

Τα Κύθηρα δεν είναι νησί της Yvette Bir

Το ταξίδι υπήρξε πάντα η κεντρική μεταφορά στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου· θα 'λεγε κανείς πως η φαντασία του ξυπνά μόνον όταν βρίσκεται «στο δρόμο». Ωστόσο, ταξιδεύει με το θράσος και την αυτοπεποίθηση ενός βασιλιά. Το τοπίο και η ιστορία του μοιάζουν να τον καλωσορίζουν· το ίδιο και οι μυστηριώδεις θεοί. (Άλλωστε, στις ταινίες του δεν είμαστε κοντά στον Όλυμπο;) Ο δε τίτλος της καινούργιας του ταινίας (*Ταξίδι στα Κύθηρα*) υποδηλώνει αμέσως την κατεύθυνση της νέας του εξερεύνησης. Η Κυθέρεια της ελληνικής μυθολογίας είναι το νησί των ονείρων, όπου μπορεί κανείς να αφιερωθεί στην ευτυχία (ή στην αναζήτησή της)· αντιπροσωπεύει, λοιπόν, όλα όσα δημιουργεί η φαντασία. Αλλά για τον «homo politicus» (που όλοι μας, βέβαια, είμαστε), το φανταστικό ταξίδι δεν μπορεί να είναι ένα ρομαντικό ειδύλλιο: φέρνει μαζί του συγκεκριμένες ευθύνες, προαισθήσεις και αποτυχίες. Κι έτσι, παρά το ότι η έμφαση του Αγγελόπουλου έχει μετατοπιστεί και το σκηνικό έχει αλλάξει, στην πραγματικότητα δεν έχει παρεκκλίνει απ' τον αρχικό του δρόμο.

Η δομή του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* είναι μια αριστοτεχνική παρουσίαση δύο κόσμων, αυτών της πραγματικότητας και της φαντασίας, που χρησιμεύει στο να τους κοιτά κατάματα, να τους ανακατεύει και να τους συγχωνεύει εκθαμβωτικά. Στο πρώτο επίπεδο της ιστορίας, ο ήρωας είναι ένας σκηνοθέτης, ο Αλέξανδρος, που το ταξίδι του τον οδηγεί μέσα απ' το δαιδαλώδες, βασανιστικό μονοπάτι της δημιουργίας μιας ταινίας. Το άγχος και η αβεβαιότητά του είναι γι' αυτόν κινητήρια δύναμη. Η πρωταρχική του έγνοια είναι ν' αναρωτιέται πώς θα δώσει μορφή στο άμορφο, πώς θα επιλέξει ανάμεσα στις απεριόριστες εναλλακτικές που του προσφέρει ο κόσμος. Όμως, ο Αγγελόπουλος δεν περιορίζει το δικό του 8½ στη συγκεκριμένη σύγκρουση· δε συρρικνώνει το δράμα σε ένα και μοναδικό δίλημμα. Καθοδηγούμενος απ' τη μεταφορά του ταξιδιού, εκθέτει την Ιστορία, την τοποθετεί στο χρόνο και μας υποκινεί να ταξιδέψουμε μαγικά· αποκαλύπτει τις παγίδες της βεβαιότητας και της αμφιβολίας, και μας καλεί να ζήσουμε μια νέα περιπέτεια.

Έτσι, λοιπόν, είμαστε εν κινήσει, με ξεκούραστα άλογα – είμαστε πάντα εν κινήσει.

