

Μπροστά σε μια κλειστή πόρτα

του Μάκη Τρικούκη

Ένας τρόπος για να μιλήσουμε για το έργο ενός καλλιτέχνη, είναι να επισημάνουμε τα κοινά και επαναλαμβανόμενα στα επιμέρους έργα του θέματα, ανάγοντάς τα σε ενιαίες δομές, χαρτογραφώντας έτσι τα υπόγεια ρεύματα που τα διαπερνούν και χαράζουν την πορεία τους. Μια τέτοια δουλειά δεν θα έπρεπε σε καμία περίπτωση να 'χει ως αποτέλεσμα την τελειοποίηση του έργου, αφήνοντάς το αποσαρκωμένο από κάθε ζωντανό στοιχείο. Ο κίνδυνος θα μπορούσε να αποφευχθεί με την παράλληλη διαπίστωση των διαφορών εκείνων που –όσο μικρές και φαινομενικά ασήμαντες– χαρακτηρίζουν τα –κατά τα άλλα, κοινά– θέματα. Μονάχα έτσι μπορούμε να κρατήσουμε την πορεία και την προοπτική του έργου, και μονάχα έτσι δε θα παραμελήσουμε τον αισθητικό χαρακτήρα του αντικειμένου μας. Αν ξεπουπουλιάσουμε ένα παγώνι ή μια κότα, ό,τι μένει δίχως φτερά, είναι ζήτημα αν ξεχωρίζει, και δουλειά της κριτικής δεν είναι η διάλυση του έργου.

[...]

Όταν ο Αγγελόπουλος ξεκίνησε για την Αναπαράσταση, το βασικό πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει, ήταν ο μύθος του «νεορεαλισμού»: ο νεορεαλισμός στην Ελλάδα δεν αποτελούσε μια πραγματική κινηματογραφική παράδοση, αλλά ενεργούσε σαν μυθολογική παράδοση μέσα από τη διάχυτη πεποίθηση ότι μοναδικός τρόπος δημιουργίας ενός εθνικού κινηματογράφου ήταν ακριβώς αυτό. Το παράξενο ήταν πως, αισθητικά, ο νεορεαλισμός είχε κιόλας υπονομευτεί: ωστόσο, αν ένας σκηνοθέτης εδώ ασπαζόταν αυτόματα τις νέες ποιητικές που είχαν διαμορφωθεί στο εξωτερικό, κινδύνευε να αποξενωθεί. Η επιτυχία της Αναπαράστασης έγκειται σ' αυτό ακριβώς: ότι, ενώ φαινομενικά κινείται σ' ένα κλίμα «ερευνητικού κινηματογράφου», που αποτελεί την πιο σύγχρονη εκδοχή του νεορεαλισμού, ουσιαστικά ανατρέπει την ίδια την αισθητική του, ως αισθητική στηριζόμενη στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Οι οπαδοί της αισθητικής εκείνης ξεχνούσαν κάτι ουσιαστικό: ο νεορεαλισμός ήταν δημιούργημα ορισμένων κοινωνικών προοπτικών που διαμορφώθηκαν ιστορικά, κι όταν αυτές διαλύθηκαν, το αποτέλεσμα ήταν, φυσικά, μια κρίση του ίδιου του νεορεαλισμού. Κάθε επιμονή, μετά απ' αυτό, σε μια προχωρημένη αισθητική είχε χαρακτήρα ανιστορικό. Κι όμως, αυτήν ακριβώς την ιστορικότητα επικαλούνταν οι οπαδοί του. Στο μεταξύ, ο Antonioni, ο Godard, ο Jancs¹/₂ κ.ά. είχαν προωθήσει νέες προβληματικές, που φυσικό ήταν να στηρίζονται σε νέες αισθητικές αντιλήψεις. Παράλληλα πέρασαν το Θέατρο του Παραλόγου, ο Brecht, το nouveau roman, η φαινομενολογία, κι ακόμα, ο στρουκτουραλισμός και η σημειολογία – όλα αυτά, μέσα σ' ένα γενικό κλίμα κρίσης των ιδεολογιών και διάχυτου σκεπτικισμού, που δεν άφηναν κανένα περιθώριο για μια ολική αντιμετώπιση του κόσμου, όπως απαιτούσε ο νεορεαλισμός. Η «ποίηση της ήττας» και, αργότερα, η πεζογραφία του Στρατή Τσίρκα [Ακυβέρνητες πολιτείες (1960-'65)] και του Ανδρέα Φραγκιά [Η καγκελόπορτα (1962)] είχαν έγκαιρα καταγράψει το κλίμα αυτό.¹

