

Υπόκλιση ναι, αγιοποίηση όχι



Γράφει ο **Βασίλης Τσιράκης**

Βροχή, σιωπή, ομίχλη, ταξίδι, συλλογικότητα, έρωτας, πλάνο σεκάνς, εξορία, ποίηση, ιστορία, αριστερά, μνήμη, θάλασσα, τελετουργικότητα, αγάλματα, σύνορα, προσφυγιά, επανάσταση, αρχαία τραγωδία, περιπλάνηση, είναι ίσως μερικές από τις λέξεις που «καταγράφονται» στην κινηματογραφική γραφή του Θ. Αγγελόπουλου και εμείς θα αποπειραθούμε μέσα από αυτό το σημείωμα να ξετυλίξουμε το νήμα που τις συνδέει.

Ανακαλώντας στη μνήμη μας τις ταινίες του σκηνοθέτη, έρχονται στο μυαλό μας εικόνες που μιλώντας για το χτες σκιαγραφούν το μέλλον, που ψηλαφώντας ανοιχτές πληγές μας τροφοδοτούν με πληροφορίες και υλικό για το σήμερα, που ακουμπούν ανθρώπινες διαδρομές που αγωνιούν να ξαναβγούν στο δρόμο, να ξαναδούν το νόημα του κόσμου και να φτιάξουν το καινούργιο όραμα.

Που ανακαλούν κομμάτια της ιστορίας μέσα από ένα σύγχρονο κοίταγμα του κόσμου. Που δεν αναπολούν μελαγχολικά το παρελθόν, ούτε καταδείχνουν απλά την απόσταση του χτες από το σήμερα. Με σώμα την ιστορία και τη συλλογική μνήμη οι ταινίες του Θ. Αγγελόπουλου προκαλούν όχι την αναπόληση και τη νοσταλγία, αλλά ρωγμές στο χρόνο, όπου το παρελθόν μπλέκεται με το παρόν, όπου το χτες παίρνει θέση στις σύγχρονες αντιθέσεις βγάζοντας στην επιφάνεια μια άλλη πραγματικότητα.

Έτσι η κινηματογραφική γραφή του υποτάσσεται στα παραπάνω και χαρακτηρίζεται από τα πλάνα σεκάνς, για να χωρέσουν τον αδιαίρετο χρόνο που στο έργο του λειτουργεί ως τέταρτη διάσταση, Ο χρόνος γυρνά πίσω, όχι όμως με φλας μπακ, ο χώρος και ο χρόνος συμπλέκονται, διαστέλλονται και συστέλλονται, ο χρόνος γίνεται ο τόπος της ιστορίας, οι εποχές και οι γενιές συνομιλούν άμεσα, χωρίς διαμεσολαβήσεις.

Η χρήση του πλάνου-σεκάνς επιτρέπει τη συμπύκνωση του χρόνου και το ταξίδι στον τόπο γίνεται ταυτόχρονα και ταξίδι μέσα στην ιστορία. Τα άλματα στο χρόνο είναι πρώτα ιστορικά και μετά προσωπικά, ενώ οι νεκροί χρόνοι κυριαρχούν ως σημείο τομής του ανθρωπολογικού και του φιλικού.

Τα πλάνα είναι εξωτερικά, πανοραμικά ή τράβελινγκ, αντί για κοντινά και εσωτερικά, υποδηλώνοντας την μακροσκοπική ματιά με τη οποία ο σκηνοθέτης διαβάζει την ιστορία. Πλάνα αργά και μακρινά που επιδιώκουν την αποστασιοποίηση, αλλά και υποδηλώνουν την επικράτηση του συλλογικού απέναντι στο ατομικό. Όπως και η φωνή of και το espace of που λειτουργούν υποβοηθητικά στη Μπρεχτική αποστασιοποίηση, αποφεύγοντας μ' αυτό τον τρόπο τη συναισθηματική ταύτιση και τους μελοδραματισμούς

Έτσι τα γεγονότα αναγγέλλονται από τους ηθοποιούς και τα μηνύματα δεν λέγονται με λόγια, αλλά αναδεικνύονται μέσα από τα πλάνα σεκάνς, ενώ οι σκηνές δεν συνδέονται μεταξύ τους αιτιοκρατικά,

αλλά οργανικά.

