

Το βλέμμα του Ορφέα

των Françoise Létoublon και Caroline Eades

Το έργο του Αγγελόπουλου αρχίζει με κάποιες σαφείς αναφορές στην αρχαία τραγωδία – σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και μορφής: η *Αναπαράσταση* (1970) και *Ο θίασος* (1974-'75) αποτελούν συνέχεια των αρχαίων έργων με θέμα την Ηλέκτρα και εντάσσονται στη μακρόχρονη και πολύμορφη παράδοση των θεατρικών και κινηματογραφικών έργων που ασχολήθηκαν με το ίδιο θέμα στον 20ό αιώνα.¹ Αντίθετα, οι πιο πρόσφατες ταινίες του Αγγελόπουλου, όπως το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), ξεμακραίνουν απ' τη σκιά της τραγωδίας και προσεγγίζουν το ομηρικό έπος. Ωστόσο, δε θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι στις πιο πρόσφατες αυτές ταινίες συναντάμε και κάποιες άλλες μυθικές μορφές, όπως τον Απόλλωνα, τον Θησέα, τον Οιδίποδα, αν και, βεβαίως, η παρουσία τους είναι λιγότερο έντονη. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ο Ορφέας, ο οποίος έχει τη θέση του στις πιο πρόσφατες ταινίες του Αγγελόπουλου, με το θέμα της μουσικής και της ποίησης που επανέρχεται επίμονα, με το θέμα της γυναίκας που ο ήρωας τη χάνει, την ξαναβρίσκει και την ξαναχάνει, με την κάθοδο στον Άδη και το μοιραίο βλέμμα. Μήπως, όμως, η παρουσία του Ορφέα είναι ακόμα πιο σημαντική; Μήπως μας οδηγεί ν' ανιχνεύσουμε στο σύνολο του έργου του Αγγελόπουλου τη σταδιακή εμφάνιση ενός θέματος που, από το *Βλέμμα του Οδυσσέα* και εφεξής, αποκτά θεμελιακή σημασία, αγγίζει τα όρια της εμμονής και επιβεβαιώνεται πανηγυρικά στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998): το μύθο της γέννησης της τέχνης και της ανωτερότητας της ποίησης έναντι των υπολοίπων τεχνών, το παραδοσιακό θέμα του *αγώνος υπεροχής* μεταξύ των τεχνών από την Αρχαιότητα και την Αναγέννηση;

Η σουίτα του Ορφέα: Θέμα και παραλλαγές

Οι θεατρικές (αν όχι ποιητικές) αναφορές είναι καθοριστικές για την οπτική της εμπνευσμένης από τον Ορφέα τριλογίας του Jean Cocteau, που σημάδεψε από την αρχή ως το τέλος την κινηματογραφική του καριέρα: *Το αίμα του ποιητή* (1930), *Ορφέας και Ευρυδίκη* (1950) και *Η διαθήκη του Ορφέα* (1960 – τελευταία του ταινία) και στο έργο του Αγγελόπουλου, όμως, όπως φαίνεται, υπάρχουν εξίσου σημαντικές αναφορές στη μουσική, όπως σημειώνει λόγου χάρι η Yvette Bir^{1/2} σχετικά με το *Θίασο* και το *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

Στο βαθμό που, στο έργο του Αγγελόπουλου, επιβεβαιώνεται η αδυναμία της θεατρικής τέχνης να παραστήσει την ατομική και τη συλλογική εμπειρία, η μουσική σύνθεση αποκτά μια διαρθρωτική λειτουργία – τόσο στο αφηγηματικό όσο και στο εκφραστικό επίπεδο. Ο θίασος διαλύεται οριστικά και πουλά τα κοστούμια του στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988). Από το 1984, η Ελένη Καραϊνδρου διαδέχεται τον Λουκιανό Κηληδόνη και δημιουργεί το μουσικό σύμπαν των πρόσφατων ταινιών του Αγγελόπουλου, αντικαθιστώντας τις διασκευές τού υπάρχοντος ρεπερτορίου με μια πρωτότυπη δημιουργία, απαραίτητη για την εσωτερική συνοχή των επιμέρους ταινιών και ολόκληρου του έργου τού σκηνοθέτη.

Κατά τη Sylvie Rollet,² «πράγματι η μουσική εμφανίζεται ως η πρωταρχική μήτρα της ταινίας. Αμέσως μόλις διασχίζουμε τα αλβανικά σύνορα, αντηχούν οι τέσσερις νότες μιας γνώριμης μελωδίας που θα μας συντροφεύει καθ' όλη τη διάρκεια του *Βλέμματος του Οδυσσέα*: είναι το “Θέμα του εξόριστου”, που συνέθεσε η Ελένη Καραϊνδρου για το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Έτσι, η ταινία ολόκληρη παρουσιάζεται σαν μια μουσική παραλλαγή στο θέμα της εξορίας: μια παραλλαγή που διευρύνεται και, τελικά, γίνεται *φούγκα* (με τη διπλή έννοια του όρου)³.»

