

Η δύναμις και η δόξα

του Michael Wilmington

Θυμάμαι, όταν είδα το Λόγο (του Dreyer), παραμιλούσα επί τρεις μέρες. Είχα πάθει σοκ. Σαν να 'μουν άρρωστος, μα άρρωστος από χαρά. Μετά το Λόγο, τα μάτια μου... [Ήταν όπως] όταν πρωτάκουσα το «Κοντσέρτο για δύο μαντολίνα» του Vivaldi. Πώς είναι δυνατόν να υπάρχει τέτοια τελειότητα;»¹

Ο καθείς με την επιφάνειά² του. Όταν, το 1989, είδα για πρώτη φορά το *Τοπίο στην ομίχλη* του Αγγελόπουλου, ένιωσα κάτι παρόμοιο. Ο κόσμος αποκτούσε έναν άλλο ρυθμό, καθώς η μια σκηνή μετά την άλλη –εκείνες οι μακριές, αδιάκοπες λήψεις και τα τράβελινγκ, ανατριχιαστικές ποιητικές εικόνες από παρυφές δρόμων, εθνικές οδούς, άγονα ελληνικά τοπία στο θαμπό χειμωνιάτικο φως του σούρουπου– κυλούσαν αδυσώπητα.

Το *Τοπίο...*, ένα λυρικό road movie για την οδύσσεια δύο παιδιών που διασχίζουν μια ονειρική όσο και έρημη τοπογραφία, θυμίζει τον Antonioni της δεκαετίας του '60, το *Στην τύχη, Μπαλταζάρ*,³ τον Wenders, ενώ παράγει τη δική του μοναδική αγνότητα και δύναμη. Ο χώρος που μας αποκαλύπτει, είναι ρεαλιστικός και, ταυτόχρονα, υπερρεαλιστικός. Βενζινάδικα, καφεενία στις παρυφές των δρόμων, ένας άγριος βιασμός στο πίσω μέρος ενός φορτηγού – όλα αυτά μας υποβάλλουν το εδώ και το τώρα. Μια παράξενη χιονόπτωση, ένας παραλιακός δρόμος όπου τα παιδιά κι ο μοτοσικλετιστής φύλακάς τους βλέπουν ένα θεόρατο πέτρινο χέρι που ένα ελικόπτερο το ανασύρει από τη θάλασσα – όλα αυτά μαρτυρούν φαντασία, μνήμη, το παρελθόν.

Είναι μια ταινία-γέφυρα που άργησε πολύ να 'ρθει. Για μας, αυτή τη στιγμή, ο Αγγελόπουλος είναι ένα από τα μεγάλα, άλυτα μυστήρια του κινηματογράφου· ένας απ' αυτούς τους κινηματογραφιστές, όπως ο Ταρκόφσκι, ο Μιζογκούτσι ή ο Οζου, που υφαίνουν ένα μεγάλο μέρος της σταδιοδρομίας τους μακριά από τον αμερικανικό κινηματογράφο, ώσπου να ξεσπάσουν πάνω μας μ' όλη τους τη δύναμη. Ο Αγγελόπουλος έχει γυρίσει δύο από τις πιο όμορφες και πιο στοχαστικές ταινίες της εποχής μας –το *Τοπίο...* και το *Θίασο* (1974-'75)–, αλλά λίγοι τις είδαν και λίγοι τις ξέρουν.

Πόσοι Αμερικανοί έχουν (έστω) ακουστά τις άλλες έξι ταινίες του, παρά τα διαδοχικά βραβεία, μεταξύ των οποίων το Χρυσό και το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία, το Βραβείο Σεναρίου και το Βραβείο Κριτικών (δύο φορές) στις Κάννες, το Μεγάλο Βραβείο στο Σικάγο, το Βραβείο Κριτικών στο Βερολίνο, και περίπου άλλες 20 διακρίσεις; Το *Τοπίο στην ομίχλη*, η δεύτερη ταινία που κέρδισε το ευρωπαϊκό Όσκαρ, το Félix, προβάλλεται στην Αμερική μόλις τώρα, μετά από δύο χρόνια. Ο *Θίασος*, παρά τα εγκώμια (μια επιτροπή ιταλών κριτικών τον επέλεξε ως την καλύτερη ταινία της δεκαετίας του '70), παραμένει επίσης άγνωστος. Άγνωστος, λοιπόν. Ωστόσο, με εξαιρετικά κριτικά άρθρα στην Αμερική (Yvette Bir¹/₂ στο «Film Quarterly», Henry Sheehan στο «L.A. Reader», Gerald O'Grady, James Quandt και άλλοι στο Ειδικό Τεύχος που εκδόθηκε με αφορμή την αναδρομική προβολή των ταινιών του Αγγελόπουλου στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης), αλλά και εγκώμια από άλλους κινηματογραφιστές, όπως ο Ακίρα Κουροσάουα, που είπε για τον *Μεγαλέξαντρο* ότι «έχει τέτοια δύναμη, που ο θεατής δεν μπορεί ν' αποσπαστεί από την οθόνη... [ενσταλάζοντάς μου] την κινηματογραφική απόλαυση με την πιο απόλυτη έννοια του όρου».

