

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

«Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου: αντι-ηγεμονική
νεωτερικότητα και μοντερνισμός στη Μεσόγειο»

Παρασκευάς Μαυρουδής

Λεμεσός 2020

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου: αντι-ηγεμονική
νεωτερικότητα και μοντερνισμός στη Μεσόγειο»

Παρασκευάς Μαυρουδής

Λεμεσός 2020

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Παρασκευάς Μαυρουδής, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον υπεύθυνο του μεταπτυχιακού προγράμματος, επιβλέποντα καθηγητή και προσωπικό μου μέντορα, Δρα Αντώνη Δανό, ο οποίος με την εκπαιδευτική του εμπειρία, την άρτια γνωσιολογική του κατάρτιση και την πολύπλευρη προσωπικότητά του συνέβαλε ουσιαστικά σε αυτό το εγχείρημα. Τις θερμές μου ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω και στην καθηγήτριά μου, Δρα Μαρία Μόσχου, για την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλε, τη στήριξη και τις πολύτιμες συμβουλές της. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, Δρα Κωνσταντίνο Πρώιμο, για τις εύστοχες παρατηρήσεις, τις βιβλιογραφικές προτάσεις και τις εποικοδομητικές επισημάνσεις του πάνω σε θέματα μεθοδολογίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το κινηματογραφικό έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελεί μια εκ των σημαντικότερων περιπτώσεων μοντερνιστικού κινηματογράφου παγκόσμια, το οποίο, ως «μεσογειακή» δημιουργία, δύναται να ανακρίνει το κυρίαρχο αφήγημα περί νεωτερικότητας (γενικότερα) και μοντερνισμού (ειδικότερα), ως «αποκλειστικά παράγωγα» της βορειοδυτικής ηγεμονίας. Οι αντισυμβατικές, «καλλιτεχνικού σινεμά» δημιουργίες του, απεκδυόμενες την κερδοσκοπική προοπτική των χολυγουντιανών mainstream παραγωγών, αξιοποίησαν τις μεθόδους και τα μέσα του «μινιμαλιστικού» ιταλικού Νεορεαλισμού και των μεγάλων auteur του μοντέρνου ευρωπαϊκού σινεμά, και πέτυχαν τη ρηξικέλευθη ανανέωση της θεματολογίας και της αφηγηματικής γλώσσας, σε μια χρονική στιγμή που οι δυνατότητες στιλιστικής ανανέωσης έδειχναν να έχουν εξαντληθεί. Με τα ποιητικά του μονόπλανα, ο Αγγελόπουλος εξηγεί το δυστοπικό παρόν ανακαλώντας την ιστορική μνήμη, αποθεώνει τη βραδύτητα ως φιλοσοφία ζωής, υπερβαίνει (ατομικά και κοινωνικά) όρια, αμφισβητεί και αποδομεί ταυτότητες, στοχεύοντας στην ουτοπία. Στην ύστερη φάση του έργου του, έθεσε ως στόχο τη θεμελίωση μιας νέας πολιτικής για πολιτιστική οικουμενικότητα, ενάντια στη νεοφιλελεύθερη διεθνοποίηση που επιτρέπει την ισοπεδωτική κυριαρχία του κεφαλαίου, τη διάρρηξη του κοινωνικού ιστού και την πλήρη ηθική παρακμή.

ABSTRACT

Theodoros Aggelopoulos' cinematic work is one of the most important examples of modernist cinema globally, and, as a «Mediterranean» creation, it questions the dominant narrative of modernity (in general) and modernism (in particular), as «exclusive products» of the northwestern hegemony. His unconventional «art house» films rejected the speculative perspective of Hollywood's mainstream productions, and optimised the methods and means of the «minimalist» Italian Neorealism and of the great «auteurs» of modern European cinema. As a result, they managed to renew radically the range of topics and the narrative language, at a time when formal innovation seemed to have been exhausted. Through his poetic sequence shots, Aggelopoulos attempted to analyze the dystopic present, by recalling historical memory; he extolled «slowness» as a new philosophy of life; he went beyond personal and national boundaries; and he questioned and deconstructed identities, ultimately aiming for a utopia. In the last period of his work, he aimed to establish a new politic of cultural universality, against the neoliberal globalization that allows the ravaging domination of capital, and which breaks the social fabric leading to total moral corrosion.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

| | |
|--|------|
| ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ | iii |
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ | iv |
| ABSTRACT | v |
| ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ | vi |
| ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ | viii |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 1 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα (στη Μεσόγειο) και μοντέρνος («καλλιτεχνικός») κινηματογράφος | 6 |
| 1.1 Μεσόγειος: αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα και μοντερνισμοί | 6 |
| 1.2 Μοντέρνος («καλλιτεχνικός») κινηματογράφος και Μεσόγειος | 13 |
| 1.2.1 Hollywood: ο κυρίαρχος αμερικανικός κινηματογράφος | 13 |
| 1.2.2 Μεσόγειος και μοντέρνο σινεμά: Νεορεαλισμός, «Nouvelle Vague» και ο «κινηματογράφος του δημιουργού» | 16 |
| 1.2.3 Ο «κινηματογράφος Τέχνης» | 22 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου I: θεματικές και ιδεολογικές επιρροές | 27 |
| 2.1 Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος | 27 |
| 2.2 Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου | 30 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου II: φορμαλιστικά χαρακτηριστικά και τεχνικές, για ένα αντι-ηγεμονικό (μοντερνιστικό) αφήγημα | 39 |
| 3.1 Ρυθμός: η σταθερή προτίμηση στη βραδύτητα | 39 |
| 3.2 Τα πλάνα-σεκάνς (μονόπλانا), το συνθετικό ντεκουπάζ και η αξιοποίηση του εκτός κάδρου χώρου (χώρου off) | 41 |
| 3.3 Οι μακρινές λήψεις και το βάθος πεδίου | 45 |
| 3.4 Κινηματογραφικός «χώρος» και «χρόνος» | 50 |
| 3.4.1 Η εξάσκηση της μνήμης και η σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν ... | 50 |
| 3.4.2 Επιπρόσθετες διαστάσεις στον κινηματογραφικό «χώρο»: η | |

| | | |
|-------------------|--|-----|
| | | 53 |
| 3.5. | Η χρήση του μύθου ως αφηγηματικό σχήμα | 58 |
| 3.5.1. | Ο μύθος του Ορφέα | 58 |
| 3.5.2. | Αντιπαράθεση μύθου και ιστορίας: μετατόπιση από το αρχαίο δράμα στο ομηρικό έπος | 62 |
| 3.5.3. | Αρχαίοι μύθοι και σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα | 65 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. | Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου III: τοπία και άνθρωποι | 67 |
| 4.1. | Οι τοποθεσίες των γυρισμάτων | 67 |
| 4.2. | Τοπία και ανθρώπινες φιγούρες | 68 |
| 4.2.1. | Η μνήμη του χώρου | 68 |
| 4.2.2. | Απουσία του ήλιου και περιορισμένο φως, σε τοπία των άκρων | 71 |
| 4.2.3. | Οι μορφές ως επέκταση του τοπίου: συλλογική ταυτότητα και κοινή μοίρα | 73 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. | Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου IV: Όρια, σύνορα και [χαμένες;] ταυτότητες | 77 |
| 5.1. | Εννοιολογικός προσδιορισμός των ορίων και οι προεκτάσεις τους | 77 |
| 5.2. | Ο χαρακτήρας του εξόριστου και το ζήτημα των ταυτοτήτων | 80 |
| 5.3. | Το ταξίδι και η αναζήτηση της χαμένης[;] ταυτότητας..... | 87 |
| 5.4. | Σύνορα και Ουτοπίες..... | 91 |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ..... | | 96 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | | 99 |
| ΕΙΚΟΝΕΣ | | 108 |

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1: Amedeo Modigliani, *Τσιγγάνα με μωρό*, 1919, λάδι σε καμβά, 116 x 73 εκ. National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- Εικ. 2: Henri Matisse, *Ο Χορός*, 1910-1911, λάδι σε μουσαμά, 260 x 319 εκ. Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη.
- Εικ. 3: Henri Matisse, *Το άλογο, ο αναβάτης και ο κλόουν*, 1947, στένσιλ σε χαρτί, 42.3 x 65.5 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 4: Pablo Picasso, *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, λάδι σε καμβά, 243 x 233 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 5: Charles-Édouard Jeanneret, *Villa Savoye*, 1928-1931, Poissy-sur-Seine.
- Εικ. 6: Charles-Édouard Jeanneret, *Villa de La Roche*, 1923-1925, Παρίσι.
- Εικ. 7: Alfred Hitchcock, *Ψυχώ*, πρεμιέρα της ταινίας, 1960, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 8: Jackson Pollock, *Mural*, 1943, ελαιόλαδο και βαφή με βάση το νερό σε λινό, 243.21 x 603.25 εκ. Peggy Guggenheim Gallery, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 9: Roberto Rosellini, *Παιζά*, 1946, στιγμιότυπο.
- Εικ. 10: Luchino Visconti, *Ο Ρόκο και τα αδέρφια του*, 1960, στιγμιότυπο.
- Εικ. 11: Roberto Rosellini, *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, 1946, στιγμιότυπο.
- Εικ. 12: Vittorio de Sica, *Κλέφτης ποδηλάτων*, 1948, στιγμιότυπο.
- Εικ. 13: Roger Vadim, *Και ο θεός έπλασε τη γυναίκα*, 1956, στιγμιότυπο.
- Εικ. 14: Roger Vadim, *Και ο θεός έπλασε τη γυναίκα*, 1956, στιγμιότυπο (Brigitte Bardot, Jean Louis Trintignant).
- Εικ. 15: Christian-Jaque (Maudet), *Λουκρητία Βοργία*, 1953, στιγμιότυπο (Martin Carol).
- Εικ. 16: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Χρυσός Φοίνικας για την ταινία *Μια αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ, Κάννες.
- Εικ. 17: Αλέκος Σακελλάριος, *Καλωσήρθε το δολάριο*, 1967, στιγμιότυπο (Γιώργος Κωνσταντίνου, Σωτήρης Μουστάκας, Άννα Καλουτά, Νίκος Φέρμας).
- Εικ. 18: Αλέκος Σακελλάριος, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957, στιγμιότυπο
- Εικ. 19: Αλέκος Σακελλάριος, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957, στιγμιότυπο.
- Εικ. 20: Αλέκος Σακελλάριος, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957, στιγμιότυπο.

- Εικ. 21: Γιάννης Δαλιανίδης, *Μερικοί το προτιμούν κρύο*, 1962, στιγμιότυπο.
- Εικ. 22: Νίκος Κούνδουρος, *Ο Δράκος*, 1956, στιγμιότυπο (Ντίνος Ηλιόπουλος).
- Εικ. 23: Νίκος Κούνδουρος, *Ο Δράκος*, 1956, στιγμιότυπο (Ντίνος Ηλιόπουλος).
- Εικ. 24: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 25: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μεγαλέξαντρος*, 1980, στιγμιότυπο (Omero Antonuti και άλλοι).
- Εικ. 26: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Τοπίο στην ομίχλη*, 1988, στιγμιότυπο από τα γυρίσματα.
- Εικ. 27: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο από πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 28: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 29: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο.
- Εικ. 30: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 31: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τελευταίο πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 32: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τελευταίο πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 33: Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter*, 1975, στιγμιότυπο από επτάλεπτο πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 34: Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter*, 1975, στιγμιότυπο από επτάλεπτο πλάνο-σεκάνς.
- Εικ. 35: Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941, στιγμιότυπο.
- Εικ. 36: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μέρες του '36*, 1972, στιγμιότυπο.
- Εικ. 37: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μέρες του '36*, 1972, στιγμιότυπο.
- Εικ. 38: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.
- Εικ. 39: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.
- Εικ. 40: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο από «πανοραμικό» πλάνο.
- Εικ. 41: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1996, στιγμιότυπο.
- Εικ. 42: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1996, στιγμιότυπο.

- Εικ. 43: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1996, στιγμιότυπο.
- Εικ. 44: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1996, στιγμιότυπο.
- Εικ. 45: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο.
- Εικ. 46: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 47: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1996, στιγμιότυπο
- Εικ. 48: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο με βάθος εστίασης.
- Εικ. 49: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο με βάθος εστίασης.
- Εικ. 50: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο με βάθος εστίασης.
- Εικ. 51: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο (Bruno Ganz, Αχιλλέας Σκεύης).
- Εικ. 52: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 53: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 54: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 55: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 56: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο από 15λεπτη σεκάνς.
- Εικ. 57: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995.
- Εικ. 58: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 59: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 60: Jean Luc Godard, *Το Σαββατοκύριακο (The weekend)*, 1967, στιγμιότυπο.
- Εικ. 61: Jean Luc Godard, *Το Σαββατοκύριακο (The weekend)*, 1967, στιγμιότυπο.
- Εικ. 62: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 63: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 64: Gustave Moreau, *Ορφέας*, 1866, λάδι σε ξύλινο πάνελ, 154 x 99.5 εκ. *Musée d' Orsay*, Παρίσι.

- Εικ. 65: Jean Cocteau, *Ορφέας και Ευρυδίκη (Orphée)*, 1950, στιγμιότυπο.
- Εικ. 66: Jean Cocteau, *Ορφέας και Ευρυδίκη (Orphée)*, 1950, στιγμιότυπο.
- Εικ. 67: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Harvey Keitel, Maya Morgenstern).
- Εικ. 68: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τέλος της ταινίας.
- Εικ. 69: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 70: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Harvey Keitel, Θανάσης Βέγγος).
- Εικ. 71: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 72: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 73: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο από τα γυρίσματα (Σεράγεβο).
- Εικ. 74: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Βελιγράδι).
- Εικ. 75: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήθυρα*, 1984, στιγμιότυπο.
- Εικ. 76: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο (Φλώρινα).
- Εικ. 77: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο (Αίγιο).
- Εικ. 78: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 79: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο (Marcello Mastroianni, Νάντια Μουρούζη)
- Εικ. 80: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.
- Εικ. 81: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.
- Εικ. 82: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.
- Εικ. 83: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.
- Εικ. 84: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 85: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.
- Εικ. 86: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.

- Εικ. 87: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 88: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Η Σκόνη του Χρόνου*, 2008, στιγμιότυπο.
- Εικ. 89: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.
- Εικ. 90: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Αλβανία).
- Εικ. 91: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 92: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.
- Εικ. 93: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 94: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 95 : Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 96 : Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 97 : Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Οι Κυνηγοί*, 1977, στιγμιότυπο.
- Εικ. 98: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.
- Εικ. 99: Luis Buñuel, *Οι Ξεχασμένοι*, 1950, στιγμιότυπο.
- Εικ. 100: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 101: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.
- Εικ. 102: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μεγαλέξαντρος*, 1980, στιγμιότυπο.
- Εικ. 103: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μεγαλέξαντρος*, 1980, στιγμιότυπο.
- Εικ. 104: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 105: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.
- Εικ. 106: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο (ελληνο-αλβανικά σύνορα).
- Εικ. 107: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήθουρα*, 1984, στιγμιότυπο.
- Εικ. 108: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήθουρα*, 1984, στιγμιότυπο
- Εικ. 109: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Τοπίο στην Ομίχλη*, 1988, στιγμιότυπο.
- Εικ. 110: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.

Εικ. 111: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.

Εικ. 112: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.

Εικ. 113: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.

Εικ. 114: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.

Εικ. 115: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί μια κριτική προσέγγιση του κινηματογραφικού έργου του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αφενός ως μια εκ των σημαντικότερων περιπτώσεων μοντερνιστικού κινηματογράφου, παγκόσμια. Αφετέρου, με αφορμή το έργο του, ως «μεσογειακή» δημιουργία, η μελέτη ανακρίνει το κυρίαρχο αφήγημα περί νεωτερικότητας (γενικότερα) και μοντερνισμού (ειδικότερα), ως αποκλειστικά παράγωγα της βορειοδυτικής ηγεμονίας.

Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται αδρομερής αναφορά στη σκόπιμη και μεθοδευμένη—από τα «βορειοδυτικά» κέντρα εξουσίας—«κατασκευή» της Μεσογείου ως μια περιοχή που χαρακτηρίζεται από πολιτιστική καθυστέρηση τόσο εμφανή, ώστε, σε αρκετές περιπτώσεις, αδυνατεί ακόμα και να υιοθετήσει έτοιμες «νεωτερικές» νόρμες, οι οποίες εκπηγάζουν και μπορούν να διαμορφώνονται και να ανανεώνονται αποκλειστικά από τον βιομηχανικό Βορρά. Ιδιαίτερη είναι η μνεία στην οριενταλιστική αντιμετώπιση της Μεσογείου από τη «Δύση», σε μια προσπάθεια να παγιωθεί στη συνείδηση όλων (ακόμα και όσων διαβιούν εντός της λεκάνης της Μεσογείου) η «ανωτερότητα» της οπτικής του «Δυτικού» πολιτισμού έναντι οποιασδήποτε άλλης πολιτιστικής πρότασης ή κοσμοθεωρίας.

Στον αντίποδα, γίνεται απόπειρα να αποδομηθεί ο—τεχνηέντως, πλήρως αποκομμένος από το πολιτιστικό παρελθόν—Βορειοδυτικός «ολοκληρωτικός» μοντερνισμός, ο οποίος προωθείται ως προϊόν μαζικής κατανάλωσης σε παγκόσμιο επίπεδο, με την ανάπτυξη ενός αντι-ηγεμονικού λόγου που αποκαθιστά την ιστορική αλήθεια. Με έμφαση στην κινητικότητα, τη ρευστότητα, τη συνεχή αλληλεπίδραση, τον πλουραλισμό, την υβριδικότητα, αλλά και τη βραδύτητα, στοιχεία που κατεξοχήν χαρακτηρίζουν τον μεσογειακό χώρο, τεκμαίρεται ότι ο «μοντερνισμός» δεν υπήρξε γέννημα του «υπέρτερου» Ευρωπαίου, που απλώς μεταγγίστηκε στον «υποδεέστερο» «Άλλο», αλλά αντίθετα ήταν το αποτέλεσμα της συνάντησής του με τον «Άλλο». Και καθώς η

Μεσόγειος αποτελεί κατά βάση ένα γεωγραφικό χώρο συνάντησης πολιτισμών, έχει να επιδείξει πολλές εναλλακτικές εκφάνσεις μοντερνισμού.

Στη συνέχεια, αποσυνδέεται ο αμερικάνικος κινηματογράφος των χολυγουντιανών studios στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα από το κυρίαρχο ηγεμονικό αφήγημα περί μοντερνισμού. Καταγράφονται (με συντομία) οι οικονομικές και πολιτικές συνθήκες γέννησής του και ο εξαρχής προσανατολισμός του σε μια αμιγώς κερδοσκοπική προοπτική, που τον οδήγησε στην υιοθέτηση άκρως συμβατικών χαρακτηριστικών. Άμεση αντιπαράβολή του γίνεται με το «μοντέρνο» σινεμά της ευρύτερης μεσογειακής επικράτειας, τα θεμέλια του οποίου έθεσαν (σε πρώιμο στάδιο) οι σκηνοθέτες του ιταλικού Νεορεαλισμού, αλλά κυρίως της γαλλικής (και ιταλικής) Nouvelle Vague, που, αντιλαμβανόμενοι τη μηχανή λήψης ως αυτόνομο τρόπο γραφής («κάμερα-στυλό»), συνέβαλαν στην ανάδυση του κινηματογράφου του «auteur», όπου εντάσσεται κατά κοινή ομολογία και ο Αγγελόπουλος. Αναφορά γίνεται και στις καινοτομίες του «επικού θεάτρου» του Eugen Berthold Friedrich Brecht, οι επιδράσεις του οποίου είναι εμφανέστατες στις ταινίες του Έλληνα σκηνοθέτη, ενώ αναλύονται συνοπτικά και οι αλλαγές που στιγμάτισαν την εποχή των (παγκόσμιας κλάσης) δημιουργών μοντέρνων ταινιών, που επηρέασαν το έργο του. Στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου, ο Αγγελόπουλος τοποθετείται μεταξύ των μεγάλων δημιουργών «μοντέρνων» ταινιών «τέχνης», που εστιάζουν στις «εσωτερικές διαδρομές» και τον ψυχισμό των ηρώων, και απομακρύνονται από τη «γραμμική» αφήγηση, παρόλο που δεν υπολείπονται σε ρεαλισμό.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής όπου ξεκινά τη σκηνοθετική σταδιοδρομία του ο Αγγελόπουλος. Είναι η περίοδος κατά την οποία επιχειρείται η ανανέωση στις αφηγηματικές τεχνικές και στη θεματική, με έμφαση στα σύγχρονα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα, και στην ελληνική ιστορία. Κύρια επιδίωξη αποτελεί η ανάδειξη μιας

υγιώς εννοούμενης «ελληνικότητας», που σηματοδοτεί το πέρασμα στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο και το ελληνικό «καλλιτεχνικό» cinema, σπουδαιότερος εκπρόσωπος του οποίου θεωρείται δικαίως ο Αγγελόπουλος. Στο σημείο αυτό επιχειρείται μια πρώτη, αδρομερής αποτίμηση του έργου του, με βάση τη θεματολογία και τον τρόπο προσέγγισής της, που κατατάσσει τον Έλληνα σκηνοθέτη στους ύστερους μοντερνιστές.

Στο τρίτο κεφάλαιο, δίνεται έμφαση στα κύρια χαρακτηριστικά των ταινιών του και στις προσφιλέστερες τεχνικές του. Επισημαίνεται το κατεξοχήν γνώρισμα των δημιουργιών του, η «βραδύτητα», αλλά και η αξιοποίηση του φυσικού χρόνου, με την ενσωμάτωσή του στον κινηματογραφικό του «χώρο», η προτίμησή του στο *πλάνο-σεκάνς*, το *συνθετικό ντεκουπάζ*, τη χρήση του *χώρου off*, τις μακρινές λήψεις και το *βάθος πεδίου*. Αναγνωρίζεται η μοναδική του ικανότητα στην κινηματογραφική σύζευξη του παρελθόντος με το προβληματικό παρόν σε συνεχή πλάνα—εντός των οποίων «κυλάει» η ανθρώπινη Ιστορία—και η αποδόμηση των κανόνων απόδοσης του κινηματογραφικού χρόνου, με την ιδιαίτερη βαρύτητα που αποδίδει στην χρονικότητα του επίκαιρου. Παράλληλη είναι η αντιπαραβολή με τις τεχνικές των κινηματογραφικών παραγωγών του Hollywood, ενώ αναζητούνται επιρροές και ταυτίσεις με την κινηματογραφική αντίληψη και πρακτική των κορυφαίων (ευρωπαϊών και μη) κινηματογραφιστών. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την αναφορά στην αξιοποίηση του ορφικού μύθου και των ομηρικών επών ως νεωτερικό αφηγηματικό σχήμα—κυρίως στο μεταγενέστερο έργο του—και τη συσχέτισή τους με τη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο το τοπίο των ταινιών του (φυσικό και ανθρώπινο) μετατρέπεται σε κείμενο προς ανάγνωση και καταβάλλεται προσπάθεια ερμηνείας και αποσυμβολισμού. Εξηγείται η σημασία της ένταξης των πραγματικών τοποθεσιών στον κινηματογραφικό «χώρο» του Έλληνα σκηνοθέτη και ο ιδιαίτερος ρόλος που διαδραματίζει ο πολυπολιτισμικός χώρος των Βαλκανίων

στις επιδιώξεις των πρωταγωνιστών του. Αναλύεται η επίδραση του ελληνικού ηπειρωτικού τοπίου και του παραδοσιακού χωριού στην ανάκληση της μνήμης, που μπορεί να ανάγει το παρόν σε ευρύτερη διαχρονία, και περιγράφεται η αντι-οριενταλιστική κινηματογραφική προσέγγιση του μεσογειακού χώρου και των κατοίκων της, που αποτυπώνεται με τα βροχερά, ομιχλώδη και ερειπωμένα τοπία, τις μη ελκυστικές ανθρώπινες μορφές και την απουσία της δράσης (τουλάχιστον με τη συμβατική έννοια του όρου).

Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στους βασικότερους προβληματισμούς του Αγγελόπουλου, που τον απασχολούν σε όλες του τις ταινίες. Πρόκειται για τα προσωπικά και κοινωνικά «όρια», που παρακωλύουν την ελεύθερη σκέψη, έκφραση και δράση του ατόμου, τα κρατικά «σύνορα», τα οποία διχάζουν την ανθρωπότητα, τη διαιρούν σε «εθνικά» κράτη και την εμπλέκουν σε καταστροφικούς πολέμους, και την ατομική και συλλογική ταυτότητα, η οποία στην πορεία χάνεται ή κατακερματίζεται υπό την πίεση «σιδηρών αναγκαιοτήτων». Αποσαφηνίζεται η έννοια του «εξόριστου» μέσα από μια προσέγγιση περισσότερο ψυχολογική, παρά πολιτική, και επισημαίνεται η εμφανής διαφοροποίηση στη νοηματοδότησή της, έπειτα από την απαξίωση της μαρξιστικής ιδεολογίας. Η έννοια της «εξορίας» συνδέεται άμεσα και με το «ταξίδι» των πρωταγωνιστών, αναπόσπαστο κομμάτι των κινηματογραφικών δημιουργιών του Αγγελόπουλου, μέσω του οποίου αναζητούν την αυτογνωσία και προσπαθούν να καταλάβουν τον κόσμο που τους περιβάλλει και να ενταχθούν σε αυτόν. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται και στο ουτοπικό στοιχείο που υπολανθάνει στην αδιάλειπτη (κινηματογραφική) υπέρβαση των πολιτικών και γεωγραφικών συνόρων, το οποίο κρίνεται απαραίτητο σε κάθε ιστορική συγκυρία, προκειμένου να διαφυλάσσεται η κοινωνική αισιοδοξία και να δίνεται το έναυσμα για τη συνεχή προβολή ατομικών υπαρξιακών ανησυχιών και συλλογικών αιτημάτων για το μέλλον.