Την οπτική ηχώ της διαδρομής αυτού του μουσικού θέματος τη συναντάμε σ' ένα αφηγηματικό θέμα εμπνευσμένο από το μύθο του Ορφέα, που το απεικονίζουν τα πρώτα πλάνα τής πρώτης σεκάνς της ταινίας (δηλαδή, μετά την εισαγωγή και τους τίτλους) και που θα μας επανέρχεται, σε ποικίλες παραλλαγές, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αυτή η σεκάνς παρουσιάζει τον ήρωα της ταινίας, τον Α., έναν ελληνικής καταγωγής διάσημο αμερικανό σκηνοθέτη, ο οποίος επιστρέφει στη γενέθλια πόλη του, τη Φλώρινα: αυτή η επίσκεψή του, μες στη λάσπη, τη βροχή, μέσα στη νύχτα, καταμεσής στις ανώνυμες μάζες των φανατικών πιστών ή των αποφασισμένων αγωνιστών, ολοκληρώνεται όταν ο Α. συναντά μια γυναίκα, την ακολουθεί, αλλά αυτή δεν γυρίζει να τον κοιτάξει, και χάνεται στο πλήθος. Έτσι, ο θεατής επ' ουδενί μπορεί να είναι βέβαιος αν ήταν μια παλιά αγαπημένη που δεν τον αναγνώρισε ή δεν θέλησε να τον αναγνωρίσει, ή μια άγνωστη, στην οποία ο Α. πρόβαλε την ανάμνησή του. Μ' αυτή την κάθοδο του ποιητή-σκηνοθέτη στον «Άδη», η αναφορά στον Ορφέα προηγείται (στην κινηματογραφική αφήγηση) της αναφοράς στον Οδυσσέα (την οποία, ωστόσο, υπογραμμίζει ο τίτλος) και τη νέκυιά του (αναπαράσταση της οποίας είναι, κυρίως, η σεκάνς της συνάντησης του Α. με την οικογένειά του, στην Κωνσταντζα, το 1945, το 1948 και το 1950).

Στο μουσικό θέμα του εξόριστου απαντά το ορφικό θέμα, το οποίο επίσης εμφανίζεται στο έργο του Αγγελόπουλου πριν από το *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Το *μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991) αφηγείται την ιστορία ενός πολιτικού,

λαμπρού ρήτορα, ο οποίος παράτησε ξαφνικά τη βολή της αστικής ζωής και της λαμπρής καριέρας του, και πήγε να ζήσει μέσα στην ανωνυμία ενός προσφυγικού στρατοπέδου. Ένας σκηνοθέτης της τηλεόρασης οργανώνει μια συνάντηση του πολιτικού με τη γυναίκα του, την οποία εγκατέλειψε φεύγοντας: εκείνη αρνείται να τον αναγνωρίσει, αφήνοντας να πλανάται η ίδια αμφισημία που κυριαρχεί και στο αρχικό μοτίβο στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Εξ άλλου, το θέμα της καθόδου στον Άδη και της απώλειας της Ευρυδικής επανέρχονται εξίσου συστηματικά στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*: οι γυναίκες που συναντά ο Α. καθώς περιφέρεται στα Βαλκάνια, αναζητώντας τις τρεις μπομπίνες φιλμ, είναι καθ' όλα όμοιες με την «Ευρυδική» της πρώτης σεκάνς (όλες τις γυναίκες τις υποδύεται η ίδια η ηθοποιός, η Maïa Morgenstern). Ο σκηνοθέτης μάς επιβεβαίωσε, άλλωστε, ότι αυτές οι συναντήσεις είναι δηλωτικές της διαρκούς αναζήτησης της ίδιας γυναίκας. Ο Α., που το βλέμμα του θολώνει από τη φωτογραφική μηχανή (στην αρχή), τη νύχτα (στη συνέχεια) και την ομίχλη (στο τέλος), θα τις εγκαταλείψει και τις τρεις, την καθεμιά στη δική της κόλαση: στη διαλυμένη Ρουμανία την πρώτη, στην κατεστραμμένη Γιουγκοσλαβία τη δεύτερη, στο βομβαρδισμένο Σαράγεβο την τρίτη. Όπως και στον αρχαίο μύθο,⁴ έτσι κι εδώ, ο σκηνοθέτης θρηνεί με μια ποιητική κι απελπισμένη κραυγή, στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, την αγαπημένη του που εξαφανίστηκε, τις εικόνες που είναι μάταιες πια για το βουρκωμένο, ανέφικτο, θανατηφόρο βλέμμα του.

Το δίκτυο των ηχητικών και οπτικών μοτίβων που επανέρχονται στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, απηχούν τον ίδιο παραλληλισμό μουσικής και αφηγηματικής σύνθεσης. Εκτός από τη συστηματική επανάληψη του μουσικού θέματος του εξόριστου και τις παραλλαγές του, το οποίο πότε ερμηνεύει ο Kim Kashkashian με το βιολί του και πότε η Ορχήστρα Νέων του Σαράγεβο, στην ηχητική μάλιστα της ταινίας κυριαρχεί ένα μονότονο και συνεχές ίσο, που το κρατά το βιολοντσέλο στις καθαρά μουσικές στιγμές ή, όταν η μουσική χάνεται, «ένας θόρυβος στο βάθος, σε χαμηλές νότες»,⁵ η μηχανή ενός ταξί, το τρένο ή και τα τινάγματα της μηχανής προβολής στο τέλος της ταινίας. Ο ρόλος του μουσικού και του αναλογικού ήχου στην αφήγηση είναι να υποστηρίξουν τη δομή της ταινίας, αλλά και να παραγάγουν νόημα και να δομήσουν την ιστορία πριν παρέμβουν η εικόνα και οι διάλογοι. Σε κάποιες παράδοξες σεκάνς (όπως εκείνη στα βουλγαρικά σύνορα όπου ο Α., ένας σύγχρονος σκηνοθέτης, μεταμορφώνεται στον πρωτοπόρο κινηματογραφιστή Μίλτο Μανάκη, έλληνα πρόσφυγα στο ίδιο μέρος, αλλά το 1920), το άλμα στο χρόνο προαναγγέλλεται, πριν αποσαφηνιστεί από τους διαλόγους, από τον ήχο ενός αλόγου που καλπάζει κι αντικαθιστά τον ήχο του τρένου, δίνοντάς μας έτσι ένα πρώτο χωροχρονικό σημείο αναφοράς αυτής της μεταφοράς, η οποία είναι μεταφορά με όλες τις σημασίες του όρου (χωροχρονική μετατόπιση και οπτική σύλληψη⁶). Η εικόνα παραμένει στο παρόν, αλλά ο ήχος έχει ήδη περάσει στο παρελθόν.