Ένα πρωί, που σε τίποτα δε διαφέρει από κάθε άλλο πρωί, ο ήρωάς μας ξυπνάει και πάει να δουλέψει στο εργοστάσιο των ονείρων: μέσα στα φανταχτερά κινηματογραφικά πλατό και σε γνωστές διαδικασίες ρουτίνας, η στρατιά των συνεργατών πλημμυρίζει τον τόπο, κάνει πρόβες και βεβηλώνει τη λεπτότητα του οράματος. Ήδη, όμως, χάνω το ρυθμό μου (όπως κι ο Αλέξανδρος αρκετές φορές στη διάρκεια της ταινίας) και πρέπει να σταματήσω και να παρατηρήσω ότι η εναρκτήρια σεκάνς είναι πιο λεπτοδουλεμένη. Η πρώτη εικόνα, σαν υπόνοια μιας αμυδρής, μακρινής μελωδίας, ξυπνά μια ανάμνηση απ' το παρελθόν, απ' τα χρόνια της Κατοχής: ένα παιδί (ο ίδιος ο ήρωας ως παιδί, ή μήπως ήδη η φαντασία του συγχέει το παρελθόν με τα όνειρα;) λουδορεί έναν γερμανό στρατιώτη με την παράτολμη αναιδεια των αθώων, κι ύστερα το σκάει, τρέχοντας σαν σφαίρα μέσα από έναν σιωπηλό λαβύρινθο έρημων δρόμων και φαγωμένων τοίχων. Είναι ένα αιφνιδιαστικό απόσπασμα, που η αινιγματική του συμπύκνωση εισάγει την πάντα παρούσα ιστορική ευαισθησία του Αγγελόπουλου· τα γεγονότα της ταινίας δεν εκτυλίσσονται ποτέ μέσα σε μια ομηχλώδη ποιητική αφαίρεση.

Επομένως, η εναρκτήρια σεκάνς του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* προσφέρεται στο βλέμμα μας κάτω απ' τη διπλή ένδειξη της φαντασίας και της καθημερινότητας. Η ταινία προτίθεται να αποκαλύψει τις πηγές, τις σωματικές και γεωγραφικές ρίζες της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Γινόμαστε μάρτυρες μιας αποφασιστικής στιγμής: ο Αλέξανδρος μαγνητίζεται από τη μορφή ενός γέρου που τον βλέπει τυχαία. Αυτό το τυχαίο βλέμμα τον βάζει στο δρόμο για την «ταινία μέσα στην ταινία» του Αγγελόπουλου – μια υποθετική, φαινομενική ταινία. Κι απ' τη στιγμή που μπαίνει σ' αυτόν το δρόμο, βιώνει ένα είδος ιλίγγου που, τελικά, θα τον νιώσουμε κι εμείς. Η στιγμή είναι φευγαλέα κι η μετάβαση συντελείται με τέτοια λεπτότητα, που τη συνειδητοποιούμε μόνο αφού έχει γίνει, όταν κι εμείς είμαστε πια εμπλεγμένοι και, όπως εκείνος, αβέβαιοι για το πολύ εύθραστο όριο ανάμεσα στον κόσμο της πραγματικότητας και τον κόσμο του φανταστικού. Η ερμηνεία αυτή είναι η ουσία του Αγγελόπουλου: για κείνον, και οι δύο έχουν ακριβώς το ίδιο βάρος και την ίδια ποιότητα. Η δημιουργική δουλειά είναι επίσης η ζωή του δημιουργού: έχει μια δική της, συνεχή σωματική πραγματικότητα. Η φαντασία δεν είναι μια εκδρομή, δεν είναι ένα ξεχωριστό βασίλειο το οποίο φυλάσσεται για διαφωτίσεις που είναι πάνω και έξω από την υλική πραγματικότητα: είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την αδιάλειπτη παρουσία μιας παρείσακτης πραγματικότητας, που ο πλούτος της είναι πάντα παρών.

Η ταινία που γυρίζει ο Αλέξανδρος, είναι επίσης η ιστορία ενός συγκεκριμένου ταξιδιού που μας οδηγεί απ' το παρελθόν στο παρόν, απ' το ένα άγνωστο στο άλλο. Η αρχή και το τέλος έχουν μίαν ανησυχητική, ανοιχτή δομή, αλλά το ταξίδι είναι ριζωμένο στη χειροπιαστή ιστορική και κοινωνικοψυχολογική πραγματικότητα. Το ταξίδι δεν εμπεριέχει τίποτα το μεταφυσικό: είναι μια οδυνηρή ανθρώπινη μοίρα, άσπλαχνα καθορισμένη από τους μακροχρόνιους πολέμους και τις βραχείες ανακοχές του αιώνα μας.