Την πορεία αυτή συνέχισε ο Αγγελόπουλος και στην επόμενη ταινία του (Μέρες του '36), φέρνοντας τον ελληνικό κινηματογράφο στην πρωτοπορία των διεθνών κινηματογραφικών αναζητήσεων, αν και νομίζω πως είναι εξίσου σημαντικό το γεγονός ότι αυτές οι δύο ταινίες του έχουν δώσει, στα πλαίσια της ελληνικής τέχνης, για πρώτη φορά μια ουσιαστική βαρύτητα στον κινηματογράφο. Κι αυτό δεν έχει εκτιμηθεί.

«Κι εγώ θα πω στον κόσμο που είδηση δεν έχει,
πώς έγιναν τα πράγματα, κι έτσι θ' ακούσετε
σαρκικά, φονικά και αφύσικα έργα, τύχης
δικαιοσύνη, σκοτωμούς χωρίς αιτία,
θανάτους από δόλο κι από ανάγκη, τέλος
σκοπούς που απότυχαν και πέσαν στα κεφάλια
εκείνων που τους σκέφτηκαν».

William Shakespeare, Άμλετ (μετ. Β. Ρώτας)

Και στις δύο ταινίες του Αγγελόπουλου έχουμε ανθρώπους τη στιγμή ακριβώς που με ένα μέσο – πάντοτε εγκληματικό– επιδιώκουν να πετύχουν κάποιο σκοπό τους. Στη μία (Αναπαράσταση), το παράνομο ζευγάρι δολοφονεί το σύζυγο που επιστρέφει από τα ξένα, για να διασώσει τον ερωτικό του δεσμό· στην άλλη (Μέρες του '36), ένας φυλακισμένος, μπλεγμένος σε κάποια σκοτεινή πολιτική δολοφονία, επιδιώκοντας να γλιτώσει όχι τόσο από μια καταδίκη –αμφίβολη, άλλωστε, αφού διαθέτει υψηλές εύνοιες– όσο από τον κίνδυνο μιας δολοφονίας του που διαισθάνεται να τον απειλεί, χρησιμοποιεί ο ίδιος την απειλή δολοφονίας του βουλευτή-ομήρου του, για να πετύχει την απελευθέρωσή του. Και στις δύο ταινίες, το μέσο που χρησιμοποιήθηκε, όχι μόνο δε θ' αργήσει να αποδειχθεί απρόσφορο, αλλά και θα φέρει τα αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Η απειλή του φυλακισμένου θα προκαλέσει τη διοργάνωση της εξόντωσής του, και η δολοφονία, αντί να ενώσει τους εραστές, θα τους χωρίσει οριστικά.

Αυτού του είδους η πλοκή μάς ήταν κιάλας γνωστή απ' την αρχαία τραγωδία. Ο Οιδίποδας, παραδείγματος χάριν, για ν' αποφύγει την εκπλήρωση του χρησμού ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του, θα διαλέξει τη φυγή απ' την Κόρινθο, για να βρεθεί όμως στη Θήβα, όπου ο χρησμός θα εκπληρωθεί. Μια προσεκτικότερη, ωστόσο, προσέγγιση στις δομές των δύο πλοκών (εκείνης της αρχαίας τραγωδίας, γενικά, κι αυτής εδώ, της σύγχρονης²) θα μας πείσει πως η ομοιότητα είναι περισσότερο εξωτερική και πως, στην ουσία, υπάρχει μια βασική διαφορά. Στη δεύτερη περίπτωση υπάρχει μια αντιστροφή του πυρήνα της δομής, που μπορούμε να την ονομάσουμε «κοσμικοποίηση» της δομής. Πράγματι, στην αρχαία τραγωδία, αυτό το οποίο επιδιώκεται, είναι η αποφυγή μιας προδιαγεγραμμένης μοίρας, κάτι προαποφασισμένου έξω απ' τον ίδιο τον άνθρωπο. Τη μοίρα του αυτή, βέβαια, ο ήρωας κάποτε την πληροφορείται, για ν' αρχίσει η σύγκρουση. Η ήττα του θα προσδιοριστεί βασικά από το γεγονός ότι οι γνώσεις του είναι λειψές σχετικά με τη ζωή του. Έτσι, ο Οιδίποδας, ενώ ξέρει το μέλλον του, αγνοεί το παρελθόν του, γιατί, αν το ήξερε, τίποτα δε θα τον έφερνε στη Θήβα. Αντίθετα, στη σύγχρονη δομή δεν υπάρχει τίποτα το προδιαγεγραμμένο, το εξωτερικό· τα πάντα αναδύονται μέσα απ' τα ίδια τα πρόσωπα, τα οποία αποφασίζουν μόνα τους.³ Το μέλλον το αγνοούν, αλλά θέλουν να το κατακτήσουν. Η σύγχρονη δομή εμφανίζεται βασικά σαν σύγκρουση της επιθυμίας των ηρώων να ζήσουν, και της αντικειμενικής αδυναμίας να ζήσουν.

