

Η επικράτεια του στοχασμού του Frédéric Strauss

Σήμερα, γλιστράμε μέσα σε μια ταινία του Αγγελόπουλου, όπως, στις *Χίλιες και μια νύχτες*, ο βασιλιάς Σαχριγιάρ έπρεπε να γλιστρήσει στο κρεβάτι, όπου τον περίμενε η Υφάντρα των Νυχτών, η Σεχραζάτ, ανυπόμονος να την ακούσει να του διηγείται με την ίδια πάντα χάρη και με το ανεξάντλητο ταλέντο της μια ιστορία που, για να μην τελειώσει ποτέ, έμοιαζε να αυτο-αναπαράγεται αενάως. Η ιστορία δίχως τέλος του Αγγελόπουλου είναι, βέβαια, το ταξίδι, αλλά με την έννοια του ταξιδιού που διακόπτει τη ζωή, την αποκάλυψη της οποίας περιμένουν οι ήρωές του, στη στροφή ενός μονοπατιού. Από τις πρώτες κιόλας εικόνες της ταινίας *Τοπίο στην ομίχλη*, η αναχώρηση επίκειται: δυο αδέρφια, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, στέκονται στην αποβάθρα ενός σιδηροδρομικού σταθμού και κοιτούν ένα τρένο να φεύγει. Χρησιμοποιώντας λίγα μόνο στοιχεία, η σκηνοθεσία μάς μεταδίδει τη συγκίνηση του καθημερινού αυτού «τελετουργικού» και την αβεβαιότητα των παιδιών. Η αβεβαιότητα δε συνίσταται στην αμφιβολία για το αν είναι καλό γι' αυτά να φύγουν ή όχι (ο Αγγελόπουλος δε θέτει ποτέ τέτοιο ερώτημα), αλλά στο αν *τολμούν* να το κάνουν. Ξεπερνώντας το φόβο τους για το άγνωστο, τα παιδιά θα κερδίσουν αμέσως μια δύναμη, μια σιγουριά και μια αυτονομία, που δίνουν μια υπέροχη ώθηση στην ταινία. Σε αναζήτηση ενός πατέρα που (κατά τα λεγόμενα της μητέρας τους, την οποία δε βλέπουμε ποτέ) ζει στη Γερμανία, ο Αλέξανδρος και η Βούλα (τα δύο αυτά ορφανά, που αναζητούνται από την αστυνομία) θα διασχίσουν λάθρα την Ελλάδα. Η πίστη που τους οδηγεί στο ταξίδι τους, θα αντισταθεί στο απροσδόκητο και απαράδεκτο ψέμα του θείου τους (ότι δηλαδή ο πατέρας τους δεν είναι ούτε στη Γερμανία ούτε και οπουδήποτε αλλού, γιατί, απλώς, «δεν έχουν πατέρα») και στις τυχαίες γνωριμίες, τρυφερές ή βίαιες. Θα κατορθώσουν, έτσι, να περάσουν τα σύνορα.

Η υπαρξιακή αυτή περιπλάνηση κυλά σ' ένα ρυθμό που γνωρίζουμε καλά (σταθερά πλάνα και πλάνα-σεκάνς μεγάλης διάρκειας, που συγκρατούν το πέρασμα του χρόνου και, εδώ, καθυστερούν τη φυγή των παιδιών): ένα ρυθμό που περιγράφει τον κόσμο με την εκπληκτική χαρτογραφική ακρίβεια μιας αισθηματικής και αισθησιακής γεωγραφίας. Η επιμονή του Αγγελόπουλου στη χρήση αυτού του ρυθμού σε όλες του τις ταινίες, εμπεριέχει μια πιο παράδοξη σχέση, απ' ό,τι φαίνεται, με το σχήμα της αιώνιας επιστροφής που στοιχειώνει (ή λαμπρύνει) τον κινηματογράφο του. Οι δημιουργοί που επιστρέφουν στα ίδια μονοπάτια, είναι, τελικά, υπό την επιρροή μιας εμμονής, η οποία μεταφέρεται με όλη της την ισχύ στη σκηνοθεσία τους. Η ιδιομορφία του Αγγελόπουλου συνίσταται στο ότι η δική του *έμμονη ιδέα* επιβάλλεται με εξαιρετική πραότητα και φυσικότητα σ' αυτόν τον χαλαρό ρυθμό, απ' όπου αναβλύζει η βεβαιότητα, μαζί με τη σφραγίδα του μεγάλου δημιουργού.

[...] Πέρα απ' το ταξίδι των δύο παιδιών, ο Αγγελόπουλος συνέλαβε το *Τοπίο στην ομίχλη* σαν ένα ταξίδι μέσα στο ίδιο του το έργο, πρόσωπα από το οποίο επανεμφανίζονται πού και πού (η συμμετοχή του Mastroianni στο «παιχνίδι» αυτό δεν ήταν δυνατή, αλλά ξαναβλέπουμε, στον σύντομο ρόλο της σερβιτόρας ενός μπαρ, τη συμπρωταγωνίστριά του στο *Μελισσοκόμο*, Νάντια Μουρούζη). Ο τρόπος με τον οποίο ο Αγγελόπουλος σκηνοθέτησε τον θεμέλιο λίθο των αναφορών του, το «μπουλούκι» από το *Θίασο*, συνοψίζει την ευθύτητα του βλέμματός του, με τη βοήθεια της οποίας αποδιώχνει τη νοσταλγία. Πάντα σε πλάνο σχετικά γενικό, οι ηθοποιοί του θιάσου δείχνουν (είναι η σωστή λέξη) να ανήκουν στο παρελθόν, είναι όμως εδώ (σίγουρα εδώ, αν και ίσως όχι στο κατάλληλο μέρος, την κατάλληλη στιγμή). Χωρίς να επεμβαίνει ποτέ, το βλέμμα αυτό είναι που διατηρεί την ισορροπία ανάμεσα στην αινιγματικότητα και την αθωότητα των προσώπων των παιδιών.

Η απαθής αυτή σκηνοθεσία του *ακροθιγούς* είναι αφ' εαυτής ένα όριο, αλλά το όνομα αυτού του ορίου υποδηλώνει, εν τέλει, μια πραγματική ομορφιά: το στοχασμό, *περιλαμβανομένης* και της ματαιότητας που μπορεί αυτός να εγκλείει. Η λέξη αυτή δίνει μια ιδέα της κίνησης που περιγράφουν οι ταινίες του Αγγελόπουλου, ξεκινώντας και καταλήγοντας στο στοχασμό, χωρίς να την «αποθησαυρίζουν». Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, το πέρασμα από τα σύνορα, μια από τις σκηνές με τη μεγαλύτερη δραματική ένταση σε όλη την ταινία, παραμένει έκδηλα (ακριβώς όπως τα άλλα, ειρηνικότερα τοπία που διασχίζουν τα παιδιά) ένας *τόπος στοχασμού*, όπου ο φόβος και ο κίνδυνος κάνουν αισθητή την παρουσία τους, χωρίς ν' ανατρέπουν τον γαλήνιο ρυθμό της ταινίας. Υπάρχει εδώ μια αντίσταση σε ό,τι θα μπορούσε να κάνει το στοχασμό να περάσει στη *συνείδηση* αυτού του στοχασμού, αποσταθεροποιώντας την αλήθεια και την καθαρότητά του. Να στοχάζεσαι τον εαυτό σου να στοχάζεται: ο κίνδυνος της εκζήτησης υπάρχει στον Αγγελόπουλο, αλλά βρίσκεται αλλού.

Η γλυκιά ρευστότητα του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου αγνοεί την οπτική βιαιότητα, αφήνοντας την ιστορία να χτιστεί σε *απόσταση*, με διαδοχικές πινελιές. Ωστόσο, δύο σκηνές του *Τοπίου στην ομίχλη* σπάνε την τονικότητα της αφήγησης. Η πρώτη –και πιο επιτυχημένη– είναι η σκηνή του βιασμού της μικρής Βούλας από ένα φορτηγατζή. Η κάμερα δεν αργεί να βρει τη σωστή απόσταση (αρκετά μακριά απ' το φορτηγό πίσω απ' το οποίο γίνεται ο βιασμός), και δημιουργεί ξανά αυτόν τον σταθερό χώρο του στοχασμού. Αυτή τη φορά, όμως, το βλέμμα του σκηνοθέτη μάς γεννά ένα δυσάρεστο συναίσθημα, υποβάλλοντας τη φαντασία μας στην αθέατη μίανση, χωρίς να μεταφέρει την

τραγικότητα της κατάστασης στο αργό τράβελινγκ που μας φέρνει κοντά στο φορτηγό. Έτσι, δημιουργείται ένα ρήγμα στην πραγματικότητα, μια αναφορά στο κενό και την αδυναμία απέναντι σε μια απρόβλεπτη βία που, ξαφνικά, βρίσκει τη θέση της, ανενόχλητη, μέσα στην ταινία. Η άλλη σεναριακή ανατροπή συμβαίνει όταν τα δυο παιδιά κατορθώνουν να δραπετεύσουν από το αστυνομικό τμήμα, εκμεταλλευόμενα τη στιγμή κατά την οποία η προσοχή όλων είναι στραμμένη στο χιόνι που πέφτει. Η μαγική ατμόσφαιρα αυτής της σκηνής δεν καταφέρνει να κρύψει το αδύνατο σημείο της: την αδράνεια του εκτός πεδίου. Εδώ, ο Αγγελόπουλος αγνοεί κατά κάποιον τρόπο το πραγματικό (την αστυνομία) εν ονόματι της αρμονικής του διαφάνειας (το χιόνι σ' ένα ελληνικό χωριό), και οι κομπάρσοι του *ποζάρουν* (ακίνητοι, με το κεφάλι ψηλά), αφού αυτό που έχει σημασία, είναι το πλάνο, η δεξιοτεχνία στη σύνθεσή του, ο τρόπος του να γεννά ποιήση μέσα από την αταξία, και όχι αυτό καθαυτό το αφύσικο γεγονός.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το ότι τα δυο παιδιά εκμεταλλεύονται μια ενδεχόμενη αδυναμία (την τυφλή αρμονία) του βλέμματος του δημιουργού τους, αφού αποτελούν, στο *corpus* του κινηματογράφου του, αρκετά παράξενους χαρακτήρες. Αντίθετα με άλλους ταξιδιώτες αυτού του κινηματογράφου, που δεν αντιστέκονταν σε κάποιον προγραμματισμό της περιπλάνησής τους, ο Αλέξανδρος κι η Βούλα είναι κυριευμένοι από μια έμμονη ιδέα (ισχυρότερη από εκείνην του Αγγελόπουλου), που δεν αποδέχεται την αβεβαιότητα του δρόμου παρά μόνο επώδυνα ή κακοδιάθετα. Στην ταινία, όλες οι τυχαίες γνωριμίες συμβαίνουν πάντοτε μέσα σε κλίμα καχυποψίας και αμφιβολίας, και υπό την απειλή του ψεύδους (η σχέση της Βούλας με τον Ορέστη, τον νεαρό μοτοσικλετιστή, χαρακτηρίζεται από μια απίστευτη ένταση· περνώντας απ' την ανησυχία στην εμπιστοσύνη, απ' την ευτυχισμένη εγκατάλειψη στην υποψία της προδοσίας, ο σκηνοθέτης μάς προσφέρει την αξέχαστη εικόνα ενός μικρού κοριτσιού που *αρμενίζει* –τόσο συναισθηματικά όσο και γεωγραφικά– όπου την οδηγεί το βλέμμα της. Αν η δεξιοτεχνία που στοχεύει στην τελειότητα, συνιστά έναν κίνδυνο στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, στα δύο παιδιά του *Τοπίου στην ομίχλη* αντικατοπτρίζεται το λυτρωτικό συναίσθημα του φόβου ότι δεν θα τα καταφέρουν να ολοκληρώσουν το ταξίδι τους, κι αυτή ακριβώς η ανασφάλεια προσδίδει στην ταινία τη δύναμή της και τη δικαίωσή· γίνεται έτσι κάτι πολύ παραπάνω από μία ακόμα ταινία με θέμα την περιπλάνηση, μία ακόμα εκδοχή ενός θέματος που το γνωρίζουμε καλά.

Ο Αγγελόπουλος εγκαταλείπει τους ήρωές του στα σύνορα, χωρίς να μας λέει τι τους περιμένει μετά, και μας χαρίζει ένα εξαιρετικό πλάνο, αποδεικνύοντας ότι είναι ένας από τους ελάχιστους δημιουργούς που τολμούν ακόμα να στοχεύουν σε μια οριστική και άχρονη σαγήνη. Εδώ ακριβώς βρίσκονται και τα όρια της σύγκρισης του έργου του με το ωραιότερο παραμύθι του κόσμου (την πρώτη ιστορία των *Χιλίων και μιας νυχτών*): στον Αγγελόπουλο, η σαγήνη δεν είναι διακύβευμα, δε λειτουργεί σαν εχέγγυο ταλέντου (όπως, π.χ., στο *μανιερισμό*), αλλά είναι καρπός του, αποσκοπώντας στην εμπειρία μιας ακέρατης απόλαυσης του βλέμματος (που σπάνια ειδωλοποιείται κατά τρόπο ναρκισσιστικό). Αυτή η καθαρότητα της σαγήνης δε γίνεται ποτέ επιθετική, κι αν ο Αγγελόπουλος ακολουθεί εδώ και πολλά χρόνια το ίδιο μονοπάτι όσον αφορά στην πλοκή, δεν αποκλείεται να το κάνει για να τη συντηρήσει ενάντια σε μια πιθανή «εύκολη συνταγή» (στην υπηρεσία μιας οποιασδήποτε ιστορίας), ως αυθεντική ουσία του κινηματογράφου του. Η δύναμη (αλλά και η αδυναμία, σε κάποιο βαθμό) αυτής της σαγήνης συνίσταται, τελικά, στην ευφυΐα που της εξασφαλίζει την αθανασία. Αυτή η επικράτεια του στοχασμού, στην οποία λειτουργεί μοναχικά ο Αγγελόπουλος, είναι ένα από εκείνα τα δημιουργήματά του που μας αγγίζουν γιατί δεν αφήνουν να χαθεί από τον κινηματογράφο κάτι που έχει σίγουρα κακοποιηθεί περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο: η αίσθηση της ομορφιάς.

«*Cahiers du Cinéma*», τχ. 413, Νοέμβριος 1988.
Μετάφραση: *Ινώ Ρόζου*.