

Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής

του Wolfram Schütte

[1.]

*Το παρελθόν δεν είναι ποτέ νεκρό.
Δεν έχει καν παρέλθει.
William Faulkner*

Τα ιστορικά μυθιστορήματα του Walter Scott, του Victor Hugo, του James Fenimore Cooper, του Τολστόι, του Mickiewicz, του Tieck ή του von Arnim, χρονολογούνται στα τέλη του 18ου και τον 19ο αιώνα. Είναι η απάντηση της λογοτεχνικής φαντασίας στην εθνοκρατική συνείδηση της σύγχρονης ιστορικής επιστήμης. Η κοινωνία, που απελευθερώνεται απ' την κηδεμονία του θρόνου και της Εκκλησίας, στοχάζεται ως «κλαός» γύρω απ' το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της.

Το ιστορικό μυθιστόρημα, όταν δεν υμνεί αντιδραστικά το ένδοξο παρελθόν σε αντιδιαστολή με την «παρακμή» του «σύγχρονου» παρόντος, εμφανίζεται ως συλλογικό εθνικό έπος σε πεζό λόγο, κάτι που η κλασική ελληνική δραματοουργία πέτυχε, μετά τον Όμηρο, με τη μορφή της τραγωδίας (ως παραλλαγή των μύθων).

Η ιστορική ταινία, που κατάγεται μάλλον απ' το ιστορικό θέατρο παρά απ' το μυθιστόρημα, παραμένει ως επί το πλείστον –και εξαρχής– μια ταινία κοστουμιών – ένα φανταχτερό, επιπόλαιο, πανηγυριώτικο θέαμα· στην καλύτερη περίπτωση, συνέχεια των *Τριών σωματοφυλάκων* του Δουμά. Φυσικά, πάντα υπήρχαν εξαιρέσεις: του Dreyer, του Lang, του Αϊξενστάιν, του Welles, του Ταρκόφσκι, του Visconti, του Μιζογκούτσι, του Κουροσάουα, του Renoir, του Wajda...

Ο Έλληνας σκηνοθέτης κινηματογράφου Θόδωρος Αγγελόπουλος, γεννημένος το 1935, στην Αθήνα, γύρισε, απ' το 1970 ως το 1988, οκτώ μεγάλες ταινίες στην πατρίδα του, που ήταν όλες, στην κυριολεξία, ιστορικές ταινίες. Ταυτόχρονα, προχώρησε απ' την αρχή σε μια υπέρβαση του «είδους»: διεύρυνε δυναμικά τον «κλειστό χρόνο» (του ιστορικού μυθιστορήματος, αλλά και της ιστορικής ταινίας) και τον κατέστησε διάφανο για ταξίδια μέσα στο χρόνο διαμέσου των ιστορικών εποχών, συνήθως με ένα «πλάνο-σεκάνς» του. Ακόμα κι εκεί όπου το παρελθόν δε διαπερνά το παρόν, οι ταινίες του (όπως η «Τριλογία της Σιωπής») είναι ιστορικές ταινίες πάνω στη χρονικότητα του επίκαιρου, αυτού «που είναι το ζητούμενο».

Ενδεχομένως να υπάρχουν στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο μόνο τέσσερις σκηνοθέτες που η εθνική τους Ιστορία [όχι με την απόχρωση μιας σοβινιστικής απολογίας, αλλά πάντοτε ως καλλιτεχνικό θέμα ενός πολιτικο-αισθητικού «μαθήματος Ιστορίας» (Jean-Marie Straub)] να τους είναι τόσο σημαντική και ν' αποτελεί σε τέτοιο βαθμό το κεντρικό τους θέμα: ο Luchino Visconti, ο Carlos Saura, ο Andrzej Wajda και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Το έργο του Wajda, που στέκεται σ' όλους τους σημαντικούς σταθμούς και σ' όλα τα σημεία τομής της πολωνικής Ιστορίας του 19ου και του 20ού αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί ως το πλησιέστερο προς τον Αγγελόπουλο, όσον αφορά στην ιστορική συνέχεια. Βέβαια, πηγαίνει πολύ πιο πίσω, ενώ ο Αγγελόπουλος ανατρέχει «μόνο» σε ιστορικά γεγονότα ως τα τέλη της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας. Ενώ όμως ο Wajda φώτισε απ' την ιστορία της Πολωνίας «μόνο αστερείς ώρες» (Stefan Zweig), ενταγμένες στην Ιστορία και αφηγηματικά ολοκληρωμένες, ο Αγγελόπουλος περιέγραψε την ιστορία της Ελλάδας σαν μια σειρά από αλληλένδετους πίνακες εποχών που εναλλάσσονται αδιάκοπα· σαν χώρο όπου το παρελθόν αντηχεί ως μέλλον (ακόμα και του παρόντος).

Αυτό που συνδέει τα έργα του Πολωνού και του Έλληνα, παρά τις θεμελιώδεις αισθητικές διαφορές τους, προέρχεται απ' την ομοιότητα των εθνικών εμπειριών, συλλογικών και ατομικών: η Πολωνία ως ανασταλτήρας μεταξύ της (πρωσικής) Γερμανίας και της (τσαρικής-σοβιετικής) Ρωσίας, συχνά διαιρεμένη, κυριευμένη, υπό κατοχήν ή δεσποτείαν. Η Ελλάδα, κάποτε «λίκνο της Ευρώπης» στη νότια πτέρυγιά της, σε αιώνια διαμάχη με την ισλαμική Τουρκία, «μπαλάκι» των ευρωπαϊκών φεουδαρχικών και αστικών, κεντρικών και ιμπεριαλιστικών δυνάμεων: των Αγγλων, των Ιταλών, των Γερμανών. Και οι δύο χώρες υπήρξαν θύματα εξωτερικών και εσωτερικών δικτατοριών. Στη διάρκεια αυτού του αιώνα, ως τις μέρες μας, εκατομμύρια άνθρωποι, στην Πολωνία και στην Ελλάδα, κατέφυγαν στη μετανάστευση για να σωθούν απ' τη φτώχεια.

Μπορεί ο Wajda, γεννημένος το 1926, να είναι εννέα χρόνια μεγαλύτερος απ' τον Αγγελόπουλο, έχουν όμως κι οι δυο τους, απ' τα παιδικά τους χρόνια, παρεμφερείς ατομικές εμπειρίες: κηδεμονία, ομοφοβία και εξέγερση,

απελευθέρωση και προδοσία, και, εν τέλει, πανωλεθρία της σοσιαλιστικής ουτοπίας· κι οι δυο τους αναγκάστηκαν να δημιουργήσουν, τουλάχιστον κατά διαστήματα, στη σκιά δικτατορικών καθεστώτων, αντιστεκόμενοι σ' αυτά.

Ενώ όμως ο Wajda κατόρθωσε ν' αντλήσει επανειλημμένα απ' τη λογοτεχνία του 20ού και του 19ου αιώνα (οι μεταφορές του λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο έχουν, χάρη στην καλλιτεχνική του πρωτοτυπία, αυτόνομη κινηματογραφική αξία), ο Αγγελόπουλος προσέφυγε σε faits divers,¹ μέσα στα οποία ανακάλυψε και ίχνη των κλασικών ελληνικών μύθων, αν και όχι με την έννοια μιας σύγχρονης επανασταξινόμησης αρχαίου υλικού [όπως ο συμπατριώτης του, Κακογιάννης (*Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια*)], αλλά ως αφηγηματικές δομές, όπου έρχονταν να προσαρτηθούν, σαν κρυσταλλώματα, συλλογικά κοινωνικά ευρήματα και διαπιστώσεις. Ο Αγγελόπουλος έχει δηλώσει ότι «προσπάθησε να συνδέσει τη μη-κινηματογραφική ελληνική παράδοση –απ' το αρχαίο δράμα ως την ελληνική λαϊκή κωμωδία, διαμέσου του Καραγκιόζη– με την καθαρά κινηματογραφική ευρωπαϊκή παράδοση».

Γλώσσα και τοπίο, μουσική και σωματική έκφραση της πατρίδας του, είναι γι' αυτόν οι πολλαπλά αναβλύζουσες πηγές της καλλιτεχνικής του έμπνευσης. Ποτέ ως τώρα δεν αποστασιοποιήθηκε απ' αυτές. Ακόμα κι όταν επιστράτευε για πρωταγωνιστές τους Ιταλούς Omero Antonutti (*Ο Μεγαλέξαντρος*) και Marcello Mastroianni (*Ο μελισσοκόμος*), ζητούσε απ' αυτούς να μιλάνε ελληνικά.

Στις επικές αναπαραστάσεις του κόσμου του, κυρίαρχη δεν είναι η γλώσσα, αλλά το βλέμμα που ρίχνει η κάμερα πάνω στα πρόσωπα και στο τοπίο· και κάτι ακόμα: στο οπτικό έχει προσθέσει, ισότιμα σχεδόν, το ακουστικό, το μη ορατό, το εκτός κάδρου. Ο Αγγελόπουλος δεν είναι μόνον ένας ανανεωτής της *βουβής* ταινίας (του γοητευτικού τρόπου με τον οποίο δομείται η εικόνα, του βάθους πεδίου της, της κίνησης μέσα από πλάνα-σεκάνς), είναι και –μόνος αυτός και ο Godard– ένας ανανεωτής της *ηχητικής* ταινίας, τις φανταστικές, φωνητικές, στοχαστικές και αισθητικές δυνατότητες της οποίας εξαντλεί πλήρως, όπως και ο ρώσος ρομαντικός και μυστικιστής Ταρκόφσκι.