Ακολουθούμε την παλινδρόσηση ενός γέρου, ο οποίος, αφού πέρασε τα νιάτα του στην Αντίσταση κι ύστερα στο αντάρτικο, αυτοεξορίστηκε, και τώρα, μετά από τριάντα χρόνια, προσπαθεί να γυρίσει σπίτι του. Πώς χτίζει κανείς μια γέφυρα πάνω από τριάντα χρόνια σιωπής; Θα μπορέσει να ξαναβρεί μια κοινή γλώσσα για την επανασύνδεση; Θα μπορέσει να βρει αρκετά αποθέματα συναισθήματος και σκέψης για να επιδιορθώσει το σκισμένο ύφασμα της συνοχής; Οι συναντήσεις που έχει, δεν είναι ευοίωνες. Το χάσμα είναι πολύ μεγάλο για να γεφυρωθεί τόσο εύκολα. Οι δεσμοί με την οικογένεια, τους παλιούς γειτόνους, και οι σχέσεις με τις Αρχές, απειλούνται με ρήξη. Στην απουσία του, έχουν συμβεί πολλά πολιτικο-ιστορικά γεγονότα. Νιώθει ξένος.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη η κατάσταση αυτή, ότι ήταν σχεδόν αναμενόμενη. Αυτό, όμως, που διακυβεύεται, δεν είναι το αποτέλεσμα, αλλά η εμπειρία, η ανελέητη διαδικασία που μας υποχρεώνει να ζήσουμε το αναπόφευκτο. Ένα απ' τα μοιραία χαρακτηριστικά του ταξιδιού είναι και το ότι ο ταξιδιώτης δεν μπορεί να καθορίσει το δρομολόγιό του. Συνθλιβόμενος από το άγχος αυτής της αδιάκοπης έντασης, πρέπει να βιώσει την επώδυνη αίσθηση του να νιώσει ξένος, και να υποστεί τις ανάληπτες παρενοχλήσεις των Αρχών. Το να στερηθεί τα δικαιώματά του σε κάθε τομέα, είναι το πεπρωμένο του

Οδυσσέα μας. Δεν έχει πια κανένα δικαίωμα στη χώρα του, ούτε στην εγκαταλειμμένη γη και κατοικία του, ούτε καν στον ίδιο του το θάνατο, που του επιβάλλεται έξωθεν, κατά την κρίση άλλων, σαν τιμωρία.

Γιατί είναι τόσο αμειλικτη η απόφαση; Μήπως οφείλεται στο αμάρτημα της απιστίας, επειδή εκείνος απομακρύνθηκε απ' το δρόμο που πήραν οι άλλοι; Ίσως να ήμαστε πιο κοντά στην αλήθεια αν λέγαμε ότι αυτή η μοίρα απεικονίζει την αδυσώπητη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής μας: ότι, δηλαδή, οι άνθρωποι δεν ορίζουν πια τη ζωή τους. Τη χάνουμε αυτή τη δύναμη αν ανήκουμε στο κοπάδι, αλλά επίσης κι αν αγωνιζόμαστε για μια νέα τάξη. Η φοβερή ειρωνεία είναι ότι, ακριβώς μέσα απ' την επιθυμία του να τους υπηρετήσει, ο γέρος καταλήγει ν' αποξενωθεί από τους ανθρώπους.

Το πορτρέτο του ήρωα είναι εξαιρετικά δυνατό. Ο λιγνός, ρυτιδωμένος γέρος εκτελεί το καθήκον του με φλεγματική σοβαρότητα. Από την πρώτη στιγμή, έχουμε την εντύπωση ότι υπακούει μηχανικά στις μυστικές και άκαρδες επιταγές του πεπρωμένου του. Του είναι αδύνατον ν' ανοιχτεί, να δείξει ζεστασιά. «Δεν τον έχω δει να γελάει ούτε μία φορά» λέει η κόρη του, αναμφίβολα επειδή ο ξεριζωμός και η εξορία επιφέρουν μια βλοσυρή ψυχρότητα, η οποία προστίθεται στην καταπιεσμένη ακαμψία που αποκτούν τόσο συχνά οι πολιτικοί ακτιβιστές. Ο ισχυρός χαρακτήρας του εξορίστου, σκληραγωγημένος από πολέμους, έχει μετατραπεί σε αυστηρή αδιαφορία, σε άγονο εγωκεντρισμό. Τα ιδανικά, τα συναισθήματα, η αγάπη της οικογένειας, η γλυκύτητα ενός γνωστού τοπίου – όλα αυτά του 'χουν διαφύγει. Του 'χουν απομείνει μόνο μερικές αραιές αναμνήσεις... τα κομμάτια μιας μελωδίας που τραγουδούσε μ' ένα φίλο, μια σεμνή αποσκευή κι ένα βιολί. Μήπως το νόημα των συμβόλων αυτών παραείναι προφανές; Ίσως. Ευτυχώς, όμως, ο Αγγελόπουλος δεν επιμένει στο νόημα, δεν τα παραφορτώνει με περιττές υπογραμμίσεις. Τα αντικείμενα συνοδεύουν τον ήρωα όπως τα επαναλαμβανόμενα επίθετα των αρχαίων επικών ποιημάτων, και η παρουσία τους απλώς χρησιμεύει για να υπενθυμίσει την αδυναμία της ενσωμάτωσης, τη χειροπιαστή πραγματικότητα του αποκλεισμού.