Η μελέτη ολοκληρώνεται με τη διαπίστωση ότι ο Αγγελόπουλος «κοιτάζει» προς το μέλλον και πρωτοπορεί, καθώς οι ταινίες του προφητεύουν την υπέρβαση της εθνικής ιδεολογίας και τη μετάβαση στη διεθνοποίηση και την παγκόσμια κυριαρχία του ακραίου Νεοφιλελευθερισμού. Οι ήρωές τους προσπαθούν συνεχώς να ξεφύγουν από τη μοίρα τους και να οικοδομήσουν νέα ταυτότητα, σε μια παγκόσμια κοινότητα, χωρίς σύνορα, αλλά δομημένη με υγιείς όρους, που δεν θα επιτρέπουν στο φανατισμό, τον εθνικισμό, τη μισαλλοδοξία, την αλαζονεία της εξουσίας και την ιδιοτέλεια να δημιουργούν στρατιές νεόπτωχων, υπόδουλων και προσφύγων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα (στη Μεσόγειο) και μοντέρνος («καλλιτεχνικός») κινηματογράφος

1.1. Μεσόγειος: αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα και μοντερνισμοί

Ενώ ως «νεωτερικό» (modern) λογιζόταν ανέκαθεν η συνείδηση του νέου σε μια εποχή απέναντι σε αρχές, αξίες, θεσμούς και αισθητικές αντιλήψεις που προηγήθηκαν χρονικά, η «ριζοσπαστική συνείδηση της νεωτερικότητας» στην Ευρώπη του 19ου αιώνα προβάλλει την απόλυτη ρήξη με το παρελθόν (Habermas 1987: 4). Σύμφωνα και με την εγελιανή προσέγγιση, στο έργο *The Phenomenology of mind*, το «μοντέρνο» παρόν διαρρηγνύει κάθε δεσμό με το παρελθόν και παύει να είναι συνέχειά του. Πρόκειται για μια εντελώς «νέα εποχή», που αποτελεί στιγμή γέννησης, αλλά και περίοδο μετάβασης (Steuerman 1989: 53). Οτιδήποτε παλαιό εκφράζεται πλέον μόνο από την «παράδοση», η οποία παρουσιάζεται στατική και απολιθωμένη, ανίκανη να παράγει καινούργιες μορφές, και, καθώς ορίζεται αόριστα ως το «αντίθετο» της «προόδου», του «εκμοντερνισμού» και, σήμερα, της «ανάπτυξης» και της «παγκοσμιοποίησης», καθίσταται απαραίτητη έννοια για τη στοιχειοθέτηση της «νεωτερικότητας» (Clifford 2004: 152). Η «εφεύρεση» της «παράδοσης» από τον Μοντερνισμό, ως εκ διαμέτρου αντίθετή του έννοια χωρίς σαφή κριτήρια, επιτρέπει την απόκρυψη των συνεχειών και των συνδέσεών του με το παρελθόν, μολονότι η ιστορική εμπειρία καταδεικνύει σαφώς ότι η «παράδοση» βρίσκεται σε συνεχή διαδικασία αλλαγής και ο Μοντερνισμός σε καμιά χρονική στιγμή δεν απορρίπτει απόλυτα το παρελθόν (Friedman 2006: 436). Είναι χαρακτηριστικό ότι για τους μοντερνισμούς περιοχών που βρίσκονταν εκτός της επικράτειας του κυρίαρχου Δυτικού Μοντερνισμού, ο χώρος της παράδοσης, όχι απλώς δεν θεωρήθηκε τροχοπέδη, αλλά αναδείχτηκε σε ζωτικό παράγοντα για τη σύγχρονη παραγωγή τέχνης, λειτουργώντας ως πηγή έμπνευσης, αλλά και εφελκυστικό αποδόμησης και εναλλακτικής έκφρασης (Clifford 2004: 159, 162, Danos 2018: 81, σημείωση 4).

Στις Δυτικές αφηγήσεις ο *μοντερνισμός* ως ιστορική φάση, ο *εκμοντερνισμός* ως κοινωνική και οικονομική διαδικασία που επιχειρεί να οικοδομήσει τον μοντερνισμό. και οι διαφόρων τύπων *μοντερνισμοί* ως πολιτιστικά πρότζεκτς που επιχειρούν να ανανεώσουν συμβολικές πρακτικές υπό μια διερευνητική και κριτική οπτική» (Garcia Canclini 2005: 11, σημείωση 3). έχουν παρουσιαστεί παραδοσιακά ως «παγκόσμιο εγχείρημα». Το «κέντρο» που καθόρισε πλήρως τους ιστορικούς, πολιτικούς και πολιτιστικούς όρους που χαρακτηρίζουν αυτόν τον ηγεμονικό λόγο υπήρξε, αναμφισβήτητα, η Δύση (Danos 2018: 79). Η «νεωτερικότητα» και ο «[εκ]μοντερνισμός» προβλήθηκαν επιμελώς ως προϊόντα Δυτικής παρθενογένεσης και επιβλήθηκαν ως «οικουμενικά προγράμματα», τα οποία έχουν μεν κοινή προέλευση, αλλά είναι «εφαρμόσιμα» σε κάθε περίπτωση (Δανός 2019: 246).

Η επιτυχία του Δυτικού ηγεμονικού εγχειρήματος προϋπέθετε και την υποβάθμιση της ευρύτερης επικράτειας της Μεσογείου—με όρους ιστορικούς και πολιτιστικούς—σε «περιφέρεια», δεδομένου ότι ανέκαθεν αποτέλεσε σημαντικό πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό κεφάλαιο. Η διαδικασία της «μεσογειοποίησης» (Mediterraneanism), που ξεκίνησε στην εποχή της «πρώιμης νεωτερικότητας», αποτελεί την αποικιοκρατική «ουσιοκρατική» κατασκευή της Μεσογείου ως τον «Άλλο» της βορειοδυτικής Ευρώπης, που παραμένει στάσιμος σε κατάσταση προνεωτερικής οπισθοδρόμησης (Δανός 2019: 246, 254, 256 και 257, σημείωση 5), και τη μετατροπή της σε σύνορο ανάμεσα στον βορειοδυτικό κυρίαρχο και στον υπόλοιπο κόσμο (Danos 2018: 81-82). Το γεγονός ότι κατά τον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα και τους πρώιμους μοντέρνους χρόνους η κεντρική και βορειοδυτική Ευρώπη ήταν υπανάπτυκτη και αποτελούσε «περιφέρεια» της τότε «παγκόσμιας τάξης» (Chambers 2008: 35), ενώ η Μεσόγειος πρωταγωνιστούσε σε διεθνή «συστήματα» διακίνησης, ανταλλαγών και ρευστότητας (Δανός 2019: 253), κατέστησε αναγκαία την οικοδόμηση και καθιέρωση μιας εικόνας της τελευταίας, ανάλογης με αυτήν της Ανατολής του

Οριενταλισμού. Οι Ευρωπαίοι εμπνεύστηκαν και επέβαλαν την ιδέα της Μεσογείου ως μια περιοχή «απομακρυσμένη στο χώρο και στο χρόνο», πάνω στην οποία πρόβαλαν το δικό τους προνεωτερικό παρελθόν (Jirat-Wasiutynski 2007: 4-5).

Σε «αντίπαλη» θέση, πολλές σύγχρονες θεωρήσεις της Μεσογείου αρθρώνουν έναν αντι-ηγεμονικό λόγο, ως αντίδοτο στη βορειοδυτική κατασκευή της παγκοσμιοποίησης, που επιχειρεί να επιβάλλει σε οικουμενικό επίπεδο έναν ολοκληρωτικό Μοντερνισμό. Η Μεσόγειος δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως σύνορο μεταξύ Βορρά και Νότου ή Ανατολής και Δύσης, αλλά ως ένας πολύπλοκος τόπος διασταύρωσης ρευμάτων, ιστοριών και πολιτισμών, με συνεχείς μετασχηματισμούς και πολιτισμικές «μεταφράσεις» που μπορεί να προτείνει μια πολλαπλότητα έναντι «της στενόμυαλης προόδου και της ομοιογενούς νεωτερικότητας». Η κινητικότητα ατόμων και ιδεών, η ρευστότητα και το απρόβλεπτο, ο πλουραλισμός και η υβριδικότητα στον μεσογειακό χώρο απορρίπτουν εμφανώς τα «πολιτιστικά σύνορά» του, τη στατική και μόνιμη θεώρηση αυτής της πολιτιστικής γεωγραφίας, δίνοντας ώθηση στην κριτική επανεξέταση της μεσογειακής ενότητας και τον επαναπροσδιορισμό της ιστορίας και της γεωγραφίας της περιοχής, η οποία πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένας εναλλακτικός χώρος (Chambers 2008: 25, 32).

Η αποικιοκρατική οπτική της Μεσογείου μπορεί να αντιδιασταλεί και με αυτήν του Γάλλου συγγραφέα, Albert Camus, που γεννήθηκε στην αποικιοκρατούμενη Αλγερία. Παρότι δεν υποστήριξε τον απελευθερωτικό αγώνα των Αλγερινών εναντίον των Γάλλων αποικιοκρατών και αντιτάχθηκε εν γένει στην αρχή του «μεσογειακού εθνικισμού» (Foxlee 2010: 40), εισέπραξε την αρμονική σύνδεση των μεσογειακών λαών με τον τόπο ως αποχρώσα ένδειξη πολιτιστικής υπεροχής. Θεώρησε εφικτή και επιτακτική την ανάδυση μιας «νέας» παν-μεσογειακής κουλτούρας, ενοποιητικής, αδογματίστης, υβριδικής, αντίστοιχης με εκείνη που υπήρχε πριν την παγίωση της βορειοδυτικής ηγεμονίας, η οποία θα προβάλλει όλες τις αρχές και τις πτυχές που το

κυρίαρχο αφήγημα απέρριψε ως τον «Άλλον». Ο λόγος του Camus συνέλαβε την ιδέα μιας Μεσογείου, που χαρακτηρίζεται από την υπέρβαση «εθνικών» και θρησκευτικών διαφορών και τη σύγκλιση προς την υιοθέτηση μιας κοινής, διηπειρωτικής μεσογειακής ταυτότητας, προκειμένου να αρθρωθεί ένας σοβαρός πολιτιστικός αντίλογος απέναντι στις ολοκληρωτικές, ιεραρχικές και διχαστικές ηγεμονικές αφηγήσεις. Στο πρώιμο έργο του Camus, *Ο εξεγερμένος άνθρωπος (L'Homme révolté)*, εμφανίζεται και η έννοια της «μεσημβρινής σκέψης» (*la pensée de midi*), μιας κοσμοθεώρησης που εισάγει τη «νότια σκέψη», ως αντίδοτο σε αυτήν του βιομηχανικού Βορρά, η οποία αναπτύχθηκε ευρύτερα από τον Franco Cassano (Δανός 2019: 254-256 και 260, σημείωση 50).

Ο Cassano θεωρεί υποχρέωση των «Νότιων» τη χειραφέτησή τους από τον ισοπεδωτικό Βορρά και την ανάπτυξη μιας αυτόνομης σκέψης, αφού, προηγουμένως, ανακτήσουν τη χαμένη αξιοπρέπειά τους και απεγκλωβιστούν από την κατασκευασμένη εικόνα του «υποδεέστερου Άλλου», που έχουν πλέον αποδεχτεί και οι ίδιοι για τον εαυτό τους. Προβάλλει τη «βραδύτητα» του «Νότου» (*pensiero lento*) έναντι του φρενήρους ρυθμού διαβίωσης των Δυτικών κοινωνιών ως αναγκαία συνθήκη της προόδου, της δημοκρατίας, της ατομικής πληρότητας και της ευτυχίας. Βλέπει τη Μεσόγειο ως το κατεξοχήν παράδειγμα ενός χώρου, όπου η ειρήνη δεν εξασφαλίζεται με την απόλυτη κυριαρχία των ισχυρών και τη φίμωση των αντιφρονούντων, αλλά με την ισορροπία και την αμοιβαιότητα, όσον αφορά στην αναγνώριση και στον σεβασμό της διαφορετικότητας και της αξιοπρέπειας, με τις συνεχείς ανταλλαγές, την περιέργεια και τη γνώση (Cassano 2001: 1, 2, 5).

Για τον Cassano, η Μεσόγειος θάλασσα στέκεται ανάμεσα στον άκαμπτο φονταμενταλισμό της ξηράς, που οικοδομεί ταυτότητες προκειμένου να επιτύχει την επιθυμητή ασφάλεια και σταθερότητα, και στην απεραντοσύνη του ωκεανού, όπου όλα είναι ευμετάβλητα και δεν υπάρχει

σταθερό σημείο αναφοράς. Το «σύνορο» για τη Μεσόγειο αποτελεί έναν τόπο συγκέντρωσης των πιο σύνθετων και πολύπλοκων προσωπικοτήτων, ακριβώς διότι απουσιάζουν οι ταυτότητες και κυριαρχεί η ποικιλομορφία. Η ίδια η Μεσόγειος, ως θάλασσα-σύνορο, μπορεί να αποδομήσει κάθε φονταμενταλιστική τοποθέτηση και να ανατρέψει όλες τις θεωρίες «αποκλειστικότητας» και «καθαρότητας», με την υβριδικότητα των πολιτισμών και των χαρακτήρων της, ως αποτέλεσμα αλληλεπιδράσεων, προσμίξεων και μεταναστεύσεων πολλών αιώνων (Cassano 2012: 147). Γι' αυτό και τα κράτη της οφείλουν να πάψουν να συμπεριφέρονται δουλικά απέναντι στον «κύριο του Διεθνούς Κεφαλαίου», όπως η εκδιδόμενη γυναίκα στον πελάτη (Cassano 2001: 6), αλλά να συνδράμουν ενεργά στον ριζικό μετασχηματισμό των οικονομικών και πολιτικών όρων που έχουν επιβληθεί από τη βορειοδυτική ηγεμονία σε παγκόσμιο επίπεδο.

Σύμφωνα με τη Susan Stanford Friedman, «ο μοντερνισμός είναι η δημιουργική διάσταση της νεωτερικότητας» (Friedman 2006: 432). Δεδομένου ότι όλοι οι μοντερνισμοί, αντίθετα από όσα επικαλείται η ηγεμονική ρητορεία, αναπτύσσονται ως μια μορφή πολιτιστικής μετάφρασης ή μεταφύτευσης που παράγεται διαμέσου δια-πολιτισμικών συναντήσεων, η Μεσόγειος καθίσταται παραδειγματικό περιβάλλον για μια τέτοια ανάπτυξη. Στην ευρύτερη επικράτειά της, γεννιούνται εναλλακτικές εκδηλώσεις του μοντερνισμού, οι οποίες καταδεικνύουν ότι η νεωτερικότητα εκτυλίσσεται πάντα μέσα σε συγκεκριμένα πολιτιστικά πλαίσια και ότι διαφορετικά σημεία εκκίνησης για τη μετάβαση στη νεωτερικότητα οδηγούν σε διαφορετικά αποτελέσματα (Gaonkar 1999: 17). Μέσα σε αυτόν τον χώρο αναδεικνύονται μοντέρνοι καλλιτέχνες (ανάμεσα στους οποίους, και καλλιτέχνες με περίοπτη θέση στο κυρίαρχο αφήγημα της μοντέρνας τέχνης), που παράγουν εναλλακτικά, μη-κανονιστικά, υβριδικά έργα τα οποία αποδομούν τις κυρίαρχες αφηγήσεις και ανατρέπουν το υποτιθέμενο «περιφερειακό» status της Μεσογείου στον ηγεμονικό Μοντερνισμό (Δανός 2018: 83).

Για παράδειγμα, στις μοντερνιστικές παραμορφώσεις του Amedeo Modigliani (1884-1920) [Εικ. 1], Εβραίου καλλιτέχνη από το Λιβόρνο της Ιταλίας, αναγνωρίζονται επιρροές από τη βυζαντινή παράδοση, την τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης (οι μορφές του με τα θλιμμένα πρόσωπα, τις υποτακτικές χειρονομίες και τον αγνό ερωτισμό, έχουν έμφυτες συγγένειες με τις γυναικείες μορφές του Botticelli), τους προ-Ραφαηλίτες, την κυβιστική ζωγραφική, τα καμποτζιανά ανάγλυφα, τις ιαπωνικές εκτυπώσεις, την αφρικανική τέχνη, αλλά και την ιταλική τέχνη του 19ου αιώνα (Braun 2007: 182, 193, Werner 1961: 104). Τα αντιθετικά ζεύγη που ορίζουν τον Modigliani (χριστιανισμός-ιουδαϊσμός, πολιτισμένο-πρωτόγονο, κλασικό-ανατολικό) επιμαρτυρούν τις ανταγωνιστικές ιδεολογικές κατασκευές της Μεσογείου (Braun 2007: 181), και συνιστούν τη μίξη ερεθισμάτων και τη δημιουργική αφομοίωση ετερόκλητων στοιχείων τα οποία τον καθιστούν παράδειγμα υβριδικότητας.

Ο Γάλλος ζωγράφος Henri Matisse (1869-1954), που διαμόρφωσε το ζωγραφικό ύφος του Φωβισμού [Εικ. 2], όταν επισκέφτηκε τον γαλλικό Νότο, ανακάλυψε, στον ήλιο της Μεσογείου, τις έντονες αντιθέσεις των χρωμάτων, που προκαλούν ταλαντώσεις στα μάτια και διοχετεύουν περίσσεια ακτινοβολία (Bell 2008: 370). Πολύ σύντομα εκτίμησε την αφρικανική τέχνη και άρχισε να συλλέγει πρωτόγονα γλυπτά. Από αλγερινά δείγματα αγγειοπλαστικής και υφαντουργίας, με ζωνρά χρώματα και έντονα μορφότυπα, δημιούργησε νεκρές φύσεις, πάνω σε επιφάνειες πλακάτου χρώματος, με ελάχιστη επεξεργασία και έμφαση στον διακοσμητικό ρόλο του έργου (Whitfield 2015: 33, 34) [Εικ. 3]. Οι υβριδικές του συνθέσεις είχαν μεγάλη απήχηση στις πρωτοπορίες της Γερμανίας και της Ρωσίας και επέδρασαν σημαντικά στην πορεία της μοντέρνας τέχνης (Bell 2008: 377).

Ο Pablo Picasso (1881-1973), εμπνευσμένος από τα naïve και primitive έργα του ζωγράφου Henri Rousseau, τα γλυπτά της Ωκεανίας, τις αφρικάνικες μάσκες και τις προσπάθειες

του Cezanne να αναμορφώσει την κλασική ζωγραφική παράδοση, ζωγράφησε τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907) [Εικ. 4], έργο που «αποτέλεσε την απαρχή του Κυβισμού» (Karmel 2003: 19). Λιγότερο προβεβλημένη όμως (στο κλασικό αφήγημα του Μοντερνισμού) είναι η εξίσου σημαντική συμβολή που είχε στις καινοτομίες, αλλά και γενικότερα στο έργο του, η ιβηρική «λαϊκή» παράδοση και η ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου.

Στη λογοτεχνία, ο Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933), που έζησε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, δημιούργησε μια εντελώς προσωπική ποίηση ως προς τη γλώσσα, τον στίχο και το περιεχόμενο, ιδιότυπα λυρική, με την επιλογή μη καθιερωμένων εκφραστικών μέσων: πεζολογικά στοιχεία, επιγραμματικότητα, υποβολή, δραματικό τόνο, περιγραφική τάση, αξιοποίηση των ιστορικών γνώσεων (Μαστροδημήτρης 1996: 163, 170). Με την ιδιοσυγκρασιακή χρήση της γλώσσας και την εκλεκτικιστική χρήση ιστορικών ανέκδοτων, ο «περιφερειακός» μοντερνισμός του Καβάφη αναδημιουργεί έναν ελληνιστικό ποιητικό «τόπο», αγκυροβολημένο στη νοτιο-ανατολική Μεσόγειο, τον πρώιμο 20ό αιώνα (Danos 2018: 86-87).

Ο Charles-Édouard Jeanneret, γνωστός ως Le Corbusier (1887-1965), απόφοιτος της σχολής Deutscher Werkbund που καταπιανόταν με την τυποποίηση και τα προβλήματα της βιομηχανικής μορφής, αφού ταξίδεψε εκτεταμένα στη Μεσόγειο, εμπνεύστηκε από την κλασική αρχαιότητα, τον ιταλικό μεσαίωνα και τις βιοματικές εμπειρίες της μεσογειακής ιδιοσυγκρασίας, μια «νέα αρχιτεκτονική» [Εικ. 5, 6]. Παρόλο που η χρήση της τεχνολογίας αναδεικνύεται σε μοναδική συνισταμένη της αρχιτεκτονικής μορφής των κατασκευών του, η φύση και το τοπίο εντάσσονται στην καθημερινή ζωή των κατοίκων, στοιχεία που άντλησε, σε μεγάλο βαθμό, από την επαφή του με τη λαϊκή αρχιτεκτονική και των δύο ακτών της Μεσογείου.

Πέραν των παραπάνω, αριθμός δημιουργών στη ζωγραφική (π.χ. Giorgio de Chirico, Paul Signac), στην αρχιτεκτονική (π.χ. Antoni Gaudi, Alvar Silva) και στη λογοτεχνία (π.χ. Orhan

Pamuk, Nagib Mahfouz), έδωσαν μοντέρνο έργο, το οποίο ακυρώνει το μοντερνιστικό ιδεολόγημα της Δύσης.

1.2. Μοντέρνος («καλλιτεχνικός») κινηματογράφος και Μεσόγειος

1.2.1. Hollywood: ο κυρίαρχος αμερικανικός κινηματογράφος

Το τέλος των δύο παγκόσμιων πολέμων βρήκε τη θέση των ΗΠΑ στην παγκόσμια κοινότητα σημαντικά ενισχυμένη έναντι των πάλαι ποτέ κραταιών ευρωπαϊκών χωρών, όχι μόνο γεωπολιτικά, αλλά και οικονομικά. Οι ΗΠΑ δεν υπέστησαν ζημιές, αύξησαν κατά 2/3 το ΑΕΠ τους και ανέλαβαν το μεγαλύτερο κομμάτι της παγκόσμιας παραγωγής (Hobsbawm 1999: 330). Οικογένειες θεσμικών επενδυτών που ανέκαθεν δραστηριοποιούνταν στη Γηραιά Ήπειρο μετέφεραν την έδρα των δραστηριοτήτων τους στην ασφαλέστερη, απέναντι πλευρά του Ατλαντικού, και κατά κανόνα στις ΗΠΑ, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη ενός γόνιμου αναπτυξιακού περιβάλλοντος στη χώρα. Η ευτυχής αυτή πολιτική και οικονομική συγκυρία για τις ΗΠΑ, συνδυαστικά με την πληθυσμιακή της ευρωστία, αλλά και το γεγονός ότι η τεχνολογική εξέλιξη κατέστησε εφικτή από τις αρχές του 20ου αιώνα την παραγωγή του λεγόμενου «feature film», με διάρκεια 90-110 λεπτά, ευνόησε την ανάπτυξη των κινηματογραφικών βιομηχανιών, που (όφειλαν και γι' αυτό) πάσχιζαν πάνω απ' όλα να διαφυλάττουν τη βιωσιμότητά τους (Gomery 1998: 91-93). Από τη δεκαετία του '20 και μέχρι το 1948—όταν με δικαστική απόφαση έπαψε το μονοπώλιο των μεγάλων στούντιο—εφαρμόστηκε ο «νόμος» των οκτώ κυρίαρχων εταιρειών του Hollywood, που ασκούσαν απόλυτο έλεγχο στην παραγωγή, διανομή και προβολή των ταινιών, πάντα με γνώμονα τους κανόνες προσφοράς και ζήτησης. Παράλληλα, φρόντιζαν να ισοπεδώνουν τον ανταγωνισμό, μηδενίζοντας έτσι τις πιθανότητες εμφάνισης μιας εναλλακτικής κινηματογραφικής γλώσσας (Schatz 2013: 25).

Η παντοκρατορία των χολυγουντιανών studios μετέτρεψε βαθμηδόν τον αμερικάνικο κινηματογράφο σε μια αυστηρά επιχειρηματική δραστηριότητα, εξαιρετικά δαπανηρή και, κατά συνέπεια, πολύ υψηλού επενδυτικού κινδύνου. Ως εκ τούτου οι εμπλεκόμενοι επιχειρηματίες αναζήτησαν προσιτές και αποδεκτές στο κοινό φόρμουλες και τεχνικές, που θα εξασφάλιζαν τη μαζική ανταπόκριση και θα προστάτευαν την επένδυσή τους. Έτσι, οικοδομήθηκε σταδιακά μια ανταποδοτική σχέση μεταξύ των συντελεστών της κινηματογραφικής παραγωγής και του κοινού, που εδραζόταν στην ανανέωση μεν θεμάτων και τεχνικών, αλλά χωρίς τη ριζική ρήξη και ανατροπή των άτυπα παγιωμένων «συμβάσεων» που καθιστούσαν το τελικό αποτέλεσμα ευπροσέγγιστο και οικείο για τις λαϊκές μάζες. Η σταθερή επιλογή της φειδωλής σκηνοθετικής ευρηματικότητας και σεναριακής πρωτοτυπίας παγίωσε τα χολυγουντιανά «κλισέ», που εξοικειώνουν ακόμα και τον απάιδευτο δέκτη με την «έβδομη τέχνη», βοηθώντας τον να αποκωδικοποιεί άκοπα τα νοήματά της (Schatz 2013: 41).

Η επανάληψη των «δοκιμασμένων» συμβατικών μέσων κινηματογραφικής έκφρασης, σε συνδυασμό με κάποια ευφάνταστη προσθήκη, αρκούσε συνήθως για να εξασφαλίσει το ζητούμενο, την εισπρακτική επιτυχία. Ακόμα και μετά τη δυναμική είσοδο της τηλεόρασης, που διεκδίκησε μέρος του αμερικανικού κινηματογραφικού κοινού, η μεγιστοποίηση των κερδών ήταν ο μοναδικός στόχος της κινηματογραφικής βιομηχανίας που, τελικώς, ευοδώθηκε, με την αξιοποίηση της μεγαλύτερης οθόνης, την άνθηση του star-system και την πρόκριση της λύσης της «Big Movie»—του υπερθεάματος. Η περίοδος 1955-1965 στην Αμερική, μάλιστα, θα φτάσει να χαρακτηριστεί και θα μείνει στην ιστορία του κινηματογράφου ως η εποχή του «Blockbuster» (Reader 2000: 161). Πρόκειται για έναν δημοσιογραφικό όρο της δεκαετίας του '70 που αναφέρεται σε κινηματογραφικές παραγωγές ιδιαίτερα υψηλού κόστους, οι οποίες καθίστανται

τόσο δημοφιλείς εκείνη την εποχή, ώστε σχηματίζονταν, έξω από τις αίθουσες προβολής, ουρές θεατών που κάλυπταν ένα οικοδομικό τετράγωνο [Εικ. 7] (Σκοπετέας 2015: 41).