Πουθενά η φράση του γερμανού σκηνοθέτη Alexander Kluge: «Το μη κινηματογραφημένο ασκεί κριτική στο κινηματογραφημένο» δεν επιβεβαιώνεται τόσο όσο στο έργο του Αγγελόπουλου. Το ακουστικό «πέραν της εικόνας» στις ταινίες του παρεισφύρει σαν οπτική διάσταση της φαντασίας του θεατή. Και η σιωπή των λέξεων μετατρέπεται σε γλώσσα μέσα στη δομή των (φυσικών) ήχων.

Οι ήχοι της ζωής ανήκουν σ' αυτή την ακουστική παλέτα· όπως, άλλωστε, και η μουσική. Κι αν ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αντλεί την οπτική δυναμική του απ' τη ζωγραφική, το ρυθμό του (αυτόν το ρυθμό των μεγάλων περιόδων και των επιβλητικών μελωδικών φράσεων) τον αντλεί απ' τη μουσική. Έχει πει ότι κινηματογραφεί όπως αναπνέει. Ε, λοιπόν, η ανάσα του είναι βαθιά· προέρχεται από μίαν άλλη εμπειρία χρόνου.

Μολονότι η εικονογραφία του (που αποφεύγει τα γκρο πλάνα και προτιμά τα γενικά και τα πανοραμικά) ακολουθεί την αποστασιοποιημένη οπτική του μπρεχτικού επικού θεάτρου, το μοντάζ του, με τις μεγάλες σύνθετες σεκάνς, συνεχίζει την επική αντίληψη της *Οδύσειας* ή της *Ιλιάδας*. Όπως στον κινηματογράφο της Πορτογαλίας, έτσι και ο Αγγελόπουλος, στο άλλο άκρο της Ευρώπης, τείνει, με τη δική του αντίληψη χρόνου, σε μια μη ευρωπαϊκή χρονική παράδοση: στην ασιατική-αφρικανική (σε σύγκριση με την αυτόχθονη μουσική των δύο χωρών).

Εντούτοις, τέτοιες ομοιότητες, που οι Κεντροευρωπαίοι τις αντιλαμβάνονται ως διαφορές και οι Ιάπωνες (που εκτιμούν ιδιαίτερα τις ταινίες του Αγγελόπουλου) ως *συγγένειες*, δεν έχουν σκοπό να προσφέρουν ένα ακόμα στήριγμα στην «αιώνια ελληνική μοιρολατρία» (Αγγελόπουλος), η οποία στην Πορτογαλία εκφράζεται με την αμετάφραστη λέξη «saudade». Η εσωτερική δομή των ταινιών του Αγγελόπουλου στοχεύει ακριβώς στη ρήξη μ' αυτή την παραίτηση. Αυτό ισχύει εξίσου και σε ό,τι αφορά στην επαναδραστηριοποιημένη βασική μυθολογική δομή ορισμένων ταινιών του, όπως, π.χ., του μύθου των Ατρείδων στην *Αναπαράσταση* και στο *Θίασο*, ή της επιστροφής του Οδυσσέα στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Η έμφυτη αντι-μυθολογική του ορμή, που «διατηρεί» κατά τρόπο εγελιανό την Ιστορία (τη συντηρεί, τη διαβλέπει, τη μεταλλάσσει), ακολουθεί την αρχή ότι «ο μύθος, μεταφερόμενος στην πραγματικότητα, μετατρέπεται σε Ιστορία». Το παρελθόν καθιστά το παρόν ορατό και ακουστό: μια διχάλα ραβδοςκόπου, που ανακαλύπτει την πηγή απ' όπου αναβλύζει το επίκαιρο.

Αυτό συμβαίνει ήδη απ' την πρώτη ταινία που ο πρώην φοιτητής του IDHEC (αποβλήθηκε από τη Σχολή εξαιτίας ενός πανοραμικού 360 μοιρών) γύρισε στην πατρίδα του (1970). Ο τίτλος (*Αναπαράσταση*) θα μπορούσε να χαρακτηρίσει μεγάλα τμήματα του έργου του: αναπαράσταση της απωθμένης Ιστορίας, αναβίωση της ιστορικής μνήμης.

Εδώ, «αναπαριστά» σε τρία επίπεδα ένα τυπικό fait divers: σ' ένα απομακρυσμένο ορεινό χωριό, όπου βρέχει συνεχώς, μια γυναίκα σκοτώνει (μαζί με τον εραστή της) τον άντρα της, που είχε πάει –όπως τόσοι και τόσοι συμπατριώτες του– εργάτης στη Γερμανία. Η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί τον Αγαμέμνονα που γύρισε απ' την Τροία. Ενώ οι δράστες επιρρίπτουν το φόνο ο ένας στον άλλο, η εισαγγελία αναπαριστά «επιτόπου» (on location) το έγκλημα. Στο μεταξύ, οι δημοσιογράφοι απ' τον γραπτό Τύπο και την τηλεόραση αναζητούν κάποιο εντυπωσιακό στοιχείο σ' αυτή την υπόθεση crime and passion.² Σ' ένα τρίτο επίπεδο, «φωτίζονται» με φλασμπάκ οι συνθήκες και τα αίτια του φόνου, όχι όμως τόσο ώστε να διαλευκαίνεται και το ποιος διέπραξε το φόνο. Η κάμερα καθηλώνεται μπροστά στην πόρτα του σπιτιού όπου έγινε το έγκλημα: ακίνητη.

Ο Αγγελόπουλος, μ' αυτή την ασπρόμαυρη ταινία του –γυρισμένη κατά ένα μεγάλο μέρος με ερασιτέχνες– αναφέρεται στον ιταλικό νεορεαλισμό, ο οποίος, ως το σημειώσουμε, ξεκίνησε το 1943 με το ίδιο ακριβώς θέμα, αν και, στο διαδραματιζόμενο στη Φεράρα *Ossessione* του Visconti (διασκευή του μυθιστορήματος του James N. Cain *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές*, που γυρίστηκε επανειλημμένα σε ταινία) ο Αγγελόπουλος προσθέτει και μια άλλη, πιο σημαντική αναφορά: αυτήν στον *Τζουλιάνο τον αρχιληστή* του Francesco Rosi (1961).

Εδώ, όπως κι εκεί, το μεμονωμένο περιστατικό αποτελεί το πρότυπο ενός συλλογικού φαινομένου: όσο ανεξιχνίαστος παραμένει ο θάνατος του σικελού (κοινωνικού) επαναστάτη, άλλο τόσο ανεξιχνίαστα επιμένει η *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου στο ερώτημα «ποιος διέπραξε το φόνο»; γιατί σημασία γι' αυτόν δεν έχει το «γεγονός», που η εισαγγελία προσπαθεί να το «κουκουλώσει» ως μεμονωμένο περιστατικό, και ο σκανδαλοθηρικός και κοινωνικά εθελότυφος Τύπος το «ξεξουμίζει». Η πολυεπίπεδη ματιά της ταινίας στρέφεται στον τόπο που αιμορραγεί από ανθρώπους και «κάνει τους φτωχούς, ενόχους» (Goethe)· κοντολογίς, σε μια κοινωνική, συλλογική εγκατάλειψη της Ελλάδας, στην αδυναμία και την επανάσταση, στη δύναμη και τη φτώχεια.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, όπως και ο Visconti, έκανε το σκηνοθετικό του ντεμπούτο εν τω μέσω μιας δικτατορίας. Κι όπως ο Visconti το μελόδραμα, έτσι και ο Αγγελόπουλος, στην *Αναπαράσταση*, χρησιμοποίησε υπερβατικά το είδος της αστυνομικής ταινίας για μια κοινωνική ανάλυση. Ήταν ένα (αισθητικό) παιχνίδι με «κλειστά χαρτιά».

Πιο ριψοκίνδυνα «έπαιξε» ο Αγγελόπουλος στη δεύτερη ταινία του. Και μόνο αν κρίνει κανείς απ' το ότι το καθεστώς διακατεχόταν από μια αβυσσαλέα βλακεία κι ο σκηνοθέτης είχε ήδη, λόγω της λογοκρισίας, «εκλεπτύνει το ύφος του» (Ernst Junger), ο Αγγελόπουλος πραγματοποίησε εδώ ένα καλλιτεχνικό «πραξικόπημα». Ήταν τόσο εκλεπτυσμένα ειρωνικός, ώστε μερικοί εκτός Ελλάδος τον παρεξήγησαν, εξαιτίας της δικής τους αισθητικής-πολιτικής βλακειάς. Κι όμως ο Αγγελόπουλος είχε δώσει την πιο σπουδαία έμπρακτη απόδειξη αυτού που έχει πει ο Jean-Luc Godard: «Σημασία δεν έχει να κάνεις πολιτικές ταινίες, αλλά να κάνεις τις ταινίες πολιτικές».