Το παράδοξο με τον γέρο είναι ότι ποτέ δε φτάνει στο τέρμα του. Σαφώς και θέλει να ξεκουραστεί, να ξαναβρεί το σπίτι του, αλλά δεν μπορεί να σταθεί πριν απορριφθεί ολοκληρωτικά. Το να παραμένει εν κινήσει, αποδεικνύεται αδυσώπητη αναγκαιότητα. Πρέπει να συνεχίσει· δεν πρέπει να σταματήσει. Στην αρχή, είναι επειδή θέλει να τα δει όλα· τον ωθεί η περιέργειά του. Θέλει να ξαναανακαλύψει το σκηνικό του παρελθόντος, το παλιό σπίτι, τη γη, τα βουνά όπου έζησε χρόνια στην αντίσταση. Στη συνέχεια, πρέπει να προχωρήσει γιατί τον αναγκάζουν οι Αρχές, γιατί πρέπει ν' ανέβει τον Γολγοθά του αποκλεισμού. Πρέπει να σεβαστεί τις επιβεβλημένες στάσεις. Τις φορές αυτές, μοιάζει να επιπλέει ανάμεσα στον ουρανό και στη γη, σε μια ουδέτερη ζώνη, σε μια παραπάνω από συμβολική σχεδία, όπου τον περιμένει μια μοίρα απογυμνωμένη από κάθε ελπίδα.

Όμως, η ιστορία του γέρου δεν είναι παρά ο πυρήνας (ή, ίσως, ο φλοιός) μιας άλλης. Μια φούγκα είναι κρυμμένη μέσα σε μια φούγκα – η μια αναδύεται απ' την άλλη· η πραγματικότητα και η ποίηση αλληλοεπικαλύπτονται διακριτικά. Για παράδειγμα, στην «ταινία μέσα στην ταινία», ο Αλέξανδρος, ο σκηνοθέτης-ήρωας, παίζει το ρόλο του γιου τού γέρου. Δε χρειάζεται κανείς να 'ναι φανατικός φροϊδιστής για να προβλέψει το αναπόφευκτο δράμα που σιγοβράζει μέσα στη γεμάτη αμοιβαίες αιτιάσεις σχέση πατέρα-γιου... Η αμειλικτη απεικόνιση εντυπωσιάζει· γιατί ο πατέρας, παρά την τραγική του μοίρα, αδυνατεί να εμπνεύσει τη συμπόνια και την άφεση αμαρτιών στο ίδιο του το σόι. «Είσαι ένα απολίθωμα» του λέει ένας γείτονας, που δεν μπορεί να του συγχωρέσει ότι πάντα έσπερνε την αναταραχή, «δεν υπάρχεις. Πάνε οι καιροί που πέρναγες καβάλα τα βουνά με το ντουφέκι. Είσαι ένα απολίθωμα.» Η απεχθής κρίση μοιάζει να είναι οδυνηρά αληθινή, γιατί τα χέρια του είναι αδειανά, και δε θ' αφήσει πίσω του τίποτα που να 'χει αξία. Η κατηγορία ισχύει όχι μόνο για το παρόν, αλλά και για το παρελθόν, για όλο τον καιρό που κύλησε στο μεταξύ. Τι υπάρχει σ' αυτόν που να 'ναι άξιο σεβασμού; Το πείσμα του; Το αμφίβολο θάρρος του που τον έκανε να εγκαταλείψει αδίστακτα σπίτι και οικογένεια; Όταν ο κόσμος βλέπει τη θλιβερή σκιά αυτού που ήταν κάποτε, τον κρίνουν με πικρία. «Ποτέ δε σκέφτηκες τους άλλους» του λέει η κόρη του. «Εσύ κι η γενιά σου. Κάνατε μια επανάσταση, μπήκατε στο αντάρτικο, κι ύστερα χαθήκατε». Εκείνος που έφυγε, δεν έχει το δικαίωμα να επιστρέψει τόσο εύκολα. «Γιατί γύρισες;» τον ρωτάνε, κι ο γέρος δεν μπορεί ν' απαντήσει.

