



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της
Αναστασίας Νικολάου
Α.Μ. 63

**Ποίηση και Ιδεολογία στο Κινηματογραφικό Έργο
του
Θόδωρου Αγγελόπουλου
«Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα»**

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Κατερίνα Καραμήτρου

ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2019

Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον

Σὰν ἔξαθνα, ὦρα μεσάνυχτ', ἀμουσθεῖ
 ἀόρατος διάσος νὰ περᾶ
 μὲ μουσικὰς ἑξαίσιες, μὲ φωνές -
 τὴν τύχη σὲ ποῦ ἐνδίδει πιά, τὰ ἔργα σὲ
 πῶ ἀπέλυχαν, τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σὲ
 πῶ βρήμαν ὅλα πλάνες, μὴ ἀνορέχῃς θρηγύσεις.
 Σὰν ἔλοιμος ἀπὸ καιροῦ, σὲ θάρραχίος,
 ἀποχερῆρα τιν, τὴν Ἀλεξάνδρεια πῶ φεύγει.
 Πρὸ πάντων νὰ μὴ μελασθῆς, μὴν πρὶς αὐτὸς ἦδαι
 ἓνα ὄνειρο, πῶς ἀπαθήθηναι ἢ ἀμογή σὲ.
 μάταις ἐπιίδες τέτοιες μὴν καλκτεχθεῖ.
 Σὰν ἔλοιμος ἀπὸ καιροῦ, σὲ θάρραχίος,
 σὰν πῶ ταυριάμει σὲ πῶ ἀζωῶθηναι μὴ λίβα πόμ,
 πλησίασε σταθερὰ πρὸς τὸ παράδεισο,
 καὶ ἄκτος μὲ συγκίνησεν, ἀλλ' ὄχι
 μὲ τῶν θεῶν τὰ παρακάχα καὶ παράπονα,
 ὡς τελευταία ἀπόλαυσις τὸς ἡχῆς,
 τὰ ἑξαίσια ὄργανα τῶ μουσικῶν θιάσων,
 καὶ ἀποχερῆρα τιν, τὴν Ἀλεξάνδρεια πῶ χάνεις.

Πίνακας Περιεχομένων

1. Περίληψη.....	5
2. Εισαγωγή.....	6
3. Το Σενάριο.....	8
4. Η Υπόθεση	9
5. Σηματοδοτήσεις του Τίτλου	10
6. Οι ιδεολογικές συνιστώσες.....	12
6.1 Στα ίχνη του ορφικού μύθου	15
6.2 Η έννοια της Ετερότητας.....	19
6.3 Το Ταξίδι.....	24
7. Με το Βλέμμα στην Εικόνα	29
7.1 Ο Φωτισμός.....	36
7.2 Η σχέση των αντικειμένων με το κάδρο	39
7.3 Η απόσταση ανάμεσα στα αντικείμενα και τη μηχανή λήψης.....	41
8. Το έσω βλέμμα	44
9. Το Αδιαίρετο Χώρου και Χρόνου	47
9.1 Οι τόποι των Ορίων.....	48
9.2 Το υγρό στοιχείο	49
9.3 Η μνήμη.....	50
9.4 Ο Ρυθμός.....	54
9.5 Λεωφορείο.....	56

10.	Ελλείπουσες Σημάνσεις και Κομισθέντα Σημεία.....	58
11.	Εκλεκτικές συγγένειες ή Ανιχνεύοντας επιδράσεις	65
11.1	Brecht	65
11.2	Bergman	67
11.3	Tarkovsky.....	71
12.	Ηχοτοπία	76
12.1	Ο λόγος της αφήγησης	76
12.2	Η Μουσική	79
12.3	Η Σιωπή.....	86
13.	ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ.....	87
13.1	Αλέξανδρος	88
13.2	Άννα	93
13.3	Αχιλλέας.....	94
14.	Συμπέρασμα	98
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	101
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	111
	Κείμενο σεναρίου.....	111
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ.....	161

1. Περίληψη

Σκοπός της εργασίας είναι η ανίχνευση και η ανάδειξη της έννοιας της Ποιητικής και ο φωτισμός των Ιδεολογικών αποχρώσεων στην κινηματογραφική αναπαράσταση της, συγκροτούμενης ως κράμα, πραγματικότητας του χρόνου της μιας Μέρας που διαχέεται στην Αιωνιότητα. Ο Χώρος, ο Χρόνος, η Μνήμη και το Όνειρο συμπεκνώνονται και συγκλίνουν ως εμπειρικές και ενδόμυχες διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, συνυφαίνονται, συμφιλιώνονται και ενιαιοποιούνται άρρηκτα, μέσω της κινηματογραφικής τους απόδοσης. Η αναδιατύπωση των αιώνιων ερωτημάτων που καθολικά και διαχρονικά δονούν τη συνείδηση, μέσω μιας ιδιαίτερης πολυαισθητηριακής κινηματογραφικής γλώσσας, καταφάσκει την αισθητική και ιδεολογική θεώρηση του έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ως αυθεντικό και αναπόσπαστο μέρος του ελληνικού και παγκόσμιου Κινηματογράφου της Ποίησης.

Λέξεις-Κλειδιά: ποίηση, ιδεολογία, χώρος, χρόνος, μνήμη, αιωνιότητα

2. Εισαγωγή

Το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας της έβδομης Τέχνης, καθομολογείται ως πνευματική και πολιτισμική παρακαταθήκη, και αυτό συνιστά, περισσότερο από μια απλή απόδειξη της δεξιοτεχνίας του στη χρήση των κινηματογραφικών μέσων, την αποτύπωση μιας ιδιαίζουσας ευαισθησίας και ενός ακραία ενδιαφέροντος αυθεντικού τρόπου ενατένισης. Βαθιά ελληνικός και ταυτόχρονα παγκόσμιος, ο Αγγελόπουλος δημιούργησε ένα ανεξίτηλο έργο, του οποίου η κινηματογραφική γλώσσα αντιτάσσεται στη θνητότητα και ο ήρεμος παλμός της μας εξοικειώνει και μας συμφιλιώνει με τις αμείλικτες παραδοχές της κοινής ανθρώπινης μοίρας.

Ένας κινηματογράφος βαθιά πολιτικός για τις εγκόσμιες πυξίδες, για την ατομική μνήμη που είναι και συλλογική, για τον κόσμο της ποίησης, τον αυτοπροσδιορισμό και την ταυτότητα ταυτόχρονα, για την αξία της ανθρώπινης υπόστασης εντός της αέναης εντροπίας, της καθημερινής αλλοτρίωσης και της απώλειας, το κοινό πεπρωμένο και την αγωνία του άφευκτου τέλους αλλά και την, ερήμην μας, συνέχεια της ζωής. *Ο θάνατος είναι το κοινό πεπρωμένο. Ο καθένας μας είναι φτιαγμένος από ένα πλήθος ζωντανών και πεθαμένων* (Σεφέρης, 1973, σελ. 63). Κυρίως το τελευταίο είναι, που διαπραγματεύεται η ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, με τη συνεπικουρία όλων των προαναφερθέντων, επιτυγχάνοντας να προσανατολίσει το έσω βλέμμα μας σε λησμονημένες νοηματοδοτήσεις του προσωπικού και συλλογικού ασυνείδητου.

Η *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998) αποτελεί μυθοπλασία με υπαρκτά πρόσωπα, και τμήμα της επονομαζόμενης *τριλογίας των συνόρων*, που αφορά τη σχέση της Ελλάδας με τους βαλκανικούς, γείτονές της. Ξεκίνησε με το *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), την ταινία που οδήγησε στον αφορισμό του Αγγελόπουλου από τον γραφικό μητροπολίτη Αυγουστίνο Καντιώτη και συνέχισε με το *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), όπου ο ήρωας αναζητεί την πρωτόλεια κινηματογραφική ταινία, στα ερείπια της πρώην κομμουνιστικής

Ευρώπης. Μνημειώδες παραμένει το γεγονός ότι η ταινία βραβεύτηκε με το πρώτο βραβείο του Palme d'or (Χρυσός Φοίνικας) του κορυφαίου Φεστιβάλ των Καννών το 1998. Παρ' ότι τα έργα του Αγγελόπουλου διέπονται από την αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων, ωστόσο, ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας της ταινίας δεν είναι απλώς ένας φορέας ιδεών και κοινωνικοπολιτικής κριτικής, αλλά ένας άνθρωπος που βλέπει το αναπόφευκτο τέλος να πλησιάζει (Πούλος, 1999). Η αφηγηματική και σκηνοθετική αντιμετώπιση του καθολικά και διαχρονικά αναπόδραστου απαιτεί την πολύπλευρη ανάπτυξη και παρουσίαση του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα του, Αλέξανδρου, με τρόπο που να υπερβαίνει τυπολογικά τους παλαιότερους χαρακτήρες του σκηνοθέτη.

Ο Αγγελόπουλος μας παρουσιάζει με ποιητική ευαισθησία ένα οπτικοακουστικό δημιούργημα το οποίο περιστρέφεται γύρω από μίαν, οικουμενικής εμβέλειας, θεματολογία και παρά το γεγονός ότι είναι έμπλεο συναισθημάτων, είναι εξαιρετικά συγκρατημένο. Απευθύνεται στον μη παθητικό θεατή και αφηγείται με σκηνοθετική ευαισθησία μια ιστορία όπου, το όνειρο διακτινίζεται στο παρόν και στη μνήμη, ενώ η μνήμη επιτελεί την ένωση του χώρου με τον χρόνο. Επιδίδεται με προσήλωση στην περισυλλογή εικόνων του σύγχρονου, ορατού και αθέατου, γνώριμου και ανοίκειου κόσμου. Φυσικά τοπία, πρόσωπα και πόλεις τελούν σε παραλληλία με μια συλλογή εσωτερικών σπαραγμάτων, ικανών να αναδείξουν μια νοηματική της ύπαρξης και να επικουρήσουν την ανακάλυψη του εαυτού και του άλλου. Το τοπίο, φυσικό και ανθρώπινο, γίνεται κείμενο προς ανάγνωση, καθώς η ποίηση, παρηγορητική και ιαματική, παρεισφρέει από κάθε πιθανό σημείο εισόδου και αποκαθίσταται ως τέχνη του εφικτού, εκφράζοντας την άφθαρτη ανάγκη της υπενθύμισης των διαχρονικών ερωτημάτων που πολύτροπα αποσιωπά η εφήμερη καθημερινότητα.

3. Το Σενάριο

Η γέννηση της ιδέας της ταινίας *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* ήταν αποτέλεσμα της συνειδητής πρόθεσης του Αγγελόπουλου για τη δημιουργία μιας ταινίας που θα συμπλήρωνε την *Τριλογία των Συνόρων*. Η συγγραφή του σεναρίου από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και τον Πέτρο Μάρκαρη (υπό τη συμβουλευτική σκιά του Tonino Guerra) ξεκίνησε τον Μάρτιο του 1996, διέτρεξε μίαν ακολουθία εσωτερικών ενστάσεων και συνεχών αναμορφώσεων, για να ολοκληρωθεί (συμπεριλαμβανόμενων και των γυρισμάτων) τον Μάρτιο του 1998, παραμένοντας πιστό στη αρχική ιδέα του, έχοντας, συγχρόνως, να αντιμετωπίσει και τις υπαρκτές συμπληγάδες της ελλιπούς χρηματοδότησης.¹

Έκδηλη καταγράφεται η ανησυχία του Αγγελόπουλου, ότι η σημερινή κατάσταση του κόσμου προσφέρει τόσο λίγα ερεθίσματα, που όλες οι ιδέες του θα του βγαίνουν μικρές και ασήμαντες (Μάρκαρης, 1998, σελ.17). Ο ήρωας της ταινίας, *Αλέξανδρος*, διακατέχεται από την ίδια ανησυχία, καθώς υποφέρει επειδή δε βρίσκει τις κατάλληλες λέξεις, ώστε να ολοκληρώσει το έργο του Σολωμού. Επειδή η Τέχνη απεχθάνεται τη στατικότητα και τη συντήρηση ετεροχρονισμένων τεχνοτροπιών. Ο πραγματικός καλλιτέχνης επιδιώκει να επαναπροσδιορίσει την Τέχνη με τα δικά του προσωπικά δεδομένα και εισάγοντας καινοτόμους καλλιτεχνικούς τρόπους ανάπτυξης του κόσμου, προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο ένα είδος αναίμακτης επανάστασης. Επιπλέον, η ανάγκη να δοθεί μια προοπτική στον θεατή της ταινίας, που να υπερβαίνει το συναισθηματικό και καλλιτεχνικό αδιέξοδο, μοιάζει να ταλανίζει τους δύο σεναριογράφους: *Σε μια εποχή χωρίς οράματα και προοπτικές, ίσως*

¹Μέσα από τις συναντήσεις των δύο σιπεργατών, βλέπουμε κάτι πραγματικά αξιοθαύμαστο: την γέννηση ενός σεναρίου, το οποίο πλάθεται μέρα με τη μέρα, μέσα από συζητήσεις, κουβέντες, επισκέψεις, τραπέζια και παρακολούθηση της τρέχουσας επικαιρότητας. Ο Μάρκαρης έχει περισσότερο το ρόλο του προσώπου που ενορχηστρώνει, καταγράφει και τακτοποιεί το πρωτογενές υλικό που του δίνει ο Αγγελόπουλος. Ο τελευταίος εμπιστεύεται τόσο πολύ τον Μάρκαρη, ώστε τον αφήνει να καταγράφει όλα όσα λένε, από μνήμης. Ο Tonino Guerra επικοινωνεί μαζί τους από το εξωτερικό, ή κατά τη διάρκεια σύντομων επισκέψεων των δύο στην Ιταλία. Το πιο ενδιαφέρον απ' όλα, είναι να διαπιστώσει κανείς πως ξεκίνησε αυτό το σενάριο και που έφτασε τελικά. Και, παρ' όλη την απρόβλεπτη εξέλιξή του, πόσο πιστό έμεινε στην σπερματική ιδέα του Αγγελόπουλου. Η πρώτη μέρα που καταγράφεται είναι η 9η Μαρτίου 1996 και η τελευταία η 31η Μαρτίου 1998

Το βιβλίο είναι αρκετά σημαντικό, κυρίως γιατί δεν πρόκειται για ένα θεωρητικό σύγγραμμα, αλλά για ένα έργο κινηματογραφικής πράξης, αξιολογής ιστορικής σημασίας, για της συνθήκες δημιουργίας του πρώτου ελληνικού έργου που βραβεύτηκε με το Χρυσό Φοίνικα του Φεστιβαλ των Καννών: του τρυφερού *Μια Αιωνιότητα και μια μέρα* (Σωτηρόπουλος, 1999)

στην πιο μικροαστική περίοδο αυτού του αιώνα, αποκλείεται να αντλήσουμε τα οράματα από τον περίγυρο μας ή από τον κόσμο. Θα πρέπει να είναι κατασκευασμένα και υπερβατικά (Μάρκαρης, 1998, σελ.31).

Το επινόημα του, φερμένου από άλλη διάσταση, ποιητή Διονύσιου Σολωμού, γίνεται αποδεκτό ως υπέρβαση, κατ' επέκταση και το όραμα του. Μολονότι η αρχική πρόθεση του Αγγελόπουλου ήταν η δημιουργία μιας ταινίας γύρω από τη ζωή και το έργο του Διονύσιου Σολωμού, η επεξεργασία και ο εμπλουτισμός του αρχικού θέματος με σύγχρονες θεματικές και οι διαρκείς αλλαγές μέχρι την τελική του μορφή βεβαιώνουν ένα είδος κοσμογονίας που συντελείται με επίκεντρο τον ίδιο τον καλλιτέχνη που δεν επαναπαύεται ποτέ. Πρόκειται για το απότοκο της βασάνου και της αγωνίας του αυθεντικού δημιουργού που θηλυκώνει με την παρατήρηση του Gombrich (1998, σελ.609) για την ύπαρξη εκείνων των καλλιτεχνών που *έχουν προικιστεί με το θαυμαστό χάρισμα να ξέρουν να ζυγιάζουν χρώματα και σχήματα, ώσπου να πετύχουν τη σωστή εντύπωση και, ακόμη πιο σπάνια, που η ακεραιότητα του χαρακτήρα τους δεν τους αφήνει να ικανοποιούνται με μισές λύσεις, αλλά τους σπρώχνει να προτιμούν από την εύκολη εντύπωση και την επιπόλαιη επιτυχία τον μόχθο και την αγωνία που απαιτεί η τίμια δουλειά.*

4. Η Υπόθεση

Ο Αλέξανδρος, ένας μεσόκοπος διάσημος ποιητής, έχοντας διαγνωσθεί με μία ανίατη ασθένεια και διανύοντας την τελευταία του ημέρα πριν την εισαγωγή του στο νοσοκομείο, θα συναντήσει έναν μικρό Αλβανό, άστεγο παιδί των φαναριών του, οποίου θα γίνει προστάτης του και θα το σώσει από κυκλώματα σωματέμπορων. Η γνωριμία τους αναζωπυρώνει την επιθυμία του για την ολοκλήρωση του ημιτελούς *Γ' Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Διονύσιου Σολωμού και με τη συντροφιά του, βιώνει ένα παράξενο

ταξίδι, όπου το παρελθόν, το παρόν και το φανταστικό συγχωνεύονται. Ο μικρός του φίλος του κομίζει τις λέξεις που λείπουν από το ποίημα, τις οποίες αγοράζει, όπως έκανε για τις δικές του λέξεις, κατά ένα επινόημα, και ο Σολωμός. Περιπλανιούνται μαζί στους δρόμους της πόλης, στο ημίφως που ισορροπεί ανάμεσα στο παρελθόν των απογοητεύσεων και στο μέλλον της αβεβαιότητας, αναβάλλοντας την μοιραία αναχώρηση και παρατείνοντας την *Αιωνιότητα* κατά μία *Μέρα*, μετατρέποντας τον εναπομείναντα χρόνο σε κάτι ουσιωδέστερο και πολυτίμητο. Στην προσπάθεια του να αποτινάξει το προσωπικό του αδιέξοδο, επιτυγχάνει να το μεταβολίσει και να μεταφέρει στον μικρό του φίλο κάτι ένα κομμάτι του δικού του κόσμου, μια παρακαταθήκη της γνώσης και των οραμάτων του.

5. Σημασιοδοτήσεις του Τίτλου

Πάντα υπάρχουν στον Αγγελόπουλο ένα σωρό νοήματα που παραμένουν ανεξερεύνητα· μία ποίηση που δεν μπορεί να εκπέσει σε μια υπερκωδικοποιημένη αισθητική συμπεραίνει ο Grodent (χ.χ.). Ωστόσο, ο τίτλος ενός καλλιτεχνικού έργου φέρει τη δυναμική ενός σημαίνοντος ικανού να περικλείει την κεντρική του ιδέα. Πώς σου φαίνεται σαν τίτλος, με ρωτάει (ο Αγγελόπουλος). Του λέω ότι μ' αρέσει πολύ. Και πράγματι μου αρέσει. Είναι ένας τίτλος, που συνδυάζει την τελευταία μέρα του Γέρου με το παρελθόν από τη βυθισμένη αρχαία πολιτεία ως τον Σολωμό και τη ευτυχισμένη μέρα, καθώς και την προσπάθεια του Γέρου να κρατήσει ζωντανές αυτές τις στιγμές της αιωνιότητας. (Μάρκαρης, 1998, σελ.71). Μια μέρα δίχως όρια, μια μέρα που αιωρείται στην αιωνιότητα, μια μέρα σε απόσταση αναπνοής από την αιωνιότητα, ικανή να μειώσει την απόσταση από το ελάχιστο στο απροσμέτρητο. Μια μέρα που καταργεί τα όρια και μεταμορφούμενη σε συλλέκτη του απόμακρου, ανοίγει διάπλατα για να υποδεχτεί την ανάμνηση της Άννας, άλλοτε ως οπτασία, άλλοτε ως εμμονή

μιας παρουσίας που υπερβαίνει τον θάνατο ` μια μέρα που συμπυκνώνει με δραματικό και συνάμα τραγικό τρόπο το φευγαλέο συναίσθημα μιας ζωής. Είναι η ελπιδοφόρα απάντηση στο αγωνιώδες ερώτημα: *Πόσο διαρκεί το αύριο;* Συνιστά τον αιώνιο καταμερισμό του τι είναι στην πραγματικότητα ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα (Carr, 2016).

Μια μέρα σαν *Ένα ποίημα που δεν τελειώνει ποτέ, αλλά συνεχίζεται να γράφεται ως τις μέρες* (Μάρκαρης, 1998, σελ. 30) *Ολόκληρη η ποίηση αποκτάει μια διαχρονική διάσταση στην ταινία. Είναι σαν όλοι οι ποιητές να γράφουν ένα ποίημα που δεν τελειώνει ποτέ* (Μάρκαρης, 1998, σελ.38.) Το όραμα ενός συλλογικού ποιήματος που διαπνέει, διατρέχοντας τις συγκοινωνούσες φλέβες των γενεών, προσαρτάται στην αιωνιότητα, εναγκαλίζει και ενσωματώνει τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά και καθίσταται το αιώνιο ποίημα. Η συνειδητοποίηση του άπειρου χρόνου μέσα σε μια μέρα επιτείνεται μέσα από τη συνάντηση με τις προσδοκίες και τις απώλειες του παρελθόντος και αποδίδεται μέσω της έκφρασης στην αρραγέστερη μορφή της γλώσσας, την ποίηση.

Εντός του κινηματογραφικού σύμπαντος διαγράφεται ο κλειστός χώρος μιας αναγκαίας εξερεύνησης, στον οποίο το αμφίσημο της μιας μέρας, αναστατώνει την οικονομία της διάρκειας, αναδιατάσσοντας τη φαντασιακή μας γεωγραφία. Αυτό συνιστά δικλείδα ασφάλειας, αλλά και παγίδα, επειδή δεν λειτουργεί ως κατευναστική, παρηγορητική πρόταση, αλλά ως πρόσθεμα ανησυχίας και επώδυνη επιβεβαίωση. (Seguin, χ.χ.). Ο τίτλος εμπεριέχει την τραγική αντίθεση του νοήματος και εμπλέκεται, σύμφωνα με την παραπάνω άποψη στην αντιπαραβολή της αίσθησης του στιγμιαίου, φευγαλέου, εφήμερου που αποτυπώνεται στη διάρκεια μιας αυθαίρετης χρονικής υποδιαίρεσης και της απροσδιοριστίας του χειροποίητου, αδιόρατου, αιώνιου, άπειρου χωροχρόνου που παραμένει ακατάληπτος και αδύνατον να καταγραφεί.

Προσδιορίζοντας την τελευταία ταινία της τριλογίας των συνόρων, ο Αγγελόπουλος επεκτείνει έναν παλαιότερο συλλογισμό του για τα παιδιά της ταινίας *Το τοπίο της ομίχλης*:

...εκεί η προοπτική ήταν η ανεύρεση του πατέρα. Εδώ, η προοπτική είναι η συνεχής αναζήτηση. Η επαναλαμβανόμενη αφετηρία χωρίς συγκεκριμένο και ξεκάθαρο προορισμό. Πέρα από όλα αυτά, το φινάλε έχει δυνατότητες για παραπέρα ανάπτυξη (Μάρκαρης, 1998, σελ.36). Η έλλειψη σκοπού/προορισμού του ταξιδιού, η καταδίκη των προσώπων σε μια διαρκή αναχώρηση, ένα ταξίδι αέναης αναζήτησης, που εξοβελίζει τη γραμμική αφήγηση και καταργεί τα σύνορα, απότοκο κάποιας ακούσιας, επίμονης εμμονικής πλάνης και επιβολής κυρίαρχων εξωτερικών συνθηκών. Ο διαχωρισμός σε παρελθόν, παρόν και μέλλον χάνει την εγκυρότητα του, άλλωστε, Τα σύνορα είναι το διακύβευμα ενός αέναου πολέμου· Ο Αγγελόπουλος επιστρέφει στις απαρχές της γεωγραφίας, γιατί επινοεί τη διαχάραξή της. Στην άκρη του χάρτη, η συντέλεια του χρόνου συναντά το τέλος του κόσμου (Seguin, χ.χ.).

6. Οι ιδεολογικές συνιστώσες

Αναζητώντας τα κριτήρια που προδιαγράφουν το πέρασμα ενός κινηματογραφικού έργου στις επόμενες γενεές όχι απλώς ως μια αφήγηση τέρψης αλλά ως ένα κλασικό έργο, οφείλουμε να σταθούμε αναμφίβολα σε εκείνα που προσεγγίζουν ή προτείνουν έναν νέο ή διαφορετικό τρόπο θέασης της ζωής. Άλλωστε, για να τον σέβεται η επόμενη γενιά, ο καλλιτέχνης οφείλει να κυριαρχεί πάνω στα καλλιτεχνικά μέσα μ' έναν ενδιαφέροντα και προσωπικό τρόπο (Gombrich, 1998, σελ.607). Η κινηματογραφική αφήγηση γίνεται φορέας ιδεολογίας, η οποία, άλλοτε φανερά, άλλοτε υποδόρια, διαπερνά κάθε έργο Τέχνης προσδίδοντας σε αυτό την ανάλογη αισθητική αξία και εσωκλείοντας τις αισθητικές και υπαρξιακές αναζητήσεις, του ίδιου του δημιουργού και επιπλέον της εποχής και του πολιτισμού του. Εμπεριέχει σωρευμένη γνώση και τις αιώνιες αλήθειες που παρέμειναν άφθαρτες στη ροή του χρόνου, με παράλληλη προβολή νέων πρωτότυπων ιδεών και μια

υποψία επερχόμενων καινοτομιών.

Ο Wenders (1991) αναφέρεται στον εγγενή πολιτικό χαρακτήρα του κινηματογράφου για να διαπιστώσει στη συνέχεια, ότι η θεματολογία ενός μεγάλου αριθμού σύγχρονων ταινιών δεν αντλείται πλέον από την πραγματική πραγματικότητα, αλλά από βιώματα που προέρχονται από άλλες κινηματογραφικές ταινίες, αντιμετωπίζοντας την ίδια τη ζωή σαν άγονο τόπο που αδυνατεί να αποδώσει υλικό για αφηγηματική πλοκή. Αυτό το μέγλωμα της απόστασης ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη ζωή αποτρέπει οποιαδήποτε αυθεντική αλληλεπίδραση μεταξύ τους και επιφέρει την απομάκρυνση του κοινού από το Αληθινό. Στον σύγχρονο κινηματογράφο είναι σπάνιες τέτοιες στιγμές Αλήθειας, να παρουσιάζονται δηλαδή οι άνθρωποι και τα πράγματα όπως είναι. Η πραγματικότητα είναι αυτή που αναδεικνύει την τέχνη και που μας οδηγεί τελικά στο ιδεατό και το οραματικό του πράγματος. Η ιδέα πως ο κινηματογράφος πρέπει να έχει σχέση με τη ζωή και τα βιώματα του κινηματογραφιστή και του θεατή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την αφήγηση ιστοριών και την ανακάλυψη σχέσεων ανάμεσα στα πράγματα, στις οποίες αναγνωρίζουμε κάτι από τον εαυτό μας.

Απόλυτα σαφής στη διαπίστωση του και υπέρμαχος της άποψης ότι μια ταινία αντανakλά την ιδεολογική πάλη, τον πολιτισμό και την τέχνη της εποχής της, υπερβαίνοντας την προβληματική της αισθητικής είναι, επίσης, ο Lotman (1982), ο οποίος επιχειρεί να αποκαθλώσει έναν από τους κυρίαρχους μύθους της βιομηχανίας του πολιτισμού. Αφορά στην υποτιθέμενη ύπαρξη απολιτικών μορφών κριτικής και τον θεωρεί υπεύθυνο για την προαγωγή ορισμένων πολιτικών χρήσεων του κινηματογράφου με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο. *Οι λόγοι, τα συστήματα σημείων και οι κάθε είδους σημασιοδοτικές πρακτικές, από τις κινηματογραφικές ταινίες και την τηλεόραση μέχρι τη μυθιστοριογραφία και τις γλώσσες των φυσικών επιστημών, παράγουν αποτελέσματα, διαμορφώνουν μορφές συνείδησης ή ασύνειδου, οι οποίες συνδέονται στενά με τη διατήρηση ή τον μετασχηματισμό των υφιστάμενων*

συστημάτων εξουσίας (Lotman,1982, σελ. 309). Στην ουσία, η ιδεολογία, είτε ως ανατρεπτικός μηχανισμός, είτε ως μηχανισμός συντήρησης και αναπαραγωγής της υφισταμένης τάξης πραγμάτων, παραμένει ο αδιόρατος συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο παραγόμενο έργο παντός είδους και την εξουσία. Συνεπώς, ένα κινηματογραφικό έργο αποτελεί προϊόν και έκφραση της ιδεολογικής πάλης, του πολιτισμού και της τέχνης της εποχής του, υπερβαίνοντας την προβληματική της αισθητικής. Στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο και υπό το πρίσμα της εξουσιαστικής επιρροής των μέσων μαζικής ενημέρωσης εντάσσεται και η διαπίστωση του Eagleton (1989, σελ. 316) σχετικά με την κριτική της Τέχνης, κατά την οποία, ενώ οι κριτικοί *καλλιεργούν την ευαισθησία μιας μειοψηφίας, μεγάλα τμήματα των μέσων μαζικής ενημέρωσης επιδίδονται στην καταστροφή της ευαισθησίας της πλειοψηφίας.*

Η μελέτη του κινηματογραφικού έργου του Αγγελόπουλου, κομίζει αβίαστα την έκδηλη προτίμησή του για αφηρημένες πλοκές, συμβολισμό και μεταφορικές καταστάσεις, οι οποίες συνθέτουν έναν κινηματογράφο που εμπνέεται από το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και τις διεξαγόμενες σε αυτό εμπειρίες. Ορισμένες φορές η ελλειπτική αφηγηματική τροχιά και οι ανακολουθίες, από σκηνή σε σκηνή αναδύουν μια αίσθηση ανησυχίας, που ωστόσο, μοιάζει να προαγάγει την επίτευξη της νοηματικής συνοχής. Οι ήρωες του είναι οι καταπιεσμένοι, τα θύματα, οι μοναχικοί και εκείνοι που απέλπιδα αναζητούν την προσωπική, οικογενειακή και πολιτιστική σταθερότητα. Οι ταινίες του ιδωμένες υπό το πρίσμα της κοινωνικοπολιτιστικής έρευνας αποτυπώνουν την επιμονή του στη λεπτομέρεια και συνεπώς αναδεικνύουν το θεωρητικά υποτιμημένο ως κοινωνική ή ατομική υποσημείωση η ανάσυρση και έκθεση των ευρημάτων στο φως της οθόνης, εκτός από το γεγονός ότι αντανακλούν τις ιδεολογικές αντιπαλότητες της εποχής τους, διευρύνουν την αντίληψη μας, καθώς επιβεβαιώνονται ως παράγραφοι μιας απαισιόδοξης πρόβλεψης που σχετίζεται με την οικονομική αστάθεια, τον πολιτισμικό ιμπεριαλισμό και την παρούσα μεταναστευτική κρίση στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. *Υπό αυτό το πνεύμα, ο Αγγελόπουλος μπορεί να είναι πολιτικά*

τρομακτικός (Carr, 2016).

Τα επίμονα ζητήματα που συγκροτούν τη θεματολογία του συνολικότερου έργου, η αισθητική προσέγγιση της κινηματογραφικής γλώσσας, η τεχνική και οι ιδεολογικές συνιστώσες της αποτελούν απτές αποδείξεις μιας ιδιώνυμης συνέπειας που εντυπώνεται στη συνείδηση του θεατή, διεκδικώντας και πετυχαίνοντας πολύ περισσότερα από μια αίσθηση ευαρέσκειας για μια απλή κινηματογραφική ιστορία ή μια συγκεκριμένη τυπολογία χαρακτήρων (Carr, 2016). Η ευαισθησία και η ποιητικότητα είναι βαθιά συνυφασμένη με τα ιδεολογικά και πολιτικά μηνύματα της ταινίας και ένα από αυτά είναι η ύπαρξη εσωτερικών κινήτρων στη δράση του μελλοθάνατου πρωταγωνιστή Αλέξανδρου, η οποία τεκμαίρεται στην κατάφαση της τυχαίας και απρόβλεπτης συνάντησης του με τον μικρό πρόσφυγα. Συγχρόνως και κατά την εξέλιξη της κινηματογραφικής πλοκής αποκομίζει κανείς την παράδοξη αίσθηση που συντείνει στο διπλό συμπέρασμα *ότι ο φιλελεύθερος ουμανισμός είναι σε μεγάλο βαθμό ανίσχυρος και ταυτόχρονα η καλύτερη ιδεολογία του ανθρώπινου που μπορεί να επιστρατεύσει η σημερινή αστική κοινωνία* (Eagleton, 1989, σελ. 294).

6.1 Στα ίχνη του ορφικού μύθου

Ο Αγγελόπουλος αναφέρεται στην αίσθηση της πρώτης ταινίας που παρακολούθησε, το *Angels With Dirty Faces* του Michael Curtiz (1938), ως εξής: *Υπάρχει μια σκηνή στην ταινία όπου ο ήρωας οδηγείται από δυο φύλακες στην ηλεκτρική καρέκλα. Καθώς προχωρούν, οι σκιές τους μεγαλώνουν στον τοίχο. Ξαφνικά μια κραυγή... «Δεν θέλω να πεθάνω». Αυτή η κραυγή για καιρό μετά στοίχειωνε τις νύχτες μου. Ο κινηματογράφος μπήκε στη ζωή μου με μια σκιά που μεγάλωνε σε έναν τοίχο και μια κραυγή* (Ζουμπουλάκης, 2012). Στοιχεία της ορφικής καλλιτεχνικής παράδοσης, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμφανή, εντοπίζονται και διατρέχουν συνολικά το σώμα της ταινίας σε βαθμό που να μπορεί να υποστηριχτεί αδιάσειστα ο ορφικός της χαρακτήρας. Ο αιώνιος πόθος για επαναφορά της αγαπημένης στη

ζωή, η κάθοδος στον Άδη και η απώλεια της για δεύτερη φορά αποτελεί αντιπροσωπευτική μεταμπίηση της αιώνιας διαπάλης ανάμεσα στο πνεύμα και στην υλιστική τυραννία του θανάτου. Άλλωστε, η φιλοσόφηση του θανάτου αποτελεί το κύριο θέμα και μέλημα της ταινίας και *οι ποιητικές δοκιμές των ενδεχομένων του τέλους η δωρεά της προς εμάς* (Καραμήτρου, 2017, σελ.117).

Σύμφωνα με τον Grodent (χ.χ.), δεν είναι εφικτή η επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη, χωρίς να προηγηθεί η κάθοδος στον Άδη. Ο νόστος συνεπάγεται τη *νέκυια*, μια μορφή επανασύνδεσης με τις ψυχές των νεκρών. Τα ορφικά στοιχεία στιγματίζουν το έργο από την πρώτη σκηνή της παιδικής ανάμνησης του Αλέξανδρου με το κάλεσμα των παιδιών για καταβύθιση στη νεκρή υποθαλάσσια πόλη. Στη συνέχεια, κατά την κυριακάτικη επίσκεψη στο σπίτι της κόρης του, ο Αλέξανδρος βιώνει απρόσμενα ένα είδος προδοσίας από την Κατερίνα, η οποία αναλύεται σε τρία επίπεδα: στην έκπληξη της για την επίσκεψη αυτή καθαυτή και την αδυναμία της να κατανοήσει/αναγνωρίσει πως πρόκειται για την τελευταία του, στην άρνηση της να δεχτεί τον σκύλο του, χωρίς όνομα, που εκείνος θέλει να της εμπιστευτεί και στην αποκάλυψη του γαμπρού του ότι το σπίτι της θάλασσας, το σπίτι των οικογενειακών αναμνήσεων, έχει πουληθεί.

Το δράμα του επικοινωνιακού χάσματος του άρρωστου ποιητή με τους εξ αίματος οικείους του φτάνει στην κορύφωση του με την επίσκεψη στον οίκο ευγηρίας και τον τελευταίο αποχαιρετισμό στη μητέρα του. Η Létoublon (2001, σελ.38) παραλληλίζει τη συνάντηση του μαζί της με εκείνη του ομηρικού Οδυσσέα και της μητέρας του που περιγράφεται στη ραψωδία I της Οδύσσειας, όπου καμία δυνατότητα επικοινωνίας - αναγνώρισης και καμία δυνατότητα εναγκαλισμού δεν υπάρχει. Εκείνη, χτυπημένη από τη νόσο της μνήμης και βυθισμένη στον μονόλογο της αναζητεί τα χαμένα της ασημικά και εκείνος κλεισμένος στον δικό του, της βασάνου του ερωτήματος της ύπαρξης. Μοναδικός συνδετικός κρίκος το ψάθινο καπέλο της, επάνω σε ένα κομοδίνο, που φορούσε την μακρινή,

ευτυχισμένη φωτεινή μέρα, ένα κατάλοιπο του παρελθόντος που έχει πλέον ολοκληρώσει τον κύκλο χρηστικότητας του.

Ένας ακόμη παραλληλισμός στον οποίο επεκτείνει τη σκέψη της η Létoublon (2001, σελ.39) είναι οι χαρακτηριστικές ομοιότητες που εντοπίζει ανάμεσα στην οικιακή βοηθό, Ουρανία και την τροφό του Οδυσσέα, Ευρύκλεια και αφορά στην *αναγνώριση των σημαδιών του σώματος*. Η τελευταία, έχοντας αναθρέψει τον Οδυσσέα και έχοντας γνώση της ουλής που άφησε στο σώμα του ένα ατύχημα από την *εφηβική δοκιμασία* της θήρας των αγριόχοιρων που σηματοδοτούσε το πέρασμα στην ενηλικίωση, είναι η μόνη ικανή να επιτελέσει την αναγνώριση με βάση τα σημάδια του σώματος. Η Ουρανία είναι, επίσης, η μόνη που γνωρίζει την ασθένεια και το επικείμενο τέλος του Αλέξανδρου και συγκινημένη διαισθάνεται/αναγνωρίζει ως ένδειξη αυτού τον αποχαιρετισμό που της απευθύνει.

Το εντονότερο ορφικό στοιχείο εντοπίζεται στην ανάμνηση της Άννας, ενώ η ανοιχτή επιστολή της καταλαμβάνει ένα από τα τρία επίπεδα της αφήγησης και γίνεται η εσωτερική Οδύσσεια του Αλέξανδρου. Αντανακλά την προσπάθεια επανασύνδεσης του μαζί της σε νοερό επίπεδο και την ανάγκη αποτίναξης του συνειδησιακού ενοχικού φορτίου που οφείλεται στη συναισθηματική εγκατάλειψη που διέπραξε προς την Άννα, ενόσω αυτή βρισκόταν εν ζωή. Η ταινία ολοκληρώνεται με το ξαναντάμωμα τους σε μια υπερκόσμια διάσταση όπου η απάντηση της νεκρής συζύγου: *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, στην ερώτηση του Αλέξανδρου: *Πόσο κρατάει το αύριο;* συνιστά παραπομπή στην ερώτηση της Σαιξπηρικής ηρωίδας Ροζαλίντας στον Ορλάντο (Όπως αγαπάτε, Πράξη IV, Σκηνή I): *Τώρα, πες μου. Αφού την πήρες, πόσο και καιρό θα την κρατήσεις;* και στην απάντηση του: *Για πάντα και μια μέρα* (Létoublon, 2001, σελ.37).

Η ανάγνωση του ερωτικού γράμματος της Άννας χαρακτηρίζεται ως ένα είδος *ενδόμυχου διαλόγου πέραν του θανάτου* (Létoublon, 2001, σελ.41) του Αλέξανδρου με την νεκρή γυναίκα του και οι κύκνειες λέξεις του Αλέξανδρου, τις οποίες απευθύνει στο πέλαγος

και επισφραγίζουν την ταινία, οι λέξεις τις οποίες απρόσμενα θησαύρισε από τη συμπόρευση της *Μιας μέρας* με τον μικρό πρόσφυγα, σηματοδοτούν την τραγική του είσοδο σε ένα είδος αιώνιας ερημίας. Είναι η γυμνή αλήθεια της ύπαρξης του, που καταθέτει ο αποκαθαρμένος πλέον ήρωας στη βιογραφία της ζωής του, το οδυνηρό απόκτημα της τελευταίας μέρας που εκβάλλει στην αιωνιότητα, η ετεροχρονισμένη ανακάλυψη του θησαυρού της Οδύσσειας του, της Αλήθειας που συνοψίζεται στις λέξεις *Κορφούλα μου, Ξενίτης, Αργαδινή* και, ίσως μια υπόσχεση για ξανανάμωμα σε μια φανταστική ζωή, επειδή στην επίγεια η αγάπη δεν ήταν δυνατή. Στην τελευταία σκηνή, όπου το παρόν και το παρελθόν, το φανταστικό και το πραγματικό, η ζωή και ο θάνατος συμπτωνώνονται και αλληλεπιδρούν στον ίδιο χώρο, οι λέξεις που ξεκλειδώνουν κάποιο μυστικό της ευτυχίας ετεροχρονισμένα, οι χρόνοι, τα πρόσωπα, οι εμμονές και οι επιθυμίες μοιάζουν να αλληλοαναιρούνται· η Άννα, ως άλλη Ευρυδίκη, εγκαταλείπει τον Αλέξανδρο, η φωτεινή ευτυχισμένη μέρα του παρελθόντος και η μέρα του θανάτου συμπλέκονται σε μια απροσδιόριστη νοηματοδότηση και το τέλος ξαναγίνεται αρχή (Μάρκαρης, 1998). Απροσδιόριστη στο βαθμό που σηματοδοτεί τη διάνοιξη μιας νέας επικοινωνιακής ατραπού για την επαναφεύρεση της Ουτοπίας, έστω και αν, σύμφωνα με τον Προμηθέα του Αισχύλου, *Το να εμπνέεις τυφλές ελπίδες*, ίσως να μην επαρκεί, παραμένει όμως, ως η κινητήριος δύναμη ανατροφοδότησης και ανασύνταξης που δίνει ώθηση στη συνέχιση της πορείας (Albergo, 2000). Επειδή, ως καταληκτική ιδέα, *τα δώρα του Διονύσου στον μικρό κοινωνό είναι η δύναμη να απεκδύεται τον εαυτό Του και να Τον παρατηρεί, διατηρώντας αζόδευτες, ρωμαλέες τις όψεις, τις Μνήμες της αυτομεμψίας και προπάντων, η αέναη ανάκληση μιας Ζωής ποιητική αδεία σπάταλες σαΐτες γιομάτης σφρίγος Φωτός και duende, Αυτή η δεύτερη Ζωή η οποία περικλείεται δυνάμει, στην πρώτη και κάποτε, ευτυχώς! – Την κατακλύζει και την υπερκεράζει....* (Καραμήτρου, 2010, σελ. 38)

Ο Αλέξανδρος πενθεί. Το πένθος συνιστά ένα είδος μνημονικής ανάκλησης και διατήρησης των αγαπώμενων προσώπων στη συνείδηση των επιζώντων, μια κατηγορία

επινενοημένης δικαιοσύνης απέναντι στην ανεξάριετη αδιακρισία του θανάτου που παραμονεύει και μίαν απέλπιδη, εμμονική αντίσταση στη σχάση της ενικότητας, στην κυρίαρχη, αφανιστική αλήθεια της θνητότητας που εξοστρακίζει οποιαδήποτε αμφισβήτηση της απολυτότητας της (Καραμήτρου, 2017, σ.125). Η φιλοσόφηση του θανάτου και η σχέση του Αλέξανδρου με την Άννα συναποτελούν τον νοηματικό πυρήνα της ταινίας. Διόλου τυχαία, ο Αγγελόπουλος σκιαγραφεί το πιο κοντινό του πλάνο στον Αλέξανδρο προς το τέλος της τελευταίας σκηνής, επικουρώντας την *αποκρυπτογράφηση της όψης και καταφάσκοντας τη δύναμη της αυτομεμμίας* (Καραμήτρου, 2010,σελ. 83). Καθώς ανακοινώνει στην Άννα της φαντασίας του ότι δεν θα επιστρέψει στο νοσοκομείο, σε αντίθεση με όλες τις φορές που την εγκατέλειπε εκείνος, τώρα πια είναι εκείνη που τον εγκαταλείπει στη βαθιά επίγνωση της φθαρτότητας, στην ερημία της ακτής, του θαλασσινού ήχου και των αποδυναμωμένων από την αίγλη τους λέξεων, που ενώ κάποτε τον γοήτευαν, τώρα δεν επαρκούν για να του κρατήσουν συντροφιά (Πούλος, 1999).

Επιπρόσθετα, η παρουσία του Σολωμού στην ταινία δεν αποτελεί ένα επινόημα απλού συμβολικού παρένθετου, αλλά φέρει ένα ορφικό μήνυμα μοναδικής αξίας. Ο ποιητής της διασποράς επιστρέφει στη γενέθλια γη, όταν ξεσπάει η ελληνική επανάσταση · εγκλωπωμένος το πνεύμα της επανάστασης και έχοντας ενώσει τη φωνή του με αυτήν των επαναστατημένων συμπατριωτών του, αφοσιώνεται με πάθος στην αγορά λέξεων ελληνικών και καθώς η *εξέγερση οδεύει προς την ευτυχή της κατάληξη, γίνεται σύμβολο του πολιτισμού και της ελευθερίας της Ελλάδας* (Létoublon, 2001, σελ.40).²

6.2 Η έννοια της Ετερότητας

Η πλειονότητα των κινηματογραφικών ιστοριών του Αγγελόπουλου περιστρέφεται γύρω από την αναζήτηση της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας των προσώπων και έχει

²«Ο γενάρχης της λογοτεχνίας αυτής δεν ήξερε ελληνικά, αλλά τα έμαθε και τα μάθαινε ως το τέλος της ζωής του. [...] Αλλά την πορεία της ελληνικής γλώσσας την εχάραξε μια για πάντα η διάνοια του Σολωμού. Και ίσως επειδή ερχότανε κάθε τόσο από μακριά, να κοίταζε τα πράγματα με το φρέσκο και το σίγουρο μάτι που τα κοίταζε.» (Σεφέρης [1937] 1984: 71, 74)

σαν επακόλουθο την μετατροπή του κινηματογράφου του, σύμφωνα με τον Pere Alberó (χ.χ.), σε ουτοπικό, σε μίαν αέναη πάλη, σε μια πορεία αναζήτησης της ποθητής, αλλά απρόσιτης ενότητας, επειδή είναι αδύνατη η συμπλήρωση ή η απόκτηση της ταυτότητας. Η τραγικότητα του σύγχρονου Άνθρωπου έγκειται στη βίωση ενός ιδιότυπου είδους εξορίας σε ένα σύμπαν το οποίο, παρ' ότι αποτελεί δημιούργημα του, έχει ξεφύγει από τον έλεγχο και την κατανόησή του. *Γιατί έζησα τη ζωή μου σ' εξορία*, ρωτάει ο μελαγχολικός Αλέξανδρος την αμνήμονα μητέρα του, αναζητώντας τις συνάψεις που οδηγούν σε δρόμους επιστροφής στην κοιτίδα της κατανόησης του εαυτού και του περιβάλλοντος κόσμου. Η έννοια της ετερότητας και επομένως, του κοινωνικού αποκλεισμού, κατέχει εξέχουσα θέση σε ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου, ενώ στην τριλογία των συνόρων παρατηρείται στην αντιμετώπιση της έννοιας μια απομάκρυνση από τα συνήθη συλλογικά σχήματα, η οποία οφείλεται κυρίως στην ανάδυση του χαρακτηριστικού της ρευστότητας των κοινωνικών ταυτοτήτων κατά την διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου.

Ένα νέο στοιχείο προστίθεται που συντελεί στην επικαιροποίηση του διωκόμενου αριστερού και του πολιτικού πρόσφυγα της προηγούμενης φιλομορφίας του, στον οικονομικό μετανάστη και στον κάτοικο του ευρύτερου βαλκανικού χώρου. Αυτή η προστιθέμενη αξία συμβαδίζει, σύμφωνα με την Μαρία Κομνηνού (2001), με το πέρασμα του Αγγελόπουλου από το βλέμμα στη χειρονομία, από την απλή καταγραφή και την μαρτυρία σε μια πιο ενεργό συμμετοχή των δρώντων προσώπων: η σκηνοθετική καταγραφή του φαινομένου της εκμετάλλευσης της παιδικής εργασίας (παιδιά των φαναριών) μετεξελίσσεται σε ενεργητική παρέμβαση στο πρόσωπο του άρρωστου Αλέξανδρου και υλοποιείται βαθμιαία με τη διάσωση του μικρού Αχιλλέα, παιδιού των φαναριών, από την επιδρομή της αστυνομίας, σε δεύτερο χρόνο με την απελευθέρωση του από τους απαγωγείς και τελικά με την ανεπιτυχή προσπάθεια του για ένα είδος άτυπης επαναπροώθησης του.

Τα παιδιά των φαναριών, παιδιά ανώνυμα χωρίς βιογραφία, διεκδικούν μια

δικαιότερη τάξη πραγμάτων, ουσιαστικά την επιβίωση τους, διαταράσσοντας με αυτόν τον τρόπο την ψευδοαρμονία της υφισταμένης τάξης πραγμάτων. Ο νόμος επιβεβαιώνεται ως ταξικά καθορισμένος, ενώ η αστυνομία, ως εντολοδόχος και ασκώντας εξουσία στην πιο απτή μορφή της, καλείται να εφαρμόσει τους νόμους, χωρίς να ενδιαφέρεται για το πώς και το γιατί των νόμων, δηλαδή για την ταξική τους προέλευση. Η αστυνομία παραμένει το πιο αποτελεσματικό όργανο του νόμου και συχνά δεν είναι όργανο, αλλά απλό εργαλείο. Ορίζεται ως μίαν κρατική υπηρεσία επιφορτισμένη με την ασφάλεια και την προστασία των πολιτών, μια τάξη και μια ασφάλεια που ενδιαφέρει και αφορά κυρίως την άρχουσα τάξη. Εν ονόματι αυτής, η αστυνομία λειτουργεί και δρα, κυρίως στο μέρος που αναφέρεται στην προστασία της από εσωτερικούς εχθρούς, γιατί από τους εξωτερικούς προστατεύεται από τον στρατό, με τον οποίο η αστυνομία έχει συγγένεια πρώτου βαθμού (Ραφαηλίδης, 119).

Η αυτενέργεια που επιδεικνύει ο Αλέξανδρος στη διάσωση του μικρού πρόσφυγα, έχει ως αποτέλεσμα μια εσωτερική κινητοποίηση και ανακατάταξη προτεραιοτήτων για την επανεύρεση της χαμένης ποιητικής έμπνευσης και υπενθύμιση της παλαιότερης προσωπικής δέσμευσης του που αφορά την ολοκλήρωση του Σολωμικού έργου. Ταυτόχρονα σηματοδοτεί για τον Αλέξανδρο την εύρεση εκείνης της ατραπού που θα τον οδηγήσει στη συνειδητοποίηση της ματαιότητας μιας ζωής που αναλώθηκε στην ακολουθία στάσεων και πρακτικών, αντιπροσωπευτικών του μεταμοντέρνου κοσμοπολίτη διανοούμενου. Ο Αγγελόπουλος πραγματεύεται την πολιτική των ταυτοτήτων καταφάσκοντας το μάταιο αυτών των επιλογών και τη νοσταλγία ή αποκατάσταση της χαμένης οικειότητας και διαπροσωπικής εγγύτητας: *Γιατί μητέρα; Γιατί δεν ήρθε τίποτα όπως το περιμέναμε;* καθώς διασώζει τον ήρωα του, προσανατολίζοντας τον στην κατεύθυνση μιας νέας μορφής αλληλεγγυότητας που δύναται να πραγματοποιηθεί στα χωροχρονικά όρια των πλησίων προσώπων και πραγμάτων. Οι ήρωες του Αγγελόπουλου στέκονται *με ανοικτά και άγρυπνα τα μάτια της ψυχής* μπροστά στις επιπτώσεις της συντελούμενης παγκοσμιοποίησης, ενώ συγχρόνως, ολοφύρονται για τη

χαμένη αλληλεγγύη και συλλογικότητα (Κομνηνού, 2001, σελ.107).

Από μια γειτνιάζουσα, με αυτήν της Μαρίας Κομνηνού, σκοπιά, επιχειρεί να προσεγγίσει το θέμα ο Andrew Horton (2001), προσδιορίζοντας τον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου ως απόκρημνο του *πολιτισμού δεσμών*, ενός πολιτισμού που υπερβαίνει τα σύνορα κάθε είδους, σε πραγματικό και φανταστικό, ιστορικό και μυθικό, εθνικό και προσωπικό επίπεδο. Βασίζει την ανάλυση του σε μια πρωθύστερη ιδέα του σκηνοθέτη Peter Brook, τη διάκριση της έννοιας του πολιτισμού σε τρία κυρίαρχα είδη: στον έξωθεν επιβαλλόμενο και σύμφυτο με τη γέννηση του ατόμου *κρατικό πολιτισμό*, στον *ατομικό* που συμπεριλαμβάνει οικογενειακές επιρροές και ατομικότητα και στον *πολιτισμό δεσμών* που αφορά την δέσμευση του ατόμου σε βαθύτερες, ουσιαστικές σχέσεις που περικλείουν μια δυναμική αντιστάθμισης του κατακερματισμού και της τυραννίας. Σε αυτό το τελευταίο είδος εντάσσει το όραμα που αναδύεται από το έργο του Αγγελόπουλου και προσδιορίζει την αποστολή του κινηματογράφου ως τη *δημιουργία ενός νέου ουμανισμού* που σκοπεύει στην *προοπτική της ειρήνευσης* με μια διττή σημασία, της προσωπικής και της ευρύτερης.

Αντίστοιχα η συνυπαρκτική σχέση, η αμοιβαία φιλία και αλληλεγγύη, που αναπτύσσεται μεταξύ του ηλικιωμένου Αλέξανδρου και του ορφανού παιδιού δεν έχει απλά θεραπευτική επίδραση και στους δύο, αλλά συμβάλλει, στη δημιουργία ενός συναισθήματος ευδαιμονίας, που αποτυπώνεται στο αυθόρμητο χαμόγελο του Αλέξανδρου όταν αγοράζει τις λέξεις που του λείπουν και αυτό αποτελεί μια μορφή ειρήνευσης. Η θλιπτική επικυριαρχία της μνήμης δέχεται κραδασμούς από την ανάπτυξη μιας μορφής συντροφικότητας ανάμεσα στον αυτόχθονα ενήλικα και τον μικρό πρόσφυγα, καθώς, ο Αγγελόπουλος δράττει την ευκαιρία να ασκήσει κοινωνικοπολιτική κριτική και να επαναπροσεγγίσει μία από τις σταθερές προβληματικές του, εκείνη των συνόρων. Επιπλέον, το ταξίδι της μνήμης του Αλέξανδρου προς τη νεκρή σύζυγο του τον βοηθάει να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της

αγάπης του προς αυτήν, αλλά και, την άδικη συμπεριφορά του, καταδεικνύοντας ότι η επαφή με το προσωπικό και κατ' επέκταση με το συλλογικό παρελθόν, όπως και η κατανόηση του είναι θεμελιώδεις για την επίτευξη της μελλοντικής ειρήνης. Η αίσθηση ότι ο Αλέξανδρος έχει ανακαλύψει ή δημιουργήσει την προσωπική ειρήνη του, αφού πραγματοποίησε ένα άνοιγμα στον κόσμο και διέσχισε πολλά προσωπικά σύνορα, υπάρχει διάχυτη με το πέρας της ταινίας (Horton, 2001, σελ. 93).

