

Παιδιά του Παραδείσου

της Kathleen Murphy

Προσπαθώ πάντα να παραμένω απαθής· έχω την αίσθηση ότι αυτό που είναι τόσο καταπληκτικό, τόσο εξαιρετικό, τόσο συγκινητικό στην ανθρώπινη πραγματικότητα, είναι ακριβώς το ότι οι μεγάλες πράξεις και τα βαρυσήμαντα γεγονότα συμβαίνουν με τον ίδιο τρόπο και προκαλούν την ίδια εντύπωση όπως και τα συνηθισμένα γεγονότα της καθημερινής ζωής· προσπαθώ, λοιπόν, να αποδίδω και τα δύο με τον ίδιο τρόπο.

ROBERTO ROSSELLINI

Η *Persona* (1966) του Ingmar Bergman ξεκινά στο σκοτάδι, μέσα σε μια μηχανή προβολής, όπου και, κατά το σκηνοθέτη, ενοικεί ένα είδος από μηχανής θεού. Μια σπίθα λευκής φωτιάς πυρώνει το λαμπτήρα βολταϊκού τόξου, και η δύναμη του οράματος του σκηνοθέτη συνταιριάζει το μηχανικό «Γενηθήτω φως» με τη θεϊκή ανάφλεξη του σύμπαντος και τη δημιουργία του ανθρώπου. Κάτω απ' αυτό το μυθικό φως, ο Bergman ξετυλίγει μια γενεαλογία εικόνων, καθεμιά από τις οποίες σηματοδοτεί κι από ένα στάδιο της εξέλιξης του κινηματογράφου: αμόρσα, κινούμενο σχέδιο, βουβή ταινία, πρωτογενές μοντάζ, ηχητική αφήγηση. Τέλος, βλέπουμε το απρόθυμο ξύπνημα ενός αγοριού, που φορά ένα ζευγάρι γυαλιά, ρίχνει μια ματιά σ' ένα βιβλίο, κι ύστερα στρέφει το βλέμμα και κοιτάζει κατάματα την κάμερα. Καθώς απλώνει τα χέρια του και τα κινεί πάνω απ' την οθόνη/ταινία που παρακολουθούμε, μας αιφνιδιάζει, βγάζοντάς μας απ' τη θέση του καθ' όλα πρόθυμου μάρτυρα· όταν ο Bergman αλλάζει πλάνο, ταυτίζοντας την οπτική μας γωνία με αυτήν του αγοριού, συνεργούμε στην προσπάθειά του ν' αναγνωρίσει τις θολές φιγούρες μέσα ή πίσω απ' τη λευκή επιφάνεια.

Γέννημα της κάμερας και της μηχανής προβολής, το φιλικό παιδί του Bergman είναι ήδη επί τα ίχνη της μορφής (ή των μορφών) που του εμφύσησαν ζωή – του νεκρού ή μακρινού προγόνου που, όταν ο φακός εστιάζει πάνω του, ίσως μπορέσει να δώσει όνομα και νόημα στον ίδιο και την εμπειρία του. Καλλιτέχνης και ακροατήριο μοιράζονται εξίσου αυτή τη βαθιά λαχτάρα για νομιμοποίηση. Η δύναμη της Λέξης ή της Εικόνας μάς εμψυχώνει, κι ονειρευόμαστε μια διέξοδο από την ανωνυμία και την αποξένωση, μια παλινούτηση. Ένας τέτοιος διακαής πόθος είναι το κινούν αίτιον του μύθου και της τέχνης. Παρακινημένοι από το θάνατο ή την εξαφάνιση ενός γονέα, ποικίλοι ερευνητές, όπως ο Οιδίπους, ο Άμλετ, ο Νικ Άνταμς του Hemingway ή τ' αδελφάκια στον *Εξωγήινο* του Spielberg, ξεκινούν κάτι (φοβερά, πολλές φορές) ταξίδια αυτογνωσίας.

