



Ηλεκτρονικό περιοδικό της
Ιεράς Μητροπόλεως
Κυρηνείας



ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΛΕΡΟΥΝΗΣ,
ANNA-MARIA ΠΑΠΑΔΑΚΗ

THE TWO POPES

ΔΕΛΤΙΟ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΩΝ

ΤΕΥΧΟΣ 8

2020

THE TWO POPES

ΔΕΛΤΙΟ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΩΝ

Κατά τη διάρκεια της καραντίνας που επέβαλε η πανδημία του νέου κορωνοϊού οι προβολές ταινιών στα Γραφεία της Ιεράς Μητροπόλεως Κυρηνείας στη Λευκωσία για ευνόητους λόγους διακόπηκαν. Συνεπώς, το «Δελτίο Αναστοχασμών», που προέκυπτε από αυτές, δηλαδή τα κείμενα φίλων που συμμετέχουν στις προβολές δεν θα μπορούσε να προκύψει με τον ίδιο τρόπο. Γι' αυτό τον λόγο αποφασίσαμε κάτι διαφορετικό, ώστε και το παρόν τεύχος να περιέχει την κινηματογραφική του συμβολή. Τρεις συγγραφείς που είδαμε την αξιόλογη ταινία *The Two Popes* του 2019 σε σκηνοθεσία του Fernando Meirelles την προσεγγίζουμε σε σύντομα κείμενα, ευελπιστώντας, ότι αυτά την ερμηνεύουν ολιστικά, αναδεικνύοντας συγχρόνως τη σημαντικότητα και την ομορφιά της διαφορετικής άποψης. Εννοείται δε πως η εν λόγω ταινία προσφέρεται —όχι μόνο εξαιτίας του θέματος της αλλά και του τρόπου που το αποδίδει—, για τον διάλογο θεολογίας και Εκκλησίας με τη σύγχρονη αγωνία και αναζήτηση.

Ο σπουδαίος και αξέχαστος μουσικοσυνθέτης Σταύρος Κουγιουμτζής έλεγε σε κοντινούς του φίλους και ομότεχνους, πως «το τραγούδι δεν είναι δοκίμιο φιλοσοφίας». Ο ίδιος είχε πει επίσης, πως «υπάρχει τέχνη με ύφος και τέχνη χωρίς ύφος. Σήμερα αποκτήσαμε και ύφος χωρίς τέχνη».¹ Είμαι της άποψης ότι τούτες οι απόψεις του Κουγιουμτζή ενός λόγιου και συνάμα λαϊκού δημιουργού ή λόγιου ως λαϊκού —όπως ο ίδιος και πάλι έλεγε— μπορεί να ισχύσουν ίσως για κάθε μορφή τέχνης από τη στιγμή που αυτή αποτελείται σε κοινό και διεκδικεί την προσοχή του, ανοίγοντας έτσι έναν δυναμικά δημιουργικό διάλογο. Δεν μπορεί πάντως παρά να ισχύσουν για τον κινηματογράφο που από τη γένεσή του υπήρξε τέχνη για τις μάζες· έστω και αν η πλατεία ή αποθήκη προβολών μεταβλήθηκε σε αίθουσα (στούντιο)² και

¹ Σταύρος Κουγιουμτζής, *Εικοσιδύο Τραγούδια*, Νάκας, Αθήνα 1984, σ. 62.

² Βλ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, «Χόλλυγουντ· η παγκόσμια κυριαρχία των κινηματογραφικών ονείρων», *Σύναξη* 86 (2003), σ. 39-63, εδώ σ. 42.

τελευταία σε ιδιωτική, αρκούντως ευμεγέθη οθόνη ιδιωτικών —ως επί το πλείστον— προβολών. Εν τη σοφία του και αφού πάλεψε με τη δική του τέχνη ο Κουγιουμτζής τονίζει, λοιπόν, πως το καλλιτεχνικό έργο δεν μπορεί, αφ' ενός, να χαρακτηρίζεται από υπέρμετρη πύκνωση ιδεών που ρέπουν προς έναν —εξάπαντος ενοχλητικό— διδακτισμό, αλλά ούτε και να φροντίζει μόνο για το περιτύλιγμα χωρίς να διαθέτει το βάθος που να αποκαλύπτει, ότι η ελλειπτικότητα δεν είναι άγνοια αλλά επιλογή και επίγνωση περί της σωστής δοσολογίας —για να χρησιμοποιήσω τη μαγειρική αναλογία που μου φαίνεται καθ' όλα κατάλληλη για το περί τέχνης ζήτημα.

Πώς συσχετίζω αυτές της κρυστάλλινες και γενναίες θέσεις Θεσσαλονικιού συνθέτη με την ταινία που σχολιάζουμε εδώ; Πολύ απλά πιστεύω πως χαρακτηρίζεται από αυτήν τη σωστή δοσολογία: δεν κινείται στην επιφάνεια και μόνον της ιστορίας και της προσωπικότητας των δύο εξεχουσών ιεραρχών, των σύνθετων δηλαδή χαρακτήρων που αποτυπώνει, αλλά επιχειρεί με αρκετή μάλλον επιτυχία να αποδώσει το βάθος τους και τη συνθετότητα της βιωτής τους —έστω και με μια σχηματοποίηση, ίσως αναπόφευκτη, ώστε να χωρέσουν στον κινηματογραφικό χώρο και χρόνο. Οφείλουμε βέβαια να πούμε, πως Βενέδικτος (Joseph Ratzinger) και Φραγκίσκος (Bergoglio) επί της οθόνης αποτελούν κινηματογραφικές μορφές, που όσο και να συνδέονται με τα πραγματικά πρόσωπα διατηρούν και την εντός ορίων αυτονομία τους από αυτά. Πρόκειται σίγουρα για περιορισμένη αυτονομία και αυτοτέλεια, καθώς μιλάμε για πρόσωπα υπαρκτά, ονόματα που έχουν γράψει ή και γράφουν ακόμα τη δική τους ιστορία.

Στέκομαι σε κάποιες στιγμές του έργου και συγκεκριμένα των συζητήσεων / διαλόγων μεταξύ των πρωταγωνιστών, που διατηρούν —όπως προσημείωσα και πάντα κατά την προσωπική μου κρίση— μια αμεσότητα, την ίδια στιγμή που θίγουν με τρόπο σοβαρό και εύστοχο άκρως σημαντικά ζητήματα της Χριστιανοσύνης. Σοφή η επιλογή των κινηματογραφιστών η πρώτη στιχομυθία των δύο ιεραρχών να λάβει χώρα εκτός, στη φύση, στην ύπαιθρο, ωσάν να απαλλάσσονται —όσο είναι εφικτό για άνδρες εκκλησιαστικούς— από το θεσμικό πλαίσιο που επιβάλλουν οι τοίχοι των χειροποίητων ναών· πόσο μάλλον των αναπόφευκτα γραφειοκρατικών περιβαλλόντων. Ίσως έτσι η συζήτησή τους αποκτά αμέσως μια ένταση και έναν ρυθμό που την λυτρώνουν από περιττά κλισέ (κάτι που δεν ισχύει πάντοτε σε επόμενες, εντός κλειστών χώρων συζητήσεις τους), ακριβώς γιατί λαμβάνει χώρα

εκτός, δηλαδή αναπνέει καλύτερα!³ Η ένταση βέβαια τούτη είναι ανάλογη της σοβαρότητας που έχουν τα προβλήματα με τα οποία καταπιάνονται: αγαμία κληρικών, συγχώρεση και τιμωρία, σεξουαλικά σκάνδαλα και άλλα φλέγοντα για τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Το σημείο ασφαλώς που ξεχωρίζει ως απόδοση της διαφορετικότητας των δύο —τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο ερμηνείας— είναι εκείνο της αλλαγής, την οποία οφείλει να πραγματοποιεί η Εκκλησία στην απότωση της προς τον κόσμο, που υποστηρίζει ο Μπεργκόλιο, ενώ τη μέμφεται και την απορρίπτει ο Βενέδικτος ως απλό συμβιβασμό: «You compromised» λέει ο πρώτος: «No. Not compromised. I changed. It's a different thing», θα αποκριθεί ο δεύτερος.

Στη συνάφειά που εντάσσονται τούτες οι φράσεις (ο Θεός κινείται προς τον άνθρωπο συνεχώς κοκ.) έχουν ένα θεολογικό αντίκρισμα και υπόβαθρο, αλλά δεν μπορώ παρά να επισημάνω (χωρίς να κρύψω πως είμαι επηρεασμένος από την όλη δυσκολία που επέδειξε σε αρκετές περιπτώσεις η Ορθόδοξη Εκκλησία σε αυτή τη φάση της πρώτης έξαρσης του νέου κορωνοϊού, να διαχωρίσει τον τύπο από την ουσία και κυρίως να καρπωθεί την ουσία ξεπερνώντας τον τύπο), πως η θεμελιακή βάση της αλλαγής ως τρόπου εκκλησιαστικού θα πρέπει να είναι η ίδια η σάρκωση του Λόγου. Μπορεί κανείς να διανοηθεί και να συλλάβει σε αυτό το μέγα και κατ' εξοχήν μυστήριο της Εκκλησίας, τί άραγε σημαίνει, ότι ο Υιός και Λόγος του Θεού γίνεται από άσαρκος σαρκωμένος, από άυλος υλικός, από υπερκόσμιος εγκόσμιος χωρίς να απολέσει τίποτε από την θεϊκή του φύση; Και όλα αυτά προς τί; Για να φέρει την εξοικείωση, εξοικειούμενος με τα ανθρώπινα, χάριν βέβαια κοινωνίας με τον άνθρωπο και ολικής μεταμόρφωσής του. Η μορφή λοιπόν αλλάζει, το περίβλημα, το ένδυμα της αλήθειας γίνεται εισοδικό σε αυτήν.

Μια από τις τελευταίες σκηνές των *Δύο Παπών*, που έπεται του τελευταίου μέρους των κατ' ιδίαν συναντήσεων τους, όπου η αλληλοεξομολόγηση και περί διαδοχής συνομιλία, τους τοποθετεί σε μία από τις εξόδους των παπικών διαμερισμάτων, ενώ ο Μπεργκόλιο είναι έτοιμος να αποχωρήσει και ο νέος του φίλος και αξιοσέβαστος συλλειτουργός βγαίνει να τον αποχαιρετήσει. Ό,τι ακολουθεί είναι τόλμημα των κινηματογραφιστών και πρόκληση για τον θεατή: ο Αργεντινός ιερωμένος δίνει την ευκαιρία στον Πάπα (ναι στον κραταιό Πάπα της Ρ/κής Εκκλησίας) να μάθει έστω

³ Τούτα τα χαρακτηριστικά προκύπτουν, έχω την αίσθηση, και εξαιτίας της εκρηκτικής και μαεστρικής ερμηνείας του πολύπειρου Hopkins.

κάποιες φιγούρες ταγκό και, ελλείπει άλλου δασκάλου ή ντάμας, γίνεται ο ίδιος και τα δύο! Ο Βενέδικτος γελάει αμήχανα και αθώα, σαν παιδί· κοιτάει γύρω μήπως τους βλέπει κανείς και σκανδαλιστεί, αλλά δεν αρνείται τούτη τη απρόσκλητη χαρά. Το τόλμημα των δημιουργών έγκειται στο ότι ο (ιστορικός / πραγματικός) Βενέδικτος βαρύνεται ήδη από την κατηγορία ανοχής σεξουαλικών σκανδάλων στον κλήρο, συνεπώς ένα τέτοιο θέαμα εύκολα μπορούσε να οδηγήσει σε πονηρές προεκτάσεις που δεν απαιτούν και πολλή φαντασία. Έστω όμως και με αυτήν την κάπως κωμική ή άβολη σκηνή οι θεατές-συμ-μέτοχοι στο έργο δοκιμάζονται, καθώς καλούνται να υιοθετήσουν ή να απορρίψουν τον ριζοσπαστικό χριστιανικό αντιμανιχαϊσμό:⁴ αυτό που φαίνεται κακό δεν είναι πάντα ή μόνον τέτοιο· το ίδιο ισχύει και για το καλό.

Επειδή ξεκίνησα το σύντομο σχόλιό μου με αναφορά σε άνθρωπο σημαντικό του ελληνικού τραγουδιού, θα επαναφέρω την αναλογία μεταξύ των τεχνών (εν προκειμένω ασμάτων και ταινιών) και θυμίζοντας την απολαυστική, τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου οι Πάπες χαίρονται σαν απλοί άνθρωποι έναν αγώνα ποδοσφαίρου (μπορεί ένας Πάπας να βλέπει ποδόσφαιρο και να κάνει απλά διάλειμμα); καταλήγω στον Ιωάννη της Κλίμακος, ο οποίος νομιμοποιεί και κανονικοποιεί όλα τα κοσμικά, αναφερόμενος —και αυτός— στα τραγούδια. Τα συμπεράσματα, οι αναλογίες και οι προεκτάσεις, απ' εδώ και πέρα επαφίενται στον καθένα μας: «Τῷ αὐτῷ κανόνι, καὶ ἐπὶ τῶν μελωδικῶν καὶ ᾠσμάτων χρῆσόμεθα. Οἱ μὲν γὰρ φιλόθεοι, εἰς ἰλαρότητα καὶ θεῖαν ἀγάπην, καὶ δάκρυα, καὶ ἐκ τῶν ἔξωθεν, καὶ ἐκ τῶν πνευματικῶν ῥόδων κινεῖσθαι πεφύκασιν· οἱ δὲ φιλήδονοι, τὸ ἐναντίον».⁵ (Παναγιώτης Θωμά)

ΜΙΑ ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗΣ

Η αναφορά σε δύο —Ρωμαιοκαθολικούς— Πάπες, μόλις πριν μερικά χρόνια, θα έκανε κάθε Ρωμαιοκαθολικό να τρομάξει (ή τουλάχιστον έτσι με διαβεβαιώνουν αρκετοί Ρωμαιοκαθολικοί). Η εικόνα δύο Παπών αναδεύει μνήμες της μεσαιωνικής Χριστιανοσύνης, της εξορίας στην Αβινιόν και της διαίρεσης της Καθολικής Εκκλησίας εκείνη την περίοδο. Και όμως, μετά την παραίτηση του Βενεδίκτου ΙΣΤ' η

⁴ Αντίθετα με την ηγουμένη Aloysius (Meryl Strip) στο εκπληκτικό *Doubt* (2008), η οποία με απόλυτη εμπιστοσύνη στην προσωπική της, προκατειλημμένη κρίση ερμηνεύει κάθε κίνηση του πατέρα Flynn (Philip Seymour Hoffman), από κοντά ή από μακριά, ως επιβεβαίωση της υποψίας της για την παιδοφιλία του. Είναι μια καχυποψία που στο τέλος την ισοπεδώνει.

⁵ Ιωάννης Σιναΐτης, «Περὶ ἀγνείας», *Κλίμαξ*, PG 88, 893A.

Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία βρέθηκε με δύο Πάπες. Η ταινία αφηγείται μία σειρά — υποτιθέμενων— συναντήσεων μεταξύ των δύο ανδρών και ανήκει σε εκείνη την κατηγορία καλλιτεχνικών έργων που, εν μέρει, αντλούν την σημασία τους από τον βίο των προσώπων στα οποία αναφέρονται με τρόπο τέτοιο που κάνει την αυτόνομη ερμηνεία τους αδύνατη, αφού οι συναντήσεις δίνουν δραματική υπόσταση στις θεολογικές και προσωπικές διαφορές των δύο ιεραρχών. Κρίσεις όπως αυτές που εμπεριέχονται στην κινηματογραφική στήλη του *Atlantic*, η οποία χαρακτηρίζει την ταινία ως κατ' εξοχήν «Κωμωδία φιλικών σχέσεων» («Buddy comedy») παρά βιογραφία,⁶ δίνουν μια ένδειξη της ελλιπούς κατάρτισης αρκετών κριτικών κινηματογράφου, διότι ούτε το ένα είναι ούτε το άλλο. *Οι Δύο Πάπες* δεν είναι μια απλή κωμωδία. Δεν υπάρχει αμφιβολία για την παρουσία του κωμικού στοιχείου και με τις δύο από τις σημαντικότερες μορφές του, διακριτές αλλά σε ποικίλους βαθμούς συνυπάρχουσες στην ιστορία της κωμωδίας: η πρώτη συνίσταται στην πρόκληση ευθυμίας στην ψυχή του θεατή, ενώ η δεύτερη στην κωμωδία με τον τρόπο που αυτή αποτυπώνεται στον κανόνα της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, μια δραματουργική προσπάθεια —αναίμακτης— συμφιλίωσης των αρχικών αντιθέσεων. Στην περίπτωση των «Δύο Παπών» θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε μια ιστορική κωμωδία,⁷ αφού τα πρόσωπα της ταινίας δεν υπάρχουν ανεξάρτητα από την ιστορική τους υπόσταση. Θα ήταν δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να κατανοήσουμε ουσιαστικά τις προσωπικές αποτυχίες που εξομολογούνται ο ένας στον άλλο στην κεντρική σκηνή της ταινίας χωρίς κάποια αναφορά στα πνευματικά και εκκλησιαστικά μεγέθη που εκπροσωπούν, αλλά και τις θυελλώδεις αντιδράσεις που ξεσήκωσαν.

Ο επίτιμος —πλέον— Πάπας Βενέδικτος και ο νυν Πάπας Φραγκίσκος Α΄ (πρώην Καρδινάλιος Bergoglio) εκπροσωπούν δύο αντιθετικές τάσεις στην καρδιά της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Ο Πάπας Φραγκίσκος Α΄ είναι ο πρώτος Ιησουΐτης Πάπας⁸ και ο πρώτος Πάπας από την εποχή του Πίου Χ που αρνήθηκε να μείνει στα Παπικά διαμερίσματα. Οι προσπάθειές του να επιφέρει μια σειρά αλλαγών την Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία τον κατέστησαν ιδιαίτερα αγαπητό σε πολλούς

⁶ Βλ. David Sims, “*The Two Popes* Is Entertaining to a Fault”, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/11/two-popes-review-anthony-hopkins-jonathan-pryce/602719/> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

⁷ Ο όρος εδώ σχηματίζεται κατ' αναλογία του υποείδους της ιστορικής τραγωδίας.

⁸ Βλ. Tom Heneghan, Mary Wisniewski, «First Jesuit pope brings new concerns, new style», <https://www.reuters.com/article/us-pope-jesuit/first-jesuit-pope-brings-new-concerns-new-style-idUSBRE92D0UO20130314> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

Καθολικούς. Προκάλεσε σκάνδαλο όταν επέτρεψε σε Καθολικούς που είχαν ξαναπαντρευτεί ή τελέσει πολιτικό γάμο να λαμβάνουν την Θεία Κοινωνία. Χαρακτηριστικά σημεία, επιπλέον, των ευρύτατων αντιδράσεων στην Παποσύνη του είναι τα *dubia*⁹ που του απηύθυνε μια ομάδα καρδινάλιων,¹⁰ η ανοιχτή επιστολή που εξετάζει το ενδεχόμενο παρείσφρησης αιρέσεων στις αποφάνσεις του¹¹ αλλά και η χειρονομία¹² του παραδοσιοκράτη Αυστριακού βαρώνου Alexander von Tschugguel zu Tramin¹³ να ρίξει στον Τίβερη δύο αγάλματα (ενδεχομένως της Pachamama του Αμαζονίου) τα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί σε λατρευτική εκδήλωση στους κήπους του Βατικανού, παρόντος του Πάπα Φραγκίσκου Α'. Νομίζω ότι αυτές οι ενέργειες δίνουν το μέτρο των σφοδρών αντιδράσεων στο έργο του. Πρόκειται, άλλωστε, για τον Πάπα που τόνισε στον υπερθετικό βαθμό την ανικανότητά του να κρίνει τις αμαρτίες των άλλων.

Αντίθετα η εκλογή του προκατόχου του Joseph Ratzinger είχε θεωρηθεί ως θρίαμβος της συντηρητικής παράταξης. Η εμπειρία της Β' Βατικανής Συνόδου φαίνεται να ήταν καταλυτικός παράγοντας στην απόρριψη των φιλελεύθερων τάσεων της νεότητάς του.¹⁴ Αν και ήταν εξαιρετικά ανοιχτός στον Οικουμενικό Διάλογο με ιδιαίτερη εκτίμηση για τον Ορθόδοξο Χριστιανισμό, πήρε κάποιες συντηρητικές αποφάσεις σε Λειτουργικά θέματα (με το *proprio motu Summorum Pontificum*)¹⁵

⁹ Η επίσημη αίτηση διευκρινίσεων από τον Πάπα, γνωστή με τον τεχνικό όρο *dubia*, δεν αποτελεί την συνηθισμένη οδό αίτησης διευκρινίσεων αλλά έχει εξαιρετικό χαρακτήρα.

¹⁰ Για το προφίλ των τεσσάρων καρδινάλιων βλ το σχετικό δημοσίευμα Edward Pentin, “Four Cardinals Formally Ask Pope for Clarity on ‘Amoris Laetitia’”, <https://www.ncregister.com/daily-news/four-cardinals-formally-ask-pope-for-clarity-on-amoris-laetitia> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹¹ Για την επιστολή βλ. Maria Benevento, “Letter signed by more than 1,500 accuses Pope Francis of the ‘canonical delict of heresy’”, <https://www.ncronline.org/news/quick-reads/letter-signed-more-1500-accuses-pope-francis-canonical-derelect-heresy> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020]. Εδώ, ο υπερσυντηρητικός Επίσκοπος Αστάνα Athanasius Schneider ανασκευάζει την κατηγορία αίρεσης: Lisa Bourne “Bp. Schneider: Open letter accusing Pope Francis of heresy ‘went too far’”, <https://catholiccitizens.org/views/87003/bp-schneider-open-letter-accusing-pope-francis-of-heresy-went-too-far/> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹² Το άρθρο περιγράφει τις αρχικές αντιδράσεις στην πράξη Marco Gallina “Porträt der Woche: Alexander Tschugguel”, <https://www.die-tagespost.de/kirche-aktuell/aktuell/Portraet-der-Woche-Alexander-Tschugguel;art4874,202823> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹³ Μια συνέντευξη στην οποία ο Alexander von Tschugguel εξηγεί τις θέσεις του: Edward Pentin “Austrian Catholic: Why I Threw Pachamama Statues into the Tiber” <https://www.ncregister.com/blog/edward-pentin/austrian-catholic-why-i-threw-pachamama-statues-into-the-tiber> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹⁴ «Όμως η σημαντικότερη έκπληξη της σταδιοδρομίας του ήταν η μεταμόρφωσή του από επαναστάτη σε συντηρητικό κατά την δεκαετία του 1960». Edward Stourton, “The Pope: Journey from liberal to conservative”, <https://www.bbc.com/news/magazine-21425105> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹⁵ Βλ. Το πλήρες κείμενο: Benedictus PP. XVI, “Litterae Apostolicae Motu Proprio Datae Summurom Pontificum”,

διεύρυνε κατά πολύ τις περιπτώσεις στις οποίες θα ήταν επιτρεπτή η τέλεση της Τριδεντικής Λειτουργίας κατά τον Λειτουργικό Τύπο του 1962)¹⁶ και θεωρούσε τις παραδοσιακές χριστιανικές αξίες ως αντίβαρο μιας καταστροφικής εκκοσμίκευσης που δεν γνωρίζει όρια. Σε ηθικά ζητήματα υπήρξε ένας από τους προμάχους της παραδοσιακής ερμηνείας της Καθολικής Διδασκαλίας. Η παποσύνη του πολεμήθηκε σφοδρά από φιλελεύθερους ιεράρχες όπως ο Καρδινάλιος του Βελγίου Godfried Danneels¹⁷ αλλά και απογοήτευσε κάποιους «προοδευτικούς» (εντός ή εκτός εισαγωγικών) Ρωμαιοκαθολικούς Χριστιανούς σε ολόκληρο τον κόσμο.

Σε κάθε περίπτωση, όταν ερμηνεύουμε την πορεία δύο ιεραρχών αυτού του διαμετρήματος θα ήταν ασύνετο να εγκλωβιζόμαστε στο δίπολο Παράδοσης και Προόδου, παρά την όποια περιορισμένη εγκυρότητα των όρων αυτών σε συγκεκριμένη συνάφεια. Δύσκολα θα μπορούσε κανείς να βρει στη σύγχρονη θεολογία μία ριζοσπαστικότερη κατανόηση της ριζικά μη-κτητικής σχέσης ποιμένα και ποιμνίου: «Έτσι ανήκουν τα πρόβατα, τα πρόσωπα που έπλασε ο θεός, οι εικόνες του Θεού, στον ποιμένα —και όχι ως αντικείμενα τα οποία οικειώνεται ο κλέφτης και ο ληστής. Εδώ ακριβώς έγκειται και η διαφορά μεταξύ του ιδιοκτήτη, του αληθινού ποιμένα και του κλέφτη. Για τους κλέφτες, τους ιδεολόγους και τους δικτάτορες οι άνθρωποι είναι μόνο πράγματα τα οποία κατέχουν. Για τους αληθινούς ποιμένες όμως

http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/la/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum.html [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹⁶ Μία αποτίμηση της επίδρασης της *motu proprio* Αποστολικής Επιστολής: Elise Harris, “Looking forward to 10 years of Summorum Pontificum”, <https://cruxnow.com/vatican/2017/06/looking-forward-10-years-summorum-pontificum/> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

¹⁷ Ο Καρδινάλιος Godfried Danneels φέρεται από την Βρετανική εφημερίδα *Telegraph* να διέπραξε ατόπημα το οποίο τιμωρείται με αφορισμό: «Αυτή η αυτόβουλη αποκάλυψη μαζί με την αποκάλυψη της υποστήριξης του γάμου ομοφυλοφίλων στο Βέλγιο, σόκαρε βαθύτατα πολλούς Καθολικούς, διότι καταδείκνυε πως ο Danneels και το περιβάλλον του υπονόμευαν με όποιον τρόπο μπορούσαν την παποσύνη του Βενεδικτού ΙΣΤ΄ και προσπαθούσαν να επηρεάσουν το αποτέλεσμα της Παπικής Εκλογής, το οποίο επισύρει την ποινή αφορισμού». (“Cardinal Godfried Danneels, controversial liberal head of the Catholic Church in Belgium who presided over 30 years of decline—obituary”, <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2019/03/17/cardinal-godfried-danneels-controversial-liberal-head-catholic/> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020]). Αυτό που ενδιαφέρει σε αυτό σημείο δεν είναι η στάση του σε διάφορα ποιμαντικά θέματα, αλλά το αδίκημά του το οποίο σύμφωνα με το Αποστολικό Σύνταγμα *Universi Dominici Gregis* §81 επισύρει αυτομάτως την ποινή του αφορισμού («Οι εκλέγοντες Καρδινάλιοι θα απέχουν από οποιαδήποτε συμφωνία ή υπόσχεση ή οποιαδήποτε άλλη δέσμευση θα μπορούσε να τους κάνει να δώσουν ή να παρακρατήσουν την ψήφο τους από κάποιο πρόσωπο ή πρόσωπα. [...] επιβάλλω την ποινή του αφορισμού *latae sententiae*»). Το ερώτημα που δημιουργείται σε σχέση με τον Βενέδικτο της ταινίας είναι αν όντως υπονοείται στους διαλόγους —όπως και φαίνεται— ότι ο Βενέδικτος επιθυμούσε την εκλογή του Bergoglio μετά την παραίτησή του και αν σκηνοθέτης και σεναριογράφος κατανοούν ότι με τον τρόπο αυτόν ενδεχομένως του καταλογίζουν, έστω και έμμεσα, αντικανονική συμπεριφορά. Πρόκειται για ελάσσον —στην εξέταση της ταινίας όχι γενικότερα— ζήτημα το οποίο δεν στερείται όμως εντελώς κάποιας σημασίας.

είναι ελεύθεροι στην αλήθεια και την αγάπη».¹⁸ Με αυτή την σχηματική αντίθεση Παράδοσης και Προόδου ξεκινάει βέβαια η ταινία και σε μεγάλο βαθμό η αντίθεση συντηρείται μέχρι σχεδόν το τέλος, με τρόπο που μοιάζει, εν τέλει, άστοχος.

Η χρονική περίοδος στην οποία τοποθετείται η δράση της ταινίας είναι η υποτιθέμενη ανακωχή μεταξύ δύο εντελώς διαφορετικών αντιλήψεων για την Εκκλησία εν γένει και την Ρωμαιοκαθολική εκκλησίας γενικότερα. Μία ανακωχή που επιτυγχάνεται —στο κινηματογραφικό έργο αν μη τι άλλο— με αυτή την ομολογία αποτυχίας. Και αυτό είναι το κρυμμένο κέντρο της ταινίας. Ο Καρδινάλιος Bergoglio ομολογεί την αποτυχία του να διαχωρίσει την θέση του από την δικτατορία της Αργεντινής ενώ ο Βενέδικτος ΙΣΤ΄ μέμφεται εαυτόν για την έλλειψη αποφασιστικότητας στην αντιμετώπιση του σκανδάλου κακοποίησης ανηλίκων. Μέσα από την διπλή αυτή ομολογία αποτυχίας οι δύο διακεκριμένοι ιεράρχες φτάνουν σε μια κοινή ανθρώπινη κατανόηση της θέσης του άλλου, καθώς αχνοφαίνεται ο μυστηριώδης πυρήνας της συμφιλίωσης, η οποία, ωστόσο, είναι αδύνατη. Η ομολογία αποτυχίας μοιάζει —τουλάχιστον— να δημιουργεί μια διαλεκτική σύνθεση. Οι δύο ιεράρχες εξομολογούν ο ένας τον άλλον με πλήρη συνείδηση ότι οι εξομολογήσεις τους δεν μπορούν να γιατρέψουν τις πληγές που οι πράξεις —αλλά κυρίως οι παραλείψεις τους— άνοιξαν. Και οι δύο ασυνείδητα επέλεξαν να αγνοήσουν την Ιστορία και η Ιστορία τους εκδικήθηκε. Ίσως, αν η ταινία αφορούσε δύο λιγότερο γνωστούς ιεράρχες, ο θεματικός πυρήνας της συμφιλίωσης να είχε αναδυθεί απρόσκοπτα μέσα από την αποτυχία στην διαχείριση των εκκλησιαστικών ζητημάτων και την συνακόλουθη ομολογία.

Στους *Δύο Πάπες* οι πρωταγωνιστές συνομιλούν περί αδυναμίας περιτριγυρισμένοι από ορισμένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της Δυτικής τέχνης. Πρόκειται, μάλλον, για μια ειδική αδυναμία, θα έλεγε κανείς. Δεν είναι μόνο η κατά Πεντζίκη αδυναμία που γίνεται δύναμη στην Τέχνη αλλά και μια ζώσα ιστόρηση που υπενθυμίζει στον εκάστοτε Ποντίφικα το Ρωμαιοκαθολικό δόγμα και συνάμα τους θριάμβους και τις αποτυχίες της Εκκλησίας. Στη *Ρωσική Κιβωτό* του Σοκούρωφ, μια οιονεί προφητική μορφή ρωτά ένα σχετικά νεαρό επισκέπτη που έχει κοντοσταθεί μπροστά στον φιλοτεχνημένο από τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο πίνακα των Πρωτοκορυφαίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου αν κατανοεί το μυστήριο της

¹⁸ Γιόζεφ Ράτσιγκερ, Πάπας Βενέδικτος ΙΣΤ΄, *Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ, Α΄ Μερους: Από τη Βάπτισμα στον Ιορδάνη ως τη Μεταμόρφωση*, Ψυχογιός, Αθήνα 2007, σ. 271.

Εκκλησίας. Η απάντηση φαίνεται να είναι αρνητική. Κατά τον ίδιο τρόπο τα έργα τέχνης που περικυκλώνουν τους δύο ιεράρχες (έστω και αν πρόκειται για ομοιώματα, αφού τα περισσότερα γυρίσματα έλαβαν χώρα στα στούντιο της Σινετσιτά)¹⁹ αποτελούν απλά ένα πολυτελές φόντο. Για να μιλήσουμε αναλογικά, οι σκηνοθέτες έχουν τη θέση του θορυβημένου νεαρού που δεν κατανοεί το μυστήριο που απεικονίζεται. Ελάχιστες οι προσπάθειες οπτικής ή αφηγηματική εμβάθυνσης, εκτός ίσως από μία σκηνή στην οποία ο Πάπας Βενέδικτος ΙΣΤ΄ αναζητεί κάποιο συμβολισμό της ανθρώπινης φύσης του Χριστού και δείχνει με το δάχτυλο τα εμφανή τραύματα του θριαμβεύοντος Χριστού στην τοιχογραφία της Καθολικής Κρίσης (Δευτέρας Παρουσίας) του Μιχαήλ Αγγέλου.

Οι ανακρίβειες στην απεικόνιση των γεγονότων —για παράδειγμα η αναφορά σε γεγονότα που δεν συνέβησαν ποτέ και οι ποικίλες προχρονολογήσεις και μεταχρονολογήσεις— δεν θα μας ενδιέφεραν αν δεν προκαλούσαν αλλοίωση της προοπτικής και της απεικόνισης των βασικών χαρακτήρων. Για παράδειγμα κανένας Πάπας δεν θα εξέφραζε την παραμικρή προτίμηση για τον διάδοχό του, έστω και ιδιωτικά, διότι αυτό θα έμοιαζε να αντιστρατεύεται την ζωοποιό επίδραση του Αγίου Πνεύματος στην Εκκλησία. Όπως έχουμε ήδη δει, οποιαδήποτε απόπειρα συμφωνίας ή δημιουργίας τετελεσμένου πριν το Κονκλάβιο τιμωρείται με αφορισμό. Μια εξαντλητική εξέταση δεν είναι απαραίτητη εδώ, όμως η σκηνή του Βενέδικτου που παίζει έναν αυτοσχεδιασμό τζαζ προδίδει μια κάποια αμηχανία του σκηνοθέτη με το στοιχείο που κάνει τον Βενέδικτο αυτό που είναι ως άνθρωπος και ιεράρχης: την αγάπη του για την Παράδοση και την ζηλωτική εμμονή του στην εκκλησιαστική αλήθεια. Στην πραγματικότητα, ο Βενέδικτος προτιμά Μπετόβεν και Μπαχ.

Ο Νεοζηλανδός μυθιστοριογράφος και σεναριογράφος Anthony McCarten είναι εξοικειωμένος περισσότερο με θέματα όπως ο Freddie Mercury (*Bohemian Rhapsody*) παρά με τον Churchill (*Darkest Hour*) ή, πολλώ δε μάλλον, τους δύο Πάπες, αν και σε συνεντεύξεις του δεν παύει να δηλώνει εμμονικά ότι ανατράφηκε ως Ρωμαιοκαθολικός,²⁰ μάλλον για να διαβεβαιώσει τον εαυτό του ότι δεν είναι

¹⁹ Το άρθρο εμπεριέχει ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες: Ashley Lee, “The Two Popes’ couldn’t film inside the Sistine Chapel. So Netflix built a bigger one”, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-12-20/two-popes-sistine-chapel-netflix> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

²⁰ Μία από τις πολλές φορές που ο Anthony McCarten μας θυμίζει το γεγονός αυτό: Tom Gjelten, “‘The Pope’ Tells The Tale Of A Roman Catholic Church With Coexisting Pontiffs”,

δυνατόν να μην ήταν ιδιαίτερα επιτυχής στην αναμέτρησή του με τα μεγέθη που επέλεξε. Ως κωμωδία με ειλικρινή ανθρώπινα συναισθήματα *Οι Δύο Πάπες* είναι έργο ποιότητας. Δημιουργείται όμως το ερώτημα αν είναι αναγκαίο να επιστρατευθούν δύο εκκλησιαστικοί άνδρες αυτού του διαμετρήματος για να γραφτεί μια κωμωδία.

Η ταινία, παρότι ελαττωματική στην σύλληψή της, σώζεται, όσο μπορεί να σωθεί μια ταινία, από τις εξαιρετικές ερμηνείες του Anthony Hopkins και του Jonathan Pryce. Το καλύτερο μέτρο σύγκρισης της ερμηνείας του Anthony Hopkins είναι ο παρεμφερής ρόλος του στην ταινία *Shadowlands* στην οποία υποδύεται μια άλλη σημαντική μορφή της σύγχρονης Χριστιανισμής, τον Clive Staples Lewis. Με ένα πολύ καλό —αλλά σε καμία περίπτωση όλως εξαιρετικό— σενάριο στο *Shadowlands* ο Hopkins εξερευνά τις λεπτές αποχρώσεις του ύφους και την σκέψη του υποκειμένου που αναδημιουργεί μπροστά στον φακό. Πρόκειται για ερμηνευτική εμφάνιση η οποία στους *Δύο Πάπες*, εξαιτίας του σεναρίου, δεν είναι δυνατή.

Θα χρειαζόταν ίσως ένας Παζολίνι για να «κατανοήσει» κινηματογραφικά τον Φραγκίσκο Α΄ αλλά μόνο ο Βισκόντι και ο Σοκούρωβ θα μπορούσαν —από εντελώς ετερότροπες πνευματικές αφετηρίες— να δωρίσουν κινηματογραφικά στη μορφή του Βενεδίκτου την εσωτερικότητά του. (Κωνσταντίνος Λερούνης)

«ΧΑΡΑΣ ΠΕΠΛΗΡΩΚΑΣ ΤΑ ΠΑΝΤΑ...»

Παρακολούθησα την ταινία *The two Popes* κατά τη διάρκεια της καραντίνας λόγω νέου κορωνοϊού. Δεν γνωρίζω αν αυτό εμπεριέχει κάποια συμβολική σημασία· όμως, οι περιέργες εκείνες ημέρες, ίσως να επηρέασαν την πρόσληψη της ταινίας και των βαθύτατων νοημάτων της, προσθέτοντας έναν έντονο τόνο συναισθηματισμού στις εντυπώσεις που μου προκάλεσε.

Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας αφιερώνεται στο παρελθόν του πάπα, Φραγκίσκου Α΄. Ίσως η ταινία αποτελεί μία απάντηση στους επικριτές του νυν πάπα, αλλά, παράλληλα, θέτει και το αμείλικτο ερώτημα που τίθεται κάθε φορά που οι άνθρωποι υποφέρουν· είναι το ίδιο ερώτημα που έθεταν οι φυλακισμένοι στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης: πού είναι ο Χριστός; Εδώ το ερώτημα δεν τίθεται από

<https://www.npr.org/2019/02/08/691508649/the-pope-tells-the-tale-of-a-roman-catholic-church-with-coexisting-pontiffs?t=1588430966454> [πρόσβ.: 10 Ιουν. 2020].

κάποιον αμφισβητία του Χριστιανισμού, αλλά από τον ίδιο τον μελλοντικό πάπα: «Πού ήταν ο Χριστός όλη εκείνη την περίοδο; Έπινε τσάι με την εξουσία ή βασανιζόταν στις φυλακές;». Ο καρδινάλιος Μπεργκόλιο δεν θα δώσει απάντηση... Δεν θα σταθώ, όμως, άλλο στο θέμα αυτό.

Αυτό το οποίο μου άφησε μία εσωτερική ζεστασιά δεν είναι άλλο από την έντονη τρυφερότητα της ταινίας, η οποία παρουσιάζει το ανθρώπινο πρόσωπο του πάπα. Όχι τόσο του Φραγκίσκου, ο οποίος ούτως ή άλλως, ως πάπας έχει ένα προφίλ προσιτό και ανθρώπινο, αλλά κυρίως του Βενέδικτου ΙΣΤ'. Ο Βενέδικτος, ένας όχι ιδιαίτερα συμπαθής πάπας, παρουσιάζεται κουρασμένος, μπερδεμένος, ευάλωτος, μόνος. Είναι ένας άνθρωπος που αναζητεί τη χαρά, αλλά του είναι δύσκολο να τη βρει.

Στην ταινία δεν είναι όλα πολιτική και δημόσιες σχέσεις. Τα φοβερά σκάνδαλα που ταλάνιζαν το Βατικανό και θεωρήθηκαν αιτία της παραίτησης του πάπα, τοποθετούνται σε ένα απροσδιόριστο παρασκήνιο: είναι οι ανταποκρίσεις των διαφόρων δημοσιογράφων που παίζουν σε οθόνες στο φόντο. Τα ίδια τα σκάνδαλα μετατρέπονται σε φόντο, πάνω στο οποίο προβάλλεται το προσωπικό δράμα ενός ανθρώπου. Παρ' όλο που στην αρχή της ταινίας ο Βενέδικτος παρουσιάζεται αρριβίστας και φιλόδοξος, πλήρης του εαυτού του —κατά Τσαρούχη—, στη συνέχεια αποκαλύπτει ένα τρυφερό και ευαίσθητο πρόσωπο, αλλά και την οδύνη μιας τρομερής αγωνίας: κυριολεκτικά, ένα πάλεμα με τον Θεό.

Ο Βενέδικτος παρουσιάζεται σχεδόν γυμνός στον θεατή: τη στιγμή που δαγκώνει ένα κομμάτι πίτσα, ο θεατής δεν βλέπει τον πάπα, την «κεφαλή της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας»: βλέπει απλώς έναν ηλικιωμένο άνθρωπο, ένα γέρο, που απολαμβάνει μια στερημένη λιχουδιά. Λίγο αργότερα, θα ακολουθήσει η συγκινητική σκηνή με το πλήθος στο παρεκκλήσι του πάπα Σίξτου, όπου ο απομονωμένος και δυστυχισμένος πάπας θα δεχτεί την αγάπη και τον σεβασμό των ανθρώπων. Ίσως οι επισκέπτες να τον χειρίζονται όπως οποιαδήποτε άλλη ατραξιόν, αλλά το σημαντικότερο είναι η χαρά που βιώνει. «Look! He is happy! Let him live his moment», θα πει ο Μπεργκόλιο στον βοηθό που σπεύδει σε αρωγή του ηλικιωμένου πάπα. Αμέσως μετά, στην επίσης πάρα πολύ συγκινητική η σκηνή του ταγκό —παρά την αστεία εικόνα— και πάλι επίκεντρο είναι η αναζήτηση της χαράς από τον Βενέδικτο, που ενισχύεται από τα flash back με τον ίδιο να παίζει πιάνο, ξέγνοιαστος για λίγες στιγμές.

Η παραίτηση του πάπα Βενέδικτου αποκτά έτσι ένα πολύ βαθύτερο νόημα. Η ταινία παρουσιάζει έναν άνθρωπο του Θεού, έναν άνθρωπο που αφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του στον Θεό και έχει πλέον χάσει την επικοινωνία με αυτόν. Δεν ακούει πια τη φωνή του Θεού· αισθάνεται χαμένος. «Πάντα ήμουν μόνος (alone)» θα πει «αλλά όχι έρημος (lonely)». Δεν γνωρίζει πλέον τί θέλει ο Θεός από αυτόν. Το αξίωμα του πάπα παρουσιάζεται σαν ένα φοβερό βάρος, το οποίο ο Βενέδικτος δεν μπορεί να σηκώσει. Η φιλοδοξία του σκότωσε την πίστη, τη γαλήνη, σκότωσε την ίδια την ψυχή του. Ξαφνικά, όμως, η φωνή του Θεού θα ακουστεί και πάλι· είναι η φωνή του Μπεργκόλιο, του επόμενου πάπα. Ο Βενέδικτος αισθάνεται ότι ο Θεός του δείχνει τον δρόμο: απεκδυόμενος την παποσύνη, θα ξαναβρεί τον Θεό.

Αρχικά ο Μπεργκόλιο θα νομίσει ότι η παραίτηση έρχεται ως συνέπεια των σκανδάλων και θα προσπαθήσει να τον μεταπείσει· «ο Χριστός δεν κατέβηκε από τον σταυρό», αλλά ο Βενέδικτος θα κουνήσει το κεφάλι. Από πάνω τους δεσπόζει ο Χριστός της Τελικής Κρίσης του Μιχαήλ Αγγέλου. Λίγο αργότερα, ακούγοντας την εξομολόγηση του Μπεργκόλιο, θα σχολιάσει: «Ακολουθούμε τον Χριστό, αλλά αναρωτιόμαστε πόσο μπορούμε να τον ακολουθήσουμε, αφού είναι Θεός. Κοίτα, όμως: Άνθρωπος». Η υπενθύμιση της ανθρώπινης φύσης του Χριστού αποειδωλοποιεί την εικόνα του και τονίζει το οικείο που φέρνει η σάρκωση, αποειδωλοποιώντας παράλληλα και το πρόσωπο του πάπα. Νωρίτερα, θα σχολιάσει χαριτολογώντας, καθώς παίζει πιάνο: «Τα πλήκτρα είναι ίσως το μόνο σημείο όπου δεν είμαι αλάθητος». Το χαμόγελό του είναι παγωμένο· στην πραγματικότητα, δεν αισθάνεται καθόλου αλάθητος.

Ο Βενέδικτος αισθάνεται αμαρτωλός. Πρώτον γιατί δεν αφέθηκε στη ζωή. Πάντα, ήδη από τη νεότητά του κρυβόταν πίσω από κάποιο παραπέτασμα, που ο ίδιος δημιούργησε. Η μεγαλύτερη αμαρτία του, όμως, υπήρξε η φιλοδοξία του, η φιλαντία του, που οδήγησαν στην συγκάλυψη των σκανδάλων.²¹ Ένα ακόμα παραπέτασμα: το πρόβλημα δεν είναι τα σκάνδαλα, αλλά ο ίδιος ο Βενέδικτος. Η εξομολόγησή του στον Μπεργκόλιο —που καλύπτεται από μία σοφή σιωπή— θα αφαιρέσει από πάνω του το βάρος της αμαρτίας, που η ταινία το παρουσιάζει με τρόπο σχεδόν απτό.

²¹ Στο σημείο αυτό, αλλά και γενικότερα στο κείμενό μου, βασίζομαι αποκλειστικά στην ταινία και όχι στα καθαυτό γεγονότα.

Η χαρά που από τότε τον διακατέχει, καταλαμβάνει όλες τις υπόλοιπες σκηνές της ταινίας, με αποκορύφωμα την τελευταία, που παίζει αποσπασματικά ανάμεσα στους τίτλους τέλους: είναι οι δύο πάπες, δύο απλοί ηλικιωμένοι άνθρωποι, που παρακολουθούν τον τελικό του Παγκοσμίου Κυπέλλου, πίνοντας μύρα και τρώγοντας σνακ, με φόντο βυζαντινές εικόνες. Είναι η ενότητα εξωτερικής και εσωτερικής πραγματικότητας, ανθρώπου και Θεού, που ο Βενέδικτος, μέσω του Φραγκίσκου, κατάφερε να κατακτήσει. Είναι η χαρά.

Το κερί, που στην αρχή της ταινίας, αφήνει σβήνοντας τον καπνό του να κατέβει προς τα κάτω, ως σημάδι διαίρεσης και απελπισίας, στέλνει τώρα τον καπνό στον ουρανό, ως σημείο και απόδειξη της χαράς του Θεού. (Άννα-Μαρία Παπαδάκη)