

# Μια ποιητική της Ιστορίας

του Barthélémy Amengual

Σκυφτή στο εργόχειρό μου, αναμετρώντας το άσκοπο των γεγονότων,  
το άσκοπο του ίδιου του κεντήματος  
– μη σταματώντας ωστόσο να κεντάω...  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ, *Χρυσόθεμις*

Αν κάποιος μας καλούσε να καταθέσουμε τους λόγους που στοιχειοθετούν τη θαυμαστή ιδιαιτερότητα του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου, εγώ θα πρότεινα δύο: πρώτον, αυτό το έργο αναπτύσσει, στα πλαίσια της πραγματικότητας και στα πλαίσια της ποίησης, ένα στοχασμό τόσο επικό όσο και λυρικό σε σχέση με την Ιστορία της Ελλάδας και με την Ελλάδα μέσα στην Ιστορία· και δεύτερον, ασκείται μέσα από μια *ρεαλιστική* γραφή, η οποία συνδυάζει τον κινηματογράφο με το θέατρο, ενσωματώνοντας το δεύτερο στον πρώτο, με σκοπό μια πρωτότυπη αντίληψη της ιστορικής πραγματικότητας, της πραγματικότητας όπως τη συλλαμβάνει η Ιστορία. Όχι μόνο νόηση, αλλά και αντίληψη. Κατανόηση διά της συμμετοχής.

Η ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας (όπως την απεικονίζει ο Αγγελόπουλος) συγγέεται με την ιστορία μιας ατέλειωτης προδοσίας: αυτής της άρχουσας τάξης· την ιστορία μακροχρονίων παθών: αυτών των καταπιεσμένων τάξεων· ενός –εν τέλει αμφίβολου– αγώνα: αυτού των ανταρτών και των επαναστατών· μιας σχεδόν γενικευμένης «πολιτικής νεύρωσης». Εξ ου και η διπλή κίνηση όλων των ταινιών του: ελεγεία, διθύραμβος, χορός φιλίας και μνήμης – για τα θύματα και τους νικημένους· χλευασμός, λίβελλος, αδυσώπητο «κατηγορώ» – για τους δήμιους και τους νικητές. (Κίνηση διπλή, αλλά μία: ό,τι για τους μεν είναι ελεγεία, για τους άλλους είναι κόλαφος.) Εξ ου, επίσης, και η ενεργητικότητα και η πολιτική αποτελεσματικότητα αυτών της αναστάσεων ενός διαρκώς παρόντος παρελθόντος.

Παρ' όλα αυτά, ο ρεαλισμός υποχρεώνει. Είτε στη μία όχθη είτε στην άλλη, είτε θετικά είτε αρνητικά, οι ήρωες του Αγγελόπουλου εκφεύγουν του μανιχαϊσμού. Κάτι αμυδρά αθώο παραμένει εντός τους (ακόμα και στους χειρότερους απ' αυτούς): δεν διακυβεύεται η «φύση» τους, παρά μόνο η κοινωνική τους τάξη και το βάρος των ιδεολογιών. Δεν είναι τύποι, αλλά, αντίθετα, όντα ολοζώντανα – ελεύθερα και προσδιορισμένα όπως όλα τα ζωντανά όντα. Δεν είναι φορείς ιδεών, όπως πολλές φορές έχει ειπωθεί, αλλά συλλογικών δυνάμεων που τους εμψυχώνουν και τους υπερβαίνουν. (Αυτές οι δυνάμεις, όντας ανταγωνιστικές, είναι μανιχαϊστικές.<sup>1</sup>) Υπάρχει πολύς Brecht στον Αγγελόπουλο (το παραδέχεται κι ο ίδιος αυτό), μα ούτε ο Renoir ή ο Visconti απουσιάζουν.

Στην *Αναπαράσταση*, την πρώτη του ταινία (1970), με το πρόσχημα της εξακρίβωσης, της μαρτυρίας, της αστυνομικής έρευνας, ο Αγγελόπουλος καταγγέλλει ένα κοινωνικό καθεστώς που ερημώνει και εξαθλιώνει την ύπαιθρο, κι εξαναγκάζει σε διαρκή εξωτερική μετανάστευση το ένα πέμπτο του ενεργού πληθυσμού της χώρας, ενώ, στις *Μέρες του '36*, αποσυναρμολογεί το μηχανισμό του φασιστικού πραξικοπήματος του στρατηγού Μεταξά. Εδώ, η κάμερα μένει κατά βάσιν από την πλευρά της εξουσίας· στο *Θίασο*, που η δράση του καλύπτει ένα χρονικό διάστημα από το 1939 μέχρι το 1952, περνά στην πλευρά του λαού, των αντιστασιακών, των δοσίλογων, των ανταρτών, των κομμουνιστών ή των φασιστών· στους *Κυνηγούς*, εγκλωβίζεται μέσα στις φαντασιώσεις και τους φόβους της κυρίαρχης, αλλά πάντα ανήσυχης, αστικής τάξης. Μετά από ένα συλλογικό ψυχόδραμα, η αστική τάξη ξαναθάβει (το 1976) το ματωμένο πτώμα ενός αντάρτη που εξαφανίστηκε το 1949. Η αντίδραση, επίμονη, σκοτώνει ακόμα και τους νεκρούς της.<sup>2</sup> Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ο φακός συνοδεύει ξανά τους νικημένους. Ο γερο-Σπύρος, «αριστερός» αγωνιστής στον Εμφύλιο, επιστρέφει μετά από 32 χρόνια εξορία σε μια Ελλάδα που προσπαθεί να ξεχάσει. Το 1983, όλος ο κόσμος (κι όχι μόνο η αντίδραση) αρνείται το ψυχόδραμα. Το φάντασμα της επανάστασης (ο όρος είναι του σκηνοθέτη), είναι από τότε ξορκισμένο. Δεν είναι πια παρά ένας αμίλητος γέρος που ούτε φοβίζει ούτε ενοχοποιεί κανέναν. Η τραγωδία, που είχε συνοδέψει ολόκληρη την ιστορία του ελληνικού λαού ως ο αντίποδας των προσδοκιών του, παραχωρεί τη θέση της σ' ένα είδος «λευκής» απελπισίας, μιας κενής ελπίδας. Τότε, ήταν ομαδική· τώρα, δεν αγγίζει παρά μεμονωμένα άτομα. Πρέπει να πούμε ότι μεταξύ των *Κυνηγών* (1976-77) και του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* (1984) πέρασαν 8 χρόνια γεμάτα σημαντικά γεγονότα. Αν, κατά το σκηνοθέτη, το γενικό αίσθημα μετά τη Μεταπολίτευση (1974) είναι ότι «...η δικτατορία δεν υπάρχει πια, αλλά η κατάσταση δεν άλλαξε: η Δεξιά είναι αυτή που βασιλεύει απ' τον Εμφύλιο και μετά, και, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, κυβερνά τη χώρα. [...] Αυτή η δημοκρατία για την οποία μιλάμε, είναι μια κοινοβουλευτική δικτατορία»,<sup>3</sup> στην «εξομαλυμμένη» Ελλάδα του 1983, που έχει παραδοθεί στο φιλελευθερισμό, που έχει επηρεαστεί κι αυτή απ' τον καταναλωτισμό και την κρίση των ιδεολογιών, «τα προβλήματα είναι διαφορετικά... είναι προβλήματα έλλειψης. Δεν ξέρεις από πού να πιαστείς...»<sup>4</sup>

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου, πραγματικά έργα τέχνης, είναι αυτοσκοποί. Έχουν μια αυτόφωτη αξία και, επομένως, έχουν εξασφαλίσει τη διαχρονικότητα. Είναι καλλιτεχνικά έργα, αλλά και πολιτικές πράξεις, όπως θα το περίμενε κανείς από έναν πολιτικό κινηματογραφιστή, έναν στρατευμένο καλλιτέχνη. Για να χρησιμοποιήσουμε τη νομική γλώσσα, θα λέγαμε ότι επιμένει να ξανανοίγει και να ερευνά υποθέσεις που έχουν πάει στο αρχείο. Εκτός από τη δίκη των υπευθύνων της ελληνικής τραγωδίας, ασκεί κάτι σαν εθνική ψυχοθεραπεία, σαν πολιτική ψυχανάλυση, που το πιο σημαντικό της επίτευγμα θα είναι το να τελειωθεί διά της ποιήσεως: «...αυτή η ψυχανάλυση δεν υφίσταται επιστημονικά· πρόκειται για μια σκόπιμη ποιητική επιλογή».<sup>4</sup> Η δικτατορία, η αστική τάξη, ένα τμήμα του λαού, οι «ανανήψαντες» αγωνιστές, αυτοί που ο Αγγελόπουλος τους αποκαλεί «υποταγμένη Αριστερά»,<sup>5</sup> απέφευγαν την αλήθεια σχετικά με το παρελθόν τους: «Αυτό που θέλουν να θάψουν, είναι ο φόβος τους, η Ιστορία, η ιστορική τύψη».<sup>5</sup> Το καθεστώς επέβαλλε αυτές τις παραπλανητικές εκδοχές, αποκρύβοντας ό,τι δεν εξυπηρετούσε τον φρενήρη αντικομμουνισμό του.