Το μελαγχολικό αγόρι του Bergman θα μπορούσε κάλλιστα να είναι βορινός εξάδελφος των δύο αγέλαστων παιδιών στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1988) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ενός αγοριού και της αδελφής του, που κατευθύνονται πεισματικά προς τη Γερμανία, σε αναζήτηση του πατέρα τους, με μοναδικούς οδηγούς τα όνειρά τους, έναν πεπτωκότα άγγελο ονόματι Ορέστη και τρία (άγραφα, προφανώς) καρέ από φιλμ. (Ο Ορέστης βρίσκει αυτό το κομμάτι φιλμ μέσα σε κάτι σκουπίδια· κοιτώντας στο φως μιας βιτρίνας, ρωτά, αστειευόμενος: «Δε βλέπετε... πίσω απ' την ομίχλη... πίσω... μακριά... δε βλέπετε ένα δέντρο;»)

Όπως ο χαμένος γιος του Bergman, έτσι και η Βούλα (Τάνια Παλαιολόγου) και ο Αλέξανδρος (Μιχάλης Ζέκε) έρχονται απ' το πουθενά, δίχως παρελθόν, και βγαίνουν τρέχοντας απ' το σκοτεινό τοπίο μιας πόλης για να έρθουν πρόσωπο με πρόσωπο με την κάμερα, σαν να ήταν εκείνη, και όχι το τρένο απέναντι, το καλύτερο και μοναδικό μέσο μεταφοράς τους. Η μυθική Κασσάνδρα, πιθανόν να είχε την απόκοσμη ομορφιά της Βούλας, το λεπτό πρόσωπο με τα έντονα ζυγωματικά· ένα πρόσωπο ταυτόχρονα παιδιού, γυναίκας και γριάς. Τη νύχτα πριν το ταξίδι τους, το κορίτσι νανουρίζει τον αδελφό της μ' ένα παραμύθι: «Στην Αρχή ήτανε το Χάος...Κι έπειτα έγινε Φως...» Κατονομάζει τα στολίδια της Πλάσης –«τα λουλούδια και τα δέντρα... τα ζώα... τα πουλιά...»– όλα όσα θα 'ναι υποβαθμισμένα ή ετοιμοθάνατα στα έρημα τοπία που θα χρειαστεί εκείνη κι ο αδελφός της να διασχίσουν προτού φτάσουν στα σύνορα Ελλάδας-Γερμανίας. Το ότι η Βούλα και ο Αλέξανδρος είναι νόθα, το ότι ο πατέρας είναι επινόηση, το ότι η Ελλάδα δεν συνορεύει με τη Γερμανία, είναι πραγματικότητες ζωτικής σημασίας για τον Αγγελόπουλο: τέτοιου είδους απουσίες και παραλείψεις εγκυμονούν σωρεία επιθυμιών και μυθοπλασιών. Αυτή η σταυροφορία των παιδιών έχει σκοπό να καθαριάσει ξανά, όχι κάποιον άγιο ή γενέθλιο τόπο, αλλά εκείνη την εστία των κραταιών ονείρων, την *tabula rasa* της οθόνης του κινηματογράφου, αφού η οθόνη έχει αντικαταστήσει τη σκηνή ως το πιο προσιτό θέατρο της *πόλεως*.¹

Στο *Μελισσοκόμο* (1986), η αποξένωση και η απελπισία έχουν κάνει τέτοια μετάσταση στον κεντρικό ήρωα (Marcello Mastroianni), που είναι σχεδόν ένας ζωντανός νεκρός. Προς το τέλος, καταφεύγει σ' έναν εγκαταλειμμένο κινηματογράφο, το «Πάνθεον». Εκεί, μπροστά στην ειρωνεία μιας στείρας λευκής οθόνης, προσπαθεί –και αποτυγχάνει– να ζωντανέψει μέσω της σάρκας μιας κοπέλας, ενός αγγέλου αινιγματικού και περιπλανώμενου, όπως κι ο Ορέστης του *Τοπίου*. Αυτή η παθιασμένη (και ανεπιτυχής) αναζήτηση της ολοκλήρωσης χαρακτηρίζει κι έναν περιπλανώμενο θίασο που συναντούν η Βούλα κι ο Αλέξανδρος στο ταξίδι τους. Ο Ορέστης (Στράτος Τζώρτζογλου), ο αναποτελεσματικός «μπροστάρης» του θιάσου, εξηγεί ότι είναι «λεηλατημένοι από το χρόνο» κι αναγκασμένοι να «περιφέρονται ασταμάτητα στους δρόμους της Ελλάδας, παίζοντας πάντα το ίδιο έργο». Το ποιο είναι αυτό το έργο,