Οι μονίμως επανερχόμενες κωδωνοκρουσίες, οι αμανέδες που συνδιαλέγονται στο νεκροταφείο του Σαράγεβο, τα τραγούδια στο καφενείο στο Βελιγράδι, στις όχθες του βουλγαρικού ποταμού ή στην ακροποταμιά του Μιλάσκα, στο Σαράγεβο, συνομιλούν στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* με τις προηγούμενες ταινίες του Αγγελόπουλου και μας δίνουν, τελικά, το ηχητικό στίγμα του σκηνοθέτη, ο οποίος μας παρακαλεί, σαν τον ποιητή, ν' ακούσουμε, και δημιουργεί εικόνες καταφεύγοντας στο σημαίνον του λόγου ή της μουσικής κι όχι μόνο στο σημαινόμενό τους.

Αντιστρόφως, οι εικόνες της ταινίας διαθέτουν μια ηχητική αύρα, ακόμα κι όταν είναι βουβές, όπως στις ταινίες των Αδελφών Μανάκη: ο ήχος της μηχανής προβολής είναι μονίμως παρών, σχεδόν διαπεραστικός, γιατί, όπως μας θυμίζει ο ήρωας του *Μετέωρου βήματος του πελαργού*, προσπαθώντας να δικαιολογήσει την εξαφάνισή του: «Μερικές φορές, πρέπει να σωπαίνει κανείς, για να μπορεί ν' ακούει τη μουσική πίσω απ' τον ήχο της βροχής». Στην προκειμένη περίπτωση, οι εικόνες αποκτούν νόημα μέσα απ' τη σιωπή.

Φορείς νοήματος μπορούν να είναι και κάποιοι ήχοι που συναρμολογούνται: στην πρώτη σεκάνς, η ηχητική μάλιστα στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* παραπέμπει σε μια σεκάνς απ' το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*. Στην προτελευταία σεκάνς της ταινίας, οι αντικατοπτρισμοί επιταχύνονται: τη σκηνή από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (Πράξη II, σκηνή 2η, στ. 182-189) την απαγγέλλουν οι νεαροί ηθοποιοί στα σερβικά κι ο Α. στ' αγγλικά: η κόρη του Λέβι, του διευθυντή της Ταινιοθήκης στο Σαράγεβο, ξαναλέει κατά λέξη κάποιες ατάκες, τις οποίες ο θεατής είχε ακούσει να τις λέει ο Α., στην πρώτη σεκάνς, στη Φλώρινα, κι ο φύλακας του αρχείου των Σκοπίων, όταν τον αποχαιρετά, στην Κωνσταντζα: η μουσική της ταινίας παρεισφρεί στον ενδοδιηγηματικό ιστό με τη μορφή μιας συναυλίας σε κάποιο πάρκο του Σαράγεβο, ενώ, παράλληλα, διατηρεί στο ακέραιο την επεξηγηματική λειτουργία της, ως ηχητικού φόντου: τέλος, ο Λέβι μαγνητοφωνεί μέσα στη μοναξιά του γραφείου του ένα ποίημα του Rainer Maria Rilke⁷ στα γερμανικά, κι ο Α, αργότερα, όταν λείπει ο φίλος του, ακούει την κασέτα.

Εξίσου σημαντική στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* είναι και η παρουσία μιας οπτικής μελωδίας που συντίθεται με όλους τους κανόνες της μουσικής, της λογοτεχνικής ή της εικαστικής σύνθεσης, όταν η κίνηση των προσφύγων του Μοναστηρίου (1914) επανέρχεται στην κίνηση των κατοίκων του Σαράγεβο (1995), όταν τα χρώματα ξεβάφουν βαθμιαία στους τόνους του κίτρινου και του γαλάζιου στα σκηνικά και τα κοστούμια, κι όταν οι ποικίλες παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα φέρνουν αντιμέτωπη μια ζώνη φωτός με το υπόλοιπο κάδρο, το οποίο, στην πρώτη σεκάνς, είναι βυθισμένο στο

σκοτάδι: ο προβολέας που φωτίζει τον τοίχο, γίνεται στη συνέχεια συνοριακό παρατηρητήριο, και το φεγγάρι πάνω απ' το ποτάμι γίνεται ο φεγγίτης της ταινιοθήκης, φωτεινός από το χιόνι...

Ακόμα πιο σημαντική, όμως, είναι η επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου, του πλάνου που γυρίζει ο πρωτοπόρος βαλκάνιος κινηματογραφιστής με τις υφάντρες. Αυτό το εμβόλιμο στοιχείο, το οποίο πραγματοποιεί τη μετάβαση απ' την εισαγωγή στην πρώτη σεκάνς κι από τα αλβανικά βουνά στο Μοναστήρι, είναι ένα ποιητικό σχήμα και, συγχρόνως, μια υπόμνηση της μεταφοράς η οποία, στους *Ορφικούς Ύμνους*, συνδέει τον ποιητή με τις Μοίρες: «Των Μοιρών έλαβε τέλος η ωδή αυτή, που τη συνέθεσεν ο Ορφεύς».⁸ Ο σκηνοθέτης Α., επιθυμώντας ν' ακολουθήσει τη «δική του πορεία», ταυτίζει το πεπρωμένο του με αυτό των Αδελφών Μανάκη κι ακολουθεί τα χνάρια τους: έτσι, η ιστορία της αναζήτησης του πρωταρχικού βλέμματος αναδιπλασιάζεται: είναι η δική του ιστορία κι εκείνη των πρωτοπόρων κινηματογραφιστών.