Το περίφημο ζήτημα της *ευθύνης του διανοούμενου* επανατίθεται από τον Mattias Berg (χ.χ.), με αφορμή τη χρονική σύμπτωση της αναγγελίας στον τύπο, του βομβαρδισμού της Γιουγκοσλαβίας από τις νατοϊκές δυνάμεις, που θα οδηγήσει στο ξεριζωμό ενός εκατομμυρίου ανθρώπων και της ημέρας της πρώτης προβολής της ταινίας. Ο προβληματισμός για τον κοινωνικό ρόλο του διανοούμενου, του δημιουργού και του καλλιτέχνη, εμφανίζεται κατά διαστήματα στη δημόσια σφαίρα, ιδιαίτερα σε περιόδους κοινωνικών και πολιτισμικών κρίσεων.

Ο Αλέξανδρος θα μπορούσε να θεωρηθεί, ίσως παρακινδυνευμένα, μίαν εκδοχή του Βυρωνικού ήρωα, ο οποίος αποτελεί παραλλαγή του αρχαϊκού ρομαντικού ήρωα και ετυμολογικά παραπέμπει στη μορφή του George Gordon Byron, γνωστού ως Λόρδου Βύρωνα. Συγκεντρώνει ορισμένα από τα χαρακτηριστικά, της αποξένωσης από την ευρύτερη κοινωνία και μία μορφή ήπιου ναρκισσισμού ταγμένου στην επίτευξη του ιδεατού. Τυπολογικά, ο Βυρωνικός ήρωας απέχει από τον χαρακτήρα του εξιδανικευμένου ήρωα, επειδή, είναι ημιτελής προσωπικότητα, μολονότι, ορισμένες φορές, συμπεριφέρεται με ηρωικό τρόπο (Fleming, χ.χ.). Εν προκειμένω ο Αλέξανδρος, αν και μοιάζει καταδικασμένος εντός μιας καταλυτικής μοναχικότητας, την εγκαταλείπει χάριν της συντροφικότητας και της αλληλεγγύης, καθώς αυτοπραγματώνεται μέσω της συναισθηματικής και πρακτικής υποστήριξης που προσφέρει στον μικρό πρόσφυγα, που κορυφώνεται με τη μύηση του τελευταίου στο ποιητικό σύμπαν του Σολωμού. Παρατηρώντας πως, σε όλες τις ταινίες του

Αγγελόπουλου αναδεικνύεται το δίλλημα μεταξύ γραφίδας και ζωής, αναρωτιέται σχετικά με τα ποιοτικά και ποσοτικά γνωρίσματα αυτής της ευθύνης και το μέτρο που προσδιορίζει το ιδανικό αίτημα και την ιδανική απόδοση του. Στο ίδιο κείμενο, επίσης, ο Berg αναφέρεται στην εντύπωση της προσλαμβανόμενης ως ατμόσφαιρα διαφυγής, που αναδύεται από τη ζοφερή ατμόσφαιρα της φαινομενικά στιγματισμένης από στασιμότητα τοπιογραφίας της ταινίας, ως πνευματική εξορία και, διατυπώνει το αναπάντητο ερώτημα σχετικά με την υπερθετικότητα του βαθμού της ψυχικής και σωματικής ταλαιπωρίας που υφίσταται ο μικρός πρόσφυγας που δραπέτευσε από το τίποτα για να βρεθεί στο τίποτα και ο ετοιμοθάνατος ποιητής που παλεύει με την ανικανότητα του να ζει τόσο στο παρόν όσο και στο παρελθόν.

6.3 Το Ταξίδι

Το ταξίδι, ταυτόσημο της ζωής και της γνώσης αποτελεί τον αφηγηματικό άξονα στον κινηματογραφικό κόσμο του Αγγελόπουλου και βασικό στοιχείο συγκρότησης της ταυτότητας των ηρώων. Λόγω της προαναφερόμενης εισβολής του Ουτοπικού που επηρεάζει την αναζήτηση της ταυτότητας, η έννοια του Ταξιδιού προσαρτάται στην έννοια του Αιώνιου επιτυγχάνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διαρκή ανανέωση της. Αυτή η θεώρηση προδιαγράφει την καταδίκη κάθε προσπάθειας για ερμηνευτική διατύπωση στοχοθετήσεων και συμπερασματολογικών εξαγωγών και υιοθετεί τη λειτουργία των καταληκτικών πλάνων ως σταυροδρόμια, ως σημεία καμπής και ως κέντρα ανεφοδιασμού που επιτρέπουν τη συνέχεια του ίδιου του Ταξιδιού (Albero, χ.χ.).

Η Ειρήνη Στάθη εντοπίζει τις ρίζες των χαρακτήρων της Τριλογίας των Συνόρων στην προηγούμενη Τριλογία της Σιωπής. Πρόκειται για τους ίδιους ήρωες, οι οποίοι γίνονται άνθρωποι-αναχωρητές εξ' αιτίας της οδυνηρής διαπίστωσης σχετικά με το ανέφικτο της δημιουργίας ενός ιδεατού κόσμου. Στο Μετέωρο Βήμα του Πελαργού (1991), η Πολιτική και η Ιστορία ακυρώνεται σ' έναν κόσμο πνιγμένο στη ρητορική, που έχει απωλέσει την ύστατη

ελπίδα του: την ποίηση, καθώς ο ήρωας πολιτικός θα περάσει στον μετέωρο κόσμο του πρόσφυγα. Στο Βλέμμα του Οδυσσέα (1995) ο ήρωας, ανώνυμος, χωρίς βλέμμα και χωρίς να μιλάει τη γλώσσα του, *Νοσταλγός της Ιστορίας*, ταξιδεύει στο σκοτάδι έχοντας για μοναδική συντροφιά τη ματαίωση και τον πόνο. Στη μια Αιωνιότητα και μια Μέρα ο ήρωας Αλέξανδρος αποξενωμένος, από την ιστορία, τη γλώσσα του, την προσωπική του ζωή, θα αναζητήσει την πλήρωση του νοήματος της ύπαρξης του στον ελλειπτικό λόγο της ποίησης και στην αλληλεγγύη προς τον μικρό πρόσφυγα. *Γνωρίζει, όμως, ότι οι λογαριασμοί με την Ιστορία και τη ζωή παραμένουν ανοιχτοί. Γνωρίζει ότι μια απρόσωπη επιβίωση αντιστοιχεί σ' έναν πραγματικό θάνατο, στο βαθμό που μόνο το πρόσωπο και η μνήμη η οποία μπορεί να συνδεθεί με μια ιστορική διάρκεια, μπορούν να θεωρηθούν πραγματική επιβίωση.* (Στάθη, χ.χ.)

Το ταξίδι αποτελεί κυρίαρχο θέμα στις περισσότερες ταινίες του Αγγελόπουλου. Το Ταξίδι στα Κύθηρα (1984) είναι η ιστορία ενός πολιτικού πρόσφυγα που επιστρέφει στο σπίτι. Ο μελισσοκόμος (1986) είναι για το ταξίδι ενός μελισσοκόμου στην Ελλάδα και προς το δικό του θάνατο. Το τοπίο στην ομίχλη (1988) αναφέρει την ιστορία δύο παιδιών που ταξιδεύουν αναζητώντας τον πατέρα τους. Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού (1991) είναι το ταξίδι ενός δημοσιογράφου στα ελληνικά σύνορα. Το Βλέμμα του Οδυσσέα (1995) αφορά το ταξίδι ενός Ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη γύρω από τα Βαλκάνια, αναζητώντας την πρώτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ στην Ελλάδα και η Μια αιωνιότητα και μια μέρα μιλά για το ταξίδι ενός ποιητή στον χώρο και στον χρόνο. Η αναχώρηση πραγματοποιείται με τη νοερή επιστροφή του στον αφετηριακό χρόνο της μη ενηλικίωσης και συνεχίζει ως άνοιγμα προς τον κόσμο που μετασχηματίζει τον χρόνο σε χώρο. Πρόκειται για μια ταξιδιωτική περιπλάνηση στο εσωτερικό και στο εξωτερικό τοπίο το οποίο αποτυπώνεται στον κινηματογραφικό χρόνο. Οι συνεχείς αργές κινήσεις της μηχανής αντανακλούν αυτήν την αίσθηση του ταξιδιού, καθιστώντας τους πρωταγωνιστές της ταινίας ταξιδιώτες της ελληνικής επαρχίας και, συγχρόνως, της ιστορίας. *Ο κινηματογράφος μέσα από την*

απαράμιλλη, φαντασμαγορική τεχνική του αποδίδει ανάγλυφα την εσωτερικότητα και τον ρυθμό της κίνησης μ' όλες τις διαβαθμίσεις από την επιβράδυνση στην κανονικότητα και στην επιτάχυνση (Καραμήτρου, 2010, σελ. 58).

Εύλογη θεωρείται η υπόθεση ότι οι καταβολές της πολυδιάστατης έννοιας του ταξιδιού στις ταινίες του Αγγελόπουλου είναι πολιτισμικής προέλευσης, καθώς συνδέεται με την αρχαία ελληνική παράδοση του ναυτικού και θαλάσσιου εμπορίου και τις προσπάθειες των ναυτών να επιστρέψουν στην πατρίδα τους, αλλά και την αίσθηση νοσταλγίας τους για αυτό που έχουν χάσει. Ο νόστος και η νοσταλγία αποτέλεσε, άλλωστε, το θέμα της του ομηρικού έπους της Οδύσσειας. Αλλά και στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, η ανθηρή ελληνική ναυτιλιακή βιομηχανία, η ελληνική μετανάστευση-εσωτερική και εξωτερική- της δεκαετίας του 1950 και του 1960 και το πρόσφατο μεταναστευτικό κύμα προς χώρες του εξωτερικού της περιόδου της οικονομικής κρίσης έχει καταστήσει σχεδόν ισομεγέθη τον ελληνικό πληθυσμό της διασποράς με τον πληθυσμό των κατοίκων της ελληνικής επικράτειας. Οι προηγούμενοι λόγοι μαζί με την παράλληλη εισροή μεταναστών ή και προσφύγων στη σύγχρονη Ελλάδα ενισχύουν ένα αίσθημα αστάθειας της πολιτιστικής ταυτότητας και συναποτελούν το χωροχρονικό πλαίσιο των περιπλανήσεων του Αλέξανδρου και του μικρού του φίλου (Σκοπετέας, 2015).

Ο Αγγελόπουλος αναδεικνύεται ως ένας από τους σπουδαίους καταγραφείς της μεταναστευτικής και προσφυγικής εμπειρίας. Οι ταινίες του αναδύουν την υποδόρια κατάσταση που υποβόσκει στις αθέατες περιοχές της χώρας και υποβάλλουν μίαν αντίληψη της άγνωστης εθνικής επικράτειας. Η φυλασσόμενη γραμμή των χιονισμένων συνόρων παρουσιάζεται ως μια αδιαπραγμάτευτη οριοθέτηση, αλλά και ως μια υποτιμημένη πρόκληση των κινδύνων που συνεπάγονται οι αντιτιθέμενοι συνοριακοί χαρακτηρισμοί. Παράλληλα, η διέλευση του χώρου αποκτά και μια άλλη δυναμική, τη δυναμική της διέλευσης του χρόνου. Υποδειγματική είναι η σκηνή, όπου ο πρωταγωνιστής με τον μικρό του φίλο διασχίζουν την

γέφυρα του ποταμού, ώστε να οδηγηθούν στον χώρο των ερειπίων του αρχαίου ναού, όπου θα εμφανιστεί ο Διονύσιος Σολωμός, ένα σημείο στο οποίο συντελείται η σηματοδότηση της σύγκλισης των χρονικοτήτων. Κατά παράδοξο, όμως, τρόπο, οι σαρωτικές απεικονίσεις της τεράστιας επαρχιακής κενότητας εμπεριέχουν έναν τύπο εσωτερικής αντίφασης, μέσω της οποίας αυτοαναιρείται οποιαδήποτε προοπτική ανοιχτών οριζόντων από μια αίσθηση δυσθυμίας, που καθιστά απαγορευτική την υποτιθέμενη εξάπλωση προς τα εμπρός. (Carr, 2012).

Η *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* συντίθεται από τα μέρη του ταξιδιού της τελευταίας μέρας του πρωταγωνιστή, πλήρες νόστου για τις ρίζες μιας γενιάς που βρίσκεται σε παρακμή και σύστοιχου με το ταξίδι της κάμερας που κρίνεται απαραίτητο για τη δημιουργία αυτού του συναισθήματος. Η περιπλάνηση του Αλέξανδρου, έχει ως σημείο εκκίνησης την ανάγκη εύρεσης ενός νέου σπιτιού για τον σκύλο του, αλλά η συνέχεια της ώθησης του ταξιδιού οφείλεται σε εσωτερικές αναζητήσεις. Η περιπλάνηση είναι περισσότερο πνευματική, σχετίζεται με τον απολογισμό της ζωής του, την πλήρωση του νοήματος της και υποθάλπεται από τις μεγάλες απογοητεύσεις που έχει κομίσει ο χρόνος. Ενταγμένη σε αυτό το πλαίσιο η *κινητικότητα της φωτογραφικής μηχανής εξηγεί και υπογραμμίζει αυτήν την αναζήτηση*. (Σκοπετέας, 2015).

Το ταξίδι της τελευταίας ημέρας, αφορμώμενο από την προαναφερόμενη εσωτερική αναγκαιότητα, μεταλλάσσεται σε νοερό ταξίδι παλινόστησης στους γνώριμους τόπους που ενέχουν λειτουργία χαμένων παραδείσων και γίνεται παραισθητικό, όταν ένα τρίο εγχόρδων ανεβαίνει στο λεωφορείο, που προσπερνά επανειλημμένα τρεις ποδηλάτες με κίτρινες νιτσεράδες και υποδέχεται για λίγο τον αινιγματικό ποιητή του παρελθόντος. Ένα ταξίδι συλλογής εικόνων και περισυλλογής του βλέμματος από και σε εκτάσεις που τις διασχίζουν *θλιβεροί αυτοκινητόδρομοι με εγκαταλειμμένες οικοδομές εκατέρωθεν* και σύνορα με *συρματοπλεγμά πάνω στο οποίο είναι κρεμασμένες κάτι σκούρες φιγούρες, που μοιάζουν με*

παιδιά.

Είναι όμως και το ταξίδι μιας διαφυγής από τη μοναχικότητα, το ταξίδι της άδηλης αναπνοής μιας αισιοδοξίας και μιας επιστροφής στην γλυκύτητα της χαμένης πατρίδας/παραδείσου των λέξεων, το οποίο λογίζεται ως το τελικό κέρδος μιας παράδοξης μυσταγωγίας, όπου η μαθητεία συνεργάζεται με τη λήθη, καθώς ο Αλέξανδρος αποφασίζει να προσφέρει κι αυτός στον εαυτό του το εύθραστο και αμφίσημο συμπλήρωμα της πρόσθετης Μέρας, και να προσπαθήσει να ξεγελάσει το σύνορο του χρόνου, να ξορκίσει τον θάνατο (Seguin, χ.χ.). Να γίνει, ο ίδιος, δημιουργός των συνθηκών της κατάληξης του, αναιρώντας την αρχική του απόφαση να υποδεχτεί το μοιραίο στον χώρο ενός νοσοκομείου. Η παραίσθηση της τέχνης γίνεται το διανυσματικό όχημα του χρόνου και η φαντασία η καύσιμη ύλη του ονείρου και της αναζήτησης, υποδεικνύοντας με αυτούς τους τρόπους τις ατραπούς της δημιουργίας που οδηγούν στην γνώση, την ελευθερία και την αλήθεια.

Πρόκειται για την αποτύπωση του τελευταίου τμήματος μιας προσωπικής-με συλλογικές προεκτάσεις- Οδύσσειας προς το σημείο μηδέν, μπολιασμένη με την πορεία ενός αντίστροφου ταξιδιού της μνήμης που εκκινεί από την εσωτερική ανάγκη της επιστροφής κοντά στην αρχή του κύκλου. Η παιδική ανάμνηση της κατάδυσης στην αρχαία βυθισμένη πόλη και οι αναδρομές στο παρελθόν αδυνατούν να λειτουργήσουν ακυρωτικά ως προς τα αποτελέσματα των αίολων επιλογών και να αποκαταστήσουν τις αβλεψίες του παρελθόντος. Αντίθετα έρχονται να ενισχύσουν τη θλίψη για τα ανεπίστρεπτα απολεσθέντα των ανθρώπινων σχέσεων και να επιβεβαιώσουν την παραδεδομένη αλήθεια ότι μόνο η χωρική και όχι η χρονική μετατόπιση μας είναι εφικτή. Επιπρόσθετα, λαμβάνοντας υπ' όψιν, ότι ο ήρωας της ταινίας ταυτίζεται ηλικιακά με τον Αγγελόπουλο, μπορεί να διατυπωθεί η θέση ότι αυτές οι απρόσφορες επιλογές σχετίζονται με και αντλούν τη θεματική τους από τις τυπικές εμπειρίες ζωής της γενιάς του ήρωα - και του Αγγελόπουλου - και των Ελλήνων διανοουμένων. (Σκοπετέας, 2015, σελ.77). Η ταινία αποτελεί επισήμανση του διλλήματος

ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή και θρηνεί το άγγιγμα της ζωής και τον μη εναγκαλισμό της. Παράλληλα, και παρά τις εσωτερικές αντιφάσεις του ήρωα, η ταινία, στη μακροανάλυση της, κομίζει ένα μήνυμα ελπίδας: *τίποτα δεν χάνεται – παρελθόν και παρόν συναντιούνται σε μια κοινή πορεία αναζήτησης. Η ζωή, όπως και η τέχνη, είναι σαν μια σπείρα – προχωράει διαρκώς* (Minucci,1998).

Το ταξίδι, ως δομικό στοιχείο που δηλώνει την κινητικότητα, αντιπαλεύει τη θεατρική ακινησία/στατικότητα και εμπλουτίζει τη διήγηση με απρόοπτα ή καινούρια υλικά. Συνέχει τις σκηνές πάνω σ' έναν βασικό άξονα και προωθεί τη διάνοιξη αφηγηματικών ατραπών προς ποικίλες κατευθύνσεις. Ο ελλαδικός χώρος, ως στοιχείο ταυτότητας της δομής, δεν περιορίζεται στα γεωγραφικά του όρια, αλλά αποκτά οικουμενικές διαστάσεις, δημιουργώντας σημασιοδοτήσεις πολύπλευρες και πολυεπίπεδες. Το ταξίδι γίνεται το συνώνυμο μιας ακολουθίας επώδυνων διαβάσεων και μεταβάσεων στην ενδοχώρα του σκηνοθέτη, το οποίο καθώς ξετυλίγεται αποκαλύπτει εκείνη την, *με την ομορφιά της λύπης κατακαθισμένη στους τόπους και τις πολιτείες της, πατρίδα* (Κολοβός, 1990, σελ.20).

7. Με το Βλέμμα στην Εικόνα

Η κινηματογραφική εικόνα είναι το πολυπαραμετρικό αποτέλεσμα μιας σχέσης αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον φωτισμό των αντικειμένων, τη σχέση των αντικειμένων με το κάδρο, την απόσταση ανάμεσα στα αντικείμενα και τη μηχανή λήψης, την οπτική γωνία και την οπτική αλληλεπίδραση μεταξύ των ίδιων των εικόνων. Ένας άνθρωπος στην εικόνα δύναται να συμβολίζει ολόκληρο το ανθρώπινο γένος και μια τέτοια γενίκευση επιτυγχάνεται καίρια στη συνείδηση του θεατή με τη χρήση του ιδεολογικού μοντάζ. Ο ομιλών κινηματογράφος αποτελεί ένα πολυφωνικό και πολυσημικό είδος τέχνης που οφείλει τη γέννηση του στον λόγο (Wenders,1991). Οι εικόνες αποτελούν τα βασικά

δομικά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης και ως τέτοια επιβάλλουν την ένταξη τους, σε ένα πλαίσιο συνύπαρξης και νοηματικής αλληλουχίας. Ο Αγγελόπουλος κατορθώνει την αβίαστη ένταξη των εικόνων, φροντίζοντας συγχρόνως να διατηρεί την αυτοτέλεια τους, επιτυγχάνοντας με αυτόν τον τρόπο την δυνατότητα της τελειωτικής ποιητικής ατέλει τους, αλλά και της αίσθησης της σύνθεσης/τάξης που επιχειρείται να ιστορηθεί μέσω της ιδιαίτερης έκφρασης μιας αυθεντικής εμπειρίας. Παραμένει επίκαιρος ο προβληματισμός του Wenders (1991) σχετικά με τον εικονοκεντρικό χαρακτήρα του τεχνολογικού πολιτισμού μας, όπως και η διαπίστωση μιας δυσανάλογης σχέσης ανάμεσα στον καταγιστικό αριθμό εικόνων αμφίβολου περιεχομένου και στον ελάχιστο αριθμό αξιοσημίων εικόνων, σε βαθμό που να στοιχειοθετεί την άποψη για επιστροφή σε λησμονημένες καλλιτεχνικές παραδόσεις. Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, ο Gombrich (1998, σελ.586) αναφέρεται σε κάποιο γράμμα του Gauguin από την Ταϊτή, στο οποίο ο ζωγράφος υπογραμμίζει την ανάγκη του να επιστρέψει, πέρα από τ' άλογα του Παρθενώνα, στο ξύλινο κουνιστό αλογάκι της παιδικής του ηλικίας εκφράζοντας με αυτόν τον τρόπο την ελπίδα και πεποίθηση πως η προσήλωση στην απλότητα και αμεσότητα δύναται να κυοφορήσει το νέο, το ωραίο και το αληθινό.

Η αίσθηση της παρατήρησης που ανά πάσα στιγμή μπορεί να μετατραπεί σε καλλιτεχνική δημιουργία συνιστά άσκηση ελευθερίας και συμμετοχικής δημοκρατίας στα δρώμενα του κόσμου και ισοδυναμεί με ύψιστη προσωπική απελευθέρωση. Η κινηματογραφική εικόνα είναι το εξαιρετικό μετουσιωμένο αποτύπωμα της προσωπικής μας θεώρησης για τον παρατηρούμενο κόσμο, σύμφωνα με τον Tarkovsky (1987), ο τόπος όπου βρίσκει βήμα έκφρασης η απόλυτη αλήθεια και δύναται να συγκεντρώνει έναν πλούτο μεγαλύτερο από την ίδια τη ζωή. Η ομορφιά και το βάθος των καλλιτεχνικών εικόνων, που αφινιδιάζει τις αισθήσεις και όχι η φορτική επεξήγηση του νοήματός τους, συνιστούν ενδείξεις αυθεντικότητας της κινηματογραφικής πράξης. Η οργανική σύνδεση μεταξύ των υποκειμενικών εντυπώσεων του δημιουργού και της αντικειμενικοποιημένης αναπαράστασης

της πραγματικότητας, είναι ο προθάλαμος στην επίτευξη μιας στοιχειώδους πιστότητας και θεμέλιο της αυθεντικής δημιουργίας που αναδεικνύει την εσωτερική αλήθεια. Ο Ανχέλ Κιντάνα στο κείμενό του *Εικόνα σύμβολο*, αναφέρεται στον τρόπο προσέγγισης της εικόνα ως σύμβολο και αποτείνεται ό,τι ο Αγγελόπουλος ξεκινά από την παρατήρηση των τρόπων αναπαράστασης των τυπικών τα οποία διέπουν την πραγματικότητα για να καταλήξει αποδομώντας από μια κριτική και αποστασιοποιημένη θέση την ίδια του την πραγματικότητα (Ζουμπουλάκης, 2012). Μια αποδόμηση, στην οποία, σε αντίθεση με όσα ευκόλως θα μπορούσαν να εννοηθούν, χρησιμοποιεί την εικόνα ως εργαλείο αντίστασης στη διάσπαση του κόσμου, προσδίδοντας του συνεκτικές ιδιότητες. Το επιτυγχάνει επιδιδόμενος στη σύναψη και διατήρηση μιας αδελφοποιητικής σχέσης εικόνας και λόγου, επιτρέποντας στο φυσικό και στο ανθρώπινο τοπίο να επαναφευρευθούν στη βάση μιας εγγύτητας πρώτου βαθμού, επειδή ό,τι υπάρχει στο τοπίο, υπάρχει κατά αναλογία στα πρόσωπα, και αντίστροφα.

Ο Αγγελόπουλος υιοθετεί ολόθυμα τους βραδείς χρόνους παρακολούθησης, τα αργά γυρίσματα και τους ελιγμούς του γερανού, που πραγματοποιούνται μέσω του αριστουργηματικού συντονισμού των σκηνοθετικών παραμέτρων. Στους περιορισμένους εσωτερικούς χώρους, όπως στο κρησφύγετο των κακοποιών, η κάμερά του ολισθαίνει κατά μήκος των τοίχων και ανακατεύεται αθόρυβα ανάμεσα στα πρόσωπα, ως όφειλε, σαν ένας νευρικός αόρατος παρατηρητής (Carr, 2012). Η κινησιολογία της περιπλάνησης αντικατοπτρίζεται και στους χαρακτήρες καθώς κινούνται εντός του περιβάλλοντος τους με τον ήρεμο παλμό μιας αδιατάρακτης εσωτερικής ορμής. Αντιπροσωπευτική, επίσης, είναι η έντονη ακινησία, όπου η εξέλιξη της πλοκής ανακόπτεται από μια παρατεταμένη παύση στην αφηγηματική ή σωματική κίνηση και σε αυτήν την περίπτωση ο Αγγελόπουλος αδράχνει την ευκαιρία να ασχοληθεί αριστοτεχνικά με το κινηματογραφικό κάδρο. Στα ολιγάριθμα κοντινά πλάνα η παρατεταμένη στασιμότητα υποδηλώνει μια πράξη γενναιοδωρίας απέναντι στα

πρόσωπα που επιζητούν να εκφράσουν σκέψεις και συναισθήματα. Συχνά, αρνείται στον θεατή την πρόκληση ενός συμβατικού βαθμού ενσυναίσθησης, επιλέγοντας να μεταδώσει σε αυτόν την αίσθηση της ευθύνης του παρατηρητή μέσω των οπτικών συνθέσεων, μιας ευθύνης την οποία δεν αποποιείται ακόμα και σε εξαιρετικά ισχυρές συναισθηματικά σκηνές. (Carr, 2012).

Ιδιαίτερα σημαντική αποδεικνύεται η ποσοτική μέθοδος ανάλυσης της εικόνας που αξιοποιεί ο Ιωάννης Σκοπετέας (2015) στην αξιολογη μελέτη του, με την οποία επιχειρεί αφενός να διερευνήσει τα στυλιστικά χαρακτηριστικά της *Μιας αιωνιότητας και μιας Μέρας* μέσα από την αντικειμενικότητα των αριθμών και αφετέρου να συσχετίσει τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά με τα γνωρίσματα της ευρύτερης ευρωπαϊκής παράδοσης. *Η αξιοποίηση της χρήσης της κάμερας στη Μια αιωνιότητα και μια Μέρα θα μπορούσε να θεωρηθεί υποδειγματική*, σημειώνει (2015,σελ. 83). Η ταινία απαρτίζεται από 64 λήψεις που διαρκούν 125 λεπτά και στις 61 από αυτές η κάμερα χρησιμοποιείται κινούμενη, αναδεικνύοντας τη δεξιοτεχνία του σκηνοθέτη και των διευθυντών φωτογραφίας, Γιώργου Αρβανίτη και Ανδρέα Σινάνου.

Η *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* μπορεί να θεωρηθεί ως μια διεθνής ταινία αναφοράς σχετικά με την ευελιξία της κάμερας, στην οποία αλλάζει συνεχώς η γωνία και το ύψος της, όπως και του πρωταρχικού της ρόλου στην αφηγηματική λειτουργία. Άλλοτε προωθεί τη δράση και άλλοτε, στην περίπτωση διακοπής της αφηγηματικής ροής λειτουργεί περιγραφικά, ώστε να προαχθεί η κριτική παρατήρηση από την πλευρά του θεατή. Το μάτι της κάμερας υποκαθιστά το μάτι του θεατή και αποτελεί το περίβλεπτο όχημα με το οποίο ο σκηνοθέτης τον οδηγεί στις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις προσδοκίες του. Η κινηματογραφική κίνηση αποκαλύπτει τον κρυμμένο συγγραφέα, επιβεβαιώνοντας ότι η ταινία είναι έργο προσωπικής έκφρασης, τεχνοτροπίας και αίσθησης, αλλά και της ιδεολογίας του Αγγελόπουλου για την πατρότητα, την εργασία και τη διαδικασία στην τέχνη: *Προσπαθώ*

να δώσω πίσω στον κινηματογράφο αυτό που του επιτρέπει να υπάρχει, την εικόνα σε κίνηση. Με αυτή την έννοια, η προσπάθειά μου θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια επιστροφή στον πραγματικό χαρακτήρα της εικόνας του κινηματογράφου ως πρωταρχικό στοιχείο (Σκοπετέας, 2015, σελ.74).

Η μινιμαλιστικού τύπου εικονοποιία σε συνδυασμό με τον λιτό λόγο συντελούν στη δημιουργία του αισθήματος της ανοικείωσης, στοιχειοθετούν μια έγκληση για παλινόστηση σε μια μορφή πρωτογενούς αισθητικής και προσδίδουν στα πρόσωπα του έργου το χαρακτηριστικό της αποστασιοποιημένης ευαισθησίας. Σχετική και η καταγραμμένη αναφορά του J. R. Taylor στην καλλιτεχνική πρωτοπορία *...ζούμε σ' έναν κόσμο πλουραλιστικό, όπου συχνά το πιο προχωρημένο, που είναι πιθανότατα μεταμοντέρνο, εύλογα θα φαίνεται το πιο παραδοσιακό* (Gombrich, 1988, σ. 619).

Στο ίδιο πλαίσιο, η επιλογή της κινησιολογίας των προσώπων που προσδιορίζεται από το πρόταγμα του αναγκαίου και αποτρέπει την εισβολή του αυθαίρετου και του περιττού, ενώ επικουρείται από την μακροσκοπική κινηματογράφιση. Όπως σημειώνει ο ιστορικός τέχνης Erwin Panofsky (1978), είναι δυνατή η αισθητική βίωση οποιουδήποτε αντικειμένου, φυσικού ή ανθρωπογενούς μέσω των αισθήσεων, χωρίς να είναι απαραίτητος ο διανοητικός ή συγκινησιακός συσχετισμός του, με οτιδήποτε πέρα από αυτό το ίδιο. Η απροϋπόθετη παράδοση στην αισθητική βίωση του αντικειμένου, αποτελεί προϋπόθεση αλλά και αποκλειστικό κριτήριο της ερμηνείας και νοηματοδότησης του έργου, κατά την διάρκεια ανταπόκρισης του θεατή, και της κατάταξης του ως αισθητικό αντικείμενο, δηλ. ως έργο τέχνης (Panofsky, 1978).

Οι ανεξάντλητες ροές της γενεσιουργού φαντασίας που αρδεύεται από τις κρήνες του αρχέγονου έως και του πιο νεωτερικού, καθιστούν τη *θέαση ενός αντικειμένου πολύτροπη* (Καραμήτρου, 2010, σελ.68). Πρωτεύουσας σημασίας είναι η επισήμανση ότι, κατά την διάρκεια της προσέγγισης, ο θεατής παράγει το νόημα σύμφωνα με τις προσωπικές του

προσλαμβάνουσες, καθοδηγούμενος, ωστόσο, από την κινηματογραφική δομή. Το παραγόμενο αποτέλεσμα είναι το αποτέλεσμα της διάδρασης μεταξύ θεάματος και θεατή, σε μια σχέση συμπόρευσης πάνω σε μίαν εξελικτική ατραπό, στην οποία πραγματοποιείται σταδιακά η ταύτιση υποκειμένου και αντικειμένου, ώστε να είναι εφικτή η πρόσδοση βιωματικών χαρακτηριστικών στο σύνολο της διαδικασίας (Iser, 1994).

Η αναγνώριση μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ ανθρώπινης μορφής και περιβάλλοντος συμπεραίνεται στο αποτέλεσμα της κυριαρχίας των μακρών και ακραίων μακρών λήψεων. Ο σκηνικός χώρος της ταινίας, είτε πρόκειται για ανθρωπογενείς κατασκευές, είτε πρόκειται για φυσικά τοπία είναι ο απεικονιζόμενος πραγματικός χώρος που περιβάλλει την ανθρώπινη μορφή, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός πλαισίου αλληλεπίδρασης, όπου αμφότεροι οι εμπλεκόμενοι λειτουργούν αμφίδρομα ως πομποί και δέκτες. Σε σύγκριση με τα δεδομένα που έχουν συλλεχθεί από τον παγκόσμιο κινηματογράφο και έχουν διερευνηθεί με τη Statistical Style Analysis (Σκοπετέας, 2015), ως βαρύνουσας σημασίας κρίνεται ο εξαιρετικά βραδυκίνητος ρυθμός της ταινίας με συχνές αλλαγές γωνίας και ύψους στη χρήση της κάμερας. Επιπρόσθετα, ο συγκεκριμένος βαθμός προσέγγισης ή τήρησης των αποστάσεων της κάμερας από το εκάστοτε κινηματογραφούμενο αντικείμενο απαντάται σπάνια σε αφηγηματική ταινία και αποτελεί στοιχείο αυθεντικότητας, προσιδιάζοντας στα χαρακτηριστικά και την πειστικότητα του ντοκιμαντέρ. Πρόκειται για την ιδιοπροσωπία, του Θόδωρου Αγγελόπουλου, καταγεγραμμένη με συνέπεια στις ταινίες του, οι οποίες μέσω του άκαμπτου ρεαλισμού της πραγματικότητας ορισμένων σκηνών, εκτός από το γεγονός ότι αποκτούν τη δυναμική του ντοκιμαντέρ, αποτελούν δείκτες της αισθητικής, της παιδείας και της ιδεολογίας της μεταπολίτευσης, όπως και τεκμήρια μιας εποχής που παρήλθε (Κανέλλης, 2018).

Η παράθεση μιας ακολουθίας σκηνών σε μια μόνο λήψη, στη διάρκεια της οποίας, η αφήγηση μεταπηδά από έναν συγκεκριμένο χώρο σε έναν άλλον και από μια χρονική

περίοδο σε μια άλλη μπροστά στα μάτια του κοινού, επιζητεί μια ποιητική και όχι ορθολογική προσέγγιση της κινηματογραφικής εικόνας. Οι επιμελώς κατασκευασμένες μακρινές λήψεις με το μεγάλο βάθος πεδίου και η περίπλοκη κίνηση της κάμερας, σε συνδυασμό με τον διάλογο και τη δράση, συμβάλλουν στην καταγραφή ενός *πραγματικού χώρου που αντανακλά μια συνεχή διαδικασία σχηματισμού μιας τεχνητής σκηνής για την περισυλλογή*, όπου κάθε εικονοστοιχείο ενέχει σημαίνουσα λειτουργία σε μεταφορικό, συμβολικό και ποιητικό επίπεδο (Σκοπετέας, 84) . Η φωτογραφική λήψη στο επίπεδο των ματιών του πρωταγωνιστή και συνεπώς του θεατή, και η ευθεία γωνία που κυριαρχεί στη συντριπτική πλειοψηφία των απεικονίσεων της ταινίας, εκφράζουν τη σταθερή σχέση της κάμερας με την ανθρώπινη μορφή, την οποία ακολουθεί σχεδόν αδιάλειπτα και τοποθετεί στο επίκεντρο της σύνθεσης της εικόνας, μετατρέποντας την εικόνα σε *παράθυρο στον κόσμο*.³

Στην προηγούμενη διαπίστωση βασίζεται η τάση κατηγοριοποίησης της ταινίας στην περιοχή του ρεαλισμού, ένας χαρακτηρισμός που απορρίπτεται ολοκληρωτικά από τον ίδιο τον Αγγελόπουλο: *Δεν έχω καμία σχέση με αυτό. Η θρησκευτική στάση απέναντι στην πραγματικότητα δεν με αφορά ποτέ* (Σκοπετέας, 2015, σελ. 82). Σθεναρότερο εμφανίζεται το επιχείρημα ιδεολογικής ένταξης της σε εκείνη την ανθρωποκεντρική αντίληψη που ανάγεται στην αναγεννησιακή παράδοση, όπου το άτομο αναδύεται ως κύριος παράγοντας δράσης και ενδιαφέροντος. Ως αποτέλεσμα της ανθρωποκεντρικής θεώρησης, η κινηματογραφική οπτική του Αγγελόπουλου διευρύνεται, παρά μετατοπίζεται, για να συμπεριλάβει την υιοθέτηση μιας πιο συναισθηματικής και υπαρξιακής προσέγγισης, χωρίς να απεμπολεί τον πρωθύστερο επηρεασμό από τις μπρεχτικές και μαρξιστικές μεθόδους αφήγησης. Ωστόσο, αυτή η

³ Ο Leon Battista Alberti , συγγράφει στα 1435 την πραγματεία *Della Pittura*, (*Περί Ζωγραφικής*), στο δεύτερο μέρος της οποίας, αναπτύσσει πλήρως τη μέθοδο της προοπτικής. Ο ζωγραφικός πίνακας, σύμφωνα με τον Alberti, γίνεται ένα παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής παρατηρεί τον κόσμο. Έναν κόσμο δημιουργημένο από τον καλλιτέχνη με βάση τις αρχές της προοπτικής. Η προοπτική είναι ένας μαθηματικός τρόπος για την ψευδαισθητική απόδοση του βάθους, της τρίτης δηλαδή διάστασης, που λείπει από τη διδιάστατη ζωγραφική επιφάνεια. Για να το επιτύχει αυτό, ο ζωγράφος τοποθετεί το σημείο φυγής στο κέντρο του πίνακα, επάνω στη γραμμή του ορίζοντα, που αντιστοιχεί στο ύψος των ματιών του θεατή και προς το οποίο συγκλίνουν όλες οι παράλληλες ευθείες. Αυτή η οργάνωση του εικονιστικού επιπέδου ονομάζεται κεντρική προοπτική. Η κεντρική προοπτική σχετίζεται άμεσα με την ανθρωποκεντρική αντίληψη, που είναι ο νέος τρόπος κατανόησης του κόσμου και οδηγεί το χέρι και το μυαλό του καλλιτέχνη της Αναγέννησης. (https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3542/1/02_chapter_01.pdf)

διεύρυνση εκλαμβάνεται και ως ιδεολογική μετατόπιση από ορισμένους ιστορικούς του κινηματογράφου, ικανή να σηματοδοτήσει τη διαίρεση του έργου του σε δύο περιόδους: την πρώτη περίοδο που ολοκληρώνεται με το Ταξίδι στα Κύθηρα και περιλαμβάνει τις ιστορικοπολιτικές ταινίες του, όπου άνθρωποι ή πρόσωπα συμβολίζουν, έθνη, πολιτικά κόμματα και κοινωνικές τάξεις και τη δεύτερη φάση, στην οποία τοποθετείται η Μια αιωνιότητα και μια μέρα και φέρει ως ταινία εκκίνησης της τον Μελισσοκόμο(1986) (Σκοπετέας, 2015).

7.1 Ο Φωτισμός

Ο σκοπός της τέχνης, σύμφωνα με τον Lotman (1982), δεν περιορίζεται στην απλή αναπαραγωγή ενός αντικειμένου αλλά στο εμπορούμενο νοήματος αντικείμενο, που μετατρέπεται, συγχρόνως, σε ενεργητικό μέσο γνωριμίας της πραγματικότητας. Ο αναπαριστώμενος κόσμος είναι το ίδιο το αντικείμενο και συγχρόνως ένα πρότυπο αυτού του αντικειμένου και όσο πιο έντονη είναι η αναλογία ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, τόσο πρέπει να είναι οξύ στο θεατή το συναίσθημα της υπάρχουσας καλλιτεχνικής σύμβασης. Ο κόσμος που μας περιβάλλει είναι πολύχρωμος, με ποικιλία αποχρώσεων και διαβαθμίσεις τόνων και σκιών και είμαστε απόλυτα εξοικειωμένοι με αυτήν τη πραγματικότητα. Η αναπαραγωγή του σε περιορισμένη γκάμα αποχρώσεων προϋποθέτει την εξοικείωση μας με τους ισχύοντες κώδικες της τέχνης και επιβάλλει την αποκρυπτογράφηση του και στην περίπτωση της *Μιας αιωνιότητας και μια Μέρας*, αναφέρεται τόσο στο ίδιο το καλλιτεχνικό φιλμ, όσο και στην πραγματικότητα πέρα από την οθόνη. Εν τέλει, το αίσθημα που αποκομίζει κανείς υπάγεται αυτόματα στο πλαίσιο που υπαγορεύεται από την καλλιτεχνική και πολιτιστική εμπειρία της κοινότητας στην οποία συμμετέχει. (Lotman, 1982, σελ. 31-36).

Η ασυνήθιστη χρήση της θέσης της κάμερας του Αγγελόπουλου, ορισμένη από το ευρύ πλάνο, δίνει την εντύπωση ότι παρακολουθεί πόλεις και τοπία ως ξεδιπλωμένο κύλινδρο,

αποκαλύπτοντας, συχνά, ζοφερές και ερειπωμένες αστικές ή άγονες επαρχιακές περιοχές, κατακλυσμένες από μια αυστηρή, ομιχλώδη ατμόσφαιρα, που προκαλούν την ψευδαίσθηση ότι κάτι ουδέτερο συμβαίνει εκεί έξω (Carr, 2016). Η έκρηξη βροχής και ομίχλης συντελεί σε μια παρεμποδισμένη ορατότητα, ενώ το τοπίο κυριαρχεί και υποβαθμίζει τις μοναχικές φιγούρες. Η ουδετερότητα του φωτισμού κατατείνει στην υπογράμμιση της κίνησης, ακόμα και της πλέον ανεπαίσθητης, ενώ η στοιχειώδης χρήση των φίλτρων διόρθωσης χρωμάτων, είναι η μοναδική παρέμβαση που συντελεί στην αποτύπωση του οπτικού αποτελέσματος του φωτισμού της κάμερας. Η συνεχής παρουσία και ανταπόκριση της κινητής κάμερας καθορίζει σχεδόν αποκλειστικά τις συνθέσεις και τη διαμόρφωση του βαθμού φωτεινότητας (Σκοπετέας, 2015, σελ. 82).

Η αμυδρή και στραγγισμένη διάχυση του φωτός, με εξαίρεση τη σκηνή στη θάλασσα, επιζητεί το αμέριστο ενδιαφέρον του θεατή, απενεχοποιώντας για πολλοστή φορά τη σιωπή των χρωμάτων και την αποβολή της φωτεινής ωραιολογίας. Το δυσδιάκριτο, το ομιχλώδες, το ανήλιαγο, συνεργάζεται αγαστά με τη σιωπή, επιτυγχάνοντας την αμείωτη ένταση της προσοχής και επιδιώκοντας την πληρέστερη εντύπωση, ώστε να εγκατασταθεί στον πυρήνα της συνείδησης του θεατή, μέσω μιας διεργασίας που έπεται και μετά το πέρας της θέασης της ταινίας. Η εξαίρεση στην αποδυναμωμένη χρήση του φωτός που αποτελεί το ηλιόλουστο θαλασσινό τοπίο με την υπόλευκη διαφάνεια τής άμμου, στη σκηνή της ανάμνησης της ευτυχισμένης μέρας στην οικογενειακή έπαυλη, συνιστά μια φωτογραφική επιλογή που ακολουθεί ενσυνείδητα τη συνήθη αισθητική του Αγγελόπουλου, να καταφάσκει την αίσθηση του ποιητή, όπως τη συμπυκνώνει ο Σεφέρης στην Κίχλη: *Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε ν' αντικρύσετε τον ήλιο. Χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε ν' αντικρύσετε τον άνθρωπο* (Groden, x.x.).

Στη συγκεκριμένη τοπιογραφία οι εικόνες του επαρχιακού άστεως όπου η δράση της φαντασίας καθίσταται ανέφικτη, μοιάζουν να νοσταλγούν μοιρολατρικά την ανθρώπινη

παρουσία, καθώς εναλλάσσονται με τις τραχιές, ανελέητες επαρχίες της ερήμωσης που αδιαφορούν για τα ανθρώπινα. Τοπία των άκρων, σε μία σιωπηρή σύμπραξη με το ομιχλώδες που διαχέεται αδιακρίτως σε ανθρώπινο και φυσικό τοπίο, όπως αυτό του ορεινού ανάγλυφου των παγωμένων φυλασσόμενων συνόρων ή το εγκαταλελειμμένο, αποπνικτικό τσιμεντένιο κτίριο, όπου συμβαίνει η αγοραπωλησία των παιδιών, αποκτούν μια απροσδιόριστη μεταφυσική προέκταση. Στο λευκό της χιονισμένης πλαγιάς, που σχεδόν έχει εκτοπίσει τη χρωματική παλέτα, παρεμβαίνει η ανθρώπινη μορφή με το κυρίαρχο μαύρο της ένδυσης των προσώπων, όπου ο τόνος και η σκιά αντιτίθενται, συνδηλώνοντας την πόλωση της αγωνίας του επιζείν. Ατμόσφαιρα υγρασίας εμποτίζει τις περισσότερες σκηνές, που αναλύεται στη πολυσημία των διαβαθμίσεων του γκρι. Άλλοτε, μοιάζει να κυριαρχεί στα περιγράμματα ανθρώπων και αντικειμένων τηρώντας μιας ισότιμη μεταχείριση των μορφών και υποδηλώνοντας την κοινή μοίρα όλων απέναντι στην τρομακτική ανωνυμία της φθοράς και της θνητότητας, όπως συμβαίνει στη σκηνή του γηροκομείου. Πεπερασμένοι χρόνοι και περιθωριακοί χώροι αποπνέουν μίαν ατμόσφαιρα εγκλεισμού, παραδομένοι στην αφαιρετική λιτότητα της σκηνοθεσίας και της εντροπίας του σύμπαντος. Στα πρόσωπα των ηρώων αποτυπώνονται φωτοσκιάσεις που λειτουργούν ως σημαίνουσες της εσωτερικής τοπιογραφίας, και δηλούν την αδιάλλακτη θέληση της ασθενικότητας, να καταπνίξει οποιασδήποτε μορφής συναισθηματική διέγερση, μέχρι σημείου κατάθλιψης. Οι φλόγες, στις οποίες ανατέθηκε να αφανίσουν τα υπάρχοντα του Σελήμ, αρκούν για να φωτίσουν, αλλά όχι για να εξαχνώσουν τα δάκρυα της οδύνης στο παιδικό πρόσωπο του Αχιλλέα και τους αντικατοπτρισμούς στις λιμνούλες της βροχής στο πάτωμα του γιαπιού. Σκηνές που επιβεβαιώνουν τη φωτογραφία ως τέχνη τής αμεσότητας, δίχως την απαίτηση επεξηγηματικών διαμεσολαβήσεων. Η εποχή τής εικόνας αποτελεί, άλλωστε, έναν, ανάμεσα στους πλείστους χαρακτηρισμούς που δέχτηκε ο 20^{ος} αιώνας και αποδεικνύει αναμφίβολα τον

ρόλο της φωτογραφικής τέχνης και της καθολικής επιρροής της στις άλλες τέχνες και τον πολιτισμό.

7.2 Η σχέση των αντικειμένων με το κάδρο

Το πλάνο φέρει εγγενώς τρεις βασικούς περιορισμούς, σε σχέση με το πραγματικό άπειρο του χώρου, των οποίων ο ειδικός τρόπος αντιμετώπισης τους ορίζει θεμελιωδώς την κινηματογραφική τέχνη και αποκαλύπτει την ιδιοσυγκρασία του κινηματογραφιστή: την περίμετρο της οθόνης ή το κάδρο, την έκταση της και τη διαδοχή (Lotman, 1982, σελ.52). Η απόδοση της τραγικότητας, της μελαγχολίας και της ποιητικότητας, που συνιστούν ποιότητες της σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας του Αγγελόπουλου συνοψίζονται σε ένα θαυμαστικό σχόλιο του Martin Scorsese: *Ξέρει πραγματικά πώς να ελέγχει το κάδρο του. Υπάρχουν σκηνές στα έργα του που η παραμικρή κίνηση της κάμερας ή η ελάχιστη αλλαγή στην απόσταση, έχει αντίκτυπο στον θεατή. Έχει μια σχεδόν απόκοσμη αίσθηση ελέγχου* (Γραμματίδης, 2018).

Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί με θαυμαστή φειδώ το ισχυρό όπλο της κινηματογραφικής τέχνης που ονομάζεται close-up ή γκρο-πλάνο. Αντιτίθεται συνειδητά στη συγκεκριμένη ευχερή τεχνική, η οποία, στις περισσότερες περιπτώσεις, εκφράζει απλώς τις προβλέψιμες, στερεοτυπικές αντιδράσεις ενός προσώπου στα διάφορα ερεθίσματα. Το βάθος πεδίου και τα μονοπλάνα⁴ που συντελούν στην επίτευξη της αίσθησης του όγκου αποβαίνουν κυρίαρχα, στην προσπάθεια υπέρβασης του δισδιάστατου της επίπεδης οθόνης, αναδεικνύοντας, παράλληλα, τη σημασία του πλαισίου, του τοπίου και της φύσης. Αποφεύγει

⁴ Η σκηνοθετική τεχνική, κατά την οποία η δράση μιας σκηνής κινηματογραφείται με ένα και μοναδικό πλάνο, είτε η κάμερα παραμένει σταθερή, είτε όχι. Το μονοπλάνο χρονικά και νοηματικά προϋποθέτει ως *minimum* διάρκεια ίση με αυτήν μίας σκηνής (πλάνο-σεκάνς), ωστόσο θεωρητικά -αλλά και πρακτικά τα τελευταία χρόνια- μπορεί να επεκταθεί και σε ίση με αυτήν της συνολικής διάρκειας ολόκληρης της ταινίας. Αισθητικά, το μονοπλάνο, καταφέρνει αφενός να διαφυλάξει την ενότητα του φιλικού χωροχρόνου της σκηνής αφού η κινηματογράφηση δεν είναι ελλειπτική (δεν διανέμεται σε πολλά πλάνα) αλλά συνεχής κι αφετέρου, στην περίπτωση κατά την οποία η κάμερα κινείται, επιτυγχάνεται ένα είδος “συνθετικού μοντάζ”, αφού ο κινούμενος φακός εναλλάσσει μεγέθη κάδρου μέσα στην ίδια τη σκηνή, ότι δηλαδή κάνει και το “ντεκουπάζ”, αλλά με αναλυτικό τρόπο.

τη χειραγώγηση του βλέμματος και την εστίαση της προσοχής στην προκαθορισμένη λεπτομέρεια της υποκειμενικής και μελοδραματικής ατένισης που συχνά προδιαγράφει την εξέλιξη της πλοκής. Επιδιώκει, κυρίως, μέσω της αυτενέργειας του θεατή, την απελευθέρωση της οπτικής και την εγκαθίδρυση μιας οπτικής διαλεκτικής, στις σχέσεις μεταξύ των προσώπων και των πραγμάτων, εντός και εκτός ενός αδιάσπαστου όλου, που οφείλει να διατηρείται αρραγές στη σφαίρα των αισθήσεων, δίχως να αποκρύπτει ή να εξαλείφει το ιδεολογικό και κοινωνικό τους πλαίσιο. (Groden, χ.χ.).

Τα μονοπλάνα⁴, τα οποία βασίζονται στην αδιάκοπη λήψη της κάμερας, παρά το γεγονός ότι είναι απαιτητικά στην εκτέλεσή τους, εντούτοις χρησιμοποιούνται συχνά, αποπνέοντας μια εγγενή φυσικότητα στο σύνολο του κινηματογραφικού του έργου και προσδίδοντας ένα είδος υποβλητικής μεγαλοπρέπειας στην αφήγηση. *Δεν αποφάσισα λογικά να δουλέω με μεγάλα πλάνα. Σκέφτομαι πάντα ότι ήταν μια φυσική επιλογή. Μια ανάγκη ένταξης του φυσικού χρόνου στον χώρο, ως ενότητα χώρου και χρόνου. Μια ανάγκη οι λεγόμενοι νεκροί χρόνοι ανάμεσα στη δράση και την αναμονή της, που συνήθως εξαφανίζει το ψαλίδι του μοντέρ, να λειτουργήσουν μουσικά σαν παύσεις. Μια αντίληψη του πλάνου ως ζωντανού κυττάρου με εισπνοή, εκφορά τού κυρίως λόγου και εκπνοή.* (Ζουμπουλάκης, 2012). Το ζήτημα της διαδοχής των πλάνων που αφορά τη δομική σύνδεση των ενοτήτων σπάνια διευθετείται μέσω της συμβατικής τεχνικής του μοντάζ. Αξιοσημείωτη είναι η, αισθητικού και ιδεολογικού χαρακτήρα, αναφορά για το cut στο οποίο κατέφυγε ο Αγγελόπουλος ως λύση ανάγκης, όταν αναγκάστηκε να συνδέσει, λόγω αντικειμενικών δυσκολιών του γυρίσματος, τη σκηνή του καϊκιού με εκείνη της ανάβασης του Αλέξανδρου στην κορυφή του ξερονησιού: *Τα cut όμως δεν του αρέσουν καθόλου και είναι δυστυχημένος, γιατί καταφεύγει σε λύση ανάγκης* (Μάρκαρης, 1998, σελ.167).

