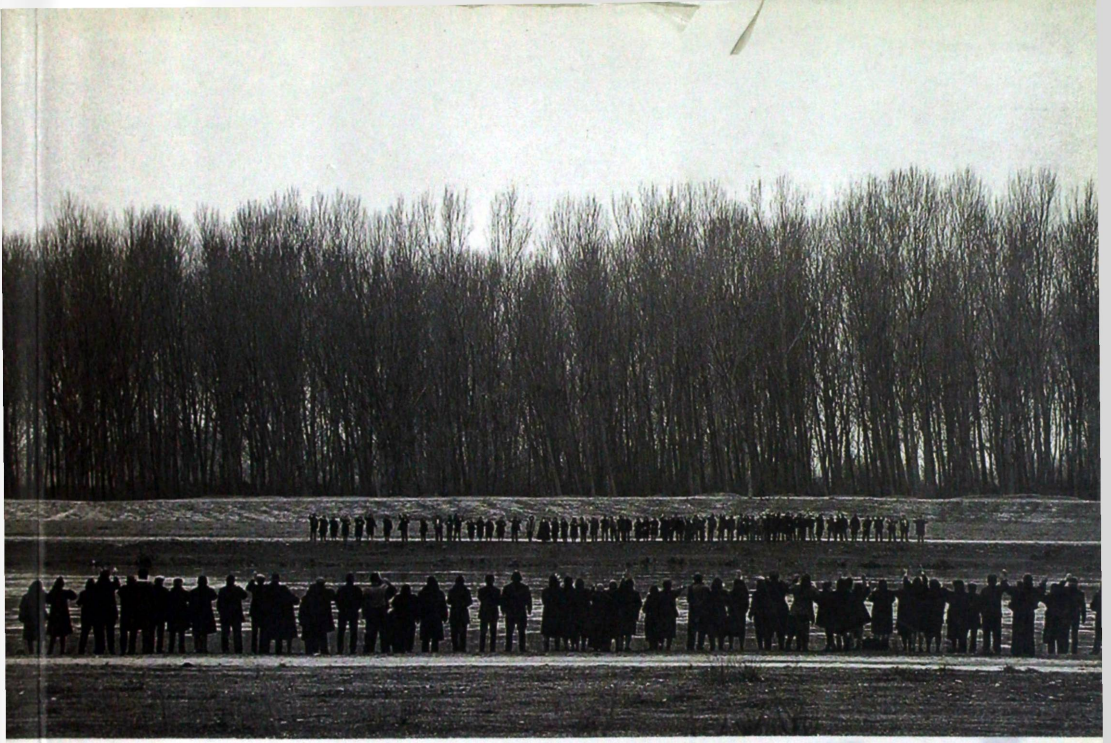
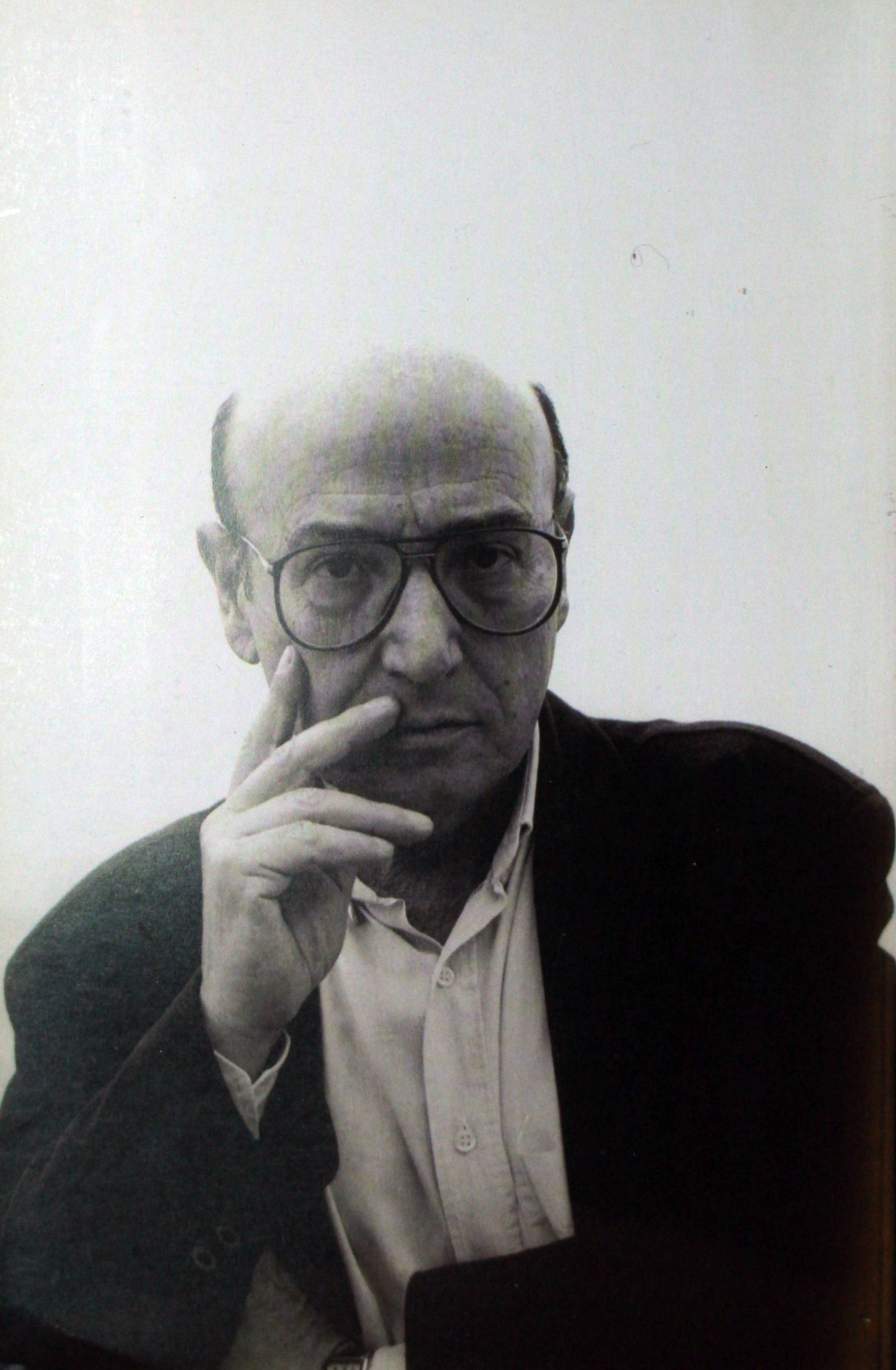


ΒΛΕΜΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000 Θεσσαλονίκη

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΙΙ-000000006421

Πέρασαν τα σύνορα για να 'ναι ελεύθεροι,
κι ήρθαν και ξαναστήσαν σύνορα
εδώ, σ' αυτόν το λασπότοπο,
μικραίνοντας τον κόσμο.

Θόδωρος Αγγελόπουλος
Το μετέωρο βήμα του πελαργού

Η παρούσα έκδοση περιλαμβάνει τα πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», το οποίο διοργανώθηκε στις 11 και 12 Νοεμβρίου 2000 από το 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, στα πλαίσια του αφιερώματος στον έλληνα σκηνοθέτη.

Το συμπόσιο ήταν αφιερωμένο στη μνήμη του Βασίλη Ραφαηλίδη.

Πέρα από τους εισηγητές ευχαριστούμε και το Μουσείο Αρχαίων, Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Οργάνων – Πολιτιστικό Κέντρο της Τράπεζας Πειραιώς, που μας παραχώρησε το χώρο για τη διεξαγωγή των εργασιών του Συμποσίου.

Οι φωτογραφίες της έκδοσης προέρχονται από το αρχείο
του Θόδωρου Αγγελόπουλου.
Φωτογραφίες εσωφύλλου: Carole Bellaiche και Josef Koudelka

Επιστημονική επιμέλεια του Συμποσίου: Ειρήνη Στάθη
Σχεδιασμός του Συμποσίου: Ειρήνη Στάθη – Μιχάλης Δημόπουλος
Οργάνωση: Μαρία Ιωάννου
Γραφείο Τύπου: Μαρία Ναλτζαντζιάδου
Γραμματεία: Άννα Ιωακειμίδου – Μαρία Παυλίδου

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Παραγωγή: ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ

ISBN: 960-86572-88

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

• *Από το μύθο στην Ιστορία*

• *Το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας*

Επιμέλεια έκδοσης:
Ειρήνη Στάθη

Επιμέλεια κειμένων:
Αχιλλέας Κυριακίδης

Περιεχόμενα

Πρόλογος
του *Μιχάλη Δημόπουλου* 7

Ο μύθος και η Ιστορία ως σκηνή της ουτοπίας στον Θόδωρο Αγγελόπουλο
της *Ειρήνης Στάθη* 9

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ:
ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΟ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Χαιρετισμός και εισαγωγή στην Πρώτη Συνεδρία
του *Γιάννη Μπακογιαννόπουλου* 19

Προφορική αφήγηση, ποίηση και λογοτεχνία
στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου
της *Caroline Eades* 23

Η *Οδύσσεια* του Αγγελόπουλου
της *Françoise Létoublon* 31

Θόδωρος Αγγελόπουλος: ο κύκλος, η γενεαλογία, η Ιστορία
του *Angel Quintana* 43

Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο *Θίασο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*
της *Sylvie Rollet* 53

Το ραντεβού με την Ιστορία
του *Josep Torrell* 59

ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ:
ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΙΔΕΟΛΟΓΙΩΝ ΚΑΙ Η ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Η μελαγχολία του τέλους του αιώνα
του *Michel Ciment* 71

Περί των τριών μεταμορφώσεων: Τράβελινγκ
με νιτσεϊκό φακό μέσα από τον κινηματογράφο
του Θόδωρου Αγγελόπουλου
του *Pere Alberó* 77

Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά
του *Dan Fainaru* 83

Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια
και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου
του *Andrew Horton* 93

Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης
της *Μαρίας Κομνηνού* 101

Η αναζήτηση της ουτοπίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου
του *Νίκου Κολοβού* 109

Πορευόμενοι με τον άγγελο
της *Paola Minucci* 117

Φιλμογραφία 123

Ευρετήρια 135

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης τίμησε, πέρσι, κατά την 41η διοργάνωσή του, τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον έλληνα σκηνοθέτη με τη μεγαλύτερη διεθνή αποδοχή, μια προσωπικότητα που έχει καθορίσει την εγχώρια κινηματογραφία και συγκαταλέγεται στους σημαντικότερους κινηματογραφιστές του κόσμου.

Στο Συμπόσιο που έγινε με αφορμή τ ρετροσπεκτίβα στο έργο του Αγγελόπουλου, έλαβαν μέρος κορυφαίοι μελετητές του έργου του και πανεπιστημιακοί από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Αναπτύχθηκε ένας πλούσιος προβληματισμός για τις αισθητικές, θεματικές, φιλοσοφικές και κινηματογραφικές επιλογές του, φωτίστηκαν πλευρές μιας πολυσήμαντης πορείας και επιβεβαιώθηκε το ζωηρό και ανεξάντλητο ενδιαφέρον που προκαλεί παγκοσμίως ο έλληνας δημιουργός.

Τα υλικά του προβληματισμού που κατατέθηκε γιά το έργο του Αγγελόπουλου, περιλαμβάνονται στον τόμο αυτόν. Με την ευκαιρία, να υπενθυμίσω μια μεγάλη απουσία από το Συμπόσιο. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης, ο φίλος, ο εμψυχωτής του Θόδωρου, ο στοχαστής και αναλυτής του αγγελοπουλικού σύμπαντος, ήταν απών. Το κενό του ήταν –και είναι πάντα– δυσαναπλήρωτο.

Ο Μεγαλέξαντρος.
Ο μύθος βοηθά την Ιστορία να πραγματωθεί και ν' αποκτήσει ένα νόημα.

Ο μύθος και η Ιστορία ως σκηνή της ουτοπίας στον Θόδωρο Αγγελόπουλο

της Ειρήνης Στάθη*

Το να είσαι φημισμένος, δε σημαίνει πως σε ξέρουν όλοι.
Όταν είσαι φημισμένος και άγνωστος,
επιτρέπεις σε κάποιον να σε ανακαλύψει.
JEAN COCTEAU

Αυτοί που γνωρίζουν μόνο το όνομά του και μερικές διαδόσεις για εκείνον, πηγαίνουν να δουν τις ταινίες του από περιέργεια. Όσοι γνωρίζουν το έργο του, τους αρέσει να ξέρουν πως υπάρχει και να σκέφτονται γι' αυτό. Οι άλλοι είναι οι μελετητές που αγαπούν τις ταινίες του και στοχάζονται μαζί τους. Σε κάθε περίπτωση, το έργο του μοιάζει με «αντικείμενο που δύσκολα επιλέγεται».

Όσο πιο δύσκολα το επιλέγεις, τόσο πιο δύσκολα το αποχωρίζεσαι.

Η επιλογή του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης να οργανώσει ένα διεθνές Συμπόσιο για το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, δεν ήταν ούτε δύσκολη ούτε άκαιρη. Αντίθετα, θα λέγαμε ότι εκφράζει μια αναγκαιότητα που την υπαγόρευσαν η διεθνής καταξίωση του έλληνα σκηνοθέτη και το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον διαφόρων πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, αλλά και μελετητών, απ' όλο τον κόσμο. Είναι εντυπωσιακός ο αριθμός πτυχιακών και διδακτορικών διατριβών που πραγματοποιήθηκαν και συνεχίζουν να πραγματοποιούνται σε διάφορα

* Θεωρητικός του κινηματογράφου. Διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

πανεπιστήμια, αλλά και αξιόλογος ο αριθμός πανεπιστημιακών σχολών στο εξωτερικό όπου διδάσκεται το έργο του.

Η πολυδιάστατη ανάγνωση του έργου τού Θόδωρου Αγγελόπουλου δε θα μπορούσε ν' αφήσει αδιάφορο τον ελληνικό χώρο, καθώς ο δημιουργός αποδείχθηκε, συχνά, ένας καλλιτέχνης που προηγούνταν των γεγονότων και της εποχής του, ενώ, με τη διατύπωση κάποιων στοχασμών για τον κόσμο και τα τεκταινόμενα γύρω του, θεωρήθηκε ένας μοντερνιστής διανοούμενος, οι μεγάλες θεματικές τού οποίου επανέρχονται, επαληθεύονται και επαναλαμβάνονται: Ιστορία-εξουσία και ταξίδι-εξορία – θέματα που δεν αυτονομούνται, αλλά βαθαίνουν τη σκέψη του και τον ωθούν στη χρήση πρωτοποριακών τεχνικών και πολύπλοκων επιλογών. Ήδη από τις πρώτες του ταινίες (*Μέρες του '36*, *Ο θίασος*, *Οι κυνηγοί*), που κατά βάση στηρίζονται στα ιστορικά γεγονότα στην Ελλάδα, από το 1936 έως το 1977, ο Αγγελόπουλος προσπερνά την κοινοτοπία της εξιστόρησης και της αναπαράστασης των επίσημων γεγονότων, κάνοντας απολογισμούς ή μετρώντας νίκες και ήττες ηρώων. Προχωρά σε αφηγηματικά σχήματα και στοχασμούς που υπερβαίνουν την τρέχουσα αντίληψη για την εξέλιξη της ιστορικής σκέψης, και δημιουργεί ένα σύνθετο και κριτικό σύστημα ανάγνωσης των παρελθόντων γεγονότων, το οποίο οι συμβατικοί μηχανισμοί (ιστορικοί, κινηματογραφικοί) αποδεικνύονται ανεπαρκείς να προσεγγίσουν.

Η κριτική χαρακτήρισε τον Αγγελόπουλο, μετά το θρίαμβο του *Θιάσου* στις Κάννες, το 1975, ως «το σκηνοθέτη της Ιστορίας». Δε νομίζω ότι η φράση αυτή περιέκλειε, εκτός από εξαιρέσεις, κάτι περισσότερο από την αναγνώριση ότι ο Αγγελόπουλος καταπιάστηκε με μια περίοδο και μια πλευρά της ελληνικής Ιστορίας που μέχρι εκείνη τη στιγμή αποτελούσε ταμπού (μην ξεχνάμε ότι το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εντοπιζόταν στο γεγονός ότι αναδυόταν ένα ιδιαίτερο μοντέλο πολιτικού κινηματογράφου παρά ένας νέος ιστορικός κινηματογράφος). Το επαναστατικό πολιτικό πνεύμα της εποχής δεν μπορούσε παρά ν' αγκαλιάσει τον Αγγελόπουλο και να τον θεωρήσει εκφραστή εκείνης της μερίδας του κόσμου που έζησε και υπέστη τις συνέπειες της διαίρεσης και του εμφυλίου πολέμου.

Ο Αγγελόπουλος «ιστορικός» ταξιδεύει μέσα στην Ιστορία και αναπαριστά ιστορικά γεγονότα και στιγμές, εμπλέκοντας σ' αυτό το ταξίδι μια σειρά από «ανιστορικά» στοιχεία προερχόμενα από μια διαφορετική γνωστική πραγματικότητα: το σύνολο των σιωπηλών μαρτύρων, οι οποίοι συμβάλλουν στη δημιουργία τής πολιτιστικής όψης και κληρονομιάς της χώρας. Το συνθετικό βλέμμα του καλλιτέχνη, η οξυδέρκεια και ο στοχασμός διαπερνούν το τείχος των γεγονότων και διερευνούν το βάθος της προέλευσής τους.

Η αγγελοπουλική αναπαράσταση ταξιδεύει σε κύκλους και ξεδιπλώνει όλους τους χρόνους που είναι γραμμένοι πάνω στο παλίμψηστο του ιστορικού μωσαϊκού της Ελλάδας με τρόπο κριτικό και διαλεκτικό. Η ακριβής έννοια αυτού του τύπου αναπαράστασης εμπεριέχεται ήδη στον τίτλο της πρώτης του ταινίας: *Αναπαράσταση*, η οποία φαίνεται να αποτελεί ένα είδος εισαγωγής στο πνεύμα του υπόλοι-

που έργου του· της εισαγωγής σ' ένα λεπτοδουλεμένο και αισθαντικό δοκίμιο πάνω στον *κόσμο-αλήθεια*, όπως τούτος ο δημιουργός τον αντιλαμβάνεται.

Ο Αγγελόπουλος διατηρεί τη θεμελιακή σχέση αναπαράστασης-αναφερομένου, εικόνας-πραγματικότητας, αλλά τη ρυθμίζει με την προσθήκη νέων όρων: το θέατρο, το μύθο, την μπρεχτική αποστασιοποίηση, τη διάρκεια. Με τα στοιχεία αυτά αποφεύγει την παγίδα τού ρεαλισμού, αντιτάσσοντας στην «πραγματικότητα» που μπορεί να παράγει μόνο ένα πανομοιότυπο αντίγραφο του πρωτοτύπου, την αλήθεια του καλλιτέχνη που εκφράζει τον εαυτό του, ή το «ψέμα» του. Τα πράγματα *δείχνονται*, αντί να υποδηλώνονται με λέξεις. Αυτό που δείχνεται, βλέπεται· κατά συνέπεια, γίνεται *αληθινό* – μια υποκειμενική, δική του αλήθεια, που βρίσκεται πέρα από τα γεγονότα και τις ιστορικές πράξεις.

Κάπου εδώ ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου συνθέτει τις βασικές παραμέτρους της δραματουργίας του: το μύθο, την Ιστορία, την αναπαράσταση, το ταξίδι, την εξορία, που συναντιούνται, πλέκονται και αναπτύσσονται σε μια οντολογία της κινηματογραφικής του πρακτικής.

Οι ταινίες της λεγόμενης «Τριλογίας της Ιστορίας» καλύπτουν την πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας: από το 1936 –χρονολογία έναρξης, με τις *Μέρες του '36*– μέχρι το 1977 – χρονιά όπου τοποθετείται ο σύγχρονος χρονικός άξονας των *Κυνηγών*· συνεπώς, απ' τη δικτατορία του Μεταξά μέχρι τη μετα-μεταπολιτευτική Ελλάδα και τον σοσιαλιστικό προσανατολισμό της πολιτικής που θα ακολουθήσει. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, η ιστορική αλήθεια αναζητά τη βοήθεια των συνειρμικών μηχανισμών που προσφέρει η προσθετική μνήμη και που ο Αγγελόπουλος την ενεργοποιεί χρησιμοποιώντας ως μεγεθυντικό φακό το μύθο. Το ταξίδι στην Ιστορία περνάει μέσα απ' το ταξίδι στο μύθο. Στο *Θίασο*, ο μύθος χρησιμοποιείται με δύο τρόπους: *πραγματικά*, όταν η αφήγηση μετατοπίζεται σε μια χρονική εκκρεμότητα που στηρίζει και περιέχει την ανιστορικότητα του μυθικού χρόνου, αυτόν που συνδέεται με το μύθο των Ατρειδών, και *μεταφορικά*, όταν συνοψίζει τις περιπέτειες του πλανόδιου θιάσου σ' ένα γνώριμο αρχετυπικό μοντέλο, που διατρέχει τους χώρους και τους χρόνους της Ιστορίας.

Η Ιστορία συνεχίζεται σ' έναν σκοτεινό δρόμο τα χρόνια που θα ακολουθήσουν. *Οι κυνηγοί* συναντούν την Ιστορία στο πρόσωπο του νεκρού αντάρτη, που το σώμα του κουβαλάει την πληγή της ακόμα ανοικτή, να αιμορραγεί. Το ιστορικό λάθος, παρότι δεν μπορεί να αναγνωριστεί από την Ιστορία, είναι βιωμένο στην εμπειρία εκείνων που, εξόριστοι στο χιόνι, θα παραμείνουν εκεί για πάντα, αποκλεισμένοι απ' τις μεγάλες αποφάσεις. Η συλλογική μνήμη θα μετατρέπει πάντα τα ιστορικά πρόσωπα σε μυθικά σύνολα, σε αρχετυπικές δομές που υποκαθιστούν τους ήρωες και τους δίνουν μια διαχρονική διάσταση.

Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την Ιστορία σαν ένα απύθμενο δοχείο που περιέχει όλη την ανθρώπινη Ιστορία. Κι όταν το αδειάζει στο γύρο μιας ταινίας, εκείνο είναι και πάλι γεμάτο για την επόμενη. Η Ιστορία δεν περιορίζεται από όρια – ούτε χρονικά ούτε χωρικά. Στη φιγούρα του Αλέξανδρου στον *Μεγαλέξαντρο* θα συμπυκνώσει τις διάφορες στιγμές της ιστορικής διαδρομής, περικλείοντας μια

Ταξίδι στα Κύθηρα.
Ο πρώην πολιτικός πρόσφυγας, εξόριστος μια φορά, εξορίζεται μια δεύτερη. Η Ιστορία, η πατρίδα, ακόμα και η οικογένεια, τον αντιμετωπίζουν σαν ξένο σώμα, σαν παρείσακτο. Όμως, δεν μπορεί να εξοντωθεί· μπορεί μόνο να υποστεί μιαν αναγκαστική εξουδετέρωση

ιστορική περίοδο που εκτείνεται από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη πραγματικότητα. Αυτό που η λαϊκή φαντασία μετατρέπει σιγά σιγά σε θρύλο, είναι μια σειρά από ιστορικά πρόσωπα-σύμβολα, που παίρνουν τη μορφή ενός υπερφυσικού όντος το οποίο μπορεί και ανταποκρίνεται στην εικόνα ενός εθνικού απελευθερωτή, αλλά δεν ανταποκρίνεται πλέον στον Αλέξανδρο ως ιστορικό πρόσωπο. Ο μύθος βοηθά την Ιστορία να πραγματωθεί και ν' αποκτήσει ένα νόημα. Όμως τι θα γίνει όταν ο μύθος-Μεγαλέξαντρος φαγωθεί από το λαό; Ο ήρωας πεθαίνει; Η Ιστορία σιωπά;

Ο Αγγελόπουλος, εμπνεόμενος από τη μικρή-μεγάλη (πάντως, Άλλη) Ελλάδα που βίωσε και βιώνει μέχρι σήμερα τα δεσμά της Ιστορίας, δέσμιος κι ο ίδιος αυτής της Ιστορίας, συνειδητοποιώντας το μεγάλο δράμα των ανθρώπων που προδόθηκαν από την Ιστορία, προδομένος κι ο ίδιος, θα συνεχίσει το ταξίδι του στον κινηματογράφο, κουβαλώντας και την απογοήτευση των ηρώων του. Η επανάσταση που τρώει τα παιδιά της... Οι εξόριστοι των ταινιών του, που διέτρεξαν απ' άκρου εις άκρον την επικράτεια, θα συνεχίσουν το ταξίδι της εξορίας τους, από δω και στο εξής έχοντας την Ιστορία ως φόντο.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση του Αγγελόπουλου θα στραφεί στην αναζήτηση της ταυτότητας. Και πάλι, όμως, δε θέλει να στραφεί αποκλειστικά στα υπαρ-

ξιακά προβλήματα των ατομικοτήτων. Αυτά είναι μόνο τα προσχήματα για να μιλήσει για τα μεγάλα προβλήματα της εποχής του. Όσο πιο πολύ πλησιάζει τους ήρωες, τόσο πιο πολύ απελπίζεται. Η απώλεια των αξιών, του οράματος και του συλλογικού ονείρου... Οι ήρωές του θα μοιάζουν όλο και πιο χαμένοι. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, η αναζήτηση του πατέρα –έστω και μέσα απ' το φακό της κινηματογραφικής μηχανής του σκηνοθέτη που προσπαθεί να φτιάξει ένα ιστορικό παρελθόν– γίνεται μια χίμαιρα, που όλο έρχεται κι όλο φεύγει. Ο πρώην πολιτικός πρόσφυγας, εξόριστος μια φορά, εξορίζεται μια δεύτερη. Η Ιστορία, η πατρίδα, ακόμα κι η οικογένεια, τον αντιμετωπίζουν σαν ξένο σώμα, σαν παρείσακτο. Όμως, δεν μπορεί να εξοντωθεί· μπορεί μόνο να υποστεί μιαν αναγκαστική εξουδετέρωση.

Το ζήτημα της Ιστορίας και το ζήτημα της εξορίας θα συνεχίσουν να εναλλάσσονται και στην επόμενη ταινία, προστατευμένα μέσα στη μυθοπλασία, που όλα τα καθιστά ευκρινή με τη δύναμη της εικόνας.

Στο *Μελισσοκόμο*, μπροστά στην οθόνη μιας κινηματογραφικής αίθουσας, μ' ένα απελπισμένο ερωτικό αγκάλιασμα, ο Σπύρος θα επιχειρήσει να δώσει μια «παράταση» στην αγωνία της αποδοχής τής δικής του εξορίας. Η αποξένωση από όλα γύρω του, αλλά και η αδυναμία του να συμφιλιωθεί με μια γενιά χωρίς Ιστορία, θ' αναγκάσει κι αυτόν τον ήρωα σε μια επιστροφή στον οριστικό τόπο.

Ένας άλλος πατέρας, στο *Τοπίο στην ομίχλη*, θα χαθεί σ' ένα τοπίο που δεν είναι καν δυνατόν να προσδιοριστεί γεωγραφικά. Αν το φαντασματικό τοπίο που έχει εγκλωβίσει τον πατέρα-φάντασμα, είναι το κομμάτι του σελιλόιντ που προσπαθούν να «διαβάσουν» τα δύο παιδιά, σημαίνει πως κι αυτός ο ήρωας χάθηκε στα μονοπάτια της Ιστορίας. Η αναζήτησή του απ' τα παιδιά θα προσθέσει ακόμα δύο ξένους που θα πλανηθούν πέρα απ' το όριο μιας χώρας που χάνει τις ρίζες της, για να διαπιστώσουν ότι ούτε και πέρα από το σύνορο υπάρχει μια χώρα, αλλά μόνο ένας τόπος μέσα στην κινηματογραφική μυθοπλασία.

Σ' αυτή τη δεύτερη τριλογία του Αγγελόπουλου συναντάμε το μύθο σε μια πορεία ανεξάρτητη απ' αυτήν της ιστορικότητας, να εκτείνεται πέρα απ' αυτήν. Εδώ αρχίζει μια οδύσσεια της ίδιας της δημιουργίας, του βλέμματος και της ύπαρξης. Το ταξίδι στην εξορία και από την εξορία είναι η αλήθεια που περιέχεται στον εαυτό της. Η σύνδεση της ιστορικής αλήθειας με τη φανταστική της διάσταση (το δοχείο που περιέχει τη μυθική όψη της Ιστορίας) είναι εντέλει το θέμα αυτής της ύστερης περιόδου της αγγελοπουλικής γραφής: ο άνθρωπος, χαμένος μέσα στον πλασματικό κόσμο της σύγχρονης εποχής, αναζητά ένα ιστορικό παρελθόν, αναζητά κάτι που μπορεί να τον κάνει ακόμα να ονειρεύεται.

Η αυτοεξορία του σύγχρονου ανθρώπου (ή, έστω, του σημερινού Ευρωπαίου), ενός ανώνυμου που επιθυμεί ένα όνομα, μια ταυτότητα και μια πατρίδα, μια γλώσσα, προετοιμάζει για τον Αγγελόπουλο τη φιγούρα του ανθρώπου-αναχωρητή που θ' ανοίξει την τρίτη του τριλογία (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*). Οι ήρωες του Αγγελόπουλου γίνονται αναχωρητές, πλάνητες και αλήτες, σπρωγμένοι απ' την πικρή διαπίστωση ότι τα δυτικά πολιτικά συστήματα ή η ίδια η διαδρομή της Ιστορίας δεν κατάφεραν να

δημιουργήσουν τον ιδεατό κόσμο που υπόσχονταν. Στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο πολιτικός, μη μπορώντας να πάρει απαντήσεις ούτε απ' την πολιτική ούτε απ' την Ιστορία, θα περάσει πέρα από το σύνορο, στον μετέωρο κόσμο τού πρόσφυγα. Η όψη του κόσμου που πνίγηκε στη ρητορική, έχασε ακόμα και την τελευταία ελπίδα: την ποίηση. Μια ποιητική φράση που θα κρεμαστεί μόλις στα χείλη του πολιτικού, θα του υπενθυμίσει ότι μάταια επιχειρεί ν' αναστήσει στο χώρο του Κοινοβουλίου την ψευδαίσθηση της ουτοπίας.

Οι απώλειες θα κατακλύσουν και την επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου. Ο ήρωας του *Βλέμματος του Οδυσσέα* επιστρέφει από την Ιστορία χωρίς όνομα, χωρίς βλέμμα, χωρίς καν τη χάρη να μιλάει τη γλώσσα του. Μια ομίχλη θα σκεπάζει τα μάτια του, κι εκεί που θα ήθελε να βλέπει καθαρά, τον κόσμο να σφαδάζει μέσα στη δίνη των γεγονότων, πέρα από τα σύνορα, στο εσωτερικό ενός κόσμου μετέωρου και δοκιμαζόμενου, καταφέρνει μόνο να πονάει στο σκοτάδι του ταξιδιού του. Κάπως έτσι εμφανίζεται στον Αγγελόπουλο αυτό που θα ονομάζαμε «νοσταλγία της Ιστορίας»· μια σχισμή απ' την οποία μπορούμε απλώς ν' ατενίζουμε την Ιστορία. Το αντίδοτο σ' αυτή την απογοήτευση είναι η τέχνη και η ποίηση.

Εκεί θα καταφύγει ο ήρωας της *Αιωνιότητας*... Αποκομμένος απ' την Ιστορία, τη γλώσσα του, την ίδια τη ζωή, θ' αφεθεί στον ελλειπτικό λόγο της ποίησης. Αυτός ο τελευταίος αγγελοπουλικός Αλέξανδρος γνωρίζει ότι οι λογαριασμοί με την Ιστορία και τη ζωή παραμένουν ανοιχτοί. Γνωρίζει ότι μια απρόσωπη επιβίωση αντιστοιχεί σ' έναν πραγματικό θάνατο, στο βαθμό κατά τον οποίο μόνο το πρόσωπο και η μνήμη που μπορεί να συνδεθεί με μια ιστορική διάρκεια, μπορούν να θεωρηθούν πραγματική επιβίωση.

Το έργο του Αγγελόπουλου θα συνεχίσει να είναι κάτι που δύσκολα επιλέγεται, όπως κάθε έργο τέχνης που πρέπει να προστατεύει και να προστατεύεται από παραμορφώσεις. Μια ανοιχτή συζήτηση αναδεικνύει την προβληματική μιας ιδιότυπης κινηματογραφίας όπως είναι αυτή του Αγγελόπουλου, προωθεί το στοχασμό κι αφήνει χώρο προσέγγισης των ζητημάτων της εποχής μας μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου.

Τα κείμενα που ακολουθούν, είναι οι εισηγήσεις που ανακοινώθηκαν στο Συμπόσιο με τίτλο «Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου» και αναπτύσσουν τις προβληματικές των δύο επιμέρους συνεδριών: *Από το μύθο στην Ιστορία* (*Μύθος, Ιστορία, Θέατρο, Αναπαράσταση*), η πρώτη, που προλογίζει ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, κάνοντας λόγο για έναν ολοκληρωτικό δημιουργό και όπου οι Caroline Eades και Françoise Létoublon μελετούν την επιρροή τής εν γένει αρχαιότητας, αλλά και των μύθων, στο έργο του Αγγελόπουλου, ενώ οι Angel Quintana και Josep Torrell ασχολούνται με το ζήτημα της Ιστορίας, για να επιβεβαιώσουν ότι η πολιτική και η υπαρξιακή χροιά στο έργο του Αγγελόπουλου είναι δύο άξονες που τέμνονται. Η Sylvie Rollet, τέλος, εξετάζει προβλήματα αναπαράστασης στον Αγγελόπουλο· πιο συγκεκριμένα, προβάλλει το θέμα της μουσικής και της χρήσης της ως εργαλείου χρονολόγησης και αποτύπωσης των βαθύτερων σημαδιών και νοημάτων μιας εποχής..

Το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ουτοπίας είναι ο τίτλος τής δεύτερης συνεδρίας, όπου οι Michel Ciment, Pere Alberó, Νίκος Κολοβός και Andrew Horton επιβεβαιώνουν την αντίσταση του σκηνοθέτη απέναντι στην τελεολογία της εποχής, προτείνοντας τη φιλμική μυθοπλασία ως έναν παράδεισο κινηματογραφικής ουτοπίας, ενώ οι Dan Fainaru και Μαρία Κομνηνού σκιαγραφούν τη μορφή ενός καλλιτέχνη διανοούμενου, ικανού να διαμορφώνει ένα ιδεολογικό λεξιλόγιο που αντέχει στο πέρασμα του χρόνου. Η Paola Minucci κλείνει μ' ένα ποιητικό κείμενο, που σκιαγραφεί ένα σημαντικό θέμα της αγγελοπουλικής γραφής: η γλώσσα της σιωπής δίνει χώρο στο όνειρο που χρειαζόμαστε μπροστά στην αβεβαιότητα του ιστορικού γίγνεσθαι.

Πρώτη συνεδρία

ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΟ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

(Μύθος, Ιστορία, Θέατρο, Αναπαράσταση)

Αναπαράσταση.
Ο Αγγελόπουλος διατηρεί τη θεμελιακή σχέση αναπαράστασης-αναφερομένου, εικόνας-πραγματικότητας, αλλά τη ρυθμίζει με την προσθήκη νέων όρων: το θέατρο, το μύθο, την μπρεχτική αποστασιοποίηση.

Χαιρετισμός και εισαγωγή στην Πρώτη Συνεδρία

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου*

Συγκεντρωθήκαμε εδώ, μελετητές και κινηματογραφόφιλοι από ολόκληρο τον κόσμο, για να διερευνήσουμε και να τιμήσουμε το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου· το έργο και τον άνθρωπο-δημιουργό, βέβαια, γιατί είναι αξεδιάλυτα στην περίπτωσή του.

Αυτό το Συμπόσιο, με τίτλο «Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», συγκροτεί ακόμα ένα σύνολο θεωρητικών προσεγγίσεων που γεννιέται από το πολυσήμαντο και πολύμορφο corpus ταινιών περίπου μιας τριακονταπενταετίας· έργο με ολοκλήρωση, αλλά και σε αδιάκοπη εξέλιξη, κινητικό σαν το κυρίαρχο θέμα του ταξιδιού, ανοιχτό σαν την ανήσυχη δεκτικότητα του δημιουργού του, αρχαίο σαν τους μύθους και την Ιστορία που το τρέφουν, εσωτερικό σαν τη «βάσανο» της συνείδησης και του ψυχισμού του, μελλοντικό σαν τα αγωνιώδη ερωτήματα που διατυπώνει.

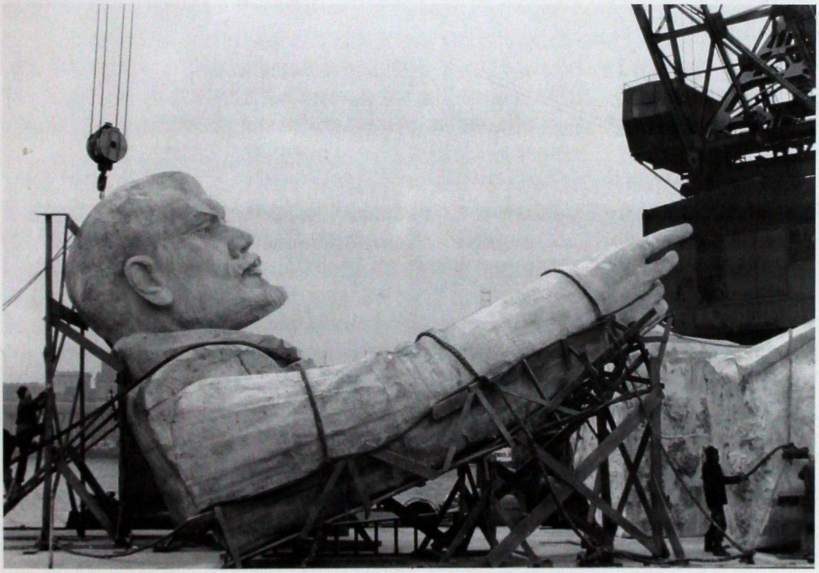
Ο Αγγελόπουλος γεφυρώνει ουσιαστικά το πέρασμα απ' το μοντερνισμό στο μεταμοντερνισμό, από την ιστορικοπολιτική θεώρηση στην υποκειμενική-υπαρξιακή κρίση. Σε μια φάση κόπωσης του κινηματογράφου των δημιουργών, και έκλειψης των περισσότερων μεγάλων ονομάτων της γενιάς του, εκείνος προωθείται με δημιουργικότητα, σε ύψη δυσθεώρητα και μεγέθη επιβλητικά. Είναι, περισσότερο από ποτέ, ένας ολοκληρωτικός δημιουργός, από την ιδέα, στο σενάριο, στο γύρισμα, στο μοντάζ και ώς την τελείωση της ταινίας. Το σύνολο των δημοσιευμάτων και της βιβλιογραφίας σχετικά με το έργο του είναι ογκωδέστατο και πολυσχιδές, τόσο σε κριτικό όσο και σε πανεπιστημιακό επίπεδο.

Έχω την τιμή να προεδρεύω στην πρώτη μέρα του Συμποσίου με τον γενικό τίτλο *Από τον μύθο στην ιστορία* (*Μύθος, Ιστορία, Θέατρο, Αναπαράσταση*), και

---

* Κριτικός κινηματογράφου και σύμβουλος κινηματογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού.

σας παρουσιάζω τους ομιλητές και τις ανακοινώσεις: η κυρία Caroline Eades, καθηγήτρια Κινηματογραφίας και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Stendhal-Grenoble III της Γαλλίας: «Προφορική αφήγηση, ποιητική και λογοτεχνία στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου»· η κυρία Françoise Létoublon, καθηγήτρια Αρχαιοελληνικής Λογοτεχνίας στο ίδιο Πανεπιστήμιο: «Η Οδύσσεια του Θόδωρου Αγγελόπουλου»· ο κύριος Angel Quintana, κριτικός, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Χερόνα, Ισπανία: «Θόδωρος Αγγελόπουλος: ο κύκλος, η γενεαλογία και η Ιστορία»· η κυρία Sylvie Rollet, καθηγήτρια Σύγχρονης Λογοτεχνίας στη Sorbonne, Paris III, Γαλλία: «Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο *Θίασο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*»· και, τέλος, ο κύριος Josep Torell, κριτικός κινηματογράφου, Ισπανία: «Το ραντεβού με την Ιστορία».



Το βλέμμα του Οδυσσέα.
Το διαμελισμένο άγαλμα του Λένιν διασχίζει το Δούναβη πάνω σε μια φορτιγίδα.

Μια αιωνιότητα και μια μέρα.
Ο Αγγελόπουλος επιδεικνύει ένα αύξον ενδιαφέρον για την ποιητική λειτουργία του προφορικού λόγου, ανοίγοντας τις δικές του μυθοπλασίες σε συγγραφείς αρχαίους –τραγικούς και ομηρικούς– ή σύγχρονους.

Προφορική αφήγηση, ποίηση και λογοτεχνία στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

της Caroline Eades*

Το ζήτημα της επιρροής τής εν γένει αρχαιότητας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχει κυρίως εξεταστεί υπό το πρίσμα λογοτεχνικών αναφορών, ακόμα κι όταν επιχειρήθηκε ο εντοπισμός της παρουσίας και της αναβίωσης μορφών και ιστοριών της μυθολογίας (Ατρείδες, Ορφέας, Απόλλων, Αρισταίος) στις πιο πρόσφατες ταινίες του – από το *Μελισσοκόμο* μέχρι το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*.[1] Πράγματι, αυτά τα πρόσωπα και οι περιπέτειές τους μας είναι γνωστά κυρίως μέσω των προφορικών αφηγήσεων, κι ο Αγγελόπουλος, σ' ολόκληρο το έργο του, επιδεικνύει ένα (αύξον, θα μπορούσε να πει κανείς) ενδιαφέρον για την ποιητική λειτουργία του προφορικού λόγου (συνεπώς, τη λογοτεχνία), «ανοίγοντας» τις δικές του μυθοπλασίες σε συγγραφείς αρχαίους –τραγικούς και ομηρικούς– ή σύγχρονους (Σεφέρης, Shakespeare, Eliot, Σολωμός).[2] Ξεκινώντας απ' αυτή τη διαπίστωση, δύο υποθέσεις θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε: Μήπως η παρουσία της λογοτεχνίας κρύβει την αναφορά σε άλλες μορφές της αρχαίας ελληνι-

* Καθηγήτρια Κινηματογραφικών Σπουδών και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Stendhal-Grenoble III, Γαλλία.

1. Βλ., π.χ., το περιοδικό «Études Cinématographiques», επιμ. Michel Estève, τχ. 142-145, 1995.

2. Βλ. Michel Ciment, «Entretien avec Théo Angelopoulos», στο περιοδικό «Positif», τχ. 415, 1995, σ. 21-27.

κής καλλιτεχνικής παράδοσης στις ταινίες του Αγγελόπουλου; Κι από την άλλη, μήπως η λογοτεχνία στις πρόσφατες ταινίες του «περνάει» με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στις πρώτες, όπου κυριαρχούσαν τα παραθέματα, οι πρόδηλοι υπαινιγμοί και οι σαφείς αναφορές; Τότε, ίσως αυτή η νέα μορφή της λογοτεχνικής επιρροής στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου θα μπορούσε να αποκαλύπτει μια εξέλιξη προς την αφηγηματικότητα· δηλαδή, προς την υποταγή όλων των συστατικών στοιχείων της ταινίας στην αναγκαιότητα της αφήγησης μιας ιστορίας.

Εκτός απ' τη λογοτεχνία, ο αρχαίος κόσμος μάς μετέδωσε μια γενικότερη ιδέα της δημιουργικότητάς του και μέσω της ζωγραφικής, της γλυπτικής, των διακοσμητικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής. Είναι φανερό εδώ ότι το ζωντανό θέαμα –χορός, θέατρο, μουσική–, τόσο παρόν στο έργο του Αγγελόπουλου και τόσο συχνά σχολιασμένο εκ μέρους της κριτικής,[3] δεν είναι άμεσα εκμεταλλεύσιμο ως αναφορά ιστορική, ακόμα και αρχαιολογική. Σε αντίθεση με τους ιταλούς κινηματογραφιστές, που τιμούν τους καλλιτέχνες της αρχαίας Ρώμης, προβάλλοντας τα ζωγραφικά τους έργα και τις τοιχογραφίες τους, ο Αγγελόπουλος αποτελεί περίτρανη απόδειξη του ότι η αρχαϊκή και η κλασική Ελλάδα μάς άφησαν ελάχιστες μαρτυρίες στον τομέα της ζωγραφικής, αλλά υπήρξαν ιδιαίτερα παραγωγικές στον τομέα της αγαλματοποιίας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Αγγελόπουλος προτιμά την αναπαράσταση των μορφών στο χώρο, το ανάγλυφο των όντων και των πραγμάτων, απ' τις τοιχογραφίες και τους δισδιάστατους πίνακες. Στο έργο του, όμως, η γλυπτική αποτελεί αντικείμενο μιας μάλλον ειρωνικής μεταχείρισης, που ερείδεται στην αντίθεση, τη σύγκρουση και το οξύμωρο ανάμεσα σε μια τέχνη μνημειώδη, επιτηδευμένη, στην υπηρεσία του ωραίου, και στα βασικά χαρακτηριστικά της εποχής μας: τον ωφελιμισμό, την υπερβολή, την ασχήμια και τον απάνθρωπο χαρακτήρα της τεχνολογίας. Ένα ελικόπτερο ανελκύει το κολοσσιαίο χέρι ενός αγάλματος στο *Τοπίο στην ομίχλη*, μια μαούνα μεταφέρει το διαμελισμένο άγαλμα του Λένιν στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, το κορμί ενός αυτόχειρα κρέμεται από ένα γερανό στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ενώ, στην *Αιωνιότητα*, το άγαλμα μιας θεάς σε σμίκρυνση λειτουργεί σαν λάμπα σαλονιού απέναντι από ένα μεγάλο, μοντέρνο επιδαπέδιο φωτιστικό, σαν φωτοφόρο δέντρο, μέσα στο σύγχρονο ντεκόρ του διαμερίσματος της Κατερίνας.

Σε όλα αυτά τα παραδείγματα δεν τίθεται ζήτημα ανάκλησης της επιβλητικής μορφής μιας θεότητας και επίτευξης του ωραίου μέσω της επιλογής του θέματος και της επεξεργασίας της μορφής, με χρήση του προτύπου που συνιστούν οι θεοί για το ένα και ο Πραξιτέλης για το άλλο.[4] Η παρουσία αυτών των αντικειμένων στον Αγγελόπουλο δεν είναι μιμητικής, αλλά αφηγηματικής, τάξεως. Το άγαλμα εί-

3. Sylvie Rollet, «Théo Angelopoulos et la tragédie Grecque» στο «Théâtres au Cinéma», τχ. 6, 1995, σσ. 10-25, και Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of contemplation*, Εκδόσεις Princeton University Press, Πρίνστον 1997.

4. Βλ. σχετικά M. Parry, *The Collected Papers of Milman Parry*, επιμ. A. Parry, Εκδόσεις Oxford University Press, Οξφόρδη 1971.

ναι προ πάντων μεταφορά, εντάσσεται σ' ένα πλέγμα νοηματικών αντιθέσεων, σημαίνει καθετί που απουσιάζει (την εξουσία, το παρελθόν, τη νέα αστική τάξη), διηγείται. Ωστόσο, η αφηγηματική του λειτουργία το απορροφά μέχρι σημείου που να εκπέσει η ίδια σε αντικείμενο διήγησης: στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, το άλλο διαμελισμένο άγαλμα είναι εκείνο του Απόλλωνα που νόμισε ότι είδε ο Α., όπως το εξιστορεί ο ίδιος στην αρχειοφύλακα της ταινιοθήκης των Σκοπίων. Τα αντικείμενα του παρελθόντος είναι ιστορικά αντικείμενα και με τις δύο έννοιες του όρου: αντιστέκονται σε κάθε είδους ένταξή τους στην καθημερινή και σύγχρονη ζωή, όπως και στη σημερινή τέχνη, και εφεξής δεν προσφέρονται πια στο βλέμμα, αλλά στην αφήγηση, τη φωνή, τη μετάδοση μέσω του προφορικού λόγου.

