

Το φάντασμα της αγοράς

της Isabelle Jordan

Η τρίτη ταινία της τριλογίας του Αγγελόπουλου, μετά τις Μέρρες του '36 και το Θίασο, ανοίγει νέες προοπτικές στο έργο του σκηνοθέτη, στο επίπεδο του φανταστικού και του φαντασιακού. (Το στοιχείο αυτό, πάντως, δεν μπορούμε να πούμε ότι απουσίαζε εντελώς από το Θίασο, όπου η πολιτική σύγκρουση εκτυλισσόταν εκ παραλλήλου με την οιδιπόδεια, όπως αυτή καταγράφεται στην τραγωδία των Ατρείδων: η παραπομπή από τους Ατρείδες στα μέλη του θιάσου και από το θίασο στην πολιτική ζωή της χώρας, συν το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης κρατούσε, με αυστηρότητα, ίση απόσταση από όλους τους ήρωές του: την απόσταση που χωρίζει την αίθουσα από τη σκηνή, δημιουργούσαν ένα αίσθημα παραδοξότητας που, κάποιες φορές, θύμιζε λογική των ονείρων.) Την ίδια διάσταση του φανταστικού, που αποκλίνει από τον πολιτικό λόγο, τη συναντήσαμε πέρσι στις Δολοφονίες διακεκριμένων του Francesco Rosi (αποκλείεται να πρόκειται περί σύμπτωσης), καθώς και μιαν απαισιοδοξία που επίσης υπάρχει και στην ταινία του Αγγελόπουλου. Αυτό το ρήγμα είναι καινούργιο: ο Θίασος ήξερε προς τα πού ν' αναζητήσει την ελπίδα: στην πτώση της χούντας, το 1974. Το 1977, η ελπίδα πού βρίσκεται άραγε;

Οι κυνηγοί κινούνται σε διαφορετική εποχή και σε διαφορετικό περιβάλλον σε σχέση με το Θίασο. Από τον ίδιο τον τίτλο καταλαβαίνουμε ότι οι προσωπίδες δίνουν τη θέση τους στα όπλα: πράγματι, ο Θίασος τελείωνε το 1952, ενώ Οι κυνηγοί μιλούν για την Ελλάδα της περιόδου από το 1947-'49 ως το 1977. Σαν να σταμάτησαν οι θεατρίνοι μπροστά σ' ένα κλειστό σπίτι όπου ξεφαντώνει η μπουρζουαζία, και κάποιος να φώναζε: «Θέλουμε να δούμε τι γίνεται εκεί μέσα!»¹ Οι έξι έλληνες κυνηγοί, που αντιπροσωπεύουν τις ίδιες κυρίαρχες τάξεις σε παρόμοια καθεστάτα, βρίσκουν, στις 31 Δεκεμβρίου 1976, μέσα στο χιόνι, το πτώμα ενός αντάρτη του 1949, με το αίμα ακόμα νωπό στην ανοιχτή πληγή του, και κλείνονται σ' ένα χώρο αλλόκοτο, το Ξενοδοχείο Αίγλη, όπου οι φαντασιώσεις τους ξεχύνονται ελεύθερες, σαν απόστημα που σπάει. Γύρω από το εντελώς εξωφρενικό και σκανδαλώδες πτώμα, καταθέτουν τις λιγότερο ή περισσότερο ρεαλιστικές τους μαρτυρίες, ενώ το παρελθόν τους (ή η φαντασία τους) αποκτά σάρκα και οστά, και εισβάλλει στη σάλα του ξενοδοχείου, πλάι στο πτώμα. Το ξενοδοχείο βρίσκεται σ' ένα νησί, καταμεσής σε μια λίμνη. Ο σκοτωμένος στρατιώτης εμφανίζεται εξίσου απροσδόκητα σ' αυτόν τον κόσμο που του είναι τόσο ξένος όσο και το πτώμα στο Sweet Hunters του Ruy Guerra (πορτογαλικής καταγωγής), και διαταράσσει την εύθραυστη ισορροπία των ανθρώπων που το αγγίζουν. [...] Τρεις, λοιπόν, σπουδαίοι σκηνοθέτες, ο Bu•uel, ο Guerra και ο Αγγελόπουλος, προερχόμενοι και οι τρεις από χώρες με δικτατορικό καθεστώς, έχουν τις ίδιες εικόνες εγκλεισμού.

