

Ιδεολογία και εξουσία

του Michel Estève

Η Ιστορία και η ιδεολογία συνδιαλέγονται αδιάκοπα στο έργο τού Θόδωρου Αγγελόπουλου. Μια ιστορική προοπτική δέσποζε στις Μέρες του '36, το Θίασο και τους Κυνηγούς, όπου ο δημιουργός στιγματίζε το πνεύμα του φασισμού και την ιδεολογία του ολοκληρωτισμού στην Ελλάδα των ετών 1930-1970. Κι Ο Μεγαλέξαντρος, βεβαίως, είναι εμπνευσμένος από την Ιστορία: πρώτα απ' όλα, από τη μυθική φυσιογνωμία του μεγάλου κατακτητή, συμβόλου στην Ελλάδα ενός λαϊκού απελευθερωτή. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος εκμυστηρεύτηκε στον Michel Ciment πως μια από τις πηγές έμπνευσής του υπήρξε το «ελληνικό Θέατρο Σκιών», το οποίο, στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, αλλά και μετά, «χρησιμοποίησε ήρωες που έρχονταν από τις πιο μακρινές εποχές, μεταξύ των οποίων και τον Μέγα Αλέξανδρο».1 Οι δρόμοι του πραγματικού τέμνουν μερικές φορές εκείνους του φανταστικού αφού, όπως θυμάται ο σκηνοθέτης:

Στη διάρκεια της Επανάστασης του 1821, ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης φορούσε κράνος και δανειζόταν απ' τη μυθική προσωπικότητα του Μεγάλου Αλεξάνδρου τις χειρονομίες και τα ρούχα του. Ακόμα και κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Άρης Βελουχιώτης θεωρήθηκε νέος Αλέξανδρος, συντηρώντας έτσι μια παράδοση που κρατάει απ' τα βυζαντινά χρόνια...

Ο Μεγαλέξαντρος, όμως, είναι εμπνευσμένος κι απ' την ανάμνηση ενός ιστορικού γεγονότος: τον Απρίλιο του 1870, μια ομάδα βρετανοί διπλωμάτες και αριστοκράτες πιάστηκαν από ληστές – ένα επεισόδιο που έληξε με τη σφαγή των ομήρων στο Δήλεσι, κοντά στη Θήβα.

Εμπνευσμένος, λοιπόν, από την Ιστορία, Ο Μεγαλέξαντρος προτείνει, πάνω απ' όλα, ένα στοχασμό γύρω απ' την ιδεολογία – ιδίως, τη σοσιαλιστική ιδεολογία, σε σχέση με την ανάληψη της εξουσίας: η μυθοπλασία πραγματεύεται τη μοίρα ενός ανθρώπου της Αριστεράς, μεταμορφωμένου από μια εξουσία που την έχει σφετεριστεί.

Ο Μεγαλέξαντρος ή η αμφισβήτηση της «αριστερής» ιδεολογίας. Αυτό υπονοεί η εποχή στην οποία τοποθετείται η δράση τού έργου, αυτό επιβεβαιώνει η εκ μέρους των ηρώων ενόραση του κόσμου ως εσωτερικής περιπέτειας του Μεγαλέξαντρου, του «κοσμαγάπητου ληστή», του μάρτυρα. Αν η αφήγηση ανοίγει ακριβώς τη στιγμή που οι δώδεκα χτύποι του ρολογιού των βασιλικών ανακτόρων της Αθήνας, Παραμονή Πρωτοχρονιάς τού 1900, ηχούν τη γέννηση του 20ού αιώνα, είναι γιατί ο Θόδωρος Αγγελόπουλος εκτιμά πως το όραμα του σοσιαλισμού ν' αλλάξει τον κόσμο –ένα απ' τα μεγάλα οράματα του 19ου αιώνα– πρέπει να έρθει αντιμέτωπο με την πραγματικότητα του καιρού μας.

