

Η μνήμη ως παλίμψηστο

του Carlos F. Heredero

[...] «Ονειρευόμουν να φτάσω εδώ στο τέλος του ταξιδιού. Αλλά... το τέλος δεν είναι παρά η αρχή» λέει ο Α., κλείνοντας στη Φλώρινα την παρένθεση της εξορίας του κι ενώ είναι έτοιμος ν' αρχίσει ν' αναζητεί μεθοδικά και επίμονα τρεις χαμένες μπομπίνες φιλμ. Πρόκειται για ένα νέο ταξίδι πέρα από τα σύνορα, με τη διαφορά ότι, τώρα, αναζητείται μια διαφορετική πατρότητα: το πρώτο βλέμμα που γέννησε μια κινούμενη εικόνα· μ' άλλα λόγια, η θεμελιωτική πράξη, στην οποία ένας σύγχρονος κινηματογραφικός δημιουργός (για μία ακόμα φορά, ένας εξόριστος που επιστρέφει) προσπαθεί ν' ανακτήσει τη χαμένη του ικανότητα να βλέπει τον κόσμο μέσα από την κινηματογραφική μηχανή. [...]

Μπορεί [στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*] ο Αγγελόπουλος να μιλούσε για την «επόμενη ουτοπία», όμως στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο σκηνοθέτης-κεντρικός χαρακτήρας έχει χάσει πια όχι μόνο τη μητρική του γλώσσα (μόνο στα αγγλικά μπορεί να εκφραστεί), αλλά και τ' όνομά του (που έχει περιοριστεί στο αρχικό του), η τελευταία ταινία του έχει προκαλέσει διχασμένες γνώμες (στη Φλώρινα προβάλλεται *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) κι έχει κατακτήσει όχι μόνο αόρατη (μόνο την ακούμε) αλλά και πλαστογραφημένη, σε σχέση με τη μητρική του γλώσσα, αφού οι διάλογοι ακούγονται στα αγγλικά. Χωρίς να μπορεί ν' αποτυπώσει με τη μηχανή του αυτό που φωτογράφιζε (η Polaroid του του δίνει «εικόνες αρνητικές του κόσμου»), το θεμελιακό βλέμμα παραμένει εξαφανισμένο: ο κινηματογράφος έχει χάσει την ικανότητά του να δημιουργεί και να μεταδίδει εικόνες.

Την επιθυμία της επικοινωνίας έχει διαδεχθεί εδώ «η σιωπή τού κινηματογράφου», του κατ' εξοχήν συλλογικού ονείρου (προκειμένου περί επικοινωνίας) που είδε το φως αυτόν τον αιώνα· μόνο που και τα δύο ταξίδια ακολουθούν την ίδια διαδρομή: στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, το ταξίδι ξεκινά από τη σιωπή τής πολιτικής και, ουσιαστικά, αυτή την ίδια σιωπή συναντά και στο τέλος της διαδρομής, αν και, προ αυτού του τέλους, ο Αγγελόπουλος προσφέρει μια ουτοπική εικόνα, μια ελπιδοφόρα απάντηση. *Το βλέμμα του Οδυσσέα* –ιδωμένο σαν μια προέκταση του ίδιου του λόγου– ξεκινά σαφώς από μian απαισιόδοξη και αγωνιώδη πραγματικότητα (ο ακρωτηριασμός του κινηματογράφου από την οπτική του διάσταση, η ίδια του η σιωπή ως γλώσσα), αλλά φτάνει –ξανά– σε μια έκβαση φορτισμένη με μια δύναμη ουτοπική και μεταφορική αισιοδοξία: τις αρχέγονες εικόνες που, εντέλει, αποκαλύπτονται σαν ευκαιρία για αναγέννηση.

[...]

ΠΕΡΙ ΟΝΕΙΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΟΤΥΧΙΩΝ

Η εικόνα που συλλαμβάνεται «εκ πρώτης όψεως», συγγέεται στα μάτια του Α. με την εικόνα της θάλασσας. Από το παρόν της αφήγησης, όπου ξαναγεννιέται μια τεκμηριωμένη μαρτυρία των αρχών του αιώνα, πηγαίνει πίσω στο χειμώνα του 1954 (όταν ο Μίλτος Μανάκης κινηματογραφεί το ιστοφόρο) και, πάντα μέσα στο ίδιο πλάνο, προχωρά μέχρι μια τυχαία ημερομηνία του 1994, στιγμή κατά την οποία αρχίζει το ταξίδι του Α. Πάνω σ' αυτή τη βάση, η οποία εκφράζει αυτό που ο Barthélemy Amengual ονόμασε «η μη αναστρέψιμη συνέχεια του χρόνου», γεννιέται η νοητική διαδικασία που –καθώς εξελίσσεται η ταινία– θα δημιουργήσει «την παρεμβολή του ανθρώπινου χρόνου στο χρόνο τού κόσμου, η συνάντηση των οποίων διαμορφώνει την Ιστορία». ¹

Ο Α., αναζητώντας τον εαυτό του στο βλέμμα του άλλου, αρχίζει να ξαναζεί νοερά τη δική του ιστορία. Μπροστά σ' αυτές τις υφάντρες της Αβδέλας, που «δεν ήταν ούτε Ελληνίδες ούτε Βουλγάρες, αλλά, πάνω απ' όλα, Βαλκάνιες», ² μπροστά σ' αυτό το εισέτι αθώο βλέμμα των προγόνων του, ο σύγχρονος σκηνοθέτης ανασυνθέτει το οδοιπορικό που τον οδήγησε ως εδώ μέσα από μια χερσόνησο που χωρίστηκε σε πολλά απροσπέλαστα σύνορα· στην πραγματικότητα, τα ίδια αυτά σύνορα (ίσως και κάποια ακόμα) για τα οποία πολέμησαν στις αρχές του αιώνα και μπροστά στην κινηματογραφική μηχανή των Αδελφών Μανάκη, οι Μακεδόνες ενάντια στον οθωμανικό ζυγό.

Θα μπορούσαμε να πούμε και πώς, μπροστά σ' αυτές τις υφάντρες, ο Α. θαρρείς και ξύπνησε σ' έναν άλλο κόσμο· σ' ένα μέρος όπου ο χρόνος μοιάζει να 'χει σταματήσει, λες και πολλοί από τους κατοίκους του είχαν επίσης πέσει σε βαθύ ύπνο. Από τη μια, οι ακίνητοι θεατές, σχεδόν αποσβολωμένοι, ν' ακούνε κάτω απ' τη βροχή τους διαλόγους απ' το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*, αντιμετώπι με μια συνολική αντίδραση που θαρρείς και ξεπήδησε από αλλοτινές εποχές· κι από την άλλη, οι αποκλεισμένοι στα χιόνια Αλβανοί να κοιτούν απαθείς τα ελληνικά σύνορα, περιμένοντας την ευκαιρία να τα διασχίσουν.

Καθώς το αυτοκίνητο του σκηνοθέτη εισέρχεται στο αλβανικό έδαφος, οι μετανάστες αρχίζουν σιγά σιγά να κινούνται. Παρακολουθούμε, λοιπόν, το τίμημα της ανάκτησης της κίνησης (έτσι η φιλική εικόνα ανακτά στο μυαλό του Α. τη δημιουργική της φύση), στην αφετηρία ενός μεγάλου ταξιδιού προς τα ερείπια της Ιστορίας. Πρόκειται για ένα δρόμο που ο κεντρικός ήρωας πορεύεται μαζί με μια ηλικιωμένη την οποία ενσαρκώνει –όχι τυχαία– η Ντόρα Βολανάκη: η ίδια ηθοποιός που υποδύθηκε το ρόλο της γυναίκας του Σπύρου στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* και, στο τέλος της ταινίας, φεύγει μαζί με τον άντρα της μέσα στη θάλασσα, κατευθυνόμενη σε μια αβέβαιη εξορία. Έναν απόηχο εκείνης της εξορίας βρίσκουμε εδώ, με την επιστροφή της γυναίκας στη γενέθλια γη της: μια αλβανική πόλη που, τώρα, μοιάζει έρημη και σχεδόν στοιχειωμένη, καταστροφική έκφραση μιας άλλης τραγικής ιστορικής αποτυχίας. Από δω και πέρα, το φανταστικό οδοιπορικό του Α, αντιμετώπι με την αθωότητα της αρχέγονης ματιάς, τον οδηγεί σ' ένα τοπίο καταστροφής, φτώχειας, ήττας και απώλειας, γεμάτο αναφορές, τοποθετημένες αδιακρίτως στο παρόν της αναπόλησης ή σε στιγμές που λειτουργούν σαν παρελθόν της. Οι μετανάστες των συνόρων, η εξαθλιωμένη ζωή στις πόλεις, η σύλληψη του Γιαννάκη Μανάκη, η διαστροφή της επαναστατικής ιδέας, ο τεμαχισμός των λατρευτικών συμβόλων που κάποτε προκαλούσαν ανατρεπτικά αισθήματα σ' αυτούς μπροστά στους οποίους, τώρα, οι χωριάτες γονατίζουν και προσεύχονται (το άγαλμα του Λένιν, τεμαχισμένο από γερμανούς συλλέκτες), οι κατεστραμμένες πόλεις και, ανάμεσα σ' όλα αυτά, η παθητική νοσταλγία για «τα όνειρα που δεν κατάφεραν ν' αλλάξουν τον κόσμο».

[...]

Η ΜΝΗΜΗ ΩΣ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ

Η μνήμη, ωστόσο, δεν ταξιδεύει ποτέ σε ευθεία γραμμή. Η διαδρομή της είναι πάντα φυγόκεντρη, με πολλαπλές χρονικότητες· είναι, σε τελική ανάλυση, σαν τις αφηγηματικές δομές τού Αγγελόπουλου. Η επιλεκτική κρησάρα της μνήμης ως προς τη βιωμένη εμπειρία διατηρεί αποκλεισμένα τα απομονωμένα κομμάτια και τις σκόρπιες αναφορές, τα οποία οργανώνονται κατά τρόπο τυχαίο για να συναντήσουν τους απόηχους του χρόνου, αγνοώντας χρονολογήσεις ή τα ίχνη του χώρου διαμέσου μιας φανταστικής τοπογραφίας. «Γράφοντας το χρόνο (λέει ο Amengual), η μνήμη συμπεριφέρεται σαν ένα χειρόγραφο που διαφυλάσσει τα διακεκομμένα ίχνη μιας προγενέστερης γραφής· μ' άλλα λόγια, σαν ένα παλίμψηστο της Ιστορίας.

Πώς, λοιπόν, μπορούμε ν' αναπαραστήσουμε την Ιστορία όταν αυτή ξεδιπλώνεται (όπως στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*) ως προϊόν τής μνήμης; «Πώς ν' αναπαραστήσεις αυτό που εξ ορισμού δεν βρίσκεται πια εκεί;» ρωτά ο Joël Magny.³ Η αφηγηματική ασυνέχεια και η ρήξη του πραγματικού χρόνου κυριαρχούν, κατά συνέπεια, πάνω στην παλιά γραμμική αντίληψη, χαρακτηριστική τής ιδεαλιστικής ιστοριογραφίας. Έτσι ο Αγγελόπουλος βρίσκεται προ της δημιουργίας ενός διαλεκτικού χρόνου, ο οποίος τον υποχρεώνει όχι μόνο να μην εγκλωβιστεί στα κανονιστικά πλαίσια του διαχρονικού συστήματος, αλλά και να επεξεργαστεί, με αναλυτικό τρόπο, τις μορφές και τις μεταμορφώσεις τού πραγματικού χρόνου.

«Επαναπροσδιορισμένη με όρους αναπαράστασης και χώρου, η χρονολόγηση χάνει την κυριαρχία της» απαντά (στην ίδια την ερώτησή του) ο Magny, αφού «από μία μόνο οπτική γωνία δεν μπορείς να δεις την ολότητα του χώρου».³ Από εδώ γεννιέται και η επεξεργασμένη χωροχρονική σύνθεση που συνδυάζει στο εσωτερικό της τα πλάνα-σεκάνς, χαρακτηριστικά της γραφής του Αγγελόπουλου. Μέσα στην ενότητα της «διάρκειάς» της (η οποία δημιουργεί έναν νέο χρόνο, αυτόν της ταινίας), η κινηματογραφική μηχανή διατρέχει σαφείς χρονικές στιγμές και κινείται μέσα από διαφορετικούς χώρους χωρίς την παραμικρή ρήξη· η μετατόπιση του κάδρου ενώνει –μέσα στον ίδιο οπτικό χώρο– το παρελθόν (ο Μίλτος Μανάκης κινηματογραφεί το

