

# Οι αποτυχίες της Ιστορίας

του Ángel Quintana

## 1. Ο άλλος

[...] Στο Μετέωρο βήμα του πελαργού (1991), ταινία που γυρίστηκε τέσσερα χρόνια πριν από το Βλέμμα του Οδυσσέα, η γυναίκα (Jeanne Moreau) έχει την ευκαιρία να συναντήσει τον άντρα (Marcello Mastroianni), ο οποίος, εγκαταλείποντας την Ιστορία, έθεσε εαυτόν σ' ένα είδος αιώνιου παρόντος, σ' ένα μοναδικό no man's land, μη-χώρο, όπου ο χρόνος είναι οριστικά μετέωρος, εντός παρενθέσεως. Όταν συναντιέται με τον εξαφανισμένο σύζυγό της, το μόνο που μπορεί ν' αρθρώσει η βραχνή φωνή της Jeanne Moreau, είναι: «Δεν είναι αυτός. Δεν είναι αυτός». Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δεν μας προσφέρει κανένα κλειδί για το πολυσήμαντο αυτών των λέξεων. Αγνοούμε αν τα λόγια της γυναίκας κρύβουν μιαν αλήθεια, αν η ίδια είναι ανίκανη ν' αναγνωρίσει πως αυτός ο υποτιθέμενος πρόσφυγας με την αλβανική καταγωγή είναι ο άλλος της άντρας, ο πολιτικός που εγκατέλειψε τη Βουλή, ή αν, αντιθέτως, έχει κατορθώσει να διακρίνει τα ανεξίτηλα ίχνη του παρελθόντος. Ίσως όμως να φοβάται και να 'χει αποφασίσει να μην αποδεχθεί την παλιά της αγάπη, να μη θέλει να συναντήσει εκείνον που η ζωή τον έχει μετατρέψει πια σε κάποιον άλλο. 1

## 2. Ο αναχωρητής

[...] Η ιδιότητα του αναχωρητή προσδίδει έναν ιδιάζοντα χαρακτήρα στον πολιτικό που έχει καταφύγει στα σύνορα. Στις λογοτεχνικές και μυθιστορηματικές μυθοπλασίες συναντάμε δύο τύπους αναχωρητών: αυτούς που αποφασίζουν ν' αποτραβηχτούν απ' τη δημόσια ζωή και να κρυφτούν στην ανωνυμία, κι εκείνους για τους οποίους ο αναχωρητισμός αποτελεί πράξη υπέρβασης, μια εξέγερση κατά της καθεστηκυίας τάξης. Στην πρώτη κατηγορία συναντάμε την αρχετυπική μορφή του κουρασμένου επικού ήρωα, που προτιμά να ζήσει την υπόλοιπη ζωή του «λάθρα», όσο γίνεται πιο μακριά από τους χώρους στους οποίους έδρασε. Η παραίτησή του είναι πάντα σχετική και σπανίως οριστική. Σε πολλές περιπτώσεις, όταν εμφανίζεται μια αιτία που αυτός τη θεωρεί δίκαιη, δεν αποκλείεται να επιστρέψει στη δράση, με σκοπό να επανακτήσει το φωτοστέφανο του ήρωα. Ωστόσο, η επιστροφή δεν είναι γι' αυτόν ούτε εύκολη ούτε ευχάριστη, καθώς τώρα έχει πλήρη συνείδηση των αλλαγών που, στο μεταξύ, έχουν επέλθει γύρω του. Τέτοια άτομα (τα συναντάμε σε πάμπολλες περιπετειώδεις ιστορίες, καθώς και σε κάποια αξιολόγητα ούστερν) μπορούν να θεωρηθούν όχι τόσο αναχωρητές όσο αυθεντικοί ήρωες ενός κόσμου που βρίσκεται στη δύση του.

Αυτός, όμως, που αντιλαμβάνεται τον αναχωρητισμό ως εξέγερση, είναι ικανός να υπερβεί τις νόρμες, αλλά και ν' αποδειχθεί ιδιαίτερα επικίνδυνος για την καθεστηκυία τάξη. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο συνταγματάρχης Κουρτς, κεντρικός ήρωας της θαυμάσιας νουβέλας του Joseph Conrad Η καρδιά του σκότους, που μεταφέρθηκε στην οθόνη τόσο από τον Francis Coppola στο Αποκάλυψη τώρα (1979) όσο και από τον Manuel Gutiérrez Aragón στην Καρδιά της ζούγκλας (1981). Εδώ, ο αναχωρητής αποκηρύσσει το σύστημα και ιδρύει μια νέα κοινότητα, στο περιθώριο της κοινωνίας. Ο Κουρτς φτάνει στο σημείο να δημιουργήσει τη δική του αυτοκρατορία στα βάθη της αφρικανικής ζούγκλας. Η νέα τάξη καταλήγει να είναι επικίνδυνη για το σύστημα, επειδή έχει τη δυνατότητα ν' αμφισβητήσει τις συμβατικές αξίες και να προωθήσει άλλες. Μοναδικός τρόπος να αποκατασταθεί η ανατραπέισα τάξη, είναι να εξοντωθεί ο ανατροπέας. Παρ' όλο που, στην Καρδιά του σκότους, ο μυστηριώδης Κουρτς γίνεται έμμονη ιδέα στον δήμιο που έχει αναλάβει να τον εξοντώσει, και, στο τέλος, οι δυο άνδρες ταυτίζονται, σε καμιά από τις δύο παραπάνω κατηγορίες δεν πρέπει να γίνει σύγχυση της μορφής του αναχωρητή με αυτήν του ηττημένου. Οι ηττημένοι είναι συνήθως θύματα της μοίρας, ενώ, αντίθετα, οι αναχωρητές περιθωριοποιούνται αυτοβούλως. Η περίπτωση του φυγάδα στο Μετέωρο βήμα του πελαργού δεν ταιριάζει σε καμιά από τις δύο κατηγορίες που εξετάσαμε πιο πάνω, αν και συγγενεύει και με τις δύο. Στη διάρκεια μιας συνεδρίασης της Βουλής, ο πολιτικός προβαίνει σε μια δημόσια από καθέδρας εξομολόγηση της ίδιας του της αδυναμίας: «Μερικές φορές, πρέπει να σωπαίνει κανείς, για ν' ακούει τη μουσική πίσω απ' τον ήχο της βροχής». Όπως όλοι οι στοχασμοί στο Μετέωρο βήμα του πελαργού, έτσι και ο πολιτικός λόγος διατυπώνεται ποιητικά, και η σκοπιμότητα μεταμφιέζεται σε μεταφορά. Η επιθυμία αναζήτησης της γαλήνης αποτελεί αντανάκλαση της

κόπωσης, αν και, στην πολιτική, η εκδήλωση μιας τέτοιας κόπωσης μπορεί να προσλάβει χαρακτήρα πρόκλησης.

Η παραίτηση γεννιέται απ' την πεποίθηση πως τα πολιτικά συστήματα της Δύσης απέτυχαν να οικοδομήσουν έναν ιδεώδη κόσμο. Η πολιτική δεν είναι σε θέση να δώσει απαντήσεις στις απογοητεύσεις του σύγχρονου κόσμου, αφού αποτελεί πια ένα σύστημα αιχμάλωτο μιας συγκεκριμένης ρητορικής, στην οποία η ποίηση δεν μπορεί να κατέχει σημαντική θέση. Για τον Αγγελόπουλο, η αποτυχία της πολιτικής σημαίνει την αποτυχία τής ουτοπίας.

### 3. Τα σύνορα

[...] Ο Αγγελόπουλος θεωρεί τα σύνορα όχι μόνο ως τόπο μεταβατικό, αλλά και ως τέρμα· ένα no man's land που αντανάκλα και συνοψίζει τη μελαγχολία του τέλους του αιώνα, καθώς είναι οι πιο αδιάψευστοι μάρτυρες της αποτυχίας. Στο Μετέωρο βήμα του πελαργού, κατά τη Sylvie Rollet, ο Αγγελόπουλος δημιούργησε ένα χρόνο μετέωρο, που μοιάζει να λειτουργεί αντίστροφα προς κάθε χρονολόγηση, για να μετατραπεί, στο τέλος, σε χρόνο στατικό: «Το συνεχές παρόν που κυριαρχεί στην ταινία, χωρίς παρελθόν και μέλλον, συνιστά την πιο δυνατή εικόνα με την οποία μπορεί κανείς να αποδώσει την αμνησία».2 Αυτό το παράξενο παρόν χωρίς ρίζες αποτελεί επίσης τον τόπο της μη-μνήμης, της αναγκαστικής λήθης του αιώνα.

Μαζί με τα δύο φυσικά σύνορα που χωρίζουν τους συζύγους (ποτάμι, γέφυρα), ο Αγγελόπουλος προσλαμβάνει το εκτεταμένο no man's land των συνόρων, που μοιάζει με άσυλο των αποκλήρων, ως τον τόπο όπου μαζεύονται χιλιάδες άνθρωποι απ' όλα τα σημεία της Ευρώπης, με την ελπίδα να καταφέρουν ν' αποκτήσουν τα έγγραφα που θα τους επιτρέψουν να βγουν από την εξορία και να ριζώσουν σ' έναν τόπο όπου μπορεί και να ευτυχήσουν. Αυτό το συνοριακό no man's land αποδίδεται με μια σειρά σιδηροδρομικά βαγόνια που αποσύρονται οριστικά απ' την κυκλοφορία. Όπως οι πρόσφυγες που καταλύουν στο εσωτερικό τους, έτσι και τα βαγόνια δε θα μπορέσουν ποτέ ξανά να κινηθούν μπροστά ή πίσω. Τα σύνορα στα οποία διαδραματίζεται η ταινία, γίνεται κάτι σαν χώρος-σύμβολο των διαφορετικών αποτυχιών του αιώνα. Οι Αλβανοί, οι Κούρδοι, οι Τούρκοι, οι Αφγανοί που περιμένουν να τους δοθεί μια ευκαιρία για να περάσουν τα σύνορα με κατεύθυνση τη Γη της Επαγγελίας, αποτελούν θύματα αποτυχημένων καθεστώτων, που δεν κατόρθωσαν να εξανθρωπίσουν το κοινωνικό περιβάλλον.

### 4. Η τηλεοραση

[...] Το μετέωρο βήμα του πελαργού δεν είναι ένα έργο ξένο προς το μοντερνισμό που χρησιμοποιεί το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο προκειμένου να αρθρώσει έναν στοχαστικό λόγο (μεταγλωσσολογικού χαρακτήρα) σε σχέση με τα αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά του μέσου. Αν στο Ταξίδι στα Κύθηρα ο Αγγελόπουλος προσέφευγε στο χαρακτήρα ενός κινηματογραφιστή που σκηνοθετεί μια ταινία την οποία ο θεατής παρακολουθεί καθώς αυτή δημιουργείται, προκαλώντας έτσι μια παράξενη σύγχυση μυθοπλασίας και πραγματικότητας, στο Μετέωρο βήμα του πελαργού συνιστά ένα διάλογο μεταξύ της κινηματογραφικής και της τηλεοπτικής αναπαράστασης. Ο δημοσιογράφος Αλέξανδρος πρέπει να πραγματοποιήσει ένα τεκμηριωμένο ρεπορτάζ για την τηλεόραση, που να εστιάζει στην κατάσταση του συνοριακού no man's land. Η βασική αφηγηματική κίνηση της ταινίας επηρεάζεται από τους σκοπούς του δημοσιογραφικού ρεπορτάζ που προαναφέραμε, από την έρευνα που πραγματοποιεί ο δημοσιογράφος Αλέξανδρος, ο οποίος, έτσι, γίνεται κάτι σαν υπονοούμενος θεατής της μυθοπλασίας. Αν στο Ταξίδι στα Κύθηρα ο Αγγελόπουλος «έπαιξε» με την ψευδαίσθηση της αναπαράστασης, η παρουσία της τηλεόρασης στο Μετέωρο βήμα του πελαργού δεν του επιτρέπει κάτι τέτοιο, αφού η λειτουργία της τηλεόρασης συνίσταται ακριβώς σ' αυτό: στο ότι μετασχηματίζει την ψευδαίσθηση σε μίμηση.

Παρ' όλο που η κινηματογραφική ποιητική του Αγγελόπουλου σέβεται τη συμβολική σημασία του no man's land όπου συμβαίνει η κινηματογραφική αναπαράσταση, καθιστώντας σαφές πως βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα ποιητικό σύμπαν σχετικής αναφορικής αξίας, η τηλεόραση εμμένει στην επιθυμία να τακτοποιεί και να εξηγεί ορθολογικά αυτόν τον κόσμο. Έτσι, ο αντικειμενικός σκοπός της τηλεόρασης παρουσιάζεται σαν κάτι το τελείως παράλογο, αφού, πλέον, ο αντικειμενικός κόσμος τον οποίο διατείνεται πως χρησιμοποιεί ως βάση για τα ρεπορτάζ της, είναι ένας κόσμος χωρίς ιστορία και χωρίς γεωγραφία· ένας κόσμος νοητός, που υπάρχει μόνο στη λειτουργία της ίδιας της κινηματογραφικής ποιητικής. Σε πολύ

συγκεκριμένες στιγμές, ο Αγγελόπουλος συνδυάζει την τηλεοπτική με την κινηματογραφική αισθητική. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή της συνάντησης των δύο συζύγων. Η (κινηματογραφική) κάμερα παρατηρεί από απόσταση, από ένα φορητό όπλο είναι εγκατεστημένος ο τηλεοπτικός εξοπλισμός, υποκαθιστώντας έτσι την οπτική που έχουν οι τηλεοπτικές κάμερες. Η αλήθεια του πραγματικού κόσμου παρουσιάζεται μεταμορφωμένη από μια τηλεοπτική αισθητική που πασχίζει να αιχμαλωτίσει αυτή την αλήθεια, αλλά δεν τα καταφέρνει. Η ψυχρότητα της βιντεογραφικής υφής της τηλεοπτικής εικόνας χρησιμοποιείται ως μέσο για να εντείνει την αποστασιοποίηση.

Στο ρεπορτάζ που καλείται να πραγματοποιήσει ο Αλέξανδρος γύρω απ' αυτό το no man's land, οφείλει να λάβει υπόψη του την πολιτική και ιστορική συγκυρία, αλλά και να είναι όσο γίνεται πιο αντικειμενικός, εκθέτοντας όλες τις απόψεις. Όμως, ήδη από τις πρώτες σκηνές, η έλλειψη αντικειμενικότητας προέρχεται από την στρατιωτική οπτική. Οι περισσότερες εξηγήσεις για τους κανόνες που διέπουν τον συνοριακό χώρο, δίνονται από στρατιωτικούς. Αντιθέτως, όλες οι συνομιλίες του δημοσιογράφου με τον φυγάδα πολιτικό έχουν έναν ποιητικό χαρακτήρα, κι όλες τους οι φράσεις παραπέμπουν πάντα σε μεταφορικές έννοιες. Η αλήθεια δεν μπορεί να αναδυθεί ούτε απ' τη δημοσιογραφική έρευνα ούτε απ' το τηλεοπτικό είδωλο. Το μόνο που μπορεί να παρουσιάσει η τηλεόραση, είναι μισές αλήθειες (όπως το ρεπορτάζ για την παραίτηση του πολιτικού), αλλά δε θα καταφέρει ποτέ να υπερβεί την ίδια την πραγματικότητα, αφού, για τον Αγγελόπουλο, ο μόνος τρόπος να συλλάβεις την αλήθεια, δεν είναι το ρεπορτάζ (η τηλεοπτική έρευνα), αλλά η ποίηση. Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να αποδώσει άμεσα και αντικειμενικά το ιστορικό παρόν, αφού ο ρόλος του είναι να βοηθήσει τους ανθρώπους να στοχαστούν γύρω απ' τον κόσμο και την Ιστορία του. Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, για να καταστεί αυτό εφικτό, είναι απαραίτητη η ποιητική συγκίνηση.

1. Η συνάντηση μεταξύ του άντρα και της γυναίκας καταγράφει και την επανασύνδεση του Marcello Mastroianni και της Jeanne Moreau, που είχαν να εμφανιστούν μαζί σε ταινία από τη Νύχτα (1961) του Michelangelo Antonioni. Η σκηνή στο Μετέωρο βήμα του πελαργού μπορεί να ερμηνευτεί και ως αδυναμία της Jeanne Moreau να ξαναβρεί τον νεαρό Mastroianni στον ηλικιωμένο Mastroianni. Περιέργως, τόσο το σενάριο της ταινίας του Antonioni όσο και αυτό του Αγγελόπουλου φέρουν την υπογραφή του Tonino Guerra. Η Jeanne Moreau και ο Marcello Mastroianni έμελλε να εμφανιστούν ξανά μαζί σ' ένα από τα ιντερλούδια της ταινίας Πέρα από τα σύννεφα (1995) των Antonioni-Wenders.

2. Στο: «Théo Angelopoulos ou Le cinéma comme théâtre du temps», «Positif», τχ. 370, Δεκέμβριος 1991.

«Nosferatu», τχ. 24, 1997.  
Μετάφραση: Δημήτρης Κερκινός.