

Η εικόνα-σύμβολο

του Angel Quintana

1. Η μη συμφιλίωση

«Αν σου μιλάω με παραβολές, είναι γιατί τ' ακούς γλυκότερα. Η φρίκη δεν κουβεντιάζεται, γιατί 'ναι ζωντανή, γιατί 'ναι αμίλητη και προχωράει» λέει ο Δάσκαλος στον μικρό Αλέξανδρο [*Ο Μεγαλέξαντρος* (1980)]. Ο Δάσκαλος, που θέλησε, χρησιμοποιώντας την πολιτική πράξη, να προκαλέσει την κοινωνική αλλαγή, αναγνωρίζει την αποτυχία του απέναντι στη βαρβαρότητα της τυραννίας. Απογοητεύεται από την εικόνα του ελευθερωτή που μεταμορφώνεται σε απολυταρχικό χασάπη, από την ουτοπική ελπίδα του κομμουνισμού που μετατρέπεται σε σταλινισμό. Ο μικρός Αλέξανδρος, σφυρηλατημένος στην πάλη των ιδεολογιών, αναρωτιέται για το μέλλον της Ιστορίας και δεν μπορεί να καταλάβει ποιο είναι το πραγματικό νόημα της εξουσίας και της φιλοδοξίας. Με διαταραγμένη την αθωότητά του και μη βρίσκοντας απαντήσεις στον περίγυρό του, ο νέος εγκαταλείπει τον τελετουργικά τραγικό χώρο της χαμένης επανάστασης, για να χαθεί στην πόλη. Θα ψάξει στον σύγχρονο κόσμο τις απαντήσεις που δε βρήκε στην αρχή του αιώνα, όταν τα διάφορα ιδανικά αλλαγής μετατράπηκαν σε περιπλανώμενα πτώματα.

Το να μιλάει με παραβολές, προκειμένου να μπορέσει να εξηγήσει την ουσία του ανθρώπινου πόνου, είναι η μέθοδος που καθορίζει την κινηματογραφική δημιουργία του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ο κινηματογράφος αυτός έχει ως αφετηρία τη συνειδητοποίηση της κρίσης της πραγματικότητας κι έχει αποκρυσταλλώσει, εξαγνίζοντας σταδιακά το ύφος του, μια γλυκόπικρη οπτική για την αποτυχία των μεγάλων επαναστάσεων του αιώνα και τις διαψεύσεις της Ιστορίας. Είναι ένας κινηματογράφος που εμφανίζεται καταμεσής του σύγχρονου κόσμου, σε μια χρονική στιγμή την οποία ο Serge Daney, παραφράζοντας τον Jean-Marie Straub, όρισε ως τη στιγμή της πολιτικής και αισθητικής «μη συμφιλίωσης».¹ Στον αιώνα όπου η πρόοδος, ως ιδανικό της Ιστορίας, υποκαταστάθηκε από την απαισιόδοξη παραδοχή της αιώνιας επιστροφής κι όπου οι άνθρωποι αναγκάστηκαν να συμβιώσουν με τον τρόπο του φασισμού, που πειραματιζόταν και εφάρμοζε διάφορες μορφές γενοκτονίας, είναι αδύνατη η συμφιλίωση του καλλιτέχνη με την ορατή όψη των πραγμάτων, των όντων με τα πράγματα και του ατόμου με τον κόσμο.

Οι παραβολές που διατρέχουν τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, εικονογραφούν τη «μη συμφιλίωση» και τις συνέπειές της. Οι μεσοαστοί στους *Κυνηγούς* (1977) δε θα μπορέσουν ποτέ να συμφιλιωθούν με το φάντασμα της επανάστασης που εισβάλλει στους εφιάλτες τους, γιατί αυτοί οι ίδιοι είναι οι πραγματικοί αυτουργοί των ηθικών εξευτελισμών που οδήγησαν στο θάνατό της, κι είναι νωπό ακόμα το αίμα στο νεκρό της σώμα. Ο γερο-Σπύρος, ο στρατευμένος κομμουνιστής στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), κατατρυχόμενος από την αναζήτηση του γενέθλιου τόπου του, δεν μπορεί να συμφιλιωθεί ούτε με τους παλιούς συντρόφους του, ούτε με τους πρωταγωνιστές της νέας πραγματικότητας που θα τον καταδικάσουν σε εξοστρακισμό. Κανείς δεν θέλει πια την επανάσταση, κι ο παλιός αγωνιστής καταλήγει εγκαταλελειμμένος, μαζί με τη γυναίκα του, σε μια μυστηριώδη σχεδιά, αφημένη στο έλεος των κυμάτων. Η «μη συμφιλίωση» έχει κατακερματίσει τον υλικό κόσμο, έχει καταστρέψει την πραγματικότητα, έχει προξενήσει μια βαθιά κρίση του φανταστικού. Ενώ ο γερο-Σπύρος αρμενίζει σε μιαν ακυβέρνητη σχεδιά προς το βάθος του ορίζοντα, οι απάτριδες πρόσφυγες του *Μετεώρου βήματος του πελαργού* (1991) είναι καταδικασμένοι να υπάρχουν σ' ένα απροσδιόριστο no-man's land, σε βαγόνια τρένων, ανάμεσα σε παλιοσίδηρα· ένα χώρο κοντά στα σύνορα της αδιαλλαξίας που όρθωσαν οι διάφορες κυβερνήσεις, συνέπεια κι αυτό της «μη συμφιλίωσης».