Τα πρόσωπα του Αγγελόπουλου ζουν σ' έναν κόσμο ιδιότροπα δικό τους, περιχαρακωμένο, σε έντονη αντίθεση με τον περίγυρό τους, για τον οποίο ουσιαστικά αδιαφορούν ή, μάλλον, τον βλέπουν καχύποπτα. Μάλιστα, αυτή η καχυποψία είναι γενική, δεν εντοπίζεται στα κεντρικά πρόσωπα, αλλά χαρακτηρίζει τη στάση όλων απέναντι στους άλλους, κι αυτή την καχυποψία ο σκηνοθέτης κάνει το παν να τη μεταδώσει και στο θεατή, παρακινώντας τον να τα βλέπει όλα «με μισό μάτι». Τα πρόσωπά του παραμένουν απολύτως αδιάφορα για τους κοινωνικούς θεσμούς. Οι συγγενικοί δεσμοί είναι ουσιαστικά ανύπαρκτοι. Η Ελένη (Αναπαράσταση), στις ερωτήσεις που της κάνει επίμονα ο αδελφός της, θ' απαντήσει μ' ένα «Εγώ δεν βάζω κριτή μου κανένα...», κι όταν ακόμα αργότερα του πει: «Σώσε με, Γιώργη, χάθηκα» και του ομολογήσει το έγκλημα, θα είναι ο Γιώργης εκείνος που θα την παραδώσει, ενώ και στις Μέρες του '36, το σύστημα άμυνας που έχει οργανώσει γύρω του ο Σοφιανός, δε θα επιτρέψει ούτε στον αδελφό του την προσέγγιση. Έτσι, αυτά τα πρόσωπα θα συνεχίσουν να ζουν στην απόλυτη μοναξιά, δίχως την ελάχιστη συνδρομή απ' τον έξω κόσμο, που παραμένει γι' αυτά αποσπασματικός, ανοργάνωτος, δίχως νόμους. Αυτός είναι ο λόγος που οι ήρωές του δεν έχουν ουσιαστικά κοινωνική υπόσταση. Απ' αυτή την άποψη, ο Σοφιανός είναι πιο προχωρημένη μορφή. Αλλά και ο Χρήστος Γκίκας, ο εραστής-φονιάς τής Αναπαράστασης, είναι το ίδιο σχεδόν ξέμακρος απ' τον κοινωνικό του περίγυρο, κι είναι χαρακτηριστικό ότι η ιδιόμορφη δουλειά του (αγροφύλακας) του δίνει μια θέση κάπως απόκοσμη. Δεν είναι όμως μόνο στα μάτια των ηρώων έτσι άχαρος ο κόσμος. Απ' τις ταινίες του Αγγελόπουλου λείπει ο ελάχιστος ευχάριστος τόνος, με εξαίρεση τις περιπτώσεις όπου και πάλι αυτός έχει χαρακτήρα ειρωνικό. Τότε εμφανίζεται αντιστικτικά. Θυμίζω τη μουσική των τίτλων στις Μέρες του '36, το τραγούδι στο γραφείο του προέδρου των Συντηρητικών με την κα Κριεζή, τη μουσική στη φυλακή. Στην Αναπαράσταση, δεν έχουμε ούτε μία στιγμή από την ερωτική ευτυχία του ζευγαριού, εκείνην που –υποτίθεται– ήθελαν να διασώσουν με το έγκλημα. Ούτε το ελάχιστο χαμόγελο στο πρόσωπο της Ελένης. Η μόνη ερωτική σκηνή (στο πανδοχείο, στα Γιάννενα) είναι σκηνή μάλλον απόγνωσης παρά χαράς.

