

ΦΙΛΜ / 21 / 80

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

«Αναπαράσταση»

Το κείμενο αυτό για την «Αναπαράσταση» γράφτηκε στα τέλη του 1971, με τη συνείδηση πως το φιλμ είχε κεφαλαιώδη σημασία για τον ελληνικό κινηματογράφο, πως άνοιγε κυριολεκτικά μία καινούργια εποχή. Ο άμεσος σκοπός της συγγραφής του ήταν ν' αποτελέσει το πρώτο μέρος ενός βιβλίου, που το δεύτερο θα ήταν το τεχνικό ντεκουπάζ και οι διάλογοι της ταινίας. Η δουλειά αυτή, είχε γίνει από τη σκηνοθέτη Θέκλα Κίττου με πάρα πολλές ώρες εξέταση της κόπιας της ταινίας στη μουβιόλα. Το ντεκουπάζ αυτό, ιδιαίτερα λεπτομερές και αναλυτικό (περισσότερο κι από τα ντεκουπάζ της γαλλικής AVANT SCENE) «καλούσε» μία τό ίδιο συστηματική και αναλυτική μελέτη. Το βιβλίο τελικά δεν εκδόθηκε γιατί θεωρήθηκε πολύ ειδικό (τό σενάριο της «Αναπαράστασης» σε απλή αφηγηματική μορφή εκδόθηκε φέτος από το «Θεμέλιο») κι έτσι έμεινε ανέκδοτη κι η μελέτη. Δημοσιεύεται τώρα εδώ για πρώτη φορά, χωρίς να μεταβάλω τίποτα. Αυτό σημαίνει, βέβαια, πως ο συντάκτης της αγνοεί έντελως τις κατοπινές ταινίες του Άγγελόπουλου τις «Μέρες του '36», το «Θίασο» κ.λπ. που οδήγησαν το σκηνοθέτη σε σημαντικό βαθμό και σε άλλους δρόμους, θέματα και εκφραστικούς τρόπους. Σημαίνει επίσης πως η μελέτη όριζεται ιστορικά από τη στιγμή που γράφτηκε, τόσο στον ελληνικό κοινωνικό χώρο, όσο και στις κινηματογραφικές της αναφορές. Κοιταζοντάς την, με το πέρασμα των χρόνων, δεν νομίζω ότι και σήμερα θα άλλαζε την ουσία της. Η «Αναπαράσταση», πέρα από την ιστορική της σημασία, παραμένει στο επίπεδο της καλύτερης και πιο αθηντικής δουλειάς του Άγγελόπουλου και μία από τις αρτιότερες και σημαντικότερες ελληνικές ταινίες.

Α' ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συνήθως τείνουμε να εξετάζουμε τα έργα τέχνης σαν να αναλύουμε ένα πορτοκάλι, που περιέχει στο έσωτερικό της σφαίρας του όλα τα αναγκαία στοιχεία για την πλήρη ενημέρωσή μας. Και πραγματικά πολλά «παραδοσιακά» έργα τέχνης και φιλμ έχουν αυτή τη μορφή. Άλλά ο Άγγελόπουλος, σαν και άλλους σύγχρονους σκηνοθέτες του διεθνούς κινηματογράφου, «ένθαρρύνει» τους «σπόρους» της τέχνης του να βλαστήσουν, ώστε το φιλμ απλώνεται από το αφηγηματικό κέντρο του σ' ένα αληθινό θύσανο σημαιομένων, με αποκλίνοντα αλλά συγχρόνως αλληλοσυνδεόμενα νήματα, που φτάνουν σε περιοχές απρόβλεπτα μακρινές. Η μελέτη του λοιπόν είναι ιδιαίτερα δύσκολη: από τη μιά χάνεται στις απόμακρες αλλά σημαντικές καταλήξεις κι από την άλλη επαναλαμβάνεται τακτικά, όταν θελήσεις να δρίσεις τον σύνδεσμο των νημάτων. Η σφαιρική σύνθεση της κριτικής είναι πρακτικά αδύνατη.

Έτσι απομένουν δύο τρόποι συνδυαστικής ανάλυσης:
α) Διαχωρισμός των πυκνών επαλλήλων επιπέδων σημαινόντων και σημαιομένων και εξέτασή τους σε διαδοχική τάξη, έστω κι αν αυτό σημαίνει κάποια επάνοδο σε νοήματα που έχουν ήδη εκτεθεί. Το κέρδος θα είναι η ισχυροποίηση της ανάλυσης με τη διασταύρωση-έξακρίβωση. β) Ενδιάμεση παρεμβολή «αυθαίρετων» διερευνήσεων ή συγκρίσεων που ελπίζουμε ότι θα φωτίσουν ακόμη περισσότερο το θέμα.

Ποιά είναι τα «πρός μελέτην» επίπεδα; Ο Άγγελόπουλος ξεκινάει από ένα πραγματικό γεγονός. Μεταχειρίζεται απόφια κομμάτια της πραγματικότητας και τα μέσα του «άμεσου κινηματογράφου» (Cinema Direct), όπως και μεθόδους δοκιμασμένες από τη Νεορεαλιστική Σχολή, για να συνθέσει τελικά ένα πρώτο επίπεδο φαινομενολογικού ρεαλισμού. Έξεταστέα εδώ η μορφολογία του ρεαλισμού αυτού, οι κοινωνικές συνισταμένες, η τυπολογία των χαρακτήρων, μαζί με όρισμένα άλλα παραπλευρά θέματα.

Όμως ο ρεαλισμός αυτός είναι πλασματικός για τον σκηνοθέτη, γιατί δεν αποτελεί παρά μιά αναπαράσταση και μάλιστα διπλή. Οι μορφές αυτής της αναπαράστασης, ή ιδιαιτερία της αρχιτεκτονικής, τα ιδιαίτερα μορφικά στοιχεία και

το θεατρικό φινάλε, οδηγούν σε αλλοίωση ή και άνατροπή των «κατακτημένων» νοημάτων. Συνέπειες: Άμφισβήτηση των κοινωνικών δομών, της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας και θέση ενός γενικότερου γνωσιολογικού προβλήματος.



Ο σύζυγος γυρίζει από τη Γερμανία φαρμαμένος σωματικά και ψυχικά κι ανακαλύπτει βαθμιαία μαζί της την ερημιά του χωριού

Β' — ΠΡΩΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ —
ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ

Αρχίζοντας από το πρώτο επίπεδο, μοιραία θα μιλήσουμε για αυτό «υποψιασμένα» από την επίγνωση της χρήσης του για την εξυπηρέτηση των περαιτέρω επιπέδων.

Τό «έναυσμα» της ταινίας βρίσκεται στα δικαστικά χρονικά. Σε κάποιο όρεινό χωριό της Ήπειρου, μία γυναίκα με τον έραστή της σκοτώνουν τον άνδρα της, που μόλις είχε επιστρέψει από την μετανάστευσή του στη Γερμανία, θάβουν το πτώμα του και στήνουν, όσο πιο επιμελώς μπορούν, μία σκηνοθεσία αναχώρησής του. Τό έγκλημα από μίαν άποψη παραμένει ανεξιχνίαστο: Ποιός από τους δύο είναι ο δολοφόνος;

Ο σκηνοθετής χρησιμοποιεί τον τυπικό αυτό αστυνομικό καμβά για να κοιτάξει βαθύτερα: Δυό πλάσματα αντιμέτωπα με ορισμένες καταπιεστικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, δυό άνθρωποι που πραγματοποιούν, με τον απελπισμένο αυτό τρόπο, την προσωπική τους επανάσταση. Την αντικειμενική όπτική της πράξης τους και πολλούς από τους διαλόγους θά τους προσφέρουν τί πρακτικά της δίκης, οι άπολογίες τους, τό ανακριτικό υλικό. Τό πλαίσιο ζωής και τις κοινωνικές και οικονομικές συντεταγμένες τις αναζητεί με την κινηματογραφική έρευνα στο ήπειρώτικο χωριό και στην έπαρχιακή «πρωτεύουσα», τά Γιάννενα, ενώ τόν ενδιαφέρει και ή νοητική επέκταση του θέματός του σ' όλοκληρη την Ελλάδα.

* * *

Ανδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα με ξερούς άγκαθωτούς θάμνους κι άγριοχορτα, άγρια φαράγγια και κακοτραχαλες πλαγιές, όπου φιδοσέρνεται άνηφορικά ή δημοσιά, λασπερή κάτω από τά χαμηλά μολυβένια σύννεφα. Οί άνθρωποι αγωνίζονται να «ξεκλέψουν» τά λιγοστά άχαρα χωράφια τους από τό άτέλειωτο βασίλειο των βράχων και τά σκόρπια γίδια τους ψάχνουν να βρούν τή σπάνια τροφή τους. Τά άσοβάντιστα, πρωτόγονα σπίτια από πέτρα, ρημαγμένα τά περισσότερα, φωνάζουν για τήν εγκατάλειψη του χωριού. Η γη

δέν τρέφει τούς ανθρώπους, τούς διώχνει μετανάστες στη Γερμανία άπ' όπου γυρίζουν έξουθενωμένοι, όταν δέν μπορούν πιά άλλο να δουλέψουν και ξανασυναντούν τούς έρημους γέρους που έμειναν πίσω.

«Τυμφαία. Κάτοικοι 1940: 1250, 1965: 85» λέει τό κείμενο της ταινίας.

Και οί «άληθινοί» γέροι, σέ ζωντανή ήχογράφηση: «Τί ήρθατε να δείτε; Τά χάλια μας, τή φτώχεια και τό φευγατιό.»

Και κάποιος άλλος: «Οί νέοι φεύγουν... Μονάχα έμεις οί γέροι μείναμε. Θα πεθάνουμε... Τά χωριά θα ρημάξουνε. Κι όταν τά χωριά θα ρημάξουν και στίς πολιτείες καλά δέν θά-ναι!»

Τό συσσωρευμένο αυτό αυθεντικό υλικό, όδήγησε τόν Άγγελόπουλο στην πιο λιτή ρεαλιστική σκηνοθεσία των σκηνών με τούς ήθοποιούς. Ήθοποιούς άλλωστε μη έπαγγελματίες, χωρίς μακιγιάζ, που χρησιμοποιήθηκαν τελείως αντιδραματικά. Τό γύρισμα, έσωτερικά κι έξωτερικά, έγινε στους άληθινούς χώρους, με τόν έλάχιστο δυνατό τεχνητό φωτισμό, ώστε να διατηρηθούν οί «περιρρέουσες» συνθήκες, άκόμη και οί καιρικές.

Ή φωτογραφία, χωρίς καμιά ώραιοποίηση και «γραφική» πλαστικότητα, μής επιτρέπει να δοϋμε τά οϋσιαστικά σημεία της δράσης. Άλλά πάνω άπ' όλα ο χώρος κι ο χρόνος (στο έσωτερικό της σκηνής) τείνουν να μās προσφέρονται ένιαίοι, συνεχείς, χάρη σέ πλατειά και μακρόσυρτα πλάνα-σεκάνς. Ή πραγματικότητα παρουσιάζεται άδιαίρετη, χωρίς άνάλυση των προσώπων ή των πράξεων, τό γεγονός διατηρεί τήν άκεραιότητά του σαν φαινόμενο.

Είναι φανερό ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα συνεπή φαινομενολογικό ρεαλισμό, κατά τήν ιταλική παράδοση, συνθετικό κι όχι αναλυτικό. Δηλαδή δέν ύπάρχει «προτέρα» θέση της ταινίας αλλά έρευνα μιας αντικειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας και των σχέσεων του ανθρώπου με τό περιβάλλον του.

Ή έλευθερία της κινηματογραφικής έκφρασης και όπτικής ύπηρετεί μία κριτική παρατήρηση του κόσμου και γίνεται μέθοδος έρευνας: Στην αρχή, εξέταση ενός συγκεκριμένου χώρου. Ύστερα, εισαγωγή συγκεκριμένων ανθρώπων μέσα στο συγκεκριμένο χώρο. Τέλος, κριτικό βλέμμα του σκη-

νοθέτη, πού συλλαμβάνει τήν ἀλήθεια τῶν σχέσεων ἀνθρώπου-χώρου, σύμφωνα μέ τήν προσωπική ὀπτική του καί συγκεντρώνει τίς ἐπί μέρους ἀλήθειες σ' ἓνα σύνολο ἀληθινό, κριτικό καί ποιητικό. (Τό γεγονός ὅτι τό σύνολο αὐτό ὑπονομεύεται συνειδητά ἀπό τίς «ἀναπαραστάσεις», δέν μᾶς ἀφορᾷ σ' αὐτό τό ἐπίπεδο. Θά τό ἐξετάσουμε ἀργότερα).

* * *



Οἱ φονιάδες ἐρασιτέες στό «Πανδοχεῖον ἢ Νέα Ὑόρκη», στά Γιάννενα, γιά νά φτιάξουν τό ἄλλοθι τους. Αἰθνητικότητα τοῦ χώρου, γενικά πλάνο

Ἡ στέρεη, πυκνή αὐτή πραγματικότητα, πού βλέπουμε στήν ὁθόνη, δέν αὐτοσχεδιάζεται κινηματογραφικά. Τό νά πιστέψουμε (προεκτείνοντας κάπως ἐπιπόλαια τήν περίφημη ῥήση τοῦ Ροσελίνι «Τά πράγματα εἶναι ἐδῶ, γιατί νά τά χειριστοῦμε;») ὅτι ἡ πραγματικότητα περιμένει τόν κινηματογραφιστή κι ὅτι δέν χρειάζεται παρά νά στρέψουμε κατά πάνω της τόν φακό τῆς μηχανῆς, γιά νά τήν καταγράψουμε πάνω στό φιλμ, μᾶς μεταφέρει στόν χώρο τῆς οὐτοπίας ἢ τῆς αὐτοϊκανοποιημένης μετριότητας.