Η εξαρχής εμπλοκή της ιδιωτικής επιχειρησιακής πρωτοβουλίας σε project πολλών εκατομμυρίων δολαρίων και η λογικά επακόλουθη υιοθέτηση αμιγώς κεδροσκοπικής οπτικής στην κινηματογραφική παραγωγή, επέδρασε καταλυτικά στη διαμόρφωση του ομοιόμορφου στιλ και ύφους των χολυγουντιανών παραγωγών. Η εναλλακτική «ποιοτική» έκφραση δεν αποτελούσε επιδίωξη της βιομηχανίας του θεάματος, εφόσον δεν συνέβαλλε στην επενδυτική απόσβεση. Μεταπολεμικά—και ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του '60—παρατηρήθηκε και μια ανεξάρτητη παραγωγή αμερικανικών ταινιών («independent cinema»), άμεσα συνδεδεμένων με την αναπτυσσόμενη κουλτούρα του «underground cinema», όπως οι «σουρεαλιστικές» απόπειρες των Alexander Hammid, Maya Deren και Ian Hugo. Οι ταινίες αυτές (που ορισμένοι «ειδικοί», σήμερα τις παραλληλίζουν—τουλάχιστον ως προς τους στόχους και την πρόθεση των συντελεστών τους— με τις ευρωπαϊκές arthouse ταινίες και το «σινεμά των δημιουργών») προσπάθησαν να αποτελέσουν το αντίβαρο στο χολυγουντιανό στιλ, καθώς αποδεσμεύτηκαν από τις απαιτήσεις του κινηματογραφικού «είδους» της μυθοπλασίας, της παραγωγής και του κοινού (Reader 2000: 174-175). Έχουν τη φιλοδοξία και (ως έναν βαθμό) την αυταπάτη ότι θα μπορέσουν να αποτυπώσουν την «απόλυτη» αλήθεια, όπως το «cinema verité» ή το «cinema direct» στην Ευρώπη (Τριανταφύλλου 2001: 15). Καθώς οι παραγωγές αυτές, όμως, ελλείπει πόρων, διανέμονται μόνο εγχώρια, φτάνουν τελικώς να έχουν απήχηση σε ένα πολύ περιορισμένο κοινό (Reader 2000:176), και σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως προπομποί αυτού που σήμερα ονομάζουμε «μοντέρνο καλλιτεχνικό κινηματογράφο».¹

¹ Υπήρξαν, βέβαια, και ορισμένοι Αμερικάνοι σκηνοθέτες, όπως ο Roger Corman, ο Martin Scorsese και ο Peter Bogdanovich, που απομακρύνθηκαν από τον «κανόνα» των υπερπαραγωγών, παρουσιάζοντας ποιοτικά ψυχαγωγικά films χαμηλού προϋπολογισμού. Όμως, η σημαντικότερη επίδρασή τους στο μέσο, περιορίστηκε κυρίως στην

1.2.2 Μεσόγειος και μοντέρνο σινεμά: Νεορεαλισμός, «Nouvelle Vague» και ο «κινηματογράφος του δημιουργού».

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο μοντερνισμός, ο οποίος αναδύθηκε στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, άρχισε να αναπτύσσεται με ταχύτατους ρυθμούς. Αρχικά, εμφανίστηκε στη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες, με τελευταία ίσως έκφανση, στη δεκαετία του '50, τον αμερικανικό αφηρημένο εξπρεσιονισμό [εικ. 8] (Guilbaut 1983: 17). Στον κινηματογράφο, μοντερνιστικές τάσεις εκδηλώθηκαν αργότερα, στο τέλος της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60, με επίκεντρο τη Μεσόγειο (Jameson 2000: 66). Ήδη, όμως, στον—κατεστραμμένο από τις δύο παγκόσμιες συρράξεις στο έδαφός του—ευρωπαϊκό Νότο είχαν συντελεστεί μεταπολεμικά πολύ σπουδαίες εξελίξεις, που αποτέλεσαν σημαντικότατο σημείο κινηματογραφικής επιρροής σε παγκόσμιο επίπεδο, προαναγγέλλοντας το μοντέρνο σινεμά.

Το 1935 στην Ιταλία, ιδρύθηκε το «Πειραματικό Κέντρο» κινηματογράφου της Ρώμης από τον Μπενίτο Μουσολίνι, με την προσδοκία να προπαγανδίσει υπέρ του καθεστώτος, συμβάλλοντας στο φασιστικό όραμα της «αποκατάστασης» του Imperium Romanum. Το έδαφος είχαν ήδη προλειάνει τα ρέποντα προς στον [νεο]κλασικισμό κινήματα *Valori Plastici* και *Novocento* (Clair 1999: 31), αλλά και του Φουτουρισμού, που γεννήθηκε το 1909 με το επιθετικό *Μανιφέστο* του Filippo Tommaso Marinetti, την *Democrazia Futurista*, και εκφράστηκε με τους ντιβιζιονιστικούς κυβιστικούς πίνακες του Gino Severini, τα επαναστατικά γλυπτά του Umberto Boccioni, τις πρωτοποριακές μουσικές συνθέσεις του Luigi Russolo και τις καινοτόμες προτάσεις στις αρχιτεκτονικές τεχνοτροπίες του Antonio Sant'Elia (Lynton 2015: 143, 151-155). Τελικά, γεννήθηκε, κατά παράδοξο τρόπο, ο αντιφασιστικός, αριστερόστροφα ανθρωπιστικός «Νεορεαλισμός», ο οποίος στο διάστημα 1945-1955 αποτύπωσε στην κινηματογραφική οθόνη

κατάδειξη της δυνατότητας επιβίωσης κινηματογραφιστών, εν μέσω της κυριαρχίας των studios, με μόνα όπλα τη σφιχτή και συνετή διαχείριση των κονδυλίων και το προσωπικό ταλέντο (Reader 2000: 174).

κάτι εντελώς καινούργιο. Ο εξ ανάγκης—ελλείπει χρηματοδοτών—χαμηλός προϋπολογισμός που συνεπάγεται άγνωστους ή ερασιτέχνες ηθοποιούς [Εικ. 9], απουσία ντεκόρ [Εικ. 10], γυρίσματα σε ανοιχτούς χώρους [Εικ. 11, 12] και απλά, φθηνά σενάρια, οδήγησε στη δημιουργία ενός «καθαρού», «μινιμαλιστικού» κινηματογράφου, που αποκάλυψε πόσες συνιστώσες του κινηματογραφικού μέσου είναι δυνατόν να παραλειφθούν με παραγωγικό τρόπο. Ο συμβατικός αστικός κινηματογράφος, των παράλογων προϋπολογισμών, του star system, των υπερπολυτελών studios, που απλώς μιμούνταν τους φυσικούς χώρους, και της κατακερματισμένης από το κλασικό μοντάζ εικόνας, αλλά και η ελιτίστικη οπτική περί κουλτούρας τέθηκαν υπό αμφισβήτηση. Οι ρεαλιστικές—αλλά ταυτόχρονα βαθιά συναισθηματικές—δημιουργίες των Roberto Rosellini, Vittorio de Sica και Luchino Visconti, παρά τις τεχνικές αδυναμίες τους, τοποθετημένες στην παγκόσμια συγκυρία της καθολικής απήχησης του χολυγουντιανού ιμπεριαλισμού που θεωρεί το μέγεθος του κόστους της παραγωγής συνώνυμο της ποιότητάς της, συνιστούν μια πραγματική επανάσταση, η οποία «εκκολάπτει» τον μοντέρνο κινηματογράφο (Reader 2000: 137-139) .

Την ίδια εποχή στη Γαλλία, καθότι η χρηματοδότηση εξασφαλιζόταν εύκολα, χάρη στη βοήθεια της γαλλικής κυβέρνησης και στις μεγάλες συμπαραγωγές, ακολουθήθηκε μια σαφώς πιο συμβατική πορεία, με τις εξαγωγές να στηρίζονται στην εμπορευματοποιημένη σεξουαλικότητα των σταρ πρωταγωνιστριών, Brigitte Anne-Marie Bardot [Εικ. 13, 14], Martin Carol [Εικ. 15] και Françoise Arnoul (Reader 2000: 144). Παρ' όλα αυτά, υπήρξαν και στη Γαλλία σκηνοθέτες που εστίασαν στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο Alexandre Astruc εξέδωσε στα 1948 το μανιφέστο του για την «κάμερα-στιλό» και την παραπλάνηση του θεατή «από την τυραννία της εικόνας», μια μεταφορά με την οποία υπονοείται η απελευθέρωση της κάμερας από το σενάριο, που μπορεί να μετατρέψει τον κινηματογράφο σε ένα αυτοτελές και ανεξάρτητο μέσο γραφής, το

ίδιο ικανό να ελίσσεται, να υποστηρίζει οποιοδήποτε θέμα και να εκφράζει κάθε είδους πραγματικότητα με τη γραπτή γλώσσα (Astruc 1992: 401-402).

Οι θέσεις αυτές για τον κινηματογράφο, τον συνδέουν με την εξέλιξη του μυθιστορήματος στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα, που χαρακτηρίζεται από την αποκαθήλωση του παντογνώστη αφηγητή—κυρίως σε έργα του Marcel Proust και του Gustave Flaubert—η οποία ενισχύει το στοιχείο του διαφορούμενου στη μυθοπλασία. Η σύνδεση αυτή αποτυπώνεται στην ποιητική έκφραση του Jean Cocteau (Allardays 1980: 34-35), τη χρήση της πρόζας από τον Robert Bresson, όπως και τους πειραματισμούς του Alain Resnais όσον αφορά στην έννοια του κινηματογραφικού χρόνου, ανοίγοντας το δρόμο για νέες μελλοντικές αναζητήσεις και κατευθύνσεις (Reader 2000:151).

Ο (νέος) μοντέρνος κινηματογράφος εμφανίζεται μετά το 1955, αρχικά στη Γαλλία, που αντικαθιστά αυτήν την περίοδο την Ιταλία ως κέντρο κινηματογραφικής ανανέωσης, με την ονομασία «Nouvelle Vague» («Νέο Κύμα»). Το κίνημα της Nouvelle Vague, το οποίο συνδέεται άμεσα με την πολιτική και οικονομική κατάσταση, που θα οδηγήσει τελικώς στην εξέγερση κατά του αστικού φιλελευθερισμού το 1968, θα επηρεάσει καταλυτικά τον γαλλικό κινηματογράφο, αλλά και την παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή. Οι αρχές του εκφράζονται από μια ομάδα κριτικών—μετέπειτα σκηνοθετών—στο *Cahiers du Cinéma*, το φιλελεύθερο περιοδικό που ίδρυσε ο André Bazin με τον Jacques Doniol-Valcroze και μια ομάδα αριστερών σκηνοθετών ταινιών μικρού μήκους (Reader 2000: 177).

Αυτήν την περίοδο υιοθετείται η προαναφερθείσα θέση του Astruc για την «κάμερα-στιλό», ο οποίος οραματίζεται έναν νέο κινηματογράφο, με εντελώς απελευθερωμένα μέσα έκφρασης, όπου το κάθε συστατικό στοιχείο, είτε προϋπάρχον στις τέχνες, όπως οι λέξεις και η μουσική, είτε νέο, εξειδικευμένο στοιχείο του μέσου, όπως οι οπτικές μετατοπίσεις και οι κινήσεις

στον χώρο, θα μπορεί να έχει την ίδια δυναμική. Η αντίληψη του κινηματογράφου ως αυτοτελούς τρόπος γραφής θα συνδεθεί άμεσα με την ανάδυση της ιδεολογίας του «auteur» (του «δημιουργού»). Πρόκειται για μια ιδέα που έχει τις ρίζες της στις αρχές του Ρομαντισμού, κυρίαρχου στην τέχνη του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, όπου η καλλιτεχνική δημιουργία θεωρείται αυτοέκφραση και, ως εκ τούτου, η κριτική εστιάζει στην ειλικρίνεια των συναισθημάτων του καλλιτέχνη, τη βιογραφία του, αλλά και την πνευματικότητά του (Beardsley 1989: 233, 236). Η εν λόγω θέση θα επεκταθεί από τη Σχολή της Βιέννης δια του Julius von Schlosser, τακτικού καθηγητή του Kunsthistorische Institut και διευθυντή του Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, στα 1935, όταν (αποστασιοποιούμενος από τον φορμαλιστή, Αυστριακό ιστορικό τέχνης, Alois Riegl) θα αναγνωρίσει το έργο τέχνης λιγότερο ως εμπειρικό αντικείμενο και πρωτεύοντως ως έκφραση του στοχασμού και της ενόρασης χαρισματικών δημιουργών, καθένας εκ των οποίων συνεισφέρει ατομικά στη διαμόρφωση της ιστορίας του ύφους μιας χρονικής περιόδου (Δασκαλοθανάσης 2013: 362, 369-370).

Η μεταφορά αυτής της ιδέας στον «κινηματογράφο του δημιουργού» θέλει τον σκηνοθέτη να είναι ο «συγγραφέας» του φιλμ, το χέρι που εξουσιάζει την κάμερα και ό,τι σχετίζεται με την ταινία. Πρόκειται για ένα στοιχείο που λειτουργεί αναλογικά με την έννοια του «στιλ», όπως αυτό ορίζεται στα στενά πλαίσια της λογοτεχνικής ή της γλωσσικής ανάλυσης² (Jameson 2000: 67). Η θεωρία του «auteur» θεμελιώνεται επί του εντοπισμού αρχών και μοτίβων, που χαρακτηρίζουν το συνολικό έργο ενός σκηνοθέτη—παρά την πιθανή μετακίνησή του από το ένα κινηματογραφικό είδος στο άλλο—, η βιωσιμότητα των οποίων ενάντια στις εμπορικές πιέσεις τον καθιστά de facto

² Σε όλες τις τέχνες η «μοντερνιστική» δημιουργία, αλλά και οι θεωρίες πάνω στις οποίες στηρίχτηκαν οι διάφοροι μοντερνισμοί για να καθιερωθούν, θεμελιώθηκαν πάνω στο στιλ, ως κατηγορία. Αν και ο Ρεαλισμός δεν εντάσσεται στο ίδιο κατηγοριακό σύστημα με τον Μοντερνισμό, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η ανάδυση του «στιλ» ως διακριτό σημείο του Μοντερνισμού, σηματοδοτεί το τέλος της ρεαλιστικής περιόδου (Jameson 2000: 67).

εξέχουσα καλλιτεχνική φυσιογνωμία (Reader 2000: 179). Με την απαγκίστρωση από το star system, τα διδακτικά θέματα και τη χολυγουντιανή κουλτούρα του υπερμεγέθους, αίρονται και οι περιορισμοί του δημιουργού, η παρουσία και η προσωπικότητα του οποίου ανάγονται σε βασικό στοιχείο της δομής και του συστήματος της ταινίας (Σκοπετέας 2015: 232).

Καταλυτική για τη διατύπωση των νέων θεωριών θα αποδειχθεί και η κριτική έναντι του—κυρίαρχου στο αμερικανικό θέατρο και κινηματογράφο—δραματικού ρεαλιστικού μοντέλου, που έχει διατύπωσε ο Brecht, ήδη από τη δεκαετία του 1930. Ο Brecht έρχεται σε ρήξη με την αριστοτελική συμπόρευση, η οποία ορίζει την αρχή, τη μέση και το τέλος της ιστορίας, εμπλέκει το συναίσθημα του θεατή, υφαίνοντας υποσυνείδητους δεσμούς με τον χαρακτήρα του ήρωα, και τον οδηγεί στην ταύτιση μαζί του, διευκολύνοντας την έλευση της τελικής «κάθαρσης» (Κεχαγιάς 1997: 46-47). Αν και ασπάζεται τις «μαρξιστικές» ανησυχίες του Walter Benjamin σχετικά με τον κίνδυνο «να καταστραφεί η αύρα του έργου τέχνης από τα νέα τεχνικά μέσα», μη αποδίδοντας σε αυτά χειραφετική ποιότητα, προτείνει την προσεκτική και δημιουργική αξιοποίησή τους για την υπέρβαση της παλιάς, «ακτινοβολούσας» τέχνης, στην οποία εντοπίζει στενές συνδέσεις με το θρησκευτικό στοιχείο (Bürger 2010: 72). Το νέο είδος θεάτρου που αναπτύσσει, το «επικό», στοχεύει να ενεργοποιήσει κριτικά τον θεατή. Αντιτίθεται στη θεατρική και κινηματογραφική εμπειρία που βιώνεται ως εν δυνάμει ρεαλιστική (Allardyce 1980: 81), αλλά υπνωτίζει και αδρανοποιεί την κρίση του δέκτη με τη συναισθηματική εμπλοκή του στις δραματουργικές συγκρούσεις των ηρώων. Στην καινοτόμο θεατρική του προσέγγιση συμπεριλαμβάνονται η αποδραματοποίηση της αφήγησης, η αναίρεση της αιτιώδους σχέσης μεταξύ των δρώντων, ο απευθείας διάλογος με το κοινό και ο αναστοχασμός, τεχνική με την οποία η τέχνη αποκαλύπτει τις αρχές κατασκευής της (Brecht 1974: 70-72). Ο θεατής καλείται να αποστασιοποιηθεί μερικώς από όσα διαδραματίζονται μπροστά του και να κινηθεί προς τον εξωτερικό κόσμο, εξωθούμενος

σε μια ευρύτερη και περισσότερο αποκαλυπτική αντίληψη της πραγματικότητας (Hawthorn 2012: 177). Ο ρόλος του επιχειρείται να είναι πιο ενεργητικός, με τη συμμετοχή στη λειτουργία της δομής, την αποκρυπτογράφηση εννοιών και μηνυμάτων, τη σύλληψη και τη δημιουργική επέκταση συνιστωσών και την αποκατάσταση συνδέσεων. Δεν περιορίζεται πλέον στην παθητική πρόσληψη πληροφοριών και εικόνων, αλλά συνδράμει ουσιαστικά στη διαδικασία παραγωγής του έργου (Κολοβός 1990: 20).

Αυτές οι εξελίξεις θα σημαδέψουν τις αρχές της δεκαετίας του '60, την εποχή των μεγάλων Γάλλων σκηνοθετών Jean Renoir, Jean Luc Godard, Francois Roland Truffaut και Alain Resnais. Την ίδια εποχή, το ιταλικό σινεμά, έχοντας απομακρυνθεί οριστικά από τον Νεορεαλισμό, αναδεικνύει μια νέα γενιά μοντέρνων δημιουργών, που ήδη έχουν αρχίσει να εισέρχονται στην ωριμότητά τους, με κορυφαίους τους Federico Fellini και Michelangelo Antonioni. Αλλά και καθ' όλη την ταραγμένη δεκαετία του '70—όταν η χώρα, έχοντας αποχαιρετίσει τον ιστορικό ηγέτη του κομμουνιστικού κόμματος, Palmiro Michele Nicola Togliatti,³ βιώνει την πολιτική αστάθεια, με έντονες οικονομικές και κοινωνικές προεκτάσεις (Σωτήρης 2008)—το ιταλικό σινεμά διέρχεται μια παρατεταμένη περίοδο δημιουργικότητας. Η νέα, πολιτικοποιημένη γενιά Ιταλών σκηνοθετών, επηρεασμένη από τον μοντερνισμό που απλώνεται στην κινηματογραφική μεσογειακή Ευρώπη, την μπρεχτική νεωτερικότητα και την επαναστατική ώθηση του γαλλικού Μάη, με «εμπροσθοφυλακή» τους αδερφούς Paolo και Vittorio Taviani, τον Pier Paolo Pasolini και τον Bernardo Bertolucci σημαδεύει την περίοδο αυτή με μοντέρνα στιλιστικά αριστουργήματα (Reader 2000: 222-225).

³ Ο Togliatti, παρά τη στήριξή του στην πολιτική του Ιωσήφ Στάλιν και τη δημόσια επιδοκιμασία των ακραίων πρακτικών του στην πρώην Σοβιετική Ένωση, αναδεικνύεται σε κατεξοχήν εκφραστή της πολιτικής σύγκλισης στο χώρο της ιταλικής δημοκρατικής Αριστεράς. Στα 1944, μετά την οριστική πολιτική αποκαθίλωση του Μουσολίνι από τους παρτιζάνους, γίνεται ο βασικός εισηγητής της πολιτικής γραμμής να μην τεθεί πολιτειακό ζήτημα και να συμμετάσχει η Αριστερά στην κυβέρνηση εθνικής ενότητας, που θα μείνει γνωστή ως η «στροφή του Σαλέρνου» («Svolta di Salerno»). Η πολιτική αυτή επιλογή θα σηματοδοτήσει την έκτοτε πάγια θέση του ιταλικού κομμουνιστικού κόμματος να μην αμφισβητεί τα όρια του κοινοβουλευτισμού (Σωτήρης 2008).

Όπως οι καλλιτέχνες των πρωτοποριακών κινημάτων στις πλαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, έτσι και οι κινηματογραφιστές του Νέου Κύματος επεδίωξαν σε πολλές περιπτώσεις να αποδώσουν μέσα από τα έργα τους επιθετικά ή παρορμητικά την αναζήτηση μιας νέας κοσμοαντίληψης, απορρίπτοντας συμβάσεις, στερεότυπα και προκαταλήψεις του παρελθόντος (Fleming και Honor 1991: 108). Αναζήτησαν την αλήθεια υιοθετώντας νέους τρόπους έκφρασης και μορφολογικό λεξιλόγιο και επιχείρησαν και αυτοί να πορευτούν προς τα εμπρός (*la marche en avant*) οραματιζόμενοι κατακτήσεις, όχι μόνο σε καλλιτεχνικό, αλλά σε ιδεολογικό και θεσμικό επίπεδο (Λοϊζίδη 2010: 22). Ανεξάρτητα, πάντως, από τις διαφορές που μπορούν να επισημανθούν στην αισθητική προσέγγιση κάθε δημιουργού, είναι εμφανές ότι ο χαρακτήρας του νέου αυτού σινεμά στιγματίστηκε από τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αντιφάσεις του βιομηχανικού καπιταλισμού.

1.2.3. Ο «κινηματογράφος Τέχνης».

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε από τους αδερφούς Auguste και Louis Lumière ως τεχνική υπήρξε, δηλαδή, αρχικά, μια απόπειρα επιστημονικής μελέτης της κίνησης.⁴ Στο πέρασμα του χρόνου αυτή η εγγενής εξάρτηση του κινηματογράφου από την τεχνική εξελίχθηκε σε έναν καταλυτικό για την εξέλιξη του μέσου παράγοντα, που οριοθετεί τις επιλογές των μέσων έκφρασης του καλλιτέχνη-κινηματογραφιστή και τον καθιστά συχνά δέσμιος του επενδυτικού κεφαλαίου. Παρ' όλα αυτά ο κινηματογράφος κατάφερε τελικά να αναδειχθεί σε αληθινή και ολοκληρωμένη τέχνη, αυτόνομη και αυτάρκη, με εκφραστική πληρότητα, που δύναται μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, να υποσκελίζει όλες τις «παραδοσιακές» μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης (Ραφαηλίδης 1984: 9-10).

⁴ Όταν η κινηματογραφική απόδοση της κίνησης έγινε πραγματικότητα, επήλθε ανανέωση και στη ζωγραφική, όπου επιχειρήθηκε η αποτύπωση της κίνησης με την οριστική απαλλαγή από τάσεις ρεαλισμού (Ραφαηλίδης 1984: 23).

Καθοριστικός ως προς αυτήν την εξέλιξη υπήρξε ο ρόλος του «κινηματογράφου του δημιουργού». Παρά τη σκληρή κριτική που δέχτηκαν οι ταινίες αυτές από μερίδα κριτικών και ανθρώπων της (αριστερής) διανοήσης,⁵ αποτελούν ιδιαίτερα σημαντικό κομμάτι αυτού που ονομάζουμε «καλλιτεχνικό κινηματογράφο» («art cinema» ή «arthouse films»). Πρόκειται για έναν διεθνή όρο που χρησιμοποιείται από θεωρητικούς και κριτικούς της Έβδομης Τέχνης, για να διαχωρίσει τις ταινίες που διαφέρουν δομικά και αισθητικά από τις συμβατικές, «ψυχαγωγικές» παραγωγές (mainstream ή entertainment films), που, καθώς απευθύνονται σε ένα ευρύτερο κοινό, υιοθετούν καθορισμένους και εύκολα αναγνωρίσιμους τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας με το κοινό. Ο καθιερωμένος πλέον όρος *international art cinema*, όπου εντάσσονται εθνικές παραγωγές με χαρακτηριστικά που τις αντιδιαστέλλουν προς εκείνες του Hollywood (Bordwell 1985: 229), καταδεικνύει την εμφανή αποσύνδεση της γέννησης του μοντέρνου «καλλιτεχνικού κινηματογράφου» από τις κυρίαρχες αφηγήσεις της βορειοδυτικής ηγεμονίας, η οποία καρπώθηκε και καπηλεύτηκε το «μοντέρνο» σε όλες τις υπόλοιπες εκφάνσεις του.

Η κατηγορία κινηματογραφικών ταινιών, που στα ελληνικά συνήθως καλούμε «κινηματογράφο Τέχνης» (ή «ταινίες Τέχνης»), πέρα από έργα των προαναφερθέντων Γάλλων και Ιταλών πρωτοπόρων του μοντέρνου σινεμά, συμπεριλαμβάνει σήμερα και τις δημιουργίες των μεγάλων Ευρωπαίων σκηνοθετών του 20ού αιώνα, όπως οι Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Krzysztof Kiesłowski, Luis Buñuel Portolés, Rainer Werner

⁵ Δημιουργοί, όπως ο Ingmar Bergman και ο Antonioni, λειδορήθηκαν κυρίως από μαρξιστές διανοούμενους για την πρόθεσή τους να οικοδομήσουν το προσωπικό τους σύμπαν, αυτό του «δημιουργού», εν μέσω βίαιων πολιτικών προσαρμογών και εντεινόμενων κοινωνικών προβλημάτων, ενώ τα έργα του Θόδωρου Αγγελόπουλου κρίθηκαν από ορισμένους ως απρόσφορα εργαλεία για την ταξική πάλη, καθώς τα—δυσδιάκριτα και δυσερμήνευτα για τους πολλούς—μηνύματά τους απευθύνονται μόνο σε (ολιγάριθμους) μνημένους πολίτες του «σαλονιού» (Serrano 2011: 96). Ο script doctor και story editor σε Ευρώπη και Αμερική, James Nathan, καταλογίζει ευθύνη στους μεγάλους «δημιουργούς» και για την κατάρρευση των εθνικών κινηματογράφων, αφού εστιάζουν σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που δεν λαμβάνει υπόψη τις αναζητήσεις ενός ευρύτερου κοινού, ενώ, παράλληλα, διαπιστώνει ότι η υπερσυγκέντρωση εξουσιών και αρμοδιοτήτων ως προς την παραγωγή του φιλμ στα χέρια ενός μόνο προσώπου, δυσχεραίνει την απαραίτητη τριμερή επικοινωνία (σκηνοθέτη-σεναριογράφου-παραγωγού), με αποτέλεσμα την απώλεια του πολύτιμου διαλεκτικού πλούτου (Κεχαγιάς 1997: 24-26).

