

Οι δρόμοι για την εξορία

Το πνεύμα της τραγωδίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

του Pere Alber

Στης γης το όριο φτάσαμε...
Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*

Στα πέρατα του κόσμου, η Δύναμις και η Βία ετοιμάζουν τη σκηνή για την αναπαράσταση της δράσης: δυνάμεις αρχέγονες και στοιχειώδεις, που έρχονται να ενουκήσουν αυτόν τον αφιλόξενο και ρημαγμένο τόπο, ανεβάζοντας επί σκηνης μια σύγκρουση κοσμικών διαστάσεων.

Στην τραγωδία, η εξέλιξη της δράσης απαιτεί συνήθως ακραίους και όμορους χώρους, που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα πεδία δράσης και ενισχύουν την αέναη πάλη του τραγικού έργου.

Έτσι είναι ο χώρος των περάτων στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ή στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*: οι χώροι οι ρημαγμένοι από τη βία στις *Τρωάδες* ή στην *Εκάβη*, ή απ' τη μοναξιά στον *Φιλοκτήτη* και τον *Αίαντα*: ο δραματικός διχασμός ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο στους *Επτά επί Θήβας* ή στις *Βάκχες* (μια αντίθεση που, λίγο-πολύ, υπάρχει σ' όλα τα έργα): ή όπως στην *Αντιγόνη*, όπου ο κεντρικός χώρος καταλαμβάνεται κατ' επανάληψη απ' τον ήχο που εκπέμπουν διάφοροι όμοροι χώροι (ο ερημότοπος όπου κείται το πτώμα του Πολυνείκη, η σπηλιά όπου βρίσκεται κλεισμένη η Αντιγόνη, το εσωτερικό του παλατιού όπου η Ευρυδίκη βάζει τέλος στη ζωή της).

Φυσικά, δεν βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα χώρο ρεαλιστικό, αλλά μάλλον σχηματικό, με συμβολικές αναφορές, όπου το κύριο σκηνογραφικό στοιχείο (αν και όχι το μοναδικό) είναι ο λόγος.

Έτσι και στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, ο χώρος παρουσιάζεται συστηματικά ως χώρος που διαμορφώνει μια γεωγραφία των ορίων:¹ τα χωριουδάκια, όλο πέτρες και χιόνι, που κρέμονται από τα βουνά στην *Αναπαράσταση* (1970), στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και στον *Μεγαλέξαντρο* (1980): τα γκέτο των προσφύγων πέρα από τα σύνορα στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991) και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995): οι μοναχικοί και κάποτε λαβυρινθώδεις δρόμοι: η γη η ρημαγμένη από τον πόλεμο: οι αρχαίες πατρίδες που δεν αναγνωρίζουν τα παιδιά τους, και τα παιδιά που δεν αναγνωρίζουν τις πατρίδες τους: οι χώροι των ονείρων, των αναμνήσεων ή των ιδανικών, σε αντίθεση μ' ένα παρόν δίχως βλέμμα: και, πάνω απ' όλα, το χειμωνιάτικο τοπίο που υπαγορεύει τον συναισθηματικό τόνο σε όλες τις ταινίες (εκτός από τις *Μέρες του '36*): ατέλειωτες ληθαργικές πεδιάδες, σκελετωμένα δέντρα, επίπεδοι, μολυβένιοι ουρανοί, χιόνι, βροχή και ομίχλη που τυλίγουν και απομονώνουν τους κατοίκους αυτού του κινηματογραφικού σύμπαντος.

Όλα αυτά τα στοιχεία, προβολή ενός εσωτερικού τοπίου, διαμορφώνουν την ακριβή σκηνογραφία όπου θα λάβει χώρα μια τραγικής φύσης σύγκρουση, κεντρικό πρόσωπο της οποίας –ανάμεσα σε πλήθος υποψηφίων και αμέτρητους συνταξιδιώτες– είναι, με διάφορες παραλλαγές, η μορφή του εξορίστου.

Είναι απαραίτητο να προσδιορίσουμε ότι η εξορία είναι, πάνω απ' όλα, ένα συναίσθημα, μια κατάσταση δυσαρμονίας όπου αποκαλύπτεται η ρήξη ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο. Έτσι, λοιπόν, αν η εξορία είναι κυρίως ένα συναίσθημα απώλειας, όπου το απόν μπορεί να πάρει το συμβολικό όνομα «πατρίδα», θα πρέπει να διατηρήσουμε αυτή την έννοια – κατά κύριο λόγο στα πλαίσια του αισθητού και, κατά δεύτερο, του πολιτικού. Εξορίστους, με τη συνηθισμένη έννοια των διωγμένων απ' τον τόπο καταγωγής τους, είναι ζήτημα αν συναντάμε έναν-δύο στη φιλμογραφία του Αγγελόπουλου: ο οικονομικός αυτοεξόριστος που επιστρέφει για να δολοφονηθεί στην *Αναπαράσταση*, κι ο πατέρας-πολιτικός εξόριστος στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Θα πρέπει, όμως, να συμπεριλάβουμε τις μορφές του εκτοπισμένου και του φυλακισμένου που βρίσκουμε στο *Θιάσο* (1975) και στους *Κυνηγούς* (1977) –μορφές που, κατά κύριο λόγο, ανήκουν στη γενιά των γονιών, αυτών δηλαδή που έπαιξαν ενεργό ρόλο στην Αντίσταση και τον Εμφύλιο– και, με την ίδια λογική, τους ηθοποιούς του *Θιάσου*, καθώς αντιπροσωπεύουν μια πλανόδια ομάδα που, μέσα απ' τις περιπλανήσεις της, προσπαθεί να διαμορφώσει μια συλλογική ταυτότητα, περνώντας [με την επόμενη εμφάνισή της, στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988)] στο χώρο των εξορίστων, όπως ακριβώς είχε συμβεί και με το γέρο στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Τελικά, στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* κάνει την εμφάνισή της η μαζική και ανώνυμη παρουσία των προσφύγων, που καταφθάνουν πέρα από τα σύνορα.