7.3 Η απόσταση ανάμεσα στα αντικείμενα και τη μηχανή λήψης

Στην κινηματογραφική οθόνη η ιδωμένη κίνηση εμφανίζεται ως μια πραγματική κίνηση, ωστόσο απαιτεί τη συνθήκη μιας εσωτερικής διανοητικής δραστηριότητας, η οποία κινείται πέρα από τα μετεικάσματα των εικόνων, συνενώνοντας τις διάφορες φάσεις στο ιδεατό μιας συνεχούς δράσης. Ένα υποδηλούμενο βάθος ή μια υποδηλούμενη κίνηση αποτελούν κατά ένα μεγάλο βαθμό προϊόντα της δικής μας αντίδρασης και διεργασίας. Τα βάθος και η κίνηση γίνονται αντιληπτά όχι ως έντονα γεγονότα, αλλά ως μια μίξη γεγονότων και συμβόλων στα οποία επενδύουμε τις εντυπώσεις μας. Το θέατρο διακρίνεται για την επάρκεια του ως προς αυτό, καθώς διαθέτει και τα δύο εξ ορισμού και δε χρειάζεται τη συνδρομή του υποκειμενικού διανοητικού μηχανισμού. Η δωρική πληθωρικότητα της εικόνας στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου έγκειται στη δημιουργία μιας ιδεατής αίσθησης του βάθους, η οποία ενισχύεται ή αποδυναμώνεται, εάν το προσκήνιο της εικόνας παραμένει ακίνητο και υπάρχει κίνηση στο βάθος. Το χάος των εντυπώσεων που μας περιβάλλουν οργανώνονται σε έναν αληθινό κόσμο εμπειριών, με όργανο την επιλογή μας αυτών που είναι σημαντικά και έχουν λογικές συνέπειες. Τα πάντα μετατοπίζονται από την κατάσταση της επισταμένης προσοχής στην κατάσταση της έλλειψης προσοχής, μέσω μιας αφθονίας πνευματικών διεργασιών. Οποιαδήποτε οπτική εντύπωση μπορεί να θέτει ιδέες και σκέψεις, να εμπλουτίζεται από τη φαντασία, να αναδεύει αισθήματα και συγκινήσεις, να αφυπνίζει απομεινάρια προηγούμενων εμπειριών, αποκτά στη συνείδηση του θεατή τη σημασία του άξιου προσοχής και ακτινοβολούντος νοήματος. Οι προηγούμενες παρατηρήσεις ανήκουν στον Hugo Munsterberg (2006) και σύμφωνα με τον ίδιο, το ερώτημα είναι ο τρόπος με τον οποίο το φιλμ διασφαλίζει την αναγκαία μετάβαση προσοχής, ώστε να επικουρηθούν οι παραπάνω προσδοκίες. Το κλειδί για την παρατήρηση των ψυχολογικών επιδράσεων της κινηματογραφικής ταινίας στον θεατή είναι, όχι τόσο η πρόθεση του σκηνοθέτη σε σχέση με την επιδιωκόμενη από πλευράς θεατή ερμηνεία της και τα

χρησιμοποιούμενα τεχνικά μέσα, αλλά το ίδιο το εικονιστικό περιεχόμενο της ταινίας. Μέσω αυτής της θέσης, η εικόνα αναδεικνύεται σε *ένα πανίσχυρο και πολυδιάστατο μέσο εξάσκησης του κριτικού βλέμματος*. (Καραμήτρου, 2010, σελ.88)

Πρόσωπα και αντικείμενα που έρχονται στο προσκήνιο της ταινίας αποσκοπούν χωρίς προσχήματα να έρθουν και στο προσκήνιο τη συνείδησης του θεατή. Η απόσταση της κάμερας από τα αντικείμενα, αναλυμένη στατιστικά από τον Ιωάννη Σκοπετέα (2015) είναι η χαρακτηριστική των μακρινών λήψεων, με εξαίρεση τέσσερεις κοντινές λήψεις που σκοπεύουν στην υπογράμμιση της συναισθηματικής επιβάρυνσης του απεικονιζόμενου προσώπου με την παράλληλη υποστήριξη της μεγέθυνσης. Υπάρχουν, επίσης, έντεκα μέσες κοντινές λήψεις και πενήντα οκτώ μεσαίες, οι οποίες σε συνδυασμό με τον εκπληκτικά μεγάλο αριθμό των μακρινών λήψεων συνθέτουν μια ασυνήθιστη, για ταινία μυθοπλασίας, σχέση κάμερας και αντικειμένων. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η αποδραματοποίηση ή αποστασιοποίηση του θεατή, φαινόμενο το οποίο καθορίστηκε από τον Bertolt Brecht σε σχέση με το επικό θέατρο και βασίζεται στην αποφυγή της ταύτισης του θεατή με τους ήρωες της ιστορίας. Αντίθετα, επιδιώκονται η αίσθηση της απομάκρυνσης από το θέαμα και η αποδυναμωμένη επιρροή των κινηματογραφημένων γεγονότων, ώστε να περιοριστεί η πιθανότητα συναισθηματικής συμμετοχής του θεατή και να επιτελεστεί η κριτική προσέγγιση του έργου (Σκοπετέας, 2015).

Μια επιπλέον σκηνοθετική επιλογή που συμβάλλει στο εν λόγω φαινόμενο της αποστασιοποίησης ή αποδραματοποίησης είναι η επιλογή των πλάνων που απεικονίζουν τοπία, αλλά και οι προσδιορισμένοι ως νεκροί χρόνοι της ταινίας, όπου η δράση ακινητεί στο ίδιο πλαίσιο αιτιολογείται και η τάση των ηθοποιών να στρέφουν τα πρόσωπα τους μακριά από την κάμερα λήψης σε στιγμές δραματικής έντασης (Σκοπετέας, 2015). Η συναισθηματική ένταση υφέρπει καθώς *οι σωματικές στάσεις, αναλαμβάνουν την ανάγλυφη σκιαγράφιση των ατελεύτητων εκφάνσεων των συγκινήσεων με την κίνηση να εκπορθεί εν γένει*

το φανταστικό, κατασκευάζοντας χώρους μέσα σε αυτό, ανάγοντας το σώμα σε σύμβολο συμπαντικό, παντοδύναμο καθώς ιστορεί το αθέατο, το απερίγραπτο. (Καραμήτρου, 2010, σελ.59).

Αναφορικά με τις μακρινές λήψεις ο Bordwell γράφει πως οι ταινίες του Αγγελόπουλου ακολουθούν μια παράδοση μινιμαλιστικού πολιτικού μοντερνισμού παρόμοιες με εκείνες του Godard και του Akerman, ενώ ο Lino Micciche υποστηρίζει ότι οι ταινίες του Αγγελόπουλου εξαρτώνται από μια διαλεκτική αντίθεση ανάμεσα στον ρεαλισμό του προβαλλόμενου γεγονότος και στο τεχνητό στυλ της εικόνας, ως αποτέλεσμα της παρέμβασης της κάμερας κατά την παράστασή της, γεγονός που τις κατατάσσει στην κατηγορία των μακρινών λήψεων του Antonioni (Σκοπετέας, 2015, σελ.44). Οι περισσότερες από τις σκηνές που βασίζονται στη μακρινή λήψη της κάμερας εμφανίζουν σημαντικό βαθμό αυτονομίας σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία. Η σκηνή στο κρησφύγετο των κακοποιών παραπέμπει σε ταινία δράσης μικρού μήκους, ενώ η σκηνή με τον ποιητή Διονύσιο Σολωμό στο λιμάνι της Ζακύνθου καθώς και αυτή του λεωφορείου μοιάζουν με ανεξάρτητα κεφάλαια ή δοκίμια με αρχή, μέση και τέλος, καθιστώντας δυνατή μια πιθανή διαγραφή τους, χωρίς καμία επίπτωση στην ιστορία και στο κεντρικό νόημα της.

Οι μακρινές λήψεις συνιστούν ακέραια και σταθερά κομμάτια του αποτυπωμένου χρόνου, προσφέροντας στον Αγγελόπουλο τη δυνατότητα ενός συνεχούς φιλοσοφικού και καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Από ιδεολογική σκοπιά οι μακρινές λήψεις αντανakλούν και προάγουν την κριτική εκτίμηση της πραγματικότητας και μπορούν να σχετιστούν με το Epic Cinema, και επεκτείνοντας αυτήν τη σκέψη, με το Epic Theatre του Brecht, το οποίο έχει επηρεαστεί από την μαρξιστική σκέψη. Ο συνδυασμός των μακρινών λήψεων με άλλα κινηματογραφικά στοιχεία μπορεί να οδηγήσει σε αποδραματοποίηση της κινηματογραφικής εμπειρίας. Ο Αγγελόπουλος δίνει στο κοινό τον απαραίτητο χρόνο για εικασίες σχετικά με τα γεγονότα, ώστε να καταλήξει στο δικό του συμπέρασμα, προάγοντας τη συμμετοχική

δημοκρατική διαδικασία, σε αντίθεση με τη σοβιετική κινηματογραφική σχολή που χρησιμοποιεί το μοντάζ για την προκατασκευή κοινωνικών νοημάτων (Σκοπετέας, 2015, σελ. 78).

8. Το έσω βλέμμα

Αν και τα εικονικά σημεία διακρίνονται από μια μεγαλύτερη σαφήνεια, ταχύτητα αντίληψης και καθολικότητα σε σχέση με τα λεκτικά, σε καμία περίπτωση δεν διακρίνονται για μικρότερη ή μεγαλύτερη παραστατικότητα, επειδή οι βασικές μονάδες και των δύο κατηγοριών, το σχέδιο και η λέξη αντίστοιχα, υπονοούν το ένα το άλλο και είναι ανύπαρκτα το ένα χωρίς το άλλο, παρότι ανεξάρτητα και ισότιμα. Στην ύπαρξη αυτών των δύο τύπων σημείων οφείλεται η γέννηση των παραστατικών τεχνών και των τεχνών του λόγου και στη μεταξύ τους διαρκή αλληλεπίδραση. Αν και η τέχνη του κινηματογράφου είναι συνδεδεμένη με τεχνικές εφευρέσεις από την αρχή της εμφάνισης του, ωστόσο αυτό δεν μειώνει την αξία της καθοριστικής διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στους δύο τύπους σημείων που αποτέλεσε και αποτελεί την καλλιτεχνική του βάση (Lotman, 1982, σελ.17-24).

Η προτροπή στην εξάσκηση του βλέμματος πέρα από τον ορατό κόσμο της οθόνης, ο οποίος αποτελεί απλώς ένα μέρος της αντικειμενικής πραγματικότητας, στον άορατο εκτός οθόνης και πεδίου σύλληψης της κάμερας, κόσμο, αποτελεί μια από τις θεμελιώδεις ιδιότητες του κινηματογράφου τέχνης και ορίζει τον κόσμο του κινηματογράφου ως τον κόσμο που βλέπουμε, αλλά στον οποίο έχει αρθεί η συνέχεια (Lotman, 1982, σελ.44). Παράλληλα προσδιορίζει την ουσία του κινηματογράφου ως το αποτέλεσμα σύνθεσης δύο αφηγηματικών τάσεων: της εικαστικής και της ρηματικής. Συνεπώς, αυτή η διττή του φύση, προσδίδει σε αυτόν τις ιδιότητες των μερών του: την εικονοπλαστική όταν πρόκειται για κείμενο λόγου (με εξέχουσα μορφή την ποίηση) και την αφηγηματική όταν πρόκειται για εικονικό κείμενο και όταν αυτό συμβαίνει, δικαιούμαστε να μιλάμε για τον *κινηματογράφο της ποίησης* (Lotman,

1982, σελ.63).

Αποτελεί κοινή παραδοχή, ότι *κάθε έργο τέχνης αρέσει στην εποχή του, όχι μόνο για όσα πραγματώνει, αλλά και για όσα δε πραγματώνει* (Gombrich, 1998, σελ.8-9). Σημαντική, ως προς αυτό, θεωρείται η επίγνωση ότι ο δραματικός κόσμος είναι μια κατασκευή, της οποίας τα όρια δεν περιορίζονται από τα όρια της φαντασίας του δημιουργού, αλλά επεκτείνονται αγγίζοντας τα όρια της φαντασίας του θεατή, θέτοντας ως προαπαιτούμενο την προσοχή και τον σεβασμό του. Συχνά, απαιτεί εκείνη τη δράση του βλέμματος, που δεν περιορίζεται στο αισθητηριακό, αλλά επεκτείνεται στο αισθητικό, αναβαπτίζοντας τον θεατή με τη συνέργεια στοιχείων, τα οποία αντλεί από την ποίηση, τη φιλοσοφία, την αφαιρετική γλώσσα και την υπαινικτική σιωπή. Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου ουσιώνεται στην πραγμάτωση αυτής της επανάστασης του βλέμματος, χωρίς την οποία καμιάν άλλη επανάσταση δεν μπορεί να υπάρξει. Ο απογοητευτικός ακαδημαϊσμός ορισμένων ταινιών που γυρίστηκαν στον καπιταλιστικό κόσμο (και δείχνουν ένα σοσιαλισμό που έχει αποδεχθεί κρυφά το φετιχισμό της κατανάλωσης), το αποδεικνύει αναμφισβήτητα: όταν η δράση λείπει απ' την αναπαράσταση, δεν επιτυγχάνεται η αλλαγή της κοινωνίας. (Grodent, χ.χ.).

Ο M. F. Afferante διακρίνει δύο τρόπους όρασης: Το *οράν*, ως δομημένη απεικόνιση του κόσμου και το *βλέπειν*, ως ένα βλέμμα στον κόσμο της ρευστότητας, υπογραμμίζοντας, συγχρόνως, ότι το πέρασμα από τον πρώτο στον δεύτερο αποτελεί κριτήριο χαρακτηρισμού του κινηματογράφου της ποίησης. Ο τρόπος μετάβασης από το *οράν* στο *βλέπειν* συντελείται στη Μια αιωνιότητα και μια Μέρα, κυρίως μέσω της σιωπής, η οποία μετονομάζεται σε *ακοή δεύτερου βαθμού* και λειτουργώντας ως καλός αγωγός, δύναται να μεταδώσει στον θεατή τα κρυμμένα υπονοούμενα κάτω από τα ανεξήγητα πράγματα και να του διοχετεύσει τις φωνές του παγκόσμιου μυστηρίου (Afferante, χ.χ.)

Αντίστοιχα, ο Jeremy Hawthorn (1995, σελ.197) αναφέρεται στην περίφημη φράση η *αναστολή της δυσπιστίας* που εισήγαγε ο Coleridge στο *Biographia Literaria* . Πρόκειται για

την ανυπακοή ή απόσυρση εκ μέρους του θεατή, εν προκειμένω, μιας αντιρρητικής πρόθεσης του *βλέπειν*, το οποίο συνίσταται από τις (στερεοτυπικές) αξιολογικές κρίσεις ή τις κληρονομημένες απόψεις, που διέπουν τις εξωκινηματογραφικές του ανταποκρίσεις προς τα συστατικά στοιχεία των καθημερινών εμπειριών. Είναι κυρίως η προσέγγιση του διαφορετικού που υποβοηθεί την ανάπτυξη της φαντασιακής ικανότητας της ενσυναίσθησης, στη βάση της καλλιέργειας της συμπάθειας προς τα πρόσωπα του έργου και της αισθητικής μέθεξης. Από την αρχή της υπόθεσης γίνεται γνωστός ο επικείμενος θάνατος του πρωταγωνιστή, κάτι που θα μπορούσε να προκαλέσει την απώλεια του ενδιαφέροντος και του *φανταστικού έλεγχου ποικίλων υποθέσεων* εκ μέρους του θεατή. Η εκδοχή αυτή αποδεικνύεται διόλου πιθανή, καθώς η διάνοια και το αίσθημα του θεατή εμπλέκεται στα απότοκα της αίσθησης της κινηματογραφικής *δομής και των σχέσεων μεταξύ των μερών του* και ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την αξιολογικού τύπου παραδοχή του βιώματος του έργου *εν χρόνω* (Hauthorn, 1995, σελ. 205).

Με βάση τις προηγούμενες αναφορές, η Μια Αιωνιότητα και μια μέρα αποτελεί ένα παράδειγμα της διαλεκτικής αντίληψης για την τέχνη. Ο θεατής δεν εγκλωβίζεται σ' ένα ρητορικό παιχνίδι, ούτε συμπλέκεται σ' ένα δίχτυ νοημάτων, αλλά παρακινείται να αφιερώσει χρόνο για να βρει σημεία εισόδου, ώστε να εισέλθει ενεργά στη διαδικασία της αφήγησης. Η ελλειπτική και η μετωνυμική χρήση του λόγου, που συνδέονται με την αφηγηματική ασυνέχεια, η αλληγορική χρήση της σιωπής και του μονολόγου αποκτούν παιδευτική χροιά, καθώς τίθενται στην υπηρεσία της αναβάθμισης του θεατή σε βιωματικό αναγνώστη του αφηγηματικού χωροχρόνου. Η απουσία δραματικής επιτήδευσης και επιτηδευμένων ρητορικών σχημάτων προάγουν την πνευματική δραστηριότητα, μέσω της δημιουργικής παρατήρησης των εικόνων που παρουσιάζονται, κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή στην αναζήτηση του αιτίου ή τον εντοπισμό των συνθηκών παραγωγής του. Στη διάρκεια της τελευταίας επίσκεψης του Αλέξανδρου στην οικία του, η σιωπή της κενότητας και της

εγκατάλειψης του σκηνικού χώρου, η άφατη μελαγχολία των άψυχων τειχών, μετουσιώνεται σε θλιπτική μνήμη της ψυχής, όπου το παρελθόν καλύπτει κυριαρχικά την οριστικά απολεσθείσα παροντική χρονικότητα και κυριαρχεί ως η μόνη ζωτική διάσταση του χρόνου. Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, ο θεατής τοποθετείται απέναντι στην ιστορία και μέσω της παρουσίασης των συναισθημάτων, ωθείται στην συνειδητοποίηση (Κολοβός, 1990).

9. Το Αδιαίρετο Χώρου και Χρόνου

Χώρος και χρόνος είναι δύο σημαντικοί παράγοντες που συνδιαμορφώνουν το περιεχόμενο της εμπειρίας και της περιπέτειας. Ο χρόνος, ως έννοια, αποτελεί διαχρονικά ένα από τα κυρίαρχα θέματα των ταινιών του Αγγελόπουλου και συνιστά τον κεντρικό άξονα της ποιητικής του κινηματογράφου του. *Ο χρόνος διαστέλλεται και κάθε πλάνο μας κατακλύζει, μας κυριεύει*, επισημαίνεται σε κριτική του *Nouvel Observateur*. (Ραφαηλίδης, 1999, σελ. 330). Η δέσμευση του δραματικού χρόνου σε μια μέρα έχει αφετηρία στους αρχαίους τραγικούς ποιητές που έπρεπε να διαμορφώσουν την ενότητα τόπου, χρόνου και δράσης σε μια υπόθεση. Όμως, οι πρωταγωνιστές των τραγωδιών δεν είχαν συνείδηση του χρόνου, ενώ ο Αλέξανδρος της *Αιωνιότητας και μιας Μέρας* έχει, κι αυτό τον καθιστά τραγικότερο. Χώρος, χρόνος και περιπέτεια είναι οι τρεις σημαντικοί παράγοντες που συνδιαμορφώνουν τόσο τα ταξίδια όσο και τις ιστορίες στη βάση μιας αναζητητικής διάθεσης της εμπειρίας.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Αγγελόπουλος χειρίζεται τις χωρικές και χρονικές σχέσεις καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, αποτελεί στοιχείο μιας ιδιόμορφης κινηματογραφικής γλώσσας. Στα κάδρα του, τα απεικονιζόμενα περιβάλλοντα, φέρουν το αποτύπωμα της καθημερινότητας των προσώπων, όμως, συγχρόνως, απασφαλίζουν τις απρόβλεπτες αφηγηματικές τροπές του έργου. Η ευφυής σκηνοθετική ματιά αιχμαλωτίζει τη νεοκλασική

οικία, την πόλη με το λιμάνι και τις συνοικίες της, τον βοερό ή ερημικό δρόμο, το φαρμακείο, το καφενείο, το λεωφορείο, τον αρχαίο ερειπωμένο ναό, αλλά και τους άγονους οριακούς τόπους, τα παγωμένα βουνά των συνόρων, το εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο προσδίδοντας τους συγκεκριμένο ρόλο και σκοπό μέσα στο έργο.

9.1 Οι τόποι των Ορίων

Σχεδόν οποιαδήποτε από τις ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου θα μπορούσε να έχει δειγματοληπτική αξία, γεγονός που επιβεβαιώνεται και ως στοιχείο εξομολογητικής αυτοκριτικής: *Όλες μου οι εμμονές μπαίνουν και βγαίνουν στις ταινίες μου, όπως μπαίνουν και βγαίνουν, όπως σωπαίνουν για να ξαναεμφανιστούν αργότερα, τα όργανα μιας ορχήστρας.* (Ζουμπουλάκης, 2012). Χαρακτηριστική μιας τέτοιας εμμονής είναι η σκηνή των χιονισμένων συνόρων μιας Ελλάδας απόμακρης και αθέατης που αιφνιδιάζει πρωτόγνωρα, με τα σκιαγραφημένα παιδικά σώματα σκαρφαλωμένα στο συρματοπλέγμα και τους δύο ήρωες φτασμένους στην παγωμένη γραμμή των ορίων, μακριά από τον διαυγή ουρανό και τα ηλιόφωτα τοπία. Ο σκηνικός χώρος συνιστά αισθητική και ιδεολογική σκηνοθετική επιλογή που δηλοί την ευπροσδεκτικότητα στην πιθανή επικινδυνότητα του συμβάντος, διαχέοντας την αίσθηση μιας υποβλητικής δυναμικής του σκηνικού χώρου, στην οποία αρκεί απλώς να βρεθούν τα πρόσωπα, για να αποδεχτούν αναντίρρητα τη μοίρα του τόπου, την οποία ενστερνίζονται ως δική τους μοίρα (Κολοβός, 1991).

Το θέμα των οριακών πραγματικοτήτων στις οποίες εντάσσεται και η τριλογία των συνόρων είναι ένα από τα πλέον οικεία στο κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου. *Ένα τοπίο χωρίς ορίζοντα, μια θέα χωρίς ονειρική διάσταση, όπου ακροβατεί η κίνηση και η ακινησία* (Μάρκαρης, 1998, σελ.14). επικυρωμένο από τον απροσπέλαστο φράχτη από συρματοπλέγμα στη σκηνή των χιονισμένων συνόρων, χωρίζει ή ενώνει διαφορετικούς κόσμους, λειτουργεί αποτρεπτικά, ενώ συγχρόνως αποτελεί πρόκληση. Ως ένα μνημείο των αγνώστων αποδημητικών παιδιών, στέκει ως τρομακτικός διαιρέτης του επίγειου κόσμου των αισθήσεων, διακόπτοντας τον άνεμο ή το όνειρο ` στέκει ως οριοθέτης ανάμεσα στον παλιό

και στον νέο κόσμο, στο απέλπιδο και στην αισιοδοξία, στην ιστορία και στο μέλλον, στη ζωή και στον θάνατο. Η έννοια του ορίου διευρύνεται και αποκτά διαθεματική υπόσταση, καθώς διακτινίζεται στη ζωή και στον θάνατο, στον έρωτα και στις ανθρώπινες σχέσεις, στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην επικοινωνία

9.2 Το υγρό στοιχείο

Ο διαλειμματικός φωτισμός του χώρου σε συνδυασμό με τα ασταθή και ταραγμένα όρια των συνόρων αποτελούν γνωρίσματα της άγνωστης ενδοχώρας, της άλλης Ελλάδας του Αγγελόπουλου. *Γυρίζω πάντα τις σκηνές κατά τη διάρκεια του χειμώνα. Η θάλασσα, το νερό, η ομίχλη – μου είναι αδύνατον να τους αντισταθώ. Μ' αυτόν τον τρόπο αποτυπώνω στον φακό το δικό μου, εσωτερικό τοπίο*, δήλωσε χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης στη δημοσιογράφο Joan Dupont της Herald Tribune. Το σκηνικό της ταινίας εμποτίζεται από μια βροχερή Θεσσαλονίκη, με εκπληκτικά κτίρια που επιδεικνύουν αρχιτεκτονική κάθε ύφους και ρυθμού – αρμενική, τουρκική, ελληνική, νεοκλασική, κεντροευρωπαϊκή. Ο σκηνοθέτης αξιοποίησε ιδιαίτερα το λιμάνι της πόλης και την παραλία, προτιμώντας να κινηματογραφεί τις γκρίζες μέρες, ικανοποιώντας την χαρακτηριστική εμμονή του στις μουντές και υγρές εικόνες.

Το σπίτι στη θάλασσα, της φωτεινής ημέρας της ανάμνησης, χτισμένο το 1878 για τον Εβραίο έμπορο Jeborga, στέγαζε κάποτε το ιταλικό προξενείο, και πολύ πριν, το προξενείο της Αυστρίας (Φραγκούδη, 2015). Η θάλασσα, ευρύ παρηγορητικό σώμα, παρουσιάζεται απόμακρα συντροφική και εκλεκτικά συγγενική με την αιωνιότητα, μια ελεύθερη απόληξη της που φτάνει μέχρι τα αισθητήρια μας, καθώς επιτυγχάνει νοερά τη μεγέθυνση του κινηματογραφικού κάδρου, πολλαπλασιάζοντας τα ενδεχόμενα. Ο ορίζοντας της χάνεται μες στην καταχνιά, στη λευκή γαλήνη του Ομήρου. Ανάμεσα στον θεατή και το νερό παρεμβαίνει πάντα μια όχθη, ένας λιμενοβραχίονας ή μια αμμουδα. Τραβώντας τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην πεπερασμένη στεριά και την άπειρη θάλασσα, η ταινία *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* διπλασιάζει τα κάδρα της με τον τρόπο του σύγχρονου εικαστικού καλλιτέχνη Pierre Alechinsky. (Seguin, χ.χ.). Γεφυροποιό φυσικό στοιχείο ανάμεσα στην απτή στεριά και

τον αφηρημένο ορίζοντα συνιστά ένα όριο, ένα στεγανό που, όσο και αν υπαινίσσεται την προσέγγιση ή το άνοιγμα σε αυτόν, σηματοδοτεί και συμβολίζει ταυτόχρονα την ανακοπή ή την παρεμπόδιση της επιχειρούμενης μεταβατικής κίνησης και έτσι συγκρατεί τους ήρωες στον αφηγηματικό κόσμο του κινηματογραφιστή, επειδή σπάνια μπορούν να ξεφύγουν από τους δεσμούς και τις δοκιμασίες που τους δεσμεύουν στους γενέθλιους ή ταξιδιωτικούς τόπους τους. (Carr, 2016).

9.3 Η μνήμη

Η σκηνή είναι εκείνος ο εξαισιος τόπος όπου σμίγουν θελκτικά το ένθεον και το ευφάνταστον (Καραμήτρου, 2010, σελ. 11) και στην προκείμενη κινηματογραφική της εκδοχή, συντελείται η σύνδεση του χώρου με τον χρόνο της πλοκής, όχι μέσα από μια συνεχή, ευθύγραμμη αφήγηση, αλλά μέσα από διάφορες μεταβολές του χρόνου, οι οποίες γίνονται κατανοητές μέσα από τη κοινή αντιμετώπιση του χώρου και του χρόνου ως μια κοινή αλληλουχία, όπου ο θεατής καλείται να αναγνωρίσει τη χρονική περίοδο την οποία καλύπτει η ταινία σε κάθε στιγμή. Ο Αγγελόπουλος διαρρηγνύει την ενότητα του κινηματογραφικού χρόνου διανθίζοντας την με διαφορετικές χρονικότητες και συνεπώς, επιτάσσει την ανάγκη της διαρκούς παρατήρησης της εξελισσόμενης δράσης από τον θεατή για έναν επιπλέον λόγο: η σχέση αίτιου και αιτιατού μεταξύ των σκηνών αποβαίνει μη προφανής, αλλά ανιχνεύσιμη ως εσωτερική σύνδεση. Η παραβίαση των χρονικών συνεχειών στη *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* με τα περίφημα πλάνα σεκάνς με τα οποία χωρίς να σταματήσει η κάμερα, αλλάζει ο χρόνος και ο χώρος είναι χαρακτηριστική. Ο Αλέξανδρος εκπροσωπεί τον στρατευμένο στην ιστορική μνήμη ποιητή, μνήμη η οποία παραμένει δραματική, αφού εξακολουθεί να εκτυλίσσεται πέρα από τον χώρο, πέρα από τα σύνορα του επιστητού, ενεργοποιούμενη από τη φαντασία. Ο ιστορικός χρόνος εκβάλλει στον εσωτερικό χρόνο του ήρωα και εξοστρακίζει τον γραμμικό χρόνο, σχηματοποιώντας τον ρου της συνείδησης σε γόνιμα Δέλτα, μέσω της κινηματογραφικής ποιητικής του σκηνοθέτη.

Σε καμία περίπτωση η μνήμη δεν αποτελεί μουσειακό είδος προς διάσωση και τέρψη

των ιστοριοδιφών, αλλά επιζητεί να παραμένει ζωντανή μέσα στον χρόνο της βιόσφαιρας της συνείδησης (Ραφαηλίδης 1999). Σύμφωνα με τον Bergson, προκειμένου ο χρόνος να σημασιοδοτείται στην τέχνη όχι ως μετρήσιμη, μαθηματική διάσταση αλλά με την ψυχολογική του διάσταση, ως διάρκεια, οφείλει να απελευθερωθεί από τον υποκείμενο στην Ευκλείδεια γεωμετρία χώρο. Την ίδια υπέρβαση καλείται να πραγματοποιήσει και ο θεατής, εκκινώντας από τη νοηματική ασάφεια της ποίησης και πορευόμενος προς τη δημιουργική, με την ενεργοποίηση των τεσσάρων, κατά τον Bergson, βαθμίδων της γνωστικής διαδικασίας: του ενστίκτου, της διαίσθησης, του συναίσθηματος και της νόησης. Στην περίπτωση πολύπλοκων δραματουργικών δομών όπως αυτές που ενυπάρχουν στον κινηματογράφο της ποίησης, οι τέσσερις βαθμίδες συνεργάζονται με εξέχουσα τη νόηση, με την τελευταία να κατέχει εποπτική, αλλά όχι παρεμβατική θέση, ώστε να υπάρξει νοηματική πληρότητα (Ραφαηλίδης 1999).

Όπως επισημαίνει ο Horton (1997), η κινηματογραφική εικόνα, ως κομμάτι της εξωτερικής πραγματικότητας, προσφέρεται στο αντιληπτικό και εγγράφεται στο συνειδησιακό παρόν του θεατή. Η αναδρομή στο παρελθόν σε σχέση με τη βασική δράση μαρτυρεί ότι το περιεχόμενο της συνείδησης, συμπεριλαμβανόμενων και των αναμνήσεων, βρίσκεται ολόκληρο στο παρόν, ένα παρόν διάστικτο και διαπερατό. Ο χρόνος ενοικεί ως ενότητα στον Αλέξανδρο, γίνεται μια ανάγνωση του σήμερα, που τον οδηγεί στην επόμενη στιγμή, όπου ενοικεί το μέλλον συμπυκνωμένο ως μοιραίο τέλος. Ο ήρωας, όπως και η σύγχρονη Ελλάδα κινείται ανάμεσα σε σπαράγματα του παρελθόντος, αρχιτεκτονικά απομεινάρια, καλλιτεχνικά κατάλοιπα, επιβιώσεις γραμματειακού λόγου, τα οποία παραμένουν ζωντανά στον πολιτισμό του σήμερα, μέσα από την αναστήλωση, την διάσωση σε μουσεία και την διδασκαλία τους αντίστοιχα. Συνεπώς, ο πολιτισμός του παρελθόντος εξακολουθεί να ζει και να επιδρά στους Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι συχνά αναζητούν την έμπνευση σ' αυτόν, σε μια προσπάθεια να συνδιαλεχθούν με την παράδοση και να την εμπλουτίσουν (Horton,

1997, p.35).

Η ανάγκη καταφυγής στο παρελθόν, υποκινείται από την άρνηση μίας φυσιολογικής, βιολογικής κατάληξης και αποτελεί έναν τρόπο αντιμετώπισης του φόβου που προκαλεί η ιδέα του θανάτου, ισχυρίζεται ο Βασίλης Ραφαηλίδης. Αυτό συμβαίνει, επειδή το παρελθόν αποτελεί μια στατική και ήδη νεκρή οντότητα, η οποία δεν διατρέχει τον κίνδυνο του θανάτου και απαλλαγμένο από το χαρακτηριστικό της θνητότητας, δημιουργεί την ωευδαίσθηση της αθανασίας (Ραφαηλίδης,1998).

Κατά τον Σιδέρη (χ.χ.), υπάρχει μια θεμελιώδης διάκριση ανάμεσα σε συνειδητή και ασυνείδητη εμπειρία της χωρικότητας, η οποία στο πλαίσιο σύνδεσης του αρχιτεκτονικού χώρου με την ψυχανάλυση, αναφέρεται ως διπλή χωρικότητα. Ο πρώτος τύπος της συνειδητής εμπειρίας κατευθύνεται από την αρχή της πραγματικότητας, ενώ ο δεύτερος, της ασυνείδητης, από την αρχή της ηδονής. Η συνύπαρξή τους είναι εγγενής στο άτομο, αλλά ποικίλει καθώς είναι αποτέλεσμα της ιδιαίτερης συγκρότησης του κάθε ανθρώπου. (Σιδέρης, χ.χ.)⁴⁵

Η μνήμη συνδέει το παρελθόν με το παρόν και ο ρόλος της αναδεικνύεται σε ισχυρή μεταβλητή της πορείας και της εξέλιξης στην περιπλάνηση του σώματος και της ψυχής της *μιας μέρας*, η οποία ξεκινάει με μια κατάδυση στην εποχή της παιδικότητας και στην υποβρύχια πόλη της, μια αναζήτηση για ανάσυρση των χαμένων απτών και αφηρημένων πραγμάτων της ζώσας εμπειρίας που κατέληξαν στον βυθό της συνείδησης με το πέρασμα του χρόνου. Οι σκέψεις εμφορούνται από τις αναμνήσεις, σε ένα διαπερατό κινηματογραφικό σύμπαν, που επιτρέπει στις αποκρυσταλλώσεις προηγούμενων ταινιών να το ενοικήσουν:

Τίποτα δεν τελειώνει ποτέ και το αύριο δεν σταματά ποτέ είναι δύο μνημειώδεις φράσεις από

⁴⁵Η ασυνείδητη χωρικότητα διέπεται από την αρχή της ηδονής, λειτουργεί με όρους πρωτογενούς διαδικασίας και συγκροτείται με κύριες πτυχές τους δυνητικούς χώρους, τις τελεστικές και εικαστικές παραμέτρους, την απεικονιστική παράσταση πραγμάτων, τον αυστηρά προσωπικό, ακοινωνήτο μονόλογο, τη μη-συμμεριστή εμπειρία και τη φαντασίωση. Οι δύο πτυχές της χωρικότητας συνυπάρχουν πάντοτε, αναγκαία, γιατί δεν προκύπτουν από τις ιδιαιτερότητες του αρχιτεκτονήματος, αλλά από τη συγκρότηση του ανθρώπινου υποκειμένου. Η συνύπαρξη αυτή μπορεί να είναι ετεροβαρής, με κάποιες όψεις της ενίοτε στα όρια της ατροφίας. Όμως, η συνύπαρξή τους, και μάλιστα η αλληλοδιείσδυσή τους, είναι αναπόφευκτη, ακόμη και όταν μια πλευρά υπερτρέφεται εις βάρος της άλλης, ή παίρνει μορφές φτωχές, στρεβλές, αποθμημένες, ενίοτε ακόμη και απεχθείς (Σιδέρης, χ.χ.).

την ταινία *Η σκόνη του χρόνου* (2008), τις οποίες ο χαρακτήρας του Bruno Ganz φέρνει μαζί, όταν επιστρέφει από αυτό που ονομάζει *ταξίδι μνήμης*. Οι τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου παραμένουν πολιτικές με έναν διαφορετικό τρόπο. Η πανανθρώπινη πρωτογενής ανάγκη του *ανήκειν* καθώς και η φέρελπις ποικιλόμορφη δράση των χαρακτήρων που την υποστηρίζει, αντιμάχεται, ως αξίωση της συνέχειας της ζωής, οποιαδήποτε μορφή εντροπίας, αγνοώντας τους εσωτερικούς μετεωρισμούς του καθενός. (Carr, 2016).

Η τεχνική επινόηση που διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο στην πλοκή της ταινίας, γνωστή ως αναδρομή ή flashback, ορίζεται και ως διανοητική λειτουργία της μνήμης (Munsterberg, 2006). Η μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν και αντίστροφα συντελείται βαθμιαία και επιδέξια καθώς ακολουθούμε τον πρωταγωνιστή και μοιραζόμαστε μαζί του τις αναμνήσεις του στα δύσκολα, αλλά αποτελεσματικά *plano-secans*. Το παρελθόν εκείνης της ευτυχισμένης ημέρας ζωντανεύει στη μνήμη του Αλέξανδρου, καθώς η κόρη του διαβάζει το γράμμα της μητέρας της και αυτός πλησιάζει προς το παράθυρο. Μορφοποιείται, όμως, στις αισθήσεις του θεατή μέσω της σκιάς της Άννας που διαγράφεται στην κουρτίνα του παραθύρου. Ο Αλέξανδρος τραβάει την κουρτίνα και μεταβαίνει στο παρελθόν, προσφέροντας στον θεατή τη δυνατότητα να τον ακολουθήσει στις αναμνήσεις του. Η απόσυρση του παραπετάσματος αποτελεί εδώ το κλειδί της ομαλής, χωρίς αιφνίδιες αλλαγές, μετάβασης στον χωροχρόνο της ανάμνησης, και της οπτικοποίησης της, ώστε παρελθόν και παρόν να συνυφαίνονται σε μια ενότητα στον κόσμο των αισθήσεων του θεατή. Η επαναφορά του Αλέξανδρου στον πραγματικό χρόνο συντελείται, ωστόσο, με ένα αιφνίδιο, αλλά πειστικό γκρο πλάνο, το οποίο καταδεικνύει την άμεση συνειδητοποίηση του νοηματικού πυρήνα του γράμματος της Άννας, με την ολιγόστιγμη εστίαση της κάμερας στην αποτύπωση της συναισθηματικής έντασης που προκαλεί η ακρόαση του, στα χαρακτηριστικά του προσώπου του.

Εκτός από το πλάνο-σεκάνς που δείχνει τη μετάβαση μέσα στο χρόνο και, συνεπώς, δίνει στο θεατή τη δυνατότητα να παραλληλίζει τις καταστάσεις, ως προβεβλημένη

κινηματογραφική τεχνική του Αγγελόπουλου αναδεικνύεται και ο χώρος off, δηλαδή, ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η πραγματική πλοκή. Ο χώρος off παραμένει έξω από το οπτικό πεδίο του θεατή, υποχρεώνοντάς τον, έτσι, να βάλει τη φαντασία του να δουλέψει. Ο Grodent (χ.χ.) θεωρεί παράδοξο εκ πρώτης όψεως, αλλά αναμενόμενο, στη συνέχεια, τον παραλληλισμό ανάμεσα στον ποιητικό λόγο του Καβάφη, του Σεφέρη και του Ρίτσου, και τον κινηματογραφικό του Αγγελόπουλου, ο οποίος μοιάζει με τοπίο που, πότε συννεφιασμένο, πότε χιονισμένο και πότε βροχερό, πολλαπλασιάζει τα σημεία αναγνώρισης που είναι κατανοητά στους μνημένους και όλους όσοι δέχονται να προχωρήσουν όλο και πιο βαθιά, μέσα στον ιστό της ταινίας.

9.4 Ο Ρυθμός

Σύμφωνα με τον Lotman (1982, σελ.74) τα πράγματα που επαναλαμβάνονται στον κινηματογράφο αποκτούν μια έκφραση που μπορεί να γίνει πιο σημαίνουσα από το ίδιο το πράγμα, αποδυναμώνοντας την υλική του υπόσταση και υπογραμμίζοντας την αφηρημένη, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στη δημιουργία της αίσθησης του ρυθμού. Ο ρυθμός είναι η εγγενής, υποβλητική και ουσιωδέστερη παράμετρος της κινηματογραφικής εικόνας που αντανακλά την πορεία του χρόνου στο κάδρο. Είναι αδιανόητη η ύπαρξη κινηματογραφικού έργου χωρίς την αίσθηση της ροής του χρόνου, η οποία, αισθητοποιείται δευτερευόντως μέσω της δράση των προσώπων, της οπτικής επεξεργασίας και του ήχου. Εκτός αυτού, φανερώνει την προσωπικότητα του σκηνοθέτη και συμβάλλει σημαντικά στην πρόσδοση της έννοιας του καλλιτεχνικού ύφους στο έργο (Tarkofsky, 1987).

Η συμβολή διαφορετικών χρονικοτήτων συνεπάγεται τη διάσπαση του κινηματογραφικού χρόνου της μιας Ημέρας, επιτρέποντας να εισέλθουν σε αυτόν, το παρελθόν των αναμνήσεων και ο τόπος του ονείρου. Οπτικά και ηχητικά στοιχεία επανάληψης έρχονται εμφιαστικά στο προσκήνιο, αποτελώντας τις προϋποθέσεις για τη

δημιουργία εσωτερικού ρυθμού: η ποίηση που δηλοί διαρκώς την παρουσία της, είτε μέσω της εικόνας με την μορφή του Σολωμού, είτε μέσω του λόγου τον οποίο χρωματίζει · ο αποχαιρετισμός και η ακόλουθη φυγή, είτε του Αλέξανδρου διαδοχικά από την Ουρανία, την κόρη του, τον σκύλο του, τον Αχιλλέα και τέλος το σπίτι του, είτε του Αχιλλέα από την πρώτη του πατρίδα, τους σωματέμπορους, τη ζωή του δρόμου, τον αγαπημένο του φίλο και τέλος τον Αλέξανδρο· το γράμμα της Άννας ακούγεται σποραδικά σε καίρια σημεία της ταινίας, επιτείνοντας, μέσω της επαναλαμβανόμενης παρουσίας της φωνής της, το αίσθημα της αρχικής διάχυτης απουσίας και της νοσταλγίας του Αλέξανδρου προς το πρόσωπο της. Άλλωστε, η επιστολή της λειτουργεί ως προθάλαμος για τις μεταβάσεις του στον χωροχρόνο της ανάμνησης εκείνης της φωτεινής ευτυχισμένης μέρας. Επιπρόσθετα, το παρηγορητικό σώμα του νερού, άλλοτε ως εικόνα, άλλοτε ως ήχος δηλοί μονίμως την παρουσία του από την αρχή έως το τέλος της ταινίας.

Η αντίληψη της έννοιας του χρόνου και του ρυθμού στη Μια αιωνιότητα και μια μέρα, είναι αντιπροσωπευτική του συνολικού κινηματογραφικού του έργου του Αγγελόπουλου και αποτυπώνει την εσωτερική εμπειρία και τον εσωτερικό ρυθμό του σκηνοθέτη, γεγονός που συνιστά στοιχείο αυθεντικότητας. Οι αργόσυρτες εικόνες υποθάλπονται από τον βραδύ ρυθμό διαδοχής τους και αναδεικνύονται σε μεμονωμένες εικαστικές δημιουργίες, σε μια παρατεταμένη αδιάκοπη λήψη της κάμερας που γνωρίζει να διατηρεί τις αποστάσεις, και αντικειμενοποιεί άψογα τις οπτικές προθέσεις του Αγγελόπουλου. Τα σφραγισμένα με τη βραδύτητα του κινηματογραφικού χρόνου μακρόσυρτα πλάνα της ταινίας, αποτελούν συνειδητή διαμαρτυρία στη βία της ροής του βιοτικού χρόνου των σύγχρονων παραγωγικών κοινωνιών, υπενθυμίζοντας μια διαφορετική, λησμονημένη, ίσως, διάσταση του.

9.5 Λεωφορείο

Η διαδρομή στο λεωφορείο [$<$ λεωφόρος $<$ λεώς (=λαός) + φέρω], (Τεγόπουλος-Φυτράκης, 2002) που γλιστράει πάνω στους νυχτερινούς βρεγμένους δρόμους, συντίθεται από την παράθεση ετερογενών ενοτήτων, οι οποίες εναλλάσσονται σε κάθε στάση του. Πρόκειται για ετερόκλητες απεικονίσεις της πραγματικότητας και του ονείρου, τις οποίες συνεπάγονται οι απρόσμενοι ταξιδιώτες του και ενώνονται σε ένα αφηρημένο, υπερβατικό επίπεδο αναδεικνύοντας ως συστατικά της αιωνιότητας τον έρωτα, την ποίηση, τη μουσική, την επανάσταση. Ένα χωνευτήρι, μια συνύπαρξη απεικονίσεων της πραγματικότητας που αγγίζουν τα όρια του μαγικού σουρεαλισμού, το ζευγάρι που διαπληκτίζεται για την τέχνη, ο ταξιδιώτης που θα περιμαζέψει σαν κάτι πολύτιμο το απορριμμένο τριαντάφυλλο, το παράξενο τρίο εγχόρδων σε μια μίμηση Mozart, ο διαδηλωτής με την κόκκινη σημαία που αποκοιμείται συμβολικά, αλλά είναι ο μοναδικός που δεν κατεβαίνει από το λεωφορείο, ο εισπράκτορας που τακτοποιεί τις εισπράξεις και τέλος ο ταξιδιώτης Ποιητής, φερμένος από μια άλλη διάσταση, στον οποίο ο Αλέξανδρος θα απευθύνει το εναγώνιο ερώτημα: *Πόσο κρατάει το αύριο;*

Είναι το όχημα στο οποίο πρέπει να επιβιβαστεί ο Αλέξανδρος για να περάσει στην άλλη διάσταση, του μη πραγματικού, εκεί όπου οι υποδιαίρέσεις του χρόνου έχουν καταλυθεί. Άλλωστε, το μαρτυρεί το πέρασμα του νεκρού ποιητή και η απεύθυνση του Αλέξανδρου σε αυτόν. Πρόκειται για την είσοδο σε μια ζώνη επιθανάτιας εμπειρίας, η οποία αποδραματοποιείται με την αποδοχή από τον μικρό Αχιλλέα, που αντιπροσωπεύει τον τελευταίο δεσμό του με τη ζωή, της αγωνιώδους κραυγής *Μείνε*, στην οποία ξεσπά ο Αλέξανδρος την κρίσιμη στιγμή του αποχαιρετισμού. Αντανακλά με τρόπο μαγικό τις εσωτερικές διαδρομές και τους εν δυνάμει άπειρους δημιουργικούς κόσμους της ποίησης, της φαντασίας, του ονείρου και της δημιουργίας στον υπαρκτό κόσμο, έλκοντας στην επιφάνεια της συνείδησης την εσωτερική ρευστότητα που αντιτίθεται στον άκαμπτο ρεαλισμό της πραγματικότητας. *Αναδύεται η συναισθηματική αξία ενός είδους μαγικού ψέμματος, ενταγμένο*

στο πλαίσιο μιας αγαπητικής σχέσης με τον εαυτόν και τον άλλον, που ξαφνικά αποκτά αληθινές διαστάσεις (Καραμήτρου, 2010, σελ. 76).

Ένα ταξίδι των αισθήσεων και των παραισθήσεων, πραγματικό και νοητικό, που μας μεταφέρει σε μια άλλη διάσταση, όπου η διάρκεια ως ιδιότητα του χρόνου διαστέλλεται, διαγράφοντας τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, τη ζωή και τον θάνατο. Καμία αλληλεπίδραση δεν παρατηρείται μεταξύ των ανώνυμων επιβατών, που η κάμερα συλλαμβάνει σε μια στιγμή της ύπαρξής τους, ενώ κατευθύνονται σε κάποιο προορισμό. Αν και στέκονται ο ένας κοντά στον άλλον, δεν παραστέκονται, παραμένουν ψυχολογικά απομονωμένοι εντός ενός κινούμενου, περαστικού οχήματος/συστήματος, το οποίο αποδίδει συμβολικά το πέρασμα μας από τη ζωή, υπογραμμίζοντας τον παροδικό και εφήμερο χαρακτήρα της, αλλά και τον ανθρώπινο, τον πεπερασμένο. Οι συμπεριφορές των ταξιδιωτών μαρτυρούνται στα αισθητήρια του Αλέξανδρου και του μικρού του φίλου, ως εντυπώσεις μιας ολιγόλεπτης ταινίας μικρού μήκους, εντός της δικής τους της μεγαλύτερης, ωστόσο κλείσει αυτός ο ταξιδιωτικός κύκλος και βρεθούν, κατεβαίνοντας από το λεωφορείο, στο σημείο μηδέν, από όπου ξεκίνησαν και επισφραγίζοντας, ίσως, τη μεγάλη αντίφαση της ζωής: το άσκοπο και το σκόπιμο του ταξιδιού. Και όταν σταθούν ξανά, μόνοι, ακίνητοι και χωρίς πυξίδα, μέσα στο νυχτερινό και βροχερό κάδρο της σκοτεινής και ερημικής νύχτας, θα περάσουν από μπροστά τους οι τρεις ποδηλάτες με τις κίτρινες ντισσεράδες, ανήκοντες σε έναν πρωθύστερο κινηματογραφικό χωροχρόνο, αυτόν της ταινίας *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), υπενθυμίζοντας για μια ακόμη φορά τη ρευστότητα των ορίων ανάμεσα στις κατασκευασμένες υποδιαιρέσεις του γραμμικού χρόνου, ανάμεσα στην υποκειμενική και την πραγματική πραγματικότητα.

Το ταξίδι με όλα τα κυριολεκτικά και μεταφορικά συμφραζόμενα του αποβαίνει σε κύρια ιδέα της ταινίας: *Το παράθυρο ανοιχτό, το τοπίο να φεύγει. Οι εικόνες γεννιούνται σ' αυτά τα ταξίδια. Δεν χρειάζεται να κρατάω σημειώσεις. Γεννιούνται με τις γραμμές τους, με τα*

χρώματά τους, με το ύφος τους, πολλές φορές και με τις κινήσεις τής μηχανής, με τις αισθητικές τους ισορροπίες, με το φως τους. Οι εκατοντάδες φωτογραφίες χρησιμεύουν ως μνήμες. Όμως τίποτα δεν τελειώνει πριν από το γύρισμα. (Ζουμπουλάκης, 2012).

10.Ελλείπουσες Σημάνσεις και Κομισθέντα Σημεία

Η έννοια της αγοραπωλησίας ενέχει ρόλο-κλειδί στην υπόθεση. Υποψήφιοι γονείς αγοράζουν παιδιά για να επιτελέσουν τον ρόλο της γονεϊκότητας, ο Αλέξανδρος αγοράζει τον Αχιλλέα για να τον σώσει από τους απαγωγείς, ο Σολωμός αγοράζει λέξεις από τους χωρικούς της Ζακύνθου, κατά την εκμάθηση της μητρικής του γλώσσας, ώστε να υμνήσει την επανάσταση, ο Αλέξανδρος αγοράζει λέξεις από τον Αχιλλέα για να σώσει το ποίημα του Σολωμού-το δικό του ποίημα. Ο Μάρκαρης χαρακτηρίζει ιδιοφυή τη σύλληψη της εξαγοράς της γλώσσας λέξη-λέξη, επί χρήμασι και επιπλέον τονίζει τη σημασία του να μιλάς για δημιουργία σε μια εποχή τόσο μίζερη και χωρίς ορίζοντες, όπως η δική μας (Μάρκαρης, 1998, σελ. 20).

Οι διάλογοι και οι μονόλογοι του Αλέξανδρου δεν συνθέτουν κάποια προφανή αλήθεια από την οποία θα πρέπει να μάθουμε κάτι με το πέρας της ταινίας. Βρίσκονται όμως σε αντιστοιχία με την αδυναμία του να βρει εκείνο το λεκτικό συμπύκνωμα που θα πληροί την έκφραση των σκέψεων και των συναισθημάτων του, η γλώσσα εμφανίζεται να υπερβαίνει τα όρια της ανθρώπινης αναζήτησης. Μια συνειδητοποίηση συνακόλουθη με αυτήν της μάταιης και ερημικής ύπαρξης του. (Πούλος, 1999) Οι ελλείπουσες λέξεις, οι λέξεις που μαθαίνει ο Αλέξανδρος από τον Αχιλλέα, λέξεις που αρδεύονται από το συλλογικό παρελθόν και που πληρώνει για να τις μάθει, όπως κατά το επινόημα της ταινίας πλήρωνε και ο Σολωμός για να μάθει από τους χωρικούς της Ζακύνθου είναι οι λέξεις της μητρικής του γλώσσας, οι οποίες συνέχουν εσωτερικά την πλοκή του έργου σε λειτουργικό και συμβολικό

επίπεδο. Γιατί η λέξη, ως έκφραση ζωής, ως μέσο επικοινωνίας, ως αγώνας για τη δημιουργία έχει αντίτιμο· είναι η οδύνη και η αγωνία, όπως είπε ο Θ. Αγγελόπουλος, του να ανοίξει ο καλλιτέχνης δρόμους επαφής με τον κόσμο.

Ως περίπτωση *ασυντρόφιαστη και μοναδική* (1999, σσ.83-84) της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας αναφέρει ο Δημήτρης Λιαντίνης τον Διονύσιο Σολωμό και αυτός ο χαρακτηρισμός δένει αρμονικά με την κινηματογραφική εκδοχή του ποιητή από τον Αγγελόπουλο. Εκκινώντας από τη συλλογιστική βάση, ότι το ζητούμενο στον αγώνα για έκφραση, δηλ. το *πώς* θα ειπωθεί κάτι, κυριαρχεί στην ποίηση σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι αυτό το γενεσιουργό του *τι*, ακολουθεί τον ειρμό του συλλογισμού του για να καταδείξει μίαν αλήθεια της οποίας μύστες είναι οι αληθινοί ποιητές: το *τίμημα* της δημιουργίας του έργου τέχνης που πρέπει καταβάλλει ο *ποιητής σε νόμισμα ζωής και σε λίτρα αίματος* συνιστά ένα από τα *σημεία-κριτήρια* της γνησιότητας του ποιητή, για να συμφωνήσει, στη συνέχεια, με την άποψη του Mallarmé ότι *η ποίηση δε γίνεται με τις ιδέες, αλλά με τις λέξεις*.

Τις λέξεις που βρίσκονται εν αναμονή, ωστόσο επαναπροσδιοριστούν ως οργανική ύλη από τον ποιητή, ώστε να ανακαταλάβουν στη συνείδηση τον χώρο που τους αναλογεί. Η διαδικασία αυτή αντιστοιχεί σε μια μορφή κοσμογονίας: *Θησαυροί της γλώσσας, παρωχημένοι, βυθισμένοι στο σκότος, ανυποψίαστοι, ξανάρχονται στην επιφάνεια και οι λέξεις παίρνουν πάλι την παρθενική τους αγνότητα, τη δροσιά και τη λάμψη τους —το αρχέγονο κάλλος και τον πηγαίο, τον ανεξάντλητο πλούτο τους. Η σύμβαση τις είχε ψευτίσει και ρηχάνει· η ποίηση τους ξαναδίνει την αλήθεια και το βάθος τους. Τώρα πια είναι πλάσματα ζεστά από ζωή και ακτινοβολούν ζωή. Φτιάχνουν καταστάσεις: σκέψεις, συγκινήσεις, τάσεις, όπως η ζωή γεννάει ζωή. Ο τεχνίτης είναι εδώ στην κύρια σημασία του όρου: ποιητής. Ποιεί - δημιουργεί, και η ποίησή του είναι πράξη δημιουργίας* (Παπανούτσος, 1969, σελ. 118 -119).