Fassbinder, Wim Wenders, κ.ά., σπουδαίων ασιατών σκηνοθετών, όπως οι Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujirō Ozu, κ.ά., αλλά και ορισμένων αντικοφορμιστών Αμερικανών, όπως οι David Lynch, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, John Cassavetes, Ethan και Joel Cohen, κ.ά. (Σκοπετέας 2015: 229). Σε πολλές περιπτώσεις, όμως, σε αυτήν την κατηγορία εντάσσεται πλέον αυτόματα και οποιαδήποτε ταινία έχει προβληθεί μέσα από κάποιο κύκλωμα αιθουσών Τέχνης, ακόμα και αν διατηρεί αρκετά χαρακτηριστικά των ταινιών της κλασικής αφήγησης (Bordwell 1985: 205). Αυτό συμβαίνει, διότι, παρόλο που ο όρος «ταινίες τέχνης» αναφέρεται στο καλλιτεχνικό και αισθητικό κομμάτι και όχι στο εμπορικό, η συγκεκριμένη κινηματογραφική κατηγορία αποτελεί σήμερα επίσημο—καταγεγραμμένο στην παγκόσμια βιομηχανία του θεάματος—θεσμό, μια ξεχωριστή αγορά, με έσοδα και κανόνες διαχείρισης και προώθησης των προϊόντων της. Πρόκειται για μια εξέλιξη που καθιστά αναγκαίο τον ευκρινή διαχωρισμό ανάμεσα στην «καλλιτεχνική ταινία» ως ιστορική κατηγορία και τρόπο αφήγησης (art cinema narration) και στο θεσμικό πλαίσιο που συγκροτήθηκε και λειτουργεί πίσω από αυτήν (art cinema institution) (Σκοπετέας 2015: 229-230).

Σύμφωνα με τον Bordwell, η αφήγηση των «ταινιών τέχνης» συνοψίζεται στους όρους «αντικειμενικότητα, υποκειμενικότητα και προσωπική δημιουργία». Οι «ταινίες τέχνης», συνεπώς, δεν στερούνται ρεαλισμού και μπορούν να φέρουν στοιχεία που παραπέμπουν ακόμα και στην αντικειμενική καταγραφή του ντοκιμαντέρ, συνδυαστικά με μια έντονη ψυχολογική υποκειμενικότητα. Διαθέτουν χαρακτήρες που κινούν την πλοκή, όπως και στην κλασική αφήγηση, αλλά με επιθυμίες και επιδιώξεις λιγότερο σαφείς (Bordwell 1985: 206). Ο πρωταγωνιστής τους κινείται εντός ενός γενικού πλαισίου δράσης, όμως δεν είναι ποτέ ένας ήρωας με τη συμβατική έννοια, που καλείται να υπερβεί απρόοπτα και ανυπέρβλητες δυσκολίες, να συγκρουστεί και να παλέψει, για να επιτύχει το στόχο του και να γίνει ευτυχισμένος. Οι

«διαδρομές» του είναι συνήθως εσωτερικές και συμβολικές, φωτίζουν μύχιες πλευρές της ανθρώπινης φύσης και αναδεικνύουν υπαρξιακές αναζητήσεις, συχνά με ευρύτερες κοινωνικές προεκτάσεις. Η συναισθηματική δράση υπέρκειται της φυσικής και φτάνει να αποτελεί το κέντρο του δράματος (Field 1986: 30-31). Η χαλαρή σύνδεση των γεγονότων, οι ημιτελείς υποπλοκές, οι χρονικές ασυνέχειες, τα flash back και οι παρατεταμένες λήψεις—ακόμα και χώρων από όπου απουσιάζει εντελώς η δράση—δικαιολογούνται από τη σύνθετη ιδιοσυγκρασία των χαρακτήρων, σε έναν κινηματογράφο που εστιάζει κυρίως στα βαθύτερα αίτια ψυχολογικών καταστάσεων και φαινομένων. Με σεναριακούς όρους θα μπορούσε να πει κανείς ότι, στις «ταινίες τέχνης» η εξωτερική αιτιολόγηση των ηρώων (outer motivation) που συγκεκριμενοποιεί τους στόχους τους και τα μέσα που προτίθενται να χρησιμοποιήσουν, για να τους επιτύχουν, υποχωρεί μπροστά στην εσωτερική αιτιολόγησή τους (inner motivation), η οποία εστιάζει στις συνειδητές ή υποσυνείδητες δυνάμεις που γεννούν τη δραματική ανάγκη του ήρωα, προάγοντας τη δράση και την πλοκή (Κεχαγιάς 1997: 73-74).

Στις «καλλιτεχνικές» ταινίες δεν αναμένονται ιδιαίτερες επεξηγήσεις στην πλοκή, αλλά γίνεται απόπειρα αποκρυπτογράφησης των νοημάτων με βάση την προσωπικότητα του δημιουργού, που συχνά εκφράζεται επί του ίδιου θέματος με τριλογίες ταινιών. Οι μέθοδοι που υιοθετεί για τη διάρρηξη της σχέσης αιτίου-αιτιατού στον χωροχρόνο, οι ιδιαίτερες στιλιστικές του τεχνικές, το παιχνίδι με την πλοκή που ενισχύει το διφορούμενο και το ασαφές, το ανοιχτό τέλος καθίστανται χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμα για το κοινό και λειτουργούν επικουρικά, προκειμένου να οδηγηθεί αυτό σε κάποια συμπεράσματα. Η «καλλιτεχνική φυσιογνωμία» του σκηνοθέτη, η δομή της ιστορίας του και το κίνητρό του είναι σημαντικότερα από τα γεγονότα της πλοκής για τη σύλληψη των μηνυμάτων της ταινίας (Σκοπετέας 2015: 232-233).

Απέναντι στις εύπεπτες συμβατικές χολυγουντιανές παραγωγές που προορίζονταν για ευρεία λαϊκή κατανάλωση, το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό σινεμά αντέταξε μια εντελώς καινούργια, μη-κανονιστική, υβριδική κινηματογραφική προσέγγιση. Αξιοποιώντας τις κατακτήσεις των «μινιμαλιστικών», ρεαλιστικών, αλλά και έντονα συναισθηματικών ταινιών του ιταλικού Νεορεαλισμού, και τις θεατρικές καινοτομίες του Μπρεχτ, οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague μετέτρεψαν την κάμερα σε αυτοτελές και ανεξάρτητο μέσο γραφής, ανάγοντας την καλλιτεχνική προσωπικότητά τους στο πλέον καθοριστικό στοιχείο της δομής και του συστήματος των δημιουργιών τους. Ο «κινηματογράφος Τέχνης» των μεγάλων auteur—χωρίς να απορρίπτει τον ρεαλισμό—επικεντρώνεται στα υπαρξιακά αδιέξοδα και τις εσώτατες ψυχικές και ηθικές αναζητήσεις, καλώντας τον θεατή να ενεργοποιηθεί και να διαπλάτνει την αντίληψή του για την πραγματικότητα.

Μεταξύ των σπουδαιότερων μοντέρνων κινηματογραφιστών, των σκηνοθετών-auteur του παγκόσμιου σινεμά, συγκαταλέγεται και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος [εικ. 16], που αποτελεί τον σημαντικότερο, και πλέον διεθνώς αναγνωρισμένο, εκπρόσωπο του ελληνικού «κινηματογράφου Τέχνης». Τα επόμενα κεφάλαια επικεντρώνονται στο έργο του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου I: θεματικές και ιδεολογικές επιρροές

2.1. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

Ο κινηματογράφος του 20ού αιώνα αποτέλεσε σε πολλές κοινωνίες μαζικό μέσο επικοινωνίας, άμεσα συνδεδεμένο με την προβολή προτύπων σκέψης και έκφρασης που οικοδομούν την κυρίαρχη κουλτούρα και την αναπαράγουν. Στην Ελλάδα, λόγω της καθυστερημένης εμφάνισης της τηλεόρασης, ο κινηματογράφος—που μέχρι το 1980 υπαγόταν στο Υπουργείο Βιομηχανίας και αντιμετωπιζόταν ως αμιγώς βιομηχανικό προϊόν—αναδείχθηκε σε καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της κοινωνικής συνείδησης μέχρι και τη δεκαετία του '60. Η «οικονομική μεγέθυνση» της περιόδου 1961-1967, με τη συσσώρευση επενδυτικών κεφαλαίων και τους υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης, εκτόξευσε την προσφορά και ζήτηση ελληνικών ταινιών, οι οποίες—στη συντριπτική πλειονότητά τους—στρέφονταν προς το εκχυδαϊσμένο «μελό», την κωμωδία με έντονα στοιχεία φάρσας, το μιούζικαλ και το δράμα της ελληνικής υπαίθρου. Ιδιώτες παραγωγοί, σκηνοθέτες και ηθοποιοί συντάσσονταν, σκόπιμα ή μη, με τους μηχανισμούς κρατικής καταστολής της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, η οποία, με εμφανή σημάδια κόπωσης από τον πόλεμο, την κατοχή και τον εμφύλιο, επιζητούσε νέες ιδεολογίες και ταυτίσεις. Προβάλλοντας διαρκώς, στο πλατύ ελληνικό κινηματογραφικό κοινό, την ψευδαίσθηση της ευμάρειας και της ελπίδας για την επερχόμενη άνοδο του επιπέδου διαβίωσης και προωθώντας δυτικού τύπου πρότυπα—ασύμβατα με την ελληνική πολιτιστική φυσιογνωμία—υπέθαλπαν την κρατούσα στις ευρωπαϊκές χώρες της εποχής του «σχεδίου Μάρσαλ» ιδεολογία, που αποθάρρυνε την ταξική πάλη και μετατόπιζε την ευθύνη για κοινωνική αλλαγή και πρόοδο από τον ενεργό πολίτη στον αμερικάνικο παράγοντα⁶ (Κόκκαλη 1997: 127-129).

⁶ Στην ταινία *Καλωσήρθε το δολάριο* (1967) ο Γιώργος Κωνσταντίνου, «αριστούχος της Ανωτάτης Εμπορικής», «ανακουφίζεται» οικονομικά εργαζόμενος ως καθηγητής της Αγγλικής σε ιερόδουλες, στο λιμάνι του Πειραιά, αλλά και «κράχτης» του Night Club της Τρούμπας στους ναύτες του βου αμερικάνικου στόλου, υπό την καθοδήγηση της

Η πρώτη περίοδος αμφισβήτησης της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας ξεκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν εμφανίστηκε μια έντονη τάση να αποτυπωθεί η ελληνική κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα υπό διαφορετική οπτική και με νέα κινηματογραφική γλώσσα, που μετουσιώθηκε σε ένα είδος «ηθογραφικού ρεαλισμού» (Κόκκαλη 1997: 130-131). Φιλοδοξία αυτών των σκηνοθετών ήταν, ο κινηματογράφος να μην αποτελεί, για τον θεατή, μια πρόσκαιρη διαφυγή από την πραγματικότητα, με την προβολή «ανάλαφρων» και «εύπεπτων» ταινιών που σφίζουν από θεματικά και αφηγηματικά κλισέ, κατά τα χολυγουντιανά πρότυπα (Σκοπετέας 2002: 90). Πρόθεσή τους ήταν να διαλαμβάνουν και να κριτικάρουν πολιτικά, κοινωνικά και διαπροσωπικά θέματα σύγχρονου προβληματισμού, που να απεικονίζουν την «αληθινή Ελλάδα» και να μην επωάζουν πλάνες για μια ιδεατή πραγματικότητα, όπου ο μεγαλοαστικός τρόπος ζωής εξωραϊζεται, ανάγεται σε πρότυπο και προβάλλεται ως εφικτός στόχος για όλες τις κοινωνικές τάξεις (Βαλούκος 2011: 31). Ξεκίνησε, δηλαδή, μια προσπάθεια να αναδυθεί για πρώτη φορά ένας αμιγώς «ελληνικός» κινηματογράφος, αντί του «ελληνοφανούς» υποτακτικού ακόλουθου του Hollywood που δέσποζε μέχρι τη δεδομένη χρονική στιγμή στις εγχώριες παραγωγές (Κολοβός 1990: 8). Σε αυτήν την αναζήτηση της γνήσιας «ελληνικότητας» μπορεί ενδεχομένως να αποδοθεί εν μέρει και η αισθητή παρουσία της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας στις ταινίες αυτής της περιόδου. Σε κάθε περίπτωση, βασικός στόχος της νέας γενιάς σκηνοθετών παρέμεινε η οριστική απομάκρυνση από τις πρακτικές των μεγάλων ελληνικών στούντιο, που έφεραν αναμφισβήτητη ευθύνη για τη γαλούχηση μιας κινηματογραφικά

ιδιοκτήτριας Άννας Καλουτά και του «παλαιού συμμαθητή» του και «καλλιτεχνικού μάνατζερ», Σωτήρη Μουστάκα [Εικ. 17]. Στην παλαιότερη ταινία *Η θεία από το Σικάγο* (1957) προβάλλεται ξεκάθαρα η αδυναμία της «φτωχής» και «συντηρητικής» Ελλάδας να «εκμοντερνιστεί», χωρίς την αμερικάνικη παρέμβαση [Εικ. 18]. Η Γεωργία Βασιλειάδου επιστρέφει μετά από δεκαετίες στην Ελλάδα, ως πλούσια και «μοντέρνα» χήρα από το Σικάγο, και «δεν πιστεύει στα μάτια της», αντιλαμβανόμενη πόσο «αναχρονιστική» είναι η ελληνική κοινωνία, αντικρίζοντας απλώς τις κόρες του αδερφού της, Ορέστη Μακρή [Εικ. 19]. Τελικώς, με τις «μοντέρνες» προσθήκες στην εικόνα του σπιτιού και των κοριτσιών και φυσικά την οικονομική ενίσχυση, (η αμερικάνικη «βοήθεια») φέρνει στους Έλληνες τον «πολιτισμό» [Εικ. 20].

απαίδευτης γενιάς, η οποία στιγματίστηκε από τον πολιτικό εφησυχασμό και την εγκόλπωση και διαιώνιση πολλών μικροαστικών και σεξιστικών στερεοτύπων.⁷

Πέραν του εκσυγχρονισμού των θεμάτων, αυτή την περίοδο ετέθη και το ζήτημα της βελτίωσης και ανανέωσης των αφηγηματικών τεχνικών των Ελλήνων σκηνοθετών. Το εγχείρημα της αποστασιοποίησης από τις νόρμες του συμβατικού κινηματογράφου συνδέθηκε με τη γενικευμένη τάση των νέων δημιουργών για ταινίες φορμαλιστικών αναζητήσεων, υποκειμενικής έκφρασης και λιτού ή αποσπασματικού αφηγηματικού στίλ, στοιχεία που τους προσέδιδαν μια προσωπική «γραφή» (Κόκκαλη 1997: 131). Στη νέα αυτή αντισυμβατική προσέγγιση του κινηματογραφικού μέσου μπορεί να αποδοθεί και η εμφατική υπογράμμιση του εκάστοτε κοινωνικού ή πολιτικού θέματος και των προβαλλόμενων μηνυμάτων των ταινιών τους, με την παράλληλη αποκαθήλωση του «ήρωα». Ο ήρωας, με την απόλυτη έννοια του όρου, σταδιακά έπαψε να υφίσταται και ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας άρχισε να περιορίζεται στον ρόλο του εκφραστή του θιγόμενου προβλήματος και των προεκτάσεών του. Η κατίσχυση του νοήματος έναντι της κλασικής ηρωικής μορφής—μαζί με τη συνεπάγουσα «ελαχιστοποίηση της δυνατότητας δραματουργικής επεξεργασίας των αντιδράσεων των χαρακτήρων» (Βαλούκος 2002: 76)—συγκαταλέγεται μεν στα στοιχεία που εισήγαγαν τον νέο ελληνικό κινηματογράφο στον μοντερνισμό και τη νεωτερικότητα, αλλά ευθύνεται και για τη μικρή απήχυσή του στο μη εξοικειωμένο ελληνικό κινηματογραφικό κοινό.

Η οριστική μετάβαση από την εποχή του παλιού (εμπορικού) ελληνικού κινηματογράφου (ΠΕΚ) σε αυτήν του νέου (ποιοτικού) κινηματογράφου (ΝΕΚ) τοποθετείται χρονικά στις αρχές

⁷ Στην ταινία *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1962), η Μάρθα Καραγιάννη λαμβάνει μαθήματα «οικογενειακής ηθικής» από τον πατέρα του Ντίνου Ηλιόπουλου, ο οποίος, «πριν παντρευτεί, οφείλει να αποκαταστήσει πρώτα τις τρεις ανύπαντρες αδερφές του» [Εικ. 21]. Πρόκειται για μια μόνο από τις πολυάριθμες ελληνικές ταινίες της εποχής, όπου αναπαράγονται στερεότυπα σχετικά με την «τιμή» (την προγαμιαία «αγνότητα») της γυναίκας που έχει ως μόνο προορισμό τον γάμο, το «ηθικό χρέος» του αδερφού να εξασφαλίσει αυτόν τον στόχο, πριν ασχοληθεί με τις δικές του ανάγκες, και το δικαίωμα του πατέρα να παρεμβαίνει στις ζωές τους.

της δεκαετίας του '70. Η γέννηση, όμως, του μοντέρνου ελληνικού «καλλιτεχνικού» σινεμά δεν φαίνεται να συμπίπτει απολύτως χρονικά με την έναρξη του ΝΕΚ (Σκοπετέας 2015: 236). Ορισμένες πιο πρώιμες κινηματογραφικές απόπειρες—όπως *Ο Δράκος* (1956) του Νίκου Κούνδουρου⁸ [Εικ. 22, 23], που συγκαταλέγεται ανάμεσα στις καλύτερες ελληνικές ταινίες όλων των εποχών, ή η ταινία *Πρόσωπο με Πρόσωπο*⁹ (1966) του Ροβήρου Μανθούλη—συγκεντρώνουν αρκετά στοιχεία των «ταινιών τέχνης» (Σολδάτος 1990: 219). Ωστόσο, τέτοιου είδους προσπάθειες μέχρι και τη δεκαετία του '60 είναι μεμονωμένες και μόνο με την καθιέρωση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου καθίσταται πρόσφορο το έδαφος για τη δημιουργία «ταινιών τέχνης». Το κινηματογραφικό κίνημα του ΝΕΚ—επίσημο σημείο αναφοράς και εκκίνησης του οποίου θεωρείται η βράβευση της *Αναπαράστασης* του Θόδωρου Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1970—χαρακτηρίζεται από τον έντονα αριστερό πολιτικό προσανατολισμό, αλλά και την απόλυτη εκφραστική ελευθερία των πολύπειρων—από την προϋπηρεσία τους στη βιομηχανία του ΠΕΚ—Ελλήνων σκηνοθετών, οι οποίοι γίνονται πλέον και παραγωγοί στις ταινίες τους (Βαλούκος 2011: 41).

2.2. Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Μέσα σε αυτό το μεταβατικό καλλιτεχνικό περιβάλλον ξεκίνησε τη σκηνοθετική του πορεία ο Αγγελόπουλος, που ανταποκρίθηκε άμεσα στο αίτημα για «ελληνικότητα», τόσο με τη θεματολογία των ταινιών του όσο και με την προσπάθειά του να εκφράσει την πραγματική πολιτική και κοινωνική κατάσταση στη χώρα του. Επηρεασμένος και από τις παράλληλες

⁸ Από τις ταινίες του Ν. Κούνδουρου που γυρίστηκαν πριν το 1970, οι περισσότερες πληρούν τις προϋποθέσεις για να χαρακτηριστούν «καλλιτεχνικές»: *Οι παράνομοι* (1958), *Το ποτάμι* (1960), *Οι μικρές Αφροδίτες* (1963), *Vortex* (1967).

⁹ Ο Γιάννης Σολδάτος, σχολιάζοντας την ταινία, διαπιστώνει την παρουσία πλήθους υπαινικτικών αναφορών και «άπιαστων» εικόνων που σκιαγραφούν το πολιτικό σκηνικό της εποχής. Από την πλευρά του, ο Βασίλης Ραφαηλίδης την χαρακτηρίζει εξαιρετική—«παρά την απουσία σεναρίου»—μοντέρνα και αντιακαδημαϊκή κινηματογραφική έκφραση, που κατορθώνει να εμφιλοχωρήσει αποτελεσματικά στα άδυτα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, επιτρέποντας την ανάδυση μύχιων και σκοτεινών της πλευρών (Ραφαηλίδης 1966).

εξελίξεις στην Ευρώπη, κυρίως στη Γαλλία, όπου οι δημιουργοί απέδιδαν περισσότερη σημασία στη γλώσσα και τους κώδικες, παρά στη σεναριακή ιδέα της κλασικής αφήγησης (Βαλούκος 2011: 42), εξαρχής, εντάχθηκε στον «κινηματογράφο του δημιουργού». Ήταν η εποχή της δικτατορίας στην Ελλάδα, όταν υπήρχε εμφανής εύνοια προς τους κινηματογραφικούς παραγωγούς που επαναλάμβαναν με στείορο τρόπο τα επιτυχημένα (εμπορικά) κλισέ,¹⁰ πρακτική που έμμεσα παρείχε στήριξη στο στρατιωτικό καθεστώς, αποκρύπτοντας τις αντιφάσεις του και τα κοινωνικά προβλήματα που προκαλούσε η αυταρχικότητά του (Κόκκαλη 1997: 133-134). Εν μέσω της αναθέρμανσης του ψυχροπολεμικού κλίματος και της άμεσης ή κεκαλυμμένης αντικομμουνιστικής προπαγάνδας, ο μνημένος στην πολιτική θεωρία του Μαρξισμού σκηνοθέτης δημιουργεί αποκλειστικά μη εμπορικές ταινίες τέχνης, με πολιτικό ύφος και αναψηλάφηση της ιστορικής μνήμης, ως αισθητικό και ιδεολογικό απότοκο της προσωπικής του αντίληψης και έκφρασης.

Η πρώτη σημαντική κινηματογραφική του προσπάθεια, η *Αναπαράσταση* [εικ. 24],¹¹ είναι μια ταινία με αστυνομική πλοκή, σχετιζόμενη με ένα έγκλημα το οποίο γίνεται μεν αντικείμενο ανακριτικής αναπαράστασης, αλλά δεν προβάλλεται στην οθόνη. Η «αναπαράσταση» του τίτλου δεν έχει σχέση μόνο με όσα διαδραματίζονται στην ταινία, αλλά υπονοεί τον τρόπο που προκρίνει ο σκηνοθέτης ως τον πλέον ενδεδειγμένο για την κινηματογραφική αναπαράσταση της «πραγματικής» ζωής της Ελλάδας στην εποχή του, μακριά από την ψευδεπίγραφη οπτική του ΠΕΚ (Σκοπετέας 2015: 240, 243-245). Η κινηματογραφική μελέτη του ξεκινά από ένα πραγματικό γεγονός, το οποίο προσεγγίζει με νεορεαλιστικές μεθόδους, αξιοποιώντας τα μέσα

¹⁰ Την εποχή της Χούντας ευδοκιμούν τα χολυγουντιανού τύπου κινηματογραφικά μιούζικαλ, που συνδυάζουν την φαρσοκωμωδία και το ήπιο μελό με το τραγούδι και το ελαφρύ μπαλέτο, τα ιστορικά μελοδράματα, οι πολεμικές υπερπαραγωγές και τα ηρωικο-εθνικιστικά έπη (Κόκκαλη 1997: 134).

¹¹ Έχει προηγηθεί η *Εκπομπή*, ταινία μικρού μήκους, με συμμετοχή στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1968. Πρόκειται για μια κριτική στο χώρο της διαφήμισης και στην πρόθεσή της να χειραγωγήσει και να εκμεταλλευτεί τον σύγχρονο άνθρωπο (Κόκκαλη 1997: 136).

του «άμεσου κινηματογράφου» [cinema direct] και το αποτυπώνει—σε πρώτο επίπεδο—με έναν φαινομενολογικό ρεαλισμό. Αυτός όμως ο ρεαλισμός αποδεικνύεται τελικώς ότι αποτελεί απλή επίφαση για τον σκηνοθέτη, καθώς δεν είναι τίποτα άλλο από μια αναπαράσταση, στο φινάλε της οποίας ανατρέπει τα νοήματα που θεωρούμε κεκτημένα, αμφισβητεί τις κοινωνικές και πολιτικές δομές της σύγχρονης Ελλάδας και επιχειρεί να ξεκινήσει ένα δημόσιο discourse, θέτοντας ένα γενικότερο γνωσιολογικό πρόβλημα (Μπακογιαννόπουλος 2000: 208).

Στο πλαίσιο του ύστερου μοντερνισμού¹² μπορεί να κατατάξει κανείς τόσο την *Αναπαράσταση* (που συμπορεύεται με τις τελευταίες σημαντικές ταινίες της δεκαετίας του '60) όσο και τις ταινίες του Αγγελόπουλου που έπονται. Η δεύτερη δημιουργία του, οι *Μέρες του '36* (1972), είναι μια αντιφασιστική ταινία που στηλιτεύει τον ρόλο των κρατικών και παρακρατικών μηχανισμών καταστολής, αλλά και την εμπλοκή των ξένων δυνάμεων στην προετοιμασία και την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά. Συνειρμικά, ο θεατής αναγνωρίζει το ζοφερό και ανελεύθερο κλίμα του καθεστώτος της Χούντας των Συνταγματαρχών. Ακολουθεί *Ο Θίασος* (1975), η πρώτη ταινία της *Τριλογίας της Ιστορίας*, έργο που συνέβαλε σημαντικά στην αναγνώριση του Αγγελόπουλου εντός και εκτός συνόρων. Με χρονικές αναστροφές και ανατροπές του αφηγηματικού χρόνου, παρουσιάζονται (επ' αφορμής των περιοδειών ενός θεατρικού θιάσου στην ελληνική επαρχία) τα σημαντικότερα γεγονότα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας: η δικτατορία του Μεταξά, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ο εμφύλιος και η μετεμφυλιακή Ελλάδα, αλλά και ο απόηχος της Μικρασιατικής καταστροφής. Στους *Κυνηγούς* (1977), η εύρεση του παγωμένου πτώματος ενός αντάρτη οδηγεί τους εκπροσώπους της πολιτικά κυρίαρχης αστικής τάξης (αλλά και της «συμβιβασμένης» Αριστεράς) του 1977 σε ένα απόκοσμο «δικαστήριο της ιστορίας», που τους φέρνει αντιμέτωπους με τα φαντάσματα, τους φόβους του παρελθόντος, αλλά και τη συνείδησή

¹² «Υστερος μοντερνιστής», σύμφωνα με τον Jameson, είναι όποιος επινοεί ένα νέο στυλ, τη χρονική στιγμή που φαίνεται να έχει εξαλειφθεί κάθε δυνατότητα στιλιστικής ανανέωσης (Jameson 2000: 65).

τους. Με την τελική τους επιλογή να θάψουν εκ νέου το πτώμα στο χιόνι, οι κατεξοχήν υπεύθυνοι για την πολιτική και κοινωνική εξαθλίωση της Ελλάδας δηλώνουν έμπρακτα την πρόθεσή τους να διαγράψουν το παρελθόν και να συνεχίσουν την ίδια, οδυνηρή πολιτική. Η τελευταία ταινία της τριλογίας (και της πρώτης περιόδου του), ο *Μεγαλέξαντρος* (1980) [εικ. 25], πραγματεύεται ένα από τα μείζονα ζητήματα που είναι σύμφυτα με τη φύση και τη λειτουργία της αριστερού τύπου διακυβέρνησης: τον κίνδυνο να μετατραπεί ένα γνήσιο, απελευθερωτικό κοινωνικό όραμα σε τυραννία, με τη συγκέντρωση της εξουσίας σε ένα μόνο πρόσωπο. Παρά το γεγονός ότι *Ο Μεγαλέξαντρος* παρουσιάζεται την εποχή της προεδρίας του Ronald Reagan, όταν τίθενται οι βάσεις της νεοφιλελεύθερης διεθνοποίησης, παραμένει εμφανώς αυστηρά προσηλωμένη σε αναφορές εθνικές και αναλύσεις τοπικών συνιστωσών. Η αποκλειστική εστίαση των ταινιών του Αγγελόπουλου (όπως και των κινηματογραφικών παραγωγών του αραβικού κόσμου) αυτής της περιόδου στο ιστορικό παρελθόν της πατρίδας του αποτελεί ένδειξη της χρονικής καθυστέρησης με την οποία η ιδεολογία του ακραίου νεοφιλελευθερισμού «διοχετεύτηκε» στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου και άρχισε να απασχολεί τις δημιουργίες των καλλιτεχνών της (Jameson 2000: 67).

Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), που εισάγει την *Τριλογία της Σιωπής*, η ιστορία «σιωπά». Η ταινία εστιάζει στον επαναπατρισμό ενός ξεριζωμένου αντάρτη, ο οποίος, πιστεύοντας ακόμα στην Ουτοπία, αναζητά την ταυτότητα (και τη θέση) του σε έναν μεταλλαγμένο κόσμο που τον απορρίπτει και τον εκδιώκει και πάλι. Στον *Μελισσοκόμο* (1986) γίνεται μια απόπειρα από τον Αγγελόπουλο να μιλήσει για αυτήν τη «σιωπή» της ιστορίας («το χαμένο ραντεβού με την ιστορία»). Ο πρωταγωνιστής-μελισσοκόμος διασχίζει την Ελλάδα με τις κυψέλες του, αναζητώντας διεξόδους για το υπαρξιακό κενό, την ιδεολογική απογοήτευση που βιώνει, αλλά και την πλήρη απουσία ψυχολογικών ερεισμάτων. Πριν αυτοκτονήσει, στέλνει ένα κωδικοποιημένο

μήνυμα (από τη φυλάκισή του μετά τον εμφύλιο), το οποίο απευθύνεται σε εκείνους που θα επαναφέρουν τη μνήμη και θα συνδέσουν το παρελθόν (την ιστορία, που μέχρι σήμερα σιωπά) με το μέλλον. Το *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), που ολοκληρώνει την τριλογία, αποτελεί ένα αλληγορικό ταξίδι (που βρίθει θρησκευτικών συμβόλων και μυθικών πηγών), δύο παιδιών που αναζητούν τον πατέρα τους και προσδοκούν να φτάσουν στην Γερμανία, όπου (κατά τα λεγόμενα της μητέρας τους) αυτός εργάζεται. Καθ' οδόν, βυθίζονται στον κόσμο των σκοτεινών καταγωγών διασκέδασης, των έντονων ρυθμών διαβίωσης και των υλικών απολαύσεων, και βιώνουν την αγριότητα και την ωμή βία της σύγχρονης Ελλάδας. Το τέλος της ταινίας (όπου ολοκληρώνεται μια διαδρομή προς τις ρίζες της ανθρωπότητας, αλλά και τον τελικό στόχο της) προσφέρεται για διαφορετικές ερμηνείες, καθώς δεν προκύπτει με βεβαιότητα κατά πόσο τα παιδιά καταφέρνουν τελικώς να υπερβούν τα συμβολικά όρια της ομίχλης.

Στην *Τριλογία των Συνόρων* που έπεται χρονικά, ο Αγγελόπουλος μελετά το θέμα των συνόρων ως ορίων στη ζωή, την τέχνη, την πολιτική, την ανθρώπινη επικοινωνία και αναζητά τις κατάλληλες «λέξεις» με τις οποίες θα μπορέσουν οι κοινωνίες να διαρρήξουν τη «σιωπή» της ιστορίας και να αρθρώσουν ένα νέο συλλογικό όραμα, μια καινούργια ουτοπία. Στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* (1991), οι έρευνες ενός δημοσιογράφου (που κάνει ρεπορτάζ στην παραμεθόριο σχετικά με τους εγκλωβισμένους στα σύνορα μετανάστες και πρόσφυγες διαφόρων εθνοτήτων) για τον εντοπισμό ενός άντρα ο οποίος μοιάζει εξωτερικά με έναν διανοούμενο πολιτικό που εξαφανίστηκε, αποδεικνύουν απλώς ότι η ταυτότητα του αγνώστου παραμένει μετέωρη, όπως μετεωρίζονται όλα στην επισφαλή πραγματικότητα ενός κόσμου θρυμματισμένου, που οροθετείται βάνανυσα και διχαστικά. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) το κινηματογραφικό ταξίδι αναζήτησης μεταφέρεται στα φλεγόμενα Βαλκάνια του ύστερου 20ού αιώνα. Ο Ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης Α., με αφορμή την προβολή της τελευταίας του ταινίας, που

προκαλεί βίαιες αντιδράσεις από φανατικούς θρησκευόμενους, επιστρέφει μετά από πολλά χρόνια στην πατρίδα, αναζητώντας τρία κουτιά ανεμφάνιστου φιλμ, που αποτελούν το πρώτο κινηματογραφικό βλέμμα στα Βαλκάνια. Η εύρεση του φιλμ (μέσα από ένα πλήθος ομηρικών συνδηλώσεων) εκπληρώνει την ανάγκη του σκηνοθέτη να αντικρύσει τον κόσμο με ένα νέο, ανόθευτο βλέμμα. Στη *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* (1998), ένας ετοιμοθάνατος ποιητής αποφασίζει να αναβάλλει την «αναχώρησή» του και να παρατείνει την «αιωνιότητα» κατά «μια μέρα». Και ενώ, αρχικά, έχει αποφασίσει να αφιερώσει τον χρόνο που του απομένει σε αποχαιρετισμούς, αναμνήσεις και απολογισμούς, η τυχαία συνάντησή του με έναν ανήλικο μετανάστη ανατρέπει τα πάντα. Μέσα από το κοινό ταξίδι και την αλληλεπίδρασή τους, συνειδητοποιεί τα «όρια» της ζωής του, απαρνείται τις ταυτότητές του και αναθεωρεί προτεραιότητες και σταθερές του παρελθόντος.

Οι τελευταίες κινηματογραφικές δημιουργίες του Αγγελόπουλου, *Το Λιβάδι που Δακρύζει* (2004) και η (ανολοκλήρωτη) *Σκόνη του Χρόνου* (2008), αποτελούν τα μέρη της ιδιαίτερα μεγάλης διάρκειας ταινία, *Το Τρίτο Φτερό*, που (ελλείψει χρηματοδότησης) τελικώς δεν έγινε και μετατράπηκε σε τριλογία. Στην πρώτη ταινία τα μεγάλα δράματα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας (ο διωγμός των Ελλήνων από την Οδησό το 1919, η μικρασιατική προσφυγιά του 1922, το όνειρο της μετανάστευσης στην Αμερική, ο ελληνικός εμφύλιος), τα οποία κατέστησαν την εξορία και την προσφυγιά μόνιμο χαρακτηριστικό του 20ού αιώνα, απεικονίζονται με ελεγειακό τρόπο μέσα από τη ζωή μιας γυναίκας, που αποτελεί αδιάψευστη μαρτυρία τους. Για την πρωταγωνίστρια, Ελένη, οι προσωπικές και ιστορικές τραγωδίες κυλούν σαν τις σταγόνες ενός «λιβαδιού που δακρύζει» και μετατρέπονται σε ποτάμι καταστροφικό ή λυτρωτικό, που αποκαλύπτει το μέγεθος των τραγικών συγκρούσεων και τις ολέθριες συνέπειες για τους απλούς ανθρώπους που τις υπέστησαν. Η *Σκόνη του Χρόνου* έχει επίκεντρο τον μεγάλο έρωτα, των

πρωταγωνιστών του *Λιβαδιού που Δακρύζει*, ο οποίος κατάφερε και βγήκε αλώβητος από τα σκοτεινά μονοπάτια της ιστορίας. Η υπόθεση εξελίσσεται σε αληθινούς τόπους (Ιταλία, Γερμανία, Ρωσία, Καζακστάν, Καναδά, ΗΠΑ), που όμως έχουν έντονους συμβολισμούς και είναι άμεσα συνδεδεμένοι με όσα σημάδεψαν την ιστορία του 20ού αιώνα: ιστορικές μάχες, συλλογικά οράματα, ιδεολογίες, προσωπικές αγωνίες, αλλά και φρίκη. Οι χαρακτήρες της ταινίας ακροβατούν συνεχώς ανάμεσα στην πραγματικότητα και στο όνειρο, ενώ η «σκόνη του χρόνου» θολώνει τις μνήμες που, ενώ αναζητούνται στο παρελθόν, βιώνονται στο παρόν. Σταθερό σημείο αναφοράς και σε αυτήν την ταινία είναι η αναζήτηση της νέας Ουτοπίας, το άγγιγμα του «τρίτου φτερού» (του αγγέλου της Ουτοπίας).

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου σηματοδοτούν την παρουσία μιας εναλλακτικής οπτικής στον κινηματογράφο, καθώς, επιχειρώντας να εξηγήσουν το δυστοπικό παρόν, αναλύουν ένα σχεδόν απαγορευμένο—μέχρι τη στιγμή της εμφάνισής του—κομμάτι μιας εθνικής ιστορίας, αποδομώντας και αναδομώντας τους κρατούντες κανόνες της πλοκής,¹³ με την υιοθέτηση αφηγηματικών μεθόδων για τα ιστορικά σημαίνοντα που απορρίπτουν τις κυρίαρχες φόρμες (Arecco 1985: 10). Το διεισδυτικό έργο του σκηνοθέτη ενθαρρύνει μόνιμα το κοινό να απαλλαγεί από τις απόλυτες αλήθειες και το αποτρέπει από το να παγιώνει προκατασκευασμένες πολιτικές θέσεις μέσω της αφήγησης. Αντίθετα, επιχειρεί μια κριτική ανάγνωση του παρελθόντος, φιλοδοξώντας να αναδειχθεί σε ραψωδό της μνήμης, η οποία οικοδομεί την ιστορική συνείδηση (Amengual 1985: 33-35). Υπό αυτήν την έννοια μπορεί να πει κανείς ότι συμμετέχει, με τον δικό του, ιδιαίτερο τρόπο, στον ρελατιβισμό και τον ιστορικισμό, που εκπροσωπείται στη Γαλλία από τον Michel

¹³ Ως «πλοκή» ορίζεται η διαδικασία εμφάνισης γεγονότων, με τη χρήση επιπλέον μη διηγητικών εικόνων και ήχων, που περιλαμβάνει και συμβάντα τα οποία υπονούνται, αλλά ο θεατής δε βλέπει ποτέ (Bordwell και Thompson 2004: 120).

Foucault, ενώ η ρήξη των ταινιών του με το πολιτικό αλλά και το αισθητικό κατεστημένο της εποχής, παίρνει τη μορφή του «Μπρεχτισμού» (Groden 2000: 19).

Παρότι οι ταινίες του στις δύο πρώτες φάσεις του έργου του μπορούν να χαρακτηριστούν ιστορικές, την ίδια στιγμή, πραγματοποιούν υπερβάσεις, αφού επιδίδονται σε βαθιές τομές στο παρελθόν και αναζητήσεις συνδέσεων με το παρόν και το μέλλον (Schütte 2000: 91), απορρίπτοντας τον ρεαλισμό της τρέχουσας επικαιρότητας. Και ενώ ο Αγγελόπουλος έχει να επιδείξει μια—πέραν πάσης αμφιβολίας—επιτυχημένη σταδιοδρομία ετών, αποφασίζει, από το *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και έπειτα, να ακολουθήσει νέα πορεία, κάνοντας τις ίδιες επιλογές, τόσο στη θεματολογία όσο και στη μορφή, αλλά με διαφορετικό αποτέλεσμα, με πραγματικές μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, καινοτομίες. Πρόκειται για ένα άκρως επικίνδυνο τόλμημα, το οποίο ελάχιστοι κινηματογραφιστές αναλαμβάνουν. Στις «ύστερες» ταινίες του, παρά τις χωρικές αναφορές, οι οποίες δεν συναντώνται σε κανέναν μοντερνισμό, ούτε καν στο δικό του πρότερο στυλ, εμφανέστατες είναι σε αυτές οι ομοιότητες με τα έργα στο τέλος του πρώτου μείζονος κινηματογραφικού μοντερνισμού (Jameson 2000: 65). Ο Bordwell διαπιστώνει, στις ταινίες του Αγγελόπουλου, την ανάπτυξη και διεύρυνση χαρακτηριστικών τεχνικών αυτών των έργων: το καδράρισμα συναισθηματικά φορτισμένων σκηνών από μακρινή απόσταση, την απόρριψη της «μη διηγητικής» μουσικής, τη μείωση των σκηνών με νεκρούς χρόνους (*temps morts*) και τις απαθείς ερμηνείες. Φτάνει μάλιστα στο σημείο—χωρίς, φυσικά, να επιχειρεί να απαξιώσει τη σημασία του έργου του—να μην τον συγκαταλέγει ανάμεσα στους «γνήσιους δημιουργούς», χαρακτηρίζοντάς τον περισσότερο έναν «μοντερνιστή συνθέτη», που χρησιμοποίησε τις τεχνικές αυτές για τη ριζική πολιτική κριτική, συνεχίζοντας την παράδοση του Godard (Bordwell 1997: 13-14).

Ο Αγγελόπουλος πραγματοποίησε με την πρώτη του κιάλας ταινία μεγάλου μήκους, την *Αναπαράσταση*, μια δυναμική είσοδο στον χώρο του μοντέρνου κινηματογράφου, σε μια περίοδο που το αίτημα για ριζική ανανέωση της θεματολογίας και της αφηγηματικής γλώσσας στον ελληνικό κινηματογράφο προβαλλόταν επιτακτικά. Η ιδιόρρυθμη σχέση των ταινιών του με την ιστορία της Ελλάδας και των Βαλκανίων, οι αναζητήσεις και τα ερωτήματα που θέτουν, σε συνδυασμό με τη νέα φιλική γλώσσα, αντικατοπτρίζουν την έκδηλη διαφοροποίησή του από τους εκπροσώπους της παλαιάς σχολής του ελληνικού σινεμά και τον τοποθετούν στους «μοντέρνους» δημιουργούς «ταινιών τέχνης». Με τη δημιουργική αξιοποίηση των νεωτερισμών των μοντέρνων δημιουργιών του ευρωπαϊκού σινεμά και τη σκηνοθετική, προσωπική οπτική του, πάνω σε πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα μείζονος σημασίας, αναδύεται ένας ποιητικός κινηματογράφος, ο οποίος στηρίζεται στον ιστορικό και ανθρωπολογικό μεταρεαλισμό (Κολοβός 1990: 26-27), και φαίνεται να προάγει τον «φιλελεύθερο ουμανισμό»—την πλέον αρμόζουσα ιδεολογία για τη σύγχρονη αστική κοινωνία. Για σχεδόν τέσσερεις δεκαετίες οι ταινίες του αποδίδουν την οπτική αίσθηση ενός κινηματογραφικού «χώρου» που αναμειγνύει—πολλές φορές ταυτόχρονα—σύγχρονες, ιστορικές και μυθικές διαστάσεις. Οι ήρωές του καλούνται συνεχώς να διασχίσουν τα σύνορα του χρόνου, του μύθου, της ιστορίας, της γεωγραφίας και της πολιτικής, καθώς εξορμούν στην προσωπική τους «Οδύσσεια» (Horton 1997: 9). Το έργο του Αγγελόπουλου, που διακρίνεται από ένα πρωτογενώς προσωπικό στίλ, υποχρεώνει κοινό και κριτικούς να επαναπροσδιορίσουν την έννοια του κινηματογράφου, ως πραγματικότητα, αλλά και προοπτική (Horton 2010: 23).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ο Κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου II: *φορμαλιστικά χαρακτηριστικά και τεχνικές, για ένα αντι-ηγεμονικό (μοντερνιστικό) αφήγημα*

3.1. Ρυθμός: η σταθερή προτίμηση στη βραδύτητα

Η εκάστοτε μέθοδος κινηματογραφικής αφήγησης¹⁴ αποτελεί φορέα ιδεολογίας και προσδίδει αισθητική αξία στο έργο. Περικλείει τις εσωτερικές ανησυχίες και τις εμπειρίες του δημιουργού, μαζί με τις αναλλοίωτες και διαχρονικές αξίες της εποχής εντός της οποίας γαλουχήθηκε, και του πολιτισμού του. Ο ρηξικέλευθος χαρακτήρας και η αυθεντικότητά της εδραιώνουν την εκτίμηση για τον δημιουργό, αφού «οι επόμενες γενιές σέβονται τελικά μόνο τους καλλιτέχνες οι οποίοι κυριαρχούν επί των μέσων που χειρίζονται με ενδιαφέροντα και προσωπικό τρόπο» (Gombrich 1998: 607). Μεταξύ των σημαντικών πυλώνων της κινηματογραφικής αφήγησης στην κυρίαρχη θεωρητική («νεοφορμαλιστική») προσέγγιση της δημιουργίας οπτικοακουστικών έργων συγκαταλέγεται και ο ρυθμός¹⁵ (Bordwell και Thompson 2004: 198), που αντανακλά την πορεία του χρόνου στο κάδρο, καταδεικνύει την προσωπικότητα του σκηνοθέτη και συνδράμει στην ανάδυση του καλλιτεχνικού του ύφους (στυλ).

Στον σύγχρονο, «προηγμένο» Δυτικό κόσμο ο ρυθμός ζωής της πλειονότητας των πολιτών εντείνεται με γεωμετρική πρόοδο, εξαιτίας της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας και των άφθονων (και εύκολα προσβάσιμων στον μέσο άνθρωπο) τεχνολογικών gadgets, τα οποία έχει την ευχέρεια να χρησιμοποιεί συνεχώς. Η συνεχής οπτική επαφή του με πάσης φύσεως οθόνες έχει ως

¹⁴ «Αφήγηση» (narration) είναι η ροή των πληροφοριών της πλοκής που βοηθάει τον θεατή να ολοκληρώσει την ιστορία. Υπάρχουν, όμως, και γεγονότα για τα οποία γίνεται μόνο υπαινικτική αναφορά και δεν παρουσιάζονται ποτέ στον θεατή (Bordwell και Thompson 2004: 129, 120). Στην ταινία μυθοπλασίας, «αφήγηση» είναι η αλληλεπίδραση των τεχνικών και της πλοκής επί της διαδικασίας εντολών και ενδείξεων για τη συγκρότηση της ιστορίας (Bordwell 1985: 53). Πρόκειται, δηλαδή, για την αναπαράσταση της ιστορίας, τη συγκρότηση διαφορετικών τμημάτων που δημιουργούν ένα συνεταγμένο σύνολο γεγονότων και την επιλογή και οργάνωση του υλικού της, προκειμένου να την αντιληφθεί ο θεατής με συγκεκριμένο τρόπο. Στην κλασική αφήγηση δημιουργείται μια αλυσίδα γεγονότων, συνδεδεμένων με τη σχέση αιτίου-αιτιατού, που συμβαίνουν σε ορισμένο χώρο και χρόνο και διαπνέονται από ένα συνεκτικό θέμα (Bordwell και Thompson 2004: 117).

¹⁵ Ο «ρυθμός» διαμορφώνεται από τη διαδοχή των πλάνων βάσει της διάρκειας (στην ουσία πρόκειται για την εντύπωση της διάρκειας που αποκτά ο θεατής και εξαρτάται από τη φυσική διάρκεια κάθε πλάνου και το δραματικό του περιεχόμενο) και του μεγέθους τους (που καθορίζεται από το πόσο κοντινό είναι το κάθε πλάνο) (Martin 1984: 184).

αποτέλεσμα να κατακερματίζεται ο ελεύθερος χρόνος του και να διακόπτεται η ουσιαστική καθημερινή του εμπειρία με τον «τόπο»—όπου και αν βρίσκεται—αλλά και τον «χώρο», είτε εξωτερικό είτε εσωτερικό. Ο σημαντικότερος, ίσως, από τους κινηματογραφικούς δημιουργούς, που συνειδητά και κατ' εξακολούθηση καταφέρνει να διατηρεί στις ταινίες του την απόλαυση της βραδύτητας, είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (Horton 2010: 23). Με τις αργόσυρτες εικόνες του, ως αποτέλεσμα του βραδέως ρυθμού διαδοχής τους, τα αργά γυρίσματα και τους ελιγμούς του γερανού [Εικ. 26], τις συχνές αλλαγές γωνίας και ύψους στη χρήση της κάμερας που «γλιστράει» ανεπαίσθητα στους χώρους των εσωτερικών λήψεων (Carr 2016), δίνει την ευκαιρία στο κινηματογραφικό κοινό να βιώσει, αλλά και να εκτιμήσει με μοναδικό τρόπο τον «χώρο» και τον «τόπο», γεφυρώνοντας το παρελθόν, το παρόν και τις μυθικές εποχές, τόσο των χαρακτήρων του όσο και των θεατών του (Ραφαηλίδης 1999: 319).

Ο Έλληνας σκηνοθέτης επιλέγει τη βραδύτητα στα πλάνα του, όχι για να επικρίνει ή να καταδικάσει την ταχύτητα, αλλά για να αντισταθεί στην ακόρεστη επιθυμία για την «πρόοδο»—που αρνείται κάθε σχέση με το παρελθόν—και στον «δεσποτισμό» της αλλαγής. Διατυπώνει εκκούσια την εναντίωσή του στη βία της ροής του βιοτικού χρόνου στον Δυτικό κόσμο, τονίζοντας μια διαφορετική, ξεχασμένη διάστασή του. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό στιλ που δημιουργεί οπτικές προσαρμογές της «μεσημβρινής σκέψης» (και δράσης), την οποία ο Franco Cassano έχει συνδέσει άρρηκτα με την ύπαρξη της Μεσογείου και τη διαδικασία «εμβάπτισης» στα νερά της (Past 2009: 62). «Κανείς δεν γνωρίζει αρκετά για τον εαυτό του, αν δεν αισθανθεί στο πετσί του την έξαψη του να μπαίνει στα νερά της Μεσογείου. [...] Όταν νιώσει ασφαλής, θα διαπιστώσει ότι στη γραμματική του νερού βρίσκεται μια αρχαία γνώση, η πρόταση για νέες δυνατότητες που προέρχονται από μια άλλη εποχή» (Cassano 2005: 17).

3.2 Τα πλάνα-σεκάνς (μονόπλانا), το συνθετικό ντεκουπάζ και η αξιοποίηση του εκτός κάδρου χώρου (χώρου off).

Τα πραγματικά γεγονότα, δραματικά, κωμικά ή σατυρικά, όσο συγκλονιστικά και αν είναι, για να φτάσουν να αποτελέσουν «τέχνη», απαιτείται να αναπαρασταθούν από την ευαισθησία και την καλλιτεχνική ευφυΐα του δημιουργού. Κατά την κινηματογραφική αναπαράσταση είναι απαραίτητη η επεξεργασία του πραγματικού χρόνου, προκειμένου να μετατραπεί σε «φιλμικό χρόνο», με την επιλογή των υποκειμενικά ουσιωδέστερων περιστατικών και την αφήγησή τους σε χρόνο προγενέστερο ή μεταγενέστερο της στιγμής κατά την οποία διαδραματίστηκαν. Η προτίμηση ορισμένων περιστατικών έναντι άλλων είναι αναπόφευκτη, προκειμένου να «χωρέσει» ολόκληρη η ιστορία στον πεπερασμένο χρόνο της αφήγησης, ενώ η απουσία των απορριφθέντων δημιουργεί ένα χρονικό, λογικό και συναισθηματικό χάσμα, που ονομάζεται «έλλειψη» και χαρακτηρίζει όλες τις τέχνες, ακόμα και τις στατικές. Κάθε απόρριψη χώρου συνιστά και απόρριψη χρόνου και ο κινηματογράφος, ως κατεξοχήν τέχνη του χώρου και του χρόνου, χωρίς να αποκλείει τη σύμπτωση πραγματικού και φιλμικού χρόνου, διαθέτει απίστευτη ευελιξία στο να λειτουργεί ελλειπτικά. Επέμβαση επί του χρόνου, σημαίνει αυτόματα και επέμβαση επί του χώρου και, δεδομένου ότι στην έλλειψη ουσιαστικά απορρίπτεται χώρος, αποβάλλονται αναγκαστικά και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο χρόνο εντός του χώρου. Ο χωροχρόνος στον κινηματογράφο μπορεί να απουσιάζει ακόμα και ανάμεσα σε δύο απλά πλάνα, που συνδέονται με την τεχνική του *cut*,¹⁶ η συνεχής χρήση του οποίου επιφέρει χωροχρονική συμπύκνωση, επιτρέποντας σημαντικές σκηνοθετικές παρεμβάσεις (Ραφαηλίδης 1984: 103-107).

Στις ταινίες της κλασικής αφήγησης η κίνηση της κάμερας αποσκοπεί στην οριοθέτηση ενός ξεκάθਾਰου χώρου, ενώ η συμβατική τεχνική του μοντάζ καθιστά κάθε πλάνο λογική και

¹⁶ Το «cut», το κόψιμο, δηλαδή, του «νεκρού χρόνου» ανάμεσα σε δύο πλάνα, σκηνές ή σεκάνς, επιτρέπει το απότομο πέρασμα από το ένα στο άλλο.

φυσική συνέχεια του προηγούμενου. Ο Αγγελόπουλος, αντίθετα, απορρίπτει τη διασπαστική λειτουργία της τεχνικής του cut για τη διαδοχή των πλάνων και την ενότητα των σκηνών του, καταφεύγοντας σε αυτήν σε ελάχιστες περιπτώσεις και μόνο ως τελευταία λύση (Μάρκαρης 1998: 167). Κατεξοχήν χαρακτηριστικό της σκηνοθετικής του προσέγγισης είναι τα μακρόσυρτα, συνεχιζόμενα πλάνα, «το ζωντανό κύτταρο που εισπνέει», όπως το ονομάζει ο ίδιος:

Δεν υπήρξε ποτέ για μένα λογική απόφαση, αλλά φυσική επιλογή. Μια ανάγκη να ενσωματώσω τον φυσικό χρόνο στον «χώρο», μια ανάγκη να λειτουργήσει ο λεγόμενος «νεκρός χρόνος», αυτός ανάμεσα στη δράση και την αναμονή της δράσης (που συνήθως κόβεται στο μοντάζ), με τον ίδιο τρόπο, όπως οι παύσεις. Το πλάνο λειτουργεί σαν ζωντανό κύτταρο που εισπνέει, παραδίδει τις σημαντικές λέξεις και εκπνέει (Horton 2010: 23).

Η αντιπαραβολή των κινηματογραφικών πλάνων¹⁷ με το άπειρο του πραγματικού χώρου φανερώνει τρεις εγγενείς περιορισμούς του, η διαχείριση των οποίων καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την απήχηση της εκάστοτε σκηνοθετικής απόπειρας: την περίμετρο της οθόνης, την έκτασή της και τη διαδοχή (Lotman 1982: 52). Με την αξιοποίηση του *μονόπλανου* (*πλάνου-σεκάνς*),¹⁸ [Εικ. 27, 28] το οποίο εντείνει την αίσθηση συνέχειας του «φιλμικού χωροχρόνου» των σκηνών και τον ενοποιεί, χωρίς να τον διανέμει πλέον σε πολλά πλάνα (μη «ελλειπτική» διανομή), ο Αγγελόπουλος δημιουργεί—με τη συνδρομή και του *βάθους πεδίου*—την εντύπωση της αύξησης

¹⁷ «Πλάνο» στο γύρισμα είναι μια αδιάλειπτη ενότητα λήψης, η εικόνα, δηλαδή, που καταγράφει η κάμερα από τη στιγμή που θα ξεκινήσει έως τη στιγμή που θα σταματήσει. Στην τελική μονταρισμένη ταινία, «πλάνο» αποκαλούμε το τμήμα που περιλαμβάνεται μεταξύ δύο διαδοχικών τομών (cut) (Καλαμπάκας και Κυριακούλάκος 2015: 94). Πρόκειται για μια δυναμική ολότητα σε εξέλιξη που περικλείει μια έλλειψη ή ατέλεια, μια έκκληση ή μια τάση (δραματική ή αισθητική) που προετοιμάζει την έλευση του επόμενου πλάνου, το οποίο θα την συμπληρώσει οπτικά, νοηματικά και ψυχολογικά (Martin 1984: 178). Στο πλάνο ενσωματώνεται η αισθητική του κάδρου που σχηματίζει το κινηματογραφικό καρέ.

¹⁸ «Σκηνή» είναι μια δραματική ενότητα που περιλαμβάνει ενιαία και συνεχή δράση, σε κοινό χωροχρόνο, περιεχόμενο, ιδέα, χαρακτήρες και νόημα (Βαλούκος 2002: 83). «Σεκάνς» (*sequence*), δραματική ή μεταβατική, είναι μια επιμέρους αφηγηματική ενότητα μέσα στην όλη δομή της ιστορίας, με κοινή ιδέα, θέμα ή στόχο, που αποτελείται από μικρές και μεγάλες «σκηνές», η διαδοχή των οποίων δημιουργεί τη συνέχεια στην αφήγηση και προωθεί τη δράση (Κεχαγιιάς 1997: 125). Το «μονόπλανο» είναι σκηνοθετική τεχνική, κατά την οποία η δράση μιας σκηνής κινηματογραφείται σε ένα και μοναδικό πλάνο, είτε η κάμερα παραμένει σταθερή είτε όχι. Χρονικά και νοηματικά προϋποθέτει ως ελάχιστη διάρκεια ίση με αυτήν μίας σκηνής («πλάνο-σεκάνς»), ωστόσο μπορεί να επεκταθεί και σε ίση με αυτήν περισσότερων διαδοχικών σκηνών (όπως στην ταινία *1917*, του Sam Mendes). Η χρήση του προσδίδει στην ταινία μια αίσθηση ρεαλισμού, καθώς ο θεατής παρακολουθεί τη δράση να εκτυλίσσεται σε πραγματικό χρόνο (Καλαμπάκας και Κυριακούλάκος 2015: 99).

του όγκου, αφού η κίνηση του φακού εναλλάσσει το μέγεθος του κάδρου εντός της ίδιας σκηνής (Καλαμπάκας και Κυριακουλάκος 2015: 94). Κατορθώνει, δηλαδή, να παρουσιάζει αισθητικά μια αναλυτικότερη εκδοχή της τεχνικής του ντεκουπάζ [*découpage*]¹⁹—όπου κατά την οπτικοποίηση ενός διαλόγου η καταγραφή της δράσης κόβεται σε πλάνα από την κάμερα του σκηνοθέτη (Σκοπετέας 2015: 24)—ένα ιδιότυπο *συνθετικό μοντάζ*,²⁰ μέσω του οποίου υπερβαίνει το δισδιάστατο της επίπεδης οθόνης. Με το μονόπλανο, ό,τι πλαισιώνει τη δράση, συνήθως το τοπίο και η φύση, αποκτά ξεχωριστή αξία για τη ματιά του θεατή [Εικ. 29], η οποία αποπαγιδεύεται από την αυστηρή προσήλωση στις λεπτομέρειες της πλοκής που απαιτεί η κλασική αφήγηση. Πρόσωπα, αντικείμενα και φυσικό περιβάλλον μοιάζουν να διαλέγονται και να αλληλεπιδρούν οπτικά, ως απόλυτα ισότιμα μέλη ενός αδιάρρηκτου αισθητικού όλου, που όμως δεν παραλείπει να αναδεικνύει και να θίγει ιδεολογικές και κοινωνικές παραμέτρους [Εικ. 30] (Grodent 2000: 20).

Οι αισθητικές δυνατότητες του μονοπλάνου έχουν εξερευνηθεί με συνέπεια σε προγενέστερα έργα διακεκριμένων Ευρωπαίων σκηνοθετών, όπως των Jean Renoir, Michelangelo Antonioni, Carl Dreyer, αλλά και του Ιάπωνα Kenji Mizoguchi (Καλαμπάκας και Κυριακουλάκος 2015: 100). Είναι δύσκολο να μη διαπιστώσει κανείς την οπτική ομοιότητα στην κίνηση της κάμερας μεταξύ του τελευταίου πλάνου-σεκάνς στην ταινία του Αγγελόπουλου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* [Εικ. 31, 32] και του διάσημου μονόπλανου διάρκειας επτά λεπτών στο *Επάγγελμα: Ρεπόρτερ (Professione: Reporter)* (1975) του Antonioni [Εικ. 33, 34]. Θα πρέπει, βέβαια, να

¹⁹ Δεν είναι δυνατή η συρραφή των πλάνων της ταινίας («μοντάζ»), αν πριν το γύρισμα δεν τεμαχιστεί («ντεκουπαριστεί») ο χώρος του ντεκόρ («αναλυτικό ντεκουπάζ») (Ραφαηλίδης 1984: 111). Η δημιουργική εργασία του «τεμαχισμού» μιας σκηνής σε επί μέρους πλάνα, που επιτρέπει τη θέαση του χώρου και των ηθοποιών από διαφορετικές γωνίες λήψης, καθορίζει την κλιμάκωση των πλάνων, τις κινήσεις της κάμερας σε σχέση με τους χαρακτήρες και κάθε άλλη αισθητική λεπτομέρεια απαραίτητη για το γύρισμα (Καλαμπάκας και Κυριακουλάκος 2015: 94).

²⁰ Αν ο χώρος του ντεκόρ παραμένει αδιαίρετος και η κίνηση γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε το οπτικό πεδίο της κάμερας να καλύπτεται και να αποκαλύπτεται, ολόκληρο ή εν μέρει, στο «βάθος πεδίου», πρόκειται για «συνθετικό ντεκουπάζ». Ο χώρος δεν αναλύεται, αλλά συντίθεται, χωρίς να επεμβαίνει το μοντάζ (Ραφαηλίδης 1984: 112).

σημειωθεί το γεγονός ότι η χρήση του *συνθετικού ντεκουπάζ* δεν αποτελεί εύρημα αποκλειστικά του μοντέρνου κινηματογράφου, καθώς ήδη από το 1941 στον *Πολίτη Κέιν* [*Citizen Kane*] ο Orson Welles είχε αποδομήσει τους κανόνες του *αναλυτικού ντεκουπάζ* [Εικ. 35] (Reader 2000: 119). Στην περίπτωση όμως του Αγγελόπουλου, άρρηκτα συνυφασμένα με το κινηματογραφικό του ύφος, είναι τα μεγάλα σε διάρκεια, αριστοτεχνικά χορογραφημένα πλάνα-σεκάνς, που επιτρέπουν το συνεχιζόμενο «ταξίδι» στο χρόνο, και τα οποία δίνουν τη δυνατότητα στον θεατή να αντιπαραβάλλει διαφορετικές ιστορικές περιόδους και να αντιληφθεί κινηματογραφικά τους παράγοντες και τους μηχανισμούς που διαμορφώνουν διαχρονικά το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι (Grodent 2000: 20).

Στις αγαπημένες του τεχνικές συγκαταλέγεται και ο *χώρος off*, η έννοια του «κενού κάδρου». Το μάτι του θεατή έλκεται από την άδεια καθραρισμένη εικόνα, αλλά η προσοχή του καλείται να επικεντρωθεί στον εκτός κάδρου χώρο. Ειδικά στις *Μέρες του '36* [Εικ. 36, 37], από μια μισάνοιχτη πόρτα το μάτι του θεατή προστρέχει σε έναν άλλο χώρο, μέσω μιας άλλης μισάνοιχτης πόρτας. Εμφανίζεται, συνεπώς, ένα φαινόμενο ανάλογο με εκείνο των κινέζικων κουτιών. Πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για τον χώρο off ενός χώρου off (Στάθη 1999: 193). Συχνά η αληθινή πλοκή διαδραματίζεται εκτός κάδρου, πέρα από το οπτικό πεδίο του θεατή, που καλείται να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του (Grodent 2000: 20). Ιδιαίτερα στις πρώτες του ταινίες, ο χώρος στον οποίο υπάρχει οπτική πρόσβαση συνυπάρχει πάντα με έναν αόρατο χώρο, όπου διαδραματίζονται οι σημαντικότερες εξελίξεις, σχετικές με την πολιτική ζωή, αλλά και με τον ευρύτερο χώρο της ηθικής, εκεί όπου υπάρχουν πράξεις και εικόνες τόσο αποτρόπαιες που, στα πλαίσια μιας αξιοπρεπούς καλλιτεχνικής δημιουργίας, επιβάλλεται να μην αναπαρασταθούν ρεαλιστικά. Οι βιασμοί της δωδεκάχρονης «Βούλας» στο *Τοπίο στην Ομίχλη* και της «Ηλέκτρας» στο *Θίασο* ή η σφαγή της «οικογένειας Λέβι» στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ως στιγμές ανθρώπινης

φρίκης, απλώς υπονοούνται (Quintana 2000: 163-164). Η χρήση του χώρου off επιδρά αποδομητικά για την αναπαράσταση, καθώς προσδίδει θεατρικότητα στη δράση, μειώνει τη δραματική ένταση για την τελική έκβαση της ιστορίας, τονίζει την αυτοτέλεια των σκηνών και επιβάλλει την αφήγηση περισσότερο ως στοχαστικό εγχείρημα, παρά ως ενθάρρυνση προς τον θεατή να εμπλακεί προσωπικά, κατά το μπρεχτικό πρότυπο (Micciché 2014).

Μια πιθανή έξοδος από το πλάνο σε μια σκηνή αφήνει κενό τον χώρο δράσης και ο θεατής εστιάζει την προσοχή του προς ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου off. Αντίθετα, όταν πρόκειται για μια σεκάνς που ξεκινάει με ένα άδειο κάδρο, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων από ποια πλευρά του θα προκύψει δράση ή έστω θα εμφανιστεί κάποια ανθρώπινη φιγούρα. Η χρήση λοιπόν της συγκεκριμένης τεχνικής από τον Αγγελόπουλο, σκοπεύει σε ένα είδος «έκπληξης», που εναρμονίζεται περισσότερο με την κινηματογραφική φιλοσοφία του, παρά με το χολυγουντιανό «suspense». Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις όπου ακόμα και ο εκτός πεδίου ήχος προαναγγέλλει στις ταινίες του την έλευση της δράσης, κλιμακώνει την ένταση των θεατών και καθιστά αδιόρατο τον διαχωρισμό μεταξύ πραγματικού και ονειρικού, ενισχύοντας το στοιχείο του διφορούμενου. Αυτό το «μακρινό», το «ασύγχρονο» του ήχου που κυριαρχεί ως αίσθηση, φτάνει να λειτουργεί ως ένδειξη, ακόμα και ως ιδεολογικό σχόλιο του σκηνοθέτη, που εμπλουτίζει το κείμενο της ταινίας και αποκαθλώνει τα εντός του κάδρου όρια της εικόνας, δημιουργώντας μια νέα κινηματογραφική πραγματικότητα (Στάθη 1999: 125, 127, 138-140).

3.3. Οι μακρινές λήψεις και το βάθος πεδίου

Ο Αγγελόπουλος, με σαφείς επιρροές από το έργο του πρωτοπόρου Σοβιετικού κινηματογραφιστή Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊξενστάιν που εφάρμοσε από τις πρώτες ταινίες του με μεγάλη συνέπεια και αποτελεσματικότητα αυτό που ο ίδιος ονόμασε «ιδεολογικό» (ή «διαλεκτικό») μοντάζ²¹

²¹ Στο «ιδεολογικό» (ή «διαλεκτικό») μοντάζ του συγκροούνται πλάνα άσχετα μεταξύ τους ή μη συναφή, ιδεολογικά και αισθητικά (Ραφαηλίδης 1984: 100).

(Ραφαηλίδης 1984: 100), απορρίπτει τις παραδοσιακές τεχνικές σύνθεσης των πλάνων. Επιμένει στη χρήση της *αξονικής σκηνοθεσίας*²² [Εικ. 38, 39] και επιλέγει σταθερά πλάνα *πανοραμικά* των 360 μοιρών [Εικ. 40],²³ περιορίζοντας τους διαλόγους και τα πλάνα αντίδρασης (Letoublon και Eades 2000α: 149-150). Σαφής είναι και η προτίμησή του στη σκηνοθεσία σε *βάθος πεδίου* [depth of field],²⁴ η οποία οικοδομείται κατά βάση γύρω από τον άξονα λήψης, σε χώρο όπου η απόσταση επιτρέπει την απρόσκοπτη εξέλιξη των χαρακτήρων [Εικ. 41, 42, 43, 44]. Η προσφυγή στο βάθος πεδίου ευνοεί τη *συνθετική σκηνοθεσία*, όπου η αλλαγή πλάνου και η κίνηση της μηχανής λήψης υποχωρούν ως πρακτικές έναντι της μετακίνησης εντός κάδρου (Martin 1984: 212, 215). Ο André Bazin, από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου, υποστηρίζει ότι μόνο τα πλάνα με βάθος πεδίου μπορούν να αποδώσουν την ουσία του ρεαλισμού, αφού η δράση στο σύνολό της υποτάσσεται στο περιεχόμενο αυτών των πλάνων και όχι στη μηχανή που τα καταγράφει (Jameson 2000: 69). Και ενώ στο κλασικό ντεκουπάζ οριοθετείται αυστηρά η αντίληψη του θεατή, που νοηματοδοτεί την εκάστοτε κινηματογραφική πραγματικότητα αποκλειστικά σε σχέση με ένα «δοσμένο» γεγονός, το βάθος πεδίου καθιστά στενότερη τη σχέση του με τη ρεαλιστικά δομημένη πλέον εικόνα—ανεξαρτήτως περιεχομένου—από ό,τι με την ίδια την πραγματικότητα. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται την ενεργότερη από μέρους του ψυχική συμμετοχή και την πιο ουσιαστική συνεισφορά του στην πρόοδο της δράσης (Bazin 1999: 35-36).

²² Στην «αξονική» σκηνοθεσία τα αντικείμενα οι μορφές και οι δράσεις τοποθετούνται κατά μήκος του οπτικού άξονα του φακού, στη νοητή ευθεία από τα μάτια του θεατή προς το άπειρο (Καλαμπάκας και Κυριακουλάκος, 2015: 48). Η διάταξή τους γίνεται συχνά σε διαφορετικά οπτικά πλάνα, που τα κάνει να παίζουν σε ποικίλη χωρική απόσταση (Martin 1984: 211). Παρέχεται, δηλαδή, η δυνατότητα για εκμετάλλευση του χώρου σε βάθος ως προς την οθόνη. Ο ωφέλιμος χώρος, επιπλέον, προεκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις, λόγω του εύρους του φακού και των μηχανισμών που υπονοούν τη συνέχειά του έξω από τα όρια του κάδρου (Επιτρόπου, Καραλή και Τσακουμάκη 2010: 24).

²³ Στα πλάνα «πανοραμικά» η κίνηση της κάμερας γίνεται οριζόντια, περιστροφικά, γύρω από τον κάθετο ή οριζόντιο άξονά της, χωρίς να μετατοπίζεται η βάση της (Martin 1984: 64).

²⁴ Με τον όρο «βάθος πεδίου» εννοούμε το εύρος των αποστάσεων από το φακό, μέσα στο οποίο τα αντικείμενα αποτυπώνονται με φωτογραφική ευκρίνεια. Τεχνικά, το βάθος πεδίου είναι συνάρτηση του διαφράγματος του φακού, της εστιακής απόστασης του φακού και της απόστασης της κάμερας από το θέμα (Καλαμπάκας και Κυριακουλάκος, 2015: 57).

Οι μακρινές λήψεις, το βάθος πεδίου και η περίπλοκη κίνηση της κάμερας καθιστούν την κινηματογραφική προσέγγιση του Αγγελόπουλου περισσότερο ποιητική, λυρική, παρά ορθολογιστική [Εικ. 45, 46]. Ανταποκρίνονται στη δυναμική και διερευνητική τάση του διεισδυτικού κινηματογραφικού του βλέμματος (Martin 1984: 212), καθώς συμβάλλουν στην απαθανάτιση ενός χώρου όπου κάθε στοιχείο συμμετέχει στο τελικό αποτέλεσμα, προσλαμβάνοντας κάποια συμβολική ή μεταφορική σημασία (Skorpeteas 2015: 84). Με τη φωτογραφική δε λήψη στο ύψος των ματιών του θεατή, συνήθως σε ευθεία γωνία, παγιώνεται και ενισχύεται η σύνδεση της κάμερας με την ανθρώπινη μορφή, η οποία τοποθετείται στο επίκεντρο της προσοχής, μετατρέποντας την εικόνα σε (αναγεννησιακό) «ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο». Πρόκειται για μια τεχνική που παραπέμπει στο «νοητικό σύστημα» του Leon Battista Alberti που «υπέταξε» τον ορατό κόσμο σε μια ελεγχόμενη μαθηματική δομή και έδωσε σε κάθε αντικείμενο τη θέση του μέσα σε αυτόν, ανάλογα με την απόσταση που το χωρίζει από το μάτι του θεατή (Alberti 1994: 45). Κατ' αντιστοιχία με την «ανθρωποκεντρική» *κεντρική προοπτική* στη ζωγραφική της Αναγέννησης (Ζιρώ και Πετρίδου 2015: 10), ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα του Αγγελόπουλου αιχμαλωτίζει τον περιβάλλοντα κόσμο, αποτυπώνει εμφανώς την πρόθεση του να εστιάσει κινηματογραφικά στον άνθρωπο.

Ιδανική φαίνεται η ψευδαίσθηση του βάθους που επιτυγχάνεται, όταν η εικόνα παραμένει ακίνητη σε πρώτο επίπεδο και το σύνολο της δράσης μεταφέρεται στο πίσω μέρος. Η απόπειρα αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων μετατοπίζεται, από την επισταμένη προσήλωση, στην διάσπαση της προσοχής του θεατή, ο οποίος καλείται να εντοπίσει και να εγκλωπωθεί ο ίδιος τα πλέον ουσιώδη στοιχεία ανάμεσα στις προβαλλόμενες εμπειρίες, μέσα από ακατάπαυστες πνευματικές διεργασίες. Στη νοητική αυτή ενεργοποίηση και εμπλοκή του κοινού εστιάζει ο ψυχολόγος και θεωρητικός του κινηματογράφου Hugo Münsterberg, την οποία

χαρακτηρίζει, μάλιστα, βασικό και απαραίτητο όρο της επιτυχημένης φιλικής επικοινωνίας κάθε είδους, ακόμα και όταν πρόκειται για την προσπάθεια του σκηνοθέτη να παράγει εντυπώσεις (όπως είναι και η ψευδαίσθηση του βάθους και της κίνησης) (Στάθη 2002: 137-139). Η ψυχολογική επίδραση των ταινιών του Αγγελόπουλου στο κοινό πραγματώνεται με τη δημιουργία μιας δεύτερης αισθητικής πραγματικότητας, στο βάθος της οθόνης [Εικ. 47], αποτέλεσμα της υποκειμενικής σκηνοθετικής του ενόρασης (Martin 1984: 221), και με την αρτιότητα του σύνθετου τελικού εικονιστικού αποτελέσματος, που αναδεικνύει την εικόνα σε ένα πανίσχυρο και πολυεπίπεδο μέσο για την ωρίμανση της κριτικής ματιάς (Καραμήτρου 2010: 88).

Ηδη από το 1948, ο Ernest Lindgren εντόπισε τους κυρίαρχους παράγοντες που διέπουν τη σύνθεση ενός πλάνου. Βασικό στοιχείο αποτελεί η «μορφή ή η κίνηση του ίδιου του αντικειμένου», που σχετίζεται με το σκηνικό, την ηθοποιία, τη δράση και γενικά το *mise-en-scène*.²⁵ Μεγάλη σημασία έχει και «η θέση της κάμερας ως προς το αντικείμενο» (Lindgren 1948: 120), που αναφέρεται στην απόστασή της από αυτό (long shot [LS], medium shot [MS], close up [CU] και οι παραλλαγές του), στη σταθερότητά ή την κινητικότητά της, στο άνοιγμα του διαφράγματος που διαθέτει ο φακός [aperture]²⁶ και στην εστιακή απόστασή του [focal length], παράγοντες που αποδίδουν μικρό ή μεγάλο βάθος πεδίου²⁷ (Ριβέλλης 1993: 115-116, 125). Τέλος, καίριο συστατικό είναι και ο φωτισμός του αντικειμένου, που μπορεί να είναι σκληρός ή μαλακός,

²⁵ Ο όρος «*mise-en-scène*» αναπτύχθηκε στο θέατρο, με τη σημασία «τοποθετώ στη σκηνή» και αναφερόταν στον σχεδιασμό και τη σκηνοθεσία ολόκληρης της παραγωγής. Ο όρος εισήχθη στον κινηματογράφο από μια ομάδα Γάλλων κριτικών στη δεκαετία του 1950, πολλοί από τους οποίους έγιναν σκηνοθέτες της Nouvelle Vague της δεκαετίας του 1960. Ένας από αυτούς, ο François Truffaut, χρησιμοποίησε τον όρο αρνητικά, για να περιγράψει τους σκηνοθέτες του γαλλικού «tradition of quality» και τις γαλλικές ταινίες που έκαναν την εμφάνισή τους μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο και θεωρούνταν απλώς μετάφραση και μεταφορά της νουβέλας στο σινεμά. Ο Andre Bazin συνέβαλε στην καθιέρωση αυτής της φράσης, που πλέον αναφέρεται στη σκηνοθεσία (Επιτρόπου, Καραλή και Τσακουμάκη 2010: 20).

²⁶ Το ανοιχτό διάφραγμα αποδίδει μικρό βάθος πεδίου [aperture], ενώ το κλειστό διάφραγμα μεγάλο βάθος πεδίου (Ριβέλλης 1993:127-128).

²⁷ Μεγάλη εστιακή απόσταση αποδίδει μικρό βάθος πεδίου και, αντίστροφα, μικρή εστιακή απόσταση σημαίνει μεγάλο βάθος πεδίου. Φακοί με ευρεία γωνία κάλυψης ονομάζονται «ευρυγώνιοι» [«wide angle lens»], φακοί με αποδεκτή ως φυσιολογική γωνία κάλυψης θεωρούνται «κανονικοί» [«normal lens»] και φακοί με μικρή γωνία κάλυψης ονομάζονται «τηλεφακοί» [«tele lens»] Ριβέλλης 1993:134-135).

θερμός ή ψυχρός, φιλτραρισμένος ή όχι, με υψηλή, μεσαία ή χαμηλή αντίθεση (Lindgren 1948: 120). Στα 63 (από τα συνολικά 64) πλάνα στην ταινία *Μία αιωνιότητα και μια μέρα* του Αγγελόπουλου, εντοπίζονται και τα τρία είδη των πλάνων μεγάλης διάρκειας—διάκριση στην οποία προέβη ο Barry Salt—που εμφανίζονται στην ιστορία του διεθνούς σινεμά (Salt 1992: 231-235). Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν τρία σχετικά μακρινά πλάνα με σταθερή λήψη της κάμερας, εννέα σχετικά μακρινά πλάνα με ένα σχετικό βάθος εστίασης και 61 σχετικά μακρινά πλάνα (συμπεριλαμβανομένων και των προαναφερόμενων εννέα) με κινητή κάμερα και «κανονικό» φακό (μεσαίας εστίασης) ή «ευρυγώνιο» φακό (μικρής εστίασης) (Skopeteas 2015: 70-71) [Εικ. 48, 49, 50]. Η μέση διάρκεια των πλάνων αυτής της ταινίας αποτελεί μοναδική περίπτωση στις ταινίες αφήγησης και μπορεί να συγκριθεί μόνο με αυτήν του ντοκιμαντέρ, όπου το κάθε πλάνο διαρκεί όσο και το γεγονός που προβάλλεται.

Τα μακρινά πλάνα μακράς διάρκειας με κίνηση της κάμερας αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα ενός κινηματογραφικού στυλ που αποδίδεται σε Ευρωπαίους δημιουργούς του '50 και '60. Ωστόσο, η δουλειά τους διαφέρει αισθητά από αυτήν του Αγγελόπουλου (τουλάχιστον μέχρι τη *Μία αιωνιότητα και μια μέρα*). Οι σκηνές με τις μακρινές λήψεις, που συνήθως είναι σχετικά ανεξάρτητες σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία, δεν επιτρέπουν στους κριτικούς (όπως ο Bordwell) να τον χαρακτηρίσουν ως «μαξιμαλιστή», αλλά τον τοποθετούν στους συνεχιστές της παράδοσης του «μινιμαλιστικού πολιτικού μοντερνισμού» των Jean Luc Godard και Chantal Anne Akerman (Bordwell 1997: 13-15). Ο Lino Micciché, εξάλλου, διαπιστώνει ομοιότητες μεταξύ του Αγγελόπουλου και του Antonioni, ως προς την εμφανή αντίθεση ανάμεσα στη ρεαλιστική προσέγγιση των τεκταινομένων και το τεχνητό ύφος της εικόνας, απότοκο της σύνθετης κίνησης της κάμερας (Skopeteas 2015: 71).