Ο «αριστερός», ο αντιστασιακός, έχει γίνει ένα αναχρονιστικό πλάσμα, στο περιθώριο της ζωής. Αν το θέμα της «ταινίας μέσα στην ταινία» είναι ο αποχαιρετισμός στον πατέρα –και μάλιστα, στη γενιά των πατεράδων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που δοξαζόταν τόσα χρόνια–, τότε αυτός ο αποχαιρετισμός προκαλεί διπλή αναστάτωση. Πέρα από το θέμα του χωρισμού, η ταινία πραγματεύεται την τραγική ένδεια αυτού το οποίο περνάει απ' τον πατέρα στο γιο. Ο Αλέξανδρος νιώθει ιδιαίτερα αναστατωμένος, επειδή η απώλεια δε φαίνεται να τον ενοχλεί. Η απώλεια για κείνον συνίσταται στο ότι δεν νιώθει καμία απώλεια.

Γιατί ο Αλέξανδρος έκανε ήρωα τον πατέρα; Επειδή, τελικά, μπορούμε ν' αντιληφθούμε μια βαθιά συμπάθεια ανάμεσά τους. Δεν αρκείται στο να κανονίσει τις διαφορές του με «τον άλλο», μ' αυτόν που είναι διαφορετικός· πρέπει να 'ρθει και πρόσωπο με πρόσωπο μ' αυτό που μοιάζει στον εαυτό του, παρά το γεγονός ότι αυτή η ομοιότητα του προκαλεί δυσφορία. Ο περιθωριακός χαρακτήρας του εξορίστου κάνει τον Αλέξανδρο να δει τι είναι περιθωριακό σ' εκείνον τον ίδιο. Αναμφίβολα ο γέρος αποκόπηκε από τη ζωή. Μήπως, όμως, κάτι παρόμοιο δεν συνέβη και στη γενιά του γιου, αυτή τη γενιά των χαμένων ψευδαισθήσεων που είναι η γενιά του Αλέξανδρου; Ας πάμε λίγο παραπέρα: η σκιά της ζωής, ο απομονωτισμός, η άγρονη μοναξιά – δεν ενέχονται όλα αυτά στη ζωή του καλλιτέχνη; Εκτός αυτού, τι απέγιναν τα δικά του μεγάλα ιδανικά; Πού είναι τα Κύθηρα, το νησί της ευτυχίας; Τελικά, το μόνο που του απομένει, είναι να εξηγήσει και να κατανοήσει την αδυναμία. Κι έτσι, οι δύο πόλοι έρχονται αντιμέτωποι: η αδυναμία του πατέρα κι ο αγώνας τού καλλιτέχνη, του γιου του, να της δώσει ένα όνομα. Με το θάνατο του πατέρα, το ταξίδι του καλλιτέχνη φτάνει πράγματι σ' ένα τέλος· γιατί η δημιουργία, όπως κι η αναχώρηση, είναι κι αυτή ένας μικρός θάνατος.

Το συναισθηματικό ταξίδι της ταινίας είναι αυτό της αναπόφευκτης προέλασης της λύπης. Το ταξίδι του Αλέξανδρου δεν τον φέρνει πιο κοντά στη σαφήνεια, αλλά προς σκοτεινότερες περιοχές, μέσα από τρεις διαφορετικούς κύκλους. Ο πρώτος κύκλος είναι η ιστορία της επιβίβασης, με τον Αλέξανδρο να εγκαταλείπει το καθημερινό του περιβάλλον· ο δεύτερος, η δημιουργία τού ήρωα των ονείρων, η συνάντηση με τον άγνωστο πατέρα στις κλασικές καταστάσεις και συγκρούσεις της «ταινίας μέσα στην ταινία»· κι ο τελευταίος κύκλος εστιάζει στη σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και του γέρου. Το ταξίδι είναι μια πράξη αυτοκριτικής, η ανάλυση

