

# Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

*Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου*

της Φωτεινής Μαργαρίτη

Ήδη από την εποχή της *Αναπαράστασης*, οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου διατυπώνουν κάποιο σταθερό πλαίσιο προβληματισμού για το χώρο, που μας επιτρέπει πλέον ένα είδος συστηματικής αποκρυπτογράφησης.

Δεν είναι στις προθέσεις μας η ανάλυση του έργου του από τη σκοπιά της κινηματογραφικής κριτικής, ούτε η απόδοση στο σκηνοθέτη όλων των υποθέσεων και ερμηνειών που θα επιχειρήσουμε με αφορμή αυτό το έργο. Πρόκειται, κυρίως, για μια ελεύθερη μεταφορά τού κινηματογράφου στο πεδίο της αρχιτεκτονικής· για την απόπειρα αφομοίωσης ενός πλούσιου υλικού από πληροφορίες, ποιητικές μεταφορές και αναγνώσεις του χώρου· για την ανίχνευση όλων εκείνων των προδρομικών στοιχείων μιας ευρύτερης προβληματικής για το σύγχρονο τοπίο που ενυπάρχουν στο έργο του.

Η εικονογράφηση της πόλης με τον τρόπο του κινηματογράφου δεν είναι θέμα άγνωστο, από παλιά, στην ξένη κυρίως βιβλιογραφία. Η πρώτη –σχεδόν ευθύγραμμη– σχέση είναι σχέση ντοκουμέντου: ο κινηματογράφος καταγράφει την πόλη, τα κτίρια, τους ανθρώπους, αποδίδει το περιβάλλον και την ατμόσφαιρα της εποχής. Είναι, όμως, σχετικά πρόσφατη η αξιολόγηση της σημασίας του κινηματογράφου στη σύλληψη γενικότερα του μοντέρνου τοπίου. Πολλοί θεωρητικοί της πόλης και του τοπίου διαπιστώνουν πια ότι στον κινηματογράφο, το βίντεο, την εικόνα, οφείλουμε δύο τουλάχιστον σοβαρές καινοτομίες στον τρόπο ανάγνωσης του τοπίου και, κατά συνέπεια, στο σχεδιασμό του.

Η πρώτη έχει να κάνει με μια ανάγνωση δυναμική, εν κινήσει, με τη μορφή των διαδοχικών σεκάνς, που αποδίδει το εύρος του σύγχρονου αστικού τοπίου. Από μία άποψη, στον κινηματογράφο οφείλουμε από πολύ νωρίς στον αιώνα μας την ανακάλυψη της σημασίας, αλλά και της ιδιόμορφης ομορφιάς, όλων εκείνων των «ενδιάμεσων» περιοχών (εθνικές και επαρχιακοί οδοί, βιομηχανικά σύνολα, προαστιακό τοπίο, τοπίο αυθαιρέτων κ.λπ.) που, σήμερα πια, βρίσκονται στο επίκεντρο της πολεοδομικής σκέψης και πρακτικής.

Μέσα σ' ένα πλαίσιο διευρυμένης αστικότητας, που αποτελεί και το καθοριστικό στοιχείο τής εποχής μας, μέσα στα ασαφή όρια μεγαλουπόλεων όπου, τελικά, ο αστικός περίγυρος δύσκολα διακρίνεται απ' τον ημιαστικό ή αγροτικό, ενώ συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο ανόμοιες, επάλληλες και παράλληλες πραγματικότητες, και διαδραματίζονται κάθε είδους ασυνέχειες και ασύμπτωτα, η εικόνα της πόλης δεν είναι κατ' ανάγκην αποσπασματική; Αν επιμένουμε να ανακαλύπτουμε την ομορφιά του τοπίου στα όρια πλέον ενός «χάους», είναι ακριβώς μέσω του αποσπάσματος, που συνιστά ήδη ένα θέμα-κλειδί στην προσέγγιση του σύγχρονου τοπίου. «Εκείνο που μένει ως ανάμνηση του σύγχρονου τοπίου, είναι η αποσπασματική ομορφιά των μορφών, όμοια με το άπιαστο ρεύμα του φωτός, τα σύννεφα ή τον αέρα που προσπερνά· μ' άλλα λόγια, λιγότερο μια μορφή του συνόλου και περισσότερο η αίσθηση, η εντύπωση που αφήνουν όλα εκείνα τα στοιχεία, το καθένα ξεχωριστά, που συνθέτουν αυτή την εικόνα».<sup>1</sup>

