

Από τη φιλμική ανάλυση στην προφορική-τυπολογική θεωρία Οι κίτρινες νιτσεράδες

των Françoise Létoublon και Caroline Eades

Ο έλληνας σκηνοθέτης Θόδωρος Αγγελόπουλος έχει σκηνοθετήσει μέχρι στιγμής δέκα ταινίες μυθοπλασίας, οι οποίες ελάχιστες ομοιότητες παρουσιάζουν με το σύνηθες σώμα που προτιμά η διεπιστημονική κριτική. Ο συνδυασμός κινηματογραφικών και κλασικών σπουδών μοιάζει να έχει δώσει, ως καρπούς, έρευνες που εστιάζουν κατ' εξοχήν στο περιεχόμενο μιας ταινίας ή στο είδος στο οποίο κατατάσσεται, ή να επικεντρώνονται σε κινηματογραφικές προσαρμογές των αρχαίων τραγωδιών ή σε ψευδοϊστορικές αναπαραστάσεις που ξεκινούν από τις *Τελευταίες ημέρες της Πομπηίας* του 1924 και καταλήγουν στις χολιγουντιανές «νεο-χλαμύδες» της δεκαετίας του '60. Παρά τις καταφανείς ιστορικές ή λογοτεχνικές αναφορές τους, οι ταινίες του Αγγελόπουλου δε μονοπωλούν θεματικά την αρχαιότητα, δεν καταφεύγουν σε μουσεία για κοστούμια, σκηνικά κ.λπ., δε γυρίζονται σε αρχαιολογικούς χώρους, η πλοκή και οι διάλογοί τους δεν είναι ευθέως εμπνευσμένα από αρχαία κείμενα, όπως, π.χ. το *Σατυρικό* του Fellini, η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη, η «σύγχρονη» *Φαίδρα* του Jules Dassin ή μέρος του *Οιδίποδα* του Pasolini.

Πρόθεσή μας είναι να δείξουμε πως αυτή η μοναδική προσέγγιση της αρχαιότητας βασίζεται όχι μόνο σε μια θεματική σχέση, αλλά και σε μια μορφολογική αντιστοιχία ανάμεσα στην ταινία και τα κλασικά κείμενα, ιδίως την αρχαία ελληνική προφορική ποίηση. Το έργο των Milman Parry και Albert Lord γύρω από την Προφορική-Τυπολογική Θεωρία¹ αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμο, καθώς άνοιξε το δρόμο σε μοντέρνες και σύγχρονες παραδόσεις, και σε τομείς έρευνας όπως η ανθρωπολογία, η γλωσσολογία και η τέχνη. Κατά συνέπεια, οι ταινίες του Αγγελόπουλου θα πρέπει να εξεταστούν ως μέρος αυτής της συνεχιζόμενης ποιητικής παράδοσης και να μας βοηθήσουν ν' αναπτύξουμε μια κριτική προσέγγιση σε ταινίες, που να βασίζεται στη θεωρητική συνεισφορά των κλασικών σπουδών.

Μ' άλλα λόγια, οι σπουδές των κλασικών αναπαραστάσεων θα μπορούσαν να θεωρηθούν προάγγελοι της κινηματογραφικής κριτικής, όχι υπό την έννοια της ανάλυσης των κλασικών κειμένων ως προ-φιλμικών,² αλλά αυτής που θεωρεί τις ταινίες μια σύγχρονη παράδοση, και τον κινηματογράφο την από πολλές απόψεις σύγχρονη κληρονομιά των ρητορικών, αφηγηματικών και στιλιστικών εργαλείων και δομών που παρατηρούνται στα αρχαία κείμενα.

Η επιρροή της αρχαιότητας στις ταινίες του Αγγελόπουλου οφείλεται, βέβαια, στην κλασική παιδεία και στο περιβάλλον του, τα οποία, ενώ στην αρχή τα απέρριψε, αργότερα τα αξιοποίησε αποφασιστικά. Με την πάροδο των ετών, αύξησε την παρουσία στις ταινίες του άμεσων αναφορών σε αρχαίους συγγραφείς, μετακινούμενος απ' το δραματικό ρεπερτόριο (που επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τις πρώτες ταινίες του, όπως, π.χ., *Ο Θίασος*) σε μια περίπλοκη επανεπεξεργασία του ομηρικού έπους στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, θαρρείς και η έρευνά του για τα ταραγμένα χρόνια της σύγχρονης Ελλάδας τον οδήγησε τελικά στην εξερεύνηση της ιστορίας της αρχαίας λογοτεχνίας μέχρι και τα ηρωικά χρόνια των ομηρικών περιπετειών.

Με τόση ενασχόληση με την αρχαία και τη νεότερη Ιστορία, το έργο του Αγγελόπουλου έρχεται να ταιριάζει με τον ορισμό της Άννας Καραβέλη για το σύγχρονο ελληνικό δημοτικό τραγούδι ως συνδυασμό παραδοσιακών δομικών στοιχείων και στοιχείων παρμένων απ' το σύγχρονο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο.³ Όντως, οι περισσότεροι κριτικοί επικεντρώνονται στις διαρκείς αναφορές του Αγγελόπουλου στις αναταραχές της σύγχρονης πολιτικής ζωής στην Ελλάδα, από την κήρυξη της ανεξαρτησίας (1829) ως τον τερματισμό της απριλιανής δικτατορίας (1974).⁴ Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, συνήθως, ο Αγγελόπουλος απεικονίζει αυτά τα δραματικά γεγονότα ως απόηχους ή επαναλήψεις των αρχαίων χρόνων: οι σύγχρονοι δικτάτορες όπως ο Μεταξάς ή οι συνταγματάρχες συγκρίνονται με αρχαίους τυράννους στο *Θίασο* και τις *Μέρες του '36*: ο βασικός χαρακτήρας στον *Μεγαλέξαντρο* είναι ένα αμφιλεγόμενο μίγμα του μακεδόνα βασιλιά και του σύγχρονου ληστή: η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, που μνημονεύεται στο *Θίασο*, είναι απόηχος των Μηδικών Πολέμων που έγιναν στην Ιωνία τον 5ο αιώνα π.Χ.⁵ Οι αναφορές τόσο στη νεότερη όσο και στην αρχαία Ιστορία συνδυάζονται έτσι με παραδοσιακά αφηγηματικά μοτίβα, για να συνθέσουν την ουσιαστική θεματική βάση του έργου του Αγγελόπουλου, με τον ίδιο τρόπο που, κατά τον Albert Lord, συντίθενται τα επικά ποιήματα κατά τη σερβοκροατική και, πιθανότατα, κατά την ομηρική προφορική παράδοση. Ίσως, λοιπόν, να είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως η αφηγηματική του Αγγελόπουλου, σπανίως περιορίζεται στη Λεκάνη της Μεσογείου, δηλαδή σ' ένα θαλάσσιο και νησιωτικό περιβάλλον που προτιμούν συνήθως άλλοι έλληνες

σκηνοθέτες όπως ο Jules Dassin ή ο Μιχάλης Κακογιάννης. Ο Αγγελόπουλος, αντίθετα, προτιμά να τοποθετεί τις ταινίες του στα Βαλκάνια και, ειδικότερα, στα ταραγμένα ελληνικά σύνορα με την Αλβανία, τη Γιουγκοσλαβία και τη Βουλγαρία.

[...]

