

Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας

της Ειρήνης Στάθη

Το να είσαι φημισμένος, δε σημαίνει πως σε ξέρουν όλοι.
Όταν είσαι φημισμένος και άγνωστος,
επιτρέπεις σε κάποιον να σε ανακαλύψει.
JEAN COCTEAU

Αυτοί που γνωρίζουν μόνο το όνομά του και μερικές διαδόσεις για εκείνον, πηγαίνουν να δουν τις ταινίες του από περιέργεια. Σ' αυτούς που γνωρίζουν το έργο του, αρέσει να ξέρουν πως υπάρχει και να σκέφτονται γι' αυτό. Οι άλλοι είναι οι μελετητές που αγαπούν τις ταινίες του και στοχάζονται μαζί τους. Σε κάθε περίπτωση, το έργο του μοιάζει με «αντικείμενο που δύσκολα επιλέγεται». Όσο πιο δύσκολο το επιλέγεις, τόσο πιο δύσκολο το αποχωρίζεσαι. Μοιάζει όλο αυτό με «μια συνωμοσία θορύβου, όμοια με μια συνωμοσία σιωπής», που περιβάλλει τόσο τον Αγγελόπουλο όσο και το έργο του.

Οι μεγάλες θεματικές που επανέρχονται και αλληλοπλέκονται σε όλο το μήκος του έργου του Αγγελόπουλου, είναι: Ιστορία-εξουσία και ταξίδι-εξορία – θέματα που δεν αυτονομούνται, αλλά βαθαίνουν τη σκέψη του και τον ωθούν στη χρήση πρωτοποριακών τεχνικών και πολύπλοκων επιλογών. Ήδη από τις πρώτες του ταινίες (*Μέρες του '36, Ο θίασος, Οι κληρονομοί*), που κατά βάση στηρίζονται στα ιστορικά γεγονότα στην Ελλάδα, από το 1936 έως το 1977, ο Αγγελόπουλος προσπερνά την κοινοτοπία να εξιστορήσει και να αναπαραστήσει τα επίσημα γεγονότα, κάνοντας απολογισμούς ή μετρώντας νίκες και ήττες ηρώων. Προχωρά σε αφηγηματικά σχήματα και στοχασμούς που υπερβαίνουν την τρέχουσα αντίληψη για την εξέλιξη της ιστορικής σκέψης, και δημιουργεί ένα σύνθετο και κριτικό σύστημα ανάγνωσης των παρελθόντων γεγονότων, που οι συμβατικοί μηχανισμοί (ιστορικοί, κινηματογραφικοί) αποδεικνύονται ανεπαρκείς να προσεγγίσουν.

Ο Αγγελόπουλος είχε χαρακτηριστεί από την κριτική, μετά το θρίαμβο του *Θιάσου* στις Κάννες, το 1975, ως «ο σκηνοθέτης της Ιστορίας». Δε νομίζω ότι η φράση αυτή περιέκλειε, εκτός από εξαιρέσεις, κάτι περισσότερο από την αναγνώριση ότι ο Αγγελόπουλος καταπιάστηκε με μια περίοδο και μια πλευρά της ελληνικής Ιστορίας που μέχρι εκείνη τη στιγμή αποτελούσε ταμπού (μην ξεχνάμε ότι το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εντοπιζόταν στο γεγονός ότι αναδυόταν ένα ιδιαίτερο μοντέλο πολιτικού κινηματογράφου, παρά ένας νέος ιστορικός κινηματογράφος). Η φράση συνέπλεε με το γενικότερο πολιτικό κλίμα της εποχής και συνδεόταν με τρέχοντα πολιτικά γεγονότα, κυρίως αυτά του ελλαδικού χώρου. Δύσκολα χρόνια εκείνα της δεκαετίας του '70: η δικτατορία, το Πολυτεχνείο, η πτώση της χούντας, η μεταπολίτευση και η αποκατάσταση της δημοκρατίας, το «άνοιγμα» ενός διαλόγου που σημάδεψε την ελληνική πολιτική τα χρόνια που ακολούθησαν. Το επαναστατικό πολιτικό πνεύμα της εποχής δεν μπορούσε παρά ν' αγκαλιάσει τον Αγγελόπουλο και να τον θεωρήσει εκφραστή εκείνης της μερίδας του κόσμου που έζησε και υπέστη τις συνέπειες της διαίρεσης και του εμφυλίου πολέμου.