αποτελεί μυστήριο: οι γερασμένοι ηθοποιοί βαδίζουν σε κύκλους, απαγγέλλοντας τραγουδιστά αποσπάσματα της νεότερης ελληνικής Ιστορίας, ένα ακατέργαστο υλικό ασύνδετων χρονολογιών και γεγονότων, χωρίς καμία δραματουργική μετάπλαση – σαν λυπημένοι αντίλαλοι των «παρανόμων» που θυμούνται μεγαλόφωνα κλασικά έργα τής λογοτεχνίας στο *Φαρενάιτ 451*. Παρά το ότι ο Ορέστης πάει με τη μοτοσυκλέτα του να τους κλείσει μια παράσταση στο «Πάνθεον», είναι σαφές ότι αυτές οι φαιόχρωμες φιγούρες, εξόριστες απ' το θέατρο-τόπο τους, είναι γραφτό να περιφέρονται για πάντα σε χωριά και παραλίες, σαν σκιές μιας προ πολλού χαμένης Χρυσής Εποχής.

Στην *Persona*, ο Bergman εξερευνά τα πρόσωπα των γυναικών ηθοποιών του —των προσωπίδων τους— με αμείλικτα κοντινά πλάνα, προσπαθώντας να εξορύξει την ψυχή τους. Όμως, δε βρίσκει τίποτα (ούτε στη σάρκα ούτε στο φιλμ) που να μπορεί ν' αντισταθεί στην παρατεταμένη επίθεση της αποδομητικής νοημοσύνης, τη σύγχρονη αποτυχία της πίστης στη μυθοποίηση της μορφής. Δεν υπάρχει ούτε ιερό ούτε όσιο στην *Persona*: η Ελίζαμπετ Φόγκλερ (Liv Ullmann) βρίσκεται επί σκηνής, υποδύομενη την Ηλέκτρα, όταν παραλύει και βουβαίνεται, καθώς έχει σημειωθεί βραχυκύκλωμα ανάμεσα στην ηθοποιό και την ποίηση. Στη μέση της ταινίας, το ίδιο το φιλμ μοιάζει να λιώνει.

Αντίθετα, ο Αγγελόπουλος αποφεύγει κατά κανόνα τη δύναμη του κοντινού πλάνου, καθώς μας οδηγεί να δούμε (συχνά από αρκετή απόσταση και για πολλή ώρα) τόπους και γεγονότα τής επιλογής του – τα θεατρικά μυστήρια των road movies του. Η κάμερα-μάτι του ανακαλύπτει προσκίγια σε σιδηροδρομικούς σταθμούς και πλατείες χωριών, σε παραλίες και εθνικές οδούς· και φαίνεται να πέφτει πάνω στα ανθρώπινα δράματα που καδράρονται εκεί το ίδιο τυχαία και μοιραία, όπως το βλέμμα ενός θεού σε μια μυθολογική αφήγηση.

Οι εικόνες του πρέπει να έχουν σημαντικό βάρος· γιατί όταν λέω: «μας οδηγεί να δούμε», δεν εννοώ με την επιπόλαιη προσοχή που δίνουμε σε ταινίες-επιφυλλίδες –εικόνες από πλαστελίνη που πάλλονται φευγαλέα και χωρίς νόημα, ανάμεσα σε κοφτές αλλαγές πλάνων— και που, στις μέρες μας, επιταχύνει ραγδαία την επιστημολογική αποσύνθεση. Ο σκηνοθέτης αυτός, που αρνείται να υπακούσει στις μόδες, απαιτεί να καθίσουμε σιωπηλοί, σε ρυθμούς φυσικού χρόνου, και να προσηλωθούμε στην οθόνη ώσπου ν' αρχίσουμε να βλέπουμε μια σκηνή να ωριμάζει και να γίνεται, από καθημερινότητα, ιεροτελεστία ή μυστήριο. Στο *Τοπίο...* μας στερεί σκόπιμα την αναμενόμενη «δόση μας», αρνούμενος να μας αφήσει να ξεφύγουμε από την ανία ή το άγχος ή τη φρίκη, δραπετεύοντας στην επόμενη σκηνή. Το αποτέλεσμα αυτής της αναγκαστικής νηστείας μπορεί να είναι μια επιτεταμένη –ενίοτε παραισθησιογόνα— εστίαση, που εκμαιεύει μυστήριο από το καθημερινό, φέρνοντας στο νου τη μεταφυσική της *Μουσέτ* του Bresson και το συνδυασμό ντοκιμαντέρ και θρησκευτικής μεταφυσικής στο *Ταξίδι στην Ιταλία* του Rossellini.

