

Γιάννης Σταθάτος

## Ο ΚΟΥΔΕΛΚΑ ΚΑΙ Η ΑΥΛΑΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΑΣ, 1968



Πρόκειται για μια από τις ποιά άμεσα αναγνωρίσιμες φωτογραφίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που έχει χαρακτηριστεί μνημείο της φωτοδημοσιογραφίας - και όμως, δεν φαίνεται παρά μια ανεξήγητα άδεια λεωφόρος, κάτι σαν τη δική μας Βασιλίσσης Σοφίας, νωρίς ένα δεκαπενταυγουστιάτικο πρωινό. Δεν είναι όμως πρωί, αλλά περασμένες δώδεκα το μεσημέρι, σύμφωνα με το εύκολα αναγνώσιμο ρολόι στον καρπό του χεριού που εισχωρεί σαν γροθιά στο πρώτο πλάνο της φωτογραφίας. Το χέρι ανήκει σε κάποιον ανώνυμο περαστικό επιταγμένο από τον φωτογράφο Josef Koudelka, και η λεωφόρος δεν είναι λεωφόρος, αλλά η Πλατεία Wenceslas της Πράγας. Η ημερομηνία είναι 22 Αυγούστου 1968, μόλις ένα εικοσιτετράωρο από την ώρα που τα πρώτα τεθωρακισμένα του Συμφώνου της Βαρσοβίας παραβίασαν τα ανατολικά σύνορα της Τσεχοσλοβακίας.

Το ότι η πλατεία είναι άδεια τέτοια ώρα δεν είναι τυχαίο. Την προηγούμενη είχαν πέσει σποραδικοί πυροβολισμοί, και η βραδινή εφημερίδα *Večerní Praha* δημοσίευσε έκκληση προς τους κατοίκους της Πράγας να την εκκενώσουν, απέχοντας από το προαναγγελθέν μαζικό συλλαλητήριο ώστε να μη δοθεί αφορμή για επιβολή στρατιωτικού νόμου. Η παγωμένη αυτή στιγμή του ιστορικού χρόνου σηματοδοτεί το άνοιγμα της αυλαίας πάνω στο δράμα του τέλους της Άνοιξης της Πράγας – δράμα όχι μόνο για τους 137 νεκρούς και 300,000 περίπου πρόσφυγες που ήσαν ο άμεσος απολογισμός της εισβολής, αλλά και γιατί έθαβε οριστικά κάθε ελπίδα για την πραγματοποίηση του «σοσιαλισμού με ανθρώπινο πρόσωπο» στο οποίο είχαν προσβλέψει ο Dubcek και οι αναμορφωτές του ΚΚ Τσεχοσλοβακίας.

Τις αμέσως επόμενες ημέρες, καθώς τα άρματα μάχης κινούντο στους δρόμους και τις πλατείες της πρωτεύουσας, ο Koudelka περιφέρονταν πυρετωδώς με μια παλιά Exakta, φορτωμένη υψηλής αντίθεσης κινηματογραφικό φιλμ. Φωτογράφησε την

οργή και τη θλίψη των συμπολιτών του, τις εκρήξεις αυθόρμητης ομαδικής ή ατομικής αντίστασης, αλλά και τη συχνή αμηχανία των εισβολέων, τους οποίους είχαν παραπλανήσει με τη διαβεβαίωση ότι έφθαναν ως σωτήρες, κατόπιν πρόσκλησης της Τσεχοσλοβακίας· άλλοι πάλι Ρώσοι φαντάροι αγνοούσαν ακόμα και που βρίσκονται, ή πίστευαν ότι ήσαν στη Γερμανία. Καθώς βάθαινε η κρίση και αυξανόταν η αντίδραση των Τσέχων, ο Koudelka συνέχισε ακατάπαυστα τη φωτογράφιση, συχνά με κίνδυνο της ζωής του και πάντα κάτω από εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες. Εν τέλει, οι πάνω από 5,000 λήψεις που απεκόμισε (κατ' άλλες μαρτυρίες, πάνω από 10,000) συνθέτουν ένα μοναδικό οπτικό πανόραμα της κατάλυσης της Άνοιξης της Πράγας. Και είναι γνωστή η ιστορία της λάθρα διαρροής των φωτογραφιών από τη χώρα: χέρι-χέρι, από την ιστορικό φωτογράφιας Anna Farona και τον Eugene Ostroff, επιμελητή του Smithsonian Institution, μέχρι τον φωτογράφο του πρακτορείου Magnum Elliott Erwitt, ο οποίος φρόντισε για τη δημοσίευσή τους υπό το ψευδώνυμο 'Prague Photographer'.