Η παρουσία του Ορφέα

Δε συναντάμε, λοιπόν, το μύθο του Ορφέα μόνο σε επίπεδο δομής της ταινίας, υπό μορφή επαναλαμβανόμενων καταστάσεων (κάθοδος στον Άδη, απώλεια της Ευρυδίκης) και χάρη στην ιδιαίτερη σύνθεσή της, που αναδεικνύει τη μουσική ως υλικό και σχήμα αναφοράς, αλλά και στη σκιαγράφιση και τη διαδρομή του βασικού ήρωα, του Ποιητή-Σκηνοθέτη. Η διαδρομή του περιλαμβάνει τις τρεις κινήσεις εξαιρετικής σημασίας σε όλες τις ιστορίες του Ορφέα: έχουμε τη δόξα –το επιτυχημένο ταξίδι στο Άργος και την κάθοδο στον Άδη–, την πτώση –την απώλεια της Ευρυδίκης και το θάνατο του Ορφέα, τον οποίο κατασπαράσσουν οι Μαινάδες– και την αποθέωση – την καθαγίαση της Φωνής και του Ποιητή εν Ουρανώ και επί της Γης.

Η φήμη του σκηνοθέτη Α. είναι τόσο μεγάλη, ώστε, στη γενέθλια πόλη του, για να παρακολουθήσουν μια ταινία του που έχει απαγορευτεί, οι θεατές αφηφούν τη βροχή, τις κακές συνθήκες προβολής της (αυτοσχέδια, δίπλα στην αγορά), τις εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και λογοκρισίας που τη συνοδεύουν. Ο νέος Ορφέας δε σαγηνεύει πια τα πλήθη με την επάχορδη κιθάρα του,⁹ αλλά με τα μέσα της εβδόμης τέχνης: μπορούμε να συνδέσουμε το μυθικό επεισόδιο όπου ο Ορφέας προσθέτει δύο χορδές στην κιθάρα, για να επιτύχει την τέλεια αρμονία ή για να κυριαρχήσει απόλυτα στις τέχνες, με την αναφορά στην ιστορία του κινηματογράφου, στην εισαγωγή του *Βλέμματος του Οδυσσέα*, αφού ο πρωτοπόρος κινηματογραφιστής Μίλτος Μανάκης δίνει τη θέση του στον σύγχρονο σκηνοθέτη, την ώρα που η ακίνητη και μονόχρωμη εικόνα αποκτά άλλες δύο χορδές: το χρώμα και την κίνηση της κάμερας. Στην πρώτη σεκάνς, ωστόσο, η «γοητεία» της φωνής του σκηνοθέτη –η οποία, παραδόξως, αποδίδεται από ένα απόσπασμα από την ηχητική μπάνα του *Μετέωρου βήματος του πελαργού* κι όχι απ' τις εικόνες της ταινίας, όπως θα περίμενε κανείς– επιβεβαιώνεται από την αποφασιστικότητα των θεατών και αμφισβητείται από την παρουσία των πολέμιων της ταινίας, που κλείνουν τ' αφτιά τους στο μήνυμα του Α. και τείνουν ευήκοα ώτα στους εκκλησιαστικούς ύμνους και στα εμβατήρια.

Η ταινία πραγματώνει μια συναίρεση του μύθου του Ορφέα και της *νέκυιας* της *Οδύσσειας* και της *Αινειάδας* – ο Αγκίσης και η Σίβυλλα οδηγούν τον Αινεία στη δική του *νέκυια*, η Κίρκη και ο Ελπήνορας γίνονται οι οδηγοί του Οδυσσέα. Στον Αγγελόπουλο συναντάμε και τις δύο μορφές (ηλικιωμένος άντρας και γυναίκα), οι οποίες καθοδηγούν τον ήρωα στην αναζήτησή του. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, οι άνθρωποι αυτοί (ένας ταξιτζής, ένας δημοσιογράφος, οι διευθυντές της Ταινιοθήκης στο Βελιγράδι και στο Σαράγεβο), βοηθούν, όπως ο Ερμπίζ στον Cocteau, υλικά τον Α., αλλά, με τον προβληματισμό τους, προσανατολίζουν την έρευνά του προς έναν φιλοσοφικό στοχασμό που είναι στραμμένος μάλλον προς το παρελθόν παρά προς το μέλλον. Οι σκέψεις του ταξιτζή για το θάνατο και τον ελληνικό πολιτισμό, και του δημοσιογράφου στο Βελιγράδι για τα κοινά νεανικά τους χρόνια στο Παρίσι, μπορεί και να παραπέμπουν στη ζωή του Αγγελόπουλου όταν σπούδαζε στο IDHEC. Οι γυναίκες και τα παιδιά, αντιθέτως, παρ' όλο ότι παρέχουν στον ήρωα τροφή και ρούχα ή τον διευκολύνουν στις μετακινήσεις του, εισάγουν με πιο θετικό τρόπο στη διαδρομή του κεντρικού χαρακτήρα τη διάσταση της αγάπης και του μέλλοντος γενέσθαι: οι οδηγοί αυτοί της ελπίδας ανοίγουν, όπως η Βεατρίκη του Δάντη, το δρόμο στην ποίηση.

Η ίδια αμφισημία χαρακτηρίζει και τη χωρική τοποθέτηση του ήρωα της ταινίας. Η εθνολογική προσέγγιση του μύθου του Ορφέα¹⁰ τον συνδέει με κάποιες συναφείς ιστορίες, τις οποίες συναντάμε κυρίως στην παράδοση ορισμένων ινδιάνικων φυλών της Βορείου Αμερικής. Μπορούμε, λοιπόν, να παρομοιάσουμε την παντοδυναμία του Ποιητή, χάρη στην οποία μπορεί να πηγαίνει στον κόσμο των νεκρών (αλλά και να επιστρέφει κιάλας), με τη δύναμη των σαμάνων, που λειτουργούν ως διαμεσολαβητές σε σχέση με το επέκεινα. Σε ορισμένες κοινότητες, με μια οργάνωση στοιχειωδώς πολιτική, αλλά όχι τόσο συγκεντρωτική ώστε να τους επιτρέπει ν' αντιμετωπίσουν τους γείτονές τους ή το άγνωστο, τα άσματα του μάγου θεωρούνται πιο αποτελεσματικά από τη δράση των πολεμικών αρχηγών. Αυτές οι κοινωνικές ομάδες είναι συνήθως αναγκασμένες να ζουν μια ζωή εν μέρει νομαδική, λόγω της διασποράς των οικονομικών τους πόρων: συνεπώς, τους απασχολεί διπλά το ζήτημα των συνόρων.

Θα πρέπει να θυμίσουμε ότι ο Αγγελόπουλος συνθέτει τη δική του, σύγχρονη εκδοχή τού μύθου του Ορφέα, ανάμεσα σε πολλές και διάφορες άλλες, την οποία τοποθετεί στο γεωπολιτικό πλαίσιο των Βαλκανίων, μια περιοχή σηματοδομένη από την πρόσφατη αποτυχία τού ομοσπονδιακού πειράματος στη Γιουγκοσλαβία, από την εδαφική αναδιανομή και την αμφισβήτηση των συνόρων, κι από τις συνεχείς μετακινήσεις των πληθυσμών, είτε αυτοί είναι οι πρόσφυγες του 1914-'18 ή του 1939-'45, είτε οι Μικρασιάτες του 1922, τα θύματα της γιουγκοσλαβικής διαμάχης το 1995, οι αλβανοί μετανάστες, οι Κούρδοι και οι Κροάτες στην Ελλάδα (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*), οι έλληνες μετανάστες στη Γερμανία, στις ΗΠΑ (*Τοπίο στην ομίχλη*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*) ή στην ίδια τους τη χώρα (*Ο μελισσοκόμος*, *Ταξίδι στα Κύθηρα*). Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Α. είναι ταυτόχρονα ο εξόριστος ποιητής που στον Chateaubriand, στον Hugo και τον Vigny παίρνει τη μορφή του Ορφέα, αλλά κι ο... σαμάνος που μυεί τους πιστούς στα μυστικά των θεών μάλλον παρά στις μηχανορραφίες των ανθρώπων. Στο *Μετεώρο βήμα του πελαργού*, ο πολιτικός γίνεται ο εξόριστος ποιητής για «να μπορέσει ν' ακούσει τη μουσική πίσω απ' τον ήχο τής βροχής»: ο ρητορικός λόγος δίνει τη θέση του στον ποιητικό.

Έκφραση της δόξας του ποιητή αποτελούν και τα ταξίδια στη θάλασσα και στα ποτάμια, τα οποία κυριαρχούν στην ταινία, συνδέονται με τη μαθητεία του ποιητή (το γαλάζιο πλοίο στην εισαγωγή του *Βλέμματος του Οδυσσέα* είναι σαφής αναφορά) και διευρύνουν –μεταφορικά– τη δόξα του («Μπαίνεις σε σκοτεινά νερά» σχολιάζει ο φίλος του Α. στη Φλώρινα), παραπέμποντας τόσο στην Αργοναυτική Εκστρατεία όσο και στις περιπλανήσεις του Οδυσσέα. Η διαδρομή του Α. έχει έναν συγκεκριμένο σκοπό: θέλει να βρει τις τρεις μπομπίνες φίλμ, όπως ο Ιάσοντας ήθελε να βρει το Χρυσόμαλλο Δέρασ. Εντούτοις, η επιτυχία των επιχειρήσεων στις οποίες συμμετέχει ο Ορφέας ή την οποία απολαμβάνει ο Α., είναι συνυφασμένη με την πτώση που επιφυλάσσει η μοίρα στον ποιητή.

Οι ποιητές της εβδόμης τέχνης, όμως, δε συνδέονται με τον Ορφέα μόνο με τη μεταφορά τού ποταμού, αλλά και με τις ποικίλες αναφορές της ταινίας στον Έβρο: από τους διαλόγους μαθαίνουμε ότι ο Γιαννάκης Μανάκης, εξόριστος στη Φιλιππούπολη, περνάει τις μέρες του ατενίζοντας το ποτάμι που χύνεται, λίγο μακρύτερα, στη θάλασσα του Αιγαίου· η εικόνα δείχνει τη βουλγάρικη περατάρισα να χαράζει με το δάχτυλο σ' ένα τζάμι την πορεία του ποταμού προς τις πηγές του, προτού οδηγήσει τον Α. με τη βάρκα στο Σαράγεβο· δηλαδή, ακριβώς στην αντίθετη κατεύθυνση. Αυτή η αντιστροφή (το ότι, δηλαδή, η περατάρισα άλλη διαδρομή χαράζει κι άλλη ακολουθεί) μπορούμε να υποθέσουμε ότι αποτελεί μίαν αναφορά στον ορφικό μύθο: πράγματι, όταν ο Ορφέας διαμελίζεται, το κεφάλι του, που συνεχίζει να καλεί την Ευρυδίκη, το μεταφέρει στη θάλασσα του Αιγαίου το ίδιο αυτό ποτάμι: ο Έβρος.¹¹ Πριν ακόμα απ' τον δραματικό επίλογο, ο ποιητής περνάει το βασανιστήριο του πόνου: απομονωμένος στην ερημιά και την παγωνιά της Θράκης όπου έχει καταφύγει, ο Ορφέας θρηνεί την εξαφάνιση της Ευρυδικής και την αποτυχία της τέχνης του, την οποία θα επιβεβαιώσει το επεισόδιο με τις Μαινάδες. Αυτή θα είναι και η μοίρα του Α.: θρηνεί μόνος του, μέσα στην έρημη Ταινιοθήκη, τη σφαγή της οικογένειας Λέβι, μες στην ομίχλη του Σαράγεβο.

Τα πρόσωπα του Αγγελόπουλου, όμως, καθώς κινούνται στον ενδοδιηγητικό χώρο και βιώνουν την οδύνη τους, δεν ενεργούν πάντα σε απόλυτη συμφωνία με τον ορφικό μύθο. Ο κυκλικός χαρακτήρας του ταξιδιού σημειώνεται εξ αρχής στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* («Το τέλος δεν είναι παρά η αρχή») κι επιβεβαιώνεται στο τέλος της ταινίας, με την αναφορά στην επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του.¹² Το ποίημα του τέλους, μια σύνθεση όλων των σκηνών αναγνώρισης της *Οδύσσειας*, θα μπορούσε να ονομάζεται «Το ποίημα των σημμάτων».¹³ Παρά το πλαίσιο αναφοράς του και την ελεγειακή απαγγελία του Α., το ποίημα είναι μια πρόσκληση στο έαρ, μια πρόσκληση για επανασύνδεση, για αναγνώριση – κι όλα αυτά δεν παρουσιάζονται ως ελπίδες, αλλά ως μια μελλοντική πραγματικότητα. Η απώλεια της Ευρυδικής γίνεται η υπόσχεση της Πηνελόπης, με την οποία ο Ορφέας καθηλώνεται, στην αυγή της αποθέωσής του, στο *hic et nunc*¹⁴ του Οδυσσέα. Η κραυγή του Α. όταν βλέπει τους σκοτωμένους φίλους του, κραυγή αγριμιού, δεν έχει καμία σχέση με το τραγούδι του Ορφέα για την Ευρυδίκη που αντηχεί στις όχθες του Έβρου. Η αναφορά στη σφαγή, στην άγρια σφαγή της ταινίας, που παραπέμπει στις θυσίες των ζώων στον αρχαιοελληνικό μύθο και στις διονυσιακές τελετουργίες, συσχετίζει βεβαίως τον ποιητή με το ζώο, όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ομοιότητά τους είναι διαφορετικής υφής. Όταν η ανθρωπιά του Α. έρχεται αντιμέτωπη με τη ζωώδη πλευρά του ανθρώπου, ο Α. ανακαλύπτει την κλίση του προς την ποίηση, ενώ η εμπειρία της θνητότητας είναι για τον Ορφέα το τελευταίο στάδιο πριν την αποθέωση, την ανύψωση της τέχνης του πάνω απ' τα εγκόσμια.

Μέσα απ' αυτή τη ριζική αντίθεση, μπορούμε ίσως να εννοήσουμε την ιδιαίτερη σημασία που έχει η αναφορά στο θάνατο του ποιητή της ορφικής παράδοσης στο έργο του Αγγελόπουλου: ο διαμελισμός είναι ένα στοιχείο που επανέρχεται συνεχώς στις ταινίες του. Είναι η μοίρα του ήρωα στον *Μεγαλέξαντρο* (1980), η μοίρα του καταποντισμένου αγάλματος [του αρχαίου κολοσσού του οποίου το χέρι ανασύρουν στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988)], του γιγάντιου αγάλματος του Λένιν στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*. Κι ενώ ο διαμελισμός παύει σταδιακά ν' αναφέρεται στο ανθρώπινο σώμα κι αρχίζει πια ν' αναφέρεται στις αναπαραστάσεις του, *Το βλέμμα του Οδυσσέα* και το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, αντιθέτως, υπογραμμίζουν το άυλο των σωμάτων, με τις φιγούρες που όλο και πληθαίνουν και ξεπροβάλλουν σαν φαντάσματα στα αλβανικά σύνορα, στις βαλκανικές πόλεις, στην κόλαση του Σαράγεβο.

Η αναφορά, λοιπόν, στο μύθο του Ορφέα εγγράφεται στο δίκτυο των διχασμένων εικόνων που καταδεικνύουν, στον Αγγελόπουλο, την ανέφικτη ένωση του άντρα και της γυναίκας (σκηνή της αναχώρησης του Α. στον Δούναβη), την ανέφικτη ένωση του αντικειμένου και του βλέμματος (αφήγηση του Α. για την ανακάλυψη του γενέθλιου τόπου του Απόλλωνα στη Δήλο), την ανέφικτη ένωση της ανθρώπινης ύπαρξης με τον κόσμο (τελική σεκάνς). Έχουμε ακόμα τις σκηνές του χορού στους γάμους, στην αρχή του *Μελισσοκόμου* (1986), στο τέλος του *Μετέωρου βήματος του πελαργού* και στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, καθώς και στην ντισκοτέκ στο *Τοπίο στην ομίχλη*, ή έξω στο ύπαιθρο, στο Σαράγεβο, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*: οι σκηνές αυτές αποτελούν παραδείγματα των «τυπικών» στοιχείων που συναντάμε στον Αγγελόπουλο και που, συνολικά στο έργο του, διατηρούν αναλλοίωτη την ένταση. Σ' αυτό το επίπεδο αναπαράστασης, η ποιητική λειτουργία της κινηματογραφικής τέχνης μοιάζει αδιαμφισβήτητη.

Ο Αγγελόπουλος, ωστόσο, ασχολείται και με μια άλλη πτυχή του μύθου του Ορφέα, δείχνοντας ότι ο ποιητής είναι κατά τα φαινόμενα καταδικασμένος να αποτύχει: ξαφνικά η τέχνη του αποδεικνύεται ανήμπορη να ελέγξει, να παραστήσει, να ενσαρκώσει με την κυριολεκτική σημασία του όρου το σώμα, το οποίο στον μεν μύθο συμβολίζει η Ευρυδίκη, στη δε ταινία γίνεται ασύλληπτο, σαν φάντασμα: ο καλλιτέχνης αδυνατεί να συλλάβει τον κόσμο στον οποίο ονειρευόταν να χαρίσει ενότητα και αρμονία: κι ακόμα χειρότερα: δε χάνεται το περιεχόμενο της τέχνης μόνο: θρυμματίζεται η ίδια της η μορφή. Περισσότερο απ' το κατασπαραγμένο σώμα και τη μαρξιστική ιδεολογία που έχει καταρρεύσει, απειλείται η ίδια η αναπαράσταση.

Πολλές φορές ο Αγγελόπουλος έχει χαρακτηριστεί ως ο κατήγορος του καταιγισμού ψεύτικων εικόνων που προβάλλει η τηλεόραση: ο δημοσιογράφος που συναντά ο Α. στο Βελιγράδι, του εξηγεί ότι οι εικόνες απ' το μέτωπο είναι στημένες, ενώ, στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο σκηνοθέτης της τηλεόρασης προσκρούει στους ανωτέρους του, που δε νοιάζονται καθόλου για την πραγματικότητα των προσφύγων. Όσο για τον κινηματογράφο, από το «Πάνθεον» (την αίθουσα που κλείνει, στο *Μελισσοκόμο*) ως τη βομβαρδισμένη Ταινιοθήκη του Σαράγεβο, τελεί υπό εξαφάνιση: δε βλέπουμε πια τις εικόνες (ούτε τις εικόνες της ταινίας που προβάλλεται στη Φλώρινα, όπως έχουμε ήδη πει): μπορούμε να δούμε μόνο τις αφίσες, τα κουτιά, τις παλιές μηχανές που εκτίθενται σε προθήκες ή τις συντηρούν με φροντίδα οι μηχανικοί προβολής και οι αρχειοφύλακες – πολλοί από τους οποίους είναι, συμβολικά, συνταξιούχοι.

Από τη μια μεριά, καταιγισμός: από την άλλη, απολίθωση: ενώ ο Α. αδυνατεί να φωτογραφίσει ή να δει την πρωταρχική εικόνα, τα αναπαραστατικά μέσα που, στο παρελθόν, μετέδιδαν κάλλιστα την Ιδέα, την εικόνα του κόσμου, την ανθρώπινη ψυχή – η πέτρα απ' την οποία είναι φτιαγμένο το άγαλμα του Λένιν, η μαγνητοταινία που καταγράφει το ποίημα όπως το απαγγέλλει ο Λέβι, το φιλμ των παιδιών στο *Τοπίο στην ομίχλη*, το φιλμ των Αδελφών Μανάκη –, γίνονται και πάλι πρώτη ύλη: το άγαλμα παραδίδεται στις γλυφίδες, το ποίημα διακόπτεται επειδή το μαγνητόφωνο κλείνει, το παλιό φιλμ υποβάλλεται στη δοκιμασία των χημικών πειραματισμών. Ο Cocteau ξεκινούσε από την υλική διάσταση της ταινίας και χρησιμοποιούσε διάφορα τρικ για να δημιουργήσει ένα υπερφυσικό σύμπαν: ο Αγγελόπουλος, αντιθέτως, ξεσκεπάζει την ψευδαίσθηση, δίνοντας έμφαση στα χημικά μέσα (οι προσπάθειες που γίνονται, αργά αργά και στην τύχη, για να εμφανιστεί το φιλμ), τα μηχανικά (ο θόρυβος των μηχανών προβολής) και τα τεχνολογικά (η πληθώρα των εργαλείων: μαγνητόφωνο, φωτογραφική μηχανή, κάμερα), σε όλα τα μέσα που συνθέτουν την κατασκευασμένη πραγματικότητα.

Η τέχνη, λοιπόν, δε σημαίνει πια το αντικείμενο, αλλά την εξαφάνισή του, την απουσία του. Ενώ ο ποιητής του Cocteau μπορεί και μεταφέρεται σ' ένα άλλο σύμπαν, έναν άλλο χρόνο, μια άλλη κατάσταση, ο ήρωας του Αγγελόπουλου, αντιθέτως, μετεωρίζεται ανάμεσα στην ομίχλη των εποχών (ανάμνηση, παρόν, φαντασιακός χρόνος) και στο μηδέν, το κενό, την απορία.

Η επιβίωση της τέχνης και του ποιητή

Ωστόσο, η αποθέωση του ποιητή (δηλαδή η υπέρβαση των ορίων του) αναιρεί τελικά τη διπλή του αποτυχία, την οποία συμβολίζουν: απ' ενός η εξαφάνιση της Ευρυδίκης, του αντικειμένου της αναπαράστασης, και απ' ετέρου ο διαμελισμός του Ορφέα, της μορφής της αναπαράστασης. Ο μύθος του Ορφέα, ως θέμα και ως μεταφορική μορφή της πρωτοπορίας, μοιάζει ως εκ τούτου να συμβάλλει στην αισθητική ανανέωση και αναζωογόνηση – η επανεμφάνισή του στην ιστορία της τέχνης είναι συμβολική: επανέρχεται στη λυρική τέχνη με την όπερα του Monteverdi: στη ζωγραφική, με το κίνημα του συμβολισμού και τον Gustave Moreau: στον κινηματογράφο, με τον Cocteau, ο οποίος πραγματοποιεί τη μετάβαση στη νεωτερικότητα, συγχωνεύοντας τη διαφάνεια του κατόπτρου με τη διαφάνεια της σκηνής και της οθόνης.¹⁵

Ο Αγγελόπουλος, ως φαίνεται, κινείται στο πλαίσιο αυτής της οπτικής, καθώς στα ορφικά χαρακτηριστικά του κεντρικού ήρωα στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* και στο *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* επισυνάπτει ένα λόγο περί ανανέωσης της κινηματογραφικής τέχνης και της λογοτεχνίας. Ενώ η πολιτική κατάσταση και η ιστορική ερμηνεία κατείχαν κυρίαρχη θέση στις πρώτες του ταινίες, τώρα απλώς πλαισιώνουν – λειτουργία σημαντική – την κύρια δράση, η οποία έχει περιοριστεί στην προσωπική αναζήτηση του καλλιτέχνη: έτσι ο σκηνοθέτης συναντά τον Cocteau, ο οποίος, κατά

τον J.-M. Clerc, θεωρούσε ότι η πολιτική της τέχνης –που θέλει ν' αλλάξει τη ζωή– μετράει περισσότερο από την πολιτική της πολιτείας – που θέλει ν' αλλάξει τον κόσμο.

Στην εποχή του, ο Cocteau υπερασπιζόταν και επιδείκνυε την υπεροχή της εικόνας (σημαίνει το ασυνείδητο) έναντι της λέξης (το συνειδητό). Σήμερα, η *δόξα*¹⁶ σημαίνει το τέλος των γραμμάτων σ' έναν κόσμο κατακλυσμένο από εικόνες: ο Αγγελόπουλος, όμως, ευαγγελίζεται και κάνει πράξη την αντίσταση, αναστρέφοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που ήδη κοινωνούν της παράδοσης. Στο έργο του, ο προαναγγελθείς θάνατος του θεάτρου και του κινηματογράφου οδηγεί πίσω στη μουσική και στη φωνή. Το βλέμμα υποβαθμίζεται: είναι αιτία και μορφή τιμωρίας: είναι καταστροφικό, ταμπού, απαγορευμένο, όπως στο μύθο του Ορφέα, αφού συνδέεται με τη μαρμαρωμένη, φθαρτή, εφήμερη εικόνα, η οποία είναι γνωστή και, συνεπώς, άχρηστη.

Επιπλέον, η εικόνα θα καθοδηγείται στο εξής απ' τη φωνή: απ' τους διαλόγους μαθαίνουμε τη διαδρομή του Γιαννάκη Μανάκη, που είναι εξόριστος στη Φιλιππούπολη, στον Έβρο, προτού η βουλγάρα περατάρισσα τη δείξει στον Α.: η σύλληψη του θείου προαναγγέλλεται στους διαλόγους, πριν πραγματοποιηθεί στο ρεβεγιόν, στην Κωνσταντζά: η περιγραφή τής Φλώρινας του παλιού καιρού που κάνει ο Α., γίνεται η εικόνα του Σαράγεβο την ώρα που ο ίδιος μπαίνει στην πόλη, αλλά την αναπαράγει και η κόρη του διευθυντή της Ταινιοθήκης, όταν περιγράφει το Σαράγεβο με τα ίδια ακριβώς λόγια: τέλος, κατά τρόπο ακόμα πιο συμβολικό, «το άσμα του φιλμ» συγκινεί πάρα πολύ τον Λέβι και, στη συνέχεια, τον Α., σε σημείο ώστε να τον κάνει να διαβεί τελικά το κατώφλι του εργαστηρίου.

Ο λόγος ανοίγει το δρόμο, δείχνει τα σημάδια, μας επιτρέπει ν' ακούσουμε τη μουσική του κόσμου μες στην ομίχλη του Σαράγεβο. Παρ' όλο που η όραση έχει αποτύχει, η εικόνα μπορεί ακόμα να προκαλέσει συγκίνηση: ο Α. και ο Λέβι γελάνε με τις εικόνες που ξαναβρήκαν, ο Α. κλαίει για τη ματαιότητα των εικόνων. Ο ποιητής, όμως, σχολιάζει και μεταδίδει την εμπειρία του με τις λέξεις, με τις λέξεις τη μοιράζεται με τους άλλους, συνεχίζοντας την ελληνική παράδοση των *συμποσίων* –οι προπόσεις του Α. και του δημοσιογράφου φίλου του, που τα πίνουν στο Βελιγράδι–, την αφηγείται στους άλλους –η ποιητική εξιστόρηση στην αρχαιοφύλακα των Σκοπίων των γεγονότων της Δήλου– ή μιλάει στον ίδιο του τον εαυτό: ο ήρωας, ο Α., παραδομένος στην απελπισία του, επινοεί εκ νέου, μπροστά στις θολές εικόνες τις οποίες δεν βλέπει ο θεατής, το μόνο κατάλληλο για την περίπτωση ποιητικό είδος: την ελεγεία.

Οι ποιητές, ως πλάσματα θνητά, είναι καταδικασμένοι να χαθούν: η ποίηση, όμως, μένει. Η παράδοση συνεχίζεται διαμέσου του θεάματος, όπως η παράσταση του Shakespeare στο Σαράγεβο, αλλά και με την προσωπική άσκηση: ο Α. και ο Λέβι απαγγέλλουν μεγαλόφωνα δι' ιδίαν χρήσιν το ποιητικό κείμενο – ο ένας απαγγέλλει Shakespeare μπροστά στην αυτοσχέδια σκηνή: ο άλλος, Rilke στο μαγνητόφωνο του γραφείου του. Ο ποιητής, λοιπόν, μετενσαρκώνεται πολύ χειροπιαστά: όχι στο μέσο, αλλά στο σώμα όλων εκείνων που οικειοποιούνται το έργο του και το ανεβάζουν στη σκηνή, σαν ποιητές. Η τελευταία σκηνή της ταινίας προχωράει ακόμα περισσότερο: ο Α. παρουσιάζει το ποίημα της οδύνης, σύνθεση διαφόρων αποσπασμάτων από τους τελευταίους στίχους της *Οδύσειας*, ως αυθόρμητη δημιουργία, σαν σύγχρονος Ορφέας που επινοεί ξανά, μέσα στη μοναξιά του, τον αρχαιότατο ποιητικό λόγο.