



Ηλεκτρονικό περιοδικό της
Ιεράς Μητροπόλεως
Κυρηνείας



ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ

Ο ΕΡΩΤΑΣ, Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΩΜΑ. ΠΕΡΙΔΙΑΒΑΣΗ
ΣΤΑ ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΤΟΥ PATRICE
LECONTE, LE PARFUM D' YVONNE ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΟ ΣΤΗΝ
ΑΠΡΟΣΜΕΝΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ ΜΕ ΤΟΝ
(ΑΛΛΟ) ΕΑΥΤΟ ΤΗΣ ΣΤΟΝ ΚΑΘΡΕΦΤΗ ΤΗΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 11

2021

Μιχάλης Μιχαήλ*

Ο ΕΡΩΤΑΣ, Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΩΜΑ. ΠΕΡΙΔΙΑΒΑΣΗ ΣΤΑ
ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΤΟΥ PATRICE LECONTE, *LE
PARFUM D' YVONNE*¹ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΟ ΣΤΗΝ ΑΠΡΟΣΜΕΝΗ
ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ ΜΕ ΤΟΝ (ΑΛΛΟ) ΕΑΥΤΟ ΤΗΣ
ΣΤΟΝ ΚΑΘΡΕΦΤΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Abstract: This study discusses the film *Le Parfum d' Yvonne* by Patrice Leconte, a film that belongs in the school of the so-called French cinema. At the heart of the story are the three characters of Yvonne, Victor and René and the volatile balance that develops in their encounter. The highlighting of the dynamics of relationships provides the appropriate reasons for the discussion of the symbolic implications of the story and of the film itself as an artistic creation beyond its commercial value. Through the analysis and the attempt at a hermeneutic portrayal of the film, the three concepts of eros, death and aroma emerge. These concepts summarize the sequence of events in a story that is not strictly linear while setting the foundation of the text and its structure in terms of a film-text analogy. The above constitute the cinematic framework for an introductory reference to the issue of the coexistence of theology and aesthetics. A peculiarity is that the legitimacy of coexistence is examined from the point of view of aesthetics which might open up a new possibility to theological research.

Keywords: Patrice Leconte; Cinema; Coexistence; Absence; Aroma; Aesthetics and theology.

Τρεις άνθρωποι μαζί, μια γυναίκα και δυο άνδρες, σε μια φωτεινή γωνιά του δωματίου, κάθονται σε αναπαυτικές πολυθρόνες, οι κινήσεις είναι αργές, σκόπιμα αργές. Ο χρόνος είναι μεγεθυμένος, το φως περνάει μέσα από τις κουρτίνες και απλώνεται στον χώρο. Στο τραπεζάκι καφέδες, η γυναίκα διαβάζει ένα περιοδικό, ο

* BA, PhD Θεολογίας (Α.Π.Θ.), MA (Καλές Τέχνες), Αγιογράφος-Ζωγράφος

¹ Η ελληνική μετάφραση του τίτλου είναι, *Το άρωμα της Υβόννης*. Η ταινία είναι παραγωγή της Lambart Productions, του 1994. Το σενάριο έγραψε ο Patrice Leconte και είναι βασισμένο στο βιβλίο, *Villa Triste* (1975), του βραβευμένου με Νόμπελ λογοτεχνίας (2014), Patrick Modiano. Στην ταινία πρωταγωνιστούν μεταξύ άλλων οι Jean-Pierre Marielle, Hippolyte Girardot, Sandra Majani, Richard Bohringer.

καπνός από το τσιγάρο του άνδρα συμβάλλει στο αίσθημα ελαφρότητας που εκπέμπει η μικρή σε διάρκεια σκηνή. Ξαφνικά, χωρίς κάποιον προφανή λόγο η ησυχία διαταράσσεται. Ένα χτύπημα στην πόρτα που γίνεται πιο δυνατό, κάποιιοι άγνωστοι άνθρωποι, πανικός, αίμα πάνω στο ρούχο και... τέλος σκηνής.

Μετά από την πιο πάνω περιγραφή προχωρούμε στη διατύπωση της αρχικής ιδέας της μελέτης. Είναι η ιδέα της «καταγραφής» σε ένα μετα-κινηματογραφικό πλαίσιο, η κατασκευή εκ νέου ενός σεναρίου, μιας σεναριακής δομής με μεταβάσεις, η οποία να κινείται σε φαινομενικές ασυνέχειες, να αξιοποιεί τις αντιθέσεις και σταδιακά να προχωράει προς το κτίσιμο της μεγάλης εικόνας με τρόπο ζωγραφικό. Η ταινία που επιλέξαμε γι' αυτό το άρθρο/μελέτημα ορίζεται, μαζί με την ίδια την κινηματογραφική αφήγηση, με την αισθητική που γεννά, καθώς και με τις εμβόλιμες, εκ προθέσεως, θεολογικές προεκτάσεις, πάνω στο κινηματογραφικό σώμα.

Επιστρέφοντας λοιπόν στο θέμα επισημαίνουμε πως πρόκειται για μια σκηνή χωρίς ιδιαίτερη συμβολή ως προς την πλοκή της ταινίας και το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε για την ίδια την ταινία στη σχέση της με τη θεολογία, αφού είναι χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον θεολογικό με τη στενή έννοια του όρου, χωρίς δηλαδή κάποιες άμεσες αναφορές που θα επέτρεπαν τη σύνδεσή της με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με τον θεολογικό προβληματισμό. Η απουσία όμως και αυτή έχει το δικό της μέγεθος, μια οντολογία, η οποία σαν κλωστή ξεκινάει με την αισθητική που διαλύει τις έννοιες και φτάνει, δένοντάς τη με τη θεολογία. Η τελευταία αγκαλιάζει και μετά-μορφώνει, το διαλυμένο χωρίς αφηγηματική συνέχεια σώμα, το πάει στο μετά της αποδόμησης και σχηματίζεται αυτή εντός του.²

Η θεολογία, βγαίνει και αυτή, μαζί με τους πρωταγωνιστές της ταινίας, από την ησυχία της, ανεπιστρεπτή. Χωρίς ιδιαίτερο λόγο, υπάρχουν ίσως χίλιοι λόγοι, αλλά στο τέλος η θεολογία δεν θα μπορούσε να κάνει αλλιώς παρά να ριχτεί στην ζωή, να

² Η δική μας εισαγωγική προσπάθεια αντλεί τα ερείσματά της από το άνοιγμα της θεολογίας στον πολιτισμό. Πρόκειται στ' αλήθεια για μια τάση εντός του σύγχρονου θεολογικού προβληματισμού, στην οποία η μελέτη του πολιτισμού αποτελεί πολύτιμη πηγή, υπό προϋποθέσεις, για την άρθρωση σύγχρονου θεολογικού λόγου. Συνοψίζοντας, άγαρμπα μάλλον, μια τάση με ποικίλες αποχρώσεις, θα λέγαμε πως βασικό χαρακτηριστικό της είναι η αξιοποίηση του δόγματος για τις δυο φύσεις του Χριστού, της Τέταρτης Οικουμενικής Συνόδου της Χαλκηδόνας (451) και της σχετικής πατερικής θεολογίας, για την κατανόηση της εξωστρέφειας ως μιας ποιότητας κατεξοχήν εκκλησιαστικής. Βλ. σχετικά, Χρυσόστομος Σταμούλης, «Θρησκεία, πολιτική κοινωνία. Εισαγωγικά σχόλια με αφορμή το Διάταγμα των Μεδιολάνων», στο *Τί γυρεύει η Αλεπού στο παζάρι*, Αρμός, Αθήνα 2016, σ. 25-61, και ειδικότερα στη σελίδα 56, όπου η τεκμηρίωση της άποψης ότι η Εκκλησία και η θεολογία οφείλουν να είναι πολιτικές.