Η φωνή του είναι μοναδική – ακόμα και στην Ελλάδα. Λυρικοί του κινηματογράφου εμφανίστηκαν και παλαιότερα εκεί –ο Μιχάλης Κακογιάννης, ως ένα σημείο, και ο Νίκος Κούνδουρος (*Μικρές Αφροδίτες*)–, μα η δουλειά τους, σε σύγκριση με αυτήν του Αγγελόπουλου, μοιάζει επιτηδευμένη και ισχνή. Είναι η οπτική του Αγγελόπουλου, όπως του Όζου στην Ιαπωνία και του Ford στην Αμερική, που αλλάζει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνουμε τη χώρα του, το παρελθόν της και τα όνειρά της.

Ως Έλληνας, είμαι ένα κομμάτι του ελληνικού κινηματογράφου, μα όχι με την τοπική, επαρχιώτικη έννοια. Όσον αφορά στο ύφος, όμως, δεν υπάρχει κανένα σημείο επαφής.

Ο Αγγελόπουλος απέκτησε τις γνώσεις του στο εξωτερικό, στο Παρίσι, ως ένας από τους φανατικούς του κινηματογράφου που στοίχειωναν τη Cinémathèque του Langlois. (Αργότερα, τον απέβαλαν απ' τη σχολή κινηματογράφου, επειδή διαφώνησε με τους καθηγητές του.) Η πολιτική του παιδεία, όπως λέει, οφείλεται σ' ένα χτύπημα που δέχτηκε στο πρόσωπο από το γκλομπ ενός αστυφύλακα το 1964, όταν η αστυνομία προσπαθούσε να διαλύσει μια διαδήλωση υπέρ του Παπανδρέου. («Το γεγονός αυτό, νομίζω, έπαιξε... καθοριστικό ρόλο στην απόφασή μου να δουλέψω σε μια “αριστερή” εφημερίδα και [να μείνω] στην Ελλάδα».)

Έτσι, η ευαισθησία του, όπως και πολλών φοιτητών της δεκαετίας του '60, καλλιεργήθηκε μέσα απ' την αντίσταση στις κυβερνητικές ακρότητες. Ήταν η δεκαετία όπου η κινηματογραφομανία και η επανάσταση των φοιτητών απλώνονταν,

συχνά χέρι με χέρι, σαν πυρετός από τη μια χώρα στην άλλη. Ξεκίνησε κάτω από το απολυταρχικό καθεστώς των συνταγματάρχων, την εποχή του Ζ, κι ο Αγγελόπουλος, όπως οι συνάδελφοί του στην Ανατολική Ευρώπη, την ΕΣΣΔ, την Πορτογαλία και την Ισπανία του Franco, αναγκαζόταν να δουλεύει μ' ένα είδος ανατρεπτικού κώδικα – στις πρώτες τρεις ταινίες του, στέλνοντας μηνύματα πάνω απ' τα κεφάλια της λογοκρισίας. Μα όπως όλοι οι cinéastes/cinéphiles⁴ – όπως οι Godard, Scorsese, Bertolucci– οι επαναστατικές αφετηρίες του είχαν όλες προηγούμενο...

Κοιτάζτε, δεν ξέρω τι σχέση έχουν με τον κινηματογράφο οι νεότεροι κινηματογραφιστές, αλλά για μας, για τη γενιά μου και για μένα προσωπικά, υπήρξε μια πυρετική συμβίωση.

Δύο [κινηματογραφικά είδη] μ' έχουν επηρεάσει ως θεατή και αργότερα έμειναν μέσα μου και δούλευαν υπόγεια: το αμερικάνικο μιούζικαλ, δηλαδή οι ταινίες του Minelli, του Stanley Donen, και το αμερικάνικο αστυνομικό της χρυσής εποχής [...] με τον Billy Wilder, τον Huston και, λίγο πριν, με τον Hawks.

Όπως οι «αριστεροί» σκηνοθέτες του Χόλιγουντ της δεκαετίας του '40, έτσι και ο Αγγελόπουλος ξεκινά (το 1970) με μια μαυρόασπρη αστυνομική ταινία, την *Αναπαράσταση*. Αυτή η πρώτη ταινία αφηγείται ένα έγκλημα πάθους στο στίλ του *Ossessione*, που εκτυλίσσεται με κινητήριους μοχλούς την αστυνομική και τη δημοσιογραφική έρευνα. Είναι ένα έγκλημα δεμένο με το τοπίο, το ερειπωμένο χωριό Τυμφαία, στην Ήπειρο. Αυτός ο φόρος τιμής στο φιλμ-νουάρ βγάζει ταυτόχρονα στην επιφάνεια και δύο εμμονές-κλειδιά: την ελληνική γη και τα εγκλήματα που είναι θαμμένα μέσα της. Μελετήστε τη γη, μας λέει η ταινία, και θ' ανακαλύψετε τραγωδίες μέσα της, όπως το πτώμα του συζύγου στην *Αναπαράσταση*, που είναι θαμμένο στον κήπο, κάτω απ' τα κρεμμύδια.

Στις *Μέρες του '36* (1972), ο Αγγελόπουλος κατακτά πλήρως το μοναδικό στίλ του: έναν τρόπο να καταγράψεις τον τρόπο με το να προσηλώνεσαι σε μασκοφορεμένα πρόσωπα, κάνοντας το κοινό να συνειδητοποιήσει αυτό που δεν δείχνεται. Οι *Μέρες του '36* ανα-παράγουν ένα ιστορικό περιστατικό, που συνέβαλε στην εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας. Σε μια φυλακή, ένας πληροφοριοδότης της αστυνομίας, ομοφυλόφιλος και μικρέμπορος ναρκωτικών, που έχει σχέσεις μ' έναν υπουργό της Συντηρητικής Παράταξης, απάγει τον υπουργό και τον κρατάει όμηρο, μετά τη σύλληψή του για τη δολοφονία ενός «αριστερού» συνδικαλιστή.

