

# Το θέατρο έναντι της εικόνας

της Sylvie Rollet

«Η θεωρία, προσβλέποντας στην οικουμενικότητα, πολύ συχνά ξεχνά από πού ξεκίνησε», γράφει ο Y. Ishaghpour.<sup>1</sup> Γι' αυτόν τον αρχέγονο τόπο, τον πρωταρχικό χώρο της γνωριμίας μου με τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, θέλω να προσπαθήσω να μιλήσω εν πρώτοις. Θέλω να δοκιμάσω να επανέλθω, είκοσι χρόνια αργότερα, στις απαρχές της αισθητικής, πολιτικής και, ακόμα βαθύτερα, ηθικής Αποκάλυψης που έζησα τότε: στην προβολή του *Θιάσου* στο Παρίσι, το 1975.

Μέσα από μια αφήγηση που καλύπτει δεκατρία χρόνια της ελληνικής Ιστορίας (1939-1952), αναδύεται όλη η περιπέτεια του ευρωπαϊκού 20ού αιώνα, η ελπίδα που γεννήθηκε από το μεγάλο επαναστατικό όνειρο και διαψεύστηκε τόσο τραγικά. Η χαοτικά κινούμενη αφήγηση, αντανάκλαση της συλλογικής μνήμης, της μνήμης του θιάσου, της μνήμης του ελληνικού λαού, ασπάζεται τις παλινδρομήσεις της θύμησης, αυτό το «παρελθόν-παρόν» που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνο πάνω σε μια φανταστική σκηνή θεάτρου.

Εξαρχής, λοιπόν, γίνεται σαφές ότι το θέατρο δεν είναι απλώς ένα θεμελιώδες στοιχείο της μυθοπλασίας: είναι κι ο τόπος ενός στοχασμού περί ανα-παράστασης. Ο *Θιάσος* είναι, κατά κάποιο τρόπο, το έργο του Αγγελόπουλου σε μικρογραφία: διαθέτει μια ριζικά νέα αισθητική, υιοθετεί μια δραματουργική αντίληψη συναφή προς το μπρεχτικό «επικό θέατρο» και είναι ριζωμένος στην ιστορία του ελληνικού λαού και του ίδιου του σκηνοθέτη.

## Η τραγική σκηνή

Ο Αγγελόπουλος γεννιέται το 1936, τη χρονιά όπου ο στρατηγός Μεταξάς επιβάλλει τη δικτατορία του. Το 1945, η Απελευθέρωση σηματοδοτεί για την Ελλάδα την απαρχή μιας νέας κατοχής: οι γερμανικές στρατιές δίνουν τη θέση τους στα βρετανικά και, στη συνέχεια, στα αμερικανικά στρατεύματα. Ο ελληνικός λαός σπαράσσεται από τον εμφύλιο πόλεμο ως το 1952, όταν εκλέγεται ο στρατάρχης Παπάγος. Το 1967, οι συνταγματάρχες καταλαμβάνουν με πραξικόπημα την εξουσία. Το 1974, την ώρα που, επιτέλους, πέφτει η χούντα, ο τουρκικός στρατός εισβάλλει στην Κύπρο. Ο Αγγελόπουλος είναι τότε 38 ετών. Στις πρώτες του ταινίες μεγάλου μήκους, στην *Αναπαράσταση* (1970) και τις *Μέρες του '36* (1972), προσπαθεί να σκηνοθετήσει τη σιωπή που επέβαλαν στον ελληνικό λαό οι διαδοχικές δικτατορίες.

Με το *Θιάσο*, ο σκηνοθέτης θέλει, όπως φαίνεται, ν' αποτίσει «φόρο τιμής στη μνήμη». Πράγματι, οι διάφοροι στρατοί κατοχής βάλθηκαν με λύσσα να καταστρέψουν τα πάντα και να τα ξαναχτίσουν απ' την αρχή, για να εξαλείψουν κάθε ίχνος του παρελθόντος, αυτού του τύπου που παραμένει ασύλληπτος για το βλέμμα και που τον καταδιώκει η κάμερα στην ταινία *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη* (1983): επί ματαίω, αφού τα κάδρα της καταγράφουν μόνο προσόψεις σύγχρονων πολυκατοικιών, ολόιδιες μεταξύ τους.

Η επιστροφή στο παρελθόν, η μόνη δυνατή απάντηση σ' ένα παρόν που θέλει να θάψει τις δολοφονημένες εξεγέρσεις πάνω στην οποίες έχει οικοδομηθεί, θ' αποτελέσει τον άξονα άλλης μιας ταινίας μετά το *Θιάσο*: των *Κυνηγών* (1977). Με το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), όμως, τα πράγματα αντιστρέφονται, θαρρείς και η μνήμη των αδελφοκτόνων αγώνων, που έδωσαν τη χαριστική βολή στον βασανισμένο από την ξενική κατοχή ελληνικό λαό, πρέπει επίσης να σβήσει. Ως προς το θέμα αυτό, *Ο Μεγαλέξαντρος* (1980) συνιστά, όπως φαίνεται, ένα καθοριστικό ρήγμα στην ιδιαίτερη σχέση που το έργο του Αγγελόπουλου διατηρεί με το χρόνο: στην τραγική επί της ουσίας σχέση που διατηρεί με το χρόνο μια συνείδηση διχασμένη, η οποία εξεγείρεται με όλα όσα συμβαίνουν και, την ίδια στιγμή, απελπίζεται, αφού τίποτα δεν πρόκειται ποτέ ν' αλλάξει.

