

Κινηματογράφος της εσωτερικότητας

του *Michele Francesco Afferrante*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κινηματογράφος θέτει σε λειτουργία ένα διττό καθεστώς απεικόνισης: το φραστικό-αφηγηματικό, μέσα απ' το οποίο παρουσιάζονται οι ιστορίες, τα πρόσωπα και οι πράξεις, και το οπτικό, μέσα απ' το οποίο δημιουργούνται οι εικόνες του χώρου, του περιβάλλοντος, οι μορφές και τα σχήματα. Στις ταινίες, τα δύο αυτά καθεστάτα απεικόνισης αλληλεμπλέκονται, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχει μια σαφής υπεροχή του ενός έναντι του άλλου.¹

Στα έργα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, κατά την άποψή μου, το καθεστώς απεικόνισης που υπερέχει, είναι το οπτικό. Στις ταινίες του, η ιστορία έχει φυσικά μια δική της λειτουργία, αλλά αυτό που μένει αποτυπωμένο στη συνείδηση του θεατή, είναι συγκεκριμένες εικόνες, πρόσωπα, κινήσεις, μέσα απ' τα οποία παίρνουν μορφή μπροστά στα μάτια μας ψυχικές καταστάσεις ή, μάλλον, αποκρυσταλλώσεις ψυχικών καταστάσεων.

Υπάρχουν δύο τρόποι όρασης: το οράν και το βλέπειν. Αν μέσα από το οράν η όραση συνδέεται με τον εξωτερικό χώρο μέσω μιας σκοπιμότητας, που τείνει στον ορισμό του αντικειμένου ως εντεταγμένου σ' έναν αυστηρό ερμηνευτικό κάρναβο και περιχαρακωμένου από τα στερεότυπα της συνείδησης, μέσα από το βλέπειν συνδέεται με όσα μας περιβάλλουν, μ' ένα ενδιαφέρον ανάμικτο με γοητεία, σε μια προσπάθεια να συλλάβει την ασυνείδητη, απρόσμενη πλευρά.

Το οράν είναι μια πράξη που λειτουργεί με προσδιορισμούς και περιορισμούς της έννοιας, ενώ το βλέπειν παράγει συνεχή ανοίγματα της έννοιας: το μάτι, όντως βιώνει το απροσδιόριστο που κρύβεται σ' αυτό το οποίο φαίνεται σαν σταθερό και σίγουρο, και τρέφεται από αντιλήψεις εισέτι ακαθόριστες.¹

Το οράν, λοιπόν, είναι μια δομημένη απεικόνιση του κόσμου. Το βλέπειν, αντίθετα, είναι ένα άνοιγμα στο βασίλειο των πιθανοτήτων, ένα βλέμμα στον κόσμο της ρευστότητας.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου μας ωθεί –και, επομένως, μας διδάσκει– να βλέπουμε. Στα έργα του, επέρχεται μια μετατόπιση (που, μερικές φορές, ισοδυναμεί με μια πραγματική αντιστροφή) του οράν –η κίνηση της ζωής του κόσμου– σε βλέπειν – οι δονήσεις της συνείδησης.

ΣΙΩΠΕΣ – ΑΠΟ ΤΟ ΟΡΑΝ ΣΤΟ ΒΛΕΠΕΙΝ

Στον Αγγελόπουλο, το πέρασμα από το οράν στο βλέπειν επέρχεται συγκεκριμένα, όταν το πλάνο-σεκάνς (χαρακτηριστικό τού στίλ του έλληνα σκηνοθέτη) κατακλύζεται από τη σιωπή – μια σιωπή που δεν είναι απουσία ήχων, αλλά τόπος όπου διαρθρώνονται οι φωνές του κόσμου: μια σιωπή με συγκεκριμένη λειτουργία, την οποία ο φιλόσοφος Vladimir Jankelevich περιγράφει ως εξής: «Όπως οι διορατικοί και οι οραματιστές, μ' εκείνη την όραση δευτέρου βαθμού, που είναι η διαίσθηση, βλέπουν στο σκοτάδι τις αόρατες υπάρξεις κρυμμένες πίσω από τις ορατές υποστάσεις, έτσι και η σιωπή αναπτύσσει ένα είδος ακοής δευτέρου βαθμού: μιαν ευαισθησία του αφτιού, χάρη στην οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και τους πιο ελαφρούς ψιθύρους της αύρας και της νύχτας. Η σιωπή είναι καλός αγωγός: μεταδίδει στον άνθρωπο τα κρυμμένα υπονοούμενα κάτω από τα ανεξήγητα πράγματα και του διοχετεύει τις φωνές του παγκόσμιου μυστηρίου».² Είναι, λοιπόν, μια σιωπή που ευνοεί την πραγματική ακρόαση και μας επιτρέπει να συλλάβουμε το νόημα της ζωής μέσα στο ρίγος των πραγμάτων που μας περιβάλλουν.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΖΩΝΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ

Στις ταινίες του Αγγελόπουλου, η αφηγηματική δομή (που υπάρχει, αλλά δεν έχει κεντρική λειτουργία) υφίσταται ορισμένες αναστολές: μετέωρες στιγμές που εισάγουν το θεατή σ' ένα είδος ελεύθερης ζώνης, σ' έναν απροσδιόριστο τόπο όπου αναπαριστάται μια ψυχική κατάσταση. Η ακολουθία της κινηματογραφικής πράξης (ο συσχετισμός αιτία-αποτέλεσμα) διακόπτεται, η αλληλουχία των γεγονότων μπλοκάρεται, και διεισδύουμε σ' ένα ευαίσθητο πεδίο: την εσωτερικότητα.

Ο ποιητικός κινηματογράφος του Αγγελόπουλου έχει ανάγκη από την αφήγηση σαν μια καθορισμένη και οργανωμένη δομή που πρέπει να κατακερματιστεί, σαν μια αυστηρή διαδικασία από την οποία απελευθερωνόμαστε, για να δοθεί με μεγαλύτερη δύναμη το πέρασμα σε μιαν άλλη διάσταση (με αυτονομία τόπου και χρόνου): τη διάσταση της συνείδησης.

Στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, η πράξη του Αλέξανδρου, που συνοδεύει τον μικρό των φαναριών στα σύνορα Αλβανίας και Ελλάδας, διακόπτεται για να μας μεταφέρει στην παρουσίαση μιας ψυχικής κατάστασης. Τα σύνορα χάνουν κάθε «φυσικό» συσχετισμό, γίνονται ένα είδος μη-τόπου ή, μάλλον, ακαθόριστου τόπου (της συνείδησης), ο οποίος μεταφέρει μια αίσθηση αποξένωσης και αποπροσανατολισμού: ένα αίσθημα απουσίας.

ΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Το πέρασμα από την κατηγορία της πράξης στην κατηγορία της ψυχικής κατάστασης προέρχεται και διαμέσου της σοφής χρήσης του ποιητικού λόγου και της υποβλητικής μουσικής του κινηματογραφικού κειμένου.³ Ο κινηματογράφος, όντως βασίζεται στην αυτόνομη ικανότητά του να παράγει συγκινήσεις. Το τέμπο της ποίησης και της μουσικής, η υποβολή που παράγεται από ένα ποιητικό κείμενο και από μια μουσική φράση, οδηγούν πάντα το θεατή από τον «ενεστώτα χρόνο» σε μια «διεσταλμένη στιγμή» και αποτελούν σημαντικές συνθήκες για τον απεγκλωβισμό μιας καθορισμένης «ψυχικής κατάστασης».

Στην *Αιωνιότητα...* υπάρχει μια εξαιρετική, υποδειγματική σεκάνς. Ο Αλέξανδρος διασχίζει το δωμάτιο (φυσικά και νοητικά) της ύπαρξής του. Οι αργόσυρτες σκέψεις του: αραιές, έντονες λέξεις, φορτωμένες με νοσταλγία, που δίνουν τον απολογισμό μιας ζωής. Ο Αλέξανδρος ανοίγει το στερεοφωνικό, ακούει μουσική, το κλείνει, πηγαίνει στο παράθυρο. Ένας άγνωστος επαναλαμβάνει, σαν ν' απαντά σ' ένα κάλεσμα, την ίδια μουσική φράση που μόλις άκουσε ο Αλέξανδρος. Η κάμερα, σε υποκειμενικό του Αλέξανδρου, καδράρει το παράθυρο απ' όπου βγαίνει η μουσική, και, λίγο μετά, μόνο μια κουρτίνα που κινεί ο αέρας: ένα λεπτό, υφασμάτινο φράγμα. Σ' αυτή την απλή, καθημερινή εικόνα περικλείεται μια ολόκληρη γκάμα συναισθημάτων, κι είναι σαν να αποκρυσταλλώνεται η ψυχική κατάσταση του Αλέξανδρου: η επιθυμία και οι φόβοι του απέναντι στην ανακάλυψη του άλλου, η υπόγεια ηδονή του ν' αφήσει τα πάντα άρρητα.

Άλλες σημαντικές σεκάνς:

Ο περίπατος του Αλέξανδρου στην παραλία, ο ποιητικός του στοχασμός για την ύπαρξη που αναλώθηκε σε πολλά ανεκπλήρωτα σχέδια, σε «λόγια του αέρα» – όλα μεταδίδουν ένα άφατο συναίσθημα πικρίας και, ταυτόχρονα, μια υπέρτατη επιθυμία για ζωή.

