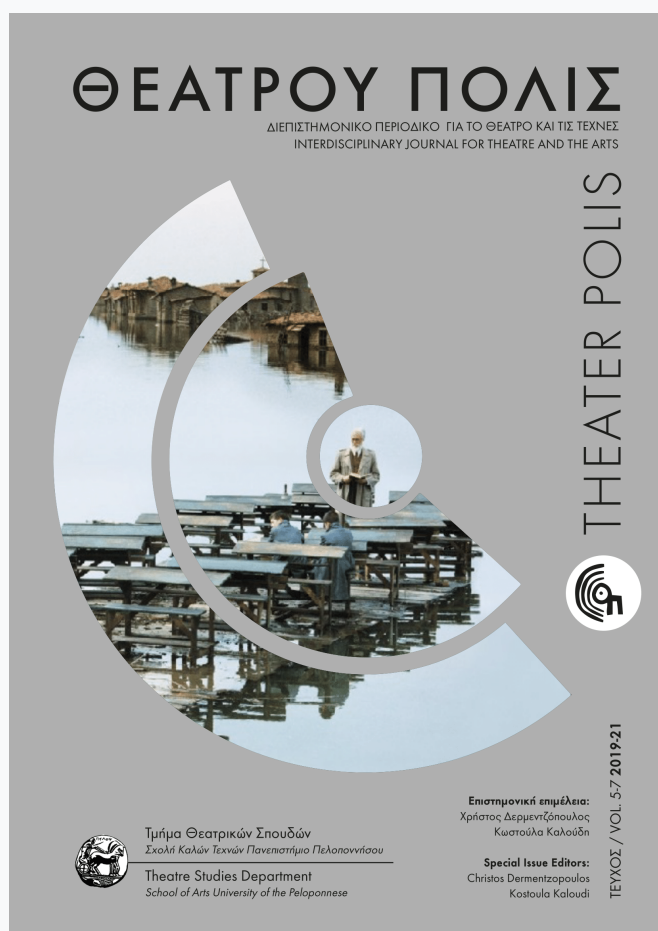


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Η απουσία της πραγματικότητας (Cavell) και η παρουσία του φαντάσματος (Derrida) στο Βλέμμα του Οδυσσέα του Αγγελόπουλου: το τέλος του τέλους της ιστορίας;

Νίκος Σαραφιανός

doi: [10.12681/30784](https://doi.org/10.12681/30784)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σαραφιανός Ν. (2022). Η απουσία της πραγματικότητας (Cavell) και η παρουσία του φαντάσματος (Derrida) στο Βλέμμα του Οδυσσέα του Αγγελόπουλου: το τέλος του τέλους της ιστορίας;. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 180-190. <https://doi.org/10.12681/30784>

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΑΡΑΦΙΑΝΟΣ

Η απουσία της πραγματικότητας (Cavell) και η παρουσία του φαντάσματος (Derrida) στο Βλέμμα του Οδυσσέα του Αγγελόπουλου: το τέλος του τέλους της ιστορίας;

Περίληψη

Το παρόν άρθρο θα προσπαθήσει να παρουσιάσει τη σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα και την ιστορική του διάσταση. Θα προσπαθήσει να αποδείξει πως η σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία δεν αφορά μόνο στη δυνατότητα που έχει η συγκεκριμένη τέχνη να «αναπαραστήσει» με πειστικότητα ένα ιστορικό γεγονός αλλά πως η φύση του κινηματογραφικού μέσου έχει ιστορική διάσταση. Θα χρησιμοποιήσει ως μέσα αυτής της έρευνας την έννοια της απουσίας της πραγματικότητας που προβάλλεται του Stanley Cavell αλλά και την έννοια του φαντάσματος, όπως αυτή περιγράφεται από τον Jacques Derrida. Κινηματογραφικό παράδειγμα θα αποτελέσει το σημαίων έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, απουσία της πραγματικότητας, φάντασμα, χρόνος.

Η απουσία/παρουσία του φαντάσματος

Πριν να κάνουμε λόγο για τη δυνατότητα του κινηματογράφου να «αναπαραστήσει» το παρελθόν, να προβάλλει ένα ιστορικό γεγονός και να αποτελέσει αυτόν το δίαυλο «προβολής» της ίδιας της μνήμης του ανθρώπινου νου, υποχρεούμαστε να εξετάσουμε τη σχέση του κινηματογράφου με την ίδια την πραγματικότητα. Κατόπιν, θα διερευνήσουμε κατά πόσον ο κινηματογράφος μέσα στα πλαίσια ενός και μόνο κινηματογραφικού έργου μπορεί να διερευνήσει τα ίδια τα όρια της ιστορικής αφήγησης.

Κατά πρώτον, λοιπόν, ο Cavell, ήδη από την πρώτη έκδοση του βιβλίου του, *The World Viewed*, αποκαλεί τον κινηματογράφο, ως απουσία της πραγματικότητας που προβάλλεται. Ο Cavell δεν πιστεύει ότι ο κινηματογράφος ή η φωτογραφία είναι *αναπαραστάσεις* της πραγματικότητας αλλά *προβολές* της. Συγκεκριμένα υποστηρίζει:

«... οδηγήθηκα στο να σκεφτώ ότι αυτό που κάνει το φυσικό μέσο του κινηματογράφου να μη μοιάζει με κανένα άλλο στον κόσμο, βρίσκεται στην απουσία του πράγματος που προκαλεί την παρουσία του σε

εμάς. Δηλαδή, στη φύση της απουσίας μας από αυτό. Στη μοίρα του να αποκαλύπτει την πραγματικότητα και τη φαντασία (όχι μέσα από την καθαυτή πραγματικότητα αλλά) μέσω προβολών της πραγματικότητας, προβολές, κατά τις οποίες... η πραγματικότητα είναι ελεύθερη να εκθέσει τον εαυτό της».¹

Ο Derrida, από την πλευρά του, βλέπει τον κινηματογράφο ως μια φαντασματική² παρουσία/απουσία, ως κάτι που υπάρχει και δεν υπάρχει, ως ένα φάντασμα, για το οποίο μπορούμε να είμαστε το ίδιο βέβαιοι ή αβέβαιοι ότι είναι εκεί.

«Από τη στιγμή που υπάρχει μια τεχνολογία της εικόνας, η ορατότητα (visibility) φέρνει τη νύχτα. Ενσαρκώνεται στο σώμα της νύχτας, εκπέμπει ένα νυχτερινό φως. Αυτή τη στιγμή σε αυτό δωμάτιο, η νύχτα πέφτει πάνω μας... είμαστε ήδη μέσα στη νύχτα, από τη στιγμή που έχουμε αιχμαλωτιστεί από τα οπτικά όργανα, που δεν έχουν ανάγκη από το φως της ημέρας.



Είμαστε ήδη φαντάσματα του 'τηλεοπτικοποιημένου'... φανταστείτε την εμπειρία που είχα..., όταν δύο ή τρία χρόνια αργότερα, αφού η Pascale Ogier είχε πεθάνει, παρακολούθησα πάλι το φιλμ (Gostdance, Ken McMullen, 1983),... ξαφνικά είδα το πρόσωπο της Pascale... στην οθόνη. Απάντησε στην ερώτησή μου 'Πιστεύεις στα φαντάσματα;'... 'Ναι, τώρα πιστεύω, ναι'. Ποιο τώρα; Χρόνια μετά στο Τέξας. Είδα την αμήχανη αίσθηση της επιστροφής του φαντάσματος, του φαντάσματος του φαντάσματος της να επιστρέφει και να μου λέει: 'Τώρα... τώρα... τώρα... σε αυτό το σκοτεινό δωμάτιο, σε άλλην ήπειρο, σε άλλον κόσμο, εδώ, τώρα, πιστεψέ με, πιστεύω στα φαντάσματα'». ³

Κατά πρώτον, θα εξηγήσω γιατί βρίσκω ότι οι δύο θεωρήσεις μοιράζονται ένα κοινό φάσμα αντίληψης. Στην μακρά ιστορία της θεωρίας του κινηματογράφου, έχει χυθεί πολύ μελάνι, για να περιγραφεί η δυνατότητα του κινηματογράφου να αποτυπώνει με αληθοφάνεια την πραγματικότητα της ανθρώπινης ζωής, της κοινωνίας ή των τόπων. Από αυτή την άποψη, και οι δύο ελίσσονται στο ταξίδι της τέχνης, επικεντρώνοντας στο εξής συμπέρασμα: από την μια πλευρά, η πραγματικότητα που μας προσφέρει μια προβαλλόμενη κινούμενη εικόνα αναφέρεται στη δυνατότητα απόλυτης αληθοφάνειας και επιτυχούς μίμησης του ανθρώπινου περιβάλλοντος, από την άλλη όμως, αναφέρεται και στην αβεβαιότητα

ότι αυτή συμβαίνει τώρα δίπλα μας.

Και οι δύο αντιλήφθηκαν, νωρίς, ότι ούτε ο φωτογραφικός φακός, ούτε η κινηματογραφική κάμερα, μπορεί να αντικαταστήσει την ανθρώπινη ματιά, για αυτό και προσπάθησαν να προσεγγίσουν την πραγματική φύση της κινούμενης εικόνας: ορατή και μη ορατή συγχρόνως κατά Derrida,⁴ η εικόνα του κινηματογράφου ως απουσία αυτής από εμάς και ημών από αυτήν κατά Cavell.⁵

Πέρα όμως από τις ομοιότητες, τόσο τα συμφραζόμενα όσο και η εκκίνηση της σκέψης είναι αρκετά διαφορετικά, αλλά και δημιουργούν διαφορετικά πεδία θέασης του κινηματογράφου. Για τον Derrida, η φωτογραφική εικόνα στην ψηφιακή εποχή έχει ετερονομία και ενδεχομένως επιτελεστικότητα,⁶ με έναν τρόπο δημιουργεί έναν νέο κόσμο από μόνη της:

«...όταν δίνω σε κάποιον το βλέμμα μου, την εικόνα μου, το φωτογραφημένο διπλότυπο/ αντίγραφο της εικόνας μου, του δίνω κάτι που βλέπω, αλλά το οποίο εγώ ο ίδιος δεν μπορώ να δω. Αυτή είναι μια περίπτωση ετερονομίας: Δίνω τον εαυτό μου στον άλλον ακριβώς εκεί, όπου δεν μπορώ να δώσω τον εαυτό μου στον εαυτό μου, που δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει... Μπορώ να δω τον εαυτό μου ως ιδωμένο (αντικείμενο), αλλά δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει».⁷

Από αυτήν την άποψη η παρουσία της είναι η στιγμή που έχει αιχμαλωτίσει το διάφραγμα του φακού, που τώρα δεν υπάρχει. Ουσιαστικά, το οπτικό υλικό είναι η απόδειξη της ανυπαρξίας του. Το οπτικό αρχείο καταγράφει κάτι που τώρα δεν είναι εκεί. Αν θεωρήσουμε ότι ένα κινηματογραφικό έργο είναι από τον κόσμο μας, τότε αυτή η παρουσία της απουσίας δημιουργεί μια αβεβαιότητα όσον αφορά τη σχέση του ίδιου του κινηματογραφικού υλικού με τον κόσμο μας, αλλά και μια υποβόσκουσα αβεβαιότητα για την ίδια την ύπαρξη του ίδιου του κόσμου μας, έτσι όπως τον βλέπουμε. Είναι όμως ένα κινηματογραφικό έργο, ένα απομεινάρι του κόσμου μας, του οποίου κόσμου μας πενθούμε καθημερινώς τη συνεχή απώλειά του; Ποια είναι αλήθεια η σχέση μας με τον κόσμο που βλέπουμε;

Ο Derrida δεν φοβάται να δηλώσει ότι ο κόσμος φανερώνεται μέσα από τον ίδιο τον θάνατό του. «Ανήκουμε στον θάνατο» (*Nous nous devons à la mort*),⁸ λέει και μπορεί να σημαίνει είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον, είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον στον θάνατο, ή μέχρι θανάτου ή και όλα αυτά μαζί.⁹ Το παραπάνω μπορεί να σημαίνει ότι ο κινηματογράφος είναι η ίδια η μαρτυρία αυτής της παρουσίας ενός κόσμου που δηλώνει ότι πεθαίνει. Επίσης, στο έργο του *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*, κάνοντας μια συνολική επισκόπηση της λειτουργία των media παρατηρεί: «... το medium μέσα στο οποίο θεσπίζεται, ήτοι το medium των media (η πληροφόρηση, ο τύπος, η τηλεπικοινωνία, η τεχνο-τηλε-έκφραση, η τεχνο-τηλε-εικονικότητα, αυτό που διασφαλίζει και καθορίζει γενικά τη *χωροποίηση* του δημόσιου τομέα, η δυνατότητα της *res publica* και η φαινομενοκρατία του πολιτικού στοιχείου), αυτό το στοιχείο δεν είναι ποτέ ούτε ζωντανό ούτε νεκρό, ποτέ παρόν ούτε απόν, φασματοποιεί»,¹⁰ ενώ σε άλλο σημείο λέει: «...η οθόνη κατά βάθος, στο βάθος που είναι, αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».¹¹

Σε αντίθεση με το παραπάνω, ο Cavell κάνοντας λόγο για απουσία της προβαλλόμενης εικόνας, ουσιαστικά συνδέει τα αντικείμενα που βλέπουμε στην κινηματογραφική εικόνα με τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου:

«Τα αντικείμενα συμμετέχουν στη φωτογραφική παρουσία τους· συμμετέχουν στην επαναδημιουργία (re-creation) τους μέσα στο φιλμ· είναι ουσιώδη (απαραίτητα) για τη δημιουργία (making of) της παρουσίας τους. Τα προβαλλόμενα αντικείμενα σε μια οθόνη είναι από τη φύση τους αυτοπαθή (reflexive), υπάρχουν/ συμβαίνουν ως αυτοαναφορικά (self-referential), αντανakλώντας πάνω στα φυσικά πρότυπά τους (physical origins). Η παρουσία τους αναφέρεται στην απουσία τους, στη θέση τους σε έναν άλλο χώρο».¹²

Κατά πρώτον, ο Cavell αναφέρεται σε κάτι που ευθέως υπάρχει, παρόλο που λείπει. Τα αντικείμενα υπήρξαν, η λήψη έγινε, αλλά είναι πραγματική τότε που έγινε και

αποτυπώνει την πραγματικότητα που εκεί έλαβε χώρα. Από αυτήν την άποψη χαρακτηρίζεται από ενικότητα και δεν αφήνεται ανοικτή σε ποικίλες ερμηνείες. Δεν επιτρέπει μάλιστα ο ίδιος να διεισδύσει στην ερμηνεία της κινηματογραφικής εικόνας η έννοια της διπλοτυπίας ή της ρέπλικας, όσον αφορά την ύπαρξή της, ή πολύ περισσότερο η έννοια του φαντάσματος-στοιχείου-ίχνους του Derrida. Για τον Cavell τα αντικείμενα του προβάλλονται στην οθόνη δεν είναι «αντίγραφα» των αντικειμένων του πραγματικού κόσμου, αλλά «αντανακλούν τα φυσικά τους πρότυπα». Κατά τη στιγμή της προβολής της όμως, ο κόσμος της εικόνας δεν υπάρχει. Από αυτήν την άποψη, ο κινηματογράφος είναι η συστηματική προβολή αυτού που δεν υπάρχει αλλά υπήρξε, που ήταν και είναι τμήμα του κόσμου μας, αναγνωρίσιμο από εμάς ως θεατές και εύκολα αναφερόμενο στα αντικείμενα ενός πραγματικού κόσμου, ή έστω ενός κόσμου που αναγνωρίζεται ως πραγματικός. Από αυτήν την άποψη, ενώ το κάδρο του πλάνου περιορίζει τη ματιά μας στα όριά του, χωρίς να αποκλείει τον κόσμο που περιβάλλει το κάδρο.

Αντιθέτως, ο Derrida είναι ξεκάθαρος. Δεν βλέπει την τόσο ταυτόσημη σχέση των φωτογραφικών αντικειμένων με τα αντικείμενα του κόσμου μας. Πιστεύει ότι η φωτογραφία δεν μας δίνει να δούμε ΜΟΝΟ έναν κόσμο, αλλά ουσιαστικά ότι τον επινοεί. Βλέπει μια διπλή λειτουργία. Από τη μια να υπάρχει μια σχέση με τον πραγματικό κόσμο, και από την άλλη να κατασκευάζεται ένας κόσμος μέσω και μέσα από τη φωτογραφία: «Είναι ένας τρόπος επινόησης που την ίδια στιγμή αλλάζει, αλλά και υποκαθιστά αυτό που αποκαλείται *πραγματικό*».¹³

Ο Cavell εκκινώντας από τη φιλοσοφία της καθημερινής γλώσσας¹⁴ και δανειζόμενος από το Heidegger την ιδέα της κοσμοθέασης ή κοσμοθεώρησης (*Weltanschauung*),¹⁵ μένει σε αυτό που φαίνεται, αντλεί δύναμη από την αυταξία του και δεν αποστένεται στη μεταφυσική και καλά κρυμμένη από τα μάτια του μέσου ανθρώπου «αερίωδη» φύση του μέσου.¹⁶ Αυτό που απουσιάζει όμως, μπορεί να είναι το φάντασμα του πραγματικού κόσμου; Το φάντασμα, τουλάχιστον, δεν είναι εν δυνάμει η απουσία του φαινομένου, είτε επειδή κρύβει, είτε επειδή αποκρύπτει; Κατά πόσον οι έννοιες του φαντάσματος και της απουσίας συγκλίνουν;

Στον Cavell ο κινηματογράφος είναι μια άσκηση ανεύρεσης του υπερβατικού της καθημερινότητας, του απλού αλλά και του απλοϊκού που στέκουν δίπλα μας μεγαλειωδώς. Με έναν τρόπο η οπτική του είναι πιο περιγραφική, λιγότερο αναλυτική, και ανοικτή στο οπτικό ερέθισμα και στην ερμηνεία του, χωρίς να προκαταλάβει τον αναγνώστη με αμφίθυμες και αμφίσημες διαπιστώσεις περί απουσίας/παρουσίας, που όσο και στιβαρά να διατυπώνονται και να σχηματίζονται, στερούνται της σαφήνειας με την οποία δομεί τον ορισμό του κινηματογράφου ο Cavell, ο οποίος δεν διατυπώνει σχέση αλήθειας με το κινηματογραφικό απείκασμα, δεν του συμπεριφέρεται όπως το είδωλο στην πλατωνική σπηλιά ή αφήνοντας έστω αυτό το ενδεχόμενο ανοικτό, σε αντίθεση με τον

