

Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου

του Michel Grodent

Στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και στην Ιστορία της Ελλάδας, οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου σήμαναν την εμφάνιση μιας άλλης ματιάς. Τα πολιτικά και συναισθηματικά τους στοιχεία, ως μέσα ανάλυσης μιας εθνικής Ιστορίας που, ως τότε, ήταν όχι μόνο απαγορευμένη, αλλά και αδιανόητη, συμβαδίζουν με την αισθητική τους σπουδαιότητα όσον αφορά στην αποδόμηση-αναδόμηση της πλοκής. Δείχνουν μια αλλαγή στις σχέσεις μέσα στην κοινωνία: κανείς δε θ' αμφισβητήσει το γεγονός ότι η χούντα των συνταγματαρχών (1967-1974) είχε ως συνέπεια να συνασπίσει την πλειονότητα του ελληνικού λαού ενάντια σε μια μονόπλευρη ιδεολογική αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος. Ο αστείος βυζαντινισμός, όπου αναμιγνύονταν τραγελαφικά η κακή χρήση της καθαρεύουσας και ο ευτελής εθνικισμός, προκάλεσαν την απέχθεια των διανοουμένων απέναντι σε οποιαδήποτε μανιχαϊστική θεώρηση της Ιστορίας. Ας διατυπώσουμε μια παράδοξη εξήγηση: οι συνταγματάρχες απέδειξαν με τον παραλογισμό τους ότι οποιαδήποτε προσπάθεια αυταρχικής επιβολής των ιδεών τους ήταν μάταιη. Αντιθέτως, ενθάρρυναν, με την αντίδραση που προκλήθηκε εναντίον τους, τη λατρεία της ατομικιστικής δημοκρατίας, τη ναρκισσιστική αγάπη της ιδιωτικής σφαίρας που προσελκύει κάθε είδους ενέργειες. Ο εξαμερικανισμός της Ελλάδας, με υπερμάχους του τους συνταγματάρχες (όποιος κι αν ήταν ο κληρικού τύπου «ελληνο-χριστιανισμός» τους), προϋπέθετε την εμπέδωση των αξιών της καταναλωτικής κοινωνίας και, κατά συνέπεια, το θρίαμβο του ηδονισμού, την εγωλατρία, την αυτοπροσήλωση, τη νοσταλγία και την ίδια υπέροχη τρωτότητα που βρίσκουμε στα ποιήματα του Καβάφη.

Στην ίδια κατηγορία θα πρέπει να εντάξουμε και τις ταινίες του Αγγελόπουλου που το πρόσταγμά τους θα μπορούσε να είναι: «Μη μας πιάνουν πια κορόιδα!» Το έργο του έλληνα σκηνοθέτη, αναμφισβήτητα το πιο διεισδυτικό της τελευταίας δεκαετίας, παροτρύνει το θεατή ν' απαλλαγεί απ' όλες τις ευαγγελικές αλήθειες και όλες τις προσπάθειες διαμόρφωσης συνειδήσεων μέσω της αφήγησης: ο Αγγελόπουλος συμμετέσχε με τον τρόπο του στο ρελατιβισμό και στον ιστορικισμό που εκπροσωπήθηκε στη Γαλλία απ' τον Michel Foucault. Ας μην τον κατηγορήσουμε για δογματισμό, αν η αμφισβήτηση του κατεστημένου (είτε πολιτικού είτε αισθητικού, παρ' όλο που οι δύο έννοιες συνδέονται ακατάλυτα) πήρε τη μορφή του μαρξισμού (ή, για την ακρίβεια, του «μπρεχτισμού»): αντιθέτως, αποκαθιστά τη φαντασία, η οποία δεν χρειάζεται πια να λαμβάνει υπόψη της έναν παντοδύναμο ήρωα που υπάρχει για να διαφυλάξει μια επαπειλούμενη ισορροπία ή για να χρησιμεύσει ως μοντέλο συμπεριφοράς για τις συναισθηματικές του περιπέτειες. Εξ άλλου, αν και πολλές ταινίες του έχουν ως θέμα την πάλη των τάξεων, η πάλη αυτή δεν περιορίζεται ποτέ στην οικονομική αντιπαράθεση (σε μια προοπτική που θα χαρακτηριζόταν «κοινή» απ' τον νεαρό Lukács): ο Αγγελόπουλος δεν ξεχνά ποτέ το μεγάλο βάρος της υπερδομής στην Ελλάδα, και θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι το έργο του είναι κι αυτό μια εξερεύνηση της «ηπείρου της ηθικής», όπως την αποκαλούσε ο Nietzsche.