Η Ιστορία βιώνεται ως έλλειψη: ο τόπος, ως απουσία: στη συλλογική φαντασία, η Ελλάδα είναι –πάνω απ' όλα– κάτι που δεν υπάρχει πια. «Δεν ξέρουμε πως είμαστε ξέμπαρκοι όλοι εμείς, / δεν ξέρουμε την πίκρα του λιμανιού όταν ταξιδεύουν όλα τα καράβια»<sup>2</sup> λέει ο Σεφέρης. και τους στίχους του παραθέτει ο Αγγελόπουλος στο *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*. Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά, οι αναφορές στην *Οδύσσεια* (καθώς και στα βιβλικά θέματα της *Εξόδου* και της αναζήτησης της Γης της Επαγγελίας) γίνονται όλο και σαφέστερες.

Όλοι οι ήρωες είναι, θα λέγαμε, εξόριστοι. Όλοι τους πρέπει να αποχωριστούν τον κλειστό και προστατευμένο χώρο του οίκου τους, να εγκαταλείψουν τη μητέρα ή τη γυναίκα τους. Όλοι τους ζουν το πρώτο ταξίδι του Οδυσσέα, το οποίο ποτέ δεν εξιστόρησε ο Όμηρος: το ταξίδι της αναχώρησής του απ' την Ιθάκη· γιατί ο οίκος είναι πια ένα κάστρο ευάλωτο στις εξωτερικές επιθέσεις ή στην εσωτερική αγωνία. Έχει πάψει να κατοικείται από καιρό. Στεγάζει πια μόνο ένα διαλυμένο ζευγάρι, όπως στο *Μελισσοκόμο* (1986), που τα παιδιά του έχουν φύγει το ένα μετά το άλλο· ή μια

οικογένεια χωρίς πατέρα, στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), όπου είναι ένα σπίτι αδειανό, καταδικασμένο στο σκοτάδι, κι η παρουσία της μητέρας σημειώνεται σαν μια απλή ακτίνα φωτός κάτω απ' την πόρτα.

Η έννοια της εξορίας είναι κυρίαρχη στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, ο οποίος δεν μπορεί, ως εκ τούτου, παρά να είναι ο κινηματογράφος του χαίνοντος χώρου, του «τραύματος, της ανοιχτής πληγής» που προκάλεσε η κατάρρευση της επαναστατικής ελπίδας για την οποία μιλά ο σκηνοθέτης.<sup>3</sup> Ακούραστη, η κάμερα καταγράφει αχανείς, άδειες εκτάσεις: τη θάλασσα που παίρνει τους πολιτικούς κρατούμενους στο *Θίασο*, ή την έρημη λίμνη, όταν οι επαναστάτες έχουν φύγει κι ο «δηλωσίας» έχει μείνει μόνος του, στους *Κυνηγούς*.

Απ' το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά, όμως, στα κατακεραματισμένα πλάνα, όπου στην προηγούμενη περίοδο καταγράφονταν τα ρήγματα της Ιστορίας, θα προστεθεί και η απώλεια σημείων αναφοράς. Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, τα περιγράμματα σβήνουν, τα παιδιά μοιάζουν να πλέουν, να 'ναι χαμένα στις Μονές των Δικαίων,<sup>4</sup> σ' αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, έξω απ' τον κόσμο. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ανάμεσα στο γέρο και σ' εμάς απλώνεται η θάλασσα. Αισθανόμαστε μιαν αφόρητη ένταση, που πηγάζει από το γεγονός ότι το βλέμμα μας μπορεί να διατρέξει το χώρο, παρ' όλο που είναι αδιάβατος. Τείνουμε προς το βάθος του κάδρου και, την ίδια στιγμή, είμαστε καθηλωμένοι στην ακτή. Στο *Μετεώρο βήμα του πελαργού* (1991), τέλος, τη φανταστική τοπογραφία του ρήγματος χαράσσουν τα αργά οριζόντια τράβελινγκ στα σταματημένα βαγόνια με τους πρόσφυγες, ή η χρήση του champ/contrechamp σε σταθερά πλάνα διαρκείας, στη σεκάνς του γάμου στην ακροποταμιά.

### Από τις αγιογραφίες στα ΜΜΕ

Συμβολικό ή πολιτικό τραύμα, η ρωγή την οποία κληρονομεί η σύγχρονη Ελλάδα, είναι ίδια μ' εκείνην που είχε χαλάσει το πνευματικό οικοδόμημα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, η οποία, βάζοντας τέλος στην Εικονομαχία, διασφάλισε επί μακρόν την κυριαρχία μιας θεόπνευστης αντίληψης της τέχνης.

Η αγιογραφία, για παράδειγμα, δε διαθέτει τη βίαιη προοπτική η οποία, στην περίοδο του μπαρόκ, «σκάβει τα σωθικά»<sup>5</sup> του πίνακα: αντίθετα, χαρακτηρίζεται από πλάνα παράλληλα και αυτόνομα, που δεν έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους. Οι διαφορετικοί αυτοί κόσμοι βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλον και μοιάζουν να συνυπάρχουν αρμονικά μέσα στον πίνακα, με τον ίδιο τρόπο που το ανθρώπινο στοιχείο συμβιώνει στη Δημιουργία με το θεϊκό.

Στον προ της ρηγματώσεως κόσμο, η αναπαράσταση δεν λειτουργούσε ανασταλτικά σε σχέση με την πνευματικότητα. Επίσης, η ταύτιση λαού και τόπου ήταν αυτονόητη: το ίδιο και η ταύτιση ηγέτη και λαού. Απ' αυτή την αντίληψη εκπορεύεται η μορφή του Μεγαλέξαντρου, του αιωνόβιου ήρωα, στον οποίο ο Αγγελόπουλος αφιέρωσε μια ταινία όπου παρουσίαζε τόσο τον «συγκρητικό χαρακτήρα» του μύθου όσο και το αμάλγαμα του βυζαντινού κόσμου.