Υπ' αυτήν την έννοια, ο Αγγελόπουλος ήταν ο σκηνοθέτης που για την κοινή γνώμη είχε αποπειραθεί να ρίξει μια γέφυρα ανάμεσα στην ιστορική παράδοση (όχι και τόσο μακρινή, άλλωστε) και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Το ερώτημα, όμως, είναι άλλο: Τι καινούργιο εισήγαγε στο ζήτημα Ιστορία-Κινηματογράφος; Ή, καλύτερα, τι κατά τον Αγγελόπουλο συμβαίνει με τον Κινηματογράφο όταν πρόκειται να στοχαστεί πάνω στην Ιστορία; Ποια στάση και ποια δουλειά μπορεί και οφείλει να κάνει ο κινηματογράφος έναντι της Ιστορίας; Σήμερα, που μπορούμε να είμαστε πιο νηφάλιοι σε σχέση με ό,τι συνέβη χθες, αλλά διαθέτουμε και τον τρόπο ν' ανιχνεύσουμε και τους καλλιτεχνικούς τρόπους με τους οποίους τα γεγονότα μπορούν να συντεθούν με χρήσιμο τρόπο, έτσι ώστε να έχουν ένα νόημα κι ένα βάρος, θα λέγαμε ότι ο Αγγελόπουλος είναι μεν ο σκηνοθέτης της Ιστορίας, αλλά με την έννοια ότι αναπαράγει μια πτυχή της Ιστορίας, αναπαριστώντας τα «εξόριστα» κομμάτια της ή, καλύτερα, αφήνοντάς τα να αναπαρασταθούν μόνα τους. Αν, όμως, η Ιστορία είναι το σύνολο των ανθρωπίνων ενεργειών και πράξεων, τότε το έργο του Αγγελόπουλου γίνεται ένα είδος ανοίγματος απ' όπου μπορεί κανείς να κατασκοπεύει την ιστορική κουλτούρα και κληρονομιά ενός λαού.

Ο Αγγελόπουλος «ιστορικός» ταξιδεύει μέσα στην Ιστορία και αναπαριστά ιστορικά γεγονότα και στιγμές, εμπλέκοντας σ' αυτό το ταξίδι μια σειρά από «ανιστορικά» στοιχεία που προέρχονται από μια διαφορετική γνωστική πραγματικότητα, που είναι το σύνολο των σιωπηλών μαρτύρων οι οποίοι συμβάλλουν στη δημιουργία της πολιτιστικής όψης και κληρονομιάς της χώρας. Το συνθετικό βλέμμα του καλλιτέχνη, η οξυδέρκεια και ο στοχασμός, διαπερνούν το τείχος των γεγονότων και διερευνούν το βάθος της προέλευσής τους.

Η αγγελοπουλική αναπαράσταση ταξιδεύει σε κύκλους και ξεδιπλώνει όλους τους χρόνους που είναι γραμμένοι πάνω στο παλίμψηστο του ιστορικού μωσαϊκού της Ελλάδας με τρόπο κριτικό και διαλεκτικό. Η ακριβής έννοια αυτού του τύπου αναπαράστασης στον Αγγελόπουλο εμπεριέχεται ήδη στον τίτλο της πρώτης του ταινίας: *Αναπαράσταση*. Φαίνεται σχεδόν αυτή η ταινία να αποτελεί ένα είδος εισαγωγής στο πνεύμα του υπόλοιπου έργου του· της εισαγωγής σ' ένα λεπτοδουλεμένο και αισθαντικό δοκίμιο πάνω στον *κόσμο-αλήθεια* όπως τούτος ο δημιουργός τον αντιλαμβάνεται.