Οι *Μέρες του '36* (1972) είναι μια ιστορική ταινία, που στοχεύει κατευθείαν στην καρδιά του παρόντος: στιγμιότυπα της μετάβασης απ' την αστική δημοκρατία, που είχε αποτύχει ως «παράγων τάξης και ασφάλειας», στη στρατιωτική δικτατορία· το παρελθόν ως καμουφλάζ του παρόντος. Ένας συνεργάτης της αστυνομίας, που έχει συλληφθεί για ένα πολιτικό έγκλημα, κρατάει όμηρο ένα βουλευτή που τον είχε επισκεφθεί στη φυλακή. Μετά από μια φάρσα, όπου ο Αγγελόπουλος επιστρατεύει όλες τις παραλλαγές του Θεάτρου Σκιών, ένας σκοπευτής φροντίζει ώστε να αποκατασταθεί η «τάξις».

Όπως η τέλεση του φόνου στην *Αναπαράσταση* δεν δείχθηκε ποτέ, έτσι κι εδώ απουσιάζει ο καταλύτης της δράσης, μεγάλα τμήματα της οποίας εκτυλίσσονται μέσα και γύρω από μια απομακρυσμένη φυλακή, πίσω απ' την πόρτα του κελιού του. Ο δράστης είναι αθέατος. Ο Αγγελόπουλος «εσωτερικεύσει» αισθητικά τη λογοκρισία· το γεγονός, δηλαδή, ότι δεν μπορούσε να μιλήσει ανοιχτά. Και εδώ, όπως και στο «εκτός των τειχών» της «κλασικής» ελληνικής τραγωδίας, τα «πραγματικά γεγονότα» διαδραματίζονται πέραν του ορατού· εδώ, όμως, με την (ασφαλώς αναγνωρίσιμη και διαβλέψιμη) παντομίμα των πολιτικών και των στρατιωτικών που τηλεφωνούν, που συσκέπτονται, που αναμένουν, που συνωμοτούν, που θέλουν να «τσακίσουν» τον εκβιαστή-κρατούμενό τους. Το ανείπωτο, το πέραν του ορατού, αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο του ιδωμένου – όπως και οι παραμονές του πραξικοπήματος του 1936 ως προάγγελος (και περιγραφή) των δολοπλοκιών των συνταγματαρχών και των πολιτικών του 1967. Έτσι, η «εσωτερικεύση» της καταπίεσης μετατρέπεται αισθητικά σε εξωτερικεύση της πολιτικής δομής: ένα έργο δωματίου με υπονοούμενα και στρατηγικές, ένα κωμικό μπαλέτο, μια φαρσοειδής παντομίμα με τις ίντριγκες στις «υψηλές σφαίρες» (όπως στον *Αρτούρο Ούι* του Brecht).

Η ενότητα τόπου και χρόνου, που στις *Μέρες του '36* είχε περιοριστεί κλειστοφοβικά σε μια φυλακή (στην *Αναπαράσταση* είχε διατηρηθεί με φλασμπάκ), αναιρείται στο *Θιάσο* (1974-'75). Το ταξίδι ως κίνηση, όχι μόνο στη γεωγραφία της Ελλάδας (όπως και, προκειμένου για την τοπογραφία του Wim Wenders, της Δυτικής Γερμανίας, της Ευρώπης και των ΗΠΑ), αλλά και στο χρόνο (ανάμεσα στο 1939 και στο 1952): αυτό είναι το απαραίτητο καλλιτεχνικό «πρόσθετο κέρδος» του *Θιάσου*. Αυτό είναι που το κάνει ένα έργο-σταθμό, ένα έργο μοναδικό στην ιστορία του κινηματογράφου, συγκρίσιμο περίπου με τον *Πολίτη Κέιν* του Orson Welles.

Ο Έλληνας απέφευγε πάντα το ατομικά ανταγωνιστικό, δραματουργικά φανταχτερό μέσο της ανταλλαγής πυρών, την κινηματογραφική εκδοχή του θεατρικού έργου διαλόγου, επειδή ανέκαθεν ανέπτυξε τα θέματά του μέσα απ' το χώρο και το χρόνο. Στην «αναπαράσταση» του χώρου (για την ευφάνταστη διαμόρφωσή του, με προσθήκες από προσόψεις και κτίσματα, χρησιμοποιείται η ίδια μέθοδος που είχε εφαρμόσει και ο Antonioni στην *Κόκκινη έρημο*) και στην πολυφωνία του ήχου, συμπεριλαμβανομένης και της σιωπής (ειδικά πέρα απ' τη θέση της κάμερας), προστίθεται στα πλάνα του *Θιάσου*, που διαρκεί σχεδόν τέσσερις ώρες, η δυναμική του χρόνου, διαμέσου της οποίας ο θίασος του τίτλου ξεκινά το διαχρονικό ταξίδι του μέσα απ' την Ιστορία.

Ο Αγγελόπουλος βρήκε με τον τρόπο αυτόν μια τελείως προσωπική κινηματογραφική αντιστοιχία στις σύνθετες αλλαγές τόπου και χρόνου που είχε αναπτύξει λογοτεχνικά ο Gabriel Garcia M'quez στο έπος του *Εκατό χρόνια μοναξιά*. Αυτό που ο Κολομβιανός είχε κατορθώσει να υφάνει στον τάπητα της αφήγησης, μέσω των αλλαγών ρυθμού

και των αλλαγών ονομάτων και τόπων, ο Αγγελόπουλος το κατορθώνει με τα πλάνα-σεκάνς του. Μέσα απ' τις αδιάκοπες κινήσεις της κάμερας, που η ματιά της δεν διακόπτεται από cut, τα πρόσωπα και οι ομάδες αλλάζουν εποχές και κινούνται σε χώρους που χρονικά μεταβάλλονται. Ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα μετρά το χώρο, υπάρχει ως πρότυπο στην αφηγηματική στρατηγική του Max Ophuls, αλλά ο Θόδωρος Αγγελόπουλος τόλμησε όσο κανένας άλλος να διασχίσει τους χρόνους και τους χώρους για να ξεδιπλώσει τις αλλαγές και την ακολουθία των ιστορικών γεγονότων μέσα σ' ένα μεγάλο αφηγηματικό πανόραμα.

Ο *Θίασος* παλινδρομεί μέσα στην ελληνική Ιστορία απ' το 1939 ως το 1952. Η εποχή αυτή περικλείει και τη μεταξική δικτατορία (που οι *Μέρες του '36* την παρουσιάζουν εν τη γενέσει της), τον πόλεμο κατά της φασιστικής Ιταλίας, τη γερμανική κατοχή, τη βρετανική «απελευθέρωση» και τον αιματηρό εμφύλιο της μεταπολεμικής περιόδου ως το προσωρινό τέλος του με τη νίκη της Δεξιάς σε μια «βασιλευόμενη δημοκρατία» ελέω ΗΠΑ. Είναι μια ιστορία από ήττες και καταστροφές, από διωγμούς και καταπίεση.

Ο θίασος επιχειρεί ξανά και ξανά να παίξει το δημοφιλές βουκολικό έργο *Γκόλφω, η βοσκοπούλα*, μα σ' όλη την ταινία δεν καταφέρνει να παίξει πάνω από μερικές σκηνές, γιατί τα πολιτικά γεγονότα ανακόπτουν τη θεατρική διαδικασία με την οποία η ταινία μάς φέρνει ενίοτε άμεσα αντιμέτωπους: άλλοτε είναι η μυστική αστυνομία, που συλλαμβάνει επί σκηνής κάποιον που τον κατέδωσαν, άλλοτε ένας συναγερμός αεροπορικής επιδρομής, που διώχνει τους πανικόβλητους θεατές απ' την αίθουσα, κι άλλοτε ο αντάρτης Ορέστης που, μετά από ειδοποίηση της αδελφής του, σκοτώνει, την ώρα της παράστασης, τη μοιχαλίδα μητέρα του και τον εραστή της.

Η ιστορία των προσώπων στο *Θίασο* καθορίζεται απ' το μύθο των Ατρείδων, χωρίς όμως να γίνεται αλληγορικά αντιληπτός ο μύθος που χρησιμεύει ως υπόστρωμα, που οι συγχωρίες του ηχούσαν ήδη στην *Αναπαράσταση* και που ο απόηχός τους φτάνει ως το *Τοπίο στην ομίχλη*, μέσα απ' τη μορφή του φύλακα-άγγελου Ορέστη, ενός μέλους του ξεπεσμένου «θιάσου». Ο Αγγελόπουλος (όπως και ο William Faulkner στα επικά χρονικά των πολιτειών του Νότου, στο επίκεντρο των οποίων βρίσκεται η παρακμή και η πτώση των οικογενειών και των πατριών) τοποθετεί την οικογενειακή-καλλιτεχνική κάστα στο κέντρο της ταινίας, όχι βέβαια για να τυποποιήσει μυθικά την ιστορία της Ελλάδας, αλλά για να «εξορκίσει» πάνω στο πρότυπο αυτού του περιοδεύοντος θιάσου τη μυθική κατάρα: να λύσει τα ανεξήγητα δεσμά. Η επική δομή καλύπτει το γενικό πλάνο της ιστορίας, αν και η ρήξη με τις χρονολογίες αναιρεί το «πεπωμένο». Ο Αγγελόπουλος δεν προχωρεί κυκλικά (όπως υποστηρίζουν μερικοί), αλλά με ακριβείς συνειρμούς, για να προβάλει μέσα από πολλαπλές προοπτικές τη σχέση ανάμεσα στον εθνικό πολιτισμό και την πολιτική πράξη, ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.

Οι ρέουσες αλλαγές χρόνου, η συνύφανση και η αντίθεση θεάτρου, παντομίμας και μπαλέτου, ομιλίας και σιωπής, ήχων και μουσικής, Ιστορίας και μυθοπλασίας, statement³ και χορού, περιλαμβάνουν όλες τις μορφές της οπτικής και ακουστικής καλλιτεχνικής έκφρασης, στο ρυθμό μεγάλων, κυκλικών, μελαγχολικών κινήσεων της κάμερας σε πανοραμική και τράβελινγκ.

Κίνηση και ακινησία: υπάρχουν στιγμές στο *Θίασο*, όπου οι εικόνες γίνονται κατανοητές μόνον ως αντηχείο του ήχου off, και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο αποκτούν μιαν ασύγκριτα ευφάνταστη πλαστικότητα. Και υπάρχουν άλλες στιγμές ανάπαυλας, για να φτάσουμε σε μιαν ανελέητη μικροσκοπία μιας σπουδής, όπως, π.χ., όταν η Ηλέκτρα ενδίδει φαινομενικά στην επιθυμία ενός στρατιώτη να τη βιάσει), και τον αναγκάζει, μέσα σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, να γδυθεί μπροστά στα μάτια της (και της κάμερας). Η διαδικασία της γύμνωσης καλύπτει όλες τις αποχρώσεις της προσμονής και του πόθου, για να καταλήξει στη μοναξιά μιας υποκριτικής σεμνοτυφίας, όταν η κοπέλα, χωρίς να πει λέξη, βγαίνει απ' το δωμάτιο.

Στην Αρχαία Ελλάδα, μετά την τραγωδία ακολουθούσε το σατυρικό δράμα. Τρία χρόνια μετά το *Θίασο*, που ο Αγγελόπουλος τον ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών και τον ολοκλήρωσε μετά την πτώση της, ακολούθησαν *Οι κυνηγοί* (1977): η κατάληξη μιας τριλογίας, στο επίκεντρο της οποίας βρίσκονταν ο καταστροφικός ομοιομορφισμός της ελληνικής αστικής τάξης και η συνεργασία της με τους στρατιωτικούς, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό.

Το κυνήγι είχε ήδη χρησιμεύσει, στον *Κανόνα του παιχνιδιού* του Renoir (1934), ως μεταφορικός καταλύτης ενός κοινωνικού πανοράματος πριν από το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Και ο Carlos Saura, με το δικό του *Κυνήγι* [*La caza* (1965)], έβγαλε στην επιφάνεια, μεταφορικά, την απωθημένη ανάμνηση του ισπανικού Εμφυλίου. Η παρέα των κυνηγών, που ο Αγγελόπουλος συγκεντρώνει, Παραμονή Πρωτοχρονιάς του 1977, σ' ένα ερημικό ξενοδοχείο, αναστατώνεται με την απρόσμενη ανακάλυψη ενός πτώματος. Ο αντάρτης, που μερικοί απ' αυτούς τον γνωρίζουν, είχε δολοφονηθεί στα τέλη της δεκαετίας του '40, μα ο νεκρός αιμορραγεί ακόμα, σαν να 'χε μόλις εκτελεστεί. Η «κρυφή γοητεία» της μεταχουντικής «μπουρζουαζίας» πέφτει σαν ξεραμένο φτιασίδι απ' τα πρόσωπα των κυριών και των κυριών που συμμετέχουν. Το ξενοδοχείο, που έχει την ιστορία του, όπως και όλα τα πρόσωπα που έχουν συγκεντρωθεί πάλι στον τόπο του εγκλήματος, γίνεται ο διάδρομος απ' όπου απογειώνονται οι αναμνήσεις και οι φαντασμαγορίες των παρόντων προς το παρελθόν. Οι κυνηγοί μετατρέπονται σε κυνηγημένους απ' το παρελθόν τους.

Οι κωμικοί ολοκλήρωσαν το βλέμμα που έριξε ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στο παρελθόν και το άμεσο παρόν της Ελλάδας υπό τον αστερισμό της αστικής συνέχειας. Ήταν ένα τέλος ειρωνικό, καυστικό και δεξιοτεχνικό.

Μα πριν ακόμα ο σοσιαλιστής Ανδρέας Παπανδρέου εκλεγεί πρωθυπουργός, το 1981, με μεγάλη πλειοψηφία, για ν' αρχίσει μια «καινούργια εποχή», ο Αγγελόπουλος –δεδηλωμένος οπαδός της Αριστεράς– καταθέτει ένα κύκνειο άσμα για τη μεγάλη μυθική προσωπικότητα του απελευθερωτικού αγώνα.⁴ Αν παρομοιάσαμε την αισθητική δομή του *Θιάσου* με τα *Εκατό χρόνια μοναξιά* του Μάρquez, θα πρέπει τώρα να δούμε τον *Μεγαλέξαντρο* (1980) ως κινηματογραφική «παράλληλη σύνθεση» με το *Φθινόπωρο του πατριάρχη* του Μάρquez. Ο Κολομβιανός έχει γράψει το μυθιστόρημα για τον νοτιοαμερικανικό caudillo στον οποίο προσέδωσε τα χαρακτηριστικά πολλών «αγωνιστών»: απ' τον Βολφντ ως τον Λένιν, τον Στάλιν (και τον Castro). Ο Αγγελόπουλος τοποθετεί στο κέντρο του δικού του έπους ένα ληστή, δραπέτη από τη φυλακή, ο οποίος, την παραμονή της ανατολής του 20ού αιώνα, πιάνει άγγλους ομήρους, οχυρώνεται μαζί τους σε μια δύσβατη ορεινή περιοχή και ζητεί απ' την κυβέρνηση αμνηστία και ανακατανομή της γης στους αγρότες. Όπως και ο Salvatore Giuliano, έτσι και η μυθική ενσάρκωση του Μεγάλου Αλεξάνδρου εμφανίζεται στους αγρότες ως εκδικητής των φτωχών και των καταπιεσμένων. Η χαρισματική του προσωπικότητα και η αυταρχική του συμπεριφορά φέρνουν στο πλευρό του ακόμα κι όσους κατοίκους του χωριού ήταν ως τότε οργανωμένοι σ' ένα είδος αναρχικού κοινοβίου. Ο σιωπηλός, επιληπτικός Μεγαλέξαντρος εξασφαλίζει προσωρινά παραχωρήσεις απ' την κυβέρνηση και τους γαιοκτήμονες, μα η τρομοκρατική εξουσία του γίνεται ολοένα και πιο απολυταρχική (για να μην πούμε: «σταλινική»). Όταν διατάζει να σκοτώσουν όχι μόνο τους ομήρους, αλλά και την ίδια του την κόρη, κατηγορώντας την για συνωμοσία εναντίον του, και στέλνει τους παροπλισμένους (ιταλούς) αναρχικούς στον βέβαιο θάνατο, τότε ο στρατός βαδίζει εναντίον του και εναντίον των τελευταίων πιστών που του απέμειναν. Ο βαριά τραυματισμένος Αλέξανδρος σέρνεται σαν ετοιμοθάνατο ζώο ως την πλατεία, όπου ο λαός τον περικυκλώνει και του χιμáει. Όταν το πλήθος διαλύεται, αυτός που τον κατασπάραξαν οι μαινάδες, έχει εξαφανιστεί. Το μόνο που απέμεινε, είναι το κράνος του: ο λαός, με το μίσος του, τον κατασπάραξε και τον αφομοίωσε.

Στη χρονολογικά ιστορημένη άνοδο και πτώση του Μεγαλέξαντρου, η ταινία παρεμβάλλει μια παράλληλη πλοκή: την παιδική και νεανική ηλικία ενός μικρού Αλέξανδρου που μεγαλώνει υπό την αιγίδα του αναρχικού δασκάλου, ο οποίος του διδάσκει τα κακά της «ιδιοκτησίας» και της «εξουσίας», πριν ο τύραννος δώσει εντολή να τον σκοτώσουν. Στην τελευταία σκάνες, ο νεαρός, νέος Αλέξανδρος, κατεβαίνει απ' το Λυκαβηττό σε μια σύγχρονη, εσπερινή Αθήνα, καβάλα σ' ένα μουλάρι. «Κι έτσι ο Αλέξανδρος μπήκε μέσα στις πόλεις» λέει το σχόλιο. «Πίστευα πως, όταν πεθάνει ο μύθος, πρέπει τουλάχιστον ν' απομείνει μια ελπίδα. Η ελπίδα αυτή είναι η νέα γενιά. Ο μικρός Αλέξανδρος έζησε ένα αποτυχημένο πείραμα. Υπάρχει μια ιστορική μνήμη. Μα είναι ένας άνθρωπος με ανθρώπινο ανάστημα, ένα συνηθισμένο άτομο αυτό που τραυματίστηκε, και γι' αυτό έχει λόγο να βρει έναν καινούργιο δρόμο» (Αγγελόπουλος).

Ο *Μεγαλέξαντρος* ήταν μια αλληλουχία από μεγαλόπρεπους πίνακες, που μετέτρεπαν ένα τοπίο σε Αγορά, ένα χωριό και την πλατεία του σε σκηνή του Θεάτρου του Κόσμου. Η χορογραφία των κινήσεων (του πλήθους), διεισδυτική και ψυχολογική περιγραφή της εξουσίας και της κυριαρχίας, «μετέφραζαν» τον πολιτικό-φιλοσοφικό λόγο (όπως στο κατοπινό *Ραν* του Κουροσάουα) σ' ένα εξίσου οικείο, όσο και μνημειώδες, θέατρο. Αυτός ο δεύτερος –μετά το *Θιάσο*– σταθμός στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου είναι ένας απολογισμός των αποτυχημένων συλλογικών ουτοπικών υποσχέσεων και των (υπαρκτών) εγκλημάτων στην ιστορία του 19ου και του 20ού αιώνα. Ο «πατριάρχης» του Αγγελόπουλου διατυπώνει ως επική μπαλάντα και χρονικό μαζί ένα μυθικό λυκόφως, συγκρίσιμο με το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* του Wagner, που ξεδιπλώνεται σαν πανοραμικό πάνω απ' τα πεδία μάχης και το Γολγοθά της «αριστερής» σκέψης και πράξης, τεντωμένο στο έπακρο μεταξύ αναρχικής αυτοοργάνωσης και απολυταρχικού κράτους-καθοδηγητή, μεταξύ Labriola και Rosa Luxemburg, μεταξύ Λένιν και Στάλιν.

Χωρίς να υποπεύεται την εξέχουσα δύναμη πολιτικής πρόβλεψης που ενυπήρχε στη μνημειώδη αποκαθίλωση του Αγγελόπουλου (οι «θεοί που δεν ήταν θεοί» έπεσαν μόλις μετά από δέκα χρόνια), ο Ακίρα Κουροσάουα θαύμασε την ανανεωτική δύναμη της τέχνης τού Έλληνα: «Μέσα απ' το φακό του ο Αγγελόπουλος κοιτάζει τα πράγματα εν σιωπή. Το βάρος αυτής της σιωπής και η οξύτητα αυτού του ακίνητου βλέμματος συνιστούν τη δύναμη της ταινίας. [...] Η μέθοδός του τείνει σε μια επιστροφή στις ρίζες του κινηματογράφου, κι αυτό ακριβώς είναι που δημιουργεί τούτη την εντύπωση της φρεσκάδας και της δύναμης». Με τον *Μεγαλέξαντρο*, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος έφτασε –πολιτικά και καλλιτεχνικά– σε μια κατάληξη. Αυτός ακριβώς ο στοχασμός γύρω απ' την Ιστορία, που φαινομενικά οδηγούσε μακρύτερα στο παρελθόν, εισχώρησε de facto πολύ πιο βαθιά στο παρόν: έφτασε στο σημείο μηδέν.

[2.]

Στις σκοτεινές εποχές
θα τραγουδάμε ακόμα;
Ναι· θα τραγουδάμε ακόμα

για τις σκοτεινές εποχές.
Bertolt Brecht

*Η Ιστορία δεν πέθανε.
Την πήρε λιγάκι ο ύπνος.
Θόδωρος Αγγελόπουλος*

«Όταν εξαντληθούν τα λάθη, αντίκρυ μας θα κάθεται, σαν τελευταίος σύντροφος, το μηδέν» έγραφε ο νεαρός Brecht. Στην αρχή της δεκαετίας του '80, είχαν, βέβαια, «εξαντληθεί πολλά λάθη» για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο – τουλάχιστον εκείνα που, με την άνοδο των σοσιαλιστών υπό τον Παπανδρέου στην κυβέρνηση, άνοιγαν την προοπτική μιας ριζοσπαστικής, κοινωνικής αλλαγής στην Ελλάδα. Ταυτόχρονα, όμως, ο σκηνοθέτης, που το συνολικό ως τότε έργο του είχε αποδείξει «την ικανότητά του να πενθεί» και διατηρούσε τη μνήμη του ιστορικά «αδιεκπεραιώτου», έφτασε με τον *Μεγαλέξαντρο* στο αποκορύφωμα της διεθνούς αναγνώρισής του. Η ταινία κέρδισε το Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας (κι αν το «παιχνίδι» παιζόταν δίκαια, θα έπρεπε να 'χει κερδίσει και με τις επόμενες ταινίες του τα πρώτα βραβεία στις Κάννες και τη Βενετία).

Εντούτοις, η διεθνής αναγνώριση ελάχιστα ωφέλησε τον έλληνα σκηνοθέτη που πρόβαλλε στα μάτια όλου του κόσμου το τοπίο, τους ανθρώπους και την ιστορία της χώρας του. Έτσι κι αλλιώς, ο Αγγελόπουλος αναγκάστηκε να γυρίσει όλες τις ταινίες του χωρίς κρατική ενίσχυση, κι αν δεν υπήρχαν οι συμπαραγωγές με γερμανικά, αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά τηλεοπτικά δίκτυα, δε θα 'χε γυρίσει ούτε τους *Κυνηγούς* ούτε τον *Μεγαλέξαντρο*. Αυτές οι πολυεθνικές τηλεοπτικές συμπαραγωγές παρουσιάστηκαν, βέβαια, σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες απ' την τηλεοπτική οθόνη. Όμως οι κινηματογραφικές οθόνες, αυτές για τις οποίες προοριζόταν αισθητικά το έργο του Αγγελόπουλου, με το χωροχρονικό του βάθος, παρέμειναν κλειστές για τις ταινίες του, ακόμα και σ' αυτές τις χώρες. Αυτό άλλαξε μόλις το 1986, με τη συμμετοχή του Marcello Mastroianni στο *Μελισσοκόμο*.

Συμπτωματικό για την προσωρινή καλλιτεχνική και πολιτική ρήξη, που άρχισε με το τέλος του *Μεγαλέξαντρου*, ήταν το επόμενο εγχείρημα του Αγγελόπουλου. Ενώ όλα τα σενάρια του ως τότε ήταν πρωτότυπα, ο Αγγελόπουλος επιχείρησε για πρώτη φορά τη μεταφορά ενός μυθιστορήματος: επρόκειτο για το *Τρίτο στεφάνι* του Κώστα Ταχτσή. Όπως συνέβη και με άλλους ευρωπαίους σκηνοθέτες (π.χ. Bergman, Fassbinder, Rosi), κατά την περίοδο που η τηλεόραση είχε επιβάλει την κυριαρχία της στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, το σχέδιο είχε δύο σκέλη: μια εξάωρη τηλεοπτική σειρά και μια τρίωρη κινηματογραφική ταινία.

Το σχέδιο αυτό, όμως, που ο Αγγελόπουλος το θεωρούσε «πρωταρχικά πολιτικό», απέτυχε εξαιτίας του φόβου που προκαλούσε ο σιωπηλός –και επίμονος– «ταραξίας». Έτσι, το μόνο που κατάφερε ο Αγγελόπουλος, ήταν να γυρίσει δύο τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ: ένα αυτοβιογραφικό για την Αθήνα κι ένα για κάποιο εγκαταλελειμμένο χωριό – το πρώτο, αναδρομή στην τελευταία σεκάνς του *Μεγαλέξαντρου*: το δεύτερο, προοίμιο στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, όπου προσεγγίζεται θεματικά το ξεπούλημα της γης και των οικοπέδων.

Η «Τριλογία της Σιωπής», όπως θα την ονόμαζε αργότερα ο Αγγελόπουλος –αναφερόμενος στη σιωπή της Ιστορίας–, αποτελείται από ταινίες για το παρόν, στις οποίες, εντούτοις, αντηχεί ο απόηχος της Ιστορίας. Τα ταξίδια στο χρόνο των πρώιμων έργων καταργούνται οπτικά, αλλά οι άνθρωποι που κινούνται σ' αυτές τις ταινίες (όπως και στο *Θίασο*), καταλήγουν απ' το παρελθόν στο ελληνικό παρόν (*Ταξίδι στα Κύθηρα*), αναψηλαφούν τη ζωή που έζησαν, επιστρέφοντας στις ρίζες τους (*Ο μελισσοκόμος*), ή ξεκινούν απ' τη θλίψη της στιγμής προς την αναζήτηση μιας υπόσχεσης για το μέλλον (*Τοπίο στην ομίχλη*). Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος τοποθετεί στο κέντρο της τριλογίας του δύο γέροντες, δύο παλαιμάχους –*enfants perdus*,⁵ «που έχασαν τα πόστα τους στον αγώνα για την ελευθερία» (Heinrich Heine)– και δύο χαμένα παιδιά.

Το *Ταξίδι στα Κύθηρα* συνιστά την πιο σύνθετη προσπάθεια του αφηγητή-Αγγελόπουλου να πατήσει πάλι σε στέρεο έδαφος, μετά την απώλεια του συλλογικού υποκειμένου της κοινωνίας και την αναστολή της διαλεκτικής της Ιστορίας. «Στον βουβό πρόλογο, ένα αγοράκι ψάχνει για καταφύγιο μπροστά σ' ένα στρατιώτη της Βέρμαχτ, στην Αθήνα της Κατοχής. Ωστόσο, αυτή η αφήγηση διακόπτεται απ' τη φωνή του Αγγελόπουλου, που ακούγεται off να δίνει σκηνοθετικές οδηγίες στο αγοράκι. Ο πρόλογος είναι το όνειρο ενός απ' τα κεντρικά πρόσωπα: του σκηνοθέτη, του Αλέξανδρου» (Walter Ruggle).

Αυτός ο μικρός της Κατοχής που τώρα πια μεγάλωσε κι έγινε σκηνοθέτης με τ' όνομα Αλέξανδρος και τη φωνή του Αγγελόπουλου, θέλει να γυρίσει μια ταινία για τον επαναπατρισμό από την ΕΣΣΔ των κομμουνιστών που εξορίστηκαν την εποχή του εμφυλίου πολέμου. Μέσα σ' αυτό το σχήμα-παράδειγμα που επιβεβαιώνεται σκηνοθετικά (και μέσα στο καλλιτεχνικό του έργο) ο Αγγελόπουλος βρίσκει την πέτρα πάνω στην οποία θα θεμελιώσει την αφήγησή του. Όμως, στην εξέλιξη της ταινίας, αυτό το εναλλακτικό παιχνίδι των αφηγήσεων (δηλαδή, να είμαστε παρόντες στις προετοιμασίες μιας ταινίας, η οποία, ταυτόχρονα, «διαδραματίζεται» ρεαλιστικά μπροστά στα μάτια μας) σβήνει όλο και περισσότερο. Μέσα απ' την ομίχλη των ονείρων, των σκηνοθεσιών, των αναζητήσεων και των εμφανίσεων μας

πλησιάζει, με επιβλητική παρουσία και με ελάχιστη συνοδεία λόγου, η αδρή, σοβαρή, αδύναμη φιγούρα ενός γέροντα. Είναι ο Σπύρος, με τη βαλίτσα και τη θήκη του βιολιού: ένας αντάρτης, εξόριστος χρόνια στη Σοβιετική Ένωση. (Στις «χειρονομίες συμφιλίωσης» της σοσιαλιστικής κυβέρνησης συμπεριλαμβανόταν και η άδεια να επιστρέψουν οι εξόριστοι.)

Εδώ, όμως, δε μας πλησιάζει απλώς ένας πολιτικός πρόσφυγας της Ιστορίας, ερμηνευμένος απ' τον διάσημο έλληνα ηθοποιό Μάνο Κατράκη, που πέθανε λίγο μετά το τέλος των γυρισμάτων, αλλά η μυθική προσωποποίηση του Οδυσσέα, που έλειπε δεκαετίες απ' την πατρίδα του. Η ταινία θα μπορούσε και να τιτλοφορείται «Η (μάταιη) επιστροφή του Οδυσσέα». Όσο κι αν ο Αγγελόπουλος εμπνέεται το σύγχρονο υλικό του από αφηγηματικές στιγμές των τελευταίων ραψωδιών της *Οδύσσειας*, η «επιστροφή του πολεμιστή ως γέροντα» στην εγκαταλελειμμένη γυναίκα και στον ενηλικιωμένο γιο δεν καταλήγει στην επαναφορά της αρμονίας και στην εκδίωξη των οικοπεδοφάγων – κάθε άλλο.

Ήδη όταν αποβιβάζεται ο γέρος, μοναδικός επιβάτης απ' το ρωσικό πλοίο, ο γιος του τον υποδέχεται χωρίς αγκαλιές. Ο Σπύρος έχει γίνει ένας ξένος, που τον αναγνωρίζει μόνο ένα σκυλί (όπως τον Οδυσσέα) και που μπορεί πια να συνεννοηθεί μόνο μ' έναν συνομήλικο και συναγωνιστή του με το σφύριγμα που χρησιμοποιούσαν οι αντάρτες για να συνεννοούνται μεταξύ τους. Η χώρα, για το μέλλον της οποίας αγωνίστηκε, έχει αλλάξει τελείως. Και η γη που του ανήκε, πουλιέται εκείνην ακριβώς τη στιγμή, μαζί με τις υπόλοιπες εκτάσεις του τελείως εγκαταλελειμμένου χωριού του, σε μια τουριστική επιχείρηση. Όταν ο Σπύρος αρνείται να συγκατατεθεί στην πώληση, και σκάβει τα πασσαλωμένα αγροτεμάχια, τίθεται υπό κηδεμονίαν. Ο γέρος, ένα αγκάθι για την αστυνομία, αφού είναι «άπατρις», ένα «απολίθωμα», ακόμα και για τους πάλαι ποτέ συνοδοιπόρους του, αφού δεν καταλαβαίνει ότι ο κόσμος έχει αλλάξει· ο γέρος, που κλείνεται στη σιωπή ή καταφεύγει σ' έναν ανερμάτιστο λόγο, εκδιώκεται τελικά, σε μια σχεδία, κάτω απ' το βλέμμα του άπραγου γιου του. Μόνο η «Πηνελόπη» του, που είχε ξαναβρεί τον αγαπημένο της μετά από πολυετή χωρισμό, ζητά να τον ακολουθήσει στη σχεδία που ξανοίγεται. Οι Αρχές τής επιτρέπουν «γενναιόδωρα» να συμμαριστεί την οριστική απέλαση και την τελική εξορία του άντρα της. Σφιχταγκαλιασμένοι πάνω στη σχεδία, οι δυο γέροι απομακρύνονται στην καταχνιά της ανοιχτής θάλασσας. Τα Κύθηρα, το νησί των ερωτευμένων, παραμένουν αόρατα. Ορατό είναι μόνο το ότι δεν υπάρχει πια πατρίδα – ούτε για τις μνήμες, ούτε για την ουτοπία –, πόσο μάλλον για κάποιον που ενσαρκώνει και τα δύο με την επιστροφή του. Για το παρελθόν, κανένας τόπος, πουθενά.

Την οικογένεια που διαλύεται απ' το ότι δεν μπορεί να συγχρονιστεί με την Ιστορία, την οικογένεια-σύμβολο της εξατομικευμένης χώρας, ακολουθεί η οικογένεια που καταστράφηκε απ' το ταξίδι της στη ζωή και που την αποχωρίζεται στη δύση της ζωής του ένας άλλος Σπύρος, ο «μελισσοκόμος» (Marcello Mastroianni).

Το μυθιστόρημα *Ο θάνατος ενός μελισσοκόμου* (1978), η ιστορία ενός πρώιμα συνταξιοδοτημένου δασκάλου, που αποτραβιέται μετά το διαζυγίο του στην ύπαιθρο και ασχολείται με τη μελισσοκομία, ολοκλήρωνε μια μυθιστορηματική πενταλογία με τον γενικό τίτλο *Ρωγμές στον τοίχο*, στην οποία ο σουηδός συγγραφέας Lars Gustafsson πραγματευόταν, μέσα από διάφορες βιογραφικές μινιατούρες, την αποτυχία στην οποία κατέληξαν οι ουτοπίες του κινήματος του '68.

Αρχικά ο Αγγελόπουλος ήθελε να διασκευάσει το μυθιστόρημα, ο μελισσοκόμος του οποίου πάσχει από θανατηφόρα ασθένεια. Τελικά, όμως, τα μόνα κοινά στοιχεία που έχει το σενάριό του (το έγραψε μαζί με τον Tonino Guerra, που τον είχε γνωρίσει στη Ρώμη, στο σπίτι του εξόριστου Αντρέι Ταρκόφσκι) με το βιβλίο του σουηδού μυθιστοριογράφου, είναι το εγχείρημα για μια περιγραφή του κόσμου «όπου το σύμβολο ταυτίζεται πάντοτε με το αντικείμενο» (Gustafsson), και το θέμα ενός συνταξιούχου που ξεκόβει από τον κόσμο.

Ο μελισσοκόμος του Αγγελόπουλου είναι ένας μόλις συνταξιοδοτηθείς επαρχιακός δάσκαλος, ο οποίος, αμέσως μετά το γάμο της κόρης του, αποφασίζει να φύγει για ένα χρόνο μαζί με τα μελίτσια του. Η γυναίκα του, με την οποία δεν έχει πια κανένα σχεδόν σημείο επαφής, θα πάει στην Αθήνα, όπου σπουδάζει ο γιος τους, ενώ η κόρη θ' ακολουθήσει τον άντρα της στην Κρήτη. Έτσι, ο Σπύρος αρχίζει το ταξίδι του σε μια Ελλάδα της βροχής και της ομίχλης – ένα ταξίδι που θα τον οδηγήσει, μέσα από δημοσιές και κωμοπόλεις, όλο και πιο βαθιά στο Νότο και στον τόπο όπου γεννήθηκε (κι όπου μόνο αυτός ακούει πια ν' αντηχούν οι φωνές των γονιών του στο ερειπωμένο τοπίο ενός ρημαγμένου αγροκτήματος).