Απ' αυτή την άποψη, *Το βλέμμα του Οδυσσέα* είναι απολύτως σαφές, καθώς περιγράφει τις περιπλανήσεις του κεντρικού του χαρακτήρα (Α.) στα κατεστραμμένα Βαλκάνια του σήμερα – από τη βόρεια Ελλάδα στη Βουλγαρία, τη Ρουμανία και την πρώην Γιουγκοσλαβία. Αυτό το ταξίδι αποτελεί επίσης μίαν αναπαράσταση των ταξιδιών των Αδελφών Μανάκη στην ίδια περιοχή κατά το πρώτο ήμισυ του αιώνα, όταν προσπαθούσαν να ξεφύγουν από κάθε είδους πολιτική παρενόχληση, έχοντας αφιερώσει χρόνο και χρήμα για να καταγράψουν για πρώτη φορά σε φιλμ την παραδοσιακή καθημερινή ζωή των συμπατριωτών τους. Μέσα από την ιστορία των Αδελφών Μανάκη, ο Αγγελόπουλος δίνει το πορτρέτο των νέων πλανόδιων ποιητών του αιώνα του και παρουσιάζει τις απαρχές του κινηματογράφου στα Βαλκάνια, σε συνέχεια μεν των προφορικών παραστάσεων, αλλά και ως τις πρώτες απόπειρες ενός νέου μέσου, ικανού να δημιουργήσει άγραφη ποιητική ψυχαγωγία μέσα από την πιο κοινότοπη πραγματικότητα.

Όμως, εκτός απ' τα ιστορικά και γεωγραφικά στοιχεία, οι ταινίες του Αγγελόπουλου παρουσιάζουν και σύγχρονες αναβιώσεις μυθολογικών⁶ και λογοτεχνικών αφηγήσεων,⁷ μέσα από τη χρήση συγκεκριμένων ονομάτων για τους ήρωες των ταινιών (Αίγισθος, Ορέστης, Ηλέκτρα, Χρυσόθεμη στο *Θίασο*, Ορέστης στο *Τοπίο στην ομίχλη*, Οδυσσέας στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*), ακόμα και συγκεκριμένων ποιητικών αποσπασμάτων, όπως, π.χ., η Ραψωδία θ της *Οδύσσειας* στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, όπου η άφιξη του Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων και η γνωριμία του με τη Ναυσικά, όπως και η αφήγηση του ταξιδιού του στους Κιμμερίους, βρίσκουν τον απόηχό τους σε αρκετές σεκάνς της ταινίας: στο ταξίδι του κεντρικού ήρωα στο Σαράγεβο με την καθοδήγηση μιας Βουλγάρας (που, σαν τη Ναυσικά, πλένει τ' ασπρόρουχά της καθ' οδόν και, σαν τον Χάροντα, οδηγεί μια βάρκα χωρίς κουπί ή πανί...), στη φανταστική συνάντηση με τη μητέρα του στην Κονσταντζα, στην περιπλάνησή του στο Σαράγεβο μέσα σε φοβερή ομίχλη κ.α.

Ωστόσο, η παρουσία συγκεκριμένων ομηρικών σκηνών και δραματουργικών σχημάτων δεν προδίδει καμία πρόθεση να αποτελέσει η ταινία κινηματογραφική προσαρμογή της *Οδύσσειας*, ακριβώς γιατί αυτές οι σκηνές διασκορπίζονται από διάφορες διαδικασίες κατάτμησης και συμπύκνωσης καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης της πλοκής: ο Α., έλληνας σκηνοθέτης που ζει στις ΗΠΑ, επιστρέφει στην πατρίδα του για ν' αναζητήσει τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες φιλμ που «τράβηξαν» οι Αδελφοί Μανάκη στα Βαλκάνια, στο γύρισμα του αιώνα. Όμως ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί το περιεχόμενο ενός αρχαίου κειμένου για να επεξεργαστεί τη δομή του δικού του φιλμικού κειμένου και, συνεπώς, να καταφύγει σε «αφηγηματικούς τύπους»: δηλαδή, σε «ομάδες ιδεών μάλλον παρά λέξεων», που μπορούν ν' αναπτυχθούν από ένα συγγραφέα στο πλαίσιο μιας παράδοσης χάρη σε «συμπύκνωση, παρέκβαση ή εμπλουτισμούς», χωρίς να χάσουν τις ιδιαίτερες και συγ-κειμενικές ιδιότητές τους,⁸ όπως τις έχουν ανιχνεύσει ο Vladimir Propp⁹ στα παραμύθια, ο Milman Parry¹⁰ στα ομηρικά κείμενα και ο Albert Lord¹¹ στα σερβοκροατικά προφορικά έπη.

Ο Αγγελόπουλος τοποθετείται έτσι όχι μόνο μέσα στην ομηρική παράδοση, αλλά και στην προφορική παράδοση που αναπτύχθηκε στην Ευρώπη μετά τον Όμηρο. Οι ταινίες του, π.χ., παρουσιάζουν διάφορα συμβάντα με τον χαρακτηριστικό τρόπο του «Ηρώα στην Ακτή», όπως τον περιγράφει ο David Crowne¹² στην αγγλοσαξονική ποίηση: συνήθως, οι βασικοί χαρακτήρες του Αγγελόπουλου εντοπίζονται στην όχθη ενός ποταμού ή μιας λίμνης, κατά κανόνα μεθοριακής, περιβάλλονται από στρατιωτικούς ή αστυνομικούς του τμήματος αλλοδαπών, και φωτίζονται από προβολείς ή από ρουκέτες, καθώς ετοιμάζονται ν' αρχίσουν το ταξίδι τους για την πατρίδα ή για την εξορία.

Άλλο ένα παράδειγμα τέτοιων επαναλαμβανόμενων αφηγηματικών μοτίβων (που μπορεί και να συσχετιστεί με το μοτίβο «Νόστος» του Albert Lord), είναι αυτό που ο Αγγελόπουλος το χρησιμοποιεί τόσο ως μεταφορά όσο και ως καμβιά για την ανασύσταση της δραματικής Ιστορίας της σύγχρονης Ελλάδας μέσα από την ιστορία της δύσκολης επιστροφής των ηρώων του. Αυτοί οι χαρακτήρες εξορίστηκαν από την κοινωνία τους ή αυτοεξορίστηκαν, υποκύπτοντας σε οικονομικές ή πολιτικές πιέσεις, για να βρουν γαλήνη, τροφή ή καταφύγιο είτε μέσα στην Ελλάδα (*Ο μελισσοκόμος*, *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) είτε στο εξωτερικό (*Τοπίο στην ομίχλη*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*). Ο ήρωας αποστερείται τότε το κοινωνικό περιβάλλον του και, στο τέλος, την πολιτιστική του ταυτότητα: στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Α. μιλά μόνο αγγλικά, ακόμα και στους πρώην συμπατριώτες του. Οι παραλλαγές του Αγγελόπουλου στο μοτίβο του Νόστου, ίσως συνίστανται στην προσθήκη μιας στρυφνής παραποίησης στην πολυπόθητη επιστροφή, είτε αφήνοντάς την στη φαντασία των χαρακτήρων του (*Τοπίο στην ομίχλη*) είτε συρρικνώνοντάς την σε μια προσωρινή ανάπαυλα στη δυστυχία τους: στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, ο εξόριστος πολιτικός και η γυναίκα του ξαναβρίσκονται σε μια παραμεθόρια γέφυρα, πριν ξαναχωριστούν χωρίς να πουν λέξη: οι δυο γέροι στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αφού συναντήθηκαν ξανά, ανοίγονται στο πέλαγος σε μια σχεδία, μαζί επιτέλους για το τελευταίο ταξίδι.

