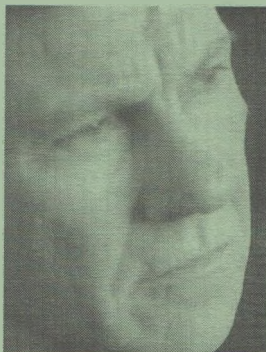


ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

*ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ
ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ*



**ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ 12**

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Διεύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Copyright: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1996
Ζωοδόχου Πηγής 17 τηλ. 38.13.137

ISBN: 960-322-078-7

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

*ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ
ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ*

6 κείμενα για την ταινία
του Θόδωρου Αγγελόπουλου
Το βλέμμα του Οδυσσέα

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

1. Η ΠΑΓΙΔΑ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Το βλέμμα του Οδυσσέα δεν είναι η Οδύσσεια. Κανένα βλέμμα δεν μπορεί να μπει σε περιπέτειες άλλες απ' αυτές που ορίζει το πνεύμα. Η περιπέτεια που καθοδηγείται απ' το βλέμμα που πέφτει πάνω στις περιπέτειες των άλλων είναι κατ' ανάγκη μια περιπέτεια του νου και της συνείδησης. Άλλωστε, το βλέμμα δεν είναι το μάτι, είναι η ματιά. Είναι αυτό που δεν θα δεις ποτέ στον καθρέφτη, που σου στέλνει πίσω την εικόνα των ματιών σου αλλά ποτέ τη ματιά, που δεν ανακλάται και που φεύγει και χάνεται στο άπειρο. Κανείς δεν κατάφερε να δει τη ματιά του, ούτε στον καθρέφτη, ούτε στη φωτογραφία.

Θα εκπλαγείς όταν για πρώτη φορά δεις τον εαυτό σου σε ταινία. Θα ανακαλύψεις ξαφνικά πως εκτός από μάτια έχεις και ματιά. Και θα

ανακαλύψεις πως μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να περισώσει το βλέμμα. Βλέπω τον παππού μου στη φωτογραφία, βλέπω τα μάτια του, αλλά η ματιά του θα μου διαφεύγει για πάντα. Ξέρω πως δεν ήταν άσχημος, όμως ποτέ δεν θα μάθω αν ήταν και γοητευτικός. Γιατί η γοητεία είναι όλη κλεισμένη στο βλέμμα και ποτέ στα όμορφα μάτια, όπως λέει ο Μποντριγιάρ (Η γοητεία). Η στατική φωτογραφία βρίσκεται έξω απ' το χρόνο. Σ' αυτήν δεν υπάρχει η ματιά, που ενεργεί πάντα σε χρόνο. Αν δε μου το πουν δεν θα καταλάβω αν ο άγνωστος άνθρωπος που εικονίζει μια φωτογραφία είναι ζωντανός ή πεθαμένος και θα τοποθετήσω το είδωλο αυτομάτως στο χώρο των ζόμπι, όπως θα έλεγε ο Ρολάν Μπαρτ (*Ο φωτεινός θάλαμος*). Για να ξαναβρώ, συνεπώς, το χαμένο νόημα των μασκαρεμένων εννοιών πρέπει να τις κατεβάσω στο βαθμό μηδέν, κι από κει ν' αρχίσω να τις αποκαθιστώ σιγά σιγά, όπως λέει πάλι ο Ρολάν Μπαρτ (*Ο βαθμός μηδέν της γραφής*). Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν θα χρειαστεί να το κάνω στον κινηματογράφο, τη μόνη τέχνη που περισώσει καθαρή τη ματιά (το βλέμμα) και μαζί της την πάντα μυστηριώδη γοητεία.

Σ' ένα φιλμ τίποτα δεν είναι νεκρό, ούτε καν οι νεκροί. Σ' ένα φιλμ, όλα τα ζωντανά παραμένουν ζωντανά στους αιώνες. Είναι βέβαιο

πως σε μια ταινία του 1920 όλοι οι πρωταγωνιστές κι όλοι οι κομπάρσοι, που τους βλέπω σήμερα ολοζώντανους στην οθόνη, είναι μακαρίτες, αλλά αυτό καθόλου δεν μου δημιουργεί πένθιμες ιδέες. Οι άνθρωποι πέθαναν, η ματιά τους όμως βρίσκεται ολοζώντανη μπροστά μου, σκαλωμένη στην οθόνη. Η μόνη γνωστή μορφή αθανασίας είναι αυτή που μπορεί να μας χαρίσει ο κινηματογράφος. Εδώ ο δημιουργός μιμείται με τον πιο πετυχημένο τρόπο τον Δημιουργό. Αν θέλει σου χαρίζει την ειδωλική αθανασία, αν δε θέλει σε πετάει στην εκτός κάδρου κόλαση.

Όταν οι χριστιανοί λεν “αιωνία η μνήμη” αναφέρονται στη μνήμη του Θεού, που θα σε θυμάται στον αιώνα. Αλλά οι άνθρωποι δεν εμπιστεύονται πλέον τη μνήμη του Θεού. Και είναι απίστευτα αυτά που μπορούν να σκεφτούν ή να κάνουν προκειμένου να εξασφαλίσουν ή να εκβιάσουν τη μνήμη των, επιγενομένων. (Μίλαν Κούντερα, *Η αθανασία*). Ο λόρδος Μπάυρον έφτασε να σκαλίσει τα αρχικά του ονόματός του σε μια κολόνα του ναού του Ποσειδώνα στο Σούνιο. Δεν ήταν σίγουρος πως θα ζήσει η ποίησή του -ήταν σίγουρος πως θα ζήσουν οι κολόνες και μαζί το χνάρι του απ' το πέρασμά του απ' τη ζωή.

Η δημιουργία δεν είναι παρά τα χνάρια που

επιχειρούμε να αφήσουμε πίσω μας για να μας θυμούνται. Κι έτοι, ολοι γραφουν το όνομα τους όπως μπορούν, όπου βρουν. Ακόμα και στους τοίχους των αποχωρητηρίων, όπου η μόνη προφυλάσσει από τη γελοιοποίηση του εκβιασμού μιας αθανασίας χωρίς Θεό. Οι πιο θαρραλέοι εκδίδουν ποιητικές συλλογές, που τις διαβάζει μόνο η μάνα τους. Οι θρασείες εκβιάζουν γραφιάδες για να καταχωρήσουν στα έντυπα μια καλή κριτική, ώστε να παραπληνηθεί ο ιστορικός του μέλλοντος. Κι αν εσύ ο δυστυχής κριτικός, ο ελεγκτής της εισόδου στην αιωνιότητα, γράψεις μια κακή κριτική για το έργο τους σε καθιστούν υπεύθυνο για την απώλεια της αθανασίας τους. Όσο για τους πονηρούς, αυτοί μέχρι και κουμπαραά μπορούν ν' ανοίξουν προκειμένου να πληρώσουν γραφιάδες πρώτα για να γράψουν και μετά για να καταχωρήσουν ένα κείμενο που "θα μείνει" όσο αντέξει το χαρτί.

Ωστόσο όλοι αυτοί θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ποθητή αθανασία μ' έναν πολύ απλό τρόπο: Να ζητήσουν να παίξουν κομπάρσοι σε μια ταινία με τον όρο να υπάρχει τουλάχιστον ένα κοντινό πλάνο που θα περισώζει τη ματιά. Φυσικά πρέπει να περισωθεί και η ταινία. Γι' αυτό καλό είναι, αν είναι να γίνουν κομπάρσοι για να περισώσουν τη ματιά τους, να

γίνουν σε ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Κυρίως οι φθονεροί συνάδελφοί του, που αγωνίζονται επί ματαίω να εκβιάσουν την Ιστορία. Θα αλάφρωναν έτσι και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, που η δουλειά του δεν είναι να παράγει τέχνη κινηματογραφική, αλλά να δίνει ευκαιρίες σ' αυτούς που έχασαν την εμπιστοσύνη στη μνήμη του Θεού να τους θυμούνται οι επιγενόμενοι. Σε μια γενική ιστορία όχι της τέχνης του κινηματογράφου, αλλά του κινηματογράφου σκέτα, όλοι έχουν μια θέση, με την ίδια έννοια που όλοι έχουν μια θέση στο νεκροταφείο. Πώς βάζουμε το όνομα του μακαρίτη στον επί του τάφου σταυρό για να το διαβάζουν οι περαστικοί και να μαθαίνουν το ούτως ή άλλως εντελώς άχρηστο πλέον ονοματεπώνυμό του; Έτσι περίπου βάζουμε και το όνομά μας σε ταινίες που πέθαναν τη στιγμή της γέννησής τους.

Κι όλα αυτά τα φρικώδη γιατί ο Νίτσε, στο τέλος του περασμένου αιώνα, σκότωσε το Θεό με έναν τρόπο που δεν επιδέχεται αμφισβητήσεως όσον αφορά την αποτελεσματικότητα του πλήγματος. Τον ίδιο καιρό ο Σπένγκλερ διακήρυττε το θάνατο του πολιτισμού. Τι απομένει ύστερα απ' αυτόν το διπλό φόνο; Μα, ο κινηματογράφος! Ένας καινούριος Θεός και ένας καινούριος πολιτισμός γεννήθηκε μαζί

του, τον ίδιο καιρό που ο Νίτσε και ο Σπένγκλερ ανήγγειλαν στον κόσμο το διπλό θάνατο του Θεού και της λογικής στην οποία στηρίζεται ο δυτικός πολιτισμός. Εμείς οι νεοειδωλάτρες ωστόσο σωθήκαμε απ' τη διπλή καταστροφή. Και ειδωλικούς Θεούς έχουμε, και εικονικό πολιτισμό φκιάξαμε. Η κινηματογραφική αίθουσα είναι ο ναός του μέλλοντος, εν πολλοίς και του παρόντος. Εκεί συγκεντρωνόμαστε εμείς οι ειδωλολάτρες και ενώνουμε τη ματιά μας με τη ματιά των ολοζώντανων κινούμενων ειδώλων. Και δεδομένου ότι η μόνη στ' αλήθεια σοβαρή θρησκεία είναι η ειδωλολατρεία, δικαιούμαστε να πούμε πως είμαστε οι μόνοι σοβαροί θρησκευόμενοι. Στους ναούς μας, η ματιά μας σμίγει με τη ματιά των ειδώλων ζώντων και τεθνεότων. Και να σκεφτείς πως ο κινηματογράφος έχει ιστορική ηλικία μόλις ενός έτους. (Η Ιστορία, ως γνωστόν, μετράει την ηλικία της με αιώνες).

