

## Ο ελληνικός κύκλος

του Fabrice Revault d'Allonnes

Έστω ένας γέρος (εκπληκτικός ο Μάνος Κατράκης), ο οποίος επιστρέφει στην Ελλάδα μετά από μακρά πολιτική αυτοεξορία στην ΕΣΣΔ. Δεν έχει πια τόπο, δεν έχει θέση πουθενά: απλώς περνά –σαν μετεωρίτης, σαν ΑΠΙΑ (ποιος είναι, άραγε, 32 χρόνια αργότερα;)– απ' όλους και όλα όσα υπήρξαν κάποτε η οικογένειά του, το χωριό του, η χώρα του. Το βασικό γεωμετρικό σχήμα, εν προκειμένω, είναι η *εφαπτομένη*: αποδίδει με ακρίβεια την πορεία που διαγράφει ο Γέρος σε σχέση με τον οικογενειακό κύκλο, τον κύκλο του χωριού και, γενικότερα, τον εθνικό κύκλο, σε σχέση μ' αυτό το μάτι του κυκλώνα, αυτή την τυφλή και αμνησιακή (ως προς το χρόνο) κηλίδα που είναι η σημερινή νεοελληνική κοινωνία. Η μέθοδος είναι όχι μόνο αποτελεσματική, αλλά και απλή και ριζική: με τη βοήθεια ενός σεναρίου με γεωμετρική δομή, εκτοξεύουμε έναν ηθοποιό στο διάστημα, κι ύστερα τον ακολουθούμε, βήμα προς βήμα (κυριολεκτικά), με μια κάμερα. Ο ηθοποιός, λοιπόν, θα τεθεί σε μια τροχιά που σχεδόν θα εφάπτεται του κόσμου, και η ταινία θα καταγράψει τα διαδοχικά του περάσματα, τα σημεία επαφής του με τον κόσμο, η οποία, όσο ο ηθοποιός-χαρακτήρας θα κινείται χωρίς να μπορεί να σταματήσει, όσο θ' αγγίζει χωρίς να μπορεί να εισχωρήσει στους κύκλους του κόσμου, τόσο πιο έντονη θα είναι. Η μέθοδος αυτή προϋποθέτει ότι αντιμετωπίζουμε τον ηθοποιό με απόλυτο σεβασμό, ότι δεν τον αφήνουμε λεπτό απ' τα μάτια μας, ότι παρακολουθούμε και την παραμικρή εξέλιξή του, όλες ανεξαιρέτως τις μετακινήσεις του. Κάθε πλάνο-σεκάνς θα ορίζεται –όσον αφορά στο κάδρο και τη διάρκεια, το χώρο και το χρόνο– απ' τις κινήσεις του ηθοποιού, τα βήματά του, το πέρασμά του από το πλάνο.

Όπως ο Τράβις στο *Παρίσι-Τέξας* τραβάει ευθεία μπρος το δρόμο του στην έρημο, έτσι και ο ο Γέρος του Αγγελόπουλου, στην αρχή, βαδίζει μέσα σε κενό και στο βαθμό μηδέν της μυθοπλασίας: μιας μυθοπλασίας αφασικής όπως και ο ίδιος: άδειας από λέξεις και διαλόγους. Στο εξής υπάρχει μόνο ο ηθοποιός και ο χώρος μέσα στον οποίο θα δράσει, τον οποίο θα δημιουργήσει με τη δράση του (με τις κινήσεις του): ο Λόγος δεν έχει ακόμα γεννηθεί: τα μοναδικά λόγια που ακούγονται, δεν μπορεί παρά να είναι Αποκαλυπτικά: «Εγώ είμαι» δηλώνει ο Ηθοποιός (ο Γέρος και, πριν απ' αυτόν, όλοι οι υπόλοιποι υποψήφιοι-ηθοποιοί): «Ίδε ο άνθρωπος» δηλώνει την ίδια στιγμή το υπέροχο αυτό πλάνο, στο οποίο πρώτα βλέπουμε τη μετέωρη σκιά του Πατέρα, κι έπειτα μας αποκαλύπτεται το σώμα του, με φόντο το λευκό καράβι. Αλλωστε, μόνο δύο πλάνα είναι σαν επιχρωματισμένα, με φόντο άχρονο μηδέν: η άφιξη του Γέρου από το πουθενά (Λευκό) και η τελική του αναχώρηση, το ταξίδι της επιστροφής του στην αιωνιότητα, στον αιθέρα (βαθυγάλαζο της θάλασσας). Ο Ηθοποιός έρχεται από πολύ μακριά, απ' τα βάθη της ανάμνησης, και θα φύγει για πολύ μακριά, για το θάνατο και τη λήθη (η υπέροχη, ακυβέρνητη πορεία του τέλους), αφού θα έχει ολοκληρώσει τις σιωπηλές του περιστροφές γύρω από τον κόσμο. Με τον τρόπο αυτόν, χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής νεωτερικότητας, με αυτή την παράδοση, εναέρια προσέγγιση, επιχειρεί να συλλάβει τον κόσμο στον οποίο δεν μπορεί ούτε να προσεδαφιστεί ούτε να ενσωματωθεί.