Το βλέμμα του Οδυσσέα μάς δίνει άλλο ένα αφηγηματικό μοτίβο που ο Albert Lord εντόπισε στα ομηρικά έπη, αλλά και στην τουρκική και τη βόρεια σλαβική προφορική παράδοση: ο ήρωας, που έχει χάσει τον πατέρα του, ξεκινά μίαν

αναζήτηση μαζί μ' ένα βοηθό και με δάνειο εξοπλισμό.¹³ Στην αρχή κιάλας της ταινίας, ο Αγγελόπουλος αποσαφηνίζει ότι ο βασικός του ήρωας αναζητεί τρία ανεμφάνιστα φιλμ που «τράβηξαν» οι καλλιτέχνες πρόγονοί του, οι Αδελφοί Μανάκη· σ' αυτή τη διαβαλκανική αναζήτησή του θα τον βοηθήσουν τέσσερις γυναίκες (τις υποδύεται η ίδια ηθοποιός, η Maia Morgenstern¹⁴), ενώ, στο τέλος τού ταξιδιού του, θα συναντήσει τον Ίβο Λέβι, συντηρητή της ταινιοθήκης του Σαράγεβο, που θα καταφέρει να εμφανίσει τα φιλμ πριν σκοτωθεί, μαζί με την οικογένειά του, από ντόπιους ελεύθερους σκοπευτές. Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί παραλλαγμένο το παραδοσιακό μοτίβο, κάνοντας τον Ίβο Λέβι βοηθό και πατρική φιγούρα, και δίνοντας στα τρία ανεμφάνιστα φιλμ τη λειτουργία του δανείου εξοπλισμού (από άλλους ήρωες, όπως, π.χ., οι πρωτοπόροι του κινηματογράφου) και την ιδιότητα του αντικειμένου της αναζήτησης. Θα μπορούσαμε εδώ να εφαρμόσουμε τα ευρήματα φιλολογικών και ανθρωπολογικών μελετών για την προφορική παράδοση στο πεδίο των φιλικών κειμένων και να διατυπώσουμε την άποψη ότι αυτά τα αφηγηματικά σχήματα χρησιμοποιούνται ως μνημονικά τεχνάσματα απ' το δημιουργό, όχι τόσο για να τον βοηθήσουν στη σύνθεση του έργου του, όσο για χάρη τού κοινού. Μ' άλλα λόγια, ο Αγγελόπουλος αντλεί οικεία ονόματα, αφηγήσεις, τύπους και χαρακτηριστικές σκηνές από ποικίλες προφορικές πηγές, πασίγνωστες στο ελληνικό κοινό του, όπως είναι τα δημοτικά τραγούδια, το παραδοσιακό ελληνικό Θέατρο Σκιών, τα ερωτικά τραγούδια των δεκαετιών του '40 και του '50, τα αντάρτικα τραγούδια, καθώς και η σύγχρονη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία (Σεφέρης, Rimbaud, Rilke...)¹⁵ Αυτές οι αναφορές χρησιμοποιούνται στη συνολική δομή του έργου του για να περιγράψουν χαρακτήρες, καταστάσεις, ενέργειες, με τον ίδιο τρόπο που, στο *Θίασο*, το «μπουλούκι» ερμηνεύει και ξαναζεί την πλοκή της *Γκόλφως* μέσα στο δικό της ιστορικό και προσωπικό πλαίσιο. Συνεπώς, η μέθοδος σύνθεσης του Αγγελόπουλου εμπνέεται από αρχές που ο ίδιος κληρονόμησε από την προφορική παράδοση και που του δίνουν τη δυνατότητα να επεξεργαστεί ένα δημιουργικό και προσωπικό κινηματογραφικό ποίημα, βασισμένος σε προηγούμενα έργα και αφηγηματικά σχήματα: έτσι οι ταινίες του απέχουν απ' το να είναι «προσαρμογές» προηγούμενων κειμένων, γιατί πάντα αποφεύγουν τον απατηλό και παράδοξο στόχο που συνίσταται στη μεταφορά της πάγιας και μοναδικής μορφής ενός γραπτού λογοτεχνικού έργου σε ταινία.

Το ερώτημα που μπορεί να γεννηθεί σ' αυτό το σημείο, είναι το αν μπορούμε να εφαρμόσουμε στη φιλική ανάλυση τα ευρήματα των Parry και Lord στο χώρο της Προφορικής-Τυπολογικής Θεωρίας, η οποία αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμη στην ανάλυση των ευρωπαϊκών κειμένων και των παγκόσμιων λαϊκών παραδόσεων. Θα πρέπει να 'χουμε υπόψη μας ότι την ιδέα της επέκτασης της Προφορικής-Τυπολογικής Θεωρίας σε άλλους τομείς της τέχνης εκτός από την ποίηση την υπέβαλε ο ίδιος ο Milman Parry στο έργο του για την αρχαία ελληνική ζωγραφική και γλυπτική, όπου περιγράφει το έργο του Φειδία ως «βασισμένο στον τρόπο με τον οποίο το αντικείμενό του είχε απεικονιστεί σε προηγούμενη τέχνη».¹⁶ Κατά κάποιο τρόπο, ανοίγοντας το πεδίο της έρευνάς του σε άλλες μορφές της κλασικής τέχνης, μας επιτρέπει να μελετήσουμε και σύγχρονες μορφές τέχνης, όπως ο κινηματογράφος.

Οι Parry και Lord, ωστόσο, καθορίζουν προσεκτικά τα όρια της θεωρίας τους: οι αρχές της προφορικής-τυπολογικής σύνθεσης δεν ισχύουν για όλες τις προφορικές παραδόσεις. Μάλιστα, τουλάχιστον τέσσερα μεγάλα εμπόδια απαγορεύουν στις ταινίες να συσχετιστούν άμεσα με την ομάδα κειμένων που αφορά η θεωρία των Parry και Lord. Αν και ο κινηματογράφος έχει χαρακτηριστεί παραστατική τέχνη ή μέσο επικοινωνίας, διαφέρει απ' τις προφορικές παραστάσεις, γιατί ο χρόνος που δημιουργός και ηθοποιοί δίνουν την παράστασή τους, δε συμπίπτει ποτέ με το χρόνο πρόσληψής της απ' το κοινό. Έτσι, ο αυτοσχεδιασμός, ουσιαστικό στοιχείο της προφορικής σύνθεσης, αποκλείεται από την ταινία, με την έννοια ότι ένας σκηνοθέτης δεν μπορεί ν' αλλάξει το έργο του στη διάρκεια της παράστασής του· δηλαδή, της προβολής του στο κοινό. Επιπλέον, η περιπλοκότητα των κινηματογραφικών τεχνικών, όχι μόνο μειώνει δραστικά τις δυνατότητες οποιουδήποτε αυτοσχεδιασμού, αλλά και απαιτεί –ακόμα και σήμερα– τη σύμπραξη της γραφής στη διάρκεια της παραγωγής και την έμφαση στην ουσιαστική συνεισφορά των σεναριογράφων στη δημιουργία μιας ταινίας. Τέλος, δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι η σημειωτική φύση της ταινίας είναι κάπως διαφορετική από εκείνη της προφορικής ποίησης, καθώς συνίσταται όχι μόνο από λεκτικά σημεία, αλλά και από εικονικά σημεία και αναλογικούς ήχους: εκτός απ' το διάλογο και τη μουσική, οι κινούμενες εικόνες και τα ηχητικά εφέ αποτελούν μέρος του εκφραστικού υλικού της ταινίας.