Τα πρόσωπα που δεν είναι καταδικασμένα να ζουν σ' ένα στατικό no-man's land, δεν αισθάνονται ασφαλή ούτε μέσα σ' ένα χώρο προστατευμένο μεν, αλλά σε κρίση: σπίτι, οικογένεια, πατρίδα. Για το λόγο αυτόν εγκαταλείπουν τους δικούς τους για να περιπλανηθούν –πραγματικά ή φανταστικά– στους βαλτότοπους μιας αέναης εξορίας, που μετατρέπεται τελικά σε μια πραγματική, εσωτερική εξορία. Στο μεταξύ, όμως, η Πηνελόπη δεν μπορεί πια να περιμένει τον Οδυσσέα, μιας και ο χρόνος έφθειρε τον ομφάλιο λώρο που τους ένωνε. «Θα 'θελα να μείνω... όμως δε γίνεται. Πρέπει να συνεχίσω. Ονειρευόμουν να φτάσω εδώ στο τέλος του ταξιδιού. Αλλά... δεν είναι περίεργο; Έτσι δε γίνεται πάντα; Το τέλος δεν είναι παρά η αρχή» δηλώνει, φτάνοντας στην Ελλάδα, ο εξόριστος σκηνοθέτης (Harvey Keitel) στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995). Το δράμα του σύγχρονου Οδυσσέα, που διασχίζει τον φυσικό και ιστορικό χώρο των Βαλκανίων, έγκειται στην αδυναμία του να βρει το δρόμο της επιστροφής για την Ιθάκη, ίσως γιατί η Ιθάκη δεν υπάρχει πια.

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, η απογοήτευση προκαλεί άγχος, αλλά δεν οδηγεί στη διάψευση των ψευδαισθήσεων. Ακόμα κι αν η Ιθάκη δεν υπάρχει, ο Οδυσσέας πρέπει να συνεχίσει να ψάχνει το δρόμο της επιστροφής στην πατρίδα, διασχίζοντας τα αμέτρητα σύνορα που καθυστερούν την επιστροφή του. Η «μη συμφιλίωση» μπορεί να ξεπεραστεί μόνο χάρη στην ουτοπική ελπίδα για αρμονία, και η μεγάλη πρόκληση για το σκηνοθέτη βρίσκεται ακριβώς στην αναζήτηση

μιας αρμονίας. Η δημιουργική πνοή της πλοκής τον βοηθά να υπερβεί την πραγματικότητα, να την εξωραΐσει, να εισαγάγει σ' ένα τελετουργικό τις μορφές της, να χορογραφήσει τις μετακινήσεις των μαζών και να ψάξει επίμονα τη συμφωνία σ' ένα σύμπαν δίχως νόημα. Η πρόκληση έγκειται στο να μεταμορφώσει το χώρο της βαρβαρότητας σε χώρο πολιτισμού. Γι' αυτό, οι κάτοικοι του Σαράγεβο στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* επωφελούνται της ομίχλης για ν' ανακτήσουν την ποίηση και τα απομεινάρια ενός κατεστραμμένου πολιτισμού.

Όπως δηλώνει ο Noël Harpe σ' ένα σημαντικό άρθρο του, στον Αγγελόπουλο «δίνεται η δυνατότητα να ξαναβρεί, πέρα κι απ' την ίδια του τη διαύγεια και μέσω της χάρης της πλοκής, αυτή τη ματιά παιδιού που ξαναεφευρίσκει ό,τι βλέπει, δίνει σχήμα στο χάος και, μπροστά στην αδυναμία του να καταλάβει τον κόσμο, καταλήγει να τον βάλει σε τάξη». ² Μόνο η δύναμη της φαντασίας του σκηνοθέτη μπορεί να μεταμορφώσει την πραγματικότητα και να τη μετατρέψει σε μια εικόνα του φανταστικού. Το κλειδί για τη σύνθεση αυτού του σύμπαντος βρίσκεται στην κατασκευή μιας εικόνας-συμβόλου που θα μεταμορφώσει το χάος της ύπαρξης. Γι' αυτό, ίσως, τα περιπλανώμενα παιδιά του *Τοπίου στην ομίχλη* (1988), μόνο αφού διασχίσουν τα σύνορα της «μη συμφιλίωσης» καταφέρνουν να δουν το βουκολικό τοπίο που τους έκρυβε η ομίχλη.