Στη διάρκεια του ταξιδιού του, ο Σπύρος θα συναντήσει παλιούς (πολιτικούς) φίλους. Μ' έναν απ' αυτούς, που περιμένει στο νοσοκομείο το θάνατό του, οι τρεις φίλοι θα επισκεφθούν γι' άλλη μια φορά την πρωινή θάλασσα, κι ο ένας θα βουτηξει γυμνός στα νερά της. Ο Σπύρος θα συναντήσει – για τελευταία φορά – τη γυναίκα του στην Αθήνα (και θα προσπαθήσει μάταια να την πλησιάσει με πάθος). Σ' ένα βενζινάδικο θα συναντήσει την κόρη του, που κάποτε είχε απαρνηθεί. Μαζί του, όμως, θα «δεθεί» μια κοπέλα που έχει μόλις παρατήσει το φίλο της, που βολοδέρνει άσκοπα, που τον αποκαλεί «παππού». Στην αρχή, ο Σπύρος δεν ανταποκρίνεται στις ερωτικές της προκλήσεις, περιορίζεται στο ρόλο του ηδονοβλεψία και την εγκαταλείπει – για να την ανταμώσει πάλι. Στον κλειστό κινηματογράφο της γενέτειράς του, η μικρή τού παραδίδεται, μα το άλλο πρωί, ο Σπύρος βρίσκεται καθισμένος στην αίθουσα και παρατηρεί τον ύπνο της μικρής, κάτω απ' την άδεια οθόνη. Χωρίζουν μετά από έναν περίπατο στην πόλη, κι ο Σπύρος ξεκινά για τον τελευταίο

σταθμό του ταξιδιού του προς το θάνατο: αναποδογυρίζει τις κυνέλες κι αφήνει τις μέλισσες να τον σκοτώσουν με τα τσιμπήματά τους, ενώ το χέρι του μεταδίδει τα τελευταία σήματα μορς στη στέρφα γη.

Και ο Σπύρος του *Μελισσοκόμου* έχει ένα πολιτικό παρελθόν, όπως και ο Σπύρος του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*. Και όπως εκείνος συνεννοείται με τους παλιούς συντρόφους του με τα σφυρίγματα, έτσι και οι τρεις φίλοι συντηρούν τη μνήμη των παλιών αγώνων τους με το αλφάβητο του μορς που χρησιμοποιούσαν όταν ήταν στην φυλακή. Έχουμε κι εδώ τρυφερά μουσικά μοτίβα που συνοδεύουν τον Σπύρο στο θάνατο. Ο Mastroianni παίζει τον Σπύρο μ' ένα, κατά μεγάλα διαστήματα, βουβό πένθος, με μια ολοένα πιο σκοτεινή μελαγχολία τής σιωπής, απ' την οποία ξεπηδούν οι τελευταίες αναλαμπές μιας πανικόβλητης σεξουαλικότητας που, ωστόσο, μάλλον μαρτυρούν μια θλιβερή απελπισία και ανικανότητα. Η οικογένεια έχει ρημάξει, ο γάμος έχει διαλυθεί, ο γιος μισεί τον πατέρα κι ο «παππούς» δε βρίσκει σημείο επαφής με τη νέα γενιά – δεν υπάρχει πια αμοιβαία κατανόηση.

Η βροχερή, υγρή και παγωμένη Ελλάδα που διασχίζει ο Σπύρος με το φορτηγάκι του, είναι (όπως πάντα στον Αγγελόπουλο) η φτωχή, εγκαταλελειμμένη, αφιλόξενη επαρχία: μια περιοχή που σε κάνει να αναριγείς: ένα τοπίο παραμορφωμένο από βενζινάδικα, ασφαλτόδρομους, βιομηχανίες. Αν υπάρχει στην ιστορία του κινηματογράφου ένα παρόμοιο, αφυπνιστικά ξεκάθαρο, τραγικά συγκρίσιμο ταξίδι ενός απολωλότος προς το θάνατο, αυτό πρέπει να είναι *Η Κραυγή* του Michelangelo Antonioni. Εκεί, ο εργάτης Άλντο περιφέρεται στην ομιχλώδη πεδιάδα του Πάδου, έχοντας χάσει την αγάπη μιας γυναίκας κι οδεύοντας αδιάκοπα προς το θάνατο. Ο Σπύρος έχει χάσει την ουτοπία της ζωής του.

Εδώ, το στίλ του Αγγελόπουλου – με τα πλάνα-σεκάνς, τις περίπλοκες κινήσεις, τα επικώς αναπτυσσόμενα γενικά πλάνα– συμπυκνώνεται στο οριακό, στο λιτό: ούτε ψηφιδωτό του χρόνου, ούτε παρέκκλιση στο χώρο· μ' άλλα λόγια, απόλυτη σιγουριά ύφους, πλήρης ισορροπία χώρου και χρόνου, λόγου και σιωπής, μουσικής και ήχων: «Οι εικόνες μου, θέλω να είναι σαν υδατογραφίες: ζωγραφική με χρώματα νερού και όχι με λάδι. Αυτή μας δίνει διακριτικά χρώματα» (Αγγελόπουλος): διακριτικά, διάφανα και λακωνικά. Μια παρατεταμένα στιγμιαία λήψη κατά τη διάρκεια της «σιωπής της Ιστορίας».

Αν ο επαναπαρισθείς Οδυσσέας (ο Σπύρος του *Ταξιδιού στα Κύθηρα*) ξανοίχτηκε με τη γυναίκα του στην ομιχλώδη θάλασσα, αν ο μελισσοκόμος έφυγε απ' τον κρύο, βροχερό βορρά της Ελλάδας προς το νότο, τον ήλιο και το φως (για ν' αναζητήσει εκεί το θάνατο), στην τελευταία ταινία της «Τριλογίας της Σιωπής» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η ενδεκάχρονη Βούλα με τον πεντάχρονο αδελφό της, Αλέξανδρο, ξεκινούν απ' το σκοτάδι του (αθηναϊκού) δωματίου τους σ' ένα μαιανδρικό ταξίδι, γεμάτο κινδύνους, προς τον κρύο βορρά. Διασχίζουν το «τοπίο στην ομίχλη» αναζητώντας τον πατέρα τους που, όπως υποστηρίζει η ανύπαντρη μητέρα τους, ζει «στη Γερμανία». Ταυτόχρονα, είναι η εθελουσία έξοδος απ' τον παράδεισο (της παιδικής ηλικίας ή και της *Γενέσεως*, για την οποία μιλά η αδελφή του στον Αλέξανδρο, μέσα στο σκοτεινό υπνοδωμάτιο) κι ένα ταξίδι «προς το άγνωστο της ζωής» (H.E. Nossack).

Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, ο Αγγελόπουλος αφηγείται, πιο ξεκάθαρα από κάθε άλλη φορά, ένα παραμύθι· γιατί είναι «παραμυθένιο», λ.χ., να γλιτώνουν τα παιδιά απ' την αστυνομία επειδή όλοι έχουν μαρμαρώσει απ' την απροσδόκητη χιονόπτωση. Μα το παραμύθι [που δεν είναι το *Θάυμα στο Μιλάνο* (De Sica)] δεν είναι ούτε εκτός τόπου ούτε εκτός χρόνου. Ήδη στην πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, στην *Αναπαράσταση*, η «Γερμανία» ήταν μια λέξη μαγική, μια λέξη καταραμένη, γιατί πολλοί άντρες χρειάστηκε να μεταναστεύσουν εκεί ως εργάτες, για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα ή και για πάντα, για να εξασφαλίσουν την επιβίωση των οικογενειών τους που έμεναν πίσω. Για τη μητέρα των δύο παιδιών, η «Γερμανία» δεν είναι παρά η υπεκφυγή για την αποτυχία της· για τα παιδιά, όμως, είναι ο μακρινός τόπος της νοσταλγίας τους για τον άγνωστο πατέρα.

Όταν, στο τέλος, η Βούλα και ο Αλέξανδρος διασχίζουν, νύχτα, στη σκιά ενός φυλακίου, το ποτάμι των συνόρων μέσα σε μια βάρκα, η οθόνη γίνεται μαύρη, μια φωνή φωνάζει «Αλτ!», ακούγεται ένας πυροβολισμός, το σκοτάδι μένει για λίγο ακόμα, ώσπου αρχίζει ν' απλώνεται αργά μια γαλακτώδης ομίχλη απ' όπου αρχίζει να ξεχωρίζει η σκιά ενός μοναχικού δέντρου πάνω σ' ένα ύψωμα, που τα παιδιά το πλησιάζουν και το αγκαλιάζουν. Το *Τοπίο στην ομίχλη* «παγώνει» σ' αυτή την εικόνα μιας πραγματοποιημένης ουτοπίας, μιας άφιξης με εναγκαλισμό.

Εντούτοις, αυτή η αποθέωση του τέλους διατηρεί τη διπροσωπία της. Μήπως η νοσταλγική επιθυμία και η θέληση για το ταξίδι βοήθησαν τελικά στην εκπλήρωση, και τα παιδιά αγκαλιάζουν στο δέντρο της ζωής τον για πάντα χαμένο Πατέρα-Θεό; Ή μήπως αυτή η coda, όπου για πρώτη φορά το καθαρό πράσινο, ως χρώμα της ελπίδας, υπερσχύει του μελαγχολικού σκούρου και του ψυχρού γαλάζιου της ταινίας, αλλά παραμένει ως χρώμα «εκθαμβωτικό» και συγκεχυμένο, είναι μια πλάνη, δηλαδή ένας μετά θάνατον επίλογος, μια επιστροφή στον παράδεισο, πέρα απ' τον Αχέροντα που τα δυο παιδιά είχαν διασχίσει πριν λίγο;

Ο Αγγελόπουλος θέλει να βλέπουμε αυτό το τοπίο στην ομίχλη ως ανοιχτό φινάλε. Πράγματι, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει εκεί μέσα ακόμα και το θρίαμβο της φαντασίας και των δυναμικών παραστάσεων του μικρού Αλέξανδρου· γιατί είχε φυλάξει ένα κομμάτι φιλμ που του το 'χε χαρίσει ο Ορέστης με την παρατήρηση ότι εκεί μέσα ήταν αποτυπωμένο, αόρατο για τον Αλέξανδρο, ένα δέντρο στην ομίχλη. Η διάσωση της δύναμης της ουτοπίας, που ολοένα αυξάνεται στην ταινία διαμέσου της *νοσταλγικής* φαντασίας του κοινού της, θα μπορούσε μήπως να είναι μια

αναθεώρηση της σκοτεινής Αποκάλυψης του νεκρού κινηματογράφου, που είχε αντιμετωπίσει στην προηγούμενη ταινία ο μελισσοκόμος, καθώς αποχαιρετούσε το χώρο της παιδικής του ηλικίας;

Όσο πολυσήμαντα κι αν τελειώνει το *Τοπίο στην ομίχλη*, προηγουμένως ο Αγγελόπουλος είχε στείλει τα δυο παιδιά να διασχίσουν τον καθαρά διατυπωμένο κόσμο του: μια απωθητικά άσχημη Ελλάδα με τις μικρές πόλεις, τα φτωχικά ξενοδοχεία, τις θορυβώδεις εθνικές οδούς, τα τερατώδη εργοστάσια, τις χωματερές. Είναι ένας «τόπος της σιωπής και του σκότους» για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Werner Herzog, που μ' αυτό τον τίτλο είχε προσπαθήσει κάποτε να εξορκίσει τον κόσμο της φαντασίας των κωφαλάλων,⁶ όπως ακριβώς τώρα ο Αγγελόπουλος μας δείχνει ένα πραγματικό, αλλά και, ταυτόχρονα, μυθικό τοπίο, σφραγισμένο με το βλέμμα ενός παιδιού.

Οι άνθρωποι δεν είναι λιγότερο απωθητικοί απ' τη φύση που δέχτηκε τη βιομηχανική, βίαιη επίθεσή τους. Ο θεός, ένας εργάτης στον οποίο φέρνει η αστυνομία τους δυο φυγάδες, δε θέλει να έχει καμιά σχέση με τα παιδιά της «παραστρατημένης» αδελφής του. Και τα χαράματα, ένας φορτηγατζής βιάζει τη Βούλα μέσα στην νταλικά, επειδή το προηγούμενο βράδυ δεν είχε καταφέρει να ερεθιστεί. Μόνο ο Ορέστης, που με το μηχανάκι του τριγυρίζει στη θλιβερή περιοχή (όπως ο άγγελος του θανάτου στον *Ορφέα* του Cocteau), περιβάλλει τα παιδιά με αγάπη, βοήθεια, επιείκεια και κατανόηση. Τη μια, ταραγμένος με το βιασμό της Βούλας, τα μαζεύει απ' το δρόμο· την άλλη, εμφανίζεται απρόσμενα και τα σώζει απ' τα χέρια της αστυνομίας. Ο φύλακας άγγελός τους;

Συνάμα, όμως, κι ένας Ορέστης που δεν εκδικείται πια μια πατροκτονία. Δουλεύει απλώς ως φροντιστής του θιάσου κάποιων θεατρίνων που ο Αγγελόπουλος τους είχε στείλει κάποτε να τριγυρίζουν σαν τους τσιγγάνους μέσα στην ελληνική Ιστορία. Σήμερα, πάντως, έχουν φτάσει κι αυτοί στο τέλος του ταξιδιού τους, και κανείς δε θέλει πια να δει το έργο τους. Δε βρίσκουν χώρο για να παίξουν, τα κοστούμια τους, που ανεμίζουν στο μώλο του λιμανιού σαν σκιάχτρα, δεν τ' αγοράζουν ούτε για κουρέλια, και μια γερασμένη ηθοποιός ελπίζει να μπορέσει να επιβιώσει στην πόλη ως πόρνη. Η παλιά (λαϊκή) τέχνη ξεψυχάει.

Όταν το πρωί, μετά τη διάλυση του θιάσου, ο Ορέστης κοιτάζει μαγεμένος ένα γιγάντιο λευκό χέρι που αναδύεται απ' τη θάλασσα σαν τέρας κι ανυψώνεται από ένα ελικόπτερο στο ψυχρό γαλάζιο του ουρανού, πάνω απ' την πόλη που λάμπει στο ηλιόφως, βλέπουμε τότε κι εμείς ότι ο δείκτης του χεριού είναι σπασμένος: μια αναμφίβολα ριζοσπαστική παραπομπή στην αποπροσανατολισμένη κατάσταση όπου όλες οι αυταρχικές χειρονομίες έχουν χάσει την ισχύ τους.

Στον Ορέστη, που κάθε τόσο προστατεύει τα παιδιά, απευθύνεται κι ο πρώτος έρωτας της Βούλας. Η Βούλα ντρέπεται όταν το συνειδητοποιεί, κι όταν βλέπει σε μια ντίσκο τον Ορέστη να επιζητεί μια φευγαλέα (ομοφυλοφιλική) περιπέτεια με τον αγοραστή της μηχανής του, νιώθει προδομένη κι απ' αυτόν. Ο Ορέστης, όμως, θα οδηγήσει την παιδίσκη που έγινε γυναίκα (και που αργότερα, μάλιστα, θα «τυλίξει» ένα φαντάρο που θα της πληρώσει το εισιτήριο του ταξιδιού) σε μια προσεκτική *éducation sentimentale*.⁷

Όσο εμφανώς διάφανο είναι το *Τοπίο στην ομίχλη* για επάλληλους αλληγορικούς συσχετισμούς, τόσο αναμφισβήτητη είναι η (ασφαλώς ανεξίτηρη) καλλιτεχνική γειτονία του Έλληνα με τη στοχαστική ένταση με την οποία ο Αντρέι Ταρκόφσκι σφράγισε αισθητικά τη δική του οπτική του κόσμου. Ωστόσο, ο Αγγελόπουλος, στο έργο του οποίου παίζουν καθοριστικό ρόλο οι αρχαίες αναλογίες και οι ορθολογικές κατασκευές, και όχι η φυσική, η φιλοσοφία και η υπερρεαλιστική οπτικότητα του Ρώσου, ήταν –και θα παραμείνει πάντα– ένας δημιουργός που ακολουθεί τον δικό του δρόμο. Αυτό που τον συνδέει με τον Ταρκόφσκι, είναι η παρατεταμένη, ολοκληρωμένη διατήρηση της παραγωγικής βραδύτητας της οπτικής στιγμής, που, σήμερα πια, σχεδόν κανείς δεν την αποτολμά. Ο χρόνος είναι η πιο πολύτιμη τροφή για μια τέτοια ποιητική. Επιτρέπει στο θεατή και στον ακροατή να διαγράψουν ένα χώρο φαντασίας όπου μπορούν και πρέπει να κατασκευάσουν απ' τις προβολές στην οθόνη τις δικές τους εικόνες – όταν «αναπνέουν ελεύθερα», με όλα τα όργανα των αισθήσεων, πλάνα αργά, πλάνα-σεκάνς, πανοραμικά και γενικά. Είναι εικόνες από ένα ταξίδι στον κόσμο, που η περίπλοκη αισθητική δομή του απαιτεί ένα δεύτερο ταξίδι μέσα στο χώρο τους.

Αυτή ακριβώς η ποιητική «αμβλύτητα» επιτρέπει ταυτόχρονα πολλούς συνειρμικούς συσχετισμούς: στιγμές ρεαλιστικών καταγραφών, μεταφορικές εμβυθύνσεις, υπερρεαλιστικές εκρήξεις, συμβολικές αναφορές, αλληγορικούς απόηχους. Όπως στην πιο προχωρημένη λογοτεχνία του μοντέρνου κινήματος, που λειτουργεί πολυδιάστατα και με πολλαπλούς κώδικες, έτσι κι εδώ συσσωρεύονται «αναγνωστικά πρότυπα» με «αντικείμενα προς θεώρησιν»: τη μια, βγαίνει στην επιφάνεια το ένα· την άλλη, το άλλο. Έτσι, το *Τοπίο στην ομίχλη* του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχει πολλές όψεις: ως επιτομή ενός εικαστικά και μεταφορικά εκφρασμένου έργου, ως αλληγορική καταγραφή της σημερινής Ελλάδας, ως παραμύθι με δύο παιδιά που ταξιδεύουν στον κόσμο για να βρουν τον υπεσχημένο πατέρα, ως αφητηρία του ενήλικου βί-ου (-ώματος) στον κόσμο ή ως γενική μεταφορική εικόνα της επιθυμίας των ανθρώπων να βγουν απ' το σκοτάδι στο φως, όπως αφηγείται ο μικρός Αλέξανδρος στην αρχή και στο τέλος της ταινίας: «Στην αρχή υπήρχε το χάος και το σκοτάδι, και μετά έγινε φως».

Με το *Τοπίο στην ομίχλη*, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος άφησε το «σκοτάδι» κι έκλεισε την «Τριλογία της Σιωπής». Όμως, ανταποκρινόμενος στην ιστορική συγκυρία, πήγε μόνο ως τη ζώνη του λυκόφωτος, του θανάτου και της ουτοπίας.

Αυτή τη στιγμή, ο κινηματογράφος προσφέρει ελάχιστα έργα που θα μπορούσαν να συγκριθούν με τη διεισδυτικότητα του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου.