

Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα

του Fredric Jameson

Ύστερος μοντερνιστής είναι ίσως αυτός που καταφέρνει να επινοήσει ένα νέο στυλ, την ώρα που φαίνεται να έχει εκπνεύσει κάθε δυνατότητα στιλιστικής ανανέωσης. Είναι βέβαιο ότι ο Αγγελόπουλος υπήρξε ένας από αυτούς στα παλαιότερα έργα του. Με το *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) επανέρχεται, για πρώτη φορά μετά τον *Μεγαλέξαντρο* (1980), στις τριώρες ταινίες του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι επανακάμπτει συνολικά στο εθνικό-μοντερνιστικό έργο του της πρώτης περιόδου. Θα λέγαμε μάλλον ότι, στο *Βλέμμα...*, ολοκληρώνει την επεξεργασία μιας υπερ-εθνικής χωρικότητας, την οποία ανακάλυψε, όπως φαίνεται, μετά τη «μεταστροφή» του, στο τέλος της πρώτης περιόδου του (κάπου μεταξύ του 1980 και του 1984, όταν παρουσίασε την πρώτη από τις «ύστερες» ή «νεότερες» ταινίες του, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*)· μιας χωρικότητας, σχεδόν αδιανόητης πριν από τη δεκαετία του 1980 και την τελική επικράτηση της υπερ-εθνικής ιδεολογίας.

Όπως και να 'χει, μετρημένοι στα δάχτυλα είναι οι δημιουργοί οι οποίοι, ενώ έχουν ήδη στο ενεργητικό τους μια εξαιρετικά επιτυχημένη σταδιοδρομία, αποφασίζουν ξαφνικά να δημιουργήσουν νέα, απ' την αρχή, στην οποία αναπαράγουν τις προγενέστερες θεματικές και μορφικές επιλογές τους, σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο και με εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα – μερικές φορές, το αποτέλεσμα δεν είναι το καλύτερο δυνατόν· άλλες, πάλι, έχουμε να κάνουμε με πραγματικές καινοτομίες. Αυτός ο «δεύτερος Αγγελόπουλος» θα μπορούσε να θυμίζει το τέλος του πρώτου μείζονος κινηματογραφικού μοντερνισμού (τον Αντονιονί, π.χ.), αν δεν υπήρχαν χωρικές αναφορές που δε συναντάμε σε κανένα μοντερνισμό, ούτε καν στο ίδιο το πρότερο προσωπικό του στυλ, παρ' όλο που κάποιες πτυχές αυτού του στυλ τις χρησιμοποίησε ως εφελτήριο για το νέο του ξεκίνημα.

Πράγματι, το στυλ είναι, από πολλές απόψεις, το κλειδί στη διάκριση που επιχειρούμε να διατυπώσουμε εν προκειμένω: γιατί πάνω στο στυλ, ως κατηγορία, θεμελιώθηκε η μοντερνιστική δημιουργία σε όλες τις τέχνες, καθώς και οι πολλαπλές ιδεολογίες στις οποίες στηρίχτηκαν οι διάφοροι μοντερνισμοί για να κατοχυρώσουν τη θεσμική ηγεμονία τους. Ως διακριτικό σημείο του μοντερνισμού, η ανάδυση του «στυλ» σηματοδοτεί το τέλος της «ρεαλιστικής» περιόδου (ο «ρεαλισμός», βεβαίως, δεν εντάσσεται στο ίδιο κατηγοριακό σύστημα με το «μοντερνισμό» και, στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου, χρησιμεύει αποκλειστικά και μόνο για την πρόχειρη και εμπειρική διάκριση των διαφόρων περιόδων¹), όταν όλα τα θεωρούμενα σήμερα ως αμιγώς στιλιστικά στοιχεία αντιμετώπιζονταν ως ιδιοτροπίες και προσωπικά καμώματα, ως γοητευτικές ή ανίερές αποκλίσεις ενός συγγραφέα από τους ισχύοντες ρητορικούς και παραδοσιακούς κανόνες (παράδειγμα, οι μορφασμοί του Balzac ή του Dickens, οι υπερβολές του Hugo), για να μην ξεχάσουμε και τη μεταθανάτια αναγόρευση κάποιων ιδιόρρυθμων «ρεαλιστών» (αφού έχει εδραιωθεί πια η αισθητική νεωτερικότητα) σε πρώιμους μοντερνιστές ή προδρόμους του μοντέρνου (όπως έγινε, λ.χ., με τον Flaubert²), ή, ίσως, προκειμένου περί του κινηματογράφου, την αναγόρευση του Hitchcock στον μεγαλύτερο κινηματογραφικό δημιουργό όλων των εποχών.

Με την ίδια λογική, συνεπώς, η έκλειψη του στυλ (μ' άλλα λόγια, η αίσθηση ότι δεν υπάρχουν ή δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν πλέον νέα στυλ, κι ότι το θεμελιακό τέλος³ του μοντέρνου, η συνεχής «πρόοδος» από τη μία καινοτομία στην άλλη, έχει αποτόμως ακυρωθεί) αποτελεί μια θεμελιώδους σημασίας ένδειξη ότι ο μοντερνισμός έχει δώσει τη θέση του σ' αυτό που αποκαλούμε «μεταμοντερνισμό» (παρ' όλο που, κι εδώ ακόμα, κάποιοι συγκεκριμένοι δημιουργοί – ιδιόρρυθμοι ακόμα και για τα δεδομένα του μοντερνισμού– όπως, π.χ., ο Raymond Roussel ή η Gertrude Stein, μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν εκπρόσωποι του νεοεμφανιζόμενου μεταμοντερνισμού).

Όμως, το «στυλ» πρέπει να οριστεί έτσι ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί, μεθοδολογικά, σε δύο επίπεδα εναλλάξ: μορφή και περιεχόμενο· μ' άλλα λόγια, η έννοια του στυλ πρέπει να περιλαμβάνει μια συστηματική καταγραφή όλων εκείνων των στοιχείων που ονομάζαμε στο παρελθόν «τεχνική» και μορφολογικά χαρακτηριστικά, και που μπορούν, στη συνέχεια, αντεστραμμένα, όπως στην περίφημη «εικόνα στο χαλί» του Henry James, να μας αποκαλύψουν ως ενιαίο «σώμα» την «κοσμοθεωρία» (όπως συχνά την ονομάζουμε) του δημιουργού (ή τη φιλοσοφία ή την ιδεολογία του – κάτι ανάλογο με «το περιεχόμενο της μορφής» του Hegel και του Marx ή με την «τεχνική ως αποκάλυψη»,⁴ την υποδειγματική διατύπωση του Mark Schorer, εκπροσώπου της Νέας Αμερικανικής Κριτικής). Επομένως, κάθε συνεπής αναλυτής του «στυλ», υπό την πιο στενή, γλωσσολογική έννοια του όρου, από τον Leo Spitzer έως τον ίδιο τον Jean-Paul Sartre, χρειάστηκε να οικοδομήσουν πάνω στην ιδιαζόντως διττή φύση αυτού του φαινομένου, το οποίο, όπως προανέφερα, συνδυάζει δύο διαφορετικές μεθοδολογίες και απαιτεί την αναπτυχιά δύο διαφορετικών και ασύμμετρων

«προσεγγίσεων»: έτσι, στην αρχή, καταγράφουν, με τρόπο τεχνικό και εμπειρικό, τα χαρακτηριστικά και αμιγώς στιλιστικά στοιχεία ενός συγγραφέα, και στη συνέχεια, στο πιο κρίσιμο σημείο του δοκιμίου, αλλάζουν τακτική και μας παρουσιάζουν το βαθύτερο «νόημα» των χαρακτηριστικών αυτών σε επίπεδο κοσμοθεωρίας, «φιλοσοφίας» ή ιδεολογίας. Ως εκ τούτου, η περιεργή χρήση του συστήματος των χρόνων της γραμματικής (π.χ. όταν ο Proust διαβάζει Flaubert⁵) ή ο εντελώς ιδιόμορφος συνδυασμός χρονικών προοπτικών (π.χ., όταν ο Sartre διαβάζει Faulkner⁶) ερμηνεύονται, σε μια δεύτερη φάση, σαν εκφράσεις μιας εξίσου ιδιαίτερης ή ιδιόμορφης, νέας θεώρησης του κόσμου. Το «τέλος» του στιλ, συνεπώς, το ίδιο το «τέλος του μοντερνισμού», η αίσθηση ότι οι συνδυασμοί των στιλιστικών χαρακτηριστικών είναι κατ' ανάγκην περιορισμένοι ή πεπερασμένοι τον αριθμό (και, επομένως, εξίσου περιορισμένες ή πεπερασμένες τον αριθμό είναι και οι «κοσμοθεωρίες» στις οποίες υποτίθεται ότι αντιστοιχούν), μπορεί και να φαίνονται αυτονόητα· όμως, η ευρύτατη και ομόφωνη αποδοχή τους εκφράζει την απογοήτευση που χαρακτηρίζει το τέλος του μοντερνισμού ως κινήματος (αλλά και ως υποπεριόδου του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής),⁷ τόσο στον κινηματογράφο όσο και στις λοιπές τέχνες (ή μέσα επικοινωνίας).

Εντούτοις, η θεωρία της «ημι-αυτονομίας» των διαφόρων επιπέδων⁸ μάς προειδοποιεί: όλες οι τέχνες (και όλα τα μέσα επικοινωνίας) ακολουθούν, στην εξέλιξή τους, ένα δικό τους, σχετικά ανεξάρτητο χρονοδιάγραμμα· αυτό δεν σημαίνει κατ' ανάγκην ότι η πορεία τους είναι αναγκαστικά κυκλική, ούτε ότι περνάνε υποχρεωτικά και διαδοχικά από το στάδιο του ρεαλισμού, του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Όπως και να 'χει, αυτή η συγκεκριμένη πορεία έχει καταγραφεί: στις αρχές του 20ού αιώνα, στη λογοτεχνία (προσαρμοσμένη αναλόγως, κάθε φορά, στις εθνικές ιδιαιτερότητες), όταν ο μοντερνισμός αναπτύσσεται με ταχύτερους ρυθμούς, λίγο πριν κι αμέσως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο· ακολουθεί η ζωγραφική, όπου ο μοντερνισμός κορυφώνεται και το τελευταίο δείγμα αυτόνομου «στιλ» –ο αμερικανικός αφηρημένος εξπρεσιονισμός⁹– ανθίζει στη δεκαετία του '50, την εποχή δηλαδή της παρακμής πολλών σπουδαίων μοντερνιστών συγγραφέων· στον κινηματογράφο, η εκδήλωση μιας τάσης που θα μπορούσαμε να την ονομάσαμε «μοντερνιστική», εντοπίζεται ακόμα πιο αργά: στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60, όταν εμφανίζονται κάποιοι σπουδαίοι κινηματογραφικοί δημιουργοί και, παράλληλα, αναδύεται, στη θεωρία του κινηματογράφου (και, άρα, στην αισθητική του «μοντερνισμού» γενικότερα), η ιδεολογία του auteur, του δημιουργού, η οποία παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με την έννοια του «στιλ», όπως αυτό ορίζεται στα στενά πλαίσια της λογοτεχνικής ή της γλωσσικής ανάλυσης. Το τέλος των μεγάλων στούντιο ή, μ' άλλα λόγια, το τέλος του «Χόλιγουντ» υπό μια στενότερα θεσμική έννοια, η υποχρεωτική μετάβαση σε μεγαλύτερα φορμά και στο Technicolor, η ανάπτυξη μιας διεθνούς ή «φεστιβαλικής» κουλτούρας, ο θεμελιώδης ανταγωνισμός του κινηματογράφου με τηλεοπτικές μορφές ψυχαγωγίας – αυτές είναι ορισμένες από τις ιστορικές εξελίξεις που σημάδεψαν την εμφάνιση (μετά τον Welles) των μεγάλων δημιουργών του ομιλούντος κινηματογράφου, όπως ο Bergman και ο Fellini· την ίδια στιγμή, ο νέος «περιθωριακός» κινηματογράφος –Κουροσάουα, Ράι, Wajda– γνώριζε ενθουσιώδη υποδοχή, η αξία του Hitchcock αναγνωριζόταν αναδρομικά, κι ακολουθούσε μια σειρά εξαιρετικών σκηνοθετών, ο καθένας από τους οποίους εισηγήθηκε ένα διαφορετικό, νέο «στιλ»: από τον Antonioni ως τον Ταρκόφσκι και τον Chabrol, κι απ' τον Truffaut ως τον Kubrick. Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο μπορούμε προφανώς να κατατάξουμε τις παλαιότερες ταινίες του Αγγελόπουλου στα ύστατα ή ύστερα σημαντικά έργα του μοντερνισμού: η πρώτη σπουδαία ταινία του, η *Αναπαράσταση*, βασισμένη στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, παρουσιάζεται το 1970 και συμπορεύεται με τις τελευταίες σημαντικές ταινίες της δεκαετίας του '60, ενώ η τελευταία ταινία της πρώτης περιόδου του, *Ο Μεγαλέξαντρος*, συμπίπτει, κάπως καθυστερημένα, το 1980, με την αρχή της περιόδου Reagan και την παγκόσμια αλλαγή στα πολιτιστικά πράγματα. Βάσιμα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι οι ταινίες αυτές, πεισματικά προσκολλημένες στις ιδιαίτερες εθνικές τους αναφορές, όπως και τα έργα του γειτονικού αραβικού κόσμου, αντανακλούν τη χρονική καθυστέρηση με την οποία η νέα τάξη πραγμάτων, η παγκοσμιοποίηση, διοχετεύτηκε στη Λεκάνη της Μεσογείου (με αξιοσημείωτη εξαίρεση την Ιταλία): παράλληλα, μας επισημαίνουν την ιδιαιτερότητα της ελληνικής πολιτικής Ιστορίας, όπως αυτή εγγράφει τη διαφορετικότητά της σε μια αισθητική η οποία, εν αντιθέσει με την αισθητική του Κακογιάννη ή του Γαβρά, επιμένει να προβάλλει την τοπική συνιστώσα της εις βάρος της διεθνούς.

Αυτός ο «α-συγχρονισμός» του κινηματογραφικού φαινομένου ως προς τις συναφείς εξελίξεις στην ιστορία της λογοτεχνίας ή της ζωγραφικής, μας διευκολύνει να αντικειμενικοποιήσουμε και να εξωτερικεύσουμε τις ποικίλες «τεχνικές» που συνθέτουν το στιλ. Μ' άλλα λόγια, η παρουσία της μηχανής στον κινηματογράφο –η κάμερα και τα εξαρτήματά της– μας επιτρέπει να διαχωρίσουμε με ευκολία το υποκείμενο από το αντικείμενο, το σκηνοθέτη/δημιουργό από την κινηματογραφική τεχνολογία: έτσι, παράλληλα με τις φαινομενολογικές αξιολογήσεις του συγκεκριμένου «κόσμου» και της συγκεκριμένης «κοσμοθεωρίας» της εν θέματι ταινίας, μπορούμε, πολλώ μάλλον, να απαριθμήσουμε εμπειρικά τις «τεχνικές» και τις τεχνολογικές καινοτομίες (όσον αφορά στη φωτογραφία, στο φιλμ, την τεχνολογία του ήχου και τα συναφή), με αποτέλεσμα, ένα δοκίμιο περί του στιλ στον κινηματογράφο να διαφοροποιείται σημαντικά από ανάλογα εγχειρήματα που επιχειρούν να αναλύσουν τις αμφισημίες στη λογοτεχνική ή τη γλωσσολογική πρακτική. Στην προκειμένη περίπτωση, μπορούμε με ακρίβεια να υπολογίσουμε πότε άρχισε μια

τεχνική να χρησιμοποιείται για πρώτη φορά, και τότε καθιερώθηκε στη συνείδηση του ευρύτερου κοινού ως στιλιστικό «χαρακτηριστικό» ενός συγκεκριμένου σκηνοθέτη. Με την ίδια λογική, ο αντικειμενικός, αυτόνομος, μηχανικός χαρακτήρας των στοιχείων αυτών εξηγεί πολύ καλά γιατί ο αριθμός τους στο χώρο του κινηματογράφου είναι αναγκαστικά πεπερασμένος, και, συνεπώς, γιατί η πορεία της μοντερνιστικής καινοτομίας είναι μοιραίως φθίνουσα. Ο David Bordwell, μάλιστα, σ' ένα περίφημο κείμενό του, θεωρεί ότι ο μοντερνισμός έληξε από τη στιγμή που το Χόλιγουντ άντλησε από την παρακαταθήκη της μοντερνιστικής, στιλιστικής, κινηματογραφικής καινοτομίας και αφομοίωσε όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν και να χρησιμοποιηθούν στο μέλλον.¹⁰

Αυτός, άλλωστε, είναι και ο λόγος για τον οποίο το «στιλ» θεωρείται πολύ συχνά ως μια σχετικά απλή συνταγή: όταν, λ.χ., απαριθμούμε ορισμένα κλασικά στιλιστικά χαρακτηριστικά του Αγγελόπουλου, υπάρχει ο κίνδυνος, απ' ενός να συρρικνώσουμε σ' έναν απλό τύπο την εξίσια απόλαυση που προσφέρει το έργο του στον επαρκή θεατή, και απ' ετέρου να δημιουργήσουμε την εντύπωση ότι αρκεί κάποιος να συνδυάσει και να εφαρμόσει ορισμένες συγκεκριμένες «τεχνικές», για να δημιουργήσει ένα προσωπικό κινηματογραφικό έργο υψηλής ποιότητας. Ωστόσο, για ν' αποφύγουμε τέτοιες παρεξηγήσεις, θα πρέπει ν' αναφερθούμε και στην ιστορική εξέλιξη αυτών των τεχνικών (να εξετάσουμε την εμφάνισή τους σε συνάρτηση με τη γενικότερη εξέλιξη του κινηματογραφικού φαινομένου), καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αφομοιώθηκαν πλήρως, ως οργανικά στοιχεία, στην κοινωνική ζωή και αποτέλεσαν έκφραση ορισμένων διαστάσεων της κοινωνικής οργάνωσης που δεν είχαν απεικονιστεί ως τότε αυτόνομα στις τέχνες – ένα διαλεκτικό εγχείρημα, το οποίο ο ξένος ή ο μη ειδικός δεν υπάρχει καμία περίπτωση να φέρει εις πέρας, έστω και μερικώς.

Τουλάχιστον, όμως, μπορούμε ν' αναφέρουμε κάποια απ' αυτά τα χαρακτηριστικά στοιχεία, οικεία σε όλους όσοι ευτύχησαν να έρθουν σε επαφή μ' αυτό το κινηματογραφικό έργο ζωής, κι ίσως παραμένουν δέσμιοι της αξεπέραστης γοητείας του. Αναμφισβήτητα, το σημαντικότερο στοιχείο στις ταινίες του Αγγελόπουλου είναι η μοναδική τους χρονικότητα, καθώς και ο ηγεμονικός τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός καταργεί τους συμβατικούς κανόνες και περιορισμούς που συνήθως διέπουν τον κινηματογραφικό ή αφηγηματικό χρόνο, χωρίς παρά ταύτα να δίνει την εντύπωση ότι υιοθετεί κάποια «αντικειμενική» ιδεολογία τού πραγματικού χρόνου και ντοκιμαντερίστικης ή αληθοφανούς καταγραφής (κάτι εξίσου συμβατικό, στις ποικίλες μορφές του, όσο και οι ίδιες οι συμβάσεις της μυθοπλασίας). Πράγματι, το έργο του χαρακτηρίζεται από έναν εκπληκτικό, σφύζοντα ρεαλισμό, στο πλαίσιο του οποίου, τουλάχιστον για αρκετό καιρό ακόμα, η παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας ή ντοκιμαντέρ έχει, ως φαίνεται, καταργηθεί ή αδρανοποιηθεί: η διάκριση ανάμεσα στην επινοημένη πλοκή και τα αληθινά κτίρια, τους αληθινούς ηθοποιούς, είναι πραγματικά περιττή. Ίσως η ίδια η διεσταλμένη χρονικότητα των ταινιών του Αγγελόπουλου να δημιουργεί αυτόν το ρεαλισμό, που ανοίγει ρωγμές στη σεναριακή αφηγηματική ακολουθία των γεγονότων. Πάντως, το βέβαιο είναι ότι, με τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η κάμερα, στις ταινίες αυτές, παραμένει ακίνητη (με τον ίδιο τρόπο που η κιναισθητική κάμερα, αντίστοιχα, στριφογυρίζει ακατάπαυστα) και παρακολουθεί τους ήρωες να πλησιάζουν χωρίς να βιάζονται, να βραδυπορούν ανυπόφορα, κουβαλώντας τις βαλίτσες τους και σέρνοντας τα βήματά τους στα σοκάκια της πόλης, ο σκηνοθέτης επιδιώκει να αναγάγει, μακροπρόθεσμα, αυτή καθαυτή τη βραδύτητα και αυτή καθαυτή την κίνηση σε αυτόνομα γεγονότα.

