

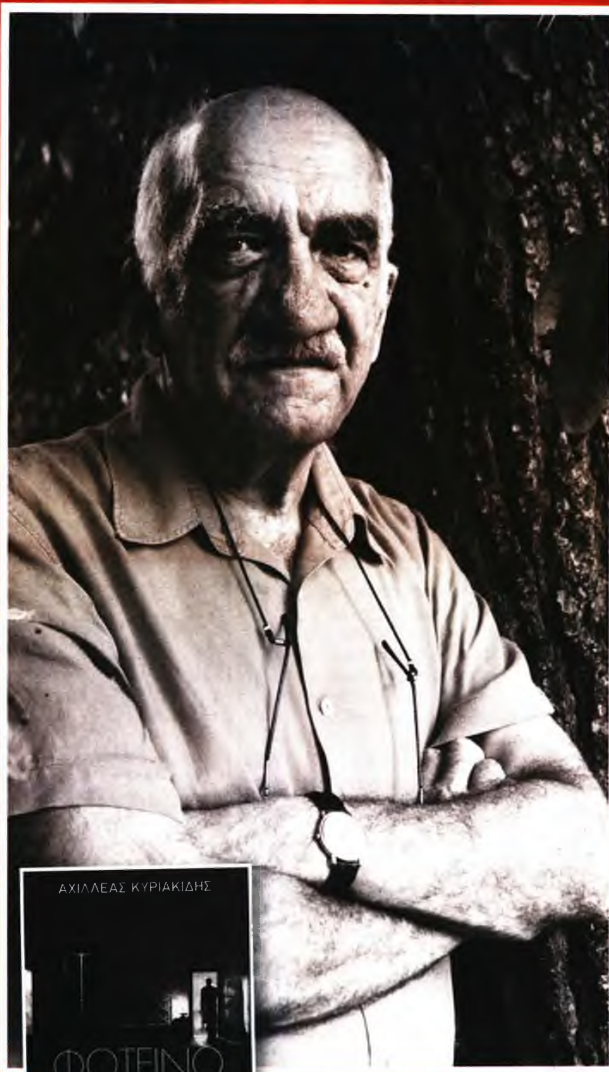
Του ΝΙΚΗΤΑ ΣΙΝΙΟΣΟΓΛΟΥ

Το Φωτεινό Σκοτάδι κυκλοφόρησε με τις οθόνες των κινηματογράφων οθιστές. Τι συγκυρία για να βυθιστεί κανείς σ' ένα βιβλίο που πραγματεύεται το πάθος για τον κινηματογράφο!

Η παρατεταμένη σινεμαλία –η νοσταλγία για το σινεμά– σαφώς εντείνει την απόλαυση να βλέπεις τον Αχιλλέα Κυριακίδη καθώς ανακαλεί με τη γραφή το φωτεινό σκοτάδι της κινηματογραφικής αίσθησας. Κι έπειτα, η νοσταλγία για το σινεμά αναδεικνύει τη σημασία της διερώτησης: τι σημαίνει *πηγαίνω σινεμά*, τι θα πει *έχω πάθος για το σινεμά*; Σπουδαίος μεταφραστής και πεζογράφος, επιπλέον «ταϊνιοδίαιτος αναγνώστης», ο Κυριακίδης εξερευνά τα ερωτήματα αυτά «διαβάζοντας» αγαπημένα φιλμ με τρόπο δοκιμακό: αφενός συζητά τη γραμματική και το συστατικό της κινηματογραφικής γλώσσας με σημείο αναφοράς το έργο των Ουέλς, Ταρκόφσκι, Μπουιουέλ, Πέκινπα (μεταξύ πολλών άλλων), αφετέρου καταγράφει σε βάθος δεκαετιών το πάθος του για την κινηματογραφική εμπειρία: «Ονειρεύομαι εκείνη την ταινία που δεν θα τελειώνει ποτέ – που θα διακόπτεται, θα καταστρέφεται, θα τινάζεται στον αέρα σαν φαντασμαγορικό πυροτέκνημα, αλλά δεν θα τελειώνει – όπως δεν τελειώνει ένας πίνακας ζωγραφικής, αφού κανείς δεν μπορεί να πει με ακρίβεια πώς άρχισε...».