Ὁ Ἄγγελόπουλος φτάνει σ' αὐτήν τήν πραγματικότητα μέ τή βοήθεια τῆς ὀξείας εὐαισθησίας καί παρατηρητικότητας του κι ἀφοῦ ἐμποτίστηκε ἀπό τήν πολύμηνη ἐπαφή του μέ τά πρόσωπα καί τούς χώρους ὅπου γυρίστηκε ἡ ταινία.

Ἀποτελεσματικότητα καί λιτότητα εἶναι τά (σπάνια γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο) ὄπλα του.

Ἡ τέχνη του εἶναι νά μὴ δείχνει ποτέ τά πράγματα καί τίς καταστάσεις ἐπηρεαζόμενος ἀπό ἐξωτερικά δεδομένα, νά τ' ἀφήνει νά παρουσιάζονται μόνα τους. Ἡ τεχνική καί ἡ σκηνοθεσία τείνουν στήν ἀφάνεια, τό «ἐντεχνο» κρύβεται. Ἡ σκέψη τοῦ κινηματογραφιστή δέν φαίνεται νά ἐπεμβαίνει ἀλλίως παρά γιά νά σθῆσει τά ἴχνη τοῦ περάσματος τῆς.

Αὐτή ἡ ἀπλότητα εἶναι σχεδόν ἀντινομικά παράδοξη, γιατί ἂν ξεπεράσουμε τήν ἐπιφάνεια ἀνακαλύπτουμε μιά φοβερή συσσωρευση ὕλικου. Ἐνῶ καμμιά μπαρόκ παραμόρφωση δέν ἐρχεται νά ἀλλοιώσει τήν κατά μέτωπο τοποθέτησή μας ἀπέναντι στό ὕλικό, ἐνῶ καμμιά εἰκόνα δέν εἶναι ἀπό σκηνοθετική διάθεση, θλιθερή, τραγική, ἐρωτική ἢ κριτική, τελικά ὅλα αὐτά κρύβονται ἐκεῖ μέσα, ἀφανῆ καί συγχρόνως προφανῆ.

Ὁ σκηνοθέτης κρατάει μιά στάση σοβαρή καί συγκρατημένη, μέ τόν ἀπαραίτητο σεβασμό, ἀπέναντι σ' ἓνα τόπο πού φέρει μιά ὀλόκληρη ἱστορία, μιά παράδοση αἰῶνων. Παράδοση φτώχειας κι ἀξιοπρέπειας, πάνω σέ βράχους λαξευμένους ἀπό τή φύση. Καί μόλις πού τοῦ «ξεφεύγει» κάποιο δέος ἀπέναντι στά μαυροφορεμένα γεροντικά καί μόνο γεροντικά πρόσωπα καί στά ἀνάλογα ρημαγμένα πέτρινα σπίτια. Ναι, τό χωριό πεθαίνει, ἢ παλιά Ἑλλάδα σθῆνει κλαίγοντας μέσ' τῆ βροχή, κάτω ἀπό γλυκά, μακρινά κουδουνίσματα κατσικιῶν.

Πίσω απ' όλα τ' άλλα συννοούμενα (Connotations) αναδίνεται και μία αυστηρή *έλεγεία*, χωρίς καμιά συναισθηματική σάλτσα. Έλεγεία χάρις και στον βραδυτάτο ρυθμό της έρευνας-εισόδου στην αρχή της ταινίας.

Η εισαγωγή αυτή υπαγορεύεται βέβαια «ρεαλιστικά» από την επιστροφή του συζύγου-μετανάστη. Όμως αποτελεί και μία συνειδητή εκλογή του σκηνοθέτη. Ο Άγγελόπουλος είναι ένας ξένος, ένας άνθρωπος της πόλης, και η είσοδος-προσέγγιση-έρευνα σημειώνει σεμνά τη σχετικότητα της γνώσης του. Εθύς από την αρχή, άλλωστε, τοποθετείται έξω από τις συνειδήσεις των ήρώων του και διατηρεί σταθερά την απ' έξω παρατήρηση. Αποτέλεσμα: πλάνα μεγάλης διάρκειας. Τό ίδιο βρίσκεται κι έξω από το πλέγμα των σχέσεών τους. Αποτέλεσμα: πλάνα γενικά, πολλά άργα πανοραμικά, ζούμ κ.λ.π. (Ήδη δηλαδή, στο ρεαλιστικό πρώτο επίπεδο, αρχίζει η επίδειξη των στενών ορίων της γνώσης, που θα ένταθι στο επίπεδο των αναπαραστάσεων).

* * *



Η ισοπέδωση των έραστών στο χάνι, στά Γιάννενα. Καμμία χαρά, κανένας άληθινός έρωτικός σπινθήρας, μόνο ένας βουβός πανικός.

Εδώ θ' άκουσται η πρώτη αντίρρηση: Η μετανάστευση είναι ένα φαινόμενο που υποχωρεί, έστω κι αν η τελευταία απογραφή του 1971 δείχνει να έντεινεται η άπονεκρωση πολλών άγροτικών περιοχών. Κι ύστερα, τι ευρύτερη σημασία μπορεί να έχει ένα μικρό χωριό, ώστε οι έμπειρίες και τά συμπεράσματά μας απ' αυτό ν' άποτελούν καλλιτεχνικό και ήθικό πρότυπο σε έθνική κλίμακα;

Η κινηματογραφική εικόνα και τελικά τό φίλμ δλόκληρο είναι, όπως έχει παρατηρηθεί, κάτι πολύ συγκεκριμένο. Τόν πρωτογενή συμβολισμό, τίς γενικεύσεις, τά «αίωνια» και «πανανθρώπινα» στοιχεία, δέν τά ένσωματώνει, τά άποδιώχνει. Όλα αυτά δέν κατορθώνουν ποτέ να μεταβληθοún σε άληθινή, συγκεκριμένη εικόνα, στη «συγκεκριμένη άληθεια» του Μπρέχτ, μένουν άχνές φηγούρες που προσπαθεί να μάς τίς επιβάλει ο σκηνοθέτης με κινηματογραφικά ρητορικά σχήματα. Αντίθετα μία περιορισμένη, ειδική περίπτωση, αλλά πυκνά άληθινή, σαν κι αυτή στην όποία μοιάζει να έμμένει με ταπεινότητα ο δημιουργός, άποκτά μόνη της τή γενικότητα, τήν πιο πλατεία σημασία.

Έτσι, ενώ αυτός ο μικρόκοσμος του ήπειρώτικου χωριού, δειγματολογικά δέν αντιπροσωπεύει τή σημερινή Ελλάδα, ενώ από τόν κόσμο της κρατούσας τάξης δέν βλέπουμε παρά έναν άξιοματικό της χωροφυλακής, έναν άνακριτή με τούς βοηθούς του και μία ομάδα δημοσιογράφους και φωτορεπόρτερς, η ταινία διευρύνεται έσωτερικά, δίνοντας τήν εικόνα της σημερινής ελληνικής πραγματικότητας, με τήν προβολή των άκατάπαυστων αντιφάσεων: στο επίπεδο των σκέψεων-νοημάτων, του λόγου σαν στοιχείου που έκφράζει τήν προσωπικότητα και τήν ταξική ύπόσταση της εικόνας με τά πολλαπλά συννοούμενά της. Οι αντιφάσεις αυτές διαμορφώνουν μία επίπεδη στάθμη, ένα είδος «ίσου», που δυναμοποιείται από τήν άνοδική καμπύλη-μεταβολή-άνταρσία της ήρωϊδας, μεταβολή τονισμένη άκόμη περισσότερο από τήν αντίστοιχη πτωτική καμπύλη παραδοχής κι «ένσωμάτωσης» του έραστή-άγροφύλακα (πως θά τό αναλύσουμε πιο κάτω).

Η έκκίνηση του Άγγελόπουλου για τή μελέτη του θέματος του είναι *ιστορική* και *ματεριαλιστική*, με στόχο άντικειμενικά ήθικό. Ποιά είναι όμως η τελική σκόπευσή του; Η κοινωνική τοιχογραφία; Θέλει να συνειδητοποιηθεί από τό

θεατή ή έγκατάλειψη και ή φθορά του χωριού, που έχει σαν αποτέλεσμα και τή φθορά των κατοίκων του; Όλος ο πρόλογος ώθει προς αυτή τήν κατεύθυνση, με τό κόλλημα του λεωφορείου στις λάσπες, σέ γενικά πλάνα και με τό σηκάς «Τυμφαία κατ. 85» κ.λ.π., επίσης οί ήχογραφήσεις των μεταναστών κ.λ.π. Για νά συνεχίσει όμως προς τήν ίδια κατεύθυνση θά έπρεπε νά όρίσει τά πρόσωπά του σέ αποκλειστικό συσχετισμό με τό πλαίσιο ζωής τους, νά τά περιορίσει σέ όντότητες άπλά κοινωνικές και φυσικές. Κανένας όμως τέτοιος άυστηρός ντετερμινισμός δέν υίοθετείται από τό δημιουργό.

Η άλλωώς θά έπρεπε νά ακολουθήσει τήν «τυπολογία» του Λούκατς: Ό ήρωας αποτελεί τυπικό παράδειγμα των ανθρώπων τής τάξης του που ζούν σ' ανάλογες μ' αυτόν συνθήκες, φυσικές, βιολογικές, οικονομικές, κοινωνικές και ή ζωή του είναι συνισταμένη τής ζωής τους.

Όμως ή «Αναπαράσταση» δέν είναι ή προσπάθεια ανάλυσης τυπικών περιπτώσεων βασανισμένων ανθρώπων. Στο κάτω-κάτω χιλιάδες άλλες γυναίκες βρέθηκαν σ' ανάλογη μοίρα με τήν Έλένη και δέν σκότωσαν!

Από τήν άλλη μεριά ακόμη και ή Έλένη, παρά τό οποιοδήποτε μυστήριό της, δέν είναι άτομο φωτισμένο από τόν ήλιο τής αιωνιότητας, πλάσμα μοναχικό, άσχετο από πραγματικές ανθρώπινες και κοινωνικές σχέσεις, όντολογικά ανεξάρτητο. Φέρει τά «στίγματα» τής κοινωνικής τάξης της αλλά ή προσωπικότητα και ή συγκεκριμένη δράση της διαμορφώνεται με μία άλληλεπίδραση του «εγώ» της και των αντικειμενικών δυνάμεων τής ζωής. Η «αλήθεια» της είναι διαλεκτικής φύσης: αποτέλεσμα των μεταβλητών σχέσεων ανάμεσα στην άλλοτρίωσή της και στη συνείδησή της σαν ελεύθερου ανθρώπου.

Και πάλι θ' άκουστεί ή αντίρρηση.

Άφού τό έγκλημά της τήν κατατάσσει στις εξαιρέσεις, τί κοινωνική σημασία μπορεί νά έχει για μās; Τήν άπάντηση μās τή δίνει ο ίδιος ο Λούκατς, ο θεωρητικός του «τύπου» στη λογοτεχνία: Οί μεγάλοι δημιουργοί δέν πλάθουν ποτέ τύπους χωρίς νά τούς συνδέουν, με όργανικό κι άξεδιάλυτο τρόπο προς τίς αντιφάσεις που άποκαλύπτονται τόσο μέσα στους καθοριστικούς παράγοντες όσο και μέσα στο άτομο

αυτό καθ' έαυτό, όταν είναι πλήρως ανεπτυγμένο. Γι' αυτό ενώ σχεδιάζουν πρόσωπα με ιδιότυπα χαρακτηριστικά πάθη, αυτά δίνουν τήν έντύπωση τύπων κοινωνικά φυσιολογικών (Ζαίξπηρ, Μπαλζάκ, Σταντάλ, Τόμας Μάν). Κάτω από τήν προοπτική αυτή, ή καθημερινή ζωή, ο κοινός άνθρωπος εμφανίζονται σαν δυνάμεις εξασθενημένες από τίς υποκειμενικές-άντικειμενικές αντιφάσεις, ενώ ο «εξαιρετικός» ήρωας κινείται από ισχυρά πάθη, με πλούτο χαρακτηρισολογικό.

Ένώ λοιπόν δέν είναι τυπικά αντιπροσωπευτική ή Έλένη μās ένδιαφέρει, επειδή γίνεται ο ζωντανός όσικτης τής άλληλεπίδρασης έσωτερικού και έξωτερικού κόσμου, τής πάλης «εγώ» και κοινωνίας, επειδή αναόδετα μόνη της μέσα υπό τήν άλλοτρίωση για ν' άποκτήσει πρόσωπο και «μέγεθος». Όμοια σ' αυτό π.χ. με τήν ήρωίδα τής «Κόκκινης Έρημου», τόν φωτογράφο του «Μπλόου Άπ», τόν νεαρο άντάρτη του «Σιωπή και Κραυγή».



Οί εκπρόσωποι τής εξουσίας και τής «κοινής γνώμης». Ό γελοίος άνακριτής, ανακοινώνει βαρύγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, στους μιστικούς δημοσιογράφους. Άνάμεσά τους με τό άστειό καπελάκι ο Άγγελόπουλος.

Γ — ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τρία είναι τὰ κύρια πλάσματα πού ἀπασχολοῦν τὸν Ἀγγελόπουλο: ὁ σύζυγος, ἡ γυναίκα κι ὁ ἐραστής. Καί τὰ τρία ἀλλοτριωμένα ἀπὸ τὴ γνωστὴ διαδικασία τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας, «ἐπαυξημένη» σὲ ἐπίπεδο ἐξουθενωτικῆς πίεσης ἀπὸ τὰ βιοτικά πλαίσια τοῦ φτωχοῦ, ρημαγμένου χωριοῦ. Χαρακτηριστικές ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, οἱ πραγματικὲς ἠχογραφήσεις τῶν ὑποψήφιων μεταναστῶν.