Μάλιστα, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η πλαστικότητα της αρχαίας αγαλματοποιίας αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο της αισθητικής του Αγγελόπουλου, καθώς υπογραμμίζει τα μεγάλα θεματικά μοτίβα των πιο πρόσφατων ταινιών του: η αντίθεση ανάμεσα στο μάρμαρο και τον μπρούντζο, το λευκό και το καφεπράσινο, το ιερό και το χρηστικό, διέπει τον τρόπο με τον οποίο είναι διαγεγραμμένοι οι βασικοί χαρακτήρες στην *Αιωνιότητα...*, ο Αλέξανδρος και η Άννα, και την εναλλαγή των σκηνών μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, ονείρου εν εγρηγόρσει και πραγματικότητας, αγάπης και θανάτου. Αυτή η θεμελιώδης διχρωμία με την οποία αναπαριστώνται οι κεντρικοί χαρακτήρες, απηχεί (για πρώτη φορά τόσο ξεκάθαρα) ένα χαρακτηριστικό που επαναλαμβάνεται σταθερά στην αισθητική του Αγγελόπουλου από το *Τοπίο στην ομίχλη* και μετά: τη διχρωμία του ντεκόρ, που τονίζεται από την αντίθεση μεταξύ κίτρινου και μπλε ορισμένων στοιχείων της σκηνοθεσίας, όπως τα ρούχα των κομπάρσων, τα λεωφορεία και τα αυτοκίνητα, οι προσόψεις των σπιτιών και οι υδάτινες επιφάνειες. Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να εντοπιστεί μια επανεμφάνιση της χρωματικής ιδιαιτερότητας της ελληνικής κεραμικής (εμφανέστατης στον Αγγελόπουλο), ενώ ένας άλλος τομέας των διακοσμητικών τεχνών, το ψηφιδωτό, είναι πιο αναγνωρίσιμος στον ιταλικό κινηματογράφο ως επιρροή της ρωμαϊκής τέχνης, τόσο στη δομή της ταινίας –με κάποια προτίμηση προς τον κατατεμαχισμό, τη ρήξη– όσο και στην επιλογή των αντικειμένων που κινηματογραφούνται, έστω και μόνο χάρη στην μπαρόκ επεξεργασία των χρωμάτων και την πολυτέλεια των ντεκόρ σε όλες τις ταινίες του Fellini και τις τελευταίες του Visconti. Αντίθετα, συσχέτιση του Αγγελόπουλου και του Antonioni μπορεί να γίνει κυρίως χάρη στην εναλλαγή μιας χρωματικής επεξεργασίας λιτής όταν πρόκειται για το ζοφερό παρόν, και πιο ποικιλόμορφης όταν αναφέρεται στο «αφηγητικοποιημένο» παρελθόν.

Κατά τρόπο ακόμα πιο αισθητό απ' ό,τι ως προς την αγαλματοποιία, η εκ μέρους του Αγγελόπουλου επιλογή των χρωμάτων έχει μια δομική λειτουργία η οποία προσομοιάζει πολύ με το αρχαίο πρότυπο (η αναγλυφικότητα των μορφών και, επομένως, η αναγνωσιμότητα της εικόνας, κυρίως των δευτερευουσών και του φόντου) και στην οποία έρχεται να προστεθεί μια αφηγηματική και συμβολική λειτουργία: η διαρκώς επανερχόμενη παρουσία του κίτρινου και του μπλε ενισχύει την αίσθηση της ρήξης την οποία γεννά η τακτική εισβολή του κόκκινου χρώματος [π.χ. το τουριστικό λεωφορείο των Αμερικανών ή το λάβαρο του διαδηλωτή που

ανεβαίνει στο λεωφορείο (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*)], που προσλαμβάνει μεγάλη σημειολογική και ιδεολογική αξία, όχι μόνο επειδή το κόκκινο συνδέεται παραδοσιακά με τους αγώνες για την εξουσία, τις πολιτικές διαμάχες και την επανάσταση, αλλά κι επειδή επιτρέπει μέσα σ' αυτές τις ταινίες το πέρασμα από τον υπαινιγμό, το υπονοούμενο και τον ελεύθερο στοχασμό στη διαλεκτική, στον συγκροτημένο συλλογισμό, στον διαρθρωμένο λόγο. Χρησιμοποιώντας τα λόγια τού Jakobson[5], θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε αυτή τη διαδικασία στον Αγγελόπουλο ως πέρασμα από την ποιητική στη φατική λειτουργία της κινηματογραφικής γλώσσας: η κινηματογραφική γλώσσα δε χρησιμεύει απλώς στο να αντανακλά και να εκφράζει το συναίσθημα, αλλά γίνεται και μέσο μετάδοσης ενός μηνύματος.

Έχω την εντύπωση πως και η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο, αφού ο κανόνας της ολοσχερούς απουσίας στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου οποιασδήποτε αναφοράς στους ελληνικούς αρχαιολογικούς τόπους και τα μνημεία τους (ανάκτορα, ναοί, αμφιθέατρα) συναντά τη μοναδική του εξαίρεση στην αρχή της ταινίας *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, όπου η φωνή off του Αλέξανδρου εξιστορεί τον καταποντισμό μιας πόλης της αρχαιότητας μετά από σεισμό. Οι εικόνες της Πομπηίας και της Ατλαντίδας επιβεβαιώνουν εδώ τον αποκλεισμό οποιασδήποτε ρεαλιστικής αναπαράστασης, επιμένοντας στην ιστορία, την αφήγηση, την ανθρωπομορφική διάσταση εκείνης της αρχαίας πολιτείας, το ρόλο της ως σεναριακού χαρακτήρα (εφόσον «μία στις τόσες βγαίνει απ' το νερό» για ν' ακολουθήσει ένα αστέρι), χωρίς, όμως, να χρησιμοποιείται ως σκηνικό, ως περιβάλλον των κεντρικών χαρακτήρων, ως απλό συμβολικό αντικείμενο.

Στην κυριαρχία, λοιπόν, της λογοτεχνικής αναφοράς αντιστοιχεί μια όλο και πιο εντατική προσπάθεια ώστε όλες οι αναφορές στις άλλες τέχνες (ειδικότερα, των δημιουργημάτων της αρχαιότητας) να μπουν στο καλούπι της αφήγησης. Ίσως πρόκειται για διπλή προσπάθεια: κατ' αρχάς, σκιαγραφείται η ιδέα ότι όλες οι τέχνες στοχεύουν στη διήγηση μιας ιστορίας, όπως ακριβώς και η λογοτεχνία που είναι η κατ' εξοχήν τέχνη της αφήγησης και, στις τρεις τελευταίες ταινίες, συνιστά το πραγματικό αντικείμενο έρευνας του κεντρικού χαρακτήρα.[6] Εξ άλλου, αυτή η ιεράρχηση των τεχνών ανήκει στην ιστορία της προβληματικής που ήγειρε ο κινηματογράφος: θα μπορούσε κανείς να αντιπαραθέσει στον Αγγελόπουλο τον Pagnol[7] και τους περίφημους προδρόμους του της δραματικής τέχνης. Η άλλη πτυχή του θέματος τείνει μάλλον να διαχωρίζει την κινηματογραφική τέχνη από τις εικονιστικές, από τη φωτογραφική εικόνα, από τη γοητεία της μιμήσεως,[8] προς όφελος μιας προσέγγισης με την τέχνη του λόγου· κυρίως, την ποίηση.

5. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Εκδόσεις Minuit, Παρίσι 1961, και *Questions de poétique*, Εκδόσεις Seuil, Παρίσι 1973.

6. Βλ. O. Touchefeu-Meunier, *Thèmes Odyssiens dans l'art antique*, Εκδόσεις De Boccard, Παρίσι 1968.

7. Βλ. Cl. Beylie, *Marcel Pagnol ou Le cinéma en liberté*, Εκδόσεις de Fallois, Παρίσι 1995.

8. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

Το πιο κραυγαλέο παράδειγμα έχει να κάνει με την αναπαράσταση του χώρου σ' αυτές τις ταινίες: κάποιες φορές, ο χώρος παραμένει αθέατος, και κάποιος τον περιγράφει, τον αφηγείται, τον μιμείται, όπως κάνει ο μικρός Αλβανός για τον τρόπο που οι λαθρομετανάστες περνούν τα σύνορα, στην *Αιωνιότητα*. Ομοίως, ο τρόπος με τον οποίο η fabula[9] έρχεται να ενδύσει ξανά τους χώρους, υπογραμμίζεται από τη συχνή μεταβολή της αρχικής λειτουργίας του χώρου: αγορά που μετατρέπεται σε κινηματογράφο (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*), γιαπί που γίνεται παρεκκλήσι όπου ψέλνεται νεκρώσιμη ακολουθία (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*), βαγόνι διαμορφωμένο σε κατοικία (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*).

Το άλλο στοιχείο της σκηνοθεσίας που υπόκειται στις επιταγές της αφήγησης (μερικές φορές, εκτός παντός ρεαλισμού), είναι η αναπαράσταση του χρόνου. Οι σκηνές –χαρακτηριστικές πλέον του στιλ του Αγγελόπουλου– όπου οι χαρακτήρες περνούν από τη μία περίοδο στην άλλη με μια κίνηση της κάμερας και χωρίς ν' αλλάξει η εξωτερική τους εμφάνιση [ο Α. –παιδί– διατηρεί τη μορφή του ενήλικα στη σεκάνς των ρεβεγιόν στην Κωνστάντζα (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*), ενώ ο Αλέξανδρος –γέρος και άρρωστος– συνοδεύει την οικογένειά του στην ανάμνηση μιας εκδρομής στη θάλασσα, το 1966 (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*)], συνθέτουν μια φυλλώδη και αναστρέψιμη χρονικότητα, πολύ κοντά στη Μεγάλη Εποχή των Μύθων. Όμως, όπως και στην περίπτωση του χώρου, κάποια στοιχεία που εκφέρονται είναι αυτά που επιτρέπουν στους χαρακτήρες, αλλά και στους θεατές, να προσδιορίσουν αντικειμενικά, χρονολογικά, μια υποκειμενική σύλληψη του χρόνου. Στην *Αιωνιότητα...*, οι ημερομηνίες χαράζονται στην πέτρα ή εγγράφονται στις επιστολές της Άννας προτού εκστομιστούν υψηλόφωνα από τους ήρωες. Στις προγενέστερες ταινίες, η «αφηγητικοποίηση» του χρόνου σημειώνεται στον τρόπο χρήσης του διαλόγου που εξασφαλίζει την επιτυχή σύνδεση ανάμεσα στο παρόν και την προσωπική ή ιστορική μνήμη, ενώ η σιωπή χαρακτηρίζει τις αποτυχημένες επανασυνδέσεις, τις συζυγικές παρεξηγήσεις, τους ανέφικτους γάμους.

Το γεγονός ότι το πέρασμα του χρόνου δίνεται μόνο με εκφερόμενο λόγο, συνδυάζεται, όπως προαναφέρθηκε, μ' έναν ιδιαίτερο χειρισμό της εμφάνισης των βασικών χαρακτήρων που απορρίπτει τα πλεονεκτήματα της κινηματογραφικής εικόνας (εξαντλητική περιγραφή του σώματος και των ενδυμάτων, εξέλιξη των χαρακτήρων μέσα στο χρόνο, μεταβλητότητα των χαρακτηριστικών και των κινήσεων) υπέρ της στατικότητας, της αναποφασιστικότητας και της κυριαρχίας της προφορικής έκφρασης, που τους συνδέουν με τους λογοτεχνικούς ομολόγους τους.

Η συνύπαρξη διαφόρων αφηγηματικών κατηγοριών (χρόνος, χώρος, χαρακτήρες) οδηγεί, λοιπόν, κυρίως στις τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου,[10] στο να προτιμηθεί η ανάγκη τού αφηγείσθαι σε σχέση με τη δυνατότητα του δεικνύειν. Η

9. Λατινικά στο κείμενο: μύθος, παραμύθι, θρύλος, μυθοπλασία. (Σ.τ.Μ.)

10. Η αντίθεση ανάμεσα στο παριστάνειν και στο αφηγείσθαι στον κινηματογράφο μελετήθηκε από τον A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique: système du récit*, Εκδόσεις Méridiens-Klincksieck, Παρίσι, και Εκδόσεις Laval, Μοντρεάλ 1988.

αλλαγή θεματικής (αισθητή από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά) προς την κατεύθυνση της επικέντρωσης στο άτομο και, πιο συγκεκριμένα, στην κατάσταση και τη συνθήκη του καλλιτέχνη στηρίζει μια υφολογική και δομική εξέλιξη, η οποία, μετά τις αναφορές στην αρχαία τραγωδία, μεταλλεύεται μια επική φλέβα, προτού προσανατολιστεί προς άλλες αφηγηματικές μορφές.

Η αύξουσα έκταση που καταλαμβάνουν ο μύθος, το παραμύθι, ο θρύλος και το ποίημα, καταδεικνύει ότι η σύντομη διήγηση, παραδόξως, γίνεται ομοούσια της ταινίας. Τα επεισόδια των πρώτων ταινιών έρχεται να υποκαταστήσει μια διπλή δομή: ένα μέρος για το μελόδραμα –η εγκαταλειμμένη, παραμελημένη, αποκλεισμένη, απομακρυσμένη γυναίκα– κι ένα για τη σύντομη διήγηση που αρθρώνεται γύρω από την αναγνώριση, τη συνάντηση, τη δοκιμασία. Ως προς τούτο, η ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* άπτεται σχεδόν του είδους τού κινηματογράφου τού θαυμαστού, καθώς, με τον νεαρό Αλβανό των φαναριών που τον περιμαζεύει ο Αλέξανδρος, παρουσιάζει έναν παιδικό χαρακτήρα λίγο ιδιόμορφο, ο οποίος κατορθώνει να βγαίνει αλώβητος από κάθε δοκιμασία, και εξαφανίζεται ή επανεμφανίζεται κατά βούληση. Ας σημειωθεί ότι αυτό το μικρό τζίνι επιτελεί καλά το ρόλο του ξεναγού, θυμίζοντας έτσι το παιδί που οδηγεί τον Α. στο συντηρητή της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, χάρη σ' αυτά τα μαγικά αντικείμενα που είναι οι λέξεις (εκτός κι αν θεωρηθούν λόγια δανεισμένα από ένα μάγο, τον ποιητή), ικανές να περάσουν τον ήρωα σ' έναν άλλο κόσμο.

Όμως, ακριβώς επειδή το χαρακτηριστικό του μαγικού έγκειται στην κατασκευή ενός ιδιαίτερου, αλλά αποδεκτού, σύμπαντος, ας μας επιτραπεί μια ανάγνωση των τελευταίων ταινιών του Αγγελόπουλου που θα τις θεωρούσε κατά τα πρότυπα των ανατολίτικων παραμυθιών, με τη «συρταρωτή» δομή της μιας ιστορίας που εγκιβωτίζεται μέσα στην άλλη:[11] οι ιστορίες που διηγούνται ο αυτοεξόριστος βουλευτής στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο Α. στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* ή ο Αλέξανδρος για τον Σολωμό στην *Αιωνιότητα* (ας σημειωθεί ότι σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για εξορίστους, όπως η Σεχραζάτ), εγγράφονται στη φιλμική διήγηση των περιπετειών τους. Η διήγηση αυτή (πιο διφορούμενης μορφής, φυσικά) μπορεί έτσι να συνδυαστεί με μια ονειροπόληση, μια ιστορία μέσα στην ιστορία, ένα παραμύθι, όπως η συνάντηση του (ίσως) κατάκοπου ή μεθυσμένου δημοσιογράφου με μια χωριατοπούλα (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) ή ο περίπλους που φαντάζεται ο Αλέξανδρος, κοιμώμενος μέσα στο αυτοκίνητό του (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*), ή η ταινία που ονειρεύεται ο μισοκοιμισμένος Α. μέσα σ' έναν επαρχιακό κινηματογράφο (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*).

Και πράγματι, στο όνειρο που εικονίζεται μεταμφιεσμένο σε ρεαλιστική εμπειρία, αντιτίθεται το ίδιο το όνειρο όπως το διηγούνται οι χαρακτήρες –το παιδί, η μητέρα του Αλέξανδρου, ο Αλέξανδρος στο γιατρό του (*Μια αιωνιότητα και μια*

11. Βλ. Françoise Létoublon, «Le miroir et la boucle» στο περιοδικό «Poétique», τχ. 53, 1983, σσ. 19-36.

μέρα)–, κάτι το οποίο μαρτυρεί τον αναγκαστικό δεσμό ανάμεσα σ' αυτή τη δραστηριότητα και τη διατύπωσή της· μ' άλλα λόγια, στην ανάγκη να μεταπλαστεί σε ιστορία για τον άλλο. Η αύξουσα αφηγηματικότητα στις ταινίες του Αγγελόπουλου αποτελεί, λοιπόν, ένδειξη που φωτίζει όχι μόνο τις αισθητικές επιλογές του δημιουργού, για τον οποίο η λογοτεχνία αποτελεί προνομιακή καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά και το περιεχόμενο και το είδος αυτών των φιλμικών αφηγήσεων, αποδεσμεύοντάς τες από την αναγκαιότητα των αναφορών, για να τις επαναφέρει στον αρχικό προορισμό του αφηγητή: την τέχνη και τον τρόπο τού αφηγείσθαι.

Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου.

Το βλέμμα του Οδυσσέα.
Η συνάντηση με τη βουλγάρα χωρική που ζει κοντά στο ποτάμι, παραπέμπει με ακόμα πιο έντονο τρόπο στη συνάντηση του Οδυσσέα και της Ναυσικάς.

Η *Οδύσσεια* του Αγγελόπουλου

της Françoise Létoublon*

Τρεις μεγάλοι μύθοι βρίσκονται στο επίκεντρο της ελληνικής σκέψης και τις σύγχρονες εκφάνσεις της, όπως και στο έργο του Αγγελόπουλου: η επιστροφή των Ατρειδών και η εκδίκηση του Ορέστη και της Ηλέκτρας, ο μύθος της επιστροφής του Οδυσσέα και ο μύθος του Ορφέα. Και οι τρεις αντιστοιχούν στο βασικό σχήμα της προφορικής-τυπολογικής θεωρίας, όπως αυτή αναλύθηκε από τον Albert Lord και, μεταξύ των μαθητών του, ιδιαιτέρως από τον John M. Foley: απουσία του ήρωα που επισύρει τη λεηλασία της περιουσίας ή της χώρας του, δυσκολίες που απαντώνται κατά την επιστροφή του, τελική αποκατάσταση της τάξης. Προσωπικά, θα έτεινα να αντικαταστήσω την τελική «αποκατάσταση» με το θέμα της αναγνώρισης που πραγματοποιείται βαθμηδόν στην *Ορέστεια* και την *Οδύσσεια*, και είναι κεφαλαιώδης στο έργο του Αγγελόπουλου, τουλάχιστον στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* και το *Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Στην *Ορέστεια*, αυτό το θεμελιώδες σχήμα είναι σαφές σε δύο περιπτώσεις: επιστροφή του Αγαμέμνονα, επιστροφή του Ορέστη. Στην *Οδύσσεια*, η απουσία του Οδυσσέα επισύρει σαφώς τη δήωση της Ιθάκης από τους Μνηστήρες που «καταβροχθίζουν» μέρα με τη μέρα την περιουσία του Οδυσσέα. Η αφήγηση καταδεικνύει –όχι κατά χρονολογική σειρά, κατά τον Foley– τις περιπέτειες και τις δυσκολίες της επιστροφής του (που απορρέουν από την εχθρική στάση του Πο-

* Καθηγήτρια Αρχαιοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Stendhal-Grenoble III, Γαλλία.

σειδώνα και, μετά, από τη δεσπόζουσα θέση των Μνηστήρων στην Ιθάκη) και, στη συνέχεια, την επιστροφή στην τελική τάξη πραγμάτων. Στο μύθο του Ορφέα (που μπορεί να μην πιστοποιείται πλήρως στην ελληνική λογοτεχνία, αλλά εικάζεται, με βάση εικονογραφικά και αρχαιολογικά ευρήματα, ότι ήταν αρχαιόθεν γνωστός), ο χαμός της Ευρυδίκης οδηγεί τον Ορφέα στην αναζήτησή του και την άκαρπη επιστροφή του. Αν, τελικά, στις εκδοχές του Βιργιλίου (Βιβλίο Δ′ των *Γεωργικών*, με τον σημαντικό ρόλο του μελισσοκόμου Αρισταίου...) και του Οβιδίου (Βιβλίο Ι′ και αρχή Βιβλίου ΙΑ′ των *Μεταμορφώσεων*) υπάρχει μια επιστροφή στην τάξη, αυτή πραγματοποιείται με την ποιητική εξιδανίκευση και τη σαγήνευση της φύσης απ' τους ύμνους που ο Ορφέας συνοδεύει με τη λύρα του.

Στο έργο του Αγγελόπουλου, όμως, διακρίνουμε μια χρονολογική εξέλιξη της παρουσίας των τριών αυτών μύθων: ο μύθος της επιστροφής των Ατρειδών κυριαρχεί στην *Αναπαράσταση*, το *Θίασο* και, ενδεχομένως, στους *Κυνηγούς*· το *Τοπίο στην ομίχλη* έρχεται να προστεθεί στην *Οδύσσεια* και την *Ορέστεια* (ο αδελφός και η μεγάλη αδελφή που αναζητούν τον πατέρα, αντιπροσωπεύουν ταυτόχρονα την αναζήτηση του πατέρα από τον Τηλέμαχο και το ζεύγος Ηλέκτρα-Ορέστης, πόσο μάλλον που ο χαρακτήρας του Ορέστη εμφανίζεται στην ταινία ως δευτερεύων)· τέλος, ο μύθος του Ορφέα, σε συνδυασμό με αυτόν του Οδυσσέα, εμφανίζεται στο *Μελισσοκόμο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Στο *Μελισσοκόμο*, οι δύο μύθοι είναι παρόντες με πολύ διακριτικό και έμμεσο τρόπο: για τον αναγνώστη του Βιργιλίου, ο κεντρικός ήρωας που ενσαρκώνεται από τον Mastroianni, θυμίζει τον Αρισταίο στα *Γεωργικά*, που οι μέλισσές του έχουν ψοφήσει και που μαθαίνει απ' τον Πρωτέα ότι το κακό αυτό τον βρήκε γιατί είχε ακολουθήσει την Ευρυδίκη: στη φυγή της πάνω, την είχε τσιμπήσει θανάσιμα ένα φίδι, και η καταστροφή των κυψελών ήταν, κατά συνέπεια, τιμωρία των θεών για τη δυστυχία του ζεύγους Ορφέας-Ευρυδίκη. Τα διαρκώς διακοπτόμενα οικογενειακά γεύματα και οι αποτυχημένες απόπειρες του *Μελισσοκόμου* να επιστρέψει στη σύζυγό του, είναι σαν μια Οδύσσεια με άσχημη κατάληξη, ενώ και η συνάντηση με την κοπέλα παραπέμπει σ' αυτές του Οδυσσέα με τη Ναυσικά, την Κίρκη και την Καλυψώ.

Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά, η παρουσία της *Οδύσσειας* γίνεται πιο σαφής και εκδηλώνεται με χαρακτηριστικά σημεία, σχεδόν παραθέματα: είναι η περίπτωση του εξόριστου που επιστρέφει στην πατρίδα του και που τον αναγνωρίζει το γέρικο σκυλί του, του οποίου το όνομα είναι Άργος, όπως το σκυλί του Οδυσσέα που πεθαίνει αμέσως μόλις αναγνωρίσει τον κύριό του. Στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, το κεντρικό θέμα, που αντλείται από την *Οδύσσεια*, είναι η εξαφάνιση του πολιτικού και η προβληματική επιστροφή του: η γυναίκα του διηγείται στο δημοσιογράφο ότι ο άντρας της επέστρεψε ένα βράδυ κι εξαφανίστηκε ξανά, αφήνοντας ένα μήνυμα ηχογραφημένο σε κασέτα, που η γυναί-

κα παραδίδει στο δημοσιογράφο· ο τελευταίος κανονίζει μια συνάντηση στην πόλη-σύνορο, κι εφόσον είναι σαν να 'χει ο ίδιος μια σχέση σχεδόν υιική με τον εξαφανισθέντα, η συνάντηση την οποία κανονίζει και την οποία μαγνητοσκοπεί μέσα απ' το βανάκι του, θυμίζει τη σχέση ανάμεσα στον Τηλέμαχο, τον Οδυσσέα και την Πηνελόπη (ο Οδυσσέας φανερώνεται στον Τηλέμαχο πριν αποκαλυφθεί στην τροφό του στο επεισόδιο με το λουτρό και την ουλή στο πόδι, στη δε γυναίκα του, με το περιβόητο αίνιγμα του κρεβατιού από ξύλο ελιάς). Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), όπου ο ήχος της ταινίας που προβάλλεται στη Φλώρινα οδηγεί σε αναγνώριση του *Μετέωρου βήματος του πελαργού*, η παρουσία της *Οδύσσειας* είναι εμφανής στον τίτλο, το κατά Genette «παρα-κείμενο», που κατευθύνει το κοινό σε μιαν αναζήτηση των παραπομπών της ταινίας στο έπος: το γαλάζιο καράβι που αρμενίζει στο βάθος, «ένα με το γαλάζιο τ' ουρανού και της θάλασσας», κινηματογραφημένο απ' τον Μανάκη, θα μπορούσε ν' αποτελεί την πρώτη παραπομπή διά της εικόνας· γιατί, πιο πριν στην ταινία, μου φαίνεται ότι υπάρχει παραπομπή στην *Οδύσσεια* κάθε φορά που ο Α., στη διάρκεια του ταξιδιού του, συναντά μιαν απ' τις ενσαρκώσεις της γυναίκας. Η κατάκτηση της αρχειοφύλακος της Ταινιοθήκης των Σκοπίων πραγματοποιείται με την εξιστόρηση μιας εκδρομής στη Δήλο, όπου ο Α. βρήκε τον τόπο γέννησης του Απόλλωνα και παρακολούθησε την πτώση της κεφαλής ενός αγάλματος του θεού. Στην *Οδύσσεια*, όταν ο Οδυσσέας ξεχωρίζει τη Ναυσικά ανάμεσα στις κοπέλες που, αφού έπλυναν τα ρούχα τους, παίζουν τόπι στην ακροποταμιά, την παρομοιάζει με την Άρτεμη ανάμεσα στις νύμφες και ανακαλεί την εικόνα τού «φοίνικα της Δήλου», του μοναδικού δέντρου σ' ολόκληρο το ξερονήσι, όπως αναφέρεται στον Ομηρικό ύμνο στον Απόλλωνα, όπου η Λητώ μπόρεσε να βρει λίγη σκιά για να γεννήσει. Εξ άλλου, το πλάνο όπου ο Α., ήδη πάνω στο τρένο, διηγείται αυτό το επεισόδιο στην αρχειοφύλακα που τρέχει στην πλατφόρμα, δίπλα στο τρένο, κι αυτή, συνεπαρμένη από τα λόγια του, ανεβαίνει στο τρένο που κινείται, παραπέμπει στη γοητεία που ασκούν οι σειρήνες και οι αοιδοί. Η συνάντηση με τη βουλγάρα χωρική που ζει κοντά στον ποταμό, παραπέμπει με ακόμα πιο κραυγαλέο τρόπο στη συνάντηση του Οδυσσέα και της Ναυσικάς, όταν ο Α. ακούει τη χωρική να τραγουδάει, κι ύστερα τη βλέπει να πλένει τα ρούχα στο ποτάμι: αυτή η Ναυσικά είναι μοναχική, είχε έναν άντρα, τον Βάνια, σκοτωμένο τώρα, και η μπουγάδα διακόπτεται από τις βολές των ελεύθερων σκοπευτών από την άλλη όχθη του ποταμού. Η ευτυχισμένη χώρα των Φαιάκων έχει χάσει τη γαλήνη της, αλλά το «υπο-κείμενο» είναι σχεδόν έκδηλο. Κι ωστόσο, το μόνο σημείο στο οποίο η χωρική ενσαρκώνει απόλυτα το χαρακτήρα τής Ναυσικάς, είναι η μπουγάδα στο ποτάμι. Στο πλάνο όπου ορμάει πάνω στο κορμί του Α., μάλλον παραπέμπει στα μάγια της Κίρκης και της Καλυψούς, «αυτής που καλύπτει». Όταν περνάει τον Α. με τη βάρκα στην απέναντι όχθη του ποτα-

μού, γίνεται ένα είδος θηλυκού Χάροντα και μορφής του Πεπρωμένου, της αρχαίας Μοίρας.[1]

Τέλος, η κοπέλα που ο Α. συναντά στο Σαράγεβο, η κόρη του συντηρητή τής Ταινιοθήκης, Ίβο Λεβί, μας επαναφέρει στις δύο θετικές εκφάνσεις της γυναίκας στην *Οδύσσεια*: τη Ναυσικά και την Πηνελόπη. Η Ναυσικά οδηγεί τον Οδυσσέα στην πόλη και το ανάκτορο του Αλκίνοου, μα πρώτα το μικρό αγόρι στα κίτρινα είναι αυτό που οδηγεί τον Α. στο μέρος όπου βρίσκεται ο Λεβί, και στη συνέχεια ο Λεβί τον οδηγεί στην Ταινιοθήκη, που είναι ταυτόχρονα η Κόλαση και το ανάκτορο των Φαιάκων. Όταν η έξοδος είναι εφικτή στην πόλη του Σαράγεβο, που μια απατηλή ομίχλη την προστατεύει απ' τα πυρά, ο Λεβί τον οδηγεί σε διάφορα μέρη συνάντησης, κοινωνικότητας και κουλτούρας (μια κλασική ορχήστρα, το πιο γνωστό απόσπασμα από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, ένα καφενείο όπου ο Α. χορεύει με την κοπέλα): μπορούμε να πούμε ότι ο ρόλος του οδηγού-διερμηνέα τού Οδυσσέα εναλλάσσεται μεταξύ πατέρα και κόρης, αλλά παραμένει ο ίδιος. Γνωρίζουμε ότι, στην *Οδύσσεια*, τη στιγμή που η Ναυσικά είναι έτοιμη να διανοηθεί ότι έχει βρει το σύζυγό της στο πρόσωπο του ξένου, ο Οδυσσέας αναφέρει τη θαυμάσια κατανόηση ανάμεσα σε δύο ενωμένους συζύγους (*ομοφροσύνη*[2]). Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, στη διάρκεια αυτής της σκηνής του χορού με τις μουσικές που αλλάζουν, πραγματοποιείται η αληθινή συνάντηση ανάμεσα στα δύο πρόσωπα: παύουν να χορεύουν ή, απλώς, αφήνονται να κινούνται με το ρυθμό, διεξάγοντας μιαν αληθινή ερωτική συζήτηση – εκείνη του ζητάει να γυρίσει να την πάρει· εκείνος υπόσχεται ότι θα επιστρέψει και θα την πάρει μαζί του: για μια στιγμή, είμαστε μπροστά σε μιαν «άλλη» *Οδύσσεια*, όπου ο Οδυσσέας επιστρέφει να πάρει τη Ναυσικά από τους Φαίακες ή όπου η Ναυσικά και η Πηνελόπη υποκαθιστούν η μία την άλλη. Το τέλος της ταινίας επιβεβαιώνει αυτό το είδος της ποιητικής υποκατάστασης: μετά τη δολοφονία της οικογένειας Λεβί μέσα στην ομίχλη, κοντά στην ακροποταμιά των γαλήνιων περιπάτων, ο Α., επιστρέφοντας στην Ταινιοθήκη, προβάλλει ξανά το φιλμ των Αδελφών Μανάκη που, κυριολεκτικά, εμφανίστηκε χάρη στη δουλειά του Λεβί, κι ενώ το βλέπει στον απέναντι τοίχο (μία από τις ερμηνείες του τίτλου βρίσκεται σ' αυτό το βλέμμα που εμείς δεν το βλέπουμε), κλαίγοντας με λυγμούς σε σημείο που να μας είναι δύσκολο να διακρίνουμε το ποίημα, απαγγέλλει ένα ποιητικό κείμενο που αποτελεί σύνθεση διαφόρων σκηνών αναγνώρισης της *Οδύσσειας*: σημάδια του σώματος (signs of the body), σημάδι της κλίνης, σημάδι των δέντρων του κήπου. Κι αυτό το ποίημα της αναγνώρισης, γραμμένο στον μέλλοντα, απευθύνεται στην αγαπημένη που χάθηκε και θα ξαναβρεθεί: «θα σου διηγούμαι...»

1. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)
2. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

Όταν γυρίσω,
θα γυρίσω με τα ρούχα και τ' όνομα ενός άλλου.
Κανείς δε θα με περιμένει.
Κι αν δεν με γνωρίσεις και πεις:
«Δεν είσαι εσύ»,
θα σου δώσω σημάδια, να πιστέψεις.
Τη λεμονιά στον κήπο σου.
Το ακρινό παράθυρο που μπάζει το φεγγάρι.
Κι ακόμα, σημάδια του κορμιού και της αγάπης.
Κι όταν ανέβουμε τρέμοντας στο παλιό δωμάτιο,
ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο,
ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο,
θα σου διηγούμαι το «ταξίδι» όλη νύχτα
κι όλες τις νύχτες που θα 'ρθουν.
Ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο,
ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο,
όλη την ανθρώπινη περιπέτεια,
την περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει...

Η γυναίκα που χάθηκε και ξαναβρέθηκε, τουλάχιστον με το φαντασιακό και το ποιητικό έργο: στο τέλος της ταινίας, ο μύθος του Ορφέα αναδύεται κάτω απ' το μύθο του Οδυσσέα. Η πρώτη συνάντηση όμως της ταινίας έχει παραλειφθεί μέχρι στιγμής. Στη Φλώρινα, ο Α., βγαίνοντας από την προβολή της προηγούμενης ταινίας του σε μια πλατεία, βλέπει μια γυναίκα που την ακολουθεί, αλλά τη χάνει μέσα στη διαδήλωση των φανατικών πιστών που κραδαίνουν όλα τα σύμβολα της θρησκείας – της Ορθόδοξης, φυσικά, αλλά γιατί όχι κάθε θρησκείας; Τότε, ο μύθος του Ορφέα αντιστρέφεται: η γυναίκα προχωρά και δε γυρίζει να κοιτάξει πίσω ούτε μία φορά, ενώ ο άντρας που την ακολουθεί, αρχίζει έναν εσωτερικό μονόλογο, ένα διάλογο με τη μνήμη. Του είναι αδύνατον να καταλάβει αν πρόκειται όντως για την αλλοτινή γυναίκα που την ξαναβρήκε, καθώς εκείνη δείχνει να αρνείται την αναγνώριση με μια δυσπιστία (ή φρονιμάδα) που θυμίζει αυτήν της Πηνελόπης στην *Οδύσσεια*.

Αυτά τα πρόσωπα, η ποικιλότητα των οποίων εκφράζεται από την αντίστοιχη των ενδυμάτων και των γλωσσών που μιλούν, δείχνουν ότι, στην ουσία, ο Α. αναζητά πάντοτε την ίδια γυναίκα κι ότι θα χρειαστεί να κατέβει στον Άδη για να φέρει πίσω αυτή τη χαμένη Ευρυδίκη, η οποία, όμως, αρνείται να τον αναγνωρίσει, ή θα δεχόταν να τον ξανανταμώσει μόνο υπό τις απίθανες συνθήκες που δημιουργεί ο πόλεμος, όπως αυτός συμβολίζεται στο έργο του Shakespeare: η ταυτότητα όλων αυτών των γυναικών συμβολίζεται με αυτήν της ηθοποιού Maia Morgenstern.

Το μετέωρο βήμα του πελαργού.

Τέλος, στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998), το ξαναντάμωμα του Αλέξανδρου και της γυναίκας του, Άννας, με την ανάμνηση μιας επιστολής και μιας ευτυχισμένης μέρας στο σπίτι της παραλίας, αποτελεί το κεντρικό θέμα της ταινίας, το κλειδί του τίτλου, άλλη μία παραπομπή στον Shakespeare,[3] που γίνεται με μια φράση της Άννας στο τέλος της ταινίας.

Στην *Οδύσσεια*, η αναγνώριση του ήρωα από τη γυναίκα και το γιο του είναι μεν προβληματική, αλλά, τελικά, μετά από διάφορες περιπέτειες, πραγματοποιείται. Ο Αγγελόπουλος, φυσικά, τροποποιεί το ομηρικό θέμα σε μεγάλο βαθμό, καθιστώντας ανέφικτο το αντάμωμα όχι μόνο με τη σύζυγο [στο *Μελισσοκόμο*, στην πρώτη σκηνή του *Βλέμματος του Οδυσσέα* (όπου η γυναίκα δε γυρίζει να δει τον Α. κι όπου δεν μπορούμε καν να είμαστε σίγουροι ότι πράγματι την αναγνώρισε), καθώς και στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (όπου καμία τεκμηριωμένη ένδειξη δεν επιτρέπει την ταύτιση του χαρακτήρα που ζει σ' ένα βαγόνι στην πόλη-σύνορο, ανάμεσα σε πρόσφυγες διαφόρων προελεύσεων, με τον εξαφανισθέντα πολιτικό)], αλλά και με τα παιδιά: στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, η κόρη, η Βούλα, αμφισβητεί την ταυτότητα του γερο-Σπύρου τη στιγμή της υποδοχής στην αποβάθρα, κι ύστερα αποφασίζει να εγκαταλείψει την οικογένεια κατά τη διάρκεια μιας στάσης σ' ένα βενζινάδικο· ενώ ο γιος, ο σκηνοθέτης, αν κρίνουμε τουλάχιστον απ' την έκδηλη συγκίνησή του, φαίνεται ν' αναγνωρίζει περισσότερο τον πατέρα του στο πρόσωπο ενός γέρου που μπαίνει να πουλήσει τις λεβάντες του σ' ένα καφενείο, παρά στο πρόσωπο του εξόριστου που τον υποδέχεται χωρίς θέρμη, αν και, στη συνέχεια, προβαίνει σε όλες τις απαραίτητες ενέργειες για να τον οδηγήσει στο οικογενειακό σπίτι και να τον ακολουθήσει πρώτα στο ξενοδοχείο όπου θα καταλύσει, ύστερα στο σπίτι του ορεινού χωριού και, τέλος, στο λιμάνι, απ' όπου οι λιμενικές Αρχές θα τον ξαναστείλουν εξορία). Στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, η κόρη του Αλέξανδρου και της Άννας, η Κατερίνα, εκπλήσσεται από την κυριακάτικη επίσκεψη του πατέρα της στο διαμέρισμά της, δέχεται το πακέτο με τα γράμματα της μητέρας της χωρίς να καταλαβαίνει την «απουσία» που της αναγγέλλει ο πατέρας της, κι αρνείται να δεχτεί το σκύλο χωρίς όνομα (Άργος;) που εκείνος θα 'θελε να της αφήσει, ενώ ο γαμπρός του του αποκαλύπτει ότι το σπίτι της θάλασσας, με το οποίο συνδέονται όλες οι οικογενειακές αναμνήσεις, πουλήθηκε. Τα παιδιά με τα οποία επιτελείται πραγματική αναγνώριση στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, είναι ξένα παιδιά, όπως το αγόρι που οδηγεί τον Α. στο συντηρητή της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο στο

3. William Shakespeare, *Όπως αγαπάτε*, Πράξη IV, Σκηνή I. Ο διάλογος είναι μεταξύ της Ροζαλίντας και του Ορλάντο, όπου στην ερώτηση της Ροζαλίντας: «Τώρα, πες μου. Αφού την πήρες, πόσο καιρό θα την κρατήσεις;», εκείνος απαντά: «Για πάντα και μια μέρα (forever and a day)». Στην ταινία, η Άννα απαντάει: «Μια αιωνιότητα και μια μέρα» στην ερώτηση του Αλέξανδρου: «Πόσο κρατάει το αύριο;»

Βλέμμα του Οδυσσέα, κι ο μικρός Αλβανός των φαναριών που περιμαζεύει ο Αλέξανδρος στην *Αιωνιότητα* και που η κίτρινη νιτσεράδα του σηματοδοτεί την ταυτότητά του.

Θέλω να επιμείνω σε δύο επεισόδια που ανήκουν στην ίδια ταινία. Το πρώτο έχει να κάνει με το χαρακτήρα της μεσόκοπης πιστής υπηρέτριας, της Ουρανίας, η οποία αποχαιρετά τον Αλέξανδρο με μια συγκίνηση που δείχνει ότι έχει καταλάβει τον οριστικό χαρακτήρα της αναχώρησης. Τ' όνομά της, δεν αποκλείεται να θέλει να τονίσει μια σχέση με τον ουρανό, αλλά θεωρώ ότι οι φροντίδες της, το τάισμα του σκύλου και η συγκίνησή της βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με το χαρακτήρα της τροφού στην Οδύσσεια, της μόνης ικανής ν' αναγνωρίσει τα «σημάδια του σώματος»: την ουλή που οφείλεται σε ατύχημα κατά τη διάρκεια θήρας αγριοχοίρων, μιας τυπικής «εφηβικής δοκιμασίας» που πέρασε ο Οδυσσέας δίπλα στον παππού και τους θείους του από την πλευρά της μητέρας του. Στην αρχή της ταινίας, μια συζήτηση ανάμεσα στην Ουρανία και τον Αλέξανδρο σχετικά με την ασθένεια που τον στέλνει στο νοσοκομείο, δείχνει ότι η υπηρέτρια παίζει τον ίδιο ρόλο του θεματοφύλακα των «σημαδιών του σώματος» με αυτόν της τροφού στην *Οδύσσεια*. Εξ άλλου, ο Αλέξανδρος θα ξαναβρεί αυτή την πιστή «Ευρύκλεια» μετά την αποτυχία της απόπειράς του να σμίξει με την κόρη του, και την άρνηση του νεόπλουτου ζεύγους να φιλοξενήσουν σπίτι τους το σκύλο: έτσι, διακόπτοντας το γαμήλιο γλέντι του γιου της Ουρανίας, θα εμπιστευθεί τον «Άργο» στην «Ευρύκλεια»· ενώ, όμως, στην *Οδύσσεια*, αυτός που πεθαίνει είναι ο σκύλος, στον Αγγελόπουλο, το αφεντικό είναι αυτό που μπορεί να ξεκινήσει το τελευταίο του ταξίδι, έχοντας σιγουρευτεί ότι το σκυλί του βρίσκεται σε καλά χέρια, αυτά της τροφού του.

Η τροφός που εμφανίζεται ως αφοσιωμένη υπηρέτρια, ανακαλεί το επεισόδιο του λουτρού φιλοξενίας στην *Οδύσσεια*, κατά τη διάρκεια του οποίου η τροφός, αναγνωρίζοντας την ουλή του αφέντη της, θυμάται τον τρόπο με τον οποίο ο εκ μητρός παππούς του Οδυσσέα τον είχε βαφτίσει κι είχε «οργανώσει» το κυνήγι που θα σηματοδοτούσε το πέρασμά του στην ενηλικίωση. Η τροφός συνδέεται με την παιδική ηλικία και τη μητέρα. Στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* υπάρχει ένα ακόμα επεισόδιο που παραπέμπει εν μέρει στην *Οδύσσεια*: αυτό του οίκου ευγηρίας όπου ο Αλέξανδρος πηγαίνει να δει τη μητέρα του μια τελευταία φορά. Όπως και στην περίπτωση του Οδυσσέα στη ραψωδία Ι της *Οδύσσειας*, δεν υπάρχει καμία πραγματική συνεννόηση ή δυνατότητα εναγκαλισμού με τη μητέρα. Η μητέρα του Αλέξανδρου, χαμένη στον εσωτερικό της μονόλογο, αναζητεί τα ασημικά της, ενώ ο γιος, ακουμπισμένος στο κρεβάτι της, αναζητά ακούραστα το *γιατί*[4] της ύπαρξης. Τουλάχιστον, το ψάθινο καπέλο που φορούσε κάποτε δί-

4. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

πλα στο καροτσάκι του μωρού, ακουμπισμένο πάνω σ' ένα κομοδίνο, μαρτυράει το παρελθόν, τις ευτυχισμένες μέρες οικογενειακών συνάξεων στο όμορφο σπίτι, δίπλα στο καροτσάκι της μικρής Κατερίνας: της ίδιας Κατερίνας που ο άντρας της αποκαλύπτει στον πατέρα της ότι πούλησαν αυτό το σπίτι των αναμνήσεων.

Η «απαισιοδοξία» του Αγγελόπουλου δεν έχει εξαλειφθεί πλήρως με την εξέλιξη του έργου του, αλλά νομίζω πως, απ' το *Μετέωρο βήμα του πελαργού* και μετά, αρχίζει να κάνει την εμφάνισή της ένα είδος «ορφικής» λύτρωσης: το έργο τέχνης, ελλείψει της ευτυχίας τού ζην. Είναι αλήθεια ότι, σ' εκείνη την ταινία, ο πολιτικός που εξαφανίστηκε και που ίσως αναγνωρίστηκε στο πρόσωπο ενός αινιγματικού οικογενειάρχη που ζει σ' ένα βαγόνι (ο πατέρας μιας άλλης Ναυσικάς), εγκατέλειψε την καριέρα του ως συγγραφέα, μαζί με την οικογενειακή και την πολιτική του ζωή. Εξ άλλου, το βιβλίο του αναφέρεται στο τέλος του αιώνα, κάτι που δεν αφήνει κανένα περιθώριο σωτηρίας. Ωστόσο, ο δημοσιογράφος φαίνεται να βρίσκει μέσα στην έρευνά του μια μορφή σωτηρίας και εξιλέωσης. Παραδόξως, από την άλλη, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, ενώ προβάλλει τη φρίκη του πολέμου στο Σαράγεβο, είναι πιο αισιόδοξο ως προς την αναζήτηση της ευτυχίας απ' ό,τι το έργο τέχνης: οι ταινίες-μαρτυρίες των Αδελφών Μανάκη, των οποίων οι εικόνες εμφανίζονται στην αρχή της ταινίας, αποτελούν ένα είδος μουσείου της μνήμης των Βαλκανίων· δε θα δούμε ποτέ τις τρεις μπομπίνες, κι ούτε το θέμα τους (η *Οδύσσεια*, στο αρχικό σενάριο) μας αποκαλύπτεται ποτέ. Όταν, όμως, κατά τη διάρκεια της δικής του «οδύσσειας» στην ίδια περιοχή, ο Α. ονειρεύεται ή φαντάζεται ότι είναι ο ένας απο τους δύο αδελφούς, που συνελήφθη και καταδικάστηκε σε θάνατο, ταυτίζει το έργο του με το δικό τους. Η προβολή του *Μετέωρου βήματος του πελαργού* στη Φλώρινα, με τις διαδηλώσεις που προκαλεί, διαδηλώνει και μια μορφή συλλογικής επιτυχίας μέσω της τέχνης, της επιτυχίας την οποία γνωρίζει, της πολεμικής την οποία προκαλεί. Μένω κυρίως στο πλάνο όπου, πριν τη μοιραία βόλτα, ο Λεβί και ο Α. γελούν καθώς βλέπουν ένα ένα τα καρέ του φιλμ να αναδύονται απ' το μπάνιο: ένα μπάνιο αποκαλυπτικό, άλλη μια υπενθύμιση της *Οδύσσειας* και του επεισοδίου με την τροφό και το λουτρό φιλοξενίας που αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο σχετικά με την Ουρανία. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Λεβί ενσαρκώνει το χαρακτήρα της τροφού που γνωρίζει τα *σήματα*,[5] τα «σημάδια», και η αποκάλυψη πυροδοτεί τη χαρά.

Ωστόσο, η υπέρτατη τέχνη είναι αυτή του ποιήματος, της μαγευτικής μουσικής των λέξεων· του ποιήματος που ωθεί την αρχειοφύλακα ν' ανέβει στο τρένο, και, κυρίως, του ποιήματος στο τέλος της ταινίας, που μπορεί να λέγεται μέσα σε κλάματα και πένθος, αλλά δεν παύει να εκφράζει τη βεβαιότητα μιας κάποιας μελλο-

5. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

ντικής ευτυχίας. Μόνος μέσα στην Ταινιοθήκη, ο Λεβί απαγγέλλει μεγαλόφωνα, στα γερμανικά, ένα ποίημα του Rilke, και η μαγεία του μαγνητοφώνου επιτρέπει αργότερα στον Α. και τους θεατές να το ξανακούσουν, σαν τη φωνή του Ορφέα από τον άλλο κόσμο. Στην *Αιωνιότητα*, ξαναβρίσκουμε την ποίηση ως τέχνη ικανή να νικήσει το θάνατο: ο Αλέξανδρος είναι ένας διάσημος ποιητής· ακούμε και βλέπουμε να συζητιούνται τα βιβλία του. Η παρουσία του Σολωμού στην ταινία αποτελεί κάτι παραπάνω από ένα insert[6] συμβολικής αξίας: ο Σολωμός, ποιητής τής διασποράς, μεγαλωμένος στην Ιταλία, που επιστρέφει στην πατρίδα όταν ξεσπάει η Επανάσταση, φέρει ξεκάθαρα ένα ορφικό μήνυμα: αγοράζοντας ελληνικές λέξεις καθώς η εξέγερση οδεύει προς την ευτυχή της κατάληξη, γίνεται σύμβολο του πολιτισμού και της ελευθερίας της Ελλάδας. Ο Α., στο προσκέφαλο της μητέρας του, χαμένης στην Κόλαση απ' τη νόσο του Alzheimer, μονολογεί κι αυτός, κι από τα χείλη του βγαίνουν στίχοι του Σολωμού: άλλη μια μορφή ορφικού ποιήματος. Στην ταινία απαντάται ακόμα μία ποιητική μορφή: ο νυχτερινός τελετουργικός θρήνος των παιδιών των φαναριών μετά το θάνατο του Σελίμ, πάλι σ' ένα σκηνικό ορφικού χαρακτήρα.