Το ατελεύτητο ταξίδι της γλώσσας, ο διαχρονικός έρωτας των λέξεων και μια

ψυχολογική ταύτιση των ποιητικών υποκειμένων που μετακυλίεται από γενιά σε γενιά, έτσι όπως καταγράφεται και στην ποιητική πένα του Καρατζά (2009, σελ. 39).

*Τις λέξεις, όταν παλιώνουν,
να τις ρίχνετε στα ποιήματα.
Αν όμως, σας πέφτει μακριά η ποίηση
να τις κρατάτε σε βαθιά σιωπή
και σε υγρασία σώματος.
Να προσέχετε να βρίσκονται διαρκώς
κοντά σε παιδιά, σε φωτιά και σε έρωτα*

Όπως, επίσης, αποτυπώνεται στη σκηνή του γηροκομείου, όταν ο Αλέξανδρος εξομολογείται στη μητέρα του: *Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα, ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... τη δική μου γλώσσα. Όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες λέξεις ή ν' ανασύρω απ' τη σιωπή ξεχασμένες λέξεις, γιατί τότε μόνο ξανάκουγα τα βήματά μου ν' αντηχούν στο σπίτι;* Η ανάκτηση της ζωογόνου μητρικής γλώσσας, ταυτίζεται με την ανάκτηση της προσωπικής, αλλά και της ιστορικής και πολιτιστικής ταυτότητας, την επανεύρεση των ριζών και της ιστορίας μας: σημαίνει την ανακάλυψη της μαγικής δύναμης της γλώσσας, και την απελευθέρωση της από την πολιτιστική και πολιτική διαφθορά του σύγχρονου κόσμου. Ο Σολωμός, όντως ανέκτησε τη μητρική του, ξεχασμένη γλώσσα, πληρώνοντας για κάθε λέξη που του προσφερόταν. Αυτή είναι η σημασία του έργου του κι αυτή είναι η δημιουργία: πληρώνουμε για τις λέξεις που διασώζουμε απ' τη λήθη, για να ολοκληρώσουμε ένα έργο που θα μπορούσε να μείνει ημιτελές, αλλά για το οποίο θα συνεχίσουμε να αγωνιζόμαστε (Minucci, 1998).

Ο λόγος είναι ο τόπος όπου το φανταστικό πραγματώνεται, το παρελθόν βγαίνει απ' τη λήθη και μπαίνει δικαιωματικά στο παρόν ως εμπειρία, επειδή ο μόνος τρόπος να γνωρίσουμε αληθινά και σφαιρικά τον εαυτό μας είναι η γνώση της γλώσσας μας. Όπως λέει

ο Heidegger το μοναδικό μας σπίτι είναι η μητρική μας γλώσσα, κι ο Αλέξανδρος το επαναλαμβάνει, όταν μιλάει στη μητέρα του. *Η ποίηση, όμως, δεν εκποιείται· γι' αυτό συναντά εμπόδια. Όμως, η ποίηση είναι και η μόνη που μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο, γιατί είναι και η μόνη πραγματική επανάσταση.* (Minucci, 1998).

Η *Κορφούλα*, είναι η πρώτη λέξη που μαθαίνει ο μικρός στον Αλέξανδρο και αποτελεί αυτοσχέδια προσθήκη στο λαοφίλητο δημοτικό τραγούδι της ξενιτειάς *Ξενιτεμένο μου πουλί*. Το δημιουργικό τραγούδισμα του από τον μικρό Αχιλλέα παραπέμπει στη διαδικασία δημιουργίας των γνωστών παραλλαγών των δημοτικών τραγουδιών αλλά και στην ποικιλία των παραλλαγών, ως αποτέλεσμα των γεωγραφικών αποστάσεων ομόγλωσσων κοινοτήτων. Ο Πέτρος Μάρκαρης (1998, σελ. 152-153) αναφέρεται στη δυσκολία της απόδοσης της λέξης στα γερμανικά για τον Bruno Ganz, και καταλήγει στη λέξη Herzblume που σημαίνει το φυτό *άνθος της καρδιάς*, αλλά σημαίνει και *καρδιά που δακρύζει και έρωτας που καίει*. Το συγκεκριμένο φυτό συναντάται στην ελληνική γλώσσα με την ονομασία Δικέντρα, λόγω του μοναδικού σχήματος του άνθους του και πρόκειται για τοξικό φυτό από τη ρίζα μέχρι τα άνθη. Η αγάπη και οι απώλειες/απουσίες, είτε ως εγγενείς αδιακρισίες του αναπάντεχου, είτε ως συντελεσμένα του περάσματος του χρόνου, πλήττουν και ματώνουν το ίδιο την καρδιά, αποκολλώντας κάθε φορά ένα κομμάτι του εαυτού μας.

Η λέξη *Κορφούλα* που αντιπροσωπεύει την αίσθηση της πατρίδας για τον μικρό πρόσφυγα, στοιχειώνει τον Αλέξανδρο και αντανακλά την πρωθύστερη αδυναμία και τωρινή ενοχή του, να ανταποκριθεί στο ερωτικό κάλεσμα της γυναίκας του, όχι γιατί δεν την αγαπούσε, αλλά γιατί δεν γνώριζε τον τρόπο έκφρασης της αγάπης, σύμφωνα με την εξομολόγηση που απευθύνει στην πληγμένη από άνοια μητέρα του, στη σκηνή του γηροκομείου. Έζησε δίπλα σ' αυτήν και την κόρη του, αλλά ουσιαστικά όχι μαζί τους. Αλλά, ούτε και στη μητέρα του μπορεί να μεταδώσει την αγάπη, επειδή δεν επικοινωνεί πλέον με το περιβάλλον της, δεν έχει την αίσθηση του χρόνου. Δεν ήταν κοντά στον πατέρα του όταν

εκείνος πέθανε, γιατί βρισκόταν στη Γαλλία για την έκδοση του πρώτου του βιβλίου. Αυτή την αγάπη που δεν μπόρεσε να δώσει κι αρνήθηκε να δεχτεί, προσπαθεί να την κατακτήσει την τελευταία μέρα μέσα από την εξαγνιστική σχέση του με το μικρό.

Ο *Ξενίτης*, είναι η δεύτερη λέξη που μαθαίνει ο Αλέξανδρος από τον Αχιλλέα και η μοναδική από τις τρεις που μεταφράζεται επακριβώς στα γερμανικά (*Fremdling*) και σημαίνει ξένος (Μάρκαρης, 1998, σελ. 153). Η έννοια επανέρχεται συχνά και με διάφορους τρόπους στο έργο του Αγγελόπουλου: Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) με τον ξένο πρόσφυγα που δεν ανήκει πια πουθενά, στον άλλο πρόσφυγα στο *Μετέωρο βήμα τον πελαργού* (1991) που διερωτάται: *πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να βρεθούμε σπίτι μας*, ως τον σκηνοθέτη στο *Βλέμμα τον Οδυσσέα* (1995) που κάνει πρόποση: *Στις διαψεύσεις μας, στον κόσμο που δεν άλλαξε, όσο και αν ονειρευτήκαμε...*

Η ιδιότητα του ξένου για τον Αλέξανδρο της *Αιωνιότητας* είναι πολυδιάστατη. Είναι ξένος για τους οικείους του και για τον κόσμο που εγκαταλείπει: όταν τον βλέπουμε στην ανάμνηση της *ευτυχισμένης μέρας* να απαντά ρωτώντας, *Για ποιο πράγμα*, όταν ένας φίλος του τον ρωτά *Τι λέει η Αριστερά* για την πιθανολογούμενη επέμβαση του στρατού πριν τις εκλογές του 1966 (η *ευτυχισμένη μέρα* τοποθετείται χρονικά λίγο πριν τη Δικτατορία του 1967). Αλλά, ο Αλέξανδρος είναι ξένος για έναν ακόμη λόγο: επειδή, έχει ήδη φύγει. Ντυμένος με το ίδιο μακρύ χειμωνιάτικο παλτό, συμπεριφορικά αμετάβλητος, περιπλανιέται στους τόπους των αναμνήσεων και του παρόντος, ενώ έχει την ικανότητα να απευθύνεται, με έναν τρόπο που αγγίζει τα όρια του μεταφυσικού, στη γυναίκα του και τον νεκρό Ποιητή, σε όσους δηλ. βρίσκονται ήδη στην άλλη διάσταση (Minucci, χ.χ.)

Είναι ξένος όταν μιλάει στην, επίσης, εξορισμένη από τον χρόνο και τη μνήμη μητέρα του: *Γιατί έζησα τη ζωή μου σ' εξορία;.. Γιατί οι μόνες στιγμές, που επέστρεφα ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... τη δική μου γλώσσα... Όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω ξεχασμένες λέξεις από τη σιωπή; Γιατί τότε*

μόνο ξανάκουγα την ηχώ των βημάτων μου στο σπίτι;..

Ξένος είναι και ο μικρός των φαναριών και οι φίλοι του. Εξορισμένοι από τον τόπο τους, επειδή *τρόμαζαν από τις ταραχές και την αναστάτωση* (Μάρκαρης, 1998, σελ. 158) που επικρατούσε στην Αλβανία, εξορισμένοι στον τόπο της αμφίβολης οδυνηρής διαμονής τους, μελλοντικά εξορισμένοι και στον νέο επόμενο τόπο, εκεί, όπου θα τους μεταφέρει παράνομα το πλοίο-φορτηγό. Η συνάντηση του μικρού ξένου με την ιδιότητα του πρόσφυγα και του ενήλικου ξένου με την ιδιότητα του περιθωριακού έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, ανάμεσά τους, ενός είδους *στοργικής συνενοχής*. Οι δύο αυτές ιδιότητες συνέχουν δύο περιοχές που αντλούν από τη θεματική επικαιρότητα και την υπαρξιακή προβληματική, αντίστοιχα. *Στην ουσία, οι δύο προβληματικές διασταυρώνονται, εμβαθύνοντας ακριβώς τη σημασία του ξένου στην πολιτική, την ψυχολογία, την κοινωνία, τη γλώσσα, τον πολιτισμό*

Ξένος είναι και ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός: απέναντι στα κοινωνικά ήθη της εποχής του ως καρπός της εξωσυζυγικής σχέσης της Αγγελικής Νίκλη και του κόντε Νικόλαου Σολωμού, ξένος στη δεύτερη πατρίδα του, την Ιταλία, όπου στάλθηκε σε ηλικία 9 ετών, μετά τον δεύτερο γάμο της μητέρας του, ξένος στον τόπο του επαναπατρισμού του και ξένος απέναντι στη μητρική του γλώσσα, ξένος απέναντι στη μητέρα του, μετά και την οριστική ρήξη που ακολούθησε στην ενήλικη ζωή του. Κατερίνα (Τικτοπούλου, 2014). Μια αίσθηση διάχυτης ξενικότητας ή αποξένωσης που περιλαμβάνει ποικίλες προεκτάσεις και ερμηνείες, οι οποίες επιβιώνουν στα γνωρίσματα που φέρουν τα πρόσωπα του έργου. Ξένος υπό την έννοια του εξορισμένου ή αυτοεξόριστου, του πρόσφυγα ή του ιθαγενή, του παρατηρητή ή του μέτοχου στο κοινωνικό γίνεσθαι, του φιλήσυχου ή του αποβεβλημένου από την κοινωνική κανονικότητα, του αποξενωμένου από τα συναισθήματα και τις ανάγκες, τις δικές του και των άλλων. Ξένος, γιατί υπάρχουν τα κάθε είδους σύνορα, τα όρια, τα τείχη που ορίζουν και οι ορισμένες από αυτά επικράτειες. Ξένος ο άνθρωπος ο καταδικασμένος, εκούσια ή ακούσια, σε μια διαρκή εκδημία. *Ο ξένος μέσα Μας και γύρω Μας, ένας δαίμων*

απόρθητος, πανάρχαιος που πάντα караδοκεί και Μας ξαφνιάζει μαζί μ' όλες τις ανήλιαγες, οδυνηρές, ενταφιασμένες Μας δυνάμεις και Μας ξεγυμνώνει για ετούτο και, Μας εξευγενίζει. (Καραμήτρον, 2016, σελ. 35)

Η *Αργαδινή* είναι η τελευταία λέξη που μαθαίνει ο μικρός στον Αλέξανδρο και σημαίνει *πολύ αργά. Πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, συμπληρώνει εκείνος, παραπέμποντας στην τελευταία συλλογή ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου (1992). Είναι ο χρόνος της κλεψύδρας που τελειώνει, το λυκόφως που αργοσβήνει, μια ύστατη υπόμνηση του εφήμερου και το κλείσιμο του κύκλου. Συγχρόνως σηματοδοτεί την αφετηρία ενός νέου χρονικού-ταξιδιού που αρχίζει για τον μικρό μετανάστη και μιας άλλης χρονικότητας-ταξιδιού για τον Αλέξανδρο. Ο Μάρκαρης καταφεύγει στην αντιστοίχιση της με τη λέξη *Nichtmahr* που είναι μια παλιά, σπάνια λέξη για τον *εφιάλη*, επειδή δεν βρίσκει άλλη πλησιέστερη νοηματικά και επειδή διατηρείται έτσι η έννοια της *νύχτας-Nacht* (Μάρκαρης, 1998, σελ. 153). Οι λέξεις *Κορφούλα μου, ξενίτης, αργαδινή* είναι οι τελευταίες που εκστομίζει ο Αλέξανδρος, καθώς ολοκληρώνεται η ταινία και αποτελεί ένα είδος αποφώνησης που διαγράφει τους νοηματικούς άξονες γύρω από τους οποίους περιστράφηκε η τελευταία μέρα του. Κάθε μία από τις λέξεις γίνεται, κατά την Paola Minucci (χ.χ.), η λέξη αυτή που για τον Ελύτη ήταν *το ρήμα το σκοτεινόν, το κλειδί που μας εισάγει στην άλλη διάσταση, εκεί όπου τα πάντα είναι αλήθεια*. Η αναζήτηση και η διάσωση της λέξης (μορφής), του νοήματος (περιεχομένου) και της αλήθειας (ουσίας) που γίνεται το κοινό πρόσημο των μεγάλων ποιητών στην ατελεύτητη, κοπιώδη, οδυνηρή προσπάθεια για έκφραση, επικοινωνία και δημιουργία. Μιας προσπάθειας της οποίας η αναβίωση πραγματώνεται απροαίρετα στο πλαίσιο της αγαπητικής σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στο πάσης φύσεως καλλιτεχνικό σώμα και τον αποδέκτη (θεατή, αναγνώστη, ακροατή), επειδή *Τα έργα τέχνης ζουν μέσα στην πιο μεγάλη μοναξιά, κι η κριτική είναι το χειρότερο μέσο για να τα ζυγώσεις. Μονάχα η αγάπη μπορεί να τα συλλάβει, να τ' αγκαλιάσει, να σταθεί δίκαιη απέναντι τους* (Rilke, 1995, σελ. 33).

11.Εκλεκτικές συγγένειες ή Ανιχνεύοντας επιδράσεις

11.1 Brecht

Ο Αγγελόπουλος εντοπίζει στη σχέση του με τη λογοτεχνία και την ποίηση, την απαρχή των γλωσσικών και αισθητικών αναζητήσεων του, οι οποίες φέρουν έντονα τα ίχνη της προσέγγισης του μοντερνισμού. Ακολούθησε αργότερα, στις αρχές του '60, στην εποχή της πολιτικοποίησης στο Παρίσι, η μύηση του στις αρχές του επικού θεάτρου του Μπρεχτ, του οποίου η αναίρεση, ως ένα σημείο, του ορισμού του Αριστοτέλη για τη δραματική τέχνη, γινόταν σημείο αναφοράς (Ζουμπουλάκης, 2012). Η επίδραση της θεατρικής σκέψης του Brecht αποδεικνύεται καταλυτική για τον Αγγελόπουλο, ο οποίος υπό την επίδραση της, θα απομακρυνθεί ανεπίστροφα από τη τρίπρακτη αριστοτελική δομή, δημιουργώντας τα περίφημα μονοπλάνα, όπου κάθε πλάνο είναι ανεξάρτητο από τα υπόλοιπα και έχει τη δική του δυναμική.

Ο χώρος αποτελεί το σταθερό, στατικό και αντικειμενικό πλαίσιο της εξέλιξης της δράσης μιας ταινίας. Η επιρροή του Bertolt Brecht είναι περισσότερο έκδηλη στα προηγούμενα έργα του Αγγελόπουλου, όπου το ενδιαφέρον εστιάζεται όχι στα πρόσωπα ως χαρακτήρες που επιδέχονται ψυχολογικές ερμηνείες, αλλά ως φορείς ενταγμένοι σε κοινωνικοϊδεολογικά πλαίσια. Ο ίδιος επισημαίνει: *Έχω μεγαλύτερη σχέση με τον Μπρεχτ παρά με τον Αϊζενστάιν, όπου ακριβώς τα πρόσωπα στερούνται ατομικής ψυχολογίας και κινούνται βάσει ενός ιστορικού πλαισίου. Υπάρχουν βέβαια και πρόσωπα με χαρακτήρα, αλλά κι αυτά υπηρετούν την ιστορική προσέγγιση μέσω της μπρεχτικής αποστασιοποίησης και αποδραματοποίησης. Έτσι ούτως ώστε ο θεατής να είναι in και out, να βρίσκεται σε μια συνεχόμενη διαλεκτική ανάμεσα στην κριτική και το συναίσθημα. Ασφαλώς και εδώ έχω αλλάξει πλευρά, αφού μπορεί να ξεκίνησα από τον Bertolt Brecht, κατέληξα όμως στον*

Αριστοτέλη και τον ορισμό της τραγωδίας: Έστιν ουν τραγωδία, μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας! (Μποσκοϊτής, 2009).

Παραμένοντας στην προβληματική της, εν λόγω, επιρροής, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η αφηγηματική δομή των ταινιών του Αγγελόπουλου βασίζεται στη λειτουργία των ομάδων, ενώ οι ατομικοί ρόλοι διαγράφονται αμυδρά. Η ψυχολογία των ατόμων και οι ιδιαίτερες ανθρώπινες συσχετίσεις έπονται σκηνοθετικά και αξιολογικά της σκηνικής τους στάσης, της κοινωνική τους συμπεριφοράς και της Ιστορίας. Η φωνή της Ιστορίας δεν αποσιωπείται, αλλά ενυπάρχει δονούμενη από σύγχρονες συχνότητες και αυτό συνιστά περισσότερο στοιχείο μιας συνειδητής ιδεολογικής διεύρυνσης, από τον χώρο του ρευστού ιστορικού υλισμού, που κινούνταν ο σκηνοθέτης, σε έναν χώρο υπαρξιακού και μεταφυσικού προβληματισμού. Ο Αλέξανδρος της *Μιας αιωνιότητας και μιας μέρας* είναι ένας πολύπλευρα αναπτυγμένος χαρακτηριστικός τύπος, πιθανώς, επειδή συνδέεται με την *αυθεντικότητα κάποιων οικείων βιωμάτων που σκηνοθέτη* (Κολοβός, 1990, σελ.164).

Ο Αγγελόπουλος επιδίδεται με αφοσίωση στην αναβίωση της απόλαυσης που βρίσκει το κοινό όταν αντιμετωπίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις συνέπειές της κριτικά· δηλαδή, *εποικοδομητικά* σημειώνει ο Michel Grodent (χ.χ.). Η επιβεβαίωση της σκηνοθετικής προβληματικής του Αγγελόπουλου συνοψίζεται καίρια στην διαπίστωση του Bertolt Brecht, *ότι η απλή αναπαραγωγή της πραγματικότητας δεν δημιουργεί την εντύπωση της αλήθειας*· η κατεύθυνση της προσοχής οφείλει να κινείται αποστασιοποιητικά από το φιλμ προς τον εξωκινηματογραφικό κόσμο, επικουρώντας τον θεατή σε μια ενεργητική, διευρυμένη και αποκαλυπτική σύλληψη της πραγματικότητας (Hawthorn, 1995, σελ.177). Ο θεατής αναβαθμίζεται στον υπέρτατο ρόλο του, αυτόν του συνδημιουργού και ενεργού παράγοντα στη λειτουργία της δομής. Αποκαθιστά τις συνδέσεις και αναδείχνει τα νοήματα. Δεν είναι ο απαθής δέκτης των διερχόμενων μηνυμάτων. Τα συγκρατεί και τα αποκρυπτογραφεί στο βαθμό που μπορεί. Μετέχει στη διαδικασία παραγωγής του έργου (Κολοβός, 1990, σελ.20).

Η υιοθέτηση του άλλου βλέμματος, σε έναν κόσμο που διαρκώς ρέει και η συνεπαγωγή της ανανέωσης των τρόπων αναπαράστασης του, αποτελεί το πρόταγμα ενάντια στο άκριτο βύθισμα στον κινηματογραφικό κόσμο και την αποδοχή των παγιωμένων καλλιτεχνικών συμβάσεων, εξοικειώνοντας τον θεατή με τη διαρκή παραμόρφωση των στερεοτύπων και την άρση των καθιερωμένων κωδίκων. Ένας από τους έκδηλους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται η αποστασιοποίηση είναι η εναλλαγή σκηνών με έντονο συγκινησιακό φορτίο και εκείνων που προσφέρουν μια πιο ουδέτερη απεικόνιση της πραγματικότητας. Ο Αγγελόπουλος δεν επιδιώκει τη συναισθηματική εμπλοκή στη σκηνική δράση, αλλά την διανοητική συμμετοχή στο γεγονός, που δεν αναλώνει, αλλά υποκινεί την δραστηριότητα του θεατή. Στο πλαίσιο της μπρεχτικής αποστασιοποίησης εντάσσονται και τα στοιχεία της εμφανούς διακινηματογραφικότητας - κατά αναλογία του όρου *transtextuality* (Hauthorn, 1995, σελ.181). Ως τέτοιο, κρίνεται το πέρασμα των τριών εργατών ποδηλατών με τις κίτρινες νιτσεράδες, την πρώτη φορά δίπλα στο κινούμενο λεωφορείο και τη δεύτερη μπροστά από τη στάση, όπου έχουν σταθεί οι δύο ήρωες της ταινίας, μια μετωνυμική αναφορά του Αγγελόπουλου στην προηγούμενη ταινία του *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*. Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, ο ήρωας της *Μίας Αιωνιότητας και μιας Μέρας* δεν ανταγωνίζεται το ποιητικό παρελθόν, ούτε επιζητεί να αποδράσει από αυτό. Παραστέκεται νοερά στον νεκρό ποιητή Σολωμό και το ημιτελές έργο του, έχοντας θέσει ως σκοπό τη συμπλήρωση του, συμμεριζόμενος τις αγωνίες και τα οράματα του και έχοντας επίγνωση ότι το καλλιτεχνικό έργο δεν είναι αποτέλεσμα παρθενογένεσης, ενώ η όποια σημασιοδότηση του προκύπτει από τη σχέση του με το παρελθόν.

11.2 Bergman

Από την αρχή του ξετυλίγματος του φιλμ γίνονται εμφανείς οι διακινηματογραφικοί δεσμοί με την αριστουργηματική ταινία *Άγριες φράουλες* (1957), του Σουηδού σκηνοθέτη και σεναριογράφου Ingmar Bergman. Μια ταινία νοσταλγική και μελαγχολική, που αναφέρεται

στον απολογισμό ενός ηλικιωμένου, του γηραιού ευυπόληπτου, καθηγητή Ιατρικής, Isak Borg, ο οποίος πρόκειται να τιμηθεί από την Ακαδημία για την προσφορά του στην επιστήμη, καθώς συνειδητοποιεί, λίγο πριν το τέλος του, την άδοξα αναλωμένη ζωή του κι επιχειρεί να της δώσει ουσιαστικό νόημα. Πρόκειται για ένα χαρμόλυπο ταξίδι στη χώρα των αναμνήσεων και των ονείρων που αναφέρεται ως μία από τις 10 καλύτερες ταινίες της ιστορίας του κινηματογράφου (Χρυσή Άρκτος, Φεστιβάλ Βερολίνου, 1958). Ξεκινά μ' ένα εφιαλτικό όνειρο, όπου, ο πρωταγωνιστής χαμένος στους άγνωστους δρόμους μιας ερειπωμένης πόλης, έρχεται αντιμέτωπος με μια ακυβέρνητη άμαξα, η οποία μεταφέρει ένα φέρετρο. Το φέρετρο κατρακυλάει και ανοίγει μπροστά του, και βλέπει τον εαυτό του νεκρό. Η τρομακτική υπενθύμιση ενός ρολογιού χωρίς δείκτες αντικειμενοποιεί την έννοια του άωρου, άχρονου χρόνου, *δείχνει την ώρα Μηδέν*, την ώρα του Θανάτου. Επειδή, ο ανθρώπινος, ο γήινος χρόνος είναι αίσθηση που πραγματώνεται ποικιλόμορφα στην αντιληπτική του διάσταση, μέσω της ζώσας εμπειρίας και του τρόπου που σχετιζόμαστε με αυτήν. Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Victor Sjöström υποδύεται έξοχα τον ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος στο βωμό της επιτυχίας και της καταξίωσης, θυσίασε την χαρά της ζωής και του έρωτα, αφυδατώνοντας την ψυχή του. Έτσι διάγει το τελευταίο του ταξίδι, ένα ταξίδι με μεταφυσικές προεκτάσεις, διάσπαρτο με τυχαίες συναντήσεις και, όπως στην περίπτωση του ποιητή Αλέξανδρου στη *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, επίμονα φαντάσματα (Seguin, χ.χ.). χρησιμοποιώντας ως καύσιμη ύλη τις αναμνήσεις των πρώτων ερωτικών και νεανικών του χρόνων, ενώ ταυτόχρονα ξαναζεί τη ζωή του, σε μια προσπάθεια συμφιλίωσης με το φόβο του θανάτου. Η ταινία βρίθεται συμβολισμών και αλληγοριών και ο τίτλος της γίνεται διαχρονικό σύμβολο της νεανικής αθωότητας (Παρίδης, 2015).

Απλότητα, λιτότητα, καθαρότητα στην έκφραση της κινηματογραφικής γλώσσας είναι το αίτημα του Bergman, χωρίς να κρύβει την προτίμηση του στις ταινίες που αργούν να ωριμάσουν, τις ανυπότακτες σε μορφικούς και τεχνικούς κανόνες, που κατοικούν στο

μισόφωτο και καλούν να τις ανακαλύψεις. Ο ίδιος απορρίπτει την υπερβολική συγκέντρωση του ηθοποιού, την αυστηρή πειθαρχία των αισθημάτων, τις προσποιητές βίαιες εκτονώσεις, κρίνοντας ότι *η πνευματική ένταση και η υπερβολική θεληματική προσπάθεια αποδυναμώνουν θανάσιμα κάθε κινηματογραφική έκφραση*. (Bergman, 1973, σελ.20). Ο Jörn Donner (1973, σελ.121) κρίνει αναπότρεπτο τον επηρεασμό του Σουηδού σκηνοθέτη από τη φιλοσοφική σκέψη των Camus, Kafka και Sartre, οι οποίοι εξετάζουν το άτομο όχι ως προϊόν μιας κοινωνικής τάξης, αλλά ως σύνθετο Ον, που ακούει στο όνομα άνθρωπος και αυτό αποτυπώνεται στο θεατρικό και κινηματογραφικό του έργο ως αντανάκλαση μιας κοινής για τους ανθρώπους ψυχολογικής πραγματικότητας που σχηματοποιεί την αιώνια ιδέα του Ανθρώπου. Αλλά και ο Wenders αδυνατεί να κρύψει τον θαυμασμό του για τις ταινίες του Σουηδού δημιουργού, τις οποίες παρομοιάζει με *φωτεινούς φάρους στην ιστορία του κινηματογράφου* (1988).

Ο Bergman, δημιούργησε έναν εμβληματικό, βαθύτατα ποιητικό κόσμο και στοχάστηκε πάνω στη μοναξιά και το θάνατο, την αναζήτηση της ταυτότητας της ύπαρξης, αλλά και το νόημα της ζωής. Στην ταινία του *Η έβδομη σφραγίδα* (1957), ένα κράμα ρεαλισμού και υπερρεαλισμού με χαρακτηριστικό αργόσυρτο ρυθμό και ασπρόμαυρη αισθητική, ο ιππότης Antonius Block με τον υπηρέτη του, επιστρέφοντας από τις σταυροφορίες σε μια Σουηδία αφανισμένη από την πανούκλα, συναντάει τον Θάνατο, σε μια έρημη ακτή, ο οποίος του ζητάει να τον ακολουθήσει. Ο ιππότης για να κερδίσει χρόνο, μήπως και μπορέσει να βρει απαντήσεις στις υπαρξιακές αγωνίες και τα μεταφυσικές αναζητήσεις που τον ταλανίζουν, αλλά και να σώσει αυτούς που αγαπά, του αντιπροτείνει να παίξουν μια παρτίδα σκάκι, της οποίας το τέλος να είναι και η τελευταία του προθεσμία (Παρίδης, 2015). Η αξιομνημόνευτη, στην ιστορία του κινηματογράφου, παρτίδα σκακιού ανάμεσα στον ιππότη και στον θάνατο, η γραμμή του θανάτου στη θέση του ορίζοντα τραβηγμένη στο άπειρο και πάνω της η χορική κίνηση της μαυροντυμένης συντροφιάς με

εξάρχοντα του χορού τον θάνατο και η σκακιέρα χωρίς πόνια ως σημάδι της ανθρώπινης μταιοπονίας, παραμένουν υποδειγματικά απόκοσμες.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην *Έβδομη Σφραγίδα* παρουσιάζει η τυπολογία των χαρακτήρων: ο ιπότης και ήρωας της ταινίας έχει ιδανικά, αλλά κατατρώχεται από ερωτηματικά, ενώ η αναστολή που ζητά από το Χάρο κινητροδοτείται κυρίως από την επιθυμία να κατανοήσει · ο ιπποκόμος του δείχνει κυνικός γιατί έχει χάσει ακόμα και την περιέργεια των ερωτηματικών, καθώς έχει αποδεχτεί τις αρνητικές απαντήσεις, και το γεγονός ότι ο θεός δεν είναι παρά μια εικόνα, ένα ψευδαισθητικό είδωλο που ο άνθρωπος δημιούργησε υπό την πίεση της άγνοιας, και του φόβου του για το απόλυτο του θανάτου · οι σαλτιμπάγκοι που έχουν αποκλείσει από τη ζωή τους τα ερωτηματικά και απλώς χαίρονται τη ζωή στις διάφορες εκφάνσεις της, θα είναι τελικά οι μοναδικοί επιζώντες («Η έβδομη σφραγίδα», χ.χ.). Ως σκηνές συμβολισμού και αλληγορίας θέτουν για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου τα μεγάλα φιλοσοφικά ζητήματα που ταλανίζουν τον άνθρωπο από γενέσεως κόσμου και καταδεικνύουν τον Μπέργκμαν ως εξαιρετικό ανατόμο της ανθρώπινης ψυχής («Αφιέρωμα Bergman: Η Έβδομη Σφραγίδα και “Saraband”», χ.χ.).

Ο Bergman προτάσσει τη σιωπή που προσθέτει παρά αφαιρεί, στη βία της φλυαρίας του σινεμά, τους συμβολισμούς απέναντι στη μονότονη ευθύτητα των ψυχαγωγικών ταινιών, τη λιτή ασπρόμαυρη απλότητα απέναντι στο επιτηδευμένο, το οντολογικό απέναντι στο επιφανειακό. Σε μίαν αργόσυρτη σύνθεση ρεαλισμού και υπερρεαλισμού, η συνταρακτική εναλλαγή του φωτός με τη σκιά που χαρακτηρίζει ολόκληρη την ταινία ενισχύει την πόλωση των άκρων στο συνεχές ζωής και θανάτου, συγκροτώντας ένα αδιάρρηκτο όλον που θεμελιώνεται στην αναλογία μορφής και περιεχόμενου. Πρόκειται για μια φιλοσοφική αλληγορία, ένα φιλμ για το ανθρώπινο τέλος που γιορτάζει τη συνέχεια της ζωής, ένα ατέρμονο ταξίδι σε μια χώρα που κατοικείται από ετοιμοθάνατους, όπου ο ιπότης Block προσπαθεί να κάνει μια τελευταία καλή πράξη στον κόσμο, σαν παρακαταθήκη της ίδιας του

της ύπαρξής. («Η “Εβδομη Σφραγίδα” και γιατί δεν πρέπει ποτέ να παίζεις σκάκι με τον Χάρο», 2018).

Κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, ο Αλέξανδρος της ταινίας *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* γίνεται φορέας φιλοσοφικών στοχασμών για τον θάνατο, τον έρωτα, την ανθρώπινη εγγύτητα, την αλληλεγγύη και εκφραστής μιας οδυνηρά αποκτημένης ενσυνειδητότητας. Η περιπλάνηση εκκινεί με τη νοερή παλινόστηση στην πατρίδα της παιδικής ηλικίας. Στοιχειώνεται, στη συνέχεια, από την ανάμνηση της γυναίκας του και τη θύμηση μιας ευτυχισμένης φωτεινής μέρας, που λειτουργεί αντιστικτικά και αντιθετικά στην αλγεινή σκοτεινή μέρα του χρόνου της ταινίας και επισφραγίζεται με τη, σταθμικής σημασίας, συνάντηση του με τον μικρό Αλβανό, παιδί του δρόμου που καθαρίζει τζάμια αυτοκινήτων στα φανάρια. Και τελικά, η άμεσα συναρτώμενη με τα προηγούμενα, συμβολική του συνάντηση με τον Διονύσιο Σολωμό, τον ποιητή που άφησε ημιτελή τα έργα του επειδή *του έλειπαν λέξεις*, επειδή δεν μπορούσε να βρει τις ατραπούς αυτοπραγμάτωσης, ώστε να επικοινωνήσει με τον λαό, να εξυμνήσει την επανάσταση, να θρηνήσει τους νεκρούς και να ανακαλέσει το χαμένο πρόσωπο της ελευθερίας.

11.3 Tarkovsky

Διατρέχοντας κανείς τον κορμό της κινηματογραφικής ιστορίας και του κινηματογράφου της ποίησης δε θα μπορούσε να μη σταθεί στην εμβληματική μορφή του Andrei Tarkovski (1932-1986), τόσο ως καθοριστική αισθητική επιρροή στο έργο κινηματογραφιστών από τον Bergman ως τον Αγγελόπουλο, όσο και ως καταγωγικό τόπο συνάντησης ποικίλων εκφάνσεων της ανθρώπινης και καλλιτεχνικής πνευματικότητας. Μιας πνευματικότητας που αγγίζει τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και που καταφάσκεται με σαφήνεια στην πεποίθηση του στον ποιητικό τρόπο σκέψη ως κριτήριο διαχωρισμού του αυθεντικού κινηματογράφου από τα εμπορικά συμβατά είδη. Η θητεία του στη σοβιετική κινηματογραφική σχολή και η εσωτερίκευση της παράδοσης που δημιούργησε ο Sergei

Eisenstein θα γίνουν η πρώτη ύλη πάνω στην οποία θα στερεωθούν, ώστε να απογειωθούν στη συνέχεια, οι πρωτοποριακές ιδέες και η ιδιαίτερη τεχνική του. Οι ταινίες του διακρίνονται για την περιορισμένη χρήση του μοντάζ και τις ολιγάριθμες σκηνές, ενώ η κινηματογραφική αφήγηση βασίζεται κυρίως σε μακρινά μονοπλάνα, από τα οποία αναδύεται ένας υποβλητικός εσωτερικός ρυθμός. Οι μακρόσυρτες λήψεις, απαλλαγμένες από μεγάλοςχημες ρητορείες, δίνουν συχνά την εντύπωση της στατικότητας, παραπέμποντας ευθέως σε εικαστικούς πίνακες, παρά σε ρέοντα αποσπάσματα μιας αφήγησης (Τσερόλας, 2017). Όρισε τον κινηματογράφο ως ένα *σμίλημα του χρόνου*, (Tarkofsky, 1987, σελ 87) για να καταδείξει πως ο αποτυπωμένος σε μια ταινία χρόνος είναι το αποτέλεσμα της διαχείρισης μιας αφήγησης και του τρόπου που αυτή συναρθρώνεται με τις σκηνοθετημένες επιλεγμένες χρονικότητες. Πρόκειται για μια διαδικασία χρονικών προσθαφαιρέσεων ή και ελλείψεων πάνω στο αφηγούμενο γεγονός, ωστόσο καταλήγει στην οπτική αντικειμενοποίηση του, η οποία εμπεριέχει, ωστόσο, τους ποικίλους υποκειμενικούς περιορισμούς, αλλά και τις προκαλούμενες διογκώσεις του, με τρόπο που προσομοιάζει την τέχνη της γλυπτικής. Τα απόμακρα και σταθερά μεγάλης διάρκειας πλάνα σε συνδυασμό με την αργόσυρτη κίνηση της κάμερας που καταγράφει αδιάλειπτα το κινητικό συμβάν, ανεξάρτητα από την προέλευση του, η φειδωλή κινησιολογία των προσώπων που διατηρεί σε εγρήγορση την αισθητότητα του θεατή, η κατάργηση του μοντάζ και η αντικατάσταση του με την εικαστική προοπτική που προσδίδει το βάθος πεδίου και η χρήση της επανάληψης συνιστούν τεχνικές σύνθεσης κινηματογραφικών εικόνων υψηλής αισθητικής αξίας που προσιδιάζουν στον ονειρικό χωροχρόνο. *Οι δραματικές εικόνες είναι πανίσχυρες καθώς αφηγούνται ακατανόμαστες καταστάσεις κι έννοιες όπως είναι οι Σιωπές, οι Ιδέες, ο Θεός, το Ωραίο.* (Καραμήτρου, 2010, σελ.121). Ο Tarkofsky καλεί τον θεατή να γίνει μέτοχος στη δημιουργία της ταινίας και παράλληλα στην αναδημιουργία του κόσμου, ανακαλύπτοντας πίσω από τις αναπαραστάσεις μορφών, γεγονότων και καταστάσεων, ιδανικά και σημασίες δοκιμασμένες τις οποίες η βία

της ροής του βιοτικού χρόνου έχει παρασύρει στη λήθη: την ποίηση, την αλήθεια, την ομορφιά, την αγάπη.

Η αποφυγή κατασκευασμένων σκηνικών και η προτίμηση των φυσικών με την επαναλαμβανόμενη παρουσία των στοιχείων της γης, του αέρα, της φωτιάς, αλλά, κυρίως του πλεονάζοντος, στο αχανές ρωσικό τοπίο, νερού στις διάφορες μορφές του (λιμνάζον, βροχή, χιόνι, εν κινήσει, ομίχλη) φωτίζει την αρχετυπική, συμβολική λειτουργία του, ως κάθαρση στις βασανισμένες ψυχές των ηρώων, αλλά και των θεατών και εκφράζουν τη βαθιά, αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τη φύση (Νοσταλγία, του Αντρέι Ταρκόφσκι, 2015). Ο φυσικός χώρος και το παιχνιδίσμα του φωτός συνιστούν δύο εξαιρετικά σημαντικές παραμέτρους για τη δημιουργία απαράμιλλων, στην κινηματογραφική ιστορία, ποιητικών σκηνών, στις οποίες συγχωνεύονται προσωπικά και μεταφυσικά στοιχεία. Οι άνθρωποι αποτελούν τις ζωντανές πινελιές σε εικαστικά τοπία που αποτελούν τη συνέχεια τους, μοιάζουν απόλυτα εναρμονισμένοι στον εξωτερικό χώρο, ενώ συγχρόνως τον έχουν εγκλωπώσει. Οι χαρακτήρες του, περιπλανώμενοι κι ευθυτενείς μοιάζουν να έχουν απωλέσει τα στεγανά τους περιγράμματα χάριν του χώρου που τους περιβάλλει, σε μια σύμβαση ενιαίας οντότητας, στην οποία άνθρωπος και τοπίο είναι προερχόμενοι μίας κοινής μήτρας και έχουν κοινό προορισμό. Είναι σύμφυτη με τον μεγάλο δημιουργό η επιλογή του να συγκροτεί με αυτόν τον τρόπο την ταυτότητα των ηρώων (Στάθη, 1999, σελ. 42).

Από *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν* (1962) μέχρι τη *Θυσία* (1985), ο μεγάλος ποιητής του κινηματογράφου επιλέγει αυτή τη δύσκολη αναμέτρηση, συλλαμβάνοντας και ενθεματίζοντας στις απεικονίσεις του έννοιες όπως ο χρόνος και το άπειρο, και ορίζοντας τον κινηματογράφο ως μια κορυφαία τέχνη που συγκερνάει όλες τις υπόλοιπες, ενώ ταυτόχρονα τις υπερβαίνει. Η έλλειψη γραμμικής αφήγησης ως μέσο απελευθέρωσης της συνείδησης και της φαντασίας συντελούν στην ανάδειξη της αληθινής ανθρώπινης εμπειρίας σε σχέση με τη βίωση του χρόνου. Η μνήμη και τα όνειρα καταργούν τους χωροχρονικούς περιορισμούς,

όπως στην περίπτωση του πρωταγωνιστή Andrei στη *Νοσταλγία (1983)*, ένα έργο που αναφέρεται ως κατεξοχήν ποιητικό και νηπτικό: *Δεν ξέρω άλλο σκηνοθέτη παγκοσμίως που να μίλησε τόσο αποκαλυπτικά, που να άγγιξε το νερό ως κτήση* (Γούνελας, 2002, σελ. 68). Ο Andrei είναι ο άνθρωπος ποιητής, ο σωματικά και πνευματικός εξόριστος, του οποίου ο νόστος και το άλγος για τη δική του χαμένη πατρίδα καταργεί τη δυναστεία της ύλης, καθώς, ενώ τον βλέπουμε να κοιμάται μόνος στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου, μεταφερόμαστε στον ονειρικό του κόσμο, με την εμφάνιση στο κρεβάτι της γυναίκας του που βρίσκεται στη Ρωσία. Γίνεται το πρόσωπο στο οποίο ενσαρκώνονται η ποίηση και η μεταφυσική της αναζήτησης μιας αρχέγονης αιώνιας αλήθειας. Η φλόγα του αναμμένου κεριού που προστατευτικά περιβάλλει με το χέρι του, καθώς το μεταφέρει ο Andrei μέσα στο υγρό τοπίο του ρωμαϊκού λουτρού, έχει το ειδικό βάρος μιας τελετής μύησης και δοκιμασίας, η διάσωση του πανίερου φωτός είναι η επίμονη και εναγώνια έκκληση περάτωσης μιας μεταμόρφωσης, συνακόλουθης με την υιοθέτηση της εναργούς ενόρασης του Κόσμου και της ατομικής ύπαρξης, απαλλαγμένων από τα ψιμίθια, τα ψεύδη και τα ανθρωποβόρα αδιέξοδα των σύγχρονων κοινωνιών. Η συνάντησή του με τον αινιγματικό, κατά τον κόσμο, παράφρονα Domenico, ο οποίος, συνειδητοποιώντας την παράνοια του σύγχρονου πολιτισμού, επί εφτά χρόνια απαγορεύει στη γυναίκα και το παιδί του να βγουν από το σπίτι για να τους σώσει από το τρομακτικό επερχόμενο τέλος του κόσμου έχει καταλυτικό ρόλο, καθώς, αυτός γίνεται το alter ego του. Ο καιόμενος από την εσωτερική σχάση και το πάθος ήρωας, ύστερα από την έκκληση του προς το συγκεντρωμένο κοινό για επιστροφή στις θεμελιώδεις αρχές του ανθρώπινου πολιτισμού, καταλήγει στην απονενομημένη πράξη της αυτοπυρπόλησης, ανεβασμένος στο άγαλμα του Marcus Aurellius στην πλατεία της Ρώμης προσφέροντας τη ζωή του για την εξιλέωση του κόσμου και καθιστώντας την πράξη της εκούσιας αφαίρεσης της σε μανιφέστο ενάντια στην παράνοια του σύγχρονου πολιτισμού (Στεργιόπουλος, 2016). Οι ποιητικοί και φιλοσοφικοί συνειρμοί, όπως και η λογική του ονείρου που χαρακτηρίζουν

τις τροπές της σκέψης του δημιουργού Tarkofski, ενέχουν αξία αναντικατάστατου εργαλείου για την μοναδική αποστολή της τέχνης, που είναι η αγωγή θανάτου, δηλ. η προετοιμασία του ανθρώπου για την αποδοχή και συμφιλίωση του με την ιδέα του θανάτου.

Αναμφισβήτητη είναι η καλλιτεχνική γειτονία του Αγγελόπουλου με τη στοχαστική ένταση με την οποία ο Andrei Tarkofsky 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 οπτική 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, των οποίων 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. 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 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. (Schütte, χ.χ.).

12. Ηχοτοπία

Ένα φιλμ του σύγχρονου ομιλούντος κινηματογράφου διαθέτει τρεις τύπους αφήγησης, οι οποίες συμπλέκονται και συναρθρώνονται μεταξύ τους, συχνά με τρόπο αλληλοπροσδιοριστικό: *την παραστατική, τη λεκτική και τη μουσική ή ηχητική*. (Lotman, σελ.110). Θεωρείται τόσο αυτονόητη η συνύπαρξη και αλληλεξάρτηση τους ως εκφραστικά μέσα, ώστε η απουσία μίας από τις τρεις, για παράδειγμα της μουσικής, να εκλαμβάνεται ως σημαίνον που περιπλέκει, επιπλέον, τη δομή των νοημάτων της ταινίας.

12.1 Ο λόγος της αφήγησης

Σύμφωνα με τον Lotman (1982), *σε κάθε σωστά δομημένο κείμενο, το πληροφοριακό άθροισμα βαίνει ελαττούμενο από την αρχή μέχρι το τέλος* (σελ.78), χωρίς αυτό να αποβαίνει εις βάρος της πυκνότητας των πληροφοριών. Η καλλιτεχνική δομή διαθέτει το προνόμιο να εξουδετερώνει τον πλεονασμό και τις περιττολογίες, ενώ το κείμενο και η γλώσσα διατύπωσης, διατηρούν έναν χαρακτήρα μη αναμενόμενο, ώστε να συντελεστεί το παράδοξο της τέχνης, το οποίο ο Lotman χαρακτηρίζει ως *πολιτιστική αναγκαιότητα: το θαύμα της τέχνης* (Lotman, σελ.80). Ο λόγος, είτε με τη μορφή του μονόλογου, είτε του διάλογου, αποτελεί στοιχείο χαρακτηριστικό της ταυτότητας των κινηματογραφικών ηρώων και προσώπων.

Η τέχνη του κινηματογράφου, όπως δηλώνει η ίδια η ετυμολογία της λέξης, είναι κατ' αρχήν ερμηνεία και μεταφορά νοήματος μέσω των πλαστικών εκφράσεων και δευτερευόντως της λεκτικής αφήγησης. Η λελογισμένη χρήση του διαλόγου δρα αποτρεπτικά στον κίνδυνο της ποσοτικής υπερίσχυσης των λεκτικών σημείων εις βάρος της οπτικής έκφρασης. Στο πλαίσιο αυτό ο λόγος στη *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* αποκτάει την πυκνότητα και το ειδικό βάρος που του προσδίδει η ποιητική αφήγηση, η οποία ελέγχει ισόρροπα τη ροή και τις εναλλαγές, τόσο τις προφορικές όσο και τις εικονικές, μέσω του ρυθμού. *Ποιητές που*

κυκλοφορούν στις ταινίες μου είναι αυτοί που αγαπάω προσωπικά. Ένα μέρος της ποίησης του Ρίτσου μου αρέσει πολύ σε αντίθεση με την καθαρά πολιτική ποίηση του, τη στρατευμένη, που δεν μου αρέσει καθόλου. Από τους Έλληνες εκτιμώ βαθύτατα τον Σεφέρη, βεβαίως. Κυρίως όμως μου αρέσουν οι ξένοι ποιητές, ο Έλιοτ ή οι Γερμανοί, ο Ρίλκε, αυτοί. Εγώ ξεκίνησα από την ποίηση. Δημοσίευσα ποιήματα στη Νέα Εστία, άρα σχετίστηκα με την ποίηση πολύ νωρίτερα απ' ό,τι με τον κινηματογράφο (Μποσκοϊτης, 2009). Κυρίαρχα ο Σολωμός, καθώς και ο Ρίτσος και ο Ελύτης εμβολιάζουν τον λόγο της ταινίας, γίνονται αστέρες του ιδιόμορφου ποιητικού σύμπαντος του Αγγελόπουλου, μέσα στο οποίο η ιδεολογία, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο φανερά, έχει εξέχουσα θέση. Με αυτόν τον τρόπο, προκύπτει μια συμπληρωματική σχέση φυσικής και αβίαστης εξέλιξης, που τονίζει το αναγκαίο και σημαντικό δίχως παραμορφωτικές υπερδιογκώσεις και συντελεί στην ύψωση του έργου σε σφαίρες υψηλότερης αισθητικής.

Ο ήχος είναι ενεργό στοιχείο της έκφρασης των προσώπων και του τόπου, διέπεται από τη βαρύτητα του σημαίνοντος και δεν αποτελεί, απλώς, εκδοχή του ρεαλιστικού συμπληρώματος της εικόνας. Εκδηλώνει μίαν ανυπακοή στους κανόνες της μαζικής παραγωγής κινηματογραφικών προϊόντων και αυτό αφορά τους φυσικούς και μουσικούς ήχους, την ανθρώπινη φωνή και τους θορύβους. Τον Αγγελόπουλο απασχολεί σημαντικά το ζήτημα της γλωσσικής παρουσίας και οι αναζητήσεις του διάγονται μακριά από τα αποδεκτά στερεότυπα της τηλεοπτικής και χολιγουντιανής βιομηχανίας.

Στο σενάριο της ταινίας συναντάμε τον λιτό και σημαντικό λόγο, ο οποίος τείνει πάντα προς την έλλειψη και το μονόλογο. Είναι χαρακτηριστική του συνόλου του κινηματογραφικού έργου του Αγγελόπουλου η ολιγαριθμία και η περιορισμένη έκταση των διαλόγων. Η εστίαση του ενδιαφέροντος του, στο τι θα δείξει και πως, ώστε αυτό να καταστεί σημαίνον ισοδύναμο της λεκτικής διατύπωσης, παρά στο τι θα πει, αποτελεί επιλογή, που τεκμαίρεται στην αισθητική χρήση της σιωπής και της αποσιώπησης, της απουσίας και της

αναχώρησης, του ταξιδιού. Μια επιλογή, μέσω της οποίας, τα φιλμικά του κείμενα αποκτούν μια δωρική λιτότητα και μια πολύσημη πυκνότητα. Παράλληλα, προδίδει μια *κρίση του φυσικού λόγου σε κάθε ένδειξη σιωπής* και αποκαλύπτει μίαν ανασφάλεια για έκφραση μέσω του προφορικού λόγου, η οποία εδράζεται στον φόβο της έκθεσης, στην αδυναμία εύρεσης των κατάλληλων λέξεων ή στην αδυναμία της σκέψης (Κολοβός, 1990, σελ.153).

Μορφή γλώσσας συνθηματικής, στην ανάμνηση του παιδικού ονείρου, αποτελούν τα σφυρίγματα μεταξύ των παιδιών, φαινόμενο καθολικό και διαχρονικό, στο οποίο καταφεύγουν οι άνθρωποι όταν νιώθουν την ανάγκη να επικοινωνήσουν και να δράσουν, δίχως να γίνουν αντιληπτοί από το ανθρωπογενές περιβάλλον. Πρόκειται για ανθρώπους με συγγενική ψυχική ιδιοσυγκρασία και την ίδια ή όμοια ασχολία, ή και έλλειψη ασχολίας. Το κρύψιμο, η απόκρυψη εκείνου που έχουν να πουν, από τους άλλους, προδίδει ένα έλλειμμα εμπιστοσύνης προς τη μεγάλη κοινότητα των ομόγλωσσων τους και σύμφωνα με τον Adler, την αντιθετική τους στάση απέναντι στην κοινωνία. *Η κρυφή τους γλώσσα είναι μέσο αμυντικό μα και επιθετικό στον ανταγωνισμό αυτό, στην πίεση που δέχονται από την κοινωνία, με τις επιταγές της και τις απαγορεύσεις της, συγχρόνως όμως και αποτέλεσμα της πίεσης που οι ίδιοι ασκούν σ' αυτήν* (Δελβερούδη, 2001). Η σφυριχτή γλώσσα ή σφυριά αναζητείται στα βάθη των αιώνων και έχει επιβιώσει ως κώδικας επικοινωνίας στο χωριό Αντιά, στο Κάβο Ντόρο της Νότιας Εύβοιας (Χαράμη, 2016).

Το μοτίβο της σφυριχτής γλώσσας χρησιμοποιείται και στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1989) σε δύο σκηνές και αποτελεί στοιχείο διακειμενικότητας. Στην πρώτη σκηνή λειτουργεί ως μέσο αναγνώρισης και ταυτοποίησης των δύο χαμένων, για περισσότερα από 40 χρόνια, συντρόφων, του Σπύρου (Μάνος Κατράκης) και του Παναγιώτη (Γιώργος Νέζος) και στη δεύτερη, ως αναγκαίο και αποκλειστικό μέσο επικοινωνίας μεταξύ των δύο παλιών συντρόφων, εφόσον ο εκδιωγμένος επαναπατρισθείς Σπύρος αρνείται να αποκαλυφθεί και να επικοινωνήσει στη γλώσσα των μελών της Κοινότητας (74.00).