Πράγματι, η ιστορία του κατακτητή της αρχαιότητας εμπλουτίζεται στο πέραςμα των αιώνων με διάφορα στοιχεία: στοιχεία από το μύθο του Οιδίποδα (ο ήρωας του Αγγελόπουλου παντρεύεται, λόγω χάρη, τη θετή του μητέρα, ενώ ο μυθικός ήρωας σκοτώνει τον πατέρα του) ως το μύθο του Αι-Γιώργη που κατατροπώνει το δράκοντα. Αυτή η «συγκολλητική» ικανότητα της λαϊκής αφήγησης διαφαίνεται επίσης στους πολυάριθμους αναχρονισμούς τής ταινίας: *Ο Μεγαλέξαντρος* αρχίζει στις αρχές του 20ού αιώνα και τελειώνει προ των πυλών της σύγχρονης Αθήνας. Οι δε εικαστικές αναφορές της ταινίας παραπέμπουν τόσο στην αγιογραφία όσο και στη λαϊκή ζωγραφική του Θεόφιλου ή στο Θέατρο Σκιών (το πανί μάς παρουσιάζει επίσης μια δισδιάστατη εικόνα, χωρίς βάθος πεδίου).

Η Ιστορία, ωστόσο, θα έρθει σε συνάντηση του μύθου. Το δράμα στον *Μεγαλέξαντρο* είναι το δράμα του προφήτη που έγινε τύραννος, επειδή ο λαός «έχει ανάγκη να δημιουργεί θεούς, ήρωες»<sup>6</sup> έχει ανάγκη από εικόνες. Το τέλος των ουτοπιών ενυπάρχει στην ίδια τη γέννησή τους: όχι στα τέλη, αλλά στην αρχή του αιώνα (εξ ου και η επιλογή της χρονικής στιγμής που αρχίζει η ταινία): εκτός αν η αποτυχία τοποθετείται ακόμα παλαιότερα. Πράγματι, η επαναστατική ιδεολογία δεν είναι παρά μια μεταμόρφωση του χριστιανικού μεσσιανισμού. *Ο Μεγαλέξαντρος*, λοιπόν, καθίζει στο εδώλιο τόσο το Βυζάντιο όσο και την επαναστατική ουτοπία, η οποία χρεοκόπησε εξαιτίας μιας εγγενούς αντινομίας της: επειδή έδωσε στην ιδέα τη μορφή μιας εικόνας, και στο όνειρο, τη μορφή μιας χώρας.

*Ο Μεγαλέξαντρος* λειτουργεί πράγματι ως συνδετικός κρίκος στο έργο του Αγγελόπουλου: όμως, ήδη από τις πρώτες του ταινίες ήταν εμφανής η θεμελιώδης δυσπιστία του έναντι της «σύγχρονης» εικόνας που χειραγωγεί, της «βιομηχανίας ψευδαισθήσεων» που αποτελούν τα ΜΜΕ. Ήδη από το 1965, η ταινία *Forminx Story*, ένα σχέδιο ταινίας μεγάλου μήκους που ο σκηνοθέτης δεν ολοκλήρωσε, είχε ως θέμα τον κόσμο του θεάματος και τα εφέ του.

Η επόμενη ταινία του, *Η εκπομπή* (1968), θα περιγράψει με κάθε λεπτομέρεια μια ομάδα δημοσιογράφων, η οποία επιδίδεται στην άγρα του «ιδανικού ανθρώπου» που θα γίνει, για μια μέρα, ο «σταν» της εκπομπής τους. Πρέπει να βρουν έναν «ένοχο» όσο γίνεται πιο όμοιο με το πορτρέτο-ρομπότ που έχουν σκιαγραφήσει με αστραπιαίες συνεντεύξεις. Ο λαχνός πέφτει σ' έναν συνηθισμένο υπάλληλο, όταν η εικόνα του φυλακίζεται στον καθρέφτη μιας πουδριέρας. Όσο για το έπαθλο του τυχερού, τη συνάντηση με κάποια ντίβα της εποχής, είναι τελικά ένα απλό φωτογραφικό στιγμιότυπο με την ντίβα, στο οποίο, εν τέλει, βγαίνει μόνος του. Εκτός πεδίου, εκεί όπου υποτίθεται ότι θα στεκόταν η ντίβα, υπάρχει μόνο το κενό. *Η εκπομπή*, λοιπόν, είναι η πρώτη ταινία στην οποία εμφανίζεται το

πρόσωπο του δημοσιογράφου που χειραγωγεί το κοινό ή, απλώς, είναι ανίκανος να διαβεί το κατώφλι το οποίο χωρίζει την πραγματικότητα απ' το είδωλό της· η μορφή του θα σημαδέψει ολόκληρο το έργο του Αγγελόπουλου – απ' την *Αναπαράσταση* ως το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*.

Αργότερα ο Αγγελόπουλος θα βρει στον μπρεχτικό στοχασμό την πολιορκητική μηχανή η οποία θα του επιτρέψει, στις επόμενες ταινίες του, να πολεμήσει την απάτη της εικόνας που προβάλλεται ως «διαφανής». Ενάντια στην κινηματογραφική μυθοπλασία και τον κόσμο των ψευδαισθήσεών της, υπάρχει μόνο μια καταφυγή: το θέατρο ή, για την ακρίβεια, η «θεατρικότητα». Πράγματι: αν θέλει να δείξει κανείς ότι όλος ο κόσμος είναι ένα θέατρο, οφείλει να καταφύγει σε μια «αντι-νατουραλιστική» αναπαράσταση.