2. Το μη προφανές

Σε όλη την κινηματογραφική δουλειά του Αγγελόπουλου, μυστηριώδεις αντηχήσεις οδηγούν το θεατή από τη μία ταινία στην άλλη και μετατρέπονται σε κλειδιά, σ' ένα περίπλοκο ερμηνευτικό παιχνίδι. Στο *Μελισσοκόμο* (1986) εμφανίζεται και πάλι ο Σπύρος, ο «ακυβέρνητος» κομμουνιστής από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αν και με άλλη προσωπικότητα και με το πρόσωπο του Marcello Mastroianni. Ο Σπύρος δεν είναι ούτε αγωνιστής, ούτε ιδεαλιστής, αλλά ένας άνθρωπος βαθιά ριζωμένος στο παρόν του. Για χρόνια οι ρίζες τον εμπόδιζαν να βγει από το σκοτεινό πηγάδι της ύπαρξής του. Τη μέρα του γάμου της κόρης του, όμως, ο Σπύρος παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει τη γυναίκα του και να περιπλανηθεί στην Ελλάδα χωρίς προκαθορισμένη πορεία. Τη στιγμή του αποχαιρετισμού, η γυναίκα του τον ρωτά: «Τι σου 'κανα;» Το μόνο που καταφέρνει να ψελλίσει ο Σπύρος, είναι: «Τίποτα, τίποτα». Ο νέος Σπύρος είναι ανίκανος να παλέψει για οποιαδήποτε ιδέα. Δεν περιμένει τίποτα από την Ιστορία, γιατί δεν έχει σε τίποτα δεσμευτεί. Στο *Μελισσοκόμο*, τα προβλήματα συμφιλίωσης δεν έχουν πια πολιτικό χαρακτήρα. Για το μελισσοκόμο, το πραγματικό πρόβλημα είναι το μη προφανές του κόσμου. Το ίδιο πρόβλημα βασανίζει και το βουλευτή στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (τον υποδύεται επίσης ο Marcello Mastroianni), ο οποίος αποφασίζει να παραιτηθεί από τη ζωή και να καταφύγει σ' εκείνο το απροσδιόριστο no-man's land κοντά στα σύνορα. Πριν εξαφανιστεί, αποχαιρετά το Κοινοβούλιο μ' έναν ανησυχαστικό λόγο: «Μερικές φορές, πρέπει να σωπαίνει κανείς, για να μπορεί ν' ακούει τη μουσική πίσω απ' τον ήχο της βροχής».

Η δυσπιστία του κεντρικού ήρωα του *Μελισσοκόμου* απέναντι στο μη προφανές της πραγματικότητας και η επιθυμία του βουλευτή στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* να ξαναανακαλύψει την κρυμμένη ποίηση πίσω απ' το θόρυβο του κόσμου, δεν είναι παρά μια παραβολή για τη δυσπιστία που ο ίδιος ο Αγγελόπουλος αισθάνεται απέναντι στο ορατό, και την επιθυμία του να ξαναβάλει σε τάξη το σύμπαν, μέσω των σωστών μεταφορών. Η κινηματογραφική θεωρία, πολλές φορές εξισώνει με υπερβολική ευκολία την πραγματικότητα με το ορατό, χωρίς να λάβει υπόψη της ότι οι δύο έννοιες όχι μόνο δεν είναι ισοδύναμες, αλλά μπορούν να είναι έως και αντικρουόμενες. Το ορατό δεν είναι πάντα αντανάκλαση του πραγματικού. Η όραση μπορεί μόνο να διαπιστώσει μια σειρά ενδείξεων, πίσω απ' τις οποίες κρύβεται μια καθορισμένη πραγματικότητα. Η δυσπιστία για το ορατό ως εγγύηση για το πραγματικό θέτει στον Αγγελόπουλο μια σειρά αμφιβολιών σχετικά με τη δυνατότητα αναπαράστασης της κινηματογραφικής εικόνας. Αν η πραγματικότητα βρίσκεται σε κρίση, το ορατό είναι διφορούμενο, κι ο σύγχρονος κινηματογράφος δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με το φυσικό περιβάλλον. Ο σκηνοθέτης δεν πρέπει ν' αναζητά τη γοητεία του πραγματικού. Η επιλογή που του δίνεται, είναι να μεταμορφώσει τον κόσμο σε αναλογία με το ποιητικό «εγώ» του. Για να υπάρχει, όμως, μια ποιητική, πρέπει οι μεταφορές να παραπέμπουν σ' έναν κόσμο προυπάρχοντα: σ' ένα σύμπαν που να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς και να περιλαμβάνει ένα απειροελάχιστο κομμάτι πραγματικότητας. «Πιστεύω ότι οι ταινίες πρέπει να έχουν ως αφετηρία ένα πρώτο επίπεδο πραγματικότητας και αδιάκοπα να παίζουν ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό, έχοντας όμως ως αφετηρία το φανταστικό που δημιουργείται στο εσωτερικό της πραγματικότητας.[...] Μια πραγματική πρόφαση κάνει το όνειρο πιο αληθοφανές» δήλωσε σε μια συνέντευξή του ο ίδιος ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. ³