Ο σοσιαλισμός φορά εδώ τρία προσωπεία: του αναρχισμού (οι ιταλοί μετανάστες που πρεσβεύουν μια ελευθερία χωρίς τροχοπέδες για το άτομο), του πραγματιστικού, καθημερινού κομμουνισμού (κατάργηση της ιδιοκτησίας, κολεκτιβοποίηση της εργασίας και των αγαθών, στο πρόσωπο του Δασκάλου, που τον υποστηρίζουν οι κάτοικοι του χωριού) κι ενός ριζοσπαστικού δογματισμού, εχθρού κάθε συμβιβασμού (ο Μεγαλέξαντρος, που το αρχικό του σχέδιο –η ανταλλαγή των βρετανών ομήρων με επιστροφή των γαιών στους χωρικούς και αμνηστία για τον ίδιο και τους συντρόφους του, δραπέτες των αθηναϊκών φυλακών2– δεν αργεί καθόλου να προσκρούσει στην άσκηση της εξουσίας. Τα δύο πρώτα προσωπεία συγγέονται μ' εκείνο της ουτοπίας, που συμβολίζεται απ' τη βούληση να σταματήσει ο χρόνος. Ο Δάσκαλος σταματά το ρολόι του χωριού, που το σπάνε, φεύγοντας, οι αναρχικοί, ενώ ο Μεγαλέξαντρος διατάζει να το ξαναβάλουν αμέσως σε λειτουργία: επανεισάγοντας το χρόνο στην Ιστορία, προσανατολίζει την τελευταία σε μια κατεύθυνση αντίθετη με το πολιτικό του σχέδιο, που είναι η απελευθέρωση των φτωχών.

Έχοντας τύχει υποδοχής ως απελευθερωτής, ο «κοσμαγάπητος ληστής» υποκύπτει γρήγορα στον ίλιγγο που προκαλεί η άσκηση της εξουσίας. Η θρησκευτική συνδήλωση αρκετών σεκάνς (η παρουσίαση του ληστή στο ξέφωτο, η βάπτιση στον ποταμό, το γεύμα που θυμίζει τον Μυστικό Δείπνο, ο Μεγαλέξαντρος/Αι-Γιώργης που ποζάρει για ένα φωτογράφο μπροστά σ' ένα πανί όπου είναι ζωγραφισμένος ένας δράκοντας3), καθώς και η διαταγή που δίνεται στους συντρόφους του ληστή και τους χωρικούς ν' αποστρέφουν το βλέμμα όσο κρατούν οι κρίσεις επιληψίας τού ήρωα, υποδεικνύουν τη «θεοποίηση» ενός ανθρώπου που έγινε αιχμάλωτος του ίδιου του μύθου του. Η ίδια η επιληψία περιβάλλεται με μια συμβολική συνδήλωση: ερμηνεύεται ως τιμωρία για κείνον που επιχειρεί να υπερβεί την ανθρώπινη υπόσταση.4 Η εξέγερση ενάντια στην

«καθεστηκυία τάξη» των Αθηνών καταλήγει σε μια νέα τυραννία, απολύτως αδικαιολόγητη. Στο χωριό, ο Μεγαλέξαντρος επιβάλλει μια μοναρχία που δεν επιτρέπει καμιά αντιπολίτευση: καμιά μετακίνηση χωρίς άδεια, δήμευση τροφίμων και όπλων, τουφεκισμός των αντιφρονούντων (αξιοθαύμαστο πλάνο-σεκάνς, όπου η ίδια η προγονή του ληστή, ντυμένη το νυφικό της μητέρας της, έρχεται να μοιραστεί το θάνατο των αντιστασιακών). Έτσι, μετά από μια εφήμερη ελπίδα, η ελευθερία δεν αργεί να καταστραφεί απ' τον ίδιο άνθρωπο που θα μπορούσε –και όφειλε– να τη δοξάσει.