Η δεύτερη μεγάλη καινοτομία του κινηματογράφου είναι ακριβώς αυτή η «αποκάλυψη» της ομορφιάς του αποσπάσματος. Πόσες φορές, αλήθεια, η σκηνή μιας ταινίας, μια φωτογραφία, δε μας ώθησαν να ανακαλύψουμε ή να επανεκτιμήσουμε την ομορφιά και το χρονικό βάθος ενός ολόκληρου τοπίου, παραγνωρισμένου;

Ας επανέλθουμε, όμως, στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το ζητούμενο εδώ είναι ακόμα πιο προκλητικό, εφόσον αναγκαστικά συσχετίζεται με το σύγχρονο ελληνικό τοπίο. Πώς συλλαμβάνεται αυτό το τοπίο σε μια εποχή που έχει ήδη δεχτεί τις πιο αποφασιστικές μετατροπές, παρεμβάσεις, αλλαγές· σε μια εποχή, όπως είναι οι δύο τελευταίες δεκαετίες, ισχυρής αποκρυστάλλωσης μιας νέας πραγματικότητας, όπου το παλιό οροθετείται πλέον σε ορισμένες «νησίδες», μέσα σ' ένα πλέγμα από δομές και μορφές πρωτόγνωρες;

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος έχει κατ' αρχάς την οξυδερκή ικανότητα να εντοπίζει αυτά τα ετερογενή αποσπάσματα του χώρου, τις «νησίδες μνήμης», δίπλα στις νέες λειτουργίες και τα καινοφανή μορφολογικά αποκρυσταλλώματα. Στο έργο του, μάλιστα, οφείλουμε και την «ανακάλυψη» για τον ελληνικό χώρο τοπίων από πρώτη άποψη παραγνωρισμένων ή αγνοημένων.

Μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένους τέτοιους προσφιλείς στο σκηνοθέτη χώρους στους απόμακρους παραδοσιακούς και απομονωμένους οικισμούς, πλάι σε πόλεις επαρχιακές που βρίσκονται στο μεταίχμιο της αλλαγής, αλλά και σε μεγαλουπόλεις «καινούργιες», χωρίς εμφανή τα ίχνη της Ιστορίας και της παράδοσης· τους τόπους και τα τοπία των «ενδιάμεσων» διαδρομών – σιδηρόδρομος, λιμάνι, εθνικές και επαρχιακές οδοί...· τις αγορές και τις πλατείες· τα σπίτια· τους χώρους, τα εξαρτήματα και το διάκοσμο του ταξιδιού ή της ερωτικής συναλλαγής – ξενοδοχεία...· τους χώρους κοινωνικής συνάθροισης – τα καφενεύα...

Ποια είναι εκείνα τα στοιχεία που συνέχουν σ' ένα σύνολο τόσο ανόμοιες εκ πρώτης όψεως δομές και μορφές του χώρου, οροθετώντας ταυτόχρονα τη γραφική ή ηθογραφική τους προσέγγιση που χαρακτηρίζει έντονα παρόμοια εγχειρήματα του ελληνικού κινηματογράφου;