Ο Αγγελόπουλος διατηρεί τη θεμελιακή σχέση αναπαράστασης-αναφερομένου, εικόνας-πραγματικότητας, αλλά τη ρυθμίζει με την προσθήκη νέων όρων: το θέατρο, το μύθο, την μπρεχτική αποστασιοποίηση, τη διάρκεια. Με τα στοιχεία αυτά αποφεύγει την παγίδα του ρεαλισμού, αντιτάσσοντας στην «πραγματικότητα» που μπορεί να παράγει μόνο ένα πανομοιότυπο αντίγραφο του πρωτοτύπου, την αλήθεια του καλλιτέχνη που εκφράζει τον εαυτό του, ή το «ψέμα» του. Τα πράγματα *δείχνονται* αντί να υποδηλώνονται με λέξεις. Αυτό που δείχνεται, βλέπεται· κατά συνέπεια, γίνεται *αληθινό* – μια υποκειμενική, δική του αλήθεια, που βρίσκεται πέρα από τα γεγονότα και τις ιστορικές πράξεις.

Τον Αγγελόπουλο δεν τον ενδιαφέρουν οι ηρωικές πράξεις, ή, μάλλον, δεν υπάρχουν γι' αυτόν ηρωικές πράξεις. Δεν ασχολείται μ' αυτό που όλοι ξέρουν, αλλά μ' αυτό που *δεν* ξέρουν ότι γνωρίζουν· όχι μ' αυτό που είναι εμφανές, «μεγάλο», αλλά μ' αυτό που είναι κρυμμένο στις σκοτεινές γωνιές της Ιστορίας και που το αναδεικνύει από την ταπεινή του πλευρά: των μικρών ηρώων που είναι πάντα οι ίδιοι «φτωχοί», ανώνυμοι, που με διαφορετικό ρούχο, ίδιοι με τον εαυτό τους, αλλά και διαφορετικοί, κατοικούν τις εποχές καθώς η μια διαδέχεται την άλλη, υφαίνοντας το δίχτυ αυτού που ονομάζουμε λαϊκή μνήμη. Όλα όσα κινούν τη μοίρα τους, βρίσκονται πίσω απ' τη σκηνή της Ιστορίας, στο παρασκήνιο, που παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο, και πάντα οδηγεί, με τελετουργική ακρίβεια, στην συνήθη τραγική επανάληψή της.

Κάπου εδώ ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου συνθέτει τις βασικές παραμέτρους της δραματουργίας του: το μύθο, την Ιστορία, την αναπαράσταση, το ταξίδι, την εξορία, που συναντιούνται, πλέκονται και αναπτύσσονται σε μια οντολογία της κινηματογραφικής του πρακτικής.

Οι ταινίες της λεγόμενης «Τριλογίας της Ιστορίας» καλύπτουν την πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας: από το 1936 –χρονολογία έναρξης, με τις *Μέρες του '36*– μέχρι το 1977 – χρονιά όπου τοποθετείται ο σύγχρονος χρονικός άξονας των *Κινηγών*· συνεπώς, απ' τη δικτατορία του Μεταξά μέχρι τη μετα-μεταπολιτευτική Ελλάδα και τον σοσιαλιστικό προσανατολισμό της πολιτικής που θα ακολουθήσει. Παρατηρώντας με προσοχή τις τρεις ταινίες, διαπιστώνουμε ότι παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές αφηγηματικού και δομικού χαρακτήρα. Στην πρώτη, δεν έχουμε κανένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός σε πρώτο πλάνο. Η Ιστορία βρίσκεται κάτω από τα επεισόδια που συνθέτουν το φιλικό κείμενο· επεισόδια, που ο ιστορικός θα τα θεωρούσε ασήμαντα ή δευτερεύουσας σημασίας. Δεν έχουμε να κάνουμε με μια έξωθεν αναδρομική θεώρηση των γεγονότων και της εποχής, ούτε με την αντίστοιχη ανοικοδόμησή τους προς όφελος της οπτικοποίησης, αλλά βρισκόμαστε μάλλον μπροστά στο σκηνικό, το περιβάλλον μέσα στο οποίο ένα ιστορικό γεγονός, η ίδια η Ιστορία, *γεννιέται*. Έχουμε, δηλαδή, τη διαδικασία γένεσης της Ιστορίας. Ο σκηνοθέτης θέλει να περιγράψει το *πώς γίνεται* –κι όχι το *πότε έγινε*– ένα καθεστώς. Η μίμηση και η επανάληψη δημιουργούν το σταθερό πλαίσιο βάσει του οποίου επαληθεύεται το συνεχές *έτσι γίνεται*.