Σε κάθε ταινία που βλέπουμε, το βλέμμα του Οδυσσέα συναντούμε. Η περιπέτεια του βλέμματος δεν έχει τέλος. Το γαλάζιο καράβι συνεχώς θα φεύγει για νέες περιπέτειες, και κάθε περιπέτεια θα είναι μια καινούρια δοκιμασία του βλέμματος αλλά και μια πιθανότητα για νέες αμαρτίες. Διότι η αμαρτία είναι συναρτημένη με την περιπέτεια, όπως λέει ο Λεβινάς. Και

για τους χριστιανούς, με τα μάτια. Πολύ σωστά, αφού κάθε περιπέτεια, και συνεπώς κάθε αμαρτία αρχίζει με το περίεργο βλέμμα του ερευνητή. Για να μην αμαρτήσεις πρέπει να αδρανήσεις, λέει πάλι ο Λεβινάς. Μ' αυτή την έννοια, ο υπ' αριθμόν ένα αμαρτωλός στη μυθολογία όλων των λαών είναι ο Οδυσσέας, ο άνθρωπος με το πιο δυνατό βλέμμα, κατά κάποιον τρόπο ο Ηρακλής του βλέμματος, που σήκωσε όλον τον κόσμο με τα μάτια του. Δεν έκανε το λάθος του Άτλαντα να φορτωθεί τον κόσμο στη ράχη του. Κι αν νομίζετε πως έχασε το δρόμο του τραβώντας για την Ιθάκη, μάλλον θα πρέπει να ξαναδιαβάσετε την *Οδύσσεια*, ή τουλάχιστον τον πρώτο τόμο (*Από την Ιλιάδα στον Παρθενώνα*) του τρίτομου έργου του Αντρέ Μπονάρ *Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός*.

Ο Οδυσσέας, που δεν ήταν καθόλου βιαστικός, ήξερε πως για τον σοφό άνθρωπο ο συντομότερος δρόμος περνάει απ' τον Λαβύρινθο και, βέβαια, δεν είναι η ευθεία. Αυτό τα λεν οι προσκολλημένοι στον Ευκλείδη γεωμέτρους. Οι πολυδιάστατες γεωμετρίες, όμως, ας πούμε αυτή του Ρήμαν ή εκείνη του Λομπατσέφσκι, λεν άλλα. Λεν πως υπάρχουν τόσες γεωμετρίες όσες και τα βλέμματα που πέφτουν πάνω στο χώρο. Το παν είναι να ξερεις να φτιάχνεις τη γεωμετρία που ταιριάζει στο πρόβλημά σου.

Όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, που μονίμως μπερδεύει τους “τρισεδιάστατους”, τους προσκολλημένους δηλαδή στο βολικό παραμύθι πως ο κόσμος έχει τρεις διαστάσεις. Πόσο μάλλον μπερδεύει τους μονοδιάστατους, που δε θα μάθουν ποτέ πως στην ποίηση οι διαστάσεις είναι τόσες, όσες αποφασίσει ο ποιητής. Και ο Αγγελόπουλος πριν απ’ το κάθε τι είναι ένας μεγάλος ποιητής. Που βρίσκεται συνεχώς σε πειρασμό και συνεχώς προσπαθεί να ξεορκίσει με τη μεγάλη του τέχνη το κακό που ενδημεί σε τούτη την αμαρτωλή χώρα.

Ξέρουμε απ’ τον Εμμανουέλ Λεβινάς (*Τέσσερις ταλμουδικές μελέτες*) πως στην αρχή κάθε περιπέτειας βρίσκεται ένας πειρασμός. Σαν αυτόν που κινεί τον Οδυσσέα αλλά και τον ήρωα της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα*. Δεδομένου ότι στον καιρό μας κάθε σοβαρή γήινη περιπέτεια είναι μια περιπέτεια του βλέμματος (τα καράβια έγιναν διαστημόπλοια, σωστά το είπε ο Άρθουρ Κλαρκ), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι μια περιπέτεια εντελώς συναρπαστική. Αρκεί να μπορέσεις να τοποθετήσεις την ταινία στη σωστή της (πολυ)διάσταση. Και να καταλάβεις πως κατ’ αρχήν μιλάει για τον κινηματογράφο καθαυτόν. Τον κινηματογράφο σαν παιγίδα του βλέμματος και συνεπώς σαν τρόπο επανάκτησης της χαμένης αθανασίας

μέσα απ' τις σκιές, που είναι περίπου ίδιες με τις σκιές που συναντάει ο Οδυσσέας όταν κατεβαίνει στον Άδη.

2. ΕΝΑ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ

Ο Οδυσσέας της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* δεν έχει όνομα. Δε λέγεται Οδυσσέας. Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας κανείς δεν εκφέρει το όνομά του. Θα έλεγες πως όλοι οι ήρωες της ταινίας του φέρονται σαν Ιουδαίοι, που τους απαγορεύεται να εκφέρουν το άφατο όνομα του Θεού και περιορίζονται στο κενό ρητού νοήματος Τετραγράμματο, στο οποίο ο καθένας θα μπορούσε να βάλει σιωπηρά το νόημα που θέλει, ή μάλλον που επιβάλλει το ασαφές πλαίσιο του Τετραγράμματος. Το ίδιο θα μπορούσε να κάνει και ο θεατής μιας ποιητικής ταινίας όπως *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, όπου τα όρια εντός των οποίων πρέπει να αναζητηθεί το νόημα είναι προσδιορισμένα αλλά

όχι καθορισμένα από τον ποιητή Αγγελόπουλο. Η γοητεία της ποίησης βρίσκεται στη νοηματική της ασάφεια και στη δυνατότητα που παρέχει στον αποδέκτη να κινητοποιεί όλες τις γνωστικές λειτουργίες, μηδέ του ενστίκτου, που είναι η πρώτη κατά τον Μπερξόν γνωστική βαθμίδα, αποκλειομένου, ούτε της διαισθήσεως, που είναι η δεύτερη γνωστική βαθμίδα, αποκλειομένης. Εξυπακούεται πως η νοηματική πλήρωση θα έρθει μόνο αν ενεργοποιηθεί και η τρίτη γνωστική βαθμίδα, το συναίσθημα, αλλά και η τέταρτη, η νόηση που, πάντα κατά τον Μπερξόν, ελέγχει αφ' υψηλού αλλά δεν επεμβαίνει στη λειτουργία των περισσότερο πρωτόγονων, ας το πούμε έτσι, λειτουργιών της γνωστικής διαδικασίας. Η νόηση, όπως η τονική νότα στη μουσική, απλώς εγγυάται την καλή λειτουργία της συγχορδίας.

Στην ποίηση, ένστικτο, διαίσθηση, συναίσθημα και νόηση συνηχούν. Κι αν δεν συνηχήσουν στη συνείδηση του θεατή που επιχειρεί να συντονίσει το δικό του βλέμμα με το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, δηλαδή του ποιητή Αγγελόπουλου, καλύτερα να παραιτηθεί έντιμα από την προσπάθεια για κατανόηση της ταινίας, παρά να μεμψιμοιρεί και να περνάει ανέντιμα στον ποιητή το λάθος για ένα σφάλμα στο μηχανισμό της γνωστικής λειτουργίας, που είναι απο-

κλειστικά του ανεπαρκούς θεατή.

Άλλωστε, σε κάθε σύστημα επικοινωνίας υπάρχει ένας πομπός και ένας δέκτης. Και τα σφάλματα στους δέκτες, που είναι πολλοί, είναι πιθανότερα από το σφάλμα στον πομπό, που είναι ένας. Πριν επιχειρήσουμε, λοιπόν, το συντονισμό με τον πομπό πρέπει να δούμε αν λειτουργεί σωστά ο δέκτης μας. Κι αν δεν λειτουργεί, να τον πάμε στον μάστορα, δηλαδή στις βιβλιοθήκες.

Κι αν μην ξεχνάμε επιπροσθέτως την απαίτηση του Πλάτωνα, που θα γίνει βασικό μόντο σ' ολόκληρη την ελληνική σκέψη: Η γνώμη πρέπει να κατατείνει σταθερά στη γνώση, που αν δε φέρει κοντά της τη γνώμη, αυτή θα παραμείνει απλώς εικοτολογία: μια πρόχειρη σκέψη κατά το εϊκός, που ενδιαφέρει μόνο αυτόν που την έχει και κανέναν τρίτο.

Είναι φανερό πως σε ένα "πακέτο" προσωπικών γνώμων δεν έχουν όλες την ίδια γνωστική αξία. Μεγαλύτερη γνωστική αξία έχουν οι γνώμες που κινούνται ή τείνουν να κινηθούν προς τη γνώση. Και είναι αυτό ακριβώς το απόθεμα της γνώσης, της συναρτημένης με την ευφυΐα, που μας επιτρέπει να ιεραρχήσουμε τις πολλές γνώμες και να μην περιπέσουμε στο σφάλμα του γνωστικού λαϊκισμού. Κανείς δεν είναι υποχρεωμένος να σεβαστεί τη γνώμη του

κάθε αγράμματος και του κάθε ηλίθιου. Προπαντός όταν έχουμε να κάνουμε με δραματουργικές δομές εξαιρετικά πολύπλοκες και βαθύτατα ποιητικές, όπως αυτές των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Άλλωστε, κατά τον Φλωμπέρ, τα αριστουργήματα προϋποθέτουν αριστουργηματικούς αποδέκτες. Γιατί αλλιώς, τα αριστουργήματα σαν *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, που θα πέσουν στη μαύρη τρύπα του κενού εγκεφάλου είτε θα εξαφανιστούν μέσα της, είτε θα κάνουν γκελ χτυπώντας στον κάλο και θα επιστρέψουν στον πομπό αχρησιμοποίητα, οπότε θα ήταν αδύνατο να κάνουμε λόγο για επικοινωνία.

Η γνώμη και η γνώση είναι λέξεις που παράγονται απ' το ίδιο ρήμα *γνωρίζω*. Γι' αυτό ακριβώς ο Πλάτων τις εντάσσει στην ίδια γνωστική λειτουργία, τοποθετώντας τη γνώμη στην αρχή της και τη γνώση στο τέλος της. Αυτό σημαίνει πως όλες οι γνώμες είναι σεβαστές, αρκεί να κατατείνουν στη γνώση, που είναι το τελικά ζητούμενο στη γνωστική διαδικασία, που είναι το πεδίο έρευνας του κλάδου εκείνου της φιλοσοφικής σκέψης που ονομάζεται γνωσιολογία και που έχει σαν αντικείμενο έρευνας τον έλεγχο και την επισήμανση της αλήθειας. Που κατά τον Χάιντεγκερ δεν είναι τίποτα περισσότερο από την προσπάθεια του Είναι να υ-

πάρξει σαν Είναι ξεφεύγοντας απ' τη λήθη. (Αλήθεια σημαίνει έλλειψη λήθης, άρνηση της λήθης).

Η αλήθεια της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* πάντως δεν είναι φιλοσοφικής, είναι ποιητικής τάξεως. Και είναι ο Χάιντεγκερ ακριβώς, ο πιο σοφός φίλος των ποιητών, που θα μας μάθει πως οι ποιητές έχουν μεγαλύτερες πιθανότητες απ' τους φιλόσοφους να προσεγγίσουν την αλήθεια, για τον απλό λόγο πως δεν ψάχνουν για παγιωμένες, σταθερές αλήθειες, απλώς ανασκαλεύουν τα θεμέλια του Είναι προσπαθώντας να το φέρουν στο φως από το βαθύ σκότος του μη-Είναι, του κενού, του μη-δενός. Αυτό ακριβώς είναι η ύπαρξη: το πέρασμα απ' το μη-Είναι στο Είναι. Κι αυτό επιχειρεί *Το βλέμμα του Οδυσσέα*: Το πέρασμα στο Είναι της ποίησης του βαλκανικού μη-Είναι.