Ασκώντας εξουσία, ο Μεγαλέξαντρος δεν κάνει την παραμικρή παραχώρηση. Η εκτέλεση των ομήρων προκαλεί την αιματηρή εισβολή του στρατού στο χωριό και την επιστροφή των χωρικών υπό την εξουσία των τσιφλικάδων.⁵ Τραγικό δείγμα μιας πολιτικής του «όλα ή τίποτα»: όλοι (ή σχεδόν όλοι) οι ήρωες πεθαίνουν, κι ο ίδιος ο Μεγαλέξαντρος σκοτώνεται και κατασπαράζεται (καθώς ο θανμασμός μετατρέπεται σε μίσος) από τους ίδιους εκείνους που είχε θελήσει να λυτρώσει απ' τη δουλεία. Στο χώμα, δεν απομένει πια από κείνον παρά μια λευκή γύψινη προτομή και μια κόκκινη κηλίδα αίμα. Οι χωρικοί, οι φτωχοί, οι ταπεινοί, δε λυτρώθηκαν, παρά το τόσο φιλόδοξο αρχικό πολιτικό σχέδιο. Αυτή η απουσία της απελευθέρωσης, μπορεί και υπονοείται από το σχήμα του κύκλου που παρεμβάλλεται επανειλημμένα στο εσωτερικό των πλάνων-σεκάνς και διαγράφεται είτε με τις μετακινήσεις των ηρώων (ιππήλατων, στο άνοιγμα της ταινίας· ο Μεγαλέξαντρος πάνω στο άσπρο του άλογο, να κάνει κύκλους μες στο ξέφωτο· οι χωρικοί να βαδίζουν σε κύκλους ή ημικύκλια) είτε με γενναιόδωρα πανοραμίκ (360, ακόμα και 540 μοιρών). Άλλωστε, οι μετακινήσεις των προσώπων θυμίζουν (σχεδόν όπως στις ταινίες του Miklos Jancs^{1/2}) χορογραφία – μια χορογραφία που απαντά σε μια επιθυμία αφαίρεσης την οποία ομολογεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, στην προσπάθειά του «να δείξει μια ιδεολογία εν εξελίξει και όχι το ρεαλισμό των πραγμάτων».

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος απευθύνει έτσι ένα «κατηγορώ» ενάντια σ' έναν άνθρωπο της Αριστεράς ο οποίος αποκόπτεται από την πραγματικότητα και διαχωρίζει τη θέση του απ' τις μάζες τις οποίες έχει αξίωση να κυβερνήσει χωρίς να τους ζητήσει τη γνώμη. Η άρνηση του διαλόγου και της επικοινωνίας ερμηνεύεται απ' τη μοναξιά και τη σιωπή που είναι σχεδόν μόνιμες στον ήρωα. Πράγματι, ο Μεγαλέξαντρος δεν προφέρει λέξεις παρά μόνο δύο φορές: στην αρχή, όταν αναφέρεται στην ανταλλαγή των ομήρων, και μετά τη συνοπτική διαδικασία του λαϊκού δικαστηρίου που ολοκληρώνεται με το θάνατο του εισαγγελέα, τον οποίο επιχειρεί να δικαιολογήσει μ' αυτές τις απλές λέξεις: «Έπρεπε... Έπρεπε...» Στην πραγματικότητα, ο μόνος άνθρωπος με τον οποίο προσπαθεί να επικοινωνήσει, είναι η γυναίκα του που δολοφονείται τη μέρα του γάμου τους και που το άσπρο νυφικό της το φυλάει πιστά.

Η πτυχή του ηθικοπλαστικού μύθου συνάγεται πεντακάθαρα απ' την ίδια την αφήγηση: ερχόμενη σε επαφή με την εξουσία, η ιδεολογία μπορεί να στραφεί ενάντια στον ίδιο της τον εαυτό, αν η καρδιά του ανθρώπου δεν αλλάζει. Κάθε άνθρωπος που απ' την άσκηση της εξουσίας μεταμορφώνεται σε δικτάτορα, όσο κι αν εντάσσει το πολιτικό του σχέδιο σε μια γραμμή της Δεξιάς ή της Αριστεράς, πάντα θα έχει την τάση να εξευτελίζει την αξιοπρέπεια των ταπεινών. Ένα εξαιρετικό σχετικό παράδειγμα δίνουν αισθητικές δομές μιας αφήγησης όπου μια εκπληκτική συνεργασία θεάτρου, ζωγραφικής και κινηματογράφου επιβεβαιώνει την απόλυτη υπεροχή της εικόνας επί του λόγου: «Είναι αλήθεια ότι έχω την τάση να βασίζομαι κατ' εξοχήν στην εικόνα για να προωθήσω τη δράση της ταινίας». Στις ταινίες όπου υπάρχουν πολλοί διάλογοι, «δεν αφήνονται να φανούν όλες οι δυνατότητες της εικόνας, όλο το βάρος του αμφίσημου».