### **Τα πάντα είναι θέατρο**

Για τον Brecht, ο καλύτερος τρόπος να καταδείξει κανείς το τεχνητό, να διαρρήξει την «απατηλή» ενότητα του έργου, είναι ο εγκιβωτισμός των αναπαραστατικών τρόπων, η συσσώρευση των «ειδών», η συμπάραθεση των διαφόρων υλικών.

Αυτή την αντίληψη της θεατρικότητας τη συναντάμε στο *Θιάσο*, που εκμεταλλεύεται το συνδυασμό τριών ειδών λόγου: του κινηματογράφου μυθοπλασίας, του ντοκιμαντέρ και του θεάτρου. Παραβαίνοντας τις συμβάσεις του «κινηματογραφικού νατουραλισμού», ο Αγγελόπουλος προσθέτει στους κλασικούς διαλόγους των χαρακτήρων μακρείς μονολόγους, όπου οι ηθοποιοί απευθύνονται στην ίδια την κάμερα, όπως στο ντοκιμαντέρ. Αυτός ο αντι-νατουραλισμός του κινηματογραφικού λόγου αντανακλάται οπωσδήποτε και στους φανταστικούς διαλόγους που προηγούνται, καταδεικνύει τον τεχνητό τους χαρακτήρα και ρηγματώνει την «εντύπωση του πραγματικού» που μας είχε εν αγνοία μας παρασύρει, και συμπάσχουμε με τους χαρακτήρες. Το ντοκιμαντερίστικο εφέ των μονολόγων που απευθύνονται στην κάμερα, υπονομεύεται κι αυτό εκ των έσω, με το μετωπικό καδράρισμα· οι μονόλογοι, έτσι, παραπέμπουν στους θεατρικούς μονολόγους που οι ηθοποιοί απαγγέλλουν επί σκηνής.

Άλλο μέσο εγκιβωτισμού: οι ηθοποιοί εκφέρουν μεν τις ατάκες τους απ' το βουκολικό δράμα, αλλά και, μέσα απ' αυτές, καταφέρνουν να μιλάνε γι' άλλα πράγματα· εκφέροντας το κείμενο, απευθύνονται στον ήρωα του θεατρικού έργου, αλλά και στον ήρωα της ταινίας. Ένας ηθοποιός, λόγου χάρη, θα χρησιμοποιήσει δύο φορές την ίδια ατάκα της *Γκόλφως*, προκειμένου να ειδοποιήσει το σύντροφό του για κάποιον κίνδυνο.

Οι αναπαραστάσεις της ταινίας, λοιπόν, διαταράσσονται συχνά απ' την εισβολή της Ιστορίας. Ωστόσο, η ίδια η ιστορία των θεατρίνων και οι δραματικές στιγμές της αντιμετωπίζονται ως θέατρο. Ο θάνατος του πατέρα και του Ορέστη, λόγου χάρη, σκηνοθετούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε η συγκίνηση να είναι αποστασιοποιημένη. Αντιμετωπίζοντας, λοιπόν, τα πάντα ως θέατρο, μπορούμε να δείξουμε ότι το τραγικό δεν αποτελεί εγγενή ιδιότητα των πραγμάτων, αλλά προκύπτει απ' την αναπαράστασή τους.

Πάντως, το κύριο εργαλείο κατά του νατουραλισμού παραμένει η συναρμογή των διαφόρων επιπέδων της αφήγησης ή της «ανάγνωσης» του *Θιάσου*. Πράγματι, τα πρόσωπα βιώνουν ταυτοχρόνως ένα προσωπικό κι ένα πολιτικό δράμα (ο εραστής της μητέρας είναι και δοσίλογος). Το δράμα τους σχετίζεται με το ρόλο που υποδύονται στο βουκολικό δράμα, αλλά και με τη θέση που κατέχουν ως προς την τραγωδία των Ατρείδων. Ο Τάσος, ο αγαπητικός της Γκόλφως της βοσκοπούλας, είναι επίσης ο πολυαγαπημένος αδελφός της Ηλέκτρας κι ο επαναστάτης που αναλαμβάνει το ρόλο του Ορέστη και σκοτώνει τη μητέρα του και τον εραστή της!

Οι *Μέρες του '36* χαρακτηρίζονται απ' την ίδια έγνοια να παρουσιαστεί η «πραγματικότητα» ως αυτό που πραγματικά είναι: δηλαδή, ως «κατασκευή». Στην πραγματικότητα, αυτό που παρακολουθούμε (το σχέδιο για να σκοτώσουν τον φυλακισμένο, κι ύστερα, η εκτέλεσή του), δεν είναι, για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του J.-P. Tozok,<sup>7</sup> παρά «η άψογη σκηνοθεσία ενός τέλει εγκλήματος: την ώρα που ο σκοπευτής πιέζει τη σκανδάλη, ο άνθρωπος είναι ήδη νεκρός...» Η σκηνοθεσία αυτή λειτουργεί αφ' ενός ως απάτη και αφ' ετέρου ως μετωνυμία ενός ευρύτερου σχεδίου: του σχεδίου κατάληψης της εξουσίας από τον Μεταξά. Συνεπώς, η αινιγματική δομή της ταινίας αναπαράγει την παρωδία και την οφθαλμαπάτη που περιβάλλουν την εξουσία.