Οι ήρωες δεν είναι χαρακτήρες, αλλά σύμβολα που εκφράζουν τάσεις και ρεύματα της εποχής, βρισκόμενοι σ' ένα διαρκή διάλογο με την ιστορία, που εντέλει καθορίζει και σφραγίζει την ανθρώπινη ύπαρξη. Έτσι οι ήρωες δέσμοι και υποχείρια της ιστορίας εκφράζουν – υπό το βάρος μιας πραγματικότητας που τα υπερβαίνει – συλλογικές αγωνίες και πόθους, πόνους και θλίψεις. Είναι θα μπορούσαμε να πούμε η συλλογική συνείδηση μέσα στην αέναη ροή της Ιστορίας.

Να προσθέσουμε ακόμα τις θεατρικές επιρροές όπως αυτές εκφράζονται με την χειρονομία που μας έδωσε κυρίως το μπρεχτικό θέατρο, την τελετουργικότητα ως ένδειξη σεβασμού στη σοβαρότητα του ιστορικού και ανθρώπινου δράματος, αλλά και την ειρωνεία ως μέσου γελοιοποίησης της εξουσίας της άρχουσας τάξης.

Κεντρικός άξονας και στις τρεις περιόδους του σκηνοθέτη είναι το ταξίδι και η περιπλάνηση. Το ταξίδι συνεχίζεται, οι τόποι εναλλάσσονται, οι ήρωες περιπλανιόνται στον χώρο και στον χρόνο. Έτσι οι ήρωες γίνονται εκτός από ταξιδιώτες στον χώρο και μάρτυρες της ιστορικής εξέλιξης, βυθιζόμενοι στο ιστορικό παρελθόν, με τη βοήθεια της συλλογικής μνήμης.

Όπως ακριβώς οι αριστεροί σκηνοθέτες του Χόλυγουντ της δεκαετίας του '40, έτσι και ο Αγγελόπουλος ξεκινά το μεγάλο του ταξίδι το 1970 με μια «αστυνομική» ταινία με σαφείς κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Στην ασπρόμαυρη «Αναπαράσταση» θα επιχειρήσει τους πρώτους πειραματισμούς σχετικά με την κινηματογραφική του γραφή, ενώ οι πρώτες λέξεις του σεναρίου υποδηλώνουν ξεκάθαρα την ατμόσφαιρα των ταινιών που θα ακολουθήσουν:

«Βρέχει... Ένα λεωφορείο έρχεται από το βάθος πολύ σιγά μέσα στη βροχή, μ' αναμμένα φώτα. Στο βάθος τα βουνά χιονισμένα ανάμεσα στα χαμηλά σύννεφα. Ακούγεται ο θόρυβος της βροχής και το αγκομαχητό της μηχανής του αυτοκινήτου...»

Στην πρώτη τριλογία του σκηνοθέτη, αυτή της δεκαετίας του 70 (**Μέρες του 36, Θίασος, Κυνηγοί**), κυριαρχεί η ιστορία με την αριστερά σε πρώτο πλάνο, πρωταγωνιστή και ενεργητικό υποκείμενο.

Σ' αυτή την πρώτη περίοδο του έργου του ο σκηνοθέτης επικεντρώνει το ενδιαφέρον του τόσο στις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα, όσο και στους ιδεολογικούς προβληματισμούς στον χώρο της Αριστεράς. Εδώ οι ήρωες είναι φορείς πολιτικών ιδεών και οι μεταξύ τους συγκρούσεις είναι συγκρούσεις μεταξύ ιδεολογιών.

Ο Θ. Αγγελόπουλος τολμά να αγγίξει τα ανοιχτά τραύματα της πρόσφατης ιστορίας, αντί να τα καλύψει ή να απαλύνει τον πόνο τους. Τολμά να οξύνει αντί να στρογγυλεύει τις αντιθέσεις που συνοδεύουν την ιστορική διαδρομή της χώρας, όπως η κατοχή και ο εμφύλιος (Θίασος), η δικτατορία του Μεταξά (Μέρες του 36), τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια (Οι κυνηγοί).

Μια ιδιαίτερη πλευρά που αξίζει να σημειωθεί εδώ είναι και η σχέση που αναπτύσσει ο μύθος με την αρχαία τραγωδία. Έτσι στο Θίασο μπορεί να ανακαλύψει κανείς τη σχέση όλων των προσώπων της ταινίας με τον αρχαίο Μύθο των Ατρείδων.

Μεσολαβεί ο **«Μεγαλέξανδρος»**, η πιο δύσκολη αλλά και η πιο πολιτική ταινία του, κάποιιοι τη χαρακτήρισαν κομματική, όπου κυριαρχεί η εσωτερική πάλη στους κόλπους της αριστεράς. Εδώ ο σκηνοθέτης σε ανύποπτο χρόνο ανιχνεύει το μέλλον, επιχειρώντας μια κατάδυση στο εσωτερικό της αριστεράς, με το ζήτημα της εξουσίας να είναι το επίδικο θέμα του «εσωκομματικού» διαλόγου, αλλά και το έδαφος όπου απομυθοποιούνται τόσο οι λαϊκοί ήρωες, όσο και ο ίδιος ο λαϊκός μύθος. Δέκα χρόνια μετά η ιστορία θα τον επαληθεύσει με την κατάρρευση των χωρών του υπαρκτού σοσιαλισμού.

«Από τον Μεγαλέξανδρο και μετά βλέπω την αριστερά από τα μέσα, οι ταινίες μου προσπαθούν να ανιχνεύσουν την αριστερά στο εσωτερικό της», δήλωνε ο σκηνοθέτης τον Απρίλη του 89.

Ακολουθεί η τριλογία της δεκαετίας του 80 (**Ταξίδι στα Κύθηρα, Μελισσοκόμος, Τοπίο στην ομίχλη**), όπου το κοινωνικό κυριαρχεί πάνω στο πολιτικό, με την Αριστερά να εξακολουθεί να είναι παρούσα μέσα από σύμβολα και παραλληλισμούς.

Στη δεύτερη αυτή περίοδο του σκηνοθέτη η πολιτική κατάσταση και οι ιδεολογικές συγκρούσεις δεν βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, δεν προσφέρουν δηλαδή την πρώτη ύλη στη μυθοπλασία - αντίθετα αποτελούν το φόντο στο οποίο αναπτύσσεται η αφήγηση.

Η άρνηση του πολιτικού πρόσφυγα να προσαρμοστεί στα νέα πολιτικά δεδομένα (Ταξίδι στα Κύθηρα), η σχέση «μίσους» αλλά και πάθους ανάμεσα στη νεαρή κοπέλα και στον παλιό αριστερό (Μελισσοκόμος), η αναζήτηση ενός μυθικού πατέρα - οράματος (Τοπίο στην ομίχλη), αναδεικνύουν για πρώτη φορά και την εσωτερική - υπαρξιακή πλευρά στο ταξίδι των ηρώων, όχι όμως σαν προσωπική ιδιαιτερότητα αλλά σαν αποτέλεσμα της κίνησης της ιστορίας. Έτσι το προσωπικό πρόβλημα γενικεύεται και κινείται παράλληλα με την κοινωνική πλευρά του, όπως ακριβώς το ταξίδι του πολιτικού πρόσφυγα, της κοπέλας και του μελισσοκόμου ή των παιδιών στο «Τοπίο στην ομίχλη», που μεταπλάθονται τελικά σε ταξίδια που αναζητούν το συλλογικό όραμα.

Στην τριλογία της δεκαετίας του 90 (Το μετέωρο βήμα του πελαργού, Το βλέμμα του Οδυσσέα, Μια αιωνιότητα και μια μέρα), κυριαρχούν τα εσωτερικά ταξίδια των κεντρικών ηρώων (ο πολιτικός που γίνεται αναχωρητής, ο σκηνοθέτης που ψάχνει τα χαμένα φιλμ, ο ποιητής που ανακαλύπτει ότι δεν έζησε την πραγματικότητα), με φόντο τις κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής (σύνορα, πόλεμος, μετανάστες).

Εδώ η ιστορία είτε μπλέκεται με υποδειγματικό τρόπο με το παρόν (Το βλέμμα του Οδυσσέα), είτε απουσιάζει (Μια αιωνιότητα και μια μέρα), ενώ η Αριστερά γίνεται βαθμιαία εξωτερικό στοιχείο που αρκετές φορές εισβάλλει σαν ξένο σώμα στην αφήγηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σεκάνς με το νεαρό που κρατά την κόκκινη σημαία στο λεωφορείο (Μια αιωνιότητα και μια μέρα).

Κι εδώ ο σκηνοθέτης προηγείται των ιστορικών γεγονότων επιχειρώντας να ψηλαφήσει το μέλλον. «Περάσαμε τα σύνορα και είμαστε ακόμα εδώ. Πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να πάμε σπίτι μας;», λέει ο ήρωας στο «Μετέωρο βήμα του πελαργού», όπου ό, τι φαινόταν ακραίο και συμπτωματικό έγινε πραγματικότητα πριν η ταινία προβληθεί στους κινηματογράφους.

Στην τρίτη αυτή περίοδο που θα μπορούσε να ονομαστεί και υπαρξιακή, ο Θ. Αγγελόπουλος επικεντρώνεται αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο, στην προσωπική τραγωδία, στην ανθρώπινη μοίρα, τα σύνορα, εσωτερικά και εξωτερικά και οι αναφορές στο κοινωνικό περιβάλλον, όπως οι αναταραχές στα Βαλκάνια και η κατάρρευση των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού, γίνονται το έδαφος για τα εσωτερικά ταξίδια στις ψυχές των κεντρικών χαρακτήρων.

Όμως και πάλι τις περισσότερες φορές το προσωπικό πρόβλημα μετατρέπεται σε κοινωνικό, όπως η εσωτερική εξορία του πολιτικού στο «Μετέωρο βήμα» που παραπέμπει στη συλλογική εξορία των προσφύγων, ή το προσωπικό πρόβλημα του ήρωα στο «Βλέμμα», που μετατρέπεται σε συλλογικό μέσα στη τρέλα του πολέμου.

Αντίθετα στο «Μια αιωνιότητα και μια μέρα» που κατέκτησε και το 1ο βραβείο στο Φεστιβάλ των Καννών, πέρα από την απουσία της ιστορικής μνήμης, της «ψυχής» των μέχρι τώρα ταινιών του σκηνοθέτη, η σχέση του με το συλλογικό και επομένως με το χρόνο είναι διαφορετική. Έτσι ο χρόνος δεν είναι πια ενιαίος και αδιαίρετος και τα άλματα στην ιστορία γίνονται στα πλαίσια του κλασσικού φλας μπακ που τόσο απέφευγε στις παλιότερες ταινίες του.

Ακολούθησε **«Το Λιβάδι που δακρύζει»** όπου ο σκηνοθέτης επιχειρώντας να μιλήσει για τον ανθρώπινο πόνο επαναφέρει την ιστορία και μέσα από αυτή αναγκαστικά την αριστερά. Όμως η οπτική γωνία που ξαναγράφει το ιστορικό πλαίσιο είναι εντελώς διαφορετικό από αυτό του «Θιάσου». (Η σύγκριση είναι αναπόφευκτη λόγω του εύρους της ταινίας, της δομής, του μύθου, της τελετουργικότητας κλπ).

Έχοντας χάσει την επαφή με τις σύγχρονες τάσεις ριζοσπαστικοποίησης της κοινωνίας, αναγκαστικά αναζητεί την αριστερά μόνο στο παρελθόν, ενώ η σχέση ατομικού – συλλογικού ανατρέπεται. Έτσι η διαδρομή της Ελένης παραμένει μέχρι τέλους προσωπική και στην καλύτερη περίπτωση παραπέμπει όχι στο κοινωνικό, αλλά στο εθνικό.

Είναι η περίοδος της ραγδαίας ανάπτυξης του ελληνικού καπιταλισμού, της ΟΝΕ και της Ολυμπιάδας, όπου η νέα τριλογία εντάσσεται στο πρόγραμμα της πολιτιστικής Ολυμπιάδας, ενώ το χτίσιμο ενός ολόκληρου χωριού στον πάτο της Λίμνης Κερκίνη κάνει το κόστος της ταινίας να αγγίξει το αστρονομικό για τα ελληνικά δεδομένα ποσό των 2 δισεκατομμυρίων ευρώ.

Είναι η εποχή που όλες οι κριτικές αποβάλλουν ως δια μαγείας την αριστερά από το έργο του και προβάλλουν τον επηρεασμένο από την αρχαία τραγωδία ουμανισμό και τον μοντερνισμό του. «Εκπρόσωπος του μοντερνισμού, εμπνέεται από τα αρχαία ελληνικά κείμενα, ισορροπεί ανάμεσα στην ιστορική παράδοση και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα...», επαναλαμβάνονταν σε κάθε σχεδόν ομιλία στο διεθνές συμπόσιο που έγινε προς τιμή του στο πλαίσιο του 41ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Καμιά λέξη για κοινωνικές αντιθέσεις, για καταπιεσμένους και συλλογικά οράματα.

Έτσι το «Λιβάδι» είναι η μοναδική ίσως ταινία του Θ. Αγγελόπουλου όπου απουσιάζει η εποχή της. Που ενώ μιλά για την ιστορία, το χτες δεν μπλέκεται με το σήμερα στον ενιαίο χωροχρόνο, που η αφήγηση είναι μεν ασυνεχής, αλλά μοιάζει περισσότερο με διακεκομμένη γραμμή παρά με «καρδιογράφημα», όπου τα άλματα στο χρόνο (όταν γίνονται), δεν γίνονται μέσα στα πλάνα σεκάνας αλλά έξω από αυτά.

Με τη **«Σκόνη του χρόνου»** γίνεται φανερή η απόπειρα του σκηνοθέτη να επικοινωνήσει ξανά με τον «παλιό» εαυτό του, κρατώντας μεν τον άξονα της νέας τριλογίας, (ατομικό-συλλογικό, έρωτας και πολιτική, ως υποκείμενα και αντικείμενα της ιστορίας), αλλά αποφεύγοντας επιμελώς τόσο την τεχνική της συναισθηματικής ταύτισης, όσο και την οπτική της «αβάσταχτης ελαφρότητας» των πραγμάτων.

Όπως είναι φανερή και η αγωνία του να ξαναβρεθεί με τους «κάτω», λέγοντας μας με λόγια, πως «κάποιοι βιάστηκαν να μιλήσουν για το τέλος της ιστορίας», αλλά και δείχνοντάς μας μέσα από μια προκάτ μεν, αλλά περίτεχνη σκηνή (αυτή του σκονισμένου παλιού μουσικού οργάνου), πως η ταξική πάλη συνεχίζεται και στο χέρι μας είναι να βγει ξανά στο προσκήνιο της ιστορίας. Αρκεί να διώξουμε τη σκόνη, θα ρωτήσουμε εμείς.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε πως το έργο του Θ. Αγγελόπουλου μας ταξίδεψε με όχημα τον ποιητικό ρεαλισμό πέρα από τα στενά όρια του κινηματογράφου, γιατί όπως έλεγε και ο ίδιος σε συνέντευξή του στην εφημερίδα των Χανίων Πυξίδα το 2009: **«Η τέχνη είναι η αναζήτηση του ανείπωτου. Με αυτή την έννοια μπορεί να είναι αναζήτηση του αιώνιου».**

Φιλμογραφία

2008 Η σκόνη του χρόνου

2004 Το Λιβάδι που Δακρύζει

1998 Μία αιωνιότητα και μια μέρα

1995 Το Βλέμμα του Οδυσσέα
1991 Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού
1988 Τοπίο στην Ομίχλη
1986 Ο Μελισσοκόμος
1984 Ταξίδι στα Κήθουρα
1983 Αθήνα
1983 Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη
1981 Χωριό ένα, Κάτοικος ένας
1980 Μεγαλέξανδρος
1977 Οι Κυνηγοί
1975 Ο Θίασος
1972 Μέρες του 36
1970 Αναπαράσταση
1968 Εκπομπή