Τα Βαλκάνια πάντα δυσκολεύονταν να υπάρξουν στο Είναι της ιστορίας, αλλά πάντα υπήρχαν αξιοπρεπώς στο Είναι της ποίησης. Τα Βαλκάνια σαν εθνολογικός και ιστορικός χώρος υπάρχουν μεν αλλά δεν Είναι. Η ύπαρξή τους προηγείται της ουσίας τους. Ωστόσο, τα Βαλκάνια αντιμετωπίζουν πάγιο υπαρξιακό πρόβλημα εξαιτίας των περιπλοκών που εμφανίζουν σ' αυτά οι εθνικές συνειδήσεις, που επικαθορίζουν και τις προσωπικές συνειδήσεις.

Δυστυχώς το παμπάλαιο συλλογικό, ας το πούμε έτσι, βαλκανικό υπαρξιακό πρόβλημα τείνει να γίνει και υπαρκτικό στο επίπεδο των κρατικών οντοτήτων. Η ορθόδοξης καταγωγής σταθερή πρόταξη της ύπαρξης κινδυνεύει να εξαφανίσει την ουσία, που είναι το Είναι καθαυτό των βαλκανικών κρατών. Βαλκάνια θα υπάρχουν πάντα, γιατί θα συντηρούνται πάντα από τον λυσσώδη αγώνα για το υπαρξιακό πέρασμα από το μη-Είναι στο Είναι λαών με βαθιές υπαρξιακές ρίζες, όμως δεν είναι καθόλου σίγουρο πως θα συνεχίσουν να υπάρχουν στο μέλλον βαλκανικά έθνη-κράτη. Οπότε θα χρειαστεί να βγάλουμε απ' το συρτάρι την πανβαλκανική Χάρτα του Ρήγα Φεραίου αλλά και τις οργισμένες, τις σχεδόν υβριστικές επιστολές που έστειλε ο Αλέξανδρος Υψηλάντης στον Πατριάρχη όταν διαπίστωσε πως δεν έχει σκοπό να βοηθήσει στη δημιουργία ορθόδοξου πανβαλκανικού κράτους ίσως γιατί ονειρευόταν την ανασύσταση της ευρύτερης Βυζαντινής Αυτοκρατορίας όταν θα ερχόταν το πλήρωμα του χρόνου και η ήδη από τότε ετοιμόρροπη Οθωμανική Αυτοκρατορία θα κατέρρεε.

Ο τρίτος κατά σειρά μετά τον Ρήγα και τον Υψηλάντη Έλληνας που ανακινεί το δύσκολο υπαρκτικό πρόβλημα των φύσει αδιαίρετων

Βαλκανίων, που μόνο με ισχυρές και οδυνηρές επεμβάσεις άνωθεν θα μπορούσαν να διαιρεθούν, είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Όπως και να 'ναι, υπάρχει λόγος που δεν θα μάθουμε το όνομα του Ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη, που επιστρέφει στην Ελλάδα ύστερα από 25 χρόνια απουσίας για να πέσει στη μαύρη τρύπα του βαλκανικού χώρου και ν' αρχίσει μια δαιδαλώδη πορεία μέσα σ' έναν πολυδιάστατο χώρο τοποθετημένο έξω απ' τον ευθύγραμμο χρόνο. Ο χωρίς όνομα ήρωας της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* φαίνεται να πάσχει από αμνησία. Και ο λόγος του ταξιδιού του είναι τόσο παράλογος, που να μοιάζει με πρόσχημα η έρευνα για τους αδερφούς Μανάκη που επιχειρεί. Αυτό δηλώνεται καθαρά στο διάλογο, στην πρώτη κιόλας σκάνς της ταινίας. Ο χωρίς όνομα ήρωας της ταινίας ψάχνει για τον χαμένο εαυτό του. Βρίσκεται *Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, που αντίθετα απ' τον Προυστ, που βρίσκει τελικά τον χαμένο χρόνο μέσα απ' την άψογη λειτουργία της μνήμης, δεν θα τον βρει, γιατί στα Βαλκάνια ο χρόνος έχει διαλυθεί μαζί με το χώρο. Στα Βαλκάνια ούτε χώρος υπάρχει, ούτε χρόνος. Ο χώρος είναι σταθερά υποταγμένος στο άλυτο "ανατολικό ζήτημα" που προέκυψε με τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και το πάντα εκ-

κρεμές ερώτημα για τη μοίρα των κομματιών της, ενώ ο κτιστός χρόνος μοιάζει να περιστρέφεται κυκλικά γύρω απ' τον άκτιστο χρόνο της ορθοδοξίας, που όντας άσχετος με τον μαθηματικό χρόνο υπάρχει αναλλοίωτος απ' τον καιρό που ο Θεός έφκριαχνε τον κόσμο με μια ακατανόητη για Θεό προχειρότητα και επιπολαιότητα.

Ο χρόνος της ιστορίας των Βαλκανίων είναι τυπικά ορθόδοξος: ένας μη χρόνος, που απωθεί κάθε είδους και μορφής επιστημονική προσέγγιση και επεξεργασία. Στα Βαλκάνια η δύσκολη ύπαρξη προηγείται σταθερά της ουσίας. Το να υπάρχεις εδώ είναι κατόρθωμα και την ύπαρξη μόνο η ορθοδοξία θα μπορούσε να εγγυηθεί. Όσο για την ουσία, αυτήν έτσι κι αλλιώς την εγγυάται ο Θεός εν παντί τόπω και χρόνω. (Η ορθοδοξία είναι υπαρξισμός, όπως εύκολα θα διαπιστώσεις αν μετακινήσεις το θέμα απ' την περιοχή της θεολογίας σ' αυτήν την φιλοσοφίας).

Ο ήρωας της ταινίας, λοιπόν, δεν έχει όνομα γιατί σε μια υπαρξιακή αντίληψη του κόσμου τα ονόματα περισσεύουν. Το όνομα δεν αναφέρεται στο πρόσωπο, που είναι ηθική και ψυχολογική έννοια, αναφέρεται στο άτομο, που είναι νομική έννοια. Στα Βαλκάνια είναι νωρίς να μιλούμε για ατομικά δικαιώματα, οριζόμε-

να από το κράτος δικαίου, αφού ακόμα αγωνιζόμαστε να υπάρξουμε σαν οντότητες, σαν πρόσωπα με φυσικά, και για την ορθοδοξία μεταφυσικά δικαιώματα.

Στο σενάριο ο βασικός ήρωας, ο χωρίς όνομα Οδυσσέας (Χάρβει Καϊτέλ, που ήταν μια μεγάλη έκπληξη) χαρακτηρίζεται ως Α. Σίγουρα ο Α είναι ο Αγγελόπουλος. Θα μπορούσε όμως να είναι και ο Κ της Δίκης του Κάφκα.

3. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Το βήμα που έμεινε μετέωρο πάνω απ' τη μεθοριακή γραμμή στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, το άρπαξε στον αέρα το βλέμμα του σκηνοθέτη στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* και το πέρασε από πολλά σύνορα με απόλυτη ασφάλεια. Το βλέμμα, κυρίως το πανταχού παρόν και τα πάντα πληρόν βλέμμα του ποιητή, δεν κινδυνεύει. Η ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι η συνέχεια της ταινίας *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* που είναι η συνέχεια της προηγούμενης, κι αυτή της προηγούμενης, κι έτσι συνέχεια μέχρι την αφετηριακή *Αναπαράσταση*, που έδωσε το εναρκτήριο λάκτισμα στη συνείδηση του ποιητή. Που θα αρχίσει να κινείται ευέλικτα μέσα στον ιστορικό χρόνο, αφού πρώτα τον μετατρέψει σε ποιητικό ώστε να ξεφύγει απ' την πολύ άβολη για ποιητή παγίδα της φιλοσοφικής συζήτησης για τη φύση του

χρόνου, μιας συζήτησης που συνεχίζεται για δύομισή χιλιάδες χρόνια απ' την εποχή του Παρμενίδη και των "παραδόξων του Ζήνωνα" μέχρι την εποχή του Στήβεν Χώκινγκ και "του βέλους του χρόνου".

Στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου δεν υπάρχει χρόνος, υπάρχει μόνο διάρκεια, που είναι κάτι όλως διάφορον του χρόνου. Δεν ξέρουμε τι είναι ο χρόνος, ξέρουμε όμως τι είναι η διάρκεια: είναι τεμάχιο χρόνου εντός του οποίου τελείται μία πράξη ή χίλιες μία πράξεις ταυτόχρονα. Ο χειρισμός της έννοιας του χρόνου από τον κινηματογράφο είναι ένα τόσο μεγάλο παράδοξο, όσο και το διασημότερο απ' τα παράδοξα του Ζήνωνα, αυτό που λέει πως η χελώνα θα μπορούσε να νικήσει τον ταχύποδα Αχιλλέα σε έναν αγώνα δρόμου, αρκεί να ξεκινήσει κλάσματα του δευτερολέπτου πριν απ' αυτόν.

Παρακινημένος απ' τον κινηματογράφο ο Ανρί Μπερξόν θα δώσει επιτέλους μια ικανοποιητική απάντηση σε τούτα τα παράδοξα που παύουν να είναι τέτοια αν δει κανείς το χρόνο με μια έννοια ψυχολογική: Στη συνείδηση, ο χρόνος άλλοτε διαστελλεται (λέμε: "δεν περνάει ο χρόνος", όταν τα γεγονότα που τελούνται σε χρόνο είναι βαρετά), άλλοτε συστέλλεται (λέμε: τι γρήγορα που πέρασε ο χρόνος, ό-

ταν τα γεγονότα είναι ευχάριστα) και άλλοτε ο συνειδησιακός χρόνος, η μπερξονική διάρκεια, είναι αδιάφορος, οπότε πρέπει να βρούμε τρόπο να τον “σκοτώσουμε” προκειμένου να τον μετατρέψουμε σε διάρκεια. Το σημαντικό στην ψυχολογική έννοια της διάρκειας είναι η δυνατότητα που έχουμε να την ξεκολλήσουμε από τον μαθηματικό χρόνο, αυτόν ακριβώς που μετράει το κατ’ εξοχήν αντιποικτικό όργανο που λέγεται ρολόι και το βαναύσως επεμβατικό στο χρόνο ξυπνητήρι που καταστρέφει με σφυριές τα όνειρα, δηλαδή την ποίηση.

Απ’ τον Μπερξόν και μετά, όταν στην τέχνη λέμε χρόνος εννοούμε διάρκεια, αντιλαμβανόμαστε δηλαδή το χρόνο μόνο στην ψυχολογική του διάσταση και αφήνουμε την ατέρμονα περί μαθηματικού χρόνου συζήτηση στους επιστήμονες και τους φιλόσοφους.

