



ένδοσκόπησης κατατάξει άσικοπο έγχεζήρια, δέν άπομένει παρά νά μετατεθει ό άξονας άναφοράς (καλύτερα, τό σύστημα άναφοράς) και νά υιοθετηθει μία άλλη μέθοδος, περισσότερο άντικειμενική, περισσότερο ποινική στην κοινωνική (κι όχι τήν ψυχολογική) φύση του προβλήματος. Ο μηχαβιορισμός και ή ύπαρξη έξαρτημένων άνταναιλαστικών που προϋποθέτει ή ψυχολογία τής συμπεριφοράς είναι τό άμέσως επόμενο στάδιο στη μετάθεση του συστήματος άναφοράς άπ' τήν ένδοσκοπική ψυχολογία στην κοινωνιολογία. Μ' άλλα λόγια, ή επίδραση του περιβάλλοντος και οι έξωτερικοί έρεθισμοί θά μπορούσαν νά δώσουν μία μηχανιστική έρμηνεία τής πράξης τόσο τής μοιχείας όσο και του φόνου.

Όμως, μία τέτοια προσέγγιση του προβλήματος που θά άπαιτούσε λεπτομερειακή καταγραφή των έρεθισμάτων και έπιστημονική ταξινόμησή τους θά ήταν δυνατή μόνο στην περίπτωση ενός μή-άισθητικού (έπιστημονικού) ντοκιμανταρ. Καί ή "Αναπαράσταση", όπως είπαμε, δέν είναι ντοκιμανταρ - και πολύ περισσότερο δέν είναι έπιστημονικό ντοκιμανταρ.

Τέταρτη διαπίστωση: Ο σκηνοθέτης άπορίπτε και τό δεύτερο σύστημα άναφοράς, που θά μπορούσε νά τον βοηθήσει (τήν άντικειμενική, τή φυσιογνωστική, τή μηχανιστική ψυχολογία που περιορίζεται στη μελέτη σχέσεων - όπως π.χ. στό πλαίσιο των ταινιών του μοντέρνου κινηματογράφου). Πουθενά στην ταινία δέν μελετάται τό πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες, ούτε καν στις πολύ "προσωπικές" στιγμές των έραστών.

Δέν άπομένει παρά ένα σύστημα άναφοράς για μία μή ψυχολογική (ύποκειμενική ή άντικειμενική) έρμηνεία τής πράξης του φόνου: Η έξάρτηση του από δεδομένα, σαφώς κοινωνικά. Έδώ άκριβώς άρχίζουν και οι δυσκολίες, οι συναφείς στη σύζευξη μιας πράξης που άφορά δύο συγκεκριμένα όντα μέ τήν άπρόσωπη κοινωνία που τά έμπεριέχει.

Πέμη διαπίστωση: Προσεγγίζοντας τό θέμα του μέσα άπ' τήν κοινωνιολογία, ό σκηνοθέτης είχε νά διαλέξει ανάμεσα σε δύο μεθόδους: τήν άναγωγή των δύο ήρώων του σε συμβολικές φιγούρες που θά συνόψιζαν, κατά κάποιον τρόπο, ευρύτερες κοινωνικές ομάδες (νά υιοθετήσει, δηλαδή, τήν πιο άπλοκή μορφή "σοσιαλιστικού ρεαλισμού") και ξεκινώντας άπ' αυτές νά περιγράψει τόν κοινωνικό περίγυρο έπαγωγικά ή, άντιστρέφοντας τήν κοινότητα και εύκολη μεθοδολογία τής έπαγωγής, νά "περικυλώσει" τό θέμα του άπαγωγικά, φτάνοντας μέχρι τό έπιμέρους γεγονός του φόνου και σταματώντας στην άπλή του κατάδειξη (άφου, όπως είπαμε, άπορίπτε και τήν ψυχολογία και τόν ψυχολογισμό που θά του επέτρεπαν άν ήθελε νά καταλήξει σε συμπεράματα για τό ποιος και γιατί σκότωσε).



Τό μίνιμου όριο στη γκάμα τής έρευνάς του τό καθορίσαμε ήδη: Είναι τό άνερμήνευτο γεγονός του φόνου. Όμως, τό μέγιστου όριο θά μπορούσε νά έπικραθει μέχρι τς έντελως γενικευμένες θεωρητικές άρχές τής κοινωνιολογίας, πράγμα που, άναγκαστικά, θά τόν οδηγούσε σ' ένα δώλλημα έπιλογής ανάμεσα σε διιστάμενες άπόψεις μέ κίνδυνο νά καταλήξει ή ταινία σε μία (όποια) διδαχή που θά κατέστρεφε τς άρχικές προθέσεις άντικειμενικότητας.

Έπρεπε νά κάνει λοιπόν μία αυθαίρετη τομή σταματώντας κάπου τήν πρόσ τό πάνω άνέλιξη τής προβληματικής τής ταινίας. Καί ή τομή γίνεται άκριβώς στα κοινωνικά όντορα του πολιορκημένου μικροκόσμου του χωριού που δέν μπορούν νά έπικραθούν μακρύτερα άπ' τήν έπαρχεική πρωτεύουσα, τά Γιάννενα - τά όποια άλλωστε άποτελούν και τό όροσημό ανάμεσα στην Ελλάδα και τή Γερμανία, ανάμεσα στην ένδημηκή μιζέρια και τό όραμα τής Γής τής Έπαγγε - λίας.