Την πρώτη νύχτα του ταξιδιού, η Βούλα και ο Αλέξανδρος φτάνουν σε μια υγρή, σκοτεινή και έρημη πλατεία. Μουσική και φως αναβλύζουν από ένα απρόσωπα μοντέρνο κτίριο που στέκει σαν όγκος στο φόντο. Τα παιδιά έχουν φτάσει στη μέση της πλατείας, όταν, από αριστερά, ανοίγει η πόρτα του κτιρίου, και μια νύφη τρέχει κλαίγοντας στην πλατεία, καταδιωκόμενη από έναν άντρα με στολή που τη φτάνει, την αγκαλιάζει και την οδηγεί πάλι μέσα. Ένα κίτρινο τρακτέρ κυλά από δεξιά προς τα αριστερά στο κάτω μέρος του κάδρου, σέρνοντας πίσω του ένα άσπρο άλογο που δείχνει ψόφιο. Καθώς το τρακτέρ χάνεται απ' τα μάτια μας, το σκοινί σπάει, αφήνοντας το άλογο μες στη μέση της πλατείας. Το ζώο κλοτσάει αδύναμα. Η Βούλα κι ο Αλέξανδρος τρέχουν κοντά του. Καθώς το άλογο ψυχορραγεί, το κεφάλι του σηκώνεται και πέφτει, μπαινοβγαίνοντας στο κάδρο. Τα παιδιά παρακολουθούν το ξεψύχισμα του αλόγου με έντονη επισημότητα, αν και το αγοράκι κλαίει με λυγμούς όταν το κεφάλι του αλόγου πέφτει για τελευταία φορά, ενώ το τριχωτό, αποστεωμένο σώμα του συνεχίζει να σκιρτά γι' αρκετή ώρα. Εκείνη τη στιγμή, βγαίνουν χορεύοντας οι καλεσμένοι του γάμου, πιασμένοι χέρι χέρι· όλοι τους είναι ντυμένοι στα μαύρα, εκτός από τη νύφη, που είναι σαν ένα λευκό, θολό στίγμα. Cut σ' ένα ασυνήθιστα κοντινό πλάνο: ο Αλέξανδρος, κλαίγοντας πάντα, καλύπτει με το χέρι τα μάτια, με μια κίνηση αλλόκοτα ιερατική, κι αποστρέφει λίγο το κεφάλι απ' το πεσμένο άλογο και την κάμερα. Fade – πολύ αργά— σε μαύρο.

Σ' αυτή την υπαίθρια θεατρική αρένα, ο Αγγελόπουλος φέρνει στο νου επιβλητικές τελετές μύησης, με τη χρήση εικόνων και γεγονότων που «ομοιοκαταληκτούν», καθώς διάφορες μορφές αθωότητας τέμνονται, βεβηλώνονται και χάνονται σ' αυτή τη χειμωνιάτικη σκηνή. Μετά το χορό της ζωής –και του θανάτου—, ο Αλέξανδρος δίνει το σήμα για να πέσει μια ιερατική αυλαία πάνω σ' αυτά τα μυστήρια, τη στιγμή που σκεπάζει τα μάτια του, και το σκοτάδι γεμίζει σιγά σιγά το κάδρο. Θα μπορούσαμε ν' αναλύσουμε τη σημασία αυτής της σκηνής –σχεδόν πλάνο-σεκάνς— με γραμμικό πεζό λόγο, όμως η κατ' επανάληψη παρακολούθησή της επιβεβαιώνει ότι η συγκλονιστική της δύναμη αντιστέκεται σε οποιαδήποτε συμβατική ονομασία της.

