

Στοιχεία για μια συζήτηση

του Sergio Arecco

[...] Αυτή είναι η ταινία-σταθμός με την οποία ο Αγγελόπουλος συμπληρώνει την Τριλογία του, που προβλεπόταν να 'ναι μια αλληγορική επανεξέταση όλης της ελληνικής Ιστορίας – από το 1936 μέχρι σήμερα (1977). Δεν είναι τυχαίο το ότι η υπόθεση των Κυνηγών περιστρέφεται γύρω από την ημερομηνία της 31ης Δεκεμβρίου 1976, που αποτελεί τη βάση της αφηγηματικής διάταξης και την οριστική έξοδο αυτού που ονομάσαμε «ταξίδι του ηθοποιού». Η ταινία, λοιπόν, σκιαγραφεί τα πιο κοντινά σε μας γεγονότα, από το καθεστώς του Παπάγου μέχρι τη σημερινή «δημοκρατία». Η πυρετική οπτική προσέγγισης σε γεγονότα που ακόμα δεν έχουν διαφωτιστεί πλήρως (οι αντιδραστικές δυνάμεις στην εξουσία μέχρι το '63 με την αμερικανική προστασία, η φασιστική τρομοκρατία εναντίον της Αριστεράς, η δολοφονία του Λαμπράκη, η νίκη του Κέντρου στις εκλογές του '63, η άνοδος και η πτώση του Γεωργίου Παπανδρέου, το μοναρχικό πραξικόπημα του '65, η τυπική αποκατάσταση των κοινοβουλευτικών δυνάμεων το '66, το πραξικόπημα των συνταγματάρχων το '67, που υποστηρίχθηκε από τις αμερικανικές μυστικές υπηρεσίες), δικαιολογεί τη λιγότερο σύνθετη δομή της ταινίας έναντι του Θιάσου και την αρκετά πιο νευρώδη κυφορία της. [...]

Το ψυχόγραμμα που παρουσιάζει η ταινία, τείνει να συνταιριάζει μια σειρά από καθαρά ετερογενή στοιχεία του θεάματος· όχι πως έλειπαν απ' τη διαμόρφωση των προηγούμενων ταινιών ο Bu•uel και οι επιδράσεις του θεάτρου/τελετή, επεξεργασμένου με την τελευταία πρωτοπορία, αλλά όλες αυτές οι ιδέες κατέληγαν ν' απορροφηθούν από μια διάταξη βαθιά εντόπιων υλικών. Η αρχαιολογική ανασκαφή στη μυθική-ιστορική διαστροφώταση της Ελλάδας δεν επέτρεπε απροσεξίες: η ανάλυσή της ήταν απόλυτα κάθετη. (Η ορολογία του Foucault μάς φαίνεται η πιο κατάλληλη για να οριστεί η στρουκτουραλιστική εργασία ενός κινηματογράφου που σκοπεύει να φέρει στο φως τον αρχικό πυρήνα της Ιστορίας, μιας επιστήμης της οποίας Ο θίασος έψαξε να βρει τα ακραία γνωρίσματα, τα μορφικά όρια.) Ας θυμηθούμε ότι η «καμπύλη τροχιά» του Θιάσου έβρισκε στο μύθο των Ατρείδων το πρότυπο της ιστορικής συμπεριφοράς της σύγχρονης Ελλάδας και, για να εμπλουτίσει αυτόν το μύθο με περαιτέρω διαρθρωτικές σχέσεις, ανακάλυπτε ξανά ό,τι βρισκόταν κάτω απ' τις αλλοιώσεις που έχει υποστεί ο μύθος από την επίδραση της βέβηλης λαϊκής παράδοσης. Η διαλεκτική σχέση μεταξύ ιερού και βέβηλου παρήγαγε μια σειρά από εσωτερικές αφηγήσεις, μέσα από τις πολλαπλές ερμηνείες της Πρώτης Αφήγησης, έτσι ώστε να διαμορφώνεται η υπόθεση μιας αμετάβλητης αρχαιολογικής δομής. Κι αυτό γινόταν μέσα απ' την υπερπήδηση των χρόνων και των εποχών, μέσα απ' τη ροή των γεγονότων και την πολλαπλότητα των καταστάσεων. Στους Κυνηγούς, γίνεται προσπάθεια να επαναληφθεί το πείραμα της αναζήτησης του διαφορετικού, με σκοπό να βρεθεί σημειολογικά μια μορφή «απόλυτη», «πρωτογενής» και καταγωγική.

Αυτή τη φορά, όμως, ο σχεδιασμός είναι λιγότερο πειστικός, γιατί ο Αγγελόπουλος δεν αφορμάται από την κατά Léni-Strauss ιδέα του συλλογικού ασυνειδήτου ως υπερβολικής μορφικής δομής, αλλά απ' τη φροϊδική ιδέα του ασυνειδήτου ως απωθημένου, ως χώρου φύλαξης των καταπιεσμένων ορμών, που προορίζονται να «επιστρέψουν» με τη μορφή ονείρων και παραισθήσεων (το πτώμα του αντάρτη). Αν στην πρώτη περίπτωση η «αρχαιολογία της γνώσης» (του ελληνικού λαού) βρίσκει ένα πολύ γόνιμο έδαφος να ερευνησει με τα μέσα της εθνογραφίας, της ανθρωπολογίας, της διηγηματογραφίας, στη δεύτερη περίπτωση εμποδίζεται, δεν έχει καμία εργασία ανασκαφής να προτείνει, γιατί η εργασία, «η ονειρική εργασία», έχει ήδη συντελεστεί.

Δημιουργείται έτσι μια αντίφαση: από τη μια πλευρά, η παρακολούθηση της Ιστορίας με αναδρομές, η ακτινωτή παρουσίαση των διαφόρων πολιτικών γεγονότων· από την άλλη, το ονειρικό δεδομένο – ακίνητο, στατικό (το πτώμα του αντάρτη που στο δικαστήριο έμελλε να προσδώσει σ' εκείνα τα γεγονότα μια «μετα-ψυχολογική» χροιά). Από τη στασιμότητα, όμως, δεν παράγεται κίνηση. Η ιστορία του Θιάσου δημιουργήθηκε από την ατέλειωτη κυκλική κίνηση του «μπουλουκιού». Η ιστορία των Κυνηγών δημιουργείται από παραθέσεις και εξογκώσεις, προσκολλημένες στη στασιμότητα του εφιάλη. Έτσι, ένα σύνολο από συγκεκριμένες αναφορές στην πρόσφατη ελληνική Ιστορία καταπίνεται απ' τη δίνη της φαντασίας (η άλλη σκηνή του ονείρου), χάνει τον πλούτο των εννοιών του, γίνεται αινιγματικό. Σίγουρα πρόκειται για ένα θέατρο, όπως σ' όλο τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, αλλά για ένα θέατρο πολύ

συχνά χωρίς ισορροπία μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, μεταξύ τελετουργικής σκηνης και εκείνου που η τελετουργική σκηνή δεν μπορεί να εκφράσει.

Οι εναλλακτικές λύσεις μπορούσαν να είναι δύο: ή να παραμείνει κανείς κλεισμένος στην τελετουργική και σκηνική σφαίρα του εφιάλτη (χωρίς διαδρομές προς τα έξω ή με αναμνήσεις-φλας των «φυλακισμένων») και να αποδεχθεί όλες τις συνέπειες, με αρκετούς λογοτεχνικούς και κινηματογραφικούς προδρόμους (Οι 120 μέρες των Σοδόμων του Sade, το Sal% του Pasolini, το Marat-Sade του Weiss, Ο εξολοθρευτής άγγελος του Bu•uel, Το μπαλκόνι του Genet, Η μεταμόρφωση και Η δίκη του Kafka), ή να βγει αποφασιστικά προς τα έξω, αφού σπάσει την κρούστα του εφιάλτη, για να σκηνοθετήσει, ακόμα και με τελετουργικές φόρμες, μια «παράσταση» προσαρμοσμένη στην Ιστορία, όπως ήταν η «παράσταση» των ταινιών Αναπαράσταση και Μέρες του '36 (παραβλέπουμε το Θίασο), πλούσια σε διαδρομές, που πραγματοποιούνται έξω από τον μαγικό κύκλο του σπιτιού της Ελένης και της φυλακής του Σοφιανού. Με την πρώτη λύση, ο σκηνοθέτης θα είχε αναπτύξει εκείνη τη μυθική κατευθυντήρια γραμμή που του είναι πολύ οικεία, συνδυασμένη με την έντονη μεταφορική έκφραση του πραγματικού δεδομένου, και να δεχτεί τον προκύπτοντα υποβιβασμό της ιστορικής σημασίας – ένα τίμημα που ο Αγγελόπουλος (φορμαλιστής, βέβαια, αλλά και μαρξιστής) δε θέλησε να πληρώσει. Στη δεύτερη λύση δεν εμβάθυνε, θέλοντας, παρ' όλα αυτά, ν' αποσπάσει από τη σύγκρουση των ιστορικών γεγονότων το μυθολόγημα που να τα περιέχει όλα: «Η σχηματοποίηση των προσώπων είναι ηθελημένη. Δε δοκίμασα καθόλου να σκιαγραφήσω ατομικές ψυχολογίες ή να συνθέσω πολύπλοκους χαρακτήρες. Η ψυχολογία μιας τάξης, για μένα, ξεχωρίζει μόνο με τη μυθική εικόνα, που φέρνει στη μνήμη του λαού αυτή η τάξη». ¹ Όμως, αν αυτή η μυθική εικόνα δεν έχει ήδη μια δική της σφραγίδα ιερής ιστορίας (όπως τα πρόσωπα της Ορέστειας), δεν έχει μια δική της εσωτερική διαλεκτική, χαλαρώνει ο δεσμός ανάμεσα στα πρόσωπα και την Ιστορία. Καθένας απ' τους δύο αυτούς όρους προχωρεί για λογαριασμό του: τα πρόσωπα, μέσα στη λειτουργία του εφιάλτη η Ιστορία –που θα 'πρεπε να βιώνεται σαν εφιάλτης από τα πρόσωπα, μέσα στο σκηνικό του ίδιου τού εφιάλτη (την αίθουσα του ξενοδοχείου)– αποσπάται και σκιάζεται με «εκκεντρικές» σκηνοθεσίες. Αρκούσε, κατά βάθος, να μεταφέρει κανείς τις εμπειρίες του πρώην «αριστερού», της Γυναίκας του Εκδότη και του Στρατιωτικού (γιατί για τη δική τους «φυγή» απ' τη σκηνή παραπονόμαστε εδώ) στο πλαίσιο του θεάτρου με το σύστημα των μονολόγων, που τηρήθηκε με αυστηρότητα στο Θίασο (δύο από τους τρεις ηθοποιούς συμπίπτουν). Το σημαντικό ήταν να συναθροιστούν όλες οι έννοιες μέσα στο θέατρο, ή ν' απαλλαγούν τα πρόσωπα απ' την κυριαρχία της ονειρικής διεργασίας και ν' αφεθούν ελεύθερα ν' αναμιχθούν με την εξωτερική ιστορία. Με τις μεταφορές της «δίκης» και του «δικαστηρίου», ο Αγγελόπουλος ανέπτυξε σε βάθος –αν και, ίσως, ασυνείδητα– την επιχειρηματολογία τού Benjamin ως προς την αλληγορική μορφή της σύγχρονης τέχνης. (Ο Benjamin θεωρεί τον Kafka μεγάλο συγγραφέα, που μπόρεσε τελικά να υποκαταστήσει, με το φαντασιακό επινόημα, την απώλεια του ιερού στον σημερινό κόσμο, και θεωρεί τον κόσμο του Kafka «παγκόσμιο θέατρο».) Κατά τη γνώμη μας, το ψυχόγραμμα των Κυνηγών μπορούσε να πραγματοποιηθεί με τον νεκρό χρόνο της Τελετής περιορισμένης σ' έναν μοναδικό κλειστό χώρο που δεν αναπνέει (εξ άλλου, η βασανιστική παρουσία του πτώματος μας παραπέμπει σ' ένα μεγάλο, κλειστό, «ουλιστικό» και «επαναστατικό» έργο, τη Μάνα του Πουντόβκιν: το πτώμα του πατέρα στο δωμάτιο, που υποκινεί τη σύγκρουση μεταξύ θυμάτων και βασανιστών), και να συμπυκνώνει σε μια σειρά πράξεις μίμησης και καταθέσεων («μαρτυριών») τις σημαντικότερες φάσεις της πρόσφατης ελληνικής Ιστορίας.

Βέβηλο «μαρτύριο», βέβηλο «μυστήριο», που έχει εγκαταλειφθεί από το ιερό και γνωρίζει το μακάβριο αποτέλεσμα αυτής της εγκατάλειψης. Το αίσθημα της επανάληψης του τραγικού σχήματος, το οποίο γεννιέται ακριβώς απ' τη συνείδηση του κενού που έχει δημιουργηθεί στον σύγχρονο πολιτισμό με την εξαφάνιση του ιερού, το οποίο εκπροσωπούσε κάποτε το τραγικό θέατρο: αυτή φαίνεται να είναι η διανοητική ένταση που παρακίνησε τους μεγαλύτερους σύγχρονους σκηνοθέτες, αναγκάζοντάς τους ν' αναρωτηθούν ως προς τις προοπτικές που πρέπει να δοθούν στη σκηνική «παρουσίαση» ενός παρόμοιου κενού. Ο Αγγελόπουλος, ο Όσιμα, ο Pasolini, ο Bergman, ο Ferreri, ο Rocha, ο Jancs½, ο Herzog, ο Straub – όλοι επανέφεραν στον κινηματογράφο τους πολιτιστικούς και ιστορικούς λόγους της εκτόπισης του ιερού και την υπόθεση μιας –έστω και βέβηλης– αποκατάστασής του στην Gestalt² του θεάματος. Δεν μπορεί να 'ναι σύμπτωση: είναι οι σκηνοθέτες που έχουν δώσει τα περισσότερα στον «νέο κινηματογράφο» και κλήθηκαν όλοι, ξεκινώντας από διαφορετικά ενδιαφέροντα και κουλτούρες, ν' αντιμετωπίσουν το ίδιο πρόβλημα.

[...] Οι κυνηγοί είναι πιθανώς μια μεταβατική ταινία, αλλά κι ένα ακόμα σπουδαίο παράδειγμα «υλιστικού», «ανοιχτού» κινηματογράφου, διαθέσιμου στην επέμβαση του θεατή, συνδημιουργού όλων των εντυπώσεων· είναι μια εργασία αναδόμησης των αφηγηματικών ιστών, που προτάθηκε ήδη με την Αναπαράσταση και τις Μέρες του '36, με την πρόθεση να οδηγήσει το θεατή στη συνείδηση ότι είναι αδύνατον να υπάρξει «τέλος» στο έργο με μια οριστική έννοια που κάθε μεγάλη ταινία πρέπει να προβλέπει (όπως γίνεται αντιληπτό απ' το αναίτιο φονικό τής Αναπαράστασης και το αμφίβολο της συνωμοσίας στις Μέρες του '36). Στο Θιάσο, ο θεατής, έχοντας στη διάθεσή του το παλίμψηστο που φιλοξενεί το νέο κείμενο (μύθος των Ατρείδων, Γκόλφω), βρέθηκε σε ιδανικές συνθήκες αποκωδικοποίησης και επανακωδικοποίησης της πολλαπλότητας του κειμένου, η ανασύνθεση του οποίου γινόταν ταυτόχρονα –με τέλεια αρμονία– τόσο στην κριτική συνείδηση του θεατή όσο και στη μετα-γλωσσολογική συνείδηση της ταινίας, κτισμένης πάνω στον εαυτό της, σ' ένα ανεξάντλητο «γίγνεσθαι». Ήταν το μέγιστο «άνοιγμα»: η ατέλειωτη ταινία, το διαρκές work in progress,³ κι ένα τέλος που επαναφέρει την αρχή, με μια ιλιγγιώδη κυκλικότητα. Το τέλος των Κυνηγών επαναφέρει επίσης, φαινομενικά, την αρχή (πόσους νεκρούς έχουν να συναντήσουν ακόμα οι αστοί στο χιόνι και να τους ξαναθάψουν, σ' έναν ατέλειωτο κύκλο;) αλλά και, κατά κάποιον τρόπο, την αποκλείει ανεπανόρθωτα.

Το τελικό πλάνο του Θιάσου δεν επαναλαμβάνει το αρχικό (μοιάζει, αλλά δεν είναι το ίδιο), και μεταξύ των δύο ανάλογων-διαφορετικών πλάνων ανοίγει ο χώρος ενός απεριόριστου κειμένου: του κειμένου της Ιστορίας από το 1939 στο '52, από το '52 στο '39, από το '39 στο... Το τελικό πλάνο των Κυνηγών κλείνει το παιχνίδι για πάντα, βάσει μιας μονοσήμαντης ανάγνωσης που όχι μόνο δεν επιτρέπει εναλλακτικές λύσεις, αλλά δίνει και μια μοραλιστική εντύπωση: ο εφιάλτης τελείωσε, όλα ήταν ένα όνειρο. Μπουνιουελικός μοραλισμός, αλλά χωρίς τη σκληρή ειρωνεία του Bu•uel, που είναι εμφανής στον πιο άμεσο πρόδρομο των Κυνηγών: στο Κυνήγι (1966) του Carlos Saura, βίαιη ιστορία τριών αστών «κυνηγών», που βασανίζονται απ' τις αναμνήσεις του ισπανικού Εμφυλίου [αν και προηγούνται δύο ταινίες του Βραζιλιανού Ruy Guerra: το Sweet Hunters (1969) και το Οι θεοί και οι νεκροί (1970), που και οι δύο χαρακτηρίζονται απ' το συμβολισμό των νεκρών που ζωντανεύουν). Χωρίς το κριτικό αντίδοτο της ειρωνείας, η τελική απόφαση δεν μπορεί να είναι απολυταρχική. Μονογραμμένη απ' τον εφιάλτη, οροθετημένη απ' την κρυπτογραφία του ασυνειδήτου, η ιστορία των Κυνηγών δε φαίνεται να επιτρέπει άλλες ερμηνείες που να μη συμβιβάζονται μ' αυτή την εκ των προτέρων επιλογή. Δεν υπάρχει καμία σημασιολογική αμφιθυμία κι είναι αδύναμη η εναλλαγή μεταξύ ιερού και βέβηλου: υπάρχει μόνο η μακάβρια τελετή των αγχών που υλοποιούνται και διαλύονται με εικόνες. Η Ιστορία, στην Αναπαράσταση και τις Μέρες του '36, αναδυόταν από τη συνολική επανεμφάνιση του ιερού στις συχνότητες του βέβηλου. Στο Θιάσο, η Ιστορία ήταν ένα αδιάκοπο πηγαινέλα μέσα από ένα πλήθος διαλεκτικών πόλων (μια μετατροπή του χώρου σε χρόνο και του χρόνου σε χώρο), μια αναδρομικο-μελλοντική διαδρομή, που έδινε μια ελπίδα λυτρωμού, απελευθέρωσης – ελπίδα, που βασίζεται όχι τόσο στο συμβολισμό των κόκκινων σημαίων (όπως στους Κυνηγούς) όσο στην πολυμορφία ακριβώς της αφηγηματικής δομής, στον πλούτο των εσωτερικών της εξελίξεων, μ' ένα κείμενο που επιδέχεται διαφορετικές εκβάσεις, εναλλακτικές και μετατρέψιμες διαδρομές εννοιών, ακόμα και προς τις κατευθύνσεις που δεν έχουν καταγραφεί απ' την Ιστορία έτσι όπως αυτή έχει εξελιχθεί μέχρι σήμερα, αλλά εφικτές μ' αυτά τα διαθέσιμα υλικά και πιθανές, μια μέρα, αν το παιχνίδι παιχτεί μ' έναν διαφορετικό συνδυασμό.

1. Αγγελόπουλος, σε συνομιλία του με τον Μιχάλη Δημόπουλο.

2. Γερμανικά στο κείμενο: φόρμα. (Σ.τ.Μ.)

3. Αγγλικά στο κείμενο: έργο εν προόδω. (Σ.τ.Μ.)

Thodoros Angelopoulos, Castoro Cinema, Nuova Italia, Φλωρεντία 1978.
Μετάφραση: Τζίνα Λαμπαδαρίου.