Η παρουσία ενός χώρου πραγματικότητας στη σύνθεση των εικόνων και η φανταστική τους διάταξη, ανάλογα με την ποιητική, οδηγούν τον Αγγελόπουλο σε μια ενδιαφέρουσα διαλεκτική ανάμεσα στο μη προφανές του σύμπαντος και στο προφανές της εικόνας-συμβόλου. Πρόκειται για την ιδέα που σημάδεψε δύο μεγάλες φάσεις του έργου του. Η πρώτη φάση, αυτή του στρατευμένου κινηματογράφου, καλύπτει την περίοδο από την πρώτη του ταινία ως τον *Μεγαλέξαντρο* και χαρακτηρίζεται από μιαν ανησυχία για το συλλογικό κι από ένα άγχος μπροστά στην αδυναμία του να προσεγγίσει την πολυπόθητη ιδέα μιας επαναστατικής αλλαγής. Η δεύτερη φάση ξεκινά από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*

και χαρακτηρίζεται από σκεπτικισμό κι από μίαν ανησυχία για την ατομική κρίση και τη διαπίστωση του μη προφανούς του πραγματικού κόσμου. Στην ποιητική απόδοση του μη προφανούς σημαντικό ρόλο έπαιξε ο ποιητής Tonino Guerra, ως συν-σεναριογράφος σε όλες τις τελευταίες ταινίες.⁴

3. Ουσιώδεις εικόνες

Κατά βάθος, η εικόνα-σύμβολο που ο έλληνας σκηνοθέτης αναζητά ήδη από τις πρώτες του ταινίες, δεν είναι παρά μια ανασύνθεση της έννοιας της ουσιώδους εικόνας – μια προβληματική, που σημάδεψε μερικούς από τους διαπρεπέστερους κινηματογραφιστές. Ο Murnau, π.χ., αναζητούσε τη σύνθεση της εικόνας για να εκφράσει όλο αυτό το εικαστικό φορτίο που κουβαλούσε. Ο Rossellini, αντίθετα, ένας αριστοτέχνης της διαφάνειας, πίστευε ότι η σύνθεση βοηθούσε στην ανάκτηση των γνωστικών ικανοτήτων που είναι σύμφυτες με την εικόνα. Ο Rossellini, έχοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στη δύναμη του ορατού, ορίζει την ουσιαστική εικόνα ως εξής: «Κάθε είδους γνώση ξεκινά από τα μάτια, όμως η αθωότητα της αρχικής μας αντίληψης χάνεται αμέσως. Η γλώσσα και οι ιδέες ακολουθούνται πάντα από τη δομική μας αντίληψη για την ύπαρξη. Η κύρια επιθυμία μου συνίσταται στο να ανακτήσω την πρωταρχική αθωότητα της πρώτης ματιάς, της πρώτης εικόνας που αντίκρισαν τα μάτια μας. Αδιάκοπα αναζητώ αυτό που ονομάζω “ουσιώδη εικόνα”».⁵ Αυτή η ουσιώδης εικόνα, αθώα και διορατική, ίσως ήταν παρούσα στην πρώτη κινηματογραφική ματιά των Αδελφών Μανάκη, στα Βαλκάνια: μια εικόνα που, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, βρίσκεται αιχμάλωτη σ’ ένα χώρο-άσυλο βλεμμάτων: τη φανταστική ταινιοθήκη του Σαράγεβο. Σε μια στιγμή θανάτου –ή ανάστασης– του κινηματογράφου, ο νέος Οδυσσέας πρέπει να ψάξει για τα κλειδιά αυτού του βλέμματος, γιατί αυτός είναι ο μοναδικός τρόπος προκειμένου το ορατό να ανακτήσει το χαμένο προφανές του.

Απέναντι στην αδυναμία του να αιχμαλωτίσει από το ορατό την ουσιώδη εικόνα –την αθωότητα του κινηματογράφου–, ο έλληνας σκηνοθέτης πρέπει να δομήσει τις ταινίες του σαν να ήταν παραβολές της χαμένης ουσιώδους εικόνας. Σε όλο το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου υπάρχει η επιδίωξη για χωροχρονική συμπύκνωση, με στόχο την απόκτηση της ουσιαστικής εικόνας. Τα περισσότερα μονοπλάνα που χαρακτηρίζουν το έργο του, παράγουν ένα είδος κεντρομόλου δύναμης που κινεί την αφήγηση προς την εξύψωση της εικόνας-συμβόλου. Το αποκαθλωμένο άγαλμα του Λένιν που πλέει προς τις εκβολές του Δούναβη (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*), οι υπάλληλοι της τηλεφωνικής εταιρείας που συνδέουν τα καλώδιά τους πολύ πιο πέρα από τα σύνορα (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*), τα παιδιά που τρέχουν να υποδεχτούν το χιόνι, ανάμεσα στους πετρωμένους κατοίκους ενός χωριού (*Τοπίο στην ομίχλη*), οι κυνηγοί που θάβουν στο χιόνι το ματωμένο κορμί του ιστορικού τους αμαρτήματος (*Οι κυνηγοί*), είναι μερικά μόνο παραδείγματα από ένα πλήθος εικόνες-σύμβολα μέσα στο κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου. Αυτές οι εικόνες μάς μιλούν για την κατάρρευση των μύθων, για την ανάγκη να μπουν νέα θεμέλια στην ανθρώπινη επικοινωνία, για την επιθυμία να σταματήσει ο χρόνος, προκειμένου ν’ ανακτήσουμε την παιδική ποιητική, για την ανάγκη της εξουσίας να θάψει (ή να καταστρέψει) τα φαντάσματα της Ιστορίας της. Όλες αυτές οι ερωτήσεις είναι τα κύρια θεματικά μοτίβα που αρθρώνουν οι ιστορίες του Αγγελόπουλου. Σε αντίθεση με άλλους σκηνοθέτες, που χρειάζονται το λόγο για να μεταδώσουν τις έννοιες, και αντιλαμβάνονται τις εικόνες ως απλές εικονογραφήσεις, οι εικόνες-σύμβολα του Αγγελόπουλου αποτελούν το κύριο στοιχείο για τη μετάδοση του λόγου. Μπορεί ο κινηματογράφος του να δίνει την πρωτοκαθεδρία στο οπτικό, αλλά, για να το πετύχει, πρέπει να έχει ως αφετηρία την αναπαράσταση.