Ο Stanley Aronowitz υποστήριξε κάποτε ότι, για το αμερικανικό κοινό, εθισμένο όπως είναι στη διαρκώς επιταχυνόμενη διαδοχή των εικόνων και μονίμως διψασμένο για νέες και βίαιες συγκινήσεις, η αιφνίδια αποξένωση που δημιουργούν οι εσκεμμένα βραδείες χρονικότητες του Όζου, είναι ίσως η πιο αποτελεσματική πολιτική κινηματογραφικής παιδείας.¹¹ Παρ' όλα αυτά, η διάκριση την οποία επιβάλλει μέχρι ενός σημείου η μπρεχτική αποστασιοποίηση ανάμεσα στη μανιέρα και στην πραγματικότητα, στο σημαίνουν και το σημαίνόμενο, ίσως έχει περισσότερο νόημα στη λογοτεχνία ή στο θέατρο παρά στη –φαινομενικά οριστική– καταγραφή του γεγονότος στο φωτόγραμμα. Πάντως, ο λόγος για τον οποίο το στιλ, ως η μανιέρα της αναπαράστασης, τείνει –και, ταυτόχρονα, απειλεί– να γίνει το σήμα κατατεθέν μιας απλής, προσχεδιασμένης υποκειμενικότητας, είναι αυτή η απόσταση. Το αποτέλεσμα είναι ότι τα συναισθήματα που μας δημιουργεί, στις ταινίες του Αγγελόπουλου, η αργή κίνηση στο χώρο, ελάχιστη σχέση έχουν με τις ιδιάζουσες και ανεξήγητες συγκινήσεις που βιώνουμε άκοντες όταν παρακολουθούμε σε αργή κίνηση (ή διαβάζουμε επί εκατοντάδες σελίδες) τα απογευματινά τσάγια και τις δεξιώσεις στον Proust ή χανόμαστε στους συντακτικούς λαβυρίθους μέσα στους οποίους ο Faulkner καθηλώνει μια οραματική στιγμή μετέωρου χρόνου.

Η αντικειμενικότητα της κάμερας, όπως παρεμβάλλεται ανάμεσα στις υποκειμενικότητες του σκηνοθέτη και του κοινού, αποτελεί σίγουρα ένα πλεονέκτημα σ' αυτή την αντίσταση κατά του ίδιου του στιλ, αν και δεν κατάφερε να διασώσει τα αναρίθμητα δείγματα κινηματογραφικής γραφής που υλοποιήθηκαν και καταχωρήθηκαν στην ιστορία του κινηματογράφου ως στιλ ή μανιέρα ενός συγκεκριμένου σκηνοθέτη, από τις αφηγηματικές «τεχνικές» του Αϊξενστάιν και του Hitchcock ως τα κολάζ και τα στατικά μοντάζ ενός Godard. Υπ' αυτή την έννοια, ίσως ο Bazin να είχε δίκιο τελικά: ίσως μόνο τα πλάνα με βάθος πεδίου μπορούν ν' αποδώσουν την ουσία του ρεαλισμού (ο οποίος ορίζεται τώρα

ακριβώς ως απουσία υποκειμενικού στίλ), αφού η δράση υποτάσσεται, στο σύνολό της, στο περιεχόμενο αυτών των πλάνων και όχι στη μηχανή που τα καταγράφει.

Πολλές φορές, όμως, στον Αγγελόπουλο, έχει κανείς την απροσδιόριστη αίσθηση ότι η κάμερα είναι κάτι περισσότερο από μια απλή συσκευή· ότι η υλική της αυτονομία, που αναπτύσσεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στις διαφορετικές υποκειμενικότητες, αποτελεί μάλλον μια θετική πηγή νοημοσύνης και διακριτικότητας· ότι δεν είναι ένας απλός, αδρανής δέκτης, αλλά εξετάζει τη σκηνή όλο περιέργεια – μια περιέργεια διαφορετική από την ανθρώπινη, αλλά εξίσου στοχαστική: αφού πρώτα, ακίνητη, καταγράφει τα περιεχόμενα του πλάνου (η ίδια η έλλειψη κίνησης είναι στην προκειμένη περίπτωση ένδειξη νοημοσύνης), στη συνέχεια, μ' ένα αργό πανοραμικό, κινείται προς τη σωστή κατεύθυνση (ακολουθεί, π.χ., τον ήρωα που κατεβαίνει τις σκάλες), κι έπειτα, ήσυχα ήσυχα και διακριτικά, γυρίζει πάλι πίσω, για να εξασφαλίσει μια καλύτερη οπτική γωνία, από πάνω, απ' το μπαλκόνι. Ωστόσο, δεν είναι ούτε ο Αγγελόπουλος που γυρίζει πίσω για να έχει καλύτερη εποπτεία, ούτε ο εικονολήπτης του, ο Γιώργος Αρβανίτης: πίσω γυρίζει η νοήμων μηχανή, που λειτουργεί αυτόνομα και θέλει να ερευνησει, να μάθει κι άλλα· που είναι ικανή να περιμένει και να υπομένει· που διέπεται από μια δική της χρονικότητα, μια *τρίτη* χρονικότητα, διαφορετική από αυτήν του δημιουργού και αυτήν του ήρωα, η οποία έχει τη σπάνια ικανότητα να ακινητοποιεί το χρόνο ως τη στιγμή που αρχίζουν να γεννιούνται γεγονότα, ως τη στιγμή που, επιτέλους, αργά και απροσδόκητα, αρχίζουν να συμβαίνουν πράγματα – είναι η στιγμή της αρχαιοελληνικής *φύσεως*, που τόσο ενδελεχώς μελέτησε στην εποχή μας ο Heidegger, κατά την οποία τα πράγματα δημιουργούνται και εξαφανίζονται σύμφωνα με τους δικούς τους εσωτερικούς ρυθμούς ή σύμφωνα με τους νόμους της φύσης.¹²

Κι όμως, τέχνη είναι ακόμα κι αυτό: ένα χιονισμένο, ερημικό τοπίο, όπως φαντάζει απέραντο στη μεγάλη οθόνη, στο οποίο αργά αργά εμφανίζονται κάποιες μικροσκοπικές, σκοτεινές φιγούρες, ακροβολισμένες ακόμα στο βάθος του ορίζοντα, και προχωρούν σαν να 'ρχονται από πολύ μακριά. Η κάμερα παραμονεύει, θαρρείς και ξέρει με πόση δυσκολία βαδίζουν οι κυνηγοί με τις μπότες τους μέσα στο χιόνι, αλλά είναι και απολύτως σίγουρη, εν τη ακινησία της, ότι στη μήτρα του χρόνου υπάρχει ένα γεγονός που περιμένει. Από την άλλη πλευρά, εμείς, οι θεατές με τις ανθρώπινες αδυναμίες, το ανυπόμονο σύγχρονο κοινό, δεν είμαστε καθόλου βέβαιοι σε ποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή θ' αρχίσει η μετάβαση, τότε η βραδύτητα με την οποία πλησιάζουν οι κυνηγοί (ανυπόφορη για τους πιο ανυπόμονους) θα δώσει τη θέση της σ' έναν πιο γρήγορο βηματισμό και, σκόρπιοι, άλλος νωρίτερα κι άλλος αργότερα, οι κυνηγοί θα διακρίνουν τη μικροσκοπική, μαύρη κηλίδα, κάτω χαμηλά στη μεγάλη οθόνη, την οποία κανείς δεν είχε προσέξει ως εκείνη τη στιγμή, και θα κατευθυνθούν όλοι μαζί προς τα εκεί, όχι με το ως τώρα ακανόνιστο βήμα της ομάδας, αλλά κυριολεκτικά τρέχοντας. Όσοι έχουν δει τους *Κυνηγούς* (1977), γνωρίζουν ήδη ότι αυτή η μαύρη κηλίδα στο χιόνι θα μεγεθυνθεί ως το πτώμα ενός αντάρτη, εν πλήρει εξαρτύσει, σε μια Ελλάδα ειρηνική, στην οποία ακόμα και οι ζωντανοί αντάρτες έχουν χαθεί εδώ και μια εικοσαετία: πρόκειται για μια εξαιρετική αλληγορία για την εμμονή της ενοχής, την εσωτερική κρύπτη ή το σκήνωμα του πένθους –απροσδιόριστο, αλλά πάντα ζωντανό–, το οποίο πολύς κόσμος και πολύ ξαφνικά ανήγαγε σε μείζον θεωρητικό ζήτημα της εξίσου απροσδόκητα μεταβατικής εποχής μας.¹³ Πράγματι, η ίδια η δυνατότητα της αλληγορικής δομής –αφήνουμε κατά μέρος την ευφυή επινόηση στην οποία στηρίζεται η πλοκή, η οποία διερευνά τις αλληγορικές συνέπειες– σχετίζεται με τη διαστολή και τη συστολή του αφηγηματικού χρόνου, ο οποίος αποκτά, ως εκ τούτου, εκτός από τη μορφική, και μια πολιτική διάσταση.

Προς το παρόν, όμως, προτιμώ να εστιάσω την προσοχή μου στην ίδια τη μορφή, στον δεξιοτεχνικό τρόπο με τον οποίο αυτή η εξαιρετική σκηνή συνόλου προτάσσεται ως εισαγωγική της ταινίας: ως προς τη διάρκεια, μπορεί να συγκριθεί μόνο με τις ευρείες, πολυφωνικές μουσικές συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από ποικίλες και αντικρουόμενες συνδηλώσεις –ένα ιταλιάνικο ρετσιτατίβο, καθ' υπερβολήν δραματοποιημένο· ο ακατέργαστος ήχος μιας ρομβίας· βουκολικοί τρόποι και κουδούνες αγελάδων· η *terribilità*¹⁴ μιας επικείμενης και αναμενόμενης τραγικής σύγκρουσης αλά Beethoven–, όλα όσα ο Mahler συνδυάζει, ως απείρως διευρυμένες βαθμίδες, στο μουσικό του επιχείρημα («δαντέλα φτιαγμένη από τριχιά», όπως λέει ο Cocteau για τα έργα του). Οι σκηνές συνόλου στον Αγγελόπουλο και η ένταξή τους στο έργο του, με τις ανάλογες συνέπειες στα επίπεδα της κίνησης και της δραματοποίησης, είναι εξίσου δεξιοτεχνικές· όπως πολλά σπουδαία έργα του μοντερνισμού, μας ζητούν να επινοήσουμε έναν νέο τρόπο πρόσληψης ή ανάγνωσής τους: εν προκειμένω, να διευρύνουμε την αντίληψή μας, όσον αφορά στον αφηγηματικό χρόνο, και να τον συλλάβουμε, όσο μπορούμε, στην παρούσα, διεσταλμένη δομή του.

Εντούτοις, όπως συμβαίνει με όλες τις αισθητικές και μορφολογικές καινοτομίες, έτσι και στην προκειμένη περίπτωση, η ύπαρξη του δημιουργήματος (ή επαναστάσεων περί την αντίληψη) εξαρτάται αποκλειστικά από τις ιδιότητες του περιεχομένου, οι οποίες προκύπτουν από τη συνάρθρωση της Ιστορίας και της εξέλιξης του μέσου με τις δεδομένες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν τα γεγονότα και τις καταστάσεις, τα αισθήματα και τη γλωσσική έκφραση, τις χρονικότητες τις ίδιες και τα συγκεκριμένα αντικείμενα, τους συγκεκριμένους χώρους στους οποίους ταξιδεύει το μάτι. Μόνο σ' αυτήν την Ελλάδα μπορεί η κάμερα να στέκεται και να περιμένει υπομονετικά τα θέματα που θα καταγράψει. Ακούραστη, γνωρίζει καλά τα σοκάκια, τα πέτρινα κτίρια, αλλά ποτέ δεν τα βαριέται, γιατί δεν

είναι παρά συνιστώσες του τόπου, αποτελούν αυτόνομη μορφή της ύλης, της υλικότητας – έχουμε να κάνουμε με μια οντολογία της πέτρας και της βροχής, του βάθους, της απτής και στέρεης πραγματικότητας, που παραπέμπει στον Bazin και στον Kracauer. Λένε ότι ο Αγγελόπουλος ταξίδευε μήνες ολόκληρους ανά την Ελλάδα, προκειμένου να εντοπίσει τους τοίχους και τα σπίτια, τα καφενεία και τις πλατείες που χρειαζόταν για το *Θίασο* (1974-'75): ο όρος «εικόνα» είναι πολύ υποκειμενικός για να εκφράσει το βάρος και την αντοχή των κτιρίων, την υφή των τοίχων και του λιθόστρωτου. Μας έρχεται στο νου μια συμβολική σκηνή στην αρχή της *Αναπαράστασης*, όταν το λεωφορείο κολλάει για κάμποση ώρα στη λάσπη. Η ασθμαίνουσα μηχανή του υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, την κάμερα, αφού, καθώς κινείται πάνω στους χωματόδρομους, καταγράφει την τραχύτητα και το απρόοπτο της ίδιας της ύλης· η ύλη, όμως, διεκδικεί τα δικαιώματά της, και οι επιβάτες που προσπαθούν να απελευθερώσουν τους τροχούς, είναι σαν μια αλληγορία των ίδιων των θεατών, οι οποίοι από τη μια λαχταρούν να βυθιστούν στην έσχατη πραγματικότητα της ύλης, να βουλιάζουν μέσα στην εικόνα και στο υπερβατικό σημαινόμενο, και από την άλλη θέλουν να προχωρήσουν, ν' αποτινάξουν την αργή αυτή κίνηση και να επιστρέψουν στο χρόνο των πράξεων και των γεγονότων.

Πραγματικά, δεν είναι τυχαίο ότι η δουλειά και των δύο πολύ σημαντικών θεωρητικών τού κινηματογραφικού ρεαλισμού που προανέφερα, διέπεται από μια οιονεί θρησκευτική ιδεολογία: η λύτρωση της ύλης (Kracauer) είναι μια αντίληψη υλιστική και, ταυτόχρονα, θρησκευτική, η οποία προεικονίζεται στην έμφαση που κάποιες χριστιανικές παραδόσεις δίνουν στην ιερότητα του σώματος, ως δημιουργίας, και κάποιες άλλες στην ανάσταση της σάρκας. Με τη διαπίστωση αυτή, δεν επιδιώκουμε να αποδείξουμε ότι ορισμένες ψευδο-υλιστικές αντιλήψεις αποτελούν καλυμμένες μορφές θρησκευτικού ιδεαλισμού – κάθε άλλο: επιδιώκουμε να ορίσουμε μια παρόρμηση που παραδοσιακά θεωρούνταν θρησκευτική, ως αυτό το υπέρτατο πάθος που χρειαζόμαστε για ν' αγαπήσουμε τον υλικό κόσμο σε όλη του την υλικότητα και, κατά συνέπεια, να τον μεταμορφώσουμε με την εκστατική αφοσίωση που μόνο η κάμερα μπορεί να προσφέρει.

Ταυτόχρονα, όμως, οι ταινίες του Αγγελόπουλου είναι γεμάτες κίνηση, κινητικότητα· και η κίνηση αποτελεί το μεγαλύτερο πρόβλημα για κάθε οντολογική θεωρία ή περιγραφή, δεδομένου ότι η οντολογία συναρτάται κατά κανόνα με το διαλογισμό (με τον ίδιο τρόπο που η «εικόνα» συναρτάται με την έννοια). Ο Αγγελόπουλος, ωστόσο, έχει λύσει αυτό το πρόβλημα, και όχι με τον πλάγιο τρόπο με τον οποίο το λύνουν πολλές αγαπημένες ταινίες του Bazin ή του Kracauer, όπου, κάποια στιγμή, μέσα στη ροή της αφήγησης, εστιάζουμε, παρεμπιπτόντως και για κάμποση ώρα, το βλέμμα μας στην άδεια αυλή ή στο απέραντο χωράφι, στο τοπίο που, όλως αιφνιδίως, αποκτά νόημα. Στον Αγγελόπουλο, ο χώρος, οι ακτινωτοί δρόμοι της μικρής πόλης, τα μονοπάτια που οδηγούν στο βουνό, αποτελούν ταυτοχρόνως βαθμίδες χρόνου και φάσεις προσέγγισης· αποτελούν γεγονός, το σημαντικότερο ίσως στη συγκεκριμένη κινηματογραφία: παρακολουθούμε τους ανθρώπους να κινούνται προς την κάμερα (καμιά φορά, τρέχοντας) ή, πράγμα που είναι το ίδιο και το αυτό, ν' απομακρύνονται από εμάς, τους θεατές. Τα πάντα, λοιπόν, βρίσκονται εν κινήσει, παρά τη φαινομενική ακινησία της κάμερας. Ποια είναι, όμως, τώρα, τα στοιχεία αυτής της κιναισθησίας; Ποια είναι τα υλικά σώματα αυτού του φιλικού υλισμού (για να τον διακρίνουμε πιο αποτελεσματικά από το ρεαλισμό του Bazin); Ακούγεται ίσως ειρωνικό, αλλά οι ανθρώπινες μορφές στον Αγγελόπουλο δεν έχουν καμία σχέση με την κλασική ομορφιά, ακριβώς επειδή παραπέμπουν στην παρωχημένη, μισοξεχασμένη αισθητική των άκρων και των πτυχώσεων της αρχαιοελληνικής γλυπτικής [στον *Μεγαλέξαντρο*, έργο βαθιά ιστορικιστικό, που αποφεύγει το φτηνό φολκλόρ και τις εύκολες συνταγές, υπάρχει ένας κλασικός ναός (τον οποίο επισκέπτονται οι ξένοι), αλλά δε θυμάμαι ούτε σώματα ούτε ζωφόρους κλασικής τεχνοτροπίας, εκτός από το αρχαίο παράθεμα της παλιάς βαλκανικής ταινίας στο *Βλέμμα του Οδυσσέα!*] Είναι μορφές άκαμπτες, άσχημες, ντυμένες με παλιόρουχα· οι άχαρες βαλίτσες τους είναι, θαρρείς, προέκταση του σώματός τους· οι γυναίκες, με μαύρα· οι άντρες, με σκούρα κοστούμια· το βήμα τους είναι βαρύ και κουρασμένο· φοράνε καμπαρτίνες· καμιά φορά, μοιράζονται μια ομπρέλα· δυο άνθρωποι κουβαλάνε ένα μπαούλο – όλα αυτά δεν είναι καθόλου ελκυστικά για την ηδονοβλεπτική ματιά του μεταμοντέρνου καταναλωτή, ούτε για τον εκστατικό θεωρητικό του «σώματος» ως της υπέρτατης πραγματικότητας της εμπειρίας. Ο θεατής αυτών των ταινιών δεν αποζημιώνεται ούτε με εκφραστικά, γερασμένα, ρυτιδιασμένα πρόσωπα, με τον κόκκο μιας ανθρώπινης επιδερμίδας, με μια χρονολογική αυθεντικότητα – είναι ταινίες που δεν έχουν ήρωες και πρωταγωνιστές, που κάθε άλλο παρά στοχεύουν στις ατομικές κατηγορίες της ομορφιάς και της ασχήμιας.

Πραγματικά, αυτή η άχαρη πομπή που ανηφορίζει στο δρόμο, με τα αταίριαστα ζευγάρια και τις παρέες που περπατάνε με βήμα ακανόνιστο κι ασυντόνιστο, με τους θιασάρχες να βαδίζουν, δημοκρατικότερα, κι αυτοί μαζί τους – αυτή η ομάδα που, καθώς φαίνεται, σχηματίστηκε στην τύχη, κι η σύνθεσή της ανανεώνεται όπως στα άλμπουμ με τις παλιές φωτογραφίες και τις χρονικές ασυνέχειες (ο Αγαμέμνονας, νεκρός και ζωντανός· ο Αίγισθος, ανεξήγητα απών· ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, μαζί, και μετά, πάλι χώρια), στοχεύει, «φιλοσοφικά», στην υποβάθμιση ορισμένων κατηγοριών πρόσληψης που σχηματίστηκαν μέσα απ' την υπερεκτίμηση του ατομικού στοιχείου ή του ατομικισμού. Η ιερατική ακαμψία που χαρακτηρίζει αυτές τις ακαλαίσθητα ντυμένες μορφές με το ακανόνιστο βάδισμα, επιδιώκει να φέρει στο προσκήνιο αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί: τη συλλογικότητα. Οι πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου έχουν το χαρακτηριστικό ότι επινοούν συλλογικές αφηγήσεις και προβάλλουν με νέους τρόπους τη συλλογική μοίρα

μιας ομάδας ηρώων, οι οποίοι, με τη σειρά τους, είναι το είδωλο της ευρύτερης κοινότητας και απεικονίζουν τα χίλια μύρια βάσανά της στη διάρκεια της Ιστορίας, τους απανωτούς κατακτητές, από την ντόπια κυρίαρχη τάξη ως τους ναζί και τους Βρετανούς που επεμβαίνουν στον Εμφύλιο. Με τον ίδιο τρόπο, οι κλασικές σκηνές συνόλου στον Αγγελόπουλο αναπαράγουν παραδοσιακά και τελετουργικά σχήματα, προκειμένου να εκφράσουν την αναβίωση της γνήσιας συλλογικότητας – χοροί και δείπνα· γαμήλιες δεξιώσεις· διαδηλώσεις· paseos¹⁵ στις πλατείες ή θεατρικές παραστάσεις· fêtes foraines,¹⁶ σταθερό σημείο αναφοράς στο έργο του Αγγελόπουλου, η λειτουργία των οποίων στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, παρ' όλη την απόσταση που χωρίζει την ταινία από τα πρώτα έργα του σκηνοθέτη, παραμένει εξίσου σημαντική όπως και στο *Θίασο*. Ας θυμηθούμε την πρωτοχρονιάτικη οικογενειακή συγκέντρωση στο Βουκουρέστι ή την υπαίθρια συναυλία στο Σαράγεβο εν τω μέσω των βομβαρδισμών ή –το εκπληκτικότερο όλων– τους εγκλείστους τού ασύλου, που εμφανίζονται αργά αργά στο φως της μέρας μετά από μια αεροπορική επιδρομή και γεμίζουν την άδεια, κατεστραμμένη πλατεία στο Σαράγεβο με τις παγωμένες χειρονομίες του παραληρήματός τους. Στην ιστορία του κινηματογράφου, μόνο ο Buñuel μπορεί ίσως να συναγωνιστεί τον Αγγελόπουλο στην εικαστικά συναρπαστική αναπαράσταση ετερόκλιτων ομάδων, με ομαδικά ενσταντανέ τα οποία, αν τους προσδοθεί κίνηση, μπορεί και να μοιάζουν με ηθοποιούς συνόλου, καθ' οδόν προς το αναπόδραστο πεπρωμένο τους.

Αυτή η κίνηση, όμως, σύμφυτη με τον επεισοδιακό χαρακτήρα των ταινιών, δεν μπορεί, λογικά, να μεταφερθεί στη διαδικασία του μοντάζ, η οποία συνδέει το ένα επεισόδιο με το άλλο σ' αυτό το είδος της κατ' εξοχήν επεισοδιακής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η αρχιτεκτονική του Flaubert έχει χαρακτηριστεί ως «η τέχνη της μετάβασης» και, υπό μία βαθύτερη έννοια, ο χαρακτηρισμός αυτός αφορά σε όλες τις μετέπειτα φάσεις του μοντερνισμού, οι οποίες διέπονται κατά κύριο λόγο από το νόμο της *αυτονόμησης*, όσον αφορά στην καθολική μας παράδοση στο παρόν της πρότασης ή της κάμερας, στο γκαγκ, στην αντίληψη της λυρικής στιγμής. Ωστόσο, όσο περισσότερο προσκολλημένο είναι ένα έργο στο παρόν, τόσο πιο προβληματική γίνεται η σχέση του με τα προηγούμενα και τα επόμενα, και τόσο δυσχερέστερη η στιγμή της διαπόρευσής του ανάμεσα στα προηγούμενα και τα επόμενα – αποφασιστική και, ταυτόχρονα, ανέφικτη, αποτελεί αφορμή για κάποια εντυπωσιακά άλματα κι είναι το κομμάτι εκείνο που πρέπει να μπαλωθεί χωρίς να φαίνεται, προκειμένου να διατηρηθεί το άλλο, το αντιφατικό πρόσωπο του μοντερνισμού, «ο αχειροποίητος ιστός»· δηλαδή, η ύφανση του κειμένου. Οι μεταβάσεις στο μοντερνισμό πρέπει να είναι, ταυτόχρονα, οργανικά δεμένες και απολύτως αυθαίρετες· θα πρέπει να απαντούν σε κάποιο βαθύτερο κίνητρο και, ταυτόχρονα, να προβάλλουν επιδεικτικά το πεπονημένο τους, το τεχνητό τους. Σ' αυτές τις πολύ σημαντικές πρώτες ταινίες του Αγγελόπουλου (κι αργότερα, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*), η χρονολόγηση καλείται να ερμηνεύσει τη λογική της μετάβασης, με τον ίδιο τρόπο που υπογραμμίζει τις αδικαιολόγητες ασυνέχειές της. Στο *Θίασο*, η ίδια η ιστορία, κουβάρι μπερδεμένο (που το τυλίγουν και το ξετυλίγουν οι Μοίρες¹⁷), δημιουργεί τα χάσματα στην ακολουθία των γεγονότων: το έργο αρχίζει με την άφιξη του θιάσου στο Αίγιο, το φθινόπωρο του 1952 («Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε»), και τελειώνει όταν ο ίδιος θιάσος (αλλά με διαφορετική σύνθεση) φτάνει στο Αίγιο το φθινόπωρο του 1939 («Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε»). Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να συγκρίνει το θαυμάσιο αυτό παιχνίδι των χρονολογικών αναφορών με τις δομές του προγενέστερου *prouveau roman*, στο οποίο η δράση, που θα μπορούσε να αποτελέσει εξαρχής αντικείμενο ενός ενιαίου κειμένου, κατατέμενεται και επανασυντίθεται δεξιοτεχνικά (με κέντρο βάρους, πράγμα πολύ σημαντικό, τα μεταβατικά στοιχεία), κι έτσι η ανάγνωσή μας γίνεται μια συνεχής παλινδρομική κίνηση, η οποία, παρ' όλα αυτά, παραμένει ανολοκλήρωτη ως την τελευταία σελίδα. Το *prouveau roman* και, κυρίως, ο εμπνευστής του και miglior fabbro¹⁸ Alain Robbe-Grillet, πέρασε πολύ γρήγορα από την υποκειμενική και ψυχολογική ακολουθία στην αμιγώς κειμενική, στην οποία οι εικόνες και οι αναπαραστάσεις του κόσμου συγχέονται δημιουργικά με τα υποτιθέμενα γεγονότα που «αναπαριστώνται» στην αφήγηση· το αποτέλεσμα είναι ότι τα έργα του *prouveau roman*, που επιθυμούν να διαθέτουν την πολυεδρικότητα των κρυστάλλων και να παρακάμψουν κάθε ανθρώπινη διαμεσολάβηση του συγγραφέα και του ήρωα (αν όχι του αναγνώστη), χαρακτηρίζονται τελικά από κάποια αντικειμενικότητα, αλλά (πέραν των ασυνείδητων παρορμήσεων που διαπιστώνουμε ότι καταγράφουν ενίοτε, σαν σειсмоγράφοι) εξακολουθούν να υποτάσσονται στις κατηγορίες της ατομικής δράσης και εμπειρίας, και παραμένουν αν-ιστορικά, ακόμα κι όταν προσπαθούν μετά μανίας να καταγράψουν τα πολιτικά γεγονότα, όπως, π.χ., το *Σχέδιο για μια επανάσταση στη Νέα Υόρκη* (1970) του Robbe-Grillet. Επιχειρώντας, λοιπόν, μια τέτοια σύγκριση, είναι σαν να υποβαθμίζουμε το βαθύτατο ιστορικό εγχείρημα του Αγγελόπουλου: όχι μόνο ανάμεσα στο έργο του και στα γαλλικά κατασκευάσματα παρεμβάλλονται η Ιστορία και οι ταλαιπωρίες της Ελλάδας, αλλά και η αντίσταση του Αγγελόπουλου στις νόρμες της μυθοπλασίας δεν έχει καμία σχέση με την αντίστοιχη δική τους, καθώς τα έργα του *prouveau roman* μάλλον επιδιώκουν να επαναφέρουν τη λογοτεχνία στην πρωταρχική της κατάσταση ως κατασκευής, παρά να κινητοποιήσουν την τέχνη για μια σπαρταριστή καταγραφή αυτού του ίδιου του Πραγματικού.

Έτσι, η μορφική ανάλυση μας οδηγεί μοιραία πίσω, στη δομή του περιεχομένου· και θα ήταν ευχής έργον αν, εξετάζοντας την εξαιρετική τεχνική του Αγγελόπουλου στις πρώτες του ταινίες, επιχειρούσαμε παράλληλα να διερευνήσουμε το μυστήριο της πραγμάτωσης της τεχνικής αυτής και της ανεπίκαιρης αναβίωσης της ιστορικής τέχνης

και του ιστορικού κινηματογράφου, σε μια εποχή όπου σπανίζουν ανάλογες προσεγγίσεις της Ιστορίας. Έτσι, η προαναφερθείσα άποψη (ότι, δηλαδή, στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, η προσήλωση στην ύλη είναι αυτή που καταφέρνει να εξουδετερώσει ή, έστω, να αναστείλει τη μυθοπλασία, την ίδια στιγμή που η προσήλωση στην αισθητηριακή αντίληψη και τις χρονικότητες της εξουδετερώνει ή αναστέλλει το χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ) δεν μπορεί παρά, σ' αυτή τη συγκεκριμένη μορφή της, να παραμείνει εικασία και υπόθεση. Το βέβαιο είναι ότι, στο διάστημα που ακολούθησε μετά τον *Μεγαλέξαντρο*, εξέλειψε πρόσκαιρα ή τελείως η ίδια η δυνατότητα αυτοτελούς ύπαρξης του ιστορικού κινηματογράφου – μια εξέλιξη που, με τη σειρά της, μόνο ιστορικά μπορεί να ερμηνευτεί. Είναι ίσως πιθανόν, η ιδεολογία του «τέλους της Ιστορίας», κυρίαρχη ήδη σε πολλές άλλες χώρες, να έφτασε και στην Ελλάδα, μετά την πτώση της χούντας και την επαναφορά της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης, και, μέσα σ' αυτή τη νέα, «μετα-ιστορική» ατμόσφαιρα, να χάθηκε από προσώπου γης εκείνο το επίμονο πτώμα κάθε πράγματος στο οποίο η ιστορία της νεότερης Ελλάδας οφείλει τη μοναδικότητά της. Η ενασχόληση, λοιπόν, με την Ιστορία, με τα αποτυπώματά της και την άβυσθη μνήμη του μαρτυρίου, στο οποίο ούτε ο θρήνος ούτε η λήθη ταιριάζουν, έπαψε να αποτελεί επιτακτική αναγκαιότητα.

Οι αλλαγές που συντελούνται σε μορφικό επίπεδο στο διάστημα από το 1980 (*Ο Μεγαλέξαντρος*) έως το 1983 (*Ταξίδι στα Κύθηρα*) είναι τόσο σημαντικές, ώστε μπορούμε να τις θεωρήσουμε ως σημεία και ενδείξεις μιας στροφής βαθύτατα ιστορικής (και όχι απλώς προσωπικής) στο έργο του σκηνοθέτη. Όμως, για να μην αδικήσουμε αυτό το εξαιρετικό ταλέντο, θα πρέπει να δεχτούμε, εν πλήρει ειλικρινεία, ότι οι ταινίες της δεύτερης περιόδου του εμπνέουν ανάμικτα αισθήματα, παρ' όλο που, κατά την προσωπική μου άποψη, πρόκειται για ταινίες σαφώς ανώτερες από πολλές άλλες που προβάλλονται στους κινηματογράφους και που, επειδή ακριβώς είναι τόσο ενδιαφέρουσες, προσφέρουν εξαιρετικές κινηματογραφικές συγκινήσεις στο θεατή. Το ερώτημα που τίθεται, ωστόσο, είναι κατά πόσον οι ταινίες αυτές είναι καλύτερες από τις παλαιότερες ταινίες του σκηνοθέτη. Προτείνω ν' απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα διαλεκτικά, με βάση τη σαφή εικόνα που έχουμε στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*: στις νεότερες ταινίες του Αγγελόπουλου, δηλαδή, διαπιστώνουμε την οπισθοδρόμηση, σε μορφικό επίπεδο, σε στοιχεία λιγότερο ενδιαφέροντα, αλλά και, παράλληλα, ένα ποιοτικό άλμα με νέες μορφικές επιλογές, ανύπαρκτες στις παλαιότερες ταινίες του και μαζί πρωτοποριακές, στο βαθμό που καταγράφουν κάποιες νέες μορφές πραγματικότητας, με τις οποίες η υπό διαμόρφωση τέχνη της νέας τάξης πραγμάτων (που σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας, τρίτης φάσης του καπιταλισμού: της παγκοσμιοποίησης) δεν έχει προλάβει να αναμετρηθεί.

Αν οι πιο πρόσφατες ταινίες του Αγγελόπουλου [μεταξύ των οποίων, *Ο μελισσοκόμος* (1986), το *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988) και *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991)] έφεραν την υπογραφή κάποιου άλλου σκηνοθέτη, θα τύγχαναν θριαμβευτικής υποδοχής, ως αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ακόμα και όσοι διαμόρφωσαν την κινηματογραφική τους αντίληψη υπό την επίδραση των παλαιότερων ταινιών του σκηνοθέτη, θα βρουν εξαιρετικά στοιχεία στις νεότερες ταινίες του, οι οποίες και θα τους προσφέρουν απολαύσεις ανάλογες με εκείνες των σημαντικότερων, παλαιότερων έργων του: αναφερόμαστε σε σκηνές όπως, π.χ., αυτήν με τους δυο γέρους πάνω στη σχεδία (*Ταξίδι στα Κύθηρα*) ή το γάμο στο ποτάμι (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*), για να μη μιλήσουμε για τις πανταχού παρούσες μεγαλειώδεις σκηνές συνόλου: γλέντια, οικογενειακές γιορτές, fêtes foraines¹⁶ και τα συναφή, σήμα κατατεθέν της αγγελοπουλικής εικονογραφίας.

Την οπισθοδρόμηση αυτή δε θα την ορίζαμε ούτε ως έλλειψη επινοητικότητας όσον αφορά στην εικόνα ή το επεισόδιο, ούτε ως σχετική oligωρία της κάμερας ως προς την επεξεργασία αυτής της (όπως θ' αποδειχθεί στη συνέχεια) νέας πραγματικότητας: στις ταινίες αυτές, τη μορφική οπισθοδρόμηση θα την ορίζαμε και θα την περιγράφαμε ως επιστροφή του σκηνοθέτη σ' ένα πλαίσιο οργανωμένο σε ατομικιστική βάση, γύρω από τον κεντρικό ήρωα ή τον αφηγητή, και η οπισθοδρόμηση αυτή αναιρεί, όπως είναι λογικό και επόμενο, τις καινοτομίες και τα μορφικά επιτεύγματα των παλαιότερων ταινιών του, πάνω στα οποία είχε οικοδομηθεί η εκπληκτική συλλογική τους αφηγηματικότητα. Η συνεργασία του σκηνοθέτη με διεθνείς αστέρες, όπως ο Marcello Mastroianni ή ο Harvey Keitel, υπογραμμίζει αυτή την επιστροφή στο προγενέστερο πλαίσιο της ατομικής υποκειμενικότητας, της ατομικής εμπειρίας, της κυριαρχίας του κεντρικού ήρωα, της αφηγηματικής «οπτικής» (στοιχεία παντελώς ανύπαρκτα στις ταινίες της μείζονος, πρώτης περιόδου): και ναι μεν η παρουσία τους είναι αναμφίβολα καταλυτική για την –έστω και καθυστερημένη– διεθνή αναγνώριση των έργων αυτών στα κινηματογραφικά φεστιβάλ, απ' την άλλη μεριά, όμως, λειτουργεί αντισταθμιστικά όσον αφορά στην έλλειψη του παρωχημένου προσωπικού πάθους και τη γνώριμη υπαρξιακή νοσταλγία για τον απροσδιόριστο παλμό που χαρακτήριζε την αναπαράσταση της συλλογικότητας στις παλαιότερες ταινίες του σκηνοθέτη. Οι ταινίες αυτές, λοιπόν, επανέρχονται στο παλαιότερο μορφικό και κατ' ουσίαν αστικό πλαίσιο της ατομικιστικής αφήγησης, το οποίο υποκαθιστά και ακυρώνει κάθε προσπάθεια εστίασης και προσήλωσής τους στην Ιστορία. Αλλάζει, συνεπώς, η ίδια η φύση της αλληγορίας: η οικουμενικότητα δηλώνεται τώρα με τρόπους πολύ πιο παραδοσιακούς, ως η υποτιθέμενη οικουμενικότητα της ατομικής εμπειρίας και όχι –όπως στα πρώτα έργα– ως εμμονή στην ιδιαιτερότητα της συλλογικής Ιστορίας.

Ο επαναπροσδιορισμός του νοήματος της αλληγορίας στις νεότερες ταινίες του Αγγελόπουλου έχει ως αποτέλεσμα την επανεμφάνιση εκείνων των ιδιοτήτων του έργου που είναι ιδιαίτερος αγαπητός στην παραδοσιακή ερμηνεία της τέχνης και στους θεσμούς: θεμάτων, δηλαδή, όπως η προδοσία, τα βάσανα, η βία, ο ξεσπιτωμός και τα συναφή: έννοιες εξαιρετικά αφηρημένες σε σχέση με το συγκεκριμένο σώμα της αφήγησης, αλλά σημαίνοντα και ονόματα. Δεν ξέρω αν γίνομαι αντιληπτός, θεωρώ όμως ότι στα έργα της πρώτης περιόδου δε συναντάμε ανάλογα θέματα, ακριβώς επειδή είναι περιττά: η δομή της ταινίας μάς αιχμαλωτίζει τόσο καθολικά, που ούτε κατά διάνοια επιζητούμε (δεν ανεχόμαστε καν) ανάλογες αφαιρέσεις, μεταφορές και ετικέτες. Ο ακριβής, διεσταλμένος, βραδύς χρόνος στα διάφορα επεισόδια του *Θιάσου* ακυρώνει κάθε παρόμοια ερμηνεία, ενώ η ιστορία του Αγαμέμνονα χρησιμεύει περισσότερο ως αφηγηματικό πλαίσιο, που οργανώνει τις υπερβολικά πολλές και ποικίλες λεπτομέρειες (με τον ίδιο τρόπο που ο Joyce χρησιμοποίησε την *Οδύσσεια* στον *Οδυσσέα* του, διατηρώντας όμως πιο στενή σχέση με το θέμα του – π.χ., η «ιδέα» της πατρότητας). Οι παρόμοιες θεματικές ερμηνείες των γεγονότων στο *Θιάσο* είναι περιττές όσο και επικίνδυνες, διότι, μέσα από αυτές, μπορεί τα γεγονότα να παρουσιαστούν ως κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι: τα γεγονότα στο *Θιάσο* αποτελούν αυτόνομες και αυτοτελείς εμπειρίες, κι αυτή τη συμπεκνωμένη συσσώρευσή τους [μια συμπύκνωση εξαιρετικά σπάνια, την οποία μπορούμε ίσως να ονομάσουμε Ιστορία (υπό την προϋπόθεση ότι δε θα προσληφθεί σαν άλλο θέμα)] νοσταλγεί ο θεατής των νεότερων ταινιών του σκηνοθέτη, οι οποίες και επανέρχονται μοιραία σε πιο οικείες φόρμες της αμιγούς αφηγηματικής αναπαράστασης.

Ωστόσο, στα έργα αυτά, μαζί με τα στοιχεία της μορφικής οπισθοδρόμησης, έχουμε και ορισμένες ενδείξεις ότι κάτι καινούργιο αναδύεται, αδιαμόρφωτο ακόμα, το οποίο δεν μπορούμε ούτε καν να ονομάσουμε: ίσως ένας νέος τύπος αφηγηματικής δομής, ένα *Novum* ακόμα στα σπάργανα, που κάλλιστα μπορεί να αποδειχθεί τελικά ένα καινούργιο μονοπάτι ή μια αναξιοποίητη δυνατότητα και που, παρ' όλα αυτά, εμείς οφείλουμε, ως μελετητές της σύγχρονης πραγματικότητας, να το εξετάσουμε. Θα διακινδυνεύσω, λοιπόν, να ονομάσω αυτή τη ριζικά νέα αφηγηματική δομή «χωρική», προκειμένου να υπογραμμίσω τις ενδεχόμενες εκλεκτικές συγγενείες της με τις ριζικά νέες καταστάσεις και τα νέα διλήμματα περί την αναπαράσταση που απασχολούν τον ίδιο το μεταμοντερνισμό, αλλά και για να την αντιπαραβάλω με την «υλιστική», όπως την ονομάσαμε, αισθητική των παλαιότερων ταινιών του Αγγελόπουλου.

Ο λόγος είναι ότι η αισθητική αυτή ήταν εξίσου χωρική με τον τρόπο της και, κατά την πρώτη περίοδο, η κάμερα ήταν αναγκαστικά προσηλωμένη στους τοίχους και στην πέτρα, στο ορεινό τοπίο και το παλιό λιμάνι, με πολεοδομική λογική: χαρτογραφούσε τα χωριά και τις κωμοπόλεις, απεικονίζοντάς τα σχεδόν με τον τρόπο της γλυπτικής, και χάραζε πάνω τους τη συλλογική κίνηση: βλέπουμε διαδηλώσεις που ανηφορίζουν στους κεντρικούς δρόμους και διασταυρώνονται στις γωνίες, ηθοποιούς να πηγαινοέρχονται συνεχώς απ' τα ξενοδοχεία στα καφενεία κι απ' τα θέατρα στους σιδηροδρομικούς σταθμούς και τα λιμάνια, χαρτογραφώντας με το πηγαινέλα τους το κέντρο των πόλεων. Οι χάρτες αυτοί, όμως, ήταν ακόμα εσωτερικ(ιστικ)οί: ο χώρος και η ύλη ταυτίζονταν, η προσωπική και η συλλογική ζωή εντάσσονταν στο πλαίσιο οργάνωσης της κλασικής πόλης, μέσα στο οποίο έβρισκαν την κατάλληλη έκφρασή τους ακόμα και οι μείζονες ιδεολογικοί αγώνες της εθνικής πολιτικής.

Η αναφορά στη χωρικότητα, με τη μεταμοντέρνα σημασία της, προϋποθέτει την κατάλυση αυτής της εσωτερικότητας, την κατάργηση της αυτονομίας της ελληνικής Ιστορίας, το σταδιακό άνοιγμα της Ελλάδας στον κόσμο (όπως συνέβη και με τα περισσότερα άλλα εθνικά κράτη): υπόκειται πια κι αυτή στην αόρατη δύναμη και τους νόμους της παγκόσμιας αγοράς. Αυτό δεν σημαίνει ότι, σήμερα, τα εθνικά κράτη διαλύονται στο όνομα μιας άνευ νοήματος πολυεθνικότητας: το εθνικό κράτος έχει ακόμα πολλές λειτουργίες να επιτελέσει –άλλες προοδευτικές και άλλες αντιδραστικές– και οφείλει να υπερασπιστεί τα εθνικά συμφέροντα και να εξυπηρετήσει τις ομάδες εκείνες που προτίθενται να εκμεταλλευτούν τον ευάλωτο, νέο χαρακτήρα των εθνικών επιχειρήσεων και, κυρίως, να αποδυναμώσουν το εργατικό κίνημα. Αυτό που έχει αλλάξει, είναι η αυτάρκεια της εσωτερικής, εθνικής πολιτικής: ο ελληνικός Εμφύλιος αποτελεί, πράγματι, μια πτυχή και μια έκφανση των σκληρών ιδεολογικών αντιπαραθέσεων του Ψυχρού Πολέμου. Όμως, οι πικρές νέες ιεραρχήσεις της παγκόσμιας αγοράς μπορούν ολοκληρωμένα να απεικονιστούν μόνο εκτός των εθνικών ορίων, στα νέα κέντρα λήψης αποφάσεων της παγκοσμιοποίησης (εννοείται ότι τα ίδια αυτά κέντρα αντιμετωπίζουν σήμερα νέα προβλήματα όσον αφορά στην εκπροσώπηση). Είναι σαφές, λοιπόν, ότι αυτή η μεταβολή των μεγεθών επηρεάζει τις μορφικές δυνατότητες των νεότερων έργων τέχνης.

Στον Αγγελόπουλο, η αλλαγή αυτή εγγράφεται ως μετατόπιση, από την αυτόνομη κωμόπολη της πρώτης φάσης στις μεθοριακές πόλεις, χώρους της αναμονής και της προσφυγιάς, αλλά και τόπους της λαχτάρας, της πλήξης, του *πάθους* της εξορίας, της αγωνίας των ορίων και των συνόρων. Αυτά, όπως αναμενόταν, είναι και τα νέα «θέματα» στις τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου: παραπέμπουν σε προγενέστερα μοντερνιστικά μοτίβα της μετατόπισης, τα οποία συνυπάρχουν, κατά παράδοξο τρόπο, με τη σημερινή αμερικανική αποθέωση των εθνικών συνόρων και, μαζί, της εθνικής επιμίζιας, με την ευφρόσυνη επιβεβαίωση της πολλαπλής ταυτότητας και της πολυσύνθετης υποκειμενικότητας. Στον Αγγελόπουλο, η θλίψη και η απογοήτευση που αναδίδουν τα σύνορα, έχει μάλλον περισσότερα κοινά με την «υπαρξιακή» μελαγχολία του Antonioni: και η μορφικά οπισθοδρομική δομή των «θεμάτων»

αυτών προκύπτει ακριβώς από την ευκολία με την οποία αυτά τα θέματα περνούν στη σφαίρα του μεταφυσικού και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως «σύμβολα» μιας ευρύτερης, κατά κάποιο τρόπο, ανθρώπινης μοίρας.

Πράγματι, από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά, όπου ο κεντρικός ήρωας παραμένει ριζωμένος στον τόπο του, αλλά δεν έχει πατρίδα, ούτε στην ίδια του τη χώρα, ούτε στη «Μόσχα», ούτε στην Επανάσταση ή την Ιστορία την ίδια, οι νεότερες ταινίες του Αγγελόπουλου αφήνουν πίσω την Ελλάδα και κατευθύνονται προς κάποια υπερ-εθνική πραγματικότητα, την οποία, όμως, δυσκολεύονται να εντοπίσουν και να προσδιορίσουν. Όσο για το έντονο επεισόδιο, στην ίδια ταινία, όταν ο γέρος αγωνιστής αρνείται πεισματικά να παραχωρήσει το μερίδιό του από την κοινή περιουσία του χωριού για να χτιστεί, με τη χρηματοδότηση μιας πολυεθνικής, ένα εμπορικό κέντρο, αποτελεί απλώς μια προσπάθεια αντιμετώπισης της νέας κατάστασης: η αναπαράσταση του επεισοδίου και η πολιτική του αξία συνεχίζουν να εντοπίζονται στο περιεχόμενο του έργου, λειτουργώντας σ' ένα εμπειρικό αφηγηματικό πλαίσιο· μ' άλλα λόγια, μη σηματοδοτώντας την ανάδυση μιας νέας αφηγηματικής φόρμας που να είναι ικανή, απέναντι στον παγκόσμιο καταναλωτισμό, την παγκόσμια αγορά, την οικουμενική αμερικανοποίηση, τη νέα διεθνή ιεράρχηση, να προτάξει μια φόρμα που θα διευρύνει την ικανότητά μας να στοχαζόμαστε πάνω στις νέες, διεθνείς πραγματικότητες.

Παραμένει το παράδοξο, που αγγίζει τα όρια της ειρωνείας, ότι ο Αγγελόπουλος διερευνά τις μορφικές αυτές καινοτομίες συνεχίζοντας ωστόσο πεισματικά το δρόμο του και φεύγοντας όσο πιο μακριά γίνεται από την παλαιότερη ελληνική πραγματικότητα· όμως, αυτή η στάση και μόνο τού επιτρέπει να ενσωματώσει τις ταραχές των Βαλκανίων και την απερίγραπτη φρίκη των γιουγκοσλαβικών εμφυλίων πολέμων στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, και, παράλληλα, να βρει σ' αυτό το διευρυμένο περιεχόμενο τη λύση για τα προσωπικά του φορμαλιστικά και αφηγηματικά διλήμματα.

Ίσως θα 'ταν καλύτερα να πω: «να αναζητήσει τη λύση»· γιατί ο Αγγελόπουλος δεν μπορεί ν' αγνοήσει τις ατέλειες και τα μειονεκτήματα που παρουσιάζουν ορισμένες πλευρές αυτής της σπασμωδικής προσπάθειας: γνωρίσματα τα ίδια του Nouven, σηματοδοτούν το μέτρο τής «ασχήμιας» που, κατά την Gertrude Stein, χαρακτηρίζει κάθε νέο σημαντικό καλλιτεχνικό έργο, ως «σημείο ενδεικτικό του αγώνα του δημιουργού να πει τα νέα πράγματα με νέο τρόπο».¹⁹ Επ' ουδενί, πάντως, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι τεράστιοι αυτοί χρονικοί κύκλοι των Βαλκανίων –από τη Ρουμανία ως την Ελλάδα, περνώντας απ' το Βελιγράδι και το Δούναβη, μαζί με τους παραποτάμους του, με κίνηση παλινδρομική, από το *fin de siècle* και τις πρώτες τοπικές ταινίες ως την καταπληκτική καθημερινότητα στο πολιορκημένο Σαράγεβο– μεταθέτουν, με τρόπο μηχανικό, τα σχήματα του *Θιάσου* σε μια διευρυμένη γεωγραφία. Τα μεγαλόπρεπα αντικείμενα (όπως το κεφάλι από το άγαλμα του Λένιν που οδεύει προς πώληση στη Δύση) ή οι σκηνές συνόλου που προαναφέραμε (το πρωτοχρονιάτικο οικογενειακό γλέντι στο Βουκουρέστι, η υπαίθρια συναυλία μες στην ομίχλη, στο Σαράγεβο), θυμίζουν παλαιότερες στιγμές του ύστερου μοντερνισμού, μέσα απ' τον οποίο παλεύει σπασμωδικά να αναδυθεί κάτι καινούριο.