Η περιγραφή, πάλι, της φύσης είναι το ίδιο χαρακτηριστική. Στην πρώτη ταινία, όπου η παρουσία της είναι κυρίαρχη, η φύση εμφανίζεται στην πιο τραχιά μορφή της, με την ομίχλη, τη συνεχή βροχή, το άγριο τοπίο, με αποκορύφωμα τη σκηνή όπου η Ελένη, στο βουνό, μόνη κι έρμη, καίει τα ρούχα, κι η μηχανή αποτραβιέται για να την εντάξει στ' αγριωπά βράχια. Στην επόμενη ταινία, σε αστικό τώρα περιβάλλον, η φύση, στις σπάνιες φορές που παρουσιάζεται, είναι εχθρική. Εδώ, βέβαια, υπάρχει περισσότερο φως – είναι αλήθεια. Το έργο κινείται μέσα στο χρόνο σαν ένα ήσυχο ποτάμι στο μεσημεριάτικο φως. Κι αυτό το φως έχει κάτι απ' τη μεσογειακή νοχέλια, που δίνει στα πράγματα μια διάσταση μεταφυσική. Με την ίδια νοχέλια κινούνται κάποτε και τα πρόσωπα (ο Κριεζής, ο καθηγητής Σακελλαρίου, ο αστυνομικός που θα οργανώσει την εκτέλεση), σε αντίθεση προς την ακράτητη φορά των γεγονότων.

Θα 'θελα, τέλος, να επισημάνω την απόλυτη αποστροφή του Αγγελόπουλου προς τον ψυχολογισμό. Δεν είναι μονάχα η απουσία των κοντινών πλάνων, αλλά και των αναδρομών (φλασμπάκ), αν δε τον συγκρίνουμε μ' ένα σκηνοθέτη όπως ο Resnais, που έδειξε επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το χρόνο, θα μπορούσαμε ν' αποκαλέσουμε τον Αγγελόπουλο σκηνοθέτη τής δράσης ή της ανθρώπινης πράξης, ενώ ο Resnais ήταν πάντα ένας σκηνοθέτης της μνήμης, ακόμα και στην ταινία του Ο πόλεμος τελείωσε. «Χρόνος είναι η πλήρωση της ζωής, παρ' όλο που η πλήρωση είναι η αυτοκατάργηση της ζωής και, μαζί της του ίδιου του χρόνου» (György Lukács, Η θεωρία του μυθιστορήματος).

Για να προχωρήσουμε πιο βαθιά, είναι ανάγκη να σταθούμε με ιδιαίτερη προσοχή σ' αυτό που αποτελεί τον δομικό πυρήνα του αγγελοπουλικού έργου, ν' αναζητήσουμε εκείνο που προκαλεί τη σύγκρουση, τι (τελοσπάντων) κάνει αδύνατη την πραγμάτωση των επιδιώξεων των προσώπων του, και τι είναι εκείνο το οποίο μεταστρέφει εις βάρος τους τα μέσα που χρησιμοποίησαν. Η απλοποίηση της αναφοράς στη μόνιμη εδώ και αιώνες διάσταση του ατόμου με την κοινωνία ελλοχεύει. Πρέπει, όμως, να διερευνήσουμε τις διαδικασίες λειτουργίας αυτής της διάστασης. Η λειτουργία αποσαφήνισης και διαμόρφωσης των επιθυμιών και των επιδιώξεων κάθε ανθρώπου ανάγεται σ' ένα επίπεδο καθαρά υποκειμενικό ή φανταστικό. Δε λείπουν, βέβαια (κι απ' αυτό ακόμα το επίπεδο), τα όρια και οι προσδιορισμοί: απλώς, αυτά έχουν τη μορφή πλαισίων, μέσα στα οποία το άτομο νιώθει απόλυτα ελεύθερο να κινηθεί. Αντίθετα, η λειτουργία πραγμάτωσης των επιδιώξεων εκείνων ανάγεται πια σ' ένα επίπεδο αντικειμενικό ή πραγματικό, όπου καθοριστικό ρόλο έχει πλέον η πράξη ως μια διαδικασία υποκείμενη στο χρόνο, γιατί η πράξη δεν αποτελεί απλώς έναν τρόπο υποταγής του χρόνου, αλλά και καθυπόταξης σ' αυτόν. Φτάσαμε έτσι στο χρόνο ως στοιχείο καθοριστικό σ' αυτή τη σύγκρουση, ακριβώς γιατί, ενώ αυτός, στο δεύτερο επίπεδο, παίζει ρόλο αποφασιστικό, ο ρόλος του στο πρώτο είναι ανύπαρκτος. Το πέρασμα από ένα επίπεδο, όπου το υποκείμενο είναι ελεύθερο απ' το χρόνο, σ' ένα επίπεδο ρυθμιζόμενο απ' αυτόν, προκαλεί τη σύγκρουση. Τη σύγκρουση δεν την προκαλεί ο χρόνος, αλλά ό,τι αυτός αντιπροσωπεύει: δηλαδή, ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό σύστημα (οπωσδήποτε κοινωνικό) όπου συσσωρεύονται οι επιθυμίες και οι επιδιώξεις όλων των άλλων ατόμων. Στο πέρασμα αυτό από το φανταστικό στο πραγματικό επίπεδο, η ατομική επιδίωξη αντικειμενικοποιείται. Το υποκείμενο αδυνατεί πια να ελέγξει ή να καθοδηγήσει την πράξη (τα μέσα) με την οποία αποσκοπήσε την πραγμάτωση της επιδίωξης και της επιθυμίας του, στο βαθμό δε που η πράξη αυτή έρχεται σε σύγκρουση με το συγκεκριμένο χωροχρονικό σύστημα, το σύστημα αυτό την αποκρούει, μεταστρέφοντας το στόχο της.