Όπως έγινε η δικτατορία το '36, έγινε και το '67, και το ενδιαφέρον στην ταινία *Μέρες του '36* είναι ότι το '67 υπαινίσσεται, παρά το γεγονός ότι τοποθετείται χρονικά στο '36. Ό,τι δεν έχει ως σημείο αναφοράς ένα παραδειγματικό μοντέλο, είναι «άνευ νοήματος», υπολείπεται αληθείας. Μπορούν να γυριστούν δεκάδες ταινίες πάνω στη δικτατορία των συνταγματαρχών, κι όλες μπορούν να παραθέσουν με αληθοφάνεια και ακρίβεια τα γεγονότα, αν όμως δεν αγγίζουν την ουσία, που είναι κυρίως το γενικό, αλλά και το ταυτόχρονα ειδικό κλίμα που προηγείται της *σύλληψης*, της *εκδήλωσης* και της *εγκαθίδρυσης* όλων των δικτατοριών, όλων των εποχών και όλων των χωρών, κάτι θα λείπει.

Στο *Θιάσο*, το σχήμα διαφοροποιείται, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη δομή. Τώρα, το ταξίδι στην Ιστορία δε γίνεται νοητά απ' το θεατή, αλλά πραγματικά από τον πλανόδιο θιάσο. Η ταινία αναπτύσσεται γραμμικά, συνεχίζοντας από το 1939 για να καταλήξει στο 1952, που είναι η ημερομηνία λήξης του ταξιδιού του θιάσου μέσα από τα μονοπάτια της Ιστορίας. Όμως, η ανάδρομη πορεία του ιστορικού χρόνου υπογραμμίζει την ιδιαίτερη ιστορική αντίληψη του Αγγελόπουλου· ότι, δηλαδή, τα πράγματα δεν ακολουθούν το νόμο του αιτίου-αιτιατού, αλλά μπορούν κάθε στιγμή να ανατρέπονται και να ξαναρχίζουν από την αρχή. Αν προσθέσουμε και το θεατρικό στοιχείο, που εδώ εισάγεται πιο συγκεκριμένα –τόσο με τη θεατρική σκηνή όσο και με τη μέθοδο της αποστασιοποίησης–, η δομή και η δραματουργία της ταινίας υπερβαίνουν όλα τα εσκαμμένα.