Το ταλέντο του Αγγελόπουλου: κατάφερε να δημιουργήσει μέσα στις ταινίες του ένα ενιαίο περιβάλλον, που ανταποκρίνεται στο γενικό περιβάλλον του κοινωνικού συστήματος στο οποίο ζει. Κατάφερε να «εξερευνήσει τα όρια του πολιτισμού του» (James Redfield).

Στο νου οποιουδήποτε κινηματογραφόφιλου έρχονται κατευθείαν οι δύο αγαπημένες τεχνικές του Αγγελόπουλου: το *πλάνο-σεκάνς*, που δείχνει τη μετάβαση μέσα στο χρόνο και, συνεπώς, δίνει στο θεατή τη δυνατότητα να συγκρίνει τις εποχές και ν' αντιληφθεί κινηματογραφικά τη συνεχή επιστροφή στα ίδια (μ' άλλα λόγια, τον «μεγάλο μηχανισμό» που κινεί την ελληνική Ιστορία των τελευταίων χρόνων), και ο *χώρος off*, δηλαδή ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η *πραγματική* πλοκή. Ωστόσο, αυτός ο χώρος παραμένει έξω από το οπτικό πεδίο του θεατή, υποχρεώνοντάς τον, έτσι, να βάλει τη φαντασία του να δουλέψει. «Μερικές φορές» έλεγε ένας κριτικός, «τα ποιήματα του Καβάφη μάς δίνουν την εντύπωση ότι είναι βάρη χωρίς αγάλματα». Αν και παράξενος εκ πρώτης όψεως, αναμενόμενος θα μπορούσε να είναι αυτός ο παραλληλισμός ανάμεσα στον ποιητικό λόγο του Καβάφη, του Σεφέρη και του Ρίτσου, και τον κινηματογραφικό του Αγγελόπουλου, ο οποίος μοιάζει με τοπίο που, τότε συννεφιασμένο, τότε χιονισμένο και τότε βροχερό,

πολλαπλασιάζει «τα σημεία αναγνώρισης» που είναι κατανοητά στους μνημένους και όλους όσοι δέχονται να προχωρήσουν όλο και πιο βαθιά, μέσα στον «ιστό» της ταινίας.

Για να εξηγήσει κανείς την επιλογή της φωτογραφίας: «Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε ν' αντικρίσετε τον ήλιο. Χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε ν' αντικρίσετε τον άνθρωπο» (Σεφέρης, *Κίχλη*).

Ενότητα χρόνου, ενότητα χώρου, ενότητα δράσης. Τις σέβεται άραγε ο Αγγελόπουλος μέσα στον «κύκλο» του (σχεδόν όλες οι ταινίες του έχουν κυκλική μορφή); Η δράση μοιάζει να είναι εγκλωβισμένη μέσα σ' ένα ιδεολογικό πλαίσιο, όπως, π.χ., ο περιγεγραμμένος αισθητικός χώρος των *Κυνηγών*, όπου οι μορφές πηγαινοέρχονται αναλλοίωτες. Είναι ο κόσμος τής έμμονης Ιδέας, του εθελοντικού εγκλεισμού, ο οποίος θυμίζει το *Κεκλεισμένων των θυρών* του Sartre. Στους *Κυνηγούς* διακρίνουμε μια αδυναμία των ηρώων να απαλλαγούν από ένα πλέγμα κοινωνικής συνενοχής-εκπόρνευσης και από μια συμμόρφωση με αξίες και νόρμες που είναι τόσο βαθιά εσωτερικευμένες, ώστε δεν μπορούν πια ν' αλλάξουν. Στο τέλος της ταινίας, βλέπουμε την άρχουσα τάξη να έχει επιστρέψει στην αρχή και να προσπαθεί πυρετωδώς να κρύψει το νωπό ακόμα πτώμα της κομμουνιστικής ανατροπής, όπως έκανε η σύζυγος του Μάκβεθ (*Ο θρόνος του αίματος* του Κουροσάουα), όταν προσπαθούσε εις μάτην να ξεπλύνει το –φανταστικό– αίμα που της είχε λερώσει τα χέρια. Πρόκειται για μια κοινωνία ενοχική, που αναζητά να δημιουργήσει γύρω της το απόλυτο κενό.

Στους *Κυνηγούς*, η συνείδηση αναπαριστάται σαν ύλη και είναι μη διαλεκτική και ανιστόρητη: ο οργανισμός επιτυγχάνεται εδώ μόνο μέσω της φαντασίωσης. Πρόκειται για γνήσιο ιδεαλισμό, χωρίς την παραμικρή πραγματική ολοκλήρωση. Πρόκειται για τις φαντασιώσεις τής Άκρας Δεξιάς απέναντι σε μια Αριστερά που χαρακτηρίζεται από μια βίαιη, αλλά κρυφά επιθυμητή, σεξουαλικότητα.

Η ταινία περιγράφει μια Ελλάδα των συνωμοτών, των μυστικών υπηρεσιών και των φατριών: μια Ελλάδα που φοβάται τη γύμνια της, η οποία «οφείλεται» αποκλειστικά στη δύναμη των στρατιωτικών της. Η γεωμετρική οργάνωση του χώρου γίνεται με μανία (οι διάδρομοι του ξενοδοχείου) και προέρχεται από μια ψυχική οργάνωση που αντικατοπτρίζει μια ιδεολογία.

Υπάρχει ένα «παιχνίδι μπάλας χωρίς μπάλα» στους *Κυνηγούς*: δυο παλιοί συγκρατούμενοι αλλάζουν πάσες. Μένει μόνο το παιχνίδι, χωρίς τα κατάλληλα μέσα για να παιχτεί. Παραμένουν μόνο τα προκαθορισμένα αντανακλαστικά που λειτουργούν σαν σύνδεση με το παρελθόν. Συγκινητική εικόνα. Φέρνει στο νου το *Blow Up*.

Τα σημεία κυκλοφορούν από τη μια ταινία στην άλλη, αφήνοντας τα ίχνη τους: το ίδιο γαμήλιο παραδοσιακό τραγούδι ακούγεται στην *Αναπαράσταση*, στο *Θίασο* και στους *Κυνηγούς*. Και στις τρεις περιπτώσεις, η χρήση του τραγουδιού αυτού είναι τραγική και ειρωνική, είτε πρόκειται να τονίσει την αντίθεση ανάμεσα στη γαμήλια παράδοση (φαινομενικά, πηγή χαράς) και την πραγματικότητα (ο φόνος του γαμπρού), είτε για να δείξει την εκπόρνευση της Ελλάδας στους αμερικανούς προστάτες της, είτε για να παρουσιάσει την κατάρπωση του εργολάβου, «ανθρώπου της Αριστεράς» που έγινε χαφιάς. Και στις τρεις περιπτώσεις, ο «γάμος» απέτυχε παταγωδώς.

Πάντα υπάρχουν στον Αγγελόπουλο ένα σωρό νοήματα που παραμένουν ανεξερεύνητα: μια ποίηση που δεν μπορεί να εκπέσει σε μια υπερ-κωδικοποιημένη αισθητική. Παραδείγματα: η σκηνή στον *Μεγαλέξαντρο* όπου ο Δάσκαλος απαγγέλλει στον μικρό Αλέξανδρο κάποιους στίχους του Σεφέρη («Αν σου μιλάω με παραβολές, / είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα. / Η φρίκη δεν κουβεντιάζεται / γιατί 'ναι ζωντανή...»): στους *Κυνηγούς*, οι βάρκες στη λίμνη με τις κόκκινες σημαίες: η σκηνή στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, όπου ο γέρος, αφού ξαναβρήκε τη γη και τους νεκρούς του, αρχίζει να χορεύει έναν παραδοσιακό χορό.

Πρέπει να θεωρούμε το έργο του Αγγελόπουλου σαν work in progress.¹

Η δημοσιογραφία: ένα επάγγελμα που, απ' ό,τι φαίνεται, ο Αγγελόπουλος αρέσκειται στο να το ειρωνεύεται. Οι δημοσιογράφοι της *Αναπαράστασης* είναι εντελώς εκτός παιδιάς, εκείνοι των *Κυνηγών* δεν έχουν πρόσβαση στην εξουσία: από παντού τους διώχνουν με εμφανή περιφρόνηση. Ο δημοσιογράφος του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* είναι κι αυτός εκτός φάσεως: η δουλειά του στο καφενείο περιορίζεται σε μερικές βλακώδεις ερωτήσεις και σε μια ματαιόδοξη αναζήτηση της Αλήθειας.

Η ουσία των ταινιών του Αγγελόπουλου είναι η πραγμάτωση αυτής της επανάστασης του βλέμματος χωρίς την οποία καμία άλλη επανάσταση δεν μπορεί να υπάρξει. Ο απογοητευτικός ακαδημαϊσμός ορισμένων ταινιών που γυρίστηκαν στον καπιταλιστικό κόσμο (και δείχνουν ένα σοσιαλισμό που έχει αποδεχθεί κρυφά το φετιχισμό της κατανάλωσης), το αποδεικνύει αναμφισβήτητα: όταν η δράση λείπει απ' την αναπαράσταση, δεν επιτυγχάνεται η αλλαγή της κοινωνίας.

Ο Αγγελόπουλος είναι αντίθετος με τον κινηματογράφο του γκρο πλάνου, το οποίο, στις περισσότερες περιπτώσεις, εκφράζει μόνο τα στερεότυπα ενός προσώπου που έχει προγραμματιστεί να αντιδρά στο τάδε ή στο δείνα ερέθισμα.

Πρόκειται για μια αισθητική του παραδόξου και της ειρωνείας, η οποία μας μετατρέπει σε «παπούα» ή «ζόμπι»: έτσι βγαίνει στο φως η ασυνείδητη ορμή που φέρουμε μέσα μας.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το κοντινό πλάνο δεν μπορεί να επιβιώσει αν δεν συμμετέχει σ' αυτό ο θεατής και δεν έχει κι αυτός ένα μερίδιο «ευθύνης» (η μαρτυρία του πατέρα στο *Θίασο*). Έτσι, το πρόσωπο γίνεται ξανά υπερβατικό, γίνεται ένα μυστήριο που μας ωθεί στη σκέψη και αποτρέπει την ενεργοποίηση των προκατασκευασμένων ιδεών μας.

Για να μπορέσει να ξαναδεί την Ιθάκη, ο Οδυσσέας πρέπει να κατεβεί στον Άδη. Δεν υπάρχει νόστος χωρίς νέκυνια· δηλαδή, χωρίς να επισκεφθούμε τις ψυχές των νεκρών. Αυτό είναι το νόημα των ταξιδιών του Σεφέρη: αυτή είναι επίσης, στον κινηματογράφο, η πορεία που κάνει ο γέρος του Αγγελόπουλου στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

Ταξίδι στα Κύθηρα: η μνήμη αργεί· η Ιστορία θριαμβολογεί που αυτοαναγορεύτηκε θέμα στοχασμού. Απο-αποικιοποίηση της ελληνικής σκέψης.

Μια κοινωνία ολόκληρη οδηγείται στο κατώφλι του πατρικού σπιτιού και, με το βλέμμα, ανακρίνει αυτόν τον ξένο που δεν έχει πια καμία αλήθεια να της πει.

Ο Σεργκέι Γιούτκεβιτς (*Μοντέλα πολιτικού κινηματογράφου*) επιχειρεί μιαν ανάλυση του *Θιάσου*, την οποία στηρίζει στη σύγκριση ανάμεσα στην κινηματογραφική τέχνη του Θόδωρου Αγγελόπουλου και την αισθητική της ελληνικής τραγωδίας. Έτσι κατορθώνει ν' αποδείξει ότι το ρόλο του χορού τον παίζουν τα τραγούδια που «κοσμούν» τον κινηματογραφικό λόγο. Το τραγούδι σχολιάζει τη δράση: είναι ένας ποιητικός μάρτυρας της Ιστορίας, ένα είδος ορμητικής ιδεολογίας που καταλύει τα πάθη των ηρώων της ταινίας.

Η ελληνική πραγματικότητα σαν πεδίο όπου μάχονται η δημοτική και η καθαρευουσιάνικη παράδοση. Μέσα σε μια επίσημη Ελλάδα που απαγγέλλει Σοφοκλή, ξεπετάγεται ο ληστής που ενσαρκώνει τον πανάρχαιο λαϊκό ήρωα: τον Μεγαλέξαντρο, τον αρχηγό, τον ελευθερωτή θεό.

Υπάρχει το πραγματικό δράμα και το δράμα που παίζεται στις ταινίες: ο Αγγελόπουλος δε δίνει προτεραιότητα σε κανένα απ' τα δυο. Δεν υπάρχει μίμηση: το πραγματικό δε βρίσκεται στο πανί, αλλά μέσα στη ζωή. Όσο για το ψυχολογικό «βάθος», είναι κι αυτό μια πολιτιστική εφεύρεση.

Ήρθε η στιγμή ν' αναφέρουμε τον Brecht: ο Αγγελόπουλος προσπάθησε ν' αναβιώσει «την απόλαυση που βρίσκει το κοινό όταν αντιμετωπίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις συνέπειές της κριτικά· δηλαδή, εποικοδομητικά» (*Κείμενα για το θέατρο*).