κουβαλήσει μαζί της τις νόμιμες αγωνίες και τις υγιείς αντιστάσεις της, την προσφορά της και να βγει προς τα έξω, να αναπνεύσει αέρα, να αφεθεί, να «χαθεί»³. Έτσι μπορεί να ελπίζει και αυτή ότι θα βρεθεί κάποια στιγμή κοντά στον Θεό μαζί με τον σημερινό, δικό μας, εν πολλοίς κοσμικό κόσμο.⁴

Εξάλλου το ζητούμενο στην εκκλησιαστική ζωή δεν είναι άλλο παρά η άσκηση των αισθήσεων για να γίνει μπορετό από τον άνθρωπο να οικειωθεί το θείο.⁵ Το ζήτημα όμως σήμερα τίθεται σε πρωτογενές επίπεδο ως ζήτημα επανάκτησης των ίδιων των αισθήσεων οι οποίες έχουν ακυρωθεί εν πολλοίς⁶ και αυτό οφείλεται στην υπερβολή της πληροφορίας και της εικόνας που κατακλύζουν τον καθημερινό βίο.

Ο έρωτας

Μια παρουσίαση της γνωριμίας του Βίκτωρ (Victor Chmara) και της Υβόννης (Yvonne Jacquet) θέτει τις βάσεις γι' αυτό που θα ακολουθήσει, και επιπλέον αποτελεί αφορμή για την εισαγωγή στον τρόπο της αισθητικής του σκηνοθέτη Patrice Leconte.⁷

³ Σπεύδοντας να προλάβουμε παρεξηγήσεις να διευκρινίσουμε ότι δεν υποστηρίζουμε μια ενδεχόμενη απώλεια της ταυτότητας της θεολογίας και της θεολογικής επιστήμης που θα την καθιστούσε αχρείαστη. Απεναντίας η χρήση του όρου «να χαθεί», εδώ στοχεύει στο να δείξει τον δρόμο της εξόδου από την ασφάλεια και από τον κίνδυνο νέκρωσης του ζωντανού σώματος της θεολογίας η οποία οφείλει να βρίσκεται εν κινήσει.

⁴ Για το θέμα της παρουσίας της Εκκλησίας εντός της κοινωνίας, βλέπε ενδεικτικά το, Σταμούλης, *Τί γυρεύει η Αλεπού στο παζάρι*, την ενότητα, «Θρησκεία, πολιτική, κοινωνία. Εισαγωγικά σχόλια με αφορμή το Διάταγμα των Μεδιολάνων», σ. 25-61 όπου ο συγγραφέας κτυπάει τη μονομέρεια είτε αυτή αφορά την κατανόηση της εκκλησιαστικής ζωής ως φυγής από τον κόσμο, είτε αφορά το άλλο άκρο της άρνησης της ορθόδοξης εσχατολογίας για χάρη του παρόντος και της αμεσότητας. Σε κάθε περίπτωση, το πρόσωπο του Χριστού, του Θεού Λόγου που πήρε σάρκα και έγινε άνθρωπος, είναι αυτό που δείχνει τον ορθόδοξο τρόπο, μακριά από διαιρέσεις και αντιλήψεις ηθικιστικής καθαρότητας (βλ. στο ίδιο, σ. 52-53).

⁵ Βλ. ενδεικτικά, Χρυσόστομος Σταμούλης, *Κάλλος το άγιον. Εισαγωγή στη φιλόκαλη αισθητική της Ορθοδοξίας*, Ακρίτας, Αθήνα 2004, σ. 294-319, όπου η παράλληλη ανάγνωση των *Λόγων* του αγίου Πορφυρίου του Κανσοκαλυβίτη με την αισθητική θεωρία του Theodor W. Adorno.

⁶ Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *The MIT press* 62 (Οκτώβριος 1992), σ. 18: "Being 'cheated out of experience' has become the general state [...] In this situation of 'crisis in perception', it is no longer a question of educating the crude ear to hear music, but of giving it back hearing. It is no longer a question of training the eye to see beauty, but of restoring 'perceptibility'".

⁷ Η ταινία αυτή ομολογουμένως δεν είναι από τις πιο γνωστές ταινίες του Patrice Leconte. Η αποδοχή της ταινίας υπήρξε περιορισμένη και αυτό ίσως οφείλεται εν μέρει στον διάχυτο ερωτισμό που υπάρχει και σε άλλες ταινίες του. Εδώ όμως είναι πιο προφανής (βλ. προβολή του γυμνού σώματος) χωρίς όμως ποτέ να παρουσιάζεται εκτός πλαισίου (προβολή για χάρη της προβολής). Δεν είναι απολογητικός ο σκηνοθέτης σε καμία περίπτωση για το ερωτικό στοιχείο ή για την παρουσία του γυμνού αφού αυτά εξυπηρετούν την ευρύτερη αισθητική της ταινίας η οποία κινείται σταδιακά μέσα από την άκρα σωματικότητα στον υπαινιγμό της ευαισθησίας, μιας άλλης

Ο σκύλος της Υβόννης πηγαίνει και κάθεται μπροστά στα πόδια του Βίκτωρ και έτσι γίνεται η αφορμή για να συστηθούν. Πρόκειται για ένα τεράστιο σκύλο ράτσας με άσπρο χρώμα και μαύρες βούλες. Η Υβόννη πληροφορεί τον Βίκτωρ ότι ο σκύλος αυτός πάσχει από μια σπάνια αρρώστια: “He belongs to a very rare breed which suffers from congenital listlessness. Some even commit suicide” («Ανήκει σε μια πολύ σπάνια ράτσα που υποφέρει από εκ γενετής κατάπτωση. Μερικά ακόμα φτάνουν στην αυτοκτονία»)⁸.

Το φουαγιέ ενός ξενοδοχείου, ο σκύλος, μια τυχαία συνάντηση. Η ταινία έχει ήδη ξεκινήσει και μαζί της μια ιστορία ενηλικίωσης, μια περιπέτεια του μαζί, της συνάντησης και της φωτιάς που φωτίζει τα βράδια της ζωής. Μεταξύ του Βίκτωρ και της Υβόννης, αναπτύσσεται μια τρυφερή σχέση, ένας έρωτας που θα τους οδηγήσει στο άκρο της ζωής και του θανάτου, στο οποίο φτάνει κάθε άνθρωπος σε κάποια στιγμή της ζωής του.

Βρισκόμαστε στην αρχή της ταινίας με τον Βίκτωρ να αναρωτιέται, «τι ήταν εκείνο που έγινε έναν Οκτώβρη του '58 (;)» και που έφερε τα πάνω κάτω στην ζωή του.⁹ Μια διαδικασία εσωτερίκευσης όσων έγιναν, τεχνικά πριν ακόμα γίνουν, αφού όπως ήδη σημειώσαμε βρισκόμαστε στην έναρξη. Υπάρχει ένα βαθύτερο/υπόγειο επίπεδο το οποίο κινείται παράλληλα με τη δράση και αλληλοεπιδρά με αυτό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η δράση να μην είναι α-νόητη, δηλαδή γυμνή από νόημα.

πραγματικότητας του «μαζί». Ο χειρισμός αντίθετων ποιοτήτων γίνεται με ζωγραφικό τρόπο και με μαεστρία. Παρ’ όλα αυτά παραμένει ίσως ένα σχέδιασμα κινηματογραφικό, ακατανόητο στην πρώτη ανάγνωση προκαλώντας αμηχανία στον θεατή που δεν μπορεί εύκολα να ακολουθήσει τις υπόγειες διαδρομές τις οποίες χάραξε το ταλέντο του σκηνοθέτη.

⁸ Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης χρησιμοποιώ τους αγγλικούς υπότιτλους που συνοδεύουν την ταινία, η οποία κυκλοφορεί σε DVD.