Η ομάδα των ηθοποιών, που τη μια παρακολουθεί τα γεγονότα της Ιστορίας να εκδηλώνονται μπροστά στα μάτια της, την άλλη μοιάζει να πισωγυρίζει στην Ιστορία, για να παρευρεθεί σε κάτι που έγινε ερήμην της. Όμως, η ιστορική περίοδος που καταγράφει η ταινία, ανήκει στο παρελθόν, αυτή η σελίδα γράφτηκε, ο ιστορικός έκανε τον απολογισμό, αλλά η αλήθειά της (αν υπάρχει *μία* αλήθεια) βρίσκεται κάπου αλλού. Αυτή η αλήθεια έχει πολλές όψεις, κι ο Αγγελόπουλος έχει δικαίωμα, ως καλλιτέχνης, αν δεν μπορεί να τη βρει, να την επινοήσει, μέσω μιας συγκροτημένης αναπαράστασης και στοχασμού, ανακαλώντας απ' τη λαϊκή μνήμη το υπνωτισμένο σώμα της Ιστορίας και ζητώντας του να επαναληφθεί, να πραγματωθεί, να επαληθευτεί στο παρόν της ταινίας του.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, η ιστορική αλήθεια αναζητά τη βοήθεια των συνειρμικών μηχανισμών που προσφέρει η προσθετική μνήμη και που ο Αγγελόπουλος την ενεργοποιεί χρησιμοποιώντας ως μεγεθυντικό φακό το μύθο. Το ταξίδι στην Ιστορία περνάει μέσα απ' το ταξίδι στο μύθο. Στο *Θίασο*, ο μύθος χρησιμοποιείται με δύο τρόπους: *πραγματικά*, όταν η αφήγηση μετατοπίζεται σε μια χρονική εκκρεμότητα που στηρίζει και περιέχει την ανιστορικότητα του μυθικού χρόνου, αυτόν που συνδέεται με το μύθο των Ατρείδων, και *μεταφορικά*, όταν συνοψίζει τις περιπέτειες του πλανόδιου θιάσου σ' ένα γνώριμο αρχετυπικό μοντέλο, που διατρέχει τους χώρους και τους χρόνους της Ιστορίας,

Η μυθική διάσταση στο έργο του Αγγελόπουλου έρχεται a posteriori. Δεν είναι ο μύθος που γίνεται Ιστορία, αλλά η Ιστορία που διακηρύσσει την αλήθειά της μέσα από το μύθο. Υπ' αυτούς τους όρους, η ιστορική αλήθεια είναι δυνατή μόνο όταν απομυθοποιείται το «μέγα», και προσλαμβάνει διαστάσεις ανθρώπινες, που μπορούν να είναι κατανοητές, οικείες και, σε τελική ανάλυση, να συνθέσουν ένα σχήμα αναγνωρίσιμο από τη συλλογική μνήμη. Οι ήρωές του δε χρειάζονται συστάσεις: δε χρειάζεται να μας εξηγήσουν ποιοι είναι κι από πού έρχονται. Δεν έχουν ανάγκη από ένα όνομα: δε χρειάζονται τα στοιχεία της ταυτότητάς τους. Είναι οι εξόριστοι του ιστορικού χρόνου (εξόριστοι είναι οι περισσότεροι ήρωες του Αγγελόπουλου) – έρχονται απ' το μυθικό παρελθόν, απ' το ιστορικό παρόν, από μεταφυσικό μέλλον (διευκρινίζουμε αμέσως ότι ως *μεταφυσικό* εννοούμε τη διάσταση εκείνη που επιτρέπει στον Αγγελόπουλο να μεταμορφώνει την πραγματικότητα σε ποίηση). Αυτοί οι ήρωες είναι οι φορείς της σημασίας της Ιστορίας, και η Ιστορία που δεν έχει ανάγκη από εξηγήσεις, είναι το θέμα ολόκληρης της ταινίας.

Κι ενώ διανύσαμε σιγά σιγά την ανάστροφη πορεία από το 1952 στο 1939, η Ιστορία συνεχίζεται σ' έναν σκοτεινό δρόμο. Οι *κνηγοί* συναντούν την Ιστορία στο πρόσωπο του νεκρού αντάρτη, που το σώμα του κουβαλάει την πληγή της ακόμα ανοικτή, να αιμορραγεί. Το ιστορικό λάθος, που δεν μπορεί να το αναγνωρίσει η Ιστορία, είναι βιωμένο στην εμπειρία εκείνων που, εξόριστοι στο χιόνι, θα παραμείνουν εκεί για πάντα, αποκλεισμένοι απ' τις μεγάλες αποφάσεις. Η πολιτική ασθένεια που περιγράφει αυτή η ταινία, είναι γεμάτη φαντάσματα, ξεχασμένα στις παρυφές της επίσημης Ιστορίας. Αν η Ιστορία ξεχνά, τότε μπορεί και να ξεχνιέται. Μπορεί, αλλά δεν συμβαίνει. Η συλλογική μνήμη θα μετατρέψει πάντα τα ιστορικά πρόσωπα σε μυθικά σύνολα, σε αρχετυπικές δομές που υποκαθιστούν τους ήρωες και τους δίνουν μια διαχρονική διάσταση.

Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την Ιστορία ως ένα ενιαίο όλον, ένα απύθμενο δοχείο που περιέχει όλη την ανθρώπινη Ιστορία. Κι όταν το αδειάζει όλο στο γύρο μιας ταινίας, εκείνο είναι και πάλι γεμάτο για την επόμενη. Η Ιστορία δεν περιορίζεται από όρια – ούτε χρονικά ούτε χωρικά. Στη φιγούρα του Αλέξανδρου στον *Μεγαλέξαντρο* θα συμπυκνώσει τις διάφορες στιγμές της ιστορικής διαδρομής, περικλείοντας μια ιστορική περίοδο που εκτείνεται από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη πραγματικότητα. Αυτό που η λαϊκή φαντασία μετατρέπει σιγά σιγά σε θρύλο, είναι μια σειρά από ιστορικά πρόσωπα-σύμβολα, που παίρνουν τη μορφή ενός υπερφυσικού όντος το οποίο μπορεί και ανταποκρίνεται στην εικόνα ενός εθνικού απελευθερωτή, αλλά δεν ανταποκρίνεται πλέον στον Αλέξανδρο ως ιστορικό πρόσωπο. Ο μύθος βοηθά την Ιστορία να πραγματωθεί και ν' αποκτήσει ένα νόημα. Όμως τι θα γίνει όταν ο μύθος-Μεγαλέξαντρος φαγωθεί από το λαό; Ο ήρωας πεθαίνει, η Ιστορία σιωπά;

Ο Αγγελόπουλος, εμπνεόμενος από τη μικρή-μεγάλη (πάντως, Άλλη) Ελλάδα που βίωσε και βιώνει μέχρι σήμερα τα δεσμά της Ιστορίας, δέσμιος κι ο ίδιος αυτής της Ιστορίας, συνειδητοποιώντας το μεγάλο δράμα των ανθρώπων που προδόθηκαν από την Ιστορία, προδομένος κι ο ίδιος, θα συνεχίσει το ταξίδι του στον κινηματογράφο, κουβαλώντας την απογοήτευση και των ηρώων του. Η επανάσταση που τρώει τα παιδιά της... Οι εξόριστοι των ταινιών του, που διέτρεξαν απ' άκρου εις άκρον την επικράτεια, θα συνεχίσουν το ταξίδι της εξορίας τους, από δω και στο εξής έχοντας την Ιστορία ως φόντο.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση του Αγγελόπουλου θα στραφεί στην αναζήτηση της ταυτότητας. Και πάλι, όμως, ο Αγγελόπουλος δε θέλει να στραφεί αποκλειστικά στα υπαρξιακά προβλήματα των ατομικότητων. Αυτά είναι μόνο τα προσχήματα για να μιλήσει για τα μεγάλα προβλήματα της εποχής του. Όσο πιο πολύ πλησιάζει τους ήρωες, τόσο πιο πολύ απελπίζεται. Η απώλεια των αξιών, του οράματος και του συλλογικού ονείρου... Οι ήρωές του θα μοιάζουν όλο και πιο χαμένοι. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, η αναζήτηση του πατέρα –έστω και μέσα απ' το φακό της κινηματογραφικής μηχανής του σκηνοθέτη που προσπαθεί να φτιάξει ένα ιστορικό παρελθόν– γίνεται μια χίμαιρα, που όλο έρχεται κι όλο φεύγει. Ο πρώην πολιτικός πρόσφυγας, εξόριστος μια φορά, εξορίζεται μια δεύτερη. Η Ιστορία, η πατρίδα, ακόμα κι η οικογένεια, τον αντιμετωπίζουν σαν ξένο σώμα, σαν παρείσακτο. Όμως, δεν μπορεί να εξοντωθεί: μπορεί μόνο να υποστεί μian αναγκαστική εξουδετέρωση.