Ο Αγγελόπουλος, που είναι ποιητής, δεν έχει κανένα πρόβλημα με το χρόνο. Βρίσκεται σταθερά εκτός μαθηματικού χρόνου. Ούτε καν τον εμπορεύσιμο φιλικό χρόνο δεν μπορεί να ελέγξει. Γι’ αυτό ακριβώς βρίσκεται σταθερά εντός του ιστορικού χρόνου. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* για παράδειγμα, το ρολόι σταμάτησε στην εποχή του Οδυσσέα, όπως κάλλιστα σε ένα άλλο φιλμ θα μπορούσε να σταματήσει στην

εποχή του Οδυσσέα Ανδρούτσου ή σ' όποια άλλη εποχή. Όταν διαβάζουμε Ιστορία, ο χρόνος αναδημιουργείται στη συνείδησή μας. Κι αν δεν αναδημιουργηθεί, η ιστορία χάνει τον παιδαγωγικό της χαρακτήρα και γίνεται μια σειρά από γουονολογημένα γεγονότα. Ο Αγγελόπουλος διδάσκει Ιστορία με τον τρόπο του ποιητή, κι αυτό σημαίνει ότι τη διδάσκει αποτελεσματικά. Για να το πετύχει όμως πρέπει να απαγκιστρώσει το χρόνο απ' την παγίδα του χώρου, γιατί μόνο ο χώρος δίνει μαθηματικό νόημα στο χρόνο. Αυτός είναι ο λόγος που ο χώρος στις ταινίες του Αγγελόπουλου υπακούει μόνο σ' αυτό ο Πουντόβκιν θα ονομάσει "κινηματογραφική γεωγραφία" και καθόλου στην ευκλείδεια γεωμετρία. Βέβαια, όλοι οι κινηματογραφιστές κατ' ανάγκην καταφεύγουν στην κινηματογραφική γεωγραφία, αφού ο καθένας έχει τη δυνατότητα να βαφτίσει όπως τον βολεύει τον γεωγραφικό χώρο που θα δει ο θεατής στην ταινία. Ένα πλάνο ή μια σκηνή γυρισμένη στην Αθήνα μπορεί με τον πιο άνετο τρόπο να μονταριστεί στη συνέχεια ενός πλάνου ή μιας σκηνής γυρισμένης στο Λονδίνο, στη Νέα Υόρκη, στη Μόσχα. Τον χώρο που θα προκύψει έτσι μπορώ να τον ονομάσω όπως θέλω, και βέβαια μπορώ να του δώσω ένα όνομα φανταστικό.

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* η κινηματογραφική γεωγραφία και η γεωγραφία των γεωγράφων συμπίπτουν, κι αυτό μόνο ένας πολύ μεγάλος κινηματογραφιστής θα μπορούσε να το επισημάνει σα δυνατότητα. Η μόνη δυνατή γεωγραφία στα Βαλκάνια είναι η κινηματογραφική. Άλλωστε, σαν κινηματογραφιστές πριν απ' τον κινηματογράφο ενήργησαν αυτοί που όρισαν τα σύνορα των βαλκανικών χωρών με υποδειγματική αυθαιρεσία. Κανείς δεν έμαθε ποτέ τι ακριβώς σημαίνει από γεωγραφικής απόψεως ο γεωγραφικός προσδιορισμός "βαλκανική χερσόνησος". Ξέρουμε πού τελειώνει η βαλκανική χερσόνησος, τελειώνει στο Ταϊνάρο, δεν ξέρουμε όμως πού αρχίζει. Υπάρχουν τρία βόρεια σύνορα στη βαλκανική χερσόνησο. Μερικοί λεν πως τα Βαλκάνια αρχίζουν ακριβώς κάτω από τη Βιέννη. Όμως, αυτό το όριο έχει σχέση μάλλον με την οθωμανική επέκταση προς βορράν, παρά με τη γεωγραφία. Σε έναν τέτοιο προσδιορισμό των βορειών συνόρων της βαλκανικής χερσονήσου έχουμε μια σαφέστατη αναφορά στον... τουρκικό χαρακτήρα της, αν προτιμάτε στον ορθόδοξο χαρακτήρα της, πράγμα που είναι το ίδιο από πολιτιστικής απόψεως, αφού χωρίς την τουρκική κατάκτηση τα Βαλκάνια δεν θα είχαν τον σημερινό ιδιάζοντα πολιτιστικό χαρακτήρα, που

εκρέει από την αιώρηση ανάμεσα σ' Ανατολή και Δύση.

Τα Βαλκάνια πάσχουν από πολιτιστικό ερμαφροδιτισμό κι αυτό είναι καταφάνερο στην ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, την πρώτη γνησίως πανβαλκανική ταινία, όχι μόνο γιατί ο φιλικός της χώρος εκτείνεται σε όλα τα Βαλκάνια, αλλά κυρίως διότι η προβληματική της είναι αδύνατο να γίνει νοητή αν περιοριστούμε μόνο στην ελληνική ή μόνο στη σερβική ή μόνο στη βοσνιακή ιστορία.

Οι άλλοι Βαλκάνιοι, που έκαναν με ενθουσιασμό δεκτή την ταινία του Αγγελόπουλου, κατάλαβαν εύκολα πως *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι και δικό τους βλέμμα πάνω στην μονίμως συγχυσμένη ιστορία των Βαλκανίων. Οι δικοί μας ιθύνοντες όμως (πλην Μπένου) την αντιμετώπισαν ψυχρά. Και αν δεν έμπαινε πρόβλημα "εθνικής υπερηφανείας" εξαιτίας της επίσημης εκπροσώπησης της Ελλάδας στις Κάννες μ' αυτή την πανβαλκανική και βαθύτατα ρωμείκη ταινία, ίσως να είχαμε και επεισόδια ελληνοεθνικιστικής τάξεως. Πρόλαβε όμως ο Αγγελόπουλος και ξόρκισε το κακό μ' εκείνη την συγκλονιστική τελετουργική-εξπρεσιονιστική αρχική σεκάνς στη Φλώρινα, την "πόλη του". Ομπρέλες για ορθολογική προ-
στασία κόντρα στα εμπορησιακά κέρια μιας

πρωτόγονης ορθοδοξίας. Το εύρημα είναι εντελώς ιδιοφυές. Στο διάλογο δηλώνεται πως το ταξίδι, κανονικά, θα έπρεπε να τελειώνει στη Φλώρινα κι όχι ν' αρχίζει απ' αυτήν. Αλλά πώς να επιχειρήσεις μια κάθοδο στον βαλκανικό Άδη, χωρίς να ξορκίσεις το κακό, διά της αισθητικής, στη ρίζα του, στο θεοκρατικό πριγκιπάτο του Αυγουστίνου; Πρώτα αλώνεις την Τροία με τον Δούρειο Ίπλο της ταινίας που σου απαγορεύτηκε να γυρίσεις εκεί (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) και ύστερα επιχειρείς το ταξίδι. Η αρχική σεκάνς της ταινίας είναι το ανάλογο της ομηρικής άλωσης της Τροίας. Τώρα, η Οδύσσεια μπορεί ν' αρχίσει.

Αλλά από πού; Και κυρίως μέχρι πού; Από κει που θα ορίσει ο νόμος των (ποιητικών) πιθανοτήτων, που θα λειτουργεί σταθερά σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, και μέχρι το Δούναβη. Άλλωστε ο Δούναβης είναι το δεύτερο προτεινόμενο προς βορράν όριο της βαλκανικής χερσονήσου. Το κατ' εξοχήν κεντροευρωπαϊκό ποτάμι, που θα μεταφέρει τον πολιτισμό απ' την κεντρική Ευρώπη στα Βαλκάνια, που θα μεταφέρει επίσης τον κολοσσιαίο ανδριάντα του Λένιν, άρα και τον λενινισμό, δηλαδή ένα βασικό πολιτικό και πολιτιστικό δεδομένο όλων των Βαλκανίων, πλην Ελλάδας τα τελευταία πενήντα χρόνια, είναι το φυσικό σύνορο

Σερβίας και Ρουμανίας και Ρουμανίας και Βουλγαρίας. Ο Αγγελόπουλος μ' ένα ακόμα συναρπαστικό σεναριακό και σκηνοθετικό εύρημα σπεύδει να περιμαζέψει την πεσμένη δρυ πριν συρρεύσουν και άλλοι ξυλευτές. Τα αγάλματα κι ό,τι μεγαλειώδες κρύβουν στο μάρμαρό τους σα δυνατότητα (μιλάμε για το "δυνάμει" του Αριστοτέλη) μόνο οι ποιητές θα μπορούσαν να τα σώσουν, σώζοντας μαζί μ' αυτά και τη δυνατότητα αναβίωσης της πεθαιμένης ελπίδας για έναν καλύτερο κόσμο, που όλο κινάει νά 'ρθει κι όλο χάνεται στο δρόμο.

Για να είμαστε συνεπείς με το τούρκικο όνομα Μπαλκάν πρέπει να τοποθετήσουμε τα προς βορράν όρια της βαλκανικής χερσονήσου στον Αίμο. Μπαλκάν στα τουρκικά σημαίνει βουνό. Έτσι έλεγαν οι Τούρκοι τον Αίμο. (Εξού και ο ελληνικός χαρακτηρισμός Χερσόνησος του Αίμου). Όμως, αν τα τοποθετούσαμε εκεί, θ' αφήναμε έξω τη μισητή ρωμιοσύνη. Διότι Ρωμιοί ονομάζονται όλοι οι ορθόδοξοι Βαλκάνιοι. (Αρχικά έτσι λέγονταν όλοι οι κάτοικοι της Ρωμανίας, όπως ονόμαζε τον εαυτό της η Βυζαντινή Αυτοκρατορία, που θα της "φορέσουν" αυτό το τεχνητό όνομα-μανδύα οι βυζαντινολόγοι μόλις τον 17ο αιώνα). Ούτως εχόντων των ασαφών γεωγραφικών πραγμάτων, που προέκυψαν από την εθνολογική ασά-

φεια, αλλεπάλληλοι κρουνοί δακρύων θα κρατούν μονίμως υγρή τη γη των Βαλκανίων, πάνω στην οποία σέρνουν τη βασανισμένη ζωή τους οι Βαλκάνιοι. *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι μια πολύ μεγάλη ελεγειακή ταινία, που θρηνεί για το θάνατο της ρωμοσύνης.

4. Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

Η ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, ως το βαθμό που είναι μια Οδύσσεια που έλκει την καταγωγή της από την *Οδύσσεια* του Ομήρου και που τοποθετείται δίπλα σε δυο σύγχρονες λογοτεχνικές παραλλαγές του ίδιου μύθου, την *Οδύσσεια* του Νίκου Καζαντζάκη (1938) και τον *Οδυσσέα* του Τζαίημς Τζόυς (1922), δεν μπορεί παρά να είναι ένα film road (ταινία δρόμου), όπως ονομάστηκε ο αφηγηματικός τρόπος που εμφανίστηκε κατ' αρχήν σαν λογοτεχνικός στο μυθιστόρημα του Τζακ Κέρουακ *Ο δρόμος* (1957), που θα εγκαινιάσει το κίνημα των Μπητ. Ο Αγγελόπουλος θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν ένας όψιμος Μπητ, με μια βασικότερη διαφορά ωστόσο: Η επίμονη και λυτρωτική περιπλάνηση δεν τελείται εκτός χρόνου, όπως στους Μπητ, τελείται σε χρόνο ιστορικό, όπου ωστόσο περιπλέκεται και ο ίδιος ο

δημιουργός, που είναι παρών ανάμεσα στους ήρωές του. Στην “αφήγηση δρόμου” αυτό που μένει πίσω απ’ τον ταξιδιώτη δεν είναι ο χώρος, δηλαδή ο ο δρόμος και ό,τι αυτός συνδέει, αλλά ο χρόνος. Εδώ δεν υπάρχει ρολόι και ο χρόνος, όπως και ο χώρος, υπακούει μόνο στο νόμο των πιθανοτήτων. Η ελευθερία, βασικό αίτημα των Μπητ, γίνεται δυνατή μόνο έξω και πέρα απ’ το χρόνο. Κι αυτό παραπέμπει σε μια μεταφυσική χωρίς Θεό, αφού το τέλος του ταξιδιού δεν καταλήγει στον παράδεισο κι αφού η κόλαση βρίσκεται πάντα πίσω, στα μέρη που αφήνουμε πίσω μας στη φυγή μας προς τα μπρος. Εκείνο που αναζητεί ο ήρωας που μονίμως φεύγει χωρίς να έχει την πρόθεση να πάει πουθενά δεν είναι ούτε η Ιθάκη, ούτε η Πηνελόπη, είναι “ο πηγαιμός για την Ιθάκη”, είναι το ταξίδι για το ταξίδι, η συχνά έως θανάτου άσκοπη περιπλάνηση. Λογικότατο ταξιδιωτικό σχέδιο μέσα στον πλήρη παραλογισμό του. Και εξόχως αντιτουριστικό. Άλλωστε, για κάθε φιλοσοφημένο άνθρωπο, κάθε ταξίδι τελειώνει σ’ ένα νεκροταφείο. Και κάθε νεκροταφείο είναι μια Ιθάκη.

Ωστόσο, όταν την Ιθάκη την μεταθέτεις στο Σεράγεβο, όπως κάνει ο Αγγελόπουλος στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, τότε την τοποθετείς στην κόλαση. Κι όταν την Πηνελόπη (Μάγια Μόρ-

γκενστερν) την “σκορπιάς” στο δρόμο, τότε δε θα βρεις καμιά Πηνελόπη όταν φτάσεις στο τέλος του ταξιδιού. Τα μονοπάτια της ιστορίας δεν οδηγούν πουθενά, κυρίως μετά την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού. Αυτή η ταινία δρόμου μιλάει κυρίως για το χαμένο δρόμο της ιστορίας, για το ξεστράτισμα του ανθρώπου στην αιώνια πορεία του προς την ουτοπία, που από την εποχή του Τόμας Μουρ πάντα είχε τη μορφή παραδείσου. Ο Μαξ έκανε ό,τι μπορούσε για να μειώσει την καταστροφική λειτουργία των νόμων των πιθανοτήτων στην Ιστορία, αλλά δεν πήρε υπ’ όψιν του πως οι άνθρωποι μπορεί και να μη θέλουν σωτηρία άλλου είδους απ’ αυτήν που υπόσχεται ο Θεός, που κατά το χριστιανισμό εισέβαλε τρεις φορές στον ιστορικό χρόνο: Την πρώτη όταν έφκιαχνε τον κόσμο, τη δεύτερη όταν έστειλε τον Υιό Του για να διορθώσει τα θεικά λάθη, και την τρίτη όταν εγκαθιστούσε επί ματαίω μέσα στην Ιστορία το Άγιο Πνεύμα την ημέρα της Πεντηκοστής. Παρά την τριπλή επέμβαση, η αποτυχία του θεϊκού σχεδίου είναι παταγώδης. Κι αυτό θα μπορούσε να είναι μια κάποια παρηγοριά για την αποτυχία του ανθρώπινου σχεδίου. Μας χρειαζόταν η κυνική ψυχραιμία του Καρλ Πόπερ (*Η ανοιχτή κοινωνία και οι εχθροί της*) για να παραδεχτούμε τελικά πως έ-

νας απ' τους εχθρούς της ανοιχτής κοινωνίας είναι και ο Θεός. Τι απομένει, λοιπόν; Ίσως η πρόταση ενός υπαρξιστή, του Μελρό-Ποντύ: Η ίδια η στράτευση έχει μεγαλύτερη σημασία απ' το σκοπό της στράτευσης. Τη στιγμή που η ιστορία τελείται δεν έχεις ιδέα για την έκβαση. Ευτυχώς. Διότι δεν θα είχες κανένα λόγο να στρατευτείς στην περίπτωση που γνώριζες εξ αρχής πως η έκβαση θα είναι αρνητική. Κάθε στράτευση, λοιπόν, αν δεν είναι μια "τυφλή" αυτοστράτευση είναι μια γελοία επιστράτευση.

Ο ήρωας της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* αυτοστρατεύεται σε ένα ιδανικό που μοιάζει το τελευταίο μέσα σε μια κοινωνία που κατανάλωσε όλα τα ιδανικά της: Το να περισώσει το αρχικό, το παρθενικό βλέμμα που έριχνε ο κινηματογράφος στον κόσμο στην αρχή του αιώνα που πεθαίνει, σίγουρα είναι ένα ιδανικό που μετριάξει τη "θλίψη απ' το τέλος του αιώνα", όπως λέει ο Αγγελόπουλος, που ξέρει καλά τι λέει. Λέει πως η προσπάθεια για σωτηρία του αιχμαλωτισμένου στο σελιλίντ βλέμματος μοιάζει με ιεραποστολή. Και έχει σχέση μ' αυτό που παλιότερα ονόμαζαν σωτηρία της ψυχής. Τρεις επεμβάσεις του Θεού και μια του Μαρκ τέσσερις δεν κατάφεραν να σώσουν ούτε την ψυχή ούτε το κορμί. Ίσως τελικά η σω-

τηρία έρθει μέσα από τη σωτηρία του βλέμμα-
τος. Όταν μάθουμε να βλέπουμε καλά μπο-
ρούμε να ενεργούμε καλύτερα. Το σημαντικό
 είναι να ξέρεις να επεμβαίνεις διά του βλέμ-
 ματος πάνω στο παλίμψηστο της Ιστορίας και
 να ξύνεις τα στρώματα που καλύπτουν το ένα
 το άλλο. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος (*Παλίμψη-*
στο του Ομήρου, στο Μελέτες Β', έκδοση Δό-
μος) θα μας υποδείξει μια μέθοδο, που μοιάζει
 πολύ μ' αυτή του Αγγελόπουλου: "Κάθε γενιά
 ξύνει την περγαμνή τη γραμμένη με τις περι-
 πέτειες της προηγούμενης και γράφει επάνω
 τις περιπέτειες τις δικές της. Το παράξενο εί-
 ναι πως, με τα τόσα ξυσίματα και τις διαδοχι-
 κές γραφές η περγαμνή από κάτω κάθε φορά
 απομένει πάντα απείραχτη -το θαύμα της ζω-
 ής".

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος θα ξύσει πολύ
 βαθιά την περγαμνή όπου είναι αποτυπωμέ-
 νη η Ιστορία των λαών των Βαλκανίων. Και θα
 αποκαλύψει πολλούς χρόνους γραμμένους πά-
 νω στο πανάρχαιο παλίμψηστο του Ομήρου, τη
 φιλολογική αρχετυπική μήτρα της μεγάλης και
 ατέρμονης ανθρώπινης περιπέτειας. Όμως,
 αυτό που θα βρει τελικά στο παλίμψηστο δεν
 θα είναι οι επάλληλοι χώροι με τους παγωμέ-
 νους χρόνους τους, όπως στη ζωγραφική, αλλά
 οι αλληλοεπικαλυπτόμενοι χρόνοι, οι στοιβαγ-

μένοι πάνω σ' έναν στενό και δύσκολο χώρο, το χώρο των Βαλκανίων. Πρόκειται για ένα χώρο παντελώς ακατάλληλο για την ανάπτυξη του έπους και συνεπώς άσχετο με τη χωρική άνεση που δίνει στον εαυτό του ο Όμηρος. Ο χρόνος στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* είναι απολύτως συναρτημένος με το χώρο. Θα 'λεγες πως ο χρόνος εδώ βγαίνει απ' το χώρο των Βαλκανίων, όπως βγαίνει απ' το χώρο του Δουβλίνου ο χρόνος της μιας ημέρας (16 Ιουνίου 1904) στον *Οδυσσέα* του Τζαίμς Τζόυς. (Μετάφραση Σωκράτης Καψάσκης, έκδοση Κέδρος). Μόνο που στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* ο χρόνος δεν είναι ούτε καν αυτός της μιας ημέρας που χαρίζει στον ήρωά του ο Τζόυς. Ο ήρωας του Αγγελόπουλου ζει στο δικό του χρόνο, αυτόν που κατασκεύασε ο ίδιος για προσωπική του χρήση, όπως ο Κέρουακ στον αυτοβιογραφικό *Δρόμο*. Το *βλέμμα του Οδυσσέα* είναι ένα είδος αυτοβιογραφίας, μια εσωτερική περιπέτεια, όπου η ύπαρξη προηγείται σταθερά της ουσίας και συνεπώς δεν υπάρχει κανένας λόγος ο χρόνος να μετριέται με το ρολόι, όπως στις κοινές περιπέτειες, που αρχίζουν, κορυφώνονται και τελειώνουν με τη λογική σειρά που επιβάλλει ο "αντικειμενικός", ο μαθηματικός χρόνος. Ο ήρωας της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* δε ζει μια περιπέτεια, ζει τη ΔΙΚΗ

ΤΟΥ περιπέτεια και επιβάλλει στην εξωτερική περιπέτεια (πόλεμος) το ΔΙΚΟ ΤΟΥ χρόνο. Έχει λοιπόν την ποιητική άνεση να μπαινοβγαίνει στο χρόνο απ' όποια "πόρτα" θέλει, πολύ περισσότερο τώρα που όλες οι πόρτες στα Βαλκάνια είναι σπασμένες και ο ιστορικός χρόνος τρέχει από τις τρύπες ενός κόσκινου και διαχέεται παντού στο βαλκανικό χώρο. Κάπως έτσι συμβαίνουν τα πράγματα και στην *Οδύσσεια* του Καζαντζάκη, ο οποίος πιάνει τον ομηρικό ήρωα εκεί που τον εγκαταλείπει ο Όμηρος κι αρχίζει να τον περιφέρει σε καινούριους τόπους, με καινούριους ανθρώπους, ίσα ίσα για να μη φτάσει ποτέ ο Οδυσσέας στην Ιθάκη. Τι ρεζιλίκι να επιστρέφεις σπίτι σου, εσύ, ένας Οδυσσέας και να βρίσκεις εκεί την Πηνελόπη να σου έχει έτοιμες τις παντούφλες και τη σούπα! Αν ο Τζός συμπυκνώνει το χρόνο της οδυσσεικής περιπέτειας στη μια μέρα, ο Καζαντζάκης τον ανοίγει στο άπειρο. Βρίσκεται συνεπώς πιο κοντά στην ομηρική άποψη για την περιπέτεια.

