

## Τρύπα στον τοίχο του μύθου

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Αν ο κινηματογράφος είναι ένα «ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο», κατά τον Bazin, τότε η ταινία του Αγγελόπουλου είναι μια ορθάνοιχτη τρύπα στον τοίχο του μύθου, απ' την οποία, επιτέλους, για πρώτη φορά στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, μπορούμε να δούμε έναν συγκεκριμένο χώρο, προσδιορισμένο απ' τις συντεταγμένες ενός καθορισμένου χρόνου.

*Πρώτη διαπίστωση:* Η κάμερα ενός έλληνα κινηματογραφιστή καθαρίζεται απ' τη μούχλα της «επινοημένης ιστορίας» μέσα στην οποία περιφερόταν μέχρι σήμερα ποιητική αδεία, η «δημιουργική φαντασία» παραχωρεί διακριτικά τη θέση της στη «δημιουργική αγωνία», ο σχολιασμός σε πρώτο ενικό πρόσωπο (άμεσος ή έμμεσος) γίνεται έκθεση σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, και το επιμύθιο, διαχεόμενο στο κάθε πλάνο της ταινίας, γίνεται κραυγή πόνου.

Θα μπορούσαμε να πούμε πως η παραπάνω διαπίστωση δεν είναι παρά μια παραλλαγή της μπαζενικής θέσης για την «αιδεολογική αναπηρία» της κάμερας, για την ανικανότητα της εικόνας να προχωρήσει παραπέρα απ' την «αναπαραστατική κατάδειξη» ενός κόσμου πολυσήμαντου και ανοργάνωτου. Ωστόσο, η αισθητική που υιοθετεί ο Αγγελόπουλος, δεν είναι ακριβώς αυτή της ασημασιολόγητης καταγραφής ενός περιστατικού (του φόνου). Μ' άλλα λόγια, δεν πρόκειται για ντοκιμαντέρ, για «δημιουργική εκμετάλλευση της πραγματικότητας» (όπως ορίζει το ντοκιμαντέρ ο Grierson), γιατί, σ' ένα πρώτο επίπεδο, δεν επιχειρείται καμιά ανάπλαση (εκμετάλλευση) της πραγματικότητας.

Πρόκειται μάλλον για μια προσπάθεια καθορισμού της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στον παρατηρητή και το παρατηρούμενο ή για τάση «ακινήτοποίησης» του προς παρατήρηση χώρου. Όμως, αυτή ακριβώς η ακινήτοποίηση αποκλείει κάθε δυνατότητα μελέτης ζωντανών όντων, τα οποία, τόσο σε κατάσταση κίνησης όσο και σε κατάσταση ακινησίας, ξεφεύγουν απ' τον έλεγχο του παρατηρητή, που θα 'πρεπε να επιχειρήσει μια «ενδοσκόπηση».

*Δεύτερη διαπίστωση:* Ο σκηνοθέτης απαγορεύει στον εαυτό του την οίηση του (υποκειμενικού) δημιουργού ή τη μετριοπάθεια του (αντικειμενικού) παρατηρητή και δηλώνει εντιμότητα –με την υιοθέτηση και την ταυτόχρονη απόρριψη και των δύο μεθόδων– πως η ταινία του δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια προσπάθεια αναπαράστασης ενός γεγονότος, το οποίο «παραστάθηκε» άπαξ διά παντός (χωρίς καμιά δυνατότητα επανάληψής του) τη στιγμή που συντελέστηκε: δηλαδή, σε χρόνο και χώρο μαθηματικό και όχι φιλικό.

Απ' αυτή την άποψη, η αναπαράσταση του εγκλήματος παρουσία του ανακριτή και των χωροφυλάκων είναι το μόνο παραστάσιμο γεγονός, ενώ τα κομμάτια της δράσης του «πραγματικού» (του γεγονότος που συνέβη κάποτε) τα οποία περιβάλλουν (δεν εμπεριέχουν) την αναπαράσταση, μετατίθενται στην περιοχή του μύθου: δηλαδή, είναι αυθαίρετες «αναπαραστάσεις» του, που σκοπό έχουν να δείξουν το μάταιο της προσπάθειας της δικαιοσύνης (ενός εξωτερικού παράγοντα, δηλαδή) να εκπορθήσει τον κλειστό χώρο της ανθρώπινης συνείδησης.

*Τρίτη διαπίστωση:* Το τελικό «περιληπτικό», τεράστιο σε μήκος σταθερό πλάνο δηλώνει σαφέστατα πως ο ανακριτής (και μαζί του και ο σκηνοθέτης που τον υποκαθιστά σ' ένα δεύτερο επίπεδο) είναι ανίκανος να βρει την αλήθεια, για τον απλό λόγο πως η αλήθεια που αναζητά, δεν είναι ψυχολογικής –όπως νομίζει–, αλλά κοινωνικής τάξης.

Αφού, λοιπόν (πάντα μέσα απ' την αισθητική της ταινίας), αποδείχθηκε πως κάθε προσπάθεια ενδοσκόπησης καταντάει άσκοπο εγχείρημα, δεν απομένει παρά να μετατεθεί ο άξονας αναφοράς (καλύτερα, το σύστημα αναφοράς) και να υιοθετηθεί μια άλλη μέθοδος, πιο αντικειμενική, πιο κοντινή στην κοινωνική (κι όχι την ψυχολογική) φύση του προβλήματος. Ο μιχεβιορισμός και η ύπαρξη εξαρτημένων αντανάκλαστικών που προϋποθέτει η ψυχολογία της συμπεριφοράς, είναι το αμέσως επόμενο στάδιο στη μετάθεση του συστήματος αναφοράς απ' την ενδοσκοπική ψυχολογία στην κοινωνιολογία.

Όμως, μια τέτοια προσέγγιση του προβλήματος, που θα απαιτούσε λεπτομερειακή καταγραφή των ερεθισμάτων και επιστημονική ταξινόμησή τους, θα ήταν δυνατή μόνο στην περίπτωση ενός μη-αισθητικού (επιστημονικού) ντοκιμαντέρ. Και η *Αναπαράσταση*, όπως είπαμε, δεν είναι ντοκιμαντέρ: πολλώ δε μάλλον, δεν είναι επιστημονικό ντοκιμαντέρ.

*Τέταρτη διαπίστωση:* Ο σκηνοθέτης απορρίπτει και το δεύτερο σύστημα αναφοράς που θα μπορούσε να τον βοηθήσει (την αντικειμενική, τη φυσιογνωστική, τη μιχεβιοριστική ψυχολογία που περιορίζεται στη μελέτη σχέσεων, όπως, π.χ., στο πλείστο των ταινιών του μοντέρνου κινηματογράφου). Πουθενά στην ταινία δε μελετάται το πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες, ούτε καν στις πολύ «προσωπικές» στιγμές των εραστών.

Δεν απομένει παρά ένα σύστημα αναφοράς για μια μη ψυχολογική (υποκειμενική ή αντικειμενική) ερμηνεία της πράξης τού φόνου: η εξάρτησή του από δεδομένα σαφώς κοινωνικά. Εδώ ακριβώς αρχίζουν και οι δυσκολίες, οι συναφείς στη σύζευξη μιας πράξης που αφορά δύο συγκεκριμένα όντα, με την απρόσωπη κοινωνία που τα εμπεριέχει.

*Πέμπτη διαπίστωση:* Προσεγγίζοντας το θέμα του μέσα απ' την κοινωνιολογία, ο σκηνοθέτης είχε να διαλέξει ανάμεσα σε δύο μεθόδους: την αναγωγή των δύο ηρώων του σε συμβολικές φιγούρες που θα συνόψιζαν, κατά κάποιο τρόπο,

ευρύτερες κοινωνικές ομάδες (να υιοθετήσει, δηλαδή, την πιο απλοϊκή μορφή «σοσιαλιστικού ρεαλισμού»), και, ξεκινώντας απ' αυτές, να περιγράψει τον κοινωνικό περίγυρο επαγωγικά, ή, αντιστρέφοντας την κοινότοπη και εύκολη μεθοδολογία της επαγωγής, να «περικυκλώσει» το θέμα του επαγωγικά, φτάνοντας μέχρι το επιμέρους γεγονός του φόνου και σταματώντας στην απλή του κατάδειξη (αφού, όπως είπαμε, απορρίπτει και την ψυχολογία και τον ψυχολογισμό που θα του επέτρεπαν, αν ήθελε, να καταλήξει σε συμπεράσματα για το ποιος και γιατί σκότωσε).

Το μίνιμουμ όριο στην γκάμα της έρευνάς του το καθορίσαμε ήδη: είναι το ανεπιμήνευτο γεγονός του φόνου. Όμως, το μάζιμουμ όριο θα μπορούσε να επεκταθεί μέχρι τις εντελώς γενικευμένες θεωρητικές αρχές της κοινωνιολογίας, πράγμα που, αναγκαστικά, θα τον οδηγούσε σ' ένα δίλημμα εκλογής ανάμεσα σε δισταμένες απόψεις, με κίνδυνο να καταλήξει η ταινία σε μια όποια διδαχή, που θα κατέστρεφε τις αρχικές προθέσεις αντικειμενικότητας.

Έπρεπε να κάνει, λοιπόν, μια αυθαίρετη τομή, σταματώντας κάπου την ανέλιξη της προβληματικής της ταινίας. Και η τομή γίνεται ακριβώς στα κοινωνικά σύνορα του πολιορκημένου μικρόκοσμου του χωριού, που δεν μπορούν να επεκταθούν μακρύτερα απ' την επαρχιακή πρωτεύουσα, τα Γιάννενα, τα οποία, άλλωστε, αποτελούν και το ορόσημο ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γερμανία, ανάμεσα στην ενδημική μιζέρια και το όραμα της Γης της Επαγγελίας.

*Έκτη διαπίστωση:* Ο χώρος, κλειστός και περιχαρακωμένος, ξηρός και αποστεωμένος σαν τους ανθρώπους που τον κατοικούν, είναι ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Πρόκειται –κυριολεκτικά μιλώντας– για ένα χώρο σε φυσική κατάσταση, ασημασιολόγητο και ουδέτερο, στον οποίο η ανθρώπινη ζωή έχει περιοριστεί στον πρωτόγονο βιολογικό (μη κοινωνικοποιημένο ή αποκοινωνικοποιημένο) πυρήνα της. Όπως σε κάθε πρωτόγονη κοινωνία, έτσι κι εδώ, η απλούστερη μορφή «διεκδίκησης» είναι η φυγή. Η ανταρσία των πολιορκημένων απαγορεύεται επί ποινή θανάτου.

Η φόνισσα, εντελώς ενστικτώδως, προσπαθεί να διαμαρτυρηθεί για τη γενική μιζέρια, επιχειρώντας μια κατά μόνας ανταρσία: σκοτώνει τον άβουλο φυγάδα σύζυγο που με την επιστροφή του απέδειξε πως η φυγή δεν ήταν ο καλύτερος τρόπος ν' απαλλαγεί απ' τη δυστυχία του. Γυρίζοντας σ' αυτό το νεκροταφείο που κατάντησε το χωριό του, δεν έχει καμιά σημασία πια αν πεθαίνει τώρα ή ύστερα από μερικά χρόνια, αν πεθαίνει βίαια ή σταδιακά, όπως η γυναίκα του και οι συγχωριανοί του. Η μοίρα του είναι προδιαγραμμένη από το χώρο (κι όχι από το χρόνο, όπως στην αρχαία τραγωδία, όπου το πεπρωμένο επενεργεί στον ήρωα μέσα απ' τη χρονική του έκφραση). Ο συγκεκριμένος χώρος όπου γίνεται το έγκλημα, θέτει τη ζωή υπό απαγόρευση. Ο χώρος θέτει σε λειτουργία τη διαδικασία του θανάτου από πείνα μ' έναν τρόπο αυτοματικό, λες κι έχει ξεφύγει από τον έλεγχο της ενσυνείδητης ενέργειας που προσδιορίζει την έννοια του πολιτισμού.