Το μέγα χάρισμα του Αγγελόπουλου έγκειται στο ότι μπορεί και αναμυθοποιεί την έρημη χώρα, χωρίς να προσφύγει σε ειδικά εφέ. Μας προσφέρει, αν την αντέχουμε, την αποκατάσταση ενός αθώου ματιού, όπως εκείνου ενός παγανιστή ή πρωτογόνου. Το λευκό άλογο και η λευκή νύφη δεν είναι σύμβολα όπως τα έχουμε συνηθίσει (πράγματα που αντιπροσωπεύουν κάτι άλλο και που, στην πλειονότητά τους, είναι ψέματα)· είναι αυτό που είναι, χωρίς να επιδέχονται απλοποίηση, με έμφυτες μέσα τους την πικρή αλήθεια και την ομορφιά. Ο Αγγελόπουλος έχει μετατρέψει σε ναό την πλατεία του χωριού, αυτό το χαμένο Πάνθεον όπου όλοι οι θεοί μπορούν να αποκαλυφθούν.

Προσοχή, όμως! Τέτοιου είδους αποκαλύψεις έχουν το κόστος τους. Κατά τη διάρκεια του βιασμού της Βούλας από ένα φορτηγατζή, βρισκόμαστε καθηλωμένοι ακριβώς πίσω απ' το φορτηγό, στην άκρη ενός πολύβουου αυτοκινητόδρομου, έχοντας μπροστά μας την κουκούλα του φορτηγού που κρύβει την κτηνώδη πράξη από τα μάτια μας. Η ανυπόφορη διάρκεια αυτής της σκηνης κάνει την αδυναμία και τη φρίκη μας σχεδόν αβάσταχτες. Αναζητώντας ανακούφιση, τα μάτια μας δραπετεύουν προς αυτό το μικρό κομμάτι του κόσμου που φαίνεται γύρω απ' τα όρια της κουκούλας.

Όπως συνήθως συμβαίνει στο *Τοπίο*, αυτός ο κόσμος είναι σε χλομές αποχρώσεις του καφέ, του γκριζού και του μπλε – ήδη αραιωμένες ακουαρέλες, που η επίμονη βροχή τις νερώνει ακόμα περισσότερο. Τίποτα δε φυτρώνει στη λάσπη που πλαισιώνει την ασφαλτο, ενώ στον ορίζοντα διαγράφεται ο σκελετός μιας μισοκτισμένης γέφυρας. Για μια στιγμή, όταν ένα αυτοκίνητο σταματά στη δική μας πλευρά του δρόμου κι ένας οδηγός, μαζί με ήχους μουσικής, βγαίνει έξω, φανταζόμαστε ότι ήρθε η σωτηρία. Όμως, ένα άλλο αυτοκίνητο σταματά, οι οδηγοί συσκέπτονται, κι ύστερα ξαναφεύγουν, χωρίς να υπογιαστούν τη φοβερή θυσία που συντελείται λίγα μέτρα πιο κει.

Μετά από πολλή ώρα, ο φορτηγατζής βγαίνει έξω και χάνεται πίσω απ' το φορτηγό. Καθώς τα πόδια της Βούλας ξεπροβάλλουν κάτω απ' την κουκούλα, η κάμερα πλησιάζει διστακτικά για να δει ολόκληρο το κορίτσι: τα χέρια της είναι αφημένα χαλαρά ανάμεσα στα πόδια της· οι παιδικές, άσπρες κάλτσες της, βρόμικες και κατεβασμένες γύρω από τους αστραγάλους. Για μια στιγμή, δε γίνεται τίποτα. Ύστερα, πηχτό, βαθυκόκκινο αίμα κυλάει μέσα απ' τα δάχτυλά της, πάνω στους λεπτούς της μηρούς. Σηκώνοντας το χέρι για να καταγράψει την απόδειξη της διακόρευσής της, η Βούλα γυρνά και σημαδεύει το ξύλινο τοίχωμα του φορτηγού με το αίμα της. Η πράξη της φέρνει στο νου εκείνους τους προϊστορικούς καλλιτέχνες των σπηλαίων, που ακουμπούσαν τη βαμμένη τους παλάμη στην πέτρα, σε μνήμη μιας σημαντικής ιεροτελεστίας ή, ίσως, απλώς σαν προκλητική υπογραφή.