Όσο για τον Αγγελόπουλο, αυτός φρόντισε να εξαφανίσει και την Ιθάκη και την Πηνελόπη και τον ίδιο τον Οδυσσέα, έτσι ώστε αυτός που περιπλανάται να μην είναι ο Οδυσσέας, αλλά το βλέμμα του. Το έπος, ακόμα και το αντιέπος του Τζός, είναι παντελώς αδύνατο

στις μέρες μας. Στις μέρες μας είναι δυνατή μόνο μια "περιπέτεια δρόμου". Μόνο αυτή περι-
 σώζει ό,τι έχει σωθεί απ' τον Όμηρο. Στην πε-
 ριπέτεια δρόμου η μόνη χρήσιμη αποσκευή εί-
 ναι τα μάτια σου. Τι γίνεται όμως όταν τα μά-
 τια σου ενεργοποιούν αδιάκοπα τη εικονο-
 πλαστική φαντασία, πράγμα ανεπίτρεπτο στη
 λογοτεχνία του Κέρουακ και την προβληματι-
 κή των Μπητ, αλλά και σ' όλες τις ταινίες δρό-
 μου, με πρώτες και καλύτερες ανάμεσά τους
 αυτές του Βιμ Βέντερς, του συνεπέστερου μα-
 θητή του Κέρουακ; Γίνεται ό,τι γίνεται πάντα
 όταν ενεργοποιείται η φαντασία, απ' την οποία
 προσπαθεί απεγνωσμένα να ξεφύγει η περι-
 πέτεια δρόμου: Η ενεργοποιημένη φαντασία
 ενεργοποιεί τη μνήμη και η ενεργοποιημένη
 μνήμη συντηρεί τη φαντασία μέσα από μια α-
 διάκοπη ανάδραση. Δεν μπορείς να γλιτώσεις
 απ' τη μνήμη παρά μόνο αν καταφέρεις να α-
 σκηθείς στον ομφαλοσκοπικό ησυχασμό, ό-
 πως τον ορίζει ο Γρηγόριος Παλαμάς. Όσο υ-
 πάρχει μνήμη θα υπάρχει και ιστορία και όσο
 υπάρχει φαντασία θα υπάρχει και ουτοπία. Το
 σημαντικό για μια αναστύλωση της πάντα ανα-
 γκαίας ουτοπίας είναι να διαφυλαχτεί, ως κό-
 ρη οδυσσεϊκού οφθαλμού, η καλή συνεργασία
 της μνήμης με τη φαντασία. Όσο οι μουζικοί
 προσεύχονται εκτός απ' το Θεό, τον εγγυητή

της ουράνιας ουτοπίας, και στο Λένιν, τον εγγυητή της γήινης ουτοπίας, πρέπει να είμαστε αισιόδοξοι.

5. ΤΟ ΠΑΡΘΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ

Το χειμώνα του '54 είχε δει ο Γιαννάκης Μανάκης στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης ένα γαλάζιο καράβι. Καημός του 'χε γίνει να το φωτογραφήσει να φεύγει. Το παραμόνευε. Ένα πρωί το καράβι σήκωσε άγκυρα. Πέθανε το ίδιο βράδυ παραμιλώντας για κάποια ανεμφάνιστα, τρία κουτιά, ένα φιλμ που για κάποιο λόγο δεν εμφανίστηκε ποτέ από τότε, από τις αρχές του αιώνα.

Αυτό το παρθένο φιλμ, το σχεδόν συνομήλικό του κινηματογράφου, ασφαλώς περιέχει μια παρθένα ματιά πάνω στον βαλκανικό χώρο, αφού οι αδερφοί Μανάκη, ο Μίλτος και ο Γιαννάκης, Βλάχοι από το χωριό Αβδέλλα των Γρεβενών, είναι οι πρώτοι Βαλκάνιοι κινηματογραφιστές. Το πρώτο φιλμ των αδερφών Μανάκη έχει τον κωδικό τίτλο *Υφάντρες στο ελληνικό χωριό Αβδέλλα, 1905*. Το βλέπουμε κι

εμείς οι σημερινοί θεατές μιας σημερινής ταινίας. Είναι ενσωματωμένο σ' αυτήν και καθοδηγεί *Το βλέμμα του Οδυσσέα* απ' την πρώτη κιόλας σεκάνς. Είναι όμως αυτό το πρώτο βλέμμα του πρώτου κινηματογραφιστή πάνω στον βαλκανικό χώρο; Μπορεί το πρώτο βλέμμα να βρίσκεται στα ανεμφάνιστα. Όμως, εκείνο που ενδιαφέρει τον Ελληνοαμερικανό σκηνοθέτη, τον ήρωα της ταινίας δεν είναι ένα κάποιο βλέμμα, που σίγουρα βρίσκεται θαμμένο στα ανεμφάνιστα κουτιά, αλλά το πρώτο βλέμμα, το πρώτο άγγιγμα του βαλκανικού χώρου από τη ματιά του κινηματογραφιστή.

Το παρθένο βλέμμα του παλιού Οδυσσέα ξεπαρθένευε άγνωστους στο μάτι χώρους και δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για να εμφανιστεί η αλήθεια μέσα στον συγκεκριμένο χώρο, που όργωνε η ματιά του. Έτσι ακριβώς προέκυψε η γνώση: μέσα από την περιέργεια. Κατά κάποιον τρόπο, ο Οδυσσέας είναι ο πρώτος άνθρωπος που ενσυνείδητα έκανε εκείνο που θα ονομαστεί αλήθεια να ξεπεταχτεί μέσα απ' το σκότος της λήθης και να γίνει έτσι μη λήθη: α-λήθεια. Κατά κάποιον τρόπο, ο Οδυσσέας είναι ο πρώτος στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού επιστήμονας. Αυτό ακριβώς είναι η επιστήμη: μια προσπάθεια για την ανεύρεση της αλήθειας, που δεν είναι οντότητα αλλά διαλε-

κτική και συνεχώς κινούμενη έννοια. Η αλήθεια, όταν δεν είναι έννοια μεταφυσικά κατοχυρωμένη από το Υπέρτατο Ον, που είναι η Υπέρτατη Αλήθεια, δεν μπορεί παρά να είναι ένα γαλάζιο καράβι ή μια παρδαλή πεταλούδα, δεν έχει σημασία. Σημασία έχει που η αλήθεια συνεχώς φεύγει για άγνωστα μέρη και που αδιάκοπα τρέχουμε πίσω της να συλλάβουμε μια εικόνα της, μια όψη της, όπως ο Γιαννάκης Μανάκης, που κατάφερε να φωτογραφήσει πάνω στην κίνηση το συνεχώς μετακινούμενο γαλάζιο πλοίο του Οδυσσέα και να πεθάνει ικανοποιημένος. Υποθέτω χωρίς τελευταία μετάληψη. Ίσως ο Γιαννάκης να μην είχε ανάγκη από το Υπέρτατο Ον, που οι άλλοι το θέλουν για να σκοντάφτει πάνω του και να σταματάει η αιωνίως κινούμενη αλήθεια. Το πλοίο του Οδυσσέα, ο φορέας της διαλεκτικής αλήθειας, είναι ακατάλληλο για χριστιανούς.

Η φωτογράφιση του γαλάζιου πλοίου είναι μια έμμονη ιδέα του Γιαννάκη Μανάκη, ακριβώς ανάλογη με την έμμονη ιδέα του ήρωα της ταινίας, που τρέχει πίσω απ' την αφανέρωτη, την κλεισμένη μέσα στα ανεμφάνιστα κουτιά αλήθεια. Κάνει αυτό το φοβερό ταξίδι στην "Καρδιά του ερέβους" (για να θυμηθούμε το κλασικό μυθιστόρημα Τζόζεφ Κόνραντ, που θα το διασκευάσει σεναριακά ο Φράνσις Κό-

πολα στο *Αποκάλυψη τώρα*) ακριβώς γι' αυτό, για να σώσει και να φέρει στο φως την κρυμμένη αλήθεια, που κινδυνεύει απ' την υπέρτατη χυδαιότητα που είναι ο πόλεμος, ο δολοφόνος της αλήθειας.

Κατά κάποιον τρόπο, *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι η απάντηση του ευρωπαϊκού, του δοκιμιογραφικού και ποιητικού κινηματογράφου στην αμερικάνικη *Αποκάλυψη τώρα*. Και οι δυο ταινίες έχουν τη ρίζα τους, η μια φανερά ή άλλη διακριτικά, στο συγκλονιστικό μυθιστόρημα του Κόνραντ *Η καρδιά του ερέβους*, μια ακόμα Οδύσσεια όπου ο ήρωας ψάχνει την αλήθεια μέσα στη ζούγκλα. Φυσικά, οι αδερφοί Μανάκη δεν γνώριζαν τον Κόνραντ. Όμως, να είναι τυχαίο που είναι Βλάχοι παντελώς αδιάφοροι για την καταγωγή τους, όπως και ο Πολωνός Κόνραντ, ο παντελώς αδιάφορος για την πολωνική καταγωγή του, που γράφει στα αγγλικά καλύτερα από Άγγλο; Οι κυνηγοί της αλήθειας δεν έχουν εθνικότητα. Δεν μπορεί παρά να είσαι παντελώς αδιάφορος για τα καταγωγικά σου χρωμοσώματα όταν βρίσκεσαι αντιμέτωπος με την αλήθεια της ζωής και του θανάτου μέσα στη ζούγκλα που λέγεται ζωή. Και πρέπει να έχεις το "ένστικτο του κυνηγού", και στη συγκεκριμένη περίπτωση του του "κυνηγού εικόνων", για να μπορείς να

περιφέρεσαι τόσο άνετα στη βαλκανική ζούγκλα όσο οι αδερφοί Μανάκη και να σκοπεύεις τόσο επιδέξια με την κάμερα την αλήθεια.