⁹ Η όλη ιστορία τοποθετείται στη Νότια Γαλλία του 1956 και στο φόντο της ταινίας είναι ο γαλλοαλγερινός πόλεμος, ο οποίος βρίσκεται σε εξέλιξη εκείνη την εποχή. Το ιστορικό στοιχείο δεν επηρεάζει σημαντικά την πλοκή, μόνο σε μερικές από τις σκηνές εισβάλλει απρόοπτα και υπαινικτικά. Αυτό γίνεται με τρόπο ώστε να φέρνει με τη μέθοδο του παραλληλισμού προς στιγμής στην επιφάνεια την άλλη διάσταση των πραγμάτων, τον ρεαλισμό του πολέμου, της μάχης για τη νίκη και την ήττα, της πρωταρχικής διεκδίκησης πίσω από κάθε πράξη του ανθρώπου. Όταν οι νέοι της ηλικίας του Βίκτωρ τρέχουν να πάνε στον πόλεμο από μια ανάγκη να δώσουν διέξοδο στον ξέχειλο νεανικό ανδρισμό τους, αυτός κρύβεται στην ησυχία του απόμερου ξενοδοχείου με το όνομα τσαγιού. Στο ξενοδοχείο αυτό στεγάζονται κυρίως ηλικιωμένοι και όλοι δείχνουν ικανοποιημένοι χωρίς καμιά διάθεση για αλλαγή ή δράση γενικά... Αυτό το κλίμα τον βολεύει, νιώθει πλήρως ενταγμένος. Πώς βρέθηκε όμως εκεί; Πληροφορούμαστε σε κάποιο σημείο της ταινίας πως έφτασε εκεί για να ξεφύγει από τον πόλεμο ο οποίος είχε φτάσει ήδη στο Παρίσι. Εξομολογείται στην Υβόννη όταν αυτή τον ρωτάει: “Why did you leave Paris? / I felt it was getting dangerous for people like me. Too many bombs and round- ups for me. / And what do you do here? / Nothing but I’m fine. If things get worse, we can always go across the lake”.

Η επόμενη αμέσως σκηνή μας τοποθετεί στον χώρο και στον χρόνο, στο καθιστικό του ξενοδοχείου όπου για πρώτη φορά ο Βίκτωρ συναντάει την Υβόννη. Η παρουσία της θα γίνει η αιτία για να αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος βλέπει τον κόσμο, να τον δει πλέον σα μια δυνατότητα και για τον ίδιο. Η παρουσία λοιπόν της Υβόννης στην ζωή του Βίκτωρ αλλάζει τον ίδιο. Έφτασε ο καιρός γι' αυτόν να αφήσει τα περιοδικά για το θέατρο και τον κινηματογράφο με τα οποία περνούσε τις ώρες του. Από τον κόσμο των γραμμάτων / μελέτης βγαίνει στον κόσμο των ανθρώπων· εκτίθεται. Από το ασπρόμαυρο περνάει στο έγχρωμο και μαζί του το ίδιο κάνει —δια της συμπάθειας— και ο θεατής.¹⁰

Η απέναντι πλευρά, ένας τόπος, το αλλού, αλλά και μια περιοχή εντός του ανθρώπου, εκεί όπου ο πόλεμος παύει και τα αντίθετα συμφιλιώνονται. Και να όμως που πρόλαβε τον Βίκτωρ ο πόλεμος μέσα από τον έρωτα: Ο αρχετυπικός πόλεμος των φύλων... Η πιο τρομερή ιστορία είναι αυτή δυο ερωτευμένων, περισσότερο μάλιστα όταν η αγάπη συμφωνεί και η σχέση πορεύεται μπροστά χωρίς κρίσεις. Τίποτα πιο τρομερό από το ομαλό, μια ευθεία που οδηγεί με ταχύτητα επαυξημένη στο υπαρξιακό ρήγμα του θανάτου. Η ζωή —όπως και η μουσική— είναι ακραία, καλλιεργεί εντός της τις πιο μεγάλες εντάσεις χωρίς να χρειάζονται ειδικά γεγονότα που να τις αναδεικνύουν, πολλές φορές μάλιστα αυτά περιορίζουν τη δυναμική των εντάσεων, εντάσσοντάς τις στην περιοχή του ειδικού, της εξαίρεσης.

Ο Βίκτωρ βιώνει μέσα από τη σχέση του με την Υβόννη μια ολική ανατροπή της πραγματικότητάς του, ενώ από την άλλη η Υβόννη ξέρει να ζει μόνο για τη στιγμή. Μοιραία ο χρόνος αποκαλύπτει τη διαφορετικότητα που στο τέλος θα σηματοδοτήσει τον χωρισμό και αυτό δεν σημαίνει ότι τα αισθήματα αγάπης προηγήθηκαν δεν ήταν πραγματικά ή άξια αναφοράς. Η ιστορία προχωράει όμως και έρχεται η στιγμή για την Υβόννη να πάρει την απόφαση για να εγκαταλείψει τον Βίκτωρ. Οι στιγμές πριν

¹⁰ Μέχρι τότε η μόνη ενασχόληση του Βίκτωρ ήταν να μαζεύει και να μελετάει περιοδικά. Το υλικό που μάζεψε είναι μεγάλο. Δεν το αφήνει πίσω. Φεύγοντας το παίρνει μαζί του σε ένα μπαούλο. Καθώς το κουβαλάει αυτό γλιστράει από τα σκαλιά του ξενοδοχείου και κάνει τέτοιο θόρυβο ώστε χαλάει την ηρεμία του ξενοδοχείου από όπου ήρθαν να τον πάρουν, σχεδόν με τη βία, ο Ρενέ με τη συνοδεία της Υβόννης. Η αλλαγή δεν είναι εύκολη. Η υπεύθυνη του ξενοδοχείου σε μια ύστατη προσπάθεια νίκης του βάζει εμπόδιο (σβήνει το φως;), όμως είναι καιρός για τον Βίκτωρ να πάρει την απόφαση... αλλιώς τι; Αλλιώς ίσως έμενε για πάντα στην απραξία, δέσμιος των καταστάσεων, της μοίρας η οποία τον ακολουθεί σε κάθε του βήμα: “You have to move my friend” λέει, μονολογώντας ο γιατρός τη στιγμή που ο Βίκτωρ διευθετεί τον λογαριασμό του ξενοδοχείου, και αμέσως μετά ο θυρωρός τον ξεπροβοδίζει με τα εξής σιβυλικά τα οποία προφέρει με αδιάφορο ύφος ως να επρόκειτο για κάτι το αυτονόητο, μια καθημερινή κουβέντα, μια κοινή συνεννόηση για ένα θέμα που δεν έθιξαν ποτέ: “Goodbye Monsieur. You picked the right time to leave... There you are monsieur. I wish you luck. / -Thank you”.

από τον χωρισμό είναι τρυφερές, οι δυο τους βρίσκονται πολύ κοντά. Είναι αληθινές στιγμές και γι' αυτό η Υβόννη επιλέγει να φύγει κρυφά, χωρίς απολογία, χωρίς να δώσει εξήγηση. Σιωπάει μπροστά στο ανεξιχνίαστο της ερωτικής αμφισημίας. Βλέπουμε την Υβόννη, όταν πια είναι στο τρένο της φυγής, να δακρύζει με βουβά δάκρυα, γι' αυτό που έγινε και πιο πολύ για αυτό που δεν έγινε. Φεύγει χωρίς να το θέλει, σαν η φυγή να είναι φυγή από τον πραγματικό της εαυτό, από μια μοίρα την οποία είδε στα μάτια και φοβήθηκε την αλήθειά της.

Η διάσταση της μοίρας είναι κρίσιμη στην ερμηνεία της ιστορίας. Αγγίζει τα όρια της αισθητικής πρότασης η τακτική του σκηνοθέτη να οργανώνει τις πιο τραγικές σκηνές / στιγμές χωρίς ίχνος δραματικότητας, με τον ποταμό των αισθημάτων να κινείται υπόγεια σε παραλληλία με την κίνηση / δράση, τον ρυθμό. Ο πόνος επιβάλλει τη στάση, τη σιωπή και την ανασκόπηση. Η ζωή όμως είναι μια ακατάπαυστη ροή, δεν αγαπάει το δράμα, δεν σταματάει να ατενίζει τον πόνο, ούτε για να τον αμφισβητήσει. Έτσι οι ήρωες του σκηνοθέτη Leconte δεν αντιστέκονται στη μοίρα, ακολουθούν τους δικούς της βηματισμούς και όταν κάποτε φαίνεται να παρεκκλίνουν αυτό είναι μόνο φαινομενικό, είναι για να τη σπρώξουν ένα βήμα πιο μπροστά. Η προτεραιότητα της ζωής απέναντι στην ιστορία-διήγηση παίρνει ενίοτε τη μορφή μιας μοιρολατρίας: η ζωή φέρνει τον έρωτα και μετά τον θάνατο. Όμως αυτή η διαπίστωση είναι παραπλανητική αν δεν λάβουμε υπόψη πως στην εν λόγω ταινία έχουμε να κάνουμε όχι τόσο με τη μοίρα ως έναν απόλυτο προορισμό παρά μάλλον με την πίστη στην ίδια την ζωή, όχι αυτονόητη, ούτε εύκολη για να την κατακτήσει κανείς. Σε αυτό το πλαίσιο, η απόλυτη αποδοχή, σχεδόν παράδοση στη μοίρα στην ταινία του Patrice Leconte (παρόμοιο μοτίβο βλέπουμε και σε άλλες ταινίες του), μετουσιώνεται σε άσκηση ευθύνης, μια δυνατότητα ελευθερίας παρά περιορισμό της.

Ποιά είναι εν τέλει η Υβόννη; Ποιό το βαθύτερο νόημα των επιλογών της; Πώς ορίζεται τελικά το αόριστο το οποίο την περιβάλλει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και επίσης, από ποιόν προσπαθεί να ξεφύγει όταν παίρνει το τρένο της φυγής; Ερωτήματα, που θα μπορούσαν να απαντηθούν με πολλαπλούς τρόπους, τα οποία μας φέρνουν πίσω στον «εαυτό», στην τάση του ανθρώπου να αποφύγει τη συνάντηση πρώτα απ' όλα με τον εσώτερο του εαυτό: η Υβόννη αδυνατεί να πιστέψει στον εαυτό της και γι' αυτό είναι αναγκασμένη να ακολουθήσει τον περίπλοκο δρόμο των περιστροφών και των περιπλοκών. Το μυστήριο όμως κάποια στιγμή φανερώνεται ότι είναι απλά το κάλυμμα για μια κοινότυπη πραγματικότητα: «Είναι

τεμπέλα», έσπευσε να προειδοποιήσει τον Βίκτωρ ο θείος της Υβόννης,¹¹ και ξαφνικά τα φώτα του γκαράζ με τα παλιά ακινητοποιημένα αυτοκίνητα, ανάβουν.

Οι αλήθειες του θείου κοστίζουν πολύ στον ίδιο αφού αυτές του κρύβουν την άλλη όψη του πραγματικού, αυτή που χωράει την ελπίδα και το όνειρο εντός του. Ο δικός του ρεαλισμός είναι χωρίς μύθο και συνεπώς, χωρίς παρηγοριά. Πώς θα ήταν αλήθεια η ζωή χωρίς όνειρο; Το δίκαιό του θείου της Υβόννης είναι το δικό του λάθος και στο τέλος μέσα από την ανάγνωση της σκηνης βλέπουμε τα όσα προειδοποιητικά λέει για την Υβόννη να στρέφονται σ' αυτόν (στον θείο της Υβόννης). Πρόκειται, δηλαδή, για αλήθειες που αναφέρονται στο δικό του πρόσωπο. Ο σεναριογράφος εδώ δεν προστατεύει καθόλου έναν άνθρωπο κουρασμένο και παραιτημένο από την ζωή, ο οποίος βλέπει με καχυποψία κάθε αλλαγή, όπως και κάθε τι το καινούργιο.

Επιστρέφουμε όμως στον Βίκτωρ, ο οποίος ακούει τις πληροφορίες, αλλά αποφεύγει να πάρει θέση. Η ιδέα που έχει για την Υβόννη δεν φαίνεται να επηρεάζεται από τα όσα ακούει. Αυτό που μετράει και με βάση το οποίο μετρούνται όλα τα υπόλοιπα είναι το όνειρο και ο έρωτας που μεταμορφώνει: Ο Βίκτωρ αγαπάει την Υβόννη γι' αυτό που είναι και αυτό που είναι, είναι κάτι που γίνεται, μια πίστη εκ μέρους του η οποία ανοίγει την πόρτα στην αναζήτηση του αδύνατου. Την αγαπάει λοιπόν επειδή είναι γυναίκα πέραν από την τύχη, ούτε καλός ούτε κακός άνθρωπος, αλλά η ενσάρκωση της ζωής στην οποία χωράνε τα λάθη η αποτυχίες και οι απουσίες όσων δεν μπόρεσαν να είναι παρόντες στη σκηνή της δικής τους ζωής. Αυτή όμως είναι μόνο η αρχή.¹²

Η σύγκρουση δυο χαρακτήρων με διαφορετικές προϋποθέσεις ήταν αναμενόμενη, όμως υπήρξαν ευτυχισμένες στιγμές και βασισμένοι σ' αυτές μπορούμε να δείξουμε

¹¹ Ένας ακόμη χαρακτήρας δορυφόρος στη ιστορία, αντιπροσωπευτικός εκείνων των ανθρώπων που η δυσκολία της ζωής δεν έστερξε να γίνει δημιουργία. Άνθρωποι που βιώνουν το πέρασμα του χρόνου ως πληγή, φοβισμένοι και εκ των προτέρων καχύποπτοι απέναντι σε κάθε αλλαγή: "Sometimes, I wonder what I'm doing in this garage. It's too big for me. Albert left us. Then my wife. And now Yvonne.../ Doesn't she visit you? / Not often. Now she thinks she is Martine Carol. / She will be the new Martine Carol. / Don't be silly. She's too lazy. Yvonne always wanted to live above her means. It's dangerous... very dangerous. She's very provincial. Well, why worry son? I'm fine here, no one bothers me, and there's the smell...". («Μερικές φορές αναρωτιέμαι τί κάνω σ' αυτό το γκαράζ. Είναι πολύ μεγάλο για μένα. Ο Άλμπερτ μας άφησε. Μετά η γυναίκα μου. Και τώρα η Υβόννη.../ Δεν σε επισκέπτεται; / Όχι συχνά. Τώρα νομίζει ότι είναι η Μαρτίν Καρόλ. / Θα γίνει η νέα Μαρτίν Καρόλ. / Μην είσαι ανόητος. Είναι πολύ τεμπέλα. Η Υβόννη πάντα ήθελε να ζει πάνω από τις δυνατότητές της. Είναι επικίνδυνο... πολύ επικίνδυνο. Είναι πολύ επαρχιώτισσα. Λοιπόν, γιατί να ανησυχείς γιε μου; Είμαι καλά εδώ, κανείς δεν με ενοχλεί, και είναι και η μυρωδιά...»).

¹² Ο Βίκτωρ, βλέπει λοιπόν στην Υβόννη μια δυνατότητα: αυτό που θα μπορούσε να γίνει αν ήθελε η ίδια να πάρει την ζωή της στα σοβαρά, την πραγμάτωση του εαυτού εντός του ερωτικού τρόπου.

την άλλη πλευρά του πράγματος την προφητική δηλαδή συνάντηση των καρδιών δυο ανθρώπων, το πολύτιμο της προσπάθειας. Από αυτή την άποψη, η ελαφρότητα της Υβόννης ταίριαζε με τη μετριοπάθεια του Βίκτωρ, η σπίθα της συνάντησης υπήρξε.

Ο θάνατος

Η Υβόννη όμως έχει φύγει και χωρίς αυτήν ο Βίκτωρ εκμηδενίζεται. Βρισκόμαστε στο δεύτερο σκέλος της ιστορίας που εξελίσσεται στην ταινία παράλληλα με το πρώτο: είναι ήδη χειμώνας και μετά από καιρό ο Βίκτωρ επιστρέφει στον τόπο του εγκλήματος, για ποιο λόγο, ούτε ο ίδιος δεν ξέρει. Ποιά φαντάσματα κυνηγάει...; Γιατί το σίγουρο είναι ότι δεν θα βρει την Υβόννη. Το τοπίο είναι μουντό και η ευφορία του καλοκαιριού αποτελεί παρελθόν. Οι πρωταγωνιστές δεν μπορούν να ξεφύγουν από την αμεσότητα του παρόντος και τώρα είναι γι' αυτούς ο καιρός της οδυνηρής γνώσης. Η νύκτα με τα έντονα πράσινα και κόκκινα φώτα αποδεικνύεται πιο αποκαλυπτική από τη μέρα. Ο Βίκτωρ συναντά σε ένα μοναχικό μπαρ τον ένα της τριάδας, τον Ρενέ με τα πολλά πρόσωπα, κάποτε γιατρός κάποτε βασιλιάς, και αυτός όμως τώρα είναι λείψανο της δράσης και της ευφορίας της περασμένης περιόδου του καλοκαιριού.¹³

Μετά από την τρεχάλα της προηγούμενης σκηνής οι δυο έχουν σταματήσει σε μια γωνιά του δρόμου. Θυμούνται τα παλιά και καθώς συζητούν η κουβέντα έρχεται στην Υβόννη: “You don’t seem surprised to see me. / I knew you would come back some day. Lovers like murderers, always return to the scene of the crime. And you had to do it in the winter when I look like shit.... It was Yvonne’s case... with people is simple. You love them either too much or not enough. What have we got ourselves into?”. («Δεν φαίνεσαι έκπληκτος που με βλέπεις. / Το ήξερα πως θα έρθεις πίσω μια μέρα. Οι εραστές όπως του δολοφόνου, πάντα επιστρέφουν στη σκηνή του εγκλήματος. Και έπρεπε να το κάνεις τον χειμώνα που είμαι σαν σκατά... Ήταν η θήκη της Υβόννης... με τους ανθρώπους είναι απλό. Τους αγαπάς παραπάνω απ’ ότι πρέπει ή όχι αρκετά. Σε τί μπλέξαμε;»)

¹³ Σε αυτό το σημείο μέσα από την ιστορία φωτίζεται ο χαρακτήρας του Ρενέ του τρίτου προσώπου στην τριάδα των σχέσεων, του πιο συμβολικού και πιο αντιφατικού από τους άλλους δυο. Τεράστια η αλλαγή και η θλίψη είναι ζωγραφισμένη στις ρυτίδες του προσώπου του ανθρώπου, για τον οποίο μέχρι τότε η λέξη γηρατειά δεν υπήρχε και που ποτέ δεν συμβιβάστηκε με τον χρόνο, τη ροή και την αναπόφευκτη φθορά των πραγμάτων ή αυτό που με μια λέξη θα μπορούσαμε να πούμε απώλεια.

Η υπαρξιακή αγωνία στο αποκορύφωμα. Το μόνο που απομένει είναι ένα τέλος και αργότερα το ίδιο βράδυ, όταν βρίσκεται στο αμάξι με τον Βίκτωρ, ο Ρενέ το έχει αποφασίσει: ζητάει από τον Βίκτωρ να κατέβει για μια στιγμή με την πρόφαση ότι θέλει να του δείξει κάτι το οποίο όπως χαρακτηριστικά του λέει ότι, δεν έχει ξαναδεί ποτέ του και ούτε θα ξαναδεί. Ακολουθεί η πράξη του θανάτου, της αυτοκατάργησης, κατά την οποία ο Ρενέ οδηγεί το αμάξι και μαζί με αυτό τον ίδιο του τον εαυτό στον γκρεμό. Ο Βίκτωρ έκπληκτος παρακολουθεί την εξέλιξη του περιστατικού. Και εδώ όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, αδύναμος να παρέμβει περιορίζεται στο να προσλαμβάνει αυτό που γίνεται.

Η εσωτερίκευση είναι ένα ακόμη εργαλείο αφηγηματικό στα χέρια του Γάλλου σκηνοθέτη. Την παρουσιάζει με τέτοιο τρόπο ώστε να μπερδεύονται τα όρια της αυτονομίας των προσώπων. Χαρακτηριστική η προσπάθεια του σκηνοθέτη σ' αυτό το σημείο να αγγίξει / φτάσει τον θεατή, προσκαλώντας τον σε μια διανοητική εργασία πρόσληψης της σκηνής. Οι πολλοί ταυτίζονται με τον ένα, δηλαδή αυτό που συμβαίνει στον ένα, το νόημά της πράξης, μεταφέρεται. Μια αντιδιαστολή κατά την οποία ο Ρενέ αυτοκτονεί, υπόκειται στην πράξη της αυτοκτονίας, και εμείς οι θεατές δηλαδή βλέπουμε στο πρόσωπο του Ρενέ αυτή τη στιγμή μια δυνατότητα σε σχέση με τον Βίκτωρ. Μια παραδοξότητα, που μας φέρνει ενώπιον μιας θεολογικής έκπληξης, κατά την οποία το τριαδικό σχήμα και ο αντικατοπτρισμός, η μεταφορά των ενεργειών από το ένα πρόσωπο στο άλλο στο πλαίσιο της κοινής τους ιστορίας έχει μια ακούσια, μη ηθελημένη, δια της αισθητικής και μόνο, αλλά με ακρίβεια, αντιστοίχιση με το θεολογικό τριαδικό σχήμα του Θεού Πατέρα του Υιού και του Αγίου Πνεύματος.¹⁴ Χρησιμοποιώ τη λέξη έκπληξη ακριβώς επειδή απουσιάζει η πρόθεση, δεν υπάρχει το σκόπιμο και έτσι μπορούμε να εστιάσουμε στις δυνατότητες

¹⁴ Ο Νίκος Ματσούκας στο βιβλίο του, *Δογματική και συμβολική θεολογία Β*, Π. Πουρνάρας, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 110-111, αναφέρει πως: «Η ένωση και η διάκριση πάντως τόσο στην τρισυπόστατη μονάδα όσο και στην κρίση αποτελεί το θεμέλιο για την ίδρυση από το ένα μέρος της κοινωνικότητας, και από το άλλο του χώρου των διαπροσωπικών σχέσεων, δηλαδή των ίδιων των προσώπων, χώρια από το γεγονός ότι μονάχα έτσι μπορεί να γίνει λόγος για κίνηση, διαφοροποίηση και ποικιλία στην τρισυπόστατη μονάδα και στην κτιστή πραγματικότητα. Γιατί, καθώς τα θεία και ενώνονται και διακρίνονται, η ενότητα της άκτιστης πραγματικότητας δεν είναι μια στατική και απολιθωμένη ακινησία, αλλά μια διαρκής αυτέκφανη προβολή και κίνηση, όπου και πραγματώνεται η ζωντανή διαφορότητα». Αναφέρεται λοιπόν η θεολογία στις κοινές ενέργειες των τριών προσώπων της Αγίας Τριάδας, καθώς και στην κινητικότητα και κοινωνικότητα ως τρόπο ύπαρξης, και εδώ υπεισέρχεται ακόμα μια διάκριση, ανάμεσα στην αΐδια και την οικονομική τριάδα (βλ. σχετικά, στο ίδιο, σ. 94-95). Για περαιτέρω εξηγήσεις, βλ. στο ίδιο σ. 111-112, όπου αναφορά στην ταυτότητα των ενεργειών της Αγίας Τριάδας και πως αυτές κατανοούνται σε σχέση με την έξοδο της τριάδας στον κόσμο.

της αισθητικής, η οποία μπορεί, ακόμη και να υπερβεί τον εαυτό της, φανερώνοντας κάτι ευρύτερο από αυτήν.

Το αυτοκίνητο φλέγεται. Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο του Βίκτωρ ο οποίος παρατηρεί το συμβάν από απόσταση. Πάνω στο φλογισμένο και αλλοιωμένο από το σκληρό φως πρόσωπό του, αποτυπώνεται η ιστορία ως ανάμνηση. Στην υπαρξιακή αυτή παύση που σηματοδοτεί το πέρασμα από την άγνοια στη γνώση, σ' αυτή την ακριβή στιγμή, βρίσκεται η αρχή και το τέλος, τουλάχιστον στο σεναριακό επίπεδο.¹⁵

Ο Βίκτωρ βιώνει ως δικό του τον θάνατο χωρίς όμως ο ίδιος να παύσει να υπάρχει, αφού η ζωή συνεχίζει να είναι παρούσα σ' αυτόν.¹⁶ Ο Ρενέ από την άλλη δεν χάνεται στο πεδίο του συμβολισμού, παρά τις συμβολικές διαστάσεις οι οποίες με ξεκάθαρο τρόπο διαφαίνονται μέσα από την πορεία του κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής ιστορίας. Για τον Ρενέ το τέλος είναι τέλος χωρίς περιστροφές και πέραν από ερμηνείες.

Και σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να κάνουμε ένα σχόλιο σχετικό με το ύφος της ταινίας. Η αναπαραστατικότητα και η πειστικότητα συνιστούν τον ρεαλισμό της ταινίας και αυτός ο ρεαλισμός έχει σημασία. Από την άλλη, ο συνειρμός στον οποίο εντέχνως υποβάλλει τον θεατή ο σκηνοθέτης είναι υπαρκτός και δίνει μια άλλη διάσταση συμβολική, όμως και αυτός, πρέπει να τονιστεί, πως δικαιώνεται μόνο μέσα από την εμμονή στον ρεαλισμό της σκηνοθεσίας. Δηλαδή το σουρεαλιστικό στοιχείο, ενώ εισχωρεί με κάποιο τρόπο, δεν δίνει τον τόνο στην ταινία δεν αποτελεί ύφος, παρά υπάρχει ως εργαλείο αποκαλυπτικό του βάθους μιας κάποιας πραγματικότητας.

Η τραγικότητα αλλά και το εκούσιο της θυσίας¹⁷ που λειτουργεί ως το προσάναμμα για τη φωτιά που δεν είναι τόσο εξωτερική αλλά εντοπίζεται εντός της

¹⁵ Ο Βίκτωρ θυμάται και ενθυμούμενος μετατρέπεται ο ίδιος σε κινηματογραφιστή της ιστορίας. Η διήγηση ξεκινάει από το τέλος γιατί ακριβώς το τέλος είναι η προϋπόθεση για να βρούμε ποιά είναι η αρχή. Χαρά και λύπη μαζί ή και διαδοχικά, το χαμόγελο που μεταμορφώνεται σε σκέψη, η ευθυμία, ο προβληματισμός, όλα αυτά διαδοχικά ζωγραφισμένα στο πρόσωπό του συνοδεύουν τις σκηνές, τις μεταβάσεις από τη μια σκηνή στην άλλη και κυρίως τις ποικίλες εικόνες της μιας Υβόννης.

¹⁶ Ο θάνατος ως το μεθόριο για την όραση της απέναντι πλευράς. Στην ταινία έχει τη μορφή αυτοκτονίας. Ενδεχομένως να χωράει εδώ μια ερμηνεία σε σχέση με την επιλογή στο σενάριο για τον τρόπο του θανάτου η οποία να δηλώνει την επιλογή, τη βούληση, η οποία διαμορφώνει τη μοίρα και ταυτόχρονα την ιστορία. Πάντως κατανοείται ως μια παύση, όχι οριστική, που στοχεύει στη «διάρρηξη» του υπαρξιακού συνόρου του ανθρώπου.

¹⁷ Το στοιχείο αυτό ως μοτίβο εντοπίζουμε να χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη με διάφορες παραλλαγές και στις πιο σημαντικές από τις ταινίες του (βλ. *Monsieur Hire*, *Le mari de la coiffeuse*, *L'homme du train*, *La veuve de Saint-Pierre*, κλπ).

νεανικής ψυχής (του Βίκτωρ), τα τρία πρόσωπα/χαρακτήρες που υπάρχουν εντός μιας ιστορίας που τους υπερβαίνει μετατρέποντάς τους έτσι σε τριάδα δυναμική, συμβολική, το άρωμα που ισοδυναμεί με παρουσία σχεδόν σωματική, ένα μεθόριο της ύπαρξης, μια υπόσχεση ζωής ερωτικής, τουτέστιν αληθινής, όλα τα πιο πάνω αποτελούν συνοψίζουν σε επίπεδο αισθητικής την «πνευματική ελαφρότητα» για την οποία μίλησε ο σκηνοθέτης κάποια στιγμή.¹⁸ Σε ένα άλλο επίπεδο θεολογικό θα μπορούσαν τα πιο πάνω να αξιοποιηθούν ίσως για την αξιοποίηση της απουσίας, το αγκάλιασμα του κοσμικού ιδίως όταν αυτό, στην περίπτωσή μας μέσα από την αισθητική δίοδο, έχει αγκαλιάσει πρώτο, με τον δικό του περιορισμένο τρόπο, το άγνωστο, τη θεολογία δηλαδή χωρίς να την έχει γνωρίσει πρώτα. Χρησιμοποιήσαμε τη λέξη «ίσως», όχι τυχαία, καθώς η διαφορά μεταξύ του θεολογικού και του αισθητικού δεν εξανεμίζεται και ούτε το δίλημμα αίρεται για χάρη μιας ομαλότητας συγγραφικής, μάλλον παραμένει για να φωτίζει τον δρόμο με το φως της αμφισβήτησης και της δημιουργίας που ξεκινάει πάντα από το μηδέν ή σχεδόν από το μηδέν. Η πρώτη εντύπωση στο γύρισμα της σελίδας του βιβλίου της θεολογίας¹⁹ είναι το λευκό, το μηδέν, το κενό που καλεί σε κίνηση, η δυσκολία για το πρώτο βήμα της συνάντησης με τον λόγο που δεν έχει ακόμη γίνει γραφή. Καλείται λοιπόν η θεολογία να κάνει αυτό που δείχνει η αισθητική, το άδειασμα, το αγκάλιασμα του ετέρου.²⁰

¹⁸ Την αναφορά βρίσκουμε στο DVD της ταινίας *Le mari de la coiffeuse* και πιο συγκεκριμένα στον σχολιασμό της ταινίας που περιλαμβάνεται ως επιπρόσθετο υλικό. Η αλήθεια της έκφρασης που συνοψίζει με ακρίβεια το ύφος των ταινιών του Leconte βρίσκεται στην παραδοξότητα που εμπερικλείει: Από τη μια η ελαφρότητα μοιάζει με τη Jazz μουσική που κρύβει όλο το δράμα στον ρυθμό, αλλά και τον ζωγραφικό εξπρεσιονισμό που χωρίς ιδιαίτερη υπομονή, με ενθουσιασμό πιο πολύ, τρέχει πίσω από την αντανάκλαση του φωτός στα πράγματα. Η πνευματικότητα από την άλλη, είναι η κατάκτηση ενός νοήματος, αλλά και η παρουσία μηνύματος στις ταινίες του Leconte το οποίο, εξαιτίας ακριβώς της αισθητικής διαδικασίας αποδόμησης, αποφεύγει τον κίνδυνο της εξαντικοιμενικοποίησης, δηλαδή τον κίνδυνο να προβληθεί καταχρηστικά, ερήμην της ιστορίας (μετατροπή σε ιδεολόγημα).

¹⁹ Βρισκόμαστε ενώπιον μιας νέας πραγματικότητας θεολογικής, μπροστά δηλαδή σε λευκό χαρτί και το ζητούμενο είναι ασφαλώς μια θεολογία η οποία είναι παρουσία πέραν από αφηγήματα, ως εγκυμοσύνη της ζωής, ως το απαραίτητο άδειασμα για την έξοδο προς το άλλο, το αγκάλιασμα του ετέρου, ως το πρώτο βήμα της συνάντησης, το γύρισμα της σελίδας του «βιβλίου» της θεολογίας. Βλ. σχετικά, Σταμούλης, *Κάλλος το άγιον*, ό.π., σ. 321

²⁰ Βλ. ενδεικτικά, Χρυσόστομος Σταμούλης, *Έρωτας και θάνατος. Δοκιμή για έναν πολιτισμό της σάρκωσης*, Ακρίτας, Αθήνα 2009, σ. 138-139, όπου και τα εξής χαρακτηριστικά: «[...] Μια τέτοια κατανόηση και παραδοχή δίνει ίσως στον πολιτισμό της σάρκωσης όρια ευρύτερα από αυτά της Ορθοδοξίας, σαφώς ευρύτερα και από αυτά του συνολικού Χριστιανισμού, και απλώνεται έως εκεί που ο άνθρωπος συναντά το παράδοξο και την αμφισημία, στη χώρα της αγωνίας και του τελευταίου ανθρώπου της γης» (σ. 139).

Το άρωμα

Το άρωμα είναι ο άνθρωπος, είναι η παρουσία δια της ανάμνησης, είναι αυτό που μένει μετά τον χωρισμό αλλά και αυτός που μένει για να δει το τέλος της ιστορίας. Σ' αυτό το σημείο δεν είναι ένα βάθος που μας υπολείπεται, μια επέκταση της ερμηνείας ενδεχομένως, αλλά μάλλον μια «επιφάνεια» η οποία όμως να μην είναι ρηχή, πληκτική αλλά ούτε και φαντασμαγορική, μια «επιφάνεια» της οποίας το βάθος δεν κρύβεται από πίσω, δεν είναι μυστήριο ανεξήγητο, αλλά παρουσία:

Ο Βίκτωρ, σαν να ήταν ο σκηνοθέτης μιας σχέσης, ακολουθεί την Υβόννη. Ανταποκρίνεται στα θηλυκά καλέσματα όμως δεν ξεχνάει το μέλλον της σχέσης, το ταξίδι που σχεδιάζει για τους δυο στην Αμερική, τη χώρα του κινηματογραφικού ονείρου. Ο έρωτας για τον Βίκτωρ συνδέεται με την προοπτική ενός μέλλοντος, και το παρόν που του προσφέρει απλόχερα η Υβόννη, είναι γι' αυτόν η πρώτη ύλη, το υλικό της σχέσης, το πλάσιμο της οποίας όμως θα πρέπει να έχει την ποιότητα μιας διάρκειας. Ακολουθώντας την ροή των πραγμάτων λοιπόν ο Βίκτωρ παραμένει εντός της συνείδησης που από την αρχή τον οδηγεί και δίπλα του, διεκδικώντας την ισοτιμία εντός της σχέσης, βρίσκεται η Υβόννη. Συμμετέχει και αυτή ισότιμα στο παιχνίδι της σχέσης, διεκδικεί τον Βίκτωρ με την επίδειξη της αγάπης. Έρχεται όμως η στιγμή που η Υβόννη φτάνει στο υπαρξιακό της σύνορο όπου καλείται να κάνει την υπέρβαση και εκεί σταματάει.... και η ζωή «συνεχίζεται» μέχρι το αναπόφευκτο του θανάτου στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί.

Η ιστορία προβάλλεται ως ένα σύνολο, εδώ όμως αναφερόμαστε στην ευρυχωρία της προσωπικής ανάγνωσης των πραγμάτων, στην άλλη πραγματικότητα όπου ο θεατής καλείται μετ' επιμονής να κάνει προεκτάσεις, να μπει και ο ίδιος στην ιστορία για να τη διαμορφώσει σε ένα άλλο επίπεδο προσωπικό και να διαμορφωθεί, ίσως με αυτόν τον τρόπο, και ο ίδιος. Μόνο έτσι η έννοια της μοίρας αποκτάει τη σημασία που της αρμόζει ως η κινητήρια δύναμη της ιστορίας της ταινίας. Η δική της δύναμη σπρώχνει τις εξελίξεις, όχι η ανάγκη για συγκεκριμένο τέλος, ή έστω για ένα τέλος με σαφώς προσδιορισμένη συναισθηματική φόρτιση. Το τέλος είναι η κυριαρχία της ζωής με τον παράδοξο τρόπο με τον οποίο αυτή αποτυπώνεται στην ταινία. Ουσιαστικά το τέλος παραμένει ανοικτή υπόθεση με τον σκηνοθέτη να το παραδίνει στα χέρια του θεατή για να το πλάσει όπως αυτός θέλει και μπορεί, να το κάνει δικό του, να το οικειωθεί μαζί με την όλη ιστορία.

Μια μέρα ο Βίκτωρ με την Υβόννη αποφασίζουν να πάρουν το πλοίο της γραμμής για να πάνε στην «αντίπερα όχθη». Ανεβαίνουν στο πλοίο μαζί και κάποια στιγμή αγκαλιάζονται και η Υβόννη εξομολογείται στον Βίκτωρ: “It’s not just you, it’s also myself I drive mad. / Where is this boat bound? / The other side. / Let it take its time then”. (Δεν είναι μόνο εσύ, είναι και ο εαυτός μου που τρελαίνομαι. / Που δένει αυτό το σκάφος; / Στην απέναντι πλευρά. / Άφησέ το να πάρει το χρόνο του τότε). Το ταξίδι ξεκίνησε για την αντίπερα όχθη, όπου δεν φτάνει πόλεμος, εφόσον επιβιβάστηκαν είναι θέμα χρόνου μέχρι να φτάσουν. Η Υβόννη στέκεται στο κατάστρωμα κοντά στην πλώρη και από πίσω βλέπουμε να κυματίζει μια σημαία με κόκκινο χρώμα και στη μέση ένα λευκό σταυρό (πρόκειται για τη σημαία της Ελβετίας). Το πλοίο, το σύμβολο-σημαία, η Υβόννη στο κέντρο του κινηματογραφικού κάδρου, όλα στοιχεία στα χέρια του σκηνοθέτη, συμβολικά εργαλεία μιας άλλης πραγματικότητας που βαλμένα μαζί δίνουν εκ των προτέρων την εικόνα του μετά, της απέναντι όχθης, εκεί όπου είναι στραμμένη η προσοχή της ταινίας (ένα κέντρο αναφοράς).