Η επίδραση του θεάτρου είναι εδώ ολοφάνερη, όπως και στο Θίασο. Συμβολικά πρόσωπα: ο ίδιος ο Μεγαλέξαντρος, ο Δάσκαλος, η προγονή του ληστή, το μικρό αγόρι του χωριού, οι αναρχικοί. Μονόλογος προς την κάμερα, όπως στο θέατρο, από έναν ηθοποιό προς το κοινό: έχω κατά νουν την πρώτη σεκάνς, όπου ένας δευτερεύων χαρακτήρας, που δε θα ξαναεμφανιστεί, θυμίζει τη μοίρα του αληθινού Μεγαλέξαντρου· ή και τη σεκάνς όπου ο ληστής δικαιολογεί την καταδίκη σε θάνατο του εισαγγελέα. Τόνος φωνής και υποκριτική των ηθοποιών: η απαγγελία ορισμένων δευτερευόντων χαρακτήρων και ο τρόπος απομίμησης των κρίσεων επιληψίας προβάλλουν μια καθαρά θεατρική αισθητική. Τέλος, η ίδια η διάταξη των βασικών χαρακτήρων, στο εσωτερικό ορισμένων πλάνων-σεκάνς, μέσα σ' έναν κυκλικό χώρο, θυμίζει επακριβώς τη σκηνή ενός θεάτρου. Δύο σχετικά παραδείγματα είναι η εμφάνιση, στο φεγγαρόφωτο, του Μεγαλέξαντρου πάνω στο άσπρο του άλογο, μέσα στο σιωπηλό ξέφωτο, και η εκτέλεση αυτών που σήκωσαν ανάστημα στο ληστή.