Μερικοί πολύ καλοί κληρονομήτες της αλήθειας όπως οι αδερφοί Μανάκη, είναι, θα λέγαμε, φκιαγμένοι απ' την ίδια στόφα με την οποία είναι φκιαγμένος ο φοβερός και τρομερός κληρονομήτης της αλήθειας Λουί-Φερντινάν Σελίν, που όλος ο κόσμος σ' όλο τον κόσμο τον ξέρει από το αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα *Ταξίδι στα βάθη της νύχτας*, μια εντελώς εξουθενωτική μεταφορά της *Οδύσσειας* στις συνθήκες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, που σου κόβει τα ήπατα. Και που σου επιβάλλει να συνειδητοποιήσεις πως ύψιστη αλήθεια είναι μόνο αυτή που θα αποσπάσεις απ' το χάος, εφόσον μπορέσεις να κρατήσεις ανοιχτά τα μάτια σου. Τυχοδιώκτες στην πιο απόλυτη και καθαρή έννοια της λέξης οι αδερφοί Μανάκη, όπως και ο Σελίν, κληρονομήτες της δικής τους τύχης αλλά και επεμβατικοί στις τύχες των άλλων, όπως και ο Σελίν, κληρονομήτες στο Ελντοράδο του βλέμματος, όπως και ο Σελίν, θα αναστατώσουν πολλές Αρχές, όπως και ο Σελίν. Αδύνατο να καταλάβω γιατί επισημαίνω τόσες πολλές ομοιότητες ανάμεσα στον Σελίν και τους αδερφούς Μανάκη, ανθρώπους παντελώς άσχετους κατά τα άλλα μεταξύ τους. Ίσως γιατί τους καθοδηγεί

όλους μια ακατανόητη για τον κοινό νου παραφορά για την αλήθεια. Όπως και να 'ναι, την μετά κινηματογράφο εξουσία μπορεί και τη βλέπει επί το καταστροφικόν έργον της το μάτι του Κύκλωπα, ο φακός της κάμερα, που καταγράφει τα πάντα πάνω στο σελιλόιντ. Κι όταν η Ιστορία γράφεται με κινούμενες εικόνες, οι ιστορικοί υποχρεώνονται να γίνουν φιλαλήθεις. (Όλοι οι συγγραφείς μετά τον Σελίν προσπαθούν να γίνουν φιλαλήθεις). Η Εξουσία δεν έχει καμιά διάθεση να την κοιτάς. (Και να την ιστορείς, με τον τρόπο του Σελίν). Πρέπει να μπορεί να κατασκευάζει μακριά από το αδιάκριτο βλέμμα του πλήθους τις δικές της "αλήθειες", με πρώτη ύλη το ψέμα.

Πίστευαν νομίζω οι αδερφοί Μανάκη πως ο κινηματογράφος μπορεί να μειώσει το ψέμα στον κόσμο. Δεν ήξεραν πως μπορεί και να το αυξήσει μέσα απ' το μοντάζ και κυρίως μέσα απ' τη φιξιόν. Οι πιονέροι κινηματογραφιστές αδερφοί Μανάκη δεν γνώριζαν ούτε το ντεκουπάζ ούτε το μοντάζ. Όμως, ο ήρωας της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* γνωρίζει καλά την υποκριτική αξία του μοντάζ (θυμίζουμε το κλασικό πείραμα του Κουλέσωφ με τον Ιβάν Μοζούκιν) και τη δυνατότητα ανασύστασης του χώρου με το ντεκουπάζ. Άλλωστε, ο σκηνοθέτης-ήρωας της ταινίας του σπουδαίου

σκηνοθέτη Αγγελόπουλου δεν είναι παρά ο Αγγελόπουλος. Που στην ταινία του, παίζει τον εαυτό του δι' εκπροσώπου, μεταμφιεσμένος σε Καϊτέλ. (Έχουμε εδώ κάτι ανάλογο με τη μεταμφίεση του Φελλίνι σε Ματρογιάννι στο 8 1/2).

Αυτή την αναγκαία για την οικονομία και την ιδεολογία της ταινίας μεταμφίεση τη γνώριζαν, βέβαια, εκ των προτέρων οι δυο συνσεναριογράφοι και στενοί φίλοι του Αγγελόπουλου (που είναι ο σεφ-σεναρίστας), ο Τονίνο Γκουέρα και ο Πέτρος Μάρκαρης. Κι αυτό τους επέτρεψε να χειριστούν με εντυπωσιακή επιδεξιότητα την εξωτερική περιπέτεια, να την εσωστρέψουν και από το ιστορικά ανεπίκαιρο από αιώνες έπος να βγάλουν ένα σπαραχτικό υπαρξιακό δράμα, που ωστόσο αρνείται να εμφανιστεί σαν τέτοιο. Έχουμε εδώ άλλη μια μεταμφίεση: Το υπαρξιακό δράμα παίρνει τη μορφή ιστορικού δράματος και η ταινία κερδίζει ένα ακόμα από τα πολλά της επίπεδα, που επιβάλλουν μια πολλαπλή ανάγνωση. Άλλωστε, στο cinema d' auteur, ο σκηνοθέτης δεν είναι director, είναι τα πάντα. Η μαντάμ Μποβαρύ είμαι εγώ, έλεγε ο Φλωμπέρ. Αλλά ο Αγγελόπουλος θα μπορούσε να πει: Είμαι και Όμηρος και Οδυσσέας και Πηνελόπη. Είμαι επίσης Τζούς, Καζαντζάκης, Κόνραντ, Σελίν,

Ρίλκε, Έλιοτ, Σεφέρης.

Όμως, πολύ θα ήθελε να είναι, έτσι απλά, Μιλτιάδης ή Γιαννάκης Μανάκης, προκειμένου να μπορέσει να δει τα Βαλκάνια με το παρθένο βλέμμα του Οδυσσέα. Αφού όμως δεν είναι Βαλκάνιος κινηματογραφιστής των αρχών του αιώνα, κι αφού συνεπώς δεν μπορεί να είναι ούτε ναϊφ (αφελής) ούτε πριμιτίφ (πρωτόγονος) διότι είναι *auteur comple* (πλήρης δημιουργός) θα προσπαθήσει τουλάχιστον να βρει και να σώσει το παρθένο βλέμμα των αδερφών Μανάκη. Ίσως αυτό το βλέμμα του φέρει πίσω τη χαμένη του αθωότητα. Άλλωστε, χρειάζονται μεγάλες δόσεις συναισθηματικής αφέλειας και νοητικού πρωτογονισμού για να μπορέεις να πιστεύεις, όπως οι αδερφοί Μανάκη, πως η αλήθεια βρίσκεται εκεί μπροστά σου και δεν έχεις παρά να τη στοχεύσεις με το “φωτογραφικό ρεβόλβερ” (έτσι λεγόταν η πρώτη, η πιο πρωτόγονη μορφή κάμερας, αυτή του Μαρέ), να την ξαπλώσεις στη ζελατίνα, να τη βαλσαμώνεις και να την επιδεικνύεις στο μουσείο των ειδωλικών ομοιωμάτων για να τη βλέπουν οι επιγενόμενοι και να σωφρονίζονται. Όμως, κανέναν δεν σωφρόνισε τελικά ο κινηματογράφος με τις παγιδευμένες στη ζελατίνα του ντοκιμαντέρ αλήθειες. Όπως και να ’ναι, “η θλίψη του τέλους του αιώνα”, όπως λέει ο

Αγγελόπουλος ίσως να μην είναι παρά η θλίψη που προκαλεί η επίγνωση του γεγονότος πως η αθωότητα του πρώτου βλέμματος είναι για πάντα χαμένη.

6. ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Γράφει για το *Βλέμμα του Οδυσσέα* ο κινηματογραφικός κριτικός της εφημερίδας *L'Humanite*: “Μετριούνται στα δάχτυλα οι μεγάλες κινηματογραφικές δημιουργίες που έσπρωξαν τόσο μακριά σκέψη και πράξη πάνω στην τέχνη, τη μνήμη, την Ιστορία”. Το περιοδικό *Nouvel Observateur* θα εντοπίσει την περιοχή ενέργειας της ποιητικής του Αγγελόπουλου “πάνω στους μύθους και την παραφορά της Ευρώπης”. Και αμέσως μετά ο κριτικός επισημαίνει το βασικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του σκηνοθέτη, κοινό σε όλες του τις ταινίες αλλά περισσότερο εμφανές στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*: “Ο χρόνος διαστέλλεται και κάθε πλάνο μας κατακλύζει, μας κυριεύει”. Ο κινηματογραφικός κριτικός της εφημερίδας *Le Monde*, αφού χαρακτηρίσει τον Αγγελόπουλο “γίγαντα, μοναχικό στην ίδια του τη χώρα”, θα

πει πως η τελευταία ταινία του “είναι μια μοναδικά μεγάλης πνοής θεώρηση του κόσμου και της έβδομης τέχνης”. Ο κινηματογραφικός κριτικός της εφημερίδας *Le Point* θα χαρακτηρίσει το λυρισμό “αυτού του μεγάλου φιλμ”, υπόκωφο. Το κινηματογραφικό περιοδικό *Positif* θα επισημάνει πολύ εύστοχα πως ένα από τα μείζονα θέματα των ταινιών του Αγγελόπουλου είναι ο χρόνος, ενώ κατά το *Telerama*, “ο κόσμος και το σινεμά κατά Αγγελόπουλο” είναι μια συμφιλίωση της μνήμης, που εκτυλίσσεται σε χρόνο, με το χώρο, που το βλέμμα τον αγνοεί και πηδάει τα σύνορα. Το *Evenement du jeudi*, αφού χαρακτηρίσει την προσέγγιση του φιλμ από τον θεατή “συνάντηση με έναν από τους κορυφαίους σκηνοθέτες του καιρού μας”, θα επισημάνει πως στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* συναντώνται δύο χρόνοι, ο χρόνος της ιστορίας και ο εσωτερικός χρόνος του κεντρικού προσώπου, ο χρόνος της μνήμης. “Ο Όμηρος είναι ζωντανός”, θα πει σχεδόν ζητωκραυγάζοντας το *L' Express*, που αντιμετωπίζει τον Θόδωρο Αγγελόπουλο σαν επίγονο του μεγαλύτερου ποιητή όλων των εποχών, ενώ η *Figaro* πολύ εύστοχα θα επιμείνει στην τελική σεκάνς. Που, κατά την άποψή μου, θα φορτίσει αναδρομικά με ένα σαφές και συγκεκριμένο νόημα όλα τα προηγηθέντα. Λέει, λοιπόν, η

γαλλική εφημερίδα: “Η εκπληκτική σεκάνς του τέλους σ’ ένα Σεράγεβο πολιορκημένο από το θάνατο και την ομίχλη θα παραμείνει στη μνήμη των χρόνων. Ώρα της ομίχλης. Είναι η ώρα που η αδυναμία όρασης τυφλώνει και αφοπλίζει το πεπρωμένο. Η ώρα που βγαίνουν τα φαντάσματα μέσα από τα ερείπια για να πάνε να παίξουν Σαίξπηρ ή Μπετόβεν στους δρόμους και στις πλατείες, μέσα σ’ ένα ντεκόρ Αποκάλυψης. Ο αιώνας αρχίζει και τελειώνει στο Σεράγεβο. Ο Όμηρος είναι ζωντανός”.