4. Τα υλικά

Σε μια σκηνή του *Θιάσου*, της ταινίας που κατορθώνει να συγκεράσει τον στρατευμένο κινηματογράφο με στιλιστικές απαιτήσεις του μοντερνισμού, η Ηλέκτρα, μια ηθοποιός, βιάζεται από μια ομάδα χίτες, με τα πρόσωπα καλυμμένα από γκροτέσκες μάσκες. Στην επόμενη σκηνή, το κορμί της Ηλέκτρας κείται πλάι σ’ ένα βάλτο. Ξαφνικά, η ηθοποιός σηκώνεται, σιάχνει τη ρόμπα της και τα μαλλιά της, καθαρίζει το πρόσωπό της και κατευθύνεται προς την κάμερα. Η Ηλέκτρα εγκαταλείπει το χαρακτήρα που ερμηνεύει, για να υιοθετήσει για μερικά λεπτά το ρόλο της αφηγήτριας και, σ’ έναν μακρύ μονόλογο, να περιγράψει τα έντονα γεγονότα που συγκλόνισαν τη ζωή των Ελλήνων, το Δεκέμβρη του 1944. Κατά τη διάρκεια του εορτασμού της Απελευθέρωσης, στην Πλατεία Συντάγματος της Αθήνας, μια ομάδα φασίστες, οπλισμένοι από τον Scobie, άνοιξαν πυρ –με τη συγκατάθεση των Αγγλων– εναντίον των κομμουνιστών αγωνιστών. Αυτά τα τραγικά γεγονότα, που η ταινία του Αγγελόπουλου τα ’χει δείξει νωρίτερα (πλάνο-σεκάνς με τριπλή κυκλική κίνηση της κάμερας), σηματοδότησαν την έναρξη του εμφυλίου πολέμου. Κατά τη διάρκεια του μονολόγου, η Ηλέκτρα δε μιλά για το προσωπικό της δράμα, αλλά για τη συλλογική Ιστορία. Ο βιασμός και ο μονόλογος της Ηλέκτρας συνιστούν ένα οξυδερκές δείγμα της δουλειάς του Αγγελόπουλου με τα υλικά του θεάτρου, έτσι ώστε να διαρραγεί κάθε σχέση με την ψευδαίσθηση, κι ο θεατής να αποστασιοποιηθεί απέναντι στη δραματική στιγμή του βιασμού, που αναπαριστάται γκροτέσκα, περιβεβλημένος με σκληρή ειρωνεία.

Στο *Θιάσο*, ο Αγγελόπουλος παίζει με τέσσερα διαφορετικά υλικά αναπαράστασης. Στο πρώτο επίπεδο αναπαράστασης μας παρουσιάζει τις συγκρούσεις που βιώνει μια ομάδα περιπλανώμενων θεατρίνων, κατά τη διάρκεια μιας ταραγμένης περιόδου που τοποθετείται ανάμεσα στο 1939 και στο 1952: δηλαδή, από το τέλος της δικτατορίας του Μεταξά ως την

άνοδο στην εξουσία (με τη συνεργασία των Αμερικανών) της κυβέρνησης του στρατάρχη Παπάγου. Σ' αυτό το επίπεδο, οι ηθοποιοί ερμηνεύουν χαρακτήρες που παλινδρομούν αδιάκοπα στο χώρο και το χρόνο. Το δεύτερο επίπεδο τοποθετείται στο θεατρικό έργο που κατά τη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων παρουσιάζουν τα μέλη του θιάσου. Πρόκειται για το βουκολικό δράμα *Γκόλφω, η βοσκοπούλα*, το οποίο και συνεχώς διακόπτεται από γεγονότα του αληθινού κόσμου. Σ' ένα τρίτο επίπεδο, ο Αγγελόπουλος θεμελιώνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στις εσωτερικές συγκρούσεις του θιάσου και σ' αυτές που διαμορφώνονται σ' έναν από τους σημαντικότερους θεματικούς κύκλους της ελληνικής τραγωδίας, αυτόν των Ατρείδων, έτσι όπως τον αφηγήθηκαν ο Σοφοκλής και ο Αισχύλος. Τέλος, στο τέταρτο επίπεδο, ο Αγγελόπουλος επιστρέφει στη διήγηση ιστορικών γεγονότων, συμπεριλαμβάνοντας τέσσερις προμαγνητοφωνημένους μονολόγους και διαλύοντας έτσι κάθε ψευδαίσθηση αναπαράστασης.

