

# Το πτώμα και η Ιστορία

του Christian Zimmer

Η ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Οι κυνηγοί* στηρίζεται ολόκληρη πάνω σε μια μεταφορά/μετωνυμία: ένα πτώμα πήρε τη θέση της Ιστορίας. Τι προκύπτει από τον τρόπο που υιοθετεί ο σκηνοθέτης; Πώς, μ' άλλα λόγια, εκδηλώνεται η αυθεντικότητα της ταινίας του σε σχέση με την Ιστορία και τον παραδοσιακό ιστορικό κινηματογράφο; Εκδηλώνεται, ακριβώς με την απουσία κάποιου αφηγητή, κάποιου δάσκαλου του ιστορικού λόγου, μιας άποψης που τοποθετείται έξω από την Ιστορία – μια απουσία, που επιτρέπει στο σκηνοθέτη να ελέγξει την Ιστορία και να την αφηγηθεί. Με αυτή την έννοια, *Οι κυνηγοί* είναι το αντίθετο ακριβώς της ταινίας του Chris Marker *Το βάθος του ουρανού* είναι κόκκινο, η οποία, καίτοι αποτελείται από αυθεντικά ντοκουμέντα και τροφοδοτείται μόνο από αληθινά γεγονότα, δε βρίσκει απήχηση σ' εμάς, τους θεατές, γιατί στην ταινία ακούγεται μια φωνή έξω από την Ιστορία και γιατί η προβληματική της (εφικτής ή μη) επανάστασης εκφράζεται εντελώς υποκειμενικά.

Ο Αγγελόπουλος θέλησε να πραγματοποιήσει μια ταινία σχετική με την παρουσία/απουσία της Ιστορίας, που δεν μπορεί να είναι πραγματικά παρούσα, παρά μόνο μέσα απ' τη φωνή, το λόγο ενός αφηγητή, μέσα απ' τη διδασκαλία ενός «άλλου». Είναι, λοιπόν, παράλογο να αντιτάσσουμε το συμβολισμό στο ρεαλισμό. Θα πρέπει να πούμε, αντίθετα, ότι το συμβολικό είναι ρεαλιστικό.

Το προφορικό σύστημα δίνει την εντύπωση ότι δεν κρύβει τίποτα από την πραγματικότητα, ξεκινώντας από την εντύπωση (ή την ψευδαίσθηση) ότι οι λέξεις αντιστοιχούν ακριβώς στα πράγματα. Στην πραγματικότητα, όμως, δεν υπάρχει παρά ο κώδικας που εδώ αποκαλύπτεται απόλυτα κι απ' τον οποίο τίποτα δε μένει κρυφό. Πράγματι, στο σύμβολο υπάρχει μια βασική διάσταση απουσίας, κι αυτή η απουσία δεν είναι φανταστική· είναι η ίδια μια διάσταση της πραγματικότητας.

Το ότι το συμβολικό ανήκει στο πραγματικό, το ότι δεν μπορεί να βρει καλύτερο χώρο για την πλήρη έκφρασή του απ' τον κινηματογράφο (εξαιτίας της ρεαλιστικής/ποιητικής φύσης του κινηματογράφου), καμιά ταινία δεν το καταθέτει πιο εύγλωττα απ' ό,τι η ταινία του Αγγελόπουλου. Κι αυτό γίνεται με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους.

Ο πρώτος είναι μια μέθοδος σχετικά γνωστή, που συγκέντρωνε (ίσως και να συγκεντρώνει ακόμα) την προτίμηση πολλών κινηματογραφιστών: είναι η χρησιμοποίηση του μεγάλου πλάνου, του πλάνου-σεκάνς, η μεγάλη σημασία που δίνεται στη «διάρκεια», στην ακινησία της εικόνας (όθεν και της κάμερας). Αυτή η μέθοδος, όμως (να το διευκρινίσουμε αμέσως), δεν έχει τίποτα να κάνει με την προσφιλή στον André Bazin αρχή του μη κατακερματισμού της πραγματικότητας, της άρνησης του μοντάζ, με σκοπό να επιτρέψει στην πραγματικότητα να εκφράσει το τελευταίο κρυφό – και εν τέλει μοναδικό – νόημά της· είναι (κι αυτό δεν έχει επισημανθεί πολύ συχνά) ένα αίτημα που συνδέεται με άλλα «βασικά» αιτήματα του ρεαλισμού.

Σπάνια το πλάνο-σεκάνς, η διάρκεια του πλάνου, δε συνοδεύεται από την απόρριψη (εκτός του μοντάζ) και του υπολογισμένου κάδρου· δηλαδή του τεχνητού φωτισμού που διαφέρει πολύ απ' τον φυσικό. Το πάντρεμα αυτής της χρήσης του χρόνου με τα εξωτερικά γυρίσματα (εξ ου και ο φυσικός φωτισμός) είναι εντυπωσιακό στους *Κυνηγούς*.

Το ίδιο συμβαίνει (κι αυτό δεν είναι μια απλή παρένθεση) στο έργο κινηματογραφιστών όπως ο Jean-Marie Straub και η Danièle Huillet. Οι ταινίες *Fortini Cani* και, σε μικρότερο βαθμό, *Κάθε επανάσταση* είναι μια ζαριά δείχνουν μέχρι ποίου σημείου αυτή η επιθυμία να διαρκέσει η οπτική εντύπωση, να «επιβληθεί» στους θεατές, συνδέεται στενά με το περιεχόμενό της και, αν όχι με αυτή καθαυτή την πραγματικότητα, τουλάχιστον με τις ανακλάσεις μιας αυθεντικής πραγματικότητας.

Πράγματι, ο στόχος του Αγγελόπουλου και εκείνος των Straub-Huillet είναι –μέχρις ενός σημείου– ταυτόσημοι: να μην υπάρχει ταύτιση ανάμεσα στο ανοιχτό στην αντίληψη πεδίο (με την έννοια μάλλον του χρόνου παρά του χώρου) και στο ίδιο το αντικείμενο που προσφέρεται στην όραση, ώστε, τελικά, η «αντίληψη» να υπερβαίνει τα όρια αυτού του αντικειμένου.

Εδώ, ωστόσο, δεν πρόκειται για την αποκάλυψη κάποιας μεταφυσικής έννοιας που ξεπερνά τα όρια της πραγματικότητας· δεν πρόκειται παρά για την αποκατάσταση των συνθηκών του «αληθώς βλέπω», μιας οπτικής αντίληψης που πηγαίνει πιο πέρα από εκείνη της απλής ενημέρωσης (στην οποία περιορίζεται το

μεγαλύτερο μέρος των κινηματογραφιστών) και απέχει πολύ (για τους Straub-Huillet και τον Αγγελόπουλο) από την αληθινή παρακολούθηση μιας ταινίας.

Μ' άλλα λόγια, πρέπει να καταλάβουμε, αν μπορεί να ειπωθεί αυτό, ότι αρχίζουμε να βλέπουμε μόνο αφού πάψουμε να βλέπουμε. Εδώ συναντιούνται πάλι η ποίηση και ο ρεαλισμός, όμως η ποίηση είναι εδώ πραγματικότητα· δεν έχει καμιά σχεδόν σχέση με τη μεταφυσική ή το μη πραγματικό. Το κρυφό δεν είναι το αόρατο. Η απουσία δεν είναι το υπερφυσικό. Η εμμονή στο χρόνο δε δημιουργεί ένα «επέκεινα», αλλά μια «έλλειψη»: αυτήν που προκύπτει από τη μη εναρμόνιση της διάρκειας την οποία χρειάζεται η αντίληψη, με τις ανάγκες της απλής πληροφόρησης, της απλής κατάκτησης του αντικειμένου από το βλέμμα. Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτές τις δύο διάρκειες (της επιβεβλημένης και της λειτουργικής) δημιουργεί το χώρο μιας απουσίας· σχεδιάζει τη μορφή μιας απουσίας.