Η ανακάλυψη του πτώματος, που είναι ακόμα ζεστό, γίνεται το απόγευμα της 31ης Δεκεμβρίου 1976. Ο συνήθης συλλογικός τρόπος σκέψης μάς δημιουργεί ένα αίσθημα απροσδιόριστο, σαν παλιό στερεότυπο, ότι πρόκειται για μια ημερομηνία κατά την οποία κάτι πεθαίνει και κάτι ξαναρχίζει. Οι αρχαϊκές κοινωνίες, όμως, έδιναν σαφέστερες ερμηνείες τού τι συμβαίνει αυτή τη μέρα: «...οι σχεδόν οικουμενικά διαδεδομένες δοξασίες, σύμφωνα με τις οποίες οι νεκροί γυρίζουν στην οικογένειά τους (και συχνά επιστρέφουν ως «ζωντανοί-νεκροί») την περίοδο της Πρωτοχρονιάς (στο δωδεκαήμερο μεταξύ Χριστουγέννων και Θεοφανίων), μαρτυρούν την ελπίδα ότι η κατάργηση του χρόνου είναι δυνατή, κατά τη μυθική αυτή στιγμή όπου ο χρόνος εκμηδενίζεται και αναδημιουργείται».² Ο «ζωντανός-νεκρός» παραπέμπει και πάλι στον Ruy Guerra και την επιστροφή τού ήρωα στο Οι θεοί και οι νεκροί, του οποίου οι πληγές εξακολουθούν επίσης να αιμοραγούν. Αυτός, όμως, επιστρέφει πραγματικά μεταξύ των ζωντανών, ίσως επειδή η μαγεία που τον ανακάλεσε στη ζωή, είναι πιο ισχυρή από το γελοίο τελετουργικό των κυνηγών του Αγγελόπουλου, που κινούν, στις 31 Δεκεμβρίου, να σκοτώσουν κάτι – οτιδήποτε. (Παλιότερα, το 1962, τα ίδια πρόσωπα είχαν συγκεντρωθεί για να κυνηγήσουν στο δάσος, κι είχαν συναντήσει, τότε, τον Πρόεδρο της Αντικομμουνιστικής Σταυροφορίας.) «Τότε, λοιπόν, οι νεκροί θα μπορέσουν να επιστρέψουν, γιατί όλοι οι φραγμοί μεταξύ νεκρών και ζωντανών θα έχουν καταρτηθεί [...] και θα επιστρέψουν, αφού, την παράδοση αυτή στιγμή, ο χρόνος θα ανασταλεί, κι έτσι θα μπορέσουν να ζήσουν και πάλι στην ίδια εποχή με τους ζωντανούς. Εξ άλλου, μια νέα Δημιουργία κυοφορείται, οπότε οι νεκροί μπορούν να ελπίζουν σε μια διαρκή