ιστιοφόρο), το παρόν (η ιστορία με τις τρεις χαμένες μπομπίνες, έτσι όπως την αφηγείται ο παλιός βοηθός του πρωτοπόρου στο σκηνοθέτη Α.) και τη φανταστική ένωση των δύο: τον Α. μπροστά στο γαλάζιο καράβι που χάνεται στη θάλασσα.

Η αναπαράσταση του παρελθόντος χρόνου δε μένει κλεισμένη στην αυστηρά συμβατική δομή του φλασμπάκ, ανοίγοντας δηλαδή μια παρένθεση που να πηγαίνει την αφήγηση προς τα πίσω, και κλείνοντάς την αμέσως μετά, για να επιστρέψει στο παρόν της ιστορίας: στα πλάνα-σεκάνς του Αγγελόπουλου, όπως αναφέρει ο Amengual, «δεν είναι η αφήγηση αυτή που αλλάζει το χρόνο, αλλά ο χώρος και η δράση είναι εκείνα που αλλάζουν την εποχή»,¹ γι' αυτό και τα μόνα που επιβιώνουν, είναι η βεβαιότητα του παρόντος (στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, η ανακάλυψη των αρχέγονων φωτογραμμάτων) και η αβεβαιότητα της αναπόλησης.

Ακριβώς όπως αυτό το κείμενο –φόρος τιμής στην ταινία– επιστρέφει ξανά και ξανά στις εικόνες της ταινίας *Οι υφάντρες*, έτσι και κάθε επιστροφή της ταινίας στο παρελθόν εμφανίζεται σαν ψευδο-φλασμπάκ που, κατά κάποιον τρόπο, οδηγεί ξανά την ιστορία σε νέες απαρχές. Στην αρχή, αυτό το εγχείρημα δεν απαιτεί ούτε αναπαραγωγή του χώρου ή του χρόνου, ενώ η εικόνα που πυροδοτεί την αναπόληση, διατηρείται στη διάσταση του πραγματικού παρόντος. Μόνο η μουσική (το «θέμα της εξορίας» που ακούγεται από τα ηχεία, σύνθεση της Ελένης Καραϊνδρου για το *Μετέωρο βήμα του πελαργού*) και μια φωταγία (το φως που τυλίγει το σπίτι προς το οποίο κατευθύνεται ο Α.) προσελκύουν τον κεντρικό ήρωα καθώς διασχίζει τη Φλώρινα, θυμίζοντάς του τις τελευταίες του μέρες σ' αυτή την πόλη, λίγο πριν φύγει για την εξορία.

Από την άλλη, αυτή η ίδια μουσική θα γεννήσει σε φόρμα πολλαπλών και εκτεταμένων παραλλαγών όλη την παρτιτούρα της ταινίας. Αυτή η πρώτη ολίσθηση προς το παρελθόν (η μουσική-μητέρα, η φωταγία από το παρελθόν, η αρχική ανάμνηση) αποτελεί και την αφετηρία του εσωτερικού ταξιδιού, μια ένδειξη για τις μεταγενέστερες μεταστροφές της μνήμης σε άλλες χρονικές στιγμές και άλλους χώρους της Ιστορίας. Ακολουθεί η συνάντηση, μέσα στο ίδιο πλάνο, του Α. με μια γυναίκα με την οποία αρχίζει να μιλά καθώς προχωρά στο δρόμο, πιστεύοντας πως αναγνωρίζει στο πρόσωπό της τη γυναίκα που εγκατέλειψε φεύγοντας: η διαδικασία προϋποθέτει τώρα μια διακριτική ρήξη με τα όρια του ρεαλισμού, αν και, εδώ, ο χώρος και ο χρόνος διατηρούν ακόμα την ενότητά τους.

[...]

1. «Une poétique de l'Histoire», στο «Études Cinématographiques», 142-145, 1995.

2. Sylvie Rollet, ό.π.

3. «Politique de la représentation», ό.π.