Ο Αγγελόπουλος αντιστρέφει αυτή τη στρατηγική της άρνησης και του ψεύδους: *Ο θίασος* «ήταν πράγματι ένα κεφάλαιο της επισήμως παραγκωνισμένης Ιστορίας»<sup>3</sup>, αλλά ήδη η *Αναπαράσταση* αποτελεί την αφήγηση μιας διπλής έρευνας που όχι μόνο δεν σημειώνει την παραμικρή πρόοδο, αλλά προσπερνά και τα πραγματικά προβλήματα, στις *Μέρες του '36*, η απαγορευμένη Ιστορία αποκαλύπτεται ως απαγορευμένη («Καθετί σημαντικό λέγεται πίσω απ' τις πόρτες ή στο τηλέφωνο, ή δε λέγεται καθόλου, ή λέγεται ψιθυριστά»<sup>6</sup>), με το εξαιρετικό αποτέλεσμα, «η δικτατορία να είναι καταγεγραμμένη ακόμα και στη μορφή της ταινίας»,<sup>6</sup> καθώς η σκηνοθεσία ενσωματώνει τη σημερινή δικτατορία στην τοιχογραφία της χθεσινής.

*Οι κυνηγοί* θίγουν το θέμα της ιστορικής νεύρωσης της αστικής τάξης. Το κυνήγι δίνει σ' ένα δείγμα αντιπροσωπευτικών ατόμων την ευκαιρία να εξωτερικεύσουν την αγωνία τους σχετικά με μια πιθανή επιστροφή της Επανάστασης: «...αυτή η συνάντηση είναι μια πολιτική ασθένεια [...] γεμάτη φαντασιώσεις».<sup>5</sup> Η νεύρωση είναι χρήσιμη στον νευρωτικό: του παρέχει κάποια ισορροπία, τη δυνατότητα να συνεχίσει να ζει χωρίς να χρειαστεί ν' αλλάξει. Όθεν, η αστική τάξη καλλιεργεί την τρομοκρατία που αποτελεί γι' αυτήν αποτελεσματικό πολιτικό φόβητρο. Έμφοβη, το χρησιμοποιεί για να εκφοβίσει. Όμως δεν υπάρχει λογική διέξοδος από αυτή την αντίφαση, παρά μόνο η βία και η υστερία. Η Γυναίκα του Στρατιωτικού καταλαμβάνεται από σπασμούς (στην αρχή, τελετουργικά, με θεατρικότητα, όπως στις εκστατικές λατρείες) και προσφέρεται φανταστικά στο βασιλιά. «Ζητά [λέει ο Αγγελόπουλος] ένα είδος μαγικής βοήθειας»,<sup>3</sup> κι ο οργανισμός της μοιράζεται απ' όλους τους παρόντες. Πατέρας, Θεός, Βασιλιάς: θεσμοί στους οποίους ο φασισμός έδωσε τις μορφές του *duce*, του *führer* ή, πιο «ταπεινά», σε μια κοινωνία που έχει παραμείνει κατ' εξοχήν πατριαρχική, της στρατιωτικής χούντας. Γνωρίζουμε (τουλάχιστον από τον Reich και τον Fromm) ότι το σεξ έχει άμεση σχέση με την πολιτική. Διαμέσου του σεξουαλικού, όλες οι ταινίες του Αγγελόπουλου το επιβεβαιώνουν αυτό λίγο-πολύ: το πιο προσωπικό διαπλέκεται με το κοινωνικό, συμμετέχει στην πολιτικο-ιδεολογική στιγμή, συναντά την Ιστορία.

Όπως η δικτατορία στη σκηνοθεσία της ταινίας *Μέρες του '36*, έτσι και η νεύρωση πολυτελείας της αστικής τάξης εγγράφεται στη δομή των *Κυνηγών*. Ονειρική ταινία («η πιο παράξενη που έχω κάνει μέχρι σήμερα», εξομολογείται ο δημιουργός<sup>5</sup>), που θα μπορούσαμε κάλλιστα να την παρομοιάσουμε με τον *Εξολοθρευτή άγγελο*<sup>7</sup> (γιατί όχι και με ταινίες του Alain Resnais;) κι όπου οι φαντασιώσεις έχουν την αναπόδραστη προφάνεια του πραγματικού. Άραγε, δεν είναι αυτές οι ίδιες, αν όχι η πραγματικότητα, τουλάχιστον μία από τις βασικές κινητήριες δυνάμεις της; *Οι κυνηγοί* θέτουν επί τάπητος άλλο ένα τυπικό στρατήγημα της εξουσίας: η κυρίαρχη τάξη, πρώτα συγκαλύπτει το ενοχλητικό συμβάν (εδώ, η ανακάλυψη του πτώματος ενός αντάρτη): στη συνέχεια, προ της απειλητικής αντίστασης του γεγονότος, επικαλείται τις δυνάμεις καταστολής (εδώ, το βασιλιά): τελικά, αρνείται το γεγονός (εδώ, ο αντάρτης θάβεται ξανά και η υπόθεση πηγαίνει στο αρχείο). Μα και το *Ταξίδι στα Κύθηρα* αποτελεί, με τον τρόπο του, την ιστορία μιας υπόθεσης που ανοίχτηκε ξανά, κι έπειτα αρχαιοθετήθηκε. Αμίλητος ή όχι, ο γερο-Σπύρος, και μόνο που επιστρέφει, καθίζει στο σκαμνί την παρούσα πολιτική τάξη. Είναι ο αντάρτης του 1949 που, αυτή τη φορά, δε βγήκε απ' το χιόνι, αλλά απ' την εξορία. Δεν θα μπει στο χώμα, αλλά θ' αφεθεί να τον πάρει η θάλασσα, πέρα απ' τα χωρικά ύδατα. – Ποιος τον αποκλείει, ποιος τον διαγράφει για δεύτερη φορά; – Ο νόμος, η τάξη, οι Αρχές. – Πάλι η αστική τάξη; – Η αστική τάξη και –επειδή βρισκόμαστε στο 1984– μια θέληση οιονεί οικουμενική, η γενική συναίνεση που απαιτεί να γυρίσει οριστικά αυτή η σελίδα Ιστορίας.<sup>8</sup>

Επειδή ακριβώς είναι πολιτικός, ο «ιστορικός» κινηματογράφος του Αγγελόπουλου επαναποθετεί το παρελθόν στο παρόν. Η φράση «Το πολιτικό παρόν δεν είναι ξένο προς το ιστορικό παρελθόν»<sup>3</sup> επανέρχεται διαλεκτικά. Στο τέλος του *Μεγαλέξαντρου*, που διαδραματίζεται στις αρχές του αιώνα μας, ο μικρός Αλέξανδρος, καβάλα σ' ένα μουλάρι, μπαίνει σε μια σύγχρονη Αθήνα, φωτισμένη με νέον. Στις *Μέρες του '36*, η τελετή θεμελίωσης του Ολυμπιακού Σταδίου έχει γυριστεί με φόντο μια σύγχρονη γειτονιά της Αθήνας. Η πρώτη σεκάνς του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*,

γυρισμένη σε μια νυχτερινή, επαρχιώτικη Αθήνα, κατά τη γερμανική κατοχή, τελειώνει χάραμα, σε μια σύγχρονη Αθήνα, όλο ατσάλι και τσιμέντο. Απεναντίας, *Ο θίασος*, ταινία του 1975, διατρέχει την ελληνική Ιστορία από το 1939 ως το 1952, και η Ελλάδα από το 1952 ως το 1975, αν και δεν δείχνεται ποτέ, δεν παύει να είναι συνεχώς παρούσα.

Οι ταινίες είναι στον ενεστώτα χρόνο, κι ας μιλούν για το παρελθόν, κι ας εκτυλίσσονται στο παρελθόν. Όμως, υπάρχουν διαφορετικοί «ενεστώτες». *Οι κληρονομήτριες* είναι μια ταινία του 1977, που διαδραματίζεται το 1977. Τα γεγονότα ανήκουν στο παρελθόν, αλλά, στην ταινία, υπάρχουν αποκλειστικά και μόνο στο επίπεδο των φαντασιώσεων, οι οποίες ανήκουν στο παρόν. *Ο θίασος*, ταινία του 1975, ζυμώνει είκοσι πέντε χρόνια Ιστορία στον ενεστώτα της αφήγησης: το έτος 1952. Εδώ, η αφηγηματική αποδόμηση βρίσκει την ωραιότερη νομιμότητά της, και τα φλασμπάκ του Αγγελόπουλου, την εξάισια αποτελεσματικότητά τους (ψευδο-φλασμπάκ, βέβαια, που δε λειτουργούν ως αφετηρίες διήγησης γεγονότων του παρελθόντος, που δεν οδηγούν, ως συνήθως, την αφήγηση προς τα πίσω, ανοίγοντας ένα συρτάρι για να το ξανακλείσουν σε λίγο, αλλά, κατά κάποιο τρόπο, την ξαναοδηγούν σε νέες αφετηρίες, που της δίνουν την ευκαιρία για νέες εκκινήσεις – δεν είναι η διήγηση που αλλάζει χρόνο, αλλά ο χώρος της δράσης που αλλάζει εποχή<sup>9</sup>). Τα φλασμπάκ, εκκεντρώνοντας την οπτική, ανατρέποντας τη χρονολογική σειρά και δίνοντας στα «παρόντα» έναν σχετικό χαρακτήρα, αφήνουν στο θεατή ένα και μόνο σταθερό σημείο: το σήμερα.

Αυτό που κάνει το έργο του Αγγελόπουλου να ξεχωρίζει, που του προσδίδει την πάσχουσα διάστασή του και μια κάποια συγγένεια με το έργο του πρώιμου Wajda, είναι η έκφραση και η απομυθοποίηση του «τραύματος της επανάστασης». Σ' όλες του τις ταινίες βαραίνουν –σπαραχτικές– η θλίψη και η νοσταλγία της επανάστασης, του μεγάλου ονείρου που προδόθηκε και εκτρώθηκε. Για τον «ανανήψαντα» κομμουνιστή των *Κληρονομητριών*, για την «υποταγμένη Αριστερά», ο Αγγελόπουλος τονίζει ότι διατήρησαν «σαν τραύμα, σαν ανοιχτή πληγή, αυτή τη χαμένη επανάσταση»<sup>5</sup> για τον Ποιητή, που αγωνίστηκε στην Ισπανία με τις Διεθνείς Ταξιαρχίες και που τον βρίσκουμε να 'χει τρελαθεί στο τέλος του *Θίασου*, ότι «έχει μείνει στο 1944 και κάνει μια συνεχή μετάθεση του '44 προς τα μπρος: μian ατελείωτη προβολή του '44 προς το μέλλον».<sup>10</sup> Έτσι κι ο γερο-Σπύρος του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*: «ξεκρέμαστος» στη μεταμορφωμένη πραγματικότητα της σύγχρονης Ελλάδας, έχει μείνει κι αυτός στο 1949, χρονιά της εξορίας του. Κι άλλοι μεγάλοι κινηματογραφιστές έχουν σκιαγραφήσει, αν όχι αναλύσει, αυτό το τραύμα, αυτή την αδυναμία πολιτικο-οικονομικής προσαρμογής: ο Resnais στο *Ο πόλεμος τελείωσε* (1966), ο Losey στους *Δρόμους του Νότου* (1978), οι Αδελφοί Τανιανί στο *Ο Σαν Μικέλε είχε έναν κόκορα* (1971). Καμιά απ' αυτές (εκτός, ίσως, απ' την τρίτη) δεν έφτασε την έντονη και συγκλονιστική ανθρωπιά των ταινιών του Αγγελόπουλου.

Η Ιστορία υπαγορεύει στον κινηματογραφιστή τα δύο μεγάλα του θέματα: το χρόνο και τη/τις μνήμη/ες. Ο χρόνος είναι το σώμα και ο τόπος της Ιστορίας: η μνήμη, η ανθρώπινη μορφή του χρόνου. Η μνήμη είναι ο γραμματικός του χρόνου, μα και το παλίμψηστό του. Το τελευταίο πλάνο της *Αναπαράστασης* αναπαράγει το πρώτο. *Ο θίασος* ολοκληρώνεται το 1952 εκεί όπου είχε αρχίσει, το 1932: στον σιδηροδρομικό σταθμό του Αιγίου. Όλοι οι ηθοποιοί είναι εκεί, ακόμα και οι απόντες: αυτοί που έχουν πεθάνει ή αποχωρήσει. «Είναι σαν μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία, όπου είναι ήδη αποτυπωμένο και το μέλλον»<sup>10</sup> ή: «Όλη η ταινία [κι η Ιστορία, ο χρόνος] είναι συγκεντρωμένη σ' αυτό το τελευταίο πλάνο».<sup>6</sup> Είναι μια μνήμη-μίτος που κρατάμε και τις δυο της άκρες. Στον *Μεγαλέξαντρο*, ο ληστής ξαναβάζει σε λειτουργία το ρολόι της πλατείας του χωριού που έσπασαν φεύγοντας οι αναρχικοί, γιατί η ουτοπία μπορεί να είναι εκτός χρόνου, όχι όμως και η Ιστορία. Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* ανοίγει με τις περιστροφές ενός γαλαξία (χρόνος του σύμπαντος) και με μια εικόνα παιδικής ηλικίας – όνειρο ή ανάμνηση (χρόνος των ανθρώπων). Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου πλάθει το χρόνο με θαυμαστό τρόπο. Λυκαυγές, λυκόφως, πρώτη μέρα του χρόνου (*Οι κληρονομήτριες*), του αιώνα (*Ο Μεγαλέξαντρος*) – ο κοσμικός χρόνος ρυθμίζει τον ανθρώπινο.

Στον Αγγελόπουλο, ο χρόνος, που δεν είναι παρά η κοίτη κάθε αλλαγής, εκδηλώνεται μεταξύ αρχής και τέλους του ίδιου πλάνου-σεκάνς. Αν το πλάνο έχει αρχίσει σούρουπο, ολοκληρώνεται την αυγή: αν έχει αρχίσει σ' έναν τόπο, εκβάλλει σ' έναν εντελώς διαφορετικό: αν σε μια εποχή, καταλήγει σε μian άλλη. Ο χρόνος πηγάζει και κυλά μπροστά στα μάτια μας, όπως βλέπουμε ένα ρόδο ν' ανθίζει με αζελερέ. Η στιγμή (στο πλάνο-σεκάνς) παρατείνεται: πρέπει πρώτα να περιμένουμε να λιώσει η ζάχαρη: μετά από λίγο, μεταμορφώνεται (μέσα στη ροή των πανοραμικών τράβελινγκ) σε μπερζονική διάρκεια και, στα κρυφά, βυθίζεται στην Ιστορία. Το παρόν γίνεται μνήμη: όχι νεκρό παρελθόν σημείο, αλλά κινούμενη μονάδα τού γίνεσθαι, συνάθροιση του είναι, του ατόμου, της ομάδας, του κόσμου.

«Αυτός ο χρόνος ο πιο πλούσιος απ' το χρόνο»,<sup>11</sup> σίγουρα επιτυγχάνει για λογαριασμό του θεατή ένα χωρόχρονο στοχασμού (μπρεχτική αισθητική), αλλά, ακόμα πιο σίγουρα, κερδίζει την αλήθεια του χρόνου.

«Είναι μια γραμμική ταινία» λέει ο Αγγελόπουλος για την *Αναπαράσταση* και το *Θίασο*: «αν τη δούμε σαν να 'ταν όλα στο παρόν».<sup>6</sup> Σ' αυτό το «σαν να» έγκειται η ιδιαιτερότητα της μνήμης, η μη αναστρέψιμη συνέχεια του χρόνου. Η δράση, ο «χρόνος off» (η σκηνή που μένει άδεια), λειτουργεί λιγότερο σαν χρονική διαστολή παρά σαν ένταξη του ανθρώπινου χρόνου στον κοσμικό, η ζεύξη των οποίων γεννά την Ιστορία. Ο Αγγελόπουλος δεν εγκλωβίζεται στον πραγματικό χρόνο. Κανείς δεν έχει δει να βραδιάζει ή να ξημερώνει σε χρόνο που χρειάζεσαι να διασχίσεις ένα

δρομάκι ή να βγεις από ένα καφεενείο. Ο Αγγελόπουλος «κατεργάζεται» (ο Ταρκόφσκι θα έλεγε: «σμιλεύει») τον πραγματικό χρόνο. Ήδη από την εποχή της *Αναπαράστασης*, δήλωνε: «Για μένα, υπάρχει φιλικός χρόνος και πραγματικός χρόνος. Θεωρώ ότι ο φιλικός χρόνος, συχνά διαστρεβλώνει τα πράγματα. Προσπάθησα ν' αφήσω μια αυτονομία σε κάθε πλάνο, σε κάθε σεκάνς, κι ύστερα άφησα τον πραγματικό χρόνο "να κάνει παιχνίδι": για μένα, ο πραγματικός χρόνος λειτουργεί σαν ένα παιχνίδι πάνω στον αληθινό. Αυτό φέρνει το ίδιο αποτέλεσμα με μια ολοκληρωμένη πράξη. Πότε πρέπει να κόψεις; Υπάρχει κάτι σαν εσωτερική διάρκεια... υπάρχει μια στιγμή όπου το νιώθεις: πρέπει να κόψεις».<sup>12</sup>

Όμως ο χρόνος διαιρεί επίσης τους ανθρώπους, χωρίζει τις γενιές. Ο χρόνος είναι αυτός που κάνει την Ιστορία του χθες κάτι ξένο, κάτι διάφορο ή αδιάφορο για τις γενιές του σήμερα. Ο κόσμος αλλάζει: οι νέοι παρασύρουν τους πρεσβύτερους σε καινούργια μονοπάτια, περιμένοντας να τους παραγκωνίσουν οριστικά. Αυτό που χθες ήταν προφανές, σήμερα φαίνεται ακατανόητο, παραπλανητικό, ανέφικτο ή παράλογο. Πώς δεν το 'χαμε αντιληφθεί; Ο γερο-Σπύρος, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, γυρίζει στην πατρίδα και νιώθει ξεπερασμένος, χαμένος, δυο φορές ξένος και, εν πάση περιπτώσει, ανεπιθύμητος. Στην εξορία (δεν είναι δύσκολο να το υποθέσουμε) ήταν ακόμα ζωντανός. Στον τόπο του, με κάθε συμβιβασμό αποκλεισμένο, είναι ένας ζωντανός-νεκρός, το άγαλμα του Καπετάνιου. Τον έχουν παρομοιάσει με τον ήρωα του *Σαν Μικέλε*. Όμως ο Τζούλιο Μανιέρι των Αδελφών Τανιανί, βγαίνοντας απ' τη φυλακή του, βρήκε έναν κόσμο σε κίνηση. Το δόγμα του, η πολιτική του πρακτική είχαν αμφισβητηθεί, ως απαρχαιωμένα, από την πρακτική και τη θεωρία της νέας σοσιαλιστικής γενιάς. Την πολιτική του Σπύρου, όμως, κανείς δεν ενδιαφέρεται να την αμφισβητήσει. Η μαζική συναίνεση λειτουργεί μόνο προς την κατεύθυνση του να τον απορρίψει, να τον αποβάλει. Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* είναι μια ταινία πάνω στην πολιτική λήθη, στη συμφιλίωση των τάξεων και στο διαζύγιο των γενεών.

Ο Αγγελόπουλος, ραψωδός πάσης μνήμης (μνήμης απαγορευμένης, απαρνημένης, πεισμώνως συντηρημένης, νοσηρά προσηλωμένης, μνήμης ξεχασμένης), τη χρησιμοποιεί, για τη σκηνοθεσία του, με διάφορες μορφές: πολιτιστική (μύθοι, κλασικό θέατρο, φολκλόρ, ναϊφ ζωγραφική), ενεργό (τραγούδια, αναγνώσεις, εξομολογήσεις, διαλέξεις, διακηρύξεις), υλική (φωτογραφίες, δίσκοι), υποκειμενική (γνώσεις, αναμνήσεις, ατομικές και συλλογικές φαντασιώσεις). Δε μένει παρά η άσκηση αυτής της μνήμης να παράγει ιστορική συνείδηση, πράγμα προς το οποίο δείχνει να επικεντρώνεται η χαρακτηριστική αποδόμηση της τέχνης τού σκηνοθέτη.

Οι ήρωες του *Θιάσου* ζουν 13 χρόνια του παρελθόντος τους μέσα σε μια σειρά από ψευδο-φλασμπάκ (ούτε απολύτως αντικειμενικές αφηγήσεις, μα ούτε και προσωπικές αναμνήσεις) που συνθέτουν τη συλλογική μνήμη τους. «Πράγματι, το φλασμπάκ ανήκει σ' όλο το θίασο» λέει ο Αγγελόπουλος<sup>13</sup> – σ' όλο το θίασο, αλλά και στην Ιστορία και σ' όλους όσοι έζησαν όπως ο θίασος εκείνα τα χρόνια. Στους *Κυνηγούς*, αντίθετα, οι μνήμες, ενώ στην αρχή είναι ατομικές, στη συνέχεια ομογενοποιούνται και ενοποιούνται σε ταξική μνήμη απ' το γεγονός τής ιδιαιτερότητας των αναδρομών, οι οποίες είναι λιγότερο επικεντρωμένες στις προσωπικές περιπέτειες του καθενός απ' ό,τι στον κοινωνικο-ιστορικό τους περίγυρο: «Είναι σαν όλα να συνέβαιναν στο εσωτερικό μιας και μόνο συνείδησης», γιατί «όλοι οι χαρακτήρες είναι όψεις ενός και μοναδικού χαρακτήρα».<sup>14</sup> Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το μοντάζ μεγάλων ενοτήτων, αλλά και η ίδια η σύνθεση αυτών των ενοτήτων (τα πλάνα-σεκάνς), επιτρέπουν στον Αγγελόπουλο να βρίσκει αυτό που ο Αϊξενστάιν, για ανάλογους σκοπούς, πετύχαινε μέσω του διαλεκτικού μοντάζ: τη δημιουργία του συλλογικού ήρωα. Ενώ όμως ο Αϊξενστάιν σφυρηλατεί μια συλλογική συγκίνηση, μια συλλογική δόνηση του πνεύματος (απ' την εριστική αμφιβολία στη χαρούμενη βεβαιότητα, στη σεκάνς της βουτυροποιητικής μηχανής στη *Γενική γραμμή*), ο Αγγελόπουλος παράγει μια κοινή μνήμη, έναν κοινό ψυχισμό.<sup>15</sup>

Ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική της ποιητικής διαδρομής του σκηνοθέτη είναι η σκηνή στους *Κυνηγούς* όπου δυο παλιοί συγκρατούμενοι (ο ένας παραμένει κομμουνιστής, ο άλλος όχι πια...) κάνουν ότι παίζουν ποδόσφαιρο με μια φανταστική μπάλα, ενώ οι κουβέντες τους διακλαδώνονται: ο ένας μιλά για τον Αύγουστο του 1949· ο άλλος τον ξαναφέρει στο παρόν: «Σήμερα έχουμε 21 του Μάη του '63». Χωρίς καμία αλλαγή στο πλάνο, ο χώρος του παιχνιδιού γίνεται ένας άλλος χώρος: η φυλακή· ο χρόνος του παιχνιδιού, ένας άλλος χρόνος, δύο άλλοι χρόνοι. Το πλάνο γίνεται μνήμη. «Είναι ένα φλασμπάκ χωρίς να είναι.»<sup>5</sup>

Όποιος λέει «μνήμη», ασφαλώς εννοεί Ιστορία, αλλά και κληρονομιά και πατρογονική πολιτιστική παράδοση. Τι ρόλο, αλήθεια, παίζει ο Πατέρας στο έργο του Αγγελόπουλου; (Αναφέρομαι στις κληροδοτούμενες ηθικές αξίες και όχι στην πραγματική χαρισματική μορφή που οι δικτάτορες προβάλλουν δίκην ιδεώδους πατρικού υποκαταστάτου.) Καμία ταινία τού σκηνοθέτη δεν αμφισβητεί τις κληρονομημένες αξίες (τις παραδοσιακές, αν θέλετε) που εμψυχώνουν τους θετικούς του ήρωες στον αγώνα τους για δικαιοσύνη και για ελευθερία, αλλά και στην ατομική τους συμπεριφορά: η τιμή, η πολιτική ή συζυγική πίστη, η εντιμότητα, η αγνότητα στον έρωτα, το φιλότιμο, το θάρρος, η διαύγεια και η γενναιοφροσύνη (οι οποίες, για έναν «αριστερό», θέλουν το πνεύμα και την καρδιά αριστερά), η αυτοθυσία, η νομιμότητα της βίας όταν αυτή απαντά στην καταχρηστική δύναμη ή στην τυραννία, ο πατριωτισμός (χωρίς ν'

αποκλείεται, εν προκειμένω, ο προλεταριακός διεθνισμός). Σ' όλες του τις ταινίες, ο Αγγελόπουλος είναι με το μέρος των ηρώων του –των αληθινών– και, χωρίς να χρειάζεται να το πει, σύμφωνος με τις πράξεις τους, τις πεποιθήσεις τους, τις ελπίδες τους, τα όνειρά τους, τη στράτευσή τους.

Ούτε προς στιγμήν δεν διανοείται ν' αμφισβητήσει την αναγκαιότητα του αγώνα τους ή τη λογική της άρνησής τους, να διερωτηθεί για την ορθότητα ή τα σφάλματα των μεθόδων τους, για τη φρονιμάδα ή την τρέλα των σχεδίων τους. Πουθενά (ούτε ακόμα και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, όπου ο Σπύρος εμφανίζεται σαν να 'ρχεται από έναν άλλο αιώνα, χωρίς πολιτική καταγωγή) δεν ανοίγει ο Αγγελόπουλος αυτή τη δίκη των πατέρων (θέμα που γίνεται όλο και πιο επίκαιρο στον κινηματογράφο) ως αποκλειστικών υπευθύνων του πολέμου των γιων, ως υπαιτίων για τα μίση τους και για την επιλογή των εχθρών τους. [...] Τίποτα τέτοιο δεν υπάρχει στο έργο του Αγγελόπουλου. Θα πρέπει να περιμένουμε τον *Μεγαλέξαντρο* για να γνωρίσουν, αυτή η αλληλεγγύη κι αυτή η ανεπίληπτη πίστη, τις πρώτες ρωγμές τους και τις πρώτες υπόνοιες. Αν η κόρη του Σπύρου, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, δεν έχει άλλη βεβαιότητα στη ζωή της παρά αυτήν του σεξ («Είναι φορές που ανακαλύπτω με φρίκη και ανακούφιση ότι δεν πιστεύω σε τίποτα. Τότε ξαναγυρίζω στο σώμα μου. Μόνο αυτό μου θυμίζει ότι είμαι ζωντανή») κι αν, περιμένοντας τον εξόριστο να κατέβει απ' το καράβι, σκέφτεται: «Τι σημασία έχει; Πατέρας ή όχι, τι νόημα έχει;», αυτό δεν σημαίνει κατ' ανάγκην κι ότι ο σκηνοθέτης το αποδέχεται. Αυτός, πάντα διανυγής, διαπιστώνει ότι οι καιροί έχουν αλλάξει.

Παρ' όλα αυτά (ο ρεαλισμός υποχρεώνει, ας το ξαναπούμε), ήδη στο *Θιάσο*, ο Αγγελόπουλος (καλυμμένος απ' το μύθο των Ατρείδων, είναι αλήθεια) πραγματεύτηκε ακροθιγώς (διστακτικά;) αυτή την αμφισβήτηση του νόμου των πατέρων, του λαού. Η Χρυσόθεμη, η μικρή αδελφή της Ηλέκτρας, εμφανίζεται εξ ολοκλήρου αρνητική, από την άποψη τόσο της λαϊκής, χριστιανικής και πατριαρχικής (φαλλοκρατικής) ηθικής όσο και της πολιτικο-πατριωτικής στράτευσης που απαιτείται απ' την ιστορική στιγμή. Είναι μια κόρη-μητέρα. Τραγουδά γυμνή μπροστά σ' ένα μαυραγορίτη για να της δώσει λάδι· συμμαχεί με τη μητέρα της, Κλυταιμνήστρα, και τον Αίγισθο εναντίον του πατέρα της, Αγαμέμνονα· αποδέχεται τη μοιχεία· συνθηκολογεί (πιθανότατα εκπορνεύεται) με τους Άγγλους και, μετά, με τους Αμερικανούς· εγκαταλείπει τον έφηβο γιο της για να φύγει απ' την Ελλάδα και ν' ακολουθήσει τον αμερικανό αξιωματικό που παντρεύτηκε. Όμως, δε «συνεργάζεται» με τον ιταλό ή τον ναζί κατακτητή, δεν καταδίδει κανέναν, «δεν κάνει πολιτική». Θύμα που το 'χουν εκμεταλλευτεί και το 'χουν ταπεινώσει (η σκηνή που γυμνώνεται μπροστά στον ευτραφή μπακάλη, δεν αφήνει καμία αμφιβολία ως προς αυτό), ακολουθεί αυτούς που την «απελευθέρωσαν» από ένα προβλέψιμο πεπρωμένο, τους αγγλοσάξονες «απελευθερωτές» της Ελλάδας και της δημοκρατίας της. Ίσως θα μπορούσε κι αυτή να πει, όπως η κόρη του Σπύρου (*Ταξίδι στα Κύθηρα*): «Μόνο το σώμα μου μου θυμίζει ότι είμαι ζωντανή» – και λέω «ίσως», γιατί, παρ' όλα αυτά, πιστεύει στο γάμο και στην κοινωνική επιτυχία. Όπως οι περισσότεροι Έλληνες («Είναι θεατής της Ιστορίας, αν και υφίσταται τις συνέπειες. Πρόκειται για δειλία, αλλά, δυστυχώς, κάθε χώρα, έχει τη σιωπηλή της πλειοψηφία»<sup>13</sup>), αρνείται την κληρονομιά των πατέρων<sup>16</sup> και ό,τι πιο εξοντωτικό και επικίνδυνο αυτή περιλαμβάνει, και, τη στιγμή που εγκαταλείπει το θιάσο κι ο γιος της διαβάζει μια σελίδα που εξυμνεί «μιαν από τις πιο ηρωικές μάχες της ελληνικής Ιστορίας», αυτή φορά το γούνινο παλτό της δολοφονημένης μητέρας της. Μπορούμε να την κατηγορήσουμε για δειλία;

Μέχρι τον *Μεγαλέξαντρο*, το είπαμε ήδη, η Ιστορία που αναδημιουργεί ο Αγγελόπουλος, είναι ξεκάθαρη: υπάρχουν καταπιεστές και καταπιεσμένοι· οι κακοί είναι από δω, οι καλοί από κει. Οι καλογεννημένες ψυχές ανήκουν σε μία μόνο πλευρά, και δε χρειάζεται να ψάξουν πολύ για να μάθουν ποιο είναι το καθήκον τους. Αυτή η άποψη, κατ' ουσίαν, δεν προδίδει την αλήθεια (η ενότητα που είναι απαραίτητη για τον αγώνα, απαιτεί να ελαχιστοποιήσουμε τις εσωτερικές διαμάχες)· όντας επική, αμαρτάνει εκ παραλείψεως. Ο Αγγελόπουλος εξύμνησε τους ήρωες, κατήγγειλε τους υπευθύνους, στιγμάτισε τους δημίους, αναβίωσε ένα παρελθόν απαγορευμένο ή απωθημένο. Αν προσέγγισε (σοφά) τις αντιφάσεις της εξουσίας στις *Μέρες του '36*, αποσιώπησε αυτές του Εμφυλίου. Η Αντίσταση δεν έσφαλε παρά μόνο στο εξής: ότι ηττήθηκε ή προδόθηκε.

Ο *Μεγαλέξαντρος* έρχεται να άρει (με τη μεταφορική έννοια) μερικές απ' αυτές τις αποσιωπήσεις. Στον Michel Ciment, ο οποίος τον προκαλεί (τη εποχή του *Θιάσου*), ο Αγγελόπουλος απαντά, κάπως θυμωμένα, ότι στάθηκε από την πλευρά του λαού, κι έτσι εξηγείται η άγνοιά του όσον αφορά στην πολιτική διαστρέβλωση των αγώνων του. «Θα μπορούσα να μιλήσω γι' αυτό, αν είχα αμφισβητήσει την πολιτική του [κομμουνιστικού] Κόμματος εκείνης της εποχής. Αυτό, όμως, είναι μια άλλη ταινία. Μπορώ να την κάνω αργότερα.»<sup>6</sup> Αυτό το «αργότερα» ήταν το 1980. Τα σφάλματα και τα εγκλήματα του Μεγαλέξαντρου θα παραπέμψουν σ' αυτά των θρυλικών καπετάνιων της Αντίστασης κι ακόμα πιο πέρα, στη σταλινική πολιτική.

«Η εξέλιξη της μεταπολεμικής πολιτικής κατάστασης» γράφει ο Νίκος Σβορώνος, «αντικατοπτρίζει πολύ περισσότερο τις διακυμάνσεις του ανταγωνισμού ανάμεσα στη Σοβιετική Ένωση [...] και τις Ηνωμένες Πολιτείες, παρά τις σχέσεις των ελληνικών κοινωνικών δυνάμεων.»<sup>17</sup> Η τύχη της Αντίστασης, της ελληνικής επανάστασης, μόνο στα βουνά δεν κρίθηκε. Το πνεύμα της Γιάλτας παρέμενε, ούτως ή άλλως, στη λογική της πολιτικής των αντιφασιστικών συμμαχιών

και των λαϊκών μετώπων, η οποία εκθειάστηκε το 1935 και εντάχθηκε στη στρατηγική του σοσιαλισμού μιας και μόνης χώρας, που την είχε υιοθετήσει από το 1926. Μπορούμε να διαβάσουμε στις θαυμάσιες *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα πώς, πριν τη Γιάλτα, η ανταρσία μιας ομάδας κομμουνιστών των ελληνικών ταξιαρχιών που είχαν εγκατασταθεί στην Αίγυπτο (Μάρτιος 1944), συνεντρίβη από τους Άγγλους, και πώς, μετά τη Γιάλτα, οι ηγέτες της ανταρσίας προδόθηκαν ή εξοντώθηκαν από το ΚΚΕ.

Μέσα απ' τον Μεγαλέξαντρο, τον πρώτο αρνητικό λαϊκό ήρωα στο έργο του Αγγελόπουλου, μέσα απ' τις αδιαλλαξίες του, τον αυταρχισμό του, τη μεγαλομανία του, τις αντιφάσεις του, μπορούμε να διαβλέψουμε αν όχι απαντήσεις, τουλάχιστον ερωτήσεις, όπως: «Γιατί η Συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945· η Συμφωνία της Γιάλτας υπεγράφη στις 11 Φεβρουαρίου 1945) συνήφθη με τις αγγλικές δυνάμεις και με τον βασιλικό στρατό, ενώ, παρά την ήττα του στην Αθήνα (Δεκέμβριος 1944), ο ΕΛΑΣ με τους 100.000 άνδρες του έλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της χώρας;» – «Γιατί η Σοβιετική Ένωση, η οποία είχε επιδοκιμάσει την Αντίσταση, αλλά αποθαρρύνει την πρώτη φάση του Εμφυλίου, υποστήριξε την επανέναρξή του, το Μάρτιο του 1946;» – «Τι ρόλο έπαιξε στη συντριβή της ελληνικής αντίστασης (1949) η σοβιετο-γιουγκοσλαβική διένεξη;»

Δεν αποκλείεται, ο χαρακτήρας του Μεγαλέξαντρου να στηρίζεται σε μερικά μεγάλα πρότυπα, όπως, π.χ. τον Νίκο Ζαχαριάδη, ο οποίος, γραμματέας του ΚΚΕ από το 1934 και κρατούμενος αρχικά της δικτατορίας του Μεταξά και έπειτα των Γερμανών, απελευθερώθηκε απ' τους Αμερικανούς και επέστρεψε στην Αθήνα το Μάιο του 1945, πάνω στην ώρα για να επιβάλει την εφαρμογή της Συμφωνίας της Βάρκιζας (ακριβώς όπως ο Μεγαλέξαντρος βγαίνει απ' τη φυλακή την ώρα μιας «μεγάλης καμπής»). Στον Ζαχαριάδη, σταλινικό ορθόδοξο και αμείλικτο απέναντι σε κάθε απόπειρα αμφισβήτησής του, έχουν αποδώσει την ευθύνη για το θάνατο του Άρη Βελουχιώτη [Θανάσης Κλάρας (1905-1946)], θρυλικού καπετάνιου, που το κεφάλι περιφέρθηκε απ' τον Εθνικό Στρατό πάνω σ' έναν πάσσαλο.<sup>18</sup> Ο Βελουχιώτης είχε αρνηθεί να υπακούσει στη Συμφωνία της Βάρκιζας και να καταθέσει τα όπλα των ανδρών του. Ο Αγγελόπουλος λέει ότι ο Βελουχιώτης αισθανόταν σαν νέος Μέγας Αλέξανδρος· σαν «κάποιος που λατρεύεται από το λαό, που αποκτά μια τρομαχτική εξουσία, κι ύστερα τη χάνει».<sup>19</sup>

Πάντως, δε θα φτάσουμε στο σημείο να ισχυριστούμε ότι *Ο Μεγαλέξαντρος* είναι ένα «κατηγορώ» κατά του σταλινισμού, αν και διατηρεί όλα τα συστατικά του στοιχεία: την προσωπολατρία, την πολιτική αδιαφάνεια (ο Δάσκαλος λέει για τον Αλέξανδρο ότι, όπως όλοι οι χαρισματικοί ηγέτες, «έχει την ικανότητα να κάνει σκοτεινή οποιαδήποτε πράξη»), την ηδονή της μηχανορραφίας και την ψύχωση της συνωμοσίας (ποιος φυγάδευσε τον Αλέξανδρο και τους δικούς του – και γιατί;) και, πάνω απ' όλα, την αναγωγή της πολιτικής σε θρησκεία. Οι χριστιανικές αναφορές (βαπτίσεις, δείπνα, συμβολισμοί του Άι-Γιώργη που νικά το δράκοντα) μετρούν λιγότερο απ' την παράλογη μυθομανία του «εκλεκτού»: «Ο Αλέξανδρος είναι ένα πρόσωπο που έλκεται απ' τον ουρανό, που ωθείται προς τον ουρανό. Όμως η σωτηρία του είναι εδώ, στη γη. Για κακό του, δεν το βλέπει. Γι' αυτό πάει χαμένος».<sup>19</sup> Ο σκηνοθέτης τον έκανε επιληπτικό· αυτή, λέει, κατά τον Ιπποκράτη, ήταν η ασθένεια των ηρώων, «γιατί δεν μπορούσαν να την εξηγήσουν»· κάτι σαν Προμηθέας, λοιπόν, που θέλει «να υπερβεί τους ανθρώπινους κανόνες, και τιμωρείται γι' αυτό».<sup>19</sup>

Κι ωστόσο, αν δει κανείς την ταινία πιο προσεκτικά, μπορεί και να του φανεί ότι ο Αγγελόπουλος, περιέργως, δε θέλει τόσο να πραγματευτεί τις φοβερές ανάγκες του αγώνα και τον τρόπο με τον οποίο διεξήχθη, όσο τα όνειρα που τον στήριξαν. «Θεωρώ τον *Μεγαλέξαντρο* σαν επίλογο ενός στοχασμού πάνω στην Ιστορία, αλλά χωρίς ιστορικισμούς· σαν αυτή η ταινία ν' αξιοποιούσε (και ν' αξιολογούσε) τα ιδεολογικά δεδομένα των προηγούμενων ταινιών· σαν να τα 'βαζε να συγκρουστούν.»<sup>20</sup> Δύο στοιχεία θα μας οδηγούσαν να φανταστούμε ότι θα δυσκολεύτηκε να επιχειρήσει αυτόν τον ιστορικό στοχασμό «χωρίς ιστορικισμούς»: πρώτα απ' όλα, το γεγονός ότι, αυτή τη φορά, ολόκληρη η ταινία είναι μια αλληγορία (για πρώτη φορά «η μεταφορά, αντί να διαβάζεται, βλέπεται»<sup>11</sup>): έπειτα, αυτός ο περίεργος αναχρονισμός που τοποθετεί την αποτυχία των ιδεολογιών όχι στο τέλος αυτού του αιώνα, αλλά στην αρχή του. *Ο Μεγαλέξαντρος* αρχίζει Παραμονή Πρωτοχρονιάς του 1900, μεταίχμιο ανάμεσα σ' έναν αιώνα που σβήνει, και τον 20ό που γεννιέται. Και σ' αυτή την αρχή του αιώνα, η ταινία αντιπαραθέτει τρία πρόσωπα του σοσιαλισμού: τον εξωπραγματικό, συναισθηματικό, ουτοπικό αναρχισμό των ιταλών εμιγκρέδων· έναν λογικό, δημοκρατικό, ανοιχτό κομμουνισμό, που εκπροσωπείται από το Δάσκαλο, ο οποίος αποκηρύσσει τη βία και δεν πιστεύει παρά στα πολιτικά μέσα· και τον δογματικό, τυραννικό, ανορθολογικό τυχοδιωκτισμό του Αλέξανδρου. «Στο τέλος συνειδητοποιούμε ότι όλα τους απέτυχαν.»<sup>19</sup>

Ο 19ος αιώνας είχε επινοήσει το όνειρο και τη θεωρία του· «τελικά, ο αιώνας μας εγκατέλειψε την προσπάθεια αλλαγής του κόσμου μέσω του σοσιαλισμού, που ήταν το θεωρητικό όνειρο του 19ου αιώνα».<sup>19</sup> Τι να πει κανείς; Ότι, το 1900, η τράπουλα είχε μοιραστεί, η αποτυχία είχε εδραιωθεί, ο σοσιαλισμός είχε αποτύχει, κι ότι ολόκληρο τον 20ό αιώνα τον ζήσαμε «τσάμπα»; Ότι το 1917, ο Ισπανικός Εμφύλιος, το Λαϊκό Μέτωπο, το ελληνικό αντάρτικο μεταξύ άλλων, δεν

ήταν παρά μόνο εγκληματική ή αφελής επιμονή στο λάθος και την αυταπάτη; Κι όμως... Δεν έχει κανείς παρά να δει τις προηγούμενες –αλλά και τις επόμενες– ταινίες του σκηνοθέτη...

Ασφαλώς δεν είναι ποτέ πολύ αργά για ν' αντλήσουμε διδάγματα απ' την Ιστορία· και πρώτα απ' όλα, να διερωτηθούμε για το πόσο πραγματικά χαρισματικοί είναι οι «χαρισματικοί», για την παγίδα της εξουσίας που λέγεται «ο λαός έχει ανάγκη από θεούς, από ήρωες»,<sup>19</sup> για το εγκληματικό αδιέξοδο της «έμπρακτης προπαγάνδας» της σύγχρονης τρομοκρατίας, της οποίας ο Αλέξανδρος είναι επίσης ένας από τους προδρόμους. Ο Αγγελόπουλος, όμως, αν απέτυχαν και τα τρία σοσιαλιστικά πρότυπα στα οποία αναφέρεται, δεν καταδικάζει παρά ένα απ' αυτά, το τελευταίο, και, πάντως, όχι χωρίς ν' αφήνει κάποια ακτίνα αισιοδοξίας: στο τέλος, ο λαός κατασπαράζει πάντα (εδώ, σε μια εξαιρετική σεκάνς) τους Αλεξάνδρους του, αν και υπάρχουν τόσοι και τόσο σκληρόπετσοι Αλέξανδροι... (Μήπως ο χρουσσοφισμός κατασπάραξε το σταλινισμό;) Και τι θα γίνει μ' εμάς, τα υποκείμενα της Ιστορίας, που λάμνουμε στο παρόν της;<sup>21</sup>

Όποιος δεν αγνοεί τα βάσανα που πέρασε η Ελλάδα τα τελευταία σαράντα τέσσερα χρόνια, μπορεί να υποθέσει ότι ο Σπύρος, ο ηττημένος ήρωας της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα*, με τη μονολιθική σιωπή του, τη φαινομενικά ασυνείδητη αδιαλλαξία του, την παθητικότητά του, την πλευρά του «άγαλμα του Καπετάνιου», είναι ένα θύμα, ένα «ηπειρώτικο χάλασμα», προορισμένο για τη χωματερή της Ιστορίας (εν προκειμένω, για τη θάλασσα, που δεν είναι τυχαία η υπέρτατα ιστορική Μεσόγειος), παλαίμαχος επαναστάτης, συνταξιούχος της Αντίστασης, βότσαλο που το σμίλεψε ο χρόνος. Γι' αυτόν τον ενημερωμένο θεατή, πιο πολύ ο Σπύρος, παρά ο Αλέξανδρος, ενσαρκώνει τις αντιφάσεις, τους σπαραγμούς, τις προδοσίες, τις κοροϊδίες και τις δουλείες ενός αγώνα, μιας ζωής μέσα στην Ιστορία, που οι προηγούμενες ταινίες τα υπονοούσαν, αλλά δεν τα 'λεγαν.

Το λυκόφως μοιάζει με το λυκαυγές, μα αυγή δεν είναι. Θα 'λεγε κανείς ότι η αρχή της κυκλικότητας διέπει τις ταινίες του Αγγελόπουλου. Αυτό, όμως, είναι φαινομενικό. Ανάμεσα στην αρχή και το τέλος τους, το οποίο μοιάζει σαν να ξαναγυρίζει στην αρχή, κάτι κεφαλαιώδες έχει αλλάξει. Το θίασο του 1939 βλέπουμε να βγαίνει απ' τον σιδηροδρομικό σταθμό του Αιγίου, στο τέλος του *Θιάσου*· ο θίασος του 1952 έβγαινε απ' τον ίδιο σταθμό, στην αρχή της ταινίας. Η Ιστορία γράφεται αντιστρόφως, αυτογιγνώσκεται οπισθοδρομώντας. Το 1939, ο θίασος ενσάρκωνε, με την ιδεολογική του ποικιλότητα, ολόκληρο τον ελληνικό λαό: την Αριστερά του, τη Δεξιά του, τη σιωπηλή του πλειοψηφία· το 1952, εκπροσωπεί μια Ελλάδα ακρωτηριασμένη, συρρικνωμένη στην αποδεκατισμένη Αριστερά της. Στην αρχή της ταινίας, ο Ορέστης παίζει τον Τάσο· στο τέλος της ταινίας, ένας άλλος Ορέστης, πιο νέος, ο γιος της Χρυσόθεμης, παίζει τον Τάσο. «Παίρνει τη θέση του Ορέστη στη σκηνή και στη ζωή»,<sup>22</sup> στο πλάι της Ηλέκτρας. Όμως ο (συναισθηματικός, αλλά και πολιτικός) δεσμός που ένωνε τον πρώτο Τάσο και την Γκόλφω, έχει χάσει τώρα την αιμομικτική του διάσταση.