Το παιχνίδι των διαφορετικών επιπέδων αναπαράστασης, που ισορροπεί απόλυτα στο *Θίασο*, είναι παρόν σε όλο το έργο του Αγγελόπουλου. Υπάρχει μια αδιάκοπη σύντηξη του χρόνου (μεταφορές απ' το παρόν στο παρελθόν ή απ' το παρελθόν στο μέλλον), κι η πραγματικότητα, με το να ενταχθεί σ' ένα τυπικό, χάνει τη φυσικότητά της. Υπάρχει επίσης μια μετάβαση απ' το σωματικό στο πνευματικό κι ένα πολύπλοκο παιχνίδι διακηρύξεων από ορισμένους χαρακτήρες που αναλαμβάνουν χρέη δημιουργού. Όπως γράφει ο Giorgio de Vincenti, το παιχνίδι με τα διάφορα υλικά αναπαράστασης είναι ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά τού μοντέρνου κινηματογράφου και αποτελεί ένα σύστημα αναπαράστασης στο οποίο τα διάφορα υλικά συμμετέχουν «στη δημιουργία ενός νέου κειμένου, που θέτει πάλι σε αμφισβήτηση τον κινηματογράφο, την ιστορία του και τις παραδοσιακές μεθόδους απόδοσης του νοήματος». ⁶ Γι' αυτόν το λόγο, μέρος του σύγχρονου κινηματογράφου δεν προτείνει παρά μια σταδιακή θεατροποίηση του κινηματογράφου, μέχρις ότου συναντήσει πάλι μερικές από τις φόρμες των απαρχών του: μετωπικότητα, χωροχρονική ενότητα και ακινησία της κάμερας. Η μετατόπιση ή ο συγκερασμός διαφορετικών υλικών αναπαράστασης επιδιώκει, όπως παρατηρεί ο Joël Magny, να εισαγάγει το μύθο στη σύγχρονη Ιστορία και να τον χρησιμοποιήσει ως εργαλείο για να αποσυνδέσει το ρεαλισμό από την αναπαράσταση: «Ο μύθος είναι ένας τρόπος αναπαράστασης, λόγου, πρόσβασης σε μια αλήθεια. Ο σκοπός μας δεν είναι να τον κρίνουμε, αλλά να τον προσαρμόσουμε, εισάγοντάς τον στην οπτική του σκηνοθέτη για τον κόσμο». ⁷ Όλο αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στο Μύθο και στην Ιστορία παραπέμπει σ' έναν προβληματισμό σχετικά με το πώς εισάγεται η πράξη της κινηματογράφησης στη σύγχρονη εποχή.

5. Το επικό θέατρο

Η αντιπαράθεση των μυθικών υλικών με την Ιστορία είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της έννοιας του επικού θεάτρου, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Bertolt Brecht. Στο δραματικό θέατρο, με βάση τις αριστοτελικές παραμέτρους της *μimήσεως* ⁸ ως δημιουργού τής ψευδαισθητικής εικόνας ενός κόσμου, η αποκάλυψη της ουσίας του δράματος θέτει σε κίνηση ένα συρμό γεγονότων, τα οποία, όμως, περιορίζονται αποκλειστικά σ' ένα χώρο κι ένα χρόνο που ορίζει το ίδιο το δράμα. Στο επικό θέατρο, ο Brecht ανοίγει το δράμα προς τα διαλεκτικά κινήματα της Ιστορίας, για να εξηγήσει με διδακτικό τρόπο τα καθοριστικά προτσές του. Η εισαγωγή στην Ιστορία πραγματοποιείται χάρη στην παρουσία της αφήγησης, στην αναπαράσταση, που εκφράζεται μέσω της διακοπτόμενης εναλλαγής μιας σειράς γεγονότων, τοποθετημένων σε διαφορετικό χώρο και χρόνο. Αυτή η διαδικασία προϋποθέτει επίσης μια αλλαγή της λειτουργίας του ηθοποιού, που παύει να είναι ένας χαρακτήρας, για να γίνει αυτός που ταυτοχρόνως παρουσιάζει, ερμηνεύει και κρίνει τα πράγματα. Το τελικό αποτέλεσμα προκαλεί την αποστασιοποίηση του θεατή και τη ρήξη με την ψευδαίσθηση. Ο κινηματογράφος, έτσι όπως έχει καθιερωθεί, συμφύρει την αναπαράσταση και τη διήγηση, τη μίμηση και την ερμηνεία. Ωστόσο, αυτός ο συγκερασμός διατηρεί την ψευδαίσθηση και επιδιώκει να προκαλέσει μια αίσθηση αληθοφάνειας, εξαλείφοντας τα σημεία στίξης του κινηματογραφικού λόγου και διαμορφώνοντας τον διηγητικό κόσμο ως αρμονικό σύνολο. ⁹ Ο Αγγελόπουλος, στο έργο του, έρχεται σε ρήξη με όλους τους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης κι αναζητά έναν τρόπο ερμηνείας των κύριων χαρακτηριστικών του επικού θεάτρου στην κινηματογραφική απεικόνιση.

Για να προσεγγίσει την εικόνα-σύμβολο, ο Αγγελόπουλος ξεκινά από την παρατήρηση των τρόπων αναπαράστασης και των τυπικών τα οποία διέπουν την πραγματικότητα, για να καταλήξει αναδομώντας, από μια κριτική και αποστασιοποιημένη θέση, την ίδια του την πραγματικότητα. Οι ηθοποιοί παύουν να είναι μεμονωμένες ψυχολογικές οντότητες, για να μετατραπούν σε συνθετικά στοιχεία της πλαστικής χορογραφίας της ίδιας της σκηνοθεσίας. Οι οικογενειακές γιορτές, οι πολιτικές συγκεντρώσεις, οι προεκλογικές ομιλίες, οι χοροί, οι πλανόδιες θεατρικές παραστάσεις, είναι τα νέα τυπικά του σύγχρονου κόσμου. Αυτές οι τελετουργίες εντείνουν την αίσθηση του τεχνητού, περνώντας πρώτα από μια διαδικασία κάθαρσης και τυποποίησης μέσω της σκηνοθεσίας. Για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα, ο Αγγελόπουλος καταφεύγει στη χρήση μιας σειράς κινηματογραφικών σχημάτων, που εμφανίζονται επίμονα στον σύγχρονο τρόπο απεικόνισης, μειώνουν τη φυσικότητα της σκηνοθεσίας και έρχονται σε ρήξη με τη διαφάνεια.

Το πλάνο-σεκάνς, το κύριο συνθετικό σχήμα του κινηματογράφου του, δε χρησιμοποιείται για να αποδοθεί η πραγματικότητα εκτός επεξεργασίας του μοντάζ, αλλά σαν μέθοδος για να διαρκέσει το όραμα και να αποκαλύψει τα μυστικά του. Ο Αγγελόπουλος αναζητά μια ομοιογένεια ανάμεσα στην ικανότητα παρατήρησης του θεατή και στη σύνθεση μιας σκηνοθεσίας κατά την οποία η κάμερα μετατρέπεται σ' ένα σημείο ακίνητο, σ' ένα ακόμα στοιχείο της χορογραφίας. Τα πλάνα-σεκάνς αναζητούν την ίδια τους τη σημασία, χωρίς την ανάγκη να προσφύγουν στην παραμικρή συνδεσμολογία (μέσω των ρακόρ) των πλάνων. Κάθε πλάνο-σεκάνς λειτουργεί σαν ένα μεμονωμένο κομμάτι που σπάει την ενότητα της ταινίας, όπως, στο επικό θέατρο του Brecht, η αλληλουχία σπάει την ενότητα του δράματος.

Διά της μετωπικότητας, η σκηνοθεσία σέβεται τη λειτουργία του κάδρου ως θεατρικής σκηνής. Αυτή η σκηνοθετική τακτική επιτρέπει τη δημιουργία της απαραίτητης απόστασης ανάμεσα στα πρόσωπα, τα γεγονότα και το θεατή. Στα έργα της πρώτης κινηματογραφικής περιόδου του Αγγελόπουλου, στην οποία η προβληματική επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στο συλλογικό, οι ηθοποιοί παρουσιάζονται ως φιγούρες, και λίγες φορές μετατρέπονται σε πρόσωπα. Ο Omero Antonutti, στον *Μεγαλέξαντρο*, δεν είναι παρά μια σχεδόν άφωνη σιλουέτα που διασχίζει το οπτικό πεδίο. Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, που συμπίπτει με την απογοήτευση του σκηνοθέτη και τον προβληματισμό του για τη μοίρα του ατόμου, οι ηθοποιοί αρχίζουν να έχουν πρόσωπα, και κάποια –ελάχιστα– πρώτα πλάνα καταφέρνουν να μεταδώσουν το αίσθημα του εσωτερικού άγχους (εδώ πρέπει να συμπεριλάβουμε την αξέχαστη τελική σκηνή στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, όπου ένα μετωπικό τράβελινγκ μας οδηγεί από ένα γενικό πλάνο στο αλλοιωμένο από τον πόνο πρόσωπο του Harvey Keitel. Ο ηθοποιός παύει να είναι μια χορογραφική φιγούρα, για να φτάσει στην ψυχολογική και δραματική του πληρότητα).

Τα μετωπικά πλάνα-σεκάνς είναι ένα στιλιστικό τέχνασμα που ωραιοποιεί την πραγματικότητα, όμως η ατένιση των γεγονότων από μία μόνο οπτική γωνία δίνει υπεροχή στη σκηνή ως αυτοδύναμο χώρο. Ο ορατός χώρος συμβαδίζει πάντα μ' έναν αόρατο, το χώρο εκτός πεδίου στον οποίο παραπέμπουν τα συμβάντα και πίσω απ' τον οποίο κρύβονται βαρυσήμαντα αινίγματα. Στη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, *Μέρες του '36*, που γυρίστηκε στη διάρκεια της δικτατορίας (1972), αυτός ο off χώρος χρησιμοποιήθηκε σαν στρατήγημα για να υπαινίσσεται όλα όσα ξεπερνούσαν το αποδεκτό. Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποίησε το μη ορατό για να διατυπώσει τον προβληματισμό του σχετικά με τους μυστικούς πολιτικούς μηχανισμούς του πραξικοπήματος του Μεταξά (1936), ως παραβολή για την ίδια τη δικτατορία των συνταγματαρχών.

Ο off χώρος παίρνει επίσης χαρακτήρα ενός χώρου ηθικής, ο οποίος κρύβει κάθε ένδειξη μιας φρίκης που δεν μπορεί ούτε να αναπαρασταθεί ούτε να δείχθει. Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, η Βούλα, το δωδεκάχρονο κορίτσι που φεύγει με τον Αλέξανδρο σε αναζήτηση ενός φανταστικού πατέρα, βιάζεται από ένα φορτηγατζή. Η κάμερα, ακίνητη, δείχνει το πίσω μέρος του φορτηγού, στο εσωτερικό του οποίου συντελείται η πράξη. Η ακινησία της κάμερας κουράζει τα μάτια και εμπλέκει το θεατή σε γεγονότα που δεν απεικονίζονται. Ενώ ο βιασμός της Ηλέκτρας στο *Θίασο* αναπαριστάται γκροτέσκα, ο βιασμός της Βούλας υπονοείται. Σε μια εποχή όπου η τηλεόραση μας κάνει να συμβιώνουμε καθημερινά με εικόνες φρίκης, η πιο αξιοπρεπής στάση είναι να μη δείχνουμε τη φρίκη, αλλά να την υπονοούμε. Είναι η ίδια ηθική στάση που μας εμποδίζει να δούμε μέσα απ' την ομίχλη την απάνθρωπη σφαγή του Σαράγεβο στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Ωστόσο, ο Αγγελόπουλος μας φέρνει σε επαφή, μέσω του πραγματικού χρόνου του πλάνου-σεκάνς, με την πραγματική χρονική διάσταση της βάρβαρης πράξης.

6. Η αναπαράσταση

Αναζητώντας την εικόνα-σύμβολο, ο Αγγελόπουλος αποκτά ατομική συνείδηση του χρόνου αναπαράστασης, με την έννοια της δοκιμής ή της ανακατασκευής, ως επανάληψη μιας σειράς μοτίβων που παρεισφρέουν αδιάκοπα στην πλοκή και στην Ιστορία. Πριν την αναπαράσταση του δράματος έρχεται η δοκιμή. Η θεατρική αλήθεια γεννιέται απ' την αδιάκοπη επανάληψη των ίδιων χειρονομιών, της ίδιας σκηνής. Κατά τη Sylvie Rollet, «όταν οι ταινίες αρχίζουν, το δράμα έχει ήδη συντελεστεί, και μόνο στην αναπαράστασή του μπορούμε να παρευρεθούμε».¹⁰ Η επανάληψη του δράματος στο θέατρο δεν είναι παρά ένα μόνο δείγμα της αιώνιας επιστροφής, της ακινησίας του χρόνου. Δεν είναι σύμπτωση το γεγονός ότι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου (1970) φέρει τον εύγλωττο τίτλο *Αναπαράσταση*. Πρόκειται για τη διαπίστωση της αδυναμίας αναπαράστασης ενός πραγματικού δράματος που έχει ήδη συμβεί, όπως η δολοφονία κάποιου απ' τη γυναίκα του και τον εραστή της.

Ο Αγγελόπουλος δεν αντιλαμβάνεται τη *μίμηση* ως διαδικασία πιστής αντιγραφής του κόσμου, αλλά ως πράξη αναπαράστασής του. Αυτή όμως η αναπαράσταση δεν οδηγεί στην αλήθεια, αλλά σε μια καθορισμένη ερμηνεία. Η μεταφορά εξωραϊζει, φέρνει κάποια αρμονία στο ακατανόητο χάος της πραγματικότητας, μας εξοικειώνει με μια μυθική οπτική στη γνώση των πραγμάτων και μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε την εγγύτητά μας με τη φρίκη. Ίσως, τελικά, το κλειδί του σύμπαντος να βρίσκεται στην αδυναμία συμφιλίωσης ανάμεσα στην αλήθεια του κόσμου και τους διαφορετικούς τρόπους μίμησης, με αφετηρία τις παραβολές του ορατού.