Στην *Persona*, η ηθοποιός Ελίζαμπετ Φόγκλερ εξετάζει με εμμονή τη φωτογραφία ενός παιδιού από τα γκέτο που, μέσα σ' ένα πλήθος άλλων Εβραίων, προχωρά, καθοδηγούμενο από βλοσυρούς ναζί: το παιδί κοιτάζει την κάμερα κατάματα· στο πρόσωπό του, μια άσπρη θολούρα απορίας, θαρρείς και προσπαθεί να καταλάβει πώς καδραρίστηκε μέσα σ' αυτό το συγκεκριμένο δράμα. Η Φόγκλερ, απ' την άλλη, δεν μπορεί να καταλάβει τη φωτογραφία, δεν μπορεί να διεισδύσει στην τραγωδία της· είναι εξίσου νεκρωμένη απέναντι στα οράματα όπως κι ο μελισσοκόμος του Αγγελόπουλου. Αντίθετα, μολονότι δεν μας επιτρέπεται να είμαστε αυτόπτες μάρτυρες της βεβήλωσης της Βούλας, ο Αγγελόπουλος επιβάλλει τον οίκο και τον τρόπο μας, παρουσία μιας μεταμόρφωσης το ίδιο ακατονόμαστης με τα μυστήρια της πλατείας του χωριού.

Στο τέλος της *Persona*, ο εντός μηχανής θεός έχει απογοητεύσει το αγόρι του Bergman. Η ταινία/οθόνη μπροστά του παραμένει απροσπέλαστη· η ταινία, απλώς γυρίζει πίσω από κει που ήρθε, παγιδεύοντάς τον σ' ένα μαγανοπήγαδο, αντί να του χαρίσει ένα μυστικό μονοπάτι. Μα και το *Τοπίο στην ομίχλη* βρίσκει τον τελικό του προορισμό στις καταβολές του. Όμως, η συσσωρευμένη δύναμη και κεκτημένη ταχύτητα της αναζήτησης των παιδιών (και του οράματος του Αγγελόπουλου) αντιστρέφει σχεδόν κάθε στοιχείο της γένεσής τους, επιβεβαιώνοντας το ότι η ταινία είναι ένα όχημα λύτρωσης, που τελικά τα μεταφέρει πέρα από τα σύνορα, στη Γερμανία.

Ενσαρκωμένοι (κυριολεκτικά) μέσα στο σκοτάδι, ο Αλέξανδρος και η Βούλα μάς αφήνουν στο φως. Στην αρχή, είδαμε τα δυο τους, τουρτουρίζοντας, στην άκρη των γραμμών του τρένου, ενώ ένα τρένο γέμιζε το κάδρο κι έσβηνε τον κόσμο, αφήνοντας στη θέση του ένα μαύρο κενό. Στο τέλος της ταινίας, παρακολουθούμε την ανα-δημιουργία τους μέσο στο αγνότερο λευκό. Καθώς η φωτεινή ομίχλη σκορπίζει, τα δυο αδέλφια τρέχουν χαρούμενα στην κορυφή ενός λόφου, για ν' αγκαλιάσουν ένα δέντρο με πυκνό φύλλωμα. Μπορεί να 'χουν πεθάνει (να τα πυροβόλησαν, τη νύχτα, φύλακες των συνόρων) ή να ονειρεύονται· μπορεί να μετουσιώθηκαν σε ήρωες μυθικούς. Εγώ προτιμώ να τους σκέφτομαι σαν παιδιά κάποιου παραδείσου. Κατάφεραν να φτάσουν σπίτι τους, μέσα στο κομμάτι του φιλμ που τους είχε δώσει ο Ορέστης, και να βρουν έναν πατέρα εκεί: σ' αυτή τη σταθερή, οργανική μορφή που θάλλει στο πλούσιο χρώμα του.

1. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

«*Film Comment*», τχ. 6, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1990.
Μετάφραση: Μαίρη Κιτρορέφ.