Καθ' όλη τη διάρκεια της προβολής, μας διακατέχει ένα αίσθημα ανικανοποίητου, καθώς η κάμερα μας προσφέρει μόνο μια κοντόφθαλμη εικόνα: δεν μπαίνουμε ποτέ στο κελί του φυλακισμένου. Όταν μπαίνουμε στο γραφείο του διευθυντή των φυλακών, βλέπουμε μόνο τα πρόσωπα, ίδια και απαράλλαχτα, των διαφόρων κατώτερων κρατικών λειτουργών (του εισαγγελέα, του διοικητή της χωροφυλακής), αλλά δεν παρευρισκόμαστε στις συζητήσεις τους για την πραγματική ταυτότητα του φυλακισμένου, για τους πραγματικούς λόγους της φυλάκισής του, για τη σχέση που πραγματικά τον συνδέει με τον πρωθυπουργό. Κυρίως, δε βλέπουμε ποτέ τα πρόσωπα των μυστηριωδών τηλεφωνικών συνομιλητών, που θα προκαλέσουν με τις παρεμβάσεις τους τη δολοφονία του φυλακισμένου. Η ταινία, λοιπόν, όντως δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες μας, αλλά επειδή οι προσδοκίες μας ήταν προσανατολισμένες προς λάθος κατεύθυνση. Αλλού θα έπρεπε να κοιτάζουμε: προς το επικείμενο πραξικόπημα. Η «επίκαιρη εικόνα», την οποία μπορεί η κάμερα

να καταγράψει, ορίζεται, λοιπόν, ως «μάσκα». Από κάτω ανοίγεται το κενό. Και το κενό αυτό είναι κυρίως η Ιστορία, του παρελθόντος ή του παρόντος, η οποία, όμως, βρίσκεται πάντα εκτός πεδίου.

Το βλέμμα αδυνατεί να συλλάβει την Ιστορία· συνεπώς, μόνο η μνήμη μπορεί να την αναπαραστήσει. Πρέπει να ξεφύγουμε στο εξής απ' την εικόνα που «αιχμαλωτίζει» η «φαινομενολογική» κάμερα του ντοκιμαντερίστα, η οποία δεν καταγράφει παρά μόνο τα περιγράμματα του κενού.

### Η εικόνα-κατώφλι και «η άλλη σκηνή»

Η φωτογραφία δεν είναι παρά μια εικόνα του θανάτου, λέει πάνω-κάτω ο Roland Barthes.<sup>8</sup> Στο ντοκιμαντέρ *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*, ακούμε τη φωνή του σκηνοθέτη, ενώ βλέπουμε ένα σπίτι πανομοιότυπο με όλα τα υπόλοιπα: «Η σφαίρα του Δεκέμβρη, εκείνου του κόκκινου Δεκέμβρη του '44, μένει ακόμα, σαν πληγή, στο μάρμαρο της πόρτας». Μετά από ένα πανοραμικό στις προσόψεις των σύγχρονων πολυκατοικιών στο κέντρο της Αθήνας, προβάλλει η σιλουέτα ενός κουλουριασμένου σώματος, ζωγραφισμένη με κιμωλία στην άσφαλο. Τότε η φωνή ξαναρχίζει κι απ αριθμεί έναν έναν όλους τους νεκρούς ή, τουλάχιστον, αυτούς που γράφτηκαν στην Ιστορία: τον αντιστασιακό Νίκο Μπελογιάννη που σκοτώθηκε το 1952, το βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη (1963), τον νεαρό Σωτήρη Πέτρουλα (1965), τους φοιτητές στο Πολυτεχνείο (1973)... Ο λόγος του σκηνοθέτη ή του Σεφέρη, οι πίνακες του Τσαρούχη, επιχειρούν να μας παρουσιάσουν μια πόλη που έχει για πάντα χαθεί. Μόνο με τα μάτια της ψυχής μπορούμε να διαβούμε το κατώφλι της.

Όταν, μετά τη σχεδόν ντοκιμαντερίστικη δουλειά των ταινιών *Αναπαράσταση* και *Μέρες του '36*, ο Αγγελόπουλος θα καταφύγει στη «μυθοπλασία» για να σκηνοθετήσει το παρελθόν, αυτή η «αναπαράσταση» θα 'χει πάντα τη μορφή «διαδρομής». Στο *Θίασο*, λόγου χάρη, περνάμε επανειλημμένως μέσα στο ίδιο πλάνο, μέσα στον ίδιο χώρο, από τη μια εποχή στην άλλη, αφού όμως πρώτα το βλέμμα μας προσηλωθεί για κάμποση ώρα σ' ένα άδειο πεδίο: είναι ο χρόνος που η μνήμη χρειάζεται για να λειτουργήσει.

Στους *Κυνηγούς* συναντάμε, φυσικά, την ίδια «ασυμβατότητα» ανάμεσα στο αντιληπτικό μας πεδίο και το προς αντίληψη αντικείμενο, και η απόκλιση αυτή δημιουργείται από την «υπερβολική» διάρκεια των σταθερών πλάνων. Αυτή τη φορά, όμως, ο χώρος της «ανα-παράστασης» παραμένει επιδεικτικά «ακρωτηριασμένος»: όπως, π.χ., στη σκηνή στην αμμουδιά, δίπλα στο ξενοδοχείο όπου έχει συγκεντρωθεί η παρέα των κυνηγών, και οι παλιοί συναγωνιστές κάνουν ότι παίζουν μπάλα, χωρίς μπάλα, σ' έναν φανταστικό ποδοσφαιρικό αγώνα. Η μπάλα «λείπει», επειδή ακριβώς έλειπε και τότε που οι δυο άντρες έπαιζαν μπάλα στη φυλακή. Η παρωδία, όχι μόνο δεν έρχεται σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, αλλά και, αντιθέτως, παρουσιάζεται ως ο μοναδικός τόπος ανάδυσής της.