Ο Ρομπέρ Μπρεσόν στις Σημειώσεις για τον Κινηματογράφο (1975) παρατηρεί – με μεγαλογράμματη μάλιστα γραφή – ότι «Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΝ ΚΙΝΗΣΕΙ ΚΑΙ ΗΧΟΥΣ». Για τον Μπρεσόν οι εικόνες ενός φιλμ αποκτούν δύναμη λόγω της θέσης και της σχέσης τους, όπως οι λέξεις σ' ένα λεξικό – κι όμως η αλήθεια του κινηματογράφου (αυτό που «συλλαμβάνει» το σινεμά με τα κατάδικά του μέσα), συνεχίζει ο Μπρεσόν, δεν ταυτίζεται με την αλήθεια του θεάτρου, ούτε με εκείνη του μυθιστορήματος ή της ζωγραφικής. Ο κώδικας του σινεμά είναι συγγενής με τους κώδικες των άλλων τεχνών αλλά οδηγεί σε απάτητα ψυχικά τοπία συνιστώντας μια εμπειρία αλλιώτικη. Το Φωτεινό Σκοτάδι του Κυριακίδη μοιάζει να απορρέει από τούτη την παράδοση εξάρτηση και συνάμα ανεξαρτησία του σινεμά από το θέατρο και πρωτίστως από τη λογοτεχνία. Ο Κυριακίδης σημειώνει εξάλλου την αμφίδρομη ανατροφοδότηση του σινεμά και της λογοτεχνίας: τα μεγάλα μυθιστορήματα κινηματογραφήθηκαν τουλάχιστον άπαξ, αλλά και η κινηματογραφική γραφή επηρέασε την πεζογραφία. Οι δυο μορφές έκφρασης βρίσκονται τόσο κοντά κι όμως μακριά. Ισως γι' αυτό το Φωτεινό Σκοτάδι γίνεται τόσο απολαυστικό όποτε ο Κυριακίδης αναπτύσσει αναπάντεχες συνάψεις με τον κόσμο του Μπόρχες και του Φτέινο Μπουτσάτι (βλ. το κεφάλαιο «Η στρατηγική του Δαιδάλου: τρεις σημειώσεις για τη σχέση του Μπόρχες με τον κινηματογράφο», αλλά και αρκετές αναφορές στον Μπόρχες σε άλλα κεφάλαια). Ομως, εξίσου γοητευτικό είναι το Φωτεινό Σκοτάδι όποτε συμπυκνώνει σε λίγες μόνον αράδες την κοσμοαντίληψη ρευστών κινηματογραφικών ανθρωπότητων – είτε πρόκειται για τους χαμένους αντιήρωες του Σαμ Πέκινπα, είτε για τους ήρωες του φιλμ νουάρ-αϊθούς που «κλέβουν, σκοτώνουν, προδίδουν, για να βρεθούν στο τέλος με μοναδικό τους κέρδος μια συντριπτική επίγνωση ότι ενοχής (κανένας τους δεν μεταμελείται, κανένας δεν

Το φωτεινό σκοτάδι του Αχιλλέα Κυριακίδη



ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

Φωτεινό σκοτάδι
Κείμενα για τον κινηματογράφο

Παπός, 2020

Σελ. 432

επιχειρεί να εξορκίσει αναδρομικά τον ιδιωτικό του Καύκασο), αλλά ματαιώπτες».

Άλλοτε πάλι, όταν ο Κυριακίδης προσεγγίζει θρυλικές σκηνές (τα μυρμήγκια στην αρχή της Άγριας Συμμορίας του Πέκινπα, ή τη μικρή γυάλινη σφαίρα που την αναδειύεις και χιονίζει στον Πολίτη Κέν), νιώθει κανείς πως όντως πρόκειται για κάποιες από τις μαγικές εκείνες στιγμές που ο κινηματογράφος «μπορεί να είναι η τέχνη του ασύλληπτου σύμπαντος χρόνου – δηλαδή, της αιωνιότητας». Σε τέτοιους στοχασμούς εν παρόδω κρύβεται η βαθύτερη ομορφιά του βιβλίου: δείχνουν πως μια τέχνη τόσο νέα και εξαρτημένη από την τεχνολογία

μπορεί να εκπληρώνει έναν πόθο απολύτως αρχαίο, αυτόν της προνομιακής διάρρηξης των περιορισμών που θέτουν η έγκριση παρουσία και τα πολύ ανθρώπινα μάτια μας. Φαίνεται πως είχαν δίκιο οι θεωρητικοί κι οι φιλόσοφοι όταν εξηγούσαν πόσο αλλιώς «βλέπει» μια κινηματογραφική κάμερα σε σχέση με το ανθρώπινο μάτι: τότε που μας καλούσαν, όπως ο Ζαν-Κλοντ Καριέρ – και νομίζω ο Κυριακίδης –, να προσέξουμε όλα όσα ένας σκηνοθέτης βάζει σε μια ταινία κι όμως μας διαφεύγουν, αλλά σε όλα εκείνα που ένας σκηνοθέτης ξεχνά να βάλει αλλά τα βλέπουμε εμείς...