Στο ίδιο χιονισμένο τοπίο ανοίγουν και κλείνουν *Οι κνηγοί*. Η δράση της ταινίας αρχίζει στις 31 Δεκεμβρίου 1976 και ολοκληρώνεται στις 31 Δεκεμβρίου 1976. Κι αυτό σημαίνει, άραγε, ότι ο κύκλος έκλεισε; Η δράση επιστρέφει, βέβαια, στην αφετηρία της, αλλά η ταινία, εξ ολοκλήρου στον ενεστώτα, καλύπτει χρονικά μία και μόνη στιγμή (ξεθάβουν ένα πτώμα και το ξαναθάβουν) – μια τεράστια παρένθεση, σαν όνειρο κακό, μακρύ και σύντομο όπως είναι τα όνειρα, ίδιο μ' αυτό που λένε πως, όταν πεθαίνεις, ξαναβλέπεις αστραπιαία ολόκληρη τη ζωή σου. Εδώ (το 'χουμε ξαναπει), αυτή η διαφυγή στη φαντασίωση ταυτίζεται μ' ένα ιστορικό σημειωτόν: τη νευρωτική άρνηση της αστικής τάξης να ανεχτεί οποιαδήποτε αλλαγή.

Στις 31 Δεκεμβρίου 1899, ο Μεγαλέξαντρος δραπετεύει από τη φυλακή· το 1980, ο μικρός Αλέξανδρος το σκάει και τραβάει για τη σύγχρονη Αθήνα. Αν, όμως, ο πρώτος ήθελε να είναι ημίθεος, ο δεύτερος αρκείται με το να είναι άνθρωπος. Εκεί που ο «μεγάλος» ξεχείλιζε από αυτοπεποίθηση, ο «μικρός» έρχεται με ερωτήματα. Ο Σπύρος, ο αγωνιστής στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, φτάνει από τη θάλασσα· θα επιστρέψει στη θάλασσα. Σαν αναστημένος εκ νεκρών, κατεβαίνει από ένα πλοίο-φάντασμα σ' ένα έρημο λιμάνι. Θα τραβήξει για το θάνατο, παίρνοντας και τη γυναίκα του σ' αυτή την –τελευταία– περιπλάνηση. Ανάμεσα σ' αυτή την άφιξη κι αυτή την αναχώρηση, η ταινία ξετυλίγει το ίδιο ανασκάλωμα της μνήμης, το ίδιο πάντρεμα της φαντασίωσης με την Ιστορία όπως στους *Κνηγούς*· εδώ, όμως, δίνοντάς τους μια συγκεκριμένη βάση: το όνειρο κάποιου να γυρίσει μια ταινία που –αναπόφευκτα– γυρίζεται· το όνειρο μιας ταινίας που θέλει να γυρίσει ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος με θέμα τον πατέρα του, Σπύρο. Εμείς βλέπουμε το προσχέδιο της ταινίας του, το οποίο αποτελεί αναπόσπαστο και αεζχώριστο τμήμα της ταινίας που το περιλαμβάνει, και η κατάληξη, μέσα στο τεράστιο αλληγορικό της μέγεθος, δε θα μπορούσε παρά να είναι η κορύφωση αυτής της ταινίας μέσα στην ταινία. Για να μιλήσει γι' άλλο ένα σημειωτόν, γι' άλλη μια πολιτική στασιμότητα, το *Ταξίδι στα Κύθηρα* ξαναβρίσκει την οιονεί ονειρική δομή των *Κνηγών*.

Αυτές οι δύο ταινίες, πάντως, δεν αναιρούν τις άλλες, ενώ κι οι ίδιες κυοφορούν μέλλον: κάτι βάρκες με κόκκινες σημαίες (αληθινές οφθαλμαπάτες) που περνάνε και ξαναπερνάνε σιωπηλά στους *Κνηγούς*, μια ταινία που, στο *Ταξίδι*

στα *Κύθηρα*, θέλει ένας γιος να την αφιερώσει σ' έναν πατέρα που δεν τον θέλει κανείς. «Γι' αυτό και η ιστορία δεν είναι κυκλική» λέει ο Αγγελόπουλος<sup>19</sup> – ούτε οι ιστορίες του, ούτε η Ιστορία.

Αποτελεί ένα ωραίο παράδοξο το ότι ο κύκλος –αφήγηση, πλάνο-σεκάνς ή πανοραμικό 360 μοιρών και ενίοτε περισσότερων– επιτρέπει στο σκηνοθέτη ν' ανοίγει τις ιστορίες του στην αοριστία της Ιστορίας, αντί να τις κλείνει στην επανάληψη. Στις ταινίες του Αγγελόπουλου, το κυκλικό πανοραμικό και το κυκλικό τράβελινγκ δεν είναι μια μορφή παγίδας, εγκλεισμού, πεπρωμένου· απλώς, μια μορφή της διάρκειας. Αστρικά κυκλώματα, εποχές, ρολόγια, κύκλοι αίματος – ο χρόνος ρυθμίζεται, βιώνεται σύμφωνα με αυτές τις περιστροφές. Ο κύκλος διαγράφει ένα τμήμα του χρόνου και μας κάνει να νιώσουμε το βάρος του. Το ημερολόγιο και το γραμμικό χρονικό είναι αυτά που θα σηματοδοτούσαν αφαιρετικά την Ιστορία. Ο Αγγελόπουλος βάζει το χρόνο μέσα στο Χρόνο· τη στιγμή μέσα στην Ιστορία. Θυμίζει ότι ο Brecht έλεγε: «Κάθε κομμάτι δουλεύει για τον εαυτό του, κι όλα για το σύνολο». <sup>22</sup> Στο έργο του, κάθε στιγμή, κάθε κοινωνική δύναμη, κάθε άτομο, κάθε κύκλος, δουλεύει για τον εαυτό του, κι όλα δουλεύουν για την Ιστορία· «πρόκειται για μια μαρξιστική έννοια του χρόνου». <sup>22</sup>

Το ότι η Ιστορία δεν είναι κυκλική, έρχεται να το καταδείξει και η καταστρεπτική, η μειωτική μεταχείριση που ο σκηνοθέτης επιφυλάσσει στο μύθο. Ο μύθος είναι επιστροφή, επανάληψη, κυκλικότητα (οι ήρωες γνωρίζουν το τέλος τους, γιατί το προέβλεψε ο μάντης), μοίρα. Ο μύθος είναι πρότυπο – καταναγκαστικό, ανορθολογικό· ο Αγγελόπουλος θα τον μετατρέψει σε Ιστορία. Ο Μεγαλέξαντρος είναι ένας μύθος· ανανεωμένος· ο Μικρός Αλέξανδρος είναι ένας άνθρωπος. Οι Ατρείδες είναι ένας μύθος· οι ηθοποιοί του *Θιάσου* είναι ζωντανοί. Για την αστική τάξη των *Κυνηγών* και του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*, η Μοναρχία, η Επανάσταση είναι μύθοι· τα θύματά τους είναι όντα αληθινά. Ενσωματωμένος ξανά στην πραγματικότητα της φασιστικής Ελλάδας και του αντιφασιστικού αγώνα, ο μύθος παύει να είναι παραμύθι και γίνεται ανθρώπινη υπόθεση, «γιατί την Ιστορία τη γράφουν οι άνθρωποι· δεν τη γράφουν οι μύθοι». <sup>13</sup>

Στο *Θιάσο*, η ομολογημένη πρόθεση του δημιουργού ήταν να «ξαναδιαβάσει το μύθο των Ατρείδων κάτω από ένα ιστορικό πρίσμα»· <sup>21</sup> επομένως, να τον αποκαλύψει. Αν ο μύθος εκλαμβάνόταν ως μεταφορά του διχασμένου ελληνικού έθνους, θα 'χε ψευδώς μετατρέψει τη σύγχρονη Ελλάδα σε μια διχασμένη *οικογένεια*, σπαραγμένη από μιαν αναπώτερπη εσωτερική μοίρα· η επανανάγνωσή του υπό το ιστορικό πρίσμα αποκαθιστά την πραγματικότητα μέσα στην κοινωνική της αλήθεια, την εντάσσει στην πάλη των τάξεων, της δίνει κάποια δυνατότητα αλλαγής. Αλλά γιατί ο μύθος; Η απάντηση του δημιουργού είναι συναρπαστική: γιατί λειτουργεί σαν κείμενο. <sup>22</sup> «Δε θέλησα να επινοήσω μια οποιαδήποτε μυθοπλασία... Ήθελα να βασιστώ σε κάτι προϋπάρχον.» <sup>6</sup> Ας παρατηρήσουμε ότι, όντως, απ' αυτή την άποψη, η Ιστορία, μόλις τη γνωρίσουμε, μόλις λάβει χώρα, παρουσιάζει, όπως ο μύθος, αυτόν το χαρακτήρα του κειμένου, του δεδομένου εκ των προτέρων, του «γραπτού». Ο Αγγελόπουλος επεξεργάζεται την Ιστορία σαν να ήταν μύθος, εφόσον κάτι τέτοιο σημαίνει ότι την αναβιώνει και, κυρίως, απελευθερώνεται απ' αυτήν («απελευθερώνομαι από μια προκαθορισμένη φόρμα» <sup>9</sup>). Εδώ δικαιώνεται πλήρως αυτή η τέχνη της μη γραμμικής, έκκεντρης, πολυ-χρονικής κατασκευής που ο Αγγελόπουλος ασκεί με μεγαλειώδη αποτελέσματα.

Κάθε φορά που η ταινία έτεινε προς το να συναντήσει ένα παραδοσιακό είδος (το αστυνομικό, το σασπένς, τον πανηγυρικό λόγο, το χρονικό, το σύγγραμμα Ιστορίας) ή μια καταναγκαστική δομή (δράμα, τοιχογραφία)· εν ολίγοις, κάθε φορά που κινδύνευε να συναντήσει ένα *πεπρωμένο*, ο Αγγελόπουλος την «έσπαγε» ή, όπως κακώς λέγεται, την αποδομούσε, άνοιγε έναν παράδρομο, μια ψευτο-παράκαμψη, έναν αναπάντεχο λόγο, μια νέα κατεύθυνση. «Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, έτσι, η ταινία δεν παύει να ξαναρχίζει.» <sup>22</sup> Λέει ο Sartre στη *Ναυτία* ότι, για να γίνει μια οποιαδήποτε ζωή μυθιστόρημα περιπετειών, πρέπει και αρκεί ν' αρχίσουμε να την αφηγούμαστε. Ε, δεν έχουμε παρά να αντιστρέψουμε αυτή τη φράση, για να προσδιορίσουμε την τακτική του Αγγελόπουλου: για να είναι κάθε ζωή ζωή κι όχι μυθοπλασία, αρκεί ν' *αρνηθούμε* να την αφηγηθούμε. Κατά τον Sartre, η αφήγηση οποιασδήποτε ζωής δημιουργεί ένα κείμενο· κατά τον Αγγελόπουλο, η αφήγηση οφείλει, εκ και διά του κειμένου, να δημιουργήσει και να ξαναβρεί τη ζωή· δηλαδή, να υποκαταστήσει την αναδρομική αναγκαιότητα του παρελθόντος δεδομένου με την ελευθερία της Ιστορίας εν τω γεννάσθαι: σε χρόνο ενεστώτα.

«Σπάμε», λοιπόν, την ταινία, το μύθο, την αφήγηση, για να ξανακερδίσουμε το ζωντανό, κοινωνικό, ανθρώπινο υλικό, για να το μετατρέψουμε σε ντοκιμαντέρ, για να το μετατρέψουμε σε ποίημα – ελεγειακό ή τραγικό. Η ταινία δεν παύει να ξαναρχίζει μέσα στην καινότητα του παρόντος («υπάρχουν συνεχείς αφηγήσεις» <sup>22</sup>), ενώ η ψυχοθεσία, η προσέγγιση του υποκειμένου, δεν παύει να πραγματώνεται σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους. [...]

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* παραπέμπει κυρίως στον Baudelaire και στον Watteau. Ο ποιητής θίγει κι αυτός το σοκ του μύθου και της Ιστορίας: «Στ' ωραίο νησί σου, ω θεά, δεν βρήκα άλλη γοητεία / παρά μια αγχόνη-σύμβολο, μ' εμένα στη θηλειά. / – Κύριε, κάνε με ικανό και δίνε μου καρδιά / ν' ανέχομαι το είναι μου και να μη νιώθω αηδία». <sup>23</sup> Μας έρχεται



στο νου η αδελφή του Αλέξανδρου που, όπως λέει, μόνο το σώμα της της θυμίζει ότι είναι ζωντανή. Αυτό που έχει σημασία, δεν είναι τόσο το να πασχίσουμε να ζήσουμε, όσο το να ξεπεράσουμε την (αναπόφευκτη) κατακρήμνιση του ονείρου μέσα στα γεγονότα. Ο Baudelaire επιστρέφει από τα Κύθηρα, ο γερο-Σπύρος πηγαίνει εκεί. «Μπαρκάρει για το ναό του θανάτου», κι όπως, περιέργως, λέει ο Αγγελόπουλος, «αυτός είναι ο τρόπος του να συμφιλιωθεί με τον κόσμο», αφού δεν υπάρχει πια.<sup>4</sup> Όσο για τον περίφημο πίνακα του Watteau, οι ειδήμονες διαφωνούν ως προς το αν ο θίασος καταφθάνει στο νησί του ονείρου ή αναχωρεί απ' αυτό.

Αυτή η διαλεκτική της προσδοκίας και της απογοήτευσης, της παλινδρόμησης, των αλληπάλληλων αναχωρήσεων, είναι κοινή στο ζωγράφο, στον ποιητή και στο σκηνοθέτη: κι οι τρεις τους διεκδικούν τη δύναμη και το κουράγιο να την εφαρμόσουν με επιτυχία, πέρα από κάθε πνευματικότητα. Είναι στη φύση του ονείρου ν' απογοητεύει· κι ωστόσο, το ονειρεύεσθαι ζωογονεί. Μήπως πρέπει να μιλήσουμε για συμβιβασμούς; Μπορεί. Μεταξύ των θετικών ηρώων του *Θιάσου* ο Αγγελόπουλος συγκαταλέγει και τον Πυλάδη, «τον λογικό»: «συμμετέχει στην επανάσταση, αλλά, με το πλήρωμα του χρόνου, υπογράφει τη δήλωση μετανοίας για να επιζήσει· παρ' όλα αυτά, παραμένει επαναστάτης».<sup>13</sup>

Πολιτικό θάρρος είναι να ξέρεις «να είσαι διαλεκτικός», να ξέρεις να περιμένεις («η υπομονή και η ανυπομονησία είναι οι δύο αρετές του επαναστάτη» έλεγε ο Lukács), ν' αρνείσαι τα πάντα ή να μην αρνείσαι τίποτα (ο Μικρός Αλέξανδρος καβαλάει ένα καφετί μουλάρι, σε αντίθεση με το ιδεαλιστικά αγνό άσπρο άλογο του Μεγαλέξαντρου<sup>24</sup>), ν' αποδεχθείς αυτό που οι Αδελφοί Τανιάνι στο *Σαν Μικέλε* ονομάζουν «i tempi lunghi», οι μεγάλοι χρόνοι, «η μακρόχρονη επανάσταση». Ο Μικρός Αλέξανδρος γνωρίζει ότι οι χρόνοι θα 'ναι μεγάλοι, αλλά και απρόβλεπτοι. Στο τέλος του *Μεγαλέξαντρου*, σχολιάζει ο Αγγελόπουλος, «είναι νύχτα, η νύχτα των ερωτημάτων... δεν ξέρουμε πόσο θα διαρκέσει... κι η αυγή που θα 'ρθει, δεν ξέρουμε τι χρώμα θα 'χει...»<sup>19</sup> Πάνω σ' αυτή την αναγνωρισμένη και αποδεκτή αβεβαιότητα, το παιδί Αλέξανδρος κτίζει το μέλλον του· με αυτήν αντιμετωπίζει την Ιστορία. Αλλά ο κομμουνιστής «αποστάτης» των *Κυνηγών* σαρκάζει την παλιά του ανυπομονησία. Πολύ δυστυχής για ν' αποδεχθεί τα όρια της δράσης και το πεπερασμένο του πολιτικού οράματος, μετά την κατάθεσή του, ρωτά το πτώμα του αντάρτη: «Πες μου: η επανάσταση πότε θα γίνει;»

Θα θέλαμε, η γιορτή, η έκσταση, η «λυρική φρεναπάτη», το δρων όνειρο, η «χάρις», που δεν έχουν (και πρέπει να μην έχουν) παρά ένα χρόνο, να κρατάνε για πάντα. Το ν' αναγκάζουμε την Ιστορία να μας τα παρέχει συνεχώς, είναι καθαρός τυχοδιωκτισμός. «Η παλιά ιδέα της επανάστασης είναι ένα όνειρο· δεν είναι πια εφικτή με την έννοια που της δίναμε πριν.»<sup>3</sup> Σήμερα, δεν είναι καν όνειρο· είναι μύθος.

Το έργο του Αγγελόπουλου, το βλέπουμε αυτό, προτείνει μια καταγραφή της πολιτικής στράτευσης και, για να μη μείνει τίποτα ανεπίπλοτο, έναν πολύ συγκεκριμένο ουμανισμό. Στη θάλασσα και στο χρόνο, που είναι το αλάτι του τρόπου με τον οποίο (θέλει να) βλέπει την Ελλάδα, οι ταινίες του δίνουν ένα μάθημα ελευθερίας – μιας ελευθερίας που ξεπερνά κάθε ήττα, κάθε τραγωδία, κάθε μορφασμό της Ιστορίας, αλλά και κάθε επιθυμία μας:

Μόνο μια μυρωδιά από αλάτι έχει απομείνει,  
η μυρωδιά μιας διάρκειας, μαζί μ' εμάς, χωρίς εμάς –τι σημαίνει;–  
κείνο το αλάτι στο ψωμί, στο νερό, στον αέρα –  
αυτό που λέμε ελευθερία, χωρίς να ξέρουμε ποτέ τι ζητάμε και τι είναι.  
(Γιάννης Ρίτσος, *Χρυσόθεμις*)