Derrida, που μιλώντας για τη φωτογραφία, λέει το εξής: «Αναδρομικά... θα μπορούσαμε συνεπώς να επανασυνθέσουμε την ανάλυση ή την περιγραφή αυτού που υποτίθεται ότι είχε προηγηθεί ως... τεχνολογία της φωτογραφίας. Θα μπορούσαμε να πάμε πίσω όλο τον δρόμο προς την πλατωνική *σκιαγραφία*..., πριν η σύγχρονη τεχνολογία το ονομάσει αυτό συνολικά ως φωτογραφία. Ό,τι έχει περιγραφεί ως ένα παιχνίδι της σκιάς και του φωτός είναι ήδη ένας τρόπος γραφής».¹⁷

Στην απουσία του Cavell, τίποτα δεν θρηνείται ως χαμένο, απολεσθέν, αναχωρούν και εν δυνάμει νεκρό. Δεν υπάρχει πένθος. Στην αερίωδη φαντασματικότητα της κινηματογραφικής εικόνας του Γάλλου φιλοσόφου, τα πάντα φανερώνονται ως πένθος της παρουσίας/απουσίας, αυτού που είναι παρόν/απόν.¹⁸ Στο πεδίο της παρουσίας/απουσίας, η απώλεια κερδίζει, καθώς είναι ήδη μια πιθανότητα. Ο Cavell καταφάσκει την απουσία, ο Derrida στηρίζει την ερμηνεία του στην αποδόμηση ενός δίπολου αντιθετικών εννοιών.

Συμπερασματικά, το κοινό τους σημείο είναι πως και οι δύο αρνούνται την άμεσα οντολογική σχέση της φωτογραφίας και της κινηματογραφικής εικόνας με την ίδια την πραγματικότητα. Το ισχυρότερο φορτίο που φέρουν και οι δύο είναι η ίδια τους η αποδοχή της σχέσης της κινηματογραφικής εικόνας με τον κόσμο, ενός κόσμου που στην περίπτωση του Derrida επιστρέφει ως φάντασμα, στην περίπτωση του Cavell, ενός κόσμου που υπήρξε μόνο κατά την κινηματογραφική καταγραφή του ως τέτοιος. Και στους δύο, όμως, η κινηματογραφική εικόνα υπάρχει εν τη απουσία της και μέσω αυτής. Και στους δύο, μέσο του κινηματογράφου δεν είναι η εικόνα του, αλλά η υπόμνηση της απουσίας της εικόνας αυτής.

Υπάρχει όμως μια κοινή παράμετρος στην «προβολή μια πραγματικότητας που απουσιάζει» και στο «παρερχόμενο φάντασμα» της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας. Και αυτό είναι η έννοια του χρόνου. Όχι της χρονικότητας που δύναται να αποδώσει η ίδια η κινούμενη εικόνα, αλλά το ίδιο το βίωμα του θεατή που προσπαθεί να συγκρίνει κάτι που είχε υπάρξει με αυτό που υπάρχει τώρα στη θέση του. Για τον Cavell, το κινηματογραφικό πλάνο στήθηκε ως τέτοιο με τα αντικείμενα του πραγματικού μας κόσμου, με τους ηθοποιούς του, με τους φωτισμούς του. Υπήρξε ως πραγματικότητα τη στιγμή της λήψης του. Το ίδιο και για τον Derrida· οι φωτογραφίες και ο κινηματογράφος αποδίδουν την πραγματικότητα της στιγμής που μαγνητοσκοπήθηκαν.

Και οι δύο «θρηνούν» τον χρόνο που πέρασε, για τα πρόσωπα που χάθηκαν αλλά έμειναν ζωντανά ως απουσία κατά την προβολή τους, ή ως πένθιμες εικόνες όσων έσβησαν, ως απουσία και ως πένθος. Και είναι ο χρόνος που βιώνεται εκ μέρους του θεατή ως απόσταση μεταξύ της προβολής των τεκταινομένων και των ίδιων των τεκταινομένων, καθώς γνωρίζει την εξής απόλυτη αλήθεια: πως όσα βλέπει μπροστά του ως κινηματογραφική εικόνα είναι περασμένα, από την άποψη πως η οπτική καταγραφή τους έγινε υποχρεωτικά σε παρελθόντα χρό-

νο από αυτόν στον οποίο αυτός τα βλέπει, σε χρόνο προτερόχρονο σε σχέση με το παρόν του. Η ίδια η εμπειρική αντίληψη όμως του κινηματογράφου, το να τον βλέπουμε δηλαδή, γίνεται σε χρόνο σύγχρονο του παρόντος μας. Αυτό είναι ένα από τα πιο σκοτεινά στοιχεία της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας, πως ενώ η λήψη τους συνέβη, η θέασή τους πολλαπλασιάζεται στον ύστερο χρόνο μέσω της ίδιας της παροντικής εμπειρίας του κοινού. Μοιάζει μια παρελθοντική στιγμή να γίνεται διαστελλόμενη κατά βούληση του θεατή συγχρονική, διαχρονική, παροντική εμπειρία, πράγμα που προϋποθέτει την απουσία, πράγμα που προϋποθέτει το πένθος. Από αυτήν την άποψη, μοιάζει ο κινηματογράφος εκ φύσεως να είναι ιστορικός· ο θεατής του βλέπει κάτι που υπήρξε, συνθέτοντας τη σχέση του με το περασμένο, όπως ο ιστορικός διερευνά το παρελθόν από θέση παρόντος.

Από αυτήν την άποψη, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι ενδεχομένως η έννοια της απουσίας και του φαντάσματος, όντας ενδεχομένως σύμφυτη με την ίδια τη φύση της τέχνης, πολλές φορές έχει υπάρξει το θεματικό κέντρο της κινηματογραφικής αφήγησης. Τι συμβαίνει, όταν η ίδια η βασική θεματική της ιστορίας στοιχειώνεται από το απουσιάζον ή φαντασματικό έργο τέχνης; Και πώς αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον θεατή; Μήπως τελικά το γεγονός ότι η ίδια η φύση της τέχνης σχετίζεται με την ίδια την απουσία της, προβαλλόμενη μέσα από το ίδιο το δίπολο παρουσίας και απουσίας, με την μη παρουσία της με σάρκα και οστά μπροστά μας, είναι κάτι που οι ίδιοι οι δημιουργοί έχουν κατανοήσει, με αποτέλεσμα να το διαπραγματεύονται στα ίδια τους τα έργα;

Πιο συγκεκριμένα, το έργο του Αγγελόπουλου *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* ασχολείται στο σύνολό του με την ανεύρεση ενός χαμένου φιλμ των αδελφών Μανάκη, ενός φιλμ που δεν ανακτάται ποτέ, με την εμβληματική τελευταία σκηνή του έργου να στιγματίζεται από τα παράσιτα πάνω στο πανί ενός μισογκρεμισμένου κινηματογράφου στο μισοβομβαρδισμένο Σεράγεβο. Εδώ ο Αγγελόπουλος ηθελμένα ή άθελά του κάνει ένα υπέροχο σχόλιο πάνω στην ίδια τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας, την οποία την πλαισιώνει και με το εξής σχόλιο: «Γιατί ονόμασα τον ήρωα ως Α; Ήταν μια αλφαβητική επιλογή. Κάθε κινηματογραφιστής θυμάται την πρώτη φορά που κοίταξε μέσα από το οπτικό διάφραγμα της κάμερας. Είναι μια στιγμή που δεν ταυτίζεται τόσο με την ανακάλυψη του κινηματογράφου αλλά με την ανακάλυψη του κόσμου. Αλλά έρχεται μια στιγμή, όπου ο κινηματογραφιστής ξεκινά να αμφιβάλλει για τη δική του ικανότητα να βλέπει τα πράγματα, όταν δεν γνωρίζει πια, αν το βλέμμα του είναι ορθό και αθώο».¹⁹ Και πάνω από όλα, η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα μετακινηματογράφου, ενός κινηματογράφου που προσπαθεί να μιλήσει για την ίδια τη φύση του, για την ίδια την ιστορία του.

Το Βλέμμα του Οδυσσέα, η υπόρρητη σύνδεσή του με τα φαντάσματα του Μαρξ και η άδεια οθόνη που «αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».²⁰

Για την ιδέα μου δεν ωρίμασε ο αιώνας μας.
Είμαι πολίτης πολιτείας που μέλλει να 'ρθει.²¹

Το *Βλέμμα του Οδυσσέα* άρχισε να γυρίζεται το 1993, ενώ βγήκε στις αίθουσες το 1995. Θα πρέπει εν πρώτοις να πούμε ότι είναι μια ταινία που μιλά για την ιστορία του κινηματογράφου στα Βαλκάνια, ουσιαστικά για την ίδια τη «γλώσσα» του αλλά και τη φύση του κινηματογράφου. Η ανάκληση του βλέμματος του σκηνοθέτη ως κεντρικού παράγοντα της διαμόρφωσης της ίδιας της αντίληψης που έχουμε περί της σύνθετης πραγματικότητας, είναι κεντρικού ενδιαφέροντος στο έργο. Ας μην ξεχνάμε ότι το 1995, που προβλήθηκε η ταινία, εορτάζονταν τα 100 χρόνια κινηματογράφου και ότι η ταινία ξεκινά με την πρώτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ στα Βαλκάνια και ανήκει στους αδελφούς Μανάκη *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό* (1905), ενενήντα χρόνια πριν από την προβολή της ταινίας του Αγγελόπουλου.

Προφανέστατα και πέρα από τις γενέθλιες για τον κινηματογράφο ημερομηνίες που σχετίζονται με τη θεματική της ταινίας, γενέθλιος είναι και ο τόπος διαδραμάτισης των γεγονότων. Τα Βαλκάνια αποτελούν τον συμβολικό χώρο αναμόρφωσης της μετακομμουνιστικής Ευρώπης. Ο λεγόμενος *βαλκανισμός* εκπροσωπεί όχι μόνο τις ιστορικές θηριωδίες ενός εμφυλίου πολέμου, αλλά κυρίως την τάση για τον ελεύθερο και άναρχο αυτοπροσδιορισμό εθνικών, πολιτισμικών και πολιτιστικών ταυτοτήτων.²² Μέσα στον πολιτισμικό χώρο του βαλκανισμού, ο οποίος αναδύεται ως τάση στις τέχνες στα τέλη της δεκαετίας του 1980, τουλάχιστον δύο ταινίες σημαίνουν και την θεμελίωσή του πια ως αναγνωρίσιμου ρεύματος των καλών τεχνών, το *Βλέμμα του Οδυσσέα* του Αγγελόπουλου²³ και το *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα.²⁴ Η ίδια η πλοκή και δραματουργία καταδεικνύουν την ελευθερία αποτύπωσης και προσδιορισμού των Βαλκανίων²⁵ ως ενός χώρου που λειτουργεί σαν λευκό χαρτί για τους δύο δημιουργούς. Ο πρώτος αποτυπώνει την ελληνική ματιά του βαλκανικού του ταξιδιού, ενώ ο δεύτερος τη σερβική ιδιοσυστασία του πολιτισμικού και πολιτιστικού αποτυπώματος. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα πως και οι δύο ταινίες εκδόθηκαν το 1995 και «κονταροχτυπήθηκαν» για τον χρυσό φοίνικα στο Φεστιβάλ των Κανών, την ίδια χρονιά με «ηττημένο» τον Αγγελόπουλο.²⁶ Συνεπώς, στο βλέμμα του Οδυσσέα αντιλαμβανόμαστε το βλέμμα του Έλληνα που κινείται από τον Νότο προς τον Βορρά, από τη δική του παράδοση στην παράδοση ενός τόπου που συνεχώς αλλάζει.

Το βλέμμα αυτό περιφέρεται σε έναν κόσμο που έχει πεθάνει πολλές φορές, στα χειμαζόμενα βαλκάνια του '90, για τα οποία, με ευδιάκριτες ιστορικές αναδρομές μέσα από το βλέμμα του ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη κύριου Α και υπό την μπakέτα του Αγγελόπουλου, υπενθυμίζεται ότι το παιχνίδι της παρουσίας-απουσίας είναι

ένα παιχνίδι που συνέχει τόσο τον κόσμο της τέχνης, όσο και την κατασκευή των εύθραυστων εθνικών συνειδησεων των Βαλκανίων. Επειδή δεν είναι σκοπός μας να κάνουμε ή κυρίως να εμμείνουμε σε μια ιστορική ανάλυση της ταινίας, να υποσημειώσουμε μόνο δύο στιγμές που υποδηλώνουν τις συνέπειες των βίαιων βαλκανικών διαιρέσεων, οι οποίες διαιρέσεις θα μπορούσαν να βασίζονται και σε ένα φανταστικό επίπεδο: η ηλικιωμένη που συνταξιδεύει με τον κύριο Α, για να βρει την αδελφή της στην Αλβανία, που έχει να τη δει από τον εμφύλιο (έχουν μόλις «πέσει» τα σύνορα των κομμουνιστικών κρατών), ο εμφύλιος στη Γιουγκοσλαβία.

Η πρώτη σκηνή της ταινίας αποτελεί την πιο επιτυχή οπτικοποίηση της έννοιας της εξάρθρωσης του χρόνου, ή της παρουσίας αυτού εν εξαρθρώσει. Το πλάνο είναι ασπρόμαυρο. Βλέπουμε τον Μανάκη να προσπαθεί να φωτογραφήσει ένα γαλάζιο πλοίο στον Θερμαϊκό κόλπο. Πριν προλάβει να το κάνει, πεθαίνει στα χέρια του ηλικιωμένου αφηγητή, που λεκτικά εξιστορεί την ιστορία τους, ενώ στο πλάνο φαίνεται και ο κύριος Α που ακούει και βλέπει 60 χρόνια ιστορίας να περνούν μπροστά από τα μάτια του. Η παρουσία 3 γενεών, του κύριου Α, του ηλικιωμένου αφηγητή και του φαντάσματος του Μανάκη που βρίσκεται παρόν στον χρόνο του φιλμ, για να ξαναπεθάνει εμπρός μας, το πέρασμα από το ασπρόμαυρο φιλμ στο έγχρωμο (ιστορική υποσημείωση για την εξέλιξή του, άλλωστε), είναι ίσως η πιο σύντομη σύνοψη της ιστορικής διάστασης του κινηματογράφου από το απώτατο παρελθόν του στο ιστορικό παρόν του.²⁷ Μέσα στα σύντομα λόγια του αφηγητή της πρώτης σκηνής τίθεται και το θεματικό κέντρο όλης της πλοκής: τα τρία ανεμφάνιστα φιλμ των αδελφών Μανάκη. Και ήδη, με αυτόν τον τρόπο, το απουσιάζον καλλιτεχνικό βλέμμα γίνεται και το θέμα της ταινίας.

Δεν υπάρχει προσφορότερη στιγμή από όλο το *Βλέμμα του Οδυσσέα* που να συνομιλεί τόσο με τον Derrida όσο και με τον Cavell. Ας θεωρήσουμε ότι η έννοια του φαντάσματος στον Derrida εμπεριέχει μια σημαντική αίσθηση μελλοντικότητας. Τα φαντάσματά του δεν έρχονται από το παρελθόν, ούτε είναι επικαιρικές διαστάσεις από το παρόν. Ο ίδιος, αναλύοντας διεξοδικά την έννοια του φαντάσματος στο Κομμουνιστικό Μανιφέστο, διαπίστωσε ότι το φάντασμα του Μαρξ αναφέρεται σε μια ελεύθερη-επερχόμενη έννοια, αυτή του κομμουνισμού.²⁸ Μιλούμε για ένα φάντασμα που έρχεται από το μέλλον.²⁹ Αν ο κινηματογράφος είναι μια συνεχής παρουσία φαντασμάτων, μήπως και αυτά είναι φαντάσματα του ελεύθερου κινηματογράφου; Μήπως η κινηματογραφική οθόνη αποτυπώνει το μέλλον; Δεν έχω την πρόθεση να αναφερθώ σε ταινίες, τεχντροποιίες, θεματικές, που έχουν την τάση ενός έντονου φουτουρισμού. Ούτε αναγκαστικά μιλούμε εδώ για μια τεχνολογικά εξελισσόμενη «επιστήμη» που συνεχώς μας ξεφηνιάζει.

Ο κινηματογράφος θυμίζει την επανάσταση που ανήκει στο μέλλον που έρχεται. Όλα αυτά δεν λέγονται τυχαία, αλλά έχουν μια σχέση με μια διόλου ευεξήγητη φράση

του Cavell, που αφορά στο πώς χαρακτηρίζει την προσθήκη χρώματος στα φιλμ. Πιστεύει ότι αυτή η προσθήκη αποτελεί ένα εγγύς μέλλον (immediate future)³⁰ ή καλύτερα ένα κοντινό παρόν. Πιστεύει συγκεκριμένα ότι το χρώμα στο φιλμ δεν μεταδίδει μια εικόνα του παρελθόντος, ούτε μια πειστική εικόνα σε σχέση με την πραγματικότητα (make-believe). Είναι σαν να αποδίδει το άμεσο μέλλον που έρχεται. Ο Cavell αφήνει αυτήν την έννοια της μελλοντικότητας κάπως αστήρικτη και αβέβαιη, σε αντίθεση με τον Derrida που αναλύει με μεγάλη προσοχή την έννοια του φαντάσματος ως ελευσόμενου-επερχόμενου.

Η συγκεκριμένη σκηνή του Αγγελόπουλου θέτει όλα αυτά τα ζητήματα επί τάπητος: ο εξαρθρωμένος χρόνος, η φωτογραφία που δεν βγαίνει ποτέ (καθότι το φάντασμα του Μανάκη πεθαίνει μπροστά μας), η χρήση του χρώματος για να υποδηλωθεί το χρονικό γεφύρωμα 60 ετών, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο στο χρώμα τη δυνατότητα να εκφράσει τη μελλοντικότητά του, έτσι όπως την έχει περιγράψει ο Cavell, ο πολλαπλός θάνατος του Μανάκη πάνω στο σώμα μια πόλης που έχει υποφέρει πολλούς θανάτους, η ίδια η απουσία της μη αποτυπωμένης φωτογραφίας ως ένα παιχνίδι παρουσίας-απουσίας, ως μια βεβαιότητα ότι η κινηματογραφική εικόνα δεν είναι ποτέ παρούσα σε εμάς και εμείς ποτέ παρόντες σε αυτήν, όπως θα έλεγε ο Cavell. Ηθελμένα ή όχι, η συγκεκριμένη σκηνή των λίγων δευτερολέπτων συμπυκνώνει όλη αυτήν τη σύνθετη προβληματική.

Στο αμέσως επόμενο διάστημα, ο κύριος Α συναντά την Κάλι, που δεν είναι άλλη από την Καλυψώ του ομηρικού μύθου.³¹ Από αυτήν μαθαίνουμε τα εξής για τα αδέλφια Μανάκη: «Οι αδελφοί Μανάκη προσπαθούσαν να μαγνητοσκοπήσουν μια νέα εποχή, έναν νέο αιώνα. Για πάνω από 60 χρόνια τράβηξαν σκηνές από πρόσωπα, περιστατικά, μέσα στην αναταραχή των Βαλκανίων. Δεν νοιάστηκαν για τα πολιτικά, εθνικά ζητήματα, τους φίλους ή τους εχθρούς. Ενδιαφέρθηκαν για τους ανθρώπους». Μέσα από αυτές τις γραμμές του σεναρίου βλέπουμε την ανάγκη της στροφής του κινηματογράφου στον άνθρωπο, στην καθημερινότητά του, στο καθημερινό του βλέμμα. Δεν θα μπορούσε να συμφωνήσει περισσότερο ο Cavell με αυτό· η εμμονή του Cavell στο γεγονός πως ό,τι έχει να μας προσφέρει ο κινηματογράφος είναι αυτό το άνοιγμα του στον κόσμο της καθημερινότητας, είναι πασίγνωστη. Το γεγονός ότι οι πρώτες ταινίες της ανθρωπότητας είναι απλές actualités,³² ότι ο ίδιος ο Cavell προσεγγίζει την ψυχαγωγική απλότητα με μεγάλη σοβαρότητα, μη διστάζοντας να αναλύσει το φαινόμενο του Fred Astaire κάνοντας λόγο για την αμερικανική κουλτούρα σε σχέση με τον Kant, τον Walter Benjamin και τον Σωκράτη,³³ για παράδειγμα, -αμφισβητώντας καίρια την έννοια του εκ των προτέρων μη σοβαρού κινηματογράφου στη φιλοσοφική του σκέψη-, δεν θα μπορούσε να βρει καλύτερο δίδυμο αδελφό από τον Αγγελόπουλο, σε αυτά τα λόγια.

Η ίδια όμως η ταινία του Αγγελόπουλου δεν είναι μια απλή ταινία, και αυτό που διαφαίνεται από τα λόγια του σεναρίου, διαφεύγει μέσω της φόρμας του. Τα λόγια

του προδίδουν μια πρόθεση που δεν αποδεικνύεται από τη σχεδόν τρίωρη ταινία, με τη χαλαρή διαχείριση του ιστορικού χρόνου και της γραμμικότητας των γεγονότων. Ενώ ο κύριος Α., αναζητά την απλότητα, το πρώτο αθώο βλέμμα, η εικόνα την οποία περιέρχεται προδίδει τον πραγματικό του χαώδη κόσμο και την πραγματική του πρόθεση: δεν μπορεί να διαφύγει, το πρώτο βλέμμα έχει για πάντα χαθεί. Και αυτό λειτουργεί ως διαφορά ή ίχνος, μόνο που αυτήν τη φορά το ίδιο το κείμενο δεν προδίδει τον δημιουργό του, αλλά η οπτική διαχείριση του υλικού του, ας πούμε η οπτική του γλώσσα, προδίδει την ίδια την πρόθεση του δημιουργού να μιλήσει για το πρώτο απλό βλέμμα, χωρίς να είναι αυτός απλός. Η δηλούσα πρόθεσή του, δεν διαπιστώνεται από τη φόρμα του έργου του. Η απλότητα, την οποία ψάχνει να βρει, καθώς προσπαθεί να πραγματωθεί μέσα από ένα περίπλοκο και πολυδαίδαλο κινηματογραφικό ταξίδι, εξ ορισμού εκφεύγει. Η διακηρυγμένη θέση υπέρ της απλότητας του κινηματογράφου, *πληγώνεται* και αποδομείται από την ίδια τη μορφή του φιλμ. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, αν κάποτε το γνώριζε, έχει ξεχάσει πώς να μιλάει απλά.³⁴

Η επίσκεψη του κύριου Α στο εμπόλεμο Σεράγεβο, η προσπάθειά του, σε συνεργασία με τον εβραϊκής καταγωγής υπεύθυνο του ερειπωμένου κέντρου κινηματογράφου της πόλης, να βρουν τη σωστή χημική φόρμουλα, που θα κάνει το χαμένο φιλμ των Μανάκη, το παλιότερο των Βαλκανίων, να ξαναπαιχτεί, η δολοφονία όλης της εβραϊκής οικογένειας από παραστρατιωτικούς μέσα στην ομίχλη (υπόμνηση του γεγονότος ότι ακόμα και ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος δεν καθεύδει αναγκαστικά στο παρελθόν) και η τελευταία σκηνή, κατά την οποία στέκεται μπροστά σε μια λευκή οθόνη στο μισογκρεμισμένο κέντρο κινηματογράφου, οδηγεί τον κ. Α σε έναν μονόλογο εμπνευσμένο από την Οδύσσεια, ο οποίος μάλιστα μονόλογος καταλήγει με τη φράση: “This story never ends”.³⁵ Ο Οδυσσεύς μιλά σε μια απύσχα Πηνελόπη, μπροστά από μια άδεια κινηματογραφική οθόνη, σε ένα φάντασμα από το μέλλον που του γεννά την ανάγκη για ένα νέο ταξίδι. Αυτήν την τελευταία φράση πρέπει να τη διαβάσουμε στα ελληνικά. Στα ελληνικά, λοιπόν, μπορεί να έχει δύο δυνατές ερμηνείες: πρώτον ότι αυτή η ιστορία (ως πλοκή) ποτέ δεν τελειώνει, δεύτερον, ότι η ιστορία ποτέ δεν τελειώνει.

Ας αναλογιστούμε ότι *Τα φαντάσματα του Μαρξ* εκδόθηκαν το 1993, τη χρονιά που ο Αγγελόπουλος ξεκινούσε τα γυρίσματα της ταινίας του. Η προσπάθεια του Derrida να απαντήσει στο περί τέλους της ιστορίας³⁶ σε ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του βιβλίου του, έρχεται να συνταιριάξει με την ακροτελεύτια φράση του κύριου Α της ταινίας του Αγγελόπουλου. Δεν μπορούμε να πούμε μετά βεβαιότητας, αν ο Αγγελόπουλος και οι λοιποί σεναριογράφοι είχαν διαβάσει το βιβλίο του Derrida ή το αντίστοιχο του Fukuyama.³⁷ Πάντως η σύμπτωση καθίσταται εντυπωσιακή.

Κατόπιν τούτου, η σκηνή της αποκαθήλωσης του αγάλματος του Λένιν και η τοποθέτησή του σε φορτηγίδα

που διαπλέει τον Δούναβη, αποκτά άλλη διάσταση. Στη διάρκεια του ταξιδιού, μέσα στη φορτηγίδα με τον αποκαθλωμένο και εξαρθρωμένο σε κομμάτια Λένιν, ο Α., πλάι στο πελώριο μαρμάρινο κεφάλι του επαναστάτη, πλάι στο φάντασμά του, τη νύχτα, διαβάζει την ιστορία των αδελφών Μανάκη, μια ιστορία που αρνείται να κοιμηθεί και αρνείται να κοιμίσει.

Στον πολιτικό επαναστάτη μιλά για την κινηματογραφική επανάσταση σε μια σκηνή που είναι γεμάτη απουσία: οι αδελφοί Μανάκη υπάρχουν μόνο ως ανάμνηση, ο Λένιν ως εξαρθρωμένο άγαλμα, η έννοια της πατρίδας εξαρθρωμένη και αυτή, καθώς η διαδρομή μέσα από το ποτάμι διατρέχει πολλές χώρες· στην ερώτηση των συνοριοφυλάκων που εμφανίζονται με πλωτά μέσα προς τον κυβερνήτη του ποταμοπλοίου, αν μεταφέρουν κάποιον, η απάντηση σε τρεις γλώσσες είναι «Κανένα», μια σαφή αναφορά στον μύθο του Πολύφημου. Ούτε τον Λένιν, ούτε τον Α., ούτε τους αδελφούς Μανάκη. Και οι τέσσερις αποτελούν 4 φαντάσματα (fantômes) χωρίς σάρκα και οστά, ανήκουν στη νύχτα, στον χρόνο της κινηματογραφικής αποτύπωσης. Πρόσωπα ενός κόσμου που υπάρχει μόνο ως εικόνα και δεν επηρεάζει πια την πραγματικότητα.³⁸

Τέλος, πάνω στο λευκό από το χιόνι βουνό ο ταξιτζής μιλά για τον επερχόμενο θάνατο της Ελλάδας. Το ίδιο το τοπίο τοποθετείται μπροστά μας σαν το άγραφο λευκό χαρτί της ιστορίας μας, που ποτέ δεν τελειώνει. Ας θυμηθούμε αυτό που λέει για την Αθήνα ο Derrida: η Αθήνα έχει πεθάνει πάνω από μια φορές.³⁹ Και η Ελλάδα επίσης.