Ξαναγυρνώντας στη σύγκριση με την αρχαία τραγωδία, θα πούμε ότι η αντιστροφή της δομής για την οποία μιλήσαμε, η κοσμικοποίηση και ο εξανθρωπισμός της, οφείλεται στην αναγωγή ως ουσιαστικού στοιχείου του χρόνου, ο οποίος είναι ανύπαρκτος τόσο στην αρχαία τραγωδία όσο και στο έπος. Τα είκοσι χρόνια της ξενιτιάς του Οδυσσέα από την Ιθάκη έχουν μεταβάλει ίσως τα πράγματα, αλλά όχι τον ίδιο. Την ίδια αντικειμενική υπόσταση έχει ο χρόνος και στην αρχαία τραγωδία. Το μυθιστόρημα, αντίθετα, ως είδος λογοτεχνικό, είναι απόλυτα συνυφασμένο με το χρόνο, και πιο πολύ συνυφασμένος μ' αυτόν είναι – απ' την ίδια του τη φύση – ο κινηματογράφος. Η εκτεταμένη διάδοση αυτής της δομής, όπως την περιγράψαμε πιο πάνω (επιθυμία για ζωή – αδυναμία ζωής) στη σύγχρονη τέχνη και ο ρυθμιστικός ρόλος του χρόνου σ' αυτήν, ίσως αποδειχθεί πως δεν ήταν τυχαίος.

Στα πλαίσια αυτά, ο Αγγελόπουλος διαμορφώνει ένα προσωπικό αφηγηματικό ύφος. Με την Αναπαράσταση, αρνείται την ευθύγραμμη αφήγηση, που σημαίνει: αρνείται να παραθέσει το υλικό του σύμφωνα με τις υποδείξεις του χρόνου. Αν ο χρόνος καταλύει το φανταστικό, δουλειά της τέχνης είναι η αποκατάστασή του. Θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι η τέχνη είναι το μόνο στοιχείο της ανθρώπινης δραστηριότητας που μάχεται το χρόνο; Μήπως σκοπός της τέχνης δεν είναι να αναζητηθεί ο χαμένος χρόνος, να εξαγοραστεί ο αιώνιος χρόνος;