Το γεγονός με ενθαρρύνει να αντιπαραβάλω το φιλόδοξο και ημιτελές αυτό εγχείρημα με μια άλλη, ανάλογη, αλλά και πολύ διαφορετική, απόπειρα, η οποία κινείται σε εντελώς διαφορετικό χώρο και εντελώς διαφορετική ιδεολογική και ιδεολογική ατμόσφαιρα. Ο ίδιος ο Σωκράτης, όμως, λέγεται ότι παρατήρησε, νωρίς το πρωί και μετά τα σημαντικά γεγονότα στο πλατωνικό *Συμπόσιο*, όταν οι υπόλοιποι συνδαιτυμόνες είχαν προ πολλού παραδοθεί στη μέθη και στην κούραση, πως «του αυτού ανδρός είναι κωμωδία και τραγωδία επίστασθαι ποιείν και τον τέχνη τραγωδοποιόν όντα κωμωδοποιόν είναι». Στη σύγκριση, πάντως, του *Βλέμματος του Οδυσσέα* με το *Ταξίδι [El viaje (1991)]*, την κωμωδία «δρόμου» του Fernando Solanas, θα πρέπει να παρακάμψουμε την πρώτη εντύπωση (ότι το μόνο κοινό που παρουσιάζουν οι δύο ταινίες, είναι η διάρκειά τους) και να μη σταθούμε στον τραγικό απόηχο του *Βλέμματος* και στην αιματοβαμμένη «ταραγμένη εποχή» που αποτελεί το πρόσχημα της δημιουργίας του. Ούτε πάλι θα πρέπει ν' αναλύσουμε επί μακρόν την ομοιότητα που παρουσιάζουν οι δύο ταινίες σε επίπεδο προσχήματος: στο έπος του αργεντινού σκηνοθέτη έχουμε να κάνουμε με έναν νεαρό που αναζητά σε όλη την Λατινική Αμερική τον χαμένο πατέρα του, για ν' αποφασίσει, τελικά, ότι δεν τον χρειάζεται· στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Harvey Keitel αναζητεί με παθολογική επιμονή ένα παλαιό βαλκανικό κινηματογραφικό έργο, τον πρωταρχικό κινηματογραφικό λόγο, που ελπίζεται να παλινρθώσει κάτι από την οντολογική βεβαιότητα του σκηνοθέτη, μέσα στην αμφιβολία και τη σύγχυση αυτής της δύσκολης εποχής, όπου μπορεί και να ξεσπάσει ένας «παγκόσμιος πόλεμος» σε περιορισμένη κλίμακα. Θεωρώ, ωστόσο, ότι και στις δύο περιπτώσεις η ταινία δρόμου και η συνεπακόλουθη επεισοδιακή δομή είναι στοιχεία πιο σημαντικά από τη μεταφυσική διάσταση: απ' ενός αναβιώνουν το θεμελιώδες και εμπνευσμένο από το τσίρκο «μοντάζ των εντυπώσεων»²⁰ του Αϊζενστάιν και προσδιορίζουν την αυτονόμηση, την οποία διεξοδικά σχολιάσαμε παραπάνω σε σχέση με τον Αγγελόπουλο, και απ' ετέρου δημιουργούν αυτό το εκρηκτικό αμάλγαμα ειδών που χρησιμοποιεί ο Solanas για να περιγράψει την εξέγερση του νεαρού ήρωά του ενάντια στην καταπιεστική οικογένεια και το καταπιεστικό σχολικό σύστημα του τόπου του, της Γης του Πυρός, και την πορεία του, καθώς διασχίζει απ' άκρου εις άκρον τη Λατινική Αμερική, τα πολυποίκλα και εναλλασσόμενα αγροτικά και αστικά της τοπία, για να φτάσει στον τελικό του προορισμό, την Οαχάκα, την περιοχή των Σαποτέκ, στο Νότιο Μεξικό. Ένα διαφορετικό είδος λόγου περιγράφει κάθε στάση που κάνει ο νεαρός στο ταξίδι του, καθώς είναι ειλημμένη απόφαση του σκηνοθέτη να

συνδύασει όλες τις αφηγηματικές φωνές και όλα τα είδη λόγου, περνώντας από το διδακτικό μυθιστόρημα στο αισθηματικό και από την άγρια, πολιτική σάτιρα (το έργο του έχει, όντως, απαγορευτεί στην Αργεντινή) στον μαγικό ρεαλισμό και την ονειρική λογοτεχνία. Η πολιτική καταγγελία είναι παρούσα: το Μπουένος Άιρες παρουσιάζεται σαν ένας τεράστιος, ανοιχτός βόθρος που οι κάτοικοί του τον διασχίζουν καρτερικά με τις βάρκες, ενώ ο πρόεδρος της χώρας φοράει στολή βτραχανθρώπου· η Μπραζίλια βρίσκεται στο έλεος εφιαλτικών, γραφειοκρατικών περιορισμών που κορυφώνονται στην οικονομική «ζώνη αγνότητας», η οποία έχει σχεδιαστεί για την ενίσχυση των δεικτών του ΔΝΤ και τη δημοσιονομική εξυγίανση, κ.λπ.· όμως, παράλληλα με την πολιτική καταγγελία, απολαμβάνουμε μια πραγματική πανδαισία τοπίων: βλέπουμε τον Πορθμό του Μαγελάνου και το κουφάρι απ' το παλιό γαλιόνι που κείτεται στα νερά του, τα υψώματα του Μάτσου Πίτσου, ένα τροπικό δάσος του Αμαζονίου που κρύβει τη φριχτή εικόνα ενός υπαίθριου χρυσωρυχείου και των σκλάβων που το δουλεύουν, πλάι σε μια τουριστική αφίσα της Καραϊβικής και στην ιερή σιωπή του Μόντε Αλμπάν· βλέπουμε το τοπίο των Άνδεων με τον υγρό, πηχτό αέρα, και μια έρημο όπου το αλληγορικό «φορολογικό λεωφορείο» του ΔΝΤ δέχεται επίθεση από μια ομάδα εξεγερμένων ινδιάνων χωρικών (εντελώς προφητικό, αφού, αν δεν κάνω λάθος, η ταινία του Solanas προηγήθηκε της επανάστασης των Ζαπατίστα κατά μερικούς μήνες μόνο). Αυτή η ποικιλία σε επίπεδο περιεχομένου υπογραμμίζεται και διευρύνεται από μια... πανηγυριώτικη μορφική ποικιλία, που περιλαμβάνει τα κινούμενα σχέδια και τη μεξικανική τοιχογραφία, το μιούζικαλ και την περιπέτεια, το οικογενειακό δράμα, το ντοκιμαντέρ, την ταινία με «μήνυμα» και τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις. Στο μεταξύ, η γλευστική και συχνά σκανδαλώδης πολιτική επίθεση που εξαπολύει η ταινία, εξευγενίζεται, τρόπον τινά, από το πολιτικό της πάθος, που ξαναζωντανεύει τα μεγάλα παναμερικανικά οράματα του Bolívar και του Castro, και στρέφεται με τρόπο αδυσώπητο κατά της αμερικανικής κυβέρνησης και των πολυεθνικών της, που έχουν υποτάξει τη Λατινική Αμερική, αλλά και κατά των αυστηρών μέτρων που έχει επιβάλει στις χώρες αυτές το ΔΝΤ, για την προστασία του νομίσματός τους και την αποπληρωμή του Χρέους. Αυτό ακριβώς το πολιτικό όραμα και το πολιτικό πάθος, που τα συναντάμε επίσης στη *Δουνκιάδα* του Alexander Pope (1728), μπορούν να μετατρέψουν τις κωμικές έως γκροτέσκες τοπικού βεληνεκούς καταστάσεις σ' ένα πανόραμα παρακμής και ιστορικού ευτελισμού.

Η ταινία δρόμου και το περιφερειακό έπος: αυτές είναι οι ανατροπές, σε επίπεδο φόρμας, που προτείνουν οι δύο πολύ διαφορετικές, αν και σύγχρονες, συνθέσεις του Αγγελόπουλου και του Solanas, παρ' όλες τις διαφορές τους. Θα πρέπει να τολμήσουμε και να χρησιμοποιήσουμε τα δύο αυτά γιγαντιαία και φιλόδοξα πειράματα, για να δημιουργήσουμε τη δυνατότητα μιας νέας αφηγηματικής φόρμας που θα εκφράζει, στον παγκόσμιο χάρτη, τις επιμέρους περιοχές: η μία περιοχή διασφαλίζει τη συνοχή της με οδύνη και αίμα· η άλλη, με περηφάνια και εξέγερση. Και οι δύο ταινίες τείνουν να υπερβούν την παλαιότερη εθνική αλληγορία και να χαράξουν μια πολιτιστική πολιτική στα μέτρα της παγκοσμιοποίησης. Και οι δύο ταινίες συμβάλλουν πράγματι στην επεξεργασία μιας νέας πολιτικής, η οποία υπερβαίνει το πολυσυζητημένο στις μέρες μας «τέλος της Ιστορίας», αυτή την παράλυση που εμποδίζει κάθε αντίδραση, που οδηγεί στην υποδούλωση στην παγκόσμια αγορά και που τα αποτελέσματά της γίνονται ορατά τόσο στα αβόηητα Βαλκάνια όσο και στη Λατινική Αμερική. Και στις δύο ταινίες διαγράφονται κατά τρόπο απροσδόκητο οι αφηγηματικές φόρμες του μέλλοντος, η εξαιρετικά υψηλή τέχνη της εποχής της παγκοσμιοποίησης, της διεθνούς επικοινωνίας και της μαζικής κουλτούρας, που ακόμα βρίσκεται στα σπάργαλα. Τέλος, ας μου επιτραπεί να πω ότι είναι μοίρα λαμπρή για ένα σκηνοθέτη, ο οποίος έχει ήδη δημιουργήσει ένα ξεχωριστό έργο κατά την τελευταία περίοδο του μοντερνισμού, το να συλλάβει τα βαθύτερα ρεύματα και τις περιδινήσεις της Ιστορίας μετά το μεταμοντερνισμό και να καταφέρει να μεταγράψει τον καλλιτεχνικό του λόγο σ' ένα έργο σαν το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του οποίου είναι ακριβώς το γεγονός ότι προδιαγράφει προφητικά τις νέες και μελλοντικές αφηγηματικές φόρμες.