Οι κατηγορίες του χώρου και του χρόνου θα υποστούν, συνεπώς, κάποιες ανατροπές. Η δράση της ταινίας εγγράφεται σε έναν και μοναδικό χώρο, και εκτυλίσσεται σε 24 ώρες, την 31η Δεκεμβρίου του 1976· όμως η κλασική, δραματουργική ενότητα χρόνου και τόπου υπάρχει μόνο κατ' επίφαση. Πράγματι, το χαρακτηριστικό του θεατρικού χώρου είναι ότι διαιρείται σε δύο εντελώς ανόμοιους και, ταυτόχρονα, αλληλένδετους μεταξύ τους χώρους: τη σκηνή και την αίθουσα απέναντί της. Με τον ίδιο τρόπο που το πραγματικό και το φανταστικό αλληλοαποκλείονται την ώρα που αλληλοσυμπληρώνονται, έτσι κι ο καθένας απ' αυτούς τους δύο χώρους, όταν η κάμερα τον απομονώνει από τον άλλον με μετωπικό καδράρισμα, χαρακτηρίζεται από μια έλλειψη: επειδή ο ορατός χώρος απεικονίζει τον οριστικό διαχωρισμό και το απωθημένο του, λειτουργεί ως σημάδι του αόρατου χώρου.

Το ίδιο συμβαίνει και με τις κατηγορίες του παρελθόντος και του παρόντος. Έτσι, στη σεκάνς με τον φανταστικό αγώνα ποδοσφαίρου, ο εργολάβος θυμίζει στον κομμουνιστή αγωνιστή: «Σήμερα έχουμε 21 του Μάη του '63». Το «παρόν», οροθετημένο σε σχέση με το παρελθόν (τα χρόνια, δηλαδή, του εγκλεισμού τους), είναι στην πραγματικότητα ένα ψευδο-παρόν, αφού το «αληθινό» παρόν της ταινίας είναι η 31η Δεκεμβρίου 1976. «Το παρόν εγγράφεται ως μια φανταστική προβολή στο εσωτερικό μιας άλλης φανταστικής προβολής που λειτουργεί ως παρόν» γράφει ο Αγγελόπουλος.<sup>9</sup> Ο διανοητικός χρόνος, καταναγκαστικός, δεν έχει πια καμιά σχέση με τις λεγόμενες «αντικειμενικές» κατηγορίες της χρονολόγησης. Οι κυνηγοί είναι για πάντα καθηλωμένοι στο παρελθόν και προσπαθούν να ξεορκίσουν τα φαντάσματά τους, ενώ αυτά ξεφυτρώνουν συνεχώς μπροστά τους, όπως το πτώμα του αντάρτη, που έχει σκοτωθεί πριν από 18 χρόνια και το αίμα στην πληγή του (όπως διαπιστώνουν) είναι ακόμα νωπό!

### Εν αρχή ην ο λόγος

Αν η ταινία περιορίζεται στον «φαινομενολογικό ρεαλισμό» της φωτογραφικής εικόνας, τότε παραμένει δέσμια του παρόντος, το οποίο την κατακλύζει με το υλικό του· αν, όμως, επιστρέψει στην ίδια την ουσία του θεάτρου (τη φωνή), τότε η ταινία μπορεί να «διαπεράσει τα επιφαινόμενα». «Βλέπω» δεν σημαίνει «κοιτάζω»: σημαίνει, πρώτα απ' όλα, «ανασυνθέτω μια εσωτερική εικόνα». Για την ακρίβεια, «αντιλαμβάνομαι τον κόσμο» σημαίνει «τον αφογκράζομαι πρώτα μέσα μου».

Μ' αυτή την έννοια, η πραγματική γένεση του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* είναι ιδιαίτερος διαφωτιστική, εφόσον η ταινία έχει ως αφετηρία ένα ποίημα του ίδιου του σκηνοθέτη, γραμμένο πριν από πολλά χρόνια. Απ' το ίδιο ποίημα θα

προέλθει, επτά χρόνια αργότερα, άλλη μια ταινία: *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*: το ποίημα θ' αποτελέσει το μήνυμα του φυγάδα βουλευτή προς τη γυναίκα του: «Είμαι ένας επισκέπτης. / Ό,τι αγγίξω / μου προκαλεί πραγματικό πόνο. / Κι ύστερα, δεν μου ανήκει. / Πάντα έρχεται κάποιος και λέει: / Είναι δικό μου./ Εγώ δεν έχω τίποτα δικό μου».

Και στις δύο περιπτώσεις, λοιπόν, οι εικόνες γεννιούνται από το λόγο. Το ίδιο μας λέει και η εναρκτήρια σεκάνς του *Τοπίου στην ομίχλη*, όπου η φωνή των παιδιών αναδύεται μέσα απ' το σκοτάδι της οθόνης: μια φωνή που ιστορεί τη γένεση του κόσμου πριν από το φως.

Ό,τι δεν έχει πια ούτε τόπο ούτε χρόνο για να πραγματοποιηθεί, μπορεί να γεννηθεί μόνο από τις λέξεις. Έτσι, στο *Θίασο*, στους μονολόγους που οι ηθοποιοί απευθύνουν στην κάμερα (μαγνητοφωνημένες αυθεντικές μαρτυρίες), ο λόγος δημιουργεί μέσα στο κάδρο ένα χώρο διαφορετικό που, την ίδια στιγμή, βρίσκεται και εντός και εκτός του οπτικού μας πεδίου. Η Ηλέκτρα, λόγου χάρη, διηγείται τη Μάχη της Αθήνας, το Δεκέμβρη του '44, που τα θύματά της έχουν λησμονηθεί πια εδώ και πολύ καιρό, σε μια χωματερή, όπου καταλήγουν σωρός τα ανώνυμα σκουπίδια.