Το ζήτημα της Ιστορίας και το ζήτημα της εξορίας θα συνεχίσουν να εναλλάσσονται και στην επόμενη ταινία, προστατευμένα μέσα στη μυθοπλασία, που όλα τα καθιστά ευκρινή με τη δύναμη της εικόνας.

Στο *Μελισσοκόμο*, μπροστά στην οθόνη μιας κινηματογραφικής αίθουσας, μ' ένα απελπισμένο ερωτικό αγκάλισμα, ο Σπύρος θα επιχειρήσει να δώσει μια «παράταση» στην αγωνία της αποδοχής της δικής του εξορίας. Η αποξένωση από όλα γύρω του, αλλά και η αδυναμία του να συμφιλιωθεί με μια γενιά χωρίς Ιστορία, θ' αναγκάσει κι αυτόν τον ήρωα σε μια επιστροφή στον οριστικό τόπο.

Ένας άλλος πατέρας, στο *Τοπίο στην ομίχλη*, θα χαθεί σ' ένα τοπίο που δεν είναι καν δυνατόν να προσδιοριστεί γεωγραφικά. Αν το φαντασματικό τοπίο που έχει εγκλωβίσει τον πατέρα-φάντασμα, είναι το κομμάτι του σελιλίντ που

προσπαθούν να «διαβάσουν» τα δύο παιδιά, σημαίνει πως κι αυτός ο ήρωας χάθηκε στα μονοπάτια της Ιστορίας. Η αναζήτησή του απ' τα παιδιά θα προσθέσει ακόμα δύο ξένους που θα πλανηθούν πέρα απ' το όριο μιας χώρας που χάνει τις ρίζες της, για να διαπιστώσουν ότι ούτε και πέρα από το σύνορο υπάρχει μια χώρα, αλλά μόνο ένας τόπος μέσα στην κινηματογραφική μυθοπλασία.

Σ' αυτή τη δεύτερη τριλογία του Αγγελόπουλου συναντάμε το μύθο σε μια πορεία ανεξάρτητη απ' αυτήν της ιστορικότητας, να εκτείνεται πέρα απ' αυτήν. Εδώ αρχίζει μια οδύσσεια της ίδιας της δημιουργίας, του βλέματος και της ύπαρξης. Η κλασική ανάγνωση του μύθου του Οδυσσέα, του ταξιδιού, του νόστου και της επιστροφής στο σπίτι, δεν μπορεί να βρει μια εφαρμογή απόλυτη. Συναντάμε περισσότερο ένα ίχνος της αναζήτησης της Αρχής, της Προέλευσης. Όλα παραμένουν μια προσπάθεια και επιθυμία επιστροφής στην ιστορική καταγωγή; Μάλλον όχι με τόσο απλό τρόπο. Περισσότερο μοιάζει με την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού αυτού που *ήδη είναι εδώ*, του *αυτό είναι*, που πολύ συχνά μας διαφεύγει – η επανέυρεση μιας εικόνας (ακόμα και μιας κινηματογραφικής εικόνας) που ταυτίζεται με τον εαυτό της. Το ταξίδι στην εξορία και από την εξορία στον Αγγελόπουλο είναι η αλήθεια που περιέχεται στον εαυτό της. Η σύνδεση της ιστορικής αλήθειας με τη φανταστική της διάσταση (το δοχείο που περιέχει τη μυθική όψη της Ιστορίας) είναι εντέλει το θέμα αυτής της ύστερης περιόδου της αγγελοπουλικής γραφής: ο άνθρωπος, χαμένος μέσα στον πλασματικό κόσμο της σύγχρονης εποχής, αναζητά ένα ιστορικό παρελθόν, αναζητά κάτι που μπορεί να τον κάνει ακόμα να ονειρεύεται.

