

Αποστασιοποίηση απ' το παρελθόν του Walter Ruggle

Δε μας χωρίζει κάποιο χάσμα από το παρελθόν,
παρά μόνο η διαφορετική θέση μας απέναντι στα πράγματα.
REINHARD BAUMGART

«Αγαπητέ μας πατέρα, σου γράφουμε γιατί αποφασίσαμε να 'ρθουμε να σε βρούμε. Δεν σ' έχουμε δει ποτέ, και μας λείπεις. [...] Η μαμά θα στενοχωρηθεί που φύγαμε. Στο βάθος την αγαπάμε – μη νομίζεις... Αν και δεν καταλαβαίνει τίποτα. Δεν ξέρουμε πώς είσαι... Ο Αλέξανδρος λέει διάφορα. Σε βλέπει στον ύπνο του. Μας λείπεις τόσο πολύ... Εγώ, καμιά φορά που γυρίζω από το σχολείο, νομίζω πως ακούω βήματα πίσω μου... τα βήματά σου... Κι όταν γυρίζω να κοιτάξω, δεν είναι κανένας. Τότε νιώθω πολλή μοναξιά. Δεν θέλουμε να σου φορτωθούμε... να σε γνωρίσουμε, κι έπειτα να φύγουμε πάλι. Αν μας απαντήσεις, απάντησέ μας με τον ήχο του τρένου... Τατάν... τατάν... τατάν... εδώ είμαι... σας περιμένω»

Βούλα
(απ' το σενάριο)

Η ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Ο Μεγαλέξαντρος* (1980) περιλαμβάνει και κάποιες πανοραμικές απόψεις της Αθήνας, πάνω από το Λόφο του Λυκαβηττού. Πίσω από την πόλη, καθώς βραδιάζει, ένα αγόρι, καβάλα σ' ένα μουλάρι, περνά τη γέφυρα και χάνεται για πάντα απ' το χωριό, μες στα βουνά. «Κι έτσι» λέει μια φωνή, «ο Αλέξανδρος μπήκε μέσα στις πόλεις».

Ο Αλέξανδρος είναι μια ιδέα: η ιδέα της απελευθέρωσης. Ο Αλέξανδρος έχει πολλούς και διαφορετικούς πατεράδες, αλλά, στην ουσία, είναι ορφανός από πατέρα. Ο Αλέξανδρος αλλάζει συνεχώς μορφή. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, π.χ., είναι ένας συμπαθής σαραντάχρονος σκηνοθέτης, που γυρίζει μια ταινία με θέμα την επιστροφή στην πατρίδα του εξόριστου πατέρα του. Το φανταστικό και το πραγματικό εναλλάσσονται, αλληλομετατίθενται.

Ο Αλέξανδρος, ο οποίος έχει εκλεκτικές συγγένειες με το σκηνοθέτη Αγγελόπουλο, προσπαθεί να συναντήσει τον πατέρα του, προσπαθεί να πλάσει την εικόνα ενός άντρα που παλιότερα πολέμησε ως αντάρτης και τώρα, χαμένος σ' ένα μεγάλο σπίτι, στο λιμάνι, στέκεται και φωνάζει απελπισμένα: «Εγώ είμαι!» Κανείς δεν τον θέλει πραγματικά. Μόνο η γυναίκα του, η Βούλα, θα του μείνει πιστή ως το τέλος και θα τον συντροφεύει – σε μιαν από τις πιο δυνατές σκηνές της ταινίας – στο ταξίδι του, με μια σχεδία ανοιχτά στο πέλαγος.

Το 1988, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος συλλαμβάνει την ιδέα ενός 5χρονου αγοριού που ψάχνει τον πατέρα του, και του δίνει το όνομα Αλέξανδρος. Αυτός, λοιπόν, ο Αλέξανδρος και η 11χρονη αδελφή του, Βούλα, πηγαίνουν κάθε απόγευμα στον σιδηροδρομικό σταθμό και παρακολουθούν την αναχώρηση της αμαξοστοιχίας Εξπρές 290: είναι το τρένο για τη Γερμανία, όπου εργάζεται ο πατέρας των δύο παιδιών. Τον πατέρα τους δεν τον έχουν γνωρίσει, τον ξέρουν μόνο μέσα απ' τα λόγια της μητέρας τους, κι ένα απόγευμα αποφασίζουν ν' ανέβουν στο τρένο και να ταξιδέψουν. Μια φορά κι έναν καιρό...

ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ ΤΟ ΣΚΟΤΟΣ

Ήταν κάποτε δύο αδέρφια που ξεκίνησαν να βρουν τον πατέρα τους, γιατί, στη βροχερή πρωτεύουσα όπου ζούσαν, κάτι τους έλειπε... κάτι ζωτικό. Το ταξίδι τους προς τα πίσω είναι ένα ταξίδι προς τα εμπρός: μια περιπλάνηση, σαν του Οδυσσέα, χιλιάδες χρόνια πριν... Βαδίζουν, ναυαγούν, περιπλανιούνται και επιστρέφουν στη Γη της Επαγγελίας.

Στην πρώτη τους κιάλας στάση αναγκάζονται να κατέβουν από το τρένο, αφού δεν έχουν εισιτήρια. Κανείς δεν ξέρει από πού έρχονται, κι ούτε πού πάνε, αλλά το κορίτσι, αρκετά έξυπνο, επινοεί μια ιστορία ότι πηγαίνουν να επισκεφθούν το θείο τους, στη φάμπρικα. Όμως ο ίδιος αυτός θείος λέει στον αστυνόμο που συνοδεύει τα παιδιά στο ελεεινό εργοστάσιο, ότι δεν υπάρχει πατέρας στη Γερμανία, πουθενά δεν υπάρχει πατέρας. Κι όταν αρχίζει να χιονίζει στο αφιλόξενο χωριό, ο αστυνόμος στέλνει τον Αλέξανδρο και τη Βούλα πίσω στο σπίτι, στη μητέρα τους. «Φοβάσαι;» ρωτά η Βούλα τον μικρό της αδελφό, καθώς πηγαίνουν να πάρουν το τρένο. «Όχι» απαντά εκείνος, «δε φοβάμαι.» Ο Αγγελόπουλος μας αφηγείται ένα παραμύθι, κι εμείς καθόμαστε και το παρακολουθούμε προσηλωμένοι, όλο δέος. Για ν' ανέβει κανείς στο τρένο, αν θέλει, πρέπει απλώς ν' αποβάλει το φόβο και να ξαναβρεί, μέχρις ενός σημείου, την παιδική του αθωότητα, αυτή την ίδια που, άλλωστε, κατευθύνει τη Βούλα και τον Αλέξανδρο στο ταξίδι τους. «Πρόκειται για ένα ταξίδι μύησης στον κόσμο» λέει ο Αγγελόπουλος, κι αυτόν τον κόσμο μάς τον παρουσιάζει αποστασιοποιημένα, με μιαν αόριστη ελπίδα πως, πίσω απ' τη φωτεινή ομίχλη, μέσα σ' ένα κομματάκι πράσινο, σ' ένα δέντρο, η ζωή σφύζει. Δεν είναι τυχαίο πως η αρχή της *Γενέσεως* παρατίθεται κάθε τόσο: «Στην αρχή ήταν το Χάος... κι έπειτα έγινε φως». Πρέπει επίσης να προσθέσουμε ότι, ακόμα και υπ' αυτή την έννοια, ο κόσμος μπορεί στον κινηματογράφο να ξαναφτιαχτεί από την αρχή.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΔΙΧΩΣ ΤΕΛΟΣ

«Δε θα τελειώσει ποτέ το παραμύθι» παραπονιέται ο μικρός. «Πάντα κάποιος έρχεται και μας κόβει.» Η Βούλα, από την άλλη, παρατηρεί προσεκτικά αυτόν τον κόσμο μέσα στον οποίο περιπλανιέται, μαζί με τον αδελφό της, για δυο ώρες. Όταν τον κοιτάμε απ' έξω, ο κόσμος αυτός είναι μια Ελλάδα, μια ψυχρή, κρύα, αφιλόξενη Ελλάδα, και καταλαβαίνουμε ότι ο Αγγελόπουλος αρκείται στο να προβάλλει επίμονα την εικόνα, δίχως να την ενισχύει λεκτικά. Τα δύο παιδιά ταξιδεύουν από την Αθήνα στη Θεσσαλονίκη κι από κει ως τα γιουγκοσλαβικά σύνορα μετά κόπων και βασάνων. Είναι ένα ταξίδι δύσκολο που, ενώ δεν μοιάζει να τους οδηγεί στο σκοπό τους, εκεί τελικά τους οδηγεί· γιατί μεγάλη σημασία έχει ο εσωτερικός κόσμος, το τοπίο που ψηλαφείται με την ψυχή, αμάλγαμα πραγματικότητας και ποίησης: είναι κι ένα ταξίδι στον πνευματικό κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, σε μια χώρα που δεν γνωρίζει σύνορα κι όπου οι ήρωες έρχονται, φεύγουν, επιστρέφουν πάλι. Στη χώρα αυτή νιώθει κανείς σαν στο σπίτι του, όπως νιώθουμε στα χωριουδάκια όπου η ατμόσφαιρα μας είναι οικεία, ξέρουμε τα ήθη και τα έθιμα, ξέρουμε τις σταθερές του τόπου κι όλα τα γυρίσματα της εξέλιξής τους, όπως και τη μοίρα όλων των μορφών που κατοικούν αυτό το τοπίο στην ομίχλη. Έτσι γνωρίζουμε επίσης ότι μια ομάδα ανθρώπων κατευθυνόταν προς αυτή τη χώρα (την πλασμένη από τον Αγγελόπουλο), σε μια μικρή ιστορία που δε λέει να τελειώσει, γιατί συνέχεια τη διακόπτουν τα γεγονότα τής μεγάλης Ιστορίας, και στο τέλος ξεκινάει πάλι απ' την αρχή.

Οι ήρωες στις ταινίες του Αγγελόπουλου συνεχώς ταξιδεύουν και συναντιούνται πότε εδώ και πότε εκεί, σύγχρονοι σ' έναν κόσμο ιδεατό. Αυτό που επιδέχεται αλλαγή, είναι η πραγματικότητα· κι αυτό που μένει, είναι οι άνθρωποι, που πρέπει να βρουν το δρόμο τους, οι άνθρωποι που έρχονται και πάνε. «Μόνο στο ότι δεν προλάβαινα» αφηγείται ο Αγγελόπουλος, «οφείλεται ότι δεν είναι κι ο Omero Antonutti, φορώντας τη στολή τού Μεγαλέξαντρου, καθισμένος στον σιδηροδρομικό σταθμό όπου πηγαиноέρχονται τα δύο παιδιά.»

Η ΙΣΤΟΡΙΑ, Η ΑΓΑΠΗ ΚΙ Ο ΘΕΟΣ ΣΙΩΠΟΥΝ

Ο Έλληνας είναι μόνος του, μες στον δικό του, ιδιαίτερο κόσμο, με τη δική του γλώσσα. Με το *Τοπίο στην ομίχλη*, ο Αγγελόπουλος ολοκληρώνει τη δεύτερη τριλογία του. Μετά τις *Μέρες του '36*, το *Θίασο* και τους *Κυνηγούς*, ταινίες της δεκαετίας τού '70 με ιστορικοπολιτική χροιά, ακολουθεί η σιωπή των ταινιών της δεκαετίας του '80.

Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, σιωπούσε η Ιστορία· στο *Μελισσοκόμο*, σιωπούσε η αγάπη· στο *Τοπίο στην ομίχλη*, σιωπά ο Θεός. Ο Αγγελόπουλος κινείται, με κάποια δυσκολία, μέσα στον δικό του κόσμο, αφουγκράζεται τον παλμό της εποχής. Μετά τις αντιπαραθέσεις με την Ιστορία (και τις ιστορίες), μετά το μόχθο για πολιτική συνείδηση, μετά τα χρόνια της θεωρίας, φαίνεται πως αρχίζει να παρουσιάζεται μια κάποια στασιμότητα σ' έναν κόσμο, ο οποίος, με την υπέρμετρη αυταρέσκειά του, εθελουφλεί μπροστά στην αυτοκαταστροφή του. Ο καλλιτέχνης, όμως, δεν πρέπει να σιωπά.

Η σιωπή της Ιστορίας, της αγάπης, του Θεού, που παρουσιάζει ο Αγγελόπουλος, εκφράζει την απόγνωση, εκφράζει τη σιωπή τής συνείδησης στη σύγχρονη εποχή. Το ταξίδι των δύο παιδιών προς τον πατέρα τους, προς μια μακρινή, ξένη χώρα, την οποία κανείς μπορεί, αντί για Γερμανία, να την πει Ουτοπία, περνά μέσα απ' τα αίσχη της τεχνολογικής εποχής μας, του υποτιθέμενου «πολιτισμού» μας, του σημερινού βεβηλωμένου κόσμου μας.

Η πορεία των παιδιών διασταυρώνεται με την πορεία ενός περιοδεύοντος θιάσου που δεν μπορεί πια να δώσει παράσταση γιατί εξέλιπε ο ζωτικός του χώρος και γιατί τα έργα του που πιο παλιά μιλούσαν στον κόσμο, είναι πια εκτός εποχής. Τα παιδιά, όπως γίνεται στα παραμύθια, δραπετεύουν συνεχώς απ' τη σκληρή πραγματικότητα που επιχειρεί να τα «γραπώσει». Η πιο όμορφη δραπέτευσή τους είναι την πρώτη φορά, στο αστυνομικό τμήμα, όταν όλοι τρέχουν έξω και κοιτάζουν μαρμαρωμένοι το χιόνι να πέφτει, γιατί, όπως φαίνεται, είναι πολύ δύσκολο και σπάνιο στους «μεγάλους» να βιώνουν μαγικές στιγμές. Επειδή, λοιπόν, μόνο τα δυο παιδιά μπορούν να κινηθούν ελεύθερα στον κόσμο της φαντασίας, επωφελούνται απ' αυτή την κατάσταση και το σκάνε. Έξω, μπροστά στην πόρτα του αστυνομικού τμήματος, περιμένει μια γυναίκα για μια υπόθεση, και συνεχώς επαναλαμβάνει την ίδια φράση: «Αυτός έδεσε το σκοινί». Είναι η γυναίκα της πρώτης ταινίας του Αγγελόπουλου, της *Αναπαράστασης*: είναι η γυναίκα που, με τη βοήθεια του εραστή της, σκότωσε τον άντρα της όταν αυτός επέστρεψε απ' τη Γερμανία όπου δούλευε, μετανάστης. Ο κύκλος ενός κινηματογραφικού έργου παραμένει κλειστός, όπως παραμένουν και οι αναφορές στην πραγματικότητα (μετανάστες πατεράδες στο εξωτερικό) ή και οι μυθολογικές (ο Αγαμέμνονας που δολοφονείται απ' τη γυναίκα του και τον εραστή της, μετά την επιστροφή του από τον Τρωικό Πόλεμο).

Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ: ΕΛΠΙΔΑ

Ο Αγγελόπουλος καθηλώνει μονίμως το φανταστικό: το πουλί που μπαίνει στο σπίτι του *Μελισσοκόμου*, γίνεται γλάρος στο *Τοπίο...*· ο τρελός είναι πρώτα πίσω απ' το φράχτη κι ύστερα εμφανίζεται στον Αλέξανδρο, στην πλατεία με το ρολόι, που μοιάζει πάρα πολύ μ' εκείνο του *Μεγαλέξαντρου*. Το άλογο του Μεγαλέξαντρου, περήφανο κάποτε και σκεπασμένο με χράμι πορφυρό, γλιστρά στο χιόνι και ψυχορραγεί. Μετά από μια παύση υπερβολικής διαρκείας, γίνεται ένας γάμος, όπως ακριβώς στην αρχή του *Μελισσοκόμου* – μπροστά κλαίει ο Αλέξανδρος, απαρηγόρητος.