12.2 Η Μουσική

Η μουσική, οργανική ή φωνητική, συνιστά ψυχοσωματικό γεγονός, μία καταβύθιση στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής, προς αναζήτηση της χαμένης αθωότητας και μια επίκληση σύνδεσης με την αρμονία του σύμπαντος. Όντας μια αυτόνομη τέχνη, δεν θα έπρεπε να λειτουργεί συμπληρωματικά και επεξηγηματικά στην εικονική δράση, αλλά να χαράσσει τη δική της αφήγηση, ενώ στην περίπτωση του μουσικού συγχρονισμού στις ταινίες, υποπίπτουμε στο αμάρτημα του πλεονασμού (Cocteau, 1986, σελ. 67). Η αριστουργηματική μουσική επένδυση στη *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* διαπερνά τις αισθήσεις για να καταλήξει στο υποσυνείδητο, τονίζει τη δράση, κορυφώνει ή αμβλύνει τις στιγμές έντασης ανάλογα με την πρόθεση και το αισθητήριο του σκηνοθέτη και κυρίως, συνδράμει στο πέρασμα βαθύτερων μηνυμάτων, που είναι δύσκολο να μεταφερθούν μόνο μέσω της εικόνας. Ήχοι και εικόνες δε βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση στον φιλικό χώρο με στόχο την προτεραιότητα του ενός εις βάρος του άλλου, αλλά συνυπάρχουν δηλώνοντας από κοινού σημαίνοντα πράγματα και νοήματα, όπως συμβαίνει και στον πραγματικό φυσικό χώρο και αυτήν τη σχέση αναφέρει ο Panofsky ως *αρχή της συνεκφραστικότητας* (Κολοβός, 1993, σελ. 86).

Εκτός από την αυθεντική μουσική που αρθρώνει υποδειγματικά την ταινία την ηχητική της παλέτα εμπλουτίζουν και έτοιμα, προυπάρχοντα τραγούδια. Στη σκηνή της παιδικής ανάμνησης του Αλέξανδρου στην παραθαλάσσια οικογενειακή έπαυλη, όταν το παιδί διασχίζει το σπίτι για να συναντήσει μυστικά τους φίλους του, ακούγεται το *Κλαις, όταν σκεφτείς ότι μπορεί*, του Λεό Ραπίτη (1938) και ερμηνεύτρια τη Σοφία Βέμπο, συνοδευόμενο από γυναικείο γέλιο. Αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του ελληνικού τανγκό Ελλήνων συνθετών και στιχουργών, με τις χαρακτηριστικές μελωδίες του και τον ερωτικό του στίχο, το οποίο άνθησε στην αστική Αθήνα του Μεσοπολέμου, επηρεασμένο από το αντίστοιχο παριζιάνικο. Στο ίδιο κλίμα και ένα μέρος της τελευταίας σκηνής του έργου που ξεδιπλώνεται

υπό την ανεπαίσθητη υπόκρουση του *Πάμε σαν άλλοτε*, ενός βαλς το οποίο συνέθεσαν οι Κώστας Γιαννίδης και Μιχάλης Σουγιούλ, σε στίχους του Αλέκου Σακελλάριου και του Χρήστου Γιαννακόπουλου (Σκίντσας, 2016).

Στη σκηνή της ανάμνησης με την Άννα ακούγεται το *Άσμα Ασμάτων* ή *Η Μπαλάντα του Μαουτχάουζεν*, ένα από τα τέσσερα τραγούδια που αποτελούν τον κύκλο τραγουδιών *Μαουτχάουζεν* ο οποίος κυκλοφόρησε το 1966 μαζί με 6 άλλα τραγούδια με τα οποία συναποτελεί τον λεγόμενο *Κύκλο Φαραντούρη* σε δίσκο 33 στροφών. Τα δέκα τραγούδια των οποίων τη μουσική συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης αποτελούν μελοποίηση -κατά κύριο λόγο- του αφηγηματικού έργου *Μαουτχάουζεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη (1965), στο οποίο περιγράφεται ο έρωτας δύο κρατουμένων στο ομώνυμο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Πρόκειται για ένα από τα συγλονιστικότερα, αντιπολεμικά τραγούδια που έχουν γραφεί για την αγάπη και τον έρωτα και η απaráμιλλη λυρική του δικαιώνει απόλυτα τον τίτλο του. Στην αρχική ελληνική έκδοση του έργου, που ηχογραφήθηκε το 1966, περιλαμβάνονται τέσσερα μελοποιημένα ποιήματα του Καμπανέλλη (*Άσμα ασμάτων*, *Ο Αντώνης*, *Ο δραπέτης* και *Όταν τελειώσει ο πόλεμος*) καθώς και άλλων ποιητών (*Κουράστηκα να σε κρατώ* του Δημήτρη Χριστοδούλου, *Ο ίσκιος έπεσε βαρύς* του Γεράσιμου Σταύρου, *Πήρα τους δρόμους του ουρανού* του Τάσου Λειβαδίτη, και *Στου κόσμου την ανηφοριά*, *Το εκκρεμές* και *Τ' όνειρο καπνός* του Νίκου Γκάτσου). Η χρήση έτοιμων προϋπάρχοντων τραγουδιών υποβοηθεί παράλληλα την τοποθέτηση της κινηματογραφημένης δράσης στον ιστορικό χρόνο, ενώ υποδηλώνει έως ένα βαθμό τις μουσικές προτιμήσεις και τάσεις της εποχής στην οποία αναφέρεται (Γιώγλου, 2019). *Αγαπώ πολύ τη μουσική του Μίκη, αλλά δεν τη θεωρώ τόσο κινηματογραφική. Έχει μια τέτοια ιδιότυπη αυτονομία η μουσική του που δε χωράει, δε μπορεί να παντρευτεί με μία ταινία! Κάνει δικές της εικόνες η μουσική του Μίκη! Το ίδιο ισχύει κατά τη γνώμη μου και για τον Χατζιδάκι (Μποσκοϊτης, 2009).*

Η αυθεντική μουσική επένδυση (μουσική δηλαδή που έχει γραφτεί αποκλειστικά για

την ταινία) περιλαμβάνεται στο Soundtrack Μία αιωνιότητα και μία μέρα, (ECM, 1998) και τα περιεχόμενα της: [Hearing The Time / By The Sea / Eternity Theme / Parting A / Depart And Eternity Theme / Borders / Wedding Dance / Parting B / To A Dead Friend / Eternity Theme Variation I / Depart And Eternity Theme Variation I / Bus-Part I / Depart And Eternity Theme Variation II / Bus-Part II / Trio And Eternity Theme / Poet, The / Depart And Eternity Theme Variation III / Depart] χαρακτηρίζουν κομβικά σημεία για την πλοκή της ταινίας. Εμπνέεται από τη δύναμη των εικόνων, ενώ καθίσταται και η ίδια εικονοποιός. Επιτονίζει διακριτικά τη δραματικότητα των σκηνών, με τρόπο που επιμένει να μας υπενθυμίζει την αρμονία και τη συμμετρία της φύσης. Η Ελένη Καραίνδρου, μία μοναδική μορφή της παγκόσμιας ορχηστρικής μουσικής, η συνθέτις που επισφράγισε μουσικά την ταινία, αφηγείται: *Στη σκηνή του λεωφορείου με τον Σολωμό ανεβαίνουν τρεις πλανόδιοι μουσικοί και παίζουν τη Μικρή Νυχτερινή Μουσική του Μότσαρτ. Όταν όμως ο Θόδωρος έκανε το μοντάζ, συνειδητοποίησε ότι αυτή η μουσική δεν του πάει καθόλου μέσα στο έργο. Έλα όμως που αυτοί παίζανε γκρο πλάνο συγκεκριμένες νότες. Απελπισμένος, ο Θόδωρος μου ζήτησε να γράψω ένα έργο πάνω στους ίδιους τους δακτυλισμούς με το έργο του Μότσαρτ. Με τα πολλά έφτιαξα ένα δικό μου θέμα ακριβώς με τους ίδιους δακτυλισμούς. Τόσο καλό έγινε, που στην πρώτη προβολή της ταινίας οι τρεις πλανόδιοι, που ήταν παρόντες, μείνανε κόκαλο: γιατί βλέπανε τα δάχτυλά τους να παίζουν αυτήν τη μουσική, όμως οι ίδιοι δεν την είχαν παίξει!* (Καρράς, 2013).

Το εξάισιο, επίμονο μουσικό θέμα *By the sea* μιας ηλιόλουστης ημέρας και ανεπαίσθητα νοτισμένης, όπου το γαλανό και το αμμώδες του φυσικού τοπίου εναλλάσσονται με το διάστικτο λευκό του φορέματος της Isabelle Renauld, πετυχαίνει διεγείροντας τις ακουστικές αισθήσεις να εντείνει το συναίσθημα της νοσταλγίας. Η μουσική της διεκδικεί να μην ακούγεται, δεν γίνεται αυτοσκοπός, υπηρετεί την ταινία και δεν επιδιώκει την προβολή σε βάρος της κινηματογραφικής εικόνας. *Αυτό που με ενδιαφέρει είναι να χωθώ μέσα στο έργο, να υπηρετήσω και να μην προδώσω το όραμα του σκηνοθέτη. Γι' αυτό ζητώ από τους*

σκηνοθέτες η μουσική μου τόσο στις θεατρικές παραστάσεις όσο και στις ταινίες να μην ακούγεται σχεδόν καθόλου. Αυτό που με ενδιαφέρει δεν είναι να ξεχωρίζει η μουσική μου, αλλά ο θεατής να αντιλαμβάνεται την υγρασία της (Σκίντσας, 2008).

Η συνέπεια αυτής της υπόσχεσης συμπεραίνεται στην υπόκρουση των σκηνών με την οργανική μουσική σε χαμηλή ένταση ή στην διακοπή της, όταν απαιτείται η εστίαση της προσοχής στον αφηγηματικό λόγο, όπως γίνεται στην περίπτωση της σκηνής με τον Σολωμό και την αφήγηση του Αλέξανδρου. Το όμποε του Βαγγέλη Χριστόπουλου και το γαλλικό κόρνο του Βαγγέλη Σκούρα που έχουν λάβει πληθώρα επαίνων για *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, επιδεικνύουν για μια ακόμη φορά την εκφραστική τους δύναμη. Ο Χριστόπουλος, μιλώντας για τη μουσική της Καραϊνδρου επεσήμανε τις ιδιότητες εκείνες που την έχουν καταστήσει ως τον πιο θερμό υποστηρικτή του τρόπου με τον οποίο ο Αγγελόπουλος οραματίζεται τον κόσμο. *Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι πάρα πολλά πράγματα. Κατ' αρχήν είναι ποιητής. Στοχάζεται πάνω στην ελληνική και παγκόσμια ιστορία, προβάλλοντας όμως τη δική του Ελλάδα με έναν τέτοιο τρόπο ώστε το έργο του να αποκτά μια παγκοσμιότητα και να αφορά τον καθένα. Δεν είναι τυχαίο ότι μέσα από την τέχνη του έχει αγγίξει ανθρώπους από την Ταϊβάν και την Ιαπωνία ως την Ευρώπη και την Αμερική. Είναι ο μάγος των εικόνων, εκείνος που μπορεί να εμφυσησει μέσα από τα πιο ακίνητα πλάνα εντάσεις κρυφές και υπόγειες. Αν και δεν είναι η δουλειά μου να μιλώ για το έργο του, εν τούτοις ο Θόδωρος δεν έχει μπει στο σύστημα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Είναι ο τελευταίος των Μοϊκανών, ο τελευταίος μιας γενιάς κινηματογραφιστών που είναι δημιουργοί, όπως ο Φελίνι και ο Ταρκόφσκι* (Σκίντσας, 2008).

Η μουσική στη σκηνή του γάμου συνομιλεί με ένα μοναδικό τρόπο με την εικόνα και συντίθεται από δύο μέρη, εκ των οποίων το ένα είναι σλάβικος χορός που εκτελείται με ακορντεόν και το χορεύει η νύφη και το άλλο ποντιακός, που εκτελείται με λύρα και το χορεύει ο γαμπρός. Καθώς οι δύο ενώνονται και συμπορεύονται χορεύοντας, τα δύο μουσικά

όργανα ενώνουν τα ηχοχρώματα τους τους και τους ακολουθούν. Πρόκειται για μια μεταφορά που δηλώνει τη πολυπολιτισμική μουσική ταυτότητα των Ελλήνων που ζούσαν στις περιοχές γύρω από τη Μαύρη θάλασσα, οι οποίοι αποτέλεσαν τα μετακινούμενα, προς τη Θεσσαλονίκη και την υπόλοιπη Ελλάδα, μεταναστευτικά/προσφυγικά ρεύματα, κατά τη διάρκεια του 20 αιώνα. Η σκηνή του γάμου *ως αντιθετικό στοιχείο προσφέρει μια ενδιαφέρουσα αλλαγή στην ατμόσφαιρα της ταινίας*, (Μάρκαρης, 1998, σελ.107) είναι εμφαντικά αντίθετη με τα υπόλοιπα γεγονότα που συνθέτουν την τραγική πραγματικότητα της ταινίας. Το τραγούδι και ο γαμήλιος χορός, συμπεριλαμβάνονται στους νεκρούς χρόνους της ταινίας και ενσωματώνονται με φυσικό τρόπο με το υπόλοιπο υλικό της αφήγησης. *Προσφέρουν, όμως, στο πλαίσιο της αρχής της διακοπής της δράσης με σκοπό την ανάνηψη, μια δυνατότητα ανάπαυσης στην περιπλάνηση της σκέψης, καθώς φαιδρύνουν τις αισθήσεις της ακοής και της όρασης* (Κολοβός, 1990, σελ.137).

Ο θρήνος των παιδιών προσφύγων και το κάψιμο των ρούχων του νεκρού φίλου τους Σελίμ ενέχει θέση χορικού και συνδέσμου με την αισθητική της ελληνικής Τραγωδίας, το ύψιστου εκείνου καλλιτεχνήματος, *με τις πένθιμες τελετές, την ηρωολατρεία, την τελετουργική απόσχιση του εξάρχοντος από τον Χορό – η οποία συμβολίζει και την μοιραία απόσχιση του είναι από το συμπαντικό γίγνεσθαι- σηματοδοτεί την υπεροχή του ατόμου (individuation) και την άρση του διάκενου ανάμεσα στο Ανθρώπινο και στο θείο.* (Καραμήτρου, 2016, σελ.30). Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κατάθεση κριτικής άποψης από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο για το τέλος της παιδικής αθωότητας και την ενθρόνιση της δυστοπίας, καθώς μεταφέρει την αίσθηση του εμπρησμού των οραμάτων και των προσδοκιών της προσφυγιάς και, της θλίψης μιας εκδημίας χωρίς τέλος, που σημάδεψε τον 20 αι. και συνεχίζει στον 21 αι.. Το σπαραχτικό μοιρολόγι των παιδιών είναι γραμμένο σε έναν *εσωτερικό δεκαπεντασύλλαβο*, ο οποίος δε γίνεται αισθητός με την ακοή μόνο, παρά απαιτεί την επιστράτευση της εσωτερικής αίσθησης (Μάρκαρης, 1998, σελ. 101). Η φωνητική και ρυθμική ομοιογένεια του θρηνητικού

λόγου των μικρών προσφύγων αποτελεί γνήσια προϋπόθεση και ένδειξη της εκλεκτικής επικοινωνίας μεταξύ αυτών και φέρει τη δυναμική του ατέρμονου ταξιδιού ενός συμπαντικού, εσωτερικού εναγκαλισμού, ακινητοποιεί τα σώματα, τα δακρυσμένα βλέμματα και η δραματική ακινησία αναδεικνύει το τραγικό και δηλοί το δέος της παιδικής ύπαρξης, όταν η ζωή ενδύεται το τραχύ άμφιο του θανάτου (Καραμήτρου, 2017). Τα παιδιά παραδίδουν στην πυρά/λήθη τα λιγοστά υπάρχοντα/κτηρίσματα του Σελήμ, θρηνούν στο παρόν, επειδή στο μέλλον, θα πρέπει να έχουν λησμονήσει, ώστε να συνεχίσουν την πορεία του δύσκολου και αβέβαιου ταξιδιού τους με τη ζωτικότητα τους, όσο το δυνατόν, ανέπαφη και ακέραιη.

Όταν ο λόγος παραχωρεί τη θέση του στη μουσική, αυτή επιτελεί έξοχα τον αφηγηματικό της ρόλο σε μια σύνθεση αποσιωπούμενων εννοούμενων, προκαλώντας μια πλημμυρίδα ιδεών, σκέψεων και συναισθημάτων και μεταδίδοντας την αγωνία και την ανησυχία των προσώπων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της συγκλονιστικής σκηνής των χιονισμένων συνόρων με τη χρήση των χαμηλών ήχων των εγχόρδων, που μοιάζουν να ολισθαίνουν ανεπαίσθητα πάνω στη σιωπή της παγωμένης πλαγιάς, ενώ η ψυχολογική ένταση υφέρεται. Υποδειγματικές σκηνές οι οποίες κινούνται μεταξύ αλληγορίας και μεταφοράς, στις οποίες πραγματώνεται η αντίστιξη ήχου με εικόνα, με έναν τελικό αποτέλεσμα, την ενότητα ήχου και εικόνας σε μια μουσική εικονοποιία.

Ο κοινός καλλιτεχνικός βίος Καραϊνδρου και Αγγελόπουλου που ξεκίνησε το 1984 με την ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* και η ακόλουθη πολύχρονη συμπόρευση τους, καταδεικνύει πως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και η Ελένη Καραϊνδρου αποτελούν ένα μοναδικό και περίτεχνα δημιουργικό ζευγάρι στην τέχνη, σε μια σχέση όπου ο ένας εμπλουτίζει τον άλλον, διατηρώντας, παράλληλα, ο καθένας το προσωπικό ύφος, την καταγωγική και τα καλλιτεχνικά οράματά του. *Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος υπήρξε για μένα μια πολύ σημαντική συνάντηση και δεν αισθάνθηκα ποτέ ότι κάνω μουσικές επενδύσεις στις ταινίες του. Θα το*

περιέγραφα ως μια παράλληλη συνδημιουργία, γιατί ούτε ο Θόδωρος πιστεύει στην περιγραφική μουσική στον κινηματογράφο (Συμβουλίδης, 2009). Δύο διαφορετικές εκφάνσεις της γλώσσας της τέχνης, η μουσική και ο κινηματογράφος, καταφέρνουν να συνδυαστούν και να εξελιχτούν σε μία διαφορετική αυτοδύναμη μορφή τέχνης. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως αυτή η συνδημιουργία πραγματώνει αυτό που αποκαλείται μουσική εικονογράφηση της οποίας η πρόθεση συμπυκνώνεται στην ακόλουθη πρόταση της Καραϊνδρου: *Με ενδιαφέρει η μουσική αντιστικτική, που να δημιουργεί δηλαδή μια χημεία με την εικόνα, ένα πάντρεμα, το οποίο τελικά να γίνεται κάτι τρίτο* (Συμβουλίδης, 2009). Αυτή η ιδιότυπη αντίστιξη, το γεφύρωμα όσων λέγονται με όσα αποσιωπούνται, αυτή το ταίριασμα αντίληψης και οράματος είναι που φτιάχνει ένα νέο είδος μουσικοκινηματογραφικού τοπίου, στο οποίο, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Αγγελόπουλος αντιπροσωπεύει το συμπαγές της γης, ενώ η Καραϊνδρου το ωκεάνιο των ανοιχτών οριζόντων.

Επιπλέον, η παράθεση κριτικών απόψεων, όπως οι ακόλουθες συνηγορούν στο γεγονός ότι η μουσική της Καραϊνδρου συνιστά μια δυνατή συναισθηματική εμπειρία που, συνάμα, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ εικόνας και θεατή (Ελένη Καραϊνδρου: *Αποσπάσματα από κριτικές Διεθνής και Ελληνικός Τύπος*, 2007).

Εδώ, εντονότερα απ' ό,τι σε προηγούμενες ταινίες του Αγγελόπουλου, θέτει σε πράξη τη μεγάλη της τέχνη: Από μια σχεδόν απλή μουσική επένδυση κλασικής μουσικής δωματίου και παραδοσιακής λαϊκής μουσικής κατορθώνει να διαμορφώσει μια συγκινητική, σε μεγάλο βαθμό προσωπική μουσική, που αποτελεί έξοχη μουσική ταινίας, αλλά και αυτόνομη έντεχνη μουσική, ολοκληρωμένη στο ύψιστο βαθμό. Jørg Schwerzmann, BOLERO, Αρ. τεύχους 3 1999

Η γοητευτική και μαγική μουσική της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία “Αιωνιότητα και Μια Μέρα” δεμένη σε ένα πραγματικά εντυπωσιακό αποτέλεσμα από τον Μάνφρεντ Άιχερ. Μια σειρά από αντιθέσεις και μεταλλαγές πνευστών και εγχόρδων αποτελούν τα 18 κομμάτια του δίσκου. Το μουσικό ιδίωμα της Καραϊνδρου είναι πάντα προσιτό και μελωδικό.

Επιπρόσθετα, η ποιότητα και ισορροπία του ήχου είναι μεγαλειώδης. Duncan Hedfield, INDEPENDENT, 30/1 - 5/2 1999

Οι σκοτεινοί, μελαγχολικοί τόνοι που ταιριάζουν περισσότερο με έναν κλασικό Σκανδιναβό συνθέτη ή με έναν Gustav Maler, είναι τόσο περιεκτικοί και μεθυστικοί όσο το κόκκινο κρασί. Η ποίηση της μουσικής, που βασίζεται στη συνένωση της παραδοσιακής ελληνικής λαϊκής μουσικής με στοιχεία της κλασικής μένει αξεπέραστη στην απόδοση ύφους και αρμονίας. Γερμανία, CROSSOVER, Μάρτιος - Απρίλιος 1999

Μια ευρωπαϊά που οικειοποιήθηκε και άντλησε με περίσσια ευαισθησία από τις πηγές της μουσικής παράδοσης της πατρίδας της, με αποτέλεσμα να αναδυθεί κάτι εντελώς ξεχωριστό, ασυνήθιστα διαχρονικό και άυλο... Πρόκειται για ένα εντελώς αυτοδύναμο έργο με παραλλαγές και εκτέλεση που παρουσιάζεται ως σάουντρακ. Μέσα από ένα βαθύ υπόβαθρο εγχόρδων αντηχούν συγχορδίες ακορντεόν σαν απόηχοι από περασμένους καιρούς, ώσπου ένα κλαρινέτο δίδει, ονειροπολώντας, τη μελωδία. Και στη συνέχεια, το πιάνο της Καραϊνδρου μας συνοδεύει σε ένα μελαγχολικό - ελαφρύ χορό. Γερμανία, FOCUS, Ιανουάριος 1999

Μια μουσική ανοιχτών οριζόντων και έντονης εσωτερικής γαλήνης, που αγγίζει τις πιο μύχιες χορδές της ψυχής, παραπέμποντας άλλοτε σε έντεχνα στοιχεία κι άλλοτε στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, που την καθορίζει η χρήση εγχόρδων και ακορντεόν και ο ήχος διαλογισμού του όμποε του Βαγγέλη Χριστόπουλου... Η Ελένη Καραϊνδρου ανήκει στους καλύτερους σύγχρονους συνθέτες της Ευρώπης και η συνεργασία της με τον Αγγελόπουλο αξίζει να περάσει στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής, όπως του Νίνο Ρότα με τον Φελλίνι ή του Ζοζέφ Κοσμά με τον Ρενουάρ. Riccardo Bertocelli, LA REPUBBLICA, 25.2.19

12.3 Η Σιωπή

Γνωρίζοντας ο Αγγελόπουλος τη λειτουργική αγωγιμότητα της σιωπής επιλέγει σε ορισμένες σκηνές να κινηθεί προς την κατεύθυνση της, επιτυγχάνοντας τη δημιουργία μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας, άλλοτε για να τονίσει την ψυχική κατάσταση των ηρώων και

άλλοτε για να επιβραδύνει τη ροή του χρόνου, αφήνοντας σημεία εισόδου στον χώρο για τη μνήμη και το όνειρο. Κάποιες φορές συμβαίνει η επιτακτική μονοπώληση του ηχητικού περιβάλλοντος από τους γήινους ή ανθρωπογενείς ήχους της υλικής πραγματικότητας, όπως ο βηματισμός ανθρώπων, το σάλπισμα του πλοίου, η σιωπή του χιονιού, ο ήχος της βροχής, οι ραδιοφωνικοί ήχοι, οι οποίοι κινητοποιούν τον θεατή να αυτενεργήσει και να αναζητήσει ή να διαισθανθεί την κρυμμένη μουσικότητα των σκηνών. Ο Τσέχος θεωρητικός Mukanovsky αναφέρεται στην επίτευξη της αίσθησης του όγκου στον κινηματογράφο: *ένας ήχος που βρίσκεται σε απόσταση σε σχέση με την πηγή του, μπορεί να δώσει μια εντύπωση όγκου* (Lotman, 1982, σελ.53) , ένα τέχνασμα που συμβάλλει στο να αποκτάει η δισδιάστατη οθόνη μια τρίτη διάσταση. Αυτή η έμπνευση της αναζήτησης αφορά όχι μόνο στον θεατή, αλλά και στους και στους καλλιτεχνικούς συνεργάτες του Αγγελόπουλου: *Ο Αγγελόπουλος ψάχνει στη σιωπή. Η αίσθηση του χρόνου που έχει και τα μακρινά σκηνικά με κάνουν να αναζητώ*, εξομολογείται η Ελένη Καραίνδρου (Κοντογιάννη, 2009).

13. ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Η δράση των χαρακτήρων ουσιώνουν την πλοκή και σφραγίζουν κάθε ταινία με τη θέση που καταλαμβάνουν στον χωροχρόνο της εξελισσόμενης, στη οθόνη, ιστορίας. *Οι χαρακτήρες του Αγγελόπουλου είναι άνθρωποι που στέκονται σα συναισθηματικά αγάλματα, μετέωρα μέσα στο χώρο και μέσα στον χρόνο, είναι σκόρπιοι άνθρωποι μέσα στο ψιλοβρόχι, όπως έχει ειπωθεί* (Σκυλλάκος, 2018). Ανήκουν στον άχρονο χρόνο, καθώς αιωρούνται ανάμεσα στις χρονικότητες, διαχειριστές και διαχειριζόμενοι της μνήμης, μετέωροι ανάμεσα στη βούληση για εκπεφρασμένη εσωτερικότητα και την καταπιεστική εσωτερίκευση του περιβάλλοντος κόσμου, του οποίου δέχονται την επίδραση και τον επηρεασμό. Ισορροπούν

ανάμεσα στην εκκωφαντική σιωπή και την άφατη κραυγή, ανάμεσα στην αίσθηση της ματαιότητας και στην ελπίδα που αναδύεται στο βλέμμα ενός παιδιού, ανάμεσα στη ζωή και στην τέχνη. Σε ένα υπερρεαλιστικό λεωφορείο που τους ταξιδεύει στη δική τους ξένη χώρα, συγχρόνως, αιθεροβατικοί πτερόεντες του άξενου τόπου και δοξαστικοί του απεικάσματος του (οπ.π.).

Οι χαρακτήρες συγκροτούνται από λειτουργική σιωπή ή λακωνικότητα. Δε μεμψιμοιρούν, δεν κομπάζουν, αυτομέμφονται και στέκονται μεγαλόψυχα απέναντι στην αιωνιότητα. Η σιωπή ή ο ελλειπτικός λόγος τους επιζητεί τη συνδρομή των θεατών, παραχωρώντας σε αυτούς το βήμα του στοχασμού και της νοηματοδότησης. Αποκαθιστά τη φαντασία, σύμφωνα με τον Michel Grodent (x.x.), η οποία δεν χρειάζεται πια να λαμβάνει υπόψη της έναν παντοδύναμο ήρωα που υπάρχει για να διαφυλάξει μια επαπειλούμενη ισορροπία ή για να χρησιμεύσει ως μοντέλο συμπεριφοράς για τις συναισθηματικές του περιπέτειες. Επιπρόσθετα, ο ρόλος του εσωτερικού μονόλογου του πρωταγωνιστή που πεθαίνει, κρίνεται απαραίτητος για να εκφραστούν *οι εσωτερικές διεργασίες και ο ψυχισμός του*. (Μάρκαρης, 1998, σελ.17) Ενώ, πλαισιώνονται στον κατάλληλο χρόνο από τα καθηλωτικά εκείνα πλάνα, τα οποία έχοντας ως όχημα τη θλιμμένη μουσική της Καραϊνδρου, ανοίγουν για να συμπεριλάβουν και τον θεατή. Οι χαρακτήρες εμφορούνται από ιδέες και αξίες, εκφράζουν εσωτερικά διλλήματα και επιλέγουν εκείνη τη συμπεριφορά και στάση ζωής που επιτρέπει να αναδύεται μια αισθητική μορφή υψηλής ποιότητας. *Χαρακτήρες που, με συνέπεια, μεταμορφώνουν τον κινηματογράφο σε ένα πολύτιμο και ιδεατό εργαλείο για την προώθηση ιδεών και πέραν αυτού ιδεών επαναστατικών* (Σκυλλάκος, 2018).

13.1 Αλέξανδρος

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος της ταινίας προορίζονταν αρχικά για τον Marcello Mastroianni, ο οποίος πρωταγωνίστησε επίσης στον *Μελισσοκόμο* και στο *Μετέωρο βήματα*

του Πελαργού. Η ασθενική, όμως, πλέον, υγεία του Ιταλού ηθοποιού δεν του επέτρεψε τη συμμετοχή του στη νέα ταινία. *Δεν μπορείς να φανταστείς, είναι αγνώριστος. Ακόμα δεν μπορώ να συνέλθω από το σοκ* (Μάρκαρης, 1998, σελ. 69), ομολογεί ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στον συνεργάτη του Πέτρο Μάρκαρη. Τον κεντρικό ήρωα της παρέστησε τελικά ο Bruno Ganz, ο οποίος αναδεικνύεται σε ισχυρή παρουσία στην ταινία. Υποδύεται τον αναγνωρισμένο μα καταδικασμένο ποιητή Αλέξανδρο, ο οποίος βρίσκεται στο τελικό στάδιο μιας ανίατης ασθένειας. Ο δραματικός χρόνος δεσμεύεται στην ύστατη μέρα πριν την είσοδο του στο νοσοκομείο για την αντιμετώπιση του αναπόφευκτου τέλους. Η μέρα αυτή εξελίσσεται σε ημέρα ενδοσκόπησης και απολογισμού, σε μια προσπάθεια αντιστροφής της θλίψης μέσω των ευτυχισμένων αναμνήσεων, καθώς κοιτάζει με την μοιραία, αλλά απαλλαγμένη, πλέον, από προσωπικές εμμονές και ματαιοδοξίες ματιά, τις αβλεψίες και τα λάθη του παρελθόντος και εμπλέκεται ενσυνείδητα στη δυστοπική πραγματικότητα ενός εννιάχρονου Αλβανού πρόσφυγα, ο οποίος γυρίζει στους δρόμους κυνηγημένος απ' την αστυνομία κι από κυκλώματα πώλησης και εκμετάλλευσης μικρών προσφυγόπουλων.

Ο Αλέξανδρος, ψηλός, λιγομίλητος και απόμακρος, με τη μελαγχολία και τον πόθο της αιωνιότητας χαραγμένο στο πρόσωπό του, εκπροσωπεί τον αυτοστρατευμένο στην ιστορική ποιητική μνήμη ποιητή, η οποία παραμένει δραματική, αφού εξακολουθεί να εκτυλίσσεται πέρα από τον χώρο, πέρα από τα σύνορα του επιστητού, ενεργοποιούμενη από τη φαντασία. *Είναι το αναστοχαστικό υπερβατικό αντικείμενο που πάλλεται αγωνιωδώς κατά του χάους, κατά των κοσμογονικών δυνάμεων που ναι η μόνη αλήθεια.* (Καραμήτρου, 2017, σελ. 112) Καταβεβλημένος από την επάρατη νόσο, από τις απογοητεύσεις του παρελθόντος και την κενότητα του παρόντος, οδεύει συνειδητά προς το τέλος του, παραμένει όμως δρων πρόσωπο στη σκιά της ανάληψης της καλλιτεχνικής ευθύνης, έχοντας ο ίδιος παραλάβει τη σκυτάλη, να προχωρήσει το μετέωρο εγχείρημα του νεκρού ποιητή Σολωμού, εγχείρημα που συνιστά καθολικό και διαχρονικό ποιητικό βίωμα. Ένα μέρος της δυστυχίας του κεντρικού

ήρωα οφείλεται στην επαναλαμβανόμενη κυκλική κίνηση της αφόρητης επιθυμίας του για καλλιτεχνική δράση. Αναζητά την προσωπική λύτρωση από τα φαντάσματα του παρελθόντος και όλα όσα στοίχειωσαν τη ζωή του, τα όνειρα, τις ελπίδες, τις απώλειες, τις σκέψεις, τα πεπραγμένα, αλλά και την ελλειμματικότητα του να συνδεθεί βαθιά και ουσιαστικά με τη γυναίκα της ζωής του. Σαν επιβάτης μιας αιώρας, που μετακινείται με ρυθμική επανάληψη έως τελικού σημείου τριβής, ανάμεσα στην εκούσια πλάνη των αναμνήσεων και του ονείρου και τον κόσμο της αδυσώπητης πραγματικότητας, καταδικασμένος σε αιώνια απροσδιοριστία. Παράλληλα, έρχεται αντιμέτωπος με τον μεγαλύτερο φόβο της ανθρώπινης ύπαρξης, τον θάνατο και την εκμηδενιστική λήθη του, προσδίδοντας σε αυτήν την αντιπαράθεση κάτι από την ιδιοσυγκρασιακή πίστη της ποίησης, που αγκαλιάζει με την ίδια φροντίδα τόσο το αρραγές, όσο και το εύθραυστο· επειδή το τέλος, παρότι δεδομένο, βρίσκει τον άνθρωπο σχεδόν πάντοτε απροετοίμαστο και όχι μόνο στην περίπτωση που αυτό έρχεται αναπάντεχα και πρόωρα.

Αποτελεί παραδοχή και ζητούμενο η μετατόπιση της εστίασης του συναισθήματος από τις οδυνηρές καταστάσεις που είναι φύσει αδύνατον να τεθούν υπό τον ανθρώπινο έλεγχο, επειδή αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος περικλείει τη δυναμική δημιουργίας συνθηκών για απάλυνση των βασανιστικών αδιεξόδων. Η απεγνωσμένη συναίσθηση της ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης συνδιαλέγεται με την ελπίδα που παρακινεί σε πνευματική γονιμότητα και την πεποίθηση ότι το δημιούργημα υπερβαίνει τον δημιουργό, αναζητώντας μια σχισμή φωτός και την υγρασία του χώματος για τη σπορά και τη μελλοντική ανθοφορία (τη δημιουργία και την αλληλεγγύη). Χάρισμα ή εμμονή, η αγωνία του Αλέξανδρου για καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι παρά η βαθιά αγωνία του ποιητή που αδυνατεί να φανταστεί τη ζωή χωρίς την ποίηση και ένα μέρος της δυστυχίας του οφείλεται σε αυτήν. Η γνήσια τέχνη είναι απόρροια της ενεργητικής παρατήρησης του κόσμου που διασταυρώνεται με το εκτόπισμα της συναισθηματικής ανάγκης για έκφραση, μέσα από μια

διαφορετική οπτική. Αυτό το εκτόπισμα νιώθει ο Αλέξανδρος να απειλείται από τον χρόνο της μιας μέρας που βαίνει μειούμενος σε ανύπαρκτο αύριο. *Μερικές φορές ο καλλιτέχνης νιώθει εντελώς άδειος. Τότε πρέπει να σταματάει να δημιουργεί. Για ορισμένους αυτό είναι καταστροφή, γιατί δεν ξέρουν να κάμουν τίποτε άλλο*, σημειώνει ο Bergman (1973, σελ. 36) στον προβληματισμό του για το πώς μπορεί να αποκτήσει πνευματικό νόημα ένας πολιτισμός υλικού ευδαιμονισμού, όπως ο δικός μας και ορίζει την τέχνη ως ένα είδος μιας σύμβασης λεπτότητας με το παρελθόν.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, πως θα ήταν αναμενόμενο για τον καταβεβλημένο, σωματικά και ψυχικά από την ανίατη ασθένεια, Αλέξανδρο, να ποντιστεί στη δίνη της απόσυρσης και αυτολύπησης και να παραιτηθεί από κάθε προσπάθεια στα όρια του ζωτικού του χώρου. Όμως, η αισθητική της αλήθειας του, που δεν είναι άλλη από την ποιητική σύλληψη του κόσμου, αντλεί από την έμφυτη ανάγκη για ατελεύτητη αναζήτηση των ποικίλων εκφάνσεων της ζωής, εντός της ίδιας τη ζωής και της τέχνης. Ο χαρακτήρας Αλέξανδρος αποτελεί έναν αντιπροσωπευτικό, οικουμενικό εαυτό, στον οποίο αντανάκλαται όχι μόνο η διαρκής ανησυχία του καλλιτέχνη για δημιουργία, αλλά και οι υπαρξιακές αγωνίες και οι προσδοκίες κάθε σκεπτόμενου ανθρώπου.

Μεταξύ του Αλέξανδρου και του μικρού του φίλου αναπτύσσεται, παρά το ηλικιακό τους χάσμα, ένα είδος ομοψυχίας απέναντι στην αδυσώπητη πραγματικότητα, ομοψυχία που διατρανώνει την ακλόνητη πίστη στη συνέχεια της ζωής, αφού η ελπίδα ανανεώνεται από την συμπληρωματική παρουσία του άλλου. Η αθωότητα του μικρού Αχιλλέα λειτουργεί εξαγνιστικά για εκείνον, ο Αλέξανδρος αναγνωρίζει στο πρόσωπο του, το πρόσωπο της ξενιτιάς. *Η παιδική μορφή του είναι αντιπροσωπευτική της αγνότητας και της γνήσιας δυναμικής μιας προεφηβείας που δεν έχει σπαταληθεί ακόμη στο κυνήγι του εφήμερου και αναζιόπιστου, με φυσική συνέπεια την προσκόλληση του γηραιότερου χαρακτήρα σε αυτήν. Ο Αλέξανδρος ανακαλύπτει, παίρνοντας υπό την προστασία του τον μικρό Αχιλλέα, μια αποστολή,*

ένα σκοπό και μια τελευταία ευκαιρία να απαλύνει την τοξικότητα των τύψεων και ενοχών, επιτυγχάνοντας την προσωπική του λύτρωση λίγο πριν τον θάνατο. (Carr, 2016). Καθώς ο κύκλος ζωής του Αλέξανδρου τείνει προς την ολοκλήρωση του, η αίσθηση του ανολοκλήρωτου βαίνει αυξητικά. Καταδύεται στο Σολωμικό ποιητικό σύμπαν και ταυτίζεται με τον μεγάλο ποιητή σε φαντασιακό επίπεδο, δίνοντας την αίσθηση ότι η τέχνη για αυτόν, αποτελεί μονόδρομο έκφρασης. Συνειδητοποιεί όσα έχασε και αισθάνεται να μετεωρίζεται ανάμεσα στις απώλειες και τις διαψεύσεις και νιώθει ως τελευταία αναλαμπή την ανάγκη της ανθρώπινης προσάρτησης. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ό,τι βιώνει μια ιδιότυπη μορφή ψυχολογικής μετάθεσης, εφόσον δεν μπορεί να εκφράσει τα συναισθήματα του στα αγαπημένα πρόσωπα της ζωής του (τη γυναίκα και την κόρη του) και τα διοχετεύει στα ποιητικά του οράματα και στον νέο μικρό φίλο του. Ο μικρός πρόσφυγας αντιπροσωπεύει την αναγέννηση της ελπίδας, γίνεται ο σημαντικός τελευταίος του δεσμός με τη ζωή και αυτό αποκρυσταλλώνεται στην έκκληση *Μείνε!*, που του απευθύνει σαν ψίθυρο ικεσίας και σαν κραυγή αγωνίας, λίγο πριν ο Αχιλλέας αναχωρήσει για τα *μεγάλα λιμάνια* με τους φίλους του.

Διάγει μαζί του ένα είδος αμοιβαίας μαθητείας. Ο μικρός του φίλος κομίζει νέες λέξεις: *Κορφούλα* - η καρδιά του λουλουδιού, η αγάπη, ο έρωτας. *Ξενίτης* - ο ξένος, ο ταξιδιώτης, ο πεπερασμένος. *Αργαδινή* - το λυκόφως της ζωής. Ο Αχιλλέας δεν κομίζει μόνο λέξεις. Του υποδεικνύει ακόμη, την γενναιοψυχία ως στάση ζωής την ώρα εκείνη, που η φλόγα του κεριού τρεμοπαίζει λίγο πριν το αμετάκλητο σβήσιμο, την ώρα που το αμφίβολο της ζωής τον παρασέρνει στη ζοφερή μοναξιά του μελλοθάνατου, υπενθυμίζοντας του ότι *Το φρικωδέστερο όλων των κακών, ο θάνατος, δεν πρέπει να μας στενοχωρεί, γιατί όσο εμείς υπάρχουμε, ο θάνατος δεν υπάρχει, κι άμα έρθει ο θάνατος, δεν υπάρχουμε εμείς*.⁶ Την τελευταία στιγμή αλλάζει την απόφαση του να πάει στο νοσοκομείο, όπου θα μπορούσε με σύγχρονα παυσίπονα μέσα να αντιμετωπίσει τους σωματικούς πόνους που δυναμώνουν

⁶ 125 «Τὸ φρικωδέστατον οὖν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδὴ περ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὄμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν· ὅταν δ' ὁ θάνατος παρῆ, τότε ἡμεῖς οὐκ ἐσμέν» (Διογένης Λαέρτιος, σελ. 8).

αφόρητα, προσπαθώντας, καθώς πλησιάζει, να ξεγελάσει την αίσθηση του αμετάκλητου σύνορου του χρόνου και να αναβάλλει τη συντέλεια του χώρου.

13.2 Άννα

Η Άννα νιώθει ευτυχισμένη και αυτό αντανακλάται στο πρόσωπο της, σε αυτόν τον *καθρέπτη των απροσμέτρητων αισθηματικών εκφάνσεων, όπου, επάνω του ενσταλάζονται οι όψεις της εσώτερης θέασης μας*, καθώς το φυσικό φως εκείνης της ευτυχισμένης ημέρας ζωγραφίζει *μορφασμούς ευφρόσυνους, καλοσυνάτους που φανερώνουν ικανοποίηση και αισιοδοξία* (Καραμήτρου, 2010, σελ.110). Το μόνο της παράπονο είναι ότι ο Αλέξανδρος δε συμμετέχει στη ζωοφόρο αισιοδοξία της, μοιάζει να βρίσκεται αποκλειστικά αφοσιωμένος στα γραφτά και στα βιβλία του. Το γράμμα της αποτελεί έκφραση διαμαρτυρίας, ένα παράπονο προς τον Αλέξανδρο, ο οποίος *ήταν κοντά σε αυτήν και την κόρη τους, αλλά όχι μαζί τους* (Μάρκαρης, 1998, σελ.85). Ο Αλέξανδρος εμφανίζεται να συνειδητοποιεί ετεροχρονισμένα την αποξένωση του από τη γυναίκα της ζωής του, ότι αν και παρευρισκόταν, παρά τις απελπισμένες προσπάθειες της, δεν ήταν πραγματικά μέτοχος εκείνης της ευτυχισμένης μέρας, ίσως καμιάς ευτυχισμένης μέρας. Η ανάμνηση του γράμματος της Άννας προκαλεί μια αναδρομική κρίση συνείδησης, όπου ο Αλέξανδρος βασανίζεται από τον ψυχολογικό πόνο του ημιτελούς της ύπαρξης του. Λειτουργεί ως ισόβιας διάρκειας (του εναπομείναντος βίου της μιας μέρας) πικρή υπενθύμιση, καθώς διαχέεται σε ολόκληρο το έργο και καταλαμβάνει κυρίαρχα τον συναισθηματικό κόσμο του ήρωα. Λαμβάνει τον χαρακτήρα της τυπτικής ενοχής επειδή εγκατέλειψε συναισθηματικά την Άννα και του υπενθυμίζει την αναξιότητα του ως εραστή. Εμβαθύνοντας στα Γράμματα σε ένα νέο ποιητή, ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε σημειώνει: *Έρωτας του ανθρώπου για τον άνθρωπο: ίσως αυτό να' ναι πιο δυσκολότερο απ' όσα μας έταξε η μοίρα, το πιο απόμακρο, η τελευταία δοκιμασία, το έργο για το οποίο όλα τ' άλλα δεν είναι παρά προετοιμασία και προπαρασκευή του* (Rilke,

1995, σσ. 73-74).

Το γράμμα καταγράφει την οπτική των πραγμάτων υπό το βλέμμα της αθεράπευτα ερωτευμένης Άνας. Στο πρόσωπο της απαντά η γυναίκα μητέρα με τη φυσικοποιητική ιδιότητα, η γυναίκα ερωμένη και η γυναίκα ποιήτρια, όπως έξοχα καταδεικνύει η ποιητικότητα της γραφή της και, ως συνισταμένη αυτών, *η γυναίκα απειλή*. (Ραφαηλίδης, 1988, σελ.82). Η γραφή γίνεται χώρος κατοπτρισμού και προβολής ματαιώσεων και της ασίγαστης επιθυμίας να βιώσει τη ζωή και τον έρωτα στη μεγαλειώδη ολότητα του. Βασανίζεται μόνιμα από το ανεκπλήρωτο του απόλυτου έρωτα και την επιθυμία να τεθεί στο κέντρο του ενδιαφέροντος του Αλέξανδρου. Το μοναδικό μέσο με το οποίο το επιτυγχάνει προσωρινά είναι το σώμα της και εδώ το σώμα παρουσιάζεται ως διαχρονικό και καθολικό, αποτελεσματικό μέσο άσκησης της τέχνης της γοητείας. Νιώθει ολοκληρωτικά συνδεδεμένη μαζί του, αλλά, κατατρώχεται από σκέψεις αμφιβολίας και θλίψης, επειδή απουσιάζει η αίσθηση της αμοιβαιότητας της ψυχικής σύνδεσης .

13.3 Αχιλλέας

Το παιδί συνιστά διαχρονικά και οικουμενικά μια από τις αρχετυπικές μορφές της τέχνης και του κινηματογράφου. Αγάπη, τρυφερότητα και εντιμότητα αναδύεται από τον τρόπο με τον οποίο ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος προσεγγίζει την παιδική ηλικία. Παρατηρούνται σημαντικές διαφορές ως προς τα κοινωνικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παιδικών μορφών που συνθέτουν τον ορισμό της παιδικότητας στη *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*. Έτσι στην αναδρομή που συνιστά το ξεκίνημα της κινηματογραφικής ιστορίας, το παιδί γίνεται η αφορμή για νοσταλγία και αναζήτηση της χαμένης παιδικής αθωότητας, καθώς ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται στον μνημονικό/ονειρικό χωροχρόνο, ως παιδί-μέλος μιας αστικής οικογένειας της αντίστοιχης εποχής και αποδέκτης υλικής και συναισθηματικής σταθερότητας, που συντίθεται από ασφαλές περιβάλλον, φροντίδα, προστασία, παιχνίδι,

παραμύθι και όνειρο, ενώ συγχρόνως προβάλλονται πτυχές της προσωπικότητας του.

Τα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα εμφανίζονται ριζικά διαφοροποιημένα στον τρόπο παρουσίασης του παιδιού πρόσφυγα και των συντρόφων του. Το παιδί στο κινηματογραφικό πρόσωπο του προσφυγόπουλου Αχιλλέα αναπαρίσταται ως φορέας μιας πάρωρης, βεβιασμένης ενηλικίωσης και χρησιμοποιείται για να ασκηθεί κριτική στο κοινωνικό σύστημα, αποφεύγοντας τις κοινότοπες προτάσεις και απαντήσεις. Στην περίπτωση του, *το στοιχείο της ένδυσης* (τα ανισομεγέθη παλιά ρούχα και η κίτρινη διακριτική ρίγα) *αποκρυπτογραφεί ιδιαιτερότητες και λεπτομέρειες που έχουν μια θεατρική σημασία κυρίαρχη*, γίνεται ένα είδος ιστορικής και κοινωνικής ταυτότητας και εναρμονίζεται με τη συνολικότερη τοπιογραφία της ταινίας (Καραμήτρου, 2010, σελ.82). Πρόκειται για ένα ασυνόδευτο, κατά την κυρίαρχη ορολογία, παιδί, το οποίο μεγαλώνει σε ένα ετερόκλητο πολιτισμικό πλαίσιο, χωρίς την προστασία της οικογένειας, συνιστάμενο από αλληλοσυγκρουόμενες, επισφαλείς πραγματικότητες. Στο πρόσωπο του αποτυπώνεται ο αντίξοος τρόπος επιβίωσης και τα συναισθήματα μιας περιθωριακής κοινωνικής ομάδας, των παιδιών προσφύγων. Σε αντίθεση με τον χαρακτήρα του Αλέξανδρου, στον οποίο ο Αγγελόπουλος αξιοποιεί την τεχνική της αναδρομικής αφήγησης και του χωροχρόνου του ονείρου, στην περίπτωση του Αχιλλέα το μάτι της κάμερας παρατηρεί αμέτοχα και σχεδόν ψυχρά τα γεγονότα στον χρόνο που συμβαίνουν (στο παρόν της ταινίας), υποδηλώνοντας πως σε μια ρεαλιστική, σκληρή απεικόνιση της πραγματικότητας, τα όνειρα, η ρέμβη και οι αναμνήσεις περισσεύουν, καθώς ο εσωτερικός και εξωτερικός χωροχρόνος μονοπωλείται από την ενστικτώδη ανάγκη της επιβίωσης. Η αίσθηση που μας μεταφέρει η σκηνοθεσία είναι αυτή που περιγράφεται σε ένα σχετικό σχόλιο του Αγγελόπουλου: *Η κατάσταση είναι απαίσια, όλα αυτά για τα οποία πολεμήσαμε, δεν ήρθαν ποτέ, η Ευρώπη έγινε ένα όνειρο που γρήγορα κατέρρευσε και δεν βλέπω διέξοδο* (Θόδωρος Αγγελόπουλος: ταξίδι στην αιωνιότητα, στο φως «Δεν έχω άλλο σπίτι από το ταξίδι», 2012).

Στην αρχή της αναπάντεχης γνωριμίας του με τον Αλέξανδρο, όταν κυνηγημένος από την αστυνομία βρίσκει καταφύγιο στο αυτοκίνητο του, όχι μόνο αποσιωπά την προσωπική του ιστορία, αλλά διστάζει ακόμα, να αποκαλύψει το όνομα του, δίνοντας την εντύπωση ότι έχει χάσει την ικανότητα να αισθάνεται ή να εκφράζει τα συναισθήματα του. Είναι παιδί των φαναριών χωρίς ταυτότητα, με κυρίαρχο το πρόβλημα της επιβίωσης, βιολογικής και κοινωνικής, καθώς εκτός από της αμφίβολης αποτελεσματικότητας καθημερινή, με όλα τα χαρακτηριστικά της ευαλωτότητας, βιοπάλη, γίνεται θύμα απαγωγής και παραλίγο παράνομης υιοθεσίας ενός κυκλώματος παιδικού trafficking. Στη σκηνή στο κρησφύγετο των κακοποιών και ενώ βρίσκεται παραταγμένος ανάμεσα σε άλλα παιδιά σαν σε ράφι ανθρωποπωλείου, παρασύρεται από μια λανθασμένη εκτίμηση και προχωράει προς την πλευρά που στέκονται οι υποψήφιοι θετοί γονείς, σε μια κίνηση που εκφράζει την αδήριτη ανάγκη δραπέτευσης από τη ζοφερή πραγματικότητα και ένταξης του σε μια οικογένεια. Στο πλάνο των χιονισμένων συνόρων παρακολουθούμε τη δραματική, χωρίς περιστροφές - και γλυκερούς, προς πρόκληση οίκτου στον Αλέξανδρο και συνάμα προς τους θεατές, συναισθηματισμούς – εξομολογητική περιγραφή της εμπειρίας του ανασφαλούς, γεμάτο κινδύνους ταξιδιού του και το πέρασμα από το ναρκοπέδιο, υπό την καθοδήγηση του μεγαλύτερου σε ηλικία παιδικού φίλου Σελίμ. Στο ίδιο πλάνο και υπό το ορατό ενδεχόμενο της άμεσης επαναπροώθησης του στη χώρα προέλευσης αποκαλύπτει στον Αλέξανδρο την απόλυτη ορφάνια του, ομολογώντας ότι το πρόσωπο της γιαγιάς είναι ένα επινόημα και δεν υπάρχει καμία οικογένεια που να καθιστά πιθανή την επανένωση του μαζί της. Ο φόβος να μείνει μόνος ενδυναμώνει την επιθυμία του να παραμείνει στην Ελλάδα, καθιστώντας την σθεναρή και αδιαπραγμάτευτη επιλογή και η επιμονή του δικαιώνεται, έπειτα από την αποτυχία των καλοπροαίρετων, επαναλαμβανόμενων προσπαθειών του Αλέξανδρου για το αντίθετο. Διαφαίνεται εδώ μια σιωπηλή σύγκρουση ανάμεσα στον Αλέξανδρο και στον μικρό που καταλήγει σε νίκη του μικρού (Μάρκαρης, 1998, σελ. 135).

Καταλαμβάνεται από ανείπωτη χαρά όταν αντιλαμβάνεται την αποτυπωμένη στο πρόσωπο του Αλέξανδρου διασφάλιση της παραμονής του υπό την προστασία του. Η ελπίδα και η προσδοκία του ανεπίστρεπτου στις συνθήκες που τον εξανάγκασαν στην προσφυγιά ζωογονούν την ελπίδα και την προσδοκία για μια καλύτερη ζωή, έστω προσωρινά. Η δυσπιστία και ο φόβος υποχωρούν σταδιακά, η αίσθηση της ασφάλειας και η ανάπτυξη σχέσης εμπιστοσύνης με τον Αλέξανδρο οικοδομείται και η σύντομης διάρκειας (τμήμα της «μιας μέρας») συμπόρευση τους, προσφέρει στον Αχιλλέα μια ασύγκριτη ψυχολογική υποστήριξη και ανακούφιση της αγωνίας και του μετατραυματικού άγχους που βιώνει ως επακόλουθο των οδυνηρών εμπειριών του. Διαθέτει τα γνώρισμα της εντιμότητας και της συνέπειας που εκφράζονται με την πρόθεση του να επιστρέψει στον Αλέξανδρο τα χρήματα που εκείνος του έδωσε για την κάλυψη των εξόδων μετακίνησης του, αλλά και εκείνο της φιλομάθειας, που εκδηλώνεται με την αμέριστη προσοχή του όταν ο Αλέξανδρος τον εισάγει στον κόσμο του μεγάλου ποιητή Σολωμού. Η εμπιστοσύνη είναι το πρώτο σκαλοπάτι για να αναπτυχθεί ένα είδος άτυπης θεραπευτικής σχέσης ανάμεσα στους δύο με αμοιβαία οφέλη, η οποία αμβλύνει τα αισθήματα μοναξιάς και ανημποριάς και αναδεικνύει την αλληλεγγύη ως ανώτερη μορφή συναναστροφής.

