

## Ο δρόμος των μελισσών του Frédéric Sabouraud

Είναι, άραγε, το πλάνο-σεκάνς ζήτημα μνήμης; Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, χρησιμοποιώντας το συστηματικά στην ταινία *Ο μελισσοκόμος*, το αποδεικνύει. Η βαρύτητα του παρελθόντος χρόνου, το βάρος των αναμνήσεων, δεν μπορούν να αποδοθούν παρά μόνο αν εισαχθεί ο θεατής στη διαδικασία της απομνημόνευσης. Η αλληλουχία πλάνων-σεκάνς μάς οδηγεί συνεχώς στην ανάμνηση, αρκεί κάθε πλάνο να περιέχει αρκετό συναίσθημα και να κρύβει αρκετές πληροφορίες, ώστε να μας δίνεται η δυνατότητα να βυθιστούμε σ' αυτό. Δεν ωφελεί, επομένως, να τα πούμε όλα, να τα εξηγήσουμε όλα σχετικά με το παρελθόν του Σπύρου, του βασανισμένου άντρα (στο ρόλο, ένας έξοχος Marcello Mastroianni) που εγκαταλείπει τη διαλυμένη οικογένειά του και το επάγγελμα του εκπαιδευτικού, για να ακολουθήσει τα ίχνη των προγόνων του και να ξαναβρεί το δρόμο των μελισσών. Αρκούν μερικά σύνθετα, άρτια ενορχηστρωμένα και χορογραφημένα πλάνα, για να μας μεταδώσει ο Αγγελόπουλος την αίσθηση της διάλυσης. Η οικογένεια που ποζάρει για τη γαμήλια φωτογραφία της κόρης, φέρει όλο το δράμα του παρελθόντος και του μέλλοντός της: πρόσωπα παγωμένα, βλέμματα που αναζητά το ένα το άλλο χωρίς να συναντιούνται. Τα σημάδια που προμηνύουν το χάος, διαδέχονται το ένα το άλλο: οι καλεσμένοι ακολουθούν με το βλέμμα ένα πουλί που μπήκε στο σπίτι. Τα σπασμένα ποτήρια αναγγέλλουν την οριστική ρήξη του ηλικιωμένου ζευγαριού. Στο έργο του Αγγελόπουλου, η θεατρικότητα είναι το συμπλήρωμα της βραδύτητας των σωμάτων, της μεγάλης διάρκειας των πλάνων. Σύμβολα και απαθείς χειρονομίες οδηγούν σε μια απειροελάχιστη απόκλιση από το πραγματικό, σε μια ανεπαίσθητη και διαρκή διαστρέβλωση, σαν αυτή που συναντάμε στο έργο του Antonioni (δεν είναι, άλλωστε, τυχαία η συνεργασία του Αγγελόπουλου με το σεναριογράφο του Antonioni, Tonino Guerra). Τι πιο όμορφο από το πλάνο του αποχωρισμού... Ο πατέρας παίρνει την κόρη του αγκαλιά, όπως θα κάνει αργότερα κι ο άντρας της, σιγομουρμουρίζοντας ένα παιδικό τραγουδάκι. Πατρική αγάπη, υποψία αιμομιξίας. Απ' τη στιγμή που η νεόνυμφη βγαίνει απ' το κάδρο, δεν απομένει στο κεφαλόσκαλο παρά μια ανθρώπινη πυραμίδα, αποτελούμενη από τον πατέρα, τον αδελφό και τη μητέρα. Όταν πια φεύγει κι ο γιος, η πυραμίδα καταρρέει. Ο Αγγελόπουλος, ως αρχιτέκτονας του κινηματογράφου, ξέρει να συνδέει ένα σώμα με έναν τόπο, δημιουργώντας μια ποίηση που δεν έχει ανάγκη από υπερβολές. Το να κινηματογραφεί κάποιος έναν άντρα που διασχίζει μια ξύλινη γέφυρα πάνω από έναν ποταμό, δεν είναι τίποτα νεωτερικό (το έχει κάνει, π.χ., ο Μιζογκούτσι). Ο Αγγελόπουλος, όμως, κατορθώνει, μέσω του λεπτομερούς σχεδιασμού και της βραδύτητας, να κάνει την κίνηση να δείχνει αληθοφανής, χωρίς να της στερεί τη δύναμη και την ουσία της. Η απουσία οποιουδήποτε σχολίου σχετικά με την κάμερα, τα σώματα ή τα πρόσωπα, προσδίδει απροσδόκητη δύναμη σε κάθε έκφραση: ο τρόπος με τον οποίο κοιτάζονται ο Σπύρος και η κοπέλα που πλαγιάζει με το φαντάρο, είναι ένα κράμα ακατανόησας και συννενοχής ανάμεσα σε δυο ναυαγισμένους ανθρώπους. Η αίσθηση που μας αφήνει αυτή η κινηματογραφική θεατρικότητα, απέχει πολύ από την έντονη και εφήμερη συγκίνηση. Είναι όμως μια αίσθηση που μας κατακλύζει και μας κατατρώγει για καιρό μετά το τέλος της ταινίας: σε σημείο, ώστε η παραμικρή δράση (π.χ., μια στρατιωτική παρέλαση που περνά δίπλα από τους δυο ταξιδιώτες) να μας αναστατώνει, να μας ωθεί σχεδόν να πάρουμε ένα φορτηγάκι και να πάμε στο μέρος όπου έχει καταφύγει ο Σπύρος για ν' αποφύγει τον εσμό των καλεσμένων και να κρύψει τα συναισθήματά του, ακούγοντας το βουητό των μελισσών. Λίγο αργότερα, θ' ακολουθήσουμε το φορτηγό κατά μήκος ενός φαλακρού λόφου, σ' ένα χωμάτινο μονοπάτι που σταματά απότομα. Τέλος τού ταξιδιού. Η Ελλάδα του Αγγελόπουλου δε μοιάζει με εκείνη των τουριστικών φυλλαδίων, ούτε και με τη μεσογειακή Ελλάδα που νομίζουμε ότι ξέρουμε. Τα κενά και ακίνητα τοπία του *Μελισσοκόμου* είναι τοπία του Βορρά, του κρύου και της μοναξιάς. Δεν είναι λοιπόν περιεργό το ότι ο Αγγελόπουλος ζήτησε από την Ελένη Καραϊνδρού να συνοδεύσει την περιπλάνηση του Σπύρου με ένα μελαγχολικό σαξόφωνο. Η διαλεκτική του Αγγελόπουλου συνίσταται τελικά στο να παρατηρεί το χώρο με τις ώρες, να τον κινηματογραφεί για να μετρήσει το χρόνο που απομένει. Το γεμάτο ή το άδειο κάδρο, η ακινησία ή η κίνηση, η ομιλία ή η σιωπή, είναι στοιχεία ενός λογικού συστήματος που περιγράφει έναν τόπο στο περιθώριο της πραγματικότητας, ένα χρόνο-μεταίχμιο ανάμεσα σε δύο εποχές, ένα χωρόχρονο μέσα στον οποίο περιπλανιέται, σχεδόν σε αφασία, σαν τον γέρο στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Δεν του απομένει παρά ν' αφήσει να εισχωρήσει στη ζωή του η κοπέλα...

Εκείνη (Νάντια Μουρούζη) είναι σίγουρα η μικρή ελληνίδα αδελφή της Sandrine Bonnaire στο *Δίχως στέγη, δίχως νόμο*. Με τζιν παντελόνι, τριμμένα αθλητικά παπούτσια κι ανάκατα μαλλιά, είναι η κοπέλα που ζητά συνεχώς λεφτά, που προκαλεί τους άντρες, που χώνει τη μύτη της παντού. Είναι η κοπέλα που εναλλάσσει τους άντρες, όπως μερικοί σκηνοθέτες τα πλάνα: cut-cut, το 'να σβήνει τ' άλλο. Η χωρίς μνήμη κοπέλα εισβάλλει στο ακίνητο κάδρο της ταινίας, αναζητώντας ένα μοτοσυκλετιστή που βρίσκεται ήδη μακριά. Εξαντλημένη, συντετριμμένη, τρυπώνει στο φορτηγό του μελισσοκόμου, στο τελευταίο καταφύγιο της αρκούδας που είχε βαρεθεί το μέλι. Στην ακινησία του Σπύρου αντιτάσσει τα εφηβικά της σκιρτήματα, τις τολμηρές της πόζες μπροστά στο τζουκ-μποξ ή στο κρεβάτι του ξενοδοχείου. Τελικά, καταφέρνει να ξυπνήσει την επιθυμία που φαινόταν να 'χει σβήσει οριστικά. Για μια στιγμή, νομίζουμε ότι οι δύο χρόνοι, ο αργός και ο γρήγορος, θα συναντηθούν. Τα σώματα, όμως, αντιστέκονται. Ελπίζουμε τότε σε μια πιθανή

επιστροφή του Σπύρου στη γυναίκα του – μάταια, αφού αυτήν ακριβώς την απιθανότητα κινηματογραφεί ο Αγγελόπουλος. Το ξανασιμίζω του Σπύρου με τα φαντάσματα του παρελθόντος (ένας τραγικός Reggiani) δε διαρκεί παρά μόνο όσο χρειάζεται για να μοιραστεί μαζί τους ένα μπουκάλι ποτό ή μια σφιχτή κι αδέξια αγκαλιά.

Ο Σπύρος ταλαντεύεται ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, και προσκρούει πάντα στη διαπίστωση ότι η ανταλλαγή του ενός με το άλλο δεν είναι εφικτή. Τα λόγια που ανταλλάσσει με τους παλιούς του συμπολεμιστές, δεν είναι παρά νοσταλγικά αναμασήματα, μονόλογοι που διασταυρώνονται, αλλά δεν αγγίζονται. Η ερωτική απόπειρα με την κοπέλα δεν κάνει άλλο από το να αποκαλύπτει την αδυναμία του άντρα. Είναι θεσπέσια η σκηνή του μάταιου εναγκαλισμού μέσα στον παλιό κινηματογράφο. Απ' το βάθος της αίθουσας, ο Σπύρος κοιτάζει τη σκηνή και την οθόνη. Contre-champ: πάνω στην ίδια αυτή σκηνή, στη βάση της μεγάλης λευκής επιφάνειας, το σώμα του πασχίζει μάταια να διαπεράσει το γυμνό κι όλο ζωντάνια σώμα της νέας γυναίκας που του προσφέρεται. Επόμενο πλάνο: ο Σπύρος, στο βάθος πάλι της αίθουσας, βυθισμένος και κουλουριασμένος σε μια πολυθρόνα. Δεν του μένει παρά να επιστρέψει στις κυψέλες του. Η χρήση του champ/contre-champ, που σπανίζει στην ταινία αυτή, αντλεί όλη της τη δύναμη απ' τη μοναδικότητά της και γίνεται κάτι παραπάνω από στιλιστική σύμβαση (όπως, π.χ., στις κακές ταινίες, όπου βλέπουμε μόνο εκείνον που μιλάει). Εδώ, το champ/contre-champ τοποθετεί τον Σπύρο προ του ίδιου του εαυτού του, προ της ερωτικής του ανικανότητας. Η ανολοκλήρωτη πράξη που βλέπουμε πάνω στη σκηνή, βρίσκεται κάπου ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Με αυτή τη σεκάνς ο Αγγελόπουλος κατορθώνει να συνδέσει το δρόμο που έχει διαλέξει ο μελισσοκόμος, μ' εκείνον που έχει ακολουθήσει ο σκηνοθέτης. Τελικά, το να φροντίζει κανείς μέλισσες, δεν απέχει πολύ, κατά μία έννοια, απ' το να γυρίζει ταινίες: αποτελούν και τα δύο καταφύγιο για όσους δεν μπόρεσαν να ζήσουν τον έρωτα, για όσους ο έρωτας δεν τους ικανοποιεί. Το παν είναι να θυμάσαι χειρονομίες και το πού άφησες τις μικρές ξύλινες κυψέλες. Ο Αγγελόπουλος παρατηρεί την αδυναμία επιστροφής στο παρελθόν, τις παλιές αγάπες, τις φιλίες της Αντίστασης· την έλλειψη δεσμών με την γενιά αυτή που πάσχει από αμνησία και δε γνωρίζει ούτε τους πολέμους, ούτε τη δικτατορία των συνταγματαρχών, και το μόνο που ξέρει για τον έρωτα, είναι αυτό που της λένε τα ρεφρέν των hits. Ο Αγγελόπουλος κι ο ήρωάς του αισθάνονται πολύ άσχημα σ' αυτούς τους στερημένους από Ιστορία τόπους, με αυτοκινητόδρομους γεμάτους fast-food, κάτω απ' τον ίσκιο των πυρηνικών εργοστασίων. Αν και ο Σπύρος, φαινομενικά, ανήκει σε άλλη εποχή, *Ο μελισσοκόμος* είναι σίγουρα μια ταινία της εποχής μας. Σήμερα, η τραγωδία και οι πόλεμοι είναι μάλλον υπόθεση του ατόμου παρά του συνόλου, της ομάδας ή της οικογένειας. Η μάχη του Σπύρου, χαμένη εκ των προτέρων, είναι μια μάχη μοναχική. Ο κινηματογραφικός δημιουργός οφείλει, αν θέλει να ζήσει το παρόν χωρίς ν' αποκοπεί απ' το παρελθόν, να μένει στο περιθώριο. Όπως ο μελισσοκόμος, συνεχίζει το ταξίδι του στις παρυφές των πόλεων, μακριά απ' την τύρβη και τις μόδες, κι ακολουθεί τη διαδρομή που έχει χαράξει στο χάρτη, καταστρέφοντας σε κάθε στάση του και μερικές κυψέλες. Γέρασαν οι βασίλισσες, ο θάνατος πλησιάζει.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 394, Απρίλιος 1987.

Μετάφραση: Ινώ Ρόζου.