Τι βλέπουμε, αλήθεια, είναι ένα θέμα – αλλά πότε το βλέπουμε είναι ένα άλλο. Μήπως δεν δίνουμε νέο νόημα στην ίδια αγαπημένη σκηνή αναλόγως την ιστορική συγκυρία; Όπως σημειώνει ο Κυριακίδης, «...δε θα 'ναι λίγοι οι Έλληνες –φραντζομαι– οι οποίοι, εν έτει 1968, του σκότους μεσούντος και του Αντονιόνι εκόκτος ή άκοκτος, έδωσαν στην τελευταία σκηνή του Blow-Up, στη σκηνή δηλαδή όπου ο Ντέιβιντ Χέμινγκς υποτάσσεται στη λογική των Άλλων και σκύβει να σηκώσει το άσρατο (!) μπαλάκι, ένα νόημα εντελώς αντίστροφο απ' αυτό που ενδεχομένως θα της έδιναν σήμερα». Σε τέτοιες περιπτώσεις, η ίδια σκηνή διαβάζεται είτε ως υποταγή στην εξουσία, είτε ως διαφυγή στη φαντασία. Το φωτεινό σκοτάδι τρεμοπαίζει.

Από την άποψη αυτή τα ευρητήρια ονομάτων και ο «Κατάλογος των ταινιών που αναφέρονται στο βιβλίο» προσφέρονται για διαγωνίες και παιγνιώδεις αναγνώσεις γεννώντας μέσα σου την ακαριαία επιθυμία να δεις ξανά την ταινία που άξαφνα σου θύμισε ο Κυριακίδης – να πας σινεμά ξανά, να δεις την ταινία με άλλα μάτια και σε νέες συνθήκες. Κι εδώ θα ήθελα να σταθώ: στην αίσθηση αυτή που αφήνει το Φωτεινό Σκοτάδι. Γιατί καθώς το βιβλίο διαλέγεται με την αμφοιμμία της κινηματογραφικής γραφής, αναδεικνύει τον πολιτικό ρόλο του θεατή, μάλιστα την πολιτική διάσταση της επιθυμίας να είμαστε θεατές-δημιουργοί: «Κι αλήθεια, σε χαλεπούς καιρούς, τι είναι πιο πολιτικό; Η εμπειρία να μοιράζεσαι με κάποιους άλλους στο σκοτάδι το πολιτικό μήνυμα μιας ταινίας, ή αυτό που τα ξεκίνησε όλα, η απόφασή σου δηλαδή να πας σινεμά;». Λοιπόν, αυτή η απόφαση να πας σινεμά και να κλειστείς σε μια σκοτεινή αίθουσα – δηλώνει πολύ περισσότερο από την απλή επιθυμία πρόσκαιρης διαφυγής που καλύπτει ο τηλεοπτικός μθριδατισμός κι οι συνδρομητικές πλατφόρμες. Αυτή η απόφαση έχει να κάνει με την ίδια την ουσία του σινεμά.

Ο Ζαν-Κλοντ Καριέρ σημειώνει στο βιβλίο του για την κρυφή γλώσσα του κινηματογράφου (*Film qu' on ne voit pas*, 1993) μια διαφορά της κινηματογραφικής εμπειρίας από τη θεατρική: στο τέλος κάθε παράστασης οι ηθοποιοί υποκλίνονται – ακόμη κι αν έχουν «σκοτωθεί» στην τελευταία πράξη. Ολα ήταν ένα ψέμα, συννομολογούν κι εκείνοι αμέσως, μια σύμβαση! Αντιθέτως, το σινεμά επιδιώκει τη συντήρηση της ψευδαίσθησης. Δεν βιάζεται να δηλώσει πως βιώσαμε μια εφήμερη αναπαράσταση. Άλλωστε μπορούμε να επιστρέψουμε ξανά και ξανά στην ίδια ταινία και να περιπλανηθούμε μέσα της, οι σκηνές κι οι ερμηνείες παραμένουν αναλλοίωτες, κάθε φορά. Πώς λοιπόν να αποδεχθούμε ότι ο σπληαιώδης κόσμος μιας σκοτεινής αίθουσας θα μπορούσε ποτέ να υπολείπεται σε φως; Πιο πιθανό μας φαίνεται οι μαθητές του Πλάτωνα ν' αναζητήσουν το φως σε λάθος τόπους...