Το εντυπωσιακό, ωστόσο, είναι ότι, παρ' όλες αυτές τις σημαντικές διαφορές, οι ταινίες τού Αγγελόπουλου εμφανίζουν αξιοσημείωτες μορφολογικές ομοιότητες με την ελληνική προφορική παράδοση. Η συνολική δομή του έργου του μπορεί κατά κάποιο τρόπο να συσχετιστεί με τη σύνθεση των παραδοσιακών επών, με την έννοια ότι, αντί να μας παρουσιάσει, από το 1970, δέκα ξεχωριστές και αυτόνομες ταινίες μυθοπλασίας, ο ίδιος ο Αγγελόπουλος παραδέχεται ότι αυτές οι ταινίες δεν είναι παρά παραλλαγές ενός βασικού κορμού ιδεών, θεμάτων, δραματολογικών και στιλιστικών σχημάτων. Κάθε ταινία δεν πρέπει να εξετάζεται ξεχωριστά, αλλά ως μέρος μιας ευρύτερης κατασκευής – είτε ολόκληρης της φιλομορφίας του είτε της παράδοσης στο σύνολό της. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, η *Αναπαράσταση*, ήδη περιείχε τα περισσότερα στιλιστικά και αφηγηματικά σχήματα που βρίσκουμε σε μεταγενέστερες ταινίες, και έθετε την αρχή που θα συνεχίσει να διέπει τη συνθετική μέθοδο του Αγγελόπουλου ως προς το εξής: το

θέμα αυτής της ταινίας δεν είναι το έγκλημα απ' το οποίο αφορμάται, αλλά η αδυναμία αναπαράστασής του είτε από τους δράστες, όταν τους ζητείται απ' τον ανακριτή, είτε από μάρτυρες, από δημοσιογράφους και, κατ' επέκταση, απ' τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Οι μεταγενέστερες ταινίες του Αγγελόπουλου θα εικονογραφήσουν αυτή την ανάγκη αφήγησης της ίδιας ιστορίας ξανά και ξανά, αλλά και την αδυναμία του δημιουργού είτε να την αφηγηθεί δύο φορές με τον ίδιο τρόπο, είτε να την αφηγηθεί ακριβώς όπως έγινε. Για τον Αγγελόπουλο, η αναπαράσταση είναι μια –δικαστική ή καλλιτεχνική– αναγκαιότητα, που δεν μπορεί να περιοριστεί στην απλή αναβίωση μιας προηγούμενης εμπειρίας ή ιστορίας.

Οι Pargy και Lord έδειξαν σαφώς ότι, προκειμένου να επιτύχουν έναν τέτοιο στόχο, δηλαδή τη μετάδοση πασίγνωστων ιστοριών και τη διαρκή ανανέωσή τους, οι ομηρικοί και οι σερβοκροάτες «βάρδοι» κατέφευγαν σε αφηγηματικούς και μετρικούς τύπους ως αρχές σύνθεσης της προφορικής τους ποίησης. Το ερώτημα είναι αν οι ταινίες του Αγγελόπουλου αποκαλύπτουν την παρουσία κάποιου τύπου που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μνημονικό εργαλείο για το κοινό και ως συνθετικό εργαλείο για τον ίδιο. Βέβαια, η επίδραση του αρχαίου και του σύγχρονου δράματος στο ύφος του Αγγελόπουλου, σαφώς και δεν πρέπει να παραβλέπεται: οι περισσότερες ταινίες του μοιάζουν να δανείζονται από την αρχαία ελληνική τραγωδία την πρωτοκαθεδρία της χειρονομίας έναντι του διαλόγου, την έμφαση στους μονολόγους, τα μετωπικά καθραρίσματα και τις πλευρικές κινήσεις, τη χορογραφική σκηνοθεσία πλήθους ή ομάδων σαν μέλη τραγικού χορού (για παράδειγμα, οι ναύτες στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* ή οι γείτονες στην *Αναπαράσταση*). Οι κριτικοί χαρακτήρισαν μπρεχτικές τις ανεξάρτητες αφηγηματικές σεκάνς του Αγγελόπουλου, τις ρήξεις στη γραμμική εξέλιξη της πλοκής, τον τρόπο συγκερασμού πολιτικών, δραματικών και προσωπικών σκηνών.¹⁷

Όσο όμως δύσκολο θα μας ήταν να υποβαθμίζαμε το στιλ του Αγγελόπουλου στο επίπεδο της *théâtralité*,¹⁸ μειώνοντας έτσι την ιδιαιτερότητα του έργου του ως κινηματογραφικής σύνθεσης, άλλο τόσο δύσκολο θα ήταν να μετατοπίζαμε την Προφορική-Τυπολογική Θεωρία απ' τον ομηρικό στίχο στο φιλικό κείμενο χωρίς να λάβουμε υπόψη μας τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας του. Επιβάλλεται, λοιπόν, ν' αναζητήσουμε χαρακτηριστικά τεχνάσματα που επιτρέπουν στο κοινό του Αγγελόπουλου να θυμάται, να κατανοεί και να εκτιμά μια εικόνα, παρά τους χρονικούς περιορισμούς του μέσου¹⁹ και της αναπαράστασης, σε αντίθεση με τα γραπτά κείμενα, όπου οι συνθήκες αποθήκευσης και ανάκτησης πληροφοριών είναι πιο ευέλικτες. Μάλιστα, ακριβώς όπως ο Pargy και οι συν αυτό τόνισαν τη σημασία των μετρικών περιορισμών στη σύνθεση των προφορικών επών και το σχηματισμό παραδοσιακού τυπολογικού λεκτικού, έτσι κι εμείς θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι τεχνικοί περιορισμοί παίζουν παρεμφερή ρόλο στις ταινίες του Αγγελόπουλου και, συνεπώς, έχουν ισχυρή επίδραση στην τυπολογική του σύνθεση.

Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, η διάρκεια μιας ταινίας και το ντεκουπάζ της περιορίζονταν απ' το φιλμ που χωρούσε το σασί της μηχανής, καθώς κι απ' τη δυσκινησία τής μηχανής: τέτοιοι βασικοί περιορισμοί έχουν προ πολλού ξεπεραστεί από τους σκηνοθέτες, χάρη σε τεχνικές του μοντάζ και σε κινήσεις της κάμερας. Ο Αγγελόπουλος, πάντως, ανέκαθεν προτιμούσε την αξονική σκηνοθεσία απ' το κλασικό μοντάζ, και φημίζεται για τη χρήση των πλάνων-σεκάνς και των πανοραμικών των 360 μοιρών (που αντικαθιστούν τα πλάνα αντίδρασης, ακόμα και στους διαλόγους). Ένα από τα πιο εντυπωσιακά πλάνα-σεκάνς του, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, απεικονίζει τρεις εορτασμούς Πρωτοχρονιάς (το 1945, το 1948 και το 1950) στην ίδια τοποθεσία, χωρίς ούτε ένα cut. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Αγγελόπουλο, αυτό το *cinéma de la lenteur*,²⁰ στοχεύει στο να δώσει στο κοινό χρόνο να εστιάσει στις πληροφορίες που του δίνονται, να επιλέξει τι το ενδιαφέρει, και να επικεντρωθεί στη συνολική σημασία της σεκάνς. Ωστόσο, η εμμονή του Αγγελόπουλου στο πλάνα-σεκάνς, καθώς και η χρήση του πανοραμικού 360 μοιρών, μπορεί να εξηγηθεί όχι μόνο από αισθητική, αφηγηματική ή ιδεολογική άποψη, αλλά και ως τρόπος του σκηνοθέτη να εγγράψει το έργο σε μια φιλική παράδοση και ν' αναγνωρίσει την αρχαϊκή εποχή του μέσου, όπου η σύνθεση υπέκειτο σε περιορισμούς φόρμας και τεχνικής, όπως ακριβώς και η συντηρητική άποψη της ομηρικής σύνθεσης θα μπορούσε να εξηγηθεί από την εμμονή σε αρχέγονα ή αρχαϊκά στοιχεία, αποδιδόμενα σε μετρικούς περιορισμούς.

Επιπλέον, η παρουσία περιορισμών που προσιδιάζουν στην κινηματογραφική γλώσσα και μοιάζουν με τους μετρικούς περιορισμούς του επικού στίχου, μας ενθαρρύνει ν' αναζητήσουμε τύπους στο έργο του Αγγελόπουλου: δηλαδή, στοιχεία που να διαθέτουν κοινά μορφολογικά και σημασιολογικά χαρακτηριστικά στο ίδιο πλάνα, όπως οι ομηρικοί τύποι. Σε μερικές ταινίες του, π.χ. (*Τοπίο στην ομίχλη*, *Το βλέμμα του Οδυσσέα*), η σεκάνς «ταξίδι με το τρένο» εμφανίζεται ως επαναλαμβανόμενο αφηγηματικό τέχνασμα που δίνει στους χαρακτήρες τη δυνατότητα να μετακινηθούν από τόπο σε τόπο, αλλά κι από χρόνο σε χρόνο κι από ψυχική κατάσταση σε ψυχική κατάσταση. Συνήθως, αυτό το αφηγηματικό σχήμα παρουσιάζει τα ίδια μορφολογικά χαρακτηριστικά: τα πλάνα περιορίζονται στο εσωτερικό του τρένου, χωρίς καμία θέα προς τα έξω, ενώ κυριαρχούν τα εγκάρσια πλάνα και, στην ηχητική μάλιστα, συνδυασμός ρεαλιστικών ήχων και αντι-ρεαλιστικών διαλόγων. Τέτοια επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά μπορεί και να παίζουν τον ίδιο ρόλο με τις παρηγήσεις στα έπη ή ν' αποτελούν ένα απόθεμα στοιχείων σύνθεσης, έτοιμων για χρήση εκ μέρους του σκηνοθέτη και αναγνωρίσιμων απ' το κοινό.²¹

Ακόμα πιο εντυπωσιακό είναι το επαναλαμβανόμενο πλάνο των ανθρώπων με κίτρινες νιτσεράδες στο *Τοπίο στην ομίχλη* και το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*.²² Η σύνθεση αυτών των πλάνων χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των οριζοντίων γραμμών (τηλεφωνικά καλώδια, σιδηροδρομικές ράγες) και των οριζοντίων κινήσεων (αντικειμένων ή χαρακτήρων) που ανέκαθεν εθεωρούντο ενδείξεις λύτρωσης και ελπίδας, σε αντίθεση με τις διαγώνιες, που συνήθως δείχνουν μια παύση ή ένα εμπόδιο στο ταξίδι των ηρώων. Ο χώρος μέσα στο κάδρο είναι ξεκάθαρα χωρισμένος ανάμεσα σε μια περιοχή σε πρώτο πλάνο, η οποία προορίζεται για τους βασικούς ήρωες, κι ένα φόντο, που το καταλαμβάνουν άνθρωποι ντυμένοι με κίτρινες νιτσεράδες (τα ρούχα της δουλειάς τους) που βοηθούν στο να τους ξεχωρίζουμε από άλλα πρόσωπα που φορούν στολή (οι στρατιωτικοί) ή κοστουμί (οι ηθοποιοί του θεάτρου). Η κάμερα δεν τους ακολουθεί ποτέ· κάπου κάπου απομακρύνεται απ' αυτούς για να εστιάσει στους βασικούς χαρακτήρες. Η ταυτότητά τους δεν προσδιορίζεται, και συνήθως μένουν σιωπηλοί κι ανέκφραστοι· δεν εξυπηρετούν ανάγκες της δραματοουργίας, ούτε καν ως βοηθοί ή αντίπαλοι· δεν αλληλεπιδρούν με τους βασικούς χαρακτήρες, ούτε μπορούν να χαρακτηριστούν αντικείμενα του οράματος των βασικών χαρακτήρων.

Ωστόσο, παρότι δεν σχετίζονται άμεσα με τη βασική αφηγηματική δομή, τα πλάνα που περιέχουν τους ανθρώπους με τις κίτρινες νιτσεράδες και παρεμφερείς φιγούρες, είναι σημαντικά, γιατί σηματοδοτούν ένα μεγάλο βήμα στην αναζήτηση των βασικών χαρακτήρων: στο *Τοπίο στην ομίχλη*, εμφανίζονται ακριβώς πριν από την άφιξη των παιδιών στο φυλάκιο στα σύνορα με τη Γερμανία, όπου ελπίζουν να βρουν τον πατέρα τους, ενώ *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* τελειώνει με το πλάνο-τύπος των «κίτρινων νιτσεράδων» που, έτσι, προσλαμβάνει εμβληματική αξία, ακριβώς όπως τα τελικά πλάνα στις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες δεν είχαν μεν άμεση σχέση με τη δράση, αλλά έδιναν στο κοινό το ηθικό δίδαγμα της ιστορίας.²³

Για όλους αυτούς τους λόγους, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι άνθρωποι με τις κίτρινες νιτσεράδες δεν είναι παρά ένα απλό αντίστοιχο του χορού της αρχαίας τραγωδίας. Μάλλον λειτουργούν ως τυπολογικές εκφράσεις, δηλαδή ως υφολογικά τεχνάσματα που στοχεύουν στο να θέσουν σε επιφυλακή τους θεατές της ταινίας και να θεμελιώσουν μέσα τους μια αίσθηση οικειότητας, χωρίς να υπονομεύσουν την εξέλιξη της πλοκής. Το γεγονός ότι εμφανίζονται σε πλάνα που παρουσιάζουν πανομοιότυπα μορφολογικά χαρακτηριστικά, δίνει στο δημιουργό τη δυνατότητα να προσθέσει μια νέα σημασία ή μια ανεπαίσθητη αλλαγή στη σεκάνς, χωρίς ν' αποσπάσει την προσοχή των θεατών από τη βασική δράση. Ο θεατής, έτσι, εμπλέκεται σε μια ερμηνευτική διαδικασία που απαιτεί απ' αυτόν να θυμάται ενέργειες και πληροφορίες με προγραμματική ή προληπτική αξία, αλλά και να προσδιορίζει και ν' απομνημονεύει πληροφορίες συνθετικής υφής· μ' άλλα λόγια, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης. Το στυλ του Αγγελόπουλου δίνει έμφαση σ' αυτή την πτυχή «δραστηριότητας» του θεατή, οδηγώντας σε μια στοχαστική αποστασιοποίηση από εικόνες που έχει τη δυνατότητα να τις θυμάται και να τις επαν-ενεργοποιεί: καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, πλάνο-τύποι συγκροτούν –όπως στις ομηρικές συνθέσεις²⁴– ένα σύνολο πηγών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ώστε να τονίσουν μια σημαντική εξέλιξη η οποία ενισχύει ή ακόμα και υπερβαίνει τη διατυπωμένη πλοκή και θεματική γραμμή της ταινίας.

Δεν αποκλείεται, η κύρια αφηγηματική λειτουργία του πλάνου-τύπος «κίτρινες νιτσεράδες» να είναι η ενίσχυση της σκιαγράφησης των βασικών χαρακτήρων, καθώς παρέχει μια εξώτερη διατύπωση των ενδότερων σκέψεων και συναισθημάτων τους, και λειτουργεί ως προβολή της προσωρινής αγωνίας, απορίας ή ελπίδας τους. Οι νιτσεράδες τους κάνουν να ξεχωρίσουν από άλλες ομάδες επαναλαμβανόμενων χαρακτήρων (οδηγοί, στρατιώτες, αστυνομικοί, υπάλληλοι του τμήματος αλλοδαπών...) και, έτσι, να λειτουργήσουν σαν τα ομηρικά κοσμητικά επίθετα, εφόσον δεν έχουν κάποια ειδική σχέση με το αφηγηματικό συγ-κείμενο, και κύριος στόχος τους είναι να δώσουν μια μορφολογική συνοχή και ρυθμό στο φιλικό κείμενο μέσω της επανάληψης. Εδώ, επίσης, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε την ύπαρξη και κάποιων ομηρικών γενικών «επιθέτων» που συναρτώνται με τους βασικούς χαρακτήρες των ταινιών στο σύνολό τους (π.χ. μέσα μεταφοράς), ή με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα (οι κυψέλες, ένα κόκκινο φουλάρι ή μια μοτοσυκλέτα στο *Μελισσοκόμο*, το *Θίασο* ή το *Τοπίο στην ομίχλη*).²⁵ Ο Αγγελόπουλος φροντίζει επίσης να εφοδιάσει τα μέλη των «χορών» του μέσα από διακριτά σημεία (ομπρέλες, δίκυκλα, πλακάτ, σημαίες, βαλίτσες) που ξεχωρίζουν απ' τις στολές του στρατού και τα σκουρόχρωμα ρούχα των εργατών. Στις ταινίες θα μπορούσαμε να βρούμε ακόμα και στοιχεία που μοιάζουν κοντά στα ομηρικά «έπεα πτερόεντα»:^{26, 27} ορισμένα ονόματα ή καταστάσεις περιγράφουν τους χαρακτήρες πριν αυτοί μπουν πραγματικά στη δράση, γιατί αυτά τα ονόματα ή οι καταστάσεις έχουν άμεση σχέση στο μυαλό του θεατή με παραδείγματα που έχουν αντληθεί από αρχαία κείμενα, όπως, π.χ., η Ηλέκτρα, που τυχαίνει να είναι η κόρη του θιασάρχη στο *Θίασο*, ή η γυναίκα που πλένει τ' ασπρόρουχά της στην ακροποταμιά και δανείζει ανδρικά ρούχα στον κεντρικό ήρωα του *Βλέμματος του Οδυσσέα*.

Οι τύποι και τα πάγια «επίθετα» δεν αποκλείουν εσωτερικές παραλλαγές από τη μια χρήση στην άλλη: όπως ακριβώς στους ομηρικούς τύπους διακρίνουμε ελάχιστονες αλλαγές που έχουν σχέση με το γένος ενός ουσιαστικού ή την κλίση ενός ρήματος, ίσως είναι σημαντικό (όπως, π.χ., στην περίπτωση των πλάνων με τις κίτρινες νιτσεράδες), να

προσέξουμε αλλαγές που έχουν σχέση με τα μέσα μεταφοράς. Ντρεζίνες, ποδήλατα και τηλεφωνικά καλώδια χρησιμοποιούνται για να διαβαθμίσουν τις σχέσεις ανάμεσα στους βασικούς χαρακτήρες και σ' αυτούς που φορούν τις κίτρινες νιτσεράδες: ένα ποδήλατο είναι ένα «επίθετο» που χαρακτηρίζει το αδιάφορο πλήθος γύρω από τους κεντρικούς ήρωες, όπως η ντρεζίνα είναι πιο κοντά στο τρένο, που χαρακτηρίζει τους βασικούς χαρακτήρες· όσο για τα τηλεφωνικά καλώδια, μοιάζουν να έχουν ισχυρότερη μετακειμενική αξία και να εγκαθιδρύουν μίαν άμεση επικοινωνία μεταξύ των φανταστικών χαρακτήρων, από τη μια, και του σκηνοθέτη και του κοινού του, από την άλλη.

Η παρατακτική και, όπως είπαμε πιο πάνω, σχεδόν μπρεχτική πτυχή του αγγελολοπικού στίλ, ακριβώς επειδή χαρακτηρίζει και την ομηρική σύνθεση, συνιστά άλλη μια σχέση με την προφορική επική παράδοση (κάτι που ισχύει και στη δραματουργία του Brecht): το ίδιο ισχύει και ως προς την «εθιστική» στιλιστική τεχνική²⁸ που συνίσταται στην προσθήκη κατηγορηματικών και κατά κάποιον τρόπο περιττών εκφράσεων σε ήδη ολοκληρωμένες ιδέες ή σκηνές. Πολλά παραδείγματα «καλλιεπών» κινήσεων της κάμερας ή σχεδόν κλασικής συνθέσεως κάδρων αποκαλύπτουν μια διαρκή αισθητική μέριμνα στο στίλ του Αγγελόπουλου· ακόμα πιο αξιοσημείωτες απ' αυτή την άποψη είναι οι μεγάλης διάρκειας σεκάνς που αφιερώνονται στη μεταφορά του αγάλματος του Λένιν από μια φορηγίδα, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, και η ανάσυρση ενός κολοσσιαίου μαρμάρινου χεριού από τη θάλασσα, στο *Τοπίο στην ομίχλη*.

Παρ' όλα αυτά, η συνθετική μέθοδος του Αγγελόπουλου δεν μπορεί να συρρικνωθεί σε μια αυστηρά αισθητική διάσταση (το ίδιο, βέβαια, μπορούμε να πούμε και για την ομηρική σύνθεση και την επική ποίηση γενικότερα): στην περίπτωση των «κίτρινων νιτσεράδων», για παράδειγμα, τα πλάνα-τύποι μοιάζουν να παραπέμπουν σε νοερές εικόνες, φανταστικές σκηνές. Αναφέρονται στο αόρατο και το απόν, όπως ακριβώς η ομηρική εικόνα ή η φιλική εικόνα (είναι σημαντικό το ότι, συνήθως, οι χαρακτήρες με τις κίτρινες νιτσεράδες εμφανίζονται πάνω σ' ένα «ντόλι» ή δίπλα σ' ένα απ' αυτά τα καρέλα που χρησιμοποιούνται στα γυρίσματα). Ο Αγγελόπουλος δίνει έτσι έμφαση στην αμφισημία της αναπαράστασης και την αθέατη φύση της πραγματικότητας (πότε βουτηγμένης στην ομίχλη, πότε κρυμμένης πίσω από μια εικόνα φλου, πότε κρυμμένης πίσω από μια προβαλλόμενη ταινία). Τα στιλιστικά και τα συνθετικά εργαλεία αποτελούν μέρος μιας διαδικασίας αποκάλυψης (παρόμοιας με την επεξεργασία της φωτογραφίας) που δεν πρέπει να εκληφθεί ως θεοφάνεια: η ανακάλυψη της γενέτειρας του Απόλλωνα ή η αποκατάσταση αγαλμάτων, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, οδηγούν μόνο σε σωρούς σπασμένης πέτρας, άψυχα απομεινάρια ενός αντεστραμμένου «dei ex machina»²⁹ και των ιδεολογιών που τα παρήγαγαν. Αντίθετα, η αυθεντική ματιά αποκτάται μόνο μέσα από ένα επώδυνο και προσωπικό εσωτερικό ταξίδι, πέρα από τεχνητές εικόνες: την κερδίζουμε μόνο αφού συνειδητοποιήσουμε πόσο ανέφικτο είναι το ν' αναπαρασταθεί αυτό που έχει πραγματικά σημασία, αγαπημένα πρόσωπα ή ορόσημα ζωής (ο θάνατος μιας οικογένειας στο Σαράγεβο, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ή ο βιασμός της Βούλας στο *Τοπίο στην ομίχλη*), χωρίς να καταφύγουμε σε θολές, λευκές ή μαύρες εικόνες όπως η πόρτα του σπιτιού του εγκλήματος στην *Αναπαράσταση* ή η καρότσα του φορηγού στο *Τοπίο στην ομίχλη*.

Το ζήτημα της αναπαράστασης βρίσκεται στο κέντρο του έργου του Αγγελόπουλου, ως μέρος μιας ατομικής αναζήτησης, αλλά και ως ουσιαστικό στοιχείο για την ιστορία της ταινίας και το μέλλον της προφορικής παράδοσης γενικότερα. Οι ταινίες του Αγγελόπουλου προδίδουν την απαισιοδοξία του δημιουργού: στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ένας ταξιτζής, που ορίζει την Ελλάδα ως «μια χώρα που ψυχορραγεί, στο τέλος του τρισχιλιετούς της κύκλου»,³⁰ θρηνεί την αναπώτερπη εξαφάνιση της ελληνικής παράδοσης. Στην ίδια σεκάνς, ο ταξιτζής πηγαίνει μια ηλικιωμένη γυναίκα στο κέντρο μιας άδειας πόλης, κι εκεί, η επιβάτισσά του του ζητά να την κατεβάσει σ' ένα έρημο σταυροδρόμι: αυτός ο χαρακτήρας λειτουργεί ως παραδοσιακή υπόμνηση του επικείμενου θανάτου και αναγγέλλει την αμφιλεγόμενη μορφή της Βουλγάρας που, στη συνέχεια της ταινίας, θα σταθεί στην πλώρη του πλοίου, οδηγώντας έναν σύγχρονο Οδυσσέα στο Σαράγεβο, την Πόλη του Θανάτου. Αυτή η εύθραυστη, ηλικιωμένη και μοναχική γυναίκα θα μπορούσε επίσης να παρομοιαστεί μ' έναν παρεμφερή χαρακτήρα που εμφανίζεται πολλές φορές στις ταινίες του Kieslowski, ίσως ως αλληγορία της παρακμής των κεντροευρωπαϊκών εθνών.

Η παράδοση, που μοιάζει να διατρέχει θανάσιμο κίνδυνο στον σύγχρονο κόσμο, περιγράφεται απ' τον Αγγελόπουλο σαν να πηγάζει απ' τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και να περιλαμβάνει κάθε μορφής καλλιτεχνικό προϊόν: γραπτά και μη γραπτά κείμενα, προφορικά έπη και ταινίες. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο Αγγελόπουλος, αφού έδειξε στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988) τη διάλυση του θιάσου που είχε εμφανιστεί στις ταινίες του απ' το *Θίασο* (1974-'75) και μετά, ανακαλεί το ένδοξο παρελθόν του κινηματογράφου που, σύμφωνα με τον κεντρικό ήρωά του, γεννήθηκε με τους Αδελφούς Μανάκη και τον Ρεν-τεν-τεν, και πέθανε με τον Chaplin. Σ' αυτή την ταινία, ωστόσο, ακόμα δίνονται μουσικές και θεατρικές παραστάσεις για τους ελάχιστους θεατές στα χιονισμένα πάρκα του Σαράγεβο· ακόμα, υπάρχει ένα πλήθος που στέκεται έξω, στο δρόμο, κάτω απ' τη βροχή, για ν' ακούσει τη μουσική επένδυση της ταινίας ενός έλληνα σκηνοθέτη (ακούγονται μερικές μουσικές φράσεις απ' το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*). Ο πόλεμος και η μισαλλοδοξία,³¹ δε φαίνεται να εμποδίζουν την επιβίωση των έργων τέχνης μας (από τον Shakespeare ως... τον ίδιο τον Αγγελόπουλο). Αυτή η ελπίδα, όμως, τρεμοπαίζει όπως και οι εικόνες στις μπομπίνες που, τελικά, εμφανίζονται και

προβάλλονται απ' τον κεντρικό χαρακτήρα, στο τέλος της αναζήτησής του που σηματοδοτείται απ' το θάνατο του συντηρητή της Ταινιοθήκης.

Η αμφισημία του Αγγελόπουλου αποκαλύπτεται πρώτα απ' την αμφισημία των ηρώων του, κάτι που το βρίσκουμε και στα ομηρικά κείμενα: τόσο ο Οδυσσεύς όσο και η Πηνελόπη περιγράφονται ως *πολύτροποι*,^{32, 33} ενώ, στην ταινία, η ίδια ηθοποιός υποδύεται και τους τέσσερις γυναικείους χαρακτήρες που είναι εμπνευσμένοι απ' την *Οδύσσεια*. Η καθεμία τους παρουσιάζει δύο πρόσωπα: ένα θετικό, ένα αρνητικό. Όσο για τον «Οδυσσεύς», η αναζήτησή του ίσως τον οδηγήσει και στην ανακάλυψη της πλάνης, καθώς συνειδητοποιεί τελικά ότι μπορεί να βρήκε τις πολυπρόθετες μοιρολόγιες και το «πρώτο βλέμμα», αλλά με κόστος ανθρώπινη ζωή και έρωτα.

Η αμφισημία του Αγγελόπουλου θα μπορούσε να εκληφθεί και ως συνειδητοποίηση του ποιητή ως προς τη θνητότητα κάθε μορφής αναπαράστασης, καθώς και προς την ανάγκη να εγγράψει το έργο του σε μια παράδοση, συμβάλλοντας, έτσι, στην επιβίωσή της. Το *βλέμμα του Οδυσσεύς* προτείνει δύο τρόπους διασφάλισης του μέλλοντος της παράδοσης μέσα απ' την κινηματογραφική αναπαράσταση: ο ένας είναι στα χέρια της επιστημονικής κοινότητας που είναι αρμόδια για τη συντήρηση και την ερμηνεία της ταινίας, ακόμα και σε χώρες σε εμπόλεμη κατάσταση όπου τα κινηματογραφικά αρχεία θα πρέπει να φυλάγονται και να προστατεύονται· ο άλλος, στα χέρια του ποιητή που συνεχίζει και ανανεώνει τα έργα των προγόνων του, κάνοντας ταινίες σε μια γλώσσα κι ένα πολιτιστικό περιβάλλον που μπορεί να εξαφανιστεί μακροπρόθεσμα. Μπορεί κάποιος ν' αντιτάξει ότι ορισμένοι θεατές ίσως νιώσουν αποπροσανατολισμένοι από τις ιδιωματικές και πολιτιστικές ιδιαιτερότητες τέτοιων ταινιών, όπως συνέβη, π.χ., στο μη ελληνικό κοινό που ήρθε αντιμέτωπο με σκοτεινές λεπτομέρειες της ελληνικής Ιστορίας στις *Μέρες του '36* και τους *Κυνηγούς* του Αγγελόπουλου. Όμως κι αυτό ακόμα αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό του Αγγελόπουλου και του ομηρικού «βάρδου»: ο ρόλος του ως ποιητή είναι να συγκεντρώσει μια κοινότητα και να ενισχύσει τους δεσμούς μεταξύ των μελών αυτής της κοινότητας μέσα απ' την κοινή εμπειρία μιας παράστασης που τους θυμίζει μια κοινή Ιστορία, μια κοινή μοίρα κι έναν κοινό πολιτισμό, με κίνδυνο να παρεξηγηθεί από τους βαρβάρους.

Όταν ο Αγγελόπουλος περιγράφει όλο και με μεγαλύτερη ακρίβεια την αποστολή του ως σκηνοθέτη και εγγράφει μορφολογικά το έργο του στην παράδοση των αρχαϊκών ραψωδών, ίσως θέλει ν' αφήσει να εννοηθεί ότι η εξέλιξη της τέχνης του είναι μάλλον παρεμφερής με τα τέσσερα στάδια της προφορικής επικής παράδοσης που περιγράφει ο Geoffrey Kirk.³⁴ Εν αρχή είναι ο ποιητής που επεξεργάζεται το πρώτο κείμενο, όπως ακριβώς οι Αδελφοί Μανάκη κινηματογράφησαν το πρώτο βλέμμα: ακολουθεί ένα δημιουργικό στάδιο κατά το οποίο οι μεν βάρδοι μπορούν να συνθέσουν τα ποιήματά τους βασισμένοι στα παραδοσιακά κείμενα, οι δε σκηνοθέτες, όπως ο Αγγελόπουλος, να δημιουργήσουν τις ταινίες τους βασισμένοι στα θεματικά και τα μορφολογικά μοτίβα της προφορικής ποίησης. Το τρίτο στάδιο αρχίζει όταν οι βάρδοι αντικαθίστανται από τους ραψωδούς, που δεν μπορούν ν' ανανεώσουν την παράδοση, παρά μόνο ν' αναπαραγάγουν πάγια θεματικά και μορφολογικά μοτίβα, όπως συμβαίνει με τον κυρίαρχο εμπορικό κινηματογράφο των μεγάλων στούντιο. Τώρα δεν απέχουμε πολύ απ' το στάδιο του εκφυλισμού, κατά το οποίο οι εκτελεστές επαναλαμβάνουν κείμενα που δεν τα συνέθεσαν οι ίδιοι: να πιστέψουμε, λοιπόν, ότι, μια μέρα, οι κινηματογραφικές αίθουσες θα προβάλλουν ξανά και ξανά τις ίδιες παλιές ταινίες;

Το επόμενο σχέδιο του Αγγελόπουλου εγείρει το ζήτημα της γλώσσας: επιμένει να δίνει έμφαση στην αργή εξαφάνιση της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού πολιτισμού που ξεπουλήθηκαν στον αγγλοσαξονικό κόσμο, αλλά δίνει και μια τελευταία ελπίδα όταν φέρνει σε αντιπαράθεση τη δύναμη αναγέννησης της προφορικής γλώσσας με την απολιθωμένη πρακτική της γραπτής. Μ' άλλα λόγια, ο Αγγελόπουλος μοιάζει όλο και περισσότερο αποφασισμένος να στηρίξει την επιβίωση μιας προφορικής ποιητικής παράδοσης που περιλαμβάνει τον κινηματογράφο τόσο ως *medium* όσο και ως *forum*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- CARAVELI, ANNA. 1982. «The Song beyond the Song: Aesthetics and Social Interaction in Greek Folksong», «Journal of American Folklore» 95. 129-158
- CIMENT, MICHEL. 1995. «Entretien avec Theo Angelopoulos». «Positif» 415. 21-27
- CIMENT, MICHEL and TIERCHANT, HELENE. 1989. *Théo Angelopoulos*. Paris.
- CROWNE, DAVID K. 1960. «The Hero on the Beach: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry», «Neuphilologische Mitteilungen» 61. 362-72.
- ESTIVE, MICHEL. 1984. *Le Pouvoir en question*. Paris.
- ESTIVE, MICHEL. 1995. «Le voyage des comédiens», «Études Cinématographiques» 142-145.
- FELSON-RUBIN, NANCY. 1994. *Regarding Penelope. From Character to Poetics*. Princeton.
- FOLEY, JOHN MILES. 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington.
- KADARÉ, ISMAÏL. 1990. *Le dossier H*. (French transl. by Jusuf Vrioni). Paris.
- KATZ, MARYLIN ARTHUR. 1991. *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton.

- KIRK, GEOFFREY S. 1962. *The Songs of Homer*. Cambridge.
- LORD, ALBERT BATES. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge Mass.
- LORD, ALBERT BATES. 1976. in: Stolz, Benjamin A. and Shannon, Richard S. *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor. 1-15.
- LORD, ALBERT BATES. 1992. *Epic Singers and oral Tradition*. Ithaca.
- LORD, ALBERT BATES. 1995. (ed. Mary-Louise Lord) *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca, N.Y.
- MURNAGHAN, SHEILA. 1987. *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton.
- NAGY, GREGORY. 1990. *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca, N.Y.
- PARRY, MILMAN. 1923. *A Comparative Study of Diction as One of the Elements of Style in Early Greek Epic Poetry*. Berkeley.
- PARRY, MILMAN. 1971. (A. Parry ed.) *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford.
- PERADOTTO, JOHN. 1990. *The Man in the Middle Voice*. Princeton.
- PUCCI, PIETRO. 1987. *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca, N.Y.
- REECE, STEVE. 1993. *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor.
- ROLLET, SYLVIE. 1995. «Le Regard d'Ulysse», «Études Cinématographiques» 142-145.
- ROLLET, SYLVIE. 1995. «Théo Angelopoulos et la tragédie grecque», «Théâtres au cinéma» 6.
- ROLLET, SYLVIE. 1995. «Le Regard d'Ulysse. Un plaidoyer pour l'humanité du cinéma.» «Positif» 415. 18-19.
- SCHEIN, SETH. 1996 (ed.) *Reading the «Odyssey. Selected Interpretive Essays»*. Princeton.
- STANFORD, WILLIAM B. 1956. *The Ulysses Theme*. Oxford.