Όμως, στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου είναι πιο συνηθισμένοι οι εσωτερικοί εξορίστοι, αρχής γενομένης απ' τον ίδιο το σκηνοθέτη, που λειτουργεί ως εμπνευστής των ίδιων των χαρακτήρων του.² Ωστόσο, αυτό το είδος χαρακτήρων παίρνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο του Αγγελόπουλου κυρίως μετά τον *Μεγαλέξαντρο*. Νωρίτερα, η παρουσία τους είναι σπανιότερη, αν και μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε κάποιες φωνές, όπως αυτήν του επαναστάτη

ποιητή στο *Θίασο*, ο οποίος, σε μια απ' τις τελευταίες σκηνές, δηλώνει την εξορία του με κάτι λόγια που η έμφασή τους θαρρείς και αναβιώνει τη μονομανία και τον αμετακίνητο όρκο τής Ηλέκτρας: «Για τούτο θα παραμείνω με τα κουρέλια μου, όπως με γέννησε η Γαλλική Επανάσταση, όπως με γέννησε η μάνα μου Ισπανία – ένας σκοτεινός συνωμότης...»³

Από τον *Μεγαλέξαντρο* και μετά, σημειώνεται στο έργο του Αγγελόπουλου μια σημαντική αλλαγή, που ήδη κυοφορείται σ' αυτή τη μνημειώδη ταινία – αλλαγή, που προκαλείται από το τέλος της βεβαιότητας ότι η μαρξιστική ιδεολογία μπορεί να φέρει τη δίκαιη και λυτρωτική διευθέτηση των ανθρώπινων ζητημάτων. Αυτή η πεποίθηση προκαλεί μια μετάλλαξη στο έργο του Αγγελόπουλου, ανάλογη με εκείνη που επέρχεται στην αττική τραγωδία κατά το πέρασμά της από τον Αισχύλο στον Σοφοκλή.⁴ Στον Αισχύλο, η παγκόσμια τάξη φαίνεται εγγυημένη από τη θεϊκή δικαιοσύνη που, τελικά, επιβάλλεται πάντα (στο έργο του Αγγελόπουλου πριν από τον *Μεγαλέξαντρο*, τη θέση της θεϊκής δικαιοσύνης καταλάμβανε η μαρξιστική τάξη). Στον Σοφοκλή, αντίθετα, δεν υπάρχει καμία εγγύηση. Τα σταθερά περιγράμματα του αισχύλειου σύμπαντος διαλύονται, και στους τραγικούς ήρωες δε μένει παρά η αξιοπρέπεια μπροστά στην ίδια τους την καταστροφή. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι κεντρικοί χαρακτήρες των ταινιών που ακολουθούν το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, περιπλανιούνται στον κόσμο κυριαρχούμενοι από μια εμμονή, διατεθειμένοι ν' αντιμετωπίσουν όλες τις φορτικές απαιτήσεις των ανθρώπων και την ίδια τη μοίρα, ελπίζοντας να συναντήσουν ένα σημάδι που ίσως τους επιτρέψει ν' αναγνωρίσουν το τοπίο της πατρίδας τους. Γι' αυτόν το λόγο, σε τούτες τις ταινίες, μπροστά στην εξαφάνιση του ασύλου που πρόσφερε ο μαρξισμός, οι χαρακτήρες βρίσκονται απροστάτευτοι μέσα σε αντίξοες κλιματολογικές συνθήκες, ψάχνοντας απελπισμένα –σαν εγκαταλειμμένα παιδιά– τη συμβολική μορφή του Πατέρα που, αργότερα, θ' αντικατασταθεί από ένα αναζωογονητικό ιδεώδες, προσβάσιμο μόνο από ένα παιδικό βλέμμα.

Αν ο *Μεγαλέξαντρος* έπρεπε να είναι ο Προμηθέας που θα ελευθερώσει τους ανθρώπους με το τέλος του, ο κόσμος του Αγγελόπουλου καταρρέει όπως κατέρρεαν τα βουνά στα πέρατα του κόσμου όπου ήταν δεμένος ο Προμηθέας, θάβοντας σκηνή και πρόσωπα.

Το τοπίο που αναδύεται μετά την κατάρρευση, είναι ακόμα πιο αφιλόξενο, απογυμνωμένο και σηματοδομένο από τόσο βαθιές πληγές, ώστε οι δύο επόμενες ταινίες –*Ταξίδι στα Κύθηρα* και *Ο μελισσοκόμος* (1986)– να είναι δύο από τις πιο θλιβερές και απελπισμένες στην ιστορία του κινηματογράφου. Και στις δύο αυτές ταινίες ο Αγγελόπουλος βάζει επί σκηνής πρόσωπα χωρίς θέση στον κόσμο, κάθε προσπάθεια των οποίων να ξεφύγουν απ' αυτήν τους την κατάσταση, είναι καταδικασμένη στην αποτυχία. Τα λόγια της σοφόκλειας Αντιγόνης μάς δίνουν τον ακριβή τόνο αυτής της κατάστασης: «Αχ, εγώ η καταραμένη, που δεν ανήκω στους θνητούς, ούτε είμαι μία από τους πεθαμένους, που δεν είμαι με τους ζωντανούς, μα ούτε με τους νεκρούς!»⁵ Όπως η Αντιγόνη οδηγείται ζωντανή στον κόσμο των νεκρών επειδή θέλησε να προστατέψει τον νεκρό αδελφό της απ' τον κόσμο των ζωντανών, έτσι και οι δυο γέροι του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* βρίσκονται παρατημένοι στη μοίρα τους, μακριά απ' τον κόσμο των ζωντανών, σε διεθνή ύδατα, γιατί – όπως και η Αντιγόνη– ανήκουν σε άλλη εποχή και, με την παρουσία και τη στάση τους, προκαλούν τριγμούς στα θεμέλια της νέας εξουσίας: η ρητορική του κοινού καλού, προβεβλημένη σ' ένα τέλειο μέλλον που αποποιείται το παρελθόν όποτε δεν μπορεί να το χρησιμοποιήσει για να υποστηρίξει τα επιχειρήματά του.

Όμως, αυτή η ομάδα χαρακτήρων χωρίς μέλλον, μεταβάλλεται με την είσοδο στη σκηνή των παιδικών χαρακτήρων. Η γενιά των γονιών, αυτών που αγωνίστηκαν για την Αντίσταση, εξορίστηκαν από μια κοινωνία που δε θέλει τίποτα να της θυμίζει το παρελθόν της. Η ενδιάμεση γενιά, που καλύπτει από το σκηνοθέτη στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* μέχρι τον νεαρό Ορέστη-σύντροφο των παιδιών στο *Τοπίο στην ομίχλη*, είναι μια χαμένη γενιά, χωρίς στόχους και ιδανικά: χαμένη σ' έναν κόσμο που θα πρεπε να 'ναι ευτυχισμένος και που, όμως, δεν μπορούν να τον καταλάβουν. Όμως, η γενιά των παιδιών, που κάνει την εμφάνισή της στο *Τοπίο στην ομίχλη* (καίτοι υπάρχουν πρόδρομοι, όπως ο έφηβος Ορέστης στο *Θίασο* και ο μικρός Αλέξανδρος στον *Μεγαλέξαντρο*), φέρνει μαζί της έναν ανανεωτικό αέρα, μια νέα οπτική του κόσμου που, προβαλλομένη έπειτα στους ενήλικες, αναβιώνει το συμφιλωτικό πνεύμα του Αισχύλου. Από το τελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη* εδραιώνεται στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου ένα αξίωμα που τον συνδέει αμέσως με τον Αισχύλο και τη φιλοσοφία του: «Από τον πόνο στη γνώση».

Ουσιαστικά, οι χαρακτήρες που έπονται του *Μελισσοκόμου*, δε διαφέρουν από τους προηγούμενους, όμως η αλυσίδα της επικοινωνίας έχει αποκατασταθεί. Στο *Τοπίο στην ομίχλη* συνεχίζεται η αναζήτηση της μορφής του Πατέρα, αν και, βλέποντάς την απ' την προοπτική του τελευταίου πλάνου (τα παιδιά χάνονται στην ομίχλη, τρέχοντας ν' αγκαλιάσουν ένα δέντρο που, όπως το δέντρο της *Θυσίας* του Ταρκόφσκι, συμβολίζει τη Ζωή και την Εμπειρία του Πατέρα), πρέπει να συμπεράνουμε ότι πρόσβαση στη μορφή του Πατέρα, της Ζωής και της Γνώσης μπορούμε να έχουμε –όπως πρότεινε ο Αισχύλος– μόνο μέσω του πόνου.

Όλοι οι χαρακτήρες που ακολουθούν τα δύο παιδιά του *Τοπίου στην ομίχλη*, διατηρούν κάτι από το παιδικό τους πνεύμα. Σε όλους θα επιβληθεί μια επιστροφή στις ρίζες: η ανάγκη να ανακαλυφθεί και πάλι μια νέα οπτική του κόσμου, μια ματιά γεμάτη αθωότητα και λαχτάρα για την ανακάλυψη– καθώς και η ανάγκη να ανασυσταθούν, με βάση

τις ανθρώπινες εμπειρίες, οι σχέσεις που ακόμα διατηρούν το νόημά τους. Όπως λέγεται στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, «με μερικές λέξεις-κλειδιά, θα μπορούσε να αναβιώσει ένα νέο συλλογικό όνειρο».

Το βλέμμα του *Οδυσσέα*, όπως φανερώνει ο ίδιος του ο τίτλος, έχει ως κεντρικό θέμα το βλέμμα ή, πιο συγκεκριμένα, την ανάκτηση του βλέμματος. Όπως συμβαίνει συστηματικά στις έξι τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου (και θα συμβεί και στην επόμενη, το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*), το σημείο εκκίνησης είναι η διαπίστωση εκ μέρους του κεντρικού ήρωα ότι βρίσκεται σε κατάσταση κρίσης: η συνειδητοποίηση ότι είναι ένας εξόριστος από την πραγματικότητα. Έτσι εξηγεί ο Α., ο κεντρικός ήρωας της ταινίας, την προέλευση της κρίσης, όταν, προσπαθώντας να φωτογραφίσει έναν ιερό και αποκαλυπτικό χώρο, όπως ο ναός του Απόλλωνα στη Δήλο, δεν καταφέρνει παρά να βγάλει μαύρες φωτογραφίες: «Τίποτα... Εικόνες αρνητικές του κόσμου... σαν να μην είχα βλέμμα. Αρχισα να τραβάω τη μια φωτογραφία πίσω απ' την άλλη: οι ίδιες μαύρες τρύπες...»⁶ Ο Α. συνειδητοποιεί ότι έχει χάσει το βλέμμα του, και το ταξίδι θα είναι η προσπάθειά του να το ανακτήσει, ως το τελικό πλάνο, αφού έχει διασχίσει τα Βαλκάνια, οπότε θα καταφέρει να εμφανίσει και να δει τη χαμένη απ' τις αρχές του αιώνα ταινία που αντιπροσωπεύει το πρώτο βλέμμα: «[Ένα βλέμμα] χαμένο, [...] ένα βλέμμα που γυρεύει να βγει απ' το σκοτάδι... κάτι σαν γέννηση...»⁶

Στην επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*) θα συναντήσουμε ένα χαρακτήρα-αδελφό του Α. εν εξορία, που συνειδητοποιεί την κατάστασή του με διαύγεια και θάρρος: «Γιατί έζησα τη ζωή μου σ' εξορία; [...] Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα, ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... [...] όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω ξεχασμένες λέξεις από τη σιωπή;»⁷

Το ότι η φύση του σύγχρονου ανθρώπου είναι αυτή του εξορίστου, αποτελεί μια ιδέα που, από το ρομαντισμό και τις τραγικές του ρίζες, διατρέχει αδιάκοπα τη δυτική κουλτούρα. Οι χαρακτήρες που ενοικούν τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, τον μετατρέπουν –με την πληρότητα, την καθαρότητα, την απογυμνωμένη ειλικρίνειά τους, το πάθος τους– στην πιο αιφνιδιαστική και διεισδυτική ματιά που μας έχει δώσει η κινηματογραφική παραγωγή των τελευταίων χρόνων πάνω στον σύγχρονο άνθρωπο. Όμως, όπως όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί, έτσι και ο Αγγελόπουλος δεν περιορίζεται στη διαπίστωση ή τη διάγνωση ενός κακού, αλλά ριψοκινδυνεύει ερμηνείες, κλονίζει συνειδήσεις και παρέχει νέα ενέργεια. Με το πέρασμα των χρόνων (κυρίως από το *Τοπίο στην ομίχλη* και μετά, αν και ταινίες όπως *Ο Θίασος* προσαρμόζονται τέλεια σ' αυτή την ιδέα), το έργο του πήρε τη μορφή ενός κινηματογράφου της εξορίας, με χαρακτήρες που ψάχνουν την ταυτότητα ή την πατρίδα τους, με αφετηρία μια πρωταρχική, λαμπερή ανακάλυψη: την άγνοια. Με αυτή τη διαπίστωση, που λειτουργεί ως κίνητρο και βάση κάθε γνώσης, εισάγεται το κεντρικό θέμα του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου: το Ταξίδι.

«Το πρώτο πράγμα που 'κανε ο Θεός, είναι το ταξίδι... έπειτα την αμφιβολία... και τη νοσταλγία»⁶ έτσι χαιρετιούνται δυο παλιοί φίλοι που ξανασυναντιούνται στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Το ταξίδι βρίσκεται στην αρχή του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου και δεν έχει τέλος. Αν οι χαρακτήρες του είναι παραλλαγές ενός μυθικού Οδυσσέα, που επιδιώκει να επιστρέψει στην Ιθάκη, είναι εξίσου βέβαιο ότι αυτός ο Οδυσσέας, ξημερώματα, έπειτα από μια νύχτα έρωτα, ξεκινά τις ετοιμασίες για ένα καινούργιο ταξίδι. Ολόκληρη η φιλομορφία του Αγγελόπουλου, ιδωμένη σαν μια ενότητα, δεν είναι παρά μια αλληλουχία αφίξεων και αναχωρήσεων από την Ιθάκη, όπου διατηρείται σε όλα τα επίπεδα μια κυκλική δομή διαρκούς επιστροφής και διαρκούς αναγέννησης. Ήδη η πρώτη του ταινία (*Αναπαράσταση*) τελειώνει μ' ένα πλάνο που μας ξαναστέλνει στην αρχή της ιστορίας, όπως ο *Θίασος* ξεκινά και καταλήγει με το ίδιο ακριβώς πλάνο, αλλά με διαφορά δεκατριών χρόνων· ή όπως ο νεαρός Ορέστης, ο οποίος τόσο στο θεατρικό έργο που παρουσιάζουν οι ηθοποιοί, όσο και ως προς τη διατήρηση του επαναστατικού ιδεώδους, παίρνει το ρόλο ενός άλλου, εξαφανισμένου Ορέστη· ή όπως και η περιεργή επανάληψη, σε όλες σχεδόν τις ταινίες, μιας Πρωτοχρονιάς⁸ ή όπως στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, όπου ένας σκηνοθέτης, στα τέλη του αιώνα, πρέπει να ταξιδέψει ως την πρώτη ταινία που γυρίστηκε στις αρχές του αιώνα, για να συνειδητοποιήσει με τις τελευταίες του λέξεις ότι το ταξίδι είναι «η περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει». Όταν ο άνθρωπος αποφασίζει να αναλάβει τις ευθύνες του, το μόνο που μπορεί να συμπεράνει, είναι ότι δεν υπάρχει παρά το ταξίδι και, μετά, ο θάνατος.

Όλοι οι πολιτισμοί, από το ξεκίνημά τους, ακόμα και πριν την ανακάλυψη της γραφής, μας μεταδίδουν αυτόν τον κεντρικό, κυρίαρχο ρόλο του ταξιδιού – από το *Έπος του Γκιλγκαμές*, με το ταξίδι του κεντρικού ήρωα σε αναζήτηση της αθανασίας, ως την *Οδύσσεια* ή, αργότερα, στα ισπανικά γράμματα, το *El cantar del mio Cid*. Ο κόσμος της τραγωδίας, ως άμεσος κληρονόμος της επικής ποίησης, αναγνωρίζει στην πορεία του ταξιδιού (που δεν προϋποθέτει κατ' ανάγκη μια μετακίνηση) την αρχή κάθε μάθησης, το δρόμο κάθε μύησης, το τελετουργικό πέρασμα προς μια νέα αντίληψη. Ο Αισχύλος, ο τραγωδός που είναι πιο κοντά στην επική ποίηση, ταυτίζεται με την πιο συλλογική και παρθενική όψη της συλλογικής συνείδησης. Δεν μπορούμε να ξεχάσουμε (αφού ο ίδιος θέλησε να το αφήσει ως μαρτυρία στο επιτάφιο επίγραμμά του) τη συμμετοχή του στη μάχη του Μαραθώνα, ως το μεγάλο συλλογικό που εγκαινιάζει την περίοδο της Αθηναϊκής δόξας. Αυτή ο τόσο προφανής οπτική στη μοναδική σωζόμενη τριλογία του, την *Ορέστεια*, διαποτίζει εμφανώς την πρώτη περίοδο του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου (μέχρι τον *Μεγαλέξαντρο*). Αργότερα, με το πέρασμα από τους συλλογικούς χαρακτήρες στις ατομικοποιημένες μορφές, εισάγεται

(από τον Σοφοκλή) η προσέγγιση και η έρευνα της κατάστασης του Ανθρώπου σε σχέση με το περιβάλλον του, η δε έννοια του ταξιδιού αποκτά πιο προσωπικές συμπαραδηλώσεις, καίτοι διατηρεί, με τρόπο αμεσότατο, το δεσμό με την κοινωνία και τις ιστορικές αλλαγές.

Όλα τα ταξίδια που πραγματοποιούνται από αυτή τη στιγμή και μετά, ωθούνται από την ίδια ορμέφυτη τάση του δελφικού «Γνώθι σαυτόν», το οποίο δεν θα έπρεπε να ερμηνεύσουμε (σύμφωνα με τη σύγχρονη παρερμηνεία, που υποθάλπεται από μελέτες όπως αυτές του Freud) ως πορεία προς τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου, περιθωριοποιώντας την αντιπαράθεση με το «αλλότριο», αλλά ως την επιθυμία ανεύρεσης μιας θέσης στον κόσμο – αντιλαμβανόμενοι, φυσικά, όλα αυτά, όχι ως κάτι το στατικό και το οριστικό, αλλά μεταβαλλόμενο, όπως είναι ένα ποτάμι, στο οποίο, κατά τον Ηράκλειτο, «ου γαρ έστιν εμβήναι δις τω αυτώ».

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, το κτίσιμο της ταυτότητας είναι εφικτό μόνο μέσω του ταξιδιού. Οι χαρακτήρες του αποκτούν την αναγνώριση στο μέτρο που καταφέρνουν να ξεπεράσουν τις δοκιμασίες του ταξιδιού. Αυτός θα είναι ο πολυπόθητος Πατέρας· η μορφή χάρη στην οποία γίνεται δυνατή η αντιπαράθεση· η εικόνα στην άλλη μεριά του καθρέφτη που νικά τον σύγχρονο ναρκισσισμό, ακυρώνει τα βλέμματα και δίνει νέα έννοια στο καθημερινό.

Η πορεία που ακολουθεί ο Αγγελόπουλος στις ταινίες του, είναι ανάλογη με την έρευνα που διεξάγει ο Οιδίποδας για ν' αποκαλύψει την αλήθεια και να μάθει την ταυτότητά του. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, με τις εικόνες που έρχονται στο φως, φανερώνεται στον Α. ένα νέο βλέμμα, ένας εύθραυστος θησαυρός που τον φέρνει πιο κοντά στην κατανόηση των άλλων και του αποκαλύπτει τη θέση του στον κόσμο. Παρόμοια πορεία ακολουθούν ο πολιτικός-φυγάς και ο δημοσιογράφος που τον αναζητεί στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*. Όπως ο Οιδίποδας, αφού ανακαλύψει την ταυτότητά του και τυφλωθεί, αυτοαναγνωρίζεται, έτσι αναγνωρίζουν και τα πρόσωπα της ταινίας τη θέση τους στον κόσμο κι αγγίζουν μια άλλη διάσταση, που τους φωτίζει μ' ένα νέο φως. Μοιάζουν, επίσης, στον γέρο Οιδίποδα που συναντάμε στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, ο οποίος, έχοντας δεχτεί το χτύπημα της Μοίρας, έμαθε να ψάχνει την ελευθερία στις μικρές χαραμάδες που η Μοίρα αφήνει στους ανθρώπους. Αυτή η αποδοχή είναι που δίνει στον Οιδίποδα και στους περισσότερους ήρωες του Αγγελόπουλου τη μακαριότητα και τη γαλήνια αρμονία του τέλους. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης λέει για το τέλος του *Βλέμματος του Οδυσσέα*: «Γι' αυτό μιλάω για μια συνειδητή αποδοχή αυτού του κόσμου, ακριβώς όπως αυτός είναι, όταν όμως ο άνθρωπος που προφέρει αυτά τα λόγια, μετά το μακρύ του ταξίδι, έχει καταλάβει. Είναι έτοιμος να συγχωρήσει κι όχι να μισήσει· είναι έτοιμος ν' αγαπήσει, να καταλάβει και να δεχτεί τους άλλους όπως είναι, με όλες τους τις διαφορές, απ' όπου κι αν έρχονται». Και συνεχίζει: «Γι' αυτό πιστεύω ότι, στο τέλος, επιτυγχάνεται ένα είδος ισορροπίας. Ο καθένας μαθαίνει να δέχεται τον κόσμο, ν' αλλάζει τον εαυτό του και να καταλαβαίνει τους άλλους. Είναι σαν μια αναγέννηση του ανθρώπου».⁹

Έτσι, λοιπόν, το Ταξίδι καταλαμβάνει την κεντρική θέση στο έργο του Αγγελόπουλου, λόγω της ταύτισής του με τη Ζωή και τη Γνώση. Όμως, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, πρέπει ν' αποβάλουμε την ιδέα του ταξιδιού ως μετάβασης σε άλλο τόπο, για ν' απολαύσουμε την ξεκούραση. Ο Σοφοκλής, σε μια από τις πιο δραματικές στιγμές που μας κληροδότησε η ελληνική τραγωδία, μας καθιστά κοινωνούς, μαζί με τον ψυχορραγούντα Ηρακλή, στην αποκάλυψη αυτής της αλήθειας: «... ότι τούτο το χρόνο τώρα θα τελειώσουν / τα βάσανα και οι άθλοι μου. / Νόμιζα θα ευτυχίσω από 'δώ και πέρα / όμως ο χρησμός το θάνατό μου έλεγε / αφού για τους νεκρούς παύουν οι μόχθοι. / Αυτή η προφητεία, γιε μου, βγαίνει / φως φανερό».¹⁰

Αν το ταξίδι είναι ο δρόμος προς την αποκάλυψη της ταυτότητας, τόσο της συλλογικής (όπως στις ιστορικές ταινίες) όσο και της ατομικής, είναι φυσικό ότι πρόκειται για ένα δρόμο χωρίς πέρασ. Ένα απόσπασμα από το *Τραγικό αίσθημα της ζωής* θα μας επιτρέψει μια τελευταία διευκρίνιση σχετικά μ' αυτό το τραγικό ταξίδι στο οποίο επανειλημμένα αναφερθήκαμε, μιλώντας τόσο για την τραγωδία όσο και για τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου. Το παράδοξο (εδώ) και γεμάτο αντιθέσεις ύφος του Unamuno, τόσο κοντινό στη μυστικιστική ποίηση, μας θυμίζει τόσο τον υπαρξιακό του χαρακτήρα όσο και την ένταση ή τη μεταξύ αντιθέτων πάλη που κινεί οποιαδήποτε διαδικασία μαθητείας. «Η ψυχή μου τουλάχιστον άλλο πράγμα δεν λαχταρά, ούτε απορρόφηση, ούτε γαλήνη, ούτε ειρήνη, ούτε απάλειψη, αλλά αιώνια να πλησιάζω χωρίς ποτέ να φτάνω. Ατέλειωτος πόθος, αιώνια ελπίδα που αενάως ανανεώνεται, χωρίς ποτέ τελειωτικά να ολοκληρωθεί. Αιώνιος πόθος και αιώνιος πόνος – ένας πόνος, μια οδύνη, χάρη στην οποία μεγαλώνουμε αδιάκοπα, συνειδητά και με λαχτάρα».¹¹

Αυτό όμως το «αιώνια να πλησιάζω χωρίς ποτέ να φτάνω» που είναι το Ταξίδι, προκαλεί τόσο την εξαφάνιση θεμάτων που χαρακτηρίζουν τη δουλειά του (όπως, π.χ., η ελπίδα για τη μαρξιστική απελευθέρωση), όσο και την εμφάνιση νέων σταθερών που, σε αρκετές περιπτώσεις, αναπληρώνουν τα κενά. Το Ταξίδι, σε ταινίες όπως *Ο θίασος*, είναι μια διαδικασία συνεχούς περιπλοκής, που μεταδίδει από γενιά σε γενιά μια συλλογική εμπειρία. Μετά το *Θίασο* και τον *Μελισσοκόμο*, το Ταξίδι είναι ο δρόμος που οδηγεί στο θάνατο τους ηττημένους χαρακτήρες. Όμως, στο τελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη* (στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί) εισάγεται μια νέα αξία, για πρώτη φορά στο έργο του Αγγελόπουλου: η παρουσία του Ουτοπικού και, μαζί του, σε μια αδιάκοπη διαλεκτική πάλη, η έννοια του Συνόρου.

Στην πραγματικότητα, αυτή είναι η δεύτερη φορά που εμφανίζεται το Ουτοπικό, αν και η πρώτη δεν ήταν συνειδητή, καθώς ήταν περιβεβλημένη με τη σιγουριά μιας επιστημονικής εφαρμογής: αυτή του μαρξιστικού δόγματος που προωθούσε, π.χ., *Ο θίασος*. Αυτή η σιγουριά καταρρίπτεται τελικά ως ουτοπία στον *Μεγαλέξαντρο*, γι' αυτό και εγκαταλείπεται. Θα χρειαστεί να περάσει σχεδόν μια δεκαετία μέχρις ότου ο Αγγελόπουλος ξεπεράσει την απαισιοδοξία που τον πλήττει λόγω της έλλειψης πίστης, και εισαγάγει τη νέα αξία του Ουτοπικού.

Ας ξαναπιάσουμε, όμως, τον όρο «σύνορο», γιατί είναι σημαντικό ν' αποσαφηνίσουμε τη διπλή σημασία που αυτός αποκτά από το *Τοπίο στην ομίχλη* και μετά. Από τη μια εμφανίζονται τα πραγματικά σύνορα: αυτά που χωρίζουν και απομονώνουν τους ανθρώπους, και που το ακριβέστερο συνώνυμό τους θα ήταν η λέξη «φράγμα». Στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, αυτό είναι ένα από τα κύρια θέματα. Για παράδειγμα, δύσκολα ξεχνιέται μια τόσο όμορφη και συγκινητική σκηνή, όπως αυτή του γάμου, με το γαμπρό και τη νύφη να στέκονται ο καθένας σε μια όχθη του ποταμού-σύνορο. Το *βλέμμα του Οδυσσέα* είναι επίσης ένα ταξίδι γεμάτο σύνορα, που μετατρέπουν τα Βαλκάνια σε μια σειρά κρυφών οχυρών, με μια υποβόσκουσα βία που ξεσπά ξαφνικά με τον πόλεμο στη Βοσνία.

Όμως τα σύνορα έχουν και μιαν άλλη σημασία, πέρα απ' τη φυσική, την απτή τους, και δεν υπάρχει καλύτερο παράδειγμα από το προαναφερθέν πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη*. Το ότι δεν βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα πραγματικό σύνορο, το συνειδητοποιούμε στο προτελευταίο πλάνο της ταινίας, όταν δηλαδή τα παιδιά καταφέρνουν να φτάσουν στα ελληνικά «σύνορα» κι ετοιμάζονται να τα διασχίσουν για να περάσουν στη Γερμανία, όπου ελπίζουν να συναντήσουν τον πατέρα τους. Απ' την άλλη μεριά, φυσικά, δεν βρίσκεται η Γερμανία, αλλά ένας ου-τόπος: το Ουτοπικό. Σ' αυτή την περίπτωση, τα σύνορα αντιπροσωπεύουν τα όρια που αρχικά σχολιάσαμε, και μετατρέπονται σε κάτι που τοποθετείται στα άκρα μια εμπειρίας ή μιας συνείδησης: δηλαδή, συμπίπτουν με μιαν από τις αποφασιστικές και αποκαλυπτικές στιγμές του Ταξιδιού. Στην άλλη μεριά αυτού του συνόρου βρίσκεται ένας ου-τόπος, η διαίσθηση της πατρίδας, μια αστραπή που, σαν χαραμάδα, αφήνει να φανεί τι βρίσκεται πέρα από τα σύνορα. Στο τελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη* έχουμε μια διπλά κινηματογραφική ουτοπία: κατ' αρχάς, γιατί μ' αυτό ολοκληρώνεται μια ιδέα περί του κινηματογράφου, νοούμενου ως αναζήτησης του Ουτοπικού, έτσι ώστε, σ' αυτό το τελικό πλάνο, τα δυο παιδιά να μην παίζουν σ' ένα απλό τοπίο, αλλά σ' ένα *κινηματογραφικό* τοπίο, το ίδιο που είχαν βρει νωρίτερα σ' ένα πεταμένο κομμάτι σελιλόιντ. Εκείνα τα φωτογράμματα χωρίς εικόνα (ή με μια εικόνα συμβολικά κρυμμένη απ' την ομίχλη) είναι τα φωτογράμματα στα οποία παίζουν τα παιδιά στο τελευταίο πλάνο. Κι όταν διαλύεται η ομίχλη, αποκαλύπτεται ένα τοπίο μεταμορφωμένο, ριζικά διαφορετικό, για όσους εμφανίζονται όχι μόνο σ' αυτήν, αλλά και σε κάθε άλλη ταινία του Αγγελόπουλου: ένα πράσινο δέντρο στην ανοιξιτιάτικη γη, που τα παιδιά τρέχουν να το αγκαλιάσουν. Αυτός είναι ο Πατέρας τους: η Ζωή.

Στις επόμενες ταινίες, η μεγάλη αποκαλυπτική στιγμή, που συμπίπτει πάντα με το τελικό πλάνο της ταινίας (αν και προηγούνται άλλες αποκαλύψεις που δίνουν την ώθηση στη συνέχεια του Ταξιδιού), δεν έχει την καθοριστική πειστικότητα του *Τοπίου στην ομίχλη*. Όμως, τόσο στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* όσο και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, το τέλος επιβεβαιώνει στους κεντρικούς χαρακτήρες την αισιοδοξία του Ταξιδιού, την ανάγκη ν' ανοίξουν καινούργιες διόδους επικοινωνίας και να ξαναεφεύρουν ουτοπίες που θα μας ωθούν να προχωρήσουμε: όπως εκείνο το υπέροχο τελικό πλάνο στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, όπου, σ' ένα χειμωνιάτικο (όπως πάντα) τοπίο, άντρες με κίτρινες στολές αναρριχώνται στους τηλεφωνικούς στύλους για ν' αποκαταστήσουν τη χαμένη επικοινωνία: ή όπως η ανακτημένη ταινία στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* αποσπά τον κεντρικό ήρωα απ' τον τελευταίο κύκλο τής κόλασης και τον προβάλλει στο φως της κατανόησης και της αναζωογόνησης.

Όλες αυτές είναι εικόνες που πρότειναν κάτι το οποίο είχε ήδη θέσει σε εφαρμογή ο Προμηθέας του Αισχύλου για να σώσει τους ανθρώπους από την καταστροφή: «Το να εμπνέεις τυφλές ελπίδες» ίσως δεν είναι πολύ, είναι όμως το μοναδικό καύσιμο που έχουμε για να προχωρήσουμε.

Λόγω αυτής της βίαιης εισβολής του Ουτοπικού, το Ταξίδι διαιώνίζεται και ανανεώνεται από μιαν αξία που το ωθεί αδιάκοπα προς τον ορίζοντα. Αυτός είναι και ο λόγος (το επαναλαμβάνω ακόμα μια φορά), για τον οποίο τα καταληκτικά πλάνα δεν πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως στόχοι ή ως συμπεράσματα του Ταξιδιού, αλλά απλώς σαν σταυροδρόμια, σαν σημεία καμπής, σαν κέντρα ανεφοδιασμού που επιτρέπουν τη συνέχεια του ίδιου του Ταξιδιού.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου, έχοντας ως κύριο στόχο την αναζήτηση της ταυτότητας –τόσο της ατομικής όσο και της συλλογικής–, μετατρέπεται σε ουτοπικό, στο μέτρο που η ταυτότητα δεν μπορεί ούτε να συμπληρωθεί ούτε να αποκτηθεί: μετατρέπεται, λοιπόν, σε μιαν αέναη πάλη, σε μια πορεία αναζήτησης της ποθητής, αλλά απρόσιτης, ενότητας. Αυτή είναι μια από τις σταθερές που σημάδεψαν τη σύγχρονη κουλτούρα, η οποία έχει συνείδηση του ότι ο άνθρωπος ζει εξόριστος απέναντι σ' ένα σύμπαν στο οποίο εκείνος έδωσε μορφή, αλλά όπως και το δημιούργημα του Δρος Φρανκενστάιν (ο νέος Προμηθέας), ξέφυγε απ' τον έλεγχο και την κατανόησή του.

Ο Αγγελόπουλος, με αφετηρία αυτή την κατάσταση, προσπαθεί ν' ανοίξει δρόμους επιστροφής από την εξορία, και στο βλέμμα του, το φως και το πνεύμα της ελληνικής τραγωδίας προβάλλονται ως η πιο τέλεια μορφή που δημιούργησε ο άνθρωπος για να κατανοήσει τον εαυτό του, κατανοώντας αυτό που τον περιβάλλει.

Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, όπως οι χαρακτήρες που έχουν ενοικήσει τις ταινίες του απ' τις αρχές της δεκαετίας του '80, μοιάζει με τους ήρωες του Σοφοκλή, αλλά στο βλέμμα του μπορεί κανείς να διαβάσει τη νοσταλγία για να ανακτήσει μια θέση στο βίαιο, αλλά κατανοητό και συγκροτημένο, σύμπαν του Αισχύλου.