Αλλά με τον Koudelka, τίποτα δεν είναι απλό. Υπάρχει κατ' αρχάς αδιαμφισβήτητη ειρωνεία στο γεγονός ότι η περίφημη φωτογραφία του σταματημένου χρόνου στην Πλατεία Wenceslas, το εικονικό αυτό ντοκουμέντο της φωτοδημοσιογραφίας, είναι στημένη. Το ίδιο φυσικά δεν συμβαίνει με τις υπόλοιπες φωτογραφίες της σειράς, που είναι πια γνωστή με τον γενικό τίτλο *Invasion 1968*. Όμως από τις 5,000-10,000 λήψεις, ακριβώς δέκα έφθασαν στα χέρια του Erwitt, ενώ πέρασε ένας ολόκληρος χρόνος πριν τις πρώτες δημοσιεύσεις, στο εικονογραφημένο ένθετο της εφημερίδας του Λονδίνου *Sunday Times* και στο Αμερικανικό περιοδικό *Look*. Άσχετα με την αξία των φωτογραφιών σε βάθος χρόνου, η δημοσίευση δέκα εικόνων, ένα έτος μετά τα εικονιζόμενα γεγονότα, δεν συνθέτουν ακριβώς δημοσιογραφικό θρίαμβο. Εξάλλου, καμία από τις πολλές μεταγενέστερες εργασίες του Koudelka δεν περιέχει στοιχεία επικαιρότητας που να δικαιολογούν τον αρκετά συνήθη χαρακτηρισμό του ως εξαιρετικό φωτοδημοσιογράφο.

Δύο χαρακτηριστικά συνοδεύουν το έργο του Koudelka από την αρχή της επαγγελματικής του καριέρας. Το πρώτο είναι η συστηματική μυθοποίηση της προσωπικότητας του φωτογράφου ως αιώνιο τω πνεύματι τσιγγάνο, ρομαντικό και ανέντακτο ταξιδιώτη, αδιάφορο για την επιτυχία, αινιγματικό και γοητευτικό – μυθοποίηση που αν και υιοθετήθηκε με ενθουσιασμό από πολλούς σχολιαστές (και πρωτίστως από τους Γάλλους), χρεώνεται κατά κύριο λόγο στον ίδιο. Πρόκειται για αυτό που η Χριστίνα Κωνσταντίνου επισημαίνει με ακρίβεια ως «επαναλαμβανόμενη ερμηνευτική αφήγηση η οποία συνδέει τη βιογραφία και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Koudelka με τις φωτογραφικές του επιλογές»<sup>1</sup>.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό, που διαποτίζει ολόκληρο το έργο του, είναι η έντονη ροπή προς τη θεατρικότητα, αγγίζοντας ενίοτε τα όρια του μελοδραματικού. Τα πρώτα βήματα του Koudelka γίνονται στη φωτογραφία θεάτρου, όπου επιδεικνύει ιδιαίτερη πρωτοτυπία. Στις αρχές τις δεκαετίας 1960, γίνεται ουσιαστικά επίτιμος φωτογράφος της ανθούσας τότε θεατρικής πρωτοπορίας στην Πράγα, και οι σκληρές, ορμητικές φωτογραφίες του αναδημοσιεύονται σε προγράμματα, αφίσες καθώς και σε δώδεκα τεύχη του περιοδικού *Divadlo* («Θέατρο»). Σπάζοντας με την παραδοσιακή θεατρική φωτογραφία, αντί να στέκεται αποστασιοποιημένος στην

πλατεία ή το θεωρείο, επιμένει να σκαρφαλώνει επί σκηνής και να μπλέκεται με τους ηθοποιούς. Σύμφωνα με τον περίφημο Τσέχο σκηνοθέτη Otomar Krejca, «ήταν σαν πεφωτισμένος κομπάρσος, δεν δημιουργούσε κανένα πρόβλημα στις πρόβες, γλιστρούσε με άνεση ανάμεσα στους ηθοποιούς – ή μάλλον, τους χαρακτήρες τους. Αλλά ο ίδιος δεν έπαιζε θέατρο. Εντελώς απορροφημένος από το δράμα, κινείτο χωρίς καθόλου να διαταράξει τη χορογραφία, είτε πλησίαζε κοντά για να καταγράψει λεπτομέρεια, είτε έκανε πίσω για να συλλάβει το σύνολο. Ήταν αποκλειστικά εστιασμένος στη δουλειά του».

Ο Michel Frizot σημειώνει σε πρόσφατη μελέτη, «Αν αναλογισθούμε την εργογραφία του, ο Koudelka ξεκίνησε με φωτογράφιση του θεάτρου. Το θέατρο ήταν που τοποθέτησε τη φωτογραφική μηχανή ανάμεσα στον ίδιο και στον κόσμο, του έμαθε να είναι αεικίνητος ώστε να βρίσκει την ποιό σημαίνουσα οπτική γωνία, να ψάχνει τη βαθύτερη σημασία μιας σκηνής. Το θέατρο αδιαμφισβήτητα τον γαλούχησε...». Αντίστοιχα, ο Robert Delpire γράφει πως το έργο του Koudelka χαρακτηρίζεται πρωτίστως από «μια μορφή θεατρικής οργάνωσης της πραγματικότητας», παρατήρηση που με τη σειρά της οδηγεί τον κριτικό Max Kozloff στη σκέψη ότι τα υποκείμενα των φωτογραφιών του λειτουργούν σαν ηθοποιοί επί σκηνής.