επιστροφή στη ζωή.»² Τα ερωτήματα που θέτει ο Αγγελόπουλος στους Κυνηγούς, θα μπορούσε να είναι τα εξής: Δικαιούται ο αντάρτης να ελπίζει ότι θα επιστρέψει στη ζωή; Τι κυοφορείται στη σημερινή Ελλάδα; Διατρέχοντας την ιστορία της εποχής, κατανοούμε πολύ καλά την πορεία του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ας προσθέσουμε ορισμένες σκέψεις για την κατάσταση στην Ελλάδα όπως διαμορφώθηκε μετά το Θιάσο, που γυρίστηκε με το τέλος της στρατιωτικής χούντας. Τα έξι πρόσωπα που βρίσκουν το πτώμα, αντιπροσωπεύουν τα στρώματα της ελληνικής αστικής τάξης που είναι στην εξουσία. Στις περισσότερες χώρες με διεφθαρμένο δικτατορικό καθεστώς (Ελλάδα, Πορτογαλία, Ισπανία), οι κυρίαρχες τάξεις, σύμφωνα με τον Νίκο Πουλαντζά,³ είναι η μεταπρατική αστική τάξη (ή «ολιγαρχία»), έρρισμα και πράκτορας του ξένου καπιταλισμού, που στηρίζει τη δικτατορία (στην ταινία, ο Βιομήχανος), και η ενδογενής αστική τάξη, η εξάρτηση της οποίας από το ξένο κεφάλαιο δεν την εμποδίζει να εναντιώνεται προς αυτό και να συμμαχεί, τελικά, στην προσπάθειά της να κερδίσει τη λαϊκή υποστήριξη, ακόμα και με το κ.κ. (στην ταινία, ο Ξενοδόχος, που αγοράζει το ξενοδοχείο του χάρη στους Αμερικανούς και παντρεύεται την αδελφή ενός κομμουνιστή). Από την άλλη, μια νέα μικροαστική τάξη, προερχόμενη από τα λαϊκά στρώματα, γίνεται υποχείριο της ενδογενούς αστικής τάξης (στην ταινία, ο Πρώην Κομμουνιστής, που δίνει την εντύπωση ότι συνδέεται με τον Ξενοδόχο παρά τη θέλησή του). Η λειτουργία των υπολοίπων προσώπων είναι περισσότερο ιστορική και κοινωνική παρά πολιτική: ο Πολιτευτής που αποστάτησε από το Κέντρο για να προσχωρήσει στη βασιλική κυβέρνηση, ο τέως νομάρχης (διοίκηση) που έγινε Εκδότης, ο Στρατιωτικός (ουδέν σχόλιον). Πρώτος επιστρέφει στο παρελθόν ο Ξενοδόχος, ο Σάββας, ο οποίος, από το 1977 γυρίζει πίσω, στο 1949, μέσα στο ίδιο πλάνο και περνάει, καθώς χτενίζεται, απ' την όχθη στο δάσος, προσδιορίζοντας με αυτή την επιστροφή του τις βάσεις μιας συγκεκριμένης αστικής τάξης: τα βρίσκει με τους Αμερικανούς κι αγοράζει ένα κτίριο (το κατεστραμμένο αρχηγείο των ηττημένων ανταρτών) για να το κάνει ξενοδοχείο για τους κυνηγούς (για να εγκαταστήσει την εξουσία αυτής της τάξης). Όταν για πρώτη φορά επισκέπτεται το χώρο, αναγνωριστικά, μαζί με την πόρνη σύζυγό του, ακούνε μια ριπή: ένας αντάρτης εκτελείται. Από αυτή τη φαντασίωση του Ξενοδόχου, ο οποίος γνωρίζει πολύ καλά πάνω σε ποιους νεκρούς και μη αναστηθέντες έχει θεμελιώσει το σπίτι του, θα ξεπηδήσει, στο τέλος της ταινίας, στον ίδιο αυτόν χώρο, η ομόλογη σκηνή: οι αντάρτες του 1949 εκτελούν το 1977 σύμπασα την κυρίαρχη τάξη, η οποία, όμως, ανασταίνεται. Την πικρία των Κυνηγών χρωματίζει μια κάποια απόγνωση, που μπορεί και να οφείλεται στις διαψευσμένες ελπίδες του 1974:

« [...] αν νιώθεις το καλό, τόσο καλύτερα

πιάνει η αίσθησή σου το χειρότερο. [...]»⁴

Η ζωή στο ξενοδοχείο παρακολουθεί τη ζωή στην Ελλάδα: ο πρωτοχρονιάτικος χορός του 1952 συμπίπτει με τη νίκη του Εθνικού Συναγερμού και την αποδυνάμωση της δημοκρατίας.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος μας περιγράφει όσα συμβαίνουν μέσα σ' αυτό το πλήρες αντιφάσεων περιβάλλον. Οι αντιφάσεις αυτές απηχούν, βεβαίως, ως ένα βαθμό, τις μεγάλες θύελλες του εξωελλαδικού χώρου, αλλά ο σκηνοθέτης δε μας λέει τίποτα για την εξής τραγωδία: πράγματι, οι αντιφάσεις του καπιταλισμού στα ισχυρά κράτη (ΗΠΑ/Κοινή Αγορά) συνέβαλαν στην πτώση της χούντας, μα δεν έθιξαν καθόλου την εξουσία της ομάδας των κυνηγών: ο Καραμανλής υπήρξε η λύση που επέλεξαν –και επέβαλαν– οι ΗΠΑ μεταξύ πολλών εναλλακτικών: σήμερα, όπως και παλιά, η Αμερική είναι παρούσα στην Ελλάδα: στο παρελθόν, βοήθησε τον Ξενοδόχο να βολευτεί· σήμερα, μια Αμερικάνα εμφανίζεται την ώρα του φαγητού, με διαθέσεις να τ' αγοράσει όλα.⁶

Με βάση τα γεγονότα της εποχής, διαπιστώνουμε ότι η ταινία αφιερώνει ελάχιστο χρόνο στη δικτατορία των συνταγματαρχών (αρχικά) και των στρατηγών (στη συνέχεια): βλέπουμε μόνο ένα στρατιωτικό απόσπασμα να τραγουδά ένα εμβατήριο σε μια άδεια πλατεία (1967). Ο λόγος είναι ότι η κρατούσα ομάδα, την οποία συναντάμε στο ξενοδοχείο, δεν έπαψε ποτέ να κυβερνά: έτσι όπως, θα λέγαμε, δεν έπαψε ποτέ κι ο ελληνικός λαός να παλεύει για τη δημοκρατία, όπως έκανε το 1965-'66, διαδηλώνοντας ενάντια στο Παλάτι και τους Αποστάτες. Αν όμως δεν αλλάξει το Κράτος και οι δομές του, τίποτα δεν αλλάζει.

Γιατί όμως ο λαός απουσιάζει παντελώς από την ταινία του Αγγελόπουλου (με μόνες εξαιρέσεις τις βάρκες που περνούν δυο φορές στολισμένες με κόκκινες σημαίες, τη διαδήλωση του 1963 όπου δολοφονείται ο κομμουνιστής αγωνιστής, και τις διαδηλώσεις του 1965-'66); Αν κοιτάξουμε «τι γίνεται εκεί μέσα», θα δούμε

ότι η ιθύνουσα τάξη δεν έχει καμία επαφή με το λαό. Τα διάφορα πραξικοπήματα ή στρατιωτικά καθεστώτα (1958, 1962, 1965, 1967...) δεν πήραν ποτέ τη μορφή φασιστικής διακυβέρνησης: οι λαϊκές τάξεις όχι μόνο δε «συστρατεύτηκαν στο μηχανισμό»⁶ αυτών των καθεστώτων και δεν είχαν την παραμικρή συμμετοχή, αλλά, αντιθέτως, υιοθέτησαν «τη σιωπή της περιφρόνησης» (η οποία έσπασε με τις φοιτητικές διαδηλώσεις της Νομικής και, αργότερα, του Πολυτεχνείου). «Ο φασισμός ως πολιτικό κίνημα διαφέρει απ' όλα τα άλλα αντιδραστικά κόμματα κατά το ότι οι μάζες τον αποδέχονται και τον εξυμνούν» λέει ο Wilhelm Reich.⁷ Οι έλληνες νεολαίοι δε «συστρατεύτηκαν» με το καθεστώς, δεν έγιναν καμιάς απόχρωσης «πραιτωριανοί». Είναι σαφές ότι η στρατιωτική δικτατορία ή τα διάφορα άλλα ελληνικά καθεστώτα «ανωμαλίας» δεν είχαν φασιστική δομή, ασχέτως αν θεωρούμε ότι η κυρίαρχη τάξη είχε φασιστική ψυχολογία, αρχής γενομένης από την αγάπη της για τη στολή: ο Βιομήχανος, λ.χ., φορά στο κυνήγι στολή «παραλλαγής». Η πιο διαφωτιστική σκηνή αυτής της «φασιστικής ψυχολογίας» είναι η σκηνή κατά την οποία η Γυναίκα του Στρατιωτικού (Εύα Κοταμανίδου) καλεί το βασιλιά με μυστικιστική παραφορά, που πηγάζει από κάποιο σεξουαλικό απωθημένο· στο πρώτο μέρος της ταινίας, ο μανιακός τρόπος με τον οποίο απασχολεί μονίμως τα χέρια και το στόμα της, πλέκοντας και μετρώντας τις θηλιές (χωρίς να σταματάει λεπτό, παρά μόνο για να πάει στην τουαλέτα), εκφράζει τον νηπιακό της φόβο του αυνανισμού. Η σκηνή του χορού με τον φανταστικό βασιλιά θυμίζει το όνειρο της Λετίσια στον Εξολοθρευτή άγγελο, η οποία έβλεπε ένα χιονισμένο ορεινό τοπίο και αναφωνούσε, εξίσου εκστατική: «Ο πάπας!» Ένα άλλο πρόσωπο που εκφράζει απωθημένη σεξουαλικότητα, είναι ο Πολιτευτής, ο οποίος, φορώντας τη ρόμπα του (Ιούλιος 1965), περιφέρεται μέσα σ' ένα δωμάτιο με ελάχιστα έπιπλα (έχει μεταφερθεί εκεί, ασυναίσθητα, από το Ξενοδοχείο Αίγλη, το 1977) και λέει: «Μαμά, δεν μπορώ να το κάνω αυτό!» Στην αρχή της ταινίας τον βλέπουμε σε μια μπερζέρα, κουλουριασμένο σε εμβρυακή στάση, να λέει: «Δεν αντέχω άλλο!»: αφού έχει ήδη αποπειραθεί να φύγει (ανεπιτυχώς), αυτή είναι η μόνη διαφυγή που του απομένει μπροστά στο πρόβλημα του πτώματος. Τέλος, η Γυναίκα του Εκδότη (Αλίκη Γεωργούλη) φαντασιώνεται ότι τη βιάζει ένας αντάρτης.

Οι κυνηγοί είναι ο τόπος μιας απουσίας. Η εξαιρετικά μεγάλη διάρκεια των πλάνων του Αγγελόπουλου αγχώνουν το θεατή καθώς ακινητοποιούνται μπροστά στο κενό. Ο λαός απουσιάζει από την τάξη που κυβερνά. Η ζωή απουσιάζει από τον πράσινο διάδρομο που επί ώρα κινηματογραφεί ο σκηνοθέτης σε σταθερό πλάνο, μέσα στο οποίο κυκλοφορούν, σαν σε όνειρο, πρόσωπα που το αίμα στις φλέβες τους είναι πιο παγωμένο κι απ' αυτό του νεκρού αντάρτη. Η ελπίδα απουσιάζει: οι κόκκινες σημαίες πάνε κι έρχονται στη λίμνη, όμως ο ένας απ' τους δυο κομμουνιστές αγωνιστές, που οι βάρκες τους συναντιούνται στα γκρίζα νερά το 1961, θα σκοτωθεί δυο χρόνια αργότερα, κι ο άλλος ανακοινώνει την απόφασή του να εγκαταλείψει την πολιτική. Οι δυο βάρκες ακουμπάνε η μια την άλλη στην ακύμαντη λίμνη. Έπειτα, αφήνονται να τις παρασύρει ένα ελαφρύ ρεύμα, την ώρα που ο Εργολάβος αναγγέλλει: «Θα τραβηχτώ... Θέλω να ζήσω λίγο...» Τότε ο άλλος πιάνει να σφυρίζει και, καθώς απομακρύνεται λάμνοντας, ο Εργολάβος μένει μόνος του, μες στη συννεφιά, κι ανοίγει την ομπρέλα του: ένα αξιολύπητο ανθρώπινο πλάσμα μέσα σ' ένα γιαπωνέζικο τοπίο, πιο νεκρός κι από τον ήρωα του Κουροσάουα στον Καταδικασμένο, που πάει κι έρχεται πάνω στην κούνια. Γι' αυτόν το λόγο, αργότερα, θα μιλήσει στον αντάρτη, νεκρό όπως κι αυτός. Απ' όλους αυτούς τους νεκρούς, ποιος μπορεί να ξαναγεννηθεί στην αυγή του καινούργιου χρόνου; Ο αντάρτης σηκώνεται και, μαζί με τους συντρόφους του από το 1949, κατευθύνεται προς την προβλήτα, που μοιάζει σαν εξέδρα πάνω στο νερό. Σκοτώνουν τους ενοίκους του ξενοδοχείου, παραταγμένους όπως είναι, με βραδινό ένδυμα, κάτω απ' τη γιρλάντα με τα λαμπρόνια – κι αυτοί, σηκώνονται ξανά όρθιοι. Ο αντάρτης, πίσω απ' την αυλαία του, παραμένει νεκρός. «Που λες, λοιπόν, εκείνη τη στιγμή, όλοι μας, άνθρωποι... έπιπλα... όλοι μας... βρεθήκαμε στο ίδιο μέρος και στην ίδια ακριβώς θέση όπως τότε, όπως εκείνη τη νύχτα... Ή μήπως είναι άλλη μια παραίσθηση;»⁸ Οι κυνηγοί επιστρέφουν στα χιόνια, να θάψουν το πτώμα της επανάστασης. Όμως, «...βάδισε ανάλαφρα, και θα τη βρεις: εδώ είναι, κάτω απ' το χιόνι».⁹

1. Μια φωνή «off», απ' το δρόμο, στον Εξολοθρευτή άγγελο του Luis Buñuel.

2. Mircea Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, Coll. Idées, N.R.F., Gallimard.

3. Νίκος Πουλαντζάς, La crise des dictatures, Cahiers libres, n. 302, François Maspéro. Στα ελληνικά, απ' όπου και οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν: Νίκος Πουλαντζάς, Η κρίση των δικτατοριών, μτφ. Χριστίνα Αγγριαντώνη-Απόστ. Αποστολόπουλος, Αθήνα, Εκδ. Παπαζήση, 1975.

4. Shakespeare, Ο βασιλιάς Ριχάρδος Β'. Μτφ. Βασίλη Ρώτα, Αθήνα, Ίκαρος, 1964, σελ. 33.

5. Η ΕΣΣΔ, από την άλλη πλευρά, επέκρινε τις δικτατορίες, αλλά, την ίδια στιγμή, διατηρούσε σχέσεις μαζί τους: άλλη μια θύελλα στον εξωελλαδικό χώρο, με την οποία, προφανώς, δεν ασχολείται η ταινία.
6. Βλ. σημ 3. (Στην ελληνική έκδοση, στο κεφάλαιο «Οι λαϊκές τάξεις».
7. Wilhelm Reich: La psychologie de masse du fascisme. Payot. (Η μετάφραση του παραθέματος είναι της μεταφράστριάς. Το βιβλίο έχει κυκλοφορήσει στα ελληνικά: Η μαζική ψυχολογία του φασισμού, μτφ. Ηρώ Λάμπρου, Λεωνίδα Καρατζάς. Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1974. Τόμοι 2.)
8. Η Λετίσια, στο τέλος του Εξολοθρευτή αγγέλου.
9. Oscar Wilde, Requiescat.

«Positif», τχ. 194, Ιούνιος 1977.
Μετάφραση: Τίτικα Δημητρούλια.