

Το πρόσωπο της επιστροφής του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συνήθως τείνουμε να εξετάζουμε τα έργα τέχνης σαν να αναλύουμε ένα πορτοκάλι που περιέχει στο εσωτερικό της σφαίρας του όλα τα αναγκαία στοιχεία για την πλήρη ενημέρωσή μας. Και πραγματικά, πολλά «παραδοσιακά» έργα τέχνης και ταινίες έχουν αυτή τη μορφή. Αλλά ο Αγγελόπουλος, όπως και άλλοι σύγχρονοι σκηνοθέτες του διεθνούς κινηματογράφου, «ενθαρρύνει» τους «σπόρους» της τέχνης του να βλαστήσουν, ώστε η ταινία ν' απλωθεί από το αφηγηματικό κέντρο της σ' έναν αληθινό θύσανο σημαινομένων, με αποκλίνοντα, αλλά και, συγχρόνως, αλληλοσυνδεόμενα νήματα, που φτάνουν σε περιοχές απρόβλεπτα μακρινές. Η μελέτη του, λοιπόν, είναι ιδιαίτερα δύσκολη: από τη μια χάνεται στις απόμακρες, αλλά σημαντικές, καταλήξεις, κι από την άλλη επαναλαμβάνεται τακτικά, όταν θελήσεις να ορίσεις το σύνδεσμο των νημάτων. Η σφαιρική σύνθεση της κριτικής είναι πρακτικά αδύνατη.

Έτσι, απομένουν δύο τρόποι συνδυαστικής ανάλυσης:

α) Διαχωρισμός των πυκνών επάλληλων επιπέδων σημαινομένων και σημαινομένων, 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-εξακρίβωση.

β) Ενδιάμεση παρεμβολή «αυθαίρετων» διερευνήσεων ή συγκρίσεων, που ελπίζουμε ότι θα φωτίσουν ακόμα περισσότερο το θέμα.

Ποια είναι τα «προς μελέτην» επίπεδα; Ο Αγγελόπουλος ξεκινάει από ένα πραγματικό γεγονός. Μεταχειρίζεται ατόφια κομμάτια της πραγματικότητας και τα μέσα του «άμεσου κινηματογράφου» (cinéma direct), όπως και μεθόδους δοκιμασμένες από τη νεορεαλιστική σχολή, για να συνθέσει τελικά ένα πρώτο επίπεδο φαινομενολογικού ρεαλισμού. Εξεταστέα, εδώ, η μορφολογία αυτού του ρεαλισμού, οι κοινωνικές συνισταμένες, η τυπολογία των χαρακτήρων, μαζί με ορισμένα άλλα παράπλευρα θέματα.

Όμως, ο ρεαλισμός αυτός είναι πλασματικός για το σκηνοθέτη, γιατί δεν αποτελεί παρά μian αναπαράσταση – και μάλιστα, διπλή. Οι μορφές αυτής της αναπαράστασης, η ιδιοτυπία της αρχιτεκτονικής, τα ιδιαίτερα μορφικά στοιχεία και το θεατρικό φινάλε, οδηγούν σε αλλοίωση ή και ανατροπή των «κατακτημένων» νοημάτων. Συνέπειες: αμφισβήτηση των κοινωνικών δομών, της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας, και θέση ενός γενικότερου γνωσιολογικού προβλήματος.

ΠΡΩΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ – ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ

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

Το «ένανσμα» της ταινίας βρίσκεται στα δικαστικά χρονικά. Σε κάποιο ορεινό χωριό της Ηπείρου, μια γυναίκα με τον εραστή της σκοτώνουν τον άντρα της, που έχει μόλις επιστρέψει από τη μετανάστευσή του στη Γερμανία, θάβουν το πτώμα του και στήνουν, όσο πιο επιμελώς μπορούν, μια σκηνοθεσία αναχώρησής του. Το έγκλημα, από μian άποψη, παραμένει ανεξιχνίαστο: Ποιος από τους δύο είναι ο δολοφόνος;

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί αυτόν τον τυπικό αστυνομικό καμβά για να κοιτάξει βαθύτερα: δύο πλάσματα αντιμέτωπα με ορισμένες καταπιεστικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, δύο άνθρωποι που πραγματοποιούν, μ' αυτόν τον απελπισμένο τρόπο, την προσωπική τους επανάσταση. Την αντικειμενική οπτική της πράξης τους και πολλούς απ' τους διαλόγους θα τα προσφέρουν τα πρακτικά της δίκης, οι απολογίες τους, το ανακριτικό υλικό. Το πλαίσιο ζωής και τις κοινωνικές και οικονομικές συντεταγμένες ο Αγγελόπουλος τα αναζητεί με την κινηματογραφική έρευνα στο ηπειρώτικο χωριό και στην επαρχιακή «πρωτεύουσα», τα Γιάννενα, ενώ τον ενδιαφέρει και η νοητική επέκταση του θέματός του σ' ολόκληρη την Ελλάδα.

Άνυδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα με ξερούς, αγκαθωτούς θάμνους κι αγριόχορτα, άγρια φαράγγια και κακοτράχαλες πλαγιές, όπου φιδοσέρνεται ανηφορικά η δημοσιά, λασπερή κάτω από τα χαμηλά, μολυβένια σύννεφα. Οι άνθρωποι αγωνίζονται να «ξεκλέψουν» τα λιγοστά άχαρα χωράφια τους από το ατέλειωτο βασίλειο των βράχων, και τα σκόρπια γίδια τους ψάχνουν να βρουν τη σπάνια τροφή τους. Τα ασοβάντιστα, πρωτόγονα σπίτια από πέτρα, ρημαγμένα τα περισσότερα, φωνάζουν για την εγκατάλειψη του χωριού. Η γη δεν τρέφει τους ανθρώπους: τους διώχνει μετανάστες στη Γερμανία, απ' όπου γυρίζουν εξουθενωμένοι όταν δεν μπορούν πια άλλο να δουλέψουν, και ξανασυναντούν τους έρημους γέροντες που έμειναν πίσω.

«Τυμφαία. Κάτοικοι κατά την απογραφήν του 1939: 1250· κατά την απογραφήν του 1965: 85» λέει το κείμενο της ταινίας.

Και οι «αληθινοί» γέροι, σε ζωντανή ηχογράφιση: «Τι ήρθατε να δείτε; Τα χάλια μας, τη φτώχεια και το φευγατιό;»

Και κάποιος άλλος: «Οι νέοι φεύγουν... Μονάχα εμείς οι γέροι μείνουμε. Θα πεθάνουμε... Τα χωριά θα ρημάξουν. Κι όταν τα χωριά θα ρημάξουν, και στις πολιτείες καλά δε θα 'ναι!»

Αυτό το συσσωρευμένο αυθεντικό υλικό οδήγησε τον Αγγελόπουλο στην πιο λιτή ρεαλιστική σκηνοθεσία των σκηνών με τους ηθοποιούς: ηθοποιούς, άλλωστε, μη επαγγελματίες, χωρίς μακιγιάζ, που χρησιμοποιήθηκαν τελείως αντιδραματικά. Το γύρισμα, εσωτερικά κι εξωτερικά, έγινε στους αληθινούς χώρους, με τον ελάχιστο δυνατόν τεχνητό φωτισμό, ώστε να διατηρηθούν οι «περιρρέουσες» συνθήκες, ακόμα και οι καιρικές.

Η φωτογραφία, χωρίς καμιά ωραιοποίηση και «γραφική» πλαστικότητα, μας επιτρέπει να δούμε τα ουσιαστικά σημεία της δράσης. Πάνω απ' όλα, όμως, ο χώρος κι ο χρόνος (στο εσωτερικό τής σκηνής) τείνουν να μας προσφέρονται ενιαίοι, συνεχείς, χάρη σε πλατιά και μακρόσυρτα πλάνα-σεκάνς. Η πραγματικότητα παρουσιάζεται αδιαίρετη, χωρίς ανάλυση των προσώπων ή των πράξεων, το δε γεγονός διατηρεί την ακεραιότητά του ως φαινόμενο.

Είναι φανερό ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν συνεπή φαινομενολογικό ρεαλισμό, κατά την ιταλική παράδοση: συνθετικό κι όχι αναλυτικό· δηλαδή, δεν υπάρχει «προτέρα» θέση της ταινίας, αλλά έρευνα μιας αντικειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας και των σχέσεων του ανθρώπου με το περιβάλλον του.

Η ελευθερία της κινηματογραφικής έκφρασης και οπτικής υπηρετεί μια κριτική παρατήρηση του κόσμου και γίνεται μέθοδος έρευνας: στην αρχή, εξέταση ενός συγκεκριμένου χώρου· ύστερα, εισαγωγή συγκεκριμένων ανθρώπων μέσα στον συγκεκριμένο χώρο· τέλος, κριτικό βλέμμα του σκηνοθέτη, που συλλαμβάνει την αλήθεια των σχέσεων ανθρώπου-χώρου σύμφωνα με την προσωπική οπτική του και συγκεντρώνει τις επιμέρους αλήθειες σ' ένα σύνολο αληθινό, κριτικό και ποιητικό. (Το γεγονός ότι το σύνολο αυτό υπονομεύεται συνειδητά από τις «αναπαραστάσεις», δε μας αφορά σ' αυτό το επίπεδο. Θα το εξετάσουμε αργότερα.)

Αυτή η στέρεη, πυκνή πραγματικότητα που βλέπουμε στην οθόνη, δεν αυτοσχεδιάζεται κινηματογραφικά. Το να πιστέψουμε (προεκτείνοντας κάπως επιτόλαια την περίφημη ρήση του Rossellini «Τα πράγματα είναι εδώ· γιατί να τα χειριστούμε;») ότι η πραγματικότητα περιμένει τον κινηματογραφιστή κι ότι δεν χρειάζεται παρά να στρέψουμε καταπάνω της το φακό της μηχανής για να την καταγράψουμε στο φιλμ, μας μεταφέρει στο χώρο της ουτοπίας ή της αυτοϊκανοποιημένης μετριότητας.

Ο Αγγελόπουλος φτάνει σ' αυτή την πραγματικότητα με τη βοήθεια της οξείας ευαισθησίας και παρατηρητικότητάς του, κι αφού εμποτίστηκε από την πολύμηνη επαφή του με τα πρόσωπα και τους χώρους όπου γυρίστηκε η ταινία.

Αποτελεσματικότητα και λιτότητα είναι τα (σπάνια για τον ελληνικό κινηματογράφο) όπλα του. Η τέχνη του είναι να μη δείχνει ποτέ τα πράγματα και τις καταστάσεις επηρεαζόμενος από εξωτερικά δεδομένα· να τ' αφήνει να παρουσιάζονται μόνα τους. Η τεχνική και η σκηνοθεσία τείνουν στην αφάνεια· το «έντεχνο» κρύβεται. Η σκέψη του κινηματογραφιστή δε φαίνεται να επεμβαίνει παρά για να σβήσει τα ίχνη του περάσματός της.

Αυτή η απλότητα είναι σχεδόν αντινομικά παράδοξη, γιατί, αν ξεπεράσουμε την επιφάνεια, ανακαλύπτουμε μια φοβερή συσσώρευση υλικού. Τελικά, ενώ καμιά μαπαρόκ παραμόρφωση δεν έρχεται ν' αλλοιώσει την κατά μέτωπο τοποθέτησή μας απέναντι στο υλικό, ενώ καμιά εικόνα δεν είναι από σκηνοθετική διάθεση θλιβερή, τραγική, ερωτική ή κριτική, όλα αυτά κρύβονται εκεί μέσα – αφανή και, συγχρόνως, προφανή.

Ο σκηνοθέτης τηρεί μια στάση σοβαρή και συγκρατημένη, με τον απαραίτητο σεβασμό απέναντι σ' έναν τόπο που φέρει μια ολόκληρη ιστορία, μια παράδοση αιώνων· παράδοση φτώχειας κι αξιοπρέπειας, πάνω σε βράχους λαξευμένους απ' τη φύση. Και μόλις που του «ξεφεύγει» κάποιο δέος απέναντι στα μαυροφορεμένα γεροντικά (και μόνο γεροντικά) πρόσωπα και στα ανάλογα ρημαγμένα πέτρινα σπίτια. Ναι· το χωριό πεθαίνει, η παλιά Ελλάδα σβήνει κλαίγοντας μες στη βροχή, κάτω από γλυκά, μακρινά κουνουνίσματα κατσικιών.

Πίσω απ' όλα τ' άλλα συννοούμενα (connotations) αναδίδεται και μια αυστηρή *ελεγεία*, χωρίς καμιά συναισθηματική σάλτσα – ελεγεία, χάρη και στον βραδύτατο ρυθμό της έρευνας-εισόδου στην αρχή της ταινίας. Η εισαγωγή αυτή υπαγορεύεται βέβαια «ρεαλιστικά» από την επιστροφή του συζύγου-μετανάστη. Όμως, αποτελεί και συνειδητή εκλογή του σκηνοθέτη. Ο Αγγελόπουλος είναι ένας ξένος, ένας άνθρωπος της πόλης, και η είσοδος- προσέγγιση-έρευνα σημειώνει σεμνά τη σχετικότητα της γνώσης του. Ευθύς εξαρχής, άλλωστε, τοποθετείται έξω από τις συνειδήσεις των ηρώων του και διατηρεί σταθερά την απ' έξω παρατήρηση. Αποτέλεσμα: πλάνα μεγάλης διάρκειας. Το ίδιο έξω βρίσκεται κι από το πλέγμα των σχέσεών τους. Αποτέλεσμα: πλάνα γενικά, πολλά αργά πανοραμικά, ζουμ κ.λπ. (Ήδη, δηλαδή, στο ρεαλιστικό πρώτο επίπεδο, αρχίζει η επίδειξη των στενών ορίων της γνώσης, που θα ενταθεί στο επίπεδο των αναπαραστάσεων.)

[...] Η κινηματογραφική εικόνα και, τελικά, η ταινία ολόκληρη είναι, όπως έχει παρατηρηθεί, κάτι πολύ συγκεκριμένο. Τον πρωτογενή συμβολισμό, τις γενικεύσεις, τα «αιώνια» και «πανανθρώπινα» στοιχεία, δεν τα ενσωματώνει· τα αποδιώχνει. Όλα αυτά δεν κατορθώνουν ποτέ να μεταβληθούν σε αληθινή, συγκεκριμένη εικόνα, στη «συγκεκριμένη αλήθεια» του Brecht· μένουν αχνές φιγούρες πού προσπαθεί να μας τις επιβάλει ο σκηνοθέτης με κινηματογραφικά

ρητορικά σχήματα. Αντίθετα, μια περιορισμένη, ειδική περίπτωση, αλλά πυκνά αληθινή, σαν κι αυτή στην οποία μοιάζει να εμμένει με ταπεινότητα ο δημιουργός, αποκτά μόνη της τη γενικότητα, την πιο πλατιά σημασία.

Έτσι, ενώ αυτός ο μικρόκοσμος του ηπειρώτικου χωριού μπορεί να μην αντιπροσωπεύει δειγματολογικά τη σημερινή Ελλάδα, ενώ από τον κόσμο της κρατούσας τάξης δε βλέπουμε παρά έναν αξιωματικό της χωροφυλακής, έναν ανακριτή με τους βοηθούς του και μια ομάδα δημοσιογράφους και φωτορεπόρτερ, η ταινία διευρύνεται εσωτερικά, δίνοντας την εικόνα της σημερινής ελληνικής πραγματικότητας, με την προβολή των ακατάπαυστων αντιφάσεων: στο επίπεδο των σκέψεων-νοημάτων, του λόγου ως στοιχείου που εκφράζει την προσωπικότητα και την ταξική υπόσταση της εικόνας με τα πολλαπλά συννοούμενά της. Οι αντιφάσεις αυτές διαμορφώνουν μια επίπεδη στάθμη, ένα είδος «ίσιου», που δυναμοποιείται απ' την ανοδική καμπύλη-μεταβολή-ανταρσία της ηρωίδας: μεταβολή, τονισμένη ακόμα περισσότερο από την αντίστοιχη πτωτική καμπύλη παραδοχής κι «ενσωμάτωσης» του εραστή-αγροφύλακα (όπως θα το αναλύσουμε πιο κάτω). Η εκκίνηση του Αγγελόπουλου για τη μελέτη του θέματός του είναι ιστορική και ματεριαλιστική, με στόχο αντικειμενικά ηθικό. Ποια είναι, όμως, η τελική σκόπευσή του; Η κοινωνική τοιχογραφία; Θέλει να συνειδητοποιηθεί απ' το θεατή η εγκατάλειψη και η φθορά του χωριού, που έχει ως αποτέλεσμα και τη φθορά των κατοίκων του; Όλος ο πρόλογος ωθεί προς αυτή την κατεύθυνση, με το κόλλημα του λεωφορείου στις λάσπες, με τα γενικά πλάνα και το σπικάζ («Τυμφαία, χωριόν της Ηπείρου... κ.λπ.), με τις ηχογραφήσεις των μεταναστών κ.λπ. Για να συνεχίσει, όμως, προς την ίδια κατεύθυνση, θα έπρεπε να ορίσει τα πρόσωπά του σε αποκλειστικό συσχετισμό με το πλαίσιο ζωής τους: να τα περιορίσει σε οντότητες απλώς κοινωνικές και φυσικές. Κανένας τέτοιος αυστηρός ντετερμινισμός δεν υιοθετείται από το δημιουργό.

Ή, αλλιώς, θα έπρεπε ν' ακολουθήσει την «τυπολογία» τού Lukács: ο ήρωας αποτελεί τυπικό παράδειγμα των ανθρώπων τής τάξης του, που ζουν σε ανάλογες μ' αυτόν συνθήκες –φυσικές, βιολογικές, οικονομικές, κοινωνικές–, και η ζωή του είναι συνισταμένη της δικής τους.

Ωστόσο, η *Αναπαράσταση* δεν είναι η προσπάθεια ανάλυσης τυπικών περιπτώσεων βασανισμένων ανθρώπων. Στο κάτω κάτω, χιλιάδες άλλες γυναίκες βρέθηκαν σ' ανάλογη μοίρα με την Ελένη και δε σκότωσαν!

Απ' την άλλη μεριά, ακόμα και η Ελένη, παρά το οποιοδήποτε μυστήριό της, δεν είναι άτομο φωτισμένο από τον ήλιο της αιωνιότητας, πλάσμα μοναχικό, άσχετο από πραγματικές ανθρώπινες και κοινωνικές σχέσεις, οντολογικά ανεξάρτητο. Φέρει τα «στίγματα» της κοινωνικής τάξης της, αλλά η προσωπικότητα και η συγκεκριμένη δράση της διαμορφώνονται με μian αλληλεπίδραση του «εγώ» της και των αντικειμενικών δυνάμεων της ζωής. Η «αλήθειά» της είναι διαλεκτικής φύσης: αποτέλεσμα των μεταβλητών σχέσεων ανάμεσα στην αλλοτρίωσή της και στη συνείδησή της ως ελεύθερου ανθρώπου.

Εδώ, μπορεί να εγερθεί μια αντίρρηση: Αφού το έγκλημά της την κατατάσσει στις εξαιρέσεις, τι κοινωνική σημασία μπορεί να έχει για μας; Την απάντηση μας τη δίνει ο ίδιος ο Lukács, ο θεωρητικός του «τύπου» στη λογοτεχνία: Οι μεγάλοι δημιουργοί δεν πλάθουν ποτέ τύπους χωρίς να τους συνδέουν, οργανικά και αξεδιάλυτα, με τις αντιφάσεις που αποκαλύπτονται τόσο μέσα στους καθοριστικούς παράγοντες όσο και μέσα στο άτομο αυτό καθαυτό, όταν είναι πλήρως ανεπτυγμένο. Γι' αυτό, ενώ σχεδιάζουν πρόσωπα με ιδιότυπα χαρακτηριστικά πάθη, αυτά δίνουν την εντύπωση τύπων κοινωνικά φυσιολογικών (Shakespeare, Balzac, Stendhal, Thomas Mann). Κάτω απ' αυτή την προοπτική, η καθημερινή ζωή, ο κοινός άνθρωπος, εμφανίζονται σαν δυνάμεις εξασθενημένες από τις υποκειμενικές-αντικειμενικές αντιφάσεις, ενώ ο «εξαιρετικός» ήρωας κινείται από ισχυρά πάθη, με πλούτο χαρακτηριστικό.

Ενώ, λοιπόν, δεν είναι τυπικά αντιπροσωπευτική, η Ελένη μάς ενδιαφέρει, επειδή γίνεται ο ζωντανός δείκτης της αλληλεπίδρασης εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, της πάλης «εγώ» και κοινωνίας: επειδή αναδύεται μόνη της μέσα από την αλλοτρίωση για ν' αποκτήσει πρόσωπο και «μέγεθος». Όμοια σ' αυτό, π.χ., με την ηρωίδα της *Κόκκινης ερήμου*, το φωτογράφο τού *Blow Up*, τον νεαρό αντάρτη του *Σιωπή και κραυγή*.

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τρία είναι τα κύρια πλάσματα που απασχολούν τον Αγγελόπουλο: ο σύζυγος, η γυναίκα κι ο εραστής – και τα τρία, αλλοτριωμένα απ' τη γνωστή διαδικασία της καπιταλιστικής κοινωνίας, «επαυξημένη» σε επίπεδο εξουθενωτικής πίεσης από τα βιοτικά πλαίσια του φτωχού, ρημαγμένου χωριού. Χαρακτηριστικές, απ' αυτή την άποψη, οι πραγματικές ηχογραφήσεις των υποψήφιων μεταναστών.

Την αλλοτρίωση αυτή την εκφράζει και μορφολογικά η ταινία, με τη συστηματική χρήση γενικών ή μέσων πλάνων: συχνά, μάλιστα, γενικών σε πλονζέ. Στο εσωτερικό της εικόνας, οι φιγούρες είναι συχνά στάσιμες ή μετατοπίζονται αργά ή παρακολουθούνται επί πολλή ώρα από τη μηχανή (σε χρόνο σχεδόν «φυσιολογικό»). Οι άνθρωποι, δηλαδή, δε συσχετίζονται απλώς με το περιβάλλον τους, αλλά τοποθετούνται αδρανείς μέσα σ' αυτό, κοιτάζονται από μακριά κι από ψηλά, εξισώνονται σχεδόν με τα βουβά κι ουδέτερα αντικείμενα.

Ο σύζυγος είναι το πιο άδειο από ουσία πλάσμα. Μετανάστης στη Γερμανία, γυρίζει φθαρμένος σωματικά και ψυχικά, φάντασμα του εαυτού του, για να ξαναβρεί άλλα φαντάσματα, που πνίγηκαν στο τέλμα της επαρχιακής μιζέριας. Στην αρχή της ταινίας, ο σύζυγος ανακαλύπτει βαθμιαία την ερημιά του χωριού: τόπου που δεν είναι πια πλαίσιο ζωής, αλλά

θανάτου, όπου η απουσία τονίζεται ακόμα περισσότερο από τους απόμακρους ήχους, μνήμες, θαρρείς, κάποιας παλιάς, χαμένης ζωής. Όμως η δική του ματιά, αντίθετα, είναι ματιά που προσπαθεί να ξαναβρεί εκεί μέσα νήματα ζωής, για να στεριώσει και να «γεμίσει» πάλι τις άδειες «μπαταρίες» του· απόπειρα αγωνιώδης να ξεφύγει απ' την ακόμα μεγαλύτερη αλλοτρίωση που του επέβαλε η ζενιτιά.

Συνεχιά της, η διστακτική έρευνα στο σπιτικό, η δειλή επαφή με το παιδί του που δεν τον αναγνωρίζει, το πολύ σύντομο αγκάλιασμα του γυρισμού, ιδίως η κυκλική, καθαρά παρακλητική ματιά του στο τραπέζι, προς τα πρόσωπα που τον περιτριγυρίζουν. Χαρακτηριστικά, άλλωστε, τα πρώτα λόγια της γυναίκας του: «Να σου βάλω να φας;» – προσφορά για «αναστήλωση» μέσα από την ύλη και, συγχρόνως, υπεκφυγή, γιατί εκείνη δεν είναι έτοιμη να του προσφέρει την επικοινωνία στο συναισθηματικό επίπεδο που εκείνος ζητάει, για να ξανακερδίσει κάτι απ' την ανθρώπινη ουσία του.

Βέβαια, η απουσία του και η ζωή στο χωριό έχουν αλλοτριώσει και την Ελένη. Εκείνη, όμως, επιχείρησε τη δική της «αντίσταση», με τον παράνομο δεσμό της, άσχετα αν αυτό τη στρίμωξε σε βαθύτερο αδιέξοδο, που γίνεται πια απόλυτο με την επιστροφή· αδιέξοδο, γιατί η συναισθηματική πίεση του άντρα της για επικοινωνία, που θα τον διασώσει από την αλλοτρίωση, μπορεί να λειτουργήσει μόνο σαν επικρουστήρας για την έκρηξη της δικής της επανάστασης απέναντι στη μοίρα της, με τη δολοφονία του. Φυσικά, δε θα ξεφύγει ούτε έτσι η Ελένη, γιατί θ' αναλάβει η «οργανωμένη» κοινωνία να την εξοντώσει!

Οι επίμονα, σχεδόν εφιαλτικά επαναλαμβανόμενες ανακριτικές διαδικασίες τη συνθλίβουν αόρητα, για να την ισοπεδώσουν ως το επίπεδο του αντικειμένου. Και τότε θα έρθει η δεύτερη «αντίστασή» της, που είναι πια μια αληθινή επανάσταση.

Η ισοπέδωση έχει ήδη πραγματοποιηθεί πριν, στο επίπεδο του έρωτα – τόσο του συναισθηματικού όσο και του ενστικτώδους. Καμιά χαρά, κανένας αληθινός σπινθήρας επικοινωνίας δεν ξεπηδάει από τις επαφές των δύο εραστών ή τη ζώδη ερωτική πράξη στο χάνι· μόνο ένας βουβός πανικός. Εκείνος, ενώ περιδιαβάζει στους δρόμους στα Γιάννενα, κι εκείνη, ενώ κάθεται σιωπηλά στα σκαλοπάτια (σε μια θαυμάσια οπτική σύνθεση όπου τη συντρίβουν οι διαγώνιοι), αποκαλύπτονται στους εαυτούς τους και στους άλλους μέσα στην εγκατάλειψη, την ανεπάρκεια, την αθλιότητα, το κενό τους.

Μια σύντομη σκηνή υποδηλώνει χαρακτηριστικά και την ισοπεδωτική διαδικασία και τα υποδόρια ρεύματα αντίστασης που θα εκραγούν αργότερα στη γυναίκα, στα δύο τρίτα της ταινίας: ενώ οι έρευνες αρχίζουν να σφίγγουν τον κλοιό γύρω της, η Ελένη κάνει την τελευταία της προσπάθεια ν' αποκρύψει το έγκλημα. Σαν αγρίμι, παίρνει τα ρούχα του άντρα της, σκαρφαλώνει στα βουνά και τα καίει. Ένα ιλιγγιώδες ζουμ πίσω την αφήνει, ελάχιστη μοναχική φιγούρα, στην άκρη του φοβερού γκρεμού. Όμως, αν αισθανόμαστε την ώρα εκείνη την εξουθενωτική καταπίεση του περιβάλλοντος, δε χάνουμε και την εντύπωση ότι αυτή η γυναίκα «έχει τα κότσια» να σκαρφαλώσει και να σταθεί σε κορυφή για «ν' ανάψει τη φωτιά της».

Ας δούμε, όμως, παρενθετικά, ποιοι είναι οι εκπρόσωποι της κοινωνίας που «αποκαθιστούν την τάξιν» ή εκπροσωπούν την κοινή γνώμη. Πρώτα απ' όλα έρχονται απ' έξω, με τζίπ, με φορτηγά, με αυτοκίνητα: είναι ξένα πρόσωπα, που αγνοούν τις ειδικές συνθήκες του χωριού, τις ανάγκες του και τις πληγές του. Έρχονται απ' τα Γιάννενα (πόλη χωρίς χαρακτήρα, το ίδιο ανεξήγητα και ανόητα άδεια ή γεμάτη μ' ένα συγκεκριμένο πλήθος, στρατοκρατούμενη) ή κι απ' τη μακρινή, αθέατη κι αδιάφορη πρωτεύουσα: ή, μάλλον, που ενδιαφέρεται με τον τρόπο της: στέλνει δημοσιογράφους λίγο αστείους (ο πρώτος φοράει τυρολέζικο καπελάκι), λίγο κουτσομπολίστικα αδιάκριτους («πολυβολούν» με φωτογραφικές και κινηματογραφικές μηχανές την ταλαίπωρη γυναίκα), λίγο βιαστικούς, που η έρευνά τους δε θα προχωρήσει πολύ μακριά. Το δυσανάλογο πλήθος των χωροφυλάκων (κωμική μεγαλοπρέπεια για ασήμαντο «κυνήγι»), το βλακώδες ύφος του γραμματικού, η παρουσία των «δημοσίων έργων» με τρεις όλους κι όλους φαντάρους των MOMA, έχουν τη σημασία τους.

Όμως το κορύφωμα του βάρους για την αρνητική εκπροσώπηση της «κοινωνίας» πέφτει στους ώμους του ανακριτή. Απόλυτα αλλοτριωμένος, ανδρείκελο του συστήματος, εκμηδενίζεται και γελοιοποιείται χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια εκ μέρους του Αγγελόπουλου. Σκηνοθετεί διαδοχικές αναπαραστάσεις χωρίς ουσιαστικό λόγο, κάνει συνεχώς ερωτήσεις χωρίς αληθινή σημασία, εκθέτει βαρύγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, ανακοινώνει άνετα, σαν κάτι πολύ φυσικό, τα τραγικά επακόλουθα της διάλυσης της οικογένειας, «συλλαμβάνεται» από το φακό ενώ βγαίνει από το αποχωρητήριο, πίνει νερό κωμικά και τρώει ξύλο από μια γυναίκα, καταρρακώνοντας με την πτοημένη συμπεριφορά του την ως τότε ατσαλάκωτη μεγαλοπρέπειά του.

Ωστόσο, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στη χαρακτηρισολογία της ταινίας είναι οι δύο αντίστροφες καμπύλες εξέλιξης: ανοδική στη γυναίκα – πτωτική στον εραστή· πρόσωπα που δρουν και υπάρχουν σχεδόν συμπληρωματικά.

(Οι παρατηρήσεις μας αφορούν στην ταινία με το χρόνο εξέλιξής της, όπως τον προσλαμβάνει άμεσα ο θεατής, αγνοώντας τη λογική χρονική διάταξη παρόντος-παρελθόντος. Θα δούμε πιο κάτω για ποιο λόγο.)

Ός την 8η σεκάνς, στα Γιάννενα (1/3 της ταινίας), ο εραστής, παρά το γεγονός ότι επισκιάζεται από τη γυναίκα, παρουσιάζει ενεργό δράση, συχνά έχει την πρωτοβουλία, τον παρακολουθούμε σε σκηνές ολόκληρες, άσχετα και από την Ελένη. Υπάρχει, δηλαδή, και ενδιαφέρει ως πρόσωπο. Σ' ένα δεύτερο μέρος (ως την 13η σεκάνς, του καφενείου) δρα ακόμα, παρακολουθεί τις εμφανίσεις του πρώτου χωροφύλακα, χτυπάει τη γυναίκα («Πουτάνα, με πήρες στο λαιμό σου!») Όμως είναι ήδη μόνο μορφή «αντικειμενική»: το πρόσωπο έχει σχεδόν χαθεί. Στο τρίτο μέρος, ως την 20ή σεκάνς, της κατάδοσης, έχει ουσιαστικά «εξατμιστεί». Διακρίνεται, βουβός, να φεύγει στην άσπρη ποταμιά. Στο τελευταίο μέρος, τη μεγάλη σκηνή της κατ' αντιπαράστασιν εξέτασης, επανεμφανίζεται, εντελώς διαλυμένος και υποταγμένος στην Τάξη: «Όχι εγώ τ' ορκίζομαι... όχι εγώ...» (Το «θεατρικό» φινάλε δεν υπολογίζεται: «υπακούει» σ' άλλη δομή.)

Η Ελένη κινείται εντελώς αντίστροφα. Στην αρχή της ταινίας, καταπτοημένη, μεταθέτει όλα τα βάρη στον εραστή, μιλάει πολύ και «πιάνεται» απ' οτιδήποτε (της έβρισε και τα θεία!) ή, πανικόβλητη, προσπαθεί να εξαφανίσει το πτώμα. Η μεγάλη διάρκεια των πλάνων απεικονίζει την αλλοτρίωσή της, αλλά και τη φοβισμένη εξάρτησή της απ' τον έξω κόσμο: αφουγκράζεται εντατικά, για πολλή ώρα, τους ήχους (εκτός εικόνας) του χωριού, κι έτσι τους παρακολουθούμε κι εμείς.

Αργότερα, κι ενώ μέσα της αρχίζει μια διεργασία σταθεροποίησης, ενεργοποιείται για τη δημιουργία του «άλλοθι». Έχει ακόμα μεταπτώσεις: αρχίζει ν' αποδέχεται τη μοναξιά που της επιβάλλεται (κλεισμένη στο σπίτι, όταν ο αστυνόμος χτυπάει την πόρτα), και αντιτάσσει τη σιωπή και την ακινησία του αλυσοδεμένου, αλλά όχι υποταγμένου, αγριμιού στους δημοσιογράφους-φωτογράφους. Από την άλλη, όμως, κάνει προσπάθειες επαφής με τον εραστή: εξαρτάται ακόμα από τον «άλλον». Στη σεκάνς του καφενείου κορυφώνεται η ανάγκη της για επικοινωνία, κι αυτή η σύγκρουση αποκρυσταλλώνει για πρώτη φορά την ευθύνη της: «Θα τα πάρω όλα επάνω μου!»

Στο τρίτο μέρος, η απομόνωσή της είναι αντάξια του κυνηγημένου θηρίου. Καίει τα ρούχα στο βουνό, αντιμετωπίζει τον αδελφό («Εγώ, κριτή μου δε βάζω κανέναν»). Κατόπιν, για μια στιγμή ενδίδει, στη μάταιη τελευταία απόπειρα επαφής με τον εραστή – σκηνή βουβή δύο πλασμάτων που απέχουν πια μεταξύ τους έτη φωτός... Τέλος, έρχεται η μεγάλη της ώρα: αναλαμβάνει, με μια «εκ βαθέων» κίνηση, όλα τα βάρη, πετώντας προκλητικά το σκοινί.

Έχει προηγηθεί η ενστικτώδης έκρηξή της, κι ύστερα, δύο ατέλειωτα πλάνα σιωπηλής αντιμετώπισης του ανακριτή, βλέμμα με βλέμμα, ενώ ακούγεται μόνο η βαριά της ανάσα. Είναι σαν ένας μακρύς, αγωνιώδης τοκετός: θαρρείς και γεννιέται μπροστά μας ένα νέο ανθρώπινο πλάσμα στο χώρο της συνείδησης. Και μ' αυτή την πράξη της πετάει πάνω στα μούτρα μας το έγκλημα κι όλα τα γύρω της δεινά, «αποδίδει» στην αστική κοινωνία τα «κατορθώματά» της... «τα του Καίσαρος τω Καίσαρι»...

Έτσι, μέσα απ' την αφόρητη κατάπτωση, μέσα απ' τη σφυρηλάτηση του πιο φοβερού αδιεξόδου και της απόλυτης μοναξιάς, πλάθεται μια νέα, αντεστραμμένη προσωπικότητα, αντι-ηθική και αντι-ουμανιστική, που ξεσκεπάζει τη δυσωδία του δικού μας υποκριτικού ουμανισμού. Μέσα σε μια εντελώς αλλοτριωμένη κοινωνία, όπου οι ιεραρχίες των «αξιών» είναι καθαρά προσχήματα για την εκμετάλλευση, η αντιστροφή αυτή αποτελεί (ίσως) τη μόνη φυσική και ηθική στάση. Και τότε συνειδητοποιούμε πως αυτό το κλειστό, ανέκφραστο κι αδίστακτο πλάσμα, που δεν είχε τίποτα για να μας γίνει συμπαθητικό, είναι για τον Αγγελόπουλο ένα ον ακέραιο και συνεπές, που κατέκτησε «με το σπαθί του» τις διαστάσεις του ως πρόσωπο. Γι' αυτό και, σ' όλο το διάστημα της ταινίας, εκείνη αποφασίζει, εκείνη πράττει. Κι είναι χαρακτηριστικό ότι και η κοινωνία, μόνο αυτήν βλέπει σαν αυτόβουλο, υπεύθυνο υποκείμενο. Ο γέρος, την Ελένη μόνο κατηγορεί («Μια πρόστυχη γυναίκα ή τη σκοτώνεις ή σε σκοτώνει!») κι οι άλλες γυναίκες του χωριού, την Ελένη μόνο επιχειρούν να λιντσάρουν. Κανείς δεν αναφέρεται στον αγροφύλακα. Αυτή είναι ο επικίνδυνος για την κοινωνική δομή «αντάρτης» που πρέπει να εξουδετερωθεί.

ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Εδώ, ακούμε άλλη μιαν αντίρρηση: Πώς γίνεται έτσι ξαφνικά αυτή η μεταβολή-ανταρσία; Πώς μπορεί να κάνει συνειδητά μια τέτοια πράξη αυτή η ταπεινή, αμόρφωτη χωριάτισσα; Ποια «μυστηριώδης» δύναμη την ώθησε; Πάλι ο Lukács θα μας βοηθήσει ν' απαντήσουμε πειστικότερα, ακριβώς γιατί από «θέση» δεν πιστεύει στους «ήρωες» και σ' οποιαδήποτε μυστηριώδη, μεταφυσική δύναμη πίσω απ' 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. Οι πρώτες, που ο Lukács τις ονομάζει «αφηρημένες» ή «υποκειμενικές» δυνατότητες, εμφανίζονται σαν άπειρες σε αριθμό. Τελικά, όμως, πραγματοποιείται ένα ελάχιστο μέρος τους: οι «συγκεκριμένες» ή «αντικειμενικές» δυνατότητες.

Όμως η ζωή μπορεί να μεταμορφώνει σε αντικειμενική πραγματικότητα όλο και νέες συγκεκριμένες δυνατότητες. Μ' άλλα λόγια, υπάρχουν καταστάσεις όπου ο άνθρωπος αντιμετωπίζει ένα πρόβλημα εκλογής. Οι εσωτερικές περιπέτειες του δράματος έχουν ακριβώς ως αντικείμενο να περιγράψουν την ανάδυση, ως το επίπεδο της αντικειμενικής πραγματικότητας, μιας συγκεκριμένης δυνατότητας, που οι περιστάσεις την εμπόδιζαν ως τότε να υλοποιηθεί.

Πολλές φορές, είναι τόσο βαθιά χωμένη, ώστε η πορεία των γεγονότων δεν την προβάλλει ποτέ στη συνείδηση του ανθρώπου ως αφηρημένη δυνατότητα. Έτσι, ακόμα και μετά την εκλογή και την απόφαση, ο άνθρωπος αγνοεί συχνά τα ελατήρια της συμπεριφοράς του και δεν μπορεί να τη δικαιολογήσει στα ίδια του τα μάτια. Κι αναφέρει ο Lukács, σαν παράδειγμα, τη θυσία του δαιμονικού ήρωα της κωμωδίας του Shaw *Ο οπαδός του Διαβόλου*, που θυσιάζεται «χριστιανικά», χωρίς να μπορεί να συνειδητοποιήσει γιατί το κάνει. Αυτή η ανεξήγητη διάσπαση, αυτή η περίεργη μεταμόρφωση, καταργούν και αμέσως συνιστούν πάλι, σ' ένα ανώτερο επίπεδο, την ενότητα του ατόμου. Μόνο μέσα (και χάρη) στην απόφαση, που είναι συχνά παρορμητική, οι δυνατότητες του ανθρώπου διαφοροποιούνται και αντιδιαστέλλονται μεταξύ τους.

Δε χρειάζεται, λοιπόν, καμιά «λογική» συνείδηση για ν' αποφασίσει τις δύο καίριες πράξεις της η Ελένη: την αρνητική (φόνος) και τη θετική (ανταρσία). Την ωθούσαν, μέσα από διαδικασίες σύγχρονες και προγενέστερες, οι συγκεκριμένες αντικειμενικές περιρρέουσες συνθήκες, μαζί με άλλες ασυνείδητες δυνάμεις, μυστηριακές όχι οντολογικά, αλλά μόνο από την άποψη ότι δεν είναι δυνατόν να χαρτογραφηθούν άμεσα. Βασικές, πάντως, ανάμεσά τους, οι αταβιστικές τάσεις του φύλου της σε μια τυπική εκδήλωση μητριαρχικής κατάστασης.

Η σύγκρουση αρσενικού-θηλυκού για την άσκηση της εξουσίας στα κοινωνικά κύτταρα είναι αρχέγονη. Μυθολογία και εθνολογία συμπίπτουν στον καθορισμό της πρώτης κοινωνικής οργάνωσης ως μητριαρχικής (Λεκατσάς, και παρακάτω). Η Γυναίκα-Μητέρα και το Μητρικό Γένος βρίσκονται σε υπεροχική θέση: κατέχουν την περιουσία· η γενεαλόγηση είναι μητρική· η διαδοχή, θηλυκογενής. Η Μάνα είναι η Βασίλισσα, η Μεγάλη Θεά· ο άντρας, δευτερεύουσα-διαβατική μορφή. Μόνον όταν από την περίοδο του κυνηγιού περνάμε στην περίοδο της κτηνοτροφίας (από την ανδρική πλευρά) κι από την εποχή της οικιακής βιοτεχνίας και της πρωτόγονης γεωργίας (καρποσυλλογής) περνάμε στην οργανωμένη με τεχνικά (ανδρικά) εφευρήματα βιοτεχνία (αγγειοπλαστικός τροχός) και γεωργία (αλέτρι), μεταβάλλεται η παλιά σχέση, και το –τόρα πια οικονομικά κυρίαρχο– αρσενικό επιβάλλει τη νέα, πατριαρχική τάξη. Η γυναίκα, χάνοντας την παραγωγική αξία της, χάνει και όλα της τα προνόμια. Και μόνο στο βάθος της ύπαρξής της επιβιώνει –καταπιεσμένη– η μυθική μνήμη και λαχτάρα της αρχαίας υπεροχής.

Εκδηλώσεις-εκρήξεις αυτών των υποσυνείδητων ορμών παρουσιάζονται συχνά και στην εποχή μας, ιδίως στις αγροτικές περιοχές της Ελλάδας. Τελετουργικοί φόνοι του πατέρα από τη μάνα ή από το γιο, με τη βοήθεια και την ευλογία της μάνας, αποτελούν τακτικό φαινόμενο της ειδησεογραφίας. Αιτίες, πάντα οι ίδιες: απιστία στο γένος, μισμός με αιμομιξία, αφαίρεση των οικονομικών πόρων με εγκατάλειψη ή άλλο τρόπο.

Ο σύζυγος της Ελένης λείπει πέντε χρόνια. Εκείνη, όλο αυτό το διάστημα, θα πρέπει να τα φέρει βόλτα μόνη της με τα τρία παιδιά της. Διοίκηση κι εκπροσώπηση της πολυμελούς οικογένειας, γονική φροντίδα κι αγάπη, και, πάνω απ' όλα, βιοσυντηρητική δραστηριότητα. Όλα αυτά στο χωριό δεν είναι μόνον «ευθύνες», αλλά και πολύ απτή, συγκεκριμένη, καθημερινή πάλη. Η Ελένη έχει αναλάβει τις γεωργικές εργασίες (βλέπε τα κρεμμυδάκια που φυτεύει πάνω στον αυτοσχέδιο τάφο), αλλά και μια πολύ «κοινωνική» δουλειά: το καφενείο του χωριού (και η συμπεριφορά της στους φαντάρους δείχνει πόσο «άνετα» χειρίζεται ή αντιμετωπίζει άντρες, ακόμα και μεθυσμένους).

Βρίσκεται, δηλαδή, μόνη και άξια κυρίαρχη στο κέντρο του βιολογικού, συναισθηματικού και οικονομικού-παραγωγικού συστήματος. Όταν η αρχαία Μεγάλη Θεά ξυπνάει μέσα της, ξεγράφει τον άντρα της από σύζυγο κι αφέντη, και «βασιλεύει» με το παλιό δικαίωμα της μητριαρχικής της τάξης. Ο εραστής της δεν είναι νέος αφέντης, αλλά, όπως άλλοτε, μορφή περιφερειακή, διαβατάριχη, γι' αυτό και υποχωρεί, σβήνει με τον κατοπινό κατατρεγμό της μοίρας, ενώ εκείνη μεγαθύνεται, ατσαλώνει.

Η ανάκριση δεν εξιχνιάζει τυπικά ποιος υπήρξε η κινητήρια δύναμη πίσω από το έγκλημα. Όμως, αφού παρακολούθησες την ταινία, μπορείς ν' αμφιβάλεις;

Ο φόνος έχει τελετουργικό χαρακτήρα (και την τελετουργία αυτή ενισχύει η ταινία από έναν άλλο δρόμο: με τις επαναλαμβανόμενες αναπαραστάσεις). Ο «παλινοστών» σύζυγος είναι για την Ελένη ένα περιττό αρσενικό, που θα διασπάσει τη νέα τάξη των πραγμάτων, και, επιπλέον, άχρηστο παραγωγικά κι αδύναμο ν' αντισταθεί σωματικά και ηθικά. Το φόνου του, κατά τα μητριαρχικά νόμιμα, δεν τον αισθάνεται σαν μέγα αμάρτημα, σαν ιεροσυλία, γιατί είναι φόνος έξω από το γένος, απλή εξαφάνιση του ενοχλητικού παρείσρακτου. («Δε φταίει κανένας... έτσι... έγινε» λέει.)

Αντίθετα, οι άλλες γυναίκες του χωριού βλέπουν την Ελένη όχι ως απλό εγκληματία, αλλά σαν ιερόσυλο τέρας. Γι' αυτό κι επιχειρούν να την εκτελέσουν με μίαν αντίστοιχη ομαδική τελετουργία (δε θα 'καναν ποτέ κάτι τέτοιο σε κάποια που σκότωσε για άλλη αιτία). Είναι οι εκπρόσωποι της πατριαρχικής τάξης που διασαλεύτηκε επικίνδυνα, οι υποταγμένες στην ανδροκρατία γυναίκες. Αν δεν αντιδρούσαν έτσι (και μάλιστα, με αληθινή μανία μαινάδων), αν υιοθετούσαν την πράξη της Ελένης, θα έπρεπε ή να επαναστατήσουν κι αυτές ή να συντριβούν ψυχολογικά.

Η τελετουργία της μητριαρχίας κορυφώνεται θεματικά στο τελευταίο πλάνο-σκηνή. Η θεατρικότητα, η αίσθηση ότι αθέατα εκτελέστηκε ένας άνθρωπος, οι αργές κινήσεις της Ελένης και η τελική της προστατευτική στάση με τα παιδιά γύρω της, ζωντανεύουν αρχαίες ιεροτελεστίες: ανθρωποθυσίες γονιμικής μαγείας μπροστά στο ξόανο της Μεγάλης

Θεάς, Πύλης των Δύο Κόσμων στον κύκλο του Θανάτου και της Ζωής. (Η σημαντική κινηματογραφική λειτουργία της σκηνής αυτής θα μελετηθεί πιο κάτω.)

Στην ανάλυση αυτή αναγνωρίζει κανείς τις σημαντικές θεματικές ομοιότητες ανάμεσα στην *Αναπαράσταση* και στο πρώτο μέρος της *Ορέστειας*, τον *Αγαμέμνονα* (τον οποίο αναλύουν με βάση τη σύγκρουση μητριαρχίας-πατριαρχίας τόσο ο Λεκατσάς όσο και ο Thomson). Ομοιότητες με την τραγωδία είναι εύκολο ν' αναζητηθούν κι άλλες πολλές: το «τέλειον» και το «μέγεθος» της πράξης, το γεγονός ότι όλα τα πρόσωπα «έχουν το δίκιο τους», ο σχολιασμός των ηρώων από μέλη της κοινωνίας (χορός), η διεύρυνση και η «στασιμότητα» του χρόνου, η απόσταση από την οποία εξετάζονται τα δρώμενα, η διεξαγωγή των καίριων γεγονότων στα «παρασκήνια» και, ιδίως, η θεατρική τελετουργία του φινάλε. Παράλληλα, όμως, εξίσου εύκολα διακρίνεται και η καίρια διαφορά: οι χαρακτήρες μπορεί να φαίνονται σαν αρχέτυπα, αλλά η υπόστασή τους, όπως αναλύθηκε, είναι *αντικειμενικά ιστορικο-κοινωνική*. Είναι συγκεκριμένα πρόσωπα, στη συγκεκριμένη αλληλεπίδρασή τους με τον γύρω τους κόσμο. Η ματεριαλιστική ιστορικότητα κλείνει την πόρτα στη μεταφυσική της τραγωδίας.

ΔΥΟ ΠΑΡΕΝΘΕΤΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ

Δύο παρενθετικές διερευνήσεις μπορεί και να μην είναι άχρηστες.

Η *Αναπαράσταση* εμφανίζεται, εκ πρώτης όψεως, σαν μια αστυνομική ταινία. Τι είναι μια τυπική αστυνομική ταινία; Ένα μυστήριο, μια έρευνα, μια ανακάλυψη-έκπληξη. Η διαλεύκανση του μυστηρίου, η ανακάλυψη της αλήθειας, στο τέλος, αποκαθιστά την ισορροπία του κόσμου που είχε διαταραχτεί με το έγκλημα.

Εδώ, όμως, έχουμε μιαν *αντιστροφή* της αστυνομικής φόρμας. Στις πρώτες δύο σεκάνς τίθεται ένα μυστήριο (μια δολοφονία) και μια έρευνα για την ανακάλυψη του ενόχου, τα οποία, στην τρίτη κιόλας σεκάνς, έχουν διευκρινιστεί. Όμως, ακόμα πιο παράξενο είναι το ότι, ενώ συνεχίζεται η αστυνομική έρευνα, ούτε ο σκηνοθέτης ούτε κι ο θεατής νοιάζονται πια για την τελική απάντηση! Το ενδιαφέρον τους έχει μετατεθεί σε μιαν άλλη έρευνα, που σκοπεύει κάτι πολύ πιο ουσιαστικό.

Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα θα υπογραμμίσει τις διαφορές με το αστυνομικό είδος. Στο άνοιγμα της δεύτερης σεκάνς, νομίζουμε ότι μας δείχνουν το έγκλημα: κάποιος άντρας πλησιάζει στο σπίτι (η μηχανή τον παρακολουθεί με κάποιο χρώμα υποκειμενικότητας), η γυναίκα τον παραφυλάει απ' το παράθυρο, ένας βρόχος τυλίγεται εντελώς ξαφνικά στο λαιμό του ενώ περνά την εσωτερική πόρτα. Το ίδιο ξαφνικά μάς αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για αναπαράσταση.

Το εύρημα αυτό θα μπορούσε ν' ανήκει στον Hitchcock, που συνηθίζει να μας προσανατολίζει σε κάποιο αναμενόμενο αποτέλεσμα, εντείνοντας συγχρόνως την αγωνία μας (suspense), για να παίξει με το ψυχολογικό σοκ της διάψευσης-ανατροπής (θα το εκμεταλλευτεί και αντιστροφή, πιο κάτω), τρομάζοντάς μας ξαφνικά. Στον Αγγελόπουλο, όμως, το εύρημα χρησιμοποιείται μόνο μία φορά, στην έναρξη της πρώτης αναπαράστασης, ακριβώς για να μας αποκλείσει δυναμικότερα κάθε ταύτιση, με το σοκ, που θεμελιώνει διπλά μέσα μας τη συμβατικότητα, την πλαστότητα της σκηνής. Και φυσικά, με αναπαραστάσεις δε γίνεται suspense!

Κι ακόμα κάτι: η πρόοδος της αστυνομικής ταινίας στηρίζεται εντονότατα σε μιαν αξιοπιστία της χρονικής διάταξης και εξέλιξης (έστω κι αν γίνεται με αναδρομές στο παρελθόν). Η *Αναπαράσταση* τείνει προς το επίπεδο και το άχρονο παρόν (όπως θά δούμε πιο κάτω).

Παρενθετική διερεύνηση δεύτερη: μια σύγκριση με τον *Τζουλιάνο τον αρχιληστή*, ταινία που χρησιμοποιεί επίσης την αναπαράσταση «ιστορικά» και το ντοκιμαντερίστικα ρεαλιστικό πλαίσιο.

Στον *Τζουλιάνο*, ο Francesco Rosi αντιπαρέθεσε τις αναπαραστάσεις εικόνων δύο χρονικών επιπέδων σ' ένα αδιάκοπο «πηγαινέλα», επιδιώκοντας μια πορεία από το μύθο του Giuliano προς μιαν αλήθεια όλο και πιο συγκεκριμένη, η οποία, τελικά, αποσαφηνίζεται, παρά τις ελλειμματικές ή αντικρουόμενες μαρτυρίες και τα αμφίβολα στοιχεία. Αλλά είναι ένας μύθος κοινωνικός (ο Giuliano δεν ενδιαφέρει ποτέ ως πρόσωπο), κι ο σκηνοθέτης αισθάνεται να κατέχει τη σίγουρη μεθοδολογία, τη «θέση» απ' την οποία ξεδιαλύνει το μυστήριο.

Στην *Αναπαράσταση*, αντίθετα, ο Αγγελόπουλος ξεκινάει από γεγονότα εντελώς συγκεκριμένα και τυπικώς ξεδιαλυμένα απ' την ανάκριση, τη δίκη και τις ομολογίες των ενόχων, και ξαναθέτει με σωκρατική πονηριά ερωτήματα, στα οποία οι απαντήσεις έχουν ήδη «εξωτερικά» δοθεί ή και δεν έχουν αυτές καθαυτές εξαιρετική σημασία (π.χ. «ποιος ακριβώς σκότωσε»).

Με τη βοήθεια και του κινηματογραφικού χειρισμού του, διευρύνει τη μελέτη-έρευνα –στο πλάτος πρώτα του χωριού, ύστερα της επαρχιακής πόλης και, τελικά, της πρωτεύουσας και της άρχουσας τάξης της (δικαστές και δημοσιογράφοι)– και θέτει το εθνικό πρόβλημα της μετανάστευσης, με προοπτικές προς το πλέγμα των πλατιών κοινωνικοοικονομικών αιτίων της. Βρίσκει, δηλαδή, μιαν αλήθεια κοινωνικής τάξης βαθιά πίσω από το έγκλημα, αλλά δε σταματάει εκεί. Καλώς ή κακώς, ούτε αυτή η αλήθεια του αρκεί. Τα ερωτήματα τίθενται ξανά και ξανά, βουβά, σε χρόνους μακρούς, ατέλειωτους...

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 μια δηλωμένη *αναπαράσταση*.

Γιατί, όμως, *αναπαράσταση*; Ο Αγγελόπουλος αναζητεί την αλήθεια πίσω από τα αληθινά γεγονότα. Αφού είναι αυτός ο αμετακίνητος στόχος της έρευνάς του, πώς μπορεί ν' απεικονίσει κάτι στο οποίο δεν ήταν παρών; Αλλά και τότε, αφού θα έκανε την ταινία του εκ των υστέρων, πάλι δε θα μπορούσε να ξαναπλάσει την αλήθεια. Μόνο το ντοκιμαντέρ θα προσέγγιζε την αντικειμενική αλήθεια, αλλά και σ' αυτό ακόμα η υποκειμενικότητα της εκλογής 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 η δικαιοσύνη και οι δημοσιογράφοι και οι συγχωριανοί, δεν μπορούν να γνωρίζουν την αλήθεια, αφού κι αυτοί δεν αποτελούν παρά ατελή όργανα, τμήματα της «υπό μελέτην» κοινωνίας. Πρόσχημα τεχνικό του σκηνοθέτη για την υιοθέτηση της αναπαραστατικής μορφής, οι *αναπαραστάσεις* του ανακριτή στο εσωτερικό του έργου.

Έτσι δημιουργούνται τρία επίπεδα αναπαραστάσεων (με «περαιτέρω» αποχρώσεις) που τα αναφέρω με την τάξη πλαστότητάς τους: 1) η αναπαράσταση του ανακριτή (ας την ονομάσουμε τύπου Α), 2) η αναπαράσταση του Αγγελόπουλου (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 τούς «υποδύονται» μέλη του συνεργείου κι ο ίδιος ο Αγγελόπουλος. Ρωτούν, όμως, αληθινούς χωριάτες...

Από τις αναπαραστάσεις αυτές, οι τύπου Α είναι εντελώς φανερά *πλαστές*· δε χρειάζεται να πειστεί κανείς. Τις τύπου Β τις αποδεχόμαστε σαν πιθανές ανθρώπινες καταστάσεις, όπου συμμετέχουμε από κάποια απόσταση. Στις τύπου Γ η συμμετοχή μας είναι εντονότερη και ποικίλλει. Το χαρακτηριστικό τους είναι ότι το δραματικά πιο έντονο και αληθινό (σύγκρουση Ελένης-ανακριτή) το αισθανόμαστε να συμβαδίζει με το ντοκιμαντερίστικα αληθινό.

Πέρα απ' όλα αυτά, όμως, και η ίδια η μορφή της ταινίας στην προσέγγιση-έρευνα αποτελεί αναπαράσταση της έρευνας του Αγγελόπουλου που προηγήθηκε του γυρίσματος.

Αυτά τα πολλαπλά επίπεδα αναπαράστασης θα κινδύνευαν να μη λειτουργήσουν αν η ταινία δεν ήταν *αυστηρότατα* αρχιτεκτονημένη, έτσι ώστε να υπηρετεί ικανοποιητικά την αίσθηση εισαγωγής και κατανόησης του χώρου ζωής από το θεατή, αλλά και, συγχρόνως, την «ασχετοσύνη» των ξένων (ανακριτής-δημοσιογράφος), τη δραματική πρόοδο των ηρώων και την αμφισβήτηση της γνώσης δημιουργού και θεατή. Η αρχή της ταινίας λειτουργεί σαν γενική ανώνυμη εισαγωγή (γενικότατα πλάνα, βροχή και λάσπες, ένα λεωφορείο, ακόμα και φωνή σπίκερ), κι ύστερα, σιγά σιγά, να το πρόσωπο της επιστροφής –κλειστό, πικρό, κουρασμένο– και μαζί του, με διπλά μάτια, κοιτάζουμε το χωριό. Αυτή η γενική *εισαγωγή* αντιστοιχεί στη γενική *εξαγωγή* των τελικών λογαριασμών στο θεατρικό φινάλε.

Σκηνές-«παισία», αυτές οι δύο «διαφορετικές» απ' τις άλλες σεκάνς (1η και 23η) κλείνουν απ' έξω, σαν στεφάνι, το έργο. Ύστερα υπάρχει μια τεχνικότατη τάξη διαδοχής, με εντονότερες εναλλαγές άδειων-γεμάτων, μοναξιάς-πλήθους, νύχτας-μέρας. Στο «παρελθόν» βασιλεύει η βροχή και η γκριζάδα· στο «παρόν», λαμπρός ήλιος.

Αυτή η αυστηρή και συγχρόνως παράξενη αρχιτεκτονική συμβάλλει, μαζί με πολλές άλλες εκφραστικές ιδιομορφίες, στο να μεταβληθεί κατά βάθος η αυστηρά φαινομενολογική-ρεαλιστική μορφή της *Αναπαράστασης* σε *αφηρημένη*:

α) Με την εισαγωγή ενός συντελεστή ποιήσης. Πολλές σκηνές περιέχουν πλάνα φορτισμένα είτε με ιδιαίτερη, «άχρηστη» ομορφιά (τράβελινγκ στην ποταμιά, δρόμοι λασπεροί και βουνά χιονισμένα) είτε χωρίς οργανική θέση (παιδιά στη λίμνη· η βροχή, γενικά ως σταθερό στοιχείο, είναι αυθαίρετη) είτε ακόμα και με σχεδόν υπερρεαλιστικές εικόνες και ήχους (τραγουδι «Μάρκο Μπότσαρη» στο χάνι, ζουμ πίσω στο βουνό).

β) Με τη ρυθμική αναγωγή. Ολόκληρες σκηνές παίρνουν ολότελα απρόβλεπτο χαρακτήρα, με τις παράξενες εικόνες, ακόμα πιο παράξενα μονταρισμένες, συνήθως και με συνοδεία μουσικής. Τα κοντά γεροντάκια που περπατούν στην έρευνα, ολόκληρη η σεκάνς του πανηγυριού, ιδίως με την εξέλιξή της, όπου τα παιδιά, οι ομπρέλες, τα τρεχαλητά, η γριά που πάει να καταγγείλει αφού τσακωθεί με τον εραστή, ένας αδέσποτος σκύλος – όλα παίζουν μουσικά, μ' ένα χιούμορ συμπάθειας, σαν του Fellini.

γ) Με τα πολύ γενικά πλάνα. Σκηνές εισαγωγής, εραστής που φεύγει μετά το θάψιμο, και, ιδίως, οι χωροφύλακες που ψάχνουν το χωριό.

δ) Με τη βραδύτητα εξέλιξης των σκηνών της ανάκρισης και την επαναληπτικότητα των ερωτήσεων απ' τη φωνή του ανακριτή, που είναι τοποθετημένη θεληματικά σε άλλο ρυθμό και τόνο. Ιδίως η τελική αναπαράσταση υπακούει πια σε μια σοβαρή διαστολή του χρόνου.

ε) Με την εναλλαγή πλάνων μέγιστης διάρκειας και αστραπιαίων ελλείψεων. Άλλωστε, από ολόκληρη την ανάκριση παρακολουθούμε μόνο τις σκηνές των αναπαραστάσεων.

στ) Με την εγκατάλειψη του γκρο-πλάνου, σε μια ταινία ρεαλιστική, που αφορά μόνο ανθρώπους. Ο σκηνοθέτης απαρνιέται έτσι το πιο άμεσα υλικό, εκφραστικό και γενναιόδωρο καλλιτεχνικό του μέσο. Αλλά κι όταν κάποιος πρόσωπο πλησιάζει τόσο στο φακό, ώστε να μας προσφέρεται «προς μελέτην», είναι κλειστό, ανέκφραστο.

ζ) Πάνω απ' όλα, με το φινάλε, αυστηρά ρεαλιστικό (αφού ο χώρος είναι «ενιαίος» σε χρόνο «μαθηματικό») και, συγχρόνως, θεατρικό-τελετουργικό.

Όσο «σκαλίζουμε» την *Αναπαράσταση*, τόσο μεγαλώνει το παραξένεμά μας. Είναι μια ταινία πάνω στ' αληθινά δεδομένα, που παρουσιάζεται με μορφή ηθελημένα πλαστή! Είναι μια ταινία φαινομενολογική, που τείνει στην αφαίρεση. Κι ακόμα: παρ' όλο ότι τα γεγονότα αναφέρονται τότε στο παρελθόν και τότε στο παρόν, μεταβάλλεται κατά την εξέλιξη του έργου η γυναίκα ως πρόσωπο!

Λογικά, βέβαια, υπάρχει εξήγηση, τηρούνται οι ρεαλιστικοί κανόνες της πιθανοφάνειας. Η Ελένη κάνει μια παλινωδία: πρώτα (α) δηλώνει ιδιωτικά ότι αναλαμβάνει το βάρος του εγκλήματος (παρελθόν): ύστερα (β), το μεταθέτει στον εραστή (παρόν, πρώτη αναπαράσταση): τέλος (γ), το επωμίζεται πάλι δημόσια (παρόν, τελική αναπαράσταση). Αλλά η δομή του έργου είναι β-α-γ και, με την αφαιρετικότητα-επιπεδοποίηση της εναλλαγής των σεκάνς και της σκηνοθεσίας, μοιάζει να γίνεται με μια ενιαία πορεία-μεταβολή του προσώπου στο παρόν. (Αυτή η τελική φιλική αίσθηση του θεατή ότι το έργο εκτυλίσσεται στο παρόν, ισχυροποιεί και τη χαρακτηριστική ανάλυση Ελένης-εραστή που κάναμε προηγουμένως.)

Τελικά, οδηγώντας την αφαιρετικότητα της ταινίας ως τις ακραίες της συνέπειες, ολόκληρος αυτός ο χώρος, το πολυεπίπεδο χωριό με τις θλιβερές ξερολιθιές, το άγριο φαράγγι, η λευκή ποταμιά με τα ψηλά δέντρα που αγκαλιάζεται επίμονα σε αργόσυρτα γενικά πλάνα, είναι η αληθινή όψη του εσωτερικού κόσμου της ηρωίδας, αυτού του κόσμου που ο Αγγελόπουλος μοιάζει να αρνείται να μας τον δείξει. Κι όλο το χρόνο, άλλωστε, που είναι τόσο περιέργα επίπεδος, τόσο αναιρετικός των ίδιων των φλασμπάκ του, μπορεί να τον δει κανείς σαν μία μόνο στιγμή στο παρόν της ηρωίδας: στιγμή που διευρύνεται κι εμβαθύνεται σε μια τερατώδη μεγέθυνση διάρκειας, σαν γιγαντογραφία ενός ενσταντανέ: ένα δέκατο του δευτερολέπτου που τανύεται σε εκατό λεπτά. Είναι το σύμπαν ανάμεσα από δύο σκαρδαμυγμούς, η απέραντη απελπισία της μοναξιάς ανάμεσα σε δύο παλμούς της καρδιάς της.

ΤΕΛΙΚΟ ΠΛΑΝΟ – Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Η τελική σκηνή υποκρίνεται την εγκατάλειψη κάθε καλλιτεχνικής παρέμβασης και την υιοθέτηση της απόλυτης αντικειμενικότητας. Επιστρέφει στον κινηματογράφο-μηχανική αποτύπωση της πραγματικότητας: «Ολοκληρωτικό» πεδίο λήψης της κάμερας (μη επέμβαση στο χώρο) και ενιαίο-συνεχές πλάνο (μη επέμβαση στο χρόνο). Όμως απόλυτη αντικειμενικότητα απέναντι σε τι; Αφού η κινηματογραφούμενη «πραγματικότητα» δεν είναι πρωτογενής, αλλά κι αυτή μια αναπαράσταση απ' το σκηνοθέτη, η αναπαράσταση τύπου Β της σκηνής του φόνου που την περιμέναμε εναγώνια απ' την αρχή – και μάλιστα, επιτακτικά, γιατί είχαμε παρακολουθήσει κατά καιρούς τρεις αναπαραστάσεις τύπου Α (της γυναίκας, του άντρα, κατ' αντιπαράστασιν), αλληλοσυγκρουόμενες και, τελικά, αρνητικές (πέταγμα σκοινιού).

Έτσι, η αντικειμενική καταγραφή μιας σκηνοθετημένης σειράς πράξεων σ' έναν δεδομένο χώρο μάς παραπέμπει σε μια *θεατρική αντίληψη*.

Εδώ, αντίθετα απ' τον ορισμό του Bazin για τον κινηματογράφο, η οθόνη είναι «πλαίσιο». Ό,τι βλέπουμε, δεν αποτελεί ένα τμήμα του κόσμου που τον αισθανόμαστε να προεκτείνεται και να ζει έξω από το κάδρο, και που θα τον διακρίνουμε αργά ή γρήγορα με την αλλαγή γωνίας λήψης και, γενικότερα, με το μοντάζ: είναι ένας μικρόκοσμος, ένας ιδανικός «δραματικός τόπος», ο οποίος θαρρείς και διαμορφώθηκε από συγκλίνουσες αόρατες δυνάμεις σ' όλη τη διάρκεια του έργου. Σε τόσες διαδοχικές ανακρίσεις τέθηκε το ερώτημα: «Πώς έγινε το έγκλημα;» ώστε «αποκρυσταλλώθηκε» αυτή η σεκάνς-απάντηση που δεν είναι απάντηση. Ο χώρος αυτός είναι, λοιπόν, ενιαία αντιληπτός, άτμητος, σταθερός, κλειστός, *κεντρομόλος* κι όχι φυγόκεντρος (όπως συνήθως στον κινηματογράφο): δηλαδή, ένας χώρος θεατρικός, πλασμένος με υλικά κινηματογραφικά. Τα πρόσωπα μπαίνουν στο χώρο, δρουν μπροστά μας και βγαίνουν απ' το βάθος (πεδίου).

Η δράση στη σκηνή αυτή είναι μια επανάληψη πράξης που έχει ήδη εκτεθεί και αναλυθεί συστηματικά σ' όλο το έργο. Εδώ, όμως, έχουμε μια συνθετική εικόνα, σε χρόνο απόλυτο, θεατρικά αντιληπτό, αργόσυρτα και μεγαλόπρεπα ιερατικό. Μπροστά μας, πίσω απ' την κλειστή πόρτα, τελείται μια φριχτή τελετουργία θανάτου, εντελώς γνωστή μας λογικά και τόσο πιο άγνωστή μας κατά βάθος, όπως όλα όσα αφορούν στις ακραίες πράξεις των ανθρώπων και την απόφαση του χαρίσματος ή της αφαίρεσης της ζωής.

Αυτή η επανάληψη, η ταυτολογία, είναι ένα βασικό συστατικό κάθε τελετουργίας, γιατί δεν προσφέρει τίποτα νέο στη νόηση, η οποία αδρανεύει. Κι έτσι, οι πιστοί συμμετέχουν άμεσα, σε κατάσταση όχι μακρινή από την έκσταση, για ν' αποδεχθούν το μύθο.

Εμείς, όμως, δε μετέχουμε στην τελετουργία. Την κοιτάζουμε από απόσταση, πολλαπλασιασμένη χάρη σ' αυτό το διάμεσο που είναι η κινηματογραφική μηχανή. Κι έτσι, η δική μας νόηση, αντίθετα, απελευθερώνεται (θα το ολοκληρώσουμε πιο κάτω).

ΤΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ – ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ

Ας συνοψίσουμε, προσπαθώντας συγχρόνως να τοποθετήσουμε το δημιουργό μέσα στα πλαίσια των αναζητήσεων του σύγχρονου κινηματογράφου.

Ο Αγγελόπουλος, όπως και οι άλλοι μοντέρνοι κινηματογραφιστές, απορρίπτει το μύθο του έργου τέχνης ως εντελούς και ακέραιου προϊόντος μιας θέλησης που βάζει σε τάξη τον άμορφο κόσμο. Η κριτική στάση του απέναντι στο ίδιο το έργο παίρνει τη μορφή της αμφιβολίας κι όχι της υπερήφανης επιβεβαίωσης της κυριαρχίας του.

Η αμφιβολία του, όμως, δεν αφορά κυρίως σ' αυτόν τον ίδιο τον κινηματογράφο ως γλώσσα, ούτε στην ικανότητά του να «εκφράσει», αλλά στη δυνατότητά μας να ερευνήσουμε εκ των υστέρων και αποτελεσματικά ένα πλέγμα συμβάντων και των ανθρώπων που τα προκάλεσαν, έστω κι αν έχουμε αυτούς τους τελευταίους στην (τυραννική) διάθεσή μας.

Η αδυναμία ανεύρεσης της αλήθειας εκτίθεται πρώτα στο πιο χονδροειδές επίπεδο: η ανάκριση δεν μπορεί να βρει ποιος σκότωσε. Σιγά σιγά, όμως, σαν κηλίδα λαδιού, επεκτείνεται σ' ολόκληρο το γνωστικό πεδίο – κατά πλάτος και βάθος. Ούτε οι δημοσιογράφοι, ούτε οι συγχωριανοί, ούτε καν τ' αδέρφια δε θα μπορέσουν να διαπεράσουν το τείχος, να εξηγήσουν τελικά το έγκλημα. Κοινωνιολογικοί περιορισμοί θα τους εμποδίσουν, αλλά όχι μόνο αυτοί. Ο Αγγελόπουλος φαίνεται να πιστεύει και σε μια τελική *απροσδιοριστία*. Ο άνθρωπος, αυτή η γυναίκα, με το πέταγμα του βρόχου, επισφραγίζεται σαν οριστικά ανεξιχνίαστος ως προς τα κίνητρα των πράξεών του, αλλά και της αληθινής προσωπικότητάς του γενικότερα.

Βέβαια, ας μη φανταστούμε πάλι ότι αυτή η απροσδιοριστία του χαρακτήρα της Ελένης αποκτά μεταφυσικές διαστάσεις. Δεν έχει καμιά σχέση με το *incognito* του Kirkegaard που τίθεται σαν οντολογικά αδιαπέραστο από οποιαδήποτε ανθρώπινη δύναμη· είναι απλώς αδύνατον να διασαφηνιστεί μέσα στα πεπερασμένα μας πλαίσια, στα πλαίσια μιας τέχνης, του κινηματογράφου, που προσπαθεί εκ των υστέρων να ερμηνεύσει ανθρώπινες πράξεις, με τη βοήθεια ορισμένων ψυχοκοινωνιολογικών μεθόδων που εφαρμόζονται μέσα σε μια αστική κοινωνία, από έναν αστό δημιουργό με συνείδηση των ορίων του.

Η αδυναμία της γνώσης επεκτείνεται, λοιπόν, με συνέπεια τόσο στον ίδιο το δημιουργό όσο και στην τέχνη του, τον κινηματογράφο· γι' αυτό οι αναπαραστάσεις, η αποστασιοποίηση, η συμπληρωματική δόμηση παρόντος-παρελθόντος που επιδεικνύει πια –από ένα σημείο και πέρα– αυτή την αδυναμία· γι' αυτό και το τελικό πλάνο.

Όμως, πουθενά δεν τίθεται σε αμφιβολία η ίδια η κινηματογραφική έκφραση και οι αποκαλυπτικές της δυνατότητες. Ο Αγγελόπουλος δεν αποπειράται, όπως π.χ. ο Robbe-Grillet, να παραμονεύει την ίδια του τη γραφή, ν' αμφισβητήσει, μέσα στο έργο, την εκλογή του στο επίπεδο της σεκάνς, του πλάνου ή του ηθοποιού· ούτε επιδιώκει, όπως π.χ. ο Godard, να αποδώσει την κίνηση που γεννάει και διαμορφώνει το έργο, αντί να το δομήσει – «γράφοντας και μουντζουρώνοντας, διστάζοντας, κερδίζοντας κάθε πλάνο εναντίον μιας αμφιβολίας» (J. Narboni). Αντίθετα, δομεί συστηματικά και τηρεί αυστηρά την ενότητα του χωροχρόνου, τα πλάνα του είναι γενικά και καλύπτουν με φακούς μέσης εστιακής απόστασης ένα χώρο πραγματικό, οι «ηθοποιοί» του δεν είναι ηθοποιοί. Η ματιά είναι φαινομενολογική, ενιαία, από σταθερή οπτική γωνία, σαν να πιστεύει ακράδαντα στην πραγματικότητα. Ο φακός τείνεται στον κόσμο και στα πλάσματά του σαν «αγνός καθρέφτης», θαρρείς και επιδιώκει ν' αποσπάσει απ' την πραγματικότητα και τα όντα την αλήθεια, πολιορκώντας τα. Αυτή η στάση κορυφώνεται με τη σχεδόν αφόρητη διάρκεια του φιλικού χρόνου στις σεκάνς του βρόχου (παρόν) και της ομολογίας στον αδελφό (παρελθόν)· τις στιγμές ακριβώς όπου ο δημιουργός καταλήγει και στη διαπίστωση της τελικής απροσδιοριστίας.

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

Η υπονόμευση, λοιπόν, υπάρχει, αλλά στο σύνολο του οικοδομήματος. Ο Αγγελόπουλος χτίζει γερά και προσεκτικά, αλλά εξίσου προσεκτικά καταστρέφει τα θεμέλια, δημιουργώντας έτσι μια νέα, υποχθόνια κίνηση – *κίνηση συμμετοχής-κίνηση αποτραβήγματος*, βαθιά αντιφατικές και, γι' αυτό, τόσο πιο γόνιμες.

Αισθανόμαστε πως η εικόνα του κόσμου που συνθέτει, αμφισβητείται αόρατα μόλις παρουσιαστεί. Πολύ βαθιά κάτω από την επιφάνεια, συντελούν σ' αυτό οι αέναοι 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 αμέσως προηγούμενης. Και το τελικό πλάνο-σεκάνς, με την αλλαγή της μορφικής τονικότητας, λειτουργεί σαν επιστέγασμα, ύμνηση αμφιβολία και άγνοια, αλλά και εκκίνηση μιας αληθινής *διαλεκτικής σύνθεσης*.

Έτσι, ενώ ο Αγγελόπουλος δεν απαρνιέται την αφηγηματική υπόσταση του κινηματογράφου του, μοιάζει να υλοποιεί τη φιλοδοξία του «νέου μυθιστορήματος». Χωρίς να εγκαταλείψει την ιδιότητα της ταυτόχρονης έκφρασης, προτείνει συγχρόνως την αναζήτηση ενός νοήματος μέσα απ' την αφήγηση και την καταστροφή-απουσία του σε κάθε συστατικό στοιχείο του.

Να, όμως, που πλησιάσαμε πάλι, χωρίς να το καταλάβουμε, τους στόχους του πρωτοποριακού κινηματογράφου της εποχής μας. Η μόνη διαφορά είναι ότι, στον Pasolini, τον Rocha ή τον Godard, η καταστροφή-απουσία του νοήματος επιτελείται τολμηρότερα, ανοιχτά, με το πέρασμα στην τάξη του μύθου που εξαφανίζει κάθε επαφή με την ιστορική πιθανοφάνεια ή τη γεωγραφική συνέχεια.

Απομένει ένα καίριο, τελευταίο ερώτημα: Ποια είναι η λειτουργία του θεατή σε σχέση με την ταινία;

Σ' έναν άνθρωπο που βαδίζει ανύποπτος, περνούν ξαφνικά ένα βρόχο στο λαιμό! Όμως, πρόκειται για απλή αναπαράσταση. Μια γυναίκα αγωνίζεται να κρύψει ένα έγκλημα, βασανίζεται απ' αυτό, μάχεται με τον ανακριτή. Όμως ο φακός την παρακολουθεί ουδέτερα, από μέση απόσταση, χωρίς να χρησιμοποιεί ποτέ το παθητικό γκρο-πλάνο. Μετανάστες λένε συνταρακτικές αλήθειες: εμείς, όμως, την ώρα εκείνη, παρακολουθούμε μια ομάδα από «άσχετους» ρεπόρτερ να περιδιαβάζουν στο χωριό. Μαυροντυμένες οι γυναίκες του χωριού ορμούν να ξεσκίσουν την «αμαρτωλή», όμως η σκηνοθεσία διατηρεί την «κλινική» ψυχραιμία της. Πάνω απ' όλα δε, η διήγηση πηδάει, διακόπτεται, συνεχίζει, αδιαφορώντας για την ανάγκη να δούμε τη συνέχεια της «ιστορίας».

Βέβαια, όσα γίνονται μπροστά μας δε μας είναι αδιάφορα, δεν τα βλέπουμε με μάτια εντομολόγου. Ο αυστηρός ρεαλισμός και τα πλάνα-σεκάνς συνθέτουν μεγάλες σκηνές ζωής. Η επίμονη διάρκεια αποκτά μια ποιητική-εκφραστική σημασία συνείδησης, χρόνων και απτών λεπτομερειών ανθρώπινης συμπεριφοράς, που αλλιώς τις παίρνουμε σαν δεδομένες, αλλά ξεχνάμε. Συμμετέχουμε, αλλά τελικά αισθανόμαστε μίαν απόσταση. *Αποστασιοποίηση*, λοιπόν, σε γνήσια μπρεχτική γραμμή.

Ο Brecht δεν ήθελε να πνίγει το κοινό μέσα σ' ένα συναισθηματικό κουβάρι· ούτε όμως ήθελε να το αφήνει και ψυχρό. Ο σκοπός της αποστασιοποίησης ήταν όχι να σκοτώνει τη συγκίνηση, αλλά να την ανανεώνει, δημιουργώντας μια νέα σχέση ανάμεσα στο θεατή και το έργο, πιο έμμεση συναισθηματικά και πιο άμεση νοητικά.

Κι ο Αγγελόπουλος, λοιπόν, ακολουθώντας τον Brecht, δεν επιτρέπει την τόσο βαθιά συναισθηματική ταύτισή μας, ώστε να παρασυρθούμε. Η συγκινησιακή μας αντίδραση διακόπτεται συνεχώς, με σκοπό ν' αμφισβητηθεί, να μεταβληθεί, ν' αντικρουστεί. Η συνθετότητα αυτή, όμως, κι ο εντέλει βαθιά διαφορούμενος χαρακτήρας του έργου δεν πρέπει να θεωρηθούν σύγχυση, κι ακόμα λιγότερο σκόπιμη συσκότιση. Βγαίνοντας απ' την *Αναπαράσταση*, έχουμε μια αίσθηση καθαρότητας. Οι αμφιβολίες, συγκρούσεις και αντιφάσεις έχουν οργανωθεί και προβληθεί στο φως της συνείδησης.

Σε πρώτη φάση, η σύγχυση έχει κατασταλάξει σε συνείδηση της σύγχυσης. Παράλληλα σχεδόν, οι ποικίλες αναπαραστάσεις, με τα κυμαινόμενα επίπεδα ρεαλιστικής πειθούς, έχουν προκαλέσει την οριστική απομάκρυνση από την εγκλωβιστική ταύτιση και τη μονοσήμαντη ερμηνεία.

Τέλος, η περίπλοκη διαδοχή ανάκρισης-εγκλήματος έχει διεγείρει την προσοχή του θεατή, για ν' αναπτύξει, να περιορίσει, να αρνηθεί ή να μεταμορφώσει τα θραύσματα της αναπαράστασης που του προσφέρονται.

Αυτές οι δύο τελευταίες λειτουργίες συνδυαστικά προκαλούν κατόπιν την προσωπική έρευνα του θεατή, ο οποίος, κινδυνεύοντας να μείνει «απ' έξω», εξωθείται να συνθέσει τα μόρια της αφήγησης κάτω από τη σκέπη μιας αόρατης διαλεκτικής.

Ύστερα πια, η πόρτα προς τις δικές του διερευνήσεις και απόψεις είναι ορθάνοιχτη. Όπως λέει κι ο Brecht στο φινάλε του *Αρτούρο Ούι*: «Εσείς, μάθετε να διακρίνετε, αντί να παρακολουθείτε κουτά!»

Καιρός για το συμπέρασμα: η *Αναπαράσταση* είναι μια ταινία που χαρακτηρίζεται από *αυθεντικότητα*, με τη μαρξιστική έννοια του όρου· αντικατοπτρίζει με συνθετική πληρότητα το ιστορικό στάδιο με το οποίο είναι σύγχρονο· ενσαρκώνει την αμφισβήτηση και τη σύγχυσή μας, και μας ανοίγει διαλεκτικά δρόμους προσωπικής κρίσης, βυθίζοντας τις ρίζες του μέσα στη συνείδηση της Ελλάδας στην εποχή μας· μ' άλλα λόγια, εντάσσεται δυναμικά στο ιστορικό γίγνεσθαι, εκφράζοντας την οξυτάτη κρίση του μεταβατικού κόσμου μας. Για τη φτωχή ελληνική κινηματογραφική παράδοση είναι πια ένα έργο θεμελιακό, σημείο κάθε μελλοντικής αναφοράς.

«Φιλμ», τχ. 21, 1980.