Παράλληλα, υποβοηθείται η θεμελίωση μίας συνεκτικής υποκειμενικής ταυτότητας του Αχιλλέα, εχέγγυο της κοινωνικής και κυρίως της πολιτισμικής ενσωμάτωσής του στο περιβάλλον της νέας του πατρίδας. Μόνος και έχοντας βιώσει τις κακουχίες της προσφυγιάς σε έναν κόσμο σκληρό και αφιλόξενο, ακούει από τον Αλέξανδρο την ιστορία του ποιητή Διονύσιου Σολωμού, μια ιστορία που στα αυτιά του ηχεί σαν παραμύθι, ισοδύναμο με το άνοιγμα μιας προοπτικής της ζωής. Ένα ισοδύναμο που έρχεται να αντισταθμίσει τα προερχόμενα, από την απουσία θεσμοθετημένης εκπαίδευσης, ελλείμματα, και να αναδιοργανώσει την τάξη των γνωστικών σχημάτων της αντίληψής του, μέσω του ιδιότυπου τρόπου της ποίησης. Ένα ισοδύναμο που έρχεται να αναθερμάνει την ελπίδα, την αναζήτηση

και το όνειρο, επειδή τελικά αυτό που μαθαίνει κοντά στον Αλέξανδρο είναι να αρχίσει να ονειρεύεται. Οι λέξεις είναι αυτές που ονομάζουν και δίνουν υλική υπόσταση στα πρόσωπα, στα πράγματα, στις σκέψεις, στα συναισθήματα και μέσω αυτής της λειτουργίας τους, οι λέξεις αποκτούν την οντότητα της αλήθειας και του φωτός και, επισημαίνονται καίρια στη συνείδηση του ως οδοδείκτες μιας διαδρομής που οφείλει να ακολουθήσει στην Οδύσσεια του αυτοπροσδιορισμού του.

14.Συμπέρασμα

Σε έναν κόσμο, στον οποίο η αρχή της ενικότητας του εγώ έχει υποστεί έναν κατακερματισμό που ισοδυναμεί με την τριχοτόμηση του, αναπτύσσεται, συνήθως, υπερδιογκωμένα ένα από τα τρία: είμαι ό,τι έχω, είμαι ό,τι θέλω ή είμαι ό,τι νιώθω, το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου συνιστά προτροπή για την επανεύρεση του χαμένου ήθους, αποτελεί ένα είδος μανιφέστου εναντίον της επιπολαιότητας του βλέμματος και του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού που δυναστεύει όλες τις θεσμικές εκφάνσεις του δημόσιου και του ιδιωτικού βίου. Σε έναν κόσμο, όπου η σιωπηρή συναίνεση με την πολιτική, πολιτισμική και κοινωνική παθογένεια ορίζει, πλέον, μια νέα ιδεολογία, την αποσύνδεση της ιδεολογίας από την πράξη, ο κινηματογράφος της εκκωφαντικής σιωπής, της θορυβοποιητικής απουσίας, της, χωρίς τυμπανοκρουσίες, ομολογίας των προσδοκιών και των διαψεύσεων, ή διαφορετικά, η *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, ανατέμνει την ανθρώπινη ψυχή με την ήρεμη σιγουριά του Αγγελουπουλικού στοχασμού και της ποίησης που υφέρπει ταπεινά. Τα ιδεολογικά και ποιητικά δίπολα ζωή-θάνατος, ύλη- πνεύμα, λόγος-εικόνα περιδιαβαίνουν σε ένα οικείο πλέον σύμπαν, με έναν εσωτερικό ρυθμό που απενδύεται το οικείο και οδηγεί τον θεατή σε έναν αισιόδοξο πεσσιμισμό, επιτονίζοντας ταυτόχρονα την

ανάγκη και την επιθυμία για ζωή και δημιουργία μέσα σε χαλεπούς και αδιέξοδους καιρούς.

Το διαφανόμενο, αμφίνοο τέλος της *μιας Μέρας* στην συγκινησιακά φορτισμένη τελευταία σκηνή μετεωρίζεται ως ατελή συνέχεια στην κρίση και τη φαντασία του θεατή. Ο προβληματισμός σχετικά με την έκβαση της ταινίας αποτυπώνεται στην καταγραφή του Μάρκαρη στο *Ημερολόγιο μιας αιωνιότητας*, αναφερόμενος στον δισταγμό του Αγγελόπουλου να κάνει μια ταινία για το τέλος, σε μια εποχή που όλοι μιλάνε για το τέλος. Όμως εδώ βρίσκεται κατά τον Μάρκαρη η γοητεία της υπόθεσης, *επειδή δεν υπογραμμίζει αυτήν τη τάση της εποχής, αλλά την ανατρέπει.* (Μάρκαρης, 1998, σελ.22)

Αφήνει τον θεατή με μια αίσθηση ανικανοποίητου και ανολοκλήρωτου, ενώ αναστατώνει τις βεβαιότητες μας, μιλώντας για όλα: για τη ζωή που εκπνέει και για τη ζωή που συνεχίζεται, για την έμπνευση και την επανάσταση, την αγάπη και τον έρωτα, το ταξίδι και την ξενιτιά, την ταυτότητα και τη μνήμη, τον θάνατο και την αιωνιότητα. Η *Αιωνιότητα* αναδιατυπώνει μέσα σε *μια μέρα* τα παραπάνω αγωνιώδη ερωτήματα αφήνοντας τα αναπάντητα, εμβολιάζει, όμως, τις δικές μας εσωτερικές παραστάσεις, επαληθεύοντας, ίσως, κάτι πιο σημαντικό: την αδήριτη ανάγκη της διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης της ύπαρξής μας με τον ποιητικό μετασχηματισμό της φευγαλεότητας μας και τον μεταβολισμό του φόβου του θανάτου σε οίστρο εμπραγμάτωσης της πρωτογενούς πανανθρώπινης ανάγκης του *ανήκειν*.

Ορισμένες φορές, ο ανθρώπινος χρόνος σκοντάφτει στα απολιθώματα των αναμνήσεων, μένει για λίγο ψευδαίσθητα μετέωρος ως επιθυμία προσάρτησης στην ενδόμυχη αιωνιότητα, ωστόσο ξαναχαθεί στη σπείρα του ανεπίστρεπτου, αφήνοντας το αποτύπωμα του στην υγρασία του βλέμματος. Ο φυσικός εναγκαλισμός του παρελθόντος και του παρόντος καθιστά τις δύο χρονικότητες ένα άτμητο συνεχές. Το παρόν συνιστά ένα εν προόδω παρελθόν, παρελθόν που υπολανθάνει εντός μας, ως μια διάσταση του διεσταλμένου παρόντος, και, κατά συνέπεια, τα συστατικά του μέρη μπορούν πάντα να

επανακληθούν, έστω κι αν όλα όσα ανήκουν στο παρελθόν, οι ατομικές και συλλογικές αναμνήσεις μας, υπόκεινται διαρκώς στις επιπτώσεις της νευροβιολογικής φθαρτότητας και στον, αδιαμφισβήτητα, ανηλεή νόμο της εντροπίας.

Η ενσυνειδητότητα της φευγαλέας αντανάκλασης μας πάνω στα πράγματα και του εξίτηλου αποτυπώματός μας στον κόσμο, υποβοηθεί την εγκαθίδρυση ενός ενδιάμεσου, παρηγορητικού χωροχρόνου, όπου η θνητότητα μας καθίσταται ένδοξη και τα πάντα ενοικούν ως μετάβαση και ως αναμονή, *αναμονή του αληθινού*. Μια αναμονή που περικλείεται στο ποίημα του σκηνοθέτη *Ξεχάστε με στη θάλασσα*, γραμμένο το 1982 ,το οποίο ακούγεται στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και επανέρχεται στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991) ως το τελευταίο μήνυμα, μιας φωνής καταγεγραμμένης στην κασέτα ενός τηλεφωνητή, του εξαφανισμένου πολιτικού (Μαρτσέλο Μαστρογιάνι) προς τη γυναίκα του (Ζαν Μορό):

Σας εύχομαι υγεία και ευτυχία αλλά δεν μπορώ να κάνω το ταξίδι σας

Είμαι επισκέπτης

Το κάθε τι που αγγίζω με πονάει πραγματικά

κι έπειτα δεν μου ανήκει

Όλο και κάποιος βρίσκεται να πει "δικό μου είναι"

Εγώ δεν έχω τίποτε δικό μου είχα πει κάποτε με υπεροψία

Τώρα καταλαβαίνω πως το τίποτε είναι τίποτε

Ότι δεν έχω καν όνομα

Και πρέπει να γυρεύω ένα κάθε τόσο

Δώστε μου ένα μέρος να κοιτάω

Ξεχάστε με στη θάλασσα

Σας εύχομαι υγεία και ευτυχία. (Κατσουνάκη, 2018).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Albero, P. (χ.χ.). *Οι δρόμοι για την εξορία: Το πνεύμα της τραγωδίας στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Ανακτήθηκε 30 Ιουλίου, 2018, από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/10.pdf>
- Afferrante, M. F. (χ.χ.). *Κινηματογράφος της εσωτερικότητας*. Μτφρ. Δέσποινα Καραπαναγιωτίδου. Ανακτήθηκε 12 Οκτωβρίου, 2018 από <http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/aivwiotnta-4.pdf>
- Αφιέρωμα Bergman: Η Έβδομη Σφραγίδα και «Saraband»*. (χ.χ.). Ανακτήθηκε 6 Ιουλίου, 2018, από http://www.cinemagazine.gr/themata/arthro/bergman_tribute_sundau130978398/
- Αφιέρωμα, Κινηματογράφος, Πολιτισμός*. Ανακτήθηκε 15 Ιουνίου, 2018, από <http://www.toperiodiko.gr>
- Berg, M. (χ.χ.). *Πότε τελειώνει η αιωνιότητα*. Μτφρ. Μαίρη Κιτρορέφ. Ανακτήθηκε 7 Σεπτεμβρίου, 2018, από <http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/aivwiotnta-2.pdf>
- Carr, J. (2016, July 7) *Persistence of Vision: The Cinema of Theodoros Angelopoulos. An overview of the visionary Greek director on the occasion of a major retrospective in New York*. Ανακτήθηκε 12 Σεπτεμβρίου, 2018, από <https://mubi.com/notebook/posts/persistence-of-vision-the-cinema-of-theodoros-angelopoulos>.
- Γιώγλου, Θ. (2019, Ιανουάριος 27). *Το άγνωστο, αμερικάνικο εξώφυλλο του θρυλικού «Μαουτχάουζεν»*. Ανακτήθηκε 27 Ιανουαρίου, 2019, από

<http://www.ogdoo.gr/erevna/thema/to-agnosto-amerikaniko-eksofyllo-tou-thrylikoy-maoutxaouzen>

Γούνελας, Σ. (2002). Ταρκόφσκυ, *Ένας νοσταλγός του παραδείσου*. Αθήνα: Εκδόσεις Διάττων.

Γραμματίδης, Χ. (24/1/2018, Ιανουάριος 1). Ανακτήθηκε 3 Δεκεμβρίου, 2018, από <https://www.elculture.gr/blog/article/>

Δελβερούδη, Ρ. (2001). *Γλωσσική ποικιλία*. Ανακτήθηκε 12 Ιανουαρίου, 2019, από http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_a9/17.html

Διογένης Λαέρτιος. «*Επίκουρος: Επιστολή προς Μενοικέα ή Περί Βίου*». Μτφρ. Λ. Αλεξανδρίδης. *Βίοι και γνώμαι των εν φιλοσοφία ευδοκιμησάντων και των εκάστη αιρέσει αρεσκόντων εν επιτόμω συναγωγή*. Ανακτήθηκε 24 Νοεμβρίου, 2018, από http://www.epicuros.gr/books/Epicuro_Menoikea_book.pd

Ελένη Καραίνδρου: *Αποσπάσματα από κριτικές Διεθνής και Ελληνικός Τύπος*. (2007). Ανακτήθηκε 2 Νοεμβρίου, 2018, από <http://www.tihio.gr/default.asp?pid=46>

Fleming, J. (χ.χ.). *Byronic Hero: Definition, Characteristics & Examples*. Ανακτήθηκε 2 Φεβρουαρίου, 2019, από <https://study.com/academy/lesson/byronic-hero-definition-characteristics-examples.html>

Ζουμπουλάκης, Γ. (2012, Ιανουαρίου 29). *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ο αφηγητής του κόσμου*. Ανακτήθηκε 22 Ιουνίου, 2018, από <https://www.tovima.gr/2012/01/29/culture/thodwros-aggelopoulos-o-afigitis-toy-kosmoy/>

Ζουμπουλάκης, Γ. (2012, Φεβρουάριος 3). *Θ. Αγγελόπουλος: Το σινεμά μπήκε στη ζωή μου με μια σκιά και μια κραυγή*. Ανακτήθηκε 9 Δεκεμβρίου, 2018, από <https://anthologio.wordpress.com/2012/02/11/%CE%AC-%CF%8C-7/>

Gombrich, E. H. (1998). *Το χρονικό της Τέχνης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας

Grodent, M., (x.x.) *Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Ανακτήθηκε 9 Δεκεμβρίου, 2018, από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/18.pdf>

Η «Εβδομη Σφραγίδα» και γιατί δεν πρέπει ποτέ να παίζεις σκάκι με τον Χάρο. (2018, Μάρτιος 4). Ανακτήθηκε 11 Νοεμβρίου, 2018, από <https://www.newsbeast.gr/entertainment/arthro/3361829/i-evdomi-sfragida-ke-giati-den-prepi-pote-na-pezis-skaki-me-ton-charo>

Hauthorn, J. (1995). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μετ. Μαρία Αθανασοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Horton, A. (2000). *Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Μτφρ. Φωτεινή Αποστόλου. Στο Ειρήνη Στάθη (Επιμ.), *Πρακτικά διεθνούς συμποσίου: Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Από το μύθο στην ιστορία*. 11-12 Νοεμβρίου 2000. (σσ 93, 99). Εκδόσεις: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου, 2018, από <https://gtheodore.files.wordpress.com/2008/05/aggelopoulos.pdf>

Θόδωρος Αγγελόπουλος: ταξίδι στην αιωνιότητα, στο φως «Δεν έχω άλλο σπίτι από το ταξίδι». (2012, Ιανουάριος 25). Ανακτήθηκε 7 Αυγούστου, 2012, από <https://worldcity.wordpress.com/2012/01/25>

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1994

Κανέλλης, Η. (2016). *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Η ποίηση ως ταυτότητα της μεταπολίτευσης*.

Τεύχος 18. Ανακτήθηκε 27 Οκτωβρίου, 2018, από <http://booksjournal.gr>

Καραμήτρου, Κ. (2010). *Η καλλιέργεια της Κιναισθητικής Νοημοσύνης μέσα από το Θεατρικό Παγχνίδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Καραμήτρου, Κ. (2016). Η αρχετυπική γλώσσα της δραματικής τέχνης ως όχημα αυτοσυνειδησίας και πολυπολιτισμικότητας μέσα από την πληρότητα της συγκίνησης και την ηδονή της δράσης στην εκπαίδευση. Καινοτόμες παιδαγωγικές και αισθητικές προσεγγίσεις. Στο Σ. Παπαδόπουλος (Επιμ.), *Επιστημονική και Καλλιτεχνική Διημερίδα: Τέχνη και Πολιτισμός στο Σχολείο του 21^{ου} Αιώνα*. 13-14 Ιουνίου 2015. (σσ 29-39). Εκδόσεις: ΘΑΛΗΣ-ΕΚΠΑ. Ανακτήθηκε 24 Ιανουαρίου, 2019, από http://utopia.duth.gr/sypapado/index_htm_files/ART_AND_CULTURE_IIHens-DIGITAL_Proceedings_2015.pdf

Καραμήτρου, Κ. Κ. (2017). *Ολόφυρσις: Ο θελξίπικρος έρωσ των κεκοιμημένων πόνων*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Καρατζάς, Δ. (2009). *Ταξίδια εσωτερικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο

Καρράς, Χ. (2013, Μάιος 30). Ανακτήθηκε 4 Ιανουαρίου, 2019, από https://www.athinorama.gr/music/article/eleni_kara%CE%90ndrou_o_dikos_mou_aggelopoulos_-14711.htm

Κατσουνάκη, Μ. (2018, Ιανουάριος 28).

<http://www.kathimerini.gr/945119/opinion/epikairothta/politikh/ekane-entelei-ton-xrono-symmaxo-toy-k>

Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Διονύσιος Σολωμός: Ελεύθεροι Πολιορκημένοι.

Ανακτήθηκε 9 Σεπτεμβρίου, 2018, από

<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-A111/262/1916,6363/>

Κεφάλαιο 1, Αναγέννηση: Πρώιμη Αναγέννηση 1400-1500 (κουατροτσέντο) Ζωγραφική.

(χ.χ.). Ανακτήθηκε 1 Δεκεμβρίου, 2018, από

https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3542/1/02_chapter_01.pdf

Κινηματογραφική Ομάδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. *Η έβδομη σφραγίδα.* Ανακτήθηκε 30

Ιανουαρίου, 2019, από <http://users.uoi.gr/kopi/?p=601>

Cocteau, J. (1986). *Ο κινηματογράφος της ποίησης.* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Κολοβός, Ν. (1990). *Θόδωρος Αγγελόπουλος.* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Ανακτήθηκε 8 Αυγούστου, 2018, από [https://docplayer.gr/5521289](https://docplayer.gr/5521289-Aigokeros-kinimatografos-dieythynsi-giannis-soadatos-copyright-aigokeros-1990-zoodohoy-pigis-17-til-36-13-137.html#show_full_text) Aigokeros-

kinimatografos-dieythynsi-giannis-soadatos-copyright-aigokeros 1990-zoodohoy-pigis-17-til-36-13-137.html#show_full_text

Κολοβός, Ν. (1993). *Δοκίμια κριτικής και θεωρίας κινηματογράφου.* Αθήνα: Εκδόσεις

Καστανιώτη.

Κομνηνού, Μ. (2000). Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της

διακύβευσης: Ζητήματα ταυτότητας στον ελληνικό χώρο. Στο Ειρήνη Στάθη

(Επιμ.), *Πρακτικά διεθνούς συμποσίου: Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου*

Αγγελόπουλου : Από το μύθο στην ιστορία. (σς 101-107). Εκδόσεις: Φεστιβάλ

- Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου, 2018, από <https://gtheodore.files.wordpress.com/2008/05/aggelop-1.pdf>
- Κοντογιάννη, Δ. (2009, Ιανουάριος 28). *Ελένη Καραϊνδρου - Η Ωραία Ελένη της μουσικής*. Ανακτήθηκε 22 Δεκεμβρίου, 2018, από <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=2053>
- Λειβαδίτης, Τ. (1987). *Μικρό βιβλίο για μεγάλα όνειρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Λétoublon, F. (2000). Η Οδύσσεια του Αγγελόπουλου. Μτφρ. Αντώνης Ιωάννου. Στο Ειρήνη Στάθη (Επιμ.), Πρακτικά διεθνούς συμποσίου: Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου : Από το μύθο στην ιστορία. 11-12 Νοεμβρίου 2000. (σσ 31, 41). Εκδόσεις: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 3 Νοεμβρίου, 2018, από <https://gtheodore.files.wordpress.com/2008/05/aggelop-1.pdf>
- Λιαντίνης, Δ. (1999). *Τα ελληνικά*. Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιογονία.
- Lotman, Y. M. (1982). *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*. Μτφρ. Πόλλα Ζαχοπούλου-Βλάχου. Αθήνα: Εκδόσεις Θεωρία.
- Μάρκαρης, Π. (1998). *Το ημερολόγιο «μίας αιωνιότητας»*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβρηλίδης.
- Mínucci, P. (1998). *Η μόνη δυνατή επανάσταση*. Ανακτήθηκε από <http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/aiwviotnta-3.pdf>
- Μπέργκμαν, Ι., Γιάνγκ, Β., Μπαλντέλλι, Π., Αριστάρκο, Γκ., Γκραβιέ, Μ., Γουντ, Ρ. και Ντόνερ, Γ. (1973). *Τηγκμαρ Μπέργκμαν: Κείμενα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάμερα-Στυλό.
- Μποσκοϊτής, Α. (2009). *Εμένα πάντοτε με συγκινούσε η εμμονή στον έρωτα*. Ανακτήθηκε 30 Ιανουαρίου, 2019 από www.lifo.gr

www.lifo.grhttps://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/130352/thodoros-aggelopoulos-emena-pantote-me-sygkinoyse-i-emmoni-ston-erota

Munsterberg, H. (2006). *Η ψυχολογία στον κινηματογράφο*. Μτφρ. Μάκης Μωραΐτης.

Αθήνα: Του κινηματογράφου ΚΑΘΡΕΠΤΗΣ και της τέχνης.

Νοσταλγία, του Αντρέι Ταρκόφσκι. (2015, Ιούλιος 28). Ανακτήθηκε 6 Οκτωβρίου, 2018, από <https://www.culturenow.gr/nostalgia-toy-antrei-tarkofski/>

Οπτικοακουστικά Μέσα και Αρχιτεκτονική. Η Γραμματική του Σινεμά. (χ.χ.).

Ανακτήθηκε 18 Δεκεμβρίου, 2018, από

<https://opencourses.auth.gr/modules/units/?course=O CRS241&id=4211>

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.

Παπακωνσταντίνου, Μ. (1998). *Η ταραγμένη εξαετία (1961-1967): Από τη μοναρχία στη δικτατορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Προσκήνιο.

Παπανούτσου, Ε. Π. (1969). *Αισθητική* (4^η έκδοση). Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

Παρίδης, Χ. (2015). *Επτά αριστουργήματα του Τγκμαρ Μπέργκμαν*. Ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου, 2018, από <https://www.lifo.gr/team/u46465/59455>

Πούλος, Δ. (1999, Οκτώβριος 30). Ανακτήθηκε 13 Ιανουαρίου, 2019, από

<http://www.cine.gr/film.asp?id=386&page=4>

Ραφαηλίδης, Β. (1998). *Κινηματογραφικά θέματα (Ε' τόμος) : Κινηματογραφικά κείμενα στο «Έθνος», 1987-88*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Ραφαηλίδης, Β. (1999). *Πέρα από τον κινηματογράφο (Α' τόμος)*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.

- Rilke, R. M. (1995). *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή*. Μτφρ. Μ. Πλωρίτης. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Ρίτσος, Γ. (1992). *Αργά, πολύ αργά, μέσα στη νύχτα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.
- Σεφέρης, Γ. (1973). *Οι ώρες της κυρίας Έρσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής. Ερμής, 1973.
- Seguin, L. (χ.χ.). *Οι απαρχές της γεωγραφίας*. Μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια. Ανακτήθηκε 22 Οκτωβρίου, 2018, από <http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/aiwniotnta-1.pdf>
- Σιδέρης, Ν. (χ.χ.). *Η διπλή χωρικότητα*. Ανακτήθηκε 2 Δεκεμβρίου, 2018, από <https://www.academia.edu/5327517/>
- Schütte W., (χ.χ.). *Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής*. Ανακτήθηκε 9 Δεκεμβρίου, 2018, από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/11.pdf>
- Σκίντσας, Γ. (2008). *Ελένη Καραϊνδρου: Συναυλίες με άρωμα κινηματογράφου*. Ανακτήθηκε 12 Δεκεμβρίου, 2018, από <https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/eleni-karaindroy-5/>
- Σκίντσας, Γ. (2016, 16 Οκτωβρίου). *Tango Greco στο Μέγαρο*. Ανακτήθηκε 26 Ιανουαρίου, 2019, από <https://www.tovima.gr/2016/10/14/culture/tango-greco-sto-megaro/>
- Skopeteas, I. (2015). *Statistics and Cultural Context in Theo Angelopoulos's Camerawork: The Case of the Film Eternity and a Day*. *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*. Vol. 4 (No 3), (65-86). Ανακτήθηκε 18 Αυγούστου, 2018, από <http://filmiconjournal.com/journal/article/pdf/2015/3/4>
- Σκυλλάκος, Χ. (2018, Μάρτιος 4). *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: Η μνήμη, η προοπτική και ο ομιχλώδης τόπος του*. Ανακτήθηκε 3 Ιανουαρίου, 2019, από

<http://www.pekk.gr/index.php/kritikes-tainion/226-theodoros-aggelopoulos-i-mnimi-i-prooptiki-kai-o-omixlodis-topos-tou>

- Σκυλλάκος, Χ. (2018, Μάρτιος 14). *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: Ένας «αντί» κινηματογράφος: Το έργο του ως μη θριαμβολογία αλλά ως αναγκαιότητα* (μέρος α'). Ανακτήθηκε 23 Ιανουαρίου, 2019, από <http://www.toperiodiko.gr/θεόδωρος-αγγελόπουλος-ενας-αντί-κι/#.XFWWV1UzaM8>
- Στάθη, Ει. (1999). *Χώρος και Χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου*
- Στάθη, Ει. (χ.χ.). *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας*. Ανακτήθηκε 2 Ιανουαρίου, 2019, από <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/19.pdf>
- Στεργιόπουλος, Α. (2016, Απρίλιος 4). *Κινηματογράφος Αντρέι Ταρκόφσκι Ο ποιητής της Νοσταλγίας μιλάει για τις συγκρούσεις, τη ζωή και την τέχνη, τη νοσταλγία εντός μας..* <http://www.toperiodiko.gr/αντρέι-ταρκόφσκι-οι-συγκρούσεις-η-ζωή/#.XFSjBIUzaM8>
- Συμβουλίδης, Χ. (2009, Μάρτιος 27). *Συνεντεύξεις – Έλληνες*. Ανακτήθηκε 21 Οκτωβρίου, 2018, από <http://www.avopolis.gr/interviews/interviews-greek/32002-2011-02-27-20-19-46>
- Σωτηρόπουλος, Β. (1999). *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*. Ανακτήθηκε 3 Δεκεμβρίου, 2018, από <http://www.cine.gr/film.asp?id=386&page=2>
- Ταρκόφσκι, Α. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Μτφρ. Σ. Βελέντζας, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Τεγόπουλος και Φυτράκης. (2002). *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία.
- Terry, E. (1989). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μ. Μαυρωνάς. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

- Τικτοπούλου, Κ. (2014). *Διονύσιος Σολωμός (1798-1857)*. Ανακτήθηκε 17 Νοεμβρίου, 2018, από http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cn_id=10
- Τσερόλας, Π. (2017, Μάρτιος 19). «*Σμιλεύοντας τον χρόνο*»: Μικρή περιήγηση στο ποιητικό σινεμά του Αντρέι Ταρκόφσκι. Ανακτήθηκε 28 Ιουλίου, 2018 από <http://www.alfavita.gr/special-edition/smileyontas-ton-hrono-mikri-periigisistopoiitiko-sinema-toy-antrei-tarkofski>
- Wenders, W. (1988). *Υπέρ (και όχι περί) του Ingmar Bergman*. Ανακτήθηκε 5 Ιανουαρίου, 2019, από <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/classicus/730-ingmar-bergman-wim-wenders>
- Wenders, W. (1991). *Η λογική των εικόνων*. Μτφρ. Παύλος Μανιάτης, Γιάννης Περδικογιάννης. ΣΕΛΑΣ Αθήνα: Εκδόσεις Σέλας.
- Φραγκούδη, Χ. (2015, Οκτώβριος 11). *Οικία Σαλέμ (Οικία Jeborga/Ιταλικό Προξενείο)*. Ανακτήθηκε 1 Φεβρουαρίου, 2019, από <https://thessarchitecture.wordpress.com>
- Χαράμη, Ο. (2016). *Κάβο Ντόρο: Όσα παίρνει ο άνεμος*. Ανακτήθηκε 17 Νοεμβρίου, 2018, από <http://www.kathimerini.gr/856670/article/ta3idia/sthn-ellada/kavonoro-osa-pairnei-o-anemos>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κείμενο σεναρίου

«Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα»

Η έναρξη της ταινίας πραγματοποιείται πριν πέσουν ολοκληρωτικά οι τίτλοι διανομής με το off κάλεσμα ενός παιδικού φίλου στον μικρό Αλέξανδρο που κοιμάται, για κατάδυση στην αρχαία υποθαλάσσια πόλη του νησιού, στην αρχαία ευτυχισμένη πόλη που κοιμάται στον βυθό, καταποντισμένη αιώνες τώρα από έναν σεισμό. Τα παιδιά πρέπει να προλάβουν το σβήσιμο του πρωϊνού άστρου, το οποίο όταν νοσταλγήσει τη γη και σταθεί να κοιτάξει, σταματάει τον χρόνο, προκαλώντας την ανάδυση της βυθισμένης πόλης. Ο χρόνος, παρουσιάζεται στην παιδική τους φαντασία σαν ένα παιδί που παίζει πεντόβολα στην άκρη της θάλασσας.

Αλέξανδρε θα 'ρθεις; Πάμε στο νησί!

Που;

Στο νησί!.. Θα βουτήξουμε να δούμε την αρχαία πόλη. Έπειτα θ' ανέβουμε ψηλά στον βράχο και θα φωνάζουμε στα καράβια που περνάνε.

Εσύ τι ξέρεις για την αρχαία πόλη;

Ο παππούς λέει ότι ήταν μια ευτυχισμένη πόλη, βυθίστηκε από ένα σεισμό και κοιμάται στον βυθό αιώνες τώρα. Βγαίνει από το νερό μια στις τόσες, για μια στιγμή μόνο, όταν το πρωινό αστέρι νοσταλγήσει τη γη και σταματήσει να κοιτάζει... Τότε όλα σταματάνε... κι ο χρόνος σταματάει...

Τι είναι ο χρόνος;

Ο παππούς λέει ότι ο χρόνος είναι ένα παιδί που παίζει πεντόβολα στην άκρη της θάλασσας... Θα 'ρθεις;

Η αισθαντική μουσική εισαγωγή της Καραϊνδρου *Φαντάσματα και Οράματα* υποκρούει την κινηματογραφική κάμερα καθώς προσεγγίζει νοητικά τη μισάνοιχτη μπαλκονόπορτα του δεύτερου ορόφου ενός νεοκλασικού κτιρίου πνιγμένου στον θαλασσίνο αχό και ένα συνθηματικό σφύριγμα να τον διαπερνά (3:13), ώσπου να φτάσει στα αυτιά του μικρού Αλέξανδρου και να τον ξυπνήσει. Ο μικρός Αλέξανδρος σηκώνεται, πλησιάζει το παράθυρο για να επικοινωνήσει για λίγο στη συνθηματική γλώσσα των σφυριγμάτων, παίρνει τα παπούτσια του και νυχοπατώντας, διασχίζει τον εσωτερικό χώρο του σπιτιού προς την έξοδο, καθώς ακούγεται το tango *Κλαις* του Λεό Ραπίτη, επικαλυπτόμενο από γυναικείο γέλιο. Συναντάει τους δύο φίλους που τον περιμένουν στην αμμουδιά, πετάει τα ρούχα του βιαστικά και ακούγεται το εκτόπισμα του νερού καθώς τα παιδιά βουτάνε στη θάλασσα. Στο 5:11 η γυναικεία φωνή που καλεί τον Αλέξανδρο σφραγίζει τη σκηνή και το διάδοχο πλάνο συγχρονίζεται στον παροντικό χρόνο της ταινίας, δηλώνοντας πως ό,τι προηγήθηκε δεν ήταν παρά ένα flashback, μια παρεμβολή του παρελθόντος στο παρόν, με τη μορφή της ανάμνησης ή του ονείρου.

.....

Εδώ κοιμηθήκατε...; Και δε φάγατε τίποτα πάλι...

ακούγεται η φωνή της Ουρανίας, μιας μεσόκοπης λαϊκής γυναίκας που έχει αναλάβει τη φροντίδα του Αλέξανδρου τα τελευταία τρία χρόνια, τη στιγμή που σκύβει πάνω του.

Έχω μια γεύση αρμύρας, θάλασσας στο στόμα...είναι τα πρώτα λόγια του ενήλικου Αλέξανδρου(5.13) που, λησμονώντας τον τωρινό εαυτό του στον χωροχρόνο του ονείρου, είχε αποκοιμηθεί δίπλα στην ίδια μπαλκονόπορτα. Συνιστούν παράφραση του στίχου Έχεις μια γεύση τρικυμίας στα χείλη του ποιήματος Η Μαρίνα των βράχων, από τη συλλογή Προσανατολισμοί του Ο. Ελύτη (1982, σελ. 128). Η γλώσσα της ποίησης δηλώνει την παρουσία της από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, προϊδεάζοντας τον θεατή για τις αισθητικές φόρμες που θα επικουρήσουν, αδιατάρακτα, την εξέλιξη της και, σκιαγραφεί με έμμεσο

τρόπο τον βασικό χαρακτήρα της ιστορίας, τον Αλέξανδρο. Η γεύση του θαλασσινού στοιχείου και της κυρίαρχης ιδιότητας του, της αρμύρας στο στόμα, επιτείνει τη συναισθηματική φόρτιση που προέρχεται από τη νοερή συνδιαλλαγή του ήρωα με το παρελθόν της παιδικότητας και σχετίζεται με μια παραδοχή, που εκφράζεται στη συνέχεια.

Τελευταία μέρα, λοιπόν.

Αφήστε με να έρθω μαζί σας αύριο στο νοσοκομείο.

Ελα τώρα Ουρανία, ας μη δυσκολεύουμε τα πράγματα.

Η Ουρανία χαμηλώνει απελπισμένη το κεφάλι. Πρόκειται για την επιβαλλόμενη κατάφαση του επικείμενου τέλους, η οποία οπτικοποιείται ως ευχαριστήριο τραγικός αποχαιρετισμός προς τη γυναίκα που του έχει προσφέρει τις υπηρεσίες της, φροντίζοντας και την τελευταία λεπτομέρεια της οικιακής καθημερινότητας του, αλλά και ως ο μοιραίος, άφευκτος αποχαιρετισμός προς την ίδια τη ζωή.

Έπειτα κάπως, έτσι, δεν τελειώνουν όλα; προσθέτει ο Αλέξανδρος, παίρνοντας τα κλειδιά που του παραδίδει.

Ο καφές είναι στο γραφείο...ετοίμασα και τη βαλίτσα...επισημαίνει με αδύναμη φωνή και απομακρύνεται προς την έξοδο.

Ελπίζω να μην έβαλες πολλά...δε θα τα χρειαστώ, το ξέρεις.

Ακούγεται το άνοιγμα της πόρτας, καθώς ο Αλέξανδρος σπεύδει να πει την τελευταία κουβέντα του.

Ουρανία...Ουρανία σ'ευχαριστώ γ'αυτά τα τρία χρόνια εδώ μέσα...χωρίς εσένα δεν ξέρω τι θα 'χα απογίνει.

Εκείνη κοντοστέκεται.

Το σκυλί έχει φάει, λέει με ραγισμένη φωνή και κλείνει πίσω της την πόρτα.

Ο εσωτερικός αμυδρός φωτισμός του χώρου δείχνει να μην επιζητεί καμία ένταση, αρκείται στο τυχαίο περίσσευμα της στραγγισμένης γλωμής φωτεινότητας του εξωτερικού

τοπίου· πρόκειται για ένα φως ραγισμένο από την προσπάθεια να εισβάλλει στο εσωτερικό του σπιτιού, εναρμονισμένο με τις παύσεις ανάμεσα στους αργόσυρτους διαλόγους, τις ραγισμένες από συγκίνηση φωνές των ηρώων και τους ολιγάριθμους ήχους των πραγμάτων: το κλείσιμο της πόρτας, το αλύχτημα του σκύλου, το σάλπισμα του πλοίου στο λιμάνι, το άγγιγμα του φλυτζανιού στο τραπέζι .

Αίφνης (8:04) και σε ελάχιστο χρόνο από την απομάκρυνση της Ουρανίας, ο Αλέξανδρος κινείται εσπευσμένα, αφυπνισμένος θαρρείς και κινητοποιημένος από μια γνώριμη σκέψη ή επιθυμία, προς το μηχάνημα αναπαραγωγής μουσικής. Ακούει το αγαπημένο του μουσικό κομμάτι *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (Ε. Καραϊνδρου) ατενίζοντας το τοπίο του λιμανιού και αφήνοντας το βλέμμα του να γλιστρήσει μέχρι μία από τις μπαλκονόπορτες της διπλανής πολυκατοικίας. Έπειτα κλείνει τη μουσική, αλλά το βλέμμα του παραμένει στυλωμένο στην απέναντι μπαλκονόπορτα αναμένοντας κάτι. Σε λίγο ακούγεται να παίζει η ίδια μουσική, όμως αυτή τη φορά προέρχεται από το απέναντι διαμέρισμα· και εδώ ξεκινάει το πρώτο μέρος ενός εξομολογητικού, εσωτερικού μονόλογου (ακούγεται off).

Τον τελευταίο καιρό, ή μόνη μου επαφή με τον κόσμο είναι αυτός ο άγνωστος από απέναντι, που μου απαντά με την ίδια μουσική. Ποιος είναι; πως είναι;

Η μουσική και ειδικότερα το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας του Αλέξανδρου με τον άγνωστο του απέναντι διαμερίσματος, διαφοροποιείται, όμως, από τη σφυριχτή γλώσσα που χρησιμοποιούν τα παιδιά στην πρώτη σκηνή, ως προς την έλλειψη ανατροφοδότησης της. Η αίσθηση της συνδεσιμότητας, την οποία νιώθει με αυτόν τον άγνωστο, εμφανίζεται ως μια εκδοχή αλληλεγγυότητας και βασίζεται στη δημιουργία μιας συναισθηματικής και αισθητικής πλήρωσης που ικανοποιεί παρόμοιες συναισθηματικές και αισθητικές ανάγκες.

Στο σημείο αυτό (9:15) το σκηνικό μεταφέρεται στο ακρολίμανο με τον Αλέξανδρο

να βαδίζει στον ερημικό δρόμο, συντροφευμένος από τον σκύλο του και συνεχίζοντας τον εσωτερικό του μονόλογο. Το πέρασμα ενός αυτοκινήτου, ο ήχος μιας καμπάνας, το σφύριγμα ενός караβιού και η φωνή του off, συνθέτουν το ηχοτοπίο.

Ένα πρωί ξεκίνησα να τον βρω, αλλά μετάνιωσα. Καλύτερα να μην ξέρω και να φαντάζομαι.

Η φαντασία ως ύστατη παραμυθία, ως ένας πολυχώρος του χρόνου ανεξάντλητος, απεριόριστος, ατέρμων που αντίκειται στην κυριολεξία ἡ μια ενοποιητική, των στοιχείων της εμπειρίας, κατάσταση της ψυχής, η οποία εμπεριέχει, επιπλέον, το μη αναμενόμενο και το άγνωστο. Ο ποιητής Αλέξανδρος την επιδιώκει και την αναγνωρίζει ως ασχημάτιστη μορφή γνώσης και δημιουργίας, ως προϋπόθεση διαφοροποιητική, μέσω της οποίας αυτοπραγματώνεται, τέτοια, που μόνο τα παιδιά και οι καλλιτέχνες συνηθίζουν, ασκημένοι καθώς είναι στους ορίζοντες ασυνήθιστων προσεγγίσεων. Αλλά και, ως μια πρωτογενής δύναμη με κύρια χαρακτηριστικά την κυριαρχική τάση του εγώ και τον ναρκισσισμό, που εξιλεώνονται στην περίπτωση της πνευματικής δημιουργίας ποικιλότροπα, μέσω της τέχνης, της φιλοσοφίας και της επιστήμης, όπως, εύστοχα διατυπώνεται από τον Κορνήλιο Καστοριάδη: *Κέντρο της κοινωνίας, όπως και κέντρο της ιστορίας, είναι το ριζικό φαντασιακό της ανθρωπότητας που αυτοανελίσσεται και αυτοαναπτύσσεται (2000, σελ. 47).*

Ένας μοναχικός σαν εμένα, ίσως, ένα κορίτσι που πριν φύγει για το σχολείο παίζει με το άγνωστο.

Περπατάει μόνος του μετρώντας το χρόνο αντίστροφα ἡ κάποια στιγμή αμολάει τον σκύλο του και αυτός αρχίζει να τρέχει, έτσι όπως τρέχουν όλοι οι σκύλοι προς την ελευθερία.

Έγιναν όλα τόσο γρήγορα, εκείνος ο ύποπτος πόνος, η επιμονή μου να μάθω, να ξέρω κι έπειτα το σκοτάδι, η σιωπή γύρω μου. Η σιωπή.

Εντοπίζουμε εδώ το γραμμικό σχήμα: υποψία/υπόθεση → αναζήτηση αλήθειας/

γνώσης → σκοτάδι/σιωπή. Αναδύεται ως νοηματική αξία η μεταγνώση του δυσπόστατου της γνώσης, αλλά και η αδιάσειστη γνώση που ταυτίζεται με την επίγνωση της φθαρτότητας και της θνητότητας. Σε αυτό το αποτέλεσμα της αναζήτησης καλείται να εντρυφήσει ο Αλέξανδρος και μαζί του ο θεατής, στην, σε καμία περίπτωση άνευ κόστους, παραδοχή και συμφιλίωση με την εσωτερική αντιφατικότητα της ζωής ως αδιάσπαστου όλου.

Όλα έδειχναν ότι πριν τελειώσει ο χειμώνας με τις ανέρες φηγούρες των караβιών στα ξαφνικά ανοίγματα του ουρανού, τις βόλτες των ερωτευμένων στην παραλία το ηλιόγεμα και την υποκριτική υπόσχεση της Άνοιξης... Όλα έδειχναν ότι πριν τελειώσει ο Χειμώνας... το μόνο που λυπάμαι Άννα, το μόνο άραγε; είναι που δεν πρόλαβα σχεδόν τίποτα, τα περισσότερα έμειναν σχέδια, λέξεις πεταμένες εδώ κι εκεί.

Ο Αλέξανδρος προβαίνει, μέσω μιας χαμηλόφωνης λυρικής έξαρσης του λόγου, σε μια συναισθηματική αποτίμηση της κατάστασης του, η οποία στοιχειοθετείται από την απογοήτευση της βίας του χρόνου, του μισοτελειωμένου, του μισοαφημένου, ενώ διερωτάται, συγχρόνως, σχετικά με το εάν οι ως άνω αναφερόμενες αιτίες φέρουν την αποκλειστικότητα.

.....

Η δράση μεταφέρεται στους δρόμους της πόλης και εκτυλίσσεται στους ρυθμούς της (10:43) . Ο Α. βάζει τον σκύλο στο πίσω κάθισμα, επιβιβάζεται στο αυτοκίνητο του και ξεκινάει. Η πορεία του ανακόπτεται από το κόκκινο φανάρι και ένα παιδικό χέρι με σφουγγάρι αρχίζει να πηγαиноέρχεται πάνω στο παρμπρίζ, ενώ η κινηματογραφική κάμερα είχε γλιστρήσει νωρίτερα, λίγο πιο πέρα για να συλλάβει κάποια παιδιά των φαναριών με πλαστικούς κουβάδες και σφουγγάρια στα χέρια. Δευτερόλεπτα αργότερα, ο Α. ανοίγει την πόρτα της θέσης του συνοδηγού για να φυγαδεύσει ένα από τα παιδιά, καθώς κάνει την εμφάνιση της μια κλούβα της αστυνομίας. Τα υπόλοιπα παιδιά σκορπάνε αλαφιασμένα ανάμεσα στα κινούμενα αυτοκίνητα και οι αστυνομικοί κατεβαίνουν από την κλούβα, εξαπολύοντας εναντίον τους κνημητό. Κάποια συλλαμβάνονται.

Από πού είσαι; Μιλάς ελληνικά; Θες να σε πάω πουθενά; το ρωτάει φτάνοντας σε ένα ασφαλές σημείο της πόλης.

Το παιδί τον κοιτάζει σιωπηλά, έχοντας ακόμη τα ίχνη της αγωνίας στα μάτια και αποβιβάζεται χαρίζοντας του ένα βεβιασμένο χαμόγελο για να συναντήσει, σε μικρή απόσταση, έναν σύντροφο του και να χαθούν τρέχοντας στη στροφή του δρόμου. Ένα χαμόγελο που κρύβει το συναίσθημα της άδηλης ευγνωμοσύνης, αποτυπώνεται στο παιδικό πρόσωπο ως ένδειξη μιας δειλά εμφανιζόμενης εμπιστοσύνης και συγχρόνως, δημιουργεί την παράδοξη αίσθηση ό,τι για αυτό το παιδικό πρόσωπο το χαμόγελο είναι έκφραση ανοίκεια.

.....

Ακολουθεί η επίσκεψη στην κατοικία της κόρης του Κατερίνας (13:31), η οποία έχει παντελή άγνοια για την κατάσταση της υγείας του και εκδηλώνει μια διακριτική ανησυχία για το πρόσφατο έλλειμμα της μεταξύ των επικοινωνίας. Ο Α. επιλέγει να μην αναφερθεί σε αυτό και της εκμυστηρεύεται την ελπίδα του να της εμπιστευτεί τον σκύλο του για *λίγο καιρό*, ενώ της παραδίδει ένα πακέτο με γράμματα της μητέρας της προς αυτόν..

Φεύγεις είπες; Για πού; ακούγεται η φωνή της Κατερίνας από την κουζίνα.

Ο Αλέξανδρος δεν απαντά, παραμένοντας όρθιος στο κέντρο του σαλονιού.

Ξέρεις ο Νίκος δε θέλει ζώα στο σπίτι!, η Κατερίνα συνεχίζει να μιλάει και επιστρέφει με ένα φλυτζάνι στο χέρι.

Πως πάει η δουλειά σου; Τον ρωτάει.

Η δουλειά μου; απαντάει ο Α. αφηρημένα. Η Κατερίνα αφήνει το φλυτζάνι στο τραπέζι και παίρνει το πακέτο με τα γράμματα. Η συγκεκριμένη σκηνή χαρακτηρίζεται από υψηλό δείκτη πληροφορικότητας και εξυπηρετεί τη δραματική οικονομία της υπόθεσης, διότι πληροφορούμαστε μέσω της κόρης του, αφενός, την εκούσια δέσμευση του Α, να «ολοκληρώσει το ατέλειωτο Γ΄ Σχεδιάσμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων, του Διονύσιου Σολωμού», αφετέρου, το γεγονός ότι πρόκειται για έναν φημισμένο ποιητή, ο οποίος, κατά

την άποψη της κόρης του, κανέναν λόγο δεν είχε να ασχοληθεί με τη συμπλήρωση του έργου ενός ομοτέχνου του, του 19 αι.. Η εκούσια αυτή δέσμευση του, έπεται χρονικά του θανάτου της συζύγου του και πιθανώς, αντανακλά μια ανάγκη καταφυγής στο παρελθόν ως τρόπο αντιμετώπισης της απώλειας.

Η Κατερίνα ανακαλύπτει, μεταξύ των φακέλων ένα γράμμα χωρίς φάκελο και διαβάζει την ημερομηνία ενός καλοκαιριού πριν αρκετά χρόνια. Σηκώνει το κεφάλι και τον κοιτάζει με μια έκφραση ευχάριστης έκπληξης.

Αυτή ήταν ημέρα μου!..Η μητέρα μου μιλούσε συχνά γι' αυτήν τη μέρα.

Διάβασε το..., την προτρέπει.

Αυτή κάνει δυο βήματα πίσω, κάθεται στον καναπέ και αρχίζει να το διαβάζει, παραχωρώντας στη συνέχεια την ανάγνωση του (μέσω της τεχνικής του ντουμπλάζ) στη βαθιά και αισθαντική φωνή της Πέμης Ζούνη.

Κοιμόσουν ακόμα όταν ζύπνησα. Σε κοίταξα δίπλα μου ν' ανασαίνεις. Ονειρευόσουν... Αλέξανδρε; Το χέρι σου κουνήθηκε λίγο σα να μ' έφαχνε...τα βλέφαρά σου έπαιζαν κι έπειτα βυθίστηκες πάλι. Μια σταγόνα ιδρώτα ανάμεσα στα μάτια σου κύλησε και ταξίδεψε... Το μωρό από δίπλα μουρμούρισε ένα σιγανό παράπονο, μια πόρτα έτριξε. Βγήκα στην βεράντα... κι έκλαψα... (...)

Ο Αλέξανδρος προχωρεί προς τη μπαλκονόπορτα με τη φωνή της να τον ακολουθεί και βγαίνει στη βεράντα, όπου συναντάει την γυναίκα του, την Άννα. Ξεκινάει εδώ ένα flash back, το οποίο διαρκεί έως το 22.30 λεπτό της ταινίας: ‘ *Έκλαιγες, Άννα;* τη ρωτάει με απορία και τρυφερότητα.

Δεν είναι τίποτα, απαντά η Άννα, αλλάζοντας ύφος στην προσπάθεια της να κρύψει τα δάκρυα της.

Σχεδόν αμέσως, επιδιώκει τη φιλοφρόνηση του εκφράζοντας τη φιλαρέσκειά της και επιδεικνύοντας με μια χαριτωμένη στροφή το φόρεμά της.

Πως σου φαίνομαι; τον ρωτάει χαρούμενη.

Δείχνει να προσπερνάει την απογοήτευση των μικρών πραγμάτων, όταν ο Α. την κολακεύει μεν παρομοιάζοντας την με *καλοκαιρινή μέρα*, αλλά δε θυμάται ό, τι το φόρεμα υπήρξε δώρο του προς αυτήν, από κάποιο μακρινό του ταξίδι. Η ανάγνωση του γράμματος είναι κομβικής σημασίας για την χωροχρονική παρέκβαση (flash back) που λαμβάνει χώρα σε αυτό το σημείο. Η ευτυχισμένη μνήμη εκείνης της ημέρας κυριεύει τον Αλέξανδρο και η χαρά καθρεφτίζεται στο πρόσωπο του.

Αχ, να μπορούσα να κρατήσω αυτή τη στιγμή να την καρφισώσω σαν πεταλούδα να μην φύγει. (...) συνεχίζεται η (off) ανάγνωση του γράμματος.

Στέκονται αγκαλιασμένοι για μερικά δευτερόλεπτα, με την Άννα να γέρνει στον ώμο του θεραπευμένη από αυτήν την αίσθηση της εγγύτητας των σωμάτων. Ο εναγκαλισμός τους διακόπτεται από τα κορναρίσματα αυτοκινήτων που προειδοποιούν για την άφιξη των καλεσμένων και την Άννα να προτρέπει τον Α. να πάει να ντυθεί.

Σου γράφω μπροστά στη θάλασσα που απλώνεται... λιπόθυμη. Το σπίτι μυρίζει ζεστό γάλα κι υγρό γιασεμί. Σου γράφω, σου μιλάω... Νιώθω ότι σ' έχω πλησιάσει τόσο πολύ που μου αντιστέκεσαι. Απειλώ τον κόσμο σου, Αλέξανδρε; Κι όμως δεν είμαι παρά μια ερωτευμένη γυναίκα. Η Άννα συνεχίζει να μιλά (off) μέσα από το γράμμα της.

.....

Η δράση μεταφέρεται στο εσωτερικό του σπιτιού και διανθίζεται με φιλικούς αστεϊσμούς και φιλοφρονήσεις μεταξύ της Άννας και των καλεσμένων. Μοναδική εξαίρεση στη γιορτινή ατμόσφαιρα αποτελεί (19.47) η συνομιλία μεταξύ των δύο ηλικιωμένων ανδρών, του πατέρα και του θείου της Άννας, με αναφορές στη ρευστή πολιτική κατάσταση της εποχής.

Τελευταίο καλοκαίρι ξενοιασιάς, Αλέκο(...) Αγαπητέ μου, όλοι μιλάνε για επέμβαση του στρατού, πριν τις εκλογές. Εσείς όμως οι πολιτικοί αγρόν αγοράζετε.

Η συγκεκριμένη αναφορά δεν λειτουργεί εξελικτικά στην υπόθεση της ταινίας, ωστόσο, ενέχει ρόλο υποσημείωσης, η οποία τοποθετεί χρονολογικά τη σκηνή/παρέκβαση στο καλοκαίρι του 1966, ανάμεσα στα Ιουλιανά [Αποστασία του 1965 και ακόλουθες προσπάθειες για σχηματισμό κυβέρνησης) και στην επιβολή της επταετούς δικτατορίας στην Ελλάδα, τον Απρίλιο του 1967]. (Παπακωνσταντίνου, 1998).

Η ανάγνωση του γράμματος συνεχίζεται off.

Τη νύχτα σε κοιτάζα. Δεν ήξερα αν κοιμόσουν ή σώπαινες. Φοβόμουν αυτό που μπορούσες να σκέφτεσαι. Φοβόμουν ότι είχα μπει μες στη σιωπή σου. Κι άρχισα να δείχνω εύθραυστη με τον μόνο τρόπο που ξέρω, με το κορμί μου, γιατί τότε δεν κινδύνευε η δική σου ασφάλεια. Δεν είμαι παρά μια ερωτευμένη γυναίκα, Αλέξανδρε. Εν τω μεταξύ καταφθάνουν, διαρκώς, νέοι καλεσμένοι, ώσπου ,τους καλεί να την ακολουθήσουν για να δουν την μικρή καλλονή. Οι καλεσμένοι την ακολουθούν με επιφωνήματα ικανοποίησης και ενθουσιασμού, ενώ κατεβαίνει τα σκαλιά της βεράντας και προχωρεί στην αμμουδιά. Εκεί κοντά στη θάλασσα, κάτω από ένα σκίαστρο, βρίσκεται μια καθισμένη μεσόκοπη γυναίκα, η μητέρα του Αλέξανδρου, που κουνάει ένα μωρό. Οι καλεσμένοι κυκλώνουν την μεσόκοπη γυναίκα και κοιτάζουν σιωπηλά και με δέος το μωρό.

Περπάτησα γυμνή στην άμμο. Φυσούσε... Ένα καράβι πέρασε. Αργούσες να ζυπνήσεις. Πάνω μου, η ζεστασιά σου ακόμα. Δεν τολμούσα να ονειρευτώ ότι μ' ονειρεύεσαι. Αχ, Αλέξανδρε! Αν για μια στιγμή το πίστευα, θα διαλυόμουν σε μια κραυγή. Ακούγεται ξανά, η συνέχεια του γράμματος της Άννας.

Ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ουσιαστικά απών, παρ' ότι παρών, βυθισμένος στον κόσμο της συγγραφής και της φαντασίας του και η ιδιότυπη, ελλειμματική παρουσία του στοιχειώνει τις ημέρες και τις νύχτες της. Διαφαίνεται η αδυναμία ουσιαστικής επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, η οποία επισύρει την αντιπαράθεση του ανθρώπου με τον ζώντα εαυτό, ως επιτομή της εσωτερικής ακύρωσης των διαπροσωπικών σχέσεων και κυρίως των

σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων.