Τὴν ἀλλοτρίωση αὐτὴ τὴν ἐκφράζει καὶ μορφολογικὰ ἡ ταινία, μὲ τὴ συστηματικὴ χρῆση γενικῶν ἢ μέσων πλάνων, συχνὰ μάλιστα γενικῶν σὲ πλονζέ. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἰκόνας οἱ φιγούρες εἶναι συχνὰ στάσιμες ἢ μετατοπίζονται ἀργά, ἢ παρακολουθοῦνται ἐπὶ πολλή ὥρα ἀπὸ τὴ μηχανὴ (σὲ χρόνο σχεδὸν «φυσιολογικό»). Οἱ ἄνθρωποι δηλαδὴ δὲν συσχετίζονται ἀπλὰ μὲ τὸ περιβάλλον τους, ἀλλὰ τοποθετοῦνται ἀδρανεῖς μέσα σ' αὐτὸ, κοιτάζονται ἀπὸ μακριὰ κι ἀπὸ ψηλά, ἐξισώνονται σχεδὸν μὲ τὰ βουβά κι οὐδέτερα ἀντικείμενα.

Ὁ σύζυγος εἶναι τὸ πιὸ ἄδειο ἀπὸ οὐσία πλάσμα. Μετανάστης στὴ Γερμανία, γυρίζει φθαρμένος σωματικά καὶ ψυχικά, φαντάσμα τοῦ εαυτοῦ του, γιὰ νὰ ξαναβρεῖ ἄλλα φαντάσματα, πού πνίγηκαν στὸ τέλμα τῆς ἐπαρχιακῆς μιζέριας. Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας ὁ σύζυγος ἀνακαλύπτει βαθμιαία τὴν ἐρημιὰ τοῦ χωριοῦ: τόπος πού δὲν εἶναι πιά πλαίσιο ζωῆς ἀλλὰ θανάτου, ὅπου ἡ ἀπουσία τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἀπόμακρους ἤχους, μνημεις, θαρρεῖς, κάποιας παλιάς χαμένης ζωῆς. Ὅμως ἡ δικὴ του ματιά, ἀντίθετα, εἶναι ματιά πού προσπαθεῖ νὰ ξαναβρεῖ ἐκεῖ μέσα νήματα ζωῆς, γιὰ νὰ στεριώσῃ καὶ νὰ «γεμίσει» πάλι τὶς ἄδειες «μπαταρίες» του. Ἀπόπειρα ἀγωνιακὴ νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴν ἀκόμα μεγαλύτερη ἀλλοτρίωση πού τοῦ ἐπέβαλε ἡ ξενιτεία.

Συνέχειά της, ἡ διστακτικὴ ἔρευνα στὸ σπιτικό, ἡ δειλὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ παιδί του πού δὲν τὸν ἀναγνωρίζει, τὸ πολὺ σύντομο ἀγκάλιασμα τοῦ γυρισμοῦ, ἰδίως ἡ κυκλική, καθαρὰ παρακλητικὴ, ματιά του στὸ τραπέζι πρὸς τὰ πρόσωπα πού τὸν περιτριγυρίζουν. Χαρακτηριστικά, ἄλλωστε, τὰ πρῶτα λόγια τῆς γυναίκας του εἶναι: «Νὰ σοῦ βάλω νὰ φῶς» προσφορά γιὰ «ἀναστύλωση» μέσα ἀπὸ τὴν ἴλη καὶ συγχρόνως

ὑπεκφυγὴ, γιὰτὴν ἐκείνη δὲν εἶναι ἔτοιμη νὰ τοῦ προσφέρει τὴν ἐπικοινωνία στὸ συναισθηματικὸ ἐπίπεδο πού ἐκείνος ζητάει, γιὰ νὰ ξανακερδίσει κάτι ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη οὐσία του.

Ἡ ἀπουσία του καὶ ἡ ζωὴ στὸ χωριὸ ἔχουν ἀλλοτριώσει βέβαια καὶ τὴν Ἑλένη. Ἐκείνη ὁμως ἐπιχείρησε τὴ δικὴ της «ἀντίσταση», μὲ τὸν παράνομο δεσμό της, ἄσχετα ἂν αὐτὸ τὴ στρίμωξε σὲ βαθύτερο ἀδιέξοδο, πού γίνεται πιά ἀπόλυτο μὲ τὴν ἐπιστροφή. Ἀδιέξοδο γιὰτὴν Ἑλένη γιὰτὴν ἐπικοινωνία, πού θὰ τὸν διασώσῃ ἀπὸ τὴν ἀλλοτρίωση, μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ μόνο σὰν ἐπικρουστήρας γιὰ τὴν ἐκρηξὴ τῆς δικῆς της ἐπανάστασης ἀπέναντι στὴ μοίρα της, μὲ τὴ δολοφονία του. Φυσικά, δὲν θὰ ξεφύγῃ οὔτε ἔτσι ἡ Ἑλένη, γιὰτὴν θ' ἀναλάβῃ ἡ «ὀργανωμένη» κοινωνία νὰ τὴν ἐξοντώσῃ!

Οἱ ἐπίμονα, σχεδὸν ἐφιαλτικὰ ἐπαναλαμβανόμενες ἀνακριτικὲς διαδικασίες τὴν συνθλίβουν ἀφόρητα, γιὰ νὰ τὴν ἰσοπεδώσουν ὡς τὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀντικειμένου. Καὶ τότε θὰ ἔλθῃ ἡ δευτέρῃ της «ἀντίσταση» πού εἶναι πιά μιὰ ἀληθινὴ ἐπανάσταση.

Ἡ ἰσοπέδωση ἔχει ἤδη πραγματοποιηθεῖ πρὶν, στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἔρωτα, τοῦ συναισθηματικοῦ, ὅσο καὶ τοῦ ἐνστικτώδους. Καμιά χαρά, κανένας ἀληθινὸς σπινθήρας ἐπικοινωνίας δὲν ξεπηδάει ἀπὸ τὶς ἐπαφές τῶν δύο ἐραστῶν, ἢ ἀπὸ τὴ ζωώδη ἐρωτικὴ πράξη στὸ χάνι. Μόνο ἓνας βουβὸς πανικός. Ἐκείνος ἐνῶ περιδιαβάει στοὺς δρόμους στὰ Γιάννενα, ἐκείνη ἐνῶ κῆθεται σιωπηλά στὰ σκαλοπάτια (σὲ μιὰ θαυμάσια ὀπτικὴ σύνθεση ὅπου τὴν συντρίβουν οἱ διαγώνιοι) ἀποκαλύπτονται στοὺς ἑαυτοὺς τους καὶ στοὺς ἄλλους μέσα στὴν ἐγκατάλειψη, τὴν ἀνεπάρκεια, τὴν ἀθλιότητα, τὸ κενὸ τους.

Μιὰ σύντομη σκηνὴ ὑποδηλώνει χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἰσοπεδωτικὴν διαδικασίαν καὶ τὰ ὑποδόρεια ρεῦματα ἀντίστασης, πού θὰ ἐκραγοῦν ἀργότερα στὴ γυναίκα, στὰ δύο τρίτα τῆς ταινίας: ἐνῶ οἱ ἔρευνες ἀρχίζουν νὰ σφίγγουν τὸν κλοιὸ γύρω της, ἡ Ἑλένη κάνει τὴν τελευταία της προσπάθεια ν' ἀποκρῦψῃ τὸ ἐγκλημα. Σὰν ἀγρίμι, παίρνει τὰ ρούχα τοῦ ἀντρα της, σκαρφαλώνει στὰ βουνά καὶ τὰ καίει. Ἐνα ἰλιγιώδες ζοῦμι πίσω, τὴν ἀφήνει, ἐλάχιστη μοναχικὴ φιγούρα,

στήν ἄκρη τοῦ φοβεροῦ γκρεμοῦ. Ὅμως ἂν αισθανόμαστε τὴν ὥρα ἐκείνη τὴν ἐξουθενωτικὴ καταπίεση τοῦ περιβάλλοντος, δὲν χάνουμε καὶ τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὴ ἡ γυναίκα «ἔχει τὰ κότσια» νὰ σκαρφαλώσει καὶ νὰ σταθεῖ σὲ κορυφὴ γιὰ «ν' ἀνάψει τὴ φωτιά της».

* * *



Ἡ πρώτη νύξη γιὰ τὴν ἀνταρσία τῆς γυναίκας καὶ ἡ «ἐπίδειξη» τῆς μεγαλοπρέπειας τῆς μητριαρχίας. Ἡ Ἑλένη καίει τὰ ρούχα σὲ μιά ὄγρια κορυφὴ ποῦ θ' ἀποκαλιφτεῖ μὲ ἰλιγγιώδες Ζουμ πίσω.

Ἄς δοῦμε ὅμως, παρενθετικά, ποιοὶ εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς κοινωνίας ποῦ «ἀποκαθιστοῦν τὴν τάξιν» ἢ ποῦ ἐκπροσωποῦν τὴν κοινὴ γνώμη. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἔρχονται ἀπ' ἔξω, με τζίπ, με φορτηγά, με αὐτοκίνητα, εἶναι ξένα πρόσωπα, ποῦ ἀγνοοῦν τὶς εἰδικές συνθήκες τοῦ χωριοῦ, τὶς ἀνάγκες του καὶ τὶς πληγές του. Ἔρχονται ἀπὸ τὰ Γιάννενα, (πολὴ χωρὶς χαρακτήρα, τὸ ἴδιο ἀνεξήγητα καὶ ἀνόητα ἄδεια ἢ γεμάτη μ' ἓνα συγκεχυμένο πλῆθος, στρατοκρατούμενη) ἢ κι ἀπὸ τὴ μακρινή, ἀθέατη κι ἀδιάφορη πρωτεύουσα. Ἡ μᾶλλον ποῦ ἐνδιαφέρεται μὲ τὸν τρόπο της: στέλνει δημοσιογράφους λίγο ἀστείους (ὁ πρῶτος φορᾶει τυρολέζικο καπελάκι) λίγο κοιτσομπολικά ἀδιάκριτους («πολυβολοῦν» μὲ φωτογραφικές καὶ κινηματογραφικές μηχανές τὴν ταλαίπωρη γυναίκα) λίγο βιαστικούς, ποῦ ἢ ἐρευνᾶ τους δὲν θὰ προχωρήσει πολὺ μακριά. Τὸ δυσανάλογο πλῆθος τῶν χωροφυλάκων (κωμικὴ μεγαλοπρέπεια γιὰ ἀσήμαντο «κυνήγι»), τὸ βλακῶδες ὕφος τοῦ γραμματικοῦ, ἢ παρουσία τῶν «δημοσίων ἔργων» μὲ τρεῖς ὄλους κι ὄλους φαντάρους τῶν ΜΟΜΑ, ἔχουν τὴ σημασία τους.

Ἀλλὰ τὸ κορυφωμα τοῦ βάρους γιὰ τὴν ἀρνητικὴ ἐκπροσώπηση τῆς «κοινωνίας», στηρίζεται στοὺς ὤμους τοῦ ἀνακριτῆ Ἀπόλυτα ἀλλοτριωμένος, ἀνδρείκελλο τοῦ συστήματος, ἐκμηδενίζεται καὶ γελοιοποιεῖται, χωρὶς ἰδιαίτερη προσπάθεια τοῦ Ἀγγελόπουλου. Σκηνοθετεῖ διαδοχικές ἀναπαραστάσεις χωρὶς οὐσιαστικὸ λόγο, κάνει συνεχῶς ἐρωτήσεις χωρὶς ἀληθινὴ σημασία, ἐκθέτει βαρῦγδουπι συμπεράσματα-πομφόλυγες, ἀνακοινώνει ἄνετα, σὰν κάτι πολὺ φυσικὸ, τὰ τραγικά ἐπακόλουθα τῆς διάλυσης τῆς οἰκογένειας, «συλλαμβάνεται» ἀπὸ τὸ φακὸ ἐνῶ βγαίνει ἀπὸ τὸ ἀποχωρητήριο, πίνει νερὸ κωμικά, καὶ τρώει ξύλο ἀπὸ μιά γυναίκα, καταρρακώνοντας μὲ τὴν πτοημένη συμπεριφορὰ του τὴν ὥς τότε ἀτσαλάκωτη μεγαλοπρέπειά του.

Ὅμως τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο στὴ χαρακτηριστικὴ τῆς ταινίας εἶναι οἱ δύο ἀντίστροφες καμπύλες ἐξέλιξης: ἀνοδική στὴ γυναίκα — πτωτικὴ στὸν ἔραστή, πρόσωπα ποῦ ὄρουν καὶ ὑπάρχουν σχεδὸν συμπληρωματικά.

(Οἱ παρατηρήσεις μας ἀφοροῦν τὴν ταινία μὲ τὸν χρόνο ἐξέλιξης της, ὅπως τὸν προσλαμβάνει ἄμεσα ὁ θεατῆς, ἀγνοώντας τὴ λογικὴ χρονικὴ διάταξη παρόντος-παρελθόντος. Θὰ δοῦμε πιὸ κάτω γιὰ ποῖο λόγο).

Ὡς τὴν 8η σεκάνς στὰ Γιάννενα (1/3 τῆς ταινίας) ὁ ἔραστής, παρά τὸ γεγονός ὅτι ἐπισκιάζεται ἀπὸ τὴ γυναίκα, παρουσιάζει ἐνεργὸ δράση, συχνὰ ἔχει τὴν πρωτοβουλία, τὸν παρακολουθοῦμε σὲ σκηνές ὀλόκληρες, ἄσχετα καὶ ἀπὸ τὴν Ἑλένη. Ὑπάρχει δηλαδὴ καὶ ἐνδιαφέρει σάν πρόσωπο. Σ' ἓνα δεῦτερο μέρος (ὡς τὴν 13η σεκάνς τοῦ καφενεῖου) ὁρᾷ ἀκόμα, παρακολουθεῖ τὶς ἐμφανίσεις τοῦ πρώτου χωροφύλακα, χτυπάει τὴ γυναίκα («Πουτάνα μὲ πήρες στὸ λαιμό σου!»). Ὅμως εἶναι ἤδη μόνο μορφή «ἀντικειμενική», τὸ πρόσωπο ἔχει σχεδὸν χαθεῖ. Στὸ τρίτο μέρος, ὡς τὴν 20ῆ σεκάνς τῆς κατάδοσης, ἔχει οὐσιαστικά «ἐξαιτιστεί». Διακρίνεται βουβὸς νὰ φεύγει στὴν ἄσπρη ποταμιὰ. Στὸ τελευταῖο μέρος, τὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς κατ' ἀντιπαράστασιν ἐξέτασης ἐπανεμφανίζεται, ἐντελῶς διαλυμένος καὶ ὑποταγμένος στὴν Τάξη: «Ὅχι ἐγώ, τ' ὀρκίζομαι, ὄχι ἐγώ...» (Τὸ «θεατρικὸ» φινάλε δὲν ὑπολογίζεται, «ὕπακούει» σὲ ἄλλη δομῆ).

Ἡ Ἑλένη κινεῖται ἐντελῶς ἀντιστροφή. Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, καταπτομένη, μεταθέτει ὅλα τὰ βάρη στὸν ἔραστή, μιλάει πολὺ καὶ «πιάνεται» ἀπ' ὅ,τιδήποτε (τῆς ἐθρῖσε καὶ τὰ θεῖα!) ἢ πανικόβλητη, προσπαθεῖ νὰ εξαφανίσει τὸ πτώμα. Ἡ μεγάλη διάρκεια τῶν πλάνων ἀπεικονίζει καὶ τὴν ἀλλοτριώσῃ τῆς ἀλλὰ καὶ τὴ φοβισμένη ἐξάρτησῃ τῆς ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο: Ἀφουγκράζεται ἐντατικά γιὰ πολλή, ὥρα τοὺς ἤχους (ἐκτὸς εἰκόνας) τοῦ χωριοῦ κι ἔτσι τοὺς παρακολουθοῦμε κι ἐμεῖς.

Ἀργότερα, κι ἐνῶ μέσα τῆς ἀρχίζει μιὰ διεργασία σταθεροποίησης, ἐνεργοποιεῖται γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ «ἄλλοθι».

Ἐχει ἀκόμη μεταπτώσεις: Ἀρχίζει ν' ἀποδέχεται τὴ μοναξιά πού τῆς ἐπιβάλλεται (κλεισμένη στὸ σπιτί, ὅταν ὁ ἀστυνομὸς χτυπάει τὴν πόρτα) καὶ ἀντιτάσσει τὴ σιωπὴ καὶ τὴν ἀκίνησία τοῦ ἀλυσσοδεμένου ἀλλὰ ὄχι ὑποταγμένου ἀγριμιοῦ στοὺς δημοσιογράφους-φωτογράφους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅμως, κάνει προσπάθειες ἐπαφῆς μὲ τὸν ἔραστή, ἐξαρτᾶται ἀκόμα ἀπὸ τὸν «ἄλλον». Στὴ σεκάνς τοῦ καφενεῖου κορυφώνεται ἡ ἀνάγκη τῆς γιὰ ἐπικοινωνία κι αὐτὴ ἡ σύγκρουση ἀποκρυσταλλώνει γιὰ πρώτη φορά τὴν εὐθύνη τῆς: «Θὰ τὰ πάρω ὅλα ἐπάνω μου!»

Στὸ τρίτο μέρος ἡ ἀπομόνωσῃ τῆς εἶναι ἀντάξια τοῦ κνηγμένου θηρίου. Κάιει τὰ ρούχα στὸ βουνό, ἀντιμετώπιζε

τὸν ἀδελφὸ («Ἐγώ, κριτὴ μου δὲν βάζω κανένα»). Κατόπιν γιὰ μιὰ στιγμὴ ἐνδίδει, στὴ μάταιη τελευταία ἀπόπειρα ἐπαφῆς μὲ τὸν ἔραστή. Σκηνὴ βουβή δύο πλασμάτων πού ἀπέχουν πιά ἔτη φωτὸς μεταξύ τους! Τέλος, ἔρχεται ἡ μεγάλη τῆς ὥρα: ἀναλαμβάνει, μὲ μιὰ «ἐκ βαθέων» κίνηση, ὅλα τὰ βάρη, πετώντας προκλητικὰ τὸ σκοινί.

Ἐχει προηγηθεῖ ἡ ἐνστιχτώδης ἐκρηξί τῆς καὶ ὕστερα δύο ἀτέλειωτα πλάνα σιωπηλῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ἀνακριτῆ, βλέμμα μὲ βλέμμα, ἐνῶ ἀκούγεται μόνο ἡ βαρεῖα τῆς ἀνάσα. Εἶναι σάν ἓνας μακρὺς, ἀγωνιώδης τοκετὸς!

Περνώντας τὸ κορυφωμα τοῦ πάθους σάν νὰ γεννιέται μπροστά μας ἓνα νέο ἀνθρώπινο πλάσμα στὸ χῶρο τῆς συνειδησης. Καὶ μ' αὐτὴ τὴν πράξη τῆς πετάει πάνω στὰ μούτρα μας τὸ ἐγκλημα κι ὅλα τὰ γύρω τῆς δεινὰ, «ἀποδίδει» στὴν ἀστική κοινωνία τὰ «κατορθώματά» τῆς. «Τὰ τοῦ Καίσαρος τῷ Καίσαρι»...

Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὴν ἀφόρητη κατάπτωση, μέσα ἀπὸ τὴ σφιγρῆλάτησῃ τοῦ πιὸ φοβεροῦ ἀδιέξοδου καὶ τῆς ἀπόλυτης μοναξιάς, πλάθεται μιὰ νέα, ἀντιστραμμένη προσωπικότητα, ἀντι-ἠθική καὶ ἀντι-ουμανιστική, πού ξεσκεπάζει τὴ δυσωδία τοῦ δικοῦ μας ὑποκριτικοῦ οὐμανισμοῦ. Μέσα σὲ μιὰ ἐντελῶς ἀλλοτριωμένη κοινωνία, ὅπου οἱ ἱεραρχίες τῶν «ἀξιών» εἶναι καθαρὰ προσχήματα γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση, ἡ ἀντιστροφή αὐτὴ ἀποτελεῖ ἴσως τὴ μόνη φυσικὴ καὶ ἠθικὴ στάση. Καὶ τότε συνειδητοποιοῦμε πὼς αὐτὸ τὸ κλειστὸ, ἀνέκφριστο κι ἀδίστακτο πλάσμα, πού δὲν εἶχε τίποτε γιὰ νὰ μᾶς γίνει συμπαθητικὸ, εἶναι γιὰ τὸν Ἀγγελόπουλο ἓνα ὄν ἀκέραιο καὶ συνεπές, πού κατάρκτησε «μὲ τὸ σπαθί του» τὶς διαστάσεις τοῦ σάν πρόσωπο. Γι' αὐτὸ καὶ σ' ὄλο τὸ διάστημα τῆς ταινίας ἐκείνη ἀποφάσιζε, ἐκείνη ἔπραττε. Κι εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι καὶ ἡ κοινωνία μόνη ἐκείνη βλέπει σάν αὐτόβουλο, ὑπεύθυνο ὑποκείμενο. Ὁ γέρος τὴν Ἑλένη μόνο κατηγορεῖ («Μιὰ πρόστυχη γυναίκα ἢ τὴ σκοτώνεις ἢ σὲ σκοτώνει!») κι οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ τὴν Ἑλένη μόνο ἐπιχειροῦν νὰ λυντσάρουν. Κανείς δὲν ἀναφέρεται στὸν ἀγροφύλακα. Αὐτὴ εἶναι ὁ ἐπικίνδυνος γιὰ τὴν κοινωνικὴ δομὴ «ἀντάρτης» πού πρέπει νὰ ἐξουδετερωθεῖ.

Δ' — ΜΥΘΟΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Έδώ ακούμε πάλι την άμφιβολία: Πώς γίνεται έτσι ξαφνικά αυτή ή μεταβολή-άνταρσία; Πώς μπορεί να κάνει συνειδητά μία τέτοια πράξη αυτή ή ταπεινή, άμόρφωτη χωριάτισσα; Ποιά «μυστηριώδης» δύναμη την ώθησε; Πάλι ο Λούκατς θά μās βοηθήσει ν' απαντήσουμε πειστικότερα, ακριβώς γιατί από «θέση» δέν πιστεύει στους «ήρωες» και σ' όποιαδήποτε μυστηριώδη, μεταφυσική δύναμη πίσω από τις ανθρώπινες πράξεις.

Η προσωπικότητα καθορίζεται από τις ενδιάθετες τάσεις του ανθρώπου, όπως αναπτύχθηκαν, διαμορφώθηκαν και προσανατολίστηκαν στο πλαίσιο των αντικειμενικών συνθηκών της ζωής του. Οί πρώτες, που ο Λούκατς τις ονομάζει άφηρημένες ή ύποκειμενικές δυνατότητες, εμφανίζονται σάν άπειρες σέ αριθμό. Τελικά όμως πραγματοποιείται ένα ελάχιστο μέρος τους, οί συγκεκριμένες ή αντικειμενικές δυνατότητες.

Όμως ή ζωή μπορεί να μεταμορφώνει σέ αντικειμενική πραγματικότητα όλο και νέες συγκεκριμένες δυνατότητες. Μ' άλλα λόγια υπάρχουν καταστάσεις όπου ο άνθρωπος αντιμετώπιζει ένα πρόβλημα έκλογής. Οί εσωτερικές περιπέτειες του δράματος, έχουν ακριβώς σάν αντικείμενο, να περιγράψουν την ανάδυση, ως τό επίπεδο της αντικειμενικής πραγματικότητας, μās συγκεκριμένης δυνατότητας, που οί περιστάσεις την εμπόδισαν ως τότε να υλοποιηθεί.

Πολλές φορές είναι τόσο βαθειά χωμένη, ώστε ή πορεία των γεγονότων δέν την προβάλλει ποτέ στη συνείδηση του ανθρώπου σάν άφηρημένη δυνατότητα. Έτσι, ακόμη και μετά την έκλογή και την απόφαση, ο άνθρωπος άγνοεί συχνά τά ελατήρια της συμπεριφοράς του και δέν μπορεί να την δικαιολογήσει στά ίδια του τά μάτια. Κι αναφέρει ο Λούκατς, σάν παράδειγμα, τή θυσία του δαιμονικού ήρωα της κωμωδίας του Σω. «Ο όπαδός του διαβόλου», που θυσιάζεται «χριστιανικά», χωρίς να μπορεί να συνειδητοποιήσει γιατί τό κάνει. Αιτή ή ανεξήγητη διάσπαση, αυτή ή περίεργη μεταμόρφωση καταργουδν και άμέσως συνιστουδν πάλι, σ' ένα ανώτερο επίπεδο, την ένότητα του άτομου. Μόνο μέσα (και χάρη) στην απόφαση, που είναι συχνά παρορμητική, οί δυ-

νατότητες του ανθρώπου διαφοροποιουδνται και αντιδιαστελονται μεταξύ τους.

Δέν χρειάζεται λοιπόν καμιά «λογική» συνείδηση για ν' αποφασίσει τις δυό καιρίες πράξεις της ή Έλένη: Τήν άρνητική (φόνος) και τή θετική (άνταρσία). Τήν ώθουσαν, μέσα από διαδικασίες σύγχρονες και προγενέστερες, οί συγκεκριμένες αντικειμενικές περιρρέουσες συνθήκες, μαζί με άλλες άσυνείδητες δυνάμεις, μυστηριακές όχι όντολογικά, αλλά μόνο από τήν άποψη ότι δέν είναι δυνατόν να χαρτογραφηθουδν άμεσα. Βασικές πάντως ανάμεσά τους οί άταβιστικές τάσεις του φύλου της σέ μία τυπική εκδήλωση μητριαρχικής κατάστασης.

* * *



Πλησιάζει τό τέλος. Η τελευταία μάταιη άπόπειρα της Έλένης για έπαφή με τον «ήττημένο» έραστή. Μακριά από ψυχολογισμούς ο σκηνοθέτης εκφράζεται με τον «αύχηρό» χώρο, με τις στάσεις, με τήν εικόνα.

Ἡ σύγκρουση ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ γιὰ τὴν ἄσκηση τῆς ἐξουσίας στὰ κοινωνικά κύτταρα εἶναι ἀρχέγονη. Μυθολογία κι Ἐθνολογία συμπιπτουν στὸν καθορισμὸ τῆς πρώτης κοινωνικῆς ὀργάνωσης σὰν μητριαρχικῆς. (Λεκατσᾶς, καὶ παρακάτω). Ἡ Γυναίκα-Μητέρα καὶ τὸ Μητρικὸ Γένος βρίσκονται σέ ὑπεροχικὴ θέση: Κατέχουν τὴν περιουσία, ἡ γεναλόγηση εἶναι μητρικὴ, ἡ διαδοχὴ θηλυκογενῆς. Ἡ Μάνα εἶναι ἡ Βασίλισσα, ἡ Μεγάλῃ Θεά, ὁ ἄνδρας δευτερευούσα-διαβατικὴ μορφή. Μόνον ὅταν ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ κνηγιοῦ περνοῦμε στὴν περίοδο τῆς κτηνοτροφίας (ἀπὸ τὴν ἀνδρική πλευρά) κι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς οἰκιακῆς βιοτεχνίας καὶ τῆς πρωτόγονης γεωργίας (καρποσυλλογῆς) περνοῦμε στὴν ὀργανωμένη μὲ τεχνικά (ἀνδρικά) ἐφευρηματα βιοτεχνία (ἀγγειοπλαστικὸς τροχὸς) καὶ γεωργία (ἀλέτρι) μεταβάλλεται ἡ παλιά σχέση καὶ τὸ οἰκονομικὰ κυρίαρχο τώρα πιά ἀρσενικὸ ἐπιβάλλει τὴ νέα πατριαρχικὴ τάξη. Ἡ γυναίκα, χάνοντας τὴν παραγωγικὴ ἀξία τῆς, χάνει καὶ ὅλα τῆς τὰ προνόμια. Καὶ μόνο, στὸ βάθος τῆς ὑπαρξῆς τῆς, ἐπιθιώνει καταπιεσμένη, ἡ μυθικὴ μνήμη καὶ λαχτάρει τῆς ἀρχαίας ὑπεροχῆς.

Ἐκδηλώσεις-ἐκρήξεις τῶν ὑποσυνειδητῶν αὐτῶν ὀρμῶν παρουσιάζονται συχνά καὶ στὴν ἐποχὴ μας, ἰδίως στὶς ἀγροτικές περιοχῆς τῆς Ἑλλάδας. Τελετουργικοὶ φόνοι τοῦ πατέρα ἀπὸ τὴ μάνα, ἢ ἀπὸ τὸ γιό, μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴν εὐλογία τῆς μάνας, ἀποτελοῦν τακτικὸ φαινόμενο τῆς εἰδησεογραφίας. Αἰτίες πάντα οἱ ἴδιες: Ἀπιστία στὸ Γένος, μισμὸς μὲ αἰμομιξία, ἀφαίρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων μὲ ἐγκατάλειψη ἢ ἄλλο τρόπο.

Ὁ σύζυγος τῆς Ἑλένης λείπει πέντε χρόνια. Σ' ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα θά πρέπει νὰ τὰ φέρει βόλτα μόνη τῆς μὲ τὰ τρία παιδιά τῆς. Διοίκηση κι ἐκπροσώπηση τῆς πολυμελοῦς οἰκογένειας, γονικὴ φροντίδα κι ἀγάπη καὶ πάνω ἀπ' ὅλα βιοσυντηρητικὴ δραστηριότητα. Ὅλα αὐτὰ στὸ χωριὸ δὲν εἶναι μόνον «εὐθύνες» ἀλλὰ καὶ πολὺ ἀπτή, συγκεκριμένη, καθημερινὴ πάλη. Ἡ Ἑλένη ἔχει ἀναλάβει τίς γεωργικῆς ἐργασίες (βλέπε τὰ κρεμμυδάκια πού φυτεύει πάνω στὸν αὐτοσχέδιο τάφο) ἀλλὰ καὶ μιὰ πολὺ «κοινωνικὴ» δουλειά, τὸ καφενεῖο τοῦ χωριοῦ (καὶ ἡ συμπεριφορὰ τῆς στοὺς φαντάρους δείχνει πὼς «ἀνετα» χειρίζεται ἢ ἀντιμετωπίζει ἄνδρες, ἔστω καὶ μεθυσμένους).

Βρίσκεται δηλαδὴ μόνη καὶ ἀξία κυρίαρχη στὸ κέντρο τοῦ βιολογικοῦ, συναισθηματικοῦ καὶ οἰκονομικοῦ-παραγωγικοῦ συστήματος. Ἡ ἀρχαία Μεγάλῃ Θεά ξυλνᾷει μέσα τῆς, ξεγράφει τὸν ἄντρα τῆς, ἀπὸ σύζυγο κι ἀφέντη καὶ «βασιλεῦει» μὲ τὸ παλιὸ δικαίωμα τῆς μητριαρχικῆς τῆς τάξης. Ὁ ἔραστής τῆς δὲν εἶναι νέος ἀφέντης ἀλλὰ, ὅπως ἄλλοτε, μορφή περιφερειακῆ, διαβατικῆ, γι' αὐτὸ καὶ ὑποχωρεῖ, σβήνει μὲ τὸν κατοπινὸ κατατρεγμὸ τῆς μοίρας, ἐνῶ ἐκείνη μεγαθύνεται, ἀτσαλώνει.

Ἡ ἀνάκριση δὲν ἐξιχνιάζει τυπικὰ ποιὸς ὑπῆρξε ἢ κινήτρια δύναμη πίσω ἀπὸ τὸ ἐγκλημα. Ἀφοῦ παρακολογήσεις ὁμως τὴν ταινία, μπορεῖς νὰ ἀμφιβάλλεις:

Ὁ φόνος ἔχει τελετουργικὸ χαρακτῆρα (καὶ τὴν τελετουργία αὐτὴ ἐνισχύει ἡ ταινία ἀπὸ ἓναν ἄλλο δρόμο, μὲ τίς ἐπαναλαμβανόμενες ἀναπαραστάσεις). Ὁ «παλινοστών» σύζυγος εἶναι γιὰ τὴν Ἑλένη ἓνα περιττὸ ἀρσενικὸ, πού θά διασπάσει τὴ νέα τάξη τῶν πραγμάτων κι ἐπὶ πλέον ἄχρηστο παραγωγικὰ κι ἀδύναμο ν' ἀντισταθεῖ σωματικὰ καὶ ἠθικὰ. Τὸν φόνου του, κατὰ τὰ μητριαρχικὰ νόμιμα, δὲν τὸν αἰσθάνεται σὰν μέγα ἁμάρτημα, σὰν ἱεροσυλία, γιὰτὶ εἶναι φόνος ἔξω ἀπὸ τὸ Γένος, ἀπλὴ ἐξαφάνιση τοῦ ἐνοχλητικοῦ παρείσακτου. («Δὲ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε», λέει).

Ἀντιθετὰ, οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ βλέπουν τὴν Ἑλένη ὄχι σὰν ἀπλό ἐγκληματία ἀλλὰ σὰν ἱερόσυλο τέρας. Γι' αὐτὸ ἐπιχειροῦν νὰ τὴν ἐκτελέσουν μὲ μιὰ ἀντιστοιχὴ ὁμαδικὴ τελετουργία. (Δὲν θά ἔκαναν ποτέ κάτι τέτοιο, σὲ κάποια πού σκότωσε γιὰ ἄλλη αἰτία). Εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς πατριαρχικῆς τάξης πού διασαλεύτηκε ἐπικινδύνου, οἱ ὑποταγμένες στὴν ἀνδροκρατία γυναῖκες. Ἄν δὲν ἀντιδρῶσαν ἔτσι (καὶ μάλιστα μὲ ἀληθινὴ μανία μαινάδων) ἂν υἰοθετοῦσαν τὴν πράξη τῆς Ἑλένης θά ἔπρεπε ἢ νὰ ἐπαναστατήσουν κι αὐτῆς ἢ νὰ συντριβοῦν ψυχολογικά.

Ἡ τελετουργία τῆς μητριαρχίας κορυφώνεται θεματικὰ στὸ τελευταῖο πλάνο-σκηνή. Ἡ θεατρικότητα, ἡ αἴσθησις ὅτι ἀθέατα ἐκτελέστηκε ἓνας ἄνθρωπος, οἱ ἀργῆς κινήσεις τῆς Ἑλένης καὶ ἡ τελικὴ τῆς προστατευτικῆς στάση μὲ τὰ παιδιά γύρω τῆς, ζωντανεῦουν ἀρχαῖες ἱεροτελεστίες: ἀνθρωποθυσίες γονιμικῆς μαγείας, μπροστὰ στὸ ξόανο τῆς Μεγάλῃς Θεᾶς. Πύλης τῶν Δύο Κόσμων στὸν κύκλο τοῦ Θανάτου

καί τῆς Ζωῆς. (Ἡ σημαντικὴ κινηματογραφικὴ λειτουργία τῆς σκηνῆς αὐτῆς θὰ μελετηθεῖ πιό κάτω).

Στὴν ἀνάλυση αὐτὴ ἀναγνωρίζει κανεὶς τὶς σημαντικὲς θεματικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴν «Ἀναπαράσταση» καὶ στὸ πρῶτο μέρος τῆς «Ὁρέστειας», τὸν «Ἀγαμέμνονα». (Τὸν ὁποῖο ἀναλύει μετὰ βᾶση τῆ σύγκρουση μητριαρχίας-πατριαρχίας κι ὁ Λεκατσᾶς κι ὁ Τόμσον). Ὁμοιότητες μετὰ τὴν τραγωδία εἶναι εὐκόλο ν' ἀναζητηθοῦν κι ἄλλες πολλές: Τὸ «τέλειον» καὶ τὸ «μέγεθος» τῆς πράξης, τὸ γεγονός ὅτι ὅλα τὰ πρόσωπα «ἔχουν τὸ δίκιο τους», ὁ σχολιασμός τῶν ἡρώων ἀπὸ μέλη τῆς κοινωνίας (χορὸς), ἡ διεύρυνση καὶ ἡ «στασιμότητα» τοῦ χρόνου, ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξετάζονται τὰ δρώμενα, ἡ διεξαγωγή τῶν καιρίων γεγονότων στὰ «παρασκῆνια» καὶ ἰδίως ἡ θεατρικὴ τελετουργία τοῦ φινάλε. Παράλληλα, ὁμῶς διακρίνεται τὸ ἴδιο εὐκόλο καὶ ἡ καιρία διαφορά: Οἱ χαρακτήρες μπορεῖ νὰ φαίνονται σάν ἀρχέτυπα ἀλλὰ ἡ ὑπόστασή τους, ὅπως ἀναλύθηκε, εἶναι ἀντικειμενικὰ ἱστορικο-κοινωνικὴ. Εἶναι συγκεκριμένα πρόσωπα, στὴ συγκεκριμένη ἀλληλεπίδρασή τους μετὰ τὸ γύρω τους κόσμο. Ἡ ματεριαλιστικὴ ἱστορικότητα κλείνει τὴν πόρτα στὴν μεταφυσικὴ τῆς τραγωδίας.



Ἡ ὁμολογία καὶ ἡ συνείδηση ὅτι ὁ φόνος, κατὰ τὰ μητριαρχικὰ νόμιμα, δέν εἶναι ἱεροσυλία, γιατί εἶναι φόνος ἔξω ἀπὸ τὸ Γένος: «Δέ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε».

Ε' — ΔΥΟ ΠΑΡΕΝΘΕΤΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ

Δύο παρενθετικὲς διερευνήσεις δέν θὰ εἶναι ἴσως ἄχρηστες.

Ἡ «Ἀναπαράσταση» ἐμφανίζεται, στὴν πρώτη ὄψη, σάν μιὰ ἀστυνομικὴ ταινία. Τί εἶναι ἓνα τυπικὸ ἀστυνομικὸ φιλμ: ἓνα μυστήριον, μιὰ ἔρευνα, μιὰ ἀνακάλυψη-ἐκπληξη. Ἡ διαλεύκανση τοῦ μυστηρίου, ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀλήθειας, στὸ τέλος, ἀποκατασταίνει τὴν ἰσορροπία τοῦ κόσμου πού εἶχε διαταραχεῖ μετὰ τὸ ἔγκλημα.

Ἐδῶ ὁμῶς ἔχουμε μιὰ ἀντιστροφή τῆς ἀστυνομικῆς φόρμας. Στὶς πρῶτες δύο σεκάνς τίθεται ἓνα μυστήριον (μιὰ δολοφονία) καὶ μιὰ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου, τὰ ὁποῖα, στὴν τρίτη κιόλας σεκάνς, ἔχουν διευκρινιστεῖ. Ἀλλὰ ἀκόμη πιό παράξενο εἶναι ὅτι, ἐνῶ συνεχίζεται ἡ ἀστυνομικὴ ἔρευνα, οὔτε ὁ σκηνοθέτης οὔτε κι ὁ θεατῆς νοιάζονται πιά γιὰ τὴν τελικὴ ἀπάντηση! Τὸ ἐνδιαφέρον τους ἔχει μετατεθεῖ σὲ μιάν ἄλλη ἔρευνα, πού σκοπεύει κάτι πολὺ πιό οὐσιαστικόν.

ἓνα συγκεκριμένο παράδειγμα θὰ ὑπογραμμίσαι τὶς διαφορὲς μετὰ τὸ ἀστυνομικὸ εἶδος. Στὸ ἀνοιγμα τῆς δευτέρης σεκάνς, νομίζουμε ὅτι μᾶς δείχνουν τὸ ἔγκλημα: Κάποιος ἄντρας πλησιάζει στὸ σπίτι (ἢ μηχανὴ τὸν παρακολουθεῖ μετὰ κάποιο χροῖμα ὑποκειμενικότητος), ἡ γυναίκα τὸν παρυσυλλάει ἀπὸ τὸ παράθυρον, ἓνας βρόχος τυλίγεται ἐντελῶς ξαφνικά στὸ λαιμὸ του, ἐνῶ περνάει τὴν ἐσωτερικὴν πόρταν. Τὸ ἴδιο ξαφνικά μᾶς ἀποκαλύπτεται ὅτι πρόκειται γιὰ ἀναπαράσταση.

Τὸ εὔρημα αὐτὸ θὰ μποροῦσε ν' ἀνήκει στὸν Χίτσκοκ, πού συνηθίζει νὰ προσανατολίζει τὸν θεατῆ σὲ κάποιο ἀναμενόμενο ἀποτέλεσμα, ἐντείνοντας συγχρόνως τὴν ἀγωνία του (suspense) γιὰ νὰ παίξει μετὰ τὸ ψυχολογικὸ σόκ τῆς διάψευσης-ἀνατροπῆς, πού θὰ τὸ ἐκμεταλλευτεῖ ἄλλωστε καὶ ἀντίστροφα πιό κάτω, τρομάζοντάς μας ξαφνικά χωρὶς προετοιμασία. Ὅμως στὸν Ἀγγελόπουλον τὸ εὔρημα χρησιμοποιεῖται μόνο μιὰ φορά, στὴν ἐναρξὴ τῆς πρώτης ἀναπαράστασης, ἀκριβῶς γιὰ νὰ μᾶς ἀποκλείσει δυναμικότερα κάθε ταύτιση, μετὰ τὸ σόκ, πού θεμελιώνει διπλά μέσα μᾶς τὴ συμβατικότητα, τὴν πλαστότητα τῆς σκηνῆς. Καὶ φυσικά, μετὰ ἀναπαραστάσεις δέν γίνεται suspense!

Κι ακόμη κάτι: Η πρόοδος της αστυνομικής ταινίας στηρίζεται έντονα σε μία αξιοπιστία της χρονικής διάταξης και εξέλιξης (έστω και αν γίνεται με αναδρομές στο παρελθόν). Η «Αναπαράσταση» τείνει προς το επίπεδο και το άχρονο παρόν (όπως θά δούμε πιο κάτω).

* * *

Παρενθετική διερεύνηση δεύτερη: Μιά σύγκριση με τον «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», φιλμ που χρησιμοποιεί επίσης την αναπαράσταση «ιστορικά», και το ντοκυμανταριστικά ρεαλιστικό πλαίσιο.

Στο «Τζουλιάνο» ο Φραντσέσκο Ρόζι αντιπαραθέσει τις αναπαραστάσεις εικόνων δύο χρονικών επιπέδων σ' ένα αδιάκοπο «πηγαινόλα», επιδιώκοντας μία πορεία από το μύθο του Τζουλιάνο προς μίαν αλήθεια ολο και πιο συγκεκριμένη, ή οποία αποσαφηνίζεται τελικά παρά τις ελλειμματικές ή αντικρουόμενες μαρτυρίες και τα αμφίβολα στοιχεία. Αλλά είναι ένας μύθος κοινωνικός (ο Τζουλιάνο δεν ενδιαφέρει ποτέ σαν πρόσωπο) κι ο σκηνοθέτης αισθάνεται να κατέχει τη σίγουρη μεθοδολογία, τη «θέση» απ' όπου ξεδιαλύνει το μυστήριο. Στην «Αναπαράσταση», αντίθετα, ο Άγγελόπουλος ξεκινάει από γεγονότα έντελως συγκεκριμένα και τυπικά ξεδιαλυμένα από την ανάκριση, τη δίκη και τις όμοιοιες των ενόχων και ξαναθέτει με σωκρατική πονηριά ερωτήματα, στά όποια οι απαντήσεις έχουν ήδη «έξωτερικά» δοθεί ή και δεν έχουν αυτές καθ' εαυτές εξαιρετική σημασία (π.χ. «ποιός ακριβώς σκότωσε»).

Με τη βοήθεια και του κινηματογραφικού χειρισμού του διευρύνει τη μελέτη-έρευνα πρώτα στο πλάτος του χωριού, ύστερα της έπαρχιακής πόλης και τελικά της πρωτεύουσας και της άρχουσας τάξης της (δικαστές και δημοσιογράφοι), θέτει το έθνικό πρόβλημα της μετανάστευσης, με προοπτικές προς το πλέγμα των πλατειών κοινωνικοοικονομικών αιτιών της. Βρίσκει δηλαδή μιά αλήθεια κοινωνικής τάξης βαθειά πίσω από το έγκλημα. Αλλά δεν σταματάει εκεί. Καλώς ή κακώς ούτε αυτή ή αλήθεια δεν του αρκεί. Τά ερωτήματα τίθενται ξανά και ξανά, βουβά, σε χρόνους μακρούς, άτέλειωτους...

ΣΤ' — ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ — ΑΦΑΙΡΕΣΗ — ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Περνώντας στη μελέτη των βαθύτερων επιπέδων της ταινίας, θυμόμαστε τη βάση απ' όπου ξεκινήσαμε: Ο φαινομενολογικός ρεαλισμός που έστησε μπροστά μας πρόσωπα του δράματος και κοινωνικό περίγυρο, είναι πλασματικός αφού αποτελεί απλώς μιά δηλωμένη αναπαράσταση.

Γιατί όμως αναπαράσταση; Ο Άγγελόπουλος αναζητεί την αλήθεια πίσω από τά αληθινά γεγονότα. Αφού είναι αυτός ο άμετακίνητος στόχος της έρευνάς του, πώς μπορεί ν' απεικονίσει κάτι στο όποιο δεν ήταν παρών; Αλλά και τότε, αφού θά έκανε την ταινία του εκ των ύστερων, πάλι δεν θά μπορούσε νά ξαναπλάσει την αλήθεια. Μόνο τό ντοκυμανταίρ θά προσέγγιζε την αντικειμενική αλήθεια αλλά και σ' αυτό ακόμα ή ύποκειμενικότητα της έκλογής των πλάνων φέρνει τις αλλοιώσεις της.

Η μορφή λοιπόν της αναπαράστασης εκφράζει την αμφιβολία (και την αμφισβήτηση) της γνώμης του ίδιου του δημιουργού, αλλά και των άλλων κοινωνικών παραγόντων. Και ή δικαιοσύνη, και οι δημοσιογράφοι και οι συγχωριανοί δεν μπορούν νά γνωρίζουν την αλήθεια αφού κι αυτοί δεν αποτελούν παρά άτελη όργανα, τμήματα της «από μελέτην» κοινωνίας. Πρόσχημα τεχνικό του σκηνοθέτη για την υιοθέτηση της αναπαραστατικής μορφής, οι αναπαραστάσεις του ανακριτή στο έσωτερικό του έργου.

Έτσι δημιουργούνται τρία επίπεδα αναπαραστάσεων. (με «περαιτέρω» αποχρώσεις) που τά αναφέρω με την τάξη πλαστότητάς τους: 1) Η αναπαράσταση του ανακριτή, (ας την ονομάσουμε τύπου Α), 2) Η αναπαράσταση του Άγγελόπουλου (τύπου Β), 3) οι «σύγχρονες» σκηνές ανάκρισης (τύπου Γ), όπου ενσωματώνονται και οι (πιο αληθινές) λήψεις «άμεσου κινηματογράφου». Κι αυτές πάντως, είναι ως ένα σημείο αναπαράσταση αφού τους δημοσιογράφους-φωτογράφους τους «υποδύονται» μέλη του συνεργείου κι ο ίδιος ο Άγγελόπουλος. Ρωτούν, όμως αληθινούς χωριάτες...

Από τις αναπαραστάσεις αυτές, οι τύπου Α είναι έντελως φανερά πλαστές, δεν χρειάζεται νά πειστεί κανείς. Τις τύπου Β τις αποδεχόμαστε σαν πιθανές ανθρώπινες καταστάσεις.

Συμμετέχουμε από κάποια απόσταση. Στις τύπου Γ ή συμμετοχή μας είναι έντονο και ποικίλλει. Το χαρακτηριστικό τους είναι ότι το δραματικά πιο έντονο και αληθινό (σύγκρουση Έλένης-Ανακριτή) τό αισθανόμαστε να συμβαδίζει με τό ντοκυμανταιριστικά αληθινό.

Αλλά πέρα απ' όλα αυτά και ή ίδια ή μορφή της ταινίας στην προσέγγιση-έρευνα αποτελεί αναπαράσταση της έρευνας του Άγγελόπουλου που προηγήθηκε από τό γύρισμα.

* * *

Τά πολλαπλά αυτά επίπεδα αναπαράστασης θά κινούν να μη λειτουργήσουν αν τό φίλμ δέν ήταν αυστηρότατα αρχιτεκτονημένο. Έτσι που να υπηρετεί συγχρόνως ικανοποιητικά τήν αίσθηση εισαγωγής και κατανόησης του χώρου ζωής από τό θεατή, όσο και τήν «άσχετοσύνη» των ξένων (Ανακριτής-δημοσιογράφος), τή δραματική πρόοδο των ήρώων όσο και τήν άμφισβήτηση της γνώσης δημιουργού και θεατή. Η αρχή της ταινίας λειτουργεί σαν γενική άνω-νυμη εισαγωγή (γενικότατα πλάνα, βροχή και λάσπες, ένα λεωφορείο, άκόμη και φωνή σπήκερ) κι ύστερα σιγά-σιγά, να τό πρόσωπο της επιστροφής, κλειστό-πικρό-κουρασμένο και μαζί του, με διπλά μάτια, κοιτάζουμε τό χωριό. Αυτή ή γενική «εισαγωγή», αντιστοιχεί με τήν γενική «έξαγωγή» των τελικών λογαριασμών, στό θεατρικό φινάλε.

Σκηνές «πλαίσια», οί δύο αυτές «διαφορετικές» απ' τίς άλλες σεκάς (1η και 23η) κλείνουν απ' έξω σαν στεφάνι τό έργο. Ύστερα υπάρχει μία τεχνικότατη τάξη διαδοχής, με έντονοτατες έναλλαγές άδειων-γεμάτων, μοναξιάς-πλήθους, νύχτας-μέρας. Στο «παρελθόν» βασιλεύει ή βροχή και ή γκριζάδα, στό «παρόν» λαμπρός ήλιος.

Αυτή ή αυστηρή και συγχρόνως παράξενη αρχιτεκτονική συμβάλλει, μαζί με πολλές άλλες έκφραστικές ιδιομορφίες, να μεταβάλλουν κατά βάθος τήν αυστηρά φαινομενολογική-ρεαλιστική μορφή της Άναπαράστασης» σε άφηρημένη:

α) Με τήν εισαγωγή ενός συντελεστή ποίησης: Πολλές σκηνές περιέχουν πλάνα φορτισμένα είτε με ιδιαίτερη, «άχρηστη» όμορφιά, (τράβελινγκ στην ποταμιά, δρόμοι λασπεροί και βουνά χιονισμένα) είτε χωρίς όργανική θέση

(παιδιά στη λίμνη, ή βροχή γενικά σαν σταθερό στοιχείο είναι αυθαίρετη) είτε άκόμη και με υπερρεαλιστικές σχεδόν εικόνες και ήχους (τραγούδι «Μάρκο Μπότσαρη» στό χάνι, ζούμ πίσω στό βουνό).

β) Με τή ρυθμική άναγωγή. Όλόκληρες σκηνές παίρνουν όλότελα απρόβλεπτο χαρακτήρα, με τίς παράξενες εικόνες, άκόμη πιο παράξενα μονταρισμένες, συνήθως και με συνοδεία μουσικής. Τά κοντά γεροντάκια που περπατούν στην έρευνα, όλόκληρη ή σεκάς του πανηγυριού, ιδίως με τήν εξέλιξη της, όπου τά παιδιά, οί όμπρέλες, τά τρεχαλητά, ή γριά που πάει να καταγγείλει άφου τσακωθεί με τόν έραστή, ένας άδέσποτος σκύλος, όλα παίζουν μουσικά, μ' ένα χιούμορ συμπάθειας, σαν του Φελλίνι.

γ) Με τά πολύ γενικά πλάνα. Σκηνές εισαγωγής, έραστής που φεύγει μετά τό θάψιμο, και ιδίως οί χωροφύλακες που ψάχνουν τό χωριό.

δ) Με τή βραδύτητα εξέλιξης των σκηνών της άνακρίσης και τήν επαναληπτικότητα των έρωτήσεων από τή φωνή του άνακριτή, που είναι τοποθετημένη θεληματικά σε άλλο ρυθμό και τόνο. Ιδίως ή τελική αντιπαράσταση ύπακούει πιά σε μία σοβαρή διαστολή του χρόνου.

ει) Με τήν έναλλαγή πλάνων μεγίστης διάρκειας και άστραπιαίων έλλείψεων. Άλλωστε, από όλόκληρη τήν άνακρίση παρακολουθούμε μόνο τίς σκηνές των αναπαραστάσεων.

στ) Με τήν εγκατάλειψη του γκρό-πλάν, σ' ένα φίλμ ρεαλιστικό, που άφορά μόνο ανθρώπους. Ό σκηνοθέτης άπιρνιέται έτσι τό πιο άμεσα ύλικό, έκφραστικό και γενναιόδωρο καλλιτεχνικό του μέσο. Άλλά κι όταν κάποιο πρόσωπο πλησιάζει τόσο στό φακό, ώστε να μάς προσφέρεται «πρός μελέτην» είναι κλειστό, άνέκφραστο.

ζ) Πάνω απ' όλα με τό φινάλε, αυστηρά ρεαλιστικό (άφου ό χώρος είναι «ένιαιος» σε χρόνο «μαθηματικό») και συγχρόνως θεατρικό-τελετουργικό.

* * *

Όσο «σκαλίζουμε» την «Αναπαράσταση» τό παραξένισμά μας μεγαλώνει. Είναι ένα φιλμ πάνω σ' ἄληθινά δεδομένα, πού παρουσιάζεται μέ μορφή ἠθελημένα πλαστή! Είναι ένα φιλμ φαινομενολογικό πού τείνει στήν ἀφαίρεση. Κι ἀκόμη: Παρ' ὄλο ὅτι τά γεγονότα ἀναφέρονται πότε στό παρελθόν καί πότε στό παρόν, μεταβάλλεται κατά τήν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου ἢ γυναικα σάν πρόσωπο!

Λογικά, βέβαια, ὑπάρχει ἐξήγηση, τηροῦνται οἱ ρεαλιστικοί κανόνες τῆς πιθανοφάνειας: Ἡ Ἑλένη κάνει μιά παλινωδία. Πρῶτα (α) δηλώνει ἰδιωτικά ὅτι ἀναλαμβάνει τό βάρος τοῦ ἐγκλήματος (παρελθόν). Ὑστερα (β) τό μεταθέτει στόν ἔραστή (παρόν, πρώτη ἀναπαράσταση) καί τέλος (γ) τό ἐπωμίζεται πάλι δημόσια (παρόν, τελική ἀναπαράσταση). Ἀλλά ἡ δομή τοῦ ἔργου εἶναι β-α-γ καί, μέ τήν ἀφαιρετικότητα-ἐπιπεδοποίηση τῆς ἐναλλαγῆς τῶν σεκάνς καί τῆς σκηνοθεσίας, μοιάζει νά γίνεται μέ μιά ἐνιαία πορεία-μεταβολή τοῦ προσώπου στό παρόν. (Αὐτή ἡ τελική φιλική αἴσθηση τοῦ θεατή ὅτι τό ἔργο ἐκτυλίσσεται στό παρόν ἰσχυροποιεῖ καί τήν χαρακτηριστική ἀνάλυση Ἑλένης-ἔραστή πού κάναμε προηγουμένως).

Τελικά, ὀδηγώντας τήν ἀφαιρετικότητα τῆς ταινίας ὡς τίς ἀκραίες τῆς συνέπειες, καί δλόκληρος αὐτός ὁ χῶρος, τό πολυεπίπεδο χωριό μέ τίς θλιθερές ξερολιθιές, τό ἄγριο φαράγγι, ἡ λευκή ποταμιά μέ τά ψηλά δέντρα, πού ἀγκαλιάζεται ἐπίμονα σέ ἀργόσυρτα γενικά πλάνα, εἶναι ἡ ὄψη, ἡ ἀληθινή, τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τῆς ἡρωίδας, αὐτοῦ τοῦ κόσμου πού ὁ Ἀγγελόπουλος μοιάζει νά ἀρνεῖται νά μᾶς τόν δείξει. Ὅπως ἄλλωστε καί τό χρόνο ὄλο, πού εἶναι τόσο περίεργα ἐπίπεδος, τόσο ἀναιρετικός τῶν ἴδιων τῶν φλαμπάκ του, μπορεῖ νά τόν δεῖ κανεῖς σάν μιά μόνο στιγμή στό παρόν τῆς ἡρωίδας, στιγμή πού διευρύνεται κι ἐμβαθύνεται, σέ μιά τερατώδη μεγέθυνση διάρκειας, σάν γιγαντογραφία ἑνός ἐνσταντανέ. Ἐνα δέκατο τοῦ δευτερολέπτου πού τανύζεται σέ ἑκατό λεπτά. Εἶναι τό σύμπαν ἀνάμεσα ἀπό δύο φτερουγίσματα τῶν βλεφάρων, ἡ ἀπέραντη ἀπελπισία τῆς μοναξιάς ἀνάμεσα σέ δύο παλμούς τῆς καρδιάς τῆς.

Z' — ΤΕΛΙΚΟ ΠΛΑΝΟ — Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ τελική σκηνή ὑποκρίνεται τήν ἐγκατάλειψη κάθε καλλιτεχνικῆς παρέμβασης καί τήν υἰοθέτηση τῆς ἀπόλυτης ἀντικειμενικότητας. Ἐπιστρέφει στόν κινηματογραφομηχανική ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας: «Ὀλοκληρωτικό» πεδίο λήψης τῆς κάμερα (μῆ ἐπέμβαση στό χῶρο) καί ἐνιαῖο-συνεχές πλάνο (μῆ ἐπέμβαση στό χρόνο). Ὅμως ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα ἀπέναντι σέ τί; Ἀφοῦ ἡ κινηματογραφούμενη «πραγματικότητα» δέν εἶναι πρωτογενῆς ἀλλά κι αὐτή μιά ἀναπαράσταση ἀπό τό σκηνοθέτη, ἡ ἀναπαράσταση τύπου Β τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου πού τήν περιμέναμε ἐναγώνια ἀπό τήν ἀρχή, καί μάλιστα ἐπιτακτικά γιατί εἴχαμε παρακολουθήσει κατά καιρούς τρεῖς ἀναπαραστάσεις τύπου Α (τῆς γυναικας, τοῦ ἀντρα, κατ' ἀντιπαράσταση) ἀλληλοσυγκρουόμενες καί τελικά ἀρνητικές (πέταγμα σκοινοῦ).

Ἔτσι ἡ ἀντικειμενική καταγραφή μιᾶς σκηνοθετημένης σειρᾶς πράξεων σ' ἕνα δεδομένο χῶρο, μᾶς παραπέμπει σέ μιά *θεατρική ἀντίληψη*.

Ἐδῶ, ἀντίθετα ἀπό τόν ὀρισμό τοῦ Μπαζέν γιά τόν κινηματογράφο, ἡ ὀθόνη δέν εἶναι «κάς» ἀλλά «πλαίσιο». Ὅ,τι βλέπουμε δέν ἀποτελεῖ ἕνα τμήμα τοῦ κόσμου πού τόν αἰσθανόμαστε νά προεκτείνεται καί νά ζεῖ ἔξω ἀπό τό κάδρο καί πού θά τόν διακρίνουμε ἀργά ἢ γρήγορα μέ τήν ἀλλαγὴ γωνίας λήψης καί γενικότερα μέ τό μοντάζ. Εἶναι ἕνας μικρόκοσμος, ἕνας ἰδανικός «δραματικός τόπος», ὁ ὁποῖος θαρρεῖς διαμορφώθηκε ἀπό συγκλίνουσες ἀόρατες δυνάμεις σ' ὄλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου. Σέ τόσες διαδοχικές ἀνακρίσεις τέθηκε τό ἐρώτημα «πῶς ἐγινε τό ἐγκλήμα;» ὥστε «ἀποκρυσταλλώθηκε» αὐτή ἡ σεκάνς-ἀπάντηση πού δέν εἶναι ἀπάντηση. Ὁ χῶρος αὐτός εἶναι λοιπόν ἐνιαῖα ἀντιληπτός, ἀμητος, σταθερός, κλειστός, *κεντρομόλος* κι ὄχι κεντρόφυγος, (ὅπως συνήθως στόν κινηματογράφο), δηλαδή ἕνας χῶρος θεατρικός, πλασμένος μέ ὑλικά κινηματογραφικά. Τά πρόσωπα μπαίνουν στό χῶρο, δροῦν μπροστά μας καί βγαίνουν ἀπό τό βάθος (πεδίου).

Ἡ δράση στή σκηνή αὐτή εἶναι μιά ἐπανάληψη πράξης πού ἔχει ἤδη ἐκτεθεῖ καί ἀναλυθεῖ συστηματικά σ' ὄλο τό ἔργο. Ἀλλά ἐδῶ ἔχουμε μιά συνθετική εἰκόνα, σέ χρόνο

απόλυτο, θεατρικά αντιληπτό, χρόνο αργόσυρτα και μεγάλο-πρεπα ιερατικό. Μπροστά μας, πίσω απ' την κλειστή πόρτα, τελείται μία φριχτή τελετουργία θανάτου, έντελως γνωστή μας λογικά, και τόσο πιο άγνωστή μας κατά βάθος, όπως όλα όσα αφορούν τις άκραίες πράξεις των ανθρώπων και την απόφαση του χαρίσματος ή της αφαίρεσης της ζωής.

Η επανάληψη αυτή, ή ταυτολογία, είναι ένα βασικό συστατικό κάθε τελετουργίας, γιατί δεν προσφέρει τίποτε νέο στη νόηση, ή όποια άδρανεϊ. Κι έτσι οι πιστοί συμμετέχουν άμεσα, σε κατάσταση όχι μακρινή από την έκσταση, για ν' αποδεχτ' ον το μύθο.

Εμείς όμως δεν μετέχουμε στην τελετουργία. Την κοιτάζουμε από απόσταση, πολλαπλασιασμένη χάρη στο διάμεσο αυτό που είναι ή κινηματογραφική μηχανή. Κι έτσι ή δική μας νόηση αντίθετα *απελευθερώνεται* (θα το δλοκληρώσουμε πιο κάτω).



Η Έλένη αρνείται την τελευταία αναπαράσταση, αντιμετώπιζει κατάματα τον άνακριτή, πετάει προκλητικά τό σκοινί. Γεννιέται σαν μία νέα προσωπικότητα στο χώρο της συνείδησης με «μέγεθος», που «αποδίδει» στην άστική κοινωνία τά «κατορθώματά» της.

Η' — ΤΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ — ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ

Άς συνοψίσουμε, προσπαθώντας συγχρόνως νά τοποθετήσουμε τόν δημιουργό, μέσα στά πλαίσια των αναζητήσεων του σύγχρονου κινηματογράφου.

Ο Άγγελόπουλος, όπως και οι άλλοι μοντέρνοι κινηματογραφιστές, απορρίπτει τό μύθο του έργου τέχνης σαν έντελους και άκέραιου προϊόντος μίας θέλησης που βάζει σε τάξη τόν άμορφο κόσμο. Η κριτική στάση του άπέναντι στό ίδιο τό έργο παίρνει τή μορφή της άμφιβολίας κι όχι της υπερήφανης επιβεβαίωσης της κυριαρχίας του.

Όμως ή άμφιβολία του δεν άφορά κυρίως τόν κινηματογράφο αυτόν καθ' έαυτόν σαν γλώσσα, ούτε τήν ικανότητά του νά «έκφράσει» αλλά τή δυνατότητά μας νά έρευνήσουμε εκ των ύστερων άποτελεσματικά ένα πλέγμα συμβάντων και των ανθρώπων που τά προκάλεσαν, έστω κι αν έχουμε αυτούς τους τελευταίους στην (τυραννική) διάθεσή μας.

Η άδυναμία άνεύρεσης της άλήθειας εκτίθεται πρώτα στό πιο χονδροειδές επίπεδο: Η άνάκριση δεν μπορεί νά βρει ποιός σκότωσε. Όμως, σιγά-σιγά, σαν κηλίδα λαδιού, επεκτείνεται σ' όλοκληρο τό γνωστικό πεδίο, κατά πλάτος και βάθος. Ούτε οι δημοσιογράφοι, ούτε οι συχωριανοί, ούτε καν τ' άδελφια δεν θά μπορέσουν νά διαπεράσουν τό τείχος, νά έξηγησουν τελικά τό έγκλημα. Κοινωνιολογικοί περιορισμοί θά τούς έμποδίσουν αλλά όχι μόνον αυτοί. Ο Άγγελόπουλος φαίνεται νά πιστεύει και σε μία τελική άπροσδιοριστία. Ο άνθρωπος, ή γυναίκα αυτή, με τό πέταγμα του βρόχου, επισφραγίζεται σαν όριστικά άνεξιχνίαστος ως προς τά κίνητρα των πράξεών του αλλά και της άληθινής προσωπικότητάς του γενικότερα.

Βέβαια, άς μή φανταστούμε πάλι ότι αυτή ή άπροσδιοριστία του χαρακτήρα της Έλένης, άποκτάει μεταφυσικές διαστάσεις. Δεν έχει καμμία σχέση με τό incognito του Κίρκεγκκαρντ που τίθεται σαν *οντολογικά άδιαπέραστο* από οποιαδήποτε ανθρώπινη δύναμη. Είναι άπλως άδύνατο νά διασαφηνιστεί μέσα στά πεπερασμένα μας πλαίσια: Στά πλαίσια μίας τέχνης, του κινηματογράφου, που προσπαθεί εκ των ύστερων νά έρμηνεύσει ανθρώπινες πράξεις, με τή βοήθεια

ορισμένων μεθόδων ψυχοκοινωνιολογικών, οι οποίες εφαρμόζονται μέσα σε μία άστική κοινωνία, από ένα άστο δημιουργό, με συνείδηση των όριών του.

Η αδυναμία της γνώσης επεκτείνεται, λοιπόν, με συνέπεια και στον ίδιο τον δημιουργό και στην τέχνη του, τον κινηματογράφο. Γι' αυτό οι αναπαραστάσεις, ή αποστασιοποίηση, ή συμπληρωματική δόμηση παρόντος-παρελθόντος που επιδεικνύει πιά, από ένα σημείο και πέρα, αυτήν την αδυναμία. Γι' αυτό και το τελικό πλάνο.

Όμως πουθενά δεν τίθεται σε αμφιβολία ή ίδια ή κινηματογραφική έκφραση και οι αποκαλυπτικές της δυνατότητες. Ο Άγγελόπουλος δεν αποπειράται, όπως π.χ. ο Ρόμπ-Γκριγιέ να παραμονέψει την ίδια του τη γραφή, ν' αμφισβητήσει, μέσα στο έργο, την έκλογή του στο επίπεδο της σεκάνς, του πλάνου ή του ήθοποιού. Ούτε επιδιώκει, όπως π.χ. ο Γκοντάρ, να αποδώσει την κίνηση που γεννάει και διαμορφώνει το έργο, αντί να το δομήσει. — «γράφοντας και μουντζουρώνοντας», διστάζοντας, κερδίζοντας κάθε πλάνο *έναντίον* μιας αμφιβολίας (J. Narboni).

Αντίθετα, δομεί συστηματικά και τηρεί αυστηρά την ενότητα του χωρόχρονου. Τα πλάνα του είναι γενικά, και καλύπτουν με φακούς μέσης εστιακής απόστασης ένα χώρο πραγματικό, οι «ήθοποιοί» του δεν είναι ήθοποιοί. Η ματιά είναι φαινομενολογική, ένιαία, από σταθερή οπτική γωνία, σαν να πιστεύει ακράδαντα στην πραγματικότητα. Ο φακός τείνεται στον κόσμο και στα πλάσματά του σαν «άγνος καθρέφτης», μοιάζει σαν να επιδιώκει ν' αποσπάσει από την πραγματικότητα και τα όντα την αλήθεια, πολιορκώντας τα. Αυτή η στάση κορυφώνεται με την αφόρητη σχεδόν διάρκεια του σιλικόχρονου στις σεκάνς του βρόχου (παρόν) και της δήμολογίας στον αδελφό (παρελθόν) τις στιγμές ακριβώς όπου ο δημιουργός καταλήγει και στη διαπίστωση της τελικής απροσδιοριστίας.