Ο Kozloff εδώ έχει κατά νου την ενότητα *Τσιγγάνοι*, που προηγείται χρονολογικά του *Invasion 1968*. Και πράγματι, οι φωτογραφίες αυτές με τους λακωνικούς τίτλους (τόπος και χρονολογία), χωρίς να μοιράζονται τις τεχνικές ιδιοτροπίες των πρώτων πειραματισμών έχουν όλες κάτι το βαθύτατα θεατρικό, συχνά απόρροια σιωπηρής συνεργασίας φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου. Και βρισκόμαστε εδώ μπροστά στο δίλημμα ότι οι φωτογραφίες αυτές, που είναι αδιαμφισβήτητα τεκμηριωτικές της ζωής των τσιγγάνων της Ανατολικής Σλοβακίας τη δεκαετία 1960 (κανείς ποτέ δεν διανοήθηκε να αμφισβητήσει τη γνησιότητά των), είναι εκπληκτικά βουβές ως προς το περιεχόμενό τους πέρα από τη θεατρικότητα της στιγμής. Τρανό παράδειγμα της δυσκολίας, ή μάλλον της ουσιαστικής αδυναμίας, να αναγνωσθούν αποτελεί η σχεδόν κωμικά λανθασμένη ερμηνεία της εικόνας *Jarabina, 1963* από

τον εντούτοις εξαιρετικά έμπειρο κριτικό John Szarkowski, ο οποίος στην εικόνα του σαστισμένου άνδρα με χειροπέδες που προφανώς μόλις συνελήφθη διαβλέπει μια σκηνή εκτέλεσης<sup>2</sup>. Όπως σημειώνα σε κριτική της μεγάλης ατομικής έκθεσης του φωτογράφου στο Λονδίνο το 1984, «Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να αντιμετωπίσει τον Koudelka σαν καθαρά τεκμηριωτικό φωτογράφο... μια τέτοια όμως κατηγοριοποίηση γίνεται όλο και λιγότερο αποδεκτή, καθώς συνειδητοποιούμε ότι αν και οι φωτογραφίες του είναι γεμάτες δεδομένα, τα δεδομένα αυτά είναι κατ' ουσίαν απροσπέλαστα»<sup>3</sup>.



Η θεατρικότητα παραμένει έντονα παρούσα στις εικόνες της σειράς *Invasion 1968*. Η ποιό γνωστή ίσως, του νέου που ανεμίζει Τσεχοσλοβάκιση σημαία σκαρφαλωμένος πάνω σε Ρωσικό άρμα, ενώ πίσω του υψώνονται φλόγες και σύννεφα καπνού, είναι εικονογραφικά άμεσος απόγονος της *Ελευθερίας οδηγώντας τον λαό του Delacroix*. Αν και απεικονίζονται μερικά φλεγόμενα άρματα, σχεδόν όλες οι φωτογραφίες υπογραμμίζουν τον απείρω άνισο και εν κατακλείδι συμβολικό αγώνα των Τσεχοσλοβάκων. Σε αντίθεση με τους Ούγγρους του 1958, που αντισταθήκαν ενεργά στη Σοβιετική εισβολή με αποτέλεσμα πολύνεκρες οδομαχίες στους δρόμους της Βουδαπέστης, οι κάτοικοι της Πράγας αντιλήφθηκαν την απελπιστική ανισότητα οποιασδήποτε μορφής ένοπλου αγώνα, και περιορίστηκαν ουσιαστικά σε ειρηνικές διαμαρτυρίες και συμβολικές ως επί το πλείστον ή επιφανειακές στην πραγματικότητα κινήσεις· παράδειγμα, η ομάδα νεαρών που συνωστίζεται γύρω από τα νώτα εν κινήσει άρματος μάχης, ένας των οποίων προσπαθεί μάταια να το ακινητοποιήσει χώνοντας ένα σωλήνα ανάμεσα στις ερπύστριες. Ακριβώς πίσω τους ορθώνεται, απειλητική, η κάννη του ακόλουθου άρματος.

Τη θεατρικότητα των φωτογραφιών του Koudelka επιτείνει η σχεδόν μόνιμη παρουσία άγρυπνου ακροατηρίου, δηλαδή του Τσεχοσλοβάκικου λαού. Επί σκηνής, στο κέντρο της εικόνας και σε απόσταση λίγων μέτρων δεσπόζουν οι περιστασιακοί πρωταγωνιστές, όπως τα δύο νέα αγόρια που βαδίζουν στη μέση ενός άδειου δρόμου ανεμίζοντας υψωμένη σημαία, ή ο φοιτητής που χλευάζει τους επιβάτες

περαστικού άρματος με φασιστικό χαιρετισμό· ψάχνοντας όμως το φόντο ή τα άκρα της φωτογραφίας, αντιλαμβανόμαστε ότι σχεδόν κάθε αντίστοιχο περιστατικό παρακολουθείται από πυκνές μάζες πολιτών. Ενίοτε, το ακροατήριο εισβάλλει σύσσωμο επί σκηνης σε μια εκ των προτέρων καταδικασμένη προσπάθεια να ανοίξει κάποιον ουσιαστικό πολιτικό διάλογο με τους εισβολείς. Στα κλονισμένα πρόσωπά του διακρίνονται οργή, θλίψη, απογοήτευση και δυσπιστία.

Δεν υποτιμώ καθόλου το θάρρος που επέδειξαν οι άοπλοι αυτοί πολίτες, αρκετοί εκ των οποίων πλήρωσαν με τη ζωή τους την αντίσταση· υπήρξαν και περιπτώσεις όπου η τοποθέτηση σημαίας πάνω σε άρμα αντιμετωπίστηκε με ριπή οπλοπολυβόλου. Όμως δεν παύει να είναι προφανές ότι στη Πράγα της ημέρες εκείνες παιζόταν ένα είδος τραγικού ψυχοδράματος, και πως το ψυχοδράμα αυτό στόχευε δύο διαφορετικούς ακροατές: αφενός τις Δυτικές δημοκρατίες, ως το αντίπαλο δέος στη Σοβιετική Ένωση, και αφετέρου τους ίδιους τους Τσεχοσλοβάκους. Από τη μια μεριά έπρεπε να περάσει προς το εξωτερικό το μήνυμα ότι οι εισβολείς ήσαν ανεπιθύμητοι και πως η παρουσία τους βασιζόταν αποκλειστικά στη βία των όπλων: εδώ έπαιξε τον κύριο ρόλο η κλασική πλέον εικόνα αρμάτων μάχης στους δρόμους μιας πόλης, αρχέτυπο κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα της άνισης αντιπαράθεσης δυνατών και αδυνάτων. Εξίσου πιστεύω σημαντικό ρόλο πρέπει να έπαιξε η βαθιά ψυχολογική ανάγκη των κατοίκων της Πράγας να εκδηλώσουν, έστω και ατελέσφορα, έστω και σε επίπεδο συμβολισμού, την οργή και τον πόνο τους. Επρόκειτο δηλαδή συχνά για πράξεις τελετουργικές στην ουσία τους, δραματοποιημένες παραστάσεις διαμαρτυρίας που υπογράμμιζαν, με κίνδυνο της ζωής των συμμετεχόντων, το δίκαιο του αδυνάτου<sup>4</sup>.

Η άλλη πασίγνωστη φωτογραφία του Koudelka, με τον Τσέχο που προκαλεί έναν εμφανώς ταραγμένο οπλίτη ο οποίος τον απειλεί από απόσταση βολής, θυμίζει αναπόφευκτα τον ανώνυμο άνδρα που στάθηκε ακλόνητος μπροστά στα άρματα μάχης της Πλατείας Tienanmen του Πεκίνου στις 5 Ιουνίου 1989. Ραπε τον Καρλ Μαρξ, μερικές φορές η ιστορία επαναλαμβάνεται όχι ως φάρσα, αλλά για άλλη μια φορά ως τραγωδία.

---

<sup>1</sup> Χριστίνα Κωνσταντίνου, *Φωτογραφία-Νόημα-Συγκείμενο. Η κατασκευή της ετερότητας στους Τσιγγάνους του Josef Koudelka*, Νήσος, Αθήνα 2010, σ.62.

<sup>2</sup> John Szarkowski, *Looking at Photographs*, Νέα Υόρκη 1973, σ. 202

<sup>3</sup> John Stathatos, "Koudelka at the Hayward", *Creative Camera* 239, Λονδίνο 1984

<sup>4</sup> Η τελετουργία δεν ήταν πάντα συμβολική: λίγους μήνες αργότερα, στις 16 Ιανουαρίου 1969, ο φοιτητής Jan Palach αυτοπυρπολήθηκε στην Πλατεία Wenceslas.

© Γιάννης Σταθάτος 2018

Πρώτη δημοσίευση στο διαδικτυακό περιοδικό Marginalia, τ.4, Μάιος 2018 με τίτλο «Ο Κουντέλκα και η Άνοιξη της Πράγας» [<https://marginalia.gr/arthro/o-koyntelka-kai-i-anoixi-tis-pragas/>]