Δημιουργώντας το κενό, Έτσι αρχίζει ο Αγγελόπουλος την ταινία του, όπου εμφανίζεται κι ο ίδιος, με το προσωπείο τού γιου-σκηνοθέτη: περιγράφοντας τη μεταφορά (με την κυριολεκτική σημασία του όρου) κάποιων σκηνοκινηματογραφικών συμβολιστικής τεχντροπίας (αρχαία αγάλματα): πρόκειται, προφανώς, για τα σύμβολα εκείνα που βάρυναν πολύ την προηγούμενη ταινία του, τον *Μεγαλέξαντρο* (ο γιος-σκηνοθέτης, εξ άλλου, ονομάζεται Αλέξανδρος), προκειμένου να παραμείνει το πεδίο ελεύθερο για την ανάμνηση και την Ιστορία: Κατοχή, παιδικά χρόνια... Στην εναρκτήρια σεκάνς βλέπουμε τον Αλέξανδρο παιδί... εξόριστο στην ίδια του την πατρίδα, ν' αγγίζει τον απαγορευτικό, κόκκινο κύκλο του σηματοδότη (στο χέρι του γερμανού στρατιώτη), να ψάχνει του κάκου για καταφύγιο, προδιαγράφοντας την τροχιά του ίδιου τού Γέρου. Στη συνέχεια, ο Αλέξανδρος-σκηνοθέτης «πλανάρει» σαν πουλί, πέφτει πάνω σε μια παιδική φωτογραφία κι αρχίζει έναν παιδιάστικο χορό: η μνήμη έχει τεθεί σε λειτουργία: το κενό μπορεί να δημιουργηθεί: μπορούμε πια να ανακαλέσουμε στη μνήμη την εικόνα του Πατέρα, του Ηθοποιού.

Αφού δημιουργηθεί το κενό, να βάλουμε τον ηθοποιό σε μια βουβή, σωματική τροχιά, και να τον ακολουθήσουμε; Ο Αλέξανδρος, ως σκηνοθέτης, πάει πάντα τρία βήματα πιο πίσω από τον Γέρο, τον ακολουθεί κατά πόδας, χωρίς να μπλέκεται στα πόδια του, σεβόμενος το βηματισμό του...

Προκειμένου να κατασκευαστεί ο χώρος βάσει της διαδρομής, του ίχνους που αφήνει ο ηθοποιός του, ο Αγγελόπουλος οδηγεί το πλάνο-σεκάνς σ' έναν εύθραυστο παροξυσμό, χωρίς ποτέ να καταλήγει στην επιτήδευση ή την παύση, τη βραδύτητα ή την πλήξη. Όταν θα έχει ολοκληρωθεί η διαδρομή του πεδίου –στην κυριολεξία, όταν ο Γέρος μετράει τα λιβάδια του–, το πλάνο ταυτίζεται, ως διάρκεια, με τη διαδρομή αυτή και, εντελώς «φυσικά», γίνεται σεκάνς. Στον Αγγελόπουλο, η προσήλωση στο χρόνο, στο ρυθμό των ανθρώπων και των πραγμάτων, η άρνηση της αμνησίας, η ενθύμηση του πολιτικού παρελθόντος, ταυτίζονται. *Οι κνηγοί* ή, νωρίτερα, *Ο θίασος*, έλκουν επίσης την καταγωγή τους απ' αυτή την αλήθεια. Στο *Ταξίδι*, ο Αγγελόπουλος αγγίζει την τελειότητα. Εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με ένα απλό ταξίδι: είναι ένα ταξίδι στο οποίο το παρελθόν ζωντανεύει, μεγαλειωδώς, μέσα στο παρόν. Το ζωντανεύει ο Γέρος, ο οποίος –πραγματικά σαν αστεροειδής– ξαναπερνά, μετά από πολύ καιρό, από τα ίδια μέρη και βρίσκεται ελάχιστα, διάσπαρτα σημεία αναφοράς, την (αστρική) σκόνη που άφησαν τα ίχνη του την τελευταία φορά που είχε περάσει από κει. Είναι λοιπόν πολύ σημαντικό το γεγονός ότι ο Γέρος –όπως και ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, φαντάζομαι– ξεψαχνίζει το χώρο (αναζητά έναν τόπο δικό του, χαμένο), εισπνέει τους τόπους (αισθάνεται ξένος στην πατρίδα του, προαισθάνεται το θάνατό του σ' ένα υπόστεγο), καθλώνει το χρόνο (αναζητώντας το παρελθόν, όπως έχει εγγραφεί στο παλίμψηστο της χώρας του).

Ο χρόνος του Γέρου –ο χρόνος της ταινίας, ο τόσο προσφιλής στον Αγγελόπουλο– δεν είναι ο χρόνος της κοινωνικής ζωής γύρω του, του παρόντος. Ο Γέρος είναι ένας εξόριστος-άπατρις, τον οποίο επιπλέον, τώρα, καταδιώκουν οι Αρχές: εκτός τόπου και μονίμως εν κινήσει. Αυτός ο έλληνας γερο-αγωνιστής πραγματοποιεί την τελευταία του σιωπηλή, σωματική περιστροφή: αυτήν, γύρω από τον πάλαι ποτέ κόσμο του. Η μεγάλη αυτή τροχιά του τον οδηγεί πάνω απ' το παρελθόν του, σαν να 'ταν ταξιδιώτης στο χωροχρόνο. Εξ ου και η οφθαλμαπάτη: η εντύπωση ότι αυτός παραμένει στην τροχιά του, κι ο κόσμος πάει ανάποδα.

Το σύνολο των κύκλων με τους οποίους διασταυρώνεται, των οποίων εφάπτεται, αποτελούν αυτή τη σφαίρα που εμείς ονομάζουμε κόσμο, κι ο Γέρος, πιο σωστά, «σάπιο μήλο». Σάπιο: μόλις τους πλησιάσει, οι κύκλοι, αποσυντεθειμένοι καθώς είναι από τα πριν, διαλύονται. Μπορεί κάποτε να 'ταν αλληλένδετοι, τώρα όμως είναι χαλαρά συγκρικωμένοι. Ας πάρουμε, λ.χ., την οικογένεια: μόνο η γριά –η αγάπη είναι πιο δυνατή απ' τη λήθη, το χρόνο– θα τον ακολουθήσει στην ακυβέρνητη πορεία του· ο γιος του κοιτάζει απλώς το παρελθόν να περνά μπροστά από τα ευαίσθητα μάτια του, και η κόρη του έχει ήδη επιλέξει την εποχή της, τον κόσμο της (τη σημερινή, σύγχρονη Ελλάδα). Η διάλυση αυτή είναι ακόμα πιο έκδηλη στον κύκλο της υπαίθρου, που συνδέεται χαλαρά μόνο και μόνο για να παραχωρήσει τα πατρογονικά εδάφη στους εργολάβους. Στον Πειραιά, όμως, ο κύκλος ολόκληρης της Ελλάδας γίνεται κομμάτια. Κάβοι και πρυμάτσες έχουν τρελαθεί, το πλοίο μπάζει νερά (βροχή) στις πανέμορφες σεκάνς ανάμεσα στο καφενείο, την εξέδρα του χορού και την αποβάθρα, τη σχεδία: όλα τα καίρια στοιχεία της ελληνικής, λαϊκής παράδοσης (το καφενείο, ο λαουτζίκος, ο ναύτης, η μουσική) είναι εδώ, ατάκτως ερριμμένα, στην τύχη, συνυπάρχουν μες σ' αυτό το τεράστιο, φελινικό πανηγύρι, σαν να τραβάει το καθένα το δρόμο του, γιατί δεν γίνεται να ενωθούν ποτέ ξανά. Οι σεκάνς αυτές προαναγγέλλουν έξοχα το τέλος: αυτό που πλέει ακυβέρνητο στο πέλαγος, είναι η ίδια η Ελλάδα. Κι είναι σκηνές θεμελιακές, γιατί μόνο εδώ ο Αγγελόπουλος αφήνει στην μπάντα τον ηθοποιό του, σαν να ρίχνει πίσω του μια τελευταία ματιά στα πράγματα, τους ανθρώπους, τους τόπους. Ο ηθοποιός, λοιπόν, παύει να μαγνητίζει το πεδίο, να συγκροτεί το χώρο. Η πυξίδα έχει τρελαθεί, όλοι τρέχουν πάνω-κάτω· κι αν, τελικά, συγκροτείται εδώ ο χώρος, είναι για να καταδείξει καλύτερα τον μη-τόπο, το α-νόητο αυτού του ορίου, αυτού του no man's land. Ήδη, κάθε στοιχείο έχει πάρει το δρόμο του: το κενό αποκαθίσταται...

*«Cahiers du Cinéma», τχ. 368, Φεβρουάριος 1985.  
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.*