Απ' την άλλη μεριά, η διεκδίκηση του δικαιώματος του ζην θέτει κι αυτή αυτόματα σε λειτουργία το μηχανισμό της Δικαιοσύνης, η οποία λίγο νοιάζεται για αίτια που ξεπερνούν την περιορισμένη δικαιοδοσία της. Αδιέξοδο, λοιπόν, από παντού. Ο χώρος, διαρκώς συστέλλεται και υποχρεώνει τους ανθρώπους που ζουν μέσα του, να γίνουν φιγούρες τραγικές και, ταυτόχρονα, γκροτέσκες.

Ο φόνος, λοιπόν, δεν έγινε γιατί η γυναίκα ήταν «πρόσωπο ανυπάρκτου ηθικής υποστάσεως», αλλά γιατί ο ανακριτής-ρήτορας που τα λέει αυτά, δεν έμαθε ποτέ τι σημαίνει ανθρώπινη υπόσταση και, προπαντός, ζωτικός χώρος μέσα στον οποίο αυτή αναπτύσσεται.

*Έβδομη διαπίστωση:* Ο σκηνοθέτης, περιγράφοντας απλώς το χώρο, δίνει ταυτόχρονα και την πιο σωστή ερμηνεία του φόνου.

Για ν' αποσπάσει από το χώρο ακέραιη τη λειτουργική του σημασία, τον αφήνει εντελώς άθικτο: η τεχνική του πλάνου-σεκάνς που υιοθετεί, και η προσεκτική κατάργηση των ρακόρ, αποκλείουν την έννοια του φιλικού χώρου· συνεπώς, και του φιλικού χρόνου. Έτσι, χώρος και χρόνος παγώνουν, κι ο αργός –σαν σφυγμός ετοιμοθανάτου– ρυθμός της ταινίας διαποτίζει ανθρώπους και αντικείμενα με τη θανατερή, μεθοδική, διαβρωτική, σίγουρη επενέργεια του μαθηματικού χρόνου (του χρόνου του ρολογιού).

Κάθε επέμβαση στον μαθηματικό χωρόχρονο με το μοντάζ θα κατέστρεφε εντελώς την εντύπωση ασφυξίας. Ωστόσο, υπάρχει στη ροή της ταινίας μια εκπληκτικής ακρίβειας αίσθηση του ρυθμού· ενός ρυθμού, που δεν εξαρτάται απ' το (ανύπαρκτο, άλλωστε) μοντάζ. Πρόκειται για ένα ρυθμό εσωτερικό, που βγαίνει από τις πολλαπλές σχέσεις «ροής». (Στην κινηματογραφική ορολογία, το πλέγμα αυτό των ρυθμών το ονομάζουμε «τάιμινγκ». Το τάιμινγκ αποτελεί τη λυδία λίθο για την επισήμανση της ικανότητας του «να σκέφτεσαι με ρέουσες εικόνες». Τη σημασία του και την ακριβή του έννοια είναι απολύτως αδύνατον να τη δώσουμε λεκτικά και να την κάνουμε απόλυτα κατανοητή σ' όσους δεν έτυχε να δουν ταινίες του Όζου ή του Μιζογκούτσι.)

*Διαπίστωση τελευταία:* Η *Αναπαράσταση* είναι η πρώτη «ενήλικη» ταινία του ελληνικού κινηματογράφου· η πρώτη που κατάφερε να ξεπεράσει το στάδιο των παρορμητικών αναζητήσεων των πριμιτίφ ή μιας αισθητικής δανεισμένης απ' τις άλλες τέχνες· η πρώτη που αποδεικνύει και έμπρακτα (στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο, φυσικά) πως, στην τέχνη του κινηματογράφου, η ενστικτώδης μαγικοποιητική «διάχυση του ταλέντου» πάνω στη ζελατίνα έπαψε να θεωρείται σοβαρή υπόθεση για όσους πιστεύουν ότι ο κινηματογράφος ξέφυγε οριστικά από την κηδεμονία των παραδοσιακών τεχνών του θεάματος κι έγινε «οπτικό δοκίμιο».

*«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 9-10, 1970.*