Στο 22:31 ολοκληρώνεται η αναπόληση του Αλέξανδρου με αφορμή το γράμμα της Άννας και μαζί με αυτήν σβήνει το χαμόγελο που είχε διαγραφεί στο πρόσωπο του, σε ένα από τα λιγοστά γκρο πλάνο της ταινίας, για να παραχωρήσει τη θέση του στην έκφραση της έκπληξης και της δυσαρέσκειας μιας ετεροχρονισμένης ανακάλυψης.

Δεν το 'χα...δεν το 'χα καταλάβει.

Εμφανίζεται να συνειδητοποιεί για πρώτη φορά μέσα από την γραπτή εξομολόγηση της γυναίκας του, τη χαμένη ευτυχία και η Άννα εγκαθίσταται από εδώ και στο εξής στις τύψεις και στις ενοχές του. Προκύπτει από την ακολουθία των γεγονότων και την προσπάθεια της να αποκρύψει τα δάκρυα της όταν αυτά τείνουν να γίνουν αντιληπτά από τον Α., (16.59) το συμπέρασμα ότι τα συγκεκριμένα γράμματα περιήλθαν στην κατοχή του Αλέξανδρου μετά τον θάνατο της Άννας και αυτό καθιστά, ετεροχρονισμένα, τον Αλέξανδρο περισσότερο τραγικό μέσα στην άγνοια του.

Η πλήρης επαναφορά του Α. στον παροντικό χρόνο συντελείται με την είσοδο από το δωμάτιο του λουτρού στον χώρο, ενός άντρα, του γαμπρού του.(22:58)

Καλημέρα! Καλά που ήρθες, ήθελα να σου πω. Ξέρεις!..πουλήσαμε το σπίτι της θάλασσας!

Η φωνή κοφτή, βιαστική, διεκπεραιωτική, δίχως ελάχιστο ίχνος ασάφειας ή πρόθεσης που θα επέτρεπε κάποια αντίρρηση. Ο Α. βρίσκεται μπροστά στο απέλπιδα συντελεσμένο και το σάστισμα του καταγράφεται τόσο στην αμήχανη κίνηση του, όσο και στο τρέμισμα της ομιλίας του.

Το σπίτι,.. Το πουλήσατε;

Τα βλέμματα των δύο αντρών δε διασταυρώνονται.

Αύριο το πρωί παραδίδω τα κλειδιά και μπαίνει μπουλντόζα.

Ο Α. γυρίζει, κοιτάζει την κόρη του ωχρός, ενώ αυτή σκύβει το κεφάλι. Πριν ο άντρας

αποχωρήσει, το βλέμμα του πέφτει αποδοκιμαστικά στον σκύλο και η αντίδραση είναι άμεση και κατακεραυνωτική.

Δικός σου είναι ο σκύλος;.. Πάω να ντυθώ!

Ακολουθεί ένας σύντομος διάλογος που στερείται ανατροφοδότησης ανάμεσα στον Α. αμίλητος, κατάχλωμος και σχεδόν σπασμωδικά βαδίζει προς την έξοδο και την Κατερίνα να τον συνοδεύει ανήσυχη, έχοντας αντιληφθεί την ψυχολογική του κατάσταση. Εκείνη προσπαθεί να δικαιολογήσει την απόφαση τους να πουλήσουν το σπίτι της θάλασσας, ενώ αυτός της θυμίζει το πρώτο τους κοινό ταξίδι στα Γιάννινα και το πόσο απαρηγόρητη ήταν, επειδή είχε χάσει σε εκείνο το καταραμένο τουρνουά τένις. Ένα συναίσθημα αναξιοτήτας χωρίς προσδιορισμένο πομπό ή δέκτη πλανάται στην ατμόσφαιρα Ο Αλέξανδρος κλείνει σ' ένα χάδι στα μαλλιά της την πληγωμένη τρυφερότητα του, και φεύγει παίρνοντας μαζί τον σκύλο του και το μυστικό του, της τελευταίας μέρας.

.....

Η δράση επιστρέφει στον κόσμο της ασφάλτου (24:38). Ένας ξαφνικός πόνος- μια σύσπαση στο πρόσωπο του τον προδίδει. Ο Αλέξανδρος καταφεύγει σε κάποιο εφημερεύον φαρμακείο, όπου του παράσχουν βοήθεια. Δεν υπάρχει διάλογος εδώ, η κινησιολογία των ηρώων είναι όμως κατατοπιστική. Από το εσωτερικό της βιτρίνας του φαρμακείου παρατηρεί δύο παιδιά (ανάμεσα τους είναι και ο Αχιλλέας, το παιδί των φαναριών που είχε συναντήσει καθ' οδόν προς το σπίτι της κόρης του) να συνομιλούν με δύο ενήλικες. Η ενδυμασία τους παραπέμπει σε τσιγγάνικη ή Αλβανική καταγωγή. Δευτερόλεπτα μετά, τα παιδιά έχουν απαχθεί και οδηγηθεί δια της βίας στο πίσω μέρος ενός μικρού φορτηγού με κουκούλα. Παρότι έκπληκτος και ανήμπορος ο Αλέξανδρος κινητοποιείται άμεσα. Το φορτηγάκι φεύγει, αλλά αυτός μπαίνει στο αυτοκίνητο του και τους ακολουθεί.

Ένα ομιχλώδες τοπίο(26:56) κι ένας οδικός κόμβος πνιγμένος στις σημάνσεις υποδέχεται το φορτηγάκι με τους απαγωγείς, οι οποίοι κατευθύνονται στην πάροδο, για να

καταλήξουν έξω από ένα κτήριο με παρηκμασμένη όψη εγκαταλελειμμένου ξενοδοχείου. Στην είσοδο του κτηρίου διακρίνονται αυτοκίνητα με ξένες πινακίδες. Ο οδηγός ενός λεωφορείου που μόλις έφτασε(28:15) αποβιβάζεται πρώτος, ελέγχει με κλεφτές ματιές τον εξωτερικό χώρο και κάνει νόημα στους επιβάτες να τον ακολουθήσουν. Στην ουρά της πομπής των επιβατών, που αποτελείται κυρίως από ζευγάρια μέσης και ώριμης ηλικίας προσκολλάται και ο Αλέξανδρος που έχει σταθμεύσει στην παράλληλη πάροδο, ώστε να μη γίνει αντιληπτός. Μπαίνει τελευταίος σε ένα ημισκότεινο αφιλόξενο χώρο (29.21) με λερούς τοίχους, που μοιάζει να στερείται επαρκή οξυγόνωση και να ρουφάει λαίμαργα την ομίχλη του εξωτερικού τοπίου στα σπάνια ανοίγματα της πόρτας. Ο χώρος αυτός αποτελεί τον προθάλαμο μύησης στο τελετουργικό που ακολουθεί.

Seat...seat down (30.21) ακούγεται από κάποιον που έχει αναλάβει την υποδοχή και τους δείχνει τις παραταγμένες πλαστικές καρέκλες.

Ο Αλέξανδρος δεν κάθεται, αρχίζει να περιεργάζεται προσεκτικά τον χώρο. Το μάτι της κάμερας υποκαθιστά το μάτι του Αλέξανδρου, καθώς γλιστράει πάνω στον τοίχο και αιχμαλωτίζει(29:45) σε ένα, κενό από αντικείμενα, διπλανό χώρο μια συναλλαγή, στην οποία ο πωλητής φυλλομετράει μια δέσμη χαρτονομισμάτων που μόλις έλαβε από ένα ζευγάρι ανθρώπων για την πώληση ενός παιδιού. Ο άντρας του ζευγαριού στέκει πίσω από το παιδί με το σκυμμένο κεφάλι, ακουμπώντας το χέρι του στον ώμο του παιδιού που έχει περιέλθει στην προστασία/ιδιοκτησία του. Το μόνο που κινείται είναι το χέρι με τη δέσμη των χαρτονομισμάτων.

Στη συνέχεια ο Α. προσεγγίζει το άνοιγμα ενός άλλου δωματίου, από όπου ένα ζευγάρι απομακρύνεται απογοητευμένο (30.56), ενώ ένα άλλο στέκει στραμμένο προς το εσωτερικό του.

...the one with the black jacket...the short hair...not that one, not...the one next to him...the...the one with the black jacket, the short hair and the sad face...this...him!

υποδεικνύει η γυναίκα με το δάκτυλο.

Okay, απαντάει ο άνδρας.

Η κάμερα ακολουθεί τη φωνή. Ο άντρας που είπε την τελευταία λέξη σηκώνεται και, έχοντας μόλις ανάψει το τσιγάρο που κρέμεται από τα χείλη του και με τα χέρια στις τσέπες, βαδίζει νωχελικά και σίγουρα προς τα παραταγμένα στον απέναντι τοίχο παιδιά και ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα το υποδειγμένο. Ανάμεσα τους βρίσκεται και ο Αχιλλέας. Παρασυρμένος από κάποια ελπίδα θαρρείς ή λανθασμένη ερμηνεία κίνησης, κάνει μερικά βήματα μπροστά, αλλά ο δεύτερος φύλακας της εισόδου του κάνει νόημα να οπισθοχωρήσει.

Αίφνης (31.50), το μεγαλύτερο σε ύψος παιδί προχωράει αστραπιαία δύο βήματα μπροστά και αρπάζει μια μεταλλική ράβδο από το πάτωμα, εκσφενδονίζοντας την, με όλη του την παιδική δύναμη, στον τοίχο της τζαμαρίας της αίθουσας. Ο ήχος μοιάζει με έκρηξη. Τα παιδιά τρέπονται άτακτα σε αδιέξοδη φυγή, ενώ το παιδί/πρωτεργάτης δραπετεύει από το άνοιγμα της τζαμαρίας πριν τα κομμάτια της προλάβουν να προσγειωθούν και ο εκκωφαντικός θόρυβος από το συνεχιζόμενο θρυμμάτισμα κοπάσει. Τα υπόλοιπα παιδιά συλλαμβάνονται από τους δεσμώτες τους, ενώ ο Αχ. Στην προσπάθεια του να διαφύγει καταλήγει στα χέρια του Αλέξανδρου που τον περιμένει.

Αθόρυβα και προσεκτικά αναζητεί την έξοδο κρατώντας τον από το χέρι. Ο κίνδυνος παραφυλάει. Τα σκοτεινά και ανέκφραστα πρόσωπα τριών ανδρών εμφανίζονται μπροστά τους και τους κλείνουν τον δρόμο. Μένει ακίνητος σφίγγοντας τον μικρό δίπλα του και με το δεξί του χέρι βγάζει αργά το πορτοφόλι του από την εσωτερική τσέπη του παλτού του. Πλησιάζει τους άντρες, μη έχοντας άλλη επιλογή, βγάζει το περιεχόμενο του πορτοφολιού σε χαρτονομίσματα και το ακουμπά στην επιφάνεια του μεταλλικού βαρελιού δίπλα στην είσοδο ήρεμα και αποφασιστικά, προτάσσοντας το πορτοφόλι αφοπλιστικά άδειο. Μπορεί να διακρίνει κανείς στις φυσιογνωμίες των διακινητών το σκοτεινό άγριο βλέμμα τους να παρακολουθεί τον Α. και το παιδί, καθώς βγαίνουν αργά και σταθερά από την πόρτα,

υπονοώντας πως ο κίνδυνος δεν έχει αποτραπεί οριστικά. Όμως, η συναλλαγή ολοκληρώθηκε, η διαφυγή διασφαλίστηκε (34.50).

.....

Διακρίνεται τώρα το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου να έρχεται από μακριά και να σταματάει μπροστά από ένα κινητό καφέ-μπαρ.

Ένα ποτήρι νερό, παρακαλώ...κι ένα σάντουιτς, λέει, απευθυνόμενος στον άνθρωπο πίσω από το μπαρ.

Ο άνθρωπος του δίνει το νερό, το οποίο πίνει με ένα φάρμακο.

Έχω έναν μικρό λαθραίο στο αυτοκίνητο, λέει κάπως διστακτικά.

Και; απαντάει αδιάφορα ο άνθρωπος.

Από την Αλβανία. Βορειοηπειρωτάκι, μάλλον...

Και; επιμένει στον ίδιο τόνο ο άνθρωπος.

Πόση ώρα είναι από δω τα ελληνοαλβανικά σύνορα;

Μπορεί δύο ώρες, μπορεί και παραπάνω, αν έχει χιόνια...περνάς βουνό, απαντάει συγκαταβατικότερα αυτήν τη φορά. Γιατί δε ρωτάς στο λεωφορείο...τον οδηγό...πάει βόρεια, μέχρι το Πεντάλοφο, στα σύνορα, του προτείνει, δείχνοντας με το κεφάλι του προς την απέναντι πλευρά ενώ τακτοποιεί τον πάγκο του μπαρ.

Ο Αλέξανδρος παίρνει το σάντουιτς και κατευθύνεται βιαστικά προς το λεωφορείο που μόλις έχει φτάσει, ενώ οι λιγιστοί του επιβάτες αποβιβάζονται και ανοίγουν τις μαύρες ομπρέλες τους. Πλησιάζει το εισπράκτορα και συνεννοείται μαζί του. Έπειτα, συνοδευόμενος από τον εισπράκτορα έρχεται προς το αυτοκίνητο για να διαπιστώσει ότι ο μικρός έχει εξαφανιστεί.

Πάει αυτός, λέει ο εισπράκτορας. Έτσι κάνουν. Τους μαζεύει η αστυνομία, τους γυρίζει πίσω, αλλά δε βαριέσαι...Ξαναφεύγουν απ' τα βουνά.

Την ίδια στιγμή (33.52), ο Α. διακρίνει τον μικρό να προχωράει βιαστικά πάνω στον

αυτοκινητόδρομο.

Εεε! τον καλεί με όλη τη δύναμη της φωνής του.

Ο μικρός κοντοστέκεται. Ο Α. υψώνει το χέρι με το σάντουιτς, τον πλησιάζει και του το δίνει. Ο μικρός το παίρνει, ένα χαμόγελο παγώνει στα χείλη του πριν διαγραφεί, καθώς, αντιλαμβάνεται ένα αυτοκίνητο να διασχίζει με ιλιγγιώδη ταχύτητα τον δρόμο. Είναι ένα μεγαλύτερο, αυτήν τη φορά, φορτηγάκι με τους απαγωγείς/διακινητές. Τρεις από αυτούς στέκουν όρθιοι και τρομακτικοί στο πίσω ανοιχτό μέρος του φορτηγού με καρφωμένο, απειλητικά, το βλέμμα τους πάνω στον Αχιλλέα, ωστόσο το φορτηγάκι χαθεί στο βάθος του δρόμου.

Σιωπούν. Ο μικρός κλωτσάει ένα χαλίκι θυμωμένα και θυμούμενος, ξαφνικά, ό,τι κρατάει στο χέρι του το σάντουιτς, αρχίζει να το τρώει λαίμαργα.

Πώς ήρθες στην Ελλάδα; τον ρωτάει ο Αλέξανδρος.

Ο μικρός τρώει.

Δε θες να μου πεις; εξακολουθεί ο Αλέξανδρος.

Ο μικρός δεν απαντάει, συνεχίζοντας να τρώει.

Το χωριό σου είναι μακριά από τα σύνορα;

Ο μικρός γνέφει αρνητικά και καταπίνει τη μπουκιά του, ενώ το λεωφορείο προειδοποιεί για την αναχώρηση του.

Έχεις κανέναν; Ο μικρός σταματάει να τρώει.

Τη γιαγιά μου, απαντάει βιαστικά.

Αυτό το λεωφορείο πάει στο Πεντάλοφο, κοντά στα σύνορα...Κοίτα, δε μπορούσα να σε αφήσω έτσι, μετά απ' όλ' αυτά...καταλαβαίνεις...Φεύγω αύριο ταξίδι, δεν έχω χρόνο, λέει ο Αλέξανδρος, όπως κάποιος που ζητά κατανόηση.

Σκύβει στο ύψος του μικρού και του βάζει στην τσέπη μερικά χαρτονομίσματα. Τον κρατά στοργικά από τους ώμους, καθώς συνεχίζει τις οδηγίες.

Φτάνοντας, ο εισπράκτορας θα σου βρει ένα ταξί μέχρι το φυλάκιο. Δε θες να πας στη γιαγιά σου;

Σωπαίνει. Ο μικρός τον κοιτάζει και στρέφει απότομα προς το λεωφορείο. Αρχίζουν να βαδίζουν προς αυτό, ενώ ο μικρός σιγοτραγουδάει.

Ξενιτεμένο μου πουλί και παραπονεμένο/η ξενιτειά σε χαίρεται κι εγώ έχω τον καημό σου/τι να σου πω, κορφούλα μου.⁷

Ο Αλέξανδρος τον διακόπτει ξαφνιασμένος.

Κορφούλα μου, είπες; Πες το πάλι... αυτό που έλεγες, το τραγούδι, παρακαλεί, χωρίς να λάβει καμία απάντηση.

Βαδίζουν αμίλητοι προς το λεωφορείο.

Δε μπορούσα να σε αφήσω έτσι, έπρεπε να βρω έναν τρόπο, λέει ο Α. απολογητικά στον Αχιλλέα που έχει πατήσει στο πρώτο σκαλοπάτι του λεωφορείου.

Προχωράει στο εσωτερικό με σκυφτό κεφάλι και κρατώντας το μισοφαγωμένο σάντουιτς κάθετα δίπλα σε ένα από τα ανοιχτά τζάμια του. Κοιτάζει για λίγο μπροστά και έπειτα γυρίζει προς τον Α. λυπημένος. Το λεωφορείο ξεκινάει μουγκρίζοντας, όμως σταματάει ξαφνικά, μόλις ολοκληρώσει μισή στροφή. Ο μικρός κατεβαίνει τρέχοντας από την πίσω πόρτα. Στέκουν ο ένας απέναντι στον άλλον στις παράλληλες όχθες του δρόμου, ενώ μεσολαβούν ανάμεσα τους διερχόμενα αυτοκίνητα.

⁷ Δημοτικό Τραγούδι της Ξενιτειάς, με προέλευση την επαρχία Πωγωνίου της Ηπείρου. Παραλλαγές του απαντώνται σε όλη την Ελλάδα.

*Ξενιτεμένο μου πουλί και παραπονεμένο
η ξενιτιά σε χαίρεται κι εγώ 'χω τον καημό σου
τι να σου στείλω, ζένε μου, αυτού στα ξένα που 'σαι
σου στέλνω μήλο, σέπεται, κυδώνι μαραγκιάζει,
σου στέλλω και το δάκρυ μου σ' ένα φτενό μαντήλι,
το δάκρυ μου ειν' καυτερό και καίει το μαντήλι.*

(<http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=843>)

Ξέρω τι θες, αλλά δεν μπορώ να σ' αφήσω έτσι... Δεν μπορώ, φωνάζει ο Α. κουνώντας με αγωνία το χέρι του.

.....

Το σκηνικό αλλαγμένο και μέσα από το θαμπό τζάμι ενός καφενείου(39.52) στον χιονισμένο δρόμο μιας επαρχιακής πόλης, εμφανίζεται το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου, παράλληλα με την υπόκρουση των ραδιοφωνικών ειδήσεων. Το αυτοκίνητο σταθμεύει δίπλα στο καφενείο και ο Α. με τον μικρό μπαίνουν μέσα. Ο Α. κινείται προς τον καφετζή.

Καλημέρα. Ένα ποτήρι νερό.

Αναζητάει τα χάπια του ενώ συνεχίζει να μιλάει.

Ταξί που έχει εδώ, να πάει το παιδί μέχρι τα σύνορα;

Δύσκολα θα βρεις. Ο δρόμος είναι χάλια.

Ο γαμπρός μου έχει ταξί!.. να τον εφωνάξω; πετάγεται ένας ηλικιωμένος θαμώνας του καφενείου.

Ναι, απαντάει ο Αλέξανδρος.

Σε...10 λεπτά, εδώ θα είναι! υπόσχεται ο ηλικιωμένος θαμώνας και αποχωρεί.

Η κάμερα τον ακολουθεί και σταματάει σε έναν ολόσωμο καθρέπτη τοίχου, όπου φαίνεται το είδωλο του μικρού να παρατηρεί τις κινήσεις. Ακούγεται η πόρτα να ανοιγοκλείνει, καθώς με την έξοδο του ηλικιωμένου πραγματοποιείται η είσοδος μιας στρατιωτικής περιπόλου πέντε ατόμων που παραγγέλνουν τσίπουρα. Ο τελευταίος στέκεται και ρίχνει μια εξεταστική ματιά στον μικρό που χαμηλώνει φοβισμένος το κεφάλι. Μέσα από τον καθρέπτη φαίνεται ο μικρός να φεύγει αθόρυβα και ο Αλ. να πλησιάζει στο τραπέζι, όπου τον είχε αφήσει. Στέκεται, πίνει το χάπι του, με το σώμα του ελαφρά κυρτωμένο από τον πόνο. Ανασαίνει βαθιά και αντιλαμβάνεται τη φυγή του μικρού, μερικές στιγμές αργότερα. Αφήνει το ποτήρι ανήσυχος στο τραπέζι και βγαίνει βιαστικά.

Τον αναζητεί (41.42). Ακούγεται να χτυπάει η καμπάνα ή το ρολόι της πόλης. Ο

άνεμος φέρνει ένα τραγούδι που δυναμώνει. Είναι το τραγούδι του μικρού Αχιλλέα. Ο Αλέξανδρος στρέφει προς την πηγή του ήχου και βλέπει τον Αχιλλέα να κάθεται στην εσοχή του τοίχου ενός κτηρίου. Τον πλησιάζει ανακουφισμένος. Ο μικρός σηκώνεται, έχει την πλάτη του στηριγμένη στον τοίχο.

Τι έχεις; Εσύ τρέμεις!.. Φοβήθηκες την αστυνομία;

Ο μικρός με το κεφάλι σκυμμένο βγάζει τα χρήματα από τη τσέπη και του τα επιστρέφει.

Όχι! του λέει, πιάνοντας το χέρι και διπλώνοντας τα δάκτυλα του ώστε να τυλίξει τα χαρτονομίσματα. Ύστερα του βάζει το χέρι του στη τσέπη. *Αυτά είναι δικά σου!...* του λέει και αφήνει το βλέμμα του να πέσει στο έδαφος.

Θυμάσαι τη λέξη στον αυτοκινητόδρομο...τη λέξη κορφούλα μου;

Ο μικρός σιωπά και εξακολουθεί να αποφεύγει το βλέμμα του.

Ξέρεις τι είναι ένας ποιητής;.. *Αν είχα χρόνο θα σου' λεγα μια ιστορία για έναν ποιητή... που αγόραζε λέξεις.*

Κοιτάζει σκεπτικός τον μικρό που χαμηλοβλέπει αμίλητος.

Κατάλαβα... Έλα, θα παγώσεις... Έλα!

Ο μικρός σηκώνει τα μάτια και τον ακολουθεί μέχρι το αυτοκίνητο. Το αυτοκίνητο απομακρύνεται μουγκρίζοντας στον ερημικό ανηφορικό δρόμο μέχρι να χαθεί από το βλέμμα, ενώ ένας παπάς, κρατώντας ανοιχτή μαύρη ομπρέλα διασχίζει την παγωνιά του δρόμου προς το απέναντι πεζοδρόμιο.

.....

Το τοπίο μιας χιονισμένης βουνοπλαγιάς (46.46) που διακόπτεται από έναν λασπόδρομο ανήκει στο επόμενο κάδρο λήψης με την κάμερα σε σταθερή λήψη. Ο μακρινός ήχος μηχανής αυτοκινήτου και μια γκριζα σκιά στο βάθος που πλησιάζει. Το αυτοκίνητο σταματάει στην άκρη του δρόμου, ο Αλέξανδρος σβήνει τη μηχανή και βγαίνει. Κοιτάζει

γύρω και μπροστά τον άγνωστο τόπο. Ο μικρός βγαίνει από το αυτοκίνητο καθώς ο Αλ. πιάνει το μέτωπο του σε μια κίνηση που φανερώνει αδιαθεσία. Μένει έτσι για μερικά δευτερόλεπτα, ωσότου συνέλθει. Ο μικρός τον κοιτάζει επίμονα. Η αμηχανία είναι έκδηλη στο πρόσωπο του Αλέξανδρου, καθώς τον κοιτάζει και αυτός.

Είχαν βγει συμμορίες, αρχίζει να εξιστορεί ο μικρός σαν να θυμάται έναν εφιάλητη.

Πυροβολάγανε όλη νύχτα...Μπαίνανε στα σπίτια...Τα μωρά κλαίγανε...Άδειασε το χωριό... Εκεί πάνω είναι το πέρασμα, συνεχίζει, δείχνοντας με το κεφάλι προς την ανηφοριά του δρόμου.

Ο Σελήμ το 'ξερε, γιατί το 'χε ξανακάνει. Έχει σημάδια που 'χαν αφήκει οι μεγάλοι... Πλαστικές σακούλες στα δέντρα. Άμα δε ξέρεις, χάνεσαι, σε τρώει το χιόνι... Τραβάει το βλέμμα του από τον Αλ. και το ρίχνει στο έδαφος.

Σακούλα τη σακούλα...βγαίνεις σε ένα ίσιωμα χωρίς δέντρα... Ο Σελήμ έβαλε τις φωνές, γιατί δεν ήξερα κι έκανα να περάσω. «Έχει μπόμπες κρυμμένες, ρε χαμένε», είπε. «Κάτσε κάτω!». Έκατσα.

Ο μικρός κάθεται, μιμούμενος την κίνηση που περιγράφει στην αφήγηση του. Ο Αλ. τον παρακολουθεί με προσοχή.

Πήρε ένα μεγάλο λιθάρι, συνεχίζει ο μικρός το πέταξε μπροστά...κι έκατσε και αυτός πριν σκάσει στο χιόνι. Αφού δεν γίνηκε τίποτα, περπατήσαμε ίσαμε το λιθάρι.

Ο μικρός σηκώνεται και συνεχίζει την αφήγηση μιμούμενος, πάντα. Κάθεται, σηκώνεται, κινεί το χέρι του σαν να πετάει ένα φανταστικό λιθάρι.

Μ' έζμπρωξε να κάτσω χάμω, ξανάπιασε το λιθάρι και το ξαναπέταξε μπροστά. Σκιαζόμουνα... Κρύωνα... Περπατήσαμε πάλι... συμπληρώνει και σηκώνεται.

Έτσι πετάζοντας το λιθάρι, βγήκαμε στην άλλη μεριά... Είδαμε κάτι φώτα πιο πέρα...

Απλώνεται σιωπή, μόνο ένα άγγιγμα στοργής στον ώμο του μικρού. Η κάμερα λήψης

σε ένα κοντρ πλονζέ κινείται προς τα πάνω και αριστερά, προσπερνάει την πλαγιά διανύοντας μια καμπύλη, για να καταγράψει το συγκλονιστικό πλάνο σεκάνς των χιονισμένων συνόρων. Ένα ψηλό συρματοπλέγμα του οποίου η αρχή και το τέλος μοιάζουν να χάνονται στο τοπίο της ομίχλης, όπου μαυροφορεμένες, επίπεδες, σχεδόν, φιγούρες δεκάδων παιδιών κρέμονται, άλλες ψηλότερα, άλλες χαμηλότερα, ακινητώντας, χαμένες για πάντα σε μια στιγμή της αναρρίχησης. Ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει στο παγωμένο συρματοπλέγμα, οι αναρριχητές να έχουν αφομοιωθεί από αυτό, έχοντας απωλέσει την τρίτη διάσταση του σώματος, αυτήν που δηλώνει την εσωτερικότητα. Το σαρκίο να έχει παραμείνει ως μνήμη και ως προειδοποίηση, αφηφώντας τη φθορά, τρωμένο παραδόξως από μέσα προς τα έξω, ενώ η ψυχή να έχει αναχωρήσει. Είναι εμφανή τα στοιχεία που παραπέμπουν σε ένα είδος ιδιότυπου κινηματογραφικού σουρεαλισμού. Το τοπίο παραδίνεται ως μη ασθμαίνον, στο συλλογικό ενσυνείδητο, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του *Golconde*, του εικαστικού *René Magritte*, στο οποίο απεικονίζονται βροχάνθρωποι σε πτώση.

Οι πρωταγωνιστές ακούγονται να βηματίζουν στο λασπωμένο χιόνι του δρόμου διανύοντας τη στροφή για να τους συναντήσει σε γκρο πλάνο το αδιάλειπτο βλέμμα της κάμερας (49.01). Διακρίνεται στο άνω αριστερό τμήμα του κάδρου το φυλάκιο με την όρθια φιγούρα του σκοπού να κρατάει το όπλο προτεταμένο. Συνεχίζουν να περπατούν αργά, σέρνοντας σχεδόν τα βήματα τους, με τον Αλέξανδρο να έχει πάντα το χέρι του πάνω στον ώμο του παιδιού. Σταματούν μερικά μέτρα πριν τη σιδερένια πύλη (49.54). Η μπάρα μπροστά της σηκώνεται και ένας στρατιωτικός, με ένα μακρύ παλτό να κρέμεται από τους ώμους του, προβάλλει και σαν κίνδυνος που πλησιάζει κατηφορίζει αργά προς το μέρος τους. Ο μικρός, απροσδόκητα, στρέφει προς τον Αλέξανδρο.

Δεν έχω κανέναν... Είπα ψέματα!..

Ο Αλ. ξαφνιασμένος, όπως προδίδουν οι κινήσεις των χεριών του, αντιδρά. *Σου είπα, φεύγω αύριο ταξίδι.* Κοιτάζει μια το παιδί, μια τον στρατιωτικό που πλησιάζει.

Ξαφνικά (50.34) αρπάζει τον μικρό από το χέρι και αρχίζουν να κατηφορίζουν τρέχοντας, ενώ ο στρατιωτικός κάνει να τρέξει προς το μέρος τους, υψώνοντας απειλητικά το χέρι του και φωνάζοντας.

Εεε!..

Έπειτα, κατεβάζει το χέρι του, μένει ακίνητος καθώς παρακολουθεί τους δύο φυγάδες. Ακούγονται οι πόρτες του αυτοκινήτου να ανοιγοκλείνουν, η γρήγορη εκκίνηση και το μούγκρισμα της μηχανής του, καθώς πατινάρει στο παγωμένο οδόστρωμα. Ο στρατιωτικός επιστρέφει ανηφορίζοντας με μια βιασύνη που προδίδει θυμό, η μπάρα ξανακατεβαίνει, η πύλη ξανακλείνει.

.....

Εμφανίζεται το κάδρο μιας τσιμεντένιας οδικής γέφυρας να ενώνει τις απομακρυσμένες όχθες ενός ποταμού (51.36). Το αυτοκίνητο σταθμεύει στην όχθη δίπλα σε μια καντίνα. Βγαίνουν από το αυτοκίνητο. *Τα κατάφερες πάλι!*, λέει ο Αλέξανδρος. Ο μικρός γελάει για πρώτη φορά. Απομακρύνεται και πλησιάζει χαρούμενος την καντίνα.

Ένα σάντουιτς, παρακαλώ.

Πληρώνει και γυρίζει προς τον Αλ. σηκώνοντας το σάντουιτς και φωνάζοντας *Εεε!*, όπως έκανε και ο Αλ. στη σκηνή στον αυτοκινητόδρομο, σαν να του λέει *θέλεις; Εσύ δεν τρως ποτέ;* τον ρωτάει.

Καμιά φορά!, απαντάει ο Αλ. και του χαμογελάει.

Ξέρω τι είναι ένας ποιητής, λέει ξαφνικά ο μικρός.

Αα! ναι;... Κατάλαβα, απαντάει με ένα δύσπιστο χαμόγελο ο Αλ., καθώς πλησιάζουν την όχθη και βαδίζουν κατά μήκος της και συνεχίζει.

Ήταν ένας ποιητής κάποτε... τον περασμένο αιώνα... Ποιητής σπουδαίος. Έλληνας ήταν, μεγάλωσε και ζούσε στην Ιταλία. Σιωπά και ατενίζει μπροστά. Μια μέρα λοιπόν, έμαθε ότι οι Έλληνες, που ήταν σκλαβωμένοι στους Οθωμανούς τότε, πήραν τα όπλα να

πολεμήσουν... Ξύπνησε τότε μέσα του ξαφνικά η ξεχασμένη πατρίδα, τα πρώτα παιδικά του χρόνια στο νησί, η μορφή της μάνας του που ζούσε ακόμα εκεί...

Συνεχίζουν να περπατούν κατά μήκος της όχθης. Ο Αλ. αφηγείται, έχοντας συναίσθηση ό,τι απευθύνεται σε ένα παιδί. Αργά, αναπνέοντας ήρεμα, χρωματίζοντας διακριτικά τη φωνή του, όπου χρειάζεται και κάνοντας τις απαραίτητες παύσεις. Ο μικρός Αχιλλέας τον παρακολουθεί ανελλιπώς, όπως ένα παιδί κάποιον παραμυθά.

Δεν μπορούσε να ησυχάσει. Περπάταγε και παραμιλούσε...κάθε βράδυ έβλεπε στον ύπνο τη μάνα του, νύφη στ' άσπρα να τον καλεί.

Η κάμερα, υποκρουόμενη μουσικά, εγκαταλείπει τους δύο πρωταγωνιστές και κινείται προς τα δεξιά (53.39), γλιστρώντας στην ανεπαίσθητου κυματισμού επιφάνεια του νερού, ώστε να συναντήσει έναν άνδρα νεαρής ηλικίας, τον Ποιητή. Ντυμένος όπως οι ευγενείς του 19 αι., με ημίψηλο μαύρο καπέλο, μακριά μαύρη κάπα και φουλάρι διακριτικά τυλιγμένο χαμηλά στον λαιμό, ενώ διακρίνεται ο όρθιος στητός γιακάς της λευκής πουκαμίσας του. Στέκει στην ίδια όχθη ατενίζοντας τον ορίζοντα συλλογισμένος. Κάποια στιγμή χαμηλώνει το βλέμμα και αρχίζει να περπατάει αντίθετα προς την κατεύθυνση που κοίταζε νωρίτερα. Ακούγεται off ο εσωτερικός μονόλογος του ποιητή στα ιταλικά.

Το αποφάσισα. Θα φύγω για την Ελλάδα. Δεν μπορώ να μείνω εδώ. Έπειτα από τόσους αιώνες οι Έλληνες πήραν τα όπλα... Τι μπορεί να κάνει ένας ποιητής; Να υμνήσει την επανάσταση, να θρηνησει πάνω απ' τον νεκρό, ή να καταφύγει στο χαμένο πρόσωπο της ελευθερίας.

Σηκώνει το βλέμμα και αφυπνισμένος από τις τελευταίες σκέψεις του, προχωράει με βιαστικά, αποφασιστικά βήματα προς ένα μονοθέσιο λαντό⁸ εποχής, σταυρώνει την κάπα του, ανεβαίνει και φεύγει (55.16) διασχίζοντας τον στενό παρόχθιο, πρασινισμένο δρόμο.

.....

⁸ Αναγεννησιακού τύπου μικρή κλειστή ιππήλατη άμαξα (Τεγόπουλος - Φυτράκης, 2002)

Στα ερείπια του κατεστραμμένου ναού του Αγίου Αχιλλείου στο νησάκι των Πρεσπών, μια βάρκα με έναν λαμνοκόπο και ένα όρθιο κορίτσι στην πλώρη εμφανίζεται να προσεγγίζει αργά την όχθη της λίμνης. Είναι το λιμάνι της Ζακύνθου. Ακούγεται off η συνέχεια της αφήγησης του Αλέξανδρου προς τον μικρό Αχιλλέα. *Την άλλη μέρα μ' ένα καράβι από τη Βενετία, γύρισε στην Ελλάδα, στη Ζάκυνθο, στο νησί του. Ξαναβρήκε τα πρόσωπα, τα χρώματα, τις μυρωδιές, το πατρικό του, αλλά δεν ήξερε τη γλώσσα. Ήθελε να τραγουδήσει την επανάσταση, αλλά δεν ήξερε τη γλώσσα της μάνας του... Άρχισε τότε να τριγυρίζει στις γειτονιές, στα χωράφια, στα ψαροχώρια, καταγράφοντας τις λέξεις που άκουγε... και πληρώνοντας για κάθε λέξη που δεν ήξερε. Η φήμη έτρεξε παντού: ο ποιητής αγοράζει λέξεις. Από τότε, όπου πήγαινε, μαζεύονταν φτωχοί απ' όλο το νησί, μεγάλοι και παιδιά, πολιορκώντας τον, για να του πουλήσουν λέξεις.*

Το κορίτσι κατεβαίνει από τη βάρκα και αρχίζει να ανηφορίζει. Ο ποιητής βρίσκεται καθισμένος πάνω σε μίαν αρχαία πέτρα και εκστασιασμένος διαβάσει τις θησαυρισμένες λέξεις.

...Άβυσσο... Μοσχοβολισμένη... Δροσιά... Πηγή... Αηδόνια...

Ουρανός...Κύμα... Λίμνη... Αγνωρον... Ευωδίζει...,

μονολογεί σαν μαγεμένος, ωσάν να προσπαθεί να ζυγιάσει το ειδικό τους βάρος, να αντιληφθεί για κάθε μία από αυτές το διανοητικό της εκτόπισμα στον αισθητικό και ιδεολογικό χωροχρόνο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις παύσεις μεταξύ των λέξεων, γεγονός που δηλεί την αυταξία και τη μοναδικότητα τους, καθώς μεταμορφώνονται σε δομικά στοιχεία ενός γλωσσικά αισθητικοποιημένου σύμπαντος που διαρκώς διαστέλλεται, ώστε να αποτελέσει το αποτέλεσμα της αναζητούμενης γλωσσικής και συγχρόνως υπαρξιακής ταυτότητας του ποιητή.

Στη συνέχεια, σηκώνεται από τη θέση του και περπατάει. Η dolly⁹ κίνηση της κάμερας προς τα πίσω συνεχίζεται. Ο ποιητής προχωρά ως τη μέση του χώρου που αναπαριστά την υπόδουλη διαλυμένη Ελλάδα, όπου τον συναντά το κορίτσι. (Σκοπετέας, 2015).

Αλαφροϊσκιωτε; λέει το κορίτσι.

Αλαφροϊσκιωτε; επαναλαμβάνει αναστατωμένος ο ποιητής κοιτάζοντας την για μερικά δευτερόλεπτα.

Έπειτα βαδίζει σιωπηλός και στοχαστικός. Η κίνηση της κάμερας προς τα πίσω συνεχίζεται. Η ταυτότητα του ποιητή συμπυκνώνεται, αίφνης, ως θείο δώρο στα χείλη της ζακυνθινής χωρικής που τον πλησιάζει και τον προσφωνεί *αλαφροϊσκιωτο*, αυτός επαναλαμβάνει ταπεινά και στοχαστικά τη λέξη και η ολοκληρωτική της αποδοχή χαράσσει στην μορφή του ένα είδος διανοητικής αγαλλίασης. Η νεαρή χωρική τον ακολουθεί, μέχρι να καθήσει στο κέντρο του χώρου, για να τον ρωτήσει.

Αλαφροϊσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι 'δες·

Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!..¹¹

Αλαφροϊσκιωτος!

απαντάει ο ποιητής, ενώ βγάζει από τη τσέπη της κάπας του και την πληρώνει.

Αυτή απομακρύνεται ικανοποιημένη και ο ποιητής σημειώνει το νέο απόκτημα στα χαρτιά του, ενώ η κάμερα ζουμάρει προς τα πίσω για να συμπεριλάβει στο κάδρο τον Αλέξανδρο που αφηγείται και τον μικρό Αχιλλέα, οι οποίοι μπαίνουν από μια από τις πύλες

⁹ Πρόκειται για μονοπλάνο, κατά το οποίο, η κάμερα με τηλεφακό ανεβασμένη σε γερανό και ράγες μηχανισμού κύλισης, ξεκινάει ένα ζουμ προς τα πίσω, καθράροντας την υποτιθέμενη θάλασσα και τους ψαράδες της Ζακύνθου από την πολεμίστρα ενός ερειπωμένου κάστρου την εποχή της Ελληνικής επανάστασης. Όταν το ζουμ ολοκληρώνεται, η κάμερα ξεκινάει εκ νέου μια κίνηση προς τα πίσω, ώστε να καθράρει τον ποιητή ο οποίος κοιτάει την θάλασσα και στοχάζεται. Φημολογείται ότι δεκάδες βοηθοί μάζευαν τις ράγες με τρομερή ταχύτητα, ενώ η κάμερα προχωρούσε ασταμάτητα προς τα πίσω αποκαλύπτοντας το χώρο μπροστά της (Σκοπετέας, 2010).

¹⁰ Dolly ονομάζεται η υποστήριξη της κάμερας με ρόδες, που χρησιμοποιείται για το γύρισμα των τράβελινγκ. (Σκοπετέας, 2010).

¹¹ Πρόκειται για τους στίχους 15 και 16 του αποσπάσματος *Ο Πειρασμός* από το ανολοκλήρωτο *Γ' Σχεδιάγραμμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* (1844 και ύστερα), το οποίο αποτελεί ανασύνθεση του Β' Σχεδιάσματος, όπου ο Δ. Σολωμός εγκαταλείπει το εξωτερικό στολίδι της ομοιοκαταληξίας και χρησιμοποιεί ένα στίχο λιτότερο και περισσότερο ασκητικό (<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-A111/262/1916.6363/>).

του ερειπωμένου ναού, ενώνοντας νοηματικά το παρελθόν με τον παροντικό χρόνο. Ο Αλέξανδρος συνεχίζει την αφήγηση, καθώς βαδίζουν προς τον ποιητή.

Έτσι έγραψε τον «Ύμνο στην Ελευθερία». Βέβαια έγραψε και άλλα ποιήματα. Κι ένα μεγάλο.., ατέλειωτο... που τ' ονόμασε «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι». Όλη την υπόλοιπη ζωή του προσπαθούσε να το τελειώσει...

Στέκονται, τον κοιτάζουν, βυθισμένο στις σημειώσεις του, με εκείνο το ενδιαφέρον, με το οποίο περιεργάζεται κάποιος ένα αγαπημένο έργο τέχνης και απομακρύνονται.

Αλλά δεν πρόλαβε... Του λείπανε λέξεις... συμπληρώνει ο Αλέξανδρος.

.....

Το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου μπαίνει σε ένα προαστικό μέρος της πόλης, ενώ ακούγεται ο απόηχος έντονων κορναρισμάτων από το κυκλοφοριακό κέντρο. Ο μικρός κοιμάται στο κάθισμα του συνοδηγού αποκαμωμένος. Ο Αλέξανδρος βγάζει τον σκύλο. Ακούγεται η μουσική ενός ακορντεόν. Στη στροφή του δρόμου αρχίζει να εμφανίζεται η πομπή ενός γάμου με τη νύφη να προπορεύεται κρατώντας μια λευκή ανθοδέσμη. Πίσω της ο ακορντεονίστας παίζει έναν ρυθμικό βαλκανικό σκοπό. Άντρες και γυναίκες ακολουθούν, κάποιες κρατούν καρέκλα. Στα δεξιά ένα παλαιό συγκρότημα κατοικιών με στενά μπαλκόνια, που σαν θεωρεία βουλιάζουν σχεδόν από το βάρος των συγκεντρωμένων θεατών. Απλωμένα χρωματιστά ρούχα έχουν στριμωχθεί πάνω στα κάγκελα, διακόπτοντας για λίγο την παλέτα του γκρι. Ο γαμπρός εμφανίζεται από την είσοδο/έξοδο του κτηρίου, χορεύοντας στο ρυθμό, επιτόπια και με στροφές. Η νύφη τον πλησιάζει, στέκεται αντικρυστά, απλώνει τα χέρια της στο πλάι και χορεύει στις ίδιες κινήσεις, λικνίζοντας τα χέρια της, ενώ ο γαμπρός σταματάει τον χορό. Στη συνέχεια προχωρούν, χορεύοντας πάντα μαζί, στον γειτονικό προαύλιο χώρο και κατευθύνονται στην πλευρά του λιμανιού. Οι άνθρωποι που αποτελούν την πομπή τους κυκλώνουν απολαμβάνοντας το θέαμα και κάποιοι κάθονται στις καρέκλες τους. Ένα τσούρμιο παιδιά έχει σκαρφαλώσει στα κάγκελα του προαύλιου χώρου παρατηρώντας.

Ξαφνικά η μουσική σταματάει και από το πλήθος ξεπροβάλλει η Ουρανία, η γυναίκα που τον φρόντιζε, ενώ ο Αλέξανδρος, που έχει μπει στον χώρο off κάμερα, κινείται προς το μέρος της. Ο γαμπρός και η νύφη σταματούν και τον κοιτάζουν.

Έφερα τον σκύλο Ουρανία... Δεν είχα που να τον αφήσω, λέει ο Αλέξανδρος.

Παντρεύω τον γιο μου, απαντάει η Ουρανία αμήχανα.

Συγγνώμη..., λέει ο Αλέξανδρος, σκύβοντας το κεφάλι. *Δεν ήθελα να χαλάσω τη γιορτή σας... Δεν είχα που να τον αφήσω... Λυπάμαι,* επαναλαμβάνει σχεδόν παρακλητικά, συσπώντας τους ώμους του.

Αφήστε με να έρθω μαζί σας αύριο, του ζητάει με φωνή ταραγμένη.

Ο Αλέξανδρος γέρνει το κεφάλι στον ώμο του θέλοντας να προσπεράσει το αίτημα της και κοιτάζει προς την άλλη κατεύθυνση.

Είναι πολύ όμορφη η νύφη, λέει χαμογελώντας. *Ξέρεις... Η κόρη μου κι ο Νίκος πουλήσανε το σπίτι της θάλασσας... Ήθελα να...*

Σωπαίνει και κοιτάζει με νόημα τον σκύλο.

Ίσως να πεινάει, υποθέτει.

Η Ουρανία παίρνει τον σκύλο. Της χαμογελάει ξανά. Ύστερα προχωράει αβέβαια προς την έξοδο. Γυρίζει και κοιτάζει άλλη μια φορά, μια την Ουρανία, μια τον σκύλο και φεύγει σε έναν αποχαιρετισμό τελευταίο, εκείνον που δεν μιλιέται. Η Ουρανία απομένει με την ακινησία ενός αγάλματος, κρατώντας τον σκύλο, με την πλάτη γυρισμένη στην κάμερα και στους νεόνυμφους που ξανακινούν τον χορό. Μόνο τα παιδιά της γειτονιάς, σκαρφαλωμένα στα κάγκελα απέναντι της, μαντεύει κανείς ότι, μπορούν να δουν το δακρυσμένο πρόσωπο της (1.06). Ο Αλέξανδρος ξεμακραίνει και ο χορός του γάμου συνεχίζεται.

.....

Περπατούν και οι δύο τους σιωπηλοί στην προκυμαία (1.09), με τα χέρια χωμένα στις τσέπες, ανάμεσα στους άλλους περιπατητές του κυριακάτικου απογεύματος. Ένας δυνατός πόνος στέλνει τον Αλέξανδρο στο πλησιέστερο παγκάκι. Ο μικρός κάθεται δίπλα του. Δεν παίρνει τα μάτια από πάνω του, καθώς τον βλέπει να υποφέρει. Ο κόσμος πηγαινοέρχεται μπροστά τους, ο Αλέξανδρος μορφάζει προσπαθώντας να ελέγξει τον πόνο, στο πρόσωπο του χαράζει, με πολύ κόπο, ένα χαμόγελο.

Σε βλέπω να χαμογελάς. Αλλά είσαι λυπημένος λέει ο μικρός και ο Α. συγκατανεύει κλίνοντας το κεφάλι του στο πλάι.

Ο Αχιλλέας σηκώνεται ξαφνικά, τον κοιτάζει και σε μια φανερή προσπάθεια να τον παρηγορήσει του προτείνει γελώντας,

Να σου φέρω λέξεις;

Ο Αλέξανδρος σηκώνει το κεφάλι και του χαμογελάει συγκινημένος, γνέφοντας καταφατικά. Ο μικρός απομακρύνεται με τα χέρια δεμένα πίσω στο ύψος των γοφών. Διακόπτει τον βηματισμό του και στρέφει προς το μέρος του χαμογελώντας και επιμένοντας στην αρχική του πρόθεση να τον διασκεδάσει.

Μπορεί να' ναι κι ακριβές συμπληρώνει.

Γυρίζει και απομακρύνεται ξανά. Στέκεται για λίγο στην άκρη της προκυμαίας, προσποιούμενος ότι ακούει προσεχτικά, ανάμεσα σε μια ομάδα ανθρώπων που συνομιλούν και σε μια καστανιέρα. Έπειτα επιστρέφει τρέχοντας στον Αλέξανδρο.

Ξενίτης αναφωνεί.

Ο Αλέξανδρος σηκώνει το κεφάλι ξαφνιασμένος και επαναλαμβάνει τη λέξη που μόλις άκουσε. Προσπαθεί να την ερμηνεύσει.

Ξενιτεμένος; ψιθυρίζει απορώντας.

Ξένος, τον διορθώνει ο μικρός. *Όπου γης...*

Ο Αλέξανδρος χαμογελάει. Βγάζει ένα χαρτονόμισμα και πληρώνει τον μικρό, ενώ

τον ρωτάει υποψιασμένος.

Τώρα την άκουσες; Ο μικρός σκύβει το κεφάλι, ντροπιασμένος.

Όχι, λέει σιγανά. Οι γυναίκες στο χωριό το λέγαν.

Σηκώνει το κεφάλι, πιο αποφασισμένος από ποτέ.

Να σου φέρω κι άλλες; ρωτάει και ξαναφεύγει.

Ο Αλέξανδρος απομένει μόνος στο παγκάκι, ανάμεσα στους περιπατητές που έχουν αρχίσει να αραιώνουν. Αίφνης, στο άκουσμα μιας μακρινής μουσικής (1.12) που βαθμιαία δυναμώνει, σηκώνεται αργά και πλησιάζει την προκυμαία. Ισιώνει το κορμί και προτάσσει τα χέρια σαν σε κάποιο πλάσμα της φαντασίας.

Που;.. Στο νησί Άννα; ρωτάει και αρχίζει να προχωράει σα χαμένος, ενώ η μουσική δυναμώνει και μαζί με αυτήν οι χαρούμενες φωνές και τα ρυθμικά παλαμάκια.

Άννα, ψιθυρίζει.

Η σκηνή διακόπτεται εδώ και μεταφερόμαστε μέσω της τεχνικής του flash back στην ανάμνηση της ευτυχισμένης μέρας, πάνω σε ένα καΐκι, από όπου προέρχεται το αμέσως προηγούμενο ηχητικό σκηνικό. Νέοι και νέες χορεύουν ενθουσιασμένοι στο κατάστρωμα, στο ρυθμό του σουίνγκ, ενώ διακρίνονται η Άννα και ο Αλέξανδρος καθισμένοι και ακουμπισμένοι ο ένας στην πλάτη του άλλου. Ο χαρούμενος ρυθμός εξαντλείται σύντομα και από την ολιγόστιγμη ανάπαυλα αρχίζει να αναδύεται μια διαφορετική μελωδία, το *Άσμα Ασμάτων* (1.15). Ο Αλέξανδρος σηκώνεται αργά, προσπερνάει τους καθισμένους συνεπιβάτες και τον όρθιο καϊζή που κρατιέται από ένα σχοινί και έρχεται μπροστά στην πλήρη. Πλησιάζει την μητέρα του καθισμένη μόνη με τα μάτια μισόκλειστα από τον λαμπερό ήλιο. Την πιάνει τρυφερά από τους ώμους.

Μητέρα, φοβάμαι ότι θα σε πειράξει ο ήλιος, λέει και σκύβει και τη φιλάει στο μέτωπο.

Ονειρεύομαι τον πατέρα σου τον τελευταίο καιρό... κάθε βράδυ, μουρμουρίζει ανασηκώνοντας το κεφάλι της και κοιτάζοντας τον στα μάτια.

Πόσο μου λείπει! Έφυγε τόσο νωρίς!.. Εσύ ήσουν πάλι ταξίδι... συνεχίζει προσανατολίζοντας το βλέμμα της μπροστά.

Μητέρα, έβγαине το πρώτο μου βιβλίο στη Γαλλία... δικαιολογείται ο Αλέξανδρος.

Ποτέ δεν ήσουν δεμένος μαζί του... Τον αμφισβητούσες...και υπέφερε γι' αυτό...

Μα...γύρισα αμέσως πίσω διαμαρτύρεται τρυφερά ο Αλέξανδρος.

Ει... Τι λέτε εσείς οι δυο συνωμοτικά; ακούγεται η φωνή της Άννας που έχει έρθει κοντά τους.

Μητέρα, το καπέλο λέει, δίνοντας της το.

Έπρεπε να μείνω με το μωρό, λέει εκείνη μετανιωμένη, φορώντας το.

Η Μέλπω και τα παιδιά έμειναν μαζί του... μην ανησυχείτε, προσπαθεί να την καθησυχάσει η Άννα, ενώ ο Αλέξανδρος απομακρύνεται.

Έπρεπε να μείνω με το μωρό... επιμένει στον ίδιο μελαγχολικό τόνο η μητέρα του.

Η Μέλπω είναι μαζί του, μην ανησυχείτε..., ξαναλέει ανέμελα η Άννα και κάθεται δίπλα στον Αλέξανδρο στην πρύμνη του καϊκιού. Γέρνει στον ώμο του, ενώ ακούγεται off η συνέχεια του γράμματος της, με τη φωνή της Πέμης Ζούνη.

Προσπαθώ να σε κλέψω ανάμεσα σε δυο βιβλία. Ζεις τη δικιά σου ζωή κοντά μας, σε μένα και την κόρη σου, αλλά όχι μαζί μας. Ξέρω ότι κάποια στιγμή θα φύγεις. Ο άνεμος φυσάει τα μάτια σου μακριά... Όμως, δώσε μου τούτη τη μέρα... Σα να 'ναι η τελευταία μας. Δώσε μου τούτη τη μέρα. (...)

Διακρίνεται μια μακριά, ερημική αμμοθίνη(1.15) με τον Αλέξανδρο και την Άννα να αποκαλύπτονται σταδιακά καθώς την ανηφορίζουν. Πίσω τους ακολουθούν οι υπόλοιποι της παρέας του καϊκιού. Ατενίζουν τον τόπο του άγνωστου μικρού νησιού, ωστόσο μια φωνή δίνει το πρόσταγμα.

Στον βράχο...στον βράχο. Όλοι, για μπάνιο!..

Οι δυο τους παραμένουν κοιτώντας πέρα.

Τι σκέπτεσαι; ρωτάει η Άννα και ακουμπά πάνω του.

Θ' ανέβω πάνω! απαντά ο Αλέξανδρος.

Προδότη! φωνάζει η Άννα και του γυρίζει την πλάτη, έτοιμη να τρέξει μακριά του.

Γιατί θυμώνεις, Άννα;.. Έλα, σε παρακαλώ, δε θ' αργήσω, αντιδρά ο Αλέξανδρος τρέχοντας πίσω της και πιάνοντας την από το μπράτσο.