Αν, όμως, όπως το συνηθίζει ο δημιουργός, η επιρροή του θεάτρου είναι εμφανής, εκείνη της ζωγραφικής εμφανίζεται εδώ πολύ πιο έντονη απ' ό,τι στις προηγούμενες ταινίες. Η εικαστική ομορφιά της ταινίας οφείλεται κατ' αρχάς στα ελληνικά τοπία, αλλά και στη σύνθεση των πλάνων και, κυρίως, στη χρήση χρωμάτων που χωρίζουν την αφήγηση σε δύο μεγάλα μέρη. Η άνοδος του ήρωα δίνεται με τονικότητες φωτεινές, πράσινες, καφετιές και γαλάζιες· η πτώση του, με αποχρώσεις πιο σκοτεινές, όπου παρεισφρέουν η βροχή και το χιόνι. Τόσο στα εξωτερικά όσο και στα εσωτερικά, ο Αγγελόπουλος παίζει συχνά με τη σύμπραξη τριών ξεχωριστών χρωμάτων απ' όπου αναβλύζει μια εκθαμβωτική ποίηση. Τη στιγμή της δεύτερης εμφάνισης του Μεγαλέξαντρου (σεκάνς του ξέφωτου,6 φωτισμένου απ' το χλομό φεγγαρόφωτο), το άλογο και η κουβέρτα του ληστή τρυπούν το μπλε της νύχτας με μια διπλή ερυθρόλευκη κηλίδα. Στη διάρκεια της σεκάνς όπου διακρίνουμε τα πρόβατα να κείτονται στο χόμα άψυχα, αφού, όπως φαίνεται, δηλητηριάστηκαν, ενώ οι χωρικοί, ασάλευτοι, κραυγάζουν τον πόνο τους, με την πλάτη γυρισμένη στην απόκρημνη όχθη (όπου νομίζουμε ότι βλέπουμε να διαγράφεται το περίγραμμα ενός ανθρώπινου προσώπου), το γλαυκό πράσινο του ποταμού έρχεται σε αντίθεση με τα λευκά τομάρια των νεκρών ζώων και τα μαύρα ρούχα των ανθρώπων. Κατά το πλάνο-σεκάνς της επιστροφής του Μεγαλέξαντρου στο σπίτι του, ο δημιουργός αποκαθιστά μια πολύ καθαρή αντίθεση ανάμεσα στο λευκό του νυφικού της χαμένης συζύγου, το μαύρο του πανωφοριού του ληστή και το κόκκινο της κουβέρτας που είναι απλωμένη στο κρεβάτι. Ωστόσο, θέατρο και ζωγραφική συγχωνεύονται μέσα στη χοάνη μιας θαυμάσιας αφήγησης, καθαρά κινηματογραφικής, που, μακριά απ' το κλασικό μοντάζ, στηρίζεται σε μια έξοχη χρήση του πλάνου-σεκάνς, στο εσωτερικό του οποίου η εναλλαγή των προσώπων αποκλείει τη μονοτονία. Άλλοτε τα πρόσωπα και η κάμερα είναι ακίνητα: για παράδειγμα, στο πλάνο-σεκάνς όπου ο μικρός Αλέξανδρος ρωτάει το δάσκαλο: «Εξουσία είναι...; Ιδιοκτησία είναι...;» Άλλοτε, αντίθετα, πρόσωπα και κάμερα μετακινούνται διαρκώς στο εσωτερικό του πλάνου-σεκάνς, όπως, π.χ. την Παραμονή Πρωτοχρονιάς του 1900, όπου τράβελινγκ και πανοραμίκ ενώνονται στις μετακινήσεις των ιπέων, μπροστά στα ανάκτορα των Αθηνών. Μια διαλεκτική της κινητικότητας και της ακινησίας διακρίνεται στους κόλπους των πλάνων-σεκάνς. Η κάμερα μπορεί να είναι ακίνητη, αλλά το πρόσωπο να κινείται: αυτό συμβαίνει στην πρώτη σεκάνς, όπου ο ηθοποιός προχωρεί αργά προς το μέρος μας, θυμίζοντας την ιστορική μοίρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Μερικές φορές πάλι, αντίστροφα, τα πρόσωπα μένουν ακίνητα, ενώ η κάμερα μετακινείται πολύ αργά. Ας θυμηθούμε το πολύ ωραίο πλάνο-σεκάνς, που φέρνει στο νου έναν αγνωστικιστικό «Μυστικό Δείπνο»: ένα μετωπικό καδράρισμα μας παρουσιάζει ένα μακρύ τραπέζι, σκεπασμένο μ' ένα λευκό σεντόνι, πίσω απ' το οποίο κάθονται ο Αλέξανδρος και οι σύντροφοί του, σαν τον Χριστό με τους Αποστόλους του. Στην αρχή, στο κάδρο είναι μόνο ο «κοσμαγάπητος ληστής». Σε λίγο, ένα αργό τράβελινγκ προς τα πίσω μάς εμφανίζει έναν έναν όλους τους συντρόφους του και, καθώς το τράβελινγκ συνεχίζεται, τους περιδεείς χωρικούς, καρφωμένους στη θέση τους, ενώ ακούγεται off: «Άγιε ψωμί, άγιε κρασί... κι Άγιε Γιώργη μου, φονιά...» (Έτσι ακριβώς ντεκουπάρει ο Αγγελόπουλος και τη σεκάνς με τα φαρμακωμένα πρόβατα.) Η διάταξη των προσώπων στο χώρο, η πρωτοκαθεδρία της εικόνας επί του λόγου, το αργό ζετύλιγμα του πραγματικού με το βλέμμα τής κάμερας, το ίδιο το περιεχόμενο του πλάνου που προσφέρεται για στοχασμό, θυμίζουν μια νέα μορφή του αρχαίου θεάτρου, ενταγμένη σε μια κινηματογραφική αφήγηση.

Συχνότερα, ωστόσο, στο εσωτερικό του ίδιου πλάνου-σεκάνς, ο δημιουργός εναλλάσσει την ακινησία ή/και την κινητικότητα της κάμερας και των προσώπων. Θα δώσω για παράδειγμα αυτό που θ' αποκαλέσω «σεκάνς του κρεμασμένου» και που εντάσσεται στο πρώτο τέταρτο της ταινίας. Ο Αλέξανδρος έχει φτάσει στο χωριό του κι αποφασίζει να επιστρέψει στην κυβέρνηση των Αθηνών όχι τους ομήρους του, αλλά τις συντρόφους τους. Στην αρχή έχουμε το γενικό πλάνο της πλατείας του χωριού. Στα αριστερά του κάδρου, ένας άντρας είναι κρεμασμένος απ' το πιο ψηλό κλαδί ενός δέντρου. Το πλάνο-σεκάνς ζωντανεύει: ληστές πάνε κι έρχονται, μπαίνουν στο κάδρο στρατιώτες, κι ύστερα άμαξες όπου τρέχουν να χωθούν οι γυναίκες των ομήρων. Η κάμερα, ενώ στην αρχή ήταν εντελώς ακίνητη, αρχίζει να κινείται ανεπαίσθητα, για να τονίσει, σε αρμονία μ' ένα «παιχνίδι» με το βάθος πεδίου, τις μετακινήσεις των προσώπων.