Η αυτοεξορία του σύγχρονου ανθρώπου (ή, έστω, του σημερινού Ευρωπαίου), ενός ανώνυμου που επιθυμεί ένα όνομα, μια ταυτότητα και μια πατρίδα, μια γλώσσα, προετοιμάζει για τον Αγγελόπουλο τη φιγούρα του ανθρώπου-αναχωρητή που θ' ανοίξει την τρίτη του τριλογία (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*). Οι ήρωες του Αγγελόπουλου γίνονται αναχωρητές, πλάνητες και αλήτες, σπρωγμένοι απ' την πικρή διαπίστωση ότι τα δυτικά πολιτικά συστήματα ή η ίδια η διαδρομή της Ιστορίας δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν τον ιδεατό κόσμο που υπόσχονταν. Στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο πολιτικός, μη μπορώντας να πάρει απαντήσεις ούτε απ' την πολιτική ούτε απ' την Ιστορία, θα περάσει πέρα από το σύνορο, στον μετέωρο κόσμο του πρόσφυγα. Η όψη του κόσμου που πνίγηκε στη ρητορική, έχασε ακόμα και την τελευταία ελπίδα: την ποίηση. Μια ποιητική φράση που θα κρεμαστεί μόλις στα χείλη του πολιτικού, θα του υπενθυμίσει ότι μάταια επιχειρεί να αναστήσει στο χώρο του Κοινοβουλίου την ψευδαίσθηση της ουτοπίας.

Οι απώλειες θα κατακλύσουν και την επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου. Ο ήρωας του *Βλέματος του Οδυσσέα* επιστρέφει από την Ιστορία χωρίς όνομα, χωρίς βλέμμα, χωρίς καν τη χάρη να μιλάει τη γλώσσα του. Μια ομίχλη θα σκεπάζει τα μάτια του, κι εκεί που θα ήθελε να βλέπει καθαρά, τον κόσμο να σφαδάζει μέσα στη δίνη των γεγονότων, πέρα από τα σύνορα, στο εσωτερικό ενός κόσμου μετέωρου και δοκιμαζόμενου, καταφέρνει μόνο να πονάει στο σκοτάδι του ταξιδιού του. Κάπως έτσι εμφανίζεται στον Αγγελόπουλο αυτό που θα ονομάζαμε «νοσταλγία της Ιστορίας»: μια σχισμή απ' την οποία μπορούμε απλώς ν' ατενίζουμε την Ιστορία. Το αντίδοτο σ' αυτή την απογοήτευση είναι η τέχνη και η ποίηση.

Εκεί θα καταφύγει ο ήρωας της *Αιωνιότητας*... Αποκομμένος, απ' την ιστορία, τη γλώσσα του, την ίδια τη ζωή, θ' αφευθεί στον ελλειπτικό λόγο της ποίησης. Αυτός ο τελευταίος αγγελοπουλικός Αλέξανδρος γνωρίζει ότι οι λογαριασμοί με την Ιστορία και τη ζωή παραμένουν ανοιχτοί. Γνωρίζει ότι μια απρόσωπη επιβίωση αντιστοιχεί σ' έναν πραγματικό θάνατο, στο βαθμό που μόνο το πρόσωπο και η μνήμη η οποία μπορεί να συνδεθεί με μια ιστορική διάρκεια, μπορούν να θεωρηθούν πραγματική επιβίωση.

Η συνωμοσία του θορύβου, του θορύβου της αγωνίας μιας χώρας που αργοπεθαίνει, για να δανειστούμε τα λόγια του Αγγελόπουλου από το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, αφήνει σταδιακά τη θέση της στη συνωμοσία της σιωπής. Το έργο του Αγγελόπουλου θα συνεχίσει να είναι κάτι που δύσκολα επιλέγεται, όπως κάθε έργο τέχνης που πρέπει να προστατεύει και να προστατεύεται από παραμορφώσεις. Έχει ένα τέτοιο σχήμα, που δυσκολεύει την κατανόησή του. Όμως, όσο λιγότερο κατανοητό γίνεται, τόσο πιο τελετουργικά ανοίγει και βαθαίνει. Κι αν φυλάει κάποια μυστικά, είναι για να μην κινδυνεύει και να μη θέτει σε κίνδυνο.