Προσπαθεί να τον αποφύγει, αυτός την αγκαλιάζει προσπαθώντας να την ηρεμήσει.

Δε θ' αργήσω.. ξαναλέει και φεύγει. Η Άννα τον κοιτάζει θυμωμένη να απομακρύνεται, ενώ βγάζει τα παπούτσια της και κρατώντας ένα στο κάθε χέρι, γυρνάει προς τη θάλασσα. Προχωράει, σηκώνει τα χέρια της στο πλάι σε απόγνωση, αφήνει τα παπούτσια να πέσουν και βαδίζει προς την άκρη του νερού. Έπειτα σταματάει για λίγο και συνεχίζει βαδίζοντας κατά μήκος της ακτής, κοιτάζοντας μια προς τη μεριά του Αλέξανδρου και μια μπροστά.

Ο Αλέξανδρος (1.17) ανεβαίνει βράχο βράχο προς την κορυφή του μικρού ξερονησιού. Ο αέρας είναι γεμάτος ήχους θαλασσινούς και σφυρίγματα γλάρων. Ακούγεται αμυδρά το *Ρόδο μου αμάραντο*. Φτάνοντας στην κορυφή εντοπίζει μια μύτη του βράχου, σκύβει και αρχίζει να καθαρίζει την επιφάνεια της από την άμμο. Διαβάζει λαχανιασμένος τα χαραγμένα ονόματα. *Χρήστος...Βασίλης...Αλέξανδρος... καλοκαίρι του '39....*

Χαϊδεύει την χαραγμένη επιφάνεια, στο πρόσωπο του διαγράφεται μια ανείπωτη ευτυχία. Κοιτάζει αχόρταγα ολόγυρα, τη θάλασσα, την αμμουδιά, τον ουρανό. Ξαναγίνεται παιδί. Τρέχει προς την άκρη της κορυφής, κάποιοι γλάροι σε πτήση σκίζουν τον γεμάτο κοάσματα αγέρα. Βγάζει ένα λευκό μαντήλι και το ανεμίζει, φωνάζοντας στο αντικρινό καράβι που διασχίζει το πέλαγος.

E!...Eεε!.. Eεεε!..

Η κάμερα ανυψώνεται αργά προς τον ουρανό. Ακούγεται η μηχανή ενός αεροπλάνου

που πλησιάζει, περνάει πολύ κοντά μπροστά του, έλκοντας πίσω του το πανό μιας διαφήμισης: ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΘΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ.

.....

Καθώς το αεροπλάνο απομακρύνεται, κλείνοντας με τη βοή του την ανάμνηση, η κάμερα προσγειώνεται (1.19) στην προκουμαία της Θεσσαλονίκης, ανάμεσα στους περιπατητές του ίδιου κυριακάτικου απογεύματος, τη φασαρία και τη βοή των αυτοκινήτων. Τρεις άνδρες ανεβαίνουν από την προκουμαία κρατώντας το λιπόθυμο, ίσως, άψυχο σώμα ενός μελαχρινού παιδιού. Οι περαστικοί αναστατώνονται, συγκεντρώνονται γύρω τους, οι άντρες προχωρούν ανοίγοντας δρόμο βιαστικά. Ο Αλέξανδρος παρατηρεί ανήμπορος και σα χαμένος, ώσπου ένας άντρας με λευκή καμπαρντίνα και γυαλιά, γύρω στα 45, που περνάει πίσω του δίνοντας την αίσθηση του αργοπορημένου, μοιάζει να τον αναγνωρίζει και κοντοστέκεται.

Καλησπέρα, λέει ο άγνωστος άνδρας προκαλώντας την αμήχανη αντίδραση του Αλέξανδρου που γυρίζει και τον κοιτάζει (1.20).

Α, εσείς είστε γιατρέ... Συγγνώμη, ήμουν αφηρημένος.

Σας είχα έννοια, λέει ο γιατρός. Φοβόμουν ότι...διστάζει στη συνέχεια.

...η εξέλιξη θα ήταν γρηγορότερη συμπληρώνει όλο νόημα ο Αλέξανδρος.

Το σώμα που δεν υπακούει... Το σώμα στον καθρέπτη που χάνει το περίγραμμα του και αρχίζει να γίνεται σκιά....

Σωπαίνει.

Μπαίνω μέσα αύριο το πρωί, γιατρέ. Μου είχατε πει «Όταν αρχίσετε να πονάτε πολύ».

Κοιτάζονται με αμήχανη ειλικρίνεια.

Κοιτάζετε...δεν ήξερα πώς να το πω...ήμουν σε δύσκολη θέση... Σας θαύμαζα τόσο πολύ... Η γενιά μας μεγάλωσε με τα βιβλία και με τους στίχους σας εξομολογείται ο γιατρός.

Σωπαίνουν.

Πρέπει να σας αφήσω. Με περιμένουν, ψιθυρίζει ευγενικά ο γιατρός και φεύγει.

Ο Αλέξανδρος μένει να τον κοιτάζει, ωστόσο χαθεί από το οπτικό του πεδίο. Ακούγεται η βοή του διαφημιστικού αεροπλάνου της ανάμνησης να μαρτυράει το πέρασμα του στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης αυτήν τη φορά, ενώ το βλέμμα του Αλέξανδρου την κόπωση και την απόγνωση του. Προς στιγμήν συνέρχεται, κοιτάζει ολόγυρα σαν να αναζητεί κάτι.

.....

Διασχίζει πεζός (1.21), αδιαφορώντας για τις λακκούβες του νερού, το βρεγμένο οδόστρωμα που καταλήγει σε ένα ανοιχτό, πολυώροφο, εγκαταλελειμμένο γιαπί. Ανάμεσα στις σκαλωσιές, τα αφημένα υλικά της οικοδομής και τις μικρές λίμνες νερού, που καταφέρνουν να καθρεπτίζουν ελάχιστα από το φως που τρυπώνει στο κτίριο, αποτυγχάνοντας να κάνουν την ατμόσφαιρα ειδυλλιακή, ανακαλύπτει τον Αχιλλέα. Βρίσκεται κουλουριασμένος στο παγωμένο μισοσκόταδο πάνω σε ένα από τα απλωμένα χαρτόκουτα, με μια κουβέρτα χαμηλά στα πόδια του.

Γιατί χάθηκες; Σε έψαχνα τον ρωτάει με αγωνία, γονατίζοντας δίπλα στο παιδί που κλαίει απαρηγόρητα.

Τι έπαθες;.. Τι έχεις; ξαναρωτάει απλώνοντας την παλιά, λεπτή κουβέρτα πάνω του.

Ο Σελήμ... αποκρίνεται ο μικρός ανάμεσα στα αναφιλητά του.

.....

Ανεβαίνουν, σχεδόν, τρέχοντας τις σκάλες ενός δημόσιου κτηρίου, του νεκροτομείου(1.23). Ένα τσούρμο παιδιών των φαναριών διακρίνονται πίσω τους να ακολουθούν. Ο Αλέξανδρος ανοίγει την παλιά τζαμόπορτα και κατευθύνεται στο θυρωρείο, ενώ ο Αλέξανδρος κρύβεται στην παρακείμενη γωνία. Ο φύλακας σκυμμένος επάνω στο γκισέ του.

Καλησπέρα, λέει με αγωνία ο Αλέξανδρος.

Πως μπαίνετε έτσι εδώ μέσα; Δεν ξέρετε ό,τι απαγορεύεται; αντιδρά ο φύλακας.

Φέρανε ένα παιδί το απόγευμα... Απ' αυτά τα παιδιά των φαναριών... που σκοτώθηκε στην κεντρική λεωφόρο... εξηγεί με εναγώνια ηρεμία ο Αλέξανδρος.

Σας είπα ό,τι απαγορεύεται επιμένει ο άλλος.

Κοιτάζτε, ο ιατροδικαστής με γνωρίζει επιμένει, ενώ η κάμερα κινείται προς τα δεξιά συλλαμβάνοντας τον μικρό που γλιστράει αθόρυβα στον μισοσκότεινο διάδρομο για να σταθεί μπροστά σε μια από τις πόρτες που ξεχωρίζει λόγω του κόκκινου φωτισμού ενός γλόμπου στο πάνω μέρος της.

Με συγχωρείτε...για μισό λεπτό, να κάνω ένα τηλέφωνο αναθεωρεί ο φύλακας.

Ακούγονται οι κυκλικές κινήσεις του τηλεφωνικού καντράν να σχηματίζουν τον αριθμό, ενώ ο μικρός ανοίγει τη σεσημασμένη με κόκκινο φωτισμό πόρτα.

Αδύναμος και ψυχρός ο λευκός φωτισμός (1.24), εστιασμένος πάνω σε καθένα από τους γυμνούς μεταλλικούς ιατροδικαστικούς πάγκους και ο ήχος μιας βρύσης που στάζει ανελέητα προδίδει την πνιγηρή ατμόσφαιρα στον θάλαμο του νεκροτομείου. Ο Αχιλλέας μπαίνει αργά, παρατηρώντας με φόβο τον χώρο και κατευθύνεται ενστικτωδώς στον μοναδικό μεταλλικό πάγκο που φέρει το λευκό κάλυμμα ενός σεντονιού. Ανασηκώνει ευλαβικά το ύφασμα στο ύψος του παιδικού κεφαλιού που αποκαλύπτεται. Είναι ο φίλος του με το γεμάτο μώλωπες πρόσωπο και το ξεραμένο αίμα στην άκρη των χειλιών. Κοιτάζει σιωπηλά. Στρώνει απαλά με τα δάχτυλα του δυο τούφες μαλλιών του νεκρού παιδιού που εξέχουν και ύστερα, στηρίζει τον αγκώνα στον πάγκο και πιάνει το μέτωπο του.

Ε, Σελήμ... ψιθυρίζει με τρεμάμενη φωνή και χαμηλώνει τα πρησμένα του μάτια. Μένει έτσι για μερικά δευτερόλεπτα, ανοιγοκλείνοντας επαναλαμβανόμενα τα βλέφαρα στη θέα του θανάτου. Ξαφνικά ακούγονται βήματα τακουριών να πλησιάζουν και μια πόρτα που ανοιγοκλείνει με δύναμη. Αλαφιασμένος σκεπάζει το πρόσωπο του Σελήμ, μαζεύει βιαστικά

αυτά που αναγνώρισε ως ρούχα και σύνεργα του νεκρού παιδιού από τον πάγκο του νεροχύτη, ανοίγει και βγαίνει.

.....

Η νύχτα βαμμένη σε ένα παράξενο μαβί, όταν ο Αχιλλέας φτάνει στο εγκαταλελειμμένο γιαπί (1.26). Στο συνθηματικό του σφύριγμα ξεφουτρώνουν από τις σκοτεινές γωνιές του οι κάτοικοι του, τα παιδιά των φαναριών. Η απουσία τοίχων διευκολύνει την ανυψωτική λήψη της κάμερας που συλλαμβάνει την κίνηση στο εσωτερικό του πρώτου και δεύτερου ορόφου. Ο αργόπνευστος ήχος του κλαρίνου υποβάλλει και επιτείνει την κατανυκτική ατμόσφαιρα του τελετουργικού που ακολουθεί. Τα παιδιά παίρνουν θέσεις και ακινητούν κοιτάζοντας. Έπειτα η κάμερα ταξιδεύει προς τα πίσω και χαμηλώνει το βλέμμα της επάνω στον Αχιλλέα και σε κάποια από τα παιδιά δίπλα και πίσω του. Στέκονται όρθια μέσα σε μία από τις ρηχές λιμνούλες νερού και στο χείλος της ακουμπά ο Αχιλλέας τα ρούχα και τα σύνεργα του Σελήμ. Ένα παιδί βρέχει τον σωρό με εύφλεκτο υγρό και ο Αχιλλέας με ένα σπύρτο τον ανάβει. Έπειτα κάνει δυο βήματα πίσω, ενώ το βλέμμα του καρφώνεται στη φλόγα που θεριεύει αγκαλιάζοντας τα υπάρχοντα του Σελήμ. Τα παιδιά ατενίζουν ακίνητα, θρηνώντας σιωπηλά.

Ε, Σελήμ, σπάζει τη σιωπή ο μικρός. Κρίμα, μαζί μας δε θα 'ρθεις απόψε...

Ε, Σελήμ..., συνεχίζει ένα άλλο παιδί. Εγώ φοβάμαι...

Ε, Σελήμ... Η θάλασσα είναι μεγάλη..., λέει το τρίτο παιδί. Τι τα βουνά, τι τα γκρεμά, αστυνομία...φαντάροι... Πίσω ποτέ δεν κάναμε... Τώρα κοιτάω τη θάλασσα και ούτε που τελειώνει...

Τι να 'ναι εκεί Σελήμ που πας; Τι θα 'ναι εκεί που πάμε; ρωτάει το τέταρτο παιδί.

Τη νύχτα είδα τη μάνα μου, στην πόρτα λυπημένη. Ήτανε λέει του Χριστού... Ασπριζε χιόνι το βουνό και χτύπαγαν καμπάνες, το πέμπτο παιδί.

Αν ήσουνα να μας μιλάς...για κείνα τα λιμάνια, για τη Μαρσίλια, Νάπολη...για το

μεγάλο κόσμο.... *Ε, Σελήμ, μίλα, μίλα μας για το μεγάλο κόσμο... Ε, Σελήμ, μίλα, μίλα μας...*
ακούγεται η φωνή του τελευταίου παιδιού.

Ε, Σελήμ, επαναλαμβάνει και ο Αχιλλέας σφραγίζοντας την ατμόσφαιρα μιας ατέρμονης λυγμική, με κατακόκκινα από τα δάκρυα μάτια.

.....

Ο Αλέξανδρος έχει αποσυρθεί διακριτικά (1.30). Διασχίζει τον βρεγμένο, μονής κατεύθυνσης και διπλής λωρίδας, βοερό δρόμο έως τη μέση και έπειτα βαδίζει πάνω στη διαχωριστική γραμμή σήμανσης, προς και ανάμεσα στα αυτοκίνητα που κινούνται αντικρυστά και προς το μέρος του. Μοιάζει ακατόρθωτο για κάποιον να μαντέψει τις προθέσεις του. Προσπερνάει ένα τιμεντένιο τοίχο με μια τεράστια διαφήμιση ΕΘΝΟΚΑΡΤΑ-ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ. Κάποια στιγμή ανασηκώνει τον γιακά του παλτού σε μια προσπάθεια να προστατευτεί από το κρύο.

Μπαίνει στον χώρο υποδοχής του οίκου ευγηρίας (1.31). Κατευθύνεται σκυφτός προς έναν διάδρομο που προβάλλει δεξιά.

Καλησπέρα! ακούγεται ο χαιρετισμός ενός γιατρού, καθώς διασχίζει τον χώρο.

Ο Αλέξανδρος σαστίζει, στρέφει προς τη μεριά του, χωρίς να ανταποδώσει τον χαιρετισμό. Επιβραδύνει το βήμα του, πιάνει το μέτωπο του και συνεχίζει. Ένας μακρύς διάδρομος με ομοιόμορφες πόρτες στη δεξιά πλευρά και διασταυρώνεται με μια νοσοκόμα που σπρώχνει ένα αναπηρικό καροτσάκι με το σώμα ενός ηλικιωμένου, χαρακτηριστικά γερμένο στο πλάι. Ακολουθεί σταθερά τον διάδρομο, αλλά κοντοστέκεται στους χτύπους ενός ρολογιού και πιάνει το στήθος του.

Το πόμολο μιας από τις λευκές πόρτες στρίβει και μπαίνει στο δωμάτιο ο Αλέξανδρος. Μια ηλικιωμένη κυρία με υπόλευκο από το ασθενικό φως του φωτιστικού νυχτικό, βρίσκεται καθισμένη στο κρεβάτι.

Καλησπέρα σας! Θα ξανάρθω αργότερα. Καλύτερα να σας αφήσω μόνους, λέει η

νοσοκόμα που την τάζε και αποχωρεί.

Πλησιάζει τη μητέρα του και κάθεται στην καρέκλα απέναντι της. Τα μάτια της δεν κινούνται. Μοιάζει να μην αντιλαμβάνεται.

Μητέρα! λέει ο Αλέξανδρος, ραγίζοντας τη σιωπή. *Με συγχωρείς που δεν ήρθα τόσο καιρό. Ξέρεις. Πότε το ένα, πότε το άλλο...* *Μητέρα!*, επαναλαμβάνει τονίζοντας περισσότερο το «έ» και ακουμπώντας το χέρι της.

Ήρθα να σ' αποχαιρετήσω. Φεύγω.

Εκείνη στρέφει το κεφάλι στο πλάι αδιάφορα, ανασηκώνεται αργά και προχωράει, κοπιάζοντας προς το παράθυρο. Παραμερίζει την κουρτίνα και λίγο από το φως της μέρας χύνεται πάνω της. Κοιτάζει προς τα έξω φωνάζοντας με λεπτή και αδύναμη φωνή.

Αλέξανδρε..! Αλέξανδρε..! Το τραπέζι είναι έτοιμο.

Ένας καθρέπτης τοίχου στον χώρο αντανακλά τον Αλέξανδρο που σηκώνεται και πλησιάζοντας προς το μέρος της, να λέει, χαμογελώντας αμυδρά.

Έρχομαι... Έρχομαι..

.....

Ο Αλέξανδρος κατηφορίζει τρέχοντας, ανάμεσα στα βράχια της ακτής, στη μεγάλη αμμουδιά που σφύζει από ζωή.

Μαρία, να προσέχεις τον μεγάλο μου αδελφό, λέει προς το ζευγάρι που περπατάει στην άκρη της θάλασσας, αφού σηκώσει το χέρι του σε χαιρετισμό.

Εγώ δεν έχω ανάγκη. Κάποιοι άλλοι έχουν, ανταπαντάει πειρακτικά ο άντρας του ζευγαριού.

Που ήσουν; Ο πεθερός σου από δω ανησυχούσε, λέει ο θεός του με φωνή που μαρτυράει συνδυασμό επίπληξης και αστεϊσμού.

Όχι εγώ... η μητέρα σου.., τον διορθώνει ο πεθερός του.

Η αριστερά, τι λέει Αλέξανδρε; συνεχίζει ο θεός, διατηρώντας την ίδια διάθεση.

Για ποιο πράγμα;, ανταποκρίνεται με αντίστοιχη ελαφρότητα ο Αλέξανδρος. *Το τραπέζι είναι έτοιμο, ο Αλέξανδρος ήρθε*, φωνάζει ο πεθερός του σε όσους βρίσκονται κάπως απομακρυσμένοι.

Πως είναι ο κόσμος από κει ψηλά Αλέξανδρε; ρωτάει η πεθερά του, σηκώνοντας τα μάτια της από ένα περιοδικό.

Μαγικόοος! απαντάει αυτός, καθώς την προσπερνάει ενθουσιασμένος για να κατευθυνθεί προς το στρωμένο τραπέζι, όπου περιμένει καθισμένη η μητέρα του.

Άργησα μητέρα; Την ρωτάει.

Δε θα μεγαλώσεις ποτέ. Από παιδί έτσι χανόσουν. Το τραπέζι είναι έτοιμο, υποδεικνύει η μητέρα του.

Που είναι η Άννα; ρωτάει ο Αλέξανδρος.

Φαίνεται εκεί πέρα, απαντάει εκείνη, ενώ σηκώνεται ξαφνικά και βάζει τα χέρια της στο κεφάλι σε μια κίνηση να προστατευτεί από την αναπάντεχη μπόρα που μόλις έχει ξεσπάσει.

Άννα!..πάμε στη σπηλιά, εκεί πάνω... *Άννα!..* φωνάζει ο Αλέξανδρος και οδηγεί τη μητέρα του ανηφορίζοντας εσπευσμένα προς τη σπηλιά.

Η βροχή μαίνεται επάνω στο λευκό τραπεζομάντηλο του τραπεζιού και πίσω του ακολουθούν τρέχοντας, όπως όπως, τα υπόλοιπα μέλη των δύο οικογενειών. Ο Αλέξανδρος επιστρέφει λίγα δευτερόλεπτα αργότερα και αρχίζει να τρέχει μέσα στη βροχή φωνάζοντας το όνομα της γυναίκας του. Κατηφορίζοντας προς την ακτή ακούγεται να την ανακαλύπτει πίσω από μια παράλληλη προς τη θάλασσα αμμοθίνη.

Άννα, που πας; Τρέχα! κατηφορίζει ακόμη λίγο μέσα στη βροχή, ενώ διακρίνεται η φιγούρα της Άννας να κινείται προς το μέρος του. Πέφτουν ο ένας στη μουσκεμένη αγκαλιά του άλλου και φιλιούνται παθιασμένα. Κυλιούνται στη βρεγμένη αμμουδιά καθώς ακούγεται off η συνέχεια του γράμματος της Άννας με τη φωνή της Πέμης Ζούνη.

Πέρα μακριά στο πέλαγο. Το νησί σου ταξιδεύει. Ένα πουκάμισό σου ξεχασμένο ανεμίζει στο μπαλκόνι. Ω εσύ, προφυλαγμένη και μέσα στη σκιά ενός δωματίου, λεηλατημένο από τις φωνές της νύχτας. Σε κοιτάζω με κλειστά τα μάτια. Σ' ακούω με τ' αυτιά σφραγισμένα, χωρίς στόμα, σε παρακαλώ.(Κ. Παλαμάς-Ρίλκε).

Η μητέρα κλείνει ξαφνικά την κουρτίνα και γυρίζει προς τη μεριά του αναρωτώμενη.
Τα μαχαιροπήρουνα...τ' ασημένια... Που τα 'χετε ακουμπήσει... Χτες ήταν ακόμα εδώ...

Αρχίζει να τρέμει, λυγίζει έτοιμη να πέσει. Ο Αλέξανδρος την παίρνει γρήγορα στα χέρια του και την ξαπλώνει στο κρεβάτι.

Τι έγιναν;.. Ήταν ακόμα εδώ, ψελλίζει η μητέρα πριν κλείσει τα μάτια της και αποκοιμηθεί.

Η καρδιά του είναι βαριά. Καθίζει τη θλίψη του στην καρέκλα και σα να μονολογεί.
Γιατί, μητέρα;.. Γιατί δεν ήρθε τίποτε, όπως το περιμέναμε;.. Γιατί; Γιατί πρέπει να σαπίζουμε αβοήθητοι ανάμεσα στον πόνο και την επιθυμία; Γιατί έζησα τη ζωή μου σ' εξορία; Το πρόσωπο του συσπάται από την ωδίνη, σε μια προσπάθεια να συγκρατήσει ένα συγκινησιακό ξέσπασμα. Γιατί οι μόνες στιγμές, που επέστρεφα ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου... τη δική μου γλώσσα... Όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω ξεχασμένες λέξεις από τη σιωπή; Γιατί τότε μόνο ξανάκουγα την ηχώ των βημάτων μου στο σπίτι;.. Γιατί;

Σωπαίνει, έπειτα σηκώνεται, σκύβει και την ασπάζεται τρυφερά στο μέτωπο. Στη συνέχεια με μια κίνηση που προδίδει εξάντληση κατεβάζει τον διακόπτη φωτισμού πάνω από το κρεβάτι της. Αποχωρεί με βαριά καρδιά και βήματα. Διακρίνεται ο όγκος της φιγούρας του στο σκοτεινό δωμάτιο, λίγο πριν γυρίσει το πόμολο της πόρτας.

Πες μου, γιατί δεν ξέραμε πως ν' αγαπήσουμε; λέει σιγανά, ανοίγει την πόρτα και βγαίνει αθόρυβα.

.....

Περπατάει αργά στη μέση του δρόμου (1.41), σαν μη ξέρει που πηγαίνει. Πίσω του ακούγεται μια γνώριμη φωνή.

Εεε... Εεε!..

Γυρίζει αργά με τα χέρια χωμένα στις τσέπες του χειμωνιάτικου παλτού. Είναι ο Αχιλλέας.

Ήθελα να σου πω γεια, του λέει.

Ο Αλέξανδρος γυρίζει. Κοιτάζονται.

Θα φύγετε λοιπόν απόψε, λέει με τρεμάμενη φωνή στον μικρό. ... Νόμιζα...μ' άφηνες να πιστεύω άλλα....

Σωπαίνουν.

Κι εσύ φεύγεις... Δε θα' χω κανένα πια, του απαντά ο μικρός με παράπονο. Ο

Αλέξανδρος σκύβει στο ύψος του και τον πιάνει από τους ώμους.

Θα' χεις...το μεγάλο ταξίδι σε λίγο... Τα λιμάνια...Τον κόσμο όλον...

Σιωπούν σαν να περισσεύουν τα λόγια σε αυτές τις στιγμές της εντεινόμενης συγκίνησης.

Γεια, λέει ο μικρός ξαφνικά, έτοιμος να κλάψει. Έπειτα αδυνατώντας να αντέξει τη συναισθηματική φόρτιση της στιγμής σκύβει το κεφάλι και απομακρύνεται αργά. Ο Αλέξανδρος παραμένει με το κεφάλι σκυμμένο πάνω στα λυγισμένα του γόνατα.

Μείνε μαζί μου, φωνάζει, ξαφνικά, σαν σε ώρα ύστατης απελπισίας. Έχεις δυο ώρες μέχρι να φύγει το πλοίο. Έχω μόνο τούτη τη νύχτα... Μείνε μαζί μου.

Ο μικρός γυρίζει αιφνιδιασμένος και τον κοιτάζει. Προχωράει προς το μέρος του. Στέκονται απέναντι ο ένας από τον άλλο, με σκυμμένο το κεφάλι σα να ντρέπονται να ομολογήσουν την ανάγκη της εγγύτητας.

Φοβάμαι, ακούγεται να λέει ο μικρός ανοιγοκλείνοντας ανεπαίσθητα τα χείλη του.

Κι εγώ φοβάμαι, συνομολογεί ο Αλέξανδρος, σφίγγοντας αμήχανα τις γροθιές του.

Ο μικρός πέφτει κλαμένος στην αγκαλιά του.

... *Μείνε μαζί μου*, επαναλαμβάνει, σχεδόν παρακλητικά ο Αλέξανδρος και τον τυλίγει στην αγκαλιά του.

Μένουν έτσι για μερικές στιγμές. Ένα λεωφορείο με έντονα φωτισμένο το εσωτερικό του, σαν πυγολαμπίδα στη σκοτεινή νύχτα, σταματάει στο βάθος του κάδρου (1.43).

Το παίρνουμε; ρωτάει ξαφνικά ο Αλέξανδρος, με εκείνη τη νότα παιγνιώδους διάθεσης και πρόσωπο χαμογελαστό, φωτισμένο από μια ξαφνική αισιόδοξη προοπτική. Ο μικρός συγκατανεύει με το κεφάλι και πιασμένοι από το χέρι τρέχουν προς το λεωφορείο. Ένας μαυροντυμένος άνδρας με ανοιχτή μαύρη ομπρέλα διασχίζει το μπροστινό μέρος του κάδρου. Το λεωφορείο φεύγει, ενώ τρεις ποδηλάτες με κίτρινα αδιάβροχα εμφανίζονται να κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Ο Αλέξανδρος πληρώνει το εισιτήριο στον εισπράκτορα και κάθονται ο ένας δίπλα στον άλλον. Κοιτάζονται με εκείνη την αμήχανη χαρά και ικανοποίηση που προκαλεί η κοινή τους απόφαση. Τα σώματα χαλαρώνουν, μαζί και η διάθεση. Έπειτα ο μικρός γυρίζει προς το παράθυρο και απολαμβάνει ενθουσιασμένος τη θέα της φωτισμένης πόλης, ενώ ο Αλέξανδρος τον διευκολύνει κατεβάζοντας το. Σε λίγο το ανοικτό παράθυρο βλέπει προς τη σκοτεινή θάλασσα και ένα ολόφωτο αγκυροβολημένο πλοίο. Ο εισπράκτορας αναγγέλλει την προσεχή στάση:

Ασωμάτων!

Οι πόρτες ανοίγουν και αρκετοί επιβάτες, άντρες και γυναίκες, κατεβαίνουν, ενώ ακούγεται η βοή μιας διαδήλωσης που δυναμώνει. Ανάμεσα στους διαβάτες ξεχωρίζει ένας νεαρός γενειοφόρος διαδηλωτής που ανεβαίνει τρέχοντας στο λεωφορείο. Κρατάει μια κόκκινη σημαία, δίνει επιπλέον ένα *πενηντάρικο* ακόμα στον εισπράκτορα που το απαίτησε και κάθεται με τη σημαία δίπλα του. Ένα ζευγάρι νέων ανεβαίνει με την κοπέλα να προπορεύεται κρατώντας μια λευκή ανθοδέσμη. Ο νεαρός της μιλάει χαμηλόφωνα, αλλά με

ένταση, σκουπίζοντας την υγρασία της βροχής από το μέτωπο του.

Ρε, Μαρία, γιατί φεύγεις όταν σου μιλάω;.. Μα δε βρίσκω κανέναν λόγο γιατί πρέπει να θυμώνεις.

Οι τρεις ποδηλάτες με τα κίτρινα αδιάβροχα εμφανίζονται τώρα από το ανοιχτό παράθυρο στα μάτια του μικρού να κινούνται παράλληλα με το λεωφορείο. Ακούγεται ο νεαρός off.

Χρειαζόμαστε καινούριες καλλιτεχνικές φόρμες, Μαρία... νέους τρόπους έκφρασης...κι αν δεν τους βρούμε, καλύτερα να μην έχουμε τίποτα... Σ' αγαπάω, Μαρία... Σ' αγαπάω μ' όλη μου την καρδιά, αλλά εσύ ζεις μια ζωή χωρίς νόημα. Τριγυρίζεις παντού μ' αυτόν τον συγγραφέα...

Η κάμερα εγκαταλείπει την κίνηση των ποδηλατιστών και εστιάζει στο νεαρό ζευγάρι.

Το όνομα σου φιγουράρει κάθε μέρα στο κουτσομπολιό των εφημερίδων... Έχω αηδιάσει με όλα αυτά, εγώ σ' αγαπώ...γιατί φεύγεις όταν σου μιλάω; επιμένει ο νεαρός, ενώ η κοπέλα εκνευρισμένη πετάει την ανθοδέσμη χάμω στο πάτωμα του λεωφορείου και με το άνοιγμα της πόρτας αποβιβάζεται.

Ο νεαρός σαστίζει προς στιγμή και έπειτα από έναν μικρό δισταγμό την ακολουθεί. Η ανθοδέσμη περισυλλέγεται από έναν μοναχικό επιβάτη που κάθονταν πίσω από τη θέση του οδηγού, δευτερόλεπτα πριν αποβιβαστεί και αυτός.

Στο λεωφορείο απομένει τώρα, μόνο ο Αλέξανδρος με τον μικρό και ο νεαρός διαδηλωτής με την κόκκινη σημαία. Ο Αλέξανδρος ξαναβρίσκει το χαμόγελο του και ο μικρός Αχιλλέας σηκώνεται από τη θέση του και παρατηρεί τον νεαρό διαδηλωτή με την κόκκινη σημαία να γέρνει βαθμιαία το κεφάλι στο στήθος και να αποκοιμιέται. Το λεωφορείο συνεχίζει την πορεία του. Ο Αλέξανδρος μετακινείται σε πλησιέστερη προς τον Αχιλλέα θέση καθώς ο μικρός περιπατεί ελεύθερα στον χώρο, παρατηρεί μέσα από τα νοτισμένα τζάμια τη

νυχτερινή πόλη και ρουφά τις εικόνες της. Στην επόμενη στάση ανεβαίνουν τρεις νεαροί μουσικοί (ένα κορίτσι και δύο αγόρια) με τα όργανα τους (βιολί βιολοντσέλο και φλάουτο) , οι οποίοι στήνουν τα αναλόγια και αρχίζουν να παίζουν. Ο Αλέξανδρος και ο μικρός κοιτάζονται και χαμογελούν. Η μουσική τους συνεπαίρνει, ακούνε σαν μαγεμένοι μέσα σε ένα όνειρο. Ο νεαρός διαδηλωτής μοιάζει βυθισμένος στον ύπνο του, ο εισπράκτορας προσηλωμένος στο μέτρημα των νομισμάτων στο μικρό τραπεζάκι του κι έπειτα αναγγέλλει την επόμενη στάση:

Ακαδημίας!

Το λεωφορείο επιβραδύνει και σταματάει, οι πόρτες ανοίγουν, κάποιος επιβιβάζεται και ένα ξάφνισμα παίρνει τη θέση του στα πρόσωπα του Αλέξανδρου και του μικρού. Είναι ο Ποιητής που έχει επιβιβαστεί, περιπλανώμενος και αυτός, ντυμένος με τα ρούχα του 19 ου αι., το ψηλό καπέλο, την μακριά κάπα και το μαστούνι του. Κάθεται σε ένα από τα καθίσματα της παράλληλης συστάδας. Τα βλέμματα τους συναντιούνται και κοιτάζονται σιωπηλά. Κάποια στιγμή ο ποιητής τινάζει αποφασιστικά την κάπα του στο πλάι και στρέφει το προς το μέρος τους. Ο Αλέξανδρος και ο μικρός γέρνουν προς αυτόν με ενδιαφέρον σαν κάτι να προσδοκούν και βυθίζονται σε αυτή τη συνάντηση των βλεμμάτων. Έπειτα ο ποιητής, φλογερός και μελαγχολικός, λέει με βαθιά υποβλητική φωνή, κοιτώντας τους κατάματα:

Καθαρώτατον ήλιο έπρομηνοῦσε

τῆς αύγῆς τὸ δροσᾶτο ἀστέρι,

σύγνεφο, καταχνιά, δὲν ἀπερνοῦσε

τ' οὐρανοῦ σὲ κανένα ἀπὸ τὰ μέρη·

καὶ ἀπὸ 'κεῖ κινημένο ἀργοφυσοῦσε

τόσο γλυκὸ στὸ πρόσωπο τ' ἀέρι,

ποῦ λῆς καὶ λέει μὲς τῆς καρδιάς τὰ φύλλα

γλυκεῖα ἢ ζωὴ καὶ... υποσημείωση¹²

Σταματάει σαν να μη θυμάται ή να μη μπορεί να συμπληρώσει τον τελευταίο στίχο.

...γλυκεῖα ἢ ζωὴ... Καὶ...

επαναλαμβάνει, ενώ ο Αλέξανδρος με τον μικρό του φίλο κρέμονται από τα χείλη του.

Όμως δεν εκστομίζει την τελευταία φράση, παρά αφήνει ένα νοηματικό ισοδύναμο, τη σιωπή και τα συμβολικά συνέκδοχα της να συμπληρώσουν το κενό του λόγου. Αμήχανος ή απροσδιόριστα βυθισμένος σε κάποιο στοχασμό σηκώνεται και πηγαίνει προς την έξοδο. Ανοίγουν οι πόρτες και ο Ποιητής κατεβαίνει. Ο Αλέξανδρος σηκώνεται, στέκεται στο άνοιγμα της πόρτας και με την αγωνία ζωγραφισμένη στο πρόσωπο του, ρωτάει με τρεμάμενη φωνή.

Πες μου... πόσο κρατάει το αὐριο;

Μένει σε αυτή τη στάση αδημονίας για μερικά δευτερόλεπτα, δίχως να λάβει απάντηση.

Το λεωφορείο (1.52) συνεχίζει την πορεία του για να σταματήσει σε λίγο στην ίδια στάση από όπου τους πήρε, ολόφωτο και σχεδόν άδειο. Διακρίνεται πίσω από ένα νοτισμένο τζάμι του ο μοναδικός εναπομείναντας επιβάτης, ο αποκοιμισμένος φοιτητής και η κόκκινη, γερμένη και αυτή σαν άνθρωπος, σημαία. Αυτός θα συνεχίσει τον περιπλανώμενο ύπνο του με το λεωφορείο του άστεως, που ξανακινεί, αφήνοντας πίσω τον Αλέξανδρο και τον Αχιλλέα. Στέκονται όρθιοι και αβέβαιοι στη στάση. Ο άνθρωπος με την ανοιχτή μαύρη ομπρέλα, οι τρεις ποδηλάτες με τα κίτρινα αδιάβροχα, το πέρασμα μιας φιγούρας πίσω τους

¹² Ο Λάμπρος γραμμένο σε ενδεκασύλλαβες οκτάστιχες στροφές — το γνωστό ιταλικό μέτρο της ολιβαν, έντεχνα ενταγμένο τώρα στην ελληνική ποίηση, αποτελεί απόδειξη της μεγάλης διαδρομής που διάνυσε ο Σολωμός μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα ως προς τη γλώσσα και την ποιητική αποτύπωση «λεπτών αισθημάτων» με μεγάλη οικονομία και συγχρόνως σαφήνεια και ακρίβεια:

«[...] εις αυτό το μικρό του ποίημα, ή, καλύτερα, κομμάτι ποιήματος, ευρίσκεται το ζήτημα τῆς γλώσσας λυμένο τῶ ὄντι ευτυχέστατα [...] ὅλα αυτά σε κάνουνε ν' ακούς ἐκεῖ μέσα τῆ θρησκεία σου, τὰ ἠθή σου, τες χαρὲς σου, τους φόβους σου, ταις πρόληψές σου, τὰ πάθη σου, μ' ἓνα λόγο, τὴν οὐσία τῆς ζωῆς σου σε τρόπο, που ἤθελε εἶναι καθαυτό ἀδύνατο να θεωρήσεις ἀλλῶς τέτοια ποίηση, παρά σα μνημείο ατελεύτητο του καιροῦ σου» κατέληγε με ενθουσιασμό ἡ πρώτη κριτική (Εμμ. Στάης, Ο «Λάμπρος» του Σολωμοῦ, 1853) για το «κομμάτι» του ποιήματος που εἶχε στο μεταξύ δημοσιευτεί στο περιοδικό Ἴόνιος Ἀνθολογία (Γενάρης 1834).

επαναλαμβάνονται με την ίδια ακρίβεια της αρχής του ταξιδιού, σηματοδοτώντας το τέλος αυτού του μικρού ταξιδιωτικού κύκλου. Ακούγεται το μακρόσυρτο σάλπισμα του πλοίου.

.....

Στο νυχτερινό ψιλόβροχο, το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου φτάνει στην πλατιά αποβάθρα του λιμανιού(1.53). Περιφέρεται για λίγο ψάχνοντας και σταματάει. Ένα προειδοποιητικό σάλπισμα αναχώρησης σκίζει το μισοσκόταδο. Σε απόσταση μερικών μέτρων σταθμεύει χωρίς να σβήσει τη μηχανή του ένα μικρό, μπλε φορτηγάκι. Η κάμερα λήψης, τώρα, μοιάζει να έλκεται από ό,τι κινείται. Πιο δίπλα, ένα μεγάλο φορτηγό ψυγείο περιμένει με τις πόρτες ανοιχτές και τη μηχανή αναμμένη, προστατευμένο από τη σκοτεινιά κι έναν άντρα χωρίς χαρακτηριστικά σε ρόλο επίβλεψης. Ο οδηγός από το μπλε φορτηγάκι κατεβαίνει βιαστικά και ανοίγει την πόρτα. Έξι παιδιά κατεβαίνουν το ένα μετά το άλλο και ανεβαίνουν στο φορτηγό ψυγείο. Το τελευταίο στρέφει αντίθετα και σφυρίζει συνθηματικά. Το μπλε φορτηγάκι εξαφανίζεται μέσα στη νύχτα, ενώ το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου πλησιάζει το φορτηγό ψυγείο. Το επίμονο σάλπισμα του πλοίου μοιάζει να διατάσσει την επίσπευση του αποχαιρετισμού.

Η κάμερα εστιάζει σε γκρο πλάνο στα πρόσωπα των δύο πρωταγωνιστών πίσω από το παρμπρίζ του αυτοκινήτου του Αλέξανδρου. Κοιτάζουν μπροστά στο κενό, ο μικρός με κλαμένα μάτια, ο Αλέξανδρος με το βλέμμα χαμένο.

Ηρθε η ώρα, έτσι; λέει ο Αλέξανδρος σαν να μονολογεί. Ακολουθούν στιγμές σιωπής.

Αργαδινή... ψιθυρίζει απρόσμενα ο μικρός.

Τι είπες; ακούγεται η ραγισμένη του φωνή.

Αργαδινή, επαναλαμβάνει σταθερά ο Αχιλλέας στον Αλέξανδρο που τον κοιτάζει.

Θέλει να πει... πολύ αργά, εξηγεί ο μικρός.

Πολύ αργά... Πολύ αργά μέσα στη νύχτα..., επαναλαμβάνει ο Αλέξανδρος.

Χαμογελάει με προσπάθεια, θυμούμενος το παιχνίδι των λέξεων. Βγάζει από την τσέπη του ένα μεγάλο κέρμα και του το δίνει. Το χαμόγελο του γίνεται φευγαλέο υπαινικτικό γέλιο. Ο μικρός το παίρνει. Γελάει και αυτός. Αμέσως μετά, το πρόσωπο του σοβαρεύει. *Πρέπει να φύγω...*, λέει καταπίνοντας τον λυγμό του. Ο Αλέξανδρος συγκατανεύει και τον χτυπάει απαλά στο στήθος σε μια προσπάθεια να τον ενθαρρύνει. Κοιτάζονται για τελευταία φορά. *Γεια* λέει απότομα, βγαίνει και τρέχει προς το μεγάλο φορτηγό. Ακούγεται το κλείσιμο της πόρτας του φορτηγού-ψυγείου καθώς μαρσάρει και φεύγει. Ο Αλέξανδρος μένει να ατενίζει μπροστά με το βλέμμα άδειο. Ανοίγει και βγαίνει. Το φορτηγό έχει μπει στο οχηματαγωγό, ενώ αυτό κλείνει σιγά σιγά τον καταπέλτη και ανοίγεται αργά στη θάλασσα. Ο Αλέξανδρος όρθιος το κοιτάζει να παίρνει τη στροφή. Τα έξαλα του αργοσβήνουν μέσα στη νύχτα, ενώ η φωτισμένη γέφυρα του μοιάζει με μικρή πολιτεία που ίπταται.

.....

Το αυτοκίνητο γλιστράει πάνω στον βρεγμένο δρόμο(1.58) και σταματάει ανάμεσα σε άλλα, μπροστά από τη διάβαση πεζών της διασταύρωσης. Το ψιλόβροχο συνεχίζεται ασταμάτητο. Το πράσινο φανάρι ανάβει, τα αυτοκίνητα ξεκινούν, όμως ο Αλέξανδρος παραμένει ακίνητος στη θέση του, κοιτώντας ίσια μπροστά με τους υαλοκαθαριστήρες να δουλεύουν μονότονα. Ένα αυτοκίνητο που περιμένει πίσω του κορνάρει δίχως ανταπόκριση, αμέσως μετά κάνει έναν ελιγμό προς τα αριστερά και φεύγει αγανακτισμένο. Ο Αλέξανδρος παραμένει εκεί. Το κόκκινο φανάρι ξαναανάβει, διακόπτοντας για λίγο την πορεία των αυτοκινήτων. Η κάμερα σε γκρο πλάνο πλησιάζει το χλωμό πρόσωπο του, τα χαρακτηριστικά του άτονα και τραβηγμένα, τα μάτια γυαλίζουν από κάποια παράξενη υγρασία. Ακούγεται έντονα ο ρυθμικός κτύπος των υαλοκαθαριστήρων πάνω στο παρμπρίζ σαν χτύπος καρδιοτοκογράφου. Τα φώτα της πόλης σβήνουν καθώς ξημερώνει. Το πρόσωπο του Αλέξανδρου ακίνητο σαν προτομή. Η βροχή πέφτει ακούραστα. Ο δρόμος έχει ερημώσει. Το κόκκινο φανάρι ανάβει για πολλοστή φορά. Ένα αυτοκίνητο σταματάει πίσω και δίπλα του.

Σε απρόσμενο χρόνο, το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου μαρσάρει βίαια, περνάει τη διασταύρωση με κόκκινο και φεύγει. Διακρίνεται στο βάθος του δρόμου, ως επακόλουθο, μια μικρή αναστάτωση στην κίνηση των λιγοστών οχημάτων.

.....

Ανοίγει την πόρτα της εισόδου (2.01) και, διασχίζοντας τον χώρο υποδοχής βρίσκεται στο κεντρικό χώρο του σπιτιού, το παλιό σαλόνι. Τα βήματα του σέρνονται, οι σόλες των παπουτσιών συναγωνίζονται τρίζοντας, τον κυκλοφοριακό αχό που εισβάλλει από τη μισάνοιχτη πόρτα. Παρατηρεί τον άδειο, ερειπωμένο χώρο σαν χαμένος. Πόρτες μισάνοιχτες παντού, ίσως για να δραπετεύσει και η τελευταία ανάμνηση, ίσως ως ένα ματαιόπονο κάλεσμα στην παλινόστηση της χαμένης ελπίδας. Η απουσία ως συνταρακτική αίσθηση είναι εκείνη που κυριαρχεί στον χώρο και παραδίδει στη συνέχεια τη σκυτάλη στη νοσταλγία. Μια γερασμένη νοσταλγία που έχοντας απωλέσει πλέον την ιαματικότητα της, λυγίζει υπό το βάρος της τελευταίας μέρας που έχει σχεδόν τελματωθεί, του αναπόφευκτου τέλους που πλησιάζει γοργά. Το βίωμα της απουσίας γίνεται η αφορμή για μια ακόμη περιπλάνηση στους σταθμούς της μνήμης και ανασύρει στην επιφάνεια της συνείδησης τις εγχαράξεις εκείνες που δύνανται να προσδώσουν στον εσωτερικό χρόνο, για μια ακόμη φορά, την ιδιότητα της διάρκειας. Διότι ο εσωτερικός υποκειμενικός χρόνος είναι αυτός που στέκεται με γενναιοδωρία απέναντι στους περιορισμούς του γραμμικού βιολογικού χρόνου.

Το γεμάτο μνήμη βλέμμα του περιφέρεται άσκοπα για να σταθεί στο παράθυρο της μιας πλευράς. Ακούγεται η μουσική εκείνης της ευτυχισμένης μέρας και, off, η συνέχεια του γράμματος της Άννας.

Σου γράφω μπροστά στη θάλασσα. Ακόμα κι ακόμα... Σου γράφω, σου μιλάω... Μια αόριστη εσωτερική παρότρυνση τον ωθεί να κάνει μερικά βήματα μπροστά.

Όταν... Όταν ξαναγυρίσεις κάποτε σε τούτη τη μέρα, θυμήσου... Την κοίταξα με όλα τα μάτια. Τη χάιδεψα με όλα τα χέρια. Στέκομαι δω και σε περιμένω τρέμοντας. Δώσε μου τούτη

τη μέρα...

Η ραγισμένη γυναικεία φωνή σπάει. Η έκκληση της Άννας *θυμήσου* προς τον Αλέξανδρο πραγματώνεται μέσω της κάμερας με τη συνέχεια της σκηνικής παρέκβασης/αναπόλησης των ευτυχισμένων οικογενειακών στιγμών εκείνης της ιδιαίτερης καλοκαιρινής μέρας. Μια μπαλκονόπορτα ανοίγει αργά και βλέπει. Η μητέρα του κάθεται στο μπαλκόνι, είναι αρκετά νεότερη, φοράει ένα μακρυμάνικο φόρεμα και καπέλο και, κουνάει ένα μωρό, την κόρη του, ενώ μουρμουρίζει ένα άηχο μουρμούρισμα. Δείχνει να μην αντιλαμβάνεται το πέρασμα του. Στην αμμουδιά απέναντι από το μπαλκόνι οι επισκέπτες εκείνης της ευτυχισμένης μέρας στέκονται μπροστά στη θάλασσα, με γυρισμένη πλάτη στην κάμερα και τραγουδάνε. Κάποια στιγμή μια από τις γυναίκες, η δική του, η Άννα, γυρίζει προς την πλευρά του μπαλκονιού, φωνάζοντας ενθουσιασμένη.

Ο Αλέξανδρος... Ο Αλέξανδρος. Η μουσική σταματάει και όλοι γυρίζουν προς τη κατεύθυνση που βρίσκεται ο Αλέξανδρος. Η Άννα αρχίζει να περπατάει πάνω στο σανιδόστρωτο μονοπάτι που ενώνει την ακτή με το σπίτι της θάλασσας για να τον συναντήσει. Είναι χαρούμενη, από εκείνη τη χαρά αδημονίας, που τείνει να κορυφώνεται στην πορεία της για την ανταμοιβή. Ο θαλασσινός αέρας ξαναγεμίζει με τους ήχους του ακορντεόν και του *Πάμε σαν άλλοτε*(2:09). Ο Αλέξανδρος μπαίνει στη σκηνή με το παλτό του να διαγράφεται ακόμη μουσκεμένο από τη νεροποντή εκείνης της ίδιας μέρας.

Άννα..., της λέει με αγωνία.

Χορεύετε; του προτείνει με αφέλεια κοριτσιού και ερωτισμό ώριμης γυναίκας.

Ξέρω ό,τι το αποφεύγεις. Σήμερα όμως είναι η μέρα μου,

και, απλώνοντας τα χέρια της προς τον διστακτικό Αλέξανδρο, βρίσκει τα αμήχανα δικά του, τα βάζει γύρω από το σώμα της και αρχίζουν να χορεύουν. Οι άλλοι αρχίζουν να χορεύουν και αυτοί. Η Άννα τον κοιτάζει με όλα της τα μάτια, τον χαϊδεύει με όλα της τα χέρια, ενώ τα υπόλοιπα ζευγάρια απομακρύνονται. Ο Αλέξανδρος σταματάει τον χορό.

Άννα... Δε θα πάω στο νοσοκομείο...Δεν πάω στο νοσοκομείο... Δε θα πάω, λέει κοιτάζοντας την με μια τρυφερότητα που αναζητεί την ανταπόδοση.

Η Άννα εξακολουθεί να στριφογυρίζει γύρω του, μοιάζει να μην τον ακούει. Κατεβαίνουν αγκαλιασμένοι από τους ώμους προς τη θάλασσα.

Θα' θελα να κάνω σχέδια για αύριο... Ο άγνωστος θα μου απαντά με την ίδια μουσική... Και όλο και κάποιος θα βρεθεί να μου πουλήσει λέξεις.

Η Άννα του χαμογελάει, λικνίζεται στη μουσική σαν είδωλο της φαντασίας, βάζει τα χέρια στο κεφάλι της και γελάει.

Τι είναι το αύριο, Άννα... Κάποτε, σε είχα ρωτήσει πόσο κρατάει το αύριο...και μου είχες πει...

Μια αιωνιότητα και μια μέρα, απαντάει η Άννα θωπεύοντας το πρόσωπο του και αρχίζει να απομακρύνεται από κοντά του.

Δε σε άκουσα... Δε σ' άκουσα... Τι είπες; ανταπαντά εναγώνια ο Αλέξανδρος, καθώς απομένει μόνος.

Μια αιωνιότητα και μια μέρα, επαναλαμβάνει η απόμακρη πλέον φωνή της.

Βρίσκεται ολομόναχος στη μέση της αμμουδιάς με τα χέρια κρεμασμένα στο πλάι, σαν μετείκασμα του αγκαλιάσματος που προηγήθηκε. Ακούραστα ακούγεται, μόνο η επαναλαμβανόμενη βοή της θάλασσας. Ο πόνος και η απόγνωση χαράζουν το πρόσωπο του.

Άνν.., η λέξη μένει μισή. Πιάνει το στήθος του, ασθμαίνοντας, σε έναν τραγικό επίλογο του τέλους.

Το πέρασμα μου στην άλλη όχθη...απόψε. Με λέξεις σ' έφερα ξανά... Κι είσαι εδώ... Κι όλα 'ναι αληθινά κι αναμονή...τ' αληθινού... Τ' αληθινού.

Έπειτα γυρίζοντας στην ταραγμένη θάλασσα (2.09) μηνάει μία μία τις θησαυρισμένες λέξεις του, τονίζοντας ιδιαίτερα την τελευταία.

Κορπούλα μου... Ξενίτης...εγώ... Αργαδινή.

Ακούγεται μια αλαργινή γυναικεία φωνή να τον καλεί, η φωνή της μητέρας του, της παιδικής ανάμνησης.

Αλέξανδρεε...

Όμως, δεν δίνει σημασία. Το κάλεσμα επαναλαμβάνεται μερικές φορές, ώσπου ατονεί και σβήνει (2.11). Ξανά και ξανά, ο Αλέξανδρος μηνάει τις ίδιες λέξεις στο ταραγμένο πέλαγος, με φωνή που τη δυναμώνει ο σπαραγμός.

Κορφούλα μου...

Ξενίτης...

εγώ...

Αργαδινή.

Ο τόνος πέφτει και εξαντλείται, καθώς η πρώτη λέξη γίνεται η τελευταία.

Κορφούλα μου...

Κορφούλα μου...

Τέλος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

Αγγελόπουλος, Θ., Σιλβάνι και Τ., Χόιμαν, Ε. & Αγγελόπουλος, Θ. (1988). [*Μια*

Αιωνιότητα και μια Μέρα]. Ελλάδα, Γαλλία, Ιταλία, Γερμανία. Ελληνικό

Κέντρο Κινηματογράφου, Intermédias Paradis Films La Sept Cinéma,

Ελληνική Τηλεόραση.

Διονύσιος Σολωμός: *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*. Σχολικά Διαδραστικά Βιβλία.

Ανακτήθηκε 20 Νοεμβρίου, 2018, από

<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-A111/262/1916,6363/>

«*Διονύσιος Σολωμός. Η Επιστροφή στη Ζάκυνθο: (1818-1828): από Ιταλός, εθνικός*

ποιητής της Ελλάδας». (χ.χ.). Ανεμόσκαλα. *Συμφραστικοί Πίνακες Λέξεων για*

Μείζονες Νεοέλληνες Ποιητές. Ανακτήθηκε 12 Σεπτεμβρίου, 2018, από

<http://www.greek>

[language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cn](http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cn)

[_id=10](http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/biography.html?cn_id=10)

Ελύτης Ο. (1982). *Προσανατολισμοί: Η Μαρίνα των βράχων*. Αθήνα: Εκδόσεις

Ίκαρος.

Καστοριάδης, Κ. (2000). *Οι ομιλίες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον

Ξενιτεμένο μου πουλί. Ανακτήθηκε 27 Δεκεμβρίου, 2018, από

<http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=843>

Παπακωνσταντίνου, Μ. (1998). *Η παραγμένη εξαετία 1961-1967*. (Τόμος 2^{ος}). Αθήνα:

Εκδόσεις Προσκήνιο.

Σκοπετέας, Γ. (2010). Η βιντεοκάμερα και η οπτικοακουστική καταγραφή.

Αθήνα: Εκδόσεις Φωτογράφος.

Τεγόπουλος-Φυτράκης. (2002). *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*. Αθήνα: Εκδόσεις

Αρμονία.