Αυτή η διαλεκτική της κίνησης και της ακινησίας καθορίζει (όπως, άλλωστε, και στο έργο του Miklos Jancs^{1/2}, ιδιαίτερα απ' τον Κόκκινο ψαλμό και μετά) ένα μοντάζ ριζικά διαφορετικό απ' το κλασικό· ένα μοντάζ κατά κάποιο τρόπο εντός του πλάνου-σεκάνς, που χωρίζει το πλάνο-σεκάνς σε ενότητες και

στηρίζεται στις εναλλασσόμενες θέσεις των ηθοποιών και στις κινήσεις της κάμερας (τράβελινγκ και πανοραμικό). Αυτές οι κινήσεις, συχνά διαπλάθουν το χώρο, εγκολλώντας του τα πρόσωπα, ακίνητα ή μη. Τον βασικό ρόλο που έπαιξε ο χρόνος στο Θίασο και τους Κυνηγούς, αναλαμβάνει εδώ ο χώρος. Σε πολλές σεκάνς, η ομορφιά της ταινίας οφείλεται και σε μια εξερεύνηση του χώρου από την –κινούμενη– κάμερα, μέσα σε πλάνα συνόλου με μεγάλο βάθος πεδίου. Περιτριγυρισμένο από λόφους, σαν απομονωμένο από τον κόσμο, ένα χωριό της Μακεδονίας⁷ δονείται κάτω από το βλέμμα μας μέσα σ' αυτή την αντιπαράθεση μιας ιδεολογίας και της εξουσίας. Ο Αγγελόπουλος, για ν' αναπτύξει την παραβολή του, αρέσκεται να προστρέχει στην αφαίρεση, αλλά στηριζόμενος στο πραγματικό: «[...] έχω ανάγκη από ένα πρώτο επίπεδο ρεαλισμού, χάρη στο οποίο το φανταστικό μπορεί να φωτιστεί». Με τις στέγες του από σχιστόλιθο, τις πέτρες του γυαλισμένες και μαυρισμένες από τους αιώνες, τα πλατιά, στρογγυλά λιθόστρωτα των δρόμων του, μουσκεμένα απ' τη βροχή και τη λάσπη, το χωριό μάς γίνεται γρήγορα οικείο. Όμως η απουσία κοντινών πλάνων, η απόσταση που παρατηρείται διαρκώς ανάμεσα στην κάμερα και τα πρόσωπα, παράγουν μια εντύπωση αντίθετη της «αποστασιοποίησης»: μια έκκληση στην ελευθερία κρίσης μας. Αυτή θα πρέπει επίσης ν' ασκηθεί ώστε να καταλάβουμε αυτό που εκτυλίσσεται στο χώρο off: δηλαδή, σε ό,τι το πλάνο-σεκάνς δεν δείχνει, αλλά μας αφήνει να το μαντέψουμε. Έτσι, η θανάτωση των ομήρων δίνεται με την έξοδο απ' το κάδρο του Μεγαλέξαντρου, με τη σπάθα στο χέρι, κι ύστερα (μετά από κάποιο χρόνο αναμονής μέσα στο ίδιο πλάνο-σεκάνς) απ' την επιστροφή του ληστή στο κάδρο, με τη σπάθα αιματοβαμμένη.