Και η λευκή οθόνη από παράσιτα, καθώς το χαμένο έργο των αδελφών Μανάκη δεν μπόρεσε να ανασυρθεί από το ιστορικό και φιλικό έρεβος, στην τελευταία σκηνή, είναι το πρώτο αθώο βλέμμα του κινηματογράφου που χάθηκε. Όλα αυτά δίνουν τη γραφίδα σε μας, για να γράψουμε την ιστορία που πάντα ελλείπει και πάντα διαφεύγει, όταν έχουμε τον ρόλο του θεατή. Και από αυτήν την άποψη, η κενή οθόνη του κινηματογράφου είναι το ίδιο το φάντασμά του, το οποίο παίρνει χρώμα και σχήμα μόνο από το ίδιο το μέλλον. Ο κ. Α. το ξέχασε, καθώς φρόντισε να χαθεί σε ένα ταξίδι στο παρελθόν ως αμέτοχος ταξιδευτής. Αλλά για να γνωρίσει η ψυχή τον εαυτό της, πρέπει να δει τον εαυτό της.⁴⁰

Ο κ. Α. το ξέχασε και τώρα βρίσκεται μπροστά σε ένα λευκό κάδρο. Δεν μένει παρά να πιάσει τον χρωστήρα του, σε κάποιο άλλο ταξίδι. Αυτή η ιστορία άλλωστε ποτέ δεν τελειώνει.⁴¹

Το τέλος της ιστορίας της πολιτικής ή το τέλος του τέλους της ιστορίας;

Εδώ θα κάνουμε ένα ακροτελεύτιο σχόλιο: η συνομιλία του έργου του Αγγελόπουλου (*Βλέμμα του Οδυσσέα*) με την ιστορική αφήγηση είναι προφανής και πολυεπίπεδη. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι 25 χρόνια μετά από την προβολή της ταινίας, πέρα από την «ιστορικότητά» της

μπορούμε να αναγνωρίσουμε και το συγκεκριμένο της εποχής που αυτή γυρίστηκε αλλά και προβλήθηκε: η ταινία του Αγγελόπουλου, από την μια πλευρά, γυρίστηκε πάνω στα ερείπια του κομμουνιστικού κόσμου που είχε ήδη καταρρεύσει με πάταγο, πάνω στα χαλάσματα που προκάλεσε ο γιουγκοσλαβικός εμφύλιος, πάνω στην πρόσκαιρη (;) ήττα της αριστεράς και στην αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας. Τα παραπάνω τρία στοιχεία του έργου είναι σαφή: το εξαρθρωμένο άγαλμα του Λένιν, η περιήγηση του Α. στον εμφύλιο πόλεμο της Γιουγκοσλαβίας, αλλά και η έμμεση αναφορά στο σιδηρούν παραπέτασμα σφυρηλατούν την αντίστοιχη θεματολογία. Από την άλλη πλευρά όμως, η εποχή που προβάλλεται η ταινία είναι και μια εποχή ελπίδας: ο κινηματογράφος, που επισήμως συμπληρώνει τα 100 έτη ζωής του το 1995, μοιάζει να προσπαθεί να παραγάγει φιλμ που είτε ευθέως είτε έμμεσα αναφέρονται σε αυτόν τον συμβολικό κύκλο της ιστορίας του που κλείνει. Η ταινία του Αγγελόπουλου δεν αποτελεί εξαίρεση. Ενώ νωρίτερα (1992), η ταινία του Κόπολα *Δράκουλας* μιλά για την ίδια την ιστορία του κινηματογράφου και για το ξεκίνημά του σε λίγα πλάνα της, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* η ίδια η εκκίνηση της κινηματογραφικής τέχνης στα Βαλκάνια αυτήν τη φορά γίνεται το θεματικό κέντρο της, αλλά και το ζήτημα που κινητοποιεί τον ήρωα, πρώτα ως ανάγκη και μετέπειτα ως εμμονή. Το 1995 λοιπόν, υπάρχει μια ελληνική ταινία που δεν έχει μονάχα ιστορικές αναφορές, αλλά παρουσιάζει την εμμονή της με την ίδια την ιστορία, με την ίδια την ανακάλυψη/αποκάλυψη μιας ιστορικής πηγής, της πρώτης ταινίας των Βαλκανίων. Από αυτήν την άποψη, η αποτυχία του ήρωα να φέρει στο φως αυτήν την ιστορική πηγή αποτελεί και μια υπόσχεση, πως η τέχνη έχει κυρίως ιστορικό περιεχόμενο. Η υπόσχεση αυτή σχετίζεται με την επιστροφή του ήρωα σε μελλοντικό χρόνο και με την υπόσχεση πως θα γεφυρώσει το χάσμα με την ίδια την τέχνη του, το χάσμα με την ιστορική της αρχή, με το αθώο βλέμμα της. Και η ιστορική της αρχή δύναται να συνιστά την ίδια την απουσία της, την ίδια την αδυναμία της να προβληθεί, μια εικόνα από παράσιτα μπροστά στα μάτια του αιωνίως εμβρόντητου δημιουργού της. Μια ανασύσταση της ίδιας της αποτυχίας της να ιστορήσει, πριν να τεκμηριώσει. Ο ήρωας δεν έχει μόνο εμμονή με την ιστορία, αλλά υπαρξιακή σχέση μαζί της: η τέχνη του ζει, αν έχει αποκαταστήσει τη σχέση του με το παρελθόν της. Οποιαδήποτε άλλη συνθήκη συντρίβει το βλέμμα του και τον κάνει να μοιάζει με έναν ταξιδευτή που χάθηκε στο δρόμο της επιστροφής. ■

Παραπομπές

1. Stanley, Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, σ. 166.

2. Εδώ οφείλουμε να αναφέρουμε το σχόλιο του Κωστή Παπαγιώργη όσον αφορά στη μετάφραση του έργου του Derrida *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*. Συγκεκριμένα λέει: «Ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται σε όλο το μήκος του βιβλίου πολλές παραλλαγές της λέξης *φάντασμα* (fantasme, fantôme, fantomatique, spectre, spectral, revenant κτλ.) με μια ελευθερία και συχνά με μια αυθαιρεσία την οποία ακολούθησε πειθήνια ο μεταφραστής. Μόνο η λέξη *revenant* αποδόθηκε ως *ίσκιος* (του νεκρού) για να περιοριστεί κάπως η σύγχυση». Ο ίδιος ο Derrida δείχνει να διαχωρίζει μια σειρά από λέξεις που σημαίνουν το στοιχείωμα από τη λέξη *revenant*. Εδώ τον τελευταίο όρο τον αποκαλώ *φάσμα*, ενώ όλους τους άλλους *φάντασμα* και αντίστοιχα αντιπαράβλλω το επίθετο *φαντασματικό* με το επίθετο *φασματικό*. Με τους υπόλοιπους όρους ο Derrida σημαίνει ότι η παρουσία του φαντάσματος εμπεριέχει μια παρουσία που δεν είναι με σάρκα και οστά, εξαιρώντας τον όρο *revenant* από αυτόν τον κανόνα. Η αλήθεια είναι ότι δεν το κάνει ξεκάθαρο, εντούτοις εξηγεί ότι η θέαση ενός πράγματος που γίνεται ορατό με την προϋπόθεση ότι αυτό δεν είναι ορατό με σάρκα και οστά, κατατάσσει την τεχνολογία της εικόνας σε μια θέαση της νύκτας. Στο Ζακ, Ντερντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα, Εκκρεμές, 1995, σ. 8 και στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (μετάφραση στα αγγλικά Jennifer Bajorek), Polity, Cambridge, 2002, σ. 115.

3. Στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, ό.π., σ. 115-120.

4. «Αυτό που συνεχώς με στοιχείωνε στη λογική του φαντάσματος (spectre) είναι αυτό που συνήθως υπερβαίνει όλες τις αντιθέσεις μεταξύ του ορατού και του αόρατου, του αισθητού και του μη αισθητού. Το φάντασμα είναι τόσο ορατό όσο και αόρατο, τόσο φαινομενικό όσο και μη, ένα ίχνος που σημειώνει το παρόν με την απουσία του προκαταβολικά. Η φαντασματική (spectral) λογική είναι de facto μια αποδομητική λογική. Είναι το στοιχείο του στοιχείου, που η αποδόμηση βρίσκει το μέρος που είναι πολύ φιλόξενο σε αυτήν, στην καρδιά του ζώντος παρόντος, στο ταχύτερο καρδιοχτύπι του φιλοσοφικού». Στο Jacques Derrida, Bernard Stiegler, ό.π., σ. 117.

5. Ο Cavell στέκεται και ισορροπεί (;) ανάμεσα στα δύο άκρα. Αρνείται εν μέρει αυτό που ο ίδιος ονομάζει ως *μόδα* και προέρχεται από την ιστορία της επιστημολογίας και την άνοδο της σύγχρονης επιστήμης, που οδηγούν στην αντίληψη, ότι κανείς δεν μπορεί να δει την πραγματικότητα ως έχει, πράγμα που το θεωρεί ως έναν σκεπτικισμό ο οποίος επιβάλλεται από τις θεωρίες της γνώσης, της επιστήμης, της τέχνης και του ρεαλισμού. Πιο συγκεκριμένα ο William Rothman και η Marian Keane σχολιάζουν πάνω σε αυτό: «Η Λακανική/Αλτουσεριανή θεωρητική δομή (framework), που για τόσο πολύ κυριάρχησε στις ακαδημαϊκές κινηματογραφικές σπουδές στην Αμερική, όπως και η σημειολογία, η αποδόμηση και η πολιτισμική θεωρία (cultural theory), είναι παραδείγματα των θεωριών που απορρίπτουν εν γένει την *πραγματικότητα*, επειδή πιστεύουν ότι είναι μια καθαρά ιδεολογική κατασκευή». Από την άλλη πλευρά, ο Cavell διαχωρίζει την έννοια της προβολής από την έννοια της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Αποστρέφεται την κοινή άποψη ότι, όταν η ζωγραφική σταμάτησε να αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συνέχισε το έργο της. Αντιλαμβάνεται ότι η ζωγραφική αναπαριστά, ενώ η φωτογραφία προβάλλει. Η φύση του μέσου τους είναι εντελώς διαφορετική. Για αυτόν η φωτογραφία δεν είναι η ομοιότητα, η σκιά, το αντίγραφο, το φάντασμα. Σε αυτό το σημείο μάλιστα παρατηρούμε και τη μεγαλύτερη δυνατή απόκλιση με την άποψη του Derrida. Το μυστηριώδες με τις φωτογραφίες, αλλά και με τους ίδιους τους ανθρώπους—άρα σύμφωνα με αυτό και στον κινηματογράφο—είναι ότι κοιτούμε πράγματα στις φωτογραφίες που δεν είναι παρόντα. Και αυτό προκαλεί και το βασικό μπέρδεμα. Η φωτογραφία δεν αναπαράγει την παρουσία ενός αντικειμένου, αλλά ούτε αναπαριστά το ίδιο το αντικείμενο. «Το μυστηριώδες πράγμα που αφορά στις φωτογραφίες είναι η ικανότητά τους να επιτρέπουν στα πρόσωπα και στα πράγματα του κόσμου να παρουσιάζουν, να αποκαλύπτουν τον εαυτόν τους». Όλα τα παραπάνω στο William Rothman, Marian Keane, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ, 2000, σ. 54-62.

6. Στην ψηφιακή εποχή, όπου η φωτογραφία μπορεί ανά πάσα στιγμή να παράγεται, αλλά και να σβήνεται από τη μνήμη ενός μηχανήματος, ο Derrida δηλώνει, με κάποια επιφύλαξη, ότι το να καταγράφεις μια εικόνα γίνεται αδιαχώριστο από το να την παράγεις, καθώς χάνεται η αναφορά της φωτογραφικής εικόνας σε ένα εξωτερικό και μοναδικό αναφερόμενο αντικείμενο. Συγκεκριμένα υποστηρίζει: «Αν αυτό ήταν ίσως πάντοτε το ζήτημα, χωρίς να το έχουμε συνειδητοποιήσει, θα ερχόμασταν αντιμέτωποι με μια φωτογραφική επιτελεστικότητα, μια ιδέα που κάποιοι θα μπορούσαν να τη θεωρήσουν σκανδαλώδη και που...

περιπλέκει, χωρίς να το λύνει, το πρόβλημα της αναφοράς (reference) και της αλήθειας... Συγκεκριμένοι κινηματογραφιστές, ο Wim Wenders ή ο Peter Greenaway για παράδειγμα, χρησιμοποιούν τεχνολογίες παραγωγής της εικόνας, των οποίων το βασικό υλικό δεν συνίσταται στο να "παίρνουν" μια εικόνα (prise d' image)...». Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, (Επιμ., εισαγωγή, Gerhard Richter, μετάφραση στα αγγλικά Jeff Fort), Stanford University Press, Στάνφορντ, 2010, σ. 5-7.

7. Jacques Derrida, ό.π., σ. 31-32.

8. «Μα ποιος είναι ο θάνατος;... Ο άνθρωπος που έδωσε τον χρόνο του (15 χρόνια σ.τ.σ.), για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντας (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν *αναχωρήσει*. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της». Στο Jacques Derrida, *Athens Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, (μετάφραση Pascale-Anne Brault, Michael Naas), Fordham University Press, Νέα Υόρκη, 2010, σ. 6.

9. Βλ. το πρώτο σχόλιο των μεταφραστών στα αγγλικά στο Jacques Derrida, ό.π., σ. 73.

10. Ζακ Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 70.

11. Ζακ Ντεριντά, ό.π., σ. 130.

12. Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. xvi.

13. Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ό.π., σ. 42.

14. «Από μια άποψη, αυτό προσθέτει τον Cavell σε αυτούς τους ευαρίθμους αμερικανούς φιλοσόφους των τελών του 20^{ου} αιώνα, που δούλευαν με την νεοπραγματιστική παράδοση, όπως ο Richard Rorty, που είχε επίσης προσπαθήσει μια αλλαγή στην αναλυτική φιλοσοφία από τα μέσα, αντικαθιστώντας τον τεχνικό της φορμαλισμό με εξεζητημένες περιγραφές καθημερινών πρακτικών, ιδιαίτερα γλωσσικών». Στο John Mullarkey, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2009, σ. 111.

15. «Διαβάζοντας το *Είναι και ο Χρόνος*, για αρχή, οδήγησε τον Cavell να εμπιστευτεί τις πηγές της καθημερινής γλώσσας... Είναι πράγματι μια κρίσιμη εισαγωγή στην πραγματικότητα. Η ιδέα του Heidegger περί του *Weltanschauung*... είναι μια άλλη σημαντική... παρουσία πίσω από την ιδέα του Cavell ότι ο κινηματογράφος είναι ένας ιδωμένος κόσμος». John Mullarkey, ό.π.

16. «Μια λέξη πρέπει να πω εδώ για τον τίτλο. Όταν έμαθα για το άρθρο του Heidegger *The Age of The World View*, οι ίδιες λέξεις πρόβαλαν σε μένα μια σειρά από ζητήματα– στην εποχή κατά την οποία η φιλοσοφική μας αντίληψη του κόσμου αποτυγχάνει, πέρα από το να παίρνουμε και να κρατάμε τις εικόνες του και να αποκαλούμε αυτές τις εικόνες μεταφυσική... Φυσικά θέλω την αίσθηση της κοσμοθέασης (*Weltanschauung*) στον τίτλο μου και συνεπώς ένιωσα ότι προέκυψε φυσικά στον τρόπο που σκεφτόμουν για τον κινηματογράφο και βοηθήθηκα σε αυτό από την αντίληψη του Heidegger». Στο Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. xxiii.

17. Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ό.π., σ. 15.

18. «Αυτό που βλέπει κάποιος (σε μια φωτογραφία) χάθηκε και ό,τι βλέπει τώρα είναι το ξεψύχισμα αυτού που πρέπει να χαθεί». Βλ. Jacques Derrida, ό.π., σ. 18.

19. Το κείμενο αυτό συνόδευε την πρώτη έκδοση της ταινίας και περιγράφει την πλοκή του. Εντούτοις δεν μένει στην επιφάνεια της υπόθεσης, αλλά μέσα σε λίγες γραμμές αναλύει τη βασική σύλληψη του κειμένου, πάνω στο οποίο κινηματογράφησε ο Αγγελόπουλος.

20. Ζακ Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 130.

21. Φρ. Σίλλερ, *Δον Κάρλος*, (μετάφραση Βασίλη Ρώτα), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2008, σ. 109.

22. Maria Todorova, "The Balkans: From Discovery to Invention", *Slavic Review*, 53:2 (1994), σ. 453-482.

23. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, Paradis Films, 1995.

24. Emir Kusturica, *Underground*. CiBY 2000 (Paris). Pandora Film (Frankfurt). Novo Film (Budapest). In

collaboration with Komuna and RTS, Yugoslavia; Medirex/Etic, Czech Republic; Tchaplina Films, Bulgaria, 1995.

25. Mario Sluga, "Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Život je čudo/Life is a Miracle* 2004", *Studies in Eastern European Cinema*, 2:1 (2011), σ. 37-48.

26. «... ο Αγγελόπουλος, με *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, μας δίνει μια οικουμενική, διαχρονική ματιά, «φιλοσοφικού μεγέθους». Αρχικά, το θέμα του δείχνει να μοιάζει μ' εκείνο του Κουστουρίτσα: ο διαμελισμός των Βαλκανίων. Στη συνέχεια όμως, εξελίσσονται ερωτήματα γύρω από την κινηματογραφική αθωότητα, τη δυνατότητα ή την αδυναμία στην καταγραφή της φρίκης, την ουσία του «νόστου» και του ταξιδιού. Ο Χάρβεϊ Καϊτέλ είναι ένας σύγχρονος Οδυσσέας που αναζητά μια χαμένη κόπια της πρώτης ταινίας που γυρίστηκε στα Βαλκάνια... Απ' την Ελλάδα στην Αλβανία, και από εκεί στη Ρουμανία, τη Βουλγαρία, το Βελιγράδι και, τέλος, το Σεράγεβο, «εκεί όπου αρχίζει και τελειώνει ο αιώνας μας»-, ο Καϊτέλ ψαύει τα σημάδια της ιστορικής μνήμης και ο Αγγελόπουλος αρπάζει την ευκαιρία και μιλά για τις απαρχές του σινεμά και την κοινή καταγωγή των βαλκανικών προβλημάτων- προβλημάτων που εκτίθενται ως οικουμενικές και διαχρονικές αιχμές, ή ως πληγές στο σώμα της Ιστορίας. *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* θεωρήθηκε από πολλούς έγκυρους κριτικούς η καλύτερη ταινία του Φεστιβάλ και το αδιαφιλονίκητο φαβορί για τον Χρυσό Φοίνικα, η κριτική όμως επιτροπή του απένειμε το δεύτερο βραβείο. Τη βραδιά της απονομής [...] δεν ήταν λίγοι που γιουχάιζαν τον Αγγελόπουλο, όταν τον είδαν, θυμωμένο και κατηφές, να λέει ξερά: «Είχα ετοιμάσει έναν λόγο για τον Χρυσό Φοίνικα, αλλά τώρα τον ξέχασα. Ευχαριστώ για την υποδοχή!». Την επομένη, οι περισσότερες εφημερίδες υπογράμιζαν τον **βαλκανικό θρίαμβο**, αλλά δεν έκρυβαν την ειρωνεία τους για τον Αγγελόπουλο «που πήρε το Μεγάλο Βραβείο με τις άκρες των δακτύλων του» ή «για τον δημιουργό που δεν ξέρει να χάνει». Ορέστης Ανδρεαδάκης, «Φεστιβάλ Καννών», στο: Δ. Κολιοδήμος, (επιμ.), *Κινηματογράφος '95, Ετήσιος οδηγός: Κινηματογράφος-Βίντεο-Τηλεόραση-Βιβλία-Δίσκοι*, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995, σ. 258-259.