Σε κάθε περίπτωση, στις μακρινές του λήψεις, που—συνδυαστικά και με άλλες τεχνικές—συμβάλλουν στην αποδραματοποίηση της κινηματογραφικής πλοκής και την ψυχική αποστασιοποίηση του θεατή από τα συμβαίνοντα, αναγνωρίζεται η επίδραση του μπρεχτικού θεάτρου, το οποίο επηρεάστηκε καταλυτικά από τη μαρξιστική θεωρία. Ο Αγγελόπουλος όμως δεν ακολουθεί τους Σοβιετικούς σκηνοθέτες (όπως τους Vsevolod Pudovkin και Lev Vladimirovich Kuleshov), ο οποίος, έχοντας αναγάγει τον ιδεολογικό και πολιτικό σχεδιασμό σε καθοριστικό παράγοντα της αισθητικής, εστιάζουν στην αφηγηματική λειτουργία του μοντάζ, προκειμένου—στα πλαίσια μιας φορμαλιστικής προοπτικής—να προπαρασκευάζουν και να υποβάλλουν πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα (Στάθη 2002: 91-93). Αντίθετα, προάγει την ουσιώδη συμμετοχή του θεατή στις ταινίες του, παρέχοντάς του επαρκή χρόνο, προκειμένου να επεξεργαστεί κριτικά τα γεγονότα και να αποκρυσταλλώσει αβίαστα τα συμπεράσματά του (Skopeteas 2015: 78). Η τήρηση απόστασης των αντικειμένων από την κάμερα, που δεν αποτελεί γενικά ίδιον των αφηγηματικών ταινιών, προσδίδει στις ταινίες του τη δυναμική και την εγκυρότητα της δουλειάς των ντοκιμαντεριστών, μέσα από τον ωμό ρεαλισμό των σκηνών τους, που αντικατοπτρίζουν την αισθητική, την ιδεολογία, αλλά και την ευρύτερη κουλτούρα της μεταπολίτευσης (Κανέλλης 2012).

3.4. Κινηματογραφικός «χώρος» και «χρόνος»

3.4.1. Η εξάσκηση της μνήμης και η σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν

Ο χώρος και ο χρόνος επιδρούν καταλυτικά στο περιεχόμενο της εμπειρίας και της δράσης. Ειδικά η έννοια του χρόνου απασχολεί τον Αγγελόπουλο σε όλες τις ταινίες του και αποτελεί βασικό βραχίονα της ποιητικής του γλώσσας. Χειρίζεται τη σχέση χώρου και χρόνου με τέτοιον τρόπο, ώστε σχεδόν «σε κάθε πλάνο ο χρόνος να διαστέλλεται και να κατακλύζει τον θεατή» (Ραφαηλίδης 1999: 330). Αποκηρύσσει εξ αρχής την «κλασική» ευθύγραμμη αφήγηση και προκαλεί τον θεατή

να συνδέει λογικά ο ίδιος τον χώρο με τον χρόνο της πλοκής, αποκρυπτογραφώντας κάθε φορά την χρονική περίοδο που καλύπτεται.

Στην *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, ο ετοιμοθάνατος ποιητής, «Αλέξανδρος», περπατώντας στην παραλία της Θεσσαλονίκης, εκφράζει σε ένα προσφυγόπουλο την επιθυμία του να ολοκληρώσει ένα ποίημα του Διονύσιου Σολωμού, που ο τελευταίος άφησε ημιτελές, διότι απεβίωσε [Εικ. 51]. Και ενώ ο σύγχρονος ποιητής περπατά με το παιδί, η κάμερα καταγράφει με το ίδιο συνεχιζόμενο πλάνο την άφιξη του Σολωμού με άμαξα περισσότερο από 100 χρόνια πριν [Εικ. 52]. «Τόπος» του πρωταγωνιστή της ταινίας είναι η σύγχρονη Θεσσαλονίκη, ενώ «χώρος» του είναι η προσπάθειά του να φτάσει στο τέλος της ζωής του και οι ελπίδες του να συναντήσει την εκλιπούσα γυναίκα του, την οποία συνειδητοποιεί ότι δεν αγάπησε επαρκώς όσο ζούσε. Με τη χρήση των πλάνων-σεκάνς στην ταινία, η χρονική συνέχεια με τη γνωστή της έννοια παύει να υφίσταται, καθώς πραγματοποιούνται μεταβάσεις στον χρόνο και τον «χώρο», παρά τη συνεχή κίνηση της κάμερας. Ενώ, δηλαδή, αυτός βαδίζει και μιλά on location, ο «εσωτερικός χώρος» του μετακινείται συνεχώς, από το παρελθόν του στο πιθανό του μέλλον, όπου ελπίζει ότι θα ενωθεί, μετά θάνατον, με τη γυναίκα του. Πρόκειται μεν για μια σκηνοθετική τεχνική με μεγάλη ιστορία στον κινηματογράφο, αλλά ο σκηνοθέτης, με την προσθήκη της χρήσης του συνεχούς χρόνου σαν «ζωντανό κύτταρο», καταφέρνει να καταπιάνεται με φιλοσοφικούς στοχασμούς και να επιδίδεται σε ευέλικτες αλλαγές στο χρόνο, παρέχοντας στους θεατές τη δυνατότητα να βιώνουν την εμπειρία πιο άμεσα, επειδή έχουν τον απαιτούμενο χρόνο να παρατηρήσουν, ήρεμα και αβίαστα (Horton 2010: 24).

Στην παλαιότερη ταινία του, *Ο θίασος* [Εικ. 53], παρουσιάζεται η σύγχρονη ελληνική ιστορία από το 1939-1952 μέσα από τα ταξίδια ενός θιάσου επαρχίας, οι παραστάσεις του οποίου διακόπτονται συνεχώς από πραγματικά ιστορικά γεγονότα (Ελληνο-Ιταλικός Πόλεμος του '40,

Ελληνικός Εμφύλιος, 1945-1949). Σε μια συνεχιζόμενη σκηνή, μια ομάδα δεξιών εξτρεμιστών περιφέρεται το ξημέρωμα στους άδειους δρόμους μιας επαρχιακής πόλης, στα 1946 [Εικ. 54]. Όταν όμως φτάνει στην κεντρική πλατεία, στο ίδιο συνεχές πλάνο, έχουμε μεταφερθεί στα 1952, τη στιγμή που λαμβάνει χώρα εκεί μια φιλοβασιλική συγκέντρωση [Εικ. 55]. Ο σκηνοθέτης θυμίζει εδώ στον θεατή, αφενός ότι οι «θεατρικές παραστάσεις» δεν ενορχηστρώνονται μόνο σε θεατρικές σκηνές από επαγγελματίες του είδους και, αφετέρου, πως η ιστορία μπορεί μέσα από ένα απλό κινηματογραφικό πλάνο να «ρέει» μέσα στον ίδιο «χώρο» (Horton 2010: 24).

Ο Αγγελόπουλος δεν εξιστορεί επίσημα γεγονότα, αλλά μελετά και προσεγγίζει το παρελθόν κριτικά και διαλεκτικά, ανακαλώντας συχνά προσωπικές, ανιστορικές μνήμες απλών ανθρώπων, που αποκαλύπτουν την επενέργεια της ιστορίας στη βιωμένη προσωπική πραγματικότητα. Η ιστορία παρουσιάζεται πρωτότυπα, μη γραμμικά, σαν ένα πλήθος εποχών που διαδέχονται η μια την άλλη, σε ένα χώρο όπου το παρελθόν μπορεί να αποτελέσει και το μέλλον του παρόντος (Schütte 2000: 91). Το τέλος κάθε του ταινίας σηματοδοτεί και μια νέα αρχή. Αυτή η ανάγνωση της ιστορίας συμβάλλει στην καθιέρωση δύο βασικών θεματικών του, του *χρόνου*, που αποτελεί το σώμα και τον τόπο της ιστορίας, και της *μνήμης*, της ανθρώπινης μορφής του χρόνου. Απαλλάσσοντας την ιστορία από αφηγήσεις και αναλύσεις, εξασκεί—μέσα από ένα ευρύ πεδίο αναπαραστάσεων—την ατομική και συλλογική μνήμη κάθε είδους, διαμορφώνοντας την ιστορική συνείδηση (Amengual 1985: 33-35), που συνδυάζει τη γνώση των στοιχείων του πολιτισμού και των σύγχρονων τάσεων. Στις ιστορίες του, το όνειρο διακτινίζεται στο παρόν και στη μνήμη, η οποία επιτελεί την ένωση του χώρου με τον χρόνο.

Η μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν και στη μνήμη επιτυγχάνεται—στο *Τοπίο στην ομίχλη* και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*—και με το αφηγηματικό εφεύρημα της σεκάνς του ταξιδιού με τρένο, που επιτρέπει, εκτός από τη μετακίνηση στο χρόνο, και τη μετατόπιση από τη μια

ψυχολογική κατάσταση στην άλλη. Και στις δύο ταινίες το τέχνασμα εμφανίζει κοινά σημεία, με αμιγώς εσωτερικά πλάνα, εγκάρσιες λήψεις και συνύπαρξη ρεαλιστικών ήχων και σουρεαλιστικών διαλόγων, που το αναγάγουν σε σκηνοθετικό μοτίβο, αναγνωρίσιμο από το κοινό (Létoublon και Eades 2000(α): 150). Πρόκειται για ένα μέσο το οποίο παρέχει μεγάλη ελευθερία στον σκηνοθέτη, καθώς του επιτρέπει, μέσα από την άμεση κινηματογραφική παράθεση και αντιπαραβολή διαφορετικών εποχών, να επιτύχει ό,τι ο Αϊζενστάιν μέσω του «διαλεκτικού» του μοντάζ: τη δημιουργία του συλλογικού ήρωα που παράγει μια κοινή μνήμη, έναν κοινό ψυχισμό (Amengual 1985: 34-35).

3.4.2. Επιπρόσθετες διαστάσεις στον κινηματογραφικό «χώρο»: η ιδιαίτερη χρήση της χρονικότητας.

Το κλασικό σύστημα αφήγησης, που κατεξοχήν υιοθετούν οι ταινίες του Hollywood, στηρίζεται στην άμεση σύνδεση ιστορίας-πλοκής. Πρωτεύουσα επιδίωξη αποτελεί η επικέντρωση της προσοχής του θεατή στον χώρο και τον χρόνο της δράσης των χαρακτήρων, ώστε να μπορέσει να αντιληφθεί και να βιώσει την υποτιθέμενη πραγματικότητά τους και να αναζητήσει σημεία επαφής και ταύτισης μαζί τους. Το σύστημα της «εντεινόμενης συνέχειας» [continuity system] συμβάλλει στην πραγμάτωση του παραπάνω στόχου, αφού καταφέρνει να συγκεντρώνει με λανθάνουσες τεχνικές την προσοχή του κοινού αποκλειστικά στη δόμηση της πλοκής (Σκοπετέας 2015: 21). Η κινηματογραφική αφήγηση γίνεται εκεί ένα σύνολο αλυσιδωτά συνδεδεμένων γεγονότων, με σχέση αιτίας-αιτιατού, που διαδραματίζονται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και είναι άρρηκτα σχετιζόμενα με ένα κεντρικό θέμα (τον βασικό «σκοπό» της δράσης του κύριου υποκειμένου) που τα ενοποιεί (Bordwell και Thompson 2004: 117). Και καθώς το μέσο κινηματογραφικό πλάνο στο Hollywood διαρκεί 2-3 δευτερόλεπτα, ο «χώρος» θρυμματίζεται σε εκατοντάδες χιλιάδες κομμάτια, αναγκάζοντας τον θεατή να συναρμολογεί συνεχώς πολλές διαφορετικές,

αποσπασματικά δοσμένες, πληροφορίες, προκειμένου να μη χάσει τα βασικά νοήματα (Bordwell 2006: 121).

Η προσέγγιση του «χώρου» που παρουσιάζεται ως «συνεχής χρόνος» είναι η βασική διαφοροποίηση των ταινιών του Αγγελόπουλου σε σχέση με τις χολυγουντιανές παραγωγές. Τα πλάνα μεγάλης διάρκειας του Έλληνα σκηνοθέτη για την αναπαράσταση του «τόπου» και του «χώρου», που αντικαθιστούν τη «δράση» και τη συμβατική αφήγηση, επιτρέπουν στους θεατές να ενσωματώνονται στις τοποθεσίες των γυρισμάτων, ώστε να νιώθουν και να απολαμβάνουν πιο ρεαλιστικά όσα διαδραματίζονται στο «ζωντανό κύτταρο» (Horton 2010: 23). Ο Stanley Aronowitz υποστήριξε κάποτε ότι για το αμερικανικό κοινό, που είναι εθισμένο στην ταχύτατη διαδοχή εικόνων και αναζητά συνεχώς νέες συγκινήσεις και προκλήσεις, η ξαφνική αποξένωση που επιφέρουν οι σκόπιμα αργές χρονικότητες αποτελεί το πιο αποτελεσματικό μέσο για την κινηματογραφική του παιδεία (Aronowitz 1992: 117).

Η κινηματογραφική προσέγγιση του Αγγελόπουλου θέτει σε συνεχή λειτουργία το στοχασμό του κοινού του, το οποίο καλείται να προσλαμβάνει και να δυιλίζει σύνθετα δεδομένα και εικόνες, ανακαλώντας μνήμες ιστορικών και πολιτικών συμβάντων, αναγόμενων πια στη σφαίρα του αχρονικού, στο συνεχές παρόν. Οι ταυτίσεις που αναζητούνται κινούνται πέρα από όσα σχετίζονται με τη δράση των χαρακτήρων σε συγκεκριμένο τόπο και χρονική συγκυρία (Στάθη 2000α: 169). Το ύφος και η δομή της αφήγησης επιδρούν επικουρικά στην πρόσληψη των πληροφοριών από τον θεατή, ενισχύοντας το περιεχόμενο των εννοιών σε τέτοιο βαθμό, ώστε να επιτυγχάνεται η υπέρβαση της πλοκής και της θεματικής των ταινιών του (Letoublon και Eades 2000(α): 152).

Σε πολλά σημαντικά πλάνα, ο Έλληνας σκηνοθέτης προτείνει επιπρόσθετες διαστάσεις στην αναπαράσταση του κινηματογραφικού «χώρου». Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), ο

σκηνοθέτης με το όνομα «Α», που ζει τη δική του «Οδύσσεια», αναζητώντας στα εμπόλεμα βαλκάνια την πρώτη κινηματογραφική ταινία που γυρίστηκε εκεί, έρχεται σε επαφή με το παρελθόν του, τα παιδικά του χρόνια, σε μια παραδουνάβια πόλη της Ρουμανίας. Σε μια 15λεπτη σκηνή, βιώνουμε μια πρωτοχρονιάτικη νύχτα της οικογένειάς του, η οποία ξεκινά το 1948 και τελειώνει το 1950 [Εικ. 56]. Για άλλη μια φορά το παρελθόν και το παρόν συναντιούνται σε έναν ενιαίο «χώρο». «Σε όλες μου τις ταινίες υπάρχει μια πρωτοχρονιά. [...] *Το βλέμμα του Οδυσσέα* σχεδόν ξεκινά με τις τελευταίες λέξεις της προηγούμενης ταινίας μου: «Γιατί να μη φανταστούμε ότι είμαστε στις 31 Δεκεμβρίου 1999»; Είναι μια εμμονή, μια εμμονή ανανέωσης, θαρρείς και ο καινούργιος χρόνος πρέπει οπωσδήποτε να είναι πραγματικά καινούργιος και, μαζί του, κι εμείς...» (Alberó 2000: 110).

Η σεκάνς ανακόπτει την γραμμικότητα της πλοκής και διαρρηγνύει την ενότητα της ταινίας, καθώς ο «Α», που βρίσκεται σε μια παρατεταμένη φάση αναζήτησης στα σύγχρονα Βαλκάνια, εμβαπτίζεται στη μνήμη και ταξιδεύει στο παρελθόν. Το κάδρο, με τα μετωπικά πλάνα του Αγγελόπουλου, μετατρέπεται με θεατρικό τρόπο σε μια σκηνή, όπου παρουσιάζεται εξωραϊσμένα η πραγματικότητα μιας άλλης εποχής, μέσα σε ένα κινηματογραφικό χώρο που φαντάζει αυτοδύναμος (Quintana 2000: 163). Η εξαιρετικά μεγάλη διάρκεια και η ομοιογένεια της σεκάνς αφήνουν τα περιθώρια στον θεατή να συλλάβει το συνολικό νόημά της, σταχυολογώντας, παράλληλα, όλα τα στοιχεία που ο ίδιος θεωρεί πιο σημαντικά (Letoublon και Eades 2000(α): 150)—στοιχεία τα οποία ενυπάρχουν και δεν χρειάζεται να απομονωθούν ή να τονιστούν, εξαιτίας της ενιαίας λήψης, με την οποία συγκροτείται η αφηγηματική ενότητα (Αγγελόπουλος 2000: 187).

Στη συνέχεια του ταξιδιού του, ο «Α», ενώ έχει επιβιβαστεί στο παρόν σε ένα πλοίο με προορισμό το Βελιγράδι, ένα αποσυναρμολογημένο άγαλμα του Βλαντίμιρ Ιλίτς Ουλιάνοφ,

γνωστού ως Νικολάι Λένιν, τοποθετείται πάνω στο πλοίο [Εικ. 57]. Τα πλάνα διαρκείας πάνω στο άγαλμα, στη θέα του οποίου κάποιοι, στις όχθες του ποταμού, υποκλίνονται με λατρεία, ενώ άλλοι απλώς το αγνοούν, παραχωρούν στους θεατές τον αναγκαίο «χώρο», προκειμένου να βιώσουν το «πέρασμα» του Κομμουνισμού, που τώρα πια αναπαρίσταται μόνο από ένα θρυμματισμένο άγαλμα. Η απουσία διαλόγων επιτρέπει στον θεατή να συγκεντρωθεί στην καταπληκτική θέα της σκηνής και να τη βιώσει σε συνεχή, αδιάσπαστο χρόνο [Εικ. 58]. Λίγο πριν φτάσει το πλοίο στο Βελιγράδι, η κάμερα του σκηνοθέτη φαίνεται να «εξερευνά» τον κομματιασμένο Λένιν, με λήψεις από πολλές, διαφορετικές πλευρές. Πρόκειται μάλλον για το τελευταίο «αντίο» του σκηνοθέτη στην προσωπικότητα του αριστερού ηγέτη και σε όσα συμβολίζει [Εικ. 59]. Η σκηνή, που διαδραματίζεται ολόκληρη στον ανοιχτό ορίζοντα του Δούναβη, καταφέρνει, χωρίς ταχύτητα, να συνενώσει τον «χώρο», τον πραγματικό τόπο και τους όποιους συνειρμούς δημιουργεί η εικόνα του Λένιν. Η ρεαλιστική εικόνα από τη ζωή στον Δούναβη αποτελεί ξεκάθαρα μέρος του «εσωτερικού ταξιδιού» του ήρωα, στην προσπάθειά του να βρει νέο νόημα στη ζωή του (Horton 2010: 24-25). Οι παρατεταμένες λήψεις προσδίδουν στην κινηματογραφική γραφή μια τέταρτη διάσταση, που ξενίζει όσους εμμένουν στην «τριδιάστατη» αντίληψη του κόσμου. Το παρελθόν γίνεται κομμάτι του παρόντος, εμπλέκεται στη σύγχρονη πραγματικότητα και τη συνδιαμορφώνει. Ο (ποιητικός) χρόνος της ταινίας—που μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνο στην ψυχολογική του διάσταση—συνενώνεται με τον «χώρο», διαστέλλεται και αναδεικνύεται στον τόπο της ιστορίας. Η σύγχρονη δαιδαλώδης Οδύσσεια του ήρωα στον πολυδιάστατο—τοποθετημένο έξω από τον ευθύγραμμο χρόνο—φιλμικό χώρο των Βαλκανίων, γίνεται ένα περιπετειώδες οδοιπορικό αθανασίας μέσα στα αδιέξοδα μονοπάτια της ιστορίας (Ραφαηλίδης 1999: 313, 316, 319, 323).

Τέτοιου είδους εφαρμογές της κινηματογραφικής γλώσσας, από δημιουργούς αυτού του βεληνεκούς, δεν μπορούν να αποδοθούν απλώς στην ιδιαίτερη καλλιτεχνική τους αντίληψη. Μια

κατεξοχήν μέθοδος έκφρασης της διάρκειας ή ένα σύνηθες σχήμα καταγραφής της χωρικής μετατόπισης γίνεται στο έργο τους νεωτερικό μέσο αποκάλυψης ιδεολογικών και κοινωνικών περιοχών. Το μακρύ τράβελινγκ [travelling]²⁸ του Godard, για παράδειγμα, στο *Σαββατοκύριακο* (1967) [Εικ. 60, 61] προσδίδει στην ταινία διαφορετικές χρονικότητες, που αποκαθιστούν τη σύμπτωση μεταξύ φιλικού και πραγματικού χρόνου και διευθετούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδίδουν απτά αισθητικά αποτελέσματα (στην προκειμένη περίπτωση, να εξωτερικεύσουν την πνιγηρή ατμόσφαιρα που επιθυμεί ο σκηνοθέτης) (Ferro 2002: 32).

Από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά των κινηματογραφικών δημιουργιών του Αγγελόπουλου είναι η μοναδική τους χρονικότητα και ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης καταργεί τους συμβατικούς κανόνες και τους περιορισμούς του αφηγηματικού χρόνου, χωρίς να δίνει την εντύπωση της αληθοφανούς καταγραφής γεγονότων σε πραγματικό χρόνο, που να παραπέμπει σε ντοκιμαντέρ (Jameson 2000: 68). Η σύγκρουση με την αίσθηση του πραγματικού χρόνου και η απουσία της αφηγηματικής συνέχειας αφήνει τα περιθώρια να προσδιοριστεί η χρονολόγηση με όρους αναπαράστασης και χώρου, γεγονός που καθιστά την αφήγηση απότοκο της μνήμης και την απαγκιστρώνει από τη θέαση των πραγμάτων μέσω μιας μόνο οπτικής γωνίας, γεγονός που δεν θα επέτρεπε στον θεατή την πρόσβαση στη συνολική εικόνα. Στο *βλέμμα του Οδυσσέα*, η λειτουργία αυτή αποτυπώνεται με την ένωση στον ίδιο οπτικό χώρο (το λιμάνι της Θεσσαλονίκης) του παρελθόντος (της κινηματογράφησης του γαλάζιου καραβιού από τον Μίλτο Μανάκη) [Εικ. 62] και του παρόντος (της εξιστόρησης των γεγονότων από τον παλιό βοηθό του σκηνοθέτη σχετικά με τις τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες), ενώ στη συνέχεια οι δύο αυτές εποχές ενοποιούνται τη στιγμή που ο (σύγχρονος) «Α» παρακολουθεί στον ίδιο χώρο το ίδιο πλοίο να αποπλέει και να χάνεται στον ορίζοντα (του παρελθόντος) [Εικ. 63] (Herdero 2000: 312).

²⁸ «Τράβελινγκ» [travelling] ονομάζεται η μετακίνηση της κάμερας (συνήθως πάνω σε ράγες), με σταθερή τη γωνία μεταξύ του οπτικού άξονα και του άξονα της μετακίνησης (Martin 1984: 58).

Η αποδόμηση της συμβατικής κινηματογραφικής απόδοσης του χρόνου επιτυγχάνεται, από τον Αγγελόπουλο, και με τη ρηξικέλευθη χρήση του flash-back. Η μετατόπιση στο παρελθόν δεν πραγματοποιείται με τον συνήθη τρόπο, την προσωρινή, δηλαδή, ανακοπή της πλοκής, τη μεταφορά της αφήγησης πίσω στο χρόνο και την επιστροφή της στο σημείο του παρόντος από όπου είχε αναχωρήσει. Στις ταινίες του, μόνο ο χώρος και η δράση αλλάζουν εποχές, συχνά με εμβόλιμες αναφορές που επαναφέρουν επανειλημμένως τις ίδιες εικόνες. Πρόκειται για μια πρακτική που προσδίδει έναν ποιητικό τόνο, με έμφαση στη μεταφορά και την αναπόληση, και κοινωνεί στον θεατή τη βεβαιότητα για το παρόν και τη σχετικότητα της ανάμνησης (Amengual 1985: 34-35).

Στις δύο πρώτες φάσεις του έργου του το χθες μοιάζει να διαχέεται στο σήμερα, ενώ στην επόμενη φάση η ιστορία αποτελεί και πάλι το σημείο αναφοράς, με έμφαση όμως στη χρονικότητα του επίκαιρου, που αποτελεί και το βασικό ζητούμενο (Schütte 2000: 91). Από τις ταινίες του, παρόλο που δεν επιδιώκεται η ρεαλιστική αποτύπωση της τρέχουσας επικαιρότητας, αναφέεται ένας έντονος ρεαλισμός, στο πλαίσιο του οποίου η αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας παύει να υφίσταται, ενώ ακόμα και η διάκριση ανάμεσα στα αληθινά κτίρια και τοπία και στην επινοημένη πλοκή φαντάζει περιττή. Με την κάμερα να παραμένει ακίνητη και να παρακολουθεί υπομονετικά τους ήρωες να βραδυπορούν, ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αναγάγει μακροπρόθεσμα αυτές καθαυτές τις βραδείες κινήσεις σε ανεξάρτητα και αυτοδύναμα γεγονότα (Jameson 2000: 68).

3.5. Η χρήση του μύθου ως αφηγηματικό σχήμα.

3.5.1. Ο μύθος του Ορφέα

Ο μυθικός Ορφέας, ο ήρωας που απέτυχε να αναστήσει την αγαπημένη του, όταν κατέβηκε στο βασίλειο των νεκρών και, αφού θρήνησε γοερά γι' αυτό, διαμελίστηκε από τις μαινάδες της

Θράκης, δεν απασχόλησε συστηματικά την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση πριν από το τέλος του 19ου αιώνα. Έπειτα από τη θερμή υποδοχή που γνώρισε ο *Ορφέας* του Gustave Moreau στο παρισινό Salon του 1866 [Εικ. 64], η μορφή του έδωσε το έναυσμα για πολυεπίπεδες αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις. Η επίδρασή του δεν αποτυπώνεται μόνο στις κομμένες κεφαλές των συμβολιστών, αλλά και στα έργα παρνασσικών, νατουραλιστών και αποκρυφιστών, που αποτελούν καλλιτεχνικές ενσαρκώσεις της αντιπαράθεσης με την κρατούσα θετικιστική θέαση της ζωής και τον υλιστικό πολιτισμό (Λοϊζίδη 1999: 190-191), όπου εκκολάπτονται ανεξέλεγκτες «μαινάδες», έτοιμες να κομματιάσουν τους ήρωες που μάχονται για αξίες και ιδανικά.

Η πιο αξιοσημείωτη κινηματογραφική εκδοχή του μύθου παρουσιάζεται στη Γαλλία, πριν τη Nouvelle Vague, στα 1950, με τον τίτλο *Orphée* (*Ορφέας και Ευρυδίκη*), το δεύτερο μέρος της «ορφικής τριλογίας» του Jean Cocteau (*Le Sang d'un Poète*, 1930 και *Le testament d' Orphée*, 1960) (Κολοβός 2000: 35). Στην κλασική—σχεδόν μπαρόκ—προσέγγιση της μυθικής αφήγησης, που μεταφέρεται από τον σκηνοθέτη στη Γαλλία του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, η φαντασία συναντά την ωμή πραγματικότητα. Οι σκηνές της διαχωριστικής ζώνης ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στο βασίλειο του θανάτου γυρίζονται σε μια βομβαρδισμένη από τους Γερμανούς γαλλική στρατιωτική ακαδημία, ενώ η φαιδρή κωδικοποίηση των μηνυμάτων που λαμβάνει η «Πριγκίπισσα του Θανάτου» [Εικ. 65] παραπέμπει εμφανώς στη γαλλική αντίσταση. Οι καθρέφτες και οι δαίδαλοι που συμβάλλουν στην απόδοση του «ποιητικού ρεαλισμού» του *Orphée* [Εικ. 66] θα επηρεάσουν την εξέλιξη του ευρωπαϊκού σινεμά, δίνοντας ώθηση για νέες αναζητήσεις (Reader 2000: 148-149).