Το ίδιο το μήκος των πολλών πλάνων-σεκάνς εισάγει το στοιχείο του χρόνου στο χώρο, χαρίζοντας στο θεατή όλη την άνεση ν' αποκρυπτογραφήσει ελεύθερα τη σημασία μιας δράσης που εκτυλίσσεται πάνω σ' έναν – αργό κατά κανόνα– ρυθμό. Επιπλέον, η ίδια η φύση του πλάνου-σεκάνς επιτρέπει στο σκηνοθέτη να επικαλεστεί μια διάρκεια που διαστέλλει το χρόνο, είτε αναπτύσσοντας φυσικά τω τρόπω τους «νεκρούς χρόνους» που απαλείφονται απ' την έλλειψη⁸ στο κλασικό μοντάζ (βλ. τη σεκάνς όπου ο Μεγαλέξαντρος διατάζει τους συντρόφους του να ξαναβάλουν σε λειτουργία το ρολόι του χωριού), είτε ταυτίζοντας το χρόνο της μυθοπλασίας με αυτόν της πραγματικότητας (η φυσιολογική εξέλιξη του εξιστορούμενου γεγονότος). Από αυτή την άποψη, δύο πλάνα-σεκάνς έχουν ιδιαίτερη σημασία. Το πρώτο, στην αρχή της ταινίας, είναι εκείνο της απόδρασης των ληστών, την οποία μια κάμερα παντογνώστρια, ακίνητη και σε καλό σημείο τοποθετημένη, μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε σαν να ήμασταν εκεί, μ' εκείνες τις πόρτες που ανοίγουν διαδοχικά, τις σκιές που τρυπώνουν στον μισοσκότεινο διάδρομο της φυλακής πριν εξαφανιστούν, σε βάθος πεδίου, μέσα σε μια φωτεινή άλω που οδηγεί στην ελευθερία. Το δεύτερο, που ακολουθεί λίγο αργότερα, είναι εκείνο της απαγωγής των βρετανών διπλωματών που έχουν έρθει, εις μνήμην του Λόρδου Βύρωνα, ν' αγναντέψουν την ανατολή, χαράματα του 20ού αιώνα, ανάμεσα στα ερείπια του ναού του Ποσειδώνα, στο Σούνιο. Ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει ένα διπλό εφέ (σασπένς και έκπληξη) παίζοντας με το βάθος πεδίου, με την κίνηση των προσώπων στο χώρο, με την οπισθοχώρηση των Βρετανών για κάποιο λόγο που παραμένει άγνωστος, με μια αναμονή που μοιάζει να επιμηκύνεται επ' αόριστον, προκαλώντας κάπου κάπου ερωτηματικά και αμφιβολίες τόσο στην αφήγηση όσο και σε μας τους ίδιους, και, τέλος, με την είσοδο στο πλάνο του ληστή, καβάλα στο άσπρο του άλογο κι ακολουθούμενο από τους συντρόφους του.

Στο τέλος του έργου, ο Αγγελόπουλος συστέλλει το χρόνο με τη βοήθεια μιας έλλειψης φορτωμένης έμμεσα με προσδοκία. Ο καλύτερος μαθητής του δάσκαλου, ο έφηβος, λέγεται κι αυτός Αλέξανδρος. Στο πρόσωπό του ο σκηνοθέτης συμβολίζει την ελπίδα:

«Σκέφτηκα πως, κι αν πέθανε ο μύθος, η ελπίδα πρέπει να υπάρχει. Κι αυτή η ελπίδα είναι η νέα γενιά. Ο μικρός Αλέξανδρος έζησε την αποτυχημένη εμπειρία, έχει ιστορική μνήμη, αλλά είναι ένας άνθρωπος στο ύψος του ανθρώπου· ένα συνηθισμένο πρόσωπο που δέχτηκε ένα τραύμα το οποίο θα του επιτρέψει, ίσως, να βρει έναν καινούργιο δρόμο».¹

Χτυπημένος κατάστηθα όταν ο στρατός εισβάλλει στο χωριό, καβαλάει ένα άλογο, που το οδηγεί έξω απ' το χωριό κι έξω απ' το χρόνο, κι ύστερα, στην τελευταία (και πολύ σύντομη) σεκάνς, το επανεμφανίζει στην εποχή μας, σ' ένα πλάτωμα πάνω απ' την Αθήνα. Ο ήλιος θ' ανατείλει όπου να 'ναι πάνω σε μια νέα πολιτική εμπειρία που την εμπιστεύτηκαν σ' έναν νέο Αλέξανδρο, ο οποίος προχωρεί προς την πόλη έτοιμος να θέσει ερωτήματα κι όχι να επιβάλλει έτοιμες απαντήσεις, ικανός να ξαναζωντανέψουν τη δικτατορία. Παρ' όλα αυτά, η ήττα της ιδεολογίας, παγιδευμένης στη γοητεία που ασκεί η εξουσία, αφήνει να σωθεί μια μικρή ελπίδα.

Εδώ, το φανταστικό και το πραγματικό ενώνονται άρρηκτα. Από αυτή την άποψη, Ο Μεγαλέξαντρος συγγενεύει όχι τόσο με τους Κινηγούς, όπου το πραγματευόμενο φανταστικό ήταν εκείνο της αστικής τάξης, όσο με το Θίασο, όπου εκφραζόταν (κατά τα λόγια του σκηνοθέτη) ένα «λαϊκό φανταστικό», πόσο μάλλον μια «λαϊκή τέχνη». Το Ταξίδι στα Κύθηρα θα επιβεβαιώσει την επιβολή του φανταστικού επί του πραγματικού, όσο κι εκείνην της απογοήτευσης επί της ελπίδας.

1. Αγγελόπουλος, σε συνομιλία με τον Michel Ciment («Positif», τχ. 250, Ιανουάριος 1982).
2. Πώς εξηγείται η απόδραση του Αλέξανδρου και των συντρόφων του; Ποιος την οργάνωσε; Η αφήγηση της ταινίας δεν επιτρέπει απάντηση σ' αυτά τα ερωτήματα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης λέει: «Μπορούμε να σκεφτούμε ότι οι τσιφλικάδες διευκόλυναν την απόδρασή του, για να δημιουργήσουν μια σύγκρουση κορυφής που θα τους εξυπηρετούσε. Μπορούμε να το σκεφτούμε, αλλά δεν είναι ανάγκη να το πω. Θα μπορούσε κάλλιστα να πρόκειται και για κάτι άλλο. Αυτό που έχει σημασία, είναι πως έφυγε μυστηριωδώς» (ό.π.) Εξ ου και η γοητεία που ασκεί ο «κοσμαγάπητος ληστής» στους χωρικούς – και που την εκμεταλλεύεται.
3. Αυτό το πλάνο-σεκάνς το εμπνεύστηκε ο Αγγελόπουλος απ' το ελληνικό Θέατρο Σκιών: «[ερχόταν] με το κράνος του, την εκτός χρόνου φορεσιά του [...] να σκοτώσει το Κακό, το δράκοντα που τρομοκρατούσε τη χώρα, και μεταμορφωνόταν σ' έναν άλλο Άι-Γιώργη» (ό.π.)
4. «Αυτή η προσωπικότητα δε μιλάει, όχι γιατί είναι απύσχα, όπως ο Salvatore Giuliano στην ταινία του Rosi, αλλά γιατί δεν επικοινωνεί με τους άλλους. Όταν προσπαθεί να μιλήσει, παθαίνει κρίση επιληψίας. Ξέρετε ότι, σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, η επιληψία ήταν η αρρώστια των ηρώων, γιατί δεν μπορούσε να εξηγηθεί; Είναι κάτι σαν τρέλα: στη διάρκεια μιας κρίσης, ο επιληπτικός θέλει να φτάσει το Θεό, κι αντί γι' αυτό, δέχεται χτύπημα. Το δέχεται σαν ποινή που επιβάλλεται σ' όποιον ζητάει να υπερβεί τα ανθρώπινα...» (Αγγελόπουλος, ό.π.)
5. Ένα σύντομο πλάνο-σεκάνς μάς παρουσιάζει τον έναν απ' αυτούς, κοντόχοντρο, καθισμένο σαν πασάς σε μια ξύλινη καρέκλα, στη μέση μιας τεράστιας έρημης έκτασης – «μια στιγμή σκιτσαρισμένη αλά Grosz» (όπως σημειώνει ο François Ramasse στο «Positif», τχ. 262, Δεκέμβριος 1982).
6. Όπου η μουσική επένδυση, εμπνευσμένη από μια βυζαντινή θρησκευτική μουσική για σολίστες και χορωδία (βλ. «Positif», τχ. 250), ενώνει στο φωτισμό και στο παιχνίδι των χρωμάτων, συμβάλλει στο να τονίσει τον χαρισματικό χαρακτήρα μιας αποστολής που ο ληστής θα την προδώσει.
7. Το Δοτσικό [βλ. Brizio Montinaro, «Σημειώσεις από τα γυρίσματα του Μεγαλέξαντρου» («Positif», τχ. 250)].
8. Εδώ (και όπου αλλού στο κείμενο), με τη γεωμετρική έννοια. (Σ.τ.Μ.)

*«Études Cinematographiques», 142-145, 1995.
Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Σοφία Σκουλικάρη.*