Και τον έρωτα επίσης είναι αδύνατον να τον κινηματογραφήσει κανείς. Μόνο η φωνή μπορεί να εκφράσει τον πόνο του έρωτα. Η φωνή της Jeanne Moreau, στη μακρά εξομολόγησή της στο δημοσιογράφο, πλημμυρίζει το σκοτάδι της οθόνης στο *Μετεώρο βήμα του πελαργού*. Μόλις, όμως, ανάβουν οι προβολείς, η φωνή της σβήνει. Αργότερα, όταν ο δημοσιογράφος θα προσπαθήσει να προκαλέσει, υπό την εποπτεία της κάμερας, μια συνάντηση ανάμεσα στον πρώην βουλευτή και τη γυναίκα του, η μηχανή θα καταγράψει, σε γκρο πλάνο, δυο εικόνες χωριστές.

Προκειμένου, λοιπόν, να δούμε, πρέπει να ξεφύγουμε από τις προκατασκευασμένες εικόνες. Ο κύκλος των κομπάρσων, το μπαλέτο των τεχνικών, ο κυκλικός χορός των ψεύτικων αγαλμάτων – όλο το φτιαχτό σύμπαν του κινηματογράφου αναγκάζει το σκηνοθέτη-ήρωα του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* ν' αναζητήσει αλλού την εικόνα εκείνου που, επί του παρόντος, είναι μόνο μια φωνή: «Εγώ είμαι». Η σιλουέτα του πραγματευτή με τη λεβάντα, που εγγράφεται ξαφνικά στον καθρέφτη ενός καφενείου, θα είναι τόσο προφανής και εύθραυστη, όσο και οι οπτασίες. Όμως, η εικόνα στη φάση αυτή δεν είναι ακόμα παρά ένα σημάδι μόνο του προσδοκωμένου. Η οριστική, η μοναδική εικόνα, οφείλει να καταστρέψει την πραγματικότητα, να την υποκαταστήσει. Η πίστη απαιτεί την παραίσθηση, που μόνο αυτή, ως εσωτερική εικόνα, μπορεί να συγχωνεύσει το φαίνεσθαι και το είναι.

Το ερμηνευτικό κλειδί του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* βρίσκεται στην κεντρική, νυχτερινή σεκάνς: ένα αργό τράβελινγκ προς τα πίσω συλλαμβάνει τον Αλέξανδρο να στέκεται για πολλή ώρα στο δρόμο. Ο ήρωας πρέπει να ξεφύγει απ' αυτή τη «μετέωρη» κατάσταση, αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο που προαναγγέλλει το *Μετεώρο βήμα του πελαργού*. Κι εδώ, πάλι, θα διαβούμε το κατώφλι χάρη στη φωνή: τη φωνή του πραγματευτή με τη λεβάντα που λέει: «Εγώ είμαι» και μεταμορφώνει το είδωλο όπως καθρεφτίζεται στο νερό του λιμανιού, στην αδιαμφισβήτητη εικόνα του πατέρα.

Η οπτασία, «ξεριζωμένη» από τον κόσμο των ορατών πραγμάτων, μπορεί να γεννηθεί μόνο μέσα στη σιωπή της εικόνας. Η μουσική και η φωνή, λοιπόν, αποκτούν και πάλι τη λειτουργία του οραματισμού που απώλεσαν στον κλασικό, ομιλούντα κινηματογράφο. Έτσι, οι συγχορδίες του βιολιού στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* ή του ακορντεόν στο *Μετεώρο βήμα του πελαργού* δίνουν υπόσταση σ' έναν τόπο εκτός χρόνου, που το βλέμμα δε θα καταφέρει ποτέ ν' αγκαλιάσει.

Στο έργο του Αγγελόπουλου κυριαρχεί το σχήμα του νόστου, στον τρόπο με τον οποίο συναρθρώνει τις ιστορίες που αφηγείται, σαν μια ανάστροφη διαδρομή, αλλά διαφαίνεται και στην κυκλική δομή της αφήγησης. *Οι κνηγοί* αρχίζουν και τελειώνουν μ' ένα πλάνο σχεδόν πανομοιότυπο. Στην πρώτη σεκάνς, ανακαλύπτουν το πτώμα: στην τελευταία, το ξαναθάβουν. Με μία και μόνη χειρονομία, τόσο η ιστορία που παρακολουθήσαμε, όσο και η ίδια η Ιστορία, ακυρώνονται. Επί της ουσίας, δηλαδή, δεν «συνέβη» τίποτα. Σε τελική ανάλυση, δεν υπήρχε τίποτ' άλλο για να δούμε εκτός από το θάνατο.

Με τον ίδιο τρόπο, *Ο θίασος* αρχίζει στο σταθμό του Αιγίου, με τον αφηγητή να σχολιάζει off: «Φθινόπωρο του '52 ξανάρθαμε στο Αίγιο. Λίγοι από τους παλιούς. Οι πιο πολλοί, καινούργιοι. Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε». Η ταινία τελειώνει στον ίδιο σταθμό, καδραρισμένο με τον ίδιο τρόπο. Το σχόλιο του αφηγητή είναι πανομοιότυπο: μόνο η ημερομηνία αλλάζει: 1939 αντί για 1952. Μ' άλλα λόγια, όταν αρχίζει η ταινία, το δράμα έχει ήδη συντελεστεί, κι εμείς θα το δούμε σε επανάληψη. Η αίσθηση του «συντελεσμένου βιώματος» περικλείει το *Θίασο* και τους *Κνηγούς* σ' έναν καταναγκαστικό χρόνο, θαρρείς και κάθε προσπάθεια δραπέτευσης απ' το προβλέψιμο είναι μονίμως καταδικασμένη σε αποτυχία.

Έτσι, δε μας εκπλήσσει καθόλου που ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί συστηματικά, αλλά και τονίζει, το πανοραμικό 360 μοιρών. Συγχωνεύοντας (π.χ. στο *Θίασο*) δύο εποχές στον ίδιο χώρο, εκφράζει την αιώνια, κυκλική επιστροφή των πραγμάτων, το αμετάβλητο του χρόνου.

### **Από τη γέννηση της τραγωδίας στο λυκόφως των ειδώλων**

Το έργο του Αγγελόπουλου, λοιπόν, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλου σκηνοθέτη, παρουσιάζεται σαν ένα «σταυροδρόμι» και μοιάζει να συμπυκνώνει τη (μεταφυσική) κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας, του χριστιανισμού και της εν κρίσει ευρωπαϊκής συνείδησης.

Στις ταινίες του επανέρχεται επανειλημμένα ο αρχαίος πυρήνας της τραγωδίας των Ατρείδων και του μύθου του Οιδίποδα: η *Αναπαράσταση*, *Ο θίασος*, δανείζονται την πλοκή τους από την αισχυλική *Ορέστεια*, η οιδιπόδεια αιμομικτική σχέση παρουσιάζεται ανάγλυφη στον *Μεγαλέξαντρο* κ.λπ. Το ίδιο γίνεται και με τους χριστιανικούς μύθους (έχουμε τη *Γένεση* στο *Τοπίο στην ομίχλη*, τη μορφή του Χριστού στον *Μεγαλέξαντρο*, τον πλάνητα και ανέστιο στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*). Η ιδέα του ταξιδιού παραπέμπει στην *Οδύσσεια*, καθώς και στην αναζήτηση του Ιερού Γκράαλ.

Τελικά, όμως, η συσσώρευση των αλλεπάλληλων στρωμάτων δημιουργεί κάτι σαν ομίχλη. Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, λόγου χάρη, αμφιβάλουμε τελικά για το τέλος της αναζήτησης: θα οδηγήσει στη Γη της Επαγγελίας ή στο Βασίλειο των Νεκρών; Το δέντρο που διακρίνουν τα παιδιά πέρα απ' το ποτάμι, μοιάζει σαν μήνυμα ελπίδας, αν ξεχάσουμε τους πυροβολισμούς που έκλεισαν την προηγούμενη σεκάνς. Μπορεί ο σκηνοθέτης να επιλέγει και να διεκδικεί με επιμονή μια «αισιόδοξη» προοπτική, όμως η επιλογή του αυτή δεν αίρει την αμφισημία. Το ποτάμι που διάβηκαν τα παιδιά, μοιάζει υπερβολικά με τη μυθολογική Στύγα· κι η βάρκα, με τη βάρκα του Χάροντα, που μετέφερε τους νεκρούς.

Γι' αυτό και η θεατρικότητα στο έργο του Αγγελόπουλου παραπέμπει περισσότερο στην αδιαφάνεια των σημείων που έχει σημαδέψει καθοριστικά την ευρωπαϊκή συνείδηση από την εποχή του μπαρόκ και εξής.

Ο απών ή, μάλλον, ο βουβός Θεός, ο οποίος είναι ανίκανος να δείξει στους ανθρώπους το δρόμο που πρέπει ν' ακολουθήσουν, ενσαρκώνει το τέλος των ιδεολογιών (το θέμα του *Μεγαλέξαντρο*) ή το τραύλισμα της Ιστορίας (όπως το εκφράζει η χαοτική δομή του *Θιάσου* ή των *Κυνηγών*).

Έχουμε επίσης την εύλωτη εικόνα σ' εκείνη τη σεκάνς του *Τοπίου στην ομίχλη*, όταν το γιγάντιο χέρι ενός μαρμάρινου θεού αναδύεται απ' τη θάλασσα και υψώνεται πάνω από τη σύγχρονη πόλη. Όμως, απ' τη γνωστή εικόνα του Χριστού που ευλογεί τα πλήθη στη βυζαντινή αγιογραφία, έχει μείνει μόνο ένα χέρι με κομμένο αντίχειρα.

Αυτή η ολοκληρωτική απουσία του Θεού δημιουργεί ένα χάσμα στο σύμπαν, μια ζώνη ανεξήγητης σκιάς. Όλες οι ταινίες του Αγγελόπουλου έλκουν την καταγωγή τους από ένα θεμελιώδες αίνιγμα: στην *Αναπαράσταση* και στους *Κυνηγούς* έχουμε ένα πτώμα· στις *Μέρες του '36*, στο *Τοπίο στην ομίχλη* και στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, μια εξαφάνιση.

Το κέντρο καταρρέει, λείπει, δεν υπάρχει πια σταθερό σημείο αναφοράς, ει μη μόνον η οικουμενική μεταμόρφωση της οπτικής. Το αντικείμενο της αναζήτησής μας, κατακερματισμένο στους καθρέφτες όπου αντανακλάται επ' άπειρον, καταλήγει να γίνει ένα πολλαπλασιασμένο αβέβαιο είδωλο. Αυτόν τον κατακερματισμό, που χαρακτηρίζει το χώρο της μπαρόκ ζωγραφικής, τον συναντάμε σε όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου, όπου οι καθρέφτες, τα τζάμια και οι αναδιπλασιασμένες εικόνες επανέρχονται συστηματικά.

Η αισθητική και η θεματική του έργου του Αγγελόπουλου είναι συναφείς με τα ερωτήματα που θέτουν και την πορεία που ακολουθούν οι σκηνοθέτες της «νεωτερικότητας», επειδή ακριβώς το έργο του απηχεί την μπαρόκ αντίληψη περί «θεατρικότητας του κόσμου» (συνέπεια της οποίας είναι το γεγονός ότι ο άνθρωπος αδυνατεί να υπερβεί τις απατηλές εικόνες και να διεισδύσει στα παρασκήνια της σκηνοθεσίας του σύμπαντος). Ο «θεατρικός» χώρος, δημιουργώντας ένα ρήγμα, μας καθηλώνει εσαεί στις θέσεις των θεατών.