Το ερωτικό γράμμα της Άννας που ο Αλέξανδρος προσπαθεί να διαβάσει στην κόρη του αλλά, στην ουσία, το διαβάζει στον εαυτό του, είναι ένα είδος ενδόμυχου διαλόγου μεταξύ των δύο συζύγων πέραν του θανάτου. Στις τελευταίες εικόνες της ταινίας, μετά τις αναμνήσεις απ' τα λόγια που είπε η Άννα το 1966, μένουν και οι λέξεις που ο άρρωστος Αλέξανδρος «αγόρασε» από τον μικρό, κάτι παλιές ελληνικές λέξεις, διατηρημένες από την ελληνική μειονότητα της Αλβανίας: *κορφούλα* και *αργαδινή*. Φυσικά, το παράπονο της Άννας («Δώσε μου τούτη τη μέρα... σαν να 'ναι η τελευταία μας») και η κραυγή της στο νησί όταν ένιωσε εγκαταλειμμένη («Προδότη!»), αντηχούν οδυνηρά στη μνήμη του, αλλά το γράμμα, οι λαμπερές εικόνες της νεαρής μητέρας με το πουά φουστάνι, οι εικόνες των οικογενειακών συνάξεων γύρω απ' το μωρό, ενός ταξιδιού (ή πολλών;) στο μυθικό «νησί» προς το οποίο κολυμπάει –παιδί– στο πρώτο πλάνο της ταινίας, ενός τραπεζιού στρωμένου για γεύμα γιορτινό, μιας ξαφνικής μπόρας που δίνει στην Άννα και τον Αλέξανδρο την ευκαιρία μιας στιγμής απομόνωσης και αληθινού έρωτα: η απαισιοδοξία του Αγγελόπουλου είναι πάντα εδώ, αλλά τώρα είναι η απαισιοδοξία του «ξανακερδισμένου χρόνου» του Proust, που γνωρίζει ότι η μνήμη είναι θησαυρός, ότι οι μπαλκονόπορτες του αλλοτινού σπιτιού μπορούν ακόμα ν' ανοίξουν στην ίδια παραλία όπου τα παιδιά πήγαιναν κρυφά την αυγή να κολυμπήσουν κι όπου τα φαντάσματα του παρελθόντος μπορούν να επιστρέψουν και να μας ζητήσουν να χορέψουμε, έστω κι αν το κομψό μικρό καταφύγιο της παραλίας είναι πια ερειπωμένο.

6. Αγγλικά στο κείμενο: ένθεμα, παρέμβλημα. (Σ.τ.Μ.)

Επομένως, δεν είναι μόνο η *Οδύσσεια* που «κρύβεται» πίσω απ' τις τελευταίες εικόνες, αλλά και η *Ιλιάδα*, η αποδοχή του θανάτου εκ μέρους του Έκτορα προκειμένου «να παραμείνει ζωντανός στη μνήμη των μελλοντικών γενεών» ή η επιθυμία του Αχιλλέα, μόνου στη σκηνή του, να τραγουδήσει με τη φόρμιγγά του το «κλέος αλλοτινών ηρώων», αλλά και τη «χαρά της διήγησης», που τόσο συχνά αναφέρεται στην *Οδύσσεια*, στον Μενέλαο και την Ελένη, στους Φαίακες και την Ιθάκη.

Η αδυναμία ξαναναμώματος στην αληθινή ζωή, αλλά η δυνατότητα ξαναναμώματος σε μια φανταστική (ένα θέμα που απαντάται με διάφορες μορφές στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, κατά πάσα πιθανότητα από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά), εμφανίστηκε αρχικά με τη μορφή της μουσικής (ένα κοντσέρτο που διευθύνει ένα παιδί σε μια ταράτσα, το βιολί του γέρου που μπορεί να μην το παίζει, αλλά δεν το αποχωρίζεται ποτέ) και ταινιών που έμειναν στα σκαριά, αλλά, από τις τρεις τελευταίες ταινίες και μετά, πήρε τη μορφή του ποιήματος ή ακόμα και της «λέξης»: ο Ορφέας του Βιργιλίου λέει και ξαναλέει Eurydicem (Ευρυδίκη)· αυτός του Θόδωρου, *κορφούλα* και *αργαδινή*.

Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου.

Μέρες του '36.

Ο Αγγελόπουλος, ως τέκνο της περιόδου τής μη-συμφιλίωσης και της κινηματογραφικής μοντερνικότητας, επωμίζεται το άχθος της Ιστορίας, το οποίο καταλήγει να μεταμορφωθεί σε συστατικό στοιχείο της ιδιοπροσωπίας του.

Θόδωρος Αγγελόπουλος: ο κύκλος, η γενεαλογία, η Ιστορία

του Angel Quintana*

Ο Andrew Horton, προσεγγίζοντας στη μονογραφία του το πρόβλημα της Ιστορίας, που αποτελεί βασικό θέμα σε όλο το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, κάνει μια ουσιαστική διάκριση μεταξύ της λειτουργίας που μπορεί να επιτελούν οι ταινίες του κινηματογραφιστή ως μυθοπλασίες σχετικές με σημαντικά γεγονότα της ελληνικής Ιστορίας του 20ού αιώνα, της υπόστασής τους ως πράξεων απελευθέρωσης ή εξορκισμού του δημιουργού/κινηματογραφιστή απ' το ίδιο του το παρελθόν, και του ρόλου τους ως στοχασμών περί το νόημα της αφηρημένης έννοιας της Ιστορίας.[1] Αυτή η διάκριση μας επιτρέπει να συλλάβουμε διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας της ιστορικότητας που διατρέχει τις εικόνες του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν στη διάρκεια του 20ού αιώνα, επισκοπούν την εξέλιξη του χρόνου και την αποστέρηση της ελευθερίας, αλλά και διαπιστώνουν τις μεγάλες απογοητεύσεις που προκάλεσε η βαρβαρότητα. Αν κατατάξουμε χρονολογικά τις περιόδους που αναπαριστούν οι έντεκα ταινίες του σκηνοθέτη, διαπιστώνουμε ότι ο κινημα-

* Κριτικός κινηματογράφου, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Χερόνα, Ισπανία.

1. Andrew Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997. σ. 55.

τογράφος του Αγγελόπουλου διατρέχει συνειδητά όλο τον αιώνα, απ' τις αρχές του, που αναπλάθονται στο γλέντι της Παραμονής Πρωτοχρονιάς στον *Μεγαλέξαντρο* (1980), μέχρι τον εορτασμό της ουτοπίας τού τέλος της χιλιετίας, μέσα από μια φουτουριστική οπτική, στον αισιόδοξο ύμνο στην αδελφικότητα που κλείνει το *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991). Η αναπαράσταση του ιστορικού γίγνεσθαι αφορμάται πάντα απ' τη διαπίστωση (και την καταγγελία) πολυάριθμων ρήξεων που βίωσε ο ελληνικός λαός στη διάρκεια του αιώνα, όπως η δικτατορία τού Μεταξά, η ιταλική εισβολή, η γερμανική κατοχή, ο Εμφύλιος, η δικτατορία των συνταγματαρχών. Τα τελευταία χρόνια, ο Αγγελόπουλος διευρύνει το στοχασμό του για να θεωρήσει τις ταπεινώσεις που επέβαλε η βαρβαρότητα σ' έναν ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, τα Βαλκάνια, λαβωμένα απ' τη γενοκτονία στο Σαράγεβο.

Οι ποικίλες μετακινήσεις που πραγματοποιούν οι αγγελοπουλικοί χαρακτήρες στη διάρκεια των συγκρούσεων αυτού του αιώνα, μπορούν να θεωρηθούν αλληγορικά ταξίδια μέσα στην Ιστορία, κατά τα οποία οι παραβολές καταλήγουν να είναι είδωλα του χρόνου που έζησε ο ίδιος ο δημιουργός. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ανήκει σ' αυτή την περίοδο της πολιτικής και αισθητικής μη-συμφιλίωσης, κατά την οποία η συνείδηση της φρίκης, το θέαμα της γενοκτονίας και το τέλος των ψευδαισθήσεων κατέληξαν να δημιουργήσουν ένα είδος αδιαφάνειας μεταξύ του καλλιτέχνη και του κόσμου.[2] Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου εμφανίζεται σαν ένας κινηματογράφος που προτείνει μια συνειδητοποίηση της πραγματικότητας και, ξεκινώντας από έναν σταδιακό στιλιστικό εξαγνισμό, καταλήγει να δείχνει τις μεγάλες επαναστατικές αποτυχίες του αιώνα και την αδυναμία συμφιλίωσης του ίδιου του κινηματογράφου με τον ορατό κόσμο. Ο Αγγελόπουλος, ως τέκνο τής περιόδου της μη-συμφιλίωσης και της κινηματογραφικής μοντερνικότητας, επωμίζεται το άχθος της Ιστορίας, το οποίο καταλήγει να μεταμορφωθεί σε συστατικό στοιχείο της ιδιοπροσωπίας του.

Στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η διαδικασία αναδόμησης της Ιστορίας μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης δεν προσλαμβάνει το χαρακτήρα μιας απλής δραματοποίησης του παρελθόντος ή ενός τεκμηριωμένου χρονικού, αφού παρουσιάζεται σαν αλληλουχία ποιητικών δοκιμίων, στα οποίες οι διάφορες εικόνες-σύμβολα προτείνουν μια ερμηνεία των γεγονότων, ενώ, ταυτόχρονα, εγγράφουν στο εσωτερικό του κειμενικού χώρου ένα στοχασμό περί την ου-

2. Ο όρος «μη-συμφιλίωση» χρησιμοποιήθηκε από τον Serge Daney ως σύμβολο μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής και στιλιστικής μοντερνικότητας στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο κατά τη δεκαετία του '70. Βλ. Serge Daney, *La rampe*, Cahiers du Cinéma / Gallimard, Παρίσι 1996, σ. 79. Βλ. επίσης και το κείμενο του υπογράφοντος «Η εικόνα-σύμβολο», στο περ. «Nosferatu», τχ. 24, Μάιος 1997, και στον συλλογικό τόμο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Εκδόσεις Καστανιώτη / Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2000.

σία τής ίδιας της Ιστορίας. Η προβολή της αφηρημένης έννοιας της Ιστορίας στις έννοιες του χρόνου και της μνήμης μεταμορφώνεται σε προβολή ενός συγκεκριμένου τρόπου θέασης του κόσμου. Το πρόβλημα της συμβολής τής φιλοσοφικής σκέψης του Αγγελόπουλου περί την Ιστορία, αφ' ενός μεν μας κατευθύνει στο να εμβαθύνουμε στο πρόβλημα των σχέσεων κινηματογράφου και Ιστορίας, αφ' ετέρου δε μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε τα πρότυπα που επικαλείται –συνειδητά ή υποσυνείδητα– ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου.

Ενώ για τη φιλοσοφία ή για την Ιστορία το πρόβλημα της μόρφωσης του ιστορικού λόγου μετατράπηκε σε κεφαλαιώδες ζήτημα, το οποίο κατέληξε σε μια βαθιά αλλαγή του τρόπου θεώρησης της Ιστορίας ως μέσου πρόσβασης στο όλον, η συνειδητοποίηση ότι ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό έργο ή ο λόγος μιας μυθοπλασίας μπορεί να αναχθεί σε φιλοσοφικό διαλογισμό περί την Ιστορία, εξακολουθεί να θέτει (σε ορισμένους τομείς) περίεργα προβλήματα. Όταν οι ιστορικοί διερευνούν τις σχέσεις κινηματογράφου και Ιστορίας, συνήθως ξεκινούν από μιαν αντίληψη του φιλμ ως ιστορικού τεκμηρίου, δίνοντας βαρύτητα στη διαφάνεια των εικόνων. Στα συμβατικά έργα που συνδέουν κινηματογράφο και Ιστορία, το φιλμ μεταμορφώνεται όντως σε τεκμήριο, αφού έχει τη δύναμη να παρουσιάσει μια τεκμηριωμένη πραγματικότητα, που δρα σαν φόντο του κόσμου. Ο ιστορικός έρχεται αντιμέτωπος με μια δυαδική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία εγκαθιδρύει μια διάκριση αυστηρή, ιεραρχική ή μη, μεταξύ πραγματικών και συμβολικών βιωμάτων. Απ' αυτή την άποψη, οι ταινίες του Αγγελόπουλου μπορούν να θεωρηθούν οπτικοακουστικά τεκμήρια που μας επιτρέπουν να προσεγγίσουμε την ελληνική Ιστορία επί τη βάσει μιας εθνικολαϊκής ταξικής αντίληψης, χάρη στην οποία προσπαθούμε να κατακτήσουμε μια συλλογική ιστορική μνήμη, αφορμώμενοι από το παρόν.

Παρ' όλα αυτά, η ιδέα της διαφάνειας της αναπαριστώμενης εικόνας, χαρακτηριστική πλήθους αναλύσεων που αφορούσαν στην ιστορική προβολή του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου, μας οδηγεί σε αντίφαση όταν θεωρήσουμε τον κινηματογράφο ως έναν τρόπο σκέψης που εντάσσεται εξ ολοκλήρου στις πολιτισμικές αντιφάσεις του δικού του παρόντος. Ο ιστορικός που ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο, δεν πρέπει να αναφέρεται αποκλειστικά στα κοινωνικά δεδομένα που παρουσιάζουν οι εικόνες, καθώς δεν πρέπει να λησμονεί ότι ο κινηματογράφος, προβάλλοντας διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης του κόσμου, επαναλαμβάνει ορισμένες συλλογιστικές πρακτικές που, εντέλει, προβάλλουν έναν θεσμοθετημένο τρόπο δημιουργίας ιστορικών και κοινωνικών σημαινομένων.

Ο φιλόσοφος και δοκιμιογράφος Jacques Rancière εισάγει μια νέα διάσταση σ' αυτό το πρόβλημα, υποστηρίζοντας ότι δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε τον κινηματογράφο με βάση την Ιστορία, μόνο και μόνο επειδή έχει την ικανότητα να αντικατοπτρίζει τα γεγονότα ενός αιώνα, το στιλ μιας εποχής ή τον τρόπο ζωής σε

μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. «Ο κινηματογράφος ανήκει σε μια συγκεκριμένη εποχή, η οποία καθορίζεται από μια ορισμένη αντίληψη της Ιστορίας ως κατηγορίας ενός κοινού πεπρωμένου» επισημαίνει ο Rancière.[3] Αυτή η προβολή τής συγκεκριμένης εποχής κατά την οποία γυρίζεται η ταινία, προς μια ορισμένη αντίληψη της Ιστορίας, οδήγησε τον Rancière στη σύλληψη ενός νέου όρου, της ιστορικότητας του κινηματογράφου, εννοώντας ότι ο χρόνος του κινηματογράφου είναι ο χρόνος της δικής του ιστορίας –ως μέσου έκφρασης– και μιας ιστορικότητας καθορισμένης από τις πολιτισμικές φόρμες του δικού του παρόντος.

Οι περισσότεροι αναλυτές εξέτασαν το έργο του Αγγελόπουλου υπό ένα πρίσμα καταφανώς μαρξιστικό. Η πολιτική δράση του κινηματογραφιστή και η σχέση του με το κομμουνιστικό κόμμα τον κατέστησαν δημιουργό που αναζητά στο έργο του το νόημα της εξέγερσης, η οποία, στις πρώτες του ταινίες, μεταμορφώνεται σε επαναστατικό πόθο. Μετά το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1983), ο πόθος αυτός μεταμορφώνεται σε απογοήτευση, σε θλιβερή διαπίστωση των αναπηριών ενός αιώνα, στη διάρκεια του οποίου η πολυπόθητη αλλαγή δεν κατάφερε ποτέ να λάβει σάρκα και οστά. Αν αναλύσουμε λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσονται στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου αυτός ο επαναστατικός πόθος και η μετέπειτα απογοήτευση, διαπιστώνουμε ότι, ακόμα και στις ιστορικές ταινίες με σαφή μαρξιστική στράτευση, προεξάρχον σχήμα στο έργο του αποτελεί πάντα ο κύκλος. Στο *Θίασο* (1975), η περιπλάνηση των ηθοποιών δεν προχωρά σε ευθεία γραμμή προς ένα πεπρωμένο που θα οδηγήσει στην κήρυξη της επανάστασης και στο θρίαμβο των λαϊκών τάξεων· οι θεατρίνοι μετακινούνται συνεχώς κυκλικά, στο ρυθμό ενός χρόνου υπό διαρκή αναταραχή. Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε να συγχωνεύονται σε ένα πλάνο σεκάνς, που δείχνει τη διαρκή μετακίνηση του θιάσου, η δικτατορία του Μεταξά (1936) με αυτήν του στρατάρχη Παπάγου (1952), κάτι που θέλει επίσης να μας πει ότι ο ιστορικός χρόνος διέπεται από την ιδέα τής αέναης επιστροφής.

Η έννοια της αέναης επιστροφής σηματοδοτεί το ιστορικό γίγνεσθαι σε όλο τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, όπου τα γεγονότα επαναλαμβάνονται στο διηνεκές κι όπου οι απογοητεύσεις του παρόντος προβάλλονται στο μέλλον. Ο Αγγελόπουλος, επικαλούμενος την κυκλικότητα ως ουσία της χρονικότητας, απομακρύνεται από τις παραμέτρους του ορθόδοξου μαρξισμού, σύμφωνα με τον οποίο η Ιστορία υποτάσσεται στον ορθολογισμό που αποκαλύπτεται μέσω ενός ιστορικού υλισμού, στηριζόμενου στην έννοια της προόδου. Αυτή η έννοια της προόδου πηγάζει από μια γραμμική αντίληψη του χρόνου, που εμφανίζεται τόσο στην εβραιοχριστιανική σκέψη όσο και στην αντίληψη της Ιστορίας ως οδού προς

3. Jacques Rancière, «L'historicité du cinéma», στο Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Παρίσι 1988, σ. 45.

το πνεύμα κατά τις διακηρύξεις του Hegel. Η ιδέα της γραμμικής χρονικότητας αρθρώνεται γύρω απ' την ιδέα του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος ως διαστημάτων που είναι αδύνατον να ξαναρχίσουν· κάθε χρονική στιγμή νοηματοδοτείται αποκλειστικά από άλλες στιγμές που συνυπάρχουν στη γραμμή τού χρόνου, και κάθε χρονική στιγμή καταλήγει να καταβροχθίσει την προηγούμενη, γνωρίζοντας ότι είναι προδιαγεγραμμένο να γίνει και η ίδια βορά μιας άλλης. Ο Αγγελόπουλος ξεκινά από μιαν αντίληψη που βασίζεται στο κοσμολογικό γίγνεσθαι και εμπλέκει ένα θέμα-κλειδί της φιλοσοφίας του Nietzsche, την αιωνία επιστροφή, που αντιλαμβάνεται το χρόνο ως επανάληψη.

Η ιδέα της κυκλικότητας δημιούργησε προβλήματα στην προσπάθεια μελέτης τής σχέσης μεταξύ της φιλοσοφίας της Ιστορίας που προτείνει ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου, και των σχέσεών της με τη μαρξιστική θεώρηση της κοινωνικής διαλεκτικής. Το 1986, στην Ισπανία, ο Juan Miguel Company θεωρούσε ότι κύριο μέλημα του Αγγελόπουλου ήταν «η ανάκτηση μιας συλλογικής ιστορικής μνήμης με βάση και αφετηρία το παρόν. Γι' αυτό και ο τρόπος θέασής του περιπλέκει, σε εντυπωσιακό βαθμό, τη γραμμική/τεχνολογική αντίληψη που συναθροίζει ημερομηνίες και γεγονότα, κι είναι τυπικό χαρακτηριστικό της ιδεαλιστικής ιστοριογραφίας».[4] Στη Γαλλία, ο Barthélemy Amengual χρησιμοποιεί τους στοχασμούς του Αγγελόπουλου για να αντικρούσει την ιδέα ότι ο κύκλος παραπέμπει αποκλειστικά στην αιωνία επιστροφή, γιατί ανοίγει «αυτές τις ιστορίες στην αοριστία της Ιστορίας, αντί να τις κλείνει στην επανάληψη».[5] Αν τοποθετηθούμε στο στενό πλαίσιο της φιλοσοφίας, θα δούμε πως, κατά τον Gianni Vattimo, η ιδέα του κύκλου, εμπνευσμένη από τη μηδενιστική σκέψη του Nietzsche, απέκτησε τελικά μια διάσταση χρονικότητας που τα μέγιστα επηρέασε τον σύγχρονο κόσμο. Η ιδέα αυτή βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με την ευρωπαϊκή κρίση που προκάλεσε η ρήξη του ορθολογισμού την οποία γέννησε η συνείδηση της περιόδου τής βαρβαρότητας και η οποία, τελικά, αντικατοπτρίζει «τον κόσμο χωρίς τέλος και σκοπό, την ύπαρξη όπως είναι στην πραγματικότητα, χωρίς νόημα και αντικείμενο, αλλά μέσα σε μιαν αναπόφευκτη, αέναη επιστροφή, μέσα στην ανυπαρξία: την αιωνία επιστροφή.»[6]

Ο Αγγελόπουλος, χρησιμοποιώντας το σχήμα του κύκλου, βρίσκεται εγκλωβισμένος σε μιαν αντίληψη του χρόνου που δεν συνάδει με την ιδέα της προόδου. Οι απογοητεύσεις του αιώνα μεταμόρφωσαν τη γραμμικότητα σε καμπύλη γραμ-

4. Juan Miguel Company, «La evidente necesidad de la memoria», στο «Contracampo», τχ. 40-41, Madrid, Φθινόπωρο 1985-Χειμώνας 1986, σ. 64.

5. Barthélemy Amengual, «Théo Angelopoulos. Une poétique de l'histoire», στο: Michel Estève, Théo Angelopoulos, «Études Cinématographiques», τχ. 142-145, Παρίσι 1991, σ. 48, και στον συλλογικό τόμο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π.

6. Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Peninsula, Βαρκελώνη 1987, σ. 113.

μή, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε πια να παρατηρούμε την Ιστορία με αθώο βλέμμα. Παρότι η ιδέα της αιωνίας επιστροφής θα μπορούσε να οδηγήσει σε μιαν ακραία μορφή μηδενισμού, ο Αγγελόπουλος αναζητεί διέξοδο από την ανοησία του κόσμου μέσα από το όνειρο της ουτοπίας και την αναζήτηση νέων αξιών, τέλεια εναρμονισμένων με την κοσμική κίνηση των πραγμάτων. Εντούτοις, ο Αγγελόπουλος έχει συναίσθηση ότι ο χρόνος της ουτοπίας βρίσκεται πάντα έξω από τους κύκλους της Ιστορίας.

Σε όλο το έργο του Αγγελόπουλου, το ιστορικό παρελθόν δεν μπορεί να αναπαρασταθεί ως αντικειμενική ενύλωση γεγονότων. Το παρελθόν μετατρέπεται σε πολυσύνθετο πεδίο που συνδέεται με τη βαρύτητα της αρχέγονης σκηνής και προκαλεί μια ένταση μεταξύ της ιστορικής λογικής και του πεδίου τού μύθου. Ο Αγγελόπουλος δεν εισάγει μυθικά στοιχεία στην ανάπτυξη του σεναρίου των ταινιών του· μετατρέπει το μύθο σε ερμηνευτική μέθοδο της ιστορικής πραγματικότητας και σε σύστημα δόμησης μιας αφήγησης που συντίθεται από αρχέγονες δυνάμεις. Η σχέση μεταξύ του μύθου, ως πρωταρχικής μορφής γνώσης, και της Ιστορίας μάς οδηγεί σε μιαν άλλη θεμελιώδη ιδέα της σκέψης του Nietzsche, που απαντάται στον τρόπο με τον οποίο ο Αγγελόπουλος βλέπει το παρελθόν: την έννοια της γενεαλογίας.

Στον πρόλογο του βιβλίου του *Η γενεαλογία της ηθικής*, ο Friedrich Nietzsche χρησιμοποιεί την έννοια της γενεαλογίας τόσο ως ατραπό που οδηγεί στην αρχή, όσο και ως αναζήτηση της αυτογνωσίας. Ο Nietzsche επιδιώκει να ανακαλύψει την αχανή και δυσνόητη γεωγραφία της ηθικής του ανθρώπινου παρελθόντος. Στο πλαίσιο αυτό χρησιμοποιεί τη γενεαλογία ως μέθοδο που επιτρέπει την αναδίφηση στα πολυάριθμα στρώματα του παρελθόντος, περίπλοκα σαν ιερογλυφικά σύμβολα. Ο Michel Foucault, στο σημαντικό κείμενό του «Nietzsche, η γενεαλογία, η Ιστορία», επανέρχεται στην έννοια της γενεαλογίας, διαχωρίζοντάς την από την ιδέα της Ιστορίας, και εμπλουτίζει τη θεώρηση της γενεαλογίας ως ατραπού προς την αρχή, προσθέτοντας την έννοια της καταγωγής. Η γενεαλογία είναι ένας στοχασμός της καταγωγής, ως διαδικασίας που επιτρέπει την ανακάλυψη λεπτών και μοναδικών σημείων. Στη γενεαλογία, είναι υποχρεωτική η αφαίρεση των διαφόρων προσωπείων για να αποκαλυφθεί η αρχική ταυτότητα και να επιτραπεί η προσέγγιση του τόπου της αληθείας, με πλήρη επίγνωση ότι ο τόπος της αληθείας είναι αναπόσπαστος από την αλήθεια του λόγου που τον συσκοτίζει. Για τον Foucault, «το να ακολουθείς τον μπερδεμένο μίτο της καταγωγής, σημαίνει και να διατηρείς το παρελθόν σ' αυτή τη διάχυτη κατάσταση που το χαρακτηρίζει· σημαίνει να καταγράφεις τα τυχαία συμβάντα, τις ασήμαντες εκτροπές (ή, αντίθετα, τις πλήρεις αναστροφές), τα σφάλματα, τις λανθασμένες εκτιμήσεις, τους κακούς υπολογισμούς που γέννησαν ό,τι υπάρχει κι έχει αξία για μας· σημαίνει να ανακαλύψεις ότι στη βάση αυτών που γνωρίζουμε κι αυτών που είμαστε, επ' ουδενί υπεισέρχονται

η αλήθεια και το "είναι", αλλά οι εξωτερικές παράμετροι των τυχαίων συμβάντων».[7] Ο Foucault αντιπαραθέτει στη γενεαλογία, που την εννοεί ως αναζήτηση, αυτό που κοινώς ονομάζεται Ιστορία, καθώς συχνά η Ιστορία επιδιώκει να αναχθεί στο όλον, ούτως ώστε να κατανοήσει το γεγονός, αφ' ενός μεν κρίνοντάς το με βάση κάποια αντικειμενικότητα (η οποία, όμως, αναιρεί την οπτική γωνία του δρώντος υποκειμένου), αφ' ετέρου δε αναζητώντας μιαν αλήθεια (η οποία, όμως, συχνά αρνείται τις αρχικές συντεταγμένες).

Αν αναλύσουμε τη δουλειά που κάνει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στις ταινίες του σε σχέση με το παρελθόν, με βάση αυτή την πολύτιμη διάκριση που έκανε ο Foucault, εύκολα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η δουλειά του κινηματογραφιστή μετατρέπεται σ' ένα είδος γενεαλογίας της Ελλάδας του 20ού αιώνα, με άξονα τη μελέτη των αιτιών που εμπόδισαν τον ελληνικό λαό –ή μια ευρύτερη γεωγραφική περιοχή, τα Βαλκάνια– να έχει πρόσβαση στην ελευθερία και να διαμορφώσει ταξική συνείδηση. Ο Αγγελόπουλος προσεγγίζει τη γενεαλογία, επειδή ξεκινά από τον γενέθλιο τόπο (το ελληνικό παρελθόν εγκιβωτισμένο στο εσωτερικό της δομής τού μύθου) με σκοπό να προσδιορίσει τοπικά τη μοναδικότητα των γεγονότων και να συλλάβει καλύτερα την ενδεχόμενη αιωνία επιστροφή τους. Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου αποδεικνύεται πως πίσω από τα πράγματα ενός καθορισμένου παρόντος δεν υπάρχει απόλυτη αλήθεια· το μόνο που υπάρχει, είναι ένα σύνολο ψηφίδων που σταδιακά διαμόρφωσαν λόγους, παρεμβάσεις ή γεγονότα. Η γενεαλογία επιτρέπει στον Αγγελόπουλο να εξερευνά τον τόπο καταγωγής κι από κει να παρατηρεί ότι στη βάση αυτού που γνωρίζουμε ως παρελθόν δεν υπάρχει ούτε το είναι ούτε η αλήθεια ούτε ακόμα και τα τυχαία συμβάντα. Η γενεαλογία δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να κατανοήσει τον αιώνα και, τελικά, τις ιστορικές δυνάμεις που διαμόρφωσαν την προσωπική του ταυτότητα ως κινηματογραφιστή και σφυρηλάτησαν τον προσωπικό του λόγο για τον κόσμο.

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, αυτή η κυκλική Ιστορία δεν παρουσιάζεται ποτέ ως όλον, ούτε και αναζητεί διεξόδους για να καταστεί αντικειμενική και να έρθει σε ρήξη με το αρχικό της παρελθόν. Ο Αγγελόπουλος διατρέχει τις ιστορικές περιόδους, τις υποβάλλει σε μια διαλεκτική ένταση και, τελικά, δείχνει πώς το πολιτικό παρελθόν μπορεί πάντα να μεταμορφώνεται σε όργανο χρήσιμο για τη διερεύνηση του παρόντος. Το σύνολο του έργου του δημιουργεί μια ένταση ανάμεσα στο χρόνο της μνήμης, ο οποίος αναπαριστάται με σημεία ενός παρελθόντος που συνεχώς ξεθωριάζουν, και τους τόπους μιας Ιστορίας η οποία, τελικά, όταν αναδομηθεί, μετατρέπεται σε αναπαράσταση. Αυτή η θέαση της Ιστο-

7. Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», στο Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988. τόμ. II, Gallimard, Παρίσι 1994, σ. 141.

ρίας βρίσκει την ιδανική της έκφραση σε μια από τις ισχυρότερες εικόνες-σύμβολα του έργου του Αγγελόπουλου: την εικόνα ενός αντάρτη, σκοτωμένου στον Εμφύλιο, που επανεμφανίζεται με τις αιμάσσουσες πληγές του στο παρόν των αστών της ταινίας *Οι κυνηγοί* (1977). Το πτώμα του αντάρτη ανάγεται σε σύμβολο των πληγών αυτής της ιστορίας που η επίσημη Ιστορία θέλησε ν' αποκρύψει, για να μην ταράξει τη φαινομενική ηρεμία του παρόντος. Η γενεαλογία επιτρέπει την αναδίφηση στο εσωτερικό διαφόρων στρωμάτων που κρύβονται πίσω από την επιφάνεια της επικαιρότητας, και μας υποδεικνύει ότι, για να τα κατανοήσουμε, είναι πάντα απαραίτητο να επιστρέφουμε στον πρωταρχικό κόσμο, αυτόν τον τόπο της καταγωγής.

Μετάφραση: Θανάσης Πέτρου.

Οι κυνηγοί.
Το πτώμα του αντάρτη ανάγεται σε σύμβολο των πληγών αυτής της ιστορίας που η επίσημη Ιστορία θέλησε να αποκρύψει, για να μην ταράξει τη φαινομενική ηρεμία του παρόντος.

Στο Ταξίδι στα Κύθηρα *γινόμαστε μάρτυρες μιας «ανατροπής» του επικού μοντέλου. Πράγματι, στην ομηρική παράδοση, το άσμα του αοιδού αποτελεί ένα μνημείο που εγείρεται προς δόξαν των χαμένων ηρώων, ο θάνατος των οποίων μεταστοιχειώνεται μ' αυτόν τον τρόπο*

Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο *Θίασο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*

της Sylvie Rollet*

Επειδή ο κινηματογράφος θεωρείται (συχνά, μάλιστα, με τρόπο εξόχως περιοριστικό) τέχνη της εικόνας, οι αναλύσεις που αφορούν στο ηχητικό του μέρος, ιδιαίτερα το μουσικό, είναι εξαιρετικά σπάνιες. Μου φαίνεται, πάντως, ότι ο ρόλος που ανατίθεται στη μουσική, είναι ένα απ' τα καλύτερα κριτήρια για να ξεχωρίσει κανείς τα ελάσσονα έργα από τα ουσιώδη, η αισθητική των οποίων υπηρετεί αποκλειστικά τη σκέψη. Αυτή, φυσικά, είναι η περίπτωση του κινηματογράφου τού Αγγελόπουλου.

Πράγματι, μέσα από τη χρήση της μουσικής (των μουσικών) στις ταινίες *Ο θίασος* και *Ταξίδι στα Κύθηρα* διαφαίνονται συγχρόνως δύο σκέψεις και δύο τρόποι αναπαράστασης της Ιστορίας. Επομένως, η τομή ανάμεσα στις δύο περιόδους του έργου του Αγγελόπουλου περνά και μέσα από τη μουσική.

Και στις δύο ταινίες, η μουσική καταλαμβάνει το προσκήνιο. Πολύ απέχουμε, λοιπόν, απ' τη νατουραλιστική αισθητική, όπου μια μουσική συνοδεία χρησιμοποιείται απλώς για να σχολιάσει τη δράση ή να εντείνει τις εντυπώσεις που προκαλούνται στο θεατή, ενώ ένα «ηχητικό φόντο» εποχής υποτίθεται πως ενισχύει κατά καιρούς την αίσθηση του πραγματικού. Ο Αγγελόπουλος, απ' τη μεριά του, μεταχειρίζεται πάντα τις μουσικές του σαν ηθοποιούς, οι οποίοι ενσαρκώνουν τις δυνάμεις που αντιπαρατίθενται στη σκηνή της Ιστορίας.

---

* Αναπληρώτρια καθηγήτρια Σύγχρονης Λογοτεχνίας, Sorbonne, Paris III, Γαλλία.

Αν υπάρχει μια ρήξη ανάμεσα στο *Θίασο* και το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αυτή εντοπίζεται αφ' ενός στη σχέση αυτών των μουσικών «ηθοποιών» με αυτό που αναπαριστούν, και αφ' ετέρου στον τρόπο παρέμβασής τους στην ταινία.

Η πρώτη απόκλιση ανάμεσα στις δύο ταινίες αφορά σ' εκείνο που θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε βαθμό «ρεαλισμού» στη χρήση των μουσικών.

Οι δύο ταινίες διαφέρουν στο ότι *Ο θίασος* χρησιμοποιεί μονάχα μουσικές που αντλούνται από το προϋπάρχον ρεπερτόριο – και μάλιστα, για την ακρίβεια, από τη μουσική κληρονομιά μιας εποχής: της Ελλάδας από το 1939 έως το 1952. Με τον τρόπο αυτόν επιτελούν διπλή λειτουργία: όχι μόνο εξασφαλίζουν τη θεμελίωση του μύθου της ταινίας στην ιστορική πραγματικότητα, αλλά και, παράλληλα, παίζουν και ρόλο αντίστιξης σε σχέση με την κυρίως αναπαράσταση. Πράγματι, μέσα απ' τα τραγούδια περιγράφεται η σχέση των τάξεων και των ατόμων με τη συλλογική Ιστορία.

Μ' άλλα λόγια, οι μουσικές έχουν ως στόχο να «αποκεντρώσουν» την αναπαράσταση, προσθέτοντας σε ό,τι διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια του θεατή, μιαν άλλη οπτική γωνία, ελαφρά μετατοπισμένη. Αυτό συντελεί στο να γίνει ο μύθος ένα θέαμα· δηλαδή ένας στοχασμός πάνω στην πραγματικότητα. Τα μπρεχτικά χαρακτηριστικά της αισθητικής του *Θιάσου* παραπέμπουν, λοιπόν, σε μια διαλεκτική θεώρηση της αναπαράστασης, αλλά και της Ιστορίας: από τη σύγκρουση μπορεί να γεννηθεί το καινούργιο.

Η ανάλυση του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* μας φανερώνει τελείως διαφορετικές επιλογές. Βέβαια, και αυτή η ταινία χρησιμοποιεί τραγούδια που αντλούνται απ' το συλλογικό ρεπερτόριο, αλλά προσθέτει σ' αυτά και μια σειρά πρωτότυπα μουσικά θέματα, συνθέσεις της Ελένης Καραΐνδρου. Από την άλλη, ενώ ο μύθος της ταινίας είναι η πηγή όλων των τραγουδιών που ακούμε στο *Θίασο* (και που σχεδόν πάντα ερμηνεύονται απ' τους ήρωες του έργου), η θέση που κατέχουν οι διάφορες μουσικές στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, μπορεί να διαφέρει. Έτσι, ο παραδοσιακός ποντιακός σκοπός «Σαράντα μήλα», τραγουδισμένος από τους δυο γέρους στο νεκροταφείο, «ντουμπλάρεται» από μια ενορχήστρωση που δεν έχει καμία σχέση με τον κόσμο της μυθοπλασίας.

Η ίδια αβεβαιότητα διέπει και τη χρήση της μουσικής που συνέθεσε η Ελένη Καραΐνδρου, η οποία άλλοτε συνοδεύει τους ήρωες χωρίς να αγκιστρώνεται στη μυθοπλασία, κι άλλοτε «μεταμφιέζεται» σε λαϊκή μουσική που μεταδίδεται από το ραδιόφωνο (όπως το χασάπικο που τραγουδάει ο Νταλάρας) – και μάλιστα, φτάνει να ερμηνευτεί στο βιολί από το γέρο, τη στιγμή που αυτός εξαφανίζεται, στο τέλος, πάνω στη σχεδία. Επομένως, η «ρευστή» κατάσταση των μουσικών θεμάτων της ταινίας εγκαινιάζει μια σχέση με την ιστορία της ταινίας και την Ιστορία, που πρέπει να την προσεγγίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Ας πούμε, για να μη μακρηγορούμε, ότι η απόκλιση που εμφανίζεται ανάμεσα

στο *Θίασο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, σκιαγραφεί, μέσα από την άρθρωση μουσικής και μυθοπλασίας, δύο θεμελιωδώς διαφορετικές εικόνες του χρόνου.

Ο θίασος, πράγματι, παίζει με την απόλυτη χρονική σύμπτωση των σκηνών τής ταινίας με τη μουσική που ακούμε. Η μουσική αυτή, επομένως, είναι ένα ασφαλές εργαλείο χρονολόγησης, ιδιαίτερα αναγκαίο, αφού η αφήγηση δεν παύει να ολισθαίνει από τη μια εποχή στην άλλη. Επειδή, λοιπόν, η μουσική φράση δεν προκαλεί ποτέ κάποια χρονική διακοπή μέσα σε μια σκηνή, επιβάλλεται η εικόνα ενός χρόνου «ομοιογενούς». Ο μουσικός ανταγωνισμός στον οποίο επιδίδονται τα αντίπαλα στρατόπεδα, φέρνει στο προσκήνιο τις δυνάμεις που καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο, όπου ο θρίαμβος της μιας οδηγεί στον εκτοπισμό της άλλης. Έτσι, στη σκηνή που αναπαριστά την καταστολή των διαδηλώσεων από τα βρετανικά στρατεύματα το Δεκέμβριο του '44, τα αντάρτικα που τραγουδάει το πλήθος, αντικαθίστανται, στην ηχητική μπάντα, από τον τραχύ ήχο της γκάιντας. Με τον ίδιο τρόπο, στη σκηνή του γάμου της Χρυσόθεμης με τον αμερικανό αξιωματικό, το παραδοσιακό ερωτικό τραγούδι «Μωρή κοντούλα λεμονιά» παραμορφώνεται και εκτοπίζεται από την επανάληψή του με ρυθμό και όργανα της τζαζ. Η πολιτιστική αλλοτρίωση που επιβάλλει ο αμερικανικός ιμπεριαλισμός στην ελληνική κοινωνία, περνά και μέσα από τη μουσική.

Τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, το οποίο, αντίθετα, παίζει με τη συνύπαρξη –στο ίδιο χωροχρονικό πλαίσιο της δεκαετίας τού '80– μουσικών που προέρχονται από διάφορες ιστορικές περιόδους, αλλά και διάφορους γεωγραφικούς χώρους. Έτσι, αν μείνουμε στο συλλογικό ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται, συνυπάρχουν (μεταξύ άλλων) ένα δημοτικό της Μικράς Ασίας (το οποίο παραπέμπει σε μια περασμένη εποχή και σε μια χαμένη περιοχή του ελληνισμού), κάποια ρεμπέτικα (που η δημιουργική τους περίοδος τελειώνει λίγο μετά τον Πόλεμο), τα επαναστατικά τραγούδια του τέλους της δεκαετίας του '60 (που η περίοδος του θριάμβου τους, η πτώση της χούντας, το 1974, επισφραγίζει και την οριστική παρακμή τους). Έτσι, λοιπόν, τα τραγούδια, προερχόμενα από αλλοτινούς καιρούς, δημιουργούν μέσα στο πλάνο ή τη σεκάνς, κάτω απ' την εικόνα του παρόντος, ένα ηχητικό «εκτός πεδίου» που στοιχειώνει τη μυθοπλασία σαν φάντασμα.

Αυτή η εικόνα ενός «αποκομμένου» παρόντος, στοιχειωμένου απ' τα φαντάσματα του παρελθόντος, την ξανασυναντάμε στη γένεση της πρωτότυπης μουσικής. Ο Αγγελόπουλος έχει πει συχνά ότι η γραφή του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* είχε ως απαρχή το *Κοντσέρτο για δύο μαντολίνα* του Antonio Vivaldi, του οποίου ζήτησε από την Ελένη Καραΐνδρου να συνθέσει μια «απομίμηση». Σ' αυτόν τον πρώτο περιορισμό προστέθηκε κι ένας άλλος, αφού ο σκηνοθέτης απαιτούσε ένα θέμα κοντσέρτου πάνω στο οποίο να μπορούν να γίνουν παραλλαγές, να μπορεί να «μεταμφιεστεί» σε ροκ, μπλουζ και ρεμπέτικο.

Όμως η Ελένη Καραΐνδρου, για να λύσει το πρόβλημα, θα το αντιστρέψει. Πιο συγκεκριμένα, η «μεταμφίεση» έρχεται πρώτη, αφού η συνθέτις αντλεί το θέμα του κοντσέρτου από ένα χασάπικο, του οποίου ο ρυθμός μπορεί να μεταφερθεί σ' ένα κλασικό πλαίσιο, μιμούμενο τη λικνιστική δομή της μπαρόκ μουσικής. Η αντιστροφή της παραγγελίας του Αγγελόπουλου από την Καραΐνδρου φαίνεται σ' όλο το εύρος της αν λάβουμε υπόψη ότι το αρχικό χασάπικο, η υποτιθέμενη μεταμφίεση για το adagio του κοντσέρτου, προέρχεται κι αυτό από μια προγενέστερη μήτρα, τον παραδοσιακό σκοπό του Πόντου «Σαράντα μήλα»! Μ' άλλα λόγια, το τραγούδι που συνδέεται στενότερα με την εξορία του γέρου, δε σταματά να στοιχειώνει, κάτω από διάφορα προσωπεία και μεταμφιέσεις, την πρωτότυπη μουσική της ταινίας.

Έτσι, σε αντίθεση με την έννοια μιας διαλεκτικής ιστορικής κίνησης, κυρίαρχης στη μπρεχτική αισθητική του *Θιάσου*, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* περιγράφεται η εικόνα μιας «διαλεκτικής της στάσης», χαρακτηριστικής μια «φασματικής» ιστορίας που θυμίζει τις θέσεις του Walter Benjamin.

Για το λόγο αυτόν, ο τρόπος παρέμβασης της μουσικής στη μυθοπλασία υφίσταται, από τη μια ταινία στην άλλη, μια ριζική μεταμόρφωση. Στο *Θίασο*, τα μουσικά θέματα είναι πραγματικά οι «ηθοποιοί» του δράματος, με την έννοια ότι δανείζουν τη φωνή τους στις δυνάμεις που αντιπαρατίθενται. Μάλιστα, αυτές οι μουσικές αντιπαραθέσεις αποτελούν συχνά τη μόνη σκηνή όπου μπορούν να αναπαρασταθούν οι πολιτικές συγκρούσεις, όπως φαίνεται και στη σκηνή του χορού, το 1946, όπου έρχονται αντιμέτωποι οι «αριστεροί» και οι χίτες.

Πρέπει ακόμα να σημειώσουμε ότι, αν η ταινία παίρνει τη μορφή του μιούζικαλ, η επιλογή αυτής της μορφής οφείλεται σ' έναν πολιτικό εξαναγκασμό. Η εποχή των γυρισμάτων, όπως κι αυτή του μύθου, σημαδεύεται από τη σιωπή που επιβάλλει η δικτατορία: οι συγκρούσεις δεν μπορούν να φανούν παρά μόνο αν φορέσουν το προσωπείο της μουσικής. Έτσι, η καταπίεση την οποία υφίστανται όσοι αντιτίθενται στις διάφορες δυνάμεις κατοχής, διαφαίνεται μέσα από τη μετατροπή ενός ερωτικού τραγουδιού, του οποίου οι στίχοι «θα ξανάρθεις», που απευθύνονται στην αγαπημένη, χρησιμοποιούνται σαν μεταφορική επίκληση της επανάστασης.

Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αντίθετα, τα τραγούδια χάνουν κάθε δύναμη αμφισβήτησης μιας πραγματικότητας που κυριαρχείται απ' την εμποροκρατική οικονομία. Στην καλύτερη περίπτωση, εμφανίζονται σαν ίχνη μιας άλλης εποχής. Η μετάδοσή τους φανερώνει όχι μόνο την αδυναμία τους να εναντιωθούν στην καθεστηκυία τάξη, αλλά και τη δυνατότητα «ανακύκλωσης» της φιλελεύθερης δημοκρατίας που διαδέχτηκε τη δικτατορία. Τα ρεμπέτικα, επειδή μεταδίδονταν απ' το ραδιόφωνο, έγιναν προϊόντα ευρείας κατανάλωσης. Μ' άλλα λόγια, το τραγούδι δεν ανήκει πια σε κανένα στρατόπεδο, δεν αποκαλύπτει πια κάποια κοινωνική ρήξη και, ως εκ

τούτου, μεταφέρει την επίσημη εικόνα ενός έθνους ενωμένου, ενός παρόντος θεμελιωμένου στη λήθη των πληγών του παρελθόντος. Η φιλελεύθερη μοντερνικότητα εμφανίζεται ως το σημείο κατάληξης της «ενιαίας και αδιαίρετης» παράδοσης, η οποία εκφράζει μια αιώνια «ελληνική ψυχή» που βγήκε αλώβητη μέσα απ' τα γυρίσματα της Ιστορίας! Γι' αυτό και οι λαϊκές μουσικές που ακούμε στην ταινία, τις περισσότερες φορές υποβαθμίζονται σε μια μετάδοση από «μηχανικά» όργανα (ραδιόφωνο ή μαγνητόφωνο)· είναι, δηλαδή, κυριολεκτικά «εξαϋλωμένες».

Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, λοιπόν, γινόμαστε μάρτυρες μιας «ανατροπής» του επικού μοντέλου. Πράγματι, στην ομηρική παράδοση, το άσμα του αοιδού αποτελεί ένα μνημείο που εγείρεται προς δόξαν των χαμένων ηρώων, ο θάνατος των οποίων μεταστοιχειώνεται μ' αυτόν τον τρόπο. Η εμφάνιση του μαγνητοφώνου, αντίθετα, που μεταδίδει εκ περιτροπής τραγούδια του Θεοδωράκη και του Μαρκόπουλου, πραγματεύεται γκροτέσκα το θάνατο μιας εποχής όπου η ιστορία τού ελληνικού λαού ήταν συνυφασμένη με τα τραγούδια του.

Με το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, φαίνεται πως ξεκινά μια νέα περίοδος στο έργο τού Αγγελόπουλου, όπου η μουσική δε συμβάλλει πια στην κατασκευή μιας συλλογικής μνήμης, αλλά, αντίθετα, επιχειρεί να εκφράσει την οριστική εξορία των ονείρων του παρελθόντος. Κατά κάποιον τρόπο, η όλο και συχνότερη χρήση στις μεταγενέστερες ταινίες μουσικής εκτός πεδίου (και μάλιστα, χωρίς καμιά θεμελίωση στο μύθο) ανάγει την αόρατη μουσική σκηνή στον μοναδικό τόπο όπου η ουτοπία μπορεί να βρει άσυλο.

Μετάφραση: Γιώργος Θεοδωρόπουλος.

Τοπίο στην ομίχλη.
Ζούμε σε μια περίοδο σιωπής της Ιστορίας και προσπαθούμε να βρούμε μιαν απάντηση μέσα μας, γιατί είναι δύσκολο ν' αντέξεις τη σιωπή. Ένα παρόν χωρίς Ιστορία. Ένα παρόν που αδιαφορεί για τα βάσανα δύο μικρών παιδιών.

Το ραντεβού με την Ιστορία

του Josep Torrell*

Πριν από δύο χρόνια, ο Barthélemy Amengual, σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε στο «Positif»,[1] μας θύμισε τη σεκάνς από το *Μελισσοκόμο* όπου ο Mastroianni ξανασμίγει με τους παλιούς συντρόφους του απ' τα χρόνια των πολιτικών αγώνων, τα χρόνια της αντίστασης και της κομμουνιστικής ελπίδας. Εκεί γίνεται λόγος γι' αυτή τη στράτευση. «Εδώ, σ' αυτή την πόλη, πιστέψαμε πως μπορούσε ν' αλλάξει ο κόσμος. [...] Εγώ ξοδεύτηκα σε ραντεβού με την Ιστορία» λέει ο ήρωας που ερμηνεύει ο Reggiani.