Ο Αγγελόπουλος δημιούργησε μια εκπληκτική ταινία για την ελπίδα, κάτι όχι πολύ συνηθισμένο εκ μέρους του, έχει όμως τους λόγους του. «Θυμάμαι τις *Άγριες φράουλες* του Bergman» έχει πει σε μια συνέντευξή του στον Bruno Jaeggi, «όπου ο γιος, πάνω στην απελπισία του, αποφασίζει πως δε θέλει ν' αποκτήσει παιδιά, γιατί δεν μπορεί πια να πιστέψει σε τίποτα. Εγώ είμαι άκρως αντίθετος μ' αυτή την ιδέα. Ακριβώς επειδή όλα στην εποχή μας φαίνονται τόσο μαύρα, σαν να 'μαστε μέσα σε τούνελ, ακριβώς γι' αυτό πρέπει να φέρνουμε παιδιά στον κόσμο!» Οι τρεις του κόρες συμμετείχαν κατά ένα μικρό μέρος (αλλά, τελικά, πολύ ουσιαστικό) στο σενάριο του *Τοπίου...*, προσδίδοντας μια ελπιδοφόρα κατεύθυνση με το πρωτότυπο τέλος, όταν ο Αλέξανδρος και η Βούλα τρέχουν προς το «τίποτα» της ομίχλης. Εκείνοι που πρέπει να παραιτηθούν, είναι οι παλιοί αγωνιστές, όλοι εκείνοι οι περιπλανώμενοι ηθοποιοί του θιάσου. Ο παππούς είναι ετοιμοθάνατος, ενώ η πρόβα διακόπτεται με την ανακοίνωση πως η μοναδική αίθουσα στην πόλη είναι κατελημμένη. Στη Θεσσαλονίκη, τα μέλη του θιάσου, που μας συνόδευαν επί είκοσι συναπτά έτη ελληνικής Ιστορίας, από το *Θίασο* και μετά, αποφασίζουν να πουλήσουν τα κοστούμια τους, αλλά δε βρίσκουν αγοραστή. Τι θλιβερή εικόνα... Αυτοί οι εννιά ηθοποιοί ανήκουν στο παρελθόν, εκεί όπου φαίνεται πως ήταν πρωταγωνιστές, και κανείς δεν ενδιαφέρεται γι' αυτούς στη σύγχρονη εποχή, όπου όλα μεταβάλλονται με γρήγορους ρυθμούς και η Ιστορία χάνει την αξία της.

ΟΙ ΨΙΘΥΡΟΙ ΕΝΟΣ ΞΕΧΩΡΙΣΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Το *Τοπίο στην ομίχλη* είναι κλεισμένο στον εαυτό του, και δεν είναι ανάγκη να γνωρίζουμε τις προγενέστερες ταινίες του Αγγελόπουλου για να την καταλάβουμε (αν και βοηθάει). Όταν το κορίτσι κακοποιείται απ' το φορτηγατζή σ' ένα πάρκινγκ του αυτοκινητόδρομου, γνωρίζουμε καλά πως δεν πρόκειται για την οποιαδήποτε κοπέλα «του δρόμου», αλλά για τη χαμένη «κόρη» που συνοδεύει το μελισσοκόμο στο τελευταίο του ταξίδι. Έτσι, μ' αυτή τη σύντομη σκηνή, παρουσιάζεται η βιογραφία μιας ολόκληρης γενιάς. Στην σκηνή όπου η Βούλα και ο Αλέξανδρος (τα ονόματά τους μου θυμίζουν κάπως τη Φανή και τον Αλέξανδρο του Bergman) ανεβαίνουν στην παλιά ρουλότα που ο οδηγός της, ο Ορέστης, πιάνει να τους μιλά για το θιάσό του, θαρρείς και αρκεί να χτυπήσεις τα χέρια σου τρεις φορές, για ν' αρχίσει αμέσως μια ιδεατή παράσταση· μια παράσταση για όλους αυτούς για τους οποίους οι ηθοποιοί μάταια προετοιμάζονται. Σε μια μακρά παύση, που τεκμηριώνει την άποψη του Αγγελόπουλου ότι δεν χρειάζονται δύο παύσεις όταν μόνο μία είναι αναγκαία, ο Ορέστης βγάζει τη μοτοσυκλέτα του από τη ρουλότα, ενώ στο βάθος αναδύονται εννέα μορφές που αρχίζουν να κινούνται με τάξη μπροστά στην κάμερα, όπως παλιότερα στο *Θίασο*. Η κάμερα «παίρνει» την πλατεία με το δέντρο, όπου πια δεν υπάρχουν κρεμασμένοι, πετά ψηλά (παρέα, θαρρείς, με τον αγγελικό Ορέστη) και βυθίζεται ξανά όταν, λίγο αργότερα, ο μικρός Αλέξανδρος, εκεί που προσπαθεί να περάσει το δρόμο, βρίσκει ξανά τη Βούλα, κι οι δυο τους μένουν για ώρα αγκαλιασμένοι. Η γραφή είναι σαφής: απλή, απαλή στην κίνηση, ακόμα και υπομονετική, παρά τη συμπυκνωμένη της δύναμη.

Στην παραλία, έπειτα, σε κάποια τοποθεσία όπου οι θεατρίνοι είχαν κάποτε υποχρεωθεί να παίξουν για τους Άγγλους, είναι σαν να ξαναβλέπουμε το *Θίασο* σε συντομευμένη εκδοχή: ο παππούς ξυρίζεται, ο Γιάννης παίζει ακορντεόν, ο Ποιητής προβάει το μονόλογό του, ο «κακός» λέει και ξαναλέει απελπισμένα το «Ιχ καμαράν!», όπως παλιά, τότε που οι Γερμανοί τούς έστηναν στον τοίχο, και η Ηλέκτρα λει: «Πιάστηκα τέλος τού '47», αφού η αθλιότητα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου δεν ξεπερνιέται τόσο εύκολα. Καθώς η κάμερα κάνει μια στροφή, ο παππούς λέει: «Πάμε;», ο ακορντεονίστας πιάνει να παίζει, και η πρόβα ξεκινάει... Μάταια, όμως, όπως παλιά.

ΠΡΟΣ ΤΟ ΠΑΡΟΝ, ΔΕΝ ΞΕΡΟΥΜΕ ΠΟΥ ΠΑΜΕ

«Εγώ 'μαι ένα σαλιγκάρι που γλιστράει στο κενό...» λέει ο Ορέστης. «Δεν ξέρω πού πάω. Κάποτε νόμιζα ότι ήξερα...» Στα σκουπίδια ενός κινηματογράφου βρίσκει ένα μικρό κομμάτι φιλμ, τρία καρτέ, όπου δε φαίνεται τίποτα – ή μήπως φαίνεται; «Δε βλέπετε... πίσω απ' την ομίχλη... πίσω... μακριά... δε βλέπετε ένα δέντρο;» Σε λίγο θα τους πει πως αστειευόταν. Αργότερα ο Αλέξανδρος κρατά ψηλά το φιλμ, στο φως μιας επιγραφής με τη μακέτα ενός κτίσματος, ωστόσο το αρνητικό γεμίζει την εικόνα. Η άδεια εικόνα γεμίζει με περιεχόμενο, με χρώμα, με κάτι πράσινο, κι είναι τόσο έντονη η επίδρασή του, που είναι σαν να τη βλέπουμε για πρώτη φορά. Σε κάποια άλλη σκηνή, οι αστυνομικοί κυνηγούν τον Αλέξανδρο, κι όταν τον πιάνουν, τον αφήνουν να περιμένει σε μια αίθουσα όπου κάποιος προσπαθεί να τσακώσει έναν κόκορα, όπως παλιότερα, μες στο χιόνι, οι πεινασμένοι θεατρίνοι.

Στο ταξίδι μήσης των δύο παιδιών, ο Αλέξανδρος προσφέρει στη Βούλα το πρώτο ψωμί που κερδίζει, και η Βούλα, από την άλλη, γνωρίζει με τον κτηνωδέστερο τρόπο τη βία του πατριαρχικού καθεστώτος, «των πατεράδων»: τη βιάζει ένας φορτηγατζής, ντροπιασμένος απ' το φευγικό της κοπέλας με το μελισσοκόμο. Ο Αγγελόπουλος επιμένει στο γεγονός, μάλλον για να μας εξοικειώσει με τη βία, παρά για να μας φορτίσει συναισθηματικά. Στα τριάντισι λεπτά που διαρκεί η παύση, μια ελπιδοφόρα λάμψη σβήνει – ο άντρας βγαίνει φοβισμένος απ' το φορτηγό, και η παιδούλα, ατιμασμένη, σέρνεται. Λέξη καμιά – μόνο μια εικόνα. «Πόσο έχει το εισιτήριο μέχρι τα σύνορα;» ρωτά αργότερα η Βούλα στο εκδοτήριο του σιδηροδρομικού σταθμού. «Τι είναι τα σύνορα;» τη ρωτά ο Αλέξανδρος. Η πορεία των δυο τους θα τους οδηγήσει στη Γη της Επαγγελίας που, όμως, δεν υπάρχει έτσι όπως τη φαντάζονται. Είναι σημαντικά τα