Ο Αλέξανδρος διαβάζει το γράμμα της Άννας. Η κάμερα στέκεται και διερευνά το κουρασμένο και εξαντλημένο του πρόσωπο. Είναι σχεδόν απτή μια ψυχική κατάσταση ταραχής, ανάμικτης με νοσταλγία.

Βρισκόμαστε στον αδιευκρίνιστο χώρο (της μνήμης). Η Άννα είναι καδραρισμένη από πίσω, κοιτάζει τη θάλασσα. Ο αέρας της παίρνει τα μαλλιά. Συλλογίζεται την αγάπη της για τον Αλέξανδρο που δε βρίσκει ανταπόκριση, το πόσο παράλογο είναι να ξεθωριάζει ένα αγνό συναίσθημα. Και να που αυτή η εικόνα, αυτές οι σκέψεις, αυτή η ακουστική παρουσία της θάλασσας στο βάθος, αποκρυσταλλώνουν μπροστά στα μάτια μας μια ψυχική κατάσταση σπαραγμού, όπου αιωρείται μια αίσθηση αφοπλιστικής δυσπιστίας και ειλικρινούς απογοήτευσης – μια ψυχική κατάσταση που τραντάζει συνειδήσεις.

ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ

Ο τρόπος του Αγγελόπουλου να μας εμπλέκει σε μια ψυχική κατάσταση, είναι μέσα από τα πλάνα-σεκάνς ή, μάλλον, όταν το πλάνο-σεκάνς παύει να λειτουργεί στο πεδίο της «σημειολογίας της πραγματικότητας». Κι αυτό συμβαίνει όταν το πλάνο-σεκάνς στήνεται όχι σαν φωτογραφικό πρότυπο του πραγματικού κόσμου, αλλά σαν φωτογραφικό ανάλογο του πνευματικού, του εσωτερικού κόσμου. Στον Αγγελόπουλο, το πέρασμα από το ένα πρότυπο στο άλλο συμβαίνει συνήθως όταν η φυσιολογική σκηνική δράση επιβραδύνεται, ώσπου, τελικά, σταματά, τα πρόσωπα κοκαλώνουν και συλλαμβάνονται στην ιερατική τους ακινησία (όταν κινούνται, οι κινήσεις τους φαίνονται τελετουργικές, φορτισμένες μ' ένα «άλλο», ευρύτερο νόημα), και οι τυχόν ουσιαστικές κινήσεις της κάμερας μες στο διαφορετικό περιεχόμενο δίνουν την εντύπωση ενός βλέμματος που αιωρείται πάνω σε κάτι αδιευκρίνιστο και σχεδόν ανεξιχνίαστο.

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, η αναίρεση του συνηθισμένου πλαισίου μέσα στο οποίο μάθαμε να οργανώνουμε τα γεγονότα με μια σιδερένια αλυσίδα από «πριν» και «μετά», όπου το καθετί μοιάζει καθορισμένο, προδιαγεγραμμένο, δημιουργεί ένα άνοιγμα που μας επιτρέπει να περάσουμε στην ευαίσθητη ζώνη της συνείδησης, και προσφέρει τη δυνατότητα της γνώσης του ανθρώπου στις αναρίθμητες αποχρώσεις και παραλλαγές του, την πρόσβαση στη μοναδικότητα μιας εσωτερικής εμπειρίας. Πράγματι, όταν η ψυχική κατάσταση που παρουσιάζεται στις ταινίες, γίνεται χώρος εμπλοκής και, επομένως, μας συγκινεί, τότε επέρχεται μια ταύτιση ανάμεσα στα συναισθήματα του υποκειμένου που νιώθει (του θεατή) και στα συναισθήματα αυτού που τα παράγει (του σκηνοθέτη-δημιουργού). Μόνο σ' αυτή την περίπτωση ο κινηματογράφος γίνεται αυθεντικός τόπος ανταλλαγής εμπειριών. Ο θεατής γίνεται *μάρτυρας*.⁴

Στην *Αιωνιότητα...* υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα. Παραθέτω μερικά:

Ο Αλέξανδρος και ο μικρός συνταξιδιώτης του κατεβαίνουν απ' το λεωφορείο. Μερικοί ποδηλάτες με κίτρινα αδιάβροχα περνούν στο δρόμο. Τώρα ξαναβλέπουμε τους δυο ήρωες σταματημένους, καθηλωμένους στις διαφορετικές μοναξιές τους. Βλέπουν το κενό της νύχτας που τους τυλίγει. Η ακινησία τους μεταδίδει ένα συναίσθημα απουσίας, μιαν ανασφαλή και εύθραυστη ψυχική κατάσταση.

Προς το τέλος της ταινίας, βλέπουμε τον Αλέξανδρο στο αυτοκίνητό του. Είναι σταματημένος στο φανάρι. Όλοι ξεκινούν. Αυτός μένει εκεί, ακίνητος, απομονωμένος απ' τον κόσμο. Η κάμερα πλησιάζει τη σαστισμένη, συντετριμμένη του μορφή. Εδώ, σ' αυτή την επιμονή στο αφηρημένο βλέμμα του Αλέξανδρου συγκεκριμενοποιείται η

ψυχική κατάσταση που διαπνέει αυτή την ταινία: το ακαθόριστο και υφέρπον συναίσθημα ενοχής ενός ανθρώπου που δεν κατάφερε να πάρει τίποτα απ' τα καλά που προσφέρει η ζωή, η σκληρή βεβαιότητα των χαμένων ευκαιριών, η αγωνία για όλα όσα μπορούσαν να γίνουν, και δεν έγιναν.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αληθινή τέχνη μάς οδηγεί στο να γνωρίσουμε τον άνθρωπο, τον πολύπλοκο κόσμο του, πλούσιο και μεταβλητό, τη μοναδικότητα του βιώματος... μας καταδεικνύει την ψυχική του κατάσταση· όχι την εμπειρία της καθημερινής γνώσης, αλλά την εμπειρία της γνώσης που φωτίζει την ουσία των γεγονότων, τη συμπυκνωμένη εμπειρία του ανθρώπου που αισθάνεται, ζει, αντιλαμβάνεται τον κόσμο. «Η πράξη του καλλιτέχνη που κοιτάζει και αναπαριστά την ουσία» λέει ο φιλόσοφος Romano Guardini, «τη φέρνει στην πιο απόλυτη έκφρασή της. Το εσωτερικό είναι τώρα και εξωτερικό: φαίνεται και μπορεί να παρατηρηθεί· κι αντίθετα, το εξωτερικό είναι τώρα και εσωτερικό: γίνεται αισθητό, βιώνεται και μπορεί να περιληφθεί στη δική μας εμπειρία.»⁵ Κι αυτό το «εσωτερικό που γίνεται εξωτερικό» για το οποίο μιλά ο Guardini, δεν είναι άλλο από την ψυχική κατάσταση του καλλιτέχνη, με τις δικές της λεπτές αποχρώσεις και τις ατέλειωτες δονήσεις, που γίνεται έργο τέχνης για να καταδείξει, να παρουσιάσει το συναίσθημά του μπροστά στην αποκάλυψη της ουσίας της ύπαρξης.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου είναι ποιητικός και γεννιέται από μια συγκεκριμένη οπτική κι έναν συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης της παρουσίας του κόσμου, των λεπτομερειών της ύπαρξης και του αντικτύπου τους στη συνείδηση. Η δύναμή του βασίζεται στο ότι μπορεί ν' αποδώσει όχι μόνο το αποτέλεσμα αυτών των βλεμμάτων και των συναισθημάτων, αλλά και μια διαφορετική ικανότητα στο πώς βλέπουμε και πώς νιώθουμε.

1. Βλ. A. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Casa Editrice Le Lettere, Φλωρεντία 1994.

2. V. Jankelevich, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Μιλάνο 1998.

3. Ο ποιητικός λόγος που περιφρονείται τόσο από μερικούς κινηματογραφικούς κριτικούς· μεταξύ αυτών, και ο Roberto Escobar, ο οποίος, στην κριτική του της *Αιωνιότητας*, γράφει: «Πόσο καλύτερα θα ήταν αν η σκηνοθεσία μπορούσε ν' αποφύγει τους πειρασμούς των ωραίων, μεστών, ποιητικών φράσεων!» [*Il tempo della memoria*] στο «Sole 24 Ore» (πολιτιστικό ένθετο της Κυριακής), 15.11.1998.

4. Ο σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι έγραψε: «Ο άνθρωπος ψάχνει [στον κινηματογράφο] μια ζωτική εμπειρία, γιατί ο κινηματογράφος, όσο καμιά άλλη μορφή τέχνης, διευρύνει, εμπλουτίζει και συμπυκνώνει την πραγματική εμπειρία του ανθρώπου. [...] Στον αυθεντικό κινηματογράφο, ο θεατής δεν είναι τόσο θεατής όσο μάρτυρας» (*Σμιλεύοντας το χρόνο*).

5. R. Guardini, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Μπρέσια 1998.

*Arte, Vita e Rappresentazione Cinematografica,
Ente dello Spettacolo, Pontificio della Cultura, Ρώμη 1999.*

Μετάφραση: Δέσποινα Καραπαναγιωτίδου.