Όμως ποιά φαινομενολογία είναι αυτή που στηρίζεται στην πλαστότητα των φιλικών αναπαραστάσεων;

Η υπονόμηση λοιπόν υπάρχει αλλά στο σύνολο του οικοδομήματος. Ο Άγγελόπουλος χτίζει γερά και προσεκτικά όσο, το ίδιο προσεκτικά, καταστρέφει τα θεμέλια, δημιουργώντας έτσι μια νέα, υποχθόνια κίνηση. *Κίνηση συμμετοχής-*

κίνηση αποτραβήγματος, βαθειά αντιφατικές και γι' αυτό τόσο πιο γόνιμες.

Αισθανόμαστε πώς ή εικόνα του κόσμου που συνθέτει, αμφισβητείται άορατα, μόλις παρουσιαστεί. Πολύ βαθειά κάτω από την επιφάνεια, συντελούν σ' αυτό οι άενοι νέοι κύκλοι μιας άλλης δομής της ταινίας, που αποκαλύπτεται τώρα *σπειροειδής*. Έτσι κάθε πρόοδος της γνώσης μας για το έγκλημα και τα ελατήριά του, κάθε προσέγγιση του σκηνοθέτη, συγχρόνως συμπληρώνει και αναιρεί την αλήθεια της άμέσως προηγούμενης. Και το τελικό πλάνο-σεκάνς, με την αλλαγή της μορφικής τονικότητας, λειτουργεί σαν επίστεγασμα, ύψιστη αμφιβολία και άγνοια αλλά και εκκίνηση μιας αληθινής *διαλεκτικής σύνθεσης*.

Έτσι, ενώ δεν άπαρνιέται την αφηγηματική υπόσταση του κινηματογράφου του, μοιάζει να ύλοποιεί την φιλοδοξία του «νέου μυθιστορήματος». Χωρίς να εγκαταλείψει την ιδιότητα της ταυτόχρονης έκφρασης, προτείνει συγχρόνως την αναζήτηση ενός νοήματος μέσα από την αφήγηση και την καταστροφή-άπουσία του σε κάθε συστατικό στοιχείο του.

Νά, όμως που πλησιάσαμε πάλι, χωρίς να το καταλάβουμε, τους στόχους του πρωτοποριακού κινηματογράφου της εποχής μας. Η διαφορά είναι μόνο ότι στον Παζολίνι, τον Ρόσα ή τον Γκοντάρ, ή καταστροφή-άπουσία του νοήματος επιτελείται *τολμηρότερα, άνοιχτά*, με το πέρασμα στην τάξη του μύθου, που εξαφανίζει κάθε επαφή με την ιστορική πιθανοφάνεια ή τη γεωγραφική συνέχεια.

* * *

Απομένει ένα καίριο, τελευταίο ερώτημα. Ποιά είναι ή λειτουργία του θεατή σε σχέση με την ταινία;

Σ' έναν άνθρωπο που βαδίζει άνυποπτος περνούν ξαφνικά ένα βρόχο στο λαιμό! Όμως πρόκειται για άπλή αναπαράσταση. Μιά γυναίκα αγωνίζεται να κρύψει ένα έγκλημα, βασανίζεται απ' αυτό, μάχεται με τον άνακριτή. Όμως ο φακός την παρακολουθεί ούδέτερα, από μέση απόσταση, δεν χρησιμοποιεί ποτέ το παθητικό γκρό-πλάν. Μετανάστες λένε συνταραχτικές αλήθειες, όμως την ώρα εκείνη έμεις παρακολουθούμε μία ομάδα από «άσχετους» ρεπόρτερ να περιδιαβάσουν

στό χωριό. Μαυροντυμένες οι γυναίκες του χωριού δρμούν νά ξεσκίσουν τήν «άμαρτωλή», όμως ή σκηνοθεσία διατηρεί τήν «κλινική» ψυχραιμία της. Καί πάνω άπ' όλα ή διήγηση πηδάει, διακόπτεται, συνεχίζει, άδιαφορώντας για τήν ανάγκη νά δοϋμε τή συνέχεια τής «ιστορίας».

Βέβαια όσα γίνονται μπροστά μας δέν μäs είναι άδιάφορα, δέν τά βλέπουμε μέ μάτια έντομολόγου. Ό άύστηρός ρεαλισμός, καί τά πλάνα-σεκάνς συνθέτουν μεγάλες σκηνές ζωής. Η επίμονη διάρκεια άποκτά μία ποιητική-έκφραστική σημασία συνείδησης, χρόνων καί άπτών λεπτομερειών ανθρώπινης συμπεριφοράς που άλλοίως τίς παίρνουμε σαν δεδομένες, αλλά ξεχνούμε. Συμμετέχουμε, αλλά τελικά αισθανόμαστε μία άπόσταση. Άποστασιοποίηση, λοιπόν, σέ γνήσια μπρεχτική γραμμή.

Ό Μπρέχτ δέν ήθελε νά πνίγει τό κοινό μέσα σ' ένα συναισθηματικό κουβάρι. Άλλο τόσο δέν ήθελε νά τό άφήνει καί ψυχρό. Ό σκοπός τής άποστασιοποίησης ήταν όχι νά σκοτώνει τή συγκίνηση αλλά νά τήν άνανεώνει, δημιουργώντας μία νέα σχέση άνάμεσα στό θεατή καί τό έργο, πιο έμμεση συναισθηματικά καί πιο άμεση νοητικά.

Άκολουθώντας τόν Μπρέχτ λοιπόν, κι ό Άγγελόπουλος δέν επιτρέπει τήν τόσο βαθειά συναισθηματική ταύτιση μας, ώστε νά πυρσυχθούμε. Η συγκινησιακή μας αντίδραση διακόπτεται συνεχώς, μέ σκοπό ν' άμφισβητηθεί, νά μεταβληθεί, ν' αντικρουστεί. Η συνθετότητα αυτή όμως κι ό βαθειά διφορούμενος, στό τέλος, χαρακτήρας του έργου, δέν πρέπει νά θεωρηθεί σύγχυση κι άκόμη λιγότερο σκόπιμη συσκότιση. Βγαίνοντας άπό τήν «Άναπαράσταση» έχουμε μία αίσθηση καθαρότητας. Οι άμφιβολίες, συγκρούσεις καί αντιφάσεις έχουν οργανωθεί καί προβληθεί στό φώς τής συνείδησης.

Σέ πρώτη φάση ή σύγχυση έχει κατασταλάξει σέ συνείδηση τής σύγχυσης. Παράλληλα σχεδόν, οι ποικίλες άναπαρστάσεις, μέ τά κυμαινόμενα έπίπεδα ρεαλιστικής πειθοϋς, έχουν προκαλέσει τήν όριστική άπομάκρυνση άπό τήν έγκλωβιστική ταύτιση καί τή μονοσήμαντη έρμηνεία.

Τέλος ή περίπλοκη διαδοχή άνάκρισης-έγκλήματος έχει διεγείρει τήν προσοχή του θεατή, για ν' άναπτύξει, νά περιορίσει, νά άρνηθεί ή νά μεταμορφώσει τά θραύσματα τής άναπαράστασης που του προσφέρονται.

Οι δύο τελευταίες αυτές λειτουργίες συνδυαστικά, προκαλούν κατόπιν τήν προσωπική έρευνα του θεατή, ό όποιος, κινδυνεύοντας νά μείνει «άπ' έξω», έξωθείται νά συνθέσει τά μόρια τής αφήγησης κάτω άπό τή σκέπη μιας άόρατης διαλεκτικής.

Ύστερα πιά ή πόρτα πρός τίς δικές του διερευνήσεις καί άπόψεις είναι όρθάνοιχτη. Όπως λέει κι ό Μπρέχτ στό φινάλε του «Άρτοϋρο Οϋϊ»: «Έσείς, μάθετε νά διακρίνετε, αντί νά παρακολουθείτε κουτά!»

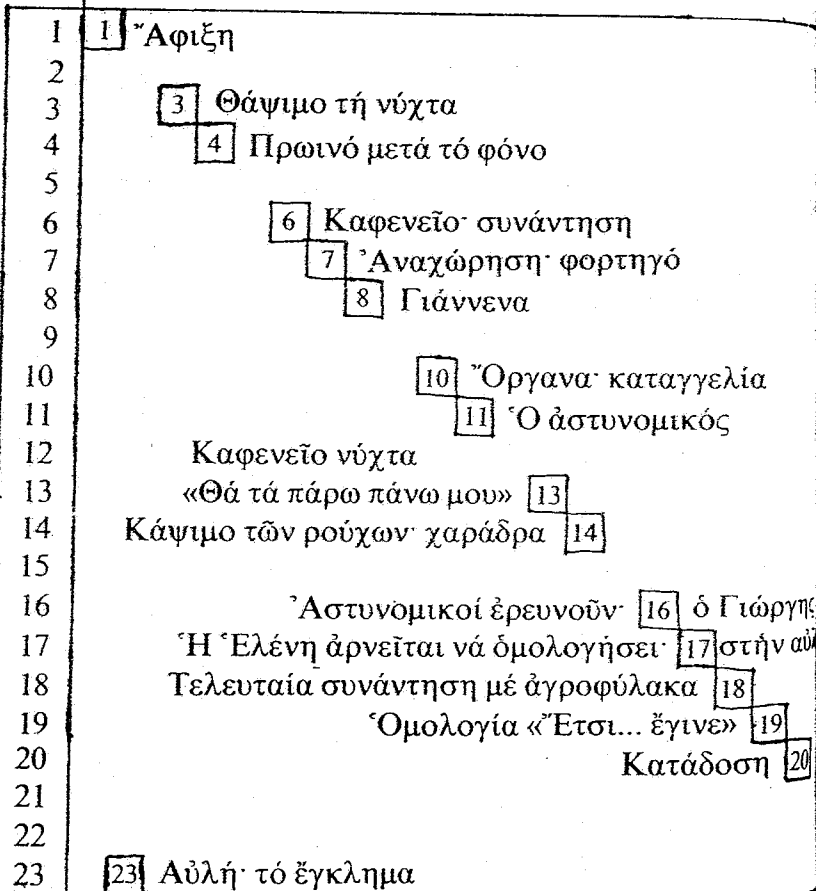
* * *

Καιρός για τό συμπέρασμα: «Η Άναπαράσταση» είναι ένα φίλμ που χαρακτηρίζεται άπό *αίθθητικότητα*, μέ τή μαρξιστική έννοια του όρου. Άντικατοπτρίζει μέ συνθετική πληρότητα τό ιστορικό στάδιο, μέ τό όποιο είναι σύγχρονο. Ένσαρκώνει τήν άμφισβήτηση καί τή σύγχυση μας καί μäs άνοίγει διαλεκτικά όρόμους προσωπικής κρίσης, βυθίζοντας τίς ριζες του μέσα στη συνείδηση τής Έλλάδας στην εποχή μας. Δηλαδή έντάσσεται δυναμικά μέσα στό ιστορικό γίγνεσθαι, εκφράζοντας τήν όξύτατη κρίση, του μεταβατικού κόσμου μας. Για τή φτωχή έλληνική κινηματογραφική παράδοση είναι πιά ένα έργο θεμελιακό, σημείο κάθε μελλοντικής άναφοράς.

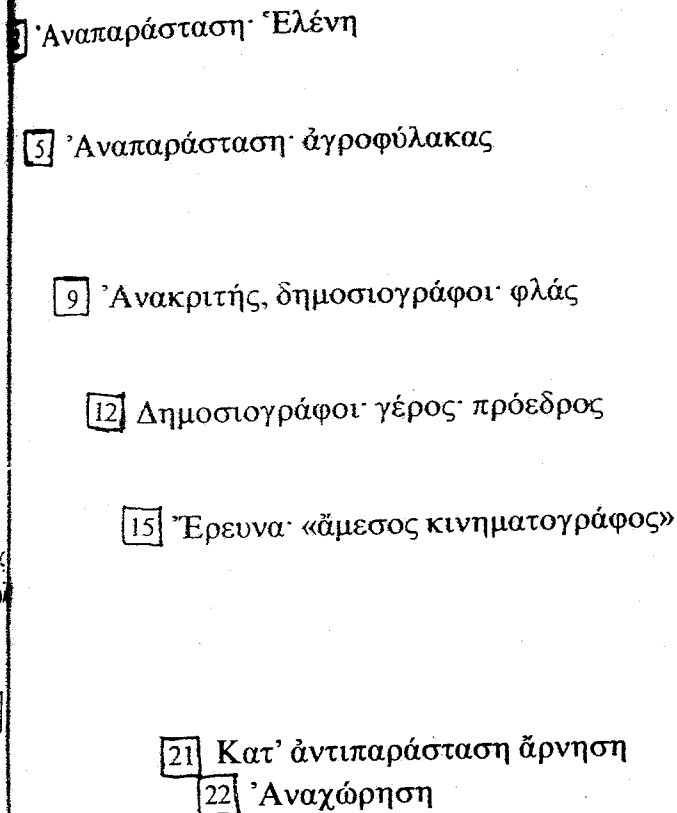


Η άπόπειρα λυντσαρίσματος άπό τίς μαινόμενες γυναίκες του χωριού. Είναι οι όποταγμένες στην πατριαρχία που άν δεχονταν τήν πράξη τής Έλένης θά έπρεπε νά έπαναστατήσουν ή νά συντριβούν.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Β



ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Γ



Σχέδιο δομής τής «Αναπαράστασης»: Στόν κάθετο άξονα οί σεκάνας τής ταινίας με τή συνταγματική τάξη τους, όπως τής παρακολουθούμε, 1-23. Στόν όριζόντιο άξονα ή άληθινή χρονική διάταξη τών σεκάνας, με τή βασική διαίρεση παρελθόν-

«παρόν» αλλά και με τήν ιδιαιτυπία τής 23ης σεκάνας. Άριστερά βρίσκονται οί άναπαραστάσεις τύπου Β και δεξιά οί άναπαραστάσεις τύπου Γ, πού έμπεριέχουν (στις σεκάνας 2 και 5) τής πλαστές άναπαραστάσεις τύπου Α.