Ο Αγγελόπουλος επιλέγει τον συγκεκριμένο μύθο και τον αξιοποιεί ως μεταφορική μορφή της πρωτοπορίας, στοχεύοντας να ανανεώσει τις αισθητικές του νόρμες. Από *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* και μετά, οι ορφικές συνδηλώσεις είναι συχνές στο έργο του, καθώς αποδίδει συνεχώς

μεγάλη σημασία στο μύθο της γέννησης των τεχνών και στην εγγενή υπεροχή της ποιητικής τέχνης ανάμεσα στις υπόλοιπες. Στη συγκεκριμένη ταινία, ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας συγκεντρώνει σύγχρονες ιδιότητες, αντίστοιχες με αυτές του μυθικού ήρωα, καθώς είναι κινηματογραφιστής διεθνούς αναγνώρισης, ο οποίος αποτελεί, λόγω του οράματος και των καινοτομιών του (το χρώμα και την κίνηση στην κάμερα), πηγή έμπνευσης για πλήθος ανθρώπων, που δεν λογαριάζουν τις καθεστωτικές απαγορεύσεις ή τις αντίξοες κλιματολογικές συνθήκες, προκειμένου να δουν τα έργα του. Το ταξίδι που ξεκινά αναζητώντας τις τρεις μπομπίνες φιλμ, σαν αργοναύτης Ορφέας που κυνηγάει το Χρυσόμαλλο Δέρασ, θα ενισχύσει τη φήμη του, αλλά θα επισπεύσει και την αναπόδραση καταστροφή του (Letoublon και Eades 2000(γ): 53-55).

Αναφορά στον μύθο του Ορφέα συνιστούν και οι επαναλαμβανόμενες εμφανίσεις της ίδιας γυναίκας, την οποία ο ήρωας αναγκάζεται επανειλημμένως να αποχωριστεί. Στην πρώτη τους συνάντηση αυτή φαίνεται να μην τον αναγνωρίζει καν και εξαφανίζεται στην ομίχλη, ενώ στις επόμενες την εγκαταλείπει ο ίδιος (τόσο στην κατεστραμμένη Κωσταντζα όσο και στο μαρτυρικό, ομιχλώδες Σεράγεβο) [Εικ. 67], θρηνώντας, όπως ο Ορφέας, για την αγάπη που δεν μπόρεσε να της προσφέρει και τις εικόνες που αδυνατούν πλέον να συλλάβουν το «θολό», ουτοπικό, γεμάτο δάκρυα βλέμμα του. Η πτώση του «Α», ως αποτέλεσμα της απώλειας της «Ευριδίκης» του, δεν εκφάνει κινηματογραφικά με τη σωματική εξόντωσή του, αλλά με την απόρριψη του έργου του από όσους κλείνουν σκόπιμα τα αφτιά τους στα μηνύματα του έργου του. Η αδυναμία του βλέμματός του να αποτυπώσει την πραγματικότητα δεν του επιτρέπει να φανερώσει την αλήθεια και να την αναπαραστήσει με τρόπο τέτοιο, ώστε να συμβάλει στη βελτίωση του κόσμου που τον περιβάλλει. Ο «Α» λυτρώνεται μόνο στο τέλος, όταν αποκαθαίρεται το βλέμμα του και ξαναβρίσκει την ουσία στην ποίηση, όπως ο Ορφέας, που τιμήθηκε και αποθεώθηκε μετά τον θάνατο του (Letoublon και Eades 2000(γ): 54-55, 59).

Και η επόμενη ταινία του Αγγελόπουλου, *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, έχει έντονα ορφικό χαρακτήρα, καθώς αποτυπώνει τη διακαή επιθυμία του ήρωα να επαναφέρει στη ζωή την αποθανούσα αγαπημένη του. Η αποτυχία του εγχειρήματος και ο πόνος που βιώνει—μετά τη νοερή και συμβολική επαφή του με την ψυχή της αγαπημένης του—αντικατοπτρίζουν τις συνέπειες της αέναης σύγκρουσης ανάμεσα στο ελεύθερο ανθρώπινο πνεύμα και στην κυνικότητα του θανάτου, ενώ οι ποιητικοί πειραματισμοί του σκηνοθέτη σχετικά με το πιθανό τέλος αποτελούν τη συνεισφορά του στους υπαρξιακούς προβληματισμούς του θεατή (Καραμήτρου 2017: 117).

Η «ορφική» προσέγγιση της ταινίας μπορεί να επεκταθεί και στην ανάγνωση του ερωτικού γράμματος της συζύγου του Αλέξανδρου, Άννας, που αναδεικνύεται σε ξεχωριστό επίπεδο αφήγησης. Το περιεχόμενό του εξωθεί σε μια εσωτερική αναζήτηση τον ήρωα, ο οποίος αποπειράται να απενοχοποιηθεί για την ψυχική και συναισθηματική απόσταση που κράτησε από αυτήν όσο ζούσε, μέσα από τη μεταθανάτια, νοητή επικοινωνία μαζί της (Létoublon 2000: 37). Οι «λέξεις» που καταφέρνει να αποκομίσει με την παράταση της ζωής του κατά μια μέρα και η επαφή με τον μικρό πρόσφυγα καταδεικνύουν τη ματαιότητα των προτεραιοτήτων που επέλεξε να θέσει στη ζωή του, και αναδεικνύουν την επιθυμία του για μια νέα συνύπαρξη με την εκλιπούσα γυναίκα του, σε μια ουτοπική, ιδεατή πραγματικότητα. Στο φινάλε της ταινίας, όπου το ρεαλιστικό και το ονειρικό συναντώνται [Εικ. 68] και οι εσχάτως αποκτηθείσες «λέξεις» αποκαλύπτουν την αγάπη ως εχέγγυο ατομικής πληρότητας και ευδαιμονίας, η Άννα, όπως και η Ευρυδίκη του μύθου, δεν τον ακολουθεί. Το φωτεινό παρελθόν της πρότερης ευδαιμονίας και το ερεβώδες παρόν του θανάτου συγχέονται με μια δυσεξήγητη σημασιολόγηση και το τέλος μετατρέπεται σε μια καινούργια αρχή. Συμπεράσματα οριστικά από τα καταληκτικά πλάνα δεν προκύπτουν, ακριβώς επειδή έχουν ως στόχο να εμπνεύσουν το κινηματογραφικό κοινό να κάνει αισιόδοξες σκέψεις, που, ακόμα και αν ανάγονται στη σφαίρα του ανεδαφικού, θα αποδειχθούν χρήσιμες. Διότι οι

ελπίδες, έστω και φρούδες, είναι η μοναδική κινητήριος δύναμη που έχει απομείνει, για να συνεχιστεί το ταξίδι, μέσα από νέα σταυροδρόμια, στον ανοιχτό ορίζοντα (Alberó 2000: 114).

Η νέα αυτή απώλεια—την οποία ο Αλέξανδρος βιώνει πιο έντονα από την προηγούμενη, έχοντας πλέον απόλυτη συνείδηση των συναισθημάτων του—τον βυθίζει στο πένθος. Οι επιζώντες συνήθως πενθούν για όσους χάθηκαν, θέλοντας να τους απαθανάτισουν στη μνήμη τους. Η ανάκληση στη μνήμη των αγαπημένων αποθανόντων είναι το όπλο που επιστρατεύει ο άνθρωπος, για να αντιπαρατεθεί στη μη αναστρέψιμη, ζοφερή μελλοντική προοπτική της πορείας του προς το θάνατο (Καραμήτρου 2017: 125). Ο ετοιμοθάνατος Αλέξανδρος προσπαθεί να επανασυνδεθεί με την Άννα μέσω της μνήμης, αλλά τη συγκεκριμένη στιγμή—αντίθετα από ό, τι συνέβαινε στο παρελθόν—αυτή είναι που απομακρύνεται από κοντά του, αφήνοντάς τον έρμαιο στη μοναξιά και την απογοήτευση, να βαδίζει προς τον θάνατο.

3.5.2. Αντιπαράθεση μύθου και ιστορίας: μετατόπιση από το αρχαίο δράμα στο ομηρικό έπος.

Βασικό γνώρισμα των πρώτων ταινιών του Αγγελόπουλου είναι η αναμέτρηση του μύθου με την ιστορία. Εμφανής αποδεικνύεται σε όλο το πρώιμο έργο του η επίδραση του επικού θεάτρου του Μπρεχτ, όπου—μέσω της διακεκομμένης διαδοχής των γεγονότων εντός εναλλακτικού χωροχρόνου—η δραματουργική αναπαράσταση αρχίζει να συνδιαλέγεται με την ιστορία (Quintana 2000: 162). Και ενώ το δραματικό περιεχόμενο των πρώτων ταινιών του βρίθκει μυθικών συνδηλώσεων και άμεσων παραπομπών σε έργα αρχαίων συγγραφέων, στις νεότερες ταινίες του πραγματοποιείται έκδηλα μια μετακίνηση του ενδιαφέροντός του προς τις ηρωικές περιπέτειες του ομηρικού έπους (Létoublon και Eades 2000(α): 145-146).

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, πέραν της προφανούς αναφοράς του τίτλου στον ομηρικό ήρωα, είναι εύλογος ο παραλληλισμός σκηνών της ταινίας με αποσπάσματα της *Οδύσσειας*. Η σεκάνς, όπου ο «Α» ξυπνά γυμνός από το τραγούδι μιας ξένης κοπέλας που πλένει τα ρούχα του,

παραπέμπει στη γνωριμία του βασιλιά της Ιθάκης με τη Ναυσικά, στο νησί των Φαιάκων. Αλλά και η σκηνή της καταστροφής της βάρκας του με το τσεκούρι από την κοπέλα, η οποία περιχαρής τον οδηγεί στο κρεβάτι της, φαίνεται εμπνευσμένη από τις ερωτικές συνερεύσεις του ομηρικού Οδυσσέα με την μάγισσα Κίρκη και τη νύμφη Καλυψώ. Οι επικές συνδηλώσεις συνεχίζονται, όταν η ίδια γυναικεία μορφή, μαυροντυμένη ως Χάροντας, οδηγεί το πλοιάριό του, όταν κατευθύνεται προς το φλεγόμενο Σεράγεβο [Εικ. 69], αλλά και κατά την αποχώρησή του από την πόλη της πρώην Γιουγκοσλαβίας με ένα ακυβέρνητο πλεούμενο, σκηνή που προσομοιάζει στη μετάβαση του Οδυσσέα από τη Ζάκυνθο στην Ιθάκη (Létoublon 2000: 33). Υπό την ίδια οπτική, η παρατεταμένη λήψη του ποταμού στη σκηνή της μεταφοράς του αγάλματος του Λένιν, δύναται να παραπέμπει στην εικόνα του Αχέροντα που οδηγεί στον Άδη, σε μια χρονική στιγμή που η χρωκοπία των κομμουνιστικών καθεστώτων και ο πολιτικός «θάνατος» της σοσιαλιστικής ουτοπίας εκλαμβάνεται από τον σκηνοθέτη, αλλά και από όλους τους παραβρισκόμενους—ανεξαρτήτως φρονημάτων και αντίδρασης στο θέαμα—, ως τετελεσμένη και μη αναστρέψιμη πραγματικότητα.

Κατεξοχήν ομηρική αναφορά στις ταινίες του Αγγελόπουλου αποτελεί ο νόστος και η νέκυνια των πρωταγωνιστών του. Δεδομένου ότι οι πλείστοι αισθάνονται αυτοεξόριστοι, έχοντας απωλέσει την εθνική, πολιτική και πολιτιστική ταυτότητά τους, και βρισκόμενοι σε μια κατάσταση αέναης αναχώρησης, ο νόστος αναδεικνύεται σε κυρίαρχο αφηγηματικό μοτίβο. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, στερούμενος τη μητρική ελληνική γλώσσα, αλλά ακόμα και το ίδιο του το όνομα—στοιχείο που προκρίνει την ηθική και ψυχολογική υπόσταση του πολίτη έναντι της νομικής του υπόστασης και προβάλλει μια περισσότερο υπαρξιακή προσέγγιση του κόσμου (Ραφαηλίδης 2003: 111)—, ο «Α» επιθυμεί σφόδρα την επιστροφή, την οποία επιχειρεί δύο φορές. Η πρώτη προσπάθεια γίνεται στο παρελθόν, όταν μεταφέρεται ως Μανάκης στον Πρώτο

Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου συναντά μια γυναίκα, την οποία εγκαταλείπει αργότερα, και η δεύτερη στο Σεράγεβο του παρόντος, όταν η σύντροφός του επιστρέφει και πεθαίνει πάλι από εχθρικά πυρά (Κομνηνού 2000: 105). Ο νόστος, όμως, μπορεί να καταστεί εφικτός, μόνο με τη νέκρια, την επίσκεψη στις ψυχές των νεκρών, δια του πλάνου-σεκάνς των εορτασμών της Κωνσταντζας, όπου επιτυγχάνει απλώς μια άκαρπη συνάντηση με τη μητέρα του (Létoublon και Eades 2000(β): 308). Στο ρόλο των μεσαζόντων που του παρέχουν τα αναγκαία μέσα, η Κίρκη και ο Ελπήνορας αντικαθίστανται από έναν εμβριθώς σκεπτόμενο οδηγό ταξί που τον μεταφέρει μέχρι τα σύνορα [Εικ. 70, 71], έναν δημοσιογράφο που διακατέχεται από έντονη νοσταλγία για το παρελθόν, και τους οπτιμιστές διευθυντές της ταινιοθήκης στο Βελιγράδι και το Σεράγεβο (Létoublon και Eades 2000(γ): 56).

Νόστος και νέκρια φαίνονται άρρηκτα συνδεδεμένα και στην περίπτωση του Αλέξανδρου στη *Μία Αιωνιότητα και μια Μέρα*, καθώς ο επαναπατρισμός του δείχνει να προϋποθέτει την προηγούμενη αποκατάσταση των σχέσεων του με τα εκλιπόντα πρόσωπα του οικείου περιβάλλοντός του. Την προσπάθεια επαναπροσέγγισης των νεκρών προοικονομεί πολύ νωρίς στον ήρωα η ανάμνηση των παιδιών που προτείνουν την κάθοδο στην ερειπωμένη πόλη κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, ενώ η επίσκεψη στο γηροκομείο της μητέρας του [Εικ. 72], που έπεται, παραπέμπει στη συνάντηση του Οδυσσέα με τη μητέρα του στον κόσμο των νεκρών, όπου και εκεί οποιαδήποτε ουσιαστική επικοινωνία ή έστω αναγνώριση αποδεικνύεται ανέφικτη. Με το ίδιο σκεπτικό, η οικιακή βοηθός του Αλέξανδρου, η «Ουρανία», φαίνεται να προσομοιάζει με την ομηρική Ευρύκλεια, που αναγνωρίζει τον αφέντη της από ένα σωματικό σημάδι, καθώς μόνη αυτή έχει επίγνωση της ανίατης ασθένειάς του και αντιλαμβάνεται ως ύστατο «χαίρε» τα λόγια που της απευθύνει (Létoublon 2000: 38-39).

3.5.3. Αρχαίοι μύθοι και σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα

Όλες αυτές οι μυθικές αναφορές αποσκοπούν στη μετατόπιση του κινηματογραφικού λόγου από τον δραματικό διάλογο στην ποιητική αφήγηση (Letoublon και Eades 2000(β): 309). Η σκηνοθετική ιδιοφυία του Αγγελόπουλου, αξιοποιώντας τους μύθους και τα αρχαία κείμενα, εμπλουτίζει την αφήγηση και επιτυγχάνει την ανάδυση ενός νεωτερικού φιλμικού κειμένου (Letoublon και Eades 2000(α): 145). Μεταφέροντας τους αρχαίους μύθους στα φλεγόμενα Βαλκάνια του εμφύλιου σπαραγμού, των ακραίων εθνικισμών και των πληθυσμιακών και εδαφικών ανακατανομών, διερευνά τη διάγνωση των προσδοκιών της κομμουνιστικής ιδεολογίας, την έμπρακτη χρεωκοπία της ελεύθερης αγοράς και την αποτυχία των μεταπολεμικών πολιτικών συστημάτων εν γένει, αναπαριστώντας συμβολικά τον πόνο και την απώλεια των ανθρώπων. Στις σύγχρονες Οδύσσειές του, Ιθάκες δεν φαίνεται να υπάρχουν. Η περιπλάνηση των ηρώων, όμως, είναι αναγκαία, γιατί, μόνο υπερβαίνοντας συνεχώς τα σύνορα που συναντούν, θα μπορέσουν να εντοπίσουν την ουτοπική ελπίδα που χρειάζονται, για να επανασυνδεθούν με τις ανθρωπιστικές αξίες και τον πολιτισμό (Quintana 2000: 158). Είναι αυτό το εγχείρημα που απαιτεί την «αθωότητα της πρώτης κινηματογραφικής ματιάς» στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*.

Ο Αγγελόπουλος αποδεικνύει ότι είναι ένας αυθεντικός δημιουργός μοντέρνων καλλιτεχνικών ταινιών, που ανανέωσε ριζικά τις μεθόδους της κινηματογραφικής αφήγησης. Με την οπτική προσαρμογή του «pensiero lento» στις ταινίες του, συνδέει το προβληματικό παρόν με το παρελθόν της πατρίδας του, αλλά και τις μυθικές εποχές, προκειμένου να δώσει την ευκαιρία στο κοινό του να βιώσει με συναρπαστικό τρόπο τον κινηματογραφικό του «χώρο» και «τόπο». Αποφεύγοντας συνειδητά τη συμπίκνωση του «φιλμικού χωροχρόνου» με τη συμβατική σκηνοθετική παρέμβαση του *cut*, ενισχύει την αίσθηση της συνέχειας των σκηνών με τη

δημιουργική αξιοποίηση του *μονόπλανου* και του *βάθους πεδίου*. Το ιδιότυπο συνθετικό μοντάζ, του επιτρέπει την οπτική αλληλεπίδραση χαρακτήρων και περιβάλλοντος χώρου, αλλά και την αντιπαραβολή διαφορετικών ιστορικών περιόδων, από την οποία προκύπτουν διαχρονικά συμπεράσματα για την κοινωνική και πολιτική ζωή· ενώ, η τεχνική του *χώρου off*, που αποκαλύπτει τις σημαντικότερες πολιτικές (παρασκηνιακές) διαβουλεύσεις, αποδομεί την αναπαράσταση και προσδίδει θεατρικότητα στη δράση. Με τη σύνθετη κίνηση της κάμερας, τις μακρινές λήψεις και την αξονική σκηνοθεσία συντίθεται ένα κινηματογραφικό αποτέλεσμα, που (αν και παραμένει ρεαλιστικό) είναι περισσότερο ποιητικό και ανθρωποκεντρικό, και ενθαρρύνει τον θεατή (κατά το μπρεχτικό πρότυπο) να επεξεργάζεται συνεχώς δεδομένα και να συμμετέχει ενεργά στην αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων. Η αποκήρυξη της ευθύγραμμης αφήγησης, με την καινοτόμα χρήση του *flash-back* που δεν ανακόπτει την πλοκή (αφού μεταφέρει μόνο τον χώρο και τη δράση σε άλλες εποχές), και με τις παρατεταμένες λήψεις, καθιστούν την κινηματογραφική του γραφή πολυδιάστατη, προσδίδοντας της στοιχεία ντοκιμαντερίστικου χαρακτήρα. Η νεωτερικότητα των ταινιών του Αγγελόπουλου διαφαίνεται όμως και από την ανανέωση που επιφέρει στα σχήματα αφήγησης. Οι μυθικές συνδηλώσεις, οι αναφορές σε αρχαία ελληνικά έργα και το αδιάλειπτο ενδιαφέρον του για τις επικές περιπέτειες των ομηρικών ηρώων εμπλουτίζουν την αφήγηση, συνδέουν το πραγματικό με το ονειρικό και παρέχουν ερεθίσματα για υπαρξιακές ενδοσκοπήσεις, πολιτικές αναλύσεις και (ουτοπικές) αναζητήσεις για την ανάδυση ενός νέου, ανθρωποκεντρικού πολιτισμού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Ο Κινηματογράφος του Θεόδωρου Αγγελόπουλου III: τοπία και άνθρωποι

4.1. *Οι τοποθεσίες των γυρισμάτων*

Η επιλογή των χώρων των γυρισμάτων, το «ρεπεράζ» [repérage], είναι ένα από τα σπουδαιότερα στάδια της προπαρασκευής του γυρίσματος της ταινίας (Ραφαηλίδης 1984: 114). Ενώ το γύρισμα κινηματογραφικών σκηνών στην πραγματική τοποθεσία της σεναριακής αφήγησης δεν υπήρξε ποτέ προτεραιότητα στα blockbuster του Hollywood, η on location λήψη θεωρείται από τον Αγγελόπουλο απαραίτητη για την αποτελεσματικότερη προσέγγιση του «χώρου». Η ενσωμάτωση των πραγματικών τοποθεσιών στον κινηματογραφικό «χώρο» είναι σημαντική, όχι μόνο για τους θεατές, αλλά και για τους ηθοποιούς, προκειμένου να αποτελέσουν ακόμα περισσότερο «μέρος της αφήγησης» (Horton 2010: 25). Είναι χαρακτηριστική η επιλογή της πρώην Γιουγκοσλαβίας ως τόπος γυρισμάτων για το *Βλέμμα του Οδυσσέα* [Εικ. 73, 74], σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία η χώρα σπαρασσόταν από έναν οδυνηρό εμφύλιο πόλεμο—που οδήγησε τελικώς στον κατακερματισμό της σε πολλά αυτόνομα κρατίδια—ενώ η επίλυση του «μακεδονικού ζητήματος» εκκρεμούσε (Horton 1997: 14).

Κάθε πόλη των Βαλκανίων δεν αποτελεί απλώς μια στάση, στην οποία ο ήρωας (στο *Βλέμμα*) θα επιχειρήσει να ανακτήσει αυτό που κάποτε απώλεσε, αλλά και το σημείο όπου θα διευρύνει την αντίληψή του σχετικά με την υπάρχουσα κατάσταση, ώστε να προχωρήσει στο επόμενο στάδιο της αναζήτησής του. Δεδομένου ότι επιδρούν καταλυτικά στη διαμόρφωση του ιστορικού και πολιτικού γίνεσθαι, δεν λογίζονται απλώς ως «τόποι», αλλά ως στάσεις-σταθμοί, που επιβεβαιώνουν και επικυρώνουν τον σκοπό που εξώθησε τον πρωταγωνιστή στο ταξίδι (Τερέζης 2000: 121). Οι χώρες που απαρτίζουν τα Βαλκάνια εμφανίζουν πρόδηλες ομοιότητες, όχι μόνο επειδή φέρουν τα πολιτιστικά σημάδια της οθωμανικής αυτοκρατορίας στην οποία υπάγονταν (όπως η συνύπαρξη πολλών γλωσσών και θρησκειών στα νέα κράτη που

διαμορφώθηκαν) (Horton 1997: 14), αλλά διότι αποτελούν και μια όψη της οδυνηρής ιστορικής πορείας του προηγούμενου αιώνα, μια θλιβερή επίπτωση πράξεων και παραλείψεων των ιδεολογικών και πολιτικών σχηματισμών που διαμορφώθηκαν και παγιώθηκαν κατά τη διάρκεια του (Τερέζης 2000: 122).

Ο αληθινός τόπος των γυρισμάτων μετατρέπεται σε έναν επιπλέον «χαρακτήρα» της ταινίας, που δεν μπορεί να διαχωριστεί από τους υπόλοιπους χαρακτήρες, και εντυπώνεται στη μνήμη και την καρδιά των θεατών σαν ενιαία εικόνα (Horton 2010: 25). Η επιλογή φυσικών σκηνικών, με έντονη παρουσία γήινων στοιχείων, υποδηλώνει και την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Το νερό συμβολίζει την αρχετυπική κάθαρση της καταπονημένης ψυχής του ανθρώπου, ενώ οι εναλλαγές στο φως συμβάλλουν στη δημιουργία ενός ποιητικού κινηματογραφικού αποτελέσματος, όπου συνυπάρχουν αρμονικά το προσωπικό και το μεταφυσικό (Bachman 1984: 162-163).

4.2. Τοπία και ανθρώπινες φιγούρες

4.2.1. Η μνήμη του χώρου

Ο Αγγελόπουλος δεν στρέφει το κινηματογραφικό του βλέμμα προς το θαλάσσιο και νησιώτικο περιβάλλον της Μεσογείου ή τον αστικό χώρο της ελληνικής πρωτεύουσας, όπως οι περισσότεροι Έλληνες και ξένοι σκηνοθέτες, αλλά στο ηπειρωτικό τοπίο της Βόρειας Ελλάδας (τουλάχιστον στις πρώιμες δημιουργίες του) [Εικ. 75] και, κυρίως, στην άγωνα, αντιτουριστική και άγνωστη στους περισσότερους ελληνική συνοριογραμμή (Horton 1997: 97). Δείχνει μια σαφή προτίμηση σε απομονωμένους οικισμούς [Εικ. 76] που επιβιώνουν ξεχασμένοι, δίπλα στα αλλοιωμένα από τον χρόνο και την τεχνολογική «πρόοδο» αστικά κέντρα, και σε επαρχιακές κωμοπόλεις, που αποτελούν τον ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσά τους [Εικ. 77]. Ακόμα όμως και όταν η πόλη απουσιάζει πλήρως, όπως στην *Αναπαράσταση*, πάντα έχει κεντρικό ρόλο, καθώς βρίσκει τον τρόπο να

παρεμβαίνει δυναμικά στην ύπαιθρο, άλλοτε για να τη διαφθείρει και άλλοτε για να αποκαταστήσει την «τάξη». Η ανάκληση της μνήμης, που μπορεί να ανάγει το παρόν σε ευρύτερες διαχρονίες—μια διευρυμένη αίσθηση του χρόνου—είναι που δίνει στα τοπία του Αγγελόπουλου ταυτότητα και υπόσταση (Μαργαρίτη 2000: 174, 176). Στο ηπειρωτικό κομμάτι της χώρας και στα βουνά της Μεσογείου, όπου ξεκίνησε τις περισσότερες φορές η ιστορία των ανθρώπων της, μακριά από τη σύγχρονη μεγαλούπολη, συντηρείται η μνήμη και διασώζονται τα απομεινάρια του παρελθόντος, έγραψε ο Fernand Braudel (Braudel 1990: 28-29). Εκεί, ο σκηνοθέτης αναζητά το ιστορικό βάθος.

Ο Αγγελόπουλος πