

Ο καθρέφτης και το άγαλμα: Δύο σύμβολα συνόρων

της Sylvie Rollet

Μπροστά μας, η απέραντη θάλασσα. Το γκρίζο νερό γίνεται ένα με τον ουρανό. Στο βάθος διακρίνεται κάτι, σαν βραχώδης ακτή, αλλά κι αυτό χάνεται στην ομίχλη. Ο χώρος που μας αποκαλύπτει η κάμερα στο πρώτο πλάνο της ταινίας Το μετέωρο βήμα του πελαργού, ένας χώρος δίχως όρια, δίχως ένα σημείο που να μπορεί να συγκρατήσει το βλέμμα μας, δείχνει παραδόξως να στερείται οποιουδήποτε «βάθους». Είναι σαν να βλέπουμε όχι ένα χώρο, αλλά ένα «φόντο», βυθισμένο σ' ένα ομοιόμορφο, ασπριδερό χρώμα, απ' όπου ξεπροβάλλουν οι περιπολίες των στρατιωτικών ελικοπτέρων. Στο κέντρο, μια άμορφη κηλίδα, σκούρα: οι πνιγμένοι. Πάνω στην γκρίζα επιφάνεια, ο κύκλος που διαγράφουν οι λιμενικές Αρχές, δεν αποτελεί αυτό που θα ονομάζαμε τροχιά, αλλά μπορούμε να πούμε ότι σχηματίζει μια «μορφή». Ο «χώρος-περιοχή» χάνεται, δίνοντας τη θέση του σ' ένα χώρο νοερό, αφηρημένο, μεταφυσικό. Ένας «μαγικός» κύκλος διαγράφεται γύρω από τα πτώματα, σαν φανταστικό οχυρό. Η μορφή που σχηματίζεται στο πρώτο πλάνο της ταινίας, είναι λοιπόν η φιγούρα της ετερότητας, η οποία, στα πλαίσια του ορατού, διαπερνά το απόλυτο, αδιανόητο και ακατονόμαστο «αλλού».

Τα σύνορα στο Μετέωρο βήμα του πελαργού είναι κατ' αρχάς σύνορα ανάμεσα στον κόσμο των ανθρώπων και σ' αυτή τη σκοτεινή, άμορφη και απρόσωπη μάζα. Ακριβώς επειδή, ακόμα κι εδώ, το χάος παραμονεύει, οι αρχαίοι Έλληνες επινόησαν θεούς για να τους φυλάνε στον κόσμο των ζωντανών. Αυτό το μακράν (το μακράν των κατωφλίων και των συνόρων) εξερευνά ακούραστα ο Αγγελόπουλος. Αν και ο ποταμός του Μετέωρου βήματος... ή η λίμνη των Κυνηγών μάς παραπέμπουν στα έλη και τις λίμνες όπου ζούσε η Άρτεμις, ο Αγγελόπουλος δείχνει να αναφέρεται κυρίως στο μύθο της Μέδουσας. Εκείνη που τυφλώνει και μεταμορφώνει σε πέτρα όποιον την κοιτά, θα νικηθεί από τον Περσέα, ο οποίος, χάρη στην ασπίδα-καθρέφτη του, δε βλέπει παρά μόνο το είδωλό της. Εκεί οφείλεται, το δίχως άλλο, ο λυτρωτικός χαρακτήρας που αποδίδεται στον καθρέφτη: μόνο αυτός μας επιτρέπει να κοιτάξουμε το θάνατο, απόντα μέσα στην παρουσία της αντανάκλασής του, για να ξορκίσουμε τη δύναμη της γοητείας του. Όμως, όπως επισημαίνει ο Jean-Pierre Vernant,¹ η κατοπτρική σχέση που εγκαθιδρύει το προσωπείο της Μέδουσας, «ο Ξένος που αντιστοιχεί απόλυτα στη μορφή σας, σαν είδωλο στον καθρέφτη», μας ενδιαφέρει ακόμα περισσότερο. Πράγματι, «στην εγγύτητα αυτή εγκαθίσταται η απόσπαση απ' τον ίδιο τον εαυτό μας, η προβολή σε μια ριζική ετερότητα, η μεγαλύτερη απόσταση, ο πληρέστερος εκπατρισμός που μπορεί να εγγραφεί στην οικειότητα και την επαφή». Χωρίς αμφιβολία, η άρθρωση του εγγύς και του μακράν στις ταινίες του Αγγελόπουλου αποτελεί συνέχεια της αρχαϊκής, «γοργοδικής» εικόνας της ετερότητας.

Έτσι, είναι απολύτως φυσικό, στο Ταξίδι στα Κύθηρα, το είδωλο του εξαφανισμένου πριν από τριάντα χρόνια κομμουνιστή αντάρτη, να βρίσκει τη θέση του μέσα στο πλαίσιο ενός καθρέφτη. Πιο συγκεκριμένα, το είδωλο του γέρου στο καφενείο μοιάζει ν' «αποσπάται» από αυτόν, σε σημείο ώστε ο ηλικιωμένος πωλητής λεβάντας που ακολουθεί ο Αλέξανδρος στους δρόμους της Αθήνας, να σβήνει βαθμιαία. Στη θέση του, επιστρέφει στον κόσμο των ζωντανών το φάντασμα του πατέρα του Αλέξανδρου, που ήταν κάποτε εξόριστος και, όπως ο Οδυσσέας, πέθανε επειδή τον ξέχασαν. Η εικόν,² μια κενή σκιά, γίνεται επομένως είδωλον,² φαντασματική παρουσία, ισοπέδωση στη λεία επιφάνεια μιας «άλλης» πραγματικότητας. Το παρελθόν, όμως, έρχεται στην επιφάνεια της εικόνας μέσω ενός καθρέφτη και, αργότερα, μέσω μιας λακκούβας με σκούρο νερό πάνω σε μια αποβάθρα, μόνο και μόνο για να εξοριστεί οριστικά(;). Ο Οδυσσέας-Σπύρος θα πρέπει αργότερα να διασχίσει τον ποταμό Ωκεανό και να επιστρέψει στον κόσμο των νεκρών.

Θα μπορέσει άραγε ο Αλέξανδρος (που στην ταινία ενσαρκώνει έναν Τηλέμαχο-σκηνοθέτη) να ξαναβρεί ό,τι τον συνδέει μ' αυτόν τον κόσμο; Η απουσία του πατέρα, που η εικόνα του στοιχειώνει τον Αλέξανδρο, είναι αυτή που καθιστά το γιο έναν «ξένο». Το μακράν εμφανίζεται με το πρόσωπο της απομάκρυνσης, του διαχωρισμού του ανθρώπου από τον κόσμο. «Είμαι επισκέπτης. / Το καθετί που αγγίζω / με πονάει πραγματικά / κι έπειτα δεν μου ανήκει.» Το ποίημα από το Ταξίδι στα Κύθηρα επανεμφανίζεται στο Μετέωρο βήμα... ως το τελευταίο μήνυμα του εξαφανισμένου πολιτικού (Marcello Mastroianni) προς τη γυναίκα του (Jeanne Moreau). Το πρώτο πρόσωπο του ποιήματος, το οποίο, στην προηγούμενη ταινία, θα μπορούσε να υποδηλώνει αδιακρίτως το γιο, τον πατέρα, ακόμα και τον ίδιο τον Αγγελόπουλο, μοιάζει εδώ

να βρίσκει επιτέλους την ενσάρκωσή του στο πρόσωπο του πολιτικού, αν και αυτό δε θα επιβεβαιωθεί ποτέ. Τελικά, η φωνή που έχει καταγραφεί στην κασέτα ενός αυτόματου τηλεφωνητή, έχει την ικανότητα να εμφανίζεται σε μέρη πολύ διαφορετικά (στο σαλόνι του δημοσιογράφου στην Αθήνα, σε μια ακροποταμιά, κάπου στα σύνορα) και, κυρίως, πολύ απομακρυσμένα από τον (απροσδιόριστο) τόπο της αρχικής εκπομπής της. Αυτή η φωνή, λοιπόν, που μπορεί να ακούγεται οπουδήποτε, προέρχεται πάντοτε από το άλλοτε και από το αλλού. Εκείνο που της λείπει, επομένως, είναι μια «προέλευση» με την έννοια του χώρου και του χρόνου, αλλά και μια ταυτότητα. Τελικά, ακόμα κι αν ο θεατής μπορεί να διακρίνει ομοιότητες ανάμεσα στη χροιά της φωνής-«φάντασμα» και εκείνης του φυγάδα (Mastroianni), αυτό δεν επιβεβαιώνεται ποτέ απ' τον ίδιο το χαρακτήρα. Μας έρχεται στο νου (φυσικά) ο Verlaine: «Το βλέμμα της είναι ίδιο με το βλέμμα των αγαλμάτων, / κι όσο για τη φωνή της, απόμακρη, ήρεμη και σοβαρή, ο τόνος της / γίνεται σαν εκείνον των αγαπημένων φωνών που σόπασαν».