Κατ' αρχάς, η έντονη αστικότητα τους. Ακόμα κι όταν η πόλη είναι παντελώς απύσχα (*Αναπαράσταση*), ένας ευρύτερος αστικός χώρος συναλλαγής είναι συνεχώς παρών: ο αληθινός πρωταγωνιστής. Είναι αυτός που διαβρώνει την ύπαιθρο, διαβρώνοντας πρώτα απ' όλα τις δομές, τον ανθρώπινο περίγυρο, τα πρόσωπα. Οι μορφές μπορεί και να αδρανούν, κι έτσι, οι σταθερές του τοπίου, οι παραδοσιακοί οικισμοί –η Τυμφαία της Ηπείρου (*Αναπαράσταση*) ή η Δεσκάτη των Γρεβενών (*Ο Μεγαλέξαντρος*)– μπορεί να επιβιώνουν, αλλά σαν ένα κλειστό σύστημα, σαν τα «λείψανα» ενός ιστορικά παρελθόντος τόπου για το σύγχρονο ελληνικό τοπίο...

Ας θυμηθούμε ένα ανάλογο παράδειγμα από το χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας: το Ντομπρίνοβο της Ηπείρου και το απατηλό όνειρο επιστροφής σ' αυτό του μετανάστη Σκουρογιάννη στο *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή: «...ο τόπος αυτός ήταν ο τόπος της τελευταίας, της τελειωτικής ερημίας – ανύπαρκτος τόπος...»

Τα δεδομένα, επομένως, αποκλείουν τη γραφική προσέγγιση ή τον αισθηματισμό. Ήδη, ακόμα και στα παραπάνω οριακά παραδείγματα ο αστικός χώρος εισβάλλει με κάθε ευκαιρία ανατρεπτικός, κι είναι αυτός που οργανώνει με κάποιον τρόπο περίεργα «κλυτρωτικό», καταπληκτικά, συνεκτικά, το «χάος». Το λεωφορείο φεύγει από τα Γιάννενα για την Αθήνα στην *Αναπαράσταση*, κι ο μικρός Αλέξανδρος, στον *Μεγαλέξαντρο*, φεύγει οριστικά και φτάνει στη «μεγάλη πόλη».

Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο υπέρβασης της παραδοσιακής αντίθεσης πόλης-υπαιθρου, σ' ένα πλαίσιο νέας αστικότητας όπου όλα μπορεί να συνυπάρχουν, αλλά και να συγκρούονται, σ' ένα σύνολο από ανόμοιες πραγματικότητες, ασυνέχειες, βίαιες ρήξεις που ταράσσουν το τοπίο, ασάφειες στα όρια του παλιού και του καινούργιου, είναι ενδιαφέρον να διερευνήσουμε τα εργαλεία του σκηνοθέτη στην προσέγγιση του ελληνικού τοπίου.

«Η πραγματικότητα διαμορφώνεται μέσα στη μνήμη. Τα λουλούδια που μου δείχνουν σήμερα για πρώτη φορά, δε μου μοιάζουν με πραγματικά λουλούδια» [Marcel Proust, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* («Από τη μεριά του Σουάν»)].

Αν κάτι μοιάζει να βασανίζει διαρκώς τα τοπία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, για να τους δώσει μια συνεκτική υπόσταση και μια ταυτότητα, είναι ακριβώς αυτή η αίσθηση του χρόνου. Η μνήμη και το πόσο μπορεί να ανατρέξει πίσω, αποκαλύπτοντας τα επάλληλα, διαδοχικά στρώματα, επιχειρώντας αναγωγές του παρόντος σε ευρύτερες διαχρονίες, είναι, κατά τη γνώμη μας, και η πιο ενδιαφέρουσα πλευρά της προσέγγισης του χώρου –συνειδητής ή ενστικτώδους, δεν έχει σημασία– που κάνει ο σκηνοθέτης.