Έκτη διαπίστωση: Ο χώρος, κλειστός και περιχαραωμένος, ξηρός και άποστεωμένος - σάν τους άνθρώπους που τόν κατοικούν είναι ό πρωταγωνιστής τής ταινίας. Πρόκειται - κυριολεπτικά μιλώντας - για έναν χώρο σε φυσική κατάσταση, άσημασιολόγητο και ούδέτερο στον όποιο ή ανθρώπινη ζωή έχει περιοριστεί στον πρωτόγονο βιολογικό (μή κοινωνικοποιημένο ή άποκοινωνικοποιημένο) πυρήνα τής. Όπως σε κάθε πρωτόγονη κοινωνία, ή άπλούστερη μορφή "διεκδίκησης" είναι ή φυγή. Η άνταρσία των πολιορκημένων άπαγορεύεται έπί ποινή θανάτου.

Η φόνισσα, έντελως ένστικτώδεια, προσπαθει νά διαμαρτυρηθει για τή γενική μιζέρια έπιχειρώντας μία κατά μόνας άνταρσία: Σκοτώνει τόν άβουλο φυγάδα σύζυγο που μέ τήν έπιστροφή του άπόδειξε πός ή φυγή δέν ήταν ό καλύτερος τρόπος ν' άπαλλαγεί άπ' τή δυστυχία του. Γυρίζοντας σ' αυτό τό νεκροταφείο που κατόντησε τό χωριό του δέν έχει ναμιά σημασία πιά αν πεθάνει τώρα ή ύστερα από μερικά χρόνια, αν πεθάνει βίαια ή σταδιακά - όπως ή γυναίκα του και οι συγχωριανοί του. Η μοίρα του είναι προδιαγραμμένη άπ' τό χωρό (κι όχι άπ' τό χρόνο όπως στην άρχαία τραγωδία όπου τό πεπρωμένο έπενεργεί στον ήρωα μέσα άπ' τή χρονική του έκφανση). Ο συγκεκριμένος χώρος όπου γίνεται τό έγκλημα θέτει τή ζωή υπό άπαγόρευση. Ο χώρος θέτει σε λειτουργία τή διαδικασία θανάτου από πείνα μ' έναν τρόπο αυτόματικό, λές και έχει ξεφύγει άπ' τόν έλεγχο τής ένσυνειδητής ένέργειας που προσδιορίζει τήν έννοια του πολιτισμού.

Άπ' τήν άλλη μεριά, ή διεκδίκηση του δικαιώματος του ζήν θέτει κι αυτή αυτόματα σε λειτουργία τό μηχανισμό τής Δικαιοσύνης που λίγο νοιάζεται για αίτια που ξεπερνούν τήν περιορισμένη δικαιοδοσία τής. Άδιέξοδο από παντού, λοιπόν. Ο χώρος διαρκώς συστέλλεται και ύποχρεώνει τους άνθρώπους που ζούν μέσα του νά γίνουν φιγούρες τραγικές, ματαιόχρονα γιροτέσιες.

Ο φόνος, λοιπόν, δέν έγινε γιατί ή γυναίκα ήταν "πρόσωπο άνυπάρκτου ήθικής ύποστάσεως" αλλά γιατί ό άνακριτής-ρήτορας που τά λέει αυτά δέν έμαθε ποτέ τί σημαίνει άνθρώπινη ύπόσταση και προπαντός "ζωτικός χώρος" μέσα στον όποιο αυτή αναπτύσσεται.

Έβδομη διαπίστωση: Ο σκηνοθέτης περιγράφοντας άπλως τό χώρο δίνει ταυτόχρονα και τήν πιο σωστή έρμηνεία του φόνου.

Για νά άποσπάσει άπ' τό χώρο άκαίρια τή λειτουργική του σημασία τόν αφήνει έντελως άθικτο: Η τεχνική του πλάν-σειάνς που υιοθετεί και ή προσεχτική κατάργηση των ρακόρ, άποκλείει τήν έννοια του φιλμικού χάρου και συνεπώς και του φιλμικού χρόνου. Έτσι, χώρος και χρόνος παγώνουν κι ό άργός-σά σφυγμός έτοιμοθάνατου-ρυθμός τής ταινίας διαποτίζει άνθρώπους και άντικείμενα μέ τή θανατερή, μεθοδική, διαβρωτική, σίγουρη έπενέργεια του μαθηματικού χρόνου (του χρόνου του ρολογιού).

Κάθε επέμβαση στο μαθηματικό χωροχρόνο μέ τό μοντάζ θά κατέστρεφε έντελως τήν έντύπωση άσφυξίας. Όστόσο, ύπάρχει στη ροή τής ταινίας μία έπιληπτική άκρβειας άίσθηση του ρυθμού-ένός ρυθμού που δέν έξαρτάται άπ' τό (άνύπαρτο άλλωστε) μοντάζ. Πρόκειται για έναν ρυθμό-έσωτερικό που βγαίνει άπ' τς πολλαπλές σχέσεις "ροής". (Στήν κινηματογραφική όρολογία, τό πλέγμα αυτό των ρυθμών τό ονομάζουμε "τάμιγνι"). Τό τάμιγνι άποτελεί τή λιθία λίθο για τήν έπισημάνση τής ίκανότητας του "νά σκέφτεσαι μέ ρεύσες εικόνας". Τή ση -