Κανονικά θα περιμέναμε να μας μπάσουν στο κελί, σε αίθουσες συνεδριάσεων, να παρακολουθήσουμε πώς εξυφαίνονται οι πλεκτάνες και οι συνωμοσίες. Όμως, μοιάζει να σκαλώνουμε συνεχώς στην περιφέρεια – σ' ένα διάδρομο, πάνω από μιαν αυλή, έξω από μια κλειδωμένη πόρτα, στις παρυφές μιας σύσκεψης όπου τα νοήματα και οι προθέσεις συσκοτίζονται, σ' έναν μακρινό αγρό να παρακολουθούμε πρόσωπα που μιλούν λίγο έως καθόλου. Όλα είναι έμμεσα, απόκρυφα – απειλητικά.

Η [ελληνική] δικτατορία είναι ενσωματωμένη στη μορφολογική δομή της ταινίας [Μέρες του '36]. Η αναγκαστική σιωπή ήταν μια από τις συνθήκες κάτω απ' τις οποίες δουλέυαμε... Αν επιχειρούσα να εκφραστώ πιο καθαρά, θα με λογόκριναν. Έτσι, έκανα την ταινία με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να συνειδητοποιεί ότι είχε ανάμιξη και η λογοκρισία.

Ο Κώστας Γαβράς, στο Ζ, εκτοξεύει ένα σφοδρό «J'accuse»⁵ κατά των συνταγματάρχων (από τη σιγουριά της Αλγερίας και της Γαλλίας όπου γύρισε την ταινία του). Ο Αγγελόπουλος, κάτω απ' την μπότα τους, κάνει δήθεν πως δε βλέπει, μας εμποτίζει με μια μελαγχολική, στοχαστική διάθεση (η επνυί⁶ της καταπίεσης), μας δείχνει βίαια, ταραχώδη γεγονότα από απόσταση: μάταιες εξεγέρσεις και αποδράσεις στην αυλή της φυλακής – όλα μέσα σ' ένα εκτυφλωτικό φως, ζεστά κίτρινα, άσπρα της κιμωλίας. Οι κανονικές δραματικές συγκρούσεις είναι σβησμένες. Η καταπίεση μετατρέπεται σε δραματικό εργαλείο, που ξεδιπλώνεται καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, για να μας υποβάλει επίπεδα που δε δείχνονται. Αυτή τη μέθοδο (καθώς και το θαυμασμό του για τους Murnau, Μιζογκούτσι, Antonioni, Welles, Dreyer) ο Αγγελόπουλος την κράτησε ακόμα κι όταν εξέλιπε το αρχικό ερέθισμα (ο φασισμός). Παρατηρήστε τον κόσμο με πολλή προσοχή, μας λέει. Εντοπίστε και εξετάστε κάθε στοιχείο. Στοχαστείτε γύρω απ' αυτό. Προσπαθήστε να μαντέψετε τι πραγματικά συμβαίνει.

Στις *Μέρες του '36*, ο Αγγελόπουλος μας φέρνει αντιμέτωπους, όσο πιο άμεσα γίνεται, με το δίλημμα του λόγου σε μια χώρα όπου δεν μπορεί κανείς να εκφραστεί ελεύθερα. Η *σιωπή* του είναι εύγλωττη. Και ο Αγγελόπουλος έγινε αυτό ακριβώς: ο σκηνοθέτης της εύγλωττης σιωπής: ο σκηνοθέτης που, αντί να επικεντρώνει την προσοχή του στους χαρακτήρες, την επικεντρώνει στο τοπίο γύρω τους. Στις πρώτες του ταινίες, τα πρόσωπά του είναι λιγότερο άτομα και περισσότερο ομάδες, λιγότερο ομάδες και περισσότερο σχήματα της γης, χαμένα μέσα σ' αυτό που τα περιβάλλει – το έδαφος, τον ουρανό, τη θάλασσα. Ήδη στην *Αναπαράσταση* το τοπίο είναι σχεδόν ο «κακός» της ταινίας. Από τις *Μέρες του '36* ως τον *Μεγαλέξαντρο* είναι ο πρωταγωνιστής ή ο ανταγωνιστής. Μετά, στην τελευταία «τριλογία» του, υποχωρεί πάλι, γίνεται φόντο, περιβάλλον, εξακολουθώντας να δυναστεύει τους ανθρώπους. Όλες οι τελευταίες ταινίες

του Αγγελόπουλου πηγάζουν από έναν στοχασμό γύρω απ' τη γη. Κι όλες λυγίζουν κάτω απ' το βάρος της μαρτυρίας ενός τρομερού παρελθόντος.

Η αρχική εμμесότητα επιβιώνει και στις μετέπειτα, τις πιο «ψυχολογικές» ταινίες του: στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1983), στο *Μελισσοκόμο* (1986), στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988). Στο *Τοπίο...*, ο Αγγελόπουλος εντείνει το σοκ μιας εξουθενωτικής σκηνής βιασμού, αρνούμενος και πάλι να μας τη δείξει. Στυλώνει την κάμερά του πάνω στην κλειστή καρότσα του φορτηγού όπου γίνεται ο βιασμός, με τον κόσμο να κινείται γύρω του ανυποψίαστος, έτσι ώστε, κάτω απ' τον απέραντο ουρανό, δίπλα στο δρόμο με την αραιή κίνηση, μέσα στο άγονο χωράφι, η δική μας *αμηχανία* να γίνεται εξίσου τρομερή με τη βία, αλλά και μ' ό,τι συμβαίνει, κατά το πλείστον εκτός πεδίου, στην Ελλάδα και τον κόσμο.