Μια ανάλυση της Αναπαράστασης θα μας δείξει πως ανάμεσα στην πρώτη σκηνή (άφιξη του συζύγου στο χωριό) και την τελευταία που, χρονικά, είναι δεύτερη (έγκλημα που δε μας δείχνεται, βέβαια), παρεμβάλλονται στη φυσιολογική ακολουθία τους οι σκηνές που αρχίζουν από την απόκρυψη του πτώματος και φτάνουν στην καταγγελία του εγκλήματος απ' τον αδελφό της Ελένης στην αστυνομία. Ανάμεσά τους, όμως, παρεμβάλλονται και πάλι, σαν σφήνες (συγκεκριμένα, μετά από κάθε δυο-τρεις σκηνές της πρώτης, ας πούμε, αφήγησης), μία-μία οι σκηνές της δεύτερης αφήγησης, της αναπαράστασης του εγκλήματος μπροστά στις ανακριτικές Αρχές, με τελευταία τη μεταγωγή των εραστών. Έχουμε, δηλαδή, δύο χρόνους αφήγησης: τον πραγματικό και της αναπαράστασης, που αλληλοδέονται. Αυτός όμως ο αναδιπλασιασμός του χρόνου είναι τυπικός, γιατί, στην πραγματικότητα, η πρώτη σκηνή της δεύτερης αφήγησης (αναπαράσταση) μπορεί άνετα να τοποθετηθεί χρονολογικά αμέσως μετά την τελευταία σκηνή της πρώτης αφήγησης (καταγγελία). Αυτό όμως που την κάνει ουσιαστικά δεύτερη αφήγηση, δεν είναι η τεχνική λύση που επέλεξε ο σκηνοθέτης, γιατί η λύση αυτή καθορίστηκε ουσιαστικά απ' το γεγονός ότι η δεύτερη αφήγηση, ως αναπαράσταση, παραπέμπει στην πρώτη (έγκλημα). Μ' αυτή τη διάσπαση του χρόνου πετυχαίνει ο Αγγελόπουλος όχι μονάχα τη συμπόρευση της διπολικότητας των εκτάσεων⁴ του χρόνου (παρελθόν – παρόν) –και μάλιστα, σ' ένα χρονικό διάστημα αρκετά συμπίεσμένο, όπως είναι αυτό που καταλαμβάνει ολόκληρη η αφήγηση της ταινίας–, αλλά και, μαζί, τη συμπόρευση και των δύο πόλων της ανθρώπινης πράξης (προσπάθεια – ήττα). Κι αυτά τα διαπερνά ένα γενικότερο ελεγειακό κλίμα θέασης του χώρου (φθορά του χωριού), που από τη φύση του καταγράφει τις ακατανίκητες δυνάμεις του χρόνου.

Αν με την Αναπαράσταση χρονοποιείται ο χώρος, με τις Μέρες του '36, αντίθετα, χωροποιείται κάποιος χρόνος.⁵ Η διαδικασία, πάντως, όσο και αντίθετη, διέπεται από τις ίδιες ουσιαστικά λειτουργίες. Εδώ, φαινομενικά, η αφήγηση είναι πιο ευθύγραμμη, γιατί λείπει μια δεύτερη αφήγηση που να παραπέμπει στην πρώτη. Η αφήγηση αυτή, όμως, είναι το ίδιο αποσπασματική κι ακολουθεί μια πορεία πιο δαιδαλώδη, με αποτέλεσμα, μερικές σκηνές να είναι αδύνατον να τις εντάξουμε χρονικά με απόλυτη βεβαιότητα (π.χ. εκείνη της συνάντησης της κας Κριεζή και του προέδρου των Συντηρητικών, ή του πικνίκ των διπλωματών στην ακρογιαλιά). Ο τρόπος αυτός αρνείται μια αιτιοκρατική ανάλυση των πραγμάτων – στάση καθόλου ξένη στην προβληματική της σύγχρονης τέχνης. Σκοπός του σκηνοθέτη δεν είναι να μας περιγράψει τα πράγματα μέσα σε μια –υποτιθέμενα– αντικειμενική αλληλουχία, αλλά να μας δώσει κάποια «φανταστικά κριτήρια της πραγματικότητας» (Pavese) ή μιαν «απάντηση σε μια ορισμένη κατάσταση της συνείδησης» (Butor). Εδώ πρέπει ν' αναφερθούμε στον υποκειμενικό χαρακτήρα της διάρκειας των συμβάντων, όπου ο Αγγελόπουλος ακολουθεί τον Antonioni.