27. Αυτήν την τεχνική του Αγγελόπουλου, όσον αφορά στον κινηματογραφικό χρόνο σε σχέση με τον ιστορικό, την αποκαλεί ο Andrew Norton ως *τεχνική του καταστρεφόμενου χρόνου* (time-destroying). Βλ. Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϊ, 1997, σ. 185.

28. «Αλλά αυτό του οποίου ήταν το φάντασμα, ο κομμουνισμός, εξ ορισμού, δεν ήταν παρών. Προκαλούσε ως επερχόμενος κομμουνισμός». J. Derrida, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*, ό.π., σ. 53.

29. «Εκεί, όπου ένιωσα τον πειρασμό να κατονομάσω την εμμονή ενός παρωχημένου παρόντος, την επιτροπή ενός νεκρού, μια φανταστική επανεμφάνιση... ο Μαρξ αναγγέλλει και επικαλείται την επικείμενη παρουσία». J. Derrida, ό.π., σ. 131.

30. «Τα έγχρωμα κινηματογραφικά έργα, όταν λειτουργούν πέρα από την αναγκαιότητα της πολυτέλειας ή της ψυχαγωγίας και γίνονται μια ξεκάθαρη συνθήκη του μέσου, επίσης επιτρέπουν στο χρώμα να δημιουργήσει έναν κόσμο. Αλλά αυτός ο κόσμος δεν είναι ούτε ο κόσμος του παρελθόντος, ούτε ο κόσμος που γίνεται πειστικός ως πραγματικός (make-believe). Είναι ο κόσμος ενός εγγύς μέλλοντος». Αμέσως μετά ο Cavell δίνει κάποια κινηματογραφικά παραδείγματα που, κατά την άποψή του, το χρώμα επιτελεί στην κατασκευή ενός κόσμου του μέλλοντος, ενός κόσμου στον οποίο εμπεριέχεται η ποιότητα της μελλοντικότητας. Stanley Cavell, *The World Viewed*, ό.π., σ. 82.

31. Για τη δραματουργική αλλά και αφηγηματική ομοιότητα της συγκεκριμένης ταινίας του Αγγελόπουλου με την Οδύσσεια του Ομήρου, δες το Françoise Létoublon, "Theo Angelopoulos in the Underworld", στο: B. Graziosi, E. Greenwood, (επιμ.), *Homer in the Twentieth Century*, Oxford University Press, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2007, σ. 210-227.

32. Οι actualités είναι μη μυθοπλαστικές ταινίες, που μοιάζουν με τις ταινίες τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ), με τη διαφορά ότι δεν έχουν μια αναφορά σε ένα γενικότερο στόχο και σκοπό που να ενοποιούν και να δημιουργούν μια κάποια αφήγηση. Θυμίζουν περισσότερο κινούμενες φωτογραφίες που με σταθερό κάδρο «παρτηρούν» και οπτικοποιούν ένα πολύ συγκεκριμένο γεγονός. Επί παραδείγματι, η πρώτη ταινία των αδελφών Μανάκη δείχνει τις υφάντριες της Αβδέλλας (ή Αβδελλας), χωριού των Γρεβενών. Ανάμεσα στις εικονιζόμενες γυναίκες είναι και η γιαγιά των αδελφών Μανάκη. Η ταινία μνημονεύεται με τον τίτλο *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό*, 1905. Βλ. το Marcel Huret, *Ciné actualités: Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, H. Veyrier, Παρίσι, 1984. «Οι ταινίες από την απαρχή τους, απέφυγαν το πατρονάρισμα της σοβαρότητας... για τον απλό λόγο ότι δεν εκτίθενται (ή ερμηνεύονται), αλλά και διανέμονται, και προβάλλονται, και βλέπονται», Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, σ. 122.

33. Stanley Cavell, *Philosophy. The Day After Tomorrow*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, ό.π., σ. 82.

34. Ο Δημηρούλης παρατηρεί πώς ο Σεφέρης στο ποίημά του *Ένας Γέροντας στην Ακροποταμιά*, ενώ αποζητά να μιλήσει απλά (Δεν θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί/ ετούτη η χάρη), κάνοντας κριτική στα περίπλοκα εκφραστικά μέσα, εντούτοις καταφέρνει να γράψει ένα από τα πιο μεγάλα σε όγκο και πλούσια σε εκφραστικά μέσα ποιήματά του, αποδεικνύοντας πως το να μιλήσει κάποιος απλά είναι το πιο δύσκολο πράγμα. Βλ. Δ. Δημηρούλη, «Η αποδόμηση του Derrida», στο Γ., Κακολύρης (επιμ.), *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, Πλέθρον, Αθήνα, 2016.

35. Αυτός ο μονόλογος αποτελεί ένα ποίημα του ίδιου του Αγγελόπουλου. «Όταν γυρίσω, / θα γυρίσω με τα ρούχα και τ' όνομα ενός άλλου./ Κανείς δε θα με περιμένει. / Και αν δεν με γνωρίσεις και πεις / "Δεν είσαι εσύ", / θα σου δώσω σημάδια, να πιστέψεις, / Τη λεμονιά στον κήπο σου. / Το ακρινό παράθυρο που μπάζει το φεγγάρι. / Κι ακόμα σημάδια του κορμιού και της αγάπης./ Κι όταν ανέβουμε τρέμοντας στο παλιό δωμάτιο, / ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / θα σου διηγούμαι το "ταξίδι" όλη νύχτα / κι όλες τις νύχτες που θα 'ρθουν. / Ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / όλη την ανθρώπινη περιπέτεια, / την περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει...». Στο Γ. Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Με γυμνή φωνή*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σ. 93-94.

36. J. Derrida, *Τα Φαντάσματα του Μαξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 69-100.

37. F. Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, Free Press, Νέα Υόρκη, 1992.

38. «Πράγματι, το έργο του χαρακτηρίζεται από έναν εκπληκτικό, σφύζοντα ρεαλισμό, στο πλαίσιο του οποίου... η παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας ή ντοκιμαντέρ έχει, ως φαίνεται, καταργηθεί ή αδρανοποιηθεί... Ίσως αυτή η ίδια η διεσταλμένη χρονικότητα των ταινιών του Αγγελόπουλου να δημιουργεί αυτόν τον ρεαλισμό, που ανοίγει ρωγμές στη σεναριακή αφηγηματική ακολουθία των γεγονότων... ο σκηνοθέτης επιδιώκει να αναγάγει, μακροπρόθεσμα, αυτή καθαυτή τη βραδύτητα και αυτή καθαυτή την κίνηση σε αυτόνομα γεγονότα». Φρέντρικ Τζέιμσον, «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος: 53ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 67.

39. J. Derrida, *Athens, Still Remains*, ό.π., σσ. 6-7. «Μα ποιος είναι ο θάνατος; Ο άνθρωπος που έδωσε τον χρόνο του (15 χρόνια σ.τ.σ.), για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντα (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν *αναχωρήσει*. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της».

40. «Και ψυχὴ εἰ μέλλει γινώσκεισθαι αὐτὴν εἰς ψυχὴν αὐτῇ βλεπτέον», Πλάτων, *Αλκιβιάδης*, 133 Β'. Η συγκεκριμένη ταινία ξεκινά με αυτήν την αναφορά.

41. «Στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1998), η Βούλα, ένα έφηβο κορίτσι, αφηγείται στον μικρότερο αδελφό της, πριν κοιμηθούν, όταν τα βήματα της μητέρας τους, που πλησιάζει, τη διακόπτουν. Ο μικρός διαμαρτύρεται λέγοντας: "Αυτή η ιστορία δεν θα τελειώσει ποτέ!". Πρόκειται για μια αθώα παρατήρηση, που όμως χαρακτηρίζει βαθιά το επικό και ιδιαίτερο ύφος του κινηματογράφου του Θ. Αγγελόπουλου. Η απουσία ενός συμβατικού 'τέλους' με την ολοκλήρωση των ταινιών του και η διαρκής δια-πλοκή επεισοδίων θεματικών της μιας ταινίας του μέσα στην άλλη δημιουργούν τα αλληλένδετα κεφάλαια ενός συνεχούς, ανολοκλήρωτου έργου, ενός έργου βαθιά αυτοβιογραφικού και πολιτιστικά αλληγορικού, το οποίο ξεδιπλώνεται σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, όπου το πραγματικό (η ιστορία) και το μυθικό (η φαντασία) διασταυρώνονται και διαμορφώνουν το γενικότερο, άνευ ορίων, τοπίο της Ελλάδας». Ειρήνη Στάθη, «Ένα κινηματογράφος της ποίησης και της Ιστορίας», στο: Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος, 53ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 11.