Η δεύτερη μέθοδος του Αγγελόπουλου είναι η απόκρυψη του ορατού. Πρέπει κατ' αρχάς να παρατηρήσουμε ότι αυτή η απόκρυψη δεν έρχεται σε αντίθεση με το ρεαλισμό και μπορεί να δικαιολογηθεί ρεαλιστικά. Ας πάρουμε δύο παραδείγματα: 1) δυο παλιοί σύντροφοι-κομμουνιστές συναντιούνται μετά από χρόνια στην παραλία κι αρχίζουν να παίζουν ποδόσφαιρο με μια φανταστική μπάλα, και 2) μια κοσμική κυρία, σε μια πίστα χορού, ρίχνεται στην αγκαλιά του φανταστικού βασιλιά και καταλήγει να κάνει έρωτα μ' αυτόν τον αόρατο εραστή. Για τι άλλο πρόκειται εδώ αν όχι για προσποίηση, για θεατρική μίμηση; Ή, τι άλλο σημαίνει η προσποίηση από την κατάδειξη, το σημάδεμα ενός χαμένου αντικειμένου, μια λειτουργία υποκατάστασης; Τι άλλο είναι η μίμηση από την έκφραση μιας απουσίας/παρουσίας; Η μίμηση, τελικά, συνιστά διπλή παραγωγή νοήματος, αναδιπλασιασμό του σημαινομένου, προτείνοντάς το στην αρχή ως αληθινό και μετά ως χαμένο.

Στη μίμηση ξαναβρίσκουμε το «εκφραστικό»: εξαιτίας της απουσίας, η χειρονομία παίρνει άλλο βάρος, εντατικοποιείται, γίνεται «υπερ-σημαίνον». Αυτό μπορούμε εύκολα να το επιβεβαιώσουμε στη θεατρική πράξη, όπου οι ρεαλιστικές απόπειρες δεν πέτυχαν ποτέ να προσεγγίσουν το βαθμό εκφραστικότητας των σκηνοθεσιών που βασίστηκαν στην προσποίηση, στην ακραία λιτότητα, μέχρι την αφαίρεση του αντικειμένου της παράστασης.

Η τρίτη μέθοδος που χρησιμοποιεί ο Αγγελόπουλος –η προσποίηση– εμφανίζεται στενά δεμένη με την τέταρτη: την προσφυγή στη θεατρική «μεταφορά». Δρόμοι και πλατείες χωριών μοιάζουν με σκηνές θεάτρου, όπου γίνονται χοροί και δημιουργείται η Ιστορία, προσόψεις μοιάζουν με σκηνικά, κουρτίνες που ανοιγοκλείνουν μπροστά στο αντικείμενο της «μεταφοράς» (η Ιστορία-πτώμα), παρόν που κατακλύζεται αδιάκοπα απ' το παρελθόν, που επιστρέφει με τη μορφή της αναπαράστασης, της παράστασης.

Παρατηρείται, έτσι, όχι άρνηση του ρεαλισμού, αλλά καταγγελία του ψεύτικου κινηματογραφικού ρεαλισμού (αυτού που ονομάζεται αληθοφάνεια) μ' έναν αναδιπλασιασμό της προσποίησης, του φαινομενικού αναδιπλασιασμού που αποκαλύπτει τη μίμηση του πραγματικού και βρίσκει το «αληθινό» από έναν άλλο δρόμο. Όπως στο θέατρο, έτσι κι εδώ, οι νεκροί ξανασηκώνονται (οι αστοί που εκτελέστηκαν απ' τους αντάρτες), αλλά όχι για να υποκλιθούν· σηκώνονται για να ξαναρχίσουν τη γιορτή της λήθης. Το πτώμα, παρ' όλα αυτά, είναι πάντα εκεί. Η Ιστορία παραμένει ένα ενοχλητικό «αντικείμενο», τοποθετημένο ακριβώς στη μέση του παρόντος. Θα χρειαστεί επανενταφιασμός.

«Études Cinématographiques», 142-145, 1995.

Μετάφραση: Τζίνα Λαμπαδαρίου.