Ο Βίκτωρ λοιπόν είναι αυτός που κινηματογραφεί την Υβόννη στην πλώρη του πλοίου με φόντο τη σημαία. Ο άνδρας πίσω από την κάμερα, αυτός που επιλέγει, και η γυναίκα το σύμβολο της ζωής αφήνεται στη γοητεία της κινηματογραφικής λήψης: μια ευτυχισμένη στιγμή όπου οι ρόλοι παύουν να είναι ασαφείς και ο έρωτας δικαιώνεται στο μαζί δυο προσώπων του άνδρα και της γυναίκας. Όσο ο άνδρας κρύβεται τόσο περισσότερο φαίνεται η γυναίκα και δια της εικόνας, της καταγεγραμμένης ομορφιάς και της ζωής, βρίσκουμε ξανά τον άνδρα εκ νέου και ως νέον άνθρωπο. Είναι σαφές πως η ολοκλήρωση για τον Leconte βρίσκεται στη συνάντηση των προσώπων η οποία μεταμορφώνει. Συνάντηση όμως με ποιό πρόσωπο, κάτω από ποιές συνθήκες και ένα σωρό από άλλα «πώς», που θα μπορούσαν να δώσουν τροφή για μια καινούργια ιστορία ή και για περισσότερες. Ο χρόνος πάντως στην ταινία για την οποία κάνουμε λόγο διαλύεται και μαζί με αυτόν και η ιστορία ως αυστηρή διαδοχή γεγονότων, για να μείνει στο τέλος η αγάπη με όλα τα στοιχεία που την προσδιορίζουν ως γήινη αλλά ταυτόχρονα και απρόσβλητη από τη φθορά των πραγμάτων.

Το αμάξι ετοιμάζεται για τον τοπικό διαγωνισμό ομορφιάς στον οποίο θα λάβει μέρος η Υβόννη. Η κλεψύδρα στο τραπέζι άδειασε και είναι η σειρά του Βίκτωρ να συνεχίσει με το πλύσιμο του οχήματος. Στη θέση του κάθεται τώρα η Υβόννη: “Are

you going to get married?” («Σκοπεύεις να παντρευτείς;»), τη ρωτάει με νόημα ο γιατρός. Αυτή χαμογελάει χωρίς να πει κάτι. “You are right” («Έχεις δίκιο»), της απαντάει χωρίς να περιμένει τη δική της απάντηση και κατευθύνεται προς τον Βίκτωρ για να συνεχίσει αυτός την εργασία της καθαριότητας. “Go on, let me finish that. It’s not your job”, («Έλα, άσε με να το τελειώσω αυτό. Δεν είναι δουλειά σου»), του λέει και δεν είναι σίγουρο αν η απάντηση αφορά απλά την ετοιμασία του αμαξιού ή κάτι βαθύτερο όπως μας αφήνει να υποψιαστούμε η παραπεμπτική δύναμη των λέξεων. Όταν λοιπόν φτάνει η μέρα του διαγωνισμού η Υβόννη είναι φοβισμένη και προς στιγμή σκέφτεται να ακυρώσει τη συμμετοχή της. Ο Βίκτωρ όμως επεμβαίνει για να διαλύσει τις ανησυχίες της: “I will never make it. / Don’t worry. It’s easier than shooting the film. Five minutes, a few steps for the jury and that’s it!”. («Δεν πρόκειται να τα καταφέρω. / Μην ανησυχείς. Είναι πιο εύκολο από το γύρισμα της ταινίας. Πέντε λεπτά, μερικά βήματα για τους κριτές και αυτό είναι όλο!»).

Στη σκηνή που ακολουθεί ο Βίκτωρ για δεύτερη φορά παρουσιάζεται να κινηματογραφεί την Υβόννη. Στέκεται ψηλά πίσω από τις κερκίδες και κρατάει τη μικρή του κάμερα, καθώς η Υβόννη κατεβαίνει αργά από το αμάξι συνοδευόμενη από τον σκύλο της και κάνει υπόκλιση στους κριτές. Από τη μια βλέπουμε την Υβόννη με το πορτοκαλί της φόρεμα, εντυπωσιακή σαν να είναι αυτή ένα έπαθλο και από την άλλη τον Βίκτωρ, ο οποίος καταγράφει τη στιγμή. Η κινηματογράφηση μια πράξη καταγραφής, εγκλωβισμού του φωτός επάνω στη φιλική επι-φάνεια. Όπως διαφαίνεται στην ταινία, το γεγονός του διαγωνισμού δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, πρόκειται για μια τοπική εκδήλωση, αφορμή για να διασκεδάσουν οι ντόπιοι. Η παρουσία όμως της Υβόννης με την κινηματογράφηση υπερβαίνει το πλαίσιο εντός του οποίου συμβαίνει. Είναι πρωτίστως μια στιγμή μεταξύ αυτής και του Βίκτωρ. Η κάμερα του Βίκτωρ κρατάει την ευτυχισμένη στιγμή, αυτό που μένει στο τέλος, στη μετά την αγωνία περίοδο, όταν ο χρόνος πάψει να είναι απειλή και η κυριαρχία της παροδικότητας επί της ύλης πάψει να υφίσταται.

Στο τέλος της μελέτης μέσα από μια αντίστροφη πορεία (δια της αισθητικής), φτάνουμε ξανά στη θεολογία και η φαινομενικότητα βρίσκει το βάθος που την ορίζει (η θεολογία ως προϋπόθεση της αισθητικής). Ο σκηνοθέτης, το πρόσωπο πίσω από την ταινία, ενσαρκώνεται στα ενδιάμεσα της ιστορίας και σταδιακά από το πίσω μέρος μεταφέρεται σε ένα νοερό πεδίο μπροστά από την ταινία ως μια μορφή ζωντανή και οικεία. Ο «θεολόγος» δεν είναι πλέον ξένος με τον «σκηνοθέτη» και η

τέχνη δια της εξόδου στην ζωή βρίσκει το νόημα της τεχνικής και της ποιότητας προσφέροντας έτσι με τη σειρά της στη θεολογία τη δυνατότητα της ανατροπής. Η απουσία ισοδυναμεί με μια αρχή, ένα ξεκίνημα²¹ και το άρωμα της συνάντησης ακολουθεί ξεχωριστά την αισθητική και τη θεολογία, φωτίζοντας τον μετά την ενηλικίωση —εις μέτρον ηλικίας Χριστού—²² δρόμο.

²¹ Το ξεκίνημα εδώ ασφαλώς δεν συνεπάγεται ακύρωση όλων όσων προηγήθηκαν, άλλωστε κάτι τέτοιο θα υπέσκαπτε την όλη προσπάθεια. Βλ. σχετικά Χρυσόστομος Σταμούλης, *Η γυναίκα του Λωτ και η σύγχρονη θεολογία*, Ίνδικτος, Αθήνα 2008, σ. 265-266.

²² *Εφ.* 4, 10-13: «Ὁ καταβάς αὐτός ἐστι καὶ ὁ ἀναβάς ὑπεράνω πάντων τῶν οὐρανῶν, ἵνα πληρώσῃ τὰ πάντα. Καὶ αὐτὸς ἔδωκε τοὺς μὲν ἀποστόλους, τοὺς δὲ προφήτας, τοὺς δὲ εὐαγγελιστάς, τοὺς δὲ ποιμένας καὶ διδασκάλους, πρὸς τὸν καταρτισμὸν τῶν ἁγίων εἰς ἔργον διακονίας, εἰς οἰκοδομὴν τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, μέχρι καταστήσωμεν οἱ πάντες εἰς τὴν ἐνότητα τῆς πίστεως καὶ τῆς ἐπιγνώσεως τοῦ υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, εἰς ἄνδρα τέλειον, εἰς μέτρον ἡλικίας τοῦ πληρώματος τοῦ Χριστοῦ».