Από τα παραπάνω ανεπαρκέστατα αποσπάσματα γίνεται φανερό πως όλοι αντιμετώπιζον τον Αγγελόπουλο κατ’ αρχήν σαν ποιητή. Πράγμα που ερμηνεύει ίσως την πιο παράδοξη, φαινομενικά, διεθνή επιβράβευση του μεγάλου Έλληνα κινηματογραφιστή, που και πάλι οι Ευρωπαίοι έπρεπε να μας πουν πως είναι πράγματι μεγάλος για να το καταλάβουμε εμείς οι μίζεροι Νεοέλληνες, οι πνιγμένοι στο φθόνο “για την αλλότρια δόξα”: Πρόσφατα ο Αγγελόπουλος ανακηρύχτηκε διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου των Βρυξελών. Αυτό το βραβείο κατέχει μια εντελώς ξεχωριστή θέση στην τεράστια συλλογή βραβείων που έχει σωρεύσει ο Αγγελόπουλος, γιατί δεν είναι κινηματογραφικό. Είναι ποιητικό. Κι ακόμα πιο πέρα, πνευματικό. Ο διεθνής

κινηματογράφος, με τον δικό μας Αγγελόπουλο, που δεν τον θεωρούμε και τόσο δικό μας, ίσως γιατί ξεπερνά κατά πολύ τον επαρχιωτισμό μας, απόκτησε “τίτλους ευγενείας”, που θα ξάφνιαζαν τον Φώτο Πολίτη, που πίστευε πως αυτή η λαϊκή μορφή τέχνης θα παραμείνει για πάντα πανηγυριώτικη και χυδαία.

Ο Παζολίνι ωστόσο θα μας προετοιμάσει έγκαιρα για την ακατανόητη μέχρι πριν από είκοσι χρόνια “εισβολή” του κινηματογράφου στις πανεπιστημιακές σχολές των επιστημών του ανθρώπου. (Σήμερα πολλές εκατοντάδες φοιτητές σ’ όλα τα πανεπιστήμια του κόσμου κάνουν τις διδακτορικές διατριβές τους βασισμένοι σε θέματα που έχουν σχέση την κινηματογραφική ποιητική και τον προβληματισμό του Αγγελόπουλου, χάρη οι αυστηρά κινηματογραφικές μονογραφίες για τη δουλειά του κινηματογραφιστή Αγγελόπουλου, που έχουν γίνει σχεδόν μόδα στις κινηματογραφικές σχολές όλου του κόσμου). Ο ποιητής Παζολίνι, όχι μόνο με τον ποιητικό του κινηματογράφο, αλλά και με το θεωρητικό του έργο, θα μας μάθει να ξεχωρίζουμε τον “κινηματογράφο της ποίησης” από τον “ποιητικό κινηματογράφο”. Ο πρώτος λέει ο Παζολίνι, μιμείται τη γραπτή ποίηση, ο δεύτερος δημιουργεί “ποιητικά γεγονότα” που εκβάλλουν στη μεγάλη κοίτη της

ποίησης, έξω και πέρα από τους ειδολογικούς και τους υφολογικούς προσδιορισμούς. Άλλωστε, ένας είναι ο ποιητής, άσχετα απ' τον τρόπο που εκφράζεται. Ο Νίτσε μάλιστα, πολύ πριν απ' τον Παζολίνι, θα προεκτείνει το “ποιητικό γεγονός” μέχρι το “ζην ποιητικά”, με την έννοια του ξεπεράσματος της ηθικής από την αισθητική. Η πασίγνωστη νιτσεική ρήση “η αισθητική είναι η ηθική του μέλλοντος” σημαίνει πως θα 'ρθει κάποτε ο καιρός που οι άνθρωποι θα είναι καλοί για λόγους αισθητικούς και όχι ηθικούς. Οπότε ο συμπλεκτικός σύνδεσμος “και” στην αρχαιοελληνική ρήση “καλός (με μια έννοια αισθητική) καγαθός” (με μια έννοια ηθική) θα χάσει τη συμπλεκτική του σημασία, αφού η ηθική δεν θα ξεχωρίζει από την αισθητική. Σε μια τέτοια περίπτωση, ο φόνος θα απαγορεύεται και στο αισθητικοποιημένο μέλλον, όχι για λόγους ηθικούς, αλλά αισθητικούς: Σκοτώνονοντας κάποιον καταστρέφεις μια μοναδική και ανεπανάληπτη μορφή, ένα “άγαλμα” νοήμονα και ευαίσθητο. Ο δολοφόνος, λέει ο Νίτσε, δεν είναι ανήθικος, είναι Βάνδαλος. Φυσικά, βρισκόμαστε στο χώρο της φαντασίας και της ποίησης. Εκεί ακριβώς που βρίσκεται και ο Αγγελόπουλος, που δεν είναι ούτε ιστορικός, ούτε κοινωνιολόγος, ούτε καν δραματοουργός, είναι απλά και καθαρά ποιη-

τής, όπως και ο Παζολίνι, χωρίς αυτό να αποκλείει και όλες τις άλλες κοινωνικοϊστορικές παραμέτρους, όπως στον Σεφέρη, στον Έλιοτ, στον Ρίλκε, τρεις ποιητές στην ποιητική των οποίων η ποιητική του Αγγελόπουλου βρίσκεται κοντά.

Τηρουμένων όλων των αναλογιών, βρίσκεται επίσης πολύ κοντά στην ποιητική του Μάνου Χατζηδάκι, ενός υπέρκαλλου όντως βαθιά και ουσιαστικά αισθητικού, με τη νιτσεική έννοια. Που έζησε δηλαδή και πέθανε ποιητικά, έξω και πέρα από τις παρηγορητικές παραμυθίες που επέβαλε η ορθοδοξία με τον άκρατο ανθρωποκεντρισμό της, που θα οδηγήσει, δια της ελληνορθοδοξίας, σε έναν εντελώς ανόητο ελληνοκεντρισμό, που λειτουργεί μάλλον σαν ιδεολόγημα παρά σαν ιδέα. Ο Νάσος Αθανασίου, σ' ένα έξοχο κείμενό του (*Έθνος*, 16/1/96) θα μας θυμίσει πως ο Χατζηδάκις σε μια συνέντευξή του στο Γιάννη Μαρίνο στο περιοδικό *Οικονομικός Ταχυδρόμος* λέει πως η πλήρης εξαφάνιση της Ελλάδας είναι απόλυτα βέβαιη. Το ίδιο λέει, επισημαίνει ο Αθανασίου, και ο Αγγελόπουλος στην ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα*. Εγώ θα πρόσθετα πως σκόπιμα βάζει στο στόμα του Βέγγου τη μακάβρια προφητεία. Ο Βέγγος είναι το μεγάλο σύμβολο του κατ' εξοχήν λαϊκού Έλληνα, ο άνθρωπος που τρέχει

και δε σώνει και δε φτάνει πουθενά γιατί δεν θα ήταν δυνατό να φτάσει κάπου στη χώρα του πουθενά. (Ο υπέροχος Βέγγος δεν θα πάψει να μας εκπλήσσει και με τη ζωή του και με τη δουλειά του. Και μόνο ένας πολύ μεγάλος κινηματογραφιστής θα μπορούσε να καταλάβει πως ο αρμοδιότερος να εκφωνήσει τον επικήδειο της Ελλάδας είναι ο Βέγγος).

“Μωρή φύση, μόνη σου είσαι; Μόνοι είμαστε κι εμείς! Πάρε ένα μπισκότο!”. Είναι συγκλονιστική αυτή η κραυγή υπαρξιακής αγωνίας, που δεν είναι παρά μια πανάρχαιη, παγανιστική, σχεδόν άναρθρη προσευχή και μαζί μια θυσία, στην οποία η προσφορά στη θεά-φύση είναι ένα μπισκότο! Και αμέσως μετά ο Κάλχας-Βέγγος λέει: “Άκουσα κάποιον, έναν πελάτη, να λέει ότι η Ελλάδα πεθαίνει. Πεθαίνουμε σαν λαός! Κάναμε τον κύκλο μας... τρεις χιλιάδες χρόνια, ανάμεσα σε σπασμένες πέτρες και αγάλματα... και πεθαίνουμε. [...] Αλλά αν είναι να πεθάνει η Ελλάδα, ας πεθάνει γρήγορα. Γιατί η αγωνία κρατάει πολύ και κάνει πολύ θόρυβο”. (Ο Περικλής Γιαννόπουλος είχε πιστέψει κάποτε πως ο ελληνισμός αναβλύζει απ’ την ελληνική γη. Αυτοκτόνησε όταν διαπίστωσε πως απ’ την ελληνική γη μόνο δάκρυα αναβλύζουν. Και λόγια θαυμασμού για ό,τι κάποτε έζησε πάνω της και πέθανε για πάντα). Ο

ταξιτζής-Βέγγος, που μεταφέρει τον Οδυσσέα μέχρι τα αλβανοσερβικά σύνορα, ξέρει να μιλάει με το χιόνι της ιστορίας, αυτό που στους *Κυνηγούς* είχε προφυλάξει για χρόνια απ' τα βέβηλα μάτια των παμφάγων αστών το φάντασμα του Άρη Βελουχιώτη, του τελευταίου Έλληνα Οδυσσέα. Στο εξής η *Οδύσσεια* θα αφορά μόνο τους ποιητές. Στο εξής, ο Οδυσσέας θα είναι ο Αγγελόπουλος, όχι ο Βελουχιώτης. Ο Αγγελόπουλος και οι σύντροφοί του στο ταξίδι του βλέμματος: Ο Τονίνο Γκουέρα και ο Πέτρος Μάρκαρης, οι έμπιστοι συμβουλάτορες του, ο Γιώργος Αρβανίτης, το πρωτοπαλικάρο, η Ελένη Καραϊνδρου, η Πηνελόπη Με Το Βιολοντσέλο που σου σπαράσσει την καρδιά, ο Γιώργος Πάτσας, που κουβαλάει στη ράχη του το ντεκόρ και το περνάει από σύνορα και σε χώρο και σε χρόνο, ο Γιώργος Ζιάκας, που πρώτα ενδύει την ψυχή του και μετά τους ήρωες, ο Γιάννης Τσιτσόπουλος, που μοντάρει επιδέξια τα σπαράγματα της ιστορίας. Και πέντε δευτεραγωνιστές που μαζί με τους δυο σολίστες (Χάρβεϊ Καϊτέλ και Μάγια Μόργκενστερν) θα σχηματίσουν το σεπτέτο που θα παίξει το ρέκβιεμ για την Ελλάδα Που Πεθαίνει (η άλλη που ποτέ δεν πεθαίνει αφορά μόνο τα στρατιωτικά θούρια και τη μωρία που αυτά εκπέμπουν): Έρλαντ Γιόζεφσον, Θανάσης Βέγγ-

γος, Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Ντόρα Βολανάκη, Μάνια Παπαδημητρίου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Η ΠΑΓΙΔΑ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ	7
2. ΕΝΑ ΒΛΕΜΜΑΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ	16
3. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ	25
4. Ο ΧΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ	34
5. ΤΟ ΠΑΡΘΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ	43
6. ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ	52

**ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ
ΣΤΟΝ ΑΙΓΟΚΕΡΩ**

**ΛΕΞΙΚΟ ΤΑΙΝΙΩΝ
5 ΤΟΜΟΙ**

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ
6 ΤΟΜΟΙ**

ΦΙΛΜΟΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (1965-1995)

12 ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΤΟ ΟΜΙΧΛΩΔΕΣ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

**ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ
ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ
*ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ***

**ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ ΤΟΥ ΦΑΛΑΚΡΟΥ ΔΟΛΟΦΟΝΟΥ
Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΝΑΣΙΟΥΤΖΙΚ**

**ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ
ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ
ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ
*ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ***



ISBN: 960-322-078-7