Στην ακολουθία των σκηνών στα έργα του Αγγελόπουλου, σε αντίθεση προς τον κλασικό κινηματογράφο, η κάθε σκηνή, αντί να λύνει τα προβλήματα που έθεσαν οι προηγούμενες, σωρεύει νέα ερωτηματικά, με αποκορύφωμα την τελευταία. Ποιος πραγματικά σκότωσε τον πολιτευτή Δοξιάδη; Ποιος κατέδωσε τον Σοφιανό; Ποιες οι πραγματικές σχέσεις του με τον Κριεζή; Ποιος έμπασε το πιστόλι στο κελί; Ποιος είναι ο ρόλος του Αρχηγού της Αστυνομίας, για τον οποίο μας μιλά με τόσο ύποπτους υπαινιγμούς ο Αγγελόπουλος; Ο σκηνοθέτης αρνείται να μιλήσει για όλα αυτά, απλούστατα γιατί δεν τα ξέρει, γιατί η δική του θέση δεν είναι εκείνου του καλλιτέχνη που νιώθει –και το δείχνει– παντοδύναμος με το υλικό του. Ελέγχει το έργο του, στον ίδιο βαθμό που ελέγχουμε όλοι μας τον γύρω κόσμο. Τόσο στην Αναπαράσταση όσο και στις Μέρες του '36, αρνείται επίμονα να παραβιάσει μια κλειστή πόρτα: εκεί, είναι η πόρτα του σπιτιού πίσω απ' την οποία γίνεται το έγκλημα – κι αυτό, όχι μονάχα με το χαρακτηριστικό τελευταίο πλάνο, αλλά και στην επανάληψη του παιχνιδιού των παιδιών της Ελένης στην αυλή, την ώρα ακριβώς που μέσα δολοφονείται ο πατέρας τους: εδώ, είναι η πόρτα του κελιού του Σοφιανού, που θ' ανοίξει μονάχα μετά το φόνο εκείνου, όταν πια δεν θα περιέχει μυστικά να τα κρατήσει, όταν θα γίνει ένας κοινός τόπος. Και οι δύο αυτές περιπτώσεις, πάντως, είναι απλά δείγματα της πρόθεσης του σκηνοθέτη να

οροθετήσει με σαφήνεια το χώρο της ταινίας του από τον εξωφιλμικό χώρο και δεν την εξαντλούν· απλώς, με τη χρήση τους, εντάσσει μέσα στην ίδια την ταινία (αρνητικά, δηλαδή, οροθετημένο) τον εξωφιλμικό χώρο, μέσω του διαλόγου των προσώπων του, π.χ., ή την εισαγωγή άλλων στοιχείων πέρα από εκείνα της συγκεκριμένης αφήγησης στα πλάνα του.⁶ Ο Αγγελόπουλος, επιδιώκοντας τη διασφάλιση της πιο μεγάλης δυνατής αυτονομίας του έργου του, προχωρεί στην αφήγηση θεωρώντας όχι δεδομένα γνωστό τον εξωφιλμικό χώρο, αλλά δεδομένα άγνωστο. Έχει πλήρη συνείδηση του «υποκειμενικού» χαρακτήρα της αφήγησής του, κι αυτό ακριβώς είναι το θετικό, γιατί ο «υποκειμενισμός» αυτός ξεπερνιέται από το γεγονός ότι γίνεται αντικείμενο της ίδιας της αφήγησης.

Απροσπέλαστος θα μείνει ο χώρος του χωριού για τους δημοσιογράφους, όπως ανεξήγητα θα μείνουν τα αίτια του εγκλήματος για τον Ανακριτή, και το ίδιο ανεξήγητα στην Ελένη (Αναπαράσταση), η οποία, στη συνομιλία με τον αδελφό της, ερμηνεύει το έγκλημα σαν κάποιο φυσικό γεγονός, κάτι σαν τη βροχή ή τη θύελλα («Δε φταίει κανένας... Έτσι... έγινε»). Το ίδιο απροσπέλαστα θα παραμείνουν τα παρασκήνια (Μέρες του '36) για το δικηγόρο Μαυροειδή, στις προσπάθειές του ν' αναζητήσει την αλήθεια.

Απ' αυτόν ακριβώς τον «υποκειμενισμό» της στάσης του Αγγελόπουλου πηγάζει η ειρωνική χροιά του ύφους του· γιατί ειρωνεία είναι ακριβώς η ομολογία ενός καλλιτέχνη, η συνυφασμένη στον ίδιο τον τρόπο της αφήγησής του, πως η φαντασία είναι μονόπλευρη· ομολογία που, με την ειλικρίνειά της, πετυχαίνει την αποκατάσταση της ισορροπίας.⁷ Κι αυτή η ειρωνεία είναι αποτέλεσμα της πεποίθησης ότι το πραγματικό δεν ταυτίζεται με το φαινομενικό. Ειρωνική και η προσπάθεια του δημιουργού να παραμείνει μακριά απ' τα πράγματα που αφηγείται, ξέμακρος, αντικειμενικός. Κυρίως, όμως, είναι ειρωνικά τα ερωτήματα που θέτει με τις δύο αυτές ταινίες του στο εκφραστικό μέσο, την κινηματογραφική γλώσσα.⁸