Ζωντανοί ή φαντάσματα, όλοι έχουν πληγεί από εξορία, όλοι έχουν αποξενωθεί όχι μόνο από τους άλλους, αλλά και από τον ίδιο τους τον εαυτό. Η εσωτερική διάσταση του δημιουργού της ταινίας Ταξίδι στα Κύθηρα διαιωνίζεται στο δημοσιογράφο τού Μετέωρου βήματος... Επιστρέφοντας από ένα ρεπορτάζ στα σύνορα, βλέπει για τρίτη φορά την εικόνα του ηλικιωμένου φυγάδα (Mastroianni), καθισμένου στα σκαλιά ενός σταματημένου βαγονιού. Η φιγούρα του δημοσιογράφου ενσωματώνεται τότε στο κάδρο, ενώ το περίγραμμα της οθόνης της βιντεοκάμερας σβήνεται. Ωστόσο, οι δύο εικόνες δε γίνονται μία, αφού τα βλέμματα δεν συγκλίνουν ποτέ. Το βλέμμα τού Mastroianni, πεισματικά στραμμένο προς κάπου εκτός πεδίου, ορίζει ένα πεδίο ριζικά ετερογενές σε σχέση με εκείνο της αίθουσας προβολής. Η οριστική διάσταση που σχηματίζεται στο κέντρο του κάδρου ανάμεσα στα δύο άτομα, δίνει το μέτρο αυτής της απόστασης που ο Αγγελόπουλος εξερευνά αδιαλείπτως – μιας απόστασης οδυνηρής, αλλά αναγκαίας.

Αν οι ταινίες του Αγγελόπουλου μοιάζουν να υποδέχονται ασμένως τα «φαντάσματα», ο καθρέφτης (ή η βιντεοταινία) συγκρατεί το είδωλό τους, κρατώντας τα σε απόσταση και προσδίδοντάς τους την ακαμψία της πέτρας. Στο κλίμα αυτό εντάσσεται, δίχως άλλο, το φινάλε της ταινίας Ταξίδι στα Κύθηρα. Όρθιοι και ακίνητοι πάνω στη βάρκα που τους μεταφέρει στα ανοιχτά, ο γέρος και η γριά έχουν την αγέρωχη ακαμψία των αγαλμάτων.

Εντούτοις, αυτή η προοδευτική ακινητοποίηση δεν περιορίζεται μονάχα στα «φαντάσματα». Οι θεατές της (αθέατης) ταινίας του Α., σαν τους Αλβανούς στα σύνορα, στο Βλέμμα του Οδυσσέα, μοιάζουν κι αυτοί σαν απολιθώματα. Το τελευταίο πλάνο του Μετέωρου βήματος... μας δείχνει ανθρώπους ακινητοποιημένους ανάμεσα σε γη και ουρανό. Το γεγονός ότι αρκετές από τις ταινίες του Αγγελόπουλου κλείνουν μ' ένα είδος «παγίωσης», μπορεί και να οφείλεται στην προσπάθεια του δημιουργού να ξορκίσει την απολίθωση που απειλεί τους ανθρώπους, εξορίζοντάς την στα σύνορα της αφήγησης.

1. Jean-Pierre Vernant, *La mort dans le regard*, Hachette 1998.

2. Ελληνικά στο κείμενο.

*«Vertigo», Σεπτέμβριος 1998.
Μετάφραση: Ινώ Ρόζου.*