«Το ίδιο το τοπίο, όπως και το φολκλόρ, είναι μάρτυρας των αρχαϊκών τρόπων ζωής» λέει στη *Μεσόγειο* ο γνωστός γάλλος ιστορικός F. Braudel. Η πρωταγωνιστική παρουσία του βορειοελλαδίτικου τοπίου (τα Γιάννενα, η Φλώρινα, η Δεσκάτη των Γρεβενών, η Θεσσαλονίκη, η Καρδίτσα...) σε όλες σχεδόν τις ταινίες του Αγγελόπουλου, αποτελεί ήδη προεισαγωγή στην παραπάνω εμμονή της μνήμης. «Στους λόφους και στο εσωτερικό της χώρας» συνεχίζει ο Braudel, «συναντάμε καλοδιατηρημένες εικόνες του παρελθόντος. [...] Το βουνό είναι ο κατ' εξοχήν συντηρητής του παρελθόντος.»

Σ' ένα τέτοιο πλαίσιο ερμηνείας ανάγεται και η ροπή του σκηνοθέτη προς μεμονωμένους χώρους με έντονη ιστορικότητα, που αντιστέκονται στο πέρασμα του χρόνου – σαν δομές και λειτουργίες κατ' αρχάς, σαν μορφές στη συνέχεια. Συμπίπτει, αυτοί οι χώροι να δέχονται κάποιες μόνιμες, σχεδόν διαχρονικές ανθρώπινες δραστηριότητες, ώστε, ακόμα κι όταν αλλάζουν μορφή, να διατηρούν το ζητούμενο ιστορικό βάθος.

Οι μετακινήσεις των ανθρώπων, ακόμα κι όταν αλλάζουν φορά, περιεχόμενο, κοινωνική ή εθνική ταυτότητα, κίνητρα και σκοπό, πάντα δε θα χρησιμοποιούν το «σταθμό» ως ενδιάμεσο χώρο;

Σ' έναν τέτοιο ενδιάμεσο χώρο, σ' έναν σιδηροδρομικό σταθμό αυτή τη φορά, στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, φτάνουν οι αενάως μετακινούμενοι, και εγκαθίστανται προσωρινά... Εδώ, κυρίως, δοκιμάζεται μια διαχρονία: γίνεται μια ποιητική διασταύρωση με πράγματα πολύ παλιά, πιο παλιά ακόμα κι απ' τους χρόνους του σιδηροδρόμου, όπου έμποροι, πλάνητες, νομάδες, εξόριστοι, συρρέουν εδώ κι εκεί, ταξιδεύοντας με τα πιο διαφορετικά μέσα στον βαλκανικό χώρο. Έτσι, ο σταθμός της Φλώρινας, του Αμυνταίου κ.λπ. παύει να είναι το γραφικό απομεινάρι μιας εποχής ή ενός ορισμένου γεωγραφικού τοπίου.

Ανάλογα θα μπορούσε να επεκταθεί κανείς και σε άλλους, παρόμοιους υψής χώρους, που επανέρχονται σταθερά τόσο στα προηγούμενα όσο και στην τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου: στην αγορά, όπου με το χρόνο επικάθονται τα επάλληλα στρώματα ανθρώπων, επαγγελματιών, προϊόντων, μόνιμων και εφήμερων κατασκευών, όπου επίσης δοκιμάζεται μια ευρύτερη διαχρονία, αυτή της οικονομικής συναλλαγής. Εδώ η πόλη τρέφεται (άρα: ζει), κι αυτό είναι μια πραγματικότητα με διάρκεια χρονική και γεωγραφική.

Θα συνέχιζε κανείς με τα ξενοδοχεία: χώρους που, ακόμα κι όταν είναι από δεκαετίες κατάκλειστοι ή ξεπεσμένοι, υπαινίσσονται έντονα κάποιες άλλες –επίσης διαχρονικές– ανθρώπινες δραστηριότητες: τη μετακίνηση, το ταξίδι ή την ερωτική συναλλαγή.

Έπειτα, θα πήγαινε στα καφενεύα: στο μεγάλο καφενεύο της Καρδίτσας με την προπολεμική ατμόσφαιρα που δεν υπάρχει πια (*Ο θίασος*), στο καφενεύο με την εξειδικευμένη λειτουργία και ατμόσφαιρα, ατμόσφαιρα λιμανιού, στη Θεσσαλονίκη (*Ταξίδι στα Κύθηρα*), στο καφενεύο με τον ευτελή μεταπολεμικό διάκοσμο στη Φλώρινα (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*). Εδώ συντελείται η κοινωνική με την πολιτική και την ερωτική συνεύρεση, η διασταύρωση του ντόπιου με τον ντόπιο, του ντόπιου με τον νεοφερμένο ή τον περαστικό, του ξένου με τον ομοεθνή του: στα καφενεύα «που είναι μια παρηγοριά, μια ασφάλεια» (Γιώργος Ιωάννου) και συχνά λειτουργούν σαν τις «νησίδες», τα αποσπάσματα κοινωνικής, πολιτικής ή εθνικής ομοιογένειας, σε αντιστάθμισμα μιας κατακερματισμένης αστικής πραγματικότητας. Ας θυμηθούμε, στην περιοχή και πάλι της ελληνικής λογοτεχνίας, τα άλλα καφενεύα, τα γεμάτα ντόπιους και επήλυδες θαμώνες, τα καφενεύα της Ομόνοιας του Ιωάννου, τα καφενεύα των μεταναστών στη Στουτγάρδη του Χατζή (*Το διπλό βιβλίο*)...

Αφήσαμε τελευταίο το σπίτι, «το σπίτι των επιθυμιών και των πόνων», αυτό που ανέκαθεν υπήρξε για τον άνθρωπο, σ' όλες τις εποχές, «ένας πυκνός κάρναβος σημάτων και συμβόλων» (κατά τον αρχιτέκτονα Αριστομένη Προβελέγγιο). «Εκεί μέσα, κοντά σ' αυτό, γύρω απ' αυτό που υπάρχει ή δεν υπάρχει, είναι ο κοσμικός στύλος –axis mundi– κοντά στην πυρά –εστία–, καταφύγιο και προσκήνιο, έσω και έξω...»

Τι θέση έχει, αλήθεια, το σπίτι σ' ένα τοπίο συνεχούς μετάβασης από τον έναν τόπο στον άλλον, σ' ένα τοπίο ρευστό όσο και ο χρόνος, που συλλαμβάνει η κάμερα του Αγγελόπουλου; Ο φακός εστιάζει στο παλιό σπίτι με τη στέρεη κι ανάγλυφη πέτρα, την ξεχαρβαλωμένη πέργκολα, τους φθαρμένους σοβάδες, τα ίχνη από κάποιο παλιό έντονο χρώμα...

Ο νοικοκύρης, ο «στύλος» του σπιτιού, μετά από ένα μακρύ ταξίδι επιστρέφει, το ανοίγει, το ενεργοποιεί σιγά σιγά. Με επίκεντρο το τραπέζι, την «εστία», συντελείται η πρώτη δύσκολη συνεύρεση της οικογένειας (*Ταξίδι στα Κύθηρα*). Όμως το σπίτι μπορεί να είναι κι ένα πρόχειρο σκηνώμα, το βαγόνι ενός τρένου ή η γωνιά μιας εγκαταλελειμμένης αποθήκης (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*): χώροι ευνότητα λιτοί, με τα χαρακτηριστικά μιας εγκράτειας, που πάλι ο Braudel θα την ταυτίσει με τον ιστορικό χώρο της Μεσογείου.

Η απόδοση από το σκηνοθέτη της αρχαϊκής ιερότητας που έχει το σπίτι για τον άνθρωπο, σε όλες τις εποχές, είναι ίσως η πιο δυνατή μαρτυρία γι' αυτή την, τελικά, αγωνιώδη αναζήτηση της καταγωγής των χώρων που αποπειράται με το έργο του, μέσα σ' ένα πλαίσιο που διαρκώς αλλάζει, κινείται, μετατοπίζεται...

Όμως, λίγα μέτρα πιο κει, έξω απ' το σπίτι, ήδη επέρχονται οι ρήξεις... «Τα λιβάδια του χωριού στη Ράχη πουλιούνται. [...] Θα φτιάξουν ένα χειμερινό κέντρο. Εκτός απ' τα λεφτά, θα ξαναζωντανέψει κι η περιοχή...» (*Ταξίδι στα Κύθηρα*).

«Σπίτια μου, δεν ταραζέστε; Κι αυλές μου δεν κουνιέστε; / Κι εσείς, πορτοπαράθυρα, δεν έρχεστε άνω-κάτω; / Σας λείπει ο στύλος του σπιτιού, / σας λείπει ο νοικοκύρης». Μετά την παράθεση των στίχων αυτού του δημοτικού τραγουδιού, ο Προβελέγγιος συνεχίζει: «Τα σπίτια δεν ταραχτήκαν, κι ούτε οι αυλές σειστήκαν / και τα πορτοπαράθυρα μείναν μανταλωμένα... Μπροστά στην ανίερη καταστροφή στα σπίτια, στις αυλές, στις πόλεις, στα χωριά, μέσα σε μια γενιά, ο κόσμος των συμβόλων σιωπά».

Κινούμενο μέσα σ' ένα τέτοιο οριακό διάστημα, ακροβατώντας στο μεταίχμιο, το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου καθίσταται ένα ενδιαφέρον δοκίμιο γύρω από τη μνήμη του χώρου. Υπερβαίνοντας ένα πρωτόλειο επίπεδο νοσταλγίας, επεξεργάζεται μια ποιητική μνήμη του ελληνικού τοπίου, εκμεταλλευόμενος ό,τι απέμεινε, βυθομετρώντας το παλίμψηστο του κάθε χώρου ξεχωριστά, γεφυρώνοντας τα χάσματα, επινοώντας ή ανακαλύπτοντας την ιδιόρρυθμη ομορφιά του «άσχημου», δοκιμάζοντας τις διαχρονίες ακόμα κι εκεί όπου, εκ πρώτης όψεως, όλα είναι πρωτόγνωρα, καινοφανή, κάνοντας τις αναγκαίες οπτικές παρεκτοπίσεις. Οι μέθοδοι, αλλά και τα αισθητικά εργαλεία και οι προθέσεις, του κινηματογράφου απέχουν πολύ από αυτά της αρχιτεκτονικής. Μήπως όμως αυτό δεν είναι και το ζητούμενο στην ελληνική αρχιτεκτονική σήμερα; το πώς, δηλαδή, με αφετηρία μια πρόσοψη του χώρου εκ πρώτης όψεως εντελώς αμνήμονα, θα παράγει νέο υλικό, δομές και μορφές που δεν θα είναι ούτε ανιστόρητες ούτε συνονθύλευμα ρυθμών μίμησης και άψυχης αναπαράστασης του παρελθόντος;

Πάντοτε, άλλωστε, οι «επινοήσεις» της αρχιτεκτονικής και η αντίστοιχη δημιουργία ρευμάτων κινήθηκαν με επίκεντρο τον τρόπο χρήσης της μνήμης, ακόμα κι εκεί όπου φαίνεται να πρεσβεύουν την άρνησή της, όπως στο μοντέρνο κίνημα.

Ως δεύτερο κοινό ζητούμενο θα αξιολογούσαμε τη διαχείριση του «χάους», την αναζήτηση εκείνης της θεωρίας και της πρακτικής που θα «συμμορφώνει» σε μια νέα ποιητική σύνθεση όλα τα αποσπάσματα μιας κατακερματισμένης αστικής πραγματικότητας. Πρόκειται, όμως, για δύο απ' τις σημαντικότερες διασταυρώσεις κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής – διασταυρώσεις, εν τέλει, των διαφορετικών εκφάνσεων της ανθρώπινης δημιουργίας και του στοχασμού, οι οποίες, στα τέλη ενός πολυκύμαντου αιώνα, φτάνουν από παράπλευρους δρόμους στο ίδιο σημείο: αφετηρία ή προορισμό, δεν έχει σημασία...