όσα μαθαίνουν· είναι σημαντικό ακόμα και το ότι ταξιδεύουν, ότι βρίσκονται καθ' οδόν, γιατί όποιος δεν κινείται, δεν προοδεύει. Η πίστη στο σκοπό τους τα κρατά ζωντανά· για χάρη του ξεχνούν πόνους και πληγές, και συνεχίζουν. Αυτή τη φορά, η μουσική γεμίζει την ταινία, ενώ μέχρι τώρα ο Αγγελόπουλος τη χρησιμοποιούσε με φειδώ: στις τελευταίες ταινίες του ακουγόταν ένας τόνος μονάχα, όπως, π.χ., το σαξόφωνο που μιμείται το σφύριγμα του τρένου στο *Μελισσοκόμο*. Στη θέση του Franck, μουσική του οποίου του προτάθηκε να χρησιμοποιήσει, και του «Κοντσέρτου για Βιολί και Ορχήστρα» του Mendelssohn, η Ελένη Καραϊνδρου έγραψε μια ρομαντική παρτιτούρα, στην οποία κυριαρχεί το όμποε και μια απλή βασική αρμονική μελωδία, η ένταση της οποίας την καθιστά, μέχρις ενός σημείου, ανοίκεια. Κάποιες στιγμές, η ένταση χαμηλώνει μ' ένα τσέλο, όπως, π.χ., όταν η μουσική συνοδεύει το πρωινό ξύπνημα της Βούλας στη Θεσσαλονίκη, ενώ κορυφώνεται όταν ένα τεράστιο χέρι αναδύεται απ' τον ηλιόλουστο κόλπο με τα βαθυγάλανα νερά, περιστοιχισμένο από (ασυνήθιστα για τον Αγγελόπουλο) ζεστά χρώματα. Η μουσική παρεμβάλλεται με τρόπο τόσο αγγελικό όσο και ο Ορέστης: τα παιδιά το σκάνε απ' την αστυνομία μέσα σε μια βιομηχανική περιοχή: ολόγυρα καμινάδες, πύργοι πανύψηλοι, ψυχροί, ένας εκσκαφέας...

ΜΙΑ ΚΑΜΕΡΑ ΠΟΥ ΨΗΛΑΦΕΙ ΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΤΟΠΙΟ

Ο Αγγελόπουλος βρίσκεται στα ίχνη ενός ιδιαίτερα εγκεφαλικού και όχι πολύ συναισθηματικού κινηματογράφου, ενώ είναι επίσης εμφανής η προτίμησή του στους ανοιχτούς χώρους, στις σύνθετες και εξόχως εκφραστικές κινήσεις της κάμερας, και στην πρωτότυπη χορογραφία. Οι θεατές πρέπει να σκέφτονται και να αισθάνονται. Ο Ορέστης και τα δύο παιδιά σταματούν σε μιαν απόμερη παραλία, κι εκεί η Βούλα βιώνει ένα «μεγαλόπρεπο συναίσθημα», το οποίο σε μια στιγμή την ωθεί να φύγει, να τρέξει μακριά, να μείνει μόνη της. Μουσική απ' το τζουκ-μποξ (όπως και στο *Μελισσοκόμο*) κι ένας έξοχος συνδυασμός τράβελινγκ και πανοραμίκ, που ολοκληρώνει υποκειμενικά την εμπειρία της Βούλας. Άξιον απορίας είναι, πώς μέσα από έναν ζοφερό κόσμο, γεμάτο απόβλητα και θόρυβο, μπορεί ακόμα να γεννιέται ποίηση ή εικόνες ελπιδοφόρες.

Το χέρι που βλέπουμε ν' αναδύεται απ' τη θάλασσα και να χάνεται πάνω απ' την πόλη, κρεμασμένο από ένα ελικόπτερο, μπορεί ν' ανήκει σ' έναν κολοσσό, απ' τ' αρχαία χρόνια. Του λείπει ένα δάχτυλο: ο δείκτης, που θα μπορούσε να υποδεικνύει την κατεύθυνση. Τα παιδιά φεύγουν απ' το ξενοδοχείο, και στα πρόσωπά τους είναι γραμμένη η απορία: σ' έναν τοίχο, πίσω, στο βάθος, κάποιος έχει γράψει μία λέξη μονάχα: «ΝΑΙ».

«Θέλω να πιστεύω πως ο κινηματογράφος μπορεί να σώσει τον κόσμο» λέει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Κι εμείς θέλουμε να το πιστεύουμε, γιατί ο κόσμος πρέπει να σωθεί οπωσδήποτε.

«Filmbulletin», τχ. 164, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1989.

Μετάφραση: Ελευθερία Δαμάσκου