Οι Έλληνες μεγάλωσαν χαϊδεύοντας τύμβους. Εγώ προσπάθησα να κατεβάσω τη μυθολογία από τα ύψη και να τη φέρω στο λαό.

Ο θίασος [ίσως η πιο σημαντική ταινία της δεκαετίας του '70 που δεν έχουμε δει (στην Αμερική)] διαδραματίζεται στην περίοδο 1939-'52. Ο στόχος της είναι επικός (ο Brecht συναντάται με τον Αισχύλο και τον Μιζογκούτσι): ν' αποκαλύψει την πολιτική ιστορία της περιόδου, ενώ επικεντρώνεται σ' ένα θίασο που περιπλανιέται αυτά τα 14 χρόνια σε επαρχίες, πόλεις και χωριά, παίζοντας –κάτω από ολόενα και πιο άθλιες συνθήκες– ένα δημοφιλές ελληνικό λαϊκό έργο, την *Γκόλφω τη βοσκοπούλα* του Περεισιάδη. Οι ηθοποιοί, που ως χαρακτήρες κατάγονται όλοι από τον «Οίκο των Ατρείδων», έχουν ο καθένας και πολιτικές πεποιθήσεις διαφορετικών αποχρώσεων [κυμαίνονται από ενεργούς συνεργάτες των ναζί (Αίγισθος) σε ομορτιστές (Χρυσόθεμη), από «κεντρώους» πατριώτες (Αγαμέμνωνας) σε απολιτικούς (Κλυταιμνήστρα), από «αριστερούς» ιδεαλιστές (Ηλέκτρα) σε κομμουνιστές αντάρτες (Ορέστης)] και ενσαρκώνουν αυτούς τους ρόλους, αλλά κι αυτούς της μυθοπλασίας: ο περιπλανώμενος στρατηγός, η άπιστη γυναίκα, ο προδότης, ο εκδικητής γιος...

Μετά, τους θυμόμαστε πιο πολύ ως θίασο παρά ως άτομα. Καθώς ταξιδεύουν, μέσα στην αναταραχή του πολέμου, αρχίζουν ασυνείδητα να παίζουν την τραγωδία του Αισχύλου. Τα ιστορικά και μυθικά πρότυπα τους υποδουλώνουν τελείως. Το ίδιο και ο χρόνος, που περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του, διαστελλόμενος τυραννικά. Και οι απαλές, γαλάζιες νύχτες, και οι γυμνές μέρες του φθινοπώρου, που συλλαμβάνει ο διευθυντής φωτογραφίας Γιώργος Αρβανίτης, ένας μεγάλος μάστορας του εξω-ρεαλιστικού φωτισμού, μεγεθύνουν τα αινίγματα.

Ο θίασος είναι μια ταινία τεσσάρων ωρών, πασίγνωστη για τα μόνο 80 πλάνα της – ένα πλάνο κάθε τρία λεπτά περίπου. (Σε μια αμερικανική ταινία δράσης, τα πλάνα διαρκούν μόλις μερικά δευτερόλεπτα – ή και λιγότερο.) Ο διάλογος είναι ελάχιστος, αν εξαιρέσουμε τις θεατρικές σκηνές. Αντ' αυτού, σε μεγάλα, συγκινητικά, συχνά βουβά *ταμπλό*, που επαναλαμβάνονται με μια ένταση κι ένα ρυθμό σχεδόν υπνωτικά, παρακολουθούμε: από αλέες, οδομαχίες· απ' την άκρη του δρόμου, παρελάσεις ή συλλαλητήρια· από μιαν αυλή, ένα στρατό που καταθέτει τα όπλα του· και περιοδικά, από μια πλατεία ή έναν εξώστη, το λάιτ-μοτίφ της ταινίας: θεατρικές παραστάσεις που σταματούν, παρενοχλούνται ή διακόπτονται βίαια.

Ο θίασος μιλά για δράματα που είναι αδύνατον να ξεδιπλωθούν χωρίς παρεμβάσεις, για κυβερνήσεις που πέφτουν, για επαναστάσεις που συντρίβονται, για ολόκληρα ρεύματα της Ιστορίας που παρεκκλίνουν. Κατά συνέπεια, είναι μια ταινία που, προφανώς, δεν μπορεί να γυριστεί (κι ας γυρίστηκε)· είναι μια ταινία για τον κόσμο που υπάρχει ένα μόλις βήμα έξω από την οπτική του δράματος και συνεχώς το παρενοχλεί ή το μεταβάλλει· κι είναι μια ταινία για την υπερβατικότητα του χρόνου.

Τα γεγονότα εγχέονται συνεχώς το ένα μέσα στο άλλο. Βαδίζουμε σ' ένα δρόμο, κατά τη διάρκεια της προεκλογικής εκστρατείας του 1952, και καταλήγουμε σε μια πλατεία το 1939, όπου ανακοινώνεται η επικείμενη επίσκεψη του Goebbels. Η χρήση του μονοπλάνου επιτρέπει στην ταινία να γλιστράει, σχεδόν ανεπαίσθητα, από τη μια εποχή στην άλλη: μια παρέα τραμπούκοι βγαίνουν από μια αίθουσα χορού το 1946, κατεβαίνουν θορυβώντας τους δρόμους και, λίγα λεπτά αργότερα, καταλήγουν σε μια προεκλογική συγκέντρωση των Συντηρητικών, το 1952. Η ταινία αρχίζει – μετά από μια συγκινητική, βουκολική εισαγωγή με ακορντεόν– με το θίασο να φτάνει σε μια μικρή επαρχιακή πόλη, το 1952, και τελειώνει όταν ο (πολύ διαφορετικός) θίασος φτάνει στο ίδιο χωριό το 1939, φορτωμένος με το βάρος τού ίδιου του μέλλοντός του.

Αυτή η εντυπωσιακά έμμεση μορφή ήταν, εν μέρει, και υπεκφυγή. Ακόμα και οι παραλληλισμοί με τον Αισχύλο μπορεί να είναι κάτι σαν τέχνασμα του Αγγελόπουλου, προκειμένου να εξασφαλίσει την άδεια των Αρχών για μια όντως ανατρεπτική ταινία. Υπάρχουν τρεις υποδιαιρέσεις σε «πράξεις», όπου τα πρόσωπα –ο Αγαμέμνωνας, η Ηλέκτρα και ο Πυλάδης– μας αφηγούνται κρίσιμα γεγονότα εκτός πεδίου: τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922), την προδοσία του 1944 απ' τη μεταπολεμική κυβέρνηση «συνασπισμού» και τις διώξεις των «αριστερών». Οι σκηνές αυτές, όμως, που γυρίστηκαν μετά την πτώση της δικτατορίας, είναι και οι μόνες που περιλαμβάνουν απερίφραστες αναφορές. Κατά τα άλλα, καλούμαστε, δίκην ντετέκτιβ, να συναρμολογήσουμε την κομματιασμένη αλήθεια απ' τα *ταμπλό* (τα βλέπουμε

πάντα ολόκληρα), αλλά και να τοποθετούμαστε στον «νεκρό χώρο και χρόνο», όπως τον ονομάζει ο Αγγελόπουλος, εκείνων των ανυπόφορα, αλλά θαυμαστά, παρατεταμένων πανοραμικών και τράβελινγκ.

Αρνούμαι ότι έχω επηρεαστεί από τον [Miklos] Jancs ½! Το πλάνο-σεκάνς υπήρχε ανέκαθεν στον κινηματογράφο – λόγου χάρη, στις ταινίες του Murnau. [...] Αντλώ την τεχνική μου από καθετί που έχω δει. [...] Εξακολουθώ ν' αγαπώ πολύ –και μιλώ από μνήμης, γιατί έχω καιρό να τις δω– τις ταινίες του Murnau, του Μιζογκούτσι, του Αντονιονί... και, πιο πρόσφατα, το Στάλκερ του Ταρκόφσκι... το Ο σώζων εαυτόν σωθήτω του Godard. Και, βέβαια, το Λόγο... [...] Μα οι μόνες συγκεκριμένες επιρροές που αναγνωρίζω, είναι του Orson Welles, για τη χρήση του πλάνου-σεκάνς και του βάθους πεδίου, και του Μιζογκούτσι, για τη χρήση του χρόνου και του χώρου εκτός πεδίου.

Αφού ανακάλυψε τη μέθοδό του, ο Αγγελόπουλος, όπως κάθε μέγας ιδεοληπτικός, την τράβηξε στα άκρα. Σ' όλη τη διάρκεια του *Θίασου* αισθανόμαστε την ταραχή του. Δεν έχει καμιά σημασία αν κατέληξε σ' αυτή τη μορφή από μερική ανεπάρκεια: λ.χ., από ανικανότητα να γράψει διαλόγους, που τελικά τους πετούσε. Εκείνο που έχει σημασία, είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτό το νέο του στυλ παράγει πλήθος σκηνών εκπληκτικής ομορφιάς και δύναμης: οι πεινασμένοι ηθοποιοί να κυνηγούν ένα κοτόπουλο στο χιόνι· τα λάβαρα στον εορτασμό της Απελευθέρωσης, στην Πλατεία Συντάγματος, που ξαφνικά τρέπονται σε άτακτη φυγή· το γαμήλιο γλέντι στην παραλία που διακόπτεται· το στερνό, κουρασμένο χειροκρότημα πάνω απ' τον τάφο του Ορέστη. Η ταινία είναι σαν πίδακας νερού που αναβλύζει από ένα βράχο. Γύρω μας νιώθουμε το βάρος της καταπίεσης· το νιώθουμε να σπάει, να εκφυλίζεται. *Ο θίασος*, σπρωγμένος μακριά απ' το δράμα των χαρακτήρων και των γεγονότων, μας δίνει το δράμα των διακεκομμένων γεγονότων και των αγώνων χαρακτήρων, ενώ μας φέρνει σε άμεση επαφή μ' έναν τόπο που είναι ταυτόχρονα το κινούν αίτιον και ο βασικός μάρτυς.

Η φόρμα είναι αυτή που χαρίζει στο *Θίασο* την ποιότητά του· η Ιστορία και η συγχρονικότητα του χαρίζουν την ένταση· η εκτέλεση, την ομορφιά του. Ίσως ο κόσμος καταλάβει γιατί μερικοί βρίσκουν τόσο συναρπαστικές τις ταινίες του Αγγελόπουλου, αν πω ότι αποτελούνται, απ' άκρα σ' άκρα, από σκηνές μεγάλης δεξιοτεχνίας, όπως η σκηνή του χορού στους *Υπέροχους Αμπερσονς*, η πορεία του αυτοκινήτου-βόμβα στον *Αρχοντα του τρόμου*, οι εφιαλτικές αποπλανήσεις στο *Ουγκέσου μονογκατάρι* – είναι όλες αυτές οι σεκάνς μαζί, γυρισμένες η μια μετά την άλλη, χωρίς να χαλαρώνει ποτέ η ένταση.

Οι ταινίες μου μιλάνε πολύ για τα προβλήματα της εξουσίας – και είναι πολιτικές στο βαθμό που και τα προβλήματα [αυτά] είναι πολιτικά. Στη δικτατορία υπήρχε μια ξεκάθαρη αντιπαράθεση. Υπήρχε περισσότερη συνοχή μεταξύ αυτών που αντιστέκονταν, και περισσότερη συνέπεια στην Αριστερά, που τώρα είναι διαλυμένη και σε σύγχυση...

Ο θίασος, που ξεκίνησε επί δικτατορίας και τελείωσε υπό καθεστώς (σχετικής) δημοκρατίας, κατάφερε να ενοχλήσει ακόμα και τη νέα κυβέρνηση – τόσο, που χρειάστηκε να πάει *λαθραία* στις Κάννες, όπου κέρδισε το Βραβείο Κριτικών. Η επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου, *Οι κνηγοί* (1977), είναι γυρισμένη με τον ίδιο χρονολογικά παμφάγο, υπερθεατρικό, επικό τρόπο. Ο σκηνοθέτης τη στήριξε πάνω σ' ένα περιστατικό, που έμελλε να εμπνεύσει αργότερα και την έκτη ταινία του, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*: το πτώμα ενός αντάρτη, που επέστρεφε σπίτι του, το 1949, βρίσκεται μετά από δεκαετίες, παγωμένο, στα ελληνικά βουνά. Αυτό χρησιμεύει στον Αγγελόπουλο ως πλαίσιο για να δικάσει συμβολικά την ελληνική Δεξιά. Στους *Κνηγούς*, το πτώμα ανακαλύπτεται από μια ομάδα κνηγών, μια παρέα από την άρχουσα τάξη. Όταν εκταφιάζουν τον αντάρτη, διαπιστώνουν ότι οι πληγές του ακόμα αιμορραγούν. Η υπόλοιπη ταινία αποτελείται από στιλιζαρισμένα *ταμπλό*, όπου οι κνηγοί βρίσκονται αντιμέτωποι με τις ανα-στημένες αμαρτίες τους. Στο τέλος, ονειρεύονται την εκτέλεσή τους από σύγχρονους αντάρτες και ξυπνούν στο γκρίζο χάραμα, όπου θάβουν πάλι το πτώμα και –όπως μάταια ελπίζουν– τη συλλογική ενοχή τους.

Απ' όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου, *Οι κνηγοί* είναι αυτή που μου αρέσει λιγότερο, παρ' όλο που δεν έχει λιγότερες αξιόλογες σκηνές απ' όσες οι *Μέρες του '36* ή *Ο θίασος*. Η δυσφορία μου πηγάζει από μια αίσθηση (ίσως εσφαλμένη) ότι ενώ, στο *Θίασο*, οιονεί «ασάφειες» προέρχονται κατά μεγάλο ποσοστό απ' την υπαρξιακή φόρτιση της στιγμής, εδώ είναι διατυπωμένες πιο ακαδημαϊκά. Στις προηγούμενες ταινίες του, ο Αγγελόπουλος αγωνίζεται –διά τεχνασμάτων– ενάντια σε εξωγενείς περιορισμούς. Στους *Κνηγούς* σκιαμαχεί, μάλλον *επιβάλλοντας* τη λογοκρισία παρά παρακάμπτοντάς την. Κατά κάποιο τρόπο, έχει γίνει ο φασίστας του εαυτού του. Αυτή η ανησυχητική εξέλιξη θα γίνει ακόμα πιο ορατή στην επόμενη ταινία του, τον *Μεγαλέξαντρο*.

Είναι κατανοητό. Στο *Θίασο*, ο Αγγελόπουλος τελειοποιεί ένα μοναδικό στυλ και συλλαμβάνει ένα από τα επαναστατικά αριστουργήματα του αιώνα – σε κάθε είδος τέχνης. Μετά, το κίνητρο εξαφανίζεται. Εντούτοις, έχοντας εφεύρει μια καινούργια γλώσσα, είναι υποχρεωμένος να την πάει πιο πέρα. Μια διάνοια σ' ενοχλεί πολύ περισσότερο απ' όσο ένας τεχνίτης, γιατί αποσπά πιο καθολικά την προσοχή σου.

Ο Μεγαλέξαντρος (1980) είναι η ιστορία ενός μυθικού έλληνα ληστή, που ξεκινά ως απελευθερωτής και καταλήγει τύραννος. Στο γύρισμά του, όπως λέει ο Αγγελόπουλος, μετατράπηκε κι ο ίδιος σε τύραννο: αποξενώθηκε τόσο πολύ απ' τους ηθοποιούς και το συνεργείο, ώστε έφτασαν να γράφουν συνθήματα εναντίον του στους τοίχους του μακεδονικού ορεινού χωριού που είχε επιλεγεί για τα γυρίσματα. *Ο Μεγαλέξαντρος* είναι μια οργιαστική ταινία (συναρπαστικά φωτογραφημένη από τον Αρβανίτη, είναι η ταινία που απέσπασε τα εγκώμια του Κουροσάουα και κατέκτησε το Χρυσό Λιοντάρι στη Βενετία), αλλά μερικές φορές είναι και καταπιεστική, σχεδόν ως τα πρόθυρα της ασφυξίας. Ο Αγγελόπουλος ωθεί ορισμένες σκηνές, κυρίως τις μουσικές, στα όρια του πραγματικού πόνου. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ο Omero Antonutti (*Πατέρας αφέντης*) επιμένει ότι ο *Ο Μεγαλέξαντρος* είναι μια αυτοβιογραφική ταινία. Ο Αγγελόπουλος πρέπει να συμφωνεί – ως ένα σημείο. Στην αμέσως επόμενη ταινία του, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, δημιουργεί ένα χαρακτήρα με σαφή αυτοαναφορικά στοιχεία: έναν άλλο σκηνοθέτη, παθιασμένο με την Ελλάδα και το πολιτικό παρελθόν της, που ονομάζεται... Αλέξανδρος.

[Όταν είδα το πρώτο χωριό στα ψηλά] ήτανε μια ανακάλυψη... η ανακάλυψη μιας εσωτερικής Ελλάδας που δεν την ήξερα· ενός εσωτερικού χώρου –αυτού που λέμε μέσα Ελλάδα– που ήταν άγνωστος και που οι περισσότεροι άνθρωποι της γενιάς μου τον αγνοούσαν. Μιλώ για τους ανθρώπους που γεννήθηκαν εδώ [στην πόλη] και έζησαν τα πρώτα τους χρόνια εδώ. Σήμερα πρέπει να ξέρετε ότι είμαι ένας από τους πιο πολυταξιδεμένους Έλληνες στο εσωτερικό της Ελλάδας. Νομίζω ότι ξέρω την Ελλάδα χωριό με χωριό. Δεν λέω πόλη με πόλη, αλλά χωριό με χωριό. Δεν πρέπει να 'χει ταξιδέψει κανείς τόσο πολύ στην Ελλάδα – εκτός ίσως από τους επαγγελματίες γεωγράφους.

Την ίδια εποχή, ο Αγγελόπουλος έχει σαφώς αποφασίσει –ελπίζουμε, όχι χωρίς να λυπάται γι' αυτό– να τροποποιήσει τον απόκρυφο, επικό τρόπο που είχε επινοήσει για το *Θίασο*. Καθώς τώρα πια δουλεύει σε μια αποτυχημένη αστική κοινωνία κι όχι σ' ένα καταπιεστικό, φασιστικό καθεστώς, αντιμετωπίζει μετωπικά τη δυστυχία. Θα αφηγηθεί ιστορίες που είναι σχεδόν ισομερώς έντεχνες, πολυεπίπεδες, φορτωμένες με σύμβολα, πολιτικά πυκνές και ποιητικά συμπαγείς. Και θα συνεχίσει να τις μεταμφιέζει σε συμβατικά δράματα, ψυχολογικές ταινίες «τέχνης», που ιχνηλατούν καταδικασμένους ή αλλοτριωμένους ήρωες μέσα από αναγνωρίσιμα, σύγχρονα τοπία. Αυτός είναι ο τρόπος του πρώιμου Godard, του Bergman, του Antonioni, του οποίου το σεναριογράφου (Tonino Guerra) και τον πρωταγωνιστή (Marcello Mastroianni) δανείζεται για το *Μελισσοκόμο*.

Τώρα ο Αγγελόπουλος θα θάψει τα τεχνάσματά του μέσα στην ταινία, αντί να τα χρησιμοποιεί για να αποπροσανατολίζει ή να φέρνει σε αμηχανία αυτούς που τον καταπιέζουν. Με εξαίρεση την αρχή της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα* [την ταινία εκτός ταινίας (μετά ο «σκηνοθέτης» θα γίνει ο «γιος» του βασικού ήρωα της ταινίας)], χρησιμοποιεί φαινομενικώς ευθύγραμμο και χρονολογικώς ενιαία νήματα αφήγησης. Στο δηκτικό *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ο κεντρικός ήρωάς του είναι ένας εξόριστος «αριστερός» που γύρισε από τη Σοβιετική Ένωση μετά την αμνηστευση των πολιτικών εξοριστών. Ο άνθρωπος αυτός –τον υποδύεται υπέροχα ο ετοιμοθάνατος Μάνος Κατράκης– διαπιστώνει ότι βρίσκεται ακόμα σε ρήξη με την ίδια την κουλτούρα και την επαρχία του. Εδώ, η «ιστορία» είναι κάτι που φαντάζεται ο Αλέξανδρος, ο σκηνοθέτης. Αργότερα, ο «σκηνοθέτης-τύραννος» οπισθοχωρεί πίσω απ' την κάμερα και γίνεται ένα με την ιστορία που αφηγείται.

Κάθε ταινία είναι μια σημαντική ανθρώπινη περιπέτεια... Η σημασία έγκειται στο αν από εξωτερική περιπέτεια μπορεί να μεταμορφωθεί σε εσωτερική...

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* μιλά για έναν γέρο (το «αριστερό» παρελθόν του τόπου), που δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με το παρόν του τόπου του. Ο *μελισσοκόμος* μιλά για έναν άλλο αλλοτριωμένο πρώην «αριστερό», που είναι κι αυτός παιδευμένος ανάμεσα στο παρελθόν (το επάγγελμα του πατέρα του) και στο παρόν (μια ελκυστική κοπέλα που κάνει οτοστόπ και που την παίρνει μαζί του στο ταξίδι του). Το *Τοπίο στην ομίχλη* μιλά για δυο εξώγαμα παιδιά, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, αθώους εξερευνητές (όπως τα παιδιά στα *Απαγορευμένα παιχνίδια* και στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*), που χρόνια ολόκληρα τους βαυκαλίζει η μητέρα τους για το ότι ο πατέρας τους είναι δήθεν στη Γερμανία, και εκστρατεύουν να τον βρουν «πέρα απ' τα σύνορα». Στη διαδρομή τους θα συναντήσουν το Θίασο, στα πρόθυρα της διάλυσής του, με τους ηθοποιούς να απαγγέλλουν σε μια έρημη ακρογιαλιά.

Ο κεντρικός άξονας και στις τρεις ταινίες δείχνει προφανής. Το παρόν έχει γίνει αφόρητο· το παρελθόν, ένας προδομένος μύθος· το μέλλον, ένα αίγισμα, πιθανώς μοιραίο. Αυτό όμως το αδιέξοδο που φαίνεται, είναι άραγε έκφραση/έκκριση ενός μεγάλου πεσιμιστή; Όχι ακριβώς... κι όχι μόνο επειδή, εδώ, η μοίρα είναι μάλλον ατομική παρά συλλογική. Σ' όλες τις ταινίες υπάρχει ένα παράξενο παραθυράκι διαφυγής: η ίδια η ταινία. Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* συντελείται μέσα στο μυαλό ενός κινηματογραφιστή. Τα μελαγχολικά ζευγαρώματα του Mastroianni σκηνοθετούνται μπροστά στην οθόνη ενός εγκαταλειμμένου κινηματογράφου (άδεια και, γι' αυτό, μελαγχολική κι η ίδια). Και το

ομιχλώδες τοπίο μέσα στο οποίο χάνονται τα παιδιά, μπορεί να είναι καταγραμμένο σ' ένα κομμάτι φιλμ που βρήκαν στο δρόμο τους. Ίσως ο Αγγελόπουλος να μη θεωρεί εντελώς χαμένη υπόθεση έναν κόσμο που –παρά την τρέλα, τους πολέμους, τις αιματοχυσίες, τις προδοσίες, τις απογοητεύσεις, τις καταστροφές– έχει ακόμα την ικανότητα να παράγει αυτές τις εικόνες, αυτά τα πλάνα-σεκάνς που, όπως κι όλα τα άλλα «ποντίκια» της Cinémathèque, τις θυμόταν τόσα χρόνια και τις αγάπησε τόσο πολύ.

Ό,τι κι αν έχω κάνει, ό,τι κατάφερε να βγει στο φως, είναι ο εαυτός μου. Αυτό είναι που μετράει, ανεξάρτητα απ' την αναγνώριση, τα βραβεία, τις τιμές...

Σε καλύτερο τόπο και χρόνο (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στις ξένες ταινίες που προβάλλονται στις αμερικανικές αίθουσες), ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δε θα 'χε περάσει σ' εμάς τόσο γελοία απαρατήρητος στα 20 χρόνια της κινηματογραφικής καριέρας του. Αν ανατρέξουμε στη μοίρα των ταινιών, που σπάνια μπορεί να τις δει ακόμα κι ένα κοινό που θα 'θελε πολύ να τις δει, θα μας πιάσει τρέλα. Ο Αγγελόπουλος υπήρξε θύμα και της διεθνούς συγκυρίας, αλλά και της δικής του αδιάλλακτης μανίας για την τελειότητα. Το *Τοπίο στην ομίχλη* (ένα αριστούργημα όπως ο *Δεσμώτης του ιλίγγου*, *Η περιπέτεια*, *Ο επιστάτης Σάνσο*, το *Στάλκερ* ή το *Αγαπημένη μου Κλημεντίνη*) είναι, όπως και ο *Θίασος*, το απόσταγμα όλης της δυναμικής, της ποίησης, όλων των φόβων και των επιθυμιών του δημιουργού του – σ' έναν συγκεκριμένο χώρο, σ' έναν συγκεκριμένο χρόνο. Είναι ένας κόσμος αποκρυσταλλωμένος σε μια εικόνα ή έναν ήχο: το χέρι που αναδύεται απ' τη θάλασσα, ή το ακορντεόν που αρχίζει την παράσταση (μια παράσταση που, το ξέρουμε, θα διακόπτεται πάντα). Λένε ότι, στην Ελλάδα, οι απλοί άνθρωποι αγαπούν την ποίηση και την απαγγέλλουν. Ο Αγγελόπουλος (κι αυτό είναι εντελώς ασυνήθιστο) ανακαλύπτει την ποίηση στη διαφθορά, στην προδοσία, στη μαρτυρία: σε παιδιά που αποξενώθηκαν απ' τον πατέρα τους, σε μια χώρα που αποξενώθηκε απ' την κληρονομιά της, στην παραλυσία του έρωτα, στο ανέφικτο της τέχνης, στην ομίχλη του θανάτου... και, πάνω απ' όλα, στην πλούσια και ηχηρή *σιωπή* ολόγυρά του: εκείνη τη σιωπή της Ιστορίας, της γης, των βουνών, της θάλασσας και του ουρανού – όλα ιδωμένα μέσα απ' το καθηλωμένο βλέμμα, με το οποίο, όπως και ο Conrad, μας οδηγεί τελικά να *δούμε*.