Η στράτευση αυτή υπάρχει σε όλες τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ο ίδιος, μάλιστα, ορίζει το έργο του ανάλογα με τη θέση που κατέχει η πολιτική στις ταινίες του. Για την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* έχει πει: «Μπορούμε να μιλάμε για το σημείο τομής διαφόρων γραμμών. Οι ταινίες μου μπορούν να χωριστούν σε τρεις περιόδους: την πολιτική περίοδο, την περίοδο κατά την οποία η πολιτική περνά από το πρώτο σε δεύτερο πλάνο, και την τρίτη περίοδο, που είναι κατά κύριο λόγο υπαρξιακή, αλλά στην οποία ενυπάρχει παράλληλα και η πολιτική γραμμή. Στην πραγματικότητα, η υπαρξιακή και η πολιτική γραμμή τέμνονται».[2]

---

* Κριτικός κινηματογράφου, Ισπανία.

1. Barthélemy Amengual, «A propos d'Angelopoulos et plus particulièrement de *l'Apiculteur*», «Positif», τχ. 453, Παρίσι, Νοέμβριος 1988.
2. Θόδωρος Αγγελόπουλος, συνέντευξη Τύπου στη Βαρκελώνη, στις 17 Σεπτεμβρίου 1996, επ' ευκαιρία της προβολής στην Ισπανία της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα*. Ανέκδοτη απομαγνητοφώνηση του συγγραφέα.

Πράγματι, ο Αγγελόπουλος, με τα θέματα των ταινιών του, ποτέ δεν έλειψε από το ραντεβού με την Ιστορία. Ωστόσο, το ερώτημα της σχέσης με την Ιστορία μπορεί να τεθεί και με άλλο τρόπο, όχι μόνο αναφορικά με το θέμα των ταινιών του. Διερωτάται κανείς, λοιπόν, τι είδους είναι αυτή η συνάντηση ανάμεσα στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου και την Ιστορία· τι σημαίνει «συνάντηση με την Ιστορία» στο πλαίσιο του κινηματογράφου ή και στο πλαίσιο της ιστορίας του κινηματογράφου.

Στον κινηματογράφο, συνάντηση με την Ιστορία σημαίνει, κυρίως, διατήρηση μιας ορισμένης αντίληψης για τον κινηματογράφο. Κι αυτό ο Αγγελόπουλος το έκανε τόσο επί της οθόνης όσο και εκτός οθόνης. Ανέκαθεν, από την *Αναπαράσταση* ώς το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, οι ταινίες του εκδήλωναν αφ' ενός την αυτοσυνείδηση του κινηματογράφου ως μέσου έκφρασης και αφ' ετέρου την τάση ρήξης με τους κώδικες του συμβατικού κινηματογράφου, αυτού που ο ίδιος τον ονόμασε «παυλοφικό». Το 1976, δήλωνε: «Προσπαθώ να δουλεύω τη γλώσσα όπως δουλεύω τη βασική ιδέα της ταινίας. Πιστεύω ότι πρέπει να αντιταχθούμε στις ευκολίες των λεγόμενων "ταινιών δράσης", του αμερικανοποιημένου κινηματογράφου· πρέπει να προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε μια γλώσσα διαφορετική από τη στερεότυπη. Πώς να φανταστούμε μια προοδευτική πρόταση αν η γλώσσα παραμένει οπισθοδρομική;»[3]

Ο Αγγελόπουλος γνώριζε ανέκαθεν ότι η αληθινή πολιτική στον κινηματογράφο δεν έχει να κάνει με το αν ο θεατής αναγνωρίζει στην οθόνη μια ήδη γνωστή πολιτική ιδέα, αλλά με το αν ο κινηματογραφιστής προτείνει στο θεατή ένα έργο καινοτόμο, ένα έργο ικανό να προκαλέσει προβληματισμό· είναι, δηλαδή, μια διαδικασία μάθησης και όχι απλώς αναγνώρισης και ταύτισης.[4] Αυτή η διαδικασία μάθησης μέσω της οθόνης δεν εξαρτάται από το θέμα της ταινίας, αλλά από τη φόρμα της. Ο κινηματογράφος είναι αληθινά πολιτικός μόνον όταν μετατρέπεται, όπως λέει ο Αγγελόπουλος, σε «ποιητικό γεγονός»· ένα ποιητικό γεγονός, το οποίο παραχωρεί τη θέση του στη δουλειά του θεατή, στη βίωση μιας νέας εμπειρίας.

Αυτή η στάση διατρέχει τόσο το έργο του Αγγελόπουλου όσο και τις δηλώσεις του· όπως αυτή του 1982: «Η επιθυμία μου να εκφέρω συγκεκριμένο πολιτι-

3. Henry Welsh: «A contenu progressiste, forme novatrice. Entretien avec Théo Angelopoulos», «Jeune Cinéma», τχ. 107, Παρίσι, Δεκέμβριος 1976-Ιανουάριος 1977.

4. Γι' αυτή την αντίθεση μεταξύ «κινηματογράφου μάθησης» και «κινηματογράφου αναγνώρισης», βλ. Juan Enrique Monterde: «Crónicas de la transición. Cine politico español, 1973-1978», «Dirigido por», τχ. 58, Βαρκελώνη, Οκτώβριος 1978.

κό λόγο, προϋποθέτει να έχω βρει τον τρόπο να κινηματογραφώ πολιτικά, όπως έλεγε ο Godard».[5]

18 χρόνια αργότερα, δηλαδή πριν από λίγο καιρό, στη Βαρκελώνη, ο Αγγελόπουλος υποστήριξε ακριβώς τα ίδια: «Δεν πρέπει απλώς να κάνουμε νέες ταινίες, αλλά να τις κάνουμε με νέο τρόπο». Και πρόσθεσε: «Ο Godard έλεγε πως δεν αρκεί να κάνουμε πολιτικές ταινίες, πρέπει να κινηματογραφούμε πολιτικά. Είχε δίκιο. Αυτό που είναι σημαντικό, είναι να στοχάζεται ο θεατής».[6]

Το 1974, έλεγε στον Μιχάλη Δημόπουλο: «...το πλάνο σεκάνς σού αφήνει περισσότερη ελευθερία, καθώς απαιτεί ένα θεατή πιο ενεργητικό».[7]

Στο θέμα της δουλειάς που (πρέπει να) κάνει ο θεατής, συμφωνεί με τον Godard, αλλά και με τον Brecht (και τον Αϊζενστάιν!) Δεν είναι τυχαίο ότι ένα από τα αποσπάσματα του Brecht που έχει αναφέρει ο Αγγελόπουλος, είναι ακριβώς το κείμενο στο οποίο ο γερμανός ποιητής υποστηρίζει ότι στη συνολική θεατρική μεταμόρφωση «πρέπει να συμπεριληφθεί και ο θεατής, η στάση του οποίου πρέπει να τροποποιηθεί [...] δεν είναι πια καταναλωτής· πρέπει και να παράγει».[8]

Εντούτοις, παρά τη σύμπτωση σε θεωρητικό επίπεδο, ο κινηματογράφος τού Jean-Luc Godard δεν έχει την παραμικρή σχέση με αυτόν του Αγγελόπουλου, κάτι που, πολύ απλά, σημαίνει ότι δεν υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος να κάνει κανείς διαφορετικό κινηματογράφο, αλλά πολλοί, ενώ ο κινηματογράφος της ρήξης παραμένει μοναδικός.

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου συναντιούνται μια ηθική της αντίστασης και μια αισθητική της ρήξης. Με τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τη διάρκεια των πλάνων και το χώρο εκτός κάδρου, με τα πλάνα σεκάνς που συγχωνεύουν το χρόνο και το χώρο, με τη μετωπικότητα της κάμερας, με το παιχνίδι του ως προς την αναπαραστατικότητα, με την πλήρη ανατροπή των χρονικών δομών, ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου πάντα εφαρμόζει αυτόν τον «υλισμό τής φόρμας» (Ciment[9]), αυτόν τον «αισθητικό υλισμό» (Micciché[10]), που είναι μια συ-

5. ό.π. 3.

6. Théo Angelopoulos, «Mi hogar es el viaje», «mientras tanto», τχ. 77, Άνοιξη 2000.

7. Μιχάλης Δημόπουλος, Φρίντα Λιάππα, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 1, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1974, και στον συλλογικό τόμο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Εκδόσεις Καστανιώτη – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2000.

8. Bertolt Brecht, *La marche vers le théâtre contemporain*, όπως αναφέρθηκε από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο στη συνέντευξή του στον Noureddine Ghali («Cinéma», τχ. 201-202, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1975).

9. Michel Ciment, Hélène Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Edilig, Παρίσι 1989.

10. Lino Micciché, «Le matérialisme esthétique de Théodore Angelopoulos», «Revue belge du cinéma», τχ. 11, άνοιξη 1985, και στον συλλογικό τόμο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 127. Επίσης του ιδίου «Théo Angelopoulos, une cinéaste des années 1970», «Études Cinématographiques», τχ. 142-145, Παρίσι 1985.

στηματική και συγκεκριμένη απόρριψη του νατουραλισμού και του κινηματογράφου που δείχνει τα πράγματα «έτσι όπως είναι» (ακόμα και σήμερα). Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου συνιστά ένα από τα κύρια σημεία ρήξης με τον παραδοσιακό αμερικανοποιημένο κινηματογράφο και, ταυτόχρονα, ένα κομβικό σημείο αναφοράς ενός νέου κινηματογράφου, ενός άλλου κινηματογράφου. Επί τρεις δεκαετίες, οι ταινίες του υπήρξαν το παράδειγμα ενός άλλου τρόπου να κάνεις κινηματογράφο· όχι «του κινηματογράφου έτσι όπως είναι», αλλά του κινηματογράφου «όπως θα έπρεπε να είναι» (όπως επισήμανε ο Lino Micciché[11]) – και μάλιστα, σε μια εποχή κατά την οποία ο λεγόμενος νέος κινηματογράφος, ακόμα και ο κινηματογράφος του δημιουργού, συνθλιβόταν σχεδόν παντού, υπό το βάρος είτε της οικονομικής εξουσίας είτε της γοητείας που επανέκτησε το «νέο Χόλιγουντ». Στις δεκαετίες του '70 και του '80, οι ταινίες του Αγγελόπουλου αποτέλεσαν τη μνήμη μιας αντίστασης στο εσωτερικό του κινηματογράφου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι *Ο θίασος* βγήκε την ίδια χρονιά με τα *Σαγόνια του καρχαρία* του Spielberg· δηλαδή, την εποχή κατά την οποία ξεκίνησε η αποκατάσταση του παλιού κινηματογράφου, καθώς και η γενικότερη κοινωνική και πολιτική αποκατάσταση μετά τις ελπίδες για κοινωνική αλλαγή της δεκαετίας του '60 και των αρχών της δεκαετίας του '70.

Απ' αυτή την άποψη, ο Αγγελόπουλος έκτισε μια γέφυρα στη γενική ιστορία του κινηματογράφου· ή, μάλλον, ο ίδιος ο Αγγελόπουλος υπήρξε η γέφυρα μεταξύ δύο εποχών της ιστορίας του κινηματογράφου: η γέφυρα μεταξύ του νέου κινηματογράφου της δεκαετίας του '60 (του οποίου, τρόπον τινά, είναι ο κληρονόμος) και της αναγέννησης ενός νέου κινηματογράφου του δημιουργού από σκηνοθέτες ιρανούς, κινέζους και άλλους ασιάτες, κατά τη δεκαετία του '80 (όπου, σε ορισμένες περιπτώσεις, εντοπίζονται συγγένειες με το βλέμμα του έλληνα κινηματογραφιστή: αναφέρομαι κυρίως στον κορεάτη κινηματογραφιστή Κουάνγκ-Μο Λι). Επί σχεδόν είκοσι χρόνια, μεταξύ των νέων κινηματογραφιστών, ο Αγγελόπουλος παρέμεινε η μοναδική φωνή αντιλογίας και, εν πάση περιπτώσει, η πιο σημαντική και πιο νηφάλια φωνή στον ορίζοντα ενός κινηματογράφου που είχε περιπέσει στην ευτελέστερη παραγωγή για ευρεία κατανάλωση. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι ταινίες του Αγγελόπουλου υλοποίησαν (με υποδειγματικό τρόπο) την ιδέα ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να είναι κάτι άλλο, πέρα από θέαμα και ψυχαγωγία. Η ύπαρξη των ταινιών του, ακόμα κι αν δεν μας δινόταν εύκολα η ευκαιρία να τις δούμε, αποτελούσε απτή απόδειξη ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να είναι αλλιώς, ότι υπήρχε κι άλλος τρόπος να σκέφτεσαι και να κάνεις κινηματογράφο, ότι η επιούσια οθόνη δεν ήταν παρά ένας τοίχος που μας εμπόδιζε να δούμε παραπέρα.

Ωστόσο, αυτή τη μάχη υπέρ μιας άλλης ιδέας για τον κινηματογράφο ο Αγγε-

11. ό.π.

λόπουλος την έδωσε και εκτός οθόνης, με τις συνεντεύξεις και τις δηλώσεις του. Ήταν στις αρχές της παγκόσμιας αναγνώρισής του όταν πρότεινε, με απόλυτη σαφήνεια, την αντίληψη «προοδευτικό περιεχόμενο, νεωτεριστική μορφή».[12] Την ίδια αντίληψη περί κινηματογράφου τη συναντάμε και στις πιο πρόσφατες δηλώσεις του. Όταν ο Αγγελόπουλος ήρθε στη Βαρκελώνη για την (καθυστερημένη) προβολή της ταινίας του *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, μια νεαρή δημοσιογράφος, η οποία, βεβαίως, δεν είχε ξαναδεί ταινία του Αγγελόπουλου, τον επέκρινε γιατί, κατά τη γνώμη της, δεν είναι πολιτικά στρατευμένος και δεν γυρίζει αληθινά πολιτικές ταινίες, όπως αυτές του Ken Loach. Ο Αγγελόπουλος απάντησε ως εξής:

«Εκτιμώ πολύ τον Ken Loach, αλλά αυτός είναι πιστός· εγώ δεν είμαι. Υπάρχουν δύο δημιουργοί τους οποίους εκτιμώ ιδιαίτερα (μεταξύ άλλων, φυσικά). Ο ένας είναι ο Αντρέι Ταρκόφσκι, ο οποίος ήταν μεταφυσικός. Μου αρέσουν πολύ οι ταινίες του, αλλά δε συμμερίζομαι τη θρησκευτική του πίστη. Ο δεύτερος είναι ο Ken Loach, τον οποίο εκτιμώ πολύ από πολιτικής απόψεως, αλλά ούτε οι ταινίες του μου αρέσουν, ούτε συμμερίζομαι την πίστη του. Έχω κάνει μια ταινία που λέγεται *Τοπίο στην ομίχλη*. Σ' αυτή την ταινία υπάρχει μια σκηνή όπου απ' τη θάλασσα αναδύεται ένα χέρι, ένα τεράστιο χέρι, που ο δείκτης του είναι κομμένος· οπότε, δεν μπορεί να δείξει· δε δείχνει καμία κατεύθυνση. Αν την ίδια σκηνή τη γύριζε ο Ken Loach, το χέρι θα ήταν ακέραιο και θα έδειχνε κάποια κατεύθυνση. Αν τη γύριζε ο Ταρκόφσκι, πάλι θα υπήρχε κάποια κατεύθυνση. Εγώ δεν μπορώ να δείξω καμία κατεύθυνση. Κόβω το δάχτυλο. Αισθάνομαι ότι το δάχτυλο είναι κομμένο».[13]

Αυτό το κομμένο δάχτυλο μας οδηγεί να δούμε μ' έναν άλλο τρόπο το ραντεβού με την Ιστορία.

Στον κινηματογράφο, όπως και στη λογοτεχνία, το να κλείσεις ραντεβού με την Ιστορία σημαίνει να θέσεις στον εαυτό σου το ερώτημα που διατύπωσε ο Peter Handke στο βιβλίο του *Η θεωρία του Sainte-Victoire* (*Die Lehre der Sainte-Victoire*):[14] «Σήμερα, τι αποτελεί υλικό για την όραση;» Αυτό σημαίνει: Τι πρέπει να κοιτάμε; Τι είναι σημαντικό για το παρόν; Και, κυρίως: Τι πρέπει να διαφυλαχθεί για το μέλλον; Τι πρέπει να διαφυλαχθεί σε μια οθόνη για τη μελλοντική μνήμη;

Τι πρέπει να διαφυλαχθεί; Μα, φυσικά, εικόνες του ανθρώπου. Όμως ο άνθρω-

12. ό.π. 3.
13. ό.π. 2.
14. Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη 1980.

πος, έλεγε ο Marx, δεν είναι παρά «ο σκελετός του χρόνου».[15] Ο Barthélemy Amengual, από την άλλη, προσθέτει: «Ο χρόνος είναι το σώμα και ο τόπος τής Ιστορίας· η μνήμη, η ανθρώπινη μορφή του χρόνου [...] που δεν είναι παρά η κοίτη κάθε αλλαγής».[16] Χρόνος του ανθρώπου ή χρόνος του κόσμου; «Είναι θέμα κλίμακας»[17] γράφει επίσης ο Amengual. Η (ταξική) μνήμη, το παρελθόν που «αποτελούσε έναν χρονικό ιστό κάτω απ' το παρόν»,[18] το παρόν ως παρελθόν του μέλλοντος, ο χρόνος που κυλάει: αυτά είναι τα θέματα του κινηματογράφου τού Αγγελόπουλου, και συχνά υπαγορεύουν τη μορφή του (ο χρόνος που κυλάει στο εσωτερικό αυτών των αργών πλάνων σεκάνς, ο τρόπος χειρισμού του αφηγηματικού χρόνου, η αντίληψη περί κινηματογραφικής διάρκειας όπου «το παρόν γίνεται μνήμη», όπως λέει ο Amengual[19]).

Έλεγε ο Αγγελόπουλος το 1996: «Δεν υπάρχει αυτό που λέμε "παρόν"· για μένα, το παρόν είναι ανύπαρκτο. Το παρόν είναι ταυτόχρονα παρελθόν και μέλλον. Την αντίληψη αυτή προσπαθώ να την εντάξω στις ταινίες μου. Όμως, μέσα στην ταινία μετατρέπεται σε ποιητική αντίληψη, κι αυτό είναι το σημαντικό: ότι όλα μετατρέπονται σε ποιητικό γεγονός».[20]

Στην αρχή, οι ταινίες του Αγγελόπουλου στράφηκαν στο παρελθόν για να διαφυλάξουν τη μνήμη του· μια μνήμη συλλογική, ταξική. Ύστερα, όμως, σημειώθηκε μια μετατόπιση: απ' τη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ παρελθόντος και παρόντος περνάμε στην ανίχνευση των δρόμων που οδηγούν στο μέλλον. Ο Αγγελόπουλος έκλεισε τους λογαριασμούς του με το παρελθόν, για να κοιτάξει την άλλη πλευρά του παρόντος. Ο κινηματογράφος του, απ' το *Μελισσοκόμο* και μετά, αλλά κυρίως μετά το *Τοπίο στην ομίχλη*, μιλάει για τους νέους, που αντιπροσωπεύουν το μέλλον, αλλά και για τις ανησυχίες τους ως προς τη μορφή που θα έχει αυτό το μέλλον. Αν, όταν θεωρούσε το παρελθόν, κύριος στόχος του ήταν το ιστορικό παρόν, σήμερα οι ταινίες του πάλι θεωρούν το παρόν, αλλά ως αφετηρία της μελλοντικής Ιστορίας. Σ' αυτό το παρόν, θεωρούμενο ως το παρελθόν του μέλλοντος, δεν υπάρχουν βεβαιότητες. Βρισκόμαστε σε μια περιοχή που πρέπει να τη χωροθετήσουμε.

Έτσι, αυτός ο κινηματογράφος που, αρχικά, ήταν κινηματογράφος ρήξης

15. Karl Marx, *Η αθλιότητα της φιλοσοφίας* (1847).
16. Barthélemy Amengual: «Théo Angelopoulos, une poétique de l'Histoire», «Études Cinématographiques», τχ. 142-145, 1985, και στον συλλογικό τόμο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π.
17. Barthélemy Amengual: «Le voyage à Cythère», «Positif», τχ. 281-282, Ιούλιος-Αύγουστος 1984.
18. Jacques Gerstenkorn: «Entretien avec Théo Angelopoulos», «Études Cinématographiques», τχ. 142-145, 1985.
19. ό.π.
20. ό.π.

(κατά τον Michel Ciment[21]), κατόρθωσε να παραμείνει τόσο ρηξικέλευθος όσο και στο παρελθόν, μέσα απ' τη μετατροπή του σε κινηματογράφο της αναζήτησης και των αντιφάσεων· είτε συλλογικών αντιφάσεων είτε προσωπικών αντιφάσεων είτε προσωπικών βασάνων που προκαλούνται από τη στράτευση στο συλλογικό, όπως συμβαίνει σ' αυτό το συγκλονιστικό αριστούργημα, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

Ήδη από το 1975, ο Αγγελόπουλος, μιλώντας για το *Θίασο*, είχε πει: «Όταν υμνώ την επανάσταση, δε σημαίνει πάντα ότι υμνώ και τη νίκη»,[22] ενώ, το 1976, διαπίστωνε ότι «η παλιά ιδέα της επανάστασης είναι ένα όνειρο· δεν είναι πια εφικτή με τον τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε παλιότερα».[23]

Έτσι ο Αγγελόπουλος βρίσκεται αντιμέτωπος με το ερώτημα που είχε ήδη, από το 1970, θέσει ο Pier Paolo Pasolini, όταν έγραφε: «Πώς μπορείς να είσαι "επαναστάτης", αν δεν υπάρχει επανάσταση; [...] Ούτε η απελπισία ούτε η απαισιοδοξία είναι κατ' ανάγκην αντεπαναστατικές».[24] Για τον Pasolini, το να είσαι επαναστάτης χωρίς επανάσταση, σημαίνει να συνειδητοποιείς ότι, όπως έλεγε το Δεκέμβριο του 1968, «είναι προφανές πως βρισκόμαστε εδώ, μόνο και μόνο για ν' αγωνιστούμε κι όχι για να νικήσουμε. Το αν θα τα καταφέρουμε να νικήσουμε, αυτό δεν το ξέρουμε».[25] Και, το 1972, πάλι ο Pasolini δήλωνε: «Έχω μάθει πια ότι πρέπει να μη σταματάμε ν' αγωνιζόμαστε για ό,τι πιστεύουμε, αλλά χωρίς να προσδοκάμε τη νίκη».[26]

Με τη σειρά του ο Αγγελόπουλος δήλωνε, το 1988: «Ίσως είμαι ο μοναδικός κινηματογραφιστής της Αριστεράς που λέει για πρώτη φορά πως πρέπει να τελειώνουμε με το παρελθόν και να δούμε τι θα κάνουμε στο μέλλον»[27] κι αργότερα, το 1996, στη Βαρκελώνη: «Ανήκω σε μια γενιά που ήλπισε πολύ... που ήλπισε πολύ στην αλλαγή του κόσμου. Κρατώ αυτή την ιδέα, παρά την κατάρρευση όλων των ιδεολογιών. Και παραμένω ένας άνθρωπος που προσπαθεί να ελπίζει ότι, παρ' όλα αυτά, *μπορούμε* ν' αλλάξουμε τον κόσμο».[28]

Όπως και ο Pasolini, έτσι και ο Αγγελόπουλος δεν είναι βέβαιος για την επέλευση της αλλαγής, αλλά εξακολουθεί να την επιθυμεί. Η σκηνή με τις βάρκες και τις

21. ό.π.
22. Paolo Mereghetti, Bernard Oheix, George Sammut, «Entretien avec Angelopoulos», «Jeune Cinéma», τχ. 88, Ιούλιος- Αύγουστος 1975.
23. ό.π.
24. Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, επιμ. Jean Duflot, Editori Riuniti, Ρώμη 1993.
25. Pier Paolo Pasolini, *Il caos*, Editori Riuniti, Ρώμη 1980.
26. Lucian De Giusti, Pier Paolo Pasolini, *Il cinema in forma di poesia*, Cinemazero, Πορντενόνε 1979.
27. Michel Ciment, «Entretien avec Théo Angelopoulos», «Positif», τχ. 333, Νοέμβριος 1988.
28. ό.π.

κόκκινες σημαίες (τις belle bandiere[29] του Pasolini) στους *Κυνηγούς*, λέει ο Αγγελόπουλος, «για μένα είναι μια προέκταση προς το μέλλον· αλλά το Πώς δεν τίθεται σε συζήτηση. Δεν είναι παρά μια εικόνα για να στοχαστούμε. Είναι οι ελπίδες μας όταν οι ελπίδες μας είναι με το μέρος των κόκκινων λαβάρων που περνούν».[30]

Το να υμνεί κανείς την επανάσταση σήμερα, που δεν υπάρχει επανάσταση, ίσως συνίσταται στο να υμνεί τις δυσκολίες της, τις παρεκβάσεις της, τα αναπάντητα ερωτήματά της. Ήδη το τέλος του *Μεγαλέξαντρου* ήταν «η νύχτα των αναρωτήσεων, κι άγνωστο πόσο θα κρατήσει· και η αυγή που θα 'ρθει, ούτε κι αυτή ξέρουμε τι χρώμα θα 'χει».[31]

Όμως, μέχρι να φτάσει η αυγή, που τώρα είναι άχρωμη, πρέπει ν' ασκούμε κριτική σ' αυτόν τον ακίνητο χρόνο. «Σήμερα η ζωή είναι σαν ελβετική λίμνη: απελπιστικά ασάλευτη» λέει ο Αγγελόπουλος,[32] για να προσθέσει, σχετικά με την πολιτική κατάσταση της χώρας του (αλλά και άλλων χωρών): «Στην εποχή που ζούμε, υπάρχει μια απάθεια, κάτι σαν αργόσυρτος θάνατος».[33] Δύο χρόνια αργότερα, δηλώνει: «Ζούμε σε μια περίοδο σιωπής της Ιστορίας. Και προσπαθούμε να βρούμε μιαν απάντηση μέσα μας, γιατί είναι δύσκολο ν' αντέξεις τη σιωπή».[34]

Η σιωπή της Ιστορίας: ένα παρόν χωρίς Ιστορία, αυτό το παρόν που αδιαφορεί για τα βάσανα των παιδιών στο *Τοπίο στην ομίχλη*, αυτό το παρόν των συνόρων που δε χρησιμεύουν παρά στον αποκλεισμό (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*), αυτό το παρόν των πολέμων στα Βαλκάνια (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*), αυτό το παρόν της λαθρομετανάστευσης, όπου τα παιδιά έγιναν εμπόρευμα, εξαγώγιμο προϊόν με προορισμό τους φιλανθρώπους του πρώτου κόσμου (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*), ένα παρόν που εμφανίζεται πάντα σαν εποχή της πολυεδρικής παρουσίας της οδύνης, της αδικίας και του ηθικού αναλφαβητισμού.

Μέσα σ' αυτή την απουσία της επανάστασης, ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου μετατράπηκε σε κινηματογράφο αναζήτησης, αλλά και σε κινηματογράφο συγκρούσεων και αντιφάσεων· μιας αναζήτησης που έχει συλληφθεί σαν ένα ταξίδι στις συγκρούσεις του παρόντος και τις απειλές που σκιάζουν το μέλλον. Μετατράπηκε σε κινηματογράφο ερωτήσεων – όχι απαντήσεων· σ' έναν κινηματο-

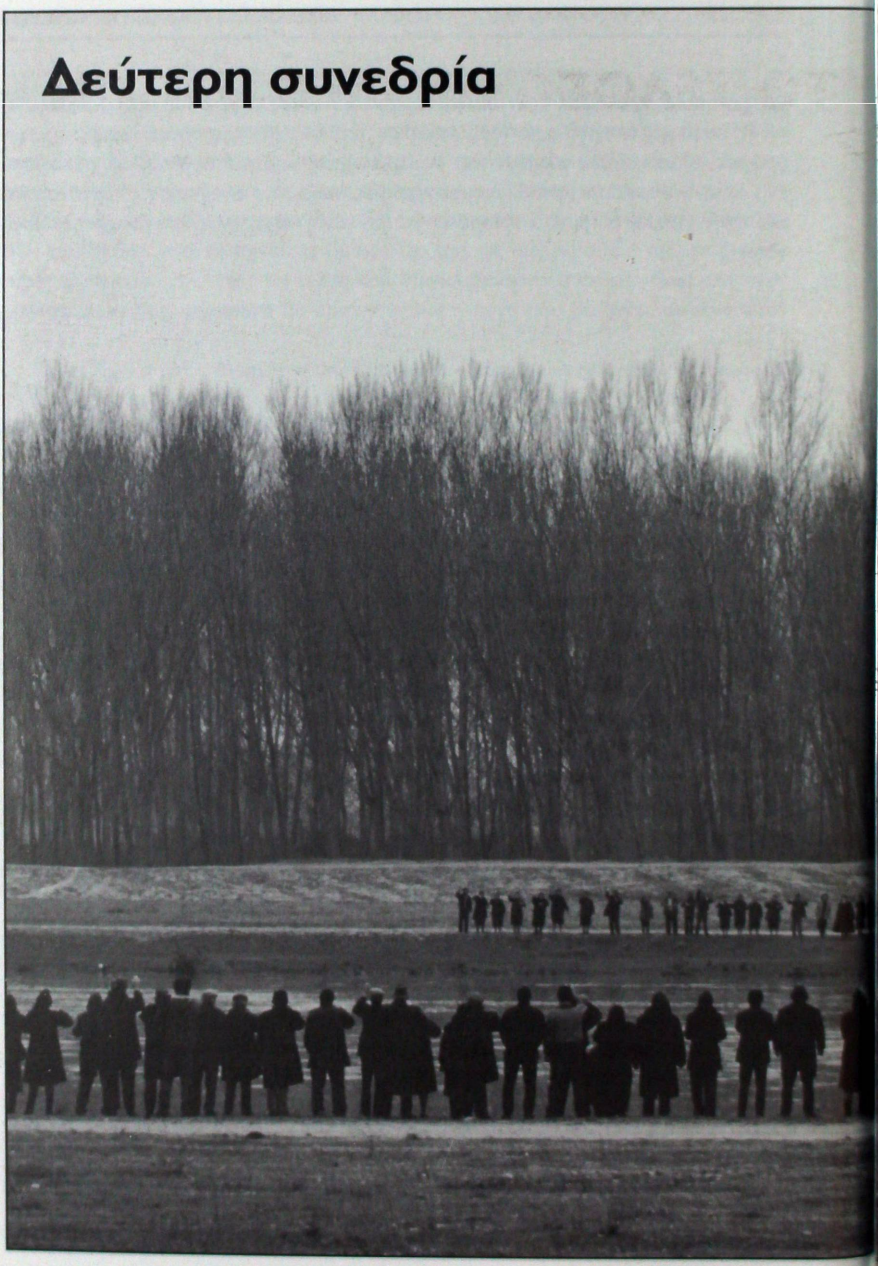
29. Ιταλικά στο κείμενο: ωραία λάβαρα. (Σ.τ.Μ.)
30. ό.π.
31. Michel Ciment, «Entretien avec Théo Angelopoulos», «Positif», τχ. 250, Ιανουάριος 1982.
32. ό.π.
33. Michel Ciment, «Entretien avec Théo Angelopoulos», «Positif», τχ. 288, Φεβρουάριος 1985.
34. Michel Ciment, «Entretien avec Théo Angelopoulos», «Positif», τχ. 315, Μάιος 1987.

γράφο που διαφυλάσσει μιαν ασυμφιλίωτη εικόνα του ανθρώπου και του κόσμου.

Γι' αυτό και το έργο του Αγγελόπουλου, στο πλαίσιο του σύγχρονου κινηματογράφου, αλλά και στο πλαίσιο του σημερινού ευρωπαϊκού πολιτισμού, παραμένει ένα σημείο αναφοράς, ένας κινηματογράφος απολύτως αναγκαίος σ' αυτό το τοπίο στην ομίχλη, σ' αυτό το παρόν που δεν είναι παρά ένας «αργόσυρτος θάνατος».

Μετάφραση: Θανάσης Πέτρου.

Δεύτερη συνεδρία



ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΙΔΕΟΛΟΓΙΩΝ ΚΑΙ Η ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Το μετέωρο βήμα του πελαργού.
Ο σκηνοθέτης, στη χαραυγή του 21ου αιώνα, ίσως μπορέσει, επιτέλους, ν' απαντήσει στην ερώτηση που κάνει ο συγγραφέας στο Μετέωρο βήμα του πελαργού:
«Με ποιες λέξεις-κλειδιά θα μπορούσαμε να δώσουμε ζωή σ' ένα νέο συλλογικό όνειρο;»

Η μελαγχολία του τέλους του αιώνα

του Michel Ciment*

Απ' όσο γνωρίζουμε, η λέξη «μελαγχολία» αναφέρεται μόνο μία φορά σε ταινία του Αγγελόπουλου [το βιβλίο που έχει γράψει ο εξαφανισμένος πολιτικός (Marcello Mastroianni) στην ταινία *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* έχει τίτλο *Η μελαγχολία του τέλους του αιώνα*], αλλά βρίσκεται στον πυρήνα του έργου του. Για να κατανοήσουμε τη σημασία της, πρέπει ν' ανατρέξουμε στην πορεία τού σκηνοθέτη. Τη δεκαετία του '70, η πολιτική αποτελεί το επίκεντρο των ταινιών του – από την *Αναπαράσταση* ώς τους *Κυνηγούς*, περνώντας απ' τις *Μέρες του '36* και το *Θίασο*. Η Ιστορία μπορεί να εμφανίζεται ζοφερή (είναι μια περίοδος καταπίεσης και βαναυσότητας, που ξεκινά από τη δικτατορία του Μεταξά και φτάνει σ' αυτήν των συνταγματαρχών), αλλά δε δείχνει να στερείται νοήματος και ελπίδας. Ο σκηνοθέτης, ναι μεν καταγγέλλει τα σύμβαίνοντα, αλλά αφήνει και να διαφανεί στον ορίζοντα μια δυνατότητα αλλαγής.

Το 1980, Ο *Μεγαλέξαντρος* συνιστά μιαν αποφασιστική καμπή, το σημείο τομής απ' το οποίο εκπτύσσονται οι δύο ενότητες της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη. Ο Αγγελόπουλος δικάζει τον ολοκληρωτισμό που τρέφεται απ' την ουτοπία, τους συμβιβασμούς και τις υπερβολές του. Είναι μια κρίσιμη στιγμή για το στοχασμό του καλλιτέχνη που γυρίζει την πλάτη στις ελπίδες της νιότης του, έχοντας συνειδητοποιήσει τα ψέματα και τις πλάνες ενός εξιδανικευμένου κομμουνισμού. Ο Gilles Lapouge απέδειξε ότι οι ουτοπιστές –από τον Πλάτωνα ώς τον Marx, περ-

---

* Κριτικός κινηματογράφου, Γαλλία.

νώντας απ' τον Thomas More, τον Campanella και τον Cabet– ταύτισαν τα συστήματά τους για την παγκόσμια ευτυχία, τις κρυστάλλινες πόλεις τους, μ' ένα εύτακτο σύμπαν, σε αντίθεση με τον κόσμο στον οποίο ζούμε, όπου όλα είναι χαώδη. Ωστόσο, η ανακάλυψη του τηλεσκοπίου τού Hubble και όλων των οργάνων οπτικής που ακολούθησαν, απέδειξαν το εσφαλμένο αυτής της πολιτικής μεταφοράς. Στην πραγματικότητα, όλα στον κόσμο είναι πόλεμοι άστρων, κόλαση, παραλήρημα, νεκροταφείο. Ακόμα και η ιδανική κοινότητα του *Μεγαλέξαντρου* καταλήγει στο χάος, στην καταστροφή και στο θάνατο.

Αυτή η διαπίστωση οδηγεί τον Αγγελόπουλο να προσανατολίσει το έργο του προς μια νέα κατεύθυνση που, αυτή τη φορά, τη χαρακτηρίζει, σε πρώτο επίπεδο, η μελαγχολία. Οι δύο ταινίες που ακολουθούν, είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα της κρίσης που περνά η πολιτική του συνείδηση και των συναισθηματικών της επιπτώσεων. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ο κεντρικός ήρωας, Σπύρος, επιστρέφει στην πατρίδα του για να πεθάνει. Παλιός αντάρτης, εξόριστος στην πρώην Σοβιετική Ένωση για δεκαετίες, ζει μια δεύτερη εξορία στη γενέθλια γη του, μπαίνοντας σε καραντίνα πάνω σε μια σχεδία στα διεθνή ύδατα. Εντέλει, σκάβει τον ίδιο του τον τάφο δίπλα σ' ένα δέντρο, μη έχοντας λόγο πια να ζει, αφού οι συμπατριώτες του αγνόησαν παντελώς τις θυσίες του.

Ο άλλος βασικός ήρωας της ταινίας, ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος, ανήκει σε μια νέα γενιά· δεν είναι πια πολιτικά στρατευμένος. Έτσι, ακούει τη Βούλα να του λέει, σαν απόηχο αυτού ακριβώς το οποίο αισθάνεται: «Είναι φορές που ανακαλύπτω με φρίκη και ανακούφιση ότι δεν πιστεύω σε τίποτα».

Στο *Μελισσοκόμο*, την επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου, ένας άλλος Σπύρος (Marcello Mastroianni) διασχίζει την Ελλάδα για να τελειώσει τη ζωή του στο χωριό όπου γεννήθηκε, αυτοκτονώντας κοντά στο σπίτι των παιδικών του χρόνων. Κι εδώ ο ήρωας είναι εξόριστος στη χώρα του. Αυτά στα οποία πίστεψε, δεν έχουν πια νόημα, ούτε καν για τα παιδιά του. Ο καινούργιος κόσμος τον έχει ξεχάσει μετά τη συντριβή των ονείρων του.

Στο «Πένθος και μελαγχολία», δοκίμιο του 1915, που αργότερα συμπεριλήφθηκε στη *Μεταψυχολογία*, ο Freud παρομοίασε τη μελαγχολία με το πένθος. Και στις δύο περιπτώσεις, γεγονότα της ζωής προκαλούν συναφείς συμπεριφορές, με τη διαφορά ότι, ενώ μελαγχολία είναι μια απώλεια του αντικειμένου που απελευθερώνεται από τη συνείδηση, στο πένθος, όλα όσα αφορούν στο άτομο, είναι συνειδητά. Το πένθος, όπως και η μελαγχολία, είναι η αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου ή μιας αφηρημένης ιδέας: πατρίδα, ελευθερία, επανάσταση. Κατά τον Freud, η μελαγχολία, από ψυχική άποψη, χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερα επώδυνη κατάθλιψη, την παύση του ενδιαφέροντος για τον έξω κόσμο, την απώλεια της ικανότητας για αγάπη, την αναστολή κάθε δραστηριότητας και τη μείωση του συναισθήματος της αυτοεκτίμησης.

Και οι επόμενες ταινίες μετά το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και το *Μελισσοκόμο* (με εξαίρεση το *Τοπίο στην ομίχλη*, όπου η παράκαμψη μέσω της παιδικής ηλικίας επιτρέπει μια ελάχιστη ελπίδα) περιστρέφονται γύρω απ' την ιδέα της απώλειας: από τον πολιτικό-συγγραφέα που εγκαταλείπει την κοινοβουλευτική ζωή του για να καταφύγει στα σύνορα της χώρας (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) και το σκηνοθέτη Α. (Harvey Keitel) στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, που επιστρέφει από την εξορία του στις ΗΠΑ για να ζήσει μια εσωτερική εξορία σε μια περιήγηση στα φλεγόμενα Βαλκάνια, μέχρι τον Αλέξανδρο (Bruno Ganz) στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, απαρηγόρητο για το θάνατο της αγαπημένης του γυναίκας.

Ο Klibanski, ο Panofski και ο Saxl, στο αριστουργηματικό τους βιβλίο *Ο Κρόνος και η μελαγχολία*, μας αποκάλυψαν τόσο πολλές παραλλαγές αυτού του συναισθήματος, ώστε μας φαίνεται μάταιη κάθε προσπάθεια να το ορίσουμε επακριβώς. Όμως η διατύπωση του Freud παραμένει ισχυρή, παρά το διφορούμενο του όρου.

Αναγνωρίζουμε τον μελαγχολικό από τη θλίψη, την απογοήτευση, την αποκαρδίωση, μια κάποια ατονία, την αναδίπλωση στον εαυτό του, μια καλυμμένη απελπισία, το άχθος του κενού, αλλά και, περιέργως, από μια κάποια μαζοχιστική ικανοποίηση που αντλεί από τη δυστυχία, την ίδια που έκανε τον Victor Hugo να γράψει, στους *Εργάτες της θάλασσας*: «Μελαγχολία είναι η ευτυχία τού να είσαι θλιμμένος» – μια σκέψη, που την προεξέτεινε ο Baudelaire: «Δεν υποστηρίζω ότι η χαρά δεν μπορεί να συνδεθεί με την ομορφιά, αλλά λέω ότι είναι ένα από τα πιο χυδαία στολίδια της, ενώ η μελαγχολία είναι, για να το πούμε έτσι, η ένδοξη σύντροφός της, σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορώ ν' αντιληφθώ τον παραμικρό τύπο ομορφιάς που να μην περιλαμβάνει τη δυστυχία».

Η βραδύτητα, η βαρύτητα, ακόμα και η ακινησία των ηρώων στις ταινίες τού Αγγελόπουλου απηχούν τις σταθερές συμπεριφοράς της μελαγχολικής προσωπικότητας. Το αργό βήμα ενός Harvey Keitel εντελώς διαφορετικού αυτού που είδαμε στους *Κακόφημους δρόμους* και τη *Διαφθορά*, η βαριά περπατησιά τού Bruno Ganz ή του Marcello Mastroianni, εκφράζουν με θαυμαστό τρόπο αυτή την επιβράδυνση του είναι στα όρια της απολίθωσης· είναι σαν τους δύο χρόνους στη ζωή του μελαγχολικού: τον εσωτερικό του και το ρυθμό του κόσμου που τον ξεπερνά. Γύρω του τα πράγματα επιταχύνονται, ενώ εκείνος συναντά συνεχή προσκόμματα στο βηματισμό του. Τίποτα δεν καταδεικνύει καλύτερα αυτή την απουσία συντονισμού από την περιπλάνηση του Α. στα Βαλκάνια, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ενώ γύρω του μαίνονται οι μάχες – η επώδυνη θέση του μελαγχολικού σε μια κοινωνία όπου δεν έχει πια θέση. Όπως λέει πάλι ο Baudelaire («Ο κύκνος»): «Το παλιό Παρίσι δεν υπάρχει πια (αλίμονο, η μορφή μιας πόλης αλλάζει γρηγορότερα από την καρδιά ενός θνητού...)» Δεν είναι, λοιπόν, περίεργο που ο Αγγελόπουλος προτιμά να γυρίζει τις περισσότερες ταινίες του στη Φλώρινα, μια πόλη που δεν την έχει αγγίξει η φθορά του χρόνου.

Όπως ακριβώς γίνεται με τα θέματα και τους τόπους, έτσι και τα περίφημα τοπία των ταινιών του Αγγελόπουλου συνοδεύουν τους μοναχικούς του ήρωες: τα σκούρα νερά ενός ποταμού, η βροχή, η ομίχλη, το άπειρο, οι γκρίζες, καφετιές και ματ αποχρώσεις, είναι σαν αντικειμενικά σύστοιχα του συναισθηματικού κόσμου τού μελαγχολικού. Ήδη από τον Αριστοτέλη γνωρίζουμε τη δυϊκή φύση τού μελαγχολικού. Κατά τον έλληνα φιλόσοφο, ο μελαγχολικός μπορεί καλύτερα απ' οποιονδήποτε άλλον να υψωθεί στις υψηλότερες σκέψεις, αλλά, αν η μαύρη χολή ψυχρανθεί, γίνεται παγερή. Όπως παρατήρησε ο Jean Starobinski, ο μελαγχολικός μπορεί να περάσει από την πλησμονή της γνώσης στην εξάντληση του κενού, από την ανύψωση του πνεύματος στην αποβλάκωση της απελπισίας. Από αυτή την άποψη, έχει σημασία το ότι οι κεντρικοί ήρωες των ταινιών του Αγγελόπουλου μετά τον *Μεγαλέξαντρο* είναι όλοι καλλιτέχνες: σκηνοθέτες (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*), συγγραφείς (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*) ή δημιουργοί με τον τρόπο τους, όπως στο *Μελισσοκόμο*. Πράγματι, ο καλλιτέχνης είναι εξίσου ικανός με τον μελαγχολικό να περάσει από τον γόνιμο στοχασμό στη στείρα θλίψη. Η αναδίπλωση του καλλιτέχνη, η αδιαφορία του, που μπορεί να τον οδηγήσει ώς τον αυτισμό, είναι συνήθως –το έχουμε διαπιστώσει– αποτέλεσμα κάποιου τραύματος που προκάλεσε η προδοσία των ιδανικών. Από αυτή την άποψη, η μνήμη είναι κεντρική στο έργο του σκηνοθέτη, ποτέ όμως τόσο πολύ όσο στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, την ταινία του που συνδέεται περισσότερο με τη σφαίρα του ιδιωτικού, εκεί όπου το πένθος είναι απολύτως συνειδητό. Η ξαφνική εμφάνιση στην οθόνη του φωτεινού προσώπου της πολυαγαπημένης, αλλά νεκρής, συζύγου του ήρωα συμπίπτει με τον επώδυνο, οριστικό και αναπόφευκτο χωρισμό.

Μ' άλλα λόγια, ο τόπος της παρουσίας γίνεται ένα με τον τόπο της εξαφάνισης. Η προσπάθεια διάσωσης της μνήμης γίνεται ο τόπος ομολογίας της απώλειας, αφού η απώλεια είναι προϋπόθεση της ανάμνησης. Έτσι, η μελαγχολία μπορεί να πάρει κάπως τη θέση του πένθους, διατηρώντας ζωντανή στη μνήμη του ήρωα τη μορφή της νεκρής.

Το γεγονός ότι στην ταινία ακούγονται στίχοι του Paul Celan, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού ο ποιητής παίζει κι αυτός, όπως ο σκηνοθέτης, με τη σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, το φανταστικό και το πραγματικό, την ιδιωτική οδύνη και το συλλογικό πένθος. Η τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου, με το καθαρτήριο τέλος της, ίσως σηματοδοτήσει μια εξίσου σημαντική καμπή στο έργο του, αν και προς μια κατεύθυνση πολύ διαφορετική από εκείνην του *Μεγαλέξαντρου*, είκοσι χρόνια πριν. Ο σκηνοθέτης, στη χαραυγή του 21ου αιώνα, ίσως μπορέσει επιτέλους ν' απαντήσει στην ερώτηση που κάνει ο συγγραφέας στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*: «Με ποιες λέξεις-κλειδιά θα μπορούσαμε να δώσουμε ζωή σ' ένα νέο συλλογικό όνειρο;» Το μέλλον θα μας το πει. Σήμερα, αρκούμαστε

στο να επιβεβαιώσουμε ότι ο Αγγελόπουλος μπόρεσε να μας δώσει, εδώ και είκοσι χρόνια, μια από τις πιο υψηλές εκφράσεις του συναισθήματος της μελαγχολίας, η οποία, μετά τον Dürer, τον Cranach, τον Chateaubriand, τον Byron και τον Baudelaire, θα σημαδέψει κι αυτή με τη σειρά της την ευρωπαϊκή συνείδηση. Θα κλείσω με τα λόγια του ποιητή Yves Bonnefoy: «Ίσως η μελαγχολία είναι το πιο χαρακτηριστικό πράγμα που διαθέτουν οι κουλτούρες της Ανατολής»: γεννημένη από την αποδυνάμωση του ιερού και την αυξανόμενη απόσταση ανάμεσα στη συνείδηση και το θείο, διαθλώμενη και ανανακλώμενη στις πιο διαφορετικές καταστάσεις και τα πιο διαφορετικά έργα, είναι μια ακίδα στη σάρκα αυτού του μοντερνισμού που, από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων, δεν παύει να γεννιέται, αλλά χωρίς ν' απαλλάσσεται ποτέ από τις νοσταλγίες του, τις τύψεις του, τα όνειρά του.[1]

Ως πρόεδρος αυτής της δεύτερης συνεδρίας παρουσιάζω τους ομιλητές και τις ανακοινώσεις: ο κύριος Pere Alberó, σκηνοθέτης και κριτικός κινηματογράφου: «Περί των τριών μεταμορφώσεων. Τράβελινγκ με νιτσεϊκό φακό στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου»· ο κύριος Dan Fainaru, κριτικός κινηματογράφου: «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά»· ο κύριος Andrew Horton, καθηγητής κινηματογράφου και βίντεο, Πανεπιστήμιο της Οκλαχόμα, ΗΠΑ: «Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος τού Θόδωρου Αγγελόπουλου»· ο κύριος Νίκος Κολοβός, συγγραφέας και κριτικός κινηματογράφου: «Η αναζήτηση της ουτοπίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου»· η κυρία Μαρία Κομνηνού, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα Επικοινωνίας Πανεπιστημίου Αθηνών: «Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης»· η κυρία Paola Minucci, καθηγήτρια νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο La Sapienza, Ρώμη: «Πορευόμενοι με τον άγγελο».

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου.

1. Πρόλογος στο Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir.*

Οι κυνηγοί.
Η πίστη στο μαρξισμό διατρέχει τις πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου μέχρι τη στιγμή που, στους Κυνηγούς, *εισάγεται η δυσπιστία στην επανάσταση.*

Περί των τριών μεταμορφώσεων: Τράβελινγκ με νιτσεϊκό φακό μέσα από τον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

του Pere Alberó*

Σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1997 στο ισπανικό περιοδικό «Nosferatu», ο Θόδωρος Αγγελόπουλος θυμάται κάτι απ' τα νεανικά του χρόνια: «Θα ήμουν γύρω στα δεκαεφτά, όταν ένα πρωί ξύπνησα κι ο Θεός είχε εξαφανιστεί από τη ζωή μου [...] αφήνοντάς μου ένα σημαντικό κενό. Ο Θεός ήταν ένα σημείο αναφοράς... κάτι σαν μαγική βοήθεια, [...] και με τον καιρό αντικαταστάθηκε κατά κάποιο τρόπο από την πίστη στο σοσιαλισμό, τη σοσιαλιστική ιδέα».[1] Αν αυτή η αντικατάσταση έγινε με τρόπο ελάχιστα τραυματικό, σχεδόν φυσικό, αυτό οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στο γεγονός ότι και οι δύο φιλοσοφίες θεμελιώνονται πάνω σε μια πανομοιότυπη δομή σκέψης· μιας σκέψης τελεολογικής, η οποία, με το να δίνει ένα νόημα στην Ιστορία, τοποθετεί σε κάποιο απροσδιόριστο τελικό σημείο της Ιστορίας την επίτευξη του μεγάλου σκοπού.

Η πίστη στο μαρξισμό διατρέχει τις πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου, μέχρι τη στιγμή που, στους μεν *Κυνηγούς* εισάγεται η δυσπιστία στην Επανάσταση, στον δε *Μεγαλέξαντρο*, εκρήγνυται βίαια η καχυποψία για τα απελευθερωτικά κινήματα. Αυτή η κρίση είναι ένα από τα επιχειρήματα τα οποία χρησιμοποιούνται για να γί-

---

* Σκηνοθέτης, κριτικός κινηματογράφου, Ισπανία.

1. «Nosferatu», τχ. 24, Μάιος 1997.

νει κατανοητή η αλλαγή που εμφανίζεται στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου μετά απ' αυτή την ταινία, αλλά εκτείνεται και πέρα από τη δυσπιστία στο μαρξισμό, αν δεν πρέπει και να ενταχθεί σε μια γενικότερη μεταμόρφωση: την εγκατάλειψη της τελεολογικής εικόνας του κόσμου που ξεκινά με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Για να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος αυτής της μεταμόρφωσης, ένας στοχαστής της υπόνοιας όπως ο Friedrich Nietzsche μπορεί να μας βοηθήσει με τις ενοράσεις του να προσεγγίσουμε μερικά από τα στοιχεία-κλειδιά του κινηματογράφου τού Αγγελόπουλου.

Υπάρχει στο έργο του Nietzsche μια ιδέα που λειτουργεί ως καταλύτης: ο θάνατος του Θεού, που εξαγγέλλεται στη *Χαρούμενη γνώση* και αποτελεί τη βάση του εκρηκτικού *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* και των μεταγενέστερων γραπτών του. Σύμφωνα μ' αυτόν το συλλογισμό, ο δρόμος προς το θάνατο του Θεού περνάει μέσα από έναν βασικό παράγοντα, αλλά όχι και μοναδικό: την ίδια τη μηδενιστική ουσία του χριστιανισμού, όταν αυτός κηρύσσει την άρνηση της ζωής και του κόσμου τούτου, προς χάριν αυτών που ο Nietzsche αποκαλεί «υπερ-κόσμους» – μια διαδικασία που ο ευρωπαϊκός πολιτισμός έφερε σταδιακά στο φως. Έτσι, ο μηδενισμός δε συνιστά μόνο αίτιο της αγωνίας του χριστιανισμού, αλλά και αποτέλεσμά της, αφού η κοινωνία που γεννιέται μετά το θάνατο του Θεού, αισθάνεται την απουσία σταθερών αξιών. Η καταγωγή του μαρξισμού ανάγεται τόσο σ' αυτή τη διαδικασία αποσύνθεσης που εμπεριέχει το θάνατο του Θεού, όσο και στην προσπάθεια να καταπολεμηθεί ο σύγχρονος μηδενισμός. Οι προγραμματικοί του στόχοι μοιάζουν με εκείνους των υπεranθρώπων των οποίων βρίθει το τελευταίο μέρος του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* και οι οποίοι έχουν επίγνωση του θανάτου τού Θεού, αλλά τους είναι αδύνατον να ξεπεράσουν τη νοσταλγία που τους έχει προκαλέσει αυτή η απώλεια: όλοι αναζητούν παρηγοριά σε υποκατάστατα, με την ελπίδα να ξαναβρούν τη χαμένη ασφάλεια. Στον *Μεγαλέξαντρο*, ο Αγγελόπουλος επιβεβαιώνει αυτή τη δεύτερη κατάρρευση· την κατάρρευση των μεγάλων φαντασιών που ξεπήδησαν απ' την πιο πάνω νοσταλγία, και, μαζί μ' αυτήν, εισάγει έναν άνθρωπο αμήχανο και αποπροσανατολισμένο, καταμεσής ενός έρημου τοπίου που αποκαλύπτει την πραγματική ευαισθησία των καιρών: το μηδενισμό.

Τη δεκαετία του '80, ο Αγγελόπουλος ξεκινά για μια μακριά πορεία στην έρημο. Ο Σπύρος του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* και ο Σπύρος του *Μελισσοκόμου*, δύο ήρωες σοφόκλειου αναστήματος που αγωνίστηκαν κατά παντός και, τελικά, νικήθηκαν από τους πάντες, αποτελούν τους πιο αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες του. Έρμαια της ζωής κι οι δυο, μας μιλούν για το τέλος μιας εποχής μεγάλων μαχών, που τη διαδέχεται εκείνη της αναγνώρισης των ερειπίων της, πάνω στα οποία μια φυλή κυνικών, που λατρεύουν τις μάζες και αποκρύπτουν το παρελθόν, είναι διατεθειμένη να θεμελιώσει μια κοινωνία όπου ο μηδενισμός κρύβεται πίσω από φανταχτερά χρώματα και χιλιάδες εκτυφλωτικά μπιχλιμπίδια. Ωστόσο, όπως και

τόσες άλλες ιδέες του Nietzsche, έτσι κι ο μηδενισμός είναι τέλος, αλλά και αρχή: είναι το κλείσιμο μιας εποχής, αλλά και, ταυτόχρονα, η έναρξη μιας νέας, όπου μια φωνή ακούγεται να κεντρίζει αυτόν τον αποπροσανατολισμένο άνθρωπο ν' ανακτήσει το μόνο πράγμα που του ανήκει, τον κόσμο, και ν' αναγνωρίσει έτσι πως σε καθετί ζωντανό υπάρχει μια βούληση για δύναμη, όπου η ζωή διακηρύσσει, αγέρωχη: «Εγώ είμαι αυτό που πρέπει να ξεπερνάει πάλι και πάλι τον εαυτό του».[2] Και ο ένας Σπύρος και ο άλλος, απόκληροι μιας εποχής που έθεσε τέρμα στις αξίες (χριστιανικές ή μαρξιστικές, αδιάφορο· πάντως, αξίες υπαγορευμένες έξωθεν, μέσω των οποίων έπρεπε να ολοκληρωθεί ένα πρόγραμμα), είναι υποχρεωμένοι, μετά την καταστροφή, να καταβάλουν μιαν ακόμα μεγαλύτερη προσπάθεια: να δημιουργήσουν οι ίδιοι τις αξίες τους. Αυτό είναι η αρχή του δρόμου προς τον υπεράνθρωπο, αλλά οι ίδιοι, κουρασμένοι μεν και απογοητευμένοι, και με αρκετή διαύγεια παρά τη βαθιά τους απελπισία, από τη μια αδυνατούν να προχωρήσουν προς τον υπεράνθρωπο, κι από την άλλη δεν μπορούν να ενταχθούν στη νέα κοινωνία που τους προσφέρεται. Έτσι, είναι μοιραίο ν' αργοπεθαίνουν σαν μοναχικά λιοντάρια σ' έναν μηδενιστικό κόσμο, ανίκανοι να δημιουργήσουν οι ίδιοι τις αξίες τους, γιατί, όπως λέει ο Ζαρατούστρα, «για το παιχνίδι της δημιουργίας χρειάζεται το ναι το ευλογημένο», κι αυτή η ικανότητα είναι αποκλειστικό προνόμιο του παιδιού: «Το παιδί είναι αθωότητα και λήθη, μια καινούργια αρχή, ένα παιχνίδι, ένας αυτοκινούμενος τροχός, μια πρώτη κίνηση, αυτό το ευλογημένο το ναι».[3]

Η «τριλογία της σιωπής», την οποία ξετύλιξε ο Αγγελόπουλος τη δεκαετία τού '80, κλείνει μ' αυτή τη σπουδαία ενόραση. Σ' έναν κόσμο χωρίς Θεό και χωρίς άλλες πιστευτές μεταμορφώσεις, χωρίς καμία δυνατότητα να πιστέψεις σε νέες λυτρωτικές προτάσεις, δεν μπορούμε να σχηματίσουμε έναν νέο κόσμο παρά μόνο αν δημιουργήσουμε εμείς οι ίδιοι τις αξίες μας. Αυτή η επιφάνεια εκδηλώνεται στα δύο τελευταία πλάνα του *Τοπίου στην ομίχλη*, όταν το αγόρι, βγαίνοντας μέσα απ' την πυκνή ομίχλη, επαγγέλλεται με τις χειρονομίες και τα λόγια του μια νέα Γένεση, εκφράζοντας –έστω και άθελά του– μια συγκεκριμένη εικόνα-σύμβολο της νιτσεϊκής σκέψης που μπορούμε να την ενισχύσουμε ακόμα περισσότερο με τα λόγια του Ζαρατούστρα, παραλλαγή εκείνων των άλλων, των θεμελιακών, της Γένεσης, αλλά διϋλισμένων μέσα απ' τη συνείδηση του θανάτου του Θεού: «Χρειάζεται να υπάρχει χάος μέσα μας για να μπορέσει να γεννηθεί ένα λαμπερό αστέρι».

Ο κινηματογράφος που αναδύεται μετά απ' αυτό το τελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη*, φανερώνει τη μεγάλη μεταμόρφωση που έχει υποστεί ο Αγγελόπουλος μετά το πέρασμά του από την έρημο, και την επακόλουθη κάθαρση που πραγματοποιείται ανάμεσα στον ιστορικό του κινηματογράφο και σ' αυτόν που

2. Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, μετάφρ. Δ. Κωστελένος, Αθήνα, σ. 133.
3. ό.π., σ. 41.

αρχίζει τη δεκαετία του '90. Αν ο πρώτος εμπνεόταν από μια βούληση αλλαγής του κόσμου, στον τελευταίο εκδηλώνεται η βούληση αλλαγής της ζωής, παρ' όλο που ο Αγγελόπουλος εξακολουθεί να διατηρεί δεσμούς ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα ισχυρότερους απ' ό,τι ο Nietzsche, ο οποίος βλέπει στις ανθρώπινες ομάδες-αγέλες μόνο τις περιφρονητέες συνιστώσες τους, ενώ η σκοπιά του Αγγελόπουλου βρίσκεται πιο κοντά στο χριστιανισμό ή στο μαρξισμό, υπογραμμίζοντας την πάσχουσα όψη του, την αλληλεγγύη τού άλλοτε, κι αφήνοντας πάντα να διαφαίνεται η σπουδαιότητά του ως φορέα θησαυρών που είναι αναγκαίο να διατηρηθούν.

Όλοι οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στις ταινίες του Αγγελόπουλου μετά το τελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη*, είναι φορείς του εσωτερικού χάους που αναφέρει ο Nietzsche· όλοι αφορμώνται απ' τη συναίσθηση ότι είναι εξόριστοι σ' έναν κόσμο που οδεύει προς την αποσύνθεση ή πασχίζει κακήν-κακώς να κρύψει το μηδενισμό του. Η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στους χαρακτήρες που προηγούνται του *Τοπίου στην ομίχλη* ή τους ενήλικες της ίδιας ταινίας, είναι η ενεργητικότητα που τους προσδίδει ο Αγγελόπουλος μετά απ' αυτή την αναγεννητική εμφάνιση των παιδιών. Μετά το τέλος αυτό, ο κινηματογράφος του μοιάζει να έχει μεταμορφωθεί από μια ουτοπική παρόρμηση που λειτουργεί σαν καύσιμο για το *Ταξίδι* και τον εκτοξεύει στο κυνήγι μιας έμμονης ιδέας που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με μιαν από τις πιο προσφιλείς μεταφορές του Nietzsche: τη δύση του ήλιου. «Αυτό που μπορούμε ν' αγαπήσουμε στον άνθρωπο» λέει ο Ζαρατούστρα, «είναι ότι αποτελεί ένα πέρασμα και μια δύση. [...] Αυτούς που βυθίζονται στη δύση τους, τους αγαπώ με όλη μου την αγάπη, αφού περνούν στην άλλη όχθη.»[4]

Οι τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου δομούνται πάνω σ' αυτό το τελευταίο σύνορο που διασχίζουν τα παιδιά στο *Τοπίο στην ομίχλη*· πάνω σ' αυτή τη συμβολική χειρονομία που διαλύει την ομίχλη κι επιτρέπει την πρόσβαση σ' ένα καινούργιο σύμπαν· πάνω στην εμμονή να διασχίζεις σύνορα, «να περνάς στην άλλη όχθη», στον τόπο που δεν είναι τόπος, στην ουτοπία. Στο τέλος της τελευταίας τριλογίας του Αγγελόπουλου, γίνεται εμφανές το πέρασμα που έχουν πραγματοποιήσει οι ήρωές της: έχουν τοποθετηθεί στην «άλλη όχθη», την απέναντι αυτής όπου στέκονταν στην αρχή. Ας θυμηθούμε πώς ο ποιητής στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* εκφράζει αυτή τη γνώση με τον πρώτο στίχο του ποιήματος του Paul Celan που κλείνει την ταινία: «το πέρασμά μου στην άλλη όχθη απόψε».[5]

4. ό.π., σ. 270.

5. Paul Celan, *Του κανενός το ρόδο*, Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 79 (μετάφραση: Χρήστος Λάζος). Ο Αγγελόπουλος, παραλλάσσοντας ελαφρά το ποίημα, άλλαξε την αντωνυμία στον πρώτο αυτόν στίχο, που, κατά Celan, είναι: «το πέρασμά σου στην άλλη όχθη απόψε».

Είναι σαφές ότι αυτή η κοινή εμμονή να κατακτηθεί τούτη «η άλλη όχθη», δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τη μεταφυσική παράδοση, αλλά ούτε και με οποιαδήποτε προγραμματική ή τελεολογική ιδέα. Η διαδικασία αυτή, που για τον Nietzsche είναι το πέρασμα απ' τον άνθρωπο στον υπεράνθρωπο, είναι ένα ταξίδι δίχως κατακτήσεις εδαφών για εγκατάσταση· το ίδιο συμβαίνει και στην τελευταία τριλογία του Αγγελόπουλου, όπου οι ήρωες μπορεί να ταξιδεύουν κυνηγώντας συγκεκριμένους στόχους, αυτοί όμως εμφανίζονται όχι ως τελικοί σκοποί, αλλά σαν γέφυρες προς αυτή την «άλλη όχθη». Οι μπομπίνες των Αδελφών Μανάκη δεν αποτελούν αυτοσκοπό· είναι η γέφυρα μέσω της οποίας μπορεί να ξαναγεννηθεί το βλέμμα. Αυτό το πέρασμα προς την «άλλη όχθη» ή προς τον υπεράνθρωπο θα καταστεί εφικτό μόνο αν αναρωτηθούμε μαζί με τον Nietzsche: «Γιατί πρέπει από την αλλαγή, την αυταπάτη, την αντίφαση, ν' αντλούμε πόνο; Γιατί να μην αντλείται απ' όλα αυτά η ευτυχία τους;»[6] Κάτι τέτοιο, κατά τον Nietzsche, είναι δυνατόν μόνο αν μπορούμε να δεχτούμε τη μείζονα και τρομερή του ενόραση: αυτήν της αιωνίας επιστροφής, της τραγικής δύναμης του Διονύσου, σύμφωνα με την οποία η βούληση για δύναμη που θέλει να εκπληρώσει στόχους, έρχεται σε αντίθεση με το διηνεκές γίγνεσθαι της αιωνίας επιστροφής που εξανεμίζει όλες μας τις αυταπάτες.

Αν μελετήσουμε τη σύνολη φιλμογραφία του Αγγελόπουλου, ιδίως απ' το *Τοπίο στην ομίχλη* και μετά, θα παρατηρήσουμε να σχηματίζεται πάνω της μια σπείρα, όπου επαναλαμβάνεται το σχήμα απώλεια-υπερνίκηση μέσω του ταξιδιού, μετατοπίζοντας τη βαρύτητα και τη σημασία απ' την επίτευξη των στόχων προς τη δράση και το γίγνεσθαι ενός ανολοκλήρωτου ταξιδιού όπως αυτό εκδηλώνεται στην ενόραση της αιωνίας επιστροφής. Οι στίχοι του Rilke που μαγνητοφωνεί ο συντηρητής της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο, ας χρησιμεύσουν για να κλείσουν διφορούμενα κι αυτό το κείμενο: «Ζω τη ζωή μου σε κύκλους που απλώνουν, / και πέρα και πάνω απ' τα πράγματα πάνε. / μπορεί τον στερνό ποτέ να μην φτάσω, / να τον δοκιμάσω όμως θέλω κι αυτόν».[7]

Μετάφραση: Κλαίρη Σκανδάμη.

---

6. Nietzsche Friedrich, *Entorno a la volontad de poder*, Planeta-De Agostini, Βαρκελώνη 1986, σ. 41, (η μτφ. είναι δική μας).
7. Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Το βιβλίο των ωρών*, Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1978 (μετάφραση: Δημήτρης Οικονομίδης), σ. 7.

Ο θίασος.
Ήταν ακόμα η εποχή των ονείρων και των ιδανικών· η στρατευμένη εποχή της προέλασης με υψωμένα λάβαρα προς ένα λαμπρότερο αύριο.

Θόδωρος Αγγελόπουλος: Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά

«Το τέλος των ιδεολογιών και η ανεύρεση μιας νέας ουτοπίας»

του Dan Fainaru*

Ελπίζω, ο υπολογιστής του φεστιβάλ να πήρε την πρωτοβουλία να διορθώσει τον τίτλο αυτής της σύντομης διάλεξης. Ο τίτλος «Αναζητώντας τα χαμένα ιδανικά» είναι μια αναφορά στον Proust και τον τρόπο με τον οποίο εξερευνά το παρελθόν για να αναζωπυρώσει τη μνήμη απ' τα μαντλέν[1] της παιδικής του ηλικίας. Κατά κάποιον τρόπο, για μένα, οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου υιοθετούν την ίδια προσέγγιση – όχι με μπισκοτάκια, αλλά με ιδανικά και ελπίδες του παρελθόντος που είτε διαλύθηκαν είτε απλώς παραμερίστηκαν και ξεχάστηκαν με το πέρασμα του χρόνου. Όπως ο Proust, έτσι και ο Αγγελόπουλος κατάφερε να βρει μια μορφή που είναι πολύ προσωπική και, ταυτόχρονα, εντελώς αυθεντική. Το παρελθόν υπήρξε πάντοτε αναπόσπαστο μέρος του παρόντος στις ταινίες του, από την πρώτη μέχρι την πιο πρόσφατη δουλειά του. Τα φλασμπάκ στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, μου φάνηκε πως διαπνέονταν απ' αυτό ακριβώς.

Πριν ένα χρόνο, εδώ, στη Θεσσαλονίκη, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είχε μόλις επιστρέψει από ένα αφιέρωμα στις ταινίες του που του έγινε, αν δεν κάνω λάθος, στη Γαλλία. Ένα βράδυ, αργά, μου είπε σκεπτικός δύο πράγματα. Το ένα απ' αυτά το είχε αναφέρει αρκετές φορές στο παρελθόν κι είχε την αίσθηση ότι το αφιέρωμα

* Κριτικός κινηματογράφου, Ισραήλ.

1. madeleines: τα περίφημα μπισκότα-«φετίχ» του Proust. (Σ.τ.Μ.)

που παρακολούθησε, του το 'χε επιβεβαιώσει γι' άλλη μια φορά: ένιωθε, λοιπόν, ότι δεν είχε κάνει έντεκα διαφορετικές ταινίες, αλλά μία, με έντεκα διαφορετικά επεισόδια, όπου το καθένα ξεκινούσε απ' το σημείο στο οποίο τελείωνε το προηγούμενο. Το άλλο που μου ανέφερε, ήταν εμφανές στις ταινίες του, αλλά δε θυμάμαι να το είχε αναφέρει ποτέ πριν· τουλάχιστον, όχι τόσο ευθέως: αφού είδε τις ταινίες του ξανά, με τη σειρά, κάτι που είχε να το κάνει καιρό, ένιωσε ότι υπήρχε ένα θέμα που επανεμφανιζόταν σ' όλες, από την πρώτη ώς την τελευταία: μια έντονη αίσθηση πικρίας για όλα τα όνειρα και τα ιδανικά που δεν είχαν ποτέ υλοποιηθεί.

Νομίζω ότι αυτή η πικρία στην οποία αναφέρθηκε, αντιπροσωπεύει όχι μόνο τα δικά του αισθήματα, αλλά και τα αισθήματα μιας ολόκληρης γενιάς, στην οποία τυχαίνει να ανήκω. Ίσως αυτό να εξηγεί και τη γοητεία που μου ασκούν οι ταινίες του: αντανακλούν το ασυμβίβαστο μεταξύ των ευγενών ιδεών στις οποίες τόσο πολλοί από μας ήθελαν να πιστέψουν, και τον τρόπο με τον οποίο είχαν καταστεί τόσο συχνά ξεπερασμένες από την ιστορική διαδικασία στην οποία όλοι συμμετείχαμε τα τελευταία 50 χρόνια. Το αποκλειστικό προνόμιο της νεότητας είναι ότι πιστεύει πως μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο, να τον κάνει καλύτερο, ν' αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη και την ισότητα μεταξύ των ανθρώπων, να επανορθώσει όλα τα κακώς κείμενα, ακόμα κι αν κατά καιρούς απαιτούνται ακραίες μέθοδοι για να επιτευχθούν αυτοί οι στόχοι. Ο χρόνος, όμως, μας δίνει τα δικά του, διαφορετικά διδάγματα: κυρίως, ότι τίποτα δεν είναι τόσο απλό όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά, ότι η ανθρώπινη φύση είναι πολύ πιο σύνθετη απ' όσο την παρουσιάζουν οι περισσότερες ιδεολογίες, ότι η δικαιοσύνη και η ισότητα είναι αξίες σχετικές, που εξαρτώνται από το ιδεολογικό λεξιλόγιο στο οποίο έχουν τοποθετηθεί. Πρόκειται για ένα απότομο ξύπνημα, ιδιαίτερα στις συγκεκριμένες συνθήκες του αιώνα μας, οπότε οι αλλαγές πραγματοποιούνται με φρενήρεις ρυθμούς που η ανθρωπότητα αδυνατεί να παρακολουθήσει. Ο Alvin Toffler, στο έργο του *Future Shock*, μας προειδοποιούσε ότι το ανθρώπινο πνεύμα είναι καταδικασμένο να ξεπεραστεί από την τεχνολογία που το ίδιο αναπτύσσει, κι από τη νέα πραγματικότητα –πολιτική, οικονομική και ψυχολογική– που δημιουργεί αυτή η νέα τεχνολογία στην καθημερινή μας ζωή. Αυτό είναι ένα απ' τα διδάγματα που αντλεί κανείς απ' τις ταινίες του Αγγελόπουλου.

Ας ξεκαθαρίσουμε ένα πράγμα. Για μένα, η σημασία του Θόδωρου Αγγελόπουλου ως κινηματογραφιστή έγκειται, πρώτον και κυριότερον, στο τέλειο σμίξιμο μορφής και περιεχομένου στο έργο του, κάτι που αποτελεί ένδειξη ενός πραγματικά μεγάλου καλλιτέχνη. Επιτρέψτε μου να δώσω ένα μικρό παράδειγμα. Είναι μια σκηνή (πλάνο-σεκάνς, βεβαίως), που παρουσιάζει σε σύντομο χρονικό διάστημα, τέλεια συμπυκνωμένα στην οθόνη, αρκετά χρόνια απ' τη ζωή μιας μεσοαστικής οικογένειας στη Ρουμανία, αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, μετά την εγκαθίδρυση του κομμουνιστικού καθεστώτος. Δε θα περιγράψω εδώ αυτή τη

σκηνή, γιατί μπορεί να την αδικήσω. Μπορώ μόνο να σας προτείνω να ξαναδείτε το *Βλέμμα του Οδυσσέα* και να το παρακολουθήσετε προσεκτικά, για να διαπιστώσετε πώς η ελπίδα και ο ενθουσιασμός μετατρέπονται σε φόβο και απελπισία – κι όλα αυτά, μέσα σ' ένα μόνο πλάνο. Αυτό εννοώ με το τέλειο σμίξιμο μορφής και περιεχομένου, που γίνεται ακόμα πιο εκπληκτικό όταν και τα δύο καταφέρνουν να είναι τόσο αυθεντικά όσο σ' αυτή την περίπτωση. Θα μπορούσα να έχω επιλέξει πολλά άλλα παραδείγματα γι' αυτόν το σκοπό, αλλά θαρρώ ότι συνδέομαι περισσότερο με το συγκεκριμένο λόγω της ρουμανικής καταγωγής μου και της προσωπικής γνώσης για την ακρίβεια με την οποία αυτή η στιγμή περικλείει την ίδια την αλήθεια.

Ωστόσο, οι καινοτομίες στη φόρμα και η κινηματογραφική γλώσσα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αν και έχουν τεράστια σημασία, δεν αποτελούν το αντικείμενο της σημερινής μας συνεδρίας. Βρισκόμαστε εδώ για να συζητήσουμε το τέλος ορισμένων ιδεολογιών, για τις οποίες επί μακρόν υπετίθετο ότι αποτελούσαν την κινητήρια δύναμη του σύμπαντος. Πιθανόν να μιλήσουμε και για τη γέννηση νέων ιδεολογιών, τις οποίες, όμως, θ' αφήσω τους συναδέλφους μου ν' ανακαλύψουν. Και μ' αυτές τις σκέψεις επανερχόμαστε στην πικρία που προανέφερα, το θέμα που γινόταν όλο και πιο έντονο σε κάθε νέα ταινία του Αγγελόπουλου.

Όλοι γνωρίζουμε τις διάφορες περιόδους στο έργο του. Μα κι αν δεν τις γνωρίζαμε, τις προσδιόρισε ο ίδιος. Η πρώτη είναι η πολιτική, όπου η Ιστορία παίζει πρωταρχικό ρόλο. Θα κάνω ακόμα ένα βήμα και θα την ονομάσω στρατευμένη περίοδο, κατά την οποία ο σκηνοθέτης έβαζε τα θεμέλια που έπρεπε να πείσουν το κοινό του ότι ο κόσμος πρέπει να αλλάξει. Η *Αναπαράσταση* είχε αποκαλύψει μια ζοφερή εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας: θλιμμένη, εγκαταλελειμμένη, αυτοκαταστροφική. Οι *Μέρες του '36* πρόσθεσαν το θέμα της κρατικής διαφθοράς και αδικίας, που παρουσιαζόταν έμμεσα στην πρώτη ταινία, με την ιστορική προοπτική να αποκρύπτει μετά βίας τη σύγχρονη έννοιά της. Κι ύστερα *Ο θίασος*: μια τεράστια, θεαματική τοιχογραφία των δεκατριών χειρότερων ετών αυτού του αιώνα για την Ελλάδα (1939-'52), με τη μοίρα ενός θιάσου που περιοδεύει στην ελληνική επαρχία, να δίνεται σαν διαυγής μεταφορά που προέβαλλε τις ανυπόφορα τραγικές συνθήκες όλης της χώρας.

Δε χρειάζεται να υπεισέλθουμε στις προσωπικές πολιτικές δραστηριότητες του σκηνοθέτη την εποχή εκείνη για να βεβαιωθούμε για τις συμπάθειές του. Αν η *Αναπαράσταση* επικεντρώθηκε κυρίως στις οικονομικές πρακτικές των «δεξιών» κυβερνήσεων που κατέστρεψαν τη χώρα, οι *Μέρες του '36* και *Ο θίασος* δεν άφησαν πια καμία αμφιβολία για την ταυτότητα των θυτών και των θυμάτων. Η αδικία ήταν κατάφωρη και αδιαμφισβήτητη, ενώ διαγραφόταν έντονη η ανάγκη για επανόρθωσή της. Το κυρίαρχο πνεύμα αυτών των ταινιών ήταν να ωθήσουν το κοινό τους σε δράση, να το πείσουν ότι κάτι έπρεπε να γίνει – και μάλιστα, γρήγορα.

Ήταν ακόμα η εποχή των ονείρων και των ιδανικών· η στρατευμένη εποχή της προέλασης με υψωμένα λάβαρα προς ένα λαμπρότερο αύριο. Η πικρία εμφανίζεται με την άφιξη των *Κυνηγών*. Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος είχε εντάξει αυτή την ταινία στις «ψυχρές» του, ίσως γιατί δεν ένιωθε κοντά σε κάποιον απ' τους χαρακτήρες της. Μια συντροφιά αστοί συγκεντρώνονται για να γιορτάσουν την Παραμονή της Πρωτοχρονιάς. Έχουν σχεδιάσει να πάνε για κυνήγι και να διασκεδάσουν. Βρίσκουν, όμως, ένα πτώμα, κι όπως συμβαίνει στην ταινία τού Hitchcock *Ποιος σκότωσε τον Χάρι*, κανείς τους δε θέλει να μπλέξει ή ν' αναλάβει την παραμικρή ευθύνη. Νιώθουν στο σβέρκο τους καυτή την ανάσα τού πρόσφατου, ταραχώδους παρελθόντος, και θα προτιμούσαν να μη δημοσιοποιήσουν τις προσωπικές τους μνήμες απ' αυτή την περίοδο. Το παρόν υπόσχεται τόσες νέες επιλογές, κι αυτοί δεν έχουν καμία διάθεση ν' αφήσουν ένα πτώμα (κι όλες τις μνήμες που αυτό το πτώμα κουβαλάει) να χαλάσει την ευκαιρία που τους δίνεται ν' αρπάξουν ένα κομμάτι απ' την πίτα του μέλλοντος που έρχεται σαν μάννα εξ ουρανού. Η άμεση ανάγκη γι' αλλαγή δε φαίνεται πια τόσο επιτακτική. Μέχρις ενός σημείου, μάλιστα, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ευλογία, αν και είναι εμφανές ότι ο νέος τύπος καπιταλιστικής δημοκρατίας, με τις φιλοδοξίες και τα ιδανικά του, δεν είναι αυτός που θα επικροτούσε ο σκηνοθέτης. Όμως, σηματοδοτεί ταυτόχρονα και την απαρχή μιας νέας εποχής: αυτής που προβάλλει τη λατρεία του πλούτου και βάζει στο περιθώριο κάθε πνευματική ανησυχία.

Ο Μεγαλέξαντρος μπορεί να σημαίνει το τέλος της στρατευμένης περιόδου του σκηνοθέτη. Όντως, αποτελεί την πρώτη ένδειξη ότι η ήττα θα μπορούσε να οφείλεται στις ίδιες τις τάξεις των επαναστατών και όχι στον εχθρό που βρίσκεται στην άλλη πλευρά των οδοφραγμάτων. Η λαϊκή εξέγερση είναι αναπόφευκτη. Η παρουσία ενός χαρισματικού ηγέτη, που θα προχωρήσει μπροστά με όποιο κόστος, ενός ηγέτη που δε θα επιτρέψει οπισθοδρομήσεις, είναι θεμελιώδους σημασίας. Αλλά ο θαυμασμός γι' αυτό το πραγματικά επαναστατικό πνεύμα φθίνει, μόλις γίνεται αντιληπτό ότι η εμμονή του να συνεχίσει σταθερά το έργο του, δεν απορρέει από τη στράτευσή του στον αγώνα. Σαγηνεύεται τόσο με την ίδια του τη δύναμη, ώστε μετατρέπεται από ήρωα σε κακό, χωρίς καν να αντιλαμβάνεται αυτή την αλλαγή. Δεν είναι καινούργια η ιδέα ότι η εξουσία διαφθείρει, αλλά πολλοί μεταπολεμικοί ριζοσπάστες πίστευαν ότι αυτό ισχύει μόνο για τους «δεξιούς» δικτάτορες. Κι όταν ήρθαν στο φως στοιχεία για παρόμοια φαινόμενα στην Αριστερά, εμφανίστηκε μια γενική τάση αποστροφής του βλέμματος, για ν' αποτραπεί η σπίλωση της ευρύτερης εικόνας της Αριστεράς. Παράδειγμα, η διαμάχη μεταξύ Sartre και Camus, που προκλήθηκε από την είδηση για τους εκτοπισμούς στη Σοβιετική Ένωση. *Ο Μεγαλέξαντρος*, ασφαλώς αποδέχεται την ύπαρξη των γκουλάγκ ή, αν προτιμάτε μια πιο κυριολεκτική περιγραφή, αποδέχεται το γεγονός ότι η

εξουσία, ανεξαρτήτως προέλευσης ή πολιτικής ταυτότητας, διαφθείρει εξίσου τα κόμματα της Δεξιάς, της Αριστεράς ή του Κέντρου.

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, μια από τις πιο πικρές, σπαραχτικές ταινίες για την εικόνα του πατέρα, άλλο ένα έμμονο μοτίβο στις ταινίες του σκηνοθέτη, επικεντρώνεται στην καλλιτεχνική και ιδεολογική κρίση των δύο γενεών. Από τη μια μεριά, η νεότερη γενιά νιώθει –για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του ίδιου τού Αγγελόπουλου– ότι η Ιστορία πρόκειται να τυλίξει τα πάντα στις βαθιές πτυχές μιας σιωπηρής, γκρίζας ομίχλης. Από την άλλη, για την πρεσβύτερη γενιά, αυτήν που πάλεψε και θυσιάστηκε και πίστεψε στον αγώνα, μόνο για να οδηγηθεί στην ήττα, μια γενιά που εξορίστηκε για τον πόνο της, αυτό που είναι χειρότερο κι απ' τη σιωπή της Ιστορίας, είναι η αδιαφορία της. Ο γέρος στην ταινία επιστρέφει στην πατρίδα του μετά από 32 χρόνια, ακριβώς όπως ο Οδυσσέας (του μύθου, όχι της Ομηρικής Οδύσσειας, σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο), για να βρει τον κόσμο αλλαγμένο, την παρουσία του περιττή, την οικογένειά του αποξενωμένη, τα ιδανικά που τον καθοδηγούσαν σ' όλη του τη ζωή εντελώς άχρηστα. Τι καλύτερη απόδειξη αυτής της αίσθησης του ανώφελου από το άδειο λιμάνι στη βροχή, με τα μεγάφωνα να παίζουν επαναστατικούς ύμνους και να διαλαλούν συνθήματα που δεν ακούει κανείς! Το μόνο καταφύγιο που βρίσκει ο ήρωας, είναι μια σχεδία που παρασύρεται μακριά από την ακτή, στον απειλητικό ορίζοντα, με μοναδική συντροφιά τη γυναίκα του, το μόνο πλάσμα που έμεινε στο πλευρό του· τη γυναίκα του που μπορεί να μην ξέρει πώς να εκφράσει τα αισθήματά της, αλλά είναι η μόνη που ακόμα τον αγαπά και τον καταλαβαίνει· ίσως γιατί ανήκουν στο ίδιο παρελθόν, στην «ερημωμένη γενιά», που αναμένεται να αποσυρθεί, να κάνει χώρο για τη νέα γενιά και να πάρει μαζί της όλα όσα εκπροσωπούσε: ιδανικά, όνειρα, ελπίδες, «πιστεύω».

Με το *Μελισσοκόμο*, ο Αγγελόπουλος κάνει ένα ακόμα βήμα προς έναν προσωπικό κινηματογράφο, ίσως *πολύ* προσωπικό. Γνωρίζω ότι ο ίδιος ισχυρίζεται πως ο ήρωάς του δεν αυτοκτονεί στην τελευταία σκηνή, έστω κι αν αυτό είναι πολύ κοντά στο να το δείξουν όχι μόνο οι πράξεις του, αλλά κι όλα όσα, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, οδηγούν σ' αυτή την τελευταία σκηνή. Όλα καταμαρτυρούν το ταξίδι ενός ανθρώπου προς το τέλος του, αφού συνειδητοποιήσει το άσκοπο της ύπαρξής του. Η σεκάνς με τον Serge Reggiani, όπου ο παλιός συμπολεμιστής παραδίδει την ψυχή του, δείχνει σαφώς ότι το μέλλον για το οποίο είχαν κι οι δυο τους στρατευτεί, δεν έχει πια καμία σημασία. Και κανείς δε φαίνεται να νοιάζεται, εκτός απ' τους ηλικιωμένους, που είναι εξαντλημένοι – τόσο σωματικά όσο και ψυχικά. Η κρίση του δημιουργικού καλλιτέχνη είχε ήδη θιγεί με σαφήνεια στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, που ουσιαστικά αποτελεί την ιστορία της δημιουργίας της ταινίας από θραύσματα της πραγματικότητας η οποία εξελίσσεται κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας. Εδώ γίνεται σαφής αναφορά στην κρίση του ίδιου τού

κινηματογράφου, καθώς ο Marcello Mastroianni και η Νάντια Μουρούζη περιπλανιούνται στα ερείπια παλιών κινηματογράφων, ενώ ο έρωτάς τους περιβάλλεται από φαντάσματα των μεγάλων ερωτικών ταινιών του παρελθόντος. Στο τέλος, ο Mastroianni μπορεί ν' αναποδογυρίζει τυχαία τις κυψέλες, μπορεί οι μετέπειτα κινήσεις του να υπονοούν κάποια προσπάθεια να ζητήσει βοήθεια, αλλά, αν κρίνουμε απ' τη φύση του ταξιδιού που έχει μόλις ολοκληρώσει, αναρωτιέται κανείς αν υπάρχει πράγματι ιδιαίτερος λόγος για να συνεχίσει να ζει.

Το *Τοπίο στην ομίχλη* είναι εξίσου, αν όχι περισσότερο σπαραχτικό από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, στον τρόπο με τον οποίο περιγράφει την αναζήτηση μιας πατρικής μορφής. Δύο παιδιά, μετά το θάνατο της μητέρας τους, προσπαθούν να ανεβούν προς το βορρά –ίσως να φτάσουν και μέχρι τη Γερμανία, ποιος ξέρει...– για να βρουν τον πατέρα τους που πήγε εκεί προς αναζήτηση μιας καλύτερης τύχης. Ήδη απ' την *Αναπαράσταση* ο Αγγελόπουλος έκρουε τον κώδωνα του κινδύνου για μια χώρα που δεν μπορεί να φροντίσει τα παιδιά της και τα ωθεί προς την εξορία. Προφανώς, μέχρι την εποχή του *Τοπίου στην ομίχλη*, με τους συνταγματάρχες να χάνονται στο μακρινό παρελθόν, το πρόβλημα δεν έχει βρει ακόμα τη λύση του, ο πατέρας συνεχίζει να είναι απών, και τα παιδιά τον έχουν ανάγκη περισσότερο από ποτέ. Αυτή είναι η εικόνα μιας χώρας που ασφαλώς έχει κάνει άλματα προς την οικονομική και τεχνολογική πρόοδο, αλλά μ' ένα τεράστιο τίμημα. Η αποξένωση, η αναισθησία, η συναισθηματική καταρράκωση, φαίνεται να βασανίζουν όχι μόνο τα θύματα, αλλά και τους βασανιστές. Ο βιασμός του κοριτσιού, κινηματογραφημένος σε πλήρη ακινησία και σιωπή, είναι απ' τις πιο βίαιες στιγμές που έζησα στον κινηματογράφο· το ύστατο στάδιο της ανθρώπινης δυστυχίας, πέρα απ' όλες τις κραυγές, τις διαμαρτυρίες και τις ικεσίες. Υπάρχει διάχυτη η αίσθηση ότι το ενιαίο σύνολο κανόνων με τους οποίους λειτουργούσε ο κόσμος, έχει καταστραφεί, χωρίς όμως να έχει αντικατασταθεί. Υπάρχει άμεση ανάγκη για ένα νέο σύνολο κανόνων, μια νέα πηγή ελπίδας και πίστης. Ίσως αυτό να είναι το νόημα του γιγάντιου χεριού που ανελκύεται απ' τη θάλασσα της Θεσσαλονίκης και μένει μετέωρο μεταξύ πόλης και ουρανού, αιωρούμενο από ένα ελικόπτερο: ένα είδος ατέρμονης, μυστικής δύναμης που πλανάται πάνω μας, μια έντονη παρουσία που η σημασία της, όμως, παραμένει μυστήριο· το πνεύμα ενός έθνους που αντιστέκεται σ' όλα εκείνα τα ατσαλένια τέρατα τα οποία συναντάμε προς το τέλος της ταινίας να διαρρηγνύουν το τοπίο και ν' απομακρύνουν κάθε ίχνος μαγείας που έχει απομείνει. Κατά τα φαινόμενα, οι μηχανές είναι οι νικητές σ' αυτή τη σύγκρουση. Στο τέλος, βέβαια, υπάρχει ένα δέντρο που ξεπροβάλλει απ' την ομίχλη, αλλά ο ίδιος ο Αγγελόπουλος παραδέχτηκε ότι το έβαλε στο πλάνο γιατί οι κόρες του είχαν ταραχτεί από την πλήρη ερήμωση ενός τέλους που δεν αφήνει καμία απολύτως ελπίδα.

Ένα νέο σύνολο ιδανικών διαγράφεται οριστικά με το *Μετέωρο βήμα του πε-*

λαργού. Τα κύματα εθνικιστικού πάθους που σαρώνουν όλο τον κόσμο, έχουν χτυπήσει και τα Βαλκάνια με όλη τους τη δύναμη. Αν υπήρξε κάποιος που πίστεψε, με την αναβίωση του ανθρωπισμού μετά τον Πόλεμο, ότι ο κόσμος οδεύει προς ένα μέλλον όπου διαβατήρια, σημαίες και στρατοί θα εκλείψουν, θα είδε ξαφνικά τα πράγματα ν' αντιστρέφονται. Η έννοια των συνόρων εισχωρεί στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου με όλη της τη δύναμη, η βαλκανική κρίση τον προβληματίζει σοβαρά, και όση πίστη κι αν έτρεφε προηγουμένως στους πολιτικούς και τα μέσα ενημέρωσης, αυτή έχει εκλείψει. Όποιες αντιλήψεις κι αν αντιπροσώπευαν, είναι πια ξεκάθαρο ότι το μόνο πράγμα για το οποίο φαίνεται να αδιαφορούν τελείως οι άνθρωποι της πληροφόρησης και της πολιτικής, είναι τα ιδανικά. Και τι έχει απομείνει από την αδελφότητα των ανθρώπων, για την οποία προσευχήθηκαν ο Schiller κι ο Beethoven; Ο συνταγματάρχης που έχει το πόδι του πάνω απ' τη γραμμή των συνόρων και λέει στο δημοσιογράφο της τηλεόρασης ότι, αν το κατεβάσει από την άλλη μεριά, είναι νεκρός, γιατί σ' εκείνη τη μεριά δε θεωρείται άνθρωπος, αλλά εχθρός; Ή ο γάμος όπου η νύφη κι ο γαμπρός χωρίζονται από ένα ποτάμι που μπορεί να συνεχίσει να τους χωρίζει για το υπόλοιπο της ζωής τους; Για όποιον αναζητά την πρόοδο, υπάρχουν οι τεχνικοί με τις κίτρινες νιτσεράδες που επισκευάζουν τους στύλους για τις γραμμές διεθνών επικοινωνιών στο τέλος της ταινίας. Κι αναρωτιέται κανείς: τι μένει απ' τις ανθρώπινες επικοινωνίες; Η διαστροφή και η παραβίαση της ιδιωτικής ζωής που διαιωνίζεται απ' την τηλεόραση; Και πού βρίσκεται η ευλογία σ' όλες τις νέες τεχνολογικές συνδέσεις, αν ο κόσμος διαλύεται, κάθε μέρα όλο και πιο πολύ, σε όλο και πιο μικρά, καχύποπτα κομμάτια που μισούν και προσπαθούν να καταστρέψουν το ένα το άλλο;

Με το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο Αγγελόπουλος μπαίνει σε μια περίοδο που του αρέσει να την ονομάζει υπαρξιακή κι όπου πραγματεύεται σύνορα – εξωτερικά και εσωτερικά. Εδώ, η έννοια της εξορίας, πολύ συγκεκριμένη στην ορολογία του Αγγελόπουλου, που πρωτοεμφανίστηκε στην πρώτη του ταινία, την *Αναπαράσταση*, και επανεμφανίστηκε πολύ λεπτομερέστερα στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αποκτά μεγάλες διαστάσεις. Αν δεχθούμε ότι όλες οι ταινίες του Αγγελόπουλου είναι επεισόδια ενός μεγάλου έργου που εκτυλίσσεται παράλληλα με τη ζωή, τότε και η εξορία είναι ένα απ' τα κεντρικά μοτίβα που η παρουσία τους γίνεται πάντα αισθητή, αν και η σημασία του μπορεί να διαφέρει από τη μια ταινία στην άλλη. Σαν μουσικό θέμα σε όπερα του Wagner, μπορεί να παίζεται σιγά, στο φόντο, ή να καταλαμβάνει δεσπόζουσα θέση. Η πατρίδα, μ' αυτή την έννοια, δεν είναι μόνο ο τόπος όπου γεννήθηκες, αλλά ο ιδανικός τόπος όπου νιώθεις ότι ανήκεις, που σε αποδέχεται όσο τον αποδέχεσαι κι εσύ, ο τελικός προορισμός των περισσότερων ταξιδιών που ξεκινούν οι ήρωες του Αγγελόπουλου στις ταινίες του. Η επιστροφή στον τόπο όπου γεννήθηκες, δε δίνει την απάντηση, γιατί

μπορείς πολύ εύκολα να είσαι εξόριστος στην ίδια σου τη χώρα, όπως δείχνουν οι ταινίες του.

Και μετά, υπάρχει η αναζήτηση ενός νέου κέντρου βάρους που ν' αποκαταστήσει την ισορροπία. Το γιγαντιαίο χέρι στο *Τοπίο*, ήδη ανήγγειλε αυτή την αναζήτηση. Όμως, πριν ο Αγγελόπουλος βρει μια νέα πηγή ελπίδας, έπρεπε να θάψει τις παλιές. Κι αυτό το κάνει στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Οι ευγενείς νεανικές ιδέες του παρελθόντος, που αναφέρονται με νοσταλγία στη συνάντηση του Α. (του ανώνυμου κινηματογραφιστή, εμφανούς αντανάκλασης του ίδιου τού Αγγελόπουλου) με τον παλιό του φίλο καθώς περιπλανούνται στους έρημους δρόμους του Βελιγραδίου τη νύχτα, είναι ακριβώς αυτό: ευγενείς, νεανικές και χαμένες. Το άγαλμα του Λένιν, δεμένο σε μια φορτηγίδα που κατεβαίνει τον Δούναβη, με τους χωρικούς να κάνουν το σταυρό τους καθώς περνάει, είναι σαν νεκρώσιμη ακολουθία μιας ύψιστης σύλληψης· μιας σύλληψης που συγκλόνισε συθέμελα τον κόσμο, αλλά παρέμεινε μυστηριώδης στα μάτια των ίδιων των ανθρώπων στους οποίους (υποτίθεται ότι) προσέφερε έναν καλύτερο κόσμο. Η σεκάνς της Πρωτοχρονιάς στη Ρουμανία που αναφέρθηκε παραπάνω, δείχνει πώς η θριαμβολογία και η ευτυχία στο τέλος μιας ιστορικής καταστροφής οδηγούν με γοργά βήματα στο φόβο και την απόγνωση, καθώς ο κόσμος βαδίζει χαρωπά προς την επόμενη καταστροφή. Όσο για το Σαράγεβο στην ομίχλη, αυτή είναι η καλύτερη εικόνα της εγγύτητας μεταξύ τέχνης και φρίκης, τυλιγμένη μ' έναν βαθύ μανδύα καταχνιάς. Αν υπάρχει μια πηγή ελπίδας στην ταινία, είναι ότι η τέχνη συνεχίζει να διεκδικεί ένα ρόλο στην καρδιά του σκότους. Η ελπίδα μπορεί να βρίσκεται και στην ανακάλυψη αυτού του αυθεντικού αρνητικού των Αδελφών Μανάκη, το οποίο συμβολίζει την αρχική αγνότητα του βλέμματος που χάθηκε από τη γενιά μας. Η ταινία δε μας λέει τι ακριβώς είναι αυτό, αλλά τουλάχιστον υπάρχει κάτι.

Και μ' αυτές τις παρατηρήσεις φτάνουμε στην *Αιωνιότητα*. Δεν μπορεί κανείς εύκολα να χαρακτηρίσει αισιόδοξη μια ταινία γύρω από έναν ποιητή που η έμπνευσή του έχει στερέψει και που πρόκειται να μπει σε νοσοκομείο για να υποβληθεί σε μια χειρουργική επέμβαση η οποία μπορεί ν' αποβεί μοιραία. Πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για μια πιο διαυγή εκδοχή του *Μελισσοκόμου*, με τον κεντρικό ήρωα ν' αποχωρίζεται τον κόσμο και τις προσωπικές του αναμνήσεις. Είναι κάτι σαν αναδρομή στη ζωή του και στα λίγα που του 'χουν απομείνει τώρα που πλησιάζει προς το τέλος. Η γυναίκα του, που τη λάτρευε, είναι νεκρή· η κόρη του έχει τη δική της ζωή· δημιουργικά, το μόνο που μπορεί να κάνει, είναι να ξαναβάζει τις σωστές λέξεις στο ποίημα του Διονυσίου Σολωμού, καθώς δεν έχει δικές του λέξεις να δώσει· ίσως και να σώσει ένα Αλβανάκι που ζητιανεύει στους δρόμους τής Θεσσαλονίκης, αν και δεν είναι ποτέ σαφές τι επιφυλάσσει το μέλλον σ' αυτό το παιδί. Αν υπήρχε κάποια αμφιβολία για το πικρό κλείσιμο στα έργα του Αγγελόπουλου, αυτή η ταινία διασαφηνίζει την κατάσταση. «Γιατί δεν κατάφερα ποτέ να

τελειώσω τίποτα... λέξεις σκορπισμένες εδώ κι εκεί, κενές νοήματος». Κι αργότερα: «Γιατί δεν ήρθε τίποτα όπως το περιμέναμε; Γιατί πρέπει να σαπίζουμε αβοήθητοι ανάμεσα στον πόνο και στην επιθυμία; Γιατί έζησα τη ζωή μου σ' εξορία;» Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να γίνει απολύτως σαφής η διάψευση όλων όσα φαίνονταν σημαντικά κάποτε, ανάμεσα στα οποία και η αναζήτηση μιας πατρίδας στις έντεκα ταινίες του σκηνοθέτη.

Μετάφραση: Φωτεινή Αποστόλου.

Το μετέωρο βήμα του πελαργού.
Ο σύγχρονος κόσμος, μην μπορώντας να πάρει απαντήσεις ούτε από την πολιτική ούτε από την Ιστορία, πέρασε πέρα από το σύνορο, στον μετέωρο κόσμο της προσφυγιάς. Η όψη του κόσμου πνίγηκε στη ρητορική, έχασε την ύστατη ελπίδα: την επικοινωνία.

Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου

του Andrew Horton*

«Εμείς που τίποτε δεν είχαμε θα τους διδάξουμε τη γαλήνη»
Γιώργος Σεφέρης, *Μυθιστόρημα* ΚΔ

«Πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να πάμε σπίτι μας;»
Το μετέωρο βήμα του πελαργού (1991)

Τρεις εικόνες. Η πρώτη: δώδεκα τεχνικοί της Εταιρείας Τηλεπικοινωνιών, φορώντας κίτρινες νιτσεράδες, σ' ένα χειμερινό τοπίο στα ελληνοαλβανικά σύνορα, ανεβαίνουν σιωπηλά σε μια σειρά τηλεφωνικών στύλων για να περάσουν μια τηλεφωνική γραμμή από την άλλη μεριά των συνόρων. Η δεύτερη εικόνα δείχνει έναν ηλικιωμένο έλληνα ποιητή που χαμογελά καθώς δίνει σ' έναν νεαρό Βορειοηπειρώτη ένα νόμισμα ως ανταμοιβή για μια παλιά ελληνική λέξη που ο ίδιος ο ποιητής δε γνώριζε. Και τέλος: ο λαός του Βελιγραδίου –νέοι και γέροι– στους δρόμους, τον Οκτώβριο του 2000, διεκδικώντας την αποκατάσταση της δημοκρατίας έπειτα από χρόνια τραγικής κατάχρησης εξουσίας στην πρώην Γιουγκοσλαβία.

Χαίρομαι ιδιαίτερα που συμμετέχω σ' αυτόν τον εορτασμό και σ' αυτή την

* Καθηγητής Κινηματογράφου και Βίντεο στο Πανεπιστήμιο της Οκλαχόμα, ΗΠΑ.

εξερεύνηση του κινηματογράφου τού Θόδωρου Αγγελόπουλου εδώ, στη Θεσσαλονίκη. Γνωρίζω τον Θόδωρο εδώ και είκοσι πέντε χρόνια, και σχεδόν από τότε γράφω για τις ταινίες του, λόγω του μεγάλου θαυμασμού που τρέφω για το ταλέντο του, καθώς και για το όραμά του σε σχέση με το μέλλον του κινηματογράφου. Ας μου επιτραπεί να τονίσω ότι ο Αγγελόπουλος είναι μια σημαντική φωνή στον παγκόσμιο κινηματογράφο, όχι μόνο λόγω της ομορφιάς και της συνθετότητας των ταινιών του, αλλά και γιατί είναι ένας καλλιτέχνης κι ένας αφηγητής που, απηχώντας ελληνικά θέματα από τον Όμηρο ώς τις μέρες μας, ρίχνει ένα καθαρό βλέμμα στις τραγωδίες και τη φρίκη των ατόμων και των πολιτισμών, ενώ, ταυτόχρονα, δείχνει το δρόμο για τις προοπτικές της ειρήνης. Για να γίνω πιο συγκεκριμένος, μ' ενθουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Αγγελόπουλος άρχισε τις εξερευνήσεις του για τους Έλληνες μέσα στην Ελλάδα, αλλά στις πρόσφατες ταινίες του, ιδιαίτερα στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, το *Βλέμμα του Οδυσσέα* και το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, άρχισε να εξετάζει μια ευρύτερη βαλκανική πραγματικότητα και προοπτική που συνδέεται με την ελληνική κληρονομιά.

Πριν συζητήσουμε τις τρεις εικόνες με τις οποίες άνοιξα την παρουσίασή μου, ας γυρίσουμε σε μιαν άλλη αγγελοπουλική στιγμή.

Στην αρχή σχεδόν του *Βλέμματος του Οδυσσέα*, στη διάρκεια μιας χιονοθύελλας σ' έναν απομονωμένο αλβανικό ορεινό δρόμο, ο Θανάσης Βέγγος, που υποδύεται έναν ταξιτζή, μοιράζεται ένα μπουκάλι τσίπουρο από το χωριό του με τον Harvey Keitel, στο ρόλο ενός έλληνα σκηνοθέτη που έλειπε από την πατρίδα του για περισσότερα από τριάντα χρόνια. Είναι μια συγκινητική στιγμή πραγματικής φιλίας μεταξύ δύο ξένων που είναι εγκλωβισμένοι σε μια θύελλα στα Βαλκάνια. Όμως, αυτή η σκηνή του Αγγελόπουλου είναι κάτι παραπάνω· γιατί ο Βέγγος παραπέμπει σε στίχους του Γιώργου Σεφέρη όταν αναφωνεί: «Πεθαίνουμε σαν λαός». Ο στίχος αυτός είναι από την ποιητική συλλογή *Μυθιστόρημα*, που παρουσιάζει τη σύγχρονη οπτική του Σεφέρη για το ελληνικότερο των ελληνικών θεμάτων: την Οδύσσεια ή το ταξίδι προς αναζήτηση της πατρίδας. Στη συλλογή αυτή, που κλείνει με τον σημαντικό στίχο: «Εμείς που τίποτε δεν είχαμε θα τους διδάξουμε τη γαλήνη», ο Σεφέρης συνδυάζει την Ιστορία, τη φιλοσοφία, τη μυθολογία και μεγάλο μέρος των σύγχρονων ελληνικών βιωμάτων, ειδικά την τραγική ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας, τη δεκαετία του '20.

Θα έλεγα ότι πρόκειται για ένα στίχο που συμβάλλει σημαντικά στη συνολική κατανόηση των ταινιών του Αγγελόπουλου, ειδικά της πρόσφατης «βαλκανικής τριλογίας» του. Ο Σεφέρης, όπως έχει πει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, είναι ο αγαπημένος του ποιητής (Horton 181), και υπάρχουν σαφείς παραλληλισμοί και επιρροές μεταξύ της σύγχρονης «Οδύσσειας» του Σεφέρη στο *Μυθιστόρημα* και σε άλλα ποιητικά του έργα, και των ταινιών του Αγγελόπουλου που επικεντρώνονται σε ταξίδια. Αυτήν, λοιπόν, την έμφαση στις προοπτικές για ειρήνευση που θα έρθει

από το «πουθενά», όπως υποδηλώνει ο Σεφέρης, θα προσπαθήσω να εξετάσω βαθύτερα.

Η αναφορά του Βέγγου στον Σεφέρη (κάτι που δεν δηλώνεται ευθέως στην ταινία), στην κοινή αλβανική στιγμή του με τον Keitel, δίνει έναν τόνο κι ένα θέμα για το υπόλοιπο της οδύσσειας του Keitel μέσα απ' τα Βαλκάνια που σπαράζονται απ' τον πόλεμο, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Επιπλέον, η ύπαρξη μιας ομηρικής ένδειξης και στον τίτλο της ταινίας, προσθέτει ακόμα μιαν απήχηση της προοπτικής για ειρήνευση· γιατί πρέπει να θυμηθούμε ότι η *Οδύσσεια* τελειώνει με ειρήνη. Αφού ο Οδυσσέας σκοτώνει τους Μνηστήρες και τις παρακόρες, και μετά την παραλίγο μάχη εκδίκησης με τους συγγενείς των νεκρών που έρχονται να επιτεθούν στον ήρωα, η Αθηνά επεμβαίνει και λέει: «Γιε του Λαέρτη αρχοντογέννητε, πολύτεχνε Οδυσσέα, / κρατήσου, σκόλασε τον πόλεμο και το φριχτό το απάλε, / ο Δίας μην οργιστεί, ο βροντολάλος του Κρόνου γιος, μαζί σου!» (542-544). Ο Οδυσσέας σταματά αμέσως και ο Όμηρος κλείνει το έπος του αναγγέλλοντας ότι δόθηκαν όρκοι ειρήνευσης απ' όλες τις πλευρές. Έτσι, ένα από τα βασικά μηνύματα του Ομήρου ως αρχιτεχνίτη της Ιστορίας είναι ότι, τελικά, πρέπει να υπάρχει ένας καλύτερος τρόπος ζωής από τον κώδικα που ξεπληρώνει το αίμα με αίμα. Το γεγονός ότι η Ιστορία δεν έχει στηρίξει ένα «αίσιο τέλος» παρά μόνο για σύντομες περιόδους, δε μειώνει ούτε την εντατικότητα ούτε τη σημασία της αναζήτησης μιας δίκαιης και διαρκούς ειρήνης. Ούτε ο Σεφέρης ούτε ο Αγγελόπουλος έχουν εύκολες απαντήσεις σε τέτοιες δύσκολες ιστορίες. Κι ωστόσο, υπάρχουν μορφές ειρήνης και προοπτικές νέων αφετηριών.

Ο χαρακτήρας τον οποίο υποδύεται ο Harvey Keitel στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο σκηνοθέτης Α., δεν μπορεί να σταματήσει την αιματοχυσία στη Βοσνία, ούτε έχει μιαν Αθηνά που θα επέμβει και θα πετύχει την άμεση κατάπαυση του πυρός, Αλλά οι προοπτικές μιας μελλοντικής ειρήνευσης παραμένουν ζωντανές στις φιλίες που δημιουργεί. Αυτές οι φιλίες περιλαμβάνουν τις επαφές του με γυναίκες (τις υποδύεται όλες η ρουμάνα ηθοποιός Maia Morgenstern) που απηχούν την ομηρική Πηνελόπη, τη Ναυσικά, την Κίρκη και την Καλυψώ, καθώς και με τον Βέγγο, με τον παλιό του φίλο στο Βελιγράδι και με τον εβραίο συντηρητή της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο (Erland Josephson). Ο Αγγελόπουλος δεν προσφέρει μια Συνθήκη Ειρήνης Ντέιτον στην ταινία, αλλά οραματίζεται ένα πανηγύρι ελευθερίας στην ομίχλη του Σαράγεβο υπό τους ήχους μιας ορχήστρας νέων που την απαρτίζουν Κροάτες, Σέρβοι, μουσουλμάνοι και εβραίοι, ενώ εξελίσσεται η παράσταση του σαιξπηρικού *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* μέσα στην ομίχλη, και οι ελεύθεροι σκοπευτές δεν μπορούν να βρουν τους ανθρώπινους στόχους τους. Τέλος, για το *Βλέμμα του Οδυσσέα* υπάρχει η ειρήνη που έρχεται από νέους δεσμούς με το παρελθόν, καθώς ο Harvey Keitel βρίσκει τελικά τις μπομπίνες της πρώτης ταινίας που γυρίστηκε στα Βαλκάνια, κι ανακαλύπτει ότι πρόκειται για μια βουβή εκδοχή

ενός Οδυσσέα που αναδύεται απ' τη θάλασσα και κοιτάζει την κάμερα. Το βλέμμα που αναφέρεται στον τίτλο της ταινίας, δεν εμφανίζεται στην οθόνη, αν και ο Αγγελόπουλος το γύρισε. Ωστόσο, ο τελικός μονόλογος του Keitel διασαφηνίζει ότι, όπως υποδηλώνεται και στο σενάριο του Αγγελόπουλου, στα τέλη του 20ού αιώνα, το βλέμμα ενός ηθοποιού που υποδύεται τον Οδυσσέα, συναντά το βλέμμα ενός έλληνα σκηνοθέτη στη δική του οδύσσεια. Ο Αγγελόπουλος δεν αποκαλύπτει τις δυνάμεις και τις δυνατότητες που ανοίγει αυτή η συνάντηση για τον Α. Ωστόσο, νιώθουμε ότι τα δάκρυα που χύνει ο Α. σ' αυτή την τελευταία σκηνή, και το ταξίδι που τον οδήγησε στο Σαράγεβο, καθιστούν πλέον εφικτή την επιστροφή του στην Ελλάδα και το ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του σε νέες, αλλά ακόμα αόριστες, δεσμεύσεις και κατευθύνσεις.

Ας επανέλθουμε τώρα στις τρεις αρχικές μας εικόνες. Η τρίτη είναι, φυσικά, η πραγματικότητα των πρόσφατων πολιτικών εξελίξεων στο Βελιγράδι. Η ειρήνη στην πρώην Γιουγκοσλαβία έχει αναδυθεί ξαφνικά, θριαμβευτικά, χαρούμενα, και μολονότι παρουσιάζει προβλήματα και φαινόμενα σύγχυσης, δεν παύει να είναι ειρήνη. Κι όπως συμβαίνει στον τελευταίο στίχο του *Μυθιστορήματος* του Σεφέρη, αυτή η ειρήνη έγινε από τους ανθρώπους για τους ανθρώπους, χάρη και μόνο στην απλή δύναμη της βούλησής τους και την άρνησή τους ν' ανεχθούν άλλη κακομεταχείριση. Πιστεύω ότι όλος ο κόσμος ξαφνιάστηκε, γιατί δεν πίστευε ότι μια τέτοια ειρήνη –χωρίς να πέσει ούτε μία σφαίρα– θα μπορούσε να επιβληθεί στα Βαλκάνια, μετά από τόσους πολέμους και τόσες καταστροφές μόνο κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, για να μην αναφερθούμε και σε προηγούμενες περιόδους. Σαφώς, όμως, μια τέτοια πραγματικότητα ανταποκρίνεται, σε μεγάλο βαθμό, στις προοπτικές για ειρήνευση που υποδηλώνουν οι ταινίες του Αγγελόπουλου. Θα μπορούσαμε επίσης να προσθέσουμε ότι αυτή η νέα πραγματικότητα ανταποκρίνεται και στις προβλέψεις των βαλκάνιων ιστορικών και εμπειρογνωμόνων ότι, μετά τους δύσκολους καιρούς της πολύπαθης αυτής περιοχής, «θα ακολουθούσε μια καλύτερη περίοδος», όπως έγραψε ο Robert Kaplan (287) και υπαινίχθηκε η Rebecca West στη μνημειώδη οδύσσειά της μέσα απ' τα Βαλκάνια του μεσοπολέμου, *Black Lamb & Grey Falcon*.

Η πρώτη εικόνα είναι από τις τελευταίες στιγμές της ταινίας *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*. Αν η ομηρική *Οδύσσεια* απαθανάτισε την αναζήτηση της πατρίδας, η ταινία του Αγγελόπουλου που αφορά στην αναζήτηση από έναν νεαρό δημοσιογράφο ενός ηλικιωμένου έλληνα πολιτικού που εξαφανίστηκε, φέρνει στο επίκεντρο τον πόνο των προσφύγων απανταχού της Γης που περιμένουν να γυρίσουν «σπίτι». Πράγματι, καθώς ο 20ός αιώνας πλησίαζε στο τέλος του, πολλοί σχολιαστές τον ονόμασαν «Αιώνα των προσφύγων», αναφερόμενοι στους πολέμους και τις αλλαγές των εθνικών συνόρων που σημάδεψαν τον αιώνα ο οποίος μόλις πέρασε και τον οποίο όλοι μας κληρονομήσαμε. *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* ανα-

γνωρίζει εύστοχα αυτή την πραγματικότητα όπως εμφανίζεται στα Βαλκάνια. Κι αυτό το καταληκτικό πλάνο δείχνει τις νέες σχέσεις οι οποίες αναπτύσσονται πέρα από τα σύνορα που έχουν χαράξει οι πολιτικοί και οι στρατιωτικοί.

Οι τηλεφωνικές γραμμές που διασχίζουν ένα χειμερινό τοπίο και διαπερνούν τα εθνικά σύνορα, αποτελούν μια εικόνα αυτού που θα αποκαλούσα μυστήριο και «αναπλήρωση». Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι, καθώς τοποθετούνται οι γραμμές, ο κύριος χαρακτήρας μας, ο δημοσιογράφος (Γρηγόρης Πατρικαρέας) που υπέφερε πολλά καθ' όλη τη διάρκεια της οδύσσειάς του στη Βόρεια Ελλάδα, στέκεται και τους κοιτάζει, ρίχνοντας το βλέμμα του πέρα απ' το ποτάμι, στην «άλλη» γη όπου εξαφανίστηκε ο έλληνας πολιτικός (Marcello Mastroianni). Αν η ταινία έκλεινε μόνο με το δημοσιογράφο να κοιτάζει πέρα από τα σύνορα, θα τελείωνε με μια νότα προσωπικής αποτυχίας αυτού του χαρακτήρα. Αλλά το ότι η ταινία κλείνει με τους τεχνικούς των τηλεπικοινωνιών να γεμίζουν την οθόνη, ανυψώνει εμάς, τους θεατές, πέρα απ' το δημοσιογράφο, ίσως και πέρα από τους εαυτούς μας. Αυτή η καταληκτική εικόνα γίνεται ακόμα πιο θετική και δυνατή όταν την αντιπαραβάλουμε με την εναρκτήρια της ταινίας: ένα πλάνο τηλεοπτικού δελτίου ειδήσεων με πνιγμένους ασιάτες πρόσφυγες που δεν τα κατάφεραν να φτάσουν στη νέα τους «πατρίδα», ενώ τα ελικόπτερα πετούν πάνω από τα επιπλέοντα πτώματά τους.

Ωστόσο, ο φακός του Αγγελόπουλου μας πηγαίνει ακόμα πιο μακριά· γιατί, καθώς οι τεχνικοί δουλεύουν κι ο δημοσιογράφος κοιτάζει πέρα από τα σύνορα, ο φακός, ουσιαστικά, ακολουθεί τη γραμμή του ποταμού, αποκαθιστώντας έτσι την επαφή μ' αυτόν τον άλλο κόσμο που είχε χαθεί. Ο Αγγελόπουλος αναφέρεται στην ανάγκη για έναν «νέο ουμανισμό» (Horton 177) στα Βαλκάνια, που θα μας επιτρέψει να υπερβούμε τις τραγωδίες και τα μίση του παρελθόντος, και οι ταινίες του κάνουν πράξη αυτή την πεποίθηση.

Το τρίτο πλάνο είναι από την ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, λίγο πριν το τέλος, όταν ο ετοιμοθάνατος ποιητής Αλέξανδρος (Bruno Ganz) αγοράζει μια τελευταία λέξη από τον βορειοηπειρώτη ορφανό (Αχιλλέας Σκέβης). Ο Αγγελόπουλος, φυσικά, όπως παρατηρεί ο Αλέξανδρος στην ταινία, χτίζει πάνω στο γεγονός ότι ο Διονύσιος Σολωμός πλήρωνε χωρικούς για να του μάθουν ελληνικές λέξεις που δε γνώριζε ο ίδιος, καθώς η μητρική του γλώσσα ήταν τα ιταλικά (Horton 214). Σ' αυτή την τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου, οι προοπτικές ειρήνευσης είναι και πάλι προσωπικές, αλλά υποδηλώνεται και μια ευρύτερη πραγματικότητα. Ο Αλέξανδρος επιχειρεί στην κυριολεξία να φτάσει στη δική του ειρήνη πριν πεθάνει, κι είναι σαφές στην ταινία ότι αυτή η φιλία μεταξύ του προσφυγόπουλου από τα Βαλκάνια κι ενός ηλικιωμένου ποιητή δημιουργεί μια σχέση που όχι μόνο θεραπεύει και τους δύο, αλλά οδηγεί και σε νέες διαστάσεις ειρήνης. Δε θα πρέπει, για παράδειγμα, να παραβλέψουμε το γέλιο του Αλέξανδρου σ' αυτήν και σε

προηγούμενες σκηνές· γιατί ο Αλέξανδρος είναι ένας λογικός άνθρωπος όταν τον πρωτοσυναντάμε να κοιμάται στο σπίτι του, πριν τον ξυπνήσει η υπηρέτρια από το όνειρο της παιδικής του ηλικίας. Ωστόσο, το ορφανό μπορεί να κάνει έναν ηλικιωμένο να γελάσει, κι αυτό είναι αφ' εαυτού μια μορφή ειρήνης την οποία ο Αλέξανδρος είχε απελπιστικά ανάγκη, ακόμα κι αν δεν το 'χε συνειδητοποιήσει.

Τέλος, αυτή η φιλία επιτρέπει στον Αλέξανδρο να επιστρέψει, διά της μνήμης, στη νεκρή του σύζυγο και να «μάθει» απ' αυτήν που τόσο την αγαπούσε και τόσο την αδίκησε όσο εκείνη ζούσε. Ακόμα μια φορά ο Αγγελόπουλος δίνει στις αξιομνημόνευτες εικόνες του μια οπτικοποίηση του θέματος του θανάτου. Η μελλοντική ειρήνη εξαρτάται από την κατανόηση του παρελθόντος και την επαφή με αυτό· ή, για να χρησιμοποιήσω ένα παράθεμα από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα που χρησιμοποιεί ο Αγγελόπουλος στην αρχή της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, «και ψυχή, ει μέλλει γνώσεσθαι αυτήν, ες ψυχήν αυτή βλεπτέον». Αισθανόμαστε, καθώς κλείνει η *Αιωνιότητα*, ότι ο Αλέξανδρος έχει βρει την ειρήνη του. Έχει φτάσει στην Ιθάκη του αφού διέσχισε πολλά προσωπικά σύνορα με τη βοήθεια του προσφυγόπουλου.

Έτσι, ερχόμαστε σ' αυτό που ο Αγγελόπουλος νιώθει πως αποτελεί το δυναμικό και, αν μπορούμε να το θέσουμε έτσι, την αποστολή του κινηματογράφου: τη δημιουργία ενός «νέου ουμανισμού». Ο θεατρικός και κινηματογραφικός σκηνοθέτης Peter Brook είπε ότι υπάρχουν τρεις κύριοι πολιτισμοί στη ζωή κάθε ανθρώπου (236): ο κρατικός πολιτισμός, που μας επιβάλλεται απ' τη γέννησή μας· ο ατομικός πολιτισμός, που περιλαμβάνει τις επιρροές της οικογένειας και της δικής μας ατομικότητας· κι ένας «πολιτισμός δεσμών», τον οποίο ο Brook περιγράφει σαν μια δύναμη που μπορεί ν' αντισταθμίσει τον κατακερματισμό, ακόμα και την τυραννία. «Έχει να κάνει με την ανακάλυψη σχέσεων εκεί όπου αυτές οι σχέσεις έχουν βυθιστεί και χαθεί», μεταξύ ανθρώπου και κοινωνίας, μεταξύ φυλών και θρησκειών, μεταξύ εθνών, μεταξύ ανθρωπότητας, μηχανής και τεχνολογίας, μεταξύ ορατού και αοράτου, καθώς και μεταξύ γλωσσών, κατηγοριών και καλλιτεχνικών ειδών.

Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου είναι σαφώς ένας κινηματογράφος που άπτεται αυτού του «πολιτισμού δεσμών», ενός πολιτισμού υπέρβασης των συνόρων – πραγματικών και φανταστικών, μυθικών και ιστορικών, προσωπικών και εθνικών. Παρουσιάζει μια εντυπωσιακή παράθεση σπαραγμάτων. Υπάρχουν αρχαία μαρμάρινα χέρια που αναδύονται απ' τη θάλασσα, θεατρικές παραστάσεις που δεν τελειώνουν ποτέ, ταξίδια στα Κύθηρα και αλλού που δεν πραγματοποιούνται ποτέ, μετέωρα βήματα που δεν ολοκληρώνονται ποτέ. Είναι όμως προς τιμήν του αγγελοπουλικού οράματος για τον κινηματογράφο το ότι προσφέρει τα μέσα για την υπέρβαση αυτού του κατακερματισμού και το σχηματισμό νέων δεσμών με το παρελθόν, τα άτομα, τους μύθους και τη σύγχρονη Ιστορία.

Ο Milan Kundera έγραψε γι' αυτό που αποκαλεί «κρίση του ευρωπαϊκού αν-

θρωπισμού», συνέπεια της σύγκρουσης των νέων τεχνολογιών με τις παλιές ιδεολογίες. «Σε μια τέτοια εποχή» αναρωτιέται, «ποια είναι η χρησιμότητα του μυθιστορήματος;» Η απάντηση που δίνει ο ίδιος, είναι απλή: «Το πνεύμα του μυθιστορήματος είναι το πνεύμα της πολυπλοκότητας. Κάθε μυθιστόρημα λέει στον αναγνώστη: "Τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα απ' όσο νομίζεις". Αυτή είναι η αιώνια αλήθεια του μυθιστορήματος» (30). Θα αντικαθιστούσα τη λέξη «μυθιστόρημα» με «τον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», καθώς αισθάνομαι ότι οι ταινίες του απηχούν ένα παρόμοιο πνεύμα. Το 1993, ενώ ετοιμαζόταν να γυρίσει το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Αγγελόπουλος μου ανέφερε τα εξής σε σχέση με τον κινηματογράφο, την ελληνική πραγματικότητα, τους πολέμους στα Βαλκάνια και τη σύγχρονη ζωή γενικότερα: «Τι θέλω να συμβεί; Απλώς, θέλω η ζωή μας να γίνει πιο ανθρώπινη. Όπως ξέρετε, έχουμε χάσει τόσο πολλά στην Αθήνα... Έγκλημα, μόλυνση, κυκλοφοριακό, το απρόσωπο της πόλης – τόσο πολλά... Πρέπει να επιστρέψουμε σε άλλα μέρη για να βρούμε πολλά απ' αυτά που συνεχίζουν να είναι σημαντικά, αυθεντικά στη ζωή μας» (Horton 206).

Κι όπως έδειξε σε όλες του τις ταινίες, σε τέτοια ταξίδια, η αρχή της ειρήνης είναι εφικτή.

Βιβλιογραφία

BROOK PETER, *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration*. London: Methuen, 1988.

HORTON ANDREW, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.

KAPLAN ROBERT, *Balkan Ghosts: A Journey through History*. New York: Vintage, 1995.

KUNDERA MILAN, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1988.

ΟΜΗΡΟΥ, *Οδύσσεια*. Μετ. Ν. Καζαντζάκης & Ι. Θ. Κακριδής. Αθήνα: 1976.

ΣΕΦΕΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Ποιήματα*. 19η έκδοση. Αθήνα: Ίκαρος, 1998.

WEST REBECCA, *Black Lamb & Grey Falcon*. 1942, Macmillan, New York 1977.

Μετάφραση: Φωτεινή Αποστόλου.

Μια αιωνιότητα και μια μέρα.
Η αναζήτηση των λέξεων είναι η αναζήτηση της γλώσσας. Το δώρο που προσφέρει ο συγγραφέας στον μικρό, επιστρέφει στον ποιητή σαν αντίδωρο που θα τον βοηθήσει να ξαναβρεί την έμπνευση.

Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης

Ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στον ελληνικό χώρο

της Μαρίας Κομνηνού*

Η κοινωνία της διακύβευσης αρχίζει εκεί όπου τελειώνει η παράδοση. Είναι το στάδιο εκείνο όπου, σε όλες τις σφαίρες της κοινωνικής ζωής, οι παραδοσιακές βεβαιότητες έχουν ανατραπεί. Όσο λιγότερο μπορούμε να στηριχτούμε στις παραδοσιακές μας ασφάλειες, τόσο περισσότερα διακυβεύματα έχουμε να πραγματευτούμε. Ο πολλαπλασιασμός των κινδύνων σημαίνει ότι ανοίγονται μπροστά μας περισσότερες αποφάσεις και περισσότερες επιλογές. Η θεωρία της κοινωνίας σε διακύβευση, όπως την έχουν πραγματευτεί ο A. Giddens και ο U. Beck, ερμηνεύει τους τρόπους με τους οποίους δύο βασικές τομές, το τέλος της φύσης και το τέλος της παράδοσης, έχουν μεταβάλει το επιστημολογικό και πολιτιστικό καθεστώς της επιστήμης και τη συγκρότηση της πολιτικής. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, παραδοσιακές διακρίσεις, όπως: ιδιωτικό και δημόσιο, δεν έχουν πλέον την ίδια έννοια που είχαν μέχρι τον περασμένο αιώνα. Μ' αυτές τις νέες συνθήκες, οι παραδοσιακές πολιτικές δυνάμεις, καθώς και η αντιπροσώπευση της βιομηχανικής κοινωνίας, έχουν ξεπεραστεί (Beck 1997).

Όλοι συμφωνούμε στις διαπιστώσεις αυτές, αλλά περαιτέρω γεννιούνται σημαντικές διαφωνίες πάνω στις στρατηγικές που θα πρέπει να υιοθετηθούν. Οι πολιτικοί και οι θεωρητικοί της ηθικής φιλοσοφίας πρέπει να ξαναπιάσουν δουλειά, κα-

* Αναπλ. Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αθηνών

θώς οι επιστήμονες δεν μπορούν πλέον να προσφέρουν βεβαιότητες, αλλά μόνο στατιστικά και στοχαστικά σενάρια. Η συνειδητοποίηση ότι επιστημονικές ανακαλύψεις, αντί να διορθώνουν και να ελαχιστοποιούν τους κινδύνους, τους πολλαπλασιάζουν, εφόσον μάλιστα και οι επιδράσεις τους δεν είναι άμεσα αντιληπτές από τις αισθήσεις, διαμορφώνει ένα ριζικά διαφορετικό τοπίο από αυτό του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν και τα κυριότερα επιστημονικά παραδείγματα.

Σ' αυτό το ασταθές και ρευστό επιστημονικό πλαίσιο, τα ερωτήματα για το ποιοι είμαστε και πού πάμε, πολλαπλασιάζονται. Εφόσον, λοιπόν, δεν μπορούμε ν' αποφασίζουμε πλέον με αποκλειστικό γνώμονα την Επιστήμη, η Ηθική, η Πολιτική και η Τέχνη αναλαμβάνουν εκ νέου να παίξουν έναν σημαντικό ρόλο.

Στην περίοδο της εκβιομηχάνισης, οι κραδασμοί και οι εσωτερικοί κλυδωνισμοί που προκάλεσε η νεωτερικότητα, έδωσαν τεράστια ώθηση στο μοντερνισμό στην Τέχνη. Σύμφωνα με τους Harrison και Wood, «οι συνθήκες της νεωτερικότητας συνυπάρχουν σε μια συμβιωτική σχέση με το μοντερνισμό, το στοχασμό και το καταστάλαγμα· δηλαδή, με μια λέξη, την αναπαράσταση αυτής της χαοτικής εμπειρίας του καινούργιου... Υπό μία έννοια, άλλωστε, η εμπειρία αυτή δεν μπορεί να συλληφθεί αν δεν αναπαρασταθεί» (Harrison και Wood 1999:126). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι ο υπερρεαλισμός καθιστά την persona του μάντη προνομιακή. Η αναζήτηση του παρθένου βλέμματος, του πρώτου αθώου βλέμματος, ήταν ένας από τους στόχους των νεωτερικών κινημάτων, όπως ο υπερρεαλισμός και ο νεωτερικός κινηματογράφος του Αϊζενστάιν. Οι τάσεις αυτές μετεωρίζονταν μεταξύ της εξύψωσης της όρασης ως προνομιακού πεδίου για την καλλιτεχνική δημιουργία, και της περιφρόνησής της, με εμβληματική την ταινία του Buñuel *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος*, αλλά και το έργο του Bataille (Jay 1993: 211-62).

Εφόσον, λοιπόν, πρέπει να επαναπροσδιοριστούν τα όρια μεταξύ των τριών σφαιρών (της αισθητικής, της πολιτικής και της επιστήμης), θα πρέπει να επαναπροσδιοριστεί και το πρότυπο της καλλιτεχνικής παρέμβασης.

Στην περίοδο της δεκαετίας του '70, όταν κυριαρχούσε ο στρουκτουραλισμός, στον δυτικό μαρξισμό αντιστοιχούσε το πρότυπο της μοντερνιστικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σύμφωνα με τον Althusser και τα «Cahiers du Cinéma», τα ιδεολογικά κείμενα εγκαλούσαν τα υποκείμενα σε θέσεις που ήταν ομογενοποιημένες, ενοποιημένες και σταθερές.

Την περίοδο της μετανεωτερικότητας, οι θεωρίες του στρουκτουραλισμού εγκαταλείπονται. Αναλυτές όπως ο Laclau και η Mouffé προτείνουν μια νέα προσέγγιση, που φέρνει στο προσκήνιο το στοιχείο της πολιτικής των ταυτοτήτων.

Στην περίπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτό σημαίνει ότι η αναθεωρημένη νεωτερική προσέγγιση της μεταπολεμικής περιόδου επικρίνεται για την επιμονή της στην παντοδυναμία του δημιουργού και την προνομιακή θέση που απο-

δίδει στη διαμεσολάβηση. Η έμφαση δίνεται στην αδιαμεσολάβητη λειτουργία τού έργου τέχνης και στην ικανότητα του δημιουργού να προσεγγίσει το εγχείρημα της επιλογής ταυτοτήτων. Ο δημιουργός καλείται να λειτουργήσει ως πλοηγός στο συμβολικό εγχείρημα της διερεύνησης της ταυτότητας.

Στην εποχή της μετανεωτερικότητας, το εγχείρημα της κατασκευής ταυτοτήτων μετατοπίζεται στο πεδίο του στοχασμού για την εξισορρόπηση των διαφορετικών ρόλων και τη δυνατότητα επιλογής πολλαπλών ταυτοτήτων. Όμως, όσο διευρύνονται οι δυνατότητες της επιλογής, τόσο μεγαλώνουν και τα διακυβεύματα για το υποκείμενο (Lash και Friedman 1996: 7-9). Όπως, λοιπόν, η επιστημονική γνώση διευρύνει το πεδίο της ευθύνης για τις κοινωνικές συνέπειες των επιστημονικών ανακαλύψεων, έτσι και οι διευρυμένες δυνατότητες του αυτοκαθορισμού των υποκειμένων φορτίζουν το άτομο, καθώς το απομακρύνουν από τις οικείες συλλογικότητες. Τα διλήμματα που τίθενται, αφορούν στη στοχοθέτηση, είτε σύμφωνα με τις αφηρημένες επιταγές της χαμπερμασιανής επικοινωνιακής λογικής (Habermas 1984), είτε σύμφωνα με μια τοπική και αποκεντρωμένη λογική που υιοθετεί τα προτάγματα μιας νέας ηθικής, επικεντρωμένης στο μερικό (Lyotard 1983 και Maffesoli 1989).

Όπως η κοινωνική σκέψη διερευνά την υπόθεση ότι τα άτομα κατασκευάζουν την ταυτότητά τους με προσφυγή στα συμβολικά υλικά που τους προσφέρει το πολιτιστικό περιβάλλον, έτσι και η αισθητική σκέψη διερευνά πώς ο σκηνοθέτης καταγράφει αυτές τις διηγήσεις της κατασκευής ταυτότητας και τις αναπαριστά με αναφορά στα πολιτιστικά ευρετήρια και τη μυθοποιητική του ενόραση.

Η πρώτη φάση του έργου τού Αγγελόπουλου, η κατ' εξοχήν πολιτική του, τοποθετείται στην περίοδο 1936-1978. Οι ήρωές του λειτουργούν αφ' ενός ως φορείς δομών και αφ' ετέρου ως δραματικά πρόσωπα με αναφορές σε συγκεκριμένες τραγωδίες, όπως π.χ. στον κύκλο των Ατρειδών. Η έννοια της ετερότητας προσδιορίζεται από τον εσωτερικό διχασμό. Οι ήρωες προέρχονται από τους «αποκλεισμένους», απ' αυτούς που δεν ανήκουν στην καθεστωτική δημόσια σφαίρα. Για παράδειγμα, στο *Θίασο*, η Ηλέκτρα, ο Ορέστης και ο Αγαμέμνων ανήκουν στην Αντίσταση· αργότερα, μετά την εκτέλεση του Αγαμέμνονα, πηγαίνουν στον ΕΛΑΣ. Στην *Αναπαράσταση*, η Κλυταιμνήστρα είναι θύτης και θύμα, γιατί ναι μεν σκοτώνει τον άντρα της, αλλά, απ' την άλλη, λειτουργεί σ' ένα κλειστό περιβάλλον, όπου η γυναίκα προσδιορίζεται από τις πατριαρχικές δομές.

Σ' αυτόν τον κύκλο, οι ταυτότητες προσδιορίζονται σαφώς: κάποιοι είναι προδότες και κάποιοι αγωνιστές, κάποιοι είναι θύτες και κάποιοι είναι θύματα. Εντούτοις, η καθυστερημένη έλευση της νεωτερικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο (Κομνηνού 2000: 89-97) και η ασύμπτωτη πορεία της ενσωμάτωσης στην παγκόσμια αγορά με την καλλιτεχνική έκφραση δίνουν την ευκαιρία στον Αγγελόπουλο να διαμορφώσει, όπως παρατηρεί ο Fredric Jameson, το μοναδικό στιλ του φιλμικού ρεαλισμού. «Η ιερατική ακαμψία που χαρακτηρίζει αυτές τις ακαλαίσθητα

ντυμένες μορφές με το ακανόνιστο βάδισμα, επιδιώκει να φέρει στο προσκήνιο αυτό που δεν μπορεί ν' αναπαρασταθεί: τη συλλογικότητα» (Jameson 2000: 72).

Στον δεύτερο κύκλο των ταινιών του Αγγελόπουλου, που αρχίζει με το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και τελειώνει με το *Τοπίο στην ομίχλη*, η έννοια του ταξιδιού αποκτά κυρίαρχο ρόλο για να σηματοδοτήσει τη ρευστότητα των πολιτικών ταυτοτήτων. Ο Κατράκης ενσαρκώνει έναν πολιτικό πρόσφυγα που βιώνει το νόστο σαν μια άλλη μορφή εξορίας. Ο Mastroianni, που υποδύεται έναν παλιό «αριστερό», αλλοτριώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε εγκαταλείπει την οικογένειά του και περιπλανάται αναζητώντας μια καινούργια ταυτότητα. Εξακολουθούν, όμως, οι ήρωες να προέρχονται από το ίδιο έθνος, αν και ο σκηνοθέτης κατευθύνει πια την προβληματική του από τη διερεύνηση των ιστορικών συγκρούσεων στη διερεύνηση των διλημμάτων της νεωτερικότητας, όπως αυτά διαθλώνται από την αστική συνείδηση.

Στον τρίτο κύκλο του έργου του Αγγελόπουλου, που εκφράζεται από την «Τριλογία των Συνόρων», η έννοια της ετερότητας μετατοπίζεται από την αναπαράσταση των διωκόμενων «αριστερών» και των πολιτικών προσφύγων στους ξένους, στους οικονομικούς μετανάστες και τους κατοίκους του ευρύτερου βαλκανικού χώρου.

Στην περίοδο 1938-1974, η καθυστερημένη έλευση της νεωτερικότητας επηρεάζει τόσο το εγχείρημα της κατασκευής των ταυτοτήτων όσο και την αναπαράστασή του. Στην Ελλάδα, η εν πολλοίς προνεωτερική συγκρότηση της ταυτότητας μέσα στα πλαίσια της οικογένειας και των τοπικών κοινοτήτων διαπερνάται από τις νεωτερικές τομές που σφραγίζονται από το διχασμό και τον Εμφύλιο. Ουσιαστικά, η μεταπολίτευση συμπυκνώνει την εκτύλιξη τόσο νεωτερικών όσο και μετανεωτερικών διεργασιών. Η ενοποίηση της δημόσιας σφαίρας επιτρέπει την επικέντρωση του στοχασμού στην εξισορρόπηση πολλαπλών αιτημάτων που απορρέουν από την ανάγκη για την υπόδυση πολλαπλών ρόλων (κοσμοπολίτης, τοπικιστής, «αριστερός», εθνικιστής). Παράλληλα, το πέρασμα στη μεταψυχροπολεμική εποχή διευρύνει τις επιλογές και τα διακυβεύματα στην κατασκευή των ταυτοτήτων.

Η ρευστότητα των κοινωνικών ταυτοτήτων που χαρακτηρίζει την περίοδο της μεταπολίτευσης, γίνεται το κατ' εξοχήν όχημα για τον Αγγελόπουλο, προκειμένου να διερευνήσει τη συγκρότηση της ετερότητας στον ελληνικό χώρο. Ο σκηνοθέτης περνά από την καταγραφή και τη μαρτυρία σε μια πιο ενεργό συμμετοχή, ιδιαίτερα στην τελευταία του ταινία, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*.

Το μετέωρο βήμα του πελαργού συνδυάζει στοιχεία τόσο του μύθου όσο και της καινούργιας πραγματικότητας της ογκούμενης μετανάστευσης στην Ελλάδα, για να καταγράψει το νέο κοινωνικό τοπίο. Το στοιχείο της διακινδύνευσης, όπως εκφράζεται από τους δύο ήρωες (τον πολιτικό που ενσαρκώνει ο Mastroianni, και τον νεαρό δημοσιογράφο), αντί για όχημα προσαρμογής, παίρνει το χαρακτήρα της πρόκλησης. Ο πολιτικός βιώνει τις μετατοπίσεις του στη δημόσια σφαίρα, σαν μια συνολική ρήξη με το παρελθόν. Ταυτίζεται με τους *διάκριτους*, τους απόκληρους, κόβει κάθε δεσμό

με το άνετο περιβάλλον του και ανακτά την εσωτερική του γαλήνη. Σ' αυτή την αναζήτηση, τον ακολουθεί ο δημοσιογράφος σαν νέος Τηλέμαχος (Horton 1997). Ξεκινά από καθαρά χρησμοθηρικούς στόχους. Ο κοινωνικός αποκλεισμός αποτελεί γι' αυτόν ένα πεδίο για την παραγωγή ενός τηλεοπτικού θεάματος. Καταλήγει, όμως, στο να αμφισβητήσει τις παλιές του πρακτικές μέσα απ' την παράξενη έλξη για τη θετή κόρη του πολιτικού, που κορυφώνεται σ' έναν ακόμα λευκό γάμο. Εδώ, ο δημοσιογράφος παίρνει τη θέση του γαμπρού, του νεαρού ξένου που δεν μπορεί να περάσει τα σύνορα και βιώνει τον πόνο τής ματαιωμένης συνεύρεσης.

Η επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, γυρίστηκε το 1995, αφού ο Αγγελόπουλος είχε γίνει στόχος του μητροπολίτη Καντιώτη, ο οποίος τον είχε χαρακτηρίσει «σκοτεινό πρόσωπο» και τον κατηγορούσε «ότι ασυνείδητα γίνεται όργανο των Σκοπίων και της ΕΟΚ», ενώ, ταυτόχρονα, έκρουε τον κώδωνα του κινδύνου, ότι με τη δράση του ενθάρρυνε την κάθοδο των Σκοπιανών («Ελευθεροτυπία», 2.12.1990). Λίγες μέρες αργότερα, προκλήθηκε η σύγκρουση μεταξύ των οπαδών του Καντιώτη και των θεατών του κινηματογράφου «Ελληνίς» που είχαν πάει να παρακολουθήσουν το *Μετέωρο βήμα* και να συζητήσουν με το σκηνοθέτη («Ελευθεροτυπία» 17.12.1990) (Βαμβακάς 2000). Αυτά τα γεγονότα μετουσιώθηκαν στην ταινία, που ουσιαστικά κινείται σε δύο άξονες: στην αναζήτηση του παρθένου βλέμματος και στην εξιστόρηση του νόστου του Οδυσσέα (Horton 1997). Η αναζήτηση για το παρθένο βλέμμα αποτελεί ένα κατ' εξοχήν νεωτερικό εγχείρημα (π.χ. Αϊζενστάιν, Buñuel). Στην ταινία, παίρνει τη μορφή της αναζήτησης της πρώτης ταινίας που γύρισαν οι Αδελφοί Μανάκη, το πρώτο βλέμμα ενός κινηματογραφιστή στα Βαλκάνια. Ο δεύτερος άξονας αφορά στην επιθυμία και τη ματαίωση του νόστου του Οδυσσέα. Η πρώτη ματαίωση του νόστου τοποθετείται στην αρχή της ταινίας και αναφέρεται στη μετανάστευση του ήρωα στην Αμερική, όταν εγκαταλείπει για πρώτη φορά την Πηνελόπη. Ο νόστος επιχειρείται σε δύο συναντήσεις. Η πρώτη λαμβάνει χώρα σε παρελθόντα χρόνο, όταν ο ήρωας ενσαρκώνει έναν από τους Αδελφούς Μανάκη και περιπλανάται σε μια πολεμική ζώνη όπου συναντά και, συγχρόνως, εγκαταλείπει μια γυναικεία φιγούρα. Η δεύτερη γίνεται στο παρόν, στο Σαράγεβο, όπου ο ήρωας συναντά την ιδανική σύντροφο, Πηνελόπη, Ναυσικά, και τη χάνει, σκοτωμένη από τη σφαίρα ενός ελεύθερου σκοπευτή.

Στην ταινία αυτή, το πέρασμα από το νεωτερικό στο μετανεωτερικό εγχείρημα της συγκρότησης της ταυτότητας λειτουργεί αντιφατικά. Ο Α. πιστεύει ότι λειτούργησε έχοντας επιλογές και πετυχαίνοντας στο να μετέρχεται διαφορετικούς ρόλους: από τον έλληνα φαντάρο των κλειστών οριζόντων της μετεμφυλιακής Ελλάδας, στον κοσμοπολίτη σκηνοθέτη με έδρα την Αμερική· από τον πιστό αγαπημένο, στον άστατο εραστή. Όμως, το παιχνίδι των μετατοπίσεων αποδεικνύεται έωλο. Οι επιλογές και οι αλλαγές είναι εξίσου μάταιες με το νόστο του Οδυσσέα. «Όπως οι ήρωες όλων των πραγματικών μυθιστορημάτων, έτσι και ο Οδυσσέας

θα χάσει τον εαυτό του για να τον ξανακερδίσει. Θύμα είναι κι ο Οδυσσέας, ο εαυτός που συνεχώς επιβάλλει αυτοκυριαρχία και αφήνει να του ξεφύγει η ζωή, την οποία μόνον ως περιπλάνηση θυμάται πια» (Horkheimer και Adorno 1999:48, 106). Υπ' αυτή την έννοια, ο Α. είναι ένας σύγχρονος ήρωας που θρηνεί για τη χαμένη συλλογικότητα και το νόστο που έχει ουσιαστικά ματαιωθεί μέσα στις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης.

Ο ήρωας αποδέχεται τις προκλήσεις και τους κινδύνους στα Βαλκάνια του τέλους του 20ού αιώνα, αλλά ο νόστος του ματαιώνεται. Η αποδοχή της περιπέτειας δεν οδηγεί στη λύτρωση. Άλλωστε, όπως και στις ταινίες του Visconti, το έργο διαπνέεται από την αίσθηση του χαμένου χρόνου. Ο χρόνος λειτουργούσε ενάντια στους Αδελφούς Μανάκη, όπως λειτούργησε ενάντια και στις προσπάθειες του Α. να παλιννοστήσει: την πρώτη φορά, γιατί ο ίδιος διάλεξε να εγκαταλείψει τη μετεμφυλιακή Ελλάδα για την Αμερική· τη δεύτερη, γιατί ο πόλεμος στα Βαλκάνια τού στέρησε την αγαπημένη. Όμως, αυτή η αίσθηση του χαμένου χρόνου ολοκληρώνει την ταινία, καθώς προσφέρει την αίσθηση της ενότητας στην τέχνη και της επανάκτησης του χρόνου (μοτίβο της παγίδευσης του ήρωα από την πορεία της Ιστορίας).

Στην τελευταία του ταινία, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, ο Αγγελόπουλος επιλέγει έναν σύγχρονο ήρωα για να πραγματευτεί την τραγωδία του κοινωνικού αποκλεισμού. Μέσα από την ιστορία ενός συγγραφέα που ετοιμάζεται να μπει στο νοσοκομείο, πάσχοντας από μια ανίατη ασθένεια, έχουμε την καταγραφή του φαινομένου της εκμετάλλευσης της παιδικής εργασίας. Ο ήρωας, από την πρώτη στιγμή, δεν καταγράφει απλώς, αλλά συμμετέχει. Την πρώτη φορά που συναντά το μικρό παιδί που του καθαρίζει τα τζάμια, το σώζει από μια επιδρομή της αστυνομίας καλώντας το να μπει στο αμάξι του. Στη δεύτερη συνάντηση, ο μικρός έχει πέσει ήδη θύμα απαγωγέων που τον προορίζουν για πούλημα σ' αυτούς που ζητούν παιδί για υιοθεσία. Και σ' αυτή την περίπτωση ο συγγραφέας απελευθερώνει το παιδί, πληρώνοντας τα λύτρα. Στη συνέχεια, προσπαθεί να βοηθήσει το παιδί να ξαναγυρίσει στο χωριό του, στην Αλβανία. Το παιδί, δε δέχεται και ξαναγυρίζει μαζί με τον άρρωστο συγγραφέα στην πόλη. Το δώρο που του κάνει ο συγγραφέας επιστρέφει σαν αντίδωρο, καθώς ο ήρωας ξαναβρίσκει την έμπνευση να ξαναπροσεγγίσει τον Σολωμό, ο οποίος αποτελούσε και την τελευταία συγγραφική του προσπάθεια. Μαζί με το παιδί συναντούν τον ποιητή, στη δική του περιπλάνηση, στη δική του αναζήτηση για καινούργιες λέξεις. Ο Αγγελόπουλος έχει ξεφύγει απ' την καταγραφή στη συμμετοχή, απ' το βλέμμα στη χειρονομία.

Σε ό,τι αφορά στην πραγμάτευση της πολιτικής των ταυτοτήτων, ο Αλέξανδρος ακολούθησε την τυπική πορεία του μεταμοντέρνου κοσμοπολίτη διανοουμένου. Ταξίδια, απουσίες, οιονεί απών, ακόμα κι από τη γυναίκα που αγαπούσε. Όμως, όλες αυτές οι περιπλανήσεις του, αντί να λειτουργήσουν εμπλουτίζοντας τη ζωή του με περισσότερες επιλογές, τον κάνουν να νοσταλγεί τη χαμένη οικειότητα και τις ρίζες του. «Γιατί, μητέρα; Γιατί δεν ήρθε τίποτα όπως το περιμέναμε;

Γιατί πρέπει να σαπίζουμε αβοήθητοι ανάμεσα στον πόνο και στην επιθυμία; Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα ήταν όταν ακόμη μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... τη δική μου γλώσσα... όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω χαμένες λέξεις από τη σιωπή; Γιατί τότε μόνο ξανάκουγα την ηχώ των βημάτων μου στο σπίτι μου;» (Αγγελόπουλος '98: 76).

Το στοιχείο της μετάβασης από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερικότητα σημειώνει μια μορφική οπισθοδρόμηση στο έργο του Αγγελόπουλου (Jameson 2000). Ωστόσο, αυτή, όμως, η στροφή από τις οικείες συλλογικότητες που χαρακτήριζαν την ελληνική κοινωνία την περίοδο 1939-1978, στην περίοδο όπου κυριαρχεί το αίτημα της πολιτικής των ταυτοτήτων, υπογραμμίζει και την κριτική στάση του Αγγελόπουλου απέναντι στην αισιοδοξία των διανοητών της μετανεωτερικότητας.

Οι ήρωες του Αγγελόπουλου ανακαλύπτουν τα όρια της πολιτικής των ταυτοτήτων και το έωλο των επιλογών τους· τόσο στην περίπτωση που οι πολλαπλές ταυτότητες επιβλήθηκαν από την ιστορική συγκυρία (Μάνος Κατράκης στα *Κύθηρα*), όσο και στην περίπτωση που ήταν αντικείμενο ελεύθερης επιλογής (Harvey Keitel στο *Βλέμμα*, Marcello Mastroianni στο *Μετέωρο βήμα*). Ο Mastroianni εγκαταλείπει την άνετη ζωή του και τη θέση του στη Βουλή, όχι από μια παιγνιώδη διάθεση, αλλά από απελπισία. Το ίδιο κι ο Αλέξανδρος: όταν συνειδητοποιεί τη ματαιότητα της κοσμοπολίτικης ζωής του, στρέφεται προς το τοπικό κι ανακαλύπτει μια νέα αλληλεγγύη, καθώς υποδύεται τον «πατέρα» του μικρού μετανάστη. Ουσιαστικά, παρά το γεγονός ότι οι ήρωες του Αγγελόπουλου στέκονται με ορθάνοιχτα τα μάτια μπροστά στην παγκοσμιοποίηση, δεν παύουν να θρηνούν τη χαμένη αλληλεγγύη και συλλογικότητα.

Βιβλιογραφία

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θ., *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, σενάριο, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

ΒΑΜΒΑΚΑΣ Β., *Η συγκρότηση της ετερότητας από τη δημόσια σφαίρα κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2000.

BECK U., «Society of risk», «LSE Magazine», Λονδίνο 1997.

HABERMAS J., *Theory of Communicative Action*, Polity, Κέμπριτζ 1984.

HARRISON C. και WOOD P., *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Οξφόρδη 1999.

HORKHEIMER και ADORNO T., *The Dialectics of Enlightenment*, Verso, Λονδίνο 1999.

HORTON A., *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton Univ. Press, Πρίνστον 1997.

JAMESON F., «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Εκδόσεις Καστανιώτη – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2001.

LAISH S. και FRIEDMAN J., «Introduction: subjectivity and Modernity's Other», στο LAISH και FRIDMAN J., επ. *Modernity and Identity*, Blackwell, Οξφόρδη 1996.

MAFFESOLI M., Éthique esthétique, Klinckcieck, Παρίσι 1989.

Ο μελισσοκόμος.
Η αποξένωση, αλλά και η αδυναμία του Σπύρου να συμφιλιωθεί με μια γενιά χωρίς Ιστορία, θα τον αναγκάσουν σε μια επιστροφή στον οριστικό τόπο.

Η αναζήτηση της ουτοπίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

του Νίκου Κολοβού*

Ο κινηματογράφος ως σύνολο ταινιών αποτελεί ένα ουτοπικό σώμα. Καθεμία απ' αυτές τις ταινίες είναι μια επιμέρους ουτοπική αποικία· όλες μαζί, ένας πλανήτης κόσμος της ουτοπίας. Το αρνητικό κινηματογραφικό φιλμ δεν αποτελεί τόπο μόνιμης εγκατάστασης των περιεχομένων της ταινίας. Δεν υποκαθιστά τα περιβάλλοντα, τους ανθρώπους, τους λόγους, τα δρώμενα, τους ήχους· ούτε τα αντιγράφει αυτούσια, προκειμένου να εκτεθούν σε μια προβολή. Το φιλμ παραμένει μια διαφανής, αδρανής ύλη, στην οποία αποτυπώνονται –με την παρέμβαση του φωτός και τη συνεργία των χημικών του ιδιοτήτων– φωτοσκιάσεις, ίχνη, είδωλα μιας επινοημένης απ' τους δημιουργούς κάθε ταινίας ουτοπικής πραγματικότητας. Το φιλμ δεν είναι τόπος, αλλά ένα πολύπτυχο κάτοπτρο φαντασμάτων, μια πολλαπλή σειρά ανοιγμάτων για τη διέλευση ονειρικών, άυλων, φαντασιακών στοιχείων. Με την προβολή του, το φιλμ δε στερεοποιείται και πάλι σ' έναν τόπο. Η πράξη αυτή αποδεικνύει απλώς την ουτοπικότητα της ταινίας.

Η ουτοπία στον κινηματογράφο αναφέρεται κυρίως στα περιεχόμενα. Η φιλμική μυθοπλασία είναι ένας παράδεισος της κινηματογραφικής ουτοπίας. Τα σημαίνοντα στοιχεία των ταινιών, όμως, συμμετέχουν στη δημιουργία της. Η φιλμική γλώσσα (ή το λεκτικό) και το στιλ αποτελούν ενεργούς παράγοντες στην παραγω-

* Συγγραφέας, κριτικός κινηματογράφου, Ελλάδα.

γή αυτής της ουτοπίας· το ίδιο και η τεχνολογία που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί μιας ταινίας. Μ' άλλα λόγια, την ουτοπία δεν επικαλούνται μόνο η πλοκή, το στόρι, τα δρώμενα μιας διήγησης, αλλά τη διευκολύνουν ή τη διαπλάθουν και οι τρόποι έκφρασης που οι δημιουργοί επιλέγουν. Ερευνώντας την ουτοπία στο σύνολο του έργου ενός δημιουργού του κινηματογράφου, αναζητούμε κάτι που υπάρχει ήδη· κάτι που δεν ανακαλύπτεται για πρώτη φορά, αλλά είναι δεδομένο απ' την ίδια την ουτοπική φύση του κινηματογράφου, ενώ ένα συστατικό στοιχείο της ουτοπίας είναι η αναζήτηση και η ανεύρεσή της.

Το έργο του ερευνητή σ' αυτό το γοητευτικό εγχείρημα είναι η ιδιοτυπία, η ιδιορρυθμία και η ιδιαιτερότητα των ουτοπικών μορφών. Το αγγελοπουλικό έργο υπάρχει ως ένα σύνολο ουτοπιών, αφού κάθε μέρος του (ταινία), σύμφωνα με τα παραπάνω, έχει μια ουτοπική όψη ή διάσταση. Το ιδιάζον, όμως, σ' αυτό είναι ότι ο ίδιος ο δημιουργός του αναζητεί και βρίσκει –από φιλμικό κείμενο σε φιλμικό κείμενο– μιαν άλλη ουτοπία, διαβαίνοντας πιο πέρα απ' την κινηματογραφική. Οι αναζητήσεις αυτές και οι αντίστοιχες ανευρέσεις έχουν ονόματα τρία.

Η μία είναι η «Ηττημένη Ουτοπία», που συνδέεται με το *Θίασο*, τους *Κυνηγούς*, τον *Μεγαλέξαντρο*, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Η δεύτερη είναι η «Θανάσιμη Ουτοπία», που αναφέρεται στην *Αναπαράσταση* και στο *Μελισσοκόμο*. Η τρίτη είναι η «Μελλοντική Ουτοπία», που περιέχεται στο *Τοπίο στην ομίχλη*, στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*. Στις *Μέρες του '36*, η ουτοπία ήταν αδύνατον να εισχωρήσει, γιατί λόγος, εικόνα, περιεχόμενα ήταν περίκλειστα και διπλοκλειδωμένα.

Η «Ηττημένη Ουτοπία»

Ένας θεατρικός θίασος αποτελεί κατ' εξοχήν μια ομάδα που ταξιδεύει συνέχεια και ονειρεύεται: την προηγούμενη και την επόμενη παράστασή της· τους σταθμούς της και τις διαδρομές της μέχρι εκεί· την τελική παράσταση που θα καταστήσει ανεδαφική την επανάληψη, γιατί θα έχει ταυτιστεί με την τελειότητα· το ιδανικό κοινό που θ' αφομοιώσει το παιζόμενο έργο σε τέτοιο σημείο, ώστε να μπορεί να το παίξει μόνο του, οπότε δε θα 'χει λόγο ύπαρξης ο θίασος· τις ιστορικές στιγμές και τις χρονικές συγκυρίες όπου θίασος, έργο, περιστατικά, άνθρωποι, όλοι θα ενοποιηθούν – θέατρο και πραγματικότητα, ένα.

Ο *θίασος* του Αγγελόπουλου πέρασε απ' όλα αυτά τα στάδια αναμονών, απογοητεύσεων και προσδοκιών ώσπου να διασχίσει μια τριακονταετία ελληνικής Ιστορίας· παίζοντας σ' αυτή τη διαδρομή το ίδιο έργο, την *Γκόλφω* του Περεσιάδη, χωρίς να λήξει ποτέ η παράσταση, ούτε να θυμούνται οι ηθοποιοί πότε άρχισε. Σαν να μην έφτανε αυτή η μαγική σύγχυση, οι ηθοποιοί νόμισαν κάποιες στιγ-

μές ότι έπαιζαν ένα άλλο έργο: τον ιστορικό μύθο των Ατρειδών. Σ' αυτές τις χρονικές στιγμές συνειδητοποιούσαν φευγαλέα ότι όλη τους η προσπάθεια ήταν να δουν με τα μάτια τους την ήττα της αδύνατης επανάστασης· αυτής που άρχισε στον ελληνικό μεσοπόλεμο, δοκιμάστηκε στον Εμφύλιο και περιέπεσε σε οδύνη και άπνοια με την άνοδο της Δεξιάς στην εξουσία, και τους ρεβανσιστές «νικητές» να κορυβαντιούν ασταμάτητα επί χρόνια δέκα περίπου. Ένας θίασος έγινε ένας λαός – και αντίστροφα. Έφτασε στα πρόθυρα της διάλυσης, αλλά όχι και στα όρια της ουτοπίας· γιατί θεματοφύλακάς της είχε ταχθεί –από άγνωστη εξουσία– ο Ποιητής. Αυτό σημαίνει η ανάγνωση των φλεγόμενων και πικρών στίχων απ' τη θαμμένη συλλογή του Μιχάλη Κατσαρού *Κατά Σαδδουκαίων*.

Ο Ποιητής επικαλείται σαν μάντης την ουτοπία της αδύνατης και χαμένης επανάστασης, την οποία αρνείται να αποκαλέσει «Ηττημένη».

«Όταν ακούω κάποτε στα βέβαια αυτιά μου
ήχους παράξενους ψίθυρους μακρινούς
όταν ακούω σάλπιγγες και θούρια
λόγους ατέλειωτους ύμνους και κρότους
όταν ακούω να μιλούν για την ελευθερία
για νόμους ευαγγέλια για μια ζωή με τάξη
[...]
εγώ πάντα σωπαίνω.
Μα κάποτε
[...]
θ' ανοίξω το στόμα μου
θα γεμίσουν οι κήποι με καταρράχτες
στις ίδιες βρόμικες αυλές τα οπλοστάσια
οι νέοι έξαλλοι θ' ακολουθούν με στίχους χωρίς ύμνους
ούτε υποταγή στην τρομερή εξουσία.»

Ο θίασος είναι ένα έπος της «Ηττημένης Ουτοπίας», με τη διαφορά ότι δε φτάνει ποτέ στον τελευταίο σταθμό του, στην τελευταία παράστασή του, στον τελευταίο θάνατο. Ορθά, γιατί η ουτοπία δε θανατώνεται, ούτε ανασταίνεται· γιατί διαμένει συνεχώς στο μέλλον της. Ο θίασος συνεχίζει τις περιοδείες, ξεκινώντας απ' το Α(λφα), την Α(ρχή), το Α(ίγιο).

Ο *Μεγαλέξαντρος* είναι ο ίδιος μια επική μορφή, και η ταινία που αφηγείται την περιπέτειά του στα βουνά της Βόρειας Ελλάδας, ένα έπος της «Ηττημένης Ουτοπίας». Ο ήρωας δεν πεθαίνει για να σαπίσει και να σκουληκιάσει στο χώμα· κατασπαράζεται σαν θεός· επιβιώνει σαν ψυχή ολόγυρα στο χωριό και τους συντρόφους που θέλησε να καταστήσει μετόχους των κανόνων και των ονείρων τής

ουτοπίας του – εις μάτην, γιατί τα λάθη είναι ανθρώπινα κι ο αγρός αδύνατος για να δεχτεί τους σπόρους της διδασκαλίας. Φαίνεται πως η ουτοπία δε διδάσκεται· κατακτάται βαθμιαία με τη μαχόμενη ημέρα και την αναζήτηση. Ωστόσο, ούτε εδώ η ήττα αναγνωρίστηκε. Μόλις ξημέρωσε και ησύχασαν τα μονοπάτια, ο μικρός Αλέξανδρος, το παιδί της ουτοπίας, κατέβηκε στις πόλεις.

Οι κυνηγοί είναι η φιλμική επιστροφή της «Ηττημένης Ουτοπίας»· ντυμένης με τα λιγνά σώματα και τα καπνισμένα ρούχα των αγωνιστών του βουνού· απειλητικής σαν εφιάλτης και ξύπνιας σαν τραυματισμένη μνήμη. Το παγωμένο από χρόνια δέκα και πλέον σώμα του αντάρτη του Εμφυλίου, κανείς δεν ξέρει αν θ' αναστηθεί, αν θα βρυχηθεί, αν θα σωπάσει, αν θα κοιμηθεί μέχρι Δευτέρας Παρουσίας των Επαναστάσεων – που είναι κι αυτή μια ουτοπία. Οι κυνηγοί, πάντως, εξαντλημένοι και άφωνοι, τον μεταφέρουν εκεί όπου τον βρήκαν· φοβούμενοι την ιεροσυλία και την εκδίκησή του καθ' ύπνους· ίσως για να βρει ευκολότερα τον ουτοπικό δρόμο του όταν σηκωθεί μια μέρα ή μια νύχτα.

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* είναι κι αυτό αδύνατον, γιατί μένει απροσδιόριστο και στηρίζεται σε μια παλινδρόμηση. Είναι ουτοπικό, γιατί αναφέρεται σ' έναν φανταστικό πίνακα του Watteau και όχι στα Κύθηρα της ελληνικής Επτανήσου. Ποιος και γιατί να ταξιδέψει μέσα σ' έναν πίνακα; Ο Σπύρος γυρίζει στην πατρίδα γιατί κουράστηκε να περιμένει και να την κουβαλάει μέσα του· χωρίς να πιστεύει ότι ο γυρισμός του ήταν αδύνατος ή οριστικός· γιατί η «πατρίδα» –χωροφύλακες, οριοφύλακες, νεκροί σύντροφοι, παιδιά, το χωριό με το λουλακί σπίτι, η μεγάλη παράλια πόλη με το βουητό της– δεν τον ήθελε, κι ούτε τον αναγνώρισε· γιατί η «πατρίδα» άλλαξε από «εδώ κάτω», από τόπος σε ου-τόπος, σε μια σχεδία που βγάζει στα ανοιχτά, μακριά, σε μια «εκεί-θάλασσα»· γιατί η «πατρίδα» δεν έμοιαζε με Ιθάκη, αλλά με σταθμό μεταγωγής στο αλλού. Ο Σπύρος είναι περαστικός, επισκέπτης, πολιτικός πρόσφυγας.

«Θέλετε να φύγετε με τη θέλησή σας;» τον ρωτάει ο καπετάνιος του φιλανδικού πλοίου.

«Δεν ξέρω τίποτα... Δεν είδα τίποτε... Αρνούμαι την κατηγορία.»

Προτίμησε να ταξιδέψει στη θάλασσα· για οπουδήποτε και πουθενά· σ' έναν ουτοπικό προορισμό, αυτόν που τον παρακινούσε κατά τον καιρό των ιδεολογικών και ένοπλων αγώνων, κατά την περίοδο της αναμονής στην ξένη γη –Τασκένδη, Ουγγαρία, Βουκουρέστι–, τον τόπο που περίμενε να βρει στην Ελλάδα κι ένιωσε βαθιά απογοήτευση. Τίποτα απ' αυτά. Μόνο προς τα Κύθηρα είναι δυνατόν το ταξίδι. «Δεν μπορώ να κάνω το ταξίδι σας – είμαι επισκέπτης» λέει ο ίδιος ο σκηνοθέτης σ' ένα του ποίημα, έτος 1982, «...ξεχάστε με στη θάλασσα.» Η πιθανότητα να φτάσει στα Κύθηρα, είναι μεγαλύτερη απ' το να περιμένει την έγκριση κάποιας Αρχής για να πάρει άδεια διαμονής στην –άγνωστη πια– πατρίδα. Ο Σπύρος είναι ένας κατάκοπος, ένας εξαντλημένος ταξιδιώτης της ουτοπίας. Δεν περνάει

καν απ' τη σκέψη του ότι είναι το φάντασμα μιας ταινίας, ότι έχει φτάσει κιόλας σε μια φιλμική ουτοπία, οπότε το ταξίδι του περιττεύει.

Η «Θανάσιμη Ουτοπία»

Στην *Αναπαράσταση*, ο Κώστας Γούσης είναι εξωτερικός μετανάστης· ένας εκούσιος πρόσφυγας, διωγμένος απ' την ερημιά και τη φτώχεια του τόπου του. Έστησε με τη φαντασία του μιαν αναγκαστική ουτοπία· έναν τόπο ανεκτικής υποδοχής και γρήγορου πλουτισμού. Το θαύμα, όμως, είναι πλέον δυσεύρετο. Η νοσταλγία είναι κοντύτερα και μοιάζει πιο απαιτητική, άπληστη. Ο γυρισμός ακολουθεί την ανάγκη. Η πατρίδα μετατρέπεται πια σε μιαν άκρη της Ουτοπίας, ενώ η χώρα της φιλοξενίας είναι κάτι σαν γη εξορίας μετά από χρόνια αδιάκοπης και ρυθμισμένης δουλείας. Η πέτρα, η αυλή με τα κηπευτικά, τα παιδιά που «πηλαλούν» και παίζουν, η γυναίκα, σώμα και ψυχή που κοντεύουν να σβήσουν στη λήθη, οι συντοπίτες που μετρούν αργά τις εποχές, «το νόστιμον ήμαρ» – όλα αυτά κάνουν γλυκιά την επιστροφή. Ο ταξιδιώτης της επιστροφής, όμως, είναι πια ξένος, σχεδόν άγνωστος και προπαντός ανεπιθύμητος. Η δολοφονία του απ' τη γυναίκα του και τον εραστή της έρχεται σαν ποινή που επιβάλλουν οι κανόνες της ζωής τής ουτοπίας και όχι οι άνθρωποι. Δεν μπορείς να ζήσεις τόσα χρόνια μακριά με τη νοσταλγία. Όταν ευτυχήσεις να έρθεις, πρέπει να τιμωρηθείς γιατί άργησες πολύ. Πώς να το σκεφτεί και πού να το περιμένει ο Κώστας Γούσης απ' την αρχαία Τυμφαία ότι οι ουτοπίες εκδικούνται όταν νομίζεις ότι τις βρήκες, και σε στέλνουν στην έσχατη συνοριακή τους αποικία που λέγεται θάνατος;

Στο *Μελισσοκόμο*, ο Σπύρος είναι έτοιμος, κάθε φορά που έρχεται ο χρόνος, να πάρει τους δρόμους των λουλουδιών· να εγκαταστήσει τις κυψέλες των μελισσών του και να περιμένει τον επόμενο σταθμό. Είναι δέσμιος των αναχωρήσεων και των αποχαιρετισμών. Φεύγει αφήνοντας πίσω του γυναίκα, παιδιά, ένα σπίτι γεμάτο συγκινήσεις και ενθυμήσεις, φίλους, μαθητές, αγαπημένες συνήθειες. Φεύγει με πρόσχημα τη μελισσοκομία, την περιπέτεια των μελισσών και του μελιού, αλλά χωρίς στέρεες δικαιολογίες και εξηγήσεις. Δεν τον χωρούν ούτε ο γνωστός τόπος, ούτε ο οικείος χρόνος. Αισθάνεται ότι βρίσκεται στα πρόθυρα μιας οριστικής φυγής. Χαιρετά με σιωπηλή απελπισία τους πάντες και τα πάντα: ανθρώπους, κτίσματα, παλιά στέκια, συνταξιδιώτες και προπάντων τον έρωτα του σώματος, την αγωνιώδη τρυφερότητα. Όλα τον έλκουν και τον οδηγούν προς την άκρη τού ταξιδιού, ακόμα κι οι φίλοι των κοινωνικών αγώνων και οι αναμνήσεις απ' όσους συστρατεύτηκαν με νεαρό ενθουσιασμό.

«Εδώ, σ' αυτή την πόλη, πιστέψαμε πως μπορούσε ν' αλλάξει ο κόσμος – έτσι δεν είναι;»

Έτσι ήταν το όνειρο της ουτοπίας, αλλά έτσι δεν έγινε. Ο Σπύρος τα διαισθανόταν όλα αυτά. Έβλεπε ότι οι λογαριασμοί με την Ιστορία έμεναν απλήρωτοι· όπως έμενε μακριά και η μεγάλη ουτοπία. Δεν ήταν δύσκολο πια ν' αποφασίσει τον τελευταίο του αποχαιρετισμό. Απ' τη ζωή ώς το θάνατο, ένα βήμα. Ο εκούσιος θάνατος είναι η κοντινότερη ουτοπία.

Η «Μελλοντική Ουτοπία»

Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, δύο παιδιά ξεκινούν για να διασχίσουν ένα τοπίο της ομίχλης. Αναζητούν μια πατρίδα της ουτοπίας κι έναν Πατέρα, Θεό, Προστάτη, Αφέντη κάτοικό της. Οι τόποι απ' όπου περνούν, οι άνθρωποι που συναντούν, είναι καρικατούρες, διάβολοι, φαντάσματα, κάποιοι σταλμένοι απ' το άγνωστο παρελθόν, εμπόδια στην πορεία των μικρών ουτοπιστών. Η Βούλα και ο Αλέξανδρος αρνούνται να πιστέψουν ότι η Γη της Επαγγελίας που βλέπουν στον ύπνο τους ή ψάχνουν με τα μάτια τους ξύπνια, μπορεί να μοιάζει με τη μιζέρια και την αθλιότητα που διαβαίνουν. Είναι φυγάδες της νύχτας και διαισθάνονται πως ο προορισμός τους θα είναι σαν ένα απερίγραπτο ξύπνημα. Τ' αφήνουν όλα πίσω. Περνούν τα σύνορα της πατρίδας: ένα ποτάμι και το σκοτάδι.

«Πέρα απ' το ποτάμι είναι η Γερμανία» λέει η Βούλα. Περνούν στην απέναντι όχθη. Κάθονται στην ξένη και ασχημάτιστη γη.

«Να σου πω το παραμύθι;» ρωτάει ξανά τον Αλέξανδρο. Κοιμούνται για να μπορέσουν ν' ακούσουν καθαρότερα την ατέρμονη αφήγηση. Οι ταξιδιώτες τής ουτοπίας ξυπνούν μαγεμένοι και ξαφνιασμένοι. Ονομάζουν το τοπίο όπου ανοίγει η μέρα, Γερμανία.

«Μη φοβάσαι» λέει ο Αλέξανδρος. «Θα σου πω το παραμύθι... Στην αρχή ήτανε το χάος... κι έπειτα έγινε φως ... και χωρίστηκε το φως από το σκοτάδι...»

Η ουτοπία είναι μια νέα γη που βγαίνει απ' την ομίχλη· ένα δέντρο μεγάλο τής γνώσης και της αιώνιας φιλίας. Και τα παιδιά είναι ένας μικρός Αδάμ και μια Εύα που ορίστηκε να το κατοικούν. Η ουτοπία είναι ένα περιζήτητο και νοσταλγικό χάος, απ' όπου θα πάρουν σχήμα και φως και ζωή τα πάντα, και κανένας Πατέρας δε θα 'ρθει προς συνάντησή τους. Τα παιδιά θα τα πλάσουν όλα από την αρχή, για να 'ναι καλά. Στο *Τοπίο στην ομίχλη* ανατέλλει η πρώτη ημέρα της ουτοπικής δημιουργίας. Όλα μπορεί να γίνουν: φυτά και ζώα και πολίτες και ευτυχία και δημιουργία, και οι άνθρωποι να βασιλέψουν ανάμεσά τους. Είναι αδύνατον εμείς, οι θεατές, να μην τα πιστέψουμε, τουλάχιστον στο βαθμό που αμφιβάλλουμε γι' αυτά.

Πώς γίνεται μια αιωνιότητα να μοιάζει και σαν μια μέρα; Αυτό το αίνιγμα διαπλέει την ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*· στην από εδώ όχθη του Αχέροντα ή, καλύτερα, στην νότια ακρογιαλιά της Αχερουσίας Θάλασσας· εκεί οπωσδήποτε·

όταν το προμήνυμα ενός θανάτου μας τείνει επιτακτικά να επιβεβαιωθεί, η Ιστορία έχει πάψει να μιλά έναρθρα, ο έρωτας σιώπησε και δεν ακολουθεί ούτε την ανάγκη ούτε την επιθυμία μας, όταν ο θεός μας έχει χαθεί στο βαθύ δάσος της μνήμης· όταν ένα αιώνιο παιδί έρχεται σαν άγγελος για να εξαγγείλει ότι μέσα στο φέγγισμα της απόγνωσης μπορεί να δειλιάσει ο θάνατος, η ζωή να προσθέσει τη μία μέρα της ως αμύθητη Αιωνιότητα κι όλοι να πιστέψουν προς στιγμή σε Ανάσταση και Θαύμα, στην Ομορφιά μιας νεογέννητης συνέχειας· όλοι να ορκιστούν και να γίνουν παιδιά μιας ακοίμητης ουτοπίας.

Επιμύθιο

Η αναζήτηση της ουτοπίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου εμφανίζει δύο τάσεις. Η μία είναι ιστορική και πολιτική: το όνειρο, η αναβίωση και η διάψευση, η αναπτερωμένη ελπίδα και η ήττα στον αγώνα για μιαν άλλη ανθρώπινη κοινωνία· η άλλη, υπαρξιακή και φιλοσοφική: το όραμα, η ασίγαστη ανησυχία, η αναχώρηση από έναν ερημωμένο τόπο, το ταξίδι· η αναζήτηση μιας ευτυχίας και η φυγή προς ένα άλλο τοπίο, όπου ο θάνατος δε θα 'ναι φόβητρο, αλλά κατάληξη μιας αστείρευτης ζωής, ενός άλλου μέλλοντος, σφραγισμένου με τα ανθρώπινα μεγέθη – πάντοτε έτσι, ακόμα και λίγο πριν το τέλος· όπου ο αιωνόβιος Όμηρος, με όνομα τούτη τη φορά, ο Ernesto Sabato, λέει:

«Σκεφθείτε λίγο την ευγένεια αυτών των ανθρώπων που με τις πράξεις τους λυτρώνουν την ανθρωπότητα· δείχνοντάς μας ότι τίποτα δεν μπορεί να σταθεί εμπόδιο, δεν αποτρέπει την Ιστορία· θυμίζοντάς μας ότι ο άνθρωπος, μόνο στην ουτοπία χωράει. Και μόνο εκείνοι που θα αποδειχθούν ικανοί να ενσαρκώσουν την ουτοπία, θα κριθούν ικανοί για τον τελικό αγώνα: αυτόν της ανάκτησης της όσης ανθρωπιάς έχουμε χάσει».[1]

Ο Αγγελόπουλος «ενσαρκώνει» με τις εικόνες του, επικαλείται με το έργο του την ουτοπία. Ανήκει με πλήρη δικαιώματα στους πολίτες αυτής της μεγάλης ουτοπίας.

1. Sabato Ernesto, *Πριν το τέλος*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1998 (μετάφραση: Αγγελική Βασιλάκου).

«Η μοναδική ουτοπία είναι το τρίτο φτερό: το θαύμα».

Πορευόμενοι με τον άγγελο

της Paola Minucci*

«Η μοναδική ουτοπία είναι το τρίτο φτερό: το θαύμα»: έτσι τελειώνει ένα ποίημα από την τελευταία ταινία του Αγγελόπουλου, την ταινία που δεν την έχει γυρίσει ακόμα.

Μα νομίζω ότι είναι θεμιτό ν' αναρωτηθούμε για τη σημασία του, για το τι αποτελεί θαύμα για τον Αγγελόπουλο, τι είναι το τρίτο φτερό, ποια είναι η σημερινή του ουτοπία. Και εν αναμονή των όσων ο ίδιος θα μας πει στην επόμενη ταινία του, μπορούμε ν' απαντήσουμε σ' αυτή την ερώτηση υπό το φως του έργου που ήδη γνωρίζουμε. Το έργο του Αγγελόπουλου είναι ένα έργο συνεχούς αναζήτησης, κι αυτό σημαίνει να θέτουμε στους άλλους και στον εαυτό μας συνεχείς ερωτήσεις που παραμένουν ανοιχτές, αναπάντητες. Όπως έχει πει ο ίδιος, δεν έχει απαντήσεις να δώσει. Οι ταινίες του, λοιπόν, είναι ερωτήματα. Αν συνεχίζει να κάνει ταινίες, είναι γιατί συνεχίζει να μην έχει απαντήσεις, αλλά μόνο προβληματισμούς.

Οι λέξεις του, λοιπόν, οι εικόνες του, δε χρησιμεύουν για να πουν, αλλά για να υποβάλουν, ακριβώς όπως στην ποίηση, όπου οι λέξεις και οι εικόνες έχουν υποβλητική αξία.

Πώς να μη φέρουμε στο νου μας τις μαγικές λέξεις με τις οποίες κλείνει η ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*: «κορφούλα μου», «ξενίτης», «αργαδινή»; Είναι ένα κλειδί για να διευρύνουμε την αντίληψή μας, να ξαναβρούμε το αθώο και πρωταρχικό βλέμμα που ξέρει να βλέπει και να εκπλήσσεται απ' τον κόσμο.

---

* Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο La Sapienza, Ρώμη, Ιταλία.

Και η ποίηση είναι ένας τρόπος ύπαρξης και έκφρασης, αλλά και μια ατραπός για να καταλάβουμε καλύτερα και βαθύτερα την πραγματικότητα, ένας τρόπος για να μάθουμε να βλέπουμε, να διαβάζουμε την πραγματικότητα, κι ας είναι νεφελώδης και ασαφής. Η δική μας πραγματικότητα είναι εκείνο το μυστηριώδες και ανεξερεύνητο «τοπίο στην ομίχλη» που προσπαθούμε να το ανακαλύψουμε και να το γνωρίσουμε.

Η γλώσσα του Αγγελόπουλου είναι η γλώσσα της σιωπής· οι λέξεις είναι τα θραύσματα που μένουν, είναι η κορυφή ενός αναδυόμενου παγόβουνου, αλλά πάνε πολύ πιο βαθιά κάτω από την επιφάνεια, ακριβώς όπως στα παγόβουνα.

Η πορεία την οποία διαγράφει αυτή η γλώσσα, είναι αντίθετη από αυτήν της κρατούσας κουλτούρας των μέσων μαζικής επικοινωνίας, του κινηματογράφου, της μουσικής, της γλώσσας την οποία προωθεί και επιβάλλει η εξουσία της παγκοσμιοποιημένης πολιτικής και κουλτούρας. Σήμερα, η λέξη, η εικόνα, έχουν ως σκοπό τους να μη λένε, ν' αποκρύπτουν. Ζούμε σε μια εποχή όπου η ενημέρωση είναι μολυσμένη από την κατακλυσμιαία πολυλογία που καταλήγει ν' ακυρώνει κάθε νόημα. Είναι δύσκολο, μέσα σ' αυτό το εκκωφαντικό χάος, να «αισθανθούμε», να «αναγνωρίσουμε» μια λέξη «διαφορετική», «άλλη», γιατί ζούμε μέσα σ' έναν ιλιγγιώδη πάταγο.

Ο Αγγελόπουλος, αντίθετα, διατρέχει το δρόμο που μας οδηγεί ν' ανακαλύψουμε ξανά και ν' ανακτήσουμε την ικανότητα ν' ακούσουμε μια λέξη που γεννιέται απ' τη σιωπή κι όχι απ' το θόρυβο, να τη συλλάβουμε «μέσα σ' αυτή την έρημο που κατακλύζεται από φλυαρίες», όπως λέει ο πιο διάσημος εν ζωή ποιητής τής Ιταλίας, ο Mario Luzi. Η γλώσσα της σιωπής είναι μια γλώσσα που διατηρεί ένα χώρο για τον εσωτερικό στοχασμό, μια όαση του πνεύματος, ένας χώρος κι ένας χρόνος όπου ο άνθρωπος μπορεί ν' αφουγκράζεται και να ξαναβρίσκει τον εαυτό του. Κατά τη γνώμη μου, αυτή είναι η σημασία και η λειτουργικότητα των πλάνων-σεκάνς του Αγγελόπουλου, αυτό είναι το νόημα της ηχητικής μπάντας στις ταινίες του που συχνότατα παίζει έναν απολύτως δεσπόζοντα ρόλο, αυτή είναι η ατραπός για να ξεκινήσει ο εσωτερικός διάλογος με τον εαυτό μας και με τον άλλο.

Μας το θύμισε σαφέστατα ο ίδιος ο σκηνοθέτης με το πλατωνικό απόσπασμα που εισάγει το *Βλέμμα του Οδυσσέα*: «και ψυχή, ει μέλλει γνώσεσθαι αυτήν, ες ψυχήν αυτή βλεπτέον». Αυτό είναι το κίνητρο, η αιτιολογία του ταξιδιού εν γένει και του ταξιδιού του Αγγελόπουλου, της αποφασιστικότητας και της εμμονής του να το πραγματοποιεί, όσα κι αν είναι τα εμπόδια ή οι δυσκολίες. Είναι «το δέντρο πίσω απ' την ομίχλη» που μόνο ένα απ' τα παιδιά καταφέρνει να διακρίνει στο *Τοπίο στην ομίχλη*.

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο συντηρητής της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο λέει στο σκηνοθέτη-κεντρικό ήρωα: «Όλο αυτό το ταξίδι για τα ανεμφάνιστα; [...] Για να 'ρθετε ώς εδώ, αναζητώντας κάτι χαμένο, πρέπει να 'χετε πολλή πίστη ή... πολλή απελπισία...»

Στην *Αιωνιότητα*, ο ηλικιωμένος συγγραφέας λέει: «Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα, ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... τη δική μου γλώσσα... όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω ξεχασμένες λέξεις από τη σιωπή; Γιατί τότε μόνο ξανάκουγα την ηχώ των βημάτων μου στο σπίτι μου;» Ερώτηση και κατάφαση μαζί.

Κάθε ταινία του Αγγελόπουλου είναι και μια προσπάθεια να εκφραστεί, να βγει στο φως, μια φωνή θαμμένη μέσα μας, φυλακισμένη. Είναι αυτό που δεν μπορεί, αλλά *πρέπει* να εκφραστεί· είναι το φιλμ που παραμένει σκοτεινό και που δεν καταφέρνουμε, αλλά πρέπει πάση θυσία να το εμφανίσουμε· είναι το βλέμμα, το *δικό μας* βλέμμα, που προσπαθεί να βγει απ' το σκότος και δεν μπορεί, αλλά και *δεν πρέπει* να μείνει φυλακισμένο· είναι η ανάκτηση της βαθιάς προσωπικής ταυτότητάς μας, όταν ξαναβρούμε τις ρίζες μας και την προσωπική μας ιστορία.

Μ' άλλα λόγια, είναι ένα βλέμμα που απευθύνουμε προς την ουτοπία για να την καταστήσουμε εφικτή· είναι το θαύμα, ναι, αλλά το θαύμα «του ανέφικτου που καθίσταται εφικτό», όπως λέει ο ίδιος ο Αγγελόπουλος. Και η «ουτοπία» είναι μία από τις λέξεις-κλειδιά στο έργο του Αγγελόπουλου, κυρίως το πιο πρόσφατο. Αυτός είναι ο τωρινός του ορίζοντας, αυτή είναι η «αίθουσα αναμονής» για την καινούργια του ταινία.

Σε μια συνάντηση που είχαμε στη Ρώμη, όπου μιλούσαμε για τον κινηματογράφο, για τον δικό του κινηματογράφο και για την παγκοσμιοποίηση, ο Αγγελόπουλος αναφέρθηκε επανειλημμένα στην επόμενη ταινία του, *Το τρίτο φτερό*, μια ιστορία αγάπης, όπως είπε, που διαρκεί έναν αιώνα: το «τρίτο φτερό» είναι το θαύμα, αλλά και κάτι προσιτό στον άνθρωπο, που είναι στο ύψος του ανθρώπου, αλλά και, ταυτόχρονα, η μοναδική του δυνατότητα ν' απελευθερωθεί, ν' ανοίξει χώρους για να κινηθεί, η μοναδική του δυνατότητα να λυτρωθεί από μια συνθήκη θνητή και γήινη, η μοναδική του δυνατότητα να εξεγερθεί ενάντια στο ηθικό κενό που άφησε η κατάρρευση των ιδεολογιών, φέρνοντας στο προσκήνιο την ατομική επανάσταση του ανθρώπου που στηρίζεται στις ανθρώπινες αξίες του. Το θαύμα, για τον Αγγελόπουλο, θα μπορούσα να πω, είναι ο άνθρωπος, χάρη στο πείσμα και την εμμονή του να θέλει να πάει μπροστά, να θέλει να καταλάβει και να μάθει. Καμία ιδεολογική επανάσταση δεν μπορεί να ευοδωθεί αν δεν προηγηθεί μια επανάσταση του ατόμου που δρα στο βάθος και τον αλλάζει, κι αυτό είναι που διαβάζουμε πίσω απ' τις εικόνες των τελευταίων ταινιών του που εστιάζουν ξανά στον άνθρωπο, στο άτομο ως πνευματική οντότητα, μοναδική και ανεπανάληπτη. «Πρέπει πρώτα ν' ασχοληθούμε με τους ανθρώπους κι ύστερα με το σύστημα» λέει ο ίδιος ο Αγγελόπουλος.

Αυτός είναι και ο «διαφορετικός» λόγος του, που πάει «κόντρα στο ρεύμα» και που πολλοί νέοι φαίνεται να τον αναζητούν, εκείνοι οι πολυάριθμοι, ενθουσιώδεις νέοι που πήγαν να τον συναντήσουν στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης. Οι πιο

πρόσφατες ταινίες του ανταποκρίνονται σ' αυτή τη βαθιά ανάγκη που είναι μάλλον εσωτερική παρά πολιτιστική.

Μπροστά στα προβλήματα που θέτει η παγκοσμιοποίηση, την οποία ο ίδιος αισθάνεται σαν «μια σκοτεινή κι αφηρημένη απειλή», ο Αγγελόπουλος υπερασπίζεται τη χρήση προηγμένης τεχνολογίας, αλλά μόνο αν χρησιμοποιείται ως μέσο, και τονίζει τον ακραίο κίνδυνο, αντίθετα, αν χρησιμοποιείται ως σκοπός, γιατί τότε μπορεί να διαβρώσει ηθικά την προσωπικότητα και την ταυτότητά μας.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου είναι ένας τρόπος να κοιτάζουμε τον άνθρωπο και να μιλάμε για τον άνθρωπο, για τον εαυτό μας και, μαζί, για τον άλλο, γιατί, όπως έλεγε ο Πλάτων, δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τον εαυτό μας παρά μόνο αν καθρεφτιστούμε στα μάτια του άλλου.

«Ο πλούτος μας είναι οι διαφορές μας»: αυτόν τον τίτλο έδωσε ο δημοσιογράφος Luigi Vaccari στην ωραία συνέντευξη που πήρε από τον Αγγελόπουλο, την παραμονή του συνεδρίου με θέμα «Ηθική και παγκοσμιοποίηση» που διοργανώθηκε από τον Σύλλογο Athenaeum του οποίου είμαι μέλος. «Ναι στην παγκοσμιοποίηση» είπε ο Αγγελόπουλος, «αλλά μόνο αν διαφυλάσσεται το δικαίωμά μας στη διαφορά. Ο πλούτος της Ευρώπης είναι ακριβώς αυτές οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στους ανθρώπους, στις γλώσσες και τους πολιτισμούς, κι αν όλα αυτά γίνουν μονόδρομος, θα είναι εκφυλισμός».

Πώς να προστατευτούμε από τις εισβολές επιθετικών γλωσσικών προτύπων; Έχουμε φτάσει σε μια γλώσσα που είναι η γλώσσα του internet, των ηλεκτρονικών υπολογιστών, ένα είδος esperanto. Μα τότε, πώς μπορούμε να υπερασπιστούμε τη γλώσσα μας; Αν διατηρούμε μια βαθιά σχέση με τη γλώσσα μας, αυτό σημαίνει ότι διατηρούμε μια σχέση με τον εαυτό μας, με τις ρίζες μας, με την ιστορία μας. Αυτοί είναι οι στοχασμοί που συνοδεύουν τον Αγγελόπουλο στην ταινία του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, όπου, μαζί με τον Heidegger, μας λέει ότι η μοναδική μας ταυτότητα είναι η μητρική μας γλώσσα.

Τι θα συμβεί αν τη χάσουμε; Θα χάσουμε πραγματικά και τον εαυτό μας; Τι θα συμβεί αν (επιστρέφοντας στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*) δεν καταφέρουμε να ελευθερώσουμε το βλέμμα μας, να το ανακαλύψουμε στη μοναδικότητα και τη διαφορετικότητά του; Τι θα συμβεί αν (θυμίζοντας το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*) δεν καταφέρουμε να βρούμε τη μαγική λέξη; Θα καταδικαστούμε να ζούμε έξω από τον εαυτό μας, έξω απ' την ψυχή μας, σε μια αιώνια αίθουσα αναμονής, που δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη συνοριακή γραμμή, εικόνα που τόσο συχνά επανέρχεται στον Αγγελόπουλο.

Ζωή-θάνατος, πραγματικό-φανταστικό και, κυρίως, σιωπή-λόγος, όριο ανάμεσα στο ανέκφραστο και το μη εκφράσιμο, επειδή, μέσα στο λόγο και την εικόνα, το φανταστικό γίνεται πραγματικό, το παρελθόν βγαίνει απ' τη λήθη και μπαίνει δικαιωματικά στο παρόν· επειδή, μόνο «κατοικώντας» τη γλώσσα μας, «κατοικούμε»

και τον εαυτό μας· επειδή, μόνο κοιτάζοντας την ψυχή μας, κατοικούμε την ψυχή μας. Αν ανακτήσουμε τη μητρική μας γλώσσα, αν ξαναβρούμε το βλέμμα μας, θ' ανακτήσουμε και τον εαυτό μας, έχοντάς τον ελευθερώσει από την πολιτιστική και πολιτική διαφθορά του σύγχρονου κόσμου.

Κάθε μέρα γίνεται όλο και πιο εμφανής η σύγκρουση-συνάντηση ανάμεσα σε μια κατακλυσμική διαδικασία παγκοσμιοποίησης εκ μέρους των ισχυρών κρατών (ισχυρών όχι μόνο στο οικονομικό επίπεδο, αλλά και το πολιτιστικό, το κοινωνικό, ακόμα και το γλωσσικό) και την εκ μέρους των πολιτιστικών, των γλωσσικών και των κοινωνικών μειονοτήτων γενναία υπεράσπιση της ταυτότητάς τους. Κι αν η προσέγγιση ως προς την επικοινωνία και την πληροφόρηση έγινε απλά και γρήγορα, δεν έχει εκλείψει ο κίνδυνος να μας συντρίψουν και να μας εκμηδενίσουν ξένα και εξαντλημένα πολιτιστικά μοντέλα. Μέσα σ' όλα αυτά, ο καλλιτέχνης φαντάζει σαν μειονότητα των μειονοτήτων, σαν φωνή βοώντος εν τη ερήμω.

Ανέκαθεν ο Αγγελόπουλος αναζητούσε και επιβεβαίωνε την ταυτότητά του, την ταυτότητα της Ιστορίας του, του πολιτισμού του, της γλώσσας του, γεννημένος σε μια χώρα-λίκνο μιας παγκόσμιας γλώσσας, σε μια Ελλάδα «εσωτερική, του πνεύματος», όπως λέει και ο Hillman, έδρα των αρχετύπων.

Δεν είναι τυχαίο ότι η μεταφυσική γεννήθηκε εδώ, με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη· και η μεταφυσική, όπως ξέρουμε, μιλάει μια παγκόσμια γλώσσα. Όμως η Ελλάδα είναι και η χώρα του Οδυσσέα, αρχέτυπο του ταξιδιού σε ξένους τόπους, αλλά και στον ίδιο τον εαυτό μας.

«Δεν είστε καμωμένοι να ζείτε σα ζώα, / αλλά για ν' ακολουθείτε αξία και γνώση»: αυτοί οι στίχοι του Δάντη μπορούν να προσδιορίσουν την προσωπικότητα του Οδυσσέα και το κίνητρο του ταξιδιού που φαίνεται να ταιριάζουν στον Αγγελόπουλο, τον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη, στην ανάγκη που τον ωθεί σ' ένα συνεχές ταξίδι προς αναζήτηση του εαυτού του, μέσα από τις πολλαπλές εμπειρίες, τη μνήμη, την Ιστορία, τον πολιτισμό του, τη γλώσσα του· ένα ταξίδι που αφορμάται από μια υπαρξιακή κατάσταση εσωτερικής μοναξιάς και αποξένωσης. Κι αμέσως έρχονται μπροστά μας οι ήρωές του, μόνοι και ξένοι στον κόσμο, αναζητώντας τον εαυτό τους και την ταυτότητά τους, βαθιά αποτυπώμενοι στη μνήμη μας: από το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* κι απ' το *Τοπίο στην ομίχλη* στο *Μελισσοκόμο* και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Φιλμογραφία

FORMINX STORY (1965)

Ημιτελής ταινία μεγάλου μήκους. Η ταινία ήθελε να αποτελέσει μια σύγχρονη σπουδή πάνω στους τραγουδιστές, τις διαδικασίες σύνθεσης και παραγωγής. Δεν ολοκληρώθηκε, μετά και την τελική σύμφωνη γνώμη του παραγωγού.

Η ΕΚΠΟΜΠΗ (1968)
Ελλάδα. Ασπρόμαυρη μικρού μήκους. *Διάρκεια:* 23′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Ερμηνευτές:* Θόδωρος Κατσαδράμης, Λίνα Τριανταφύλλου, Νίκος Μαστοράκης, Μίρκα Καλατζοπούλου. *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Βραβεία. Κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1968.