της δημιουργικής δύναμης του Αλέξανδρου κι ένα όραμα, ένας διαλογισμός πάνω στον περιβάλλοντα κόσμο. Καθώς η ταινία γίνεται όλο και πιο στοχαστική, αρχίζουν να προβάλλονται και οι σκιάς της μοναξιάς, της αγωνίας. Στο ταξίδι τού ήρωα αυτής της ταινίας υποδηλώνεται όλη η τραγωδία του ανθρώπινου εγχειρήματος: η ανάγκη μας να φεύγουμε από το οικείο, η επιθυμία να καταλάβουμε το ανοίκειο, το σκοτάδι – η πρόκληση της ελευθερίας, «το πάθος για το εφικτό», όπως είπε ο Ricoeur, το έπαθλο, η κατάρρα και το άχθος της ελευθερίας.

Όμως, κάτω απ' αυτή (ή, μάλλον, μέσα σ' αυτή) την κλασική οριζόντια δομή μπορούμε ν' ανακαλύψουμε μιαν άλλη δομική έννοια, που βάζει σε τάξη το πλούσιο υλικό. Όπως είδαμε, η φαντασία και η πραγματικότητα αναμιγνύονται, αντανακλώντας η μία την άλλη. Στην ταινία που γυρίζει ο Αλέξανδρος, είναι παρών ως γιος, αλλά και η ερωμένη του, μια ηθοποιός, εμφανίζεται ως αδελφή του. Η πραγματικότητα παρεμβαίνει σε κάθε μυθοπλασία. Η έμπνευση σκάβει για το θησαυρό της στο πηγάδι της ζωής· η μυθοπλασία είναι το τροποποιημένο πρόσωπο της πραγματικότητας. Η παρουσία της πραγματικότητας μέσα στη μυθοπλασία έχει ως αποτέλεσμα μια συγκεκριμένη ποιότητα και μια ερεθιστική διαφορά. Η εισαγωγή αληθινών χαρακτήρων, με την ελαφρά (αλλά αμείλικτη) αποστασιοποίηση που αυτή συνεπάγεται, επιφέρει ένα αποτέλεσμα απaráμιλλο.

Στη διατήρηση αυτής της ταλάντευσης, του διφορούμενου που είναι φορτωμένο με νόημα, έγκειται η πρωτοτυπία του Αγγελόπουλου· γιατί τίποτα δε θα 'ταν ευκολότερο απ' το να γίνει μια απλή αντιστροφή της κοινής ιεραρχίας, και στη θέση της να δοθεί πλήρης ελευθερία στο εσωτερικό βασίλειο της φαντασίας. Έχουμε δει την κατάχρησή της σε αναρίθμητες ταινίες με φλασμπάκ και ονειρικές σεκάνς. Όμως ο Αγγελόπουλος αρνείται την οποιαδήποτε ιεραρχία, την οποιαδήποτε άκαμπτη περιγραφή. Αυτό που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια μας, δε διαδραματίζεται στον παρελθόντα χρόνο που χρησιμοποιείται συνήθως στις ιστορίες, αλλά στα δυνητικά (ή μελλοντικά), συναρπαστικά και ακαθόριστα χρώματα της δράσης. Το ταξίδι παραμένει ανοιχτό χάρη στο ασυνήθιστο παιχνίδι ανάμεσα στον υποθετικό λόγο και στο μέλλον, και σ' έναν ανεπαίσθητο α-συγχρονισμό τους. Θα δώσω ένα μόνο (αλλά θαυμάσιο) παράδειγμα: όταν ο γέρος και η οικογένειά του πάνε να δειπνήσουν στο εγκαταλειμμένο και κλειστό σπίτι στο χωριό του, πιάτα ήδη γεμάτα με σούπα, βαλμένα προσεκτικά πάνω σ' ένα ήδη στρωμένο τραπέζι, προκαλούν μια αίσθηση εξωπραγματική, μια εκούσια αναταραχή, που μας θυμίζει την παρουσία της φαντασίας, το έργο της μυθοπλασίας. Η λεπτή ρωγμή στην ιστορία πρέπει να υποβάλλει το εξωπραγματικό.

