η υπέρβαση εντέλει έχει τον χαρακτήρα μιας προσπάθειας αρχικά αναβίωσης και έπειτα μετάπλασης των βιωμάτων σε νέες μορφές, μέσω της ποιητικής δημιουργίας στις διάφορες εκφάνσεις της. Και η προαναφερθείσα καταλυτική επιρροή της ιστορίας είναι πολύ ισχυρή δύναμη σε αυτή την κατεύθυνση. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που ο Αντρέι στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ* θα ανακτήσει την εμπιστοσύνη του στον κόσμο που είχε κλονιστεί μετά τη βία του ταταρικού στρατού και των συμπατριωτών του ακόμα, μετά την ξένη επέλαση, μέσα από την υιοθέτηση μιας διαφορετικής εκδοχής της βιβλικής Αποκάλυψης του Ιωάννη, που καλείται να εικονογραφήσει, πιο πιστής στον *εσωτερικό* του τρόπο πρόσληψης. Με αυτό τον τρόπο το τραυματικό βίωμα (είναι σαφές ότι η Αποκάλυψη αντανακλά και ερμηνεύει ως θέμα το ιστορικό παρόν, μια εποχή κρίσης) όχι απλώς δίνεται σε άλλες μορφές, αλλά επιπλέον μεταστοιχείωνεται σε λυτρωτική δύναμη. Δεν πρόκειται, σύμφωνα με την κοσμοθεώρηση τουλάχιστον που πρεσβεύει η ταινία, για κάποιο λεκτικό σχήμα αλλά για κυριολεκτική μεταστροφή του εξωτερικού βιώματος και εδώ ακριβώς εισέρχεται η μεταφυσική παράμετρος. Ο Ταρκόφσκι επιχειρεί να καταδείξει μια λεπτή θεματική σύνδεση της *έκφρασης*, για την οποία αγωνίζεται ο Ρουμπλιώφ, με την υπέρβαση.

Παρόμοια, ο Αλεξάντερ στην πιο απαισιόδοξη φαινομενικά *Θυσία* θα επιχειρήσει την ίδια αρμονία μέσα από την απόλυτη ταπείνωση και άρνηση όσων έχει αγαπήσει, ακόμα και με την καύση του αγαπημένου σπιτιού στο οποίο έχει καταφύγει. Ο λόγος που η αμιγώς παράλογη αυτή πράξη, η θυσία του τίτλου, σαφώς δικαιολογείται ή και δικαιώνεται ακόμα από τον Ταρκόφσκι (το δέντρο που ανθίζει στην τελευταία σκηνή), φαίνεται σε μεγάλο βαθμό να είναι και πάλι η εκφραστική της δύναμη (ο Αλεξάντερ, όπως αναφέρθηκε, είναι άλλωστε εκτός από καθηγητής της αισθητικής αποσυρμένος ηθοποιός, αρχέτυπο της έκφρασης κατά τον Camus²⁶⁰), μια εκφραστική δύναμη που την καθιστά αυθεντική, συνώνυμη με την καλλιτεχνική παραγωγή του Αντρέι Ρουμπλιώφ.

Η δεύτερη παράμετρος, που προσδίδει στην αμιγώς παράλογη πράξη του Αλεξάντερ ποιητικές προεκτάσεις, είναι ασφαλώς η δική του πεποίθηση για την αναγκαιότητά της, πεποίθηση ικανή να επιφέρει το θαύμα του τέλους. Πρόκειται για μια

²⁶⁰ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, σ. 92.

κοσμοαντίληψη που απηγεί τον «ιδιωτικό θεό» του Kierkegaard²⁶¹, με τον οποίο, όπως είδαμε, ειδικά η *Θυσία* έχει πολλά κοινά θέματα²⁶². Η αντικειμενική ορθότητα ή μη όσων πράττει ο Αλεξάντερ δεν είναι κάτι που απασχολεί άμεσα την αφήγηση. Το ατομικό πάθος και η απόλυτη βεβαιότητα της αναγκαιότητας της ακραίας πράξης (που, όπως ακριβώς η ολοκλήρωση της τοιχογραφίας στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, στήνεται ως αντίπαλο δέος μιας επερχόμενης αποκάλυψης) της προσδίδουν ακόμα και δυνάμει καλλιτεχνική αξία. Επειδή ωστόσο η *Θυσία* είναι ένα έργο πιο μελαγχολικό από τον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, ακόμα και αν δεν διστάζει να διακηρύξει την ελπίδα στην αφιέρωση του τέλους –«η ταινία αφιερώνεται στον γιο μου Αντρέι με ελπίδα και εμπιστοσύνη»–, σαφώς στη μυθοπλασία της εντάσσει και την τραγικότητα, ίσως για πρώτη φορά τόσο καθαρά, σαν να αναγνωρίζεται η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην επιδίωξη της υπέρβασης (την προσπάθεια πτήσης) και στην πιθανότητα της συντριβής.

Εξετάσαμε την έννοια της υπέρβασης στο έργο του Ταρκόφσκι. Η όλη προσέγγιση του Ταρκόφσκι σε συμφωνία με τις υπαρξιακές –ειδικά τις κίρκεγκωριανές– διακηρύξεις μορφοποιείται σε έντονη αντίθεση προς το αντικειμενιστικό πρόταγμα της εγγελιανής δυτικής φιλοσοφικής παράδοσης. Ο Ταρκόφσκι παρουσιάζεται σύμφωνος με τη βασική θέση του Kierkegaard και του Σεστόφ, με βάση την οποία το αντικειμενικό αναπτύσσεται *σε βάρος* της ύπαρξης και «εκμηδενίζει το πάθος στον βωμό του συμβολικού και της πνευματικής ακινησίας»²⁶³. Ο ορθολογισμός, στη γλώσσα και στις διδαχές του οποίου προσάπτει ιδεοκρατία, δεν καλύπτει το ειδικό, το ατομικό που κατά τον Ρώσο σκηνοθέτη και στοχαστή εκφράζεται πληρέστερα αφενός στην καθημερινή ζωή, αφετέρου στην ποίηση – όρο με τον οποίο ο Ταρκόφσκι αναφέρεται ευρύτερα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το καλλιτεχνικό έργο δεν

²⁶¹ Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, σ. 61.

²⁶² Οι ομοιότητες έχουν αναφερθεί συνοπτικά από δύο τουλάχιστον μελετητές: τον Peter G. Christensen στο άρθρο του «Kierkegaardian motifs in Tarkovsky's the Sacrifice», στο *Soviet and East-European Drama, Theatre and Film (Volume 7, November 1987)*, και την Alina G. Birzache στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της *Representing Holy Foolishness: An investigation of the holy fool as a critical figure in European cinema* (University of Edinburgh, 2012).

²⁶³ Δ. Κ. Φαρμάκης, *Ύπαρξη και απελπισία στη φιλοσοφία του S. Kierkegaard*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σ. 21.

διαχωρίζεται επομένως στη σκέψη του Ταρκόφσκι από τη ζωή, αντίθετα η ζωή βρίσκει στην τέχνη, που κατεξοχήν επιτελεί την υπέρβαση, την αυθεντικότερη μορφή της.

Μόνη διέξοδος για τους ήρωες του Ταρκόφσκι η στροφή στην ετερότητα, η τάση προς την υπέρβαση όχι ως άλμα όπως νοείται από τον Kierkegaard αλλά ως καθημερινή υπομονετική προσπάθεια. Η μεταφυσική πίστη στις ταινίες του νοείται ως πάθος, ως συναισθηματική εξύψωση, και επίσης δεν διαχωρίζεται από τη βίωση: αντίθετα, έχει τα χαρακτηριστικά ενός καθημερινού αγώνα. Το πνευματικό στοιχείο στον Ταρκόφσκι νοείται δυναμικά και οπωσδήποτε διαφοροποιείται από την απόμακρη, ήρεμη, ακίνητη ενατένιση, με την οποία ο όρος συχνά συνδέεται. Η εμπλοκή λοιπόν στον κόσμο και όχι η απομάκρυνση από αυτόν συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση και βασικό χαρακτηριστικό της ταρκοφσκικής υπέρβασης. Στην εμμένεια της λογικής που αντιλαμβάνεται τον κόσμο ως σύνθεση «δυνατότητας και πραγματικότητας»²⁶⁴ αντιπαραβάλλονται η μη διαλεκτική κίνηση, το γίγνεσθαι και βέβαια το παράλογο πάθος του υπαρξιακού ήρωα που ενσαρκώνει με τις αντιφάσεις του τον ίδιο τον κόσμο.

Αφού η ιδέα της υπέρβασης ορίστηκε θεωρητικά και προσδιορίστηκε εννοιολογικά ως συγγενής της ανάγκης του ατόμου για διαφυγή από όσα το δεσμεύουν και διεύρυνση των ατομικών ορίων, καταδείχθηκε η συνάφειά της με την αγωνία στον κινηματογράφο του Ταρκόφσκι. Η ροπή των ηρώων του προς την εξύψωση συγκεκριμένα συσχετίστηκε με την ανάγκη τους για συναισθηματική έξαρση, με το πάθος που με τη σειρά του νοείται ως δύναμη *εκφραστική*. Η πορεία τους αυτή εξετάστηκε ακόμα σε σχέση με το καθημερινό, με την πράξη εντός του κόσμου. Η υπέρβαση και η εμμένεια στο έργο του Ταρκόφσκι αποδείχθηκαν έννοιες όχι ευθέως αντιμαχόμενες υπό την έννοια ότι συχνά στοιχεία και των δύο, όχι απλώς συνυπάρχουν στις ταινίες του, αλλά επιπλέον επικοινωνούν άμεσα. Η ανάγκη αυτή της πλήρωσης στον Ταρκόφσκι ως θεωρητική σκέψη, μυθικό μοτίβο αλλά και στάση ζωής προσδιορίστηκε ακριβέστερα και συνδέθηκε πιο άμεσα με την επιθυμία βίωσης ενός αυθεντικότερου χρόνου, που εικονογραφείται με τα χαρακτηριστικά του ιερού παρελθόντος της παιδικής ηλικίας, αλλά εντέλει μπορεί να επιτευχθεί μόνο

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 21.

μέσω της υποκειμενικής συνείδησης και της αγωνιστικής πράξης εντός του κόσμου.
Η επιθυμία της υπέρβασης στον Ταρκόφσκι επομένως ταυτίζεται με την ανάγκη της
πληρέστερης δυνατής καθημερινής βίωσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η επιδίωξη της υπέρβασης συνιστά την καθοριστικότερη ίσως παράμετρο στο έργο του Ταρκόφσκι. Η επιθυμία εξύψωσης και αποφυγής των περιοριστικών πτυχών της πραγματικότητας αναδεικνύεται σταθερά ως συνεπές μοτίβο και, αν κάποια μεταστροφή μπορεί να επισημανθεί στην εστίασή του αυτή, θα ήταν η σταδιακή κατεύθυνση προς μια μεγαλύτερη εσωστρέφεια, ο προσανατολισμός προς μια διάθεση απόδρασης όχι από τον κόσμο αλλά από δεσμεύσεις πιο υπόγειες: κατά τις τρεις δεκαετίες που είναι ενεργός, από το 1962 έως το 1986, η εστίαση των ταινιών του μεταβάλλεται συνεχώς από μια επιθυμία ελευθερίας που τοποθετείται αρχικά σε αντιδιαστολή με τα εξωτερικά δρώμενα και τη βία της ιστορίας (*Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν, Αντρέι Ρουμπλιώφ*) προς μια πιο προσωπική –ενίοτε ακόμα και ανοικτά αυτοβιογραφική– διερεύνηση της σχέσης του ατόμου με την ετερότητα (*Σολάρις, Καθρέφτης*). Στις τρεις τελευταίες ταινίες (*Στάλκερ, Νοσταλγία, Θυσία*) η παραπάνω σχέση εισέρχεται σε έναν πιο ανοιχτά μεταφυσικό προβληματισμό, φυσική προέκταση επί της ουσίας μιας προβληματικής παρούσας ήδη στον *Αντρέι Ρουμπλιώφ*, αλλά με την έμφαση να δίνεται στην ίδια την πορεία του ατόμου, έναντι των εξωτερικών συνθηκών που το δεσμεύουν. Η κοινή θεματική που διαπιστώθηκε και στις επτά ταινίες, κατά την ανάλυσή μας στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, μπορεί να αναζητηθεί στην προσπάθεια του ατόμου να μεταβάλει δυναμικά μια διαβρωτική πραγματικότητα μέσω της στροφής του στη δημιουργία, ειδικά την τέχνη, ως απώτατη έκφραση της υπέρβασης. Μέσα από τη διαρκή αυτή προσπάθεια για ειλικρινέστερη έκφραση, που ανάγεται σε βιοτική ανάγκη, τα ταρκοφσκικά πρόσωπα καταφέρνουν εντέλει να υπερβούν τον εαυτό τους και να προσεγγίσουν μια αυθεντικότερη ύπαρξη, ακόμα και αν το τίμημα αποδεικνύεται σκληρό για τα ίδια (χαρακτηριστικά στη *Θυσία*). Υπό αυτή την έννοια και σε αντίθεση με μια θεωρητική παράδοση που τείνει να συνδέει συστηματικά τον Ταρκόφσκι με τις πιο επώδυνες πτυχές της πραγματικότητας, κάνοντας λόγο ακόμα και για μηδενισμό²⁶⁵, δεν θα

²⁶⁵ Ο Mark Le Fanu ενδεικτικά αποδίδει στον Ταρκόφσκι έναν «σύγχρονο πεσιμισμό», θέμα που αναπτύσσει διεξοδικά σε ομότιτλο άρθρο (Mark Le Fanu, «Bresson, Tarkovsky and Contemporary Pessimism», *The Cambridge Quarterly*, Volume XIV, Issue 1, 1985, σσ. 51-57). Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η ανάγνωση του Slavoj Žižek, κατά την οποία η *Θυσία* του Αλεξάντερ ερμηνεύεται ως μια «άνευ νοήματος θυσία, ως απόλυτος οδηγός προς το νόημα» (Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Massachusetts, MIT Press, 2009, σ. 85).

διστάζαμε να χαρακτηρίσουμε την κοσμοθεώρηση που εκφράζεται στις αφηγήσεις του ως ουσιαστικά *αισιόδοξη* και *συμφιλιωτική*.

Αν και στις δύο πρώτες ταινίες η ευθύνη για τον διαβρωτικό και εχθρικό χαρακτήρα της αρχικής ζωής των ταρκοφσκικών προσώπων φαίνεται να αποδίδεται σε *εξωγενείς* παραμέτρους, όπως η εισβολή ενός εχθρικού στρατού, στοιχείο πλοκής που τα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν* και ο *Αντρέι Ρουμπλιώφ* μοιράζονται, πολλαπλά εικαστικά στοιχεία και αισθητικές επιλογές (κατά την ανάλυσή μας ξεχωρίσαμε ιδιαίτερα τα όνειρα του Ιβάν, ενδεικτικά λόγω της συνάφειάς τους τόσο με το εξωτερικό συμβάν όσο και με την υποκειμενική ζωή του κεντρικού ήρωα), υποδεικνύουν ένα πιο άμεσα ποιητικό υπόβαθρο, μια διάθεση προσέγγισης μιας ελευθερίας που δεν μπορεί απλώς να ταυτιστεί με την τάση βελτίωσης των βιοτικών αλλαγών ή τη διαφυγή από τον εξωτερικό κίνδυνο σε μια στιγμή κρίσης. Η εξέλιξη του Ταρκόφσκι επιβεβαιώνει την παραπάνω εντύπωση. Οι μετέπειτα φορείς της δράσης δεσμεύονται εν πολλοίς από ατομική επιλογή και ευθύνη, όχι από κάποια εξωγενή δύναμη. Η ταρκοφσκική ενοχή συνδέθηκε άμεσα με την αίσθηση μιας εθελούσιας απομάκρυνσης ή *αποστασίας* από το επίπεδο της αυθεντικότερης ύπαρξης, στο οποίο τα πρόσωπα καλούνται να επιστρέψουν. Από την αναχώρησή τους αυτή από το επίπεδο της πληρέστερης βίωσης, που εικαστικά ο Ταρκόφσκι τείνει να συνδέει με ένα αρχέγονο παρελθόν, προβάλλει η αίσθηση της απώλειας, κλειδί στην πλοκή όλων των ταινιών του, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να περιγράφεται ως αμετάκλητη. Η απώλεια με τη σειρά της στις ταινίες του Ταρκόφσκι αναφέρεται κυρίως στον απολεσθέντα χρόνο, ειδικά στον χρόνο της παιδικής ηλικίας που στο πλαίσιο των εφτά αφηγήσεων τείνει να αποκτά τα χαρακτηριστικά της ιερότητας. Το κατά πόσο ο χρόνος του παρελθόντος είναι όντως απολεσθείς, ασφαλώς αποδεικνύεται αμφίβολο. Χωρίς να συνιστά ποτέ παράγοντα *παθητικότητας*, η νοσταλγία για τα ταρκοφσκικά πρόσωπα φαίνεται να προσβλέπει ακριβώς στην αναβίωση, άρα και στην ανάπλαση των περασμένων. Η υπαρξιακή έμφαση στην πράξη είναι επομένως παρούσα. Σε αντίθεση με κάθε περιοριστική τάση αντιδιαστολής της δράσης με την ανασκόπηση και την εσωτερικότητα, η στροφή στην εσωτερική διεργασία για τον Ταρκόφσκι περικλείει τη δημιουργία, και κατ' επέκταση μπορεί να χαρακτηριστεί ως στάση ζωής *ενεργός*.

Μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε ότι η αίσθηση της θλίψης αλλά και η περιγραφή μιας φαινομενικά αμετάκλητης ήττας που συχνά δίνεται η εντύπωση ότι

υποδεικνύεται στις ταινίες του Ταρκόφσκι αποδεικνύεται *παραπλανητική*. Σε συμφωνία με την ευρύτερη υπαρξιακή παράδοση της αυτοπραγμάτωσης, και οι εφτά αφηγήσεις απορρίπτουν συνειδητά κάθε μορφή μοιρολατρίας (η συμφιλίωση με τον κόσμο δεν παρουσιάζει στις πλοκές του Ταρκόφσκι τέτοιο χαρακτήρα), αντιπαραβάλλοντας τη δυνατότητα και την αναγκαιότητα *αναδημιουργίας* όχι μόνο του εαυτού αλλά ακόμα και του κόσμου μέσω μιας ιδιαίτερης δημιουργικής προσέγγισης της πραγματικότητας που μοιάζει με την καλλιτεχνική πράξη. Ως δημιουργός ο Ταρκόφσκι αρνείται συστηματικά το αμετάκλητο και σε αυτό το σημείο είναι που προσεγγίζει βαθύτερα την υπαρξιακή σκέψη: μέσα από την ατομική επιλογή, η προσέγγιση μιας αυθεντικότερης ύπαρξης κρίνεται δυνατή. Είναι στο σημείο αυτό που το υποκείμενο καλείται σε μια οριοθέτηση σε σχέση με την ετερότητα, στην οποία περιλαμβάνεται τόσο ο άλλος άνθρωπος – η επικοινωνία παραμένει διαρκώς κυρίαρχο αίτημα στο έργο του– όσο και το θείο. Η στροφή στην υπέρβαση δεν έχει τον χαρακτήρα του αναχωρητισμού, ούτε συνιστά άρνηση του κόσμου, απεναντίας πραγματοποιείται υπαγορευμένη από την ανάγκη επιστροφής στη ζωή, από την οποία τα ταρκοφσκιικά πρόσωπα βιώνουν ότι έχουν αποκοπεί. Η αντίληψη του Ταρκόφσκι σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο ο χαρακτήρας της καθημερινότητας είναι δυνατό να μεταβληθεί μπορεί να συνοψιστεί στη θεώρηση της τέχνης ως φορέα αυθεντικότητας και ως ευρύτερου τρόπου προσέγγισης του πραγματικού.

Με βάση τα παραπάνω καταλήγουμε σε τέσσερις επιμέρους παρατηρήσεις, σε σχέση με τις οποίες θα αναδειχθεί ο πυρήνας της ταρκοφσκιικής προβληματικής:

1. Η εσωτερικότητα για τον Ταρκόφσκι μπορεί να χαρακτηριστεί αλληλένδετη με τον κόσμο της καθημερινής ζωής. Το άτομο καθορίζεται από την ιστορία, την οποία πασχίζει να διαχειριστεί. Η τάση προς την υπέρβαση επομένως σε καμία περίπτωση δεν συνιστά διαφυγή από το παρόν. Ακόμα και η στροφή στην ανάμνηση (το βασικό θέμα στον *Καθρέφτη*, στη *Νοσταλγία* και σε μεγάλο βαθμό στο *Σολάρις*) δεν συνιστά μορφή αναχωρητισμού, αλλά μια ακόμα μορφή της πορείας προς τη δημιουργία, που διαρκώς προτάσσεται.
2. Η εμπιστοσύνη στον κόσμο εκφράζεται συνεχώς και η απομάκρυνση από αυτόν θεωρείται ευθύνη του υποκειμένου, έλλειμμα που πρέπει να ξεπεραστεί και όχι φυσική κατάσταση της ύπαρξης. Η υπέρβαση των δεσμεύσεων που επιδιώκεται προσβλέπει στη συμφιλίωση με την ετερότητα, όχι στην άρνηση

του κόσμου. Η εμπιστοσύνη αυτή, που τείνει να χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο παραδοξότητας (η αίσθηση του αντικειμενικά δυσοίωνου τέλους της *Θυσίας* ως αποκάλυπτα αίσιας έκβασης συνιστά ίσως το καθαρότερο παράδειγμα αυτής της τάσης), δεν έχει χαρακτήρα συμβιβασμού, αντίθετα υποδεικνύει μια βεβαιότητα για την ικανότητα βαθύτερης επικοινωνίας με την ετερότητα. Το έργο του Ταρκόφσκι χαρακτηρίζεται συνεπώς από μια, ποιητική κατά βάση, αισιοδοξία.

3. Η ποίηση σε όλες τις εκφάνσεις της σχετίζεται άμεσα με την ικανότητα διαχείρισης του πραγματικού και επίσης δεν έχει καμία σχέση με τον αναχωρητισμό. Η δημιουργία συνιστά ενεργή διαδικασία και εξασφαλίζει την εμπλοκή των ατόμων στη ζωή.
4. Η *ελευθερία*, στην οποία οι ήρωες του Ταρκόφσκι προσβλέπουν μέσω της ποίησης, είναι ένα διαρκές αίτημα, υπαγορευμένη ωστόσο όχι από κάποια αφηρημένη ανάγκη αλλά από την ίδια την καθημερινή ζωή, δεν μπορεί να είναι ποτέ απεριόριστη, καθώς δεσμεύεται από το τόσο σημαντικό για τον Ταρκόφσκι αίσθημα της ευθύνης. Μια διαρκής, καθημερινή πορεία προς την πλήρωση υπαγορεύεται από την προσπάθεια συμφιλίωσης των δύο αυτών αντικρουόμενων τάσεων.

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που το κινηματογραφικό έργο του Ταρκόφσκι καθορίζεται από τη δύσκολη πάντα στην προσέγγισή της ιδέα της υπέρβασης. Τόσο οι ισχυρές μεταφυσικές του αντιλήψεις όσο και οι ιδιαίτερες αισθητικές του ιδέες σε σχέση με την *ποίηση*, όχι ως κάποιο λογοτεχνικό είδος αλλά ως εκφραστική δύναμη, καθημερινή πράξη και στάση ζωής²⁶⁶, συγκλίνουν στην έμφαση που δίνεται στην επιδιωκόμενη πορεία πλήρωσης του υποκειμένου, την άμεσα εξαρτώμενη από την ατομική εμπειρία και αντίληψη. Η σχέση υποκειμένου, καλλιτέχνη και δρώντος προσώπου στη σκέψη του δημιουργού αναδεικνύεται στενή, οι τρεις έννοιες ιδιαίτερα κοντινές, καθώς η δράση εντός του κόσμου, η βίωση της καθημερινότητας, η αντίληψη των πραγμάτων και η μετάπλάσή τους σε καλλιτεχνικό έργο νοούνται εντέλει ως παρεμφερείς δυνάμεις. Κοινός άξονας είναι εδώ η δημιουργική στάση που το άτομο καλείται να κρατήσει. Τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται από τον Ταρκόφσκι στην υπεύθυνη, συνειδητή πράξη δεν είναι άλλα από αυτά της ποιητικής

²⁶⁶ Πβ. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, σσ. 27-28.

δημιουργίας. Για να προσεγγίσει κανείς την ετερότητα, υποδεικνύουν οι αφηγήσεις του Ταρκόφσκι, δεν αρκεί η νοητική κατανόησή της, αλλά απαιτείται και η συχνά επώδυνη αλλά απελευθερωτική εμπλοκή του υποκειμένου στη ζωή, εμπλοκή που στηρίζεται στην εκφραστική δύναμη της τέχνης καθώς και στην ικανότητά της να μεταστοιχειώνει τα καθημερινά βιώματα σε νέες μορφές. Η ετερότητα δεν παραμένει στατική, ξένη στην ανάγκη του υποκειμένου, αλλά αναδημιουργείται με τη σειρά της (η ολοκλήρωση του εικαστικού έργου από τον Ρουμπλιώφ ως νίκη απέναντι στη βία της ιστορίας, το δέντρο που ανθίζει στο τέλος της *Θυσίας*, το ποτήρι που κινείται στην αντίστοιχη σκηνή του *Στάλκερ*) μέσα από την όλη διαδικασία, που αποδεικνύεται συμφιλιοτική. Η διαδικασία της *μεταστοιχείωσης* του κόσμου μέσω της καλλιτεχνικής έκφρασης σε αυτό το σημείο θα πρέπει να νοηθεί όχι ως λεκτικό ή φιλολογικό σχήμα αλλά ως κατάσταση κυριολεκτική.

Το εύλογο ερώτημα που ανακύπτει είναι με ποιο τρόπο πραγματοποιείται αυτή η συμφιλίωση. Και οι εφτά μεγάλου μήκους ταινίες του Ταρκόφσκι αναφέρονται άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο άμεσα στην τέχνη όχι ως αφηρημένη κατάσταση ή μορφή ψυχαγωγίας (αν και σαφώς αναγνωρίζεται ότι συνιστά πηγή ευχαρίστησης) αλλά ως *ανάγκη* που υπαγορεύεται από μια πραγματικότητα επιτακτική, ως μόνη διέξοδο απέναντι στην εξωτερική δέσμευση και εντέλει ως την πιο κυρίαρχη μορφή της υπέρβασης. Αξιοσημείωτο είναι ότι ακόμα και η ίδια η κατανόηση του «μεταφυσικού» (τόσο σημαντική για τον Ταρκόφσκι) προκύπτει μέσα από την καλλιτεχνική παραγωγή: η εικαστική και ταυτόχρονα θρησκευτική αναζήτηση του *Αντρέι Ρουμπλιώφ* αποτελεί ίσως το πιο ευανάγνωστο παράδειγμα, αν και, όπως είδαμε, το ίδιο μοτίβο επανέρχεται σταθερά, με μόνη πιθανή εξαίρεση, ή ακριβέστερα ελαφρά διαφοροποίηση στον τρόπο απόδοσης του ομώνυμου ήρωα, στα *Παιδικά χρόνια του Ιβάν*, που βρίσκει την υπερβατική διέξοδο όχι στην καλλιτεχνική παραγωγή αλλά στο όνειρο. Στρέφοντας την προσοχή μας στους δύο ήρωες των ταινιών που τοποθετούνται στον χώρο της επιστημονικής φαντασίας, στον Κρις στο *Σολάρις* και στον Στάλκερ, αντιλαμβανόμαστε την πιο ευρεία διάσταση της ιδέας της δημιουργίας στο ταρκοφσκικό έργο, καθώς ερχόμαστε σε επαφή με δύο μορφές που φαινομενικά δεν παράγουν κάποιο υλικό καλλιτεχνικό έργο, επενδύοντας ωστόσο στις κοσμικές δυνάμεις του Ωκεανού και της Ζώνης αντίστοιχα, για να δώσουν έκφραση σε ενδότερες καταστάσεις. Ο Στάλκερ, το πρόσωπο που δεν εισέρχεται ποτέ στο δωμάτιο στην καρδιά της Ζώνης οδηγώντας

άλλους, θυμίζει τη μετέπειτα *Θυσία* του Αλεξάντερ, που ουσιαστικά αυτοκαταστρέφεται ευελπιστώντας στη σωτηρία της ανθρωπότητας, σχέση που υπογραμμίζει το ότι, ακόμα και αν η πορεία προς την υπέρβαση για τον Ταρκόφσκι δεν μπορεί και δεν πρέπει να αποκοπεί από το πεδίο του υποκειμενισμού, δεν παύει ποτέ να βρίσκεται σε έντονη αναφορά και με την ετερότητα. Επισημαίνεται εντούτοις ότι αναφερόμαστε εδώ σε μια καλλιτεχνική *δράση*, μια προσέγγιση απομακρυσμένη από το πρότυπο του αποστασιοποιημένου και αποκομμένου από τη δράση καλλιτέχνη-δημιουργού, εκφραστική στον πυρήνα της και συναρτώμενη στενά με την καθημερινή ατομική εμπειρία, τάση που παραπέμπει άμεσα στις επιταγές του υπαρξισμού περί πράξης. Συνειδητοποιούμε ότι η ποίηση ως τρόπος σύνδεσης με την πραγματικότητα θεωρείται από τον Ταρκόφσκι αδιάσπαστο στοιχείο της καθημερινής ζωής. Η εκφραστική διάσταση της τέχνης και η ιδέα της εκφραστικότητας ως οδηγού προς την αυθεντικότερη βίωση, η κατανόηση κατ' επέκταση της ίδιας της *καθημερινής δράσης ως τέχνης*, συνιστά βασική παράμετρο της ροπής του Ταρκόφσκι προς την υπέρβαση.

Στην πορεία της διατριβής αναφερθήκαμε στις θεωρητικές και πολιτιστικές καταβολές, αναφορές και έμμεσες επιρροές οι οποίες συγκλίνουν στη ριζική διαφοροποίηση του Ταρκόφσκι από τις καρτεσιανές επιταγές και αντιλήψεις, όπως τουλάχιστον προσλαμβάνονται από τον ίδιο, καθώς και στη συνειδητή αντίθεσή του στην τάση της δυτικής φιλοσοφίας και ιστορίας της τέχνης προς το καθολικό, προς τη γενίκευση. Συγγενικότερος με τη θεώρηση του Ντοστογιέφσκι, ο Ταρκόφσκι επανέρχεται διαρκώς στην ιδέα ότι το ειδικό *εμπεριέχει* το καθολικό και όχι το αντίστροφο, κατ' επέκταση μόνο μέσω της προσεκτικής στροφής στην ιδιαίτερη, μικρή περίπτωση (την εικόνα της μητέρας που καπνίζει στον φράχτη ή την ανάμνηση του κοριτσιού με τα κόκκινα μαλλιά) δύναται κανείς να προσεγγίσει όχι μόνο τα βαθύτερα υποστρώματα της ατομικής ύπαρξης αλλά ακόμα και το σύμπαν. Ο συσχετισμός της μικρής στιγμής (που τείνει εντούτοις να ανήκει στο παρελθόν, άρα μπορεί να παρατηρηθεί νηφάλια και από κάποια απόσταση) με μια ευρύτερη συμπαντική κατάσταση ασφαλώς υποκρύπτει παραδοξότητα, πτυχή που κάθε άλλο παρά είναι ασύμβατη με την ευρύτερη ταρκοφσκική αντίληψη. Ο υποκειμενισμός εξάλλου, ιδέα στην οποία στηρίζεται και ο δυτικός υπαρξισμός, στον Ταρκόφσκι προβάλλει όχι ακριβώς ως αντίθεση σε κάποιο προγενέστερο ρασιοναλιστικό σύστημα (ανάλογα προς την κερκεγκωριανή αντίθεση στο σύστημα του Hegel ή τη

νιτσεική πολεμική στον χριστιανισμό και τον απολλώνειο πολιτισμό), αλλά ως άμεση βιωματική ανάγκη. Μόνο μέσω της δημιουργικής έκφρασης το ταρκοφσκικό υποκείμενο δύναται να υπάρξει.

Στο ίδιο πλαίσιο, η ιδιαίτερη απόχρωση που ο Ταρκόφσκι προσδίδει στην τόσο κομβική για τον υπαρξισμό έννοια του παραλόγου συνίσταται αφενός σε μια πιο άμεση σύνδεσή του με την ανάγκη επιστροφής σε έναν αυθεντικότερο χρόνο (σε αξιοσημείωτη αντίθεση με την παντοδυναμία του παρόντος, της παρούσας στιγμής που καθορίζει τη σκέψη του Camus), αφετέρου στην ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο εξεγερσιακό, σαρκικό στοιχείο, στην έντονη σωματικότητα με την οποία το παράλογο εκφράζεται. Απορρέει επομένως από μια παρόμοια βιωματική σχέση με τη ζωή, όπως ακριβώς οι θεωρητικές του θέσεις.

Ακόμα και η θρησκευτική αναζήτηση του Ταρκόφσκι μπορεί να χαρακτηριστεί όχι μόνο συμβατή αλλά και άμεσα συνυφασμένη με την προαναφερθείσα έμφασή του στην ανάγκη υποκειμενικής έκφρασης. Το θείο στις αφηγήσεις του δεν έχει αφηρημένο χαρακτήρα, αλλά διαρκώς και με τρόπο λεπτό προσωποποιείται και συνδέεται με ιδιαίτερους τόπους, χρονικές περιόδους, αρχετυπικές μορφές (ο Μικρός Άνθρωπος στη *Θυσία*, η Χάρι στο *Σολάρις* και η κόρη του Στάλκερ στην ομότιτλη ταινία), ακόμα και τελετουργικές ενέργειες, όπως το πέραςμα του κεριού από τον Ντομένικο στον Αντρέι. Διερευνώντας τη δύσκολη συχνά σχέση του υποκειμένου με την ετερότητα, διαπιστώνεται πως, παρά την κυρίαρχη παρουσία της αγωνίας, ο αγώνας του ατόμου να υπερβεί όσα το περιορίζουν ερμηνεύεται από τον Ταρκόφσκι ως δύναμη που προσβλέπει πάντα στην απελευθέρωση από τις δεσμεύσεις και εντέλει στην προσέγγιση μιας πληρέστερης βίωσης εντός της καθημερινής πραγματικότητας – και όχι σε *αντιδιαστολή* προς αυτή, όπως λανθασμένα θα μπορούσε να υποθέσει κάποιος επηρεασμένος από τις αναμφισβήτητες νεοπλατωνικές επιρροές που διαπιστώνονται στο σύνολο του έργου του.

Καθώς κλείνουμε τη μελέτη μας, συνειδητοποιούμε τη βαθύτερη συνέπεια απέναντι στα εκφραστικά μέσα που αξιοποιεί ο Ταρκόφσκι (συγκεκριμένα, την προτεραιότητα που δίνει στην εικόνα, τις ιδιαίτερης δύναμης οπτικές παραστάσεις που καθιστούν το ύφος του τόσο αναγνωρίσιμο) και το περιεχόμενο του έργου του. Η *εμπιστοσύνη στον κόσμο* αναδεικνύεται σε αυτό το σημείο σε παράμετρο-κλειδί και προϋπόθεση για την

επίτευξη της ελευθερίας. Η ικανότητα μιας βαθύτερης βίωσης, η ευαίσθητη επαφή με τα πιο λεπτά υποστρώματα της ύπαρξης αλλά και η ικανότητα ακόμα μιας ηθικότερης στάσης απέναντι στη ζωή (η ηθική απαιτεί για τον Ταρκόφσκι πάνω από όλα την υπέρβαση του ατομικισμού και των περιορισμών του, πεποίθηση που κινεί την πλοκή ιδιαίτερα στον *Καθρέφτη* και στο *Σολάρις*) στηρίζεται κατά τον Ταρκόφσκι άμεσα στη διαίσθηση. Κατ' επέκταση, είναι όχι η κριτική στάση αλλά η πρώτη αυθόρμητη θέαση των πραγμάτων που έχει την ύψιστη σημασία για τον Ρώσο δημιουργό. Καθώς η εμπιστοσύνη αυτή δεν βασίζεται σε κάποια αλληλεπίδραση ιδεών αλλά στην ίδια την αίσθηση, η αρχικά αινιγματική σημασία που οι ταινίες του αποδίδουν στην *εικόνα*, όχι ως σύμβολο αλλά ως αυτοδύναμη μονάδα και φορέα νοήματος, προβάλλει διαυγέστερα: γίνεται κατανοητό ότι η αναφορά και η έμφαση στην εικόνα κρίνεται ως κάτι παραπάνω από στιλιστική επιλογή. Η εικόνα είναι για τον Ταρκόφσκι σύνδεσμος ανάμεσα στο υλικό/σωματικό και όσα υπερβαίνουν την ύλη, ανάμεσα στην απτή πραγματικότητα και την υποκειμενική επαφή μαζί της²⁶⁷. Η προτεραιότητα αυτή της όρασης, μια προσέγγιση που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε πρωταρχικά αισθητική, συνδέεται άλλωστε με την αντίληψη που εντοπίσαμε στο έργο του σύμφωνα με την οποία ο κόσμος δεν πρέπει να ερμηνεύεται αλλά να *βιώνεται*, πεποίθηση που απορρέει από την αντίθεσή του στον καρτεσιανό ορθολογισμό και ταυτόχρονα την ενισχύει.

Η ιδιαίτερη δυσπιστία του Ταρκόφσκι απέναντι στη συστηματοποίηση της γνώσης και κάθε συστηματοποίηση ευρύτερα, προϊόν σε μεγάλο βαθμό των πολιτιστικών επιρροών που εντοπίζονται στη ρωσική πραγματικότητα από τον Σεστώφ (πιο συστηματικά, στο έργο *Αθήνα και Ιερουσαλήμ*) και από τον Μπερντιάγιεφ (στη *Ρωσική Ιδέα*), βρίσκει έκφραση στην πλούσια εικονογραφία του και αρθρώνεται σε δύο περιοχές, τις αισθητικές του ιδέες (όπως εκφράζονται κυρίως, αν και όχι αποκλειστικά, στο *Σμιλεύοντας το χρόνο*) και τα μυθοπλαστικά μοτίβα του. Ο υποκειμενισμός παρουσιάζει κατ' επέκταση στο έργο του Ταρκόφσκι τον χαρακτήρα

²⁶⁷ «Τελικός στόχος της τέχνης δεν μπορεί ποτέ να είναι η αλληλεπίδραση ιδεών. Η εικόνα είναι συνδεδεμένη με το συγκεκριμένο και το υλικό, κι ωστόσο, μέσα από μυστηριώδη μονοπάτια, απλώνεται σε περιοχές πέρα από το πνεύμα – κι ίσως αυτό εννοούσε ο Πούσκιν όταν έλεγε ότι η ποίηση “πρέπει να είναι λιγάκι ανόητη”» (Αντρέι Ταρκόφσκι, *Στο ίδιο*, σ. 159).

της αισθητικής ανάγκης, του ατομικού ποιητικού λόγου, του απελευθερωμένου από τις δεσμεύσεις της λογικής.

Δεν προκαλεί εντύπωση σε αυτό το πλαίσιο ότι η υπέρβαση στον Ταρκόφσκι, αν και μεταφυσική έννοια στον πυρήνα της, προεκτείνεται ακόμα και στην όλη αισθητική προβληματική των ταινιών του. Επί της ουσίας, η αγωνιώδης, ποιητική επιδίωξη του ατόμου να δώσει νέα μορφή σε όσα το περιβάλλουν, προκειμένου να προσεγγίσει την ετερότητα (είτε το θείο είτε τον αυθεντικότερο χρόνο – οι δύο οντότητες άλλωστε σε μεγάλο βαθμό για τον Ταρκόφσκι μπορούν να χαρακτηριστούν συναφείς) συνιστά και τον πυρήνα της μυθοπλασίας του. Η ιδέα του *πάθους* που καθορίζει τα πρόσωπα και στις δύο αναλυθείσες διαστάσεις της, την εκφραστική (η έκφραση συναισθημάτων και ενδότερων καταστάσεων) και τη μαρτυρική (το μοτίβο του πάσχοντος σώματος), είναι κυρίαρχη παράμετρος στην παραπάνω αναζήτηση και παραπέμπει και πάλι στη σάρκα. Η προαναφερθείσα διαδικασία δεν κινείται επομένως στον χώρο της διανοητικής αναπόλησης αλλά σε αυτόν της υλικής, απτής πραγματικότητας. Η επιθυμητή υπέρβαση στο έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι επιδιώκεται στον άμεσο κόσμο της αίσθησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Άισνερ Λόττε, *Η δαιμονική οθόνη: Ο Γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο*, μτφ. Μάκης Μωραΐτης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1987.
- Αξελός Κώστας, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, Εξάντας, 1976.
- Βαλ Ζαν, *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, Αθήνα-Γιάννενα, Δωδώνη, 1988.
- Βεϊκος Θεόφιλος, *Προσωκρατική φιλοσοφία*, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρη, 1989.
- Καμύ Αλμπέρ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, μτφ. Βαγγέλης Χατζηδημητρίου, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1973.
- Καμύ Αλμπέρ, *Η εξορία και το Βασίλειο*, μτφ. Γιάννης Αγγέλου, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1984.
- Καμύ Αλμπέρ, *Καλιγούλας*, μτφ. Μαρία Πορτολομαίου-Λάζου, Αθήνα και Ιωάννινα, Δωδώνη, 1981.
- Καμύ Αλμπέρ, *Οι Δίκαιοι*, μτφ. Σάββας Στρούμπος, Αθήνα, Νεφέλη, 2011.
- Κίρκεγκωρ Σαίρεν, *Φόβος και Τρόμος*, μτφ. Άννα Σολωμού, Αθήνα, Νεφέλη, 1980.
- Κίρκεγκωρ Σαίρεν, *Η έννοια της αγωνίας*, μτφ. Γιάννης Τζαβάρας, Αθήνα, Δωδώνη, 1971.
- Λιναράς Θωμάς, *Stalker: Το μεγάλο πουθενά*, Θεσσαλονίκη, Βιβλιοπωλείον Σαιξπηρικό, 2018.
- Μακράκης Μιχάλης Κ., *Εμμένεια και υπέρβαση στη φιλοσοφία του Kierkegaard*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, 1983.
- Μπερντιάγιεφ Νικολάι, *Πνεύμα και πραγματικότητα*, μτφ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1968.
- Μπερντιάγιεφ Νικολάι, *Το πνεύμα του Ντοστογιέφσκι*, μτφ. Νίκος Ματσούκας, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Πουρνάρα, 1990.
- Μπερντιάγιεφ Νικολάι, *Αλήθεια κι αποκάλυψη*, μτφ. Χρήστος Μαλεβίτσης, Αθήνα, Αρμός, 2010.

- Μπερξόν Ερρίκος, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Πόλις, 2013.
- Λεόντιεφ Κωσταντίν & Σολοβιόφ Βλαδίμηρος, *Το Βυζάντιο στη Ρωσία: Δοκίμιο ιστορίας και φιλοσοφίας*, μτφ. Όλεγ Τσυμπένκο, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018.
- Μπρετόν Αντρέ, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα, Δωδώνη, 1972.
- Νίτσε Φρίντριχ, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα, Εξάντας, 1998.
- Νίτσε Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας ή ελληνισμός και απαισιοδοξία*, μτφ. Γιώργος Φαράκλας, Αθήνα, Εστία, 2009.
- Ντελέζ Ζυλ, *Σπινόζα: Πρακτική φιλοσοφία*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Νήσος, 1996.
- Ντοστογιέφσκη Φιόντορ, *Οι Αδελφοί Καραμάζοφ*, μτφ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, 1991.
- Ουάιλντ Όσκαρ, *Η ψυχή του ανθρώπου στον σοσιαλισμό*, μτφ. Γιώργος Μπαρούξης, Αθήνα, Αργοναύτης, 2014.
- Παζολίνι Πιερ Πάολο, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989.
- Παπαγιώργης Κωστής, *Ντοστογιέφσκι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990.
- Παρμενίδης, *Περί Φύσεως*, Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmann, 1906.
- Σαρτρ Ζαν-Πωλ, *Η υπερβατικότητα του Εγώ: Σχεδιάσμα μιας φαινομενολογικής περιγραφής*, μτφ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα, Αρμός, 2013.
- Σαρτρ Ζαν-Πωλ, *Το Είναι και το Μηδέν*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007.
- Σεστώφ Λεβ, *Στους αντίποδες του ορθολογισμού: Απόπειρα για μια αδογματίστη σκέψη*, μτφ. Μαρία Ζ. Παπαδοπούλου, Αθήνα, Printa, 2005.
- Σεστώφ Λεβ, *Η νύχτα της Γεθσημανής*, μτφ. Άρης Δικταίου, Αθήνα, Δωδώνη, 2013.
- Σίλλερ Φρήντριχ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μτφ. Π. Κονδύλης, Αθήνα, Στιγμή, 1985.

- Σόνταγκ, Σούζαν, *Η αισθητική της σιωπής*, μτφ. Νανά Ησαΐα, Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
- Ταρκόφσκι Αντρέι, *Μαρτυρολόγιο – Ημερολόγια 1970-1986*, μτφ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.
- Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Αθήνα, Νεφέλη, 1987.
- Ταρκόφσκι Αντρέι, *Ο ποιητής όμοιος θεού – Η τελευταία μεγάλη συνέντευξη του Ταρκόφσκι*, μτφ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, Αθήνα, Manifesto, 2016.
- Τοϋνισσεν Μίχαελ, *Η έννοια της απόγνωσης: Διορθώσεις στον Κίρκεγκωρ*, μτφ. Μιχάλης Παπανικολάου, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002.
- Φαρμάκης Δ. Κ., *Υπαρξη και απελπισία στη φιλοσοφία του S. Kierkegaard*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008.
- Χέγκελ Γκέοργκ, *Η φαινομενολογία του πνεύματος*, μτφ. Δημήτρη Τζωρτζόπουλου, τόμος 2, Αθήνα-Ιωάννινα, Δωδώνη, 1995.
- Berlin Isaiah, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφ. Γιάννης Παπαδημητρίου, Αθήνα, Scripta, 2000.
- Bergson Henri, *Το όνειρο*, μτφ. Πολυξένη Ζινδριλή, Αθήνα, Επέκεινα, 2018.
- Bloch-Mitchel Jean, «Η σχολή του βλέμματος και ο κινηματογράφος», *Εποχές 41*, Σεπτέμβριος 1966.
- Dastur Françoise, *Ο Χάιντεγκερ και το ερώτημα του χρόνου*, μτφ. Μιχάλης Πάγκαλος, Αθήνα, Πατάκης, 2008.
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος I: η εικόνα-κίνηση*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2009.
- Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος II: Η Χρονοεικόνα*, μτφ. Μιχάλης Μάτσας, Αθήνα, Νήσος, 2010.
- Deleuze Gilles, *Ο μπερζονισμός*, μτφ. Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Scripta, 2010.
- France A. & Moreas J. - Bourde P., *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, μτφ. Έκτωρ Πανταζής, Αθήνα, Γνώση, 1983.
- Freud Sigmund, *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Επίκουρος, 1995.

- Hadot Pierre, *Πλωτίνος ή η απλότητα του βλέμματος*, μτφ. Ευδοξία Δελλή, Αθήνα, Αρμός, 2007.
- Heidegger Martin, *Τι είναι μεταφυσική*, μτφ. Π. Κ. Θανασάς, Αθήνα, Πατάκη, 2000.
- Hinchliffe Arnold P., *Το παράλογο*, μτφ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα, Ερμής, 1972.
- Mann Thomas, *Η φιλοσοφία του Νίτσε υπό το φως της εμπειρίας μας*, μτφ. Γιώργος Λαμπράκος & Γιώργος Ξηροπαϊδης, Αθήνα, Εκδόσεις Οκτώ, 2016.
- Marion Jean-Luc, *Επιπροσθέτως: Φαινομενολογία και Θεολογία*, μτφ. Γιώργος Γρηγορίου, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- Paz Octavio, *Η διπλή φλόγα: Έρωτας και ερωτισμός*, μτφ. Σάρα Μπενβενίστε & Μαρία Παπαδήμα, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα, 1996.
- Wollen Peter, *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, μτφ. Πολυκ. Πολυκαρπίδου, Αθήνα, Κάλβος, 1970.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Adorno Theodor W. & Levin Thomas Y., «Transparencies on Film», *New German Critique*, No 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, 1982.
- Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the creative Eye*, California, University of California Press, 1974.
- Arshagouni Papazian Mary, *The Sacred and Profane in English Renaissance Literature*, London and New York, Associated University Press, 2008.
- Artemenko Irena, *The ethics of mourning in the narration of self on the works of Marcel Proust and Andrei Tarkovsky*, Oxford, 2017 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- Barret William, *Irrational Man: A study in Existential Philosophy*, New York, Doubleday Anchor Books, 1958.
- Bazin André, *What is cinema 2*, California, University of California Press, 2005.
- Beasley-Murray Jon, «Whatever Happened to Neorealism? -Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take», *Iris* 23 (1997)

- Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Penguin, 2008.
- Berdyaev Nicolas, *The Russian Idea*, New York, The McMillian Company, 1948.
- Bergson Henri, *Matter and Memory*, London, Courier Corporation, 2004.
- Bergson Henri, *The Creative Mind: An introduction to metaphysics*, London, Courier Corporation, 2012. Πρόκειται για την αγγλική μετάφραση της συλλογής δοκιμίων *La pensée et le mouvant* (1938).
- Bird Robert, *Andrei Rublev*, London and New York, British Film Institute, 2004.
- Bird Robert, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- Birzache Alina G., *Representing Holy Foolishness: An investigation of the holy fool as a critical figure in European cinema*, University of Edinburgh, 2012 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- Birzache Alina G., *The Holy Fool in European Cinema*, London and New York, Routledge, 2016.
- Botz-Bornstein Thorsten, «Aesthetics and Mysticism: Plotinus, Tarkovsky and the Question of Grace», *Transcendent Philosophy* (4:5), 2004.
- Bould Mark, *Solaris*, London, BFI Classics, 2014.
- Casebier Allan, *Film and Phenomenology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Chambers Guthrie William Keith, *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1935.
- Christensen Peter G., «Kierkegaardian motifs in Tarkovsky's the Sacrifice», *Soviet and East – European Drama, Theatre and Film (Volume 7)*, November 1987.
- Comfort Kelly, *Art and life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist and the Artistic Receptor*, London and New York, Springer Books, 2008.
- Cornwell Neil, *The Absurd in Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

- Crosby Donald A., *The Specter of the Absurd: Sources and Criticisms of Modern Nihilism*, New York, State University of New York Press, 1988.
- Curley Edwin, *Behind the Geometrical Method: A Reading of Spinoza's Ethics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- Curran Angela & Wartenberg Thomas, *The Philosophy of film: introductory texts and Readings*, New Jersey, Blackwell Publishing, 2005.
- Duquette David A., *Hegel's History of Philosophy: New Interpretations*, New York, State University of New York Press, 2003.
- Dyer Geoff, *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, London, Canongate Books, 2012.
- De Brabander Firmin, *Spinoza and the Stoics: Power, Politics and the Passions*, London, A&C Black, 2007.
- Dillon Steven, *The Solaris Effect: Art and Artifice in Contemporary American Film*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- Dune Nathan, *Tarkovsky*, London, Black Dog Publishing, 2008.
- Edwards Paul, «Existentialism and Death: A survey of some confusions and Absurdities», John Donnelly, *Language, Metaphysics and Death*, New York, Fordham University Press, 1999.
- Eriksen Niels Nymann, *Kierkegaard's Category of Repetition: A Reconstruction*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012.
- Faulconer James E. (ed.), *Transcendence in philosophy and Religion*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- Ford Hamish, *Post-war modernist cinema and Philosophy: Confronting Negativity and Time*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Freeland Cynthia A. & Wartenberg Thomas E. (eds), *Philosophy and Film*, London and New York, Routledge, 1995.
- Gaunt William, *The aesthetic adventure*, New York, Schocken Books, 1967.
- Gianvito John, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2006.
- Governatori Luca, *Andrei Tarkovski: l'art et la pensée*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.
- Green Peter, *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, London, The Macmillan Press, 1993.

- Hamburg Randall G. M. & Poole A., *A History of Russian Philosophy 1830-1930: Faith, Reason and the Defense of Human Dignity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Hart Hunt Priscilla & Kobets Svitlana, *Holy Foolishness in Russia: New Perspectives*, Indiana, Slavica Publishers, 2011.
- Jaspers Karl, *Philosophy of Existence*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1971.
- Johnson Vida T. & Petrie Graham, *The Films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue*, Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1994.
- José R. Maria Neto, *The Christianization of pyrrhonism: scepticism and Faith in Pascal, Kierkegaard and Shrestov*, London, Kluwer Academic Publishers, 1995.
- Ivanov Sergey A., *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford, OUP Oxford, 2006.
- Kierkegaard Søren, *Either/or*, translated by Howard V. Hong, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1987.
- Kierkegaard Søren, *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2013.
- Lampert Evgueny, *Nicolas Berdyayev and the new Middle ages*, London, Leopold Classic Library, 2015.
- Le Fanu Mark, «Bresson, Tarkovsky and Contemporary Pessimism», *The Cambridge Quarterly*, Volume XIV, Issue 1, 1985.
- Le Fanu Mark, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, London, British Film Institute Publishing, 1987.
- Levinas Emmanuel, *Alterity and Transcendence*, London, Athlone Press, 1999.
- Linde Fabian, *The spirit of revolt: Nikolai Berdiaev's Existential Gnosticism*, Stockholm University, 2010.
- Ljujić Tatjana, «Tarkovsky's The sacrifice: a religious humanist apocalypse», in *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*, Karen A. Ritzenhoff, Angela Krewani (eds), Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015.

- Marin Ileana, «Rossetti's Aesthetically Saturated Readings: Art's De-Humanizing Power», *Art and life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist and the Artistic Receptor*, Springer, 2008.
- McGowan Todd, *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*, New York, State University of New York Press, 2008.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, London and New York, Routledge, 2012.
- Merleau-Ponty Maurice, «The Film and the New Psychology», *Sense and Non-sense*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964.
- Miller Jon, *Spinoza and the Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Mounier Emmanuel, *Existential philosophy: an introduction*, London, Salisbury Square, 1948.
- Murav Harriet, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels & the Poetics of Cultural Critique*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Mullarkey John, *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality*, London, Palgrave Macmillian, 2009.
- Novello Samantha, *Albert Camus as Political Thinker: Nihilisms and the Politics of Contempt*, Berlin, Springer, 2010.
- Olson Alam M., *Transcendence and Hermeneutics: Interpretations of the philosophy of Carl Jaspers*, Indiana, University of Michigan, Martinus Nijhoff, 1979.
- Pallasmaa Juhani, *The architecture of image: existential space in cinema*, Helsinki, Building Information Limited, 2001.
- Pattison George, «Nicholas Berdyaev: Kierkegaard amongst the artists, mystics, and solitary thinkers», *Kierkegaard and Existentialism (Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 9)*, Jon Stewart (ed.), New York, Routledge, 2016.
- Powell-Jones Lindsay, *Deleuze and Tarkovsky: The time image and post-war Soviet Cinema History*, Cardiff University, 2015.
- Proffer Carl R., *The Silver age of Russian culture: an anthology*, New York, Ardis Publishers, 1975, p. xi.

- Rainsford Dominic Michael, “Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations”, *Film-Philosophy* 11 (2), 2007.
- Regnier Daniel, «Plotinus and Tarkovsky on Experience and the Transparency of Reality», *Plotinus and the Moving Image*, Thorsten Botz-Bornstein, Giannis Stamatellos (eds), Laden, Brill, 2017.
- Riasanovsky Nicholas V. & Steinberg Mark D., *A History of Russia*, New York, Oxford University Press, 2011.
- Richardson David Bonner, *Berdyayev’s Philosophy of History: An existentialist theory of social creativity and eschatology*, Leiden, The Hague, Martinus Nijhoff, 1968.
- Robinson Jeremy Mark, *The sacred cinema of Andrei Tarkovsky*, London and New York, Crescent Moon, 2007.
- Robinson Jeremy Mark, *Andrei Tarkovsky*, London and New York, Crescent Moon Publishing, 2011.
- Rolli Marc, «Immanence and Transcendence», *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, Volume 14, No 2, Fall 2004.
- Rossetti Dante Gabriel, *His Family-Letters with a Memoir*, London, Fb&c Limited, 2015.
- *Russian Philosophy volume 3, Pre-revolutionary Philosophy and Theology, Philosophers in exile, Marxists and Communists*, Edited by: James. M. Eddie, James P. Scanlan, Mary-Barbara Zeldin, with the collaboration of Goege L. Kline, Chicago, Quadrangle Books, 1965.
- Sartre Jean-Paul, *Situations VII*, Paris, Gallimard, 1965.
- Seaver Goerge, *Nicolas Berdyayev: An introduction to his thought*, London and New York, Harper Brothers 1950.
- Sen Oddny «The landscape of Dreams: Reflections on the Visual Language, Dreams and Realized Mysticism in Ivan’s Childhood», in Thorkel Ottarson, *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*, Cambridge, Cambridge Scholar Press, 2006.
- Shakespeare Steven, *Kierkegaard and the refusal of Transcendence*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Shestov Lev, *Athens and Jerusalem*, New York, Bernard Martin, Behar Sozialistim, 1966.

- Shwartz Regina (ed.), *Transcendence: Philosophy, Literature and Theology Approach the Beyond*, London and New York, Routledge, 2007.
- Skakov Narimar, *The Cinema of Andrei Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, London, I.B Tauris, 2012.
- Solomon Robert C., *From Hegel to Existentialism*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books, 2003.
- Synessios Natasha, *Mirror*, London and New York, I. B Tauris, 2001.
- Tarkovsky Andrei, *Andrei Rublev: with an introduction by Philip Stick*, London, Faber and Faber, 1991.
- Tarkovsky Andrey, *Time within time: the diaries 1970-1986*, London and Boston, Faber and Faber, 1994.
- Turovskaya Maya, *Tarkovsky Cinema as Poetry*, translated by Natasha Ward, edited and with an introduction by Ian Christie, London, Faber and Faber, 1989.
- Unamuno Miguel de, *Selected Works of Miguel de Unamuno, Volume 3: Our Lord Don Quixote*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2015.
- Visy Gilles, *Films cultes: cultes du film*, Paris, Éditions Publibook, 2005.
- Wahl Jean, «Subjectivity and Transcendence», αναδημοσιευμένη στο Jean Wahl, *Transcendence and the Concrete*, New York, Fordham University Press, 2017.
- Wahl Jean, *A short history of existentialism*, London and New York, Greenwood Press Publishers, 1949.
- Wilde Oscar, «The picture of Dorian Gray», *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth Editions, 1997.
- Zenkovsky, V.V. *A history of Russian philosophy, authorized translation from the Russian by George L. Kline, Volume Two*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953.
- Žižek Slavoj, *The Parallax View*, Massachusetts, MIT Press, 2009.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν (Ivanovo detstvo/Ivan's Childhood, 1962)

Αντρέι Ρουμπλιώφ (Andrei Rublyov, 1966)

Σολάρις (Solaris, 1972)

Καθρέφτης (Zerkalo, 1975)

Στάλκερ (Stalker, 1979)

Νοσταλγία (Nostalghia, 1983)

Θυσία (Offret, 1986)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Ακινάτης Θωμάς 43, 76

Μπερντιάγιεφ Νικολάι 6, 16-27, 37-48 passim, 60-85 passim, 128, 131, 175, 195

Ντοστογιέφσκι Φιοντόρ 8, 24, 32, 45, 65-66 passim, 73, 80-81, 86, 91, 128, 137, 160- 161, 177, 181, 193

Πούσκιν Αλεξάντρ 32, 38-39, 72, 85

Σεστόφ Λεβ 6, 16- 31 passim, 43, 48, 66-79 passim, 89, 98, 125-126, 132, 151, 167, 185, 195

Στάνερ 25

Τιούτσεφ Φιόντορ 13, 153

Adorno Theodor 8

Bazin André 33-34

Beethoven 60, 82-83, 154

Benjamin Walter 8

Bergman Ingmar 173

Bergson Henri 29-30

Berlin Isaiah 44

Bird Robert 122

Breton André 35

Bruegel Pieter 32

Camus Albert 7-8, 20, 26, 47-48, 56-57, 63, 68, 77-89 passim, 99-143 passim, 159, 172-173, 184, 194

Céline Louis-Ferdinand 57

Cervantes Miguel de 32, 168, 177

Chagall Marc 5

Da Vinci Leonardo 32

Deleuze Gilles 72, 73

De Maistre Joseph 45

Descartes René 45

Doré Gustave 5, 68

Eisner Lotte 176

Freud Sigmund 85, 98

Gianvito John 25
Goethe 176
Hamann Johann Georg 56, 58
Hegel Friedrich 27, 30, 42, 46, 72, 78, 84, 147-148, 150-151, 193
Hesse Hermann 40
Hoffman Ernst 69
Husserl Edmund 10
Jaspers Karl 26, 132
Johnson Vida T. 164, 167
Josephson Erland 173
Illg Jerzy 38
Kafka Franz 8
Kant Immanuel 29, 45
Kierkegaard Søren 6, 8, 10, 15, 19, 24, 48-89 passim, 92, 104, 116, 132-159
passim, 173-178, 184-186
Lem Stanisław 114, 167
Levinas Emmanuel 69
Marin Ileana 37
Merleau-Ponty Maurice 9
Millais John Everett 36
Nietzsche Friedrich 16, 24, 44, 62-64, 76, 83, 88, 112, 140, 175.
Panofsky Erwin 33
Pater Walter 8, 36
Pasolini Pier Paolo 28
Paz Octavio 51
Petrie Graham 164, 167
Proust Marcel 65
Reverdy Pierre 34, 35
Rossetti Dante Gabriel 36, 37
Rossetti William Michael 36
Sartre Jean-Paul 8-15, 26, 59, 96, 103, 105, 165, 169
Schiller Friedrich 60
Shakespeare William 66, 126

Spinoza Baruch 73-75
Swinburne Algernon Charles 36
Thurst 67
Unamuno Miguel de 8
Wahl Jean 59, 182
Wilde Oscar 38
Wollen Peter 33, 34

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΝΝΟΙΩΝ

Αμφισημία 49, 78, 89, 133, 172, 178
Αγαθός του Θεού 81
Αγωνία 18, 45, 50, 52, 64, 66, 89-90, 92, 107, 127, 133-145 *passim*, 153, 155, 186
Αισθητισμός/αισθητιστές 35-40
Ανορθολογισμός 16, 20, 45, 48, 86, 91
Αντινομία /αντινομίες 29
Απολλώνειο/Διονυσιακό 16, 76, 176, 194
Αυθεντικότητα 32-40 *passim*, 82, 160, 166, 190
Βίωση 11, 13, 17, 29-33, 41, 43, 55, 57-59, 64, 67, 70-77, 89, 91-124 *passim*, 131-144 *passim*, 145-187 *passim*, 191, 193-195
Γλώσσα 28, 54, 63, 88, 101, 122-123, 132, 135- 141, 158-159, 182

Δημιουργία/Ποίηση 12, 32-51 *passim*, 57, 73-74, 80, 93, 95, 102, 108, 114-154 *passim*, 185-194
Διαίσθηση 19, 29-31, 47, 58, 110, 131, 141, 148, 180
Δράση εντός του κόσμου 20, 27, 89, 164, 191
Ειρωνεία 52, 167
Εμμένεια 14, 20, 34, 124, 148- 162 *passim*, 174, 179, 186
Εμπειρισμός 29, 43
Ενόραση 29
Εξέγερση/Εξεγερσιακό στοιχείο 79-80, 95, 105-108, 118-123, 130
Επανάληψη 60-67, 172-173

Έρωτας 67, 69, 84, 86, 152, 160
Εσχατολογία 60-61, 102, 111, 157
Ιερότητα 12,22, 42, 51-55, 81, 89, 121, 132, 146, 158, 162, 170,174,176, 189
Ιππότης της πίστης 8, 48-50
Καθημερινή ζωή 13,19, 22, 24,31,54, 59, 75, 108, 131, 145, 152, 185, 191
Κακό 134-139
Μαρτυρικότητα 61, 72, 76, 102, 121, 151, 155
Μεταστοιχείωση 12, 22, 57, 125, 136, 192
Νοσησαρχία 19, 27, 29, 31, 64, 76
Ορθολογισμός 16, 23, 27, 45, 52, 77-78, 91, 185, 195
Παιδική ηλικία 14,17, 53, 58-60, 81, 98, 103, 113, 124, 146, 158-159, 175- 178, 180, 186, 189
Παραδοξότητα 49, 74, 78, 87, 89, 125, 191, 193
Παράλογο 8, 18, 20, 45-50, 69, 74, 81-136 *passim*, 142-143, 145, 186, 194
Προσοχή στη ζωή (*attention a la vie*) 30, 41
Ρομαντισμός 33, 36, 44, 58-60, 68-71, 146
Ρωσική Ιδέα 20, 23-24, 33, 45-46, 71-85 *passim*, 121, 131, 162, 173, 175, 179, 195
Σάρκα 8, 16, 20, 86-87, 94-95, 101, 105, 118-120, 127, 129, 159, 196
Σιωπή 47-57 *passim*, 82, 87, 106, 122-123, 128, 140, 155, 173
Συμβολισμός/Συμβολιστές 5, 33, 35, 40, 59, 85, 132, 139, 171
Συνείδηση 8, 10-15, 20, 24, 44, 71, 80, 91, 93-131 *passim*, 141-142, 147-148, 186
Σωματικότητα 8, 59, 68-69, 118,124-125, 130, 141-146, 158, 162, 165, 194
Τελετουργία 18, 47, 51 ,60-64, 80, 89, 106, 139, 141, 155-156, 166, 170-174, 194
Υπαρξισμός 5-8, 13, 21-49 *passim*, 71, 75, 83, 91, 98, 104, 131-149 *passim*, 163, 165, 177, 193-194
Υπέρβαση 6-23, 31, 42, 48-49, 56-57, 67, 70, 75, 80, 82, 85, 88-89, 92- 113 *passim*, 124, 131-132, 141-142, 144-167 *passim*, 171-196
Υποκειμενισμός 19, 21, 40, 61, 70, 146, 193, 196
Υλικός κόσμος 31, 51, 157
Φαντασία 18, 47, 83, 103, 110, 113-114, 117, 122, 130, 148, 158-159, 163-164, 172, 192