Μια ομάδα δημοσιογράφων ζητά στο δρόμο από τους περαστικούς να τους ορίσουν τα χαρακτηριστικά που, κατά τη γνώμη τους, συνθέτουν τον «ιδανικό άνδρα», ενώ, βάσει των απαντήσεων, ένας σχεδιαστής φτιάχνει ένα είδος identikit. *Στη συνέχεια, οι ίδιοι δημοσιογράφοι ψάχνουν ανάμεσα στον κόσμο τον άντρα που ανταποκρίνεται σ' αυτή την περιγραφή. Ανακαλύπτουν έναν μικροαστό, λίγο «σεξομανή», ο οποίος πετάει απ' τη χαρά του όταν του ανακοινώνουν ότι έχει επιλεγεί ως ο «ιδανικός άνδρας» κι έχει κερδίσει ως βραβείο να περάσει μια νύχτα με μια ντίβα του κινηματογράφου. Ο μικροαστός ετοιμάζεται με μεγάλη ανυπομονησία για το ραντεβού, αποκρύπτοντας το γεγονός από τη σύζυγο, αλλά, όταν φτάνει στο χώρο που του υπέδειξαν, κι αφού περιμένει για ώρες, αντί για την ντίβα, εμφανίζονται οι δημοσιογράφοι της έρευνας. Τον οδηγούν στο στούντιο και του δίνουν ένα δακτυλογραφημένο κείμενο που πρέπει να διαβάσει: είναι η ενθουσιώδης έκθεση πεπραγμένων μιας εκπληκτικής συνάντησης με μια ντίβα.*

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ (1970)
Ελλάδα. Ασπρόμαυρη ταινία μεγάλου μήκους. *Διάρκεια:* 110′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Στρατής Καρράς, Θανάσης Βαλτινός. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Μουσική:* Δημοτική μουσική και τραγούδια. *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Ερμηνευτές:* Τούλα Σταθοπούλου (Ελένη), Γιάννης Τότσικας (αγροφύλακας), Θάνος Γραμμένος (αδελφός της Ελένης), Πέτρος Χοϊδάς (εισαγγελέας), Μιχάλης Φωτόπουλος (άντρας της Ελένης), Αλέξανδρος Αλεξίου (αστυνόμος), Γιάννης Μπαλάσκας (αξιωματικός της χωροφυλακής), Μερσούλα Καψάλη (κουνιάδα της Ελένης), Νίκος Αλευράς (βοηθός εισαγγελέας), Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Πάνος Παπαδόπουλος, Τώνης Λυκουρέσης, Θόδωρος Αγγελόπουλος (δημοσιογράφοι). *Παραγωγή:* Γιώργος Σαμιώτης. *Διεύθυνση παραγωγής:* Χρήστος Παληγιαννόπουλος.

Βραβεία. 1970: Βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, φωτογραφίας, Α′ γυναικείου ρόλου (Τούλα Σταθοπούλου) και κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. 1971: Βραβείο Georges Sadoul (καλύτερη ταινία της χρονιάς στη Γαλλία). Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στο Φεστιβάλ της Ιέρ· «Ειδική μνεία» της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φόρουμ του Βερολίνου.

Μετά από χρόνια δουλειά στη Γερμανία, ένας άντρας επιστρέφει στο χωριό του, Τυμφαία της Ηπείρου: μια χούφτα πέτρινα σπίτια σε μια έρημη, τραχιά και αποδεκατισμένη περιοχή από τα τόσα χρόνια μετανάστευσης, όπου μετράνε τις μέρες τους οι λιγοστοί εναπομείναντες κάτοικοι – γέροι, γυναίκες και μικρά παιδιά. Κανένας δεν τον περιμένει, ενώ η κόρη του, στο κατώφλι του σπιτιού, δεν τον αναγνωρίζει. Λίγες μέρες αργότερα, η σύζυγος, με τη βοήθεια του εραστή της, τον σκοτώνει και τον θάβει στον κήπο, φυτεύοντας κρεμμυδάκια πάνω στον τάφο του. Καίει τα ρούχα και τα λιγοστά υπάρχοντά του, και διαδίδει στο χωριό ότι ο άντρας της ξανάφυγε για τη Γερμανία. Για να κάνει ακόμα πιο πιστευτή την αναχώρησή του και για να δημιουργήσει ένα άλλοθι, φεύγει με τον εραστή της για τα Γιάννενα. Στο ξενοδοχείο, δίνουν το όνομα του συζύγου και μιας άλλης γυναίκας. Στο χωριό, όμως, η ξαφνική αναχώρηση του μετανάστη δημιουργεί υποψίες, και γρήγορα θα φτάσει η αστυνομία. Αυτός είναι ο πυρήνας του θέματος που θα αναπτυχθεί μέσα από διαφορετικές έρευνες: τη γραφειοκρατική (της ανάκρισης) που αναζητά έναν ένοχο για να κλείσει την υπόθεση, κι εκείνην μιας ομάδας δημοσιογράφων, η οποία, καταγράφοντας τις μαρτυρίες των κατοίκων, αναδεικνύει το κοινωνιολογικό πλαίσιο που υπέθαλψε αυτή την ιστορία. Το χρονικό του φόνου ολοκληρώνεται με τη σύλληψη της γυναίκας, αλλά η δραματική κοινωνική πραγματικότητα του χωριού παραμένει ανοιχτή πληγή. Η ταινία τελειώνει με την επανάληψη της σκηνής του φόνου. Η αμετάβλητη πραγματικότητα πάνω στην οποία ωρίμασε ο φόνος, παραμένει εκεί.

ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36 (1972)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 110'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Πέτρος Μάρκαρης, Θανάσης Βαλτινός, Στρατής Καρράς. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά-Κοστούμια:* Μικές Καραπιπέρης. *Επιμέλεια μουσικής:* Γιώργος Παπαστεφάνου. *Μοντάζ:* Βασίλης Συρόπουλος. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Νίκος Κουτελιδάκης, Γ. Φωτιάδης, Θάνος Γραμμένος. *Ερμηνευτές:* Κώστας Παύλου (Σοφιανός), Πέτρος Μάρκαρης (συνδικαλιστής που δολοφονείται), Χρήστος Καλαβρούζος (άλλος συνδικαλιστής), Πέτρος Ζαρκάδης (Λουκάς), Χριστόφορος Κ. Νέζερ (διευθυντής της φυλακής), Θάνος Γραμμένος (σοφέρ του Κριεζή, αδελφός του Σοφιανού), Βασίλης Τσάγκλος (δεσμοφύλακας), Γιάννης Κανδήλας (Κριεζής), Χριστόφορος Χειμάρας (υπουργός), Πέτρος Χοϊδάς (εισαγγελέας), Τάκης Δουκάκος (αρχηγός της αστυνομίας), Κώστας Σφήκας (βοηθός εισαγγελέα), Θανάσης Βαλτινός (υπολοχαγός ιππικού), Γιώργος Κυρίτσης, Τούλα Σταθοπούλου, Έρικα Δαροπούλου, Αλέξης Μπούμπης, Γιώργος Τσιφός, Γιάννης Σμαραγδής, Λάμπρος Παπαδημητράκης, Τιτίκα Βλαχοπούλου, Κυριάκος Κατριβάνος, Κώστας Μανδήλας, Στάθης Στακιάς, Νικόλαος Χατζηγεωργίου, Κ. Ιμπροχώρη, Α. Ζερβού, Αλέκος Αργυρίου, Γιάννης Πανταζόπουλος, Βαγγέλης Καζάν, Πάνος Κοκκινόπουλος, Γιώργος Σίβρης, Τέλης Σαμαντάς, Ιάκωβος Παϊρίδης. *Παραγωγή:* Γιώργος Παπαλιός. *Διεύθυνση παραγωγής:* Γιώργος Σαμιώτης.

Βραβεία. 1972: Σκηνοθεσίας και φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φόρουμ του Βερολίνου.

Οι «Μέρες του '36» είναι αυτές που προετοίμασαν την εγκατάσταση της φιλοφασιστικής δικτατορίας του στρατηγού Μεταξά. Σε μια πλατεία γεμάτη κόσμο και κάτω από έναν δυνατό ήλιο, δολοφονείται ένας συνδικαλιστής. Οι υποψίες στρέφονται στον Σοφιανό, έναν πρώην συνεργάτη της αστυνομίας που έχει πέσει σε δυσμένεια. Ο Σοφιανός αγωνίζεται μάταια ν' αποδείξει την αθωότητά του. Απελπισμένος, κρατάει όμηρο στο κελί του ένα φίλο βουλευτή που τον επισκέπτεται στη φυλακή, κι απειλεί να τον σκοτώσει αν δεν τον ελευθερώσουν. Είμαστε στις παραμονές των εκλογών του 1936, και η κυβέρνηση Μεταξά, που μόλις στέκεται όρθια χάρη σ' έναν δύσκολο συμβιβασμό ανάμεσα στις δυνάμεις της Δεξιάς και του Κέντρου, βρίσκεται σε μια πολύ λεπτή θέση: αν αντισταθεί στον εκβιασμό του Σοφιανού, προκαλώντας το θάνατο του βουλευτή, θα χάσει τη στήριξη της Δεξιάς· κι αν, αντίθετα, υποκύψει στον εκβιασμό κι αφήσει ελεύθερο τον κρατούμενο, θα χάσει τη στήριξη του Κέντρου. Το ποια «τάξη» αποκαταστάθηκε τελικά, το φανερώνει ξεκάθαρα η σκηνή τής εκτέλεσης των διαδηλωτών που κλείνει την ταινία.

Ο ΘΙΑΣΟΣ (1974-'75)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 230'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Βοηθός διευθυντή φωτογραφίας:* Βασίλης Χριστομόγλου. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Πάτσας. *Μουσική:* Λουκιανός Κηλαηδόνης. (*Ακορντεόν:* Αντρέας Τσεκούρας. *Τραγούδι:* Ιωάννα Κιουρκτσόγλου, Νένα Μεντή, Δημήτρης Καμπερίδης, Κώστας Μεσσάρης. *Επιλογή στα τραγούδια και στα κείμενα:* Φώτος Λαμπρινός.) *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος, Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθός σκηνοθέτης:* Τάκης Κατσέλης. *Ερμηνευτές:* Εύα Κοταμανίδου (Ηλέκτρα), Αλίκη Γεωργούλη (Μητέρα), Στράτος Παχής (Πατέρας), Μαρία Βασιλείου (Χρυσόθεμη), Βαγγέλης Καζάν (Αίγισθος), Πέτρος Ζαρκάδης (Ορέστης), Κυριάκος Κατριβάνος (Πυλάδης), Γρηγόρης Ευαγγελάτος (Ποιητής), Γιάννης Φύριος (ακορντεονίστας), Νίνα Παπαζαφειροπούλου (γριά), Αλέξης Μπούμπης (γέρος), Θάνος Γραμμένος, Κώστας Στυλιάρης, Γιώργος Βερλής, Κώστας Μανδήλας, Γιώργος Τσιφός, Ιάκωβος Παϊρίδης, Τάκης Δουκάκος, Μαίρη Ανδροπούλου. *Παραγωγή:* Γιώργος Παπαλιός. *Διεύθυνση παραγωγής:* Στέφανος Βλάχος. *Συνεργασία στην οργάνωση:* Γιώργος Σαμιώτης, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Λευτέρης Χαρωνίτης.

Βραβεία. 1975: Βραβείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φεστιβάλ των Καννών· Βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, Α' ανδρικού ρόλου (Βαγγέλης Καζάν), Α' γυναικείου ρόλου (Εύα Κοταμανίδου), Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης· «Ειδικό βραβείο» στο Φεστιβάλ της Ταορμίνα· Βραβείο Interfilm στο Φόρουμ του Βερολίνου· Βραβείο Âge d'Or (καλύτερη ταινία της χρονιάς), Βρυξέλλες. 1976: Βραβείο Figueira das Foss, Πορτογαλία. 1979. Βραβείο B.F.I. καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Λονδίνο· Μέγα Βραβείο των Τεχνών, Ιαπωνία· Βραβείο καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Ιαπωνία. «Καλύτερη ταινία της δεκαετίας 1971-1980», από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου της Ιταλίας. «44η καλύτερη ταινία στην Ιστορία τού Παγκόσμιου Κινηματογράφου», από τη Διεθνή Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Η ταινία ακολουθεί τις περιπέτειες ενός περιοδεύοντος θιάσου στην Ελλάδα από το 1939 μέχρι το 1952, ο οποίος προσπαθεί να παρουσιάσει μια θεατρική παράσταση του βουκολικού δράματος του Περεσιάδη Γκόλφω, *η βοσκοπούλα. Η πολιτική ιστορία της Ελλάδας και η ιδιωτική των μελών του θιάσου (που είναι ταυτόχρονα και μέλη της ίδιας οικογένειας) πλέκονται αξεδιάλυτα. Από τη μια παρακολουθούμε τις τελευταίες μέρες της δικτατορίας του Μεταξά, την έναρξη του πολέμου, την ιταλική εισβολή, τη γερμανική κατοχή, την Απελευθέρωση, την άφιξη των συμμάχων (Άγγλων αρχικά και Αμερικανών στη συνέχεια), την καταπίεση των «αριστερών» αγωνιστών και τον αιματηρό εμφύλιο πόλεμο, μέχρι τις εκλογές του 1952 όπου κυριαρχούν οι δυνάμεις της Δεξιάς. Από την άλλη, οι περιπέτειες της οικογένειας του Ορέστη, της αδελφής του, του πατέρα του, της μητέρας του και του εραστή της, παραπέμπουν στον κεντρικό πυρήνα του μύθου των Ατρειδών. Ο πατέρας εκτελείται από τους Γερμανούς, μετά την προδοτική καταγγελία του εραστή της μητέρας, κι ο Ορέστης, αντάρτης της Αριστεράς, με τη συνεργασία της αδελφής, θα σκοτώσει επί σκηνής τη*

μητέρα του και τον εραστή της, για να έρθει και η δική του εκτέλεση κατά τη διάρκεια των εκκαθαρίσεων που ακολούθησαν τη γενική καταστολή του αντάρτικου κατά τον Εμφύλιο. Το κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι η μεγάλη αδελφή (εκείνη που, κατά το σχήμα τού μύθου, θα ήταν η Ηλέκτρα), η μόνη της οικογένειας που, μετά τα δεκατρία χρόνια Ιστορίας τα οποία πραγματεύεται η ταινία, μένει ώς το τέλος και φροντίζει τον μικρό Ορέστη, το γιο της μικρής αδελφής που έχει παντρευτεί έναν αμερικανό αξιωματικό. Η χρονολογική κατασκευή της ταινίας, περίπλοκη και πολύπλοκη, κτίζεται με διαρκείς χρονικούς ελιγμούς και συνεχείς εναλλαγές εποχών. Η ταινία αρχίζει το 1952 και τελειώνει το 1939 μ' ένα πανομοιότυπο πλάνο.

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ (1977)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 165'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Στρατής Καρράς. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Στίχοι πρωτότυπων τραγουδιών:* Λευτέρης Παπαδόπουλος. *Μουσική & μουσική επιμέλεια:* Λουκιανός Κηλαηδόνης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Τάκης Κατσέλης, Νίκος Τριανταφυλλίδης. *Ερμηνευτές:* Βαγγέλης Καζάν (Ξενοδόχος), Μπέτυ Βαλάση (η Γυναίκα του), Γ. Δάνης (Βιομήχανος), Μαίρη Χρονοπούλου (η Γυναίκα του), Ηλίας Σταματίου (Εκδότης), Αλίκη Γεωργούλη (η Γυναίκα του), Νίκος Κούρος (Στρατιωτικός), Εύα Κοταμανίδου (η Γυναίκα του), Στράτος Παχής (Εργολάβος), Χριστόφορος Κ. Νέζερ (Πολιτευτής), Δημήτρης Καμπερίδης (Γιάννης), Λουκάς Χρέλιας (εισαγγελέας), Τάκης Δουκάκος (διοικητής χωροφυλακής), Βασίλης Τσάγκλος (ενωμοτάρχης), Γιώργος Τζιφός (Πρόεδρος Αντικομμουνιστικής Σταυροφορίας), Αλέκος Αργυρίου (βουλευτής). *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, με τη συμμετοχή της γαλλικής INA και της γερμανικής ZDF. *Εκτέλεση παραγωγής:* Νίκος Αγγελόπουλος. *Διεύθυνση παραγωγής:* Στέφανος Βλάχος.

Βραβεία. 1977: Golden Hugo (βραβείο καλύτερης ταινίας) στο Φεστιβάλ του Σικάγου· Βραβείο της Ένωσης Τούρκων Κριτικών Κινηματογράφου. Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών 1977.

Παραμονή Πρωτοχρονιάς του 1977, μια ομάδα κυνηγών βρίσκει στην περιοχή κοντά στη λίμνη των Ιωαννίνων, μέσα στο πυκνό χιόνι, το πτώμα ενός αντάρτη του Εμφυλίου. Το αίμα τρέχει ακόμα φρέσκο απ' την πληγή του, παρ' όλο που έχουν περάσει κοντά τριάντα χρόνια. Οι κυνηγοί, όλοι εκπρόσωποι της αστικής τάξης, πολιτικής και οικονομικής (μαζί τους, όμως, κι ένας «ανανήψας "αριστερός"»), μεταφέρουν το πτώμα στο ξενοδοχείο τους, όπου και θα περάσουν μια νύχτα Πρωτοχρονιάς γεμάτη απ' τα φαντάσματα της ιστορικής τους συνείδησης και το φόβο του παρελθόντος. Μπροστά σ' ένα μεγάλο δικαστήριο της Ιστορίας, που λαμβάνει χώρα στη σάλα χορού του ξενοδοχείου, οι καταθέσεις τους μετατρέπονται σε ζωντανούς εφιάλτες της συλλογικής τους συνείδησης. Προς το τέλος της ταινίας, ο

αντάρτης που ζωντανεύει μέσα στη φαντασία των τρομοκρατημένων κυνηγών, μετατρέπεται σ' ένα είδος εκδικητή της επανάστασης. Αφού ακούσουν απ' τα χείλη του την καταδικαστική απόφαση, οι αστοί εκτελούνται, για να ξανασηκωθούν, βγαίνοντας από ένα άσχημο όνειρο. Το πτώμα θα επιστρέψει στο χιόνι, και οι κυνηγοί θα συνεχίσουν την πορεία τους στο κατάλευκο τοπίο.

Ο ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΤΡΟΣ (1980)
Ελλάδα-Ιταλία. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 210'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Πέτρος Μάρκαρης. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Χριστόδουλος Χάλαρης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Βοηθός σκηνοθέτης:* Λευτέρης Χαρωνίτης. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Σταύρος Καπλανίδης, Στέφανος Δανιηλίδης. *Ήχος:* Αργύρης Λαζαρίδης. *Μιξάζ:* Θανάσης Γεωργιάδης. *Ερμηνευτές:* Omero Antonutti (Μεγαλέξαντρος), Εύα Κοταμανίδου (κόρη του Μεγαλέξαντρου), Μιχάλης Γιαννάτος (Δραγουμάνος), Γρηγόρης Ευαγγελάτος (Δάσκαλος), Χριστόφορος Κ. Νέζερ (Τσελέπης, γαιοκτήμονας), Μιράντα Κουνελάκη (κυρία Τσελέπη), Θάνος Γραμμένος, Τούλα Σταθοπούλου, Φώτης Παπαλάμπρου, Ηλίας Ζαφειρόπουλος, Ε. Γκότσης, Χ. Πισιμίσης, Γ. Κωβαίος, Χ. Τιμοθέου, Χ. Σταματέλος, Francesco Carnelutti, Brizio Montinaro, Laura de Marchi, Claudio Betan, Norman Mozzato. *Παραγωγή:* RAI, ZDF, Θόδωρος Αγγελόπουλος, ΕΚΚ. *Παραγωγός:* Νίκος Αγγελόπουλος. *Διεύθυνση παραγωγής:* Στέφανος Βλάχος. *Εκτέλεση παραγωγής:* Φοίβη Σταυροπούλου. *Εκπρόσωπος παραγωγός της RAI:* Lorenzo Ostuni.

Βραβεία. 1980: Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας· Βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci)· Βραβείο Cinema Nuovo Φεστιβάλ Βενετίας. Βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1980.

Παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 1900, δραπετεύει από τη φυλακή, καβάλα σ' ένα άσπρο άλογο, ένας επικίνδυνος ληστής: ο Μεγαλέξαντρος, όπως τον αποκαλεί ο λαός, αφού βλέπει σ' αυτόν το μυθικό ανάλογο των λαϊκών εξεγέρσεων. Με τη βοήθεια των παλικαριών του, απάγει μια ομάδα άγγλων διπλωματών και τους κρατάει όμηρους στο χωριό του, ζητώντας από την κυβέρνηση αμνηστία και την επιστροφή της γης στους χωρικούς. Οι χωρικοί, που έχουν δημιουργήσει μια κοινότητα κάτω από την καθοδήγηση ενός δασκάλου σοσιαλιστή, υποδέχονται τον Αλέξανδρο και τους δικούς του, και τον χαιρετίζουν ως λυτρωτή. Η αρμονία ανάμεσα στους ληστές και τους χωρικούς δεν διαρκεί πολύ. Ο Αλέξανδρος δε συμμετέχει στη ζωή της κοινότητας. Μένει μόνος με τους συντρόφους του και τις επιληπτικές του κρίσεις. Δεν ανέχεται κανενός είδους αντίδραση ή διαφωνία, και πολύ γρήγορα θα εκτελέσει το δάσκαλο και τη θετή του κόρη. Αποδυναμωμένοι από τις εσωτερικές διαμάχες, οι χωρικοί χτυπιούνται απ' το στρατό, που επιδιώκει την απελευθέρωση των ομήρων και τη σύλληψη του Αλέξανδρου. Αυτός, πληγωμένος γίνεται βορά του πλήθους, και το σώ-

μα του εξαφανίζεται. Ό,τι απέμεινε απ' τον μυθικό ήρωα, είναι ένα μαρμάρινο κεφάλι και λίγο αίμα γύρω του. Στην έρημη πλατεία του χωριού, μετά την αντιπαράθεση με το στρατό, ο μικρός Αλέξανδρος, καβάλα σ' ένα μουλάρι, θα απομακρυνθεί με προορισμό την πόλη.

ΧΩΡΙΟ ΕΝΑ, ΚΑΤΟΙΚΟΣ ΕΝΑΣ... (1981)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 20'

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Σενάριο:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, πάνω σε μια ιδέα του Κώστα Ρεσβάνη. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Τηλεοπτική παραγωγή:* ΥΕΝΕΔ, για την εκπομπή «Οι ρεπόρτερς».

Η εγκατάλειψη του χωριού Νέα Σεβάστεια του Νομού Θεσσαλονίκης από τον τελευτάιο κάτοικο. Σκηνές απ' το επεισόδιο αυτό επαναλήφθηκαν στην ταινία Ταξίδι στα Κύθηρα*: ο χορός του γέρου (Μάνος Κατράκης) στο κοιμητήρι του χωριού, με το τραγούδι «Ωσάν τα μήλα, μήλα κόκκινα, πουλί μου...», κι η αναχώρηση του κοινοτάρχη (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) μ' ένα μουλάρι φορτωμένο ρούχα, σκεύη και μια τηλεόραση. Το στρατιωτικό εμβατήριο («Το πυροβολικό, το πυροβολικό...») ακούγεται και στις δύο σκηνές. Το επεισόδιο μεταδόθηκε την 13.12.1981, ώρα 20.15', απ' το κανάλι της ΥΕΝΕΔ.*

ΑΘΗΝΑ, ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ (1983)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια* 43'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Πρόσθετα γυρίσματα:* Αντρέας Σινάνος. *Κείμενα:* Κώστας Ταχτσής. *Σκηνικά-Κοστούμια:* Μικές Καραπιπέρης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ήχος:* Θανάσης Γεωργιάδης. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθός σκηνοθέτης:* Τάκης Κατσέλης. *Β' βοηθός σκηνοθέτης:* Χάρης Παπαδόπουλος. *Μουσικά θέματα:* Μάνος Χατζιδάκις, Μίκης Θεοδωράκης, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Διονύσης Σαββόπουλος. *Ποίηση:* Γιώργος Σεφέρης, Τάσος Λειβαδίτης. Αποσπάσματα από τις ταινίες *Ο θίασος, Οι κυνηγοί, Ο Μεγαλέξαντρος. Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, για την ΕΡΤ και την Trans World Film. *Εμφανίζονται:* Κώστας Μελεούνης, Γιώργος Αλεξίου, Γιώργος Χατζηϊωάννου, Νίκη Μυριδάκη. *Τα κείμενα διαβάζουν:* Πέτρος Φυσσούν, Κώστας Αρζόγλου.

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ (1984)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια*: 137'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Θανάσης Βαλτινός, Tonino Guerra. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου.

Σκηνικά: Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Τάκης Κατσέλης, Χάρης Παπαδόπουλος, Νίκος Σέκερης. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης, Ντίνος Κίττου, Νίκος Αχλάδης. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθός μοντέρ:* Δημήτρης Βεϊνόγλου. *Ερμηνευτές:* Μάνος Κατράκης (γέρος), Μαίρη Χρονοπούλου (Βούλα), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Αντώνης), Δώρα Βολανάκη (γριά), Giulio Brogi (Αλέξανδρος), Γιώργος Νέζος (Παναγιώτης), Αθηνόδωρος Προύσαλης (μοίραρχος), Μιχάλης Γιαννάτος (λιμενάρχης), Άκης Καρέγλης (Σπύρος). Βασίλης Τσάγκλος (πρόεδρος λιμενεργατών), Δέσποινα Γερουλάνου (γυναίκα του Αλέξανδρου). *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ZDF, Channel Four, RAI, ET-1. *Διεύθυνση παραγωγής:* Γιώργος Σαμιώτης. *Εκτέλεση παραγωγής:* Γιώργος Σαμιώτης, Παύλος Ξενάκης, Φοίβη Σταυροπούλου, Βέρα Λυκουρέση.

Βραβεία. 1984: Σεναρίου και Βραβείο Fipresci στο Φεστιβάλ Καννών· Κρατικό βραβείο καλύτερης ταινίας, σεναρίου, Α' ανδρικού ρόλου (Μάνος Κατράκης), Α' γυναικείου ρόλου (Ντόρα Βολανάκη), σκηνογραφίας· Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ Ρίο ντε Τζανέιρο.

Ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου, κουρασμένος απ' τις μυθοπλασίες, αναζητά μια ιστορία ουσιαστική και προσκολλάται σ' έναν γέρο που πουλάει λεβάντες στο δρόμο: τον Σπύρο, έναν πρώην κομμουνιστή, εξόριστο στην Τασκένδη, που έχει επιστρέψει στην πατρίδα μετά από 32 χρόνια εξορία. Στο χωριό του, που το είχε υπερασπιστεί κατά τη διάρκεια του πολέμου, γίνεται μάρτυρας ενός ξεπουλήματος της γης και των ιδεών, και προσπαθεί να το αποτρέψει. Ωστόσο, δεν μπορεί να συμπλεύσει με την πραγματικότητα που συναντά. Απομονώνεται. Δεν μπορεί να επικοινωνήσει με τα παιδιά του, με τους γύρω του. Μόνο η γυναίκα του, πιστή και υπομονετική Πηνελόπη, τον ακολουθεί μέχρι το τέλος, μέχρι το τελευταίο του ταξίδι.

Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ (1986)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 120'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra. Δημήτρης Νόλλας. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. (Σαξόφωνο: Jan Garbarek. *Τραγούδι:* Γιώργος Νταλάρας, Julie Massino.) *Ήχος:* Νίκος Αχλάδης. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Τάκης Γιαννόπουλος. *Ερμηνευτές:* Marcello Mastroianni (Σπύρος), Νάντια Μουρούζη (κοπέλα), Serge Reggiani (άρρωστος), Τζένη Ρουσσέα (γυναίκα του Σπύρου), Ντίνος Ηλιόπουλος (φίλος του Σπύρου, μηχανικός προβολής), Βάσια Παναγοπούλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Νίκος Κούρος, Γιάννης Ζαβραδινός, Χριστόφορος Κ. Νέζερ, Κώστας Κωνσταντόπουλος, Κώστας Τύμβιος, Ντόρα Βολανάκη, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Καριοφυλλιά Καραμπέτη, Σταμάτης Γαρδέλης, Στράτος Παχής, Μιχάλης Γιαννάτος. *Παραγωγή:* Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), Marin Karmitz Productions, ET-1, RAI3, ICC, Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Εκτέλεση παραγωγής:* Νίκος Αγγελόπουλος. *Διεύθυνση παραγωγής:* Αιμίλιος Κονιτσιώτης.

Ο Σπύρος, δάσκαλος σε μια μικρή επαρχιακή πόλη όπου πέρασε όλη του τη ζωή, μετά το γάμο της κόρης του και την αναχώρηση του γιου του που θα συνεχίσει τις σπουδές του στην Αθήνα, ξαναρχίζει κι αυτός το ταξίδι του, εγκαταλείποντας τη διδασκαλία, το σπίτι, τη γυναίκα του, διασχίζοντας τη χώρα με τις κυψέλες, όπως έκαναν ανέκαθεν ο πατέρας του κι ο πατέρας τού πατέρα του, ακολουθώντας το δρόμο της Άνοιξης, το δρόμο των μελισσών. Η συνάντησή του με μια κοπέλα θα του ξαναζωντανέψει παλιά συναισθήματα κι αναμνήσεις. Για κείνον, το παρελθόν είναι όλα· για κείνην, δεν είναι τίποτα. Ο Σπύρος, όμως, παλιός «αριστερός» και αγωνιστής, είναι μόνος του με το παρελθόν του και πολύ κουρασμένος πια για να επιμείνει στον αγώνα της ζωής: θα πεθάνει αφημένος στην επίθεση των ίδιων του των μελισσών...

ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ (1988)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 125′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Θανάσης Βαλτινός. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Αναστασία Αρσένη. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Ήχος:* Μαρίνος Αθανασόπουλος, Alain Contault. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθός σκηνοθέτης:* Τάκης Κατσέλης. *Σπέσιαλ εφέ:* Gino de Rossi. *Ερμηνευτές:* Τάνια Παλαιολόγου (Βούλα), Μιχάλης Ζέκε (Αλέξανδρος), Στράτος Τζώρτζογλου (Ορέστης), Δημήτρης Καμπερίδης (θείος των παιδιών), Βασίλης Κολοβός (φορτηγατζής), Γεράσιμος Σκιαδαρέσης (στρατιώτης), Κώστας Τσαπέκος, Αντρέας Βαρούχας, Νάντια Μουρούζη, Σωκράτης Αλαφούζος, Ηλίας Λογοθέτης, Νίκος Κούρος, Βάσια Παναγοπούλου, Παναγιώτης Μποτίνης, Τούλα Σταθοπούλου, Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλη, Βαγγέλης Καζάν, Κυριάκος Κατριβάνος, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Στράτος Παχής, Χριστόφορος Κ. Νέζερ, Γιάννης Φύριος. *Παραγωγή:* Paradis Film, Générale d'Images, La S.E.P.T. (Paris), Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ET-1, Basic Cinematografica (Roma), Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Διεύθυνση παραγωγής:* Αιμίλιος Κονιτσιώτης, Dominique Toussaint.

Βραβεία. 1998: Αργυρό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας. 1989: Ευρωπαϊκό Βραβείο Felix.

Η Βούλα κι ο Αλέξανδρος είναι δυο παιδιά, αδέλφια, που ο πατέρας τους δουλεύει μετανάστης στη Γερμανία. Αυτή, τουλάχιστον, είναι η απάντηση που τους δίνει η μητέρα τους όταν εκείνα τον αναζητούν. Μια μέρα, επιβιβάζονται σ' ένα τρένο που νομίζουν ότι θα τους μεταφέρει στη Γερμανία. Το ταξίδι τους δε φαίνεται να πραγματοποιείται. Ο προορισμός απομακρύνεται όσο τα δυο παιδιά εμπλέκονται σε μια διαρκή αντιπαράθεση με την πραγματικότητα, που τους «καθυστερεί» σε διάφορους ενδιάμεσους σταθμούς κατά μήκος τής χώρας. Μετά από μια σκληρή περιπλάνηση στη ζωή και την ενηλικίωση, θα φτάσουν σ' εκείνο το σύνορο, πέρα απ' το οποίο πιστεύουν ότι θα βρουν τελικά έναν πατέρα, που αντιπροσωπεύει γι' αυτά μια ελπίδα. Αν, μετά την έρημη και παρακμασμένη χώρα που διέτρεξαν, υπάρχει η «Γερμανία» πέρα απ' αυτό το σύνορο, τότε υπάρχει ελπίδα τα παιδιά να βρουν μόνα τους το δρόμο για να βγουν απ' τον δικό μας χαοτικό κόσμο.

ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ (1991)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 138′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης, Θανάσης Βαλτινός. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Γιώργος Αρβανίτης, Ανδρέας Σινάνος. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Πάτσας. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. *Ήχος:* Μαρίνος Αθανασόπουλος. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης, Françoise Mysy. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Τάκης Κατσέλης, Ελένη Πετράκη, Δημήτρης Πετράκης, Α. Λαμπρίδης, Π. Στάικος, Γ. Κατακουζηνός, Σ. Δανιηλίδης. *Ερμηνευτές:* Marcello Mastroianni (βουλευτής), Jeanne Moreau (σύζυγός του), Γρηγόρης Πατρικαρέας (δημοσιογράφος), Δώρα Χρυσικού (κόρη), Ηλίας Λογοθέτης (στρατιωτικός διοικητής), Βασίλης Μπουγιουκλάκης, Δημήτρης Πουλικάκος, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Μιχάλης Γιαννάτος, Χριστόφορος Κ. Νέζερ. *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, ΕΚΚ, Arena Films, Vega Films, Erre Produzioni. *Εκτέλεση παραγωγής:* Φοίβη Οικονομοπούλου. *Διεύθυνση παραγωγής:* Αιμίλιος Κονιτσιώτης, Pierre Alain Shatzmann. *Βοηθοί παραγωγής:* Κώστας Λαμπρόπουλος, Νίκος Σέκερης.

Ένας πολιτικός, μετά από μια συνεδρίαση στη Βουλή όπου εκφωνεί μάλλον μια ποιητική ανακοίνωση παρά έναν πολιτικό λόγο, εγκαταλείπει το Κοινοβούλιο και το σπίτι του, κι εξαφανίζεται χωρίς ν' αφήσει κανένα ίχνος. Ένας δημοσιογράφος που κάνει ρεπορτάζ στην παραμεθόριο για τους εγκλωβισμένους στα σύνορα μετανάστες και πρόσφυγες διαφόρων φυλών, συναντά έναν άντρα που η εξωτερική του εμφάνιση ταιριάζει με τα χαρακτηριστικά του αγνοούμενου πολιτικού. Παρά τις έρευνές του και μια συνάντηση που καταφέρνει να οργανώσει ανάμεσα στον άγνωστο και τη γαλλίδα γυναίκα του πολιτικού, η ταυτότητα του αγνώστου παραμένει ανεξακρίβωτη. Η γυναίκα δεν τον αναγνωρίζει, κι εκείνος δε φαίνεται διατεθειμένος ούτε για μια στιγμή να μας δώσει ένα σημάδι ότι δεν πρόκειται για τον πολιτικό που αγνοείται. Σ' αυτόν τον κατακερματισμένο κόσμο όπου έχει καταφύγει, στην απομόνωση ενός κόσμου με δικό του θεό και νόμο, συμπιεσμένο ανάμεσα σε εμπόδια, σύνορα και όρια, όλα μετεωρίζονται σε μιαν αβέβαιη πραγματικότητα...

ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ (1995)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 176′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης. *Συνεργασία στην προσαρμογή του σεναρίου:* Giorgio Silvagni. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνικά:* Γιώργος Πάτσας, Miodrag Mile Nicolic. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. *Ήχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Μιξάζ:* Bernard Leroux. *Ερμηνευτές:* Harvey Keitel (Α.), Maia Morgenstern (γυναίκες του «Οδυσσέα»), Erland Josephson (συντηρητής της Ταινιοθήκης του Σαράγεβο), Θανάσης Βέγγος (ταξιτζής), Γιώργος Μιχαλακόπουλος (Νίκος), Ντόρα Βολανάκη (ηλικιωμένη κυρία), Μάνια Παπαδημητρίου, Angel Ivanof, Ljuba Tadic, Cert Llanaj,

Αγνή Βλάχου, Γιάννης Ζαβραδινός, Βαγγέλης Καζάν, Μίρκα Καλατζοπούλου, Δημήτρης Καμπερίδης, Εύα Κοταμανίδου. *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), Paradis Film, La Générale d'Images, La Sept Cinéma, με τη συνεργασία των: Canal +, Basic Cinematografica, Istituto Luce, RAI, Tele-München, Concorde Films, MEGA Channel (Αθήνα), Channel Four, και την υποστήριξη του Eurimages. *Παραγωγοί:* Giorgio Silvagni, Eric Heumann, Dragan Ivanovic-Hevi, Ivan Milovanovic. *Εκτέλεση παραγωγής:* Φοίβη Οικονομοπούλου, Marc Soustras (Γαλλία). *Διεύθυνση παραγωγής:* Κώστας Λαμπρόπουλος.

Βραβεία. 1995: Μεγάλο βραβείο της Επιτροπής (Grand Prix du Jury) του Φεστιβάλ Καννών· Βραβείο της Διεθνούς Κριτικής, Φεστιβάλ Καννών· Felix των κριτικών (ταινία της χρονιάς).

Ο ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης Α. επιστρέφει μετά από πολλά χρόνια στην πατρίδα, αναζητώντας τρεις μπομπίνες ανεμφάνιστου φιλμ των Αδελφών Μανάκη, πιονιέρων του κινηματογράφου στα Βαλκάνια. Η απεγνωσμένη αναζήτηση του φιλμ όπου καταγράφηκε το πρώτο βλέμμα πάνω σε τούτη τη χερσόνησο, γίνεται ταυτόχρονα και η αναζήτηση ενός βλέμματος από πλευράς του Α. (του Αγγελόπουλου, κατ' επέκταση), που ψάχνει έναν καινούργιο τρόπο να ξαναδεί τον κόσμο. Η οδύσσεια του Α. δεν είναι μια ομηρική Οδύσσεια. Όλα τα ομηρικά αντίστοιχα δεν αναγνωρίζονται παρά μόνο σαν σχήματα, σκορπισμένα στοιχεία στο μακρύ ταξίδι της σύνθεσης. Τώρα που όλες οι ιδεολογίες κατέρρευσαν, τώρα που το σοσιαλιστικό όνειρο κύλησε στο ποτάμι της Ιστορίας, η περιπέτεια του βλέμματος απέμεινε η μόνη περιπέτεια να αφηγηθείς.

ΜΙΑ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΡΑ (1998)
Ελλάδα. Έγχρωμη. *Διάρκεια:* 130′

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Γιώργος Αρβανίτης, Ανδρέας Σινάνος. *Σκηνικά:* Γιώργος Ζιάκας, Κώστας Δημητριάδης. *Κοστούμια:* Γιώργος Πάτσας. *Μουσική:* Ελένη Καραΐνδρου. *Ήχος:* Νίκος Παπαδημητρίου. *Μιξάζ:* Κώστας Βαρυμποπιώτης. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Εκτέλεση παραγωγής:* Φοίβη Οικονομοπούλου. *Διεύθυνση παραγωγής:* Λευτέρης Χαρωνίτης, Νίκος Σέκερης. *Ερμηνευτές:* Bruno Ganz (Αλέξανδρος), Isabelle Renauld (Άννα), Fabrizio Bentivoglio (ποιητής), Αχιλλέας Σκέβης (μικρός των φαναριών), Δέσποινα Μπεμπεδέλη (μητέρα), Ίρις Χατζηαντωνίου (κόρη), Ελένη Γερασιμίδου (οικονόμος), Νίκος Κούρος (θείος), Αλεξάνδρα Λαδικού (μητέρα Άννας), Αλέκος Ουδινότης (πατέρας Άννας), Βασίλης Σεϊμένης (γαμπρός Αλέξανδρου). *Παραγωγή:* Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), Paradis Films, Intermedias S.A., La Sept Cinéma, CANAL +, Classic SRL, Istituto Luce, WDR & ARTE, με την υποστήριξη του Eurimages.

Βραβεία. 1998: Χρυσός Φοίνικας του Φεστιβάλ Καννών· Οικουμενικό Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας.

Ο Αλέξανδρος, ένας μεσόκοπος συγγραφέας, ασχολείται με το ημιτελές έργο του Σολωμού Ελεύθεροι πολιορκημένοι. *Από το ποίημα λείπουν λέξεις, κι ο Αλέξανδρος αποπειράται να τις συγκεντρώσει, να τις αγοράσει, όπως έκανε για τις δικές του λέξεις κι ο Σολωμός. Τούτες οι λέξεις μπαίνουν στο παζλ της συμπλήρωσης του ημιτελούς αριστουργήματος, για να στοιχειώσουν και τη ζωή τού Αλέξανδρου. Όμως οι δυνάμεις του έχουν εξαντληθεί, κι ο ίδιος βαδίζει προς το θάνατο. Ο χρόνος που του απομένει, ανήκει στις αναμνήσεις, στον απολογισμό μιας ζωής, γεμάτης χαμένες ευκαιρίες και λάθος κινήσεις. Μόνο μία κίνηση υπάρχει ακόμα: μια τυχαία συνάντηση μ' ένα άστεγο αγόρι, παιδί των φαναριών. Προσκολλάται σ' αυτό το παιδί, αναβάλλει την «αναχώρηση» και παρατείνει την αιωνιότητα κατά μία μέρα, για να μεταφέρει στον μικρό του φίλο κάτι από τη γνώση του, ν' αφήσει τα ίχνη του πάνω σε κάποιον, μέσα από το βλέμμα του οποίου θα σωθεί εκείνος που φεύγει...*

Ευρετήριο ελληνικών και εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων

Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη, 129
Αϊζενστάιν Σεργκέι, 61, 102, 105
Αναπαράσταση, 18, 32, 60, 71, 85, 88, 89, 103, 113, 124
Αριστοτέλης, 78, 121

Βέγγος Θανάσης, 94, 95
Βιργίλιος, 32, 41
Βλέμμα του Οδυσσέα, Το, 13, 14, 21, 24, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 37-39, 59, 63, 66, 73, 74, 85, 90, 94-96, 98, 105, 110, 118, 120, 121, 132

Γενεαλογία της ηθικής, Η, 48
Γεωργικά, Τα, 32
Γκόλφω (η βοσκοπούλα), 110

Δάντης, 121
Δημόπουλος Μιχάλης, 61
Διαφθορά, Η, 73

Εκπομπή, Η, 123
Ένας ανδαλουσιανός σκύλος, 102
Εργάτες της θάλασσας, Οι, 73

Θεοδωράκης Μίκης, 57
Θεωρία του Sainte-Victoire, Η, 63
Θίασος, Ο, 10, 11, 20, 32, 46, 53-56, 62, 65, 71, 82, 85, 103, 110, 126

Ιλιάδα, 41

Κακόφημοι δρόμοι, 73
Καντιώτης Αυγουστίνος, 105
Καραϊνδρου Ελένη, 54-56
Κατά Σαδδουκαίων, 111
Κατράκης Μάνος, 107, 129
Κατσαρός Μιχάλης, 111
Κολοβός Νίκος, 15, 75
Κομνηνού Μαρία, 15, 75
Κοντσέρτο για δύο μαντολίνα (του Vivaldi), 55
Κρόνος και η μελαγχολία, Ο, 73
Κυνηγοί, Οι, 10, 11, 32, 50, 51, 66, 71, 76, 77, 86, 110, 112, 127

Λένιν Βλαδίμηρος Ίλιτς, 24, 90
Λι Κουάνγκ-Μο, 62

Μανάκη Αδελφοί, 34, 81, 90, 105, 106
Μαρκόπουλος Γιάννης, 57
Μεγαλέξαντρος, Ο, 8, 11, 44, 66, 71-74, 77, 78, 86, 110, 111, 128
Μελισσοκόμος, Ο, 13, 23, 32, 37, 59, 64, 72-74, 78, 87, 90, 108, 113, 121, 130
Μέρες του '36, 10, 11, 42, 71, 85, 110, 125
Μεταμορφώσεις, 32
Μεταξάς Ιωάννης, 46, 71, 125
Μεταψυχολογία, 72
Μετέωρο βήμα του πελαργού, Το, 13, 14, 24, 27, 28, 31-33, 36, 37, 39, 44, 66, 70, 71, 73, 74, 88, 89, 92, 94, 96, 97, 104, 105, 110, 121, 132
Μια αιωνιότητα και μια μέρα, 13, 14, 22-28, 37, 38, 40, 60, 66, 73, 74, 80, 83, 94, 97, 98, 100, 104, 106, 110, 114, 17, 119-121, 133
Μουρούζη Νάντια, 88
Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, 14
Μυθιστόρημα, 95, 96

Νταλάρας Γιώργος, 54

Οβίδιος, 32
Οδύσσεια, 31-39, 41, 87, 96
Όμηρος, 94, 95, 115
Ορέστεια, 31, 32

Παπαγιαννόπουλος Διονύσης, 129
Παπάγος Αλέξανδρος, 46
Πατρικαρέας Γρηγόρης, 97
Περεσιάδης Σπυρίδων, 110, 126
Πλάτων, 71, 78, 98, 120, 121
Ποιος σκότωσε τον Χάρι, 86
Πολιτεία, 98
Πραξιτέλης, 24

Ραφαηλίδης Βασίλης, 7
Ρωμαίος και Ιουλιέτα, 34, 96

Σαγόνια του καρχαρία, Τα, 62
Σεφέρης Γιώργος, 23, 94, 96
Σκέβης Αχιλλέας, 97
Σολωμός Διονύσιος, 23, 28, 40, 90, 97, 106

Τάδε έφη Ζαρατούστρα, 78
Ταξίδι στα Κύθηρα, 12, 13, 20, 27, 32, 37, 41, 46, 52-57, 65, 72-74, 80, 87-89, 104, 110, 112, 129
Ταρκόφσκι Αντρέι, 63
Τοπίο στην ομίχλη, 13, 24, 25, 32, 58, 63, 64, 66, 73, 79, 80, 81, 88-90, 104, 110, 114, 121, 131
Τρίτο φτερό, Το, 119

Χαρούμενη γνώση, 78
Χωρίο ένας, κάτοικος ένας..., 129

Ευρετήριο ξένων και μη εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων

Alberó Pere, 15, 75
Althusser Louis, 102
Amengual Barthélemy, 47, 59, 64
Antonioni Michelangelo, 25

Bataille Georges, 102
Baudelaire Charles, 73, 75
Beck U., 101
Beethoven Ludwig van, 89
Benjamin Walter, 56
Black Lamb & Grey Falcon, 96
Bonnefoy Yves, 75
Brecht Bertolt, 61
Brook Peter, 98
Buñuel Luis, 102, 105
Byron Λόρδος, 75

Cabet Etienne, 72
Campanella Tommaso, 72
Camus Albert, 86
Celan Paul, 74, 80
Chateaubriand François René de, 75
Ciment Michel, 15, 61, 65
Company Juan Miguel, 47
Cranach Lucas, 75

Dürer Albrecht, 75

Eades Caroline, 14, 20
Eliot T.S., 23

Fainaru Dan, 15, 75
Fellini Federico, 25
Foley John M., 31
Forminx Story, 123
Foucault Michel, 48, 49
Freud Sigmund, 72, 73
Future Shock, 84

Ganz Bruno, 73, 97
Giddens A., 101
Godard Jean-Luc, 61

Handke Peter, 63
Harrison C., 102
Hegel Wilhelm Friedrich, 47
Heidegger Martin, 120
Hitchcock Alfred, 86
Horton Andrew, 15, 43, 75
Hubble Edwin Powell, 72
Hugo Victor, 73

Jameson Fredric, 103
Josephson Erland, 95

Kaplan Robert, 96
Keitel Harvey, 73, 95, 96, 106, 107
Kundera Milan, 99

Lapouge Gilles, 71
Létoublon Françoise, 14, 20
Loach Ken, 63
Lord Albert, 31
Luzi Mario, 118

Marx Karl, 64, 71
Mastroianni Marcello, 32, 59, 71-73, 88, 97, 104, 107
Micciché Lino, 61, 62
Minucci Paola, 15, 75
More Thomas, 73
Morgenstern Maia, 35, 95

Nietzsche Friedrich, 47, 48, 78-81

Pagnol Marcel, 26
Pasolini Pier Paolo, 65, 66
Proust Marcel, 40, 83

Quintana Angel, 14, 20

Rancière Jacques, 45, 46
Reggiani Serge, 59, 87
Rilke Rainer Maria, 40
Rollet Sylvie, 14, 20

Sabato Ernesto, 115
Sartre Jean-Paul, 86
Schiller Johann Friedrich, 89
Shakespeare William, 23, 35, 37
Spielberg Steven, 62

Toffler Alvin, 84
Torrell Josep, 14, 20

Vaccari Luigi, 120
Vattimo Gianni, 47
Visconti Luchino, 25, 106
Vivaldi Antonio, 55

Wagner Richard, 89
Watteau Jean-Antoine, 112
West Rebecca, 96
Wood P., 102

COVER DESIGN: DIMITRIS ARVANITIS

ISBN 960-86572-8-8