Κάνοντας χρήση του υποθετικού λόγου, ο Αγγελόπουλος δημιουργεί μια νέα αίσθηση του χρόνου, διαφορετική από εκείνη των πρώτων ταινιών του. Η μερική σύμπτωση διαφορετικών χρονικών στρωμάτων, η ελεύθερη χειραγώγηση του χρόνου, δέσποζαν πάντα στη φιλική γραφή του. Εντούτοις, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, μια νέα περιπλοκότητα εμπλουτίζει τη διττή υφή τής ιστορίας. Απ' τη μια, η δράση εκτυλίσσεται σύμφωνα με μια σαφή χρονολόγηση, που εύκολα παρακολουθείται· όμως, η οριζόντια αυτή εξέλιξη δεν εμποδίζει μιαν άλλη κίνηση. Ετούτη είναι κάθετη κι αντιπροσωπεύει τον υποκειμενικό χρόνο της φαντασίας ή, μάλλον, τη μη χρονικότητα του φανταστικού. Στο *Θίασο*, η μνήμη και η Ιστορία, η ιστορική συνείδηση, είτε ατομική είτε συλλογική, διαπλέκονται ανάμεσα σε σημαντικές και πολιτικές κρίσιμες καμπές. Εδώ, η ιστορικότητα του χρόνου, η συγχώνευση του παρελθόντος με το παρόν, παύουν· παρακολουθούμε την πτώση των τειχών που χωρίζουν το *είναι* και το *θα μπορούσε να είναι*· το *είναι* και το *θα είναι*. Για παράδειγμα, τα γεύματα παρασκευάζονται και προσφέρονται στους ήρωες, οι οποίοι, όμως, ποτέ δεν τα τρώνε. Έχουμε την αίσθηση ότι εισερχόμαστε σ' έναν μουσικό χώρο, όπου ο αστερισμός των στιγμών είναι εξίσου σημαντικός με τη μελωδία. Ο ρυθμός καλείται να εκφράσει τις περιπλανήσεις του εσωτερικού ταξιδιού. Δεν είναι τυχαίο το ότι, δύο φορές κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, ο Αλέξανδρος αναρωτιέται αν έχει χάσει το ρυθμό. «Ένα, δύο, τρία» μετράει – άραγε, προσπαθεί να μετρήσει με βήματα το σφυγμό της ταινίας που ήδη γυρίζεται; Σε κάθε περίπτωση, εκείνος ελέγχει την ακρίβεια των δημιουργικών του κινήσεων.

Όπως και στις άλλες ταινίες του Αγγελόπουλου, έτσι κι εδώ, η ρυθμική έμφαση συνοδεύεται από μια εσκεμμένη συγκράτηση. Κανένας άλλος σκηνοθέτης δεν παίζει τόσο ελεγχόμενα με τον κίνδυνο της βραδύτητας. Όμως, το *ritenuto* είναι ζωτικό μέρος της σύνθεσής του· εκείνο ευθύνεται για την οδυνηρή αίσθηση του άλτου, την τροχοπέδηση του χρόνου, την υποκίνηση του εαυτού του να συγκεντρωθεί.

Η νέα κατεύθυνση του ταξιδιού του Αγγελόπουλου απαιτούσε νέες τεχνικές και μια ελαφρώς διαφορετική γραφή. Η εκ μέρους του χρήση τού πλάνου-σεκάνς, οπωσδήποτε στηρίζεται σε μια μοναδική τεχνική· όπως παρατηρεί ο γάλλος κριτικός Gérard Pangon, αναλαμβάνει νέες λειτουργίες και, προπάντων, αυτήν του να «πηγαίνει έρχεται ασταμάτητα από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό». Μπορεί, όμως, να συμβαίνει και κάτι άλλο εδώ. Στο *Θίασο*, η ένταση του πλάνου-σεκάνς προέρχεται και από το γεγονός ότι η συνοχή μάς φαίνεται ταυτόχρονα απειλούμενη και απειλητική. Κάθε στιγμή, το πεδίο της όρασης υπόκειται σε απρόσμενες επιδρομές, η δε επιθετικότητα της πολιτικής και της Ιστορίας περνά μες στην εικόνα με τρόπο απρόβλεπτο, υπακούοντας στο δολοφονικό καπρίτσιο του αυθαιρέτου. Παρά το ευάλωτο της εικόνας, ο Αγγελόπουλος θα μπορούσε να δημιουργήσει μιαν απίστευτα ισχυρή ανεξαρτησία χάρη στην αυτονομία της κάμερας, στη σχέση μεταξύ κάμερας και χώρου, στην ασύγκριτη αξιοπρέπεια και ομορφιά της σύνθεσης. Αυτή η ομορφιά, πάντοτε φάνταζε οργανική, με την αυστηρή και τεταμένη της τάξη, όμοια με την αξιοπρέπεια των φτωχών. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αυτή η αυστηρή πειθαρχία, αυτή καθαυτή η ρητορική αξία του πλάνου-σεκάνς, η «υπερφάνεια» της πανταχού παρούσας κάμερας, μοιάζει κάπως να μετριάζεται. Το γεωμετρικό καδράρισμα είναι επίσης λιγότερο άκαμπτο. Η κάμερα είναι πιο προσωπική, πιο ευλύγιστη· επειδή υπάρχει μεγαλύτερη οικειότητα, η σύνθεση επιδεικνύει μια πιο τρυφερή αυστηρότητα (αν μπορούν οι δύο αυτοί όροι να συνδεθούν). Τα συμφραζόμενα των προγενέστερων ταινιών προκαλούσαν τη διαύγεια της απόστασης για κάθε αντικείμενο· στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αρχίζει να διαμορφώνεται μια προσέγγιση. Κι ακριβώς μέσω αυτής της μεγαλύτερης ευλυγισίας και της απαλότερης συνοχής αποκαλύπτονται η δημιουργική δύναμη και το βάθος του συναισθήματος. Η πιο λεπτή, η πιο βελούδινη μουσική υφή, τονίζεται απ' το γεγονός ότι ο διάλογος παραμελείται ενσυνείδητα. Οι παρατεταμένες σιωπές, οι διάλογοι που περιορίζονται σε ξεκομμένες λέξεις, τονίζουν την οπτική πλευρά του έργου της φαντασίας, τη μεταφορική δύναμη της εικαστικής γλώσσας. Τα λίγα που λέγονται, συχνά επαναλαμβάνονται,

σαν παραλλαγές ενός μουσικού θέματος, όπως, για παράδειγμα: «Εγώ είμαι» και «σάπια μήλα» ή η επανάληψη του λόγου της ηθοποιού στο τέλος τής ταινίας. Αυτές οι εσωτερικές ρίμες δεν αντιπροσωπεύουν μόνο μια δομική αρχή, αλλά και κάτι για το έργο του ασυνειδήτου· δηλαδή, το έργο της δημιουργίας. Οι μορφές μάς επιβάλλονται: έχοντας διαμορφώσει άπαξ μια αίσθηση, στη συνέχεια γίνονται ανεξάρτητες και αληθινές: με τον τρόπο αυτόν, εξακολουθούν ακατανίκητα ν' αρθρώνουν το χαοτικό περιεχόμενο της συνείδησης. Οι επαναλήψεις διαλύονται, κάνουν κύκλους και προκαλούν την ψευδαίσθηση της κατοχής: αν αναγνωρίζουμε κάτι, τότε το κατανοούμε και, άρα, μας ανήκει.

Η δομή που τείνει να οργανώσει, να περικλείσει, επιβάλλεται στο σύνολο της σύνθεσης, πιο δυνατά από πριν. Από τη συγκρουόμενη κίνηση των πρώτων εικόνων, φτάνουμε στην πλήρη ακινησία του ήρωα, στην τελευταία σεκάνς. Μεταξύ των δύο κείται η επιμνημόσυνη ακολουθία, με τον πόνο, την απώλεια, την αποδοχή της. Η στερνή πράξη του ταξιδιώτη είναι να απορρίψει όχι μόνο τον πατέρα Οδυσσέα, αλλά και τη μητέρα Πηνελόπη, ταπεινωμένος και χαροκαμένος, έτσι ώστε να φτάσει στην τελική μοναξιά, έχοντας κάνει τον κύκλο του. Η ιστορία έχει φτάσει στο τέλος της. Τα Κύθηρα δεν είναι νησί, αλλά το ίδιο το ταξίδι.

*«Film Quarterly», τχ. 41, Φθινόπωρο 1987.
Μετάφραση (από τα αγγλικά): Μαίρη Κιτρορέφ.*