Ήταν βέβαιο πως ο «σκεπτικισμός» του Αγγελόπουλου θα προκαλούσε τα βέλη όλων εκείνων που – τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή– υιοθετούν μια στάση απλοϊκή, από άγνοια πραγματική ή, χειρότερα, προσποιητή. Την ευκαιρία τούς την έδωσε η πολιτική θεματογραφία της τελευταίας του ταινίας. Τα τελευταία χρόνια, η διάδοση των ταινιών με θέματα πολιτικά έχει θέσει ένα ερώτημα: Τι μπορεί να 'ναι μια ταινία πολιτική; Αν μια ταινία αναφέρεται στην πολιτική ιστορία με τον τρόπο ενός εγχειριδίου, ποιος είναι ο λόγος; Ο ιστορικός και ο πολιτικός είναι αναντικατάστατοι. Δε θα λύσουμε στον κινηματογράφο όσα προβλήματα δε λύσαμε στην πολιτική. Ο Αγγελόπουλος, αντί να περιγράψει «αντικειμενικά» μια πολιτική ιστορία, προτίμησε –σωστά, νομίζω– να συνοψίσει στην αφήγησή του ορισμένα προβλήματα, που είναι και πολιτικά. Συνόψισε στοιχεία όχι μιας εποχής, αλλά των εποχών της πολιτικής ιστορίας μας. Το κυριότερο, όμως, νομίζω πως, τα τελευταία αυτά χρόνια, κανένας δεν μας μίλησε τόσο καίρια και με τόση σαφήνεια για το πρόβλημά μας, επισημαίνοντας, πως βρισκόμαστε ακριβώς μπροστά σε μια κλειστή πόρτα.

1. Απο εδώ ξεκινούν οι επιφυλάξεις για την ταινία του Παντελή Βούλγαρη Το προξενιό της Άννας (1972), στο βαθμό που αυτή δεν ξεπερνά παρωχημένες αντιλήψεις για την κινηματογραφική γλώσσα.
2. Δεν εννοώ, βέβαια, ότι αυτή η σύγχρονη δομή της πλοκής πρωτοεμφανίζεται στα έργα του Αγγελόπουλου. Τη συναντάμε, αντίθετα, σε πολλά έργα τέχνης της σύγχρονης τέχνης από τον Shakespeare και δώθε, σε ποικίλες οπωσδήποτε μορφές.
3. Στην περίπτωση του Shakespeare, βρισκόμαστε, νομίζω, σ' ένα μεταβατικό στάδιο. Στον Μάκβεθ, π.χ., ποιος είναι ο ρόλος που παίζουν οι μάγισσες; Σε ποιο βαθμό προβλέπουν και σε ποιο υποκινούν τις φιλοδοξίες του ήρωα; Η μοίρα ως προδιαγραφή παίζει ακόμα κάποιο ρόλο, όσο κι αν δεν έχει άτεγκτο χαρακτήρα, όπως στην αρχαία τραγωδία. Ταυτόχρονα, το άτομο φαίνεται να 'χει αρκετά πλατιά πλαίσια επιλογής, κι η σύγκρουση είναι αποτέλεσμα της επιλογής. «Οι σκέψεις μάς ανήκουν, όχι όμως και τ' αποτελέσματά τους» θα πει ο Shakespeare κάπου στον Άμλετ.
4. Σύμφωνα με τον όρο του Heidegger.
5. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο μπορεί να εντοπιστεί η επίδραση του Janes^{1/2}, η οποία, άλλωστε, δεν πρέπει ν' αντιμετωπίζεται επιφανειακά.
6. Έχω τη γνώμη πως οι ταινίες του Ροβήρου Μανθούλη (Πρόσωπο με πρόσωπο) ή του Γιώργου Σταμπουλόπουλου (Ανοιχτή επιστολή) είναι χαρακτηριστικές για τις αναφορές τους στον εξωφιλμικό χώρο.
7. Βλ. τον ορισμό του A.W. Schlegel, όπως αναφέρεται από τον D.C. Muecke στο Irony, 13ο τόμο της σειράς «Critical Idiom».

8. R. Barthes, Κριτική και Αλήθεια, Καστανιώτης, Αθήνα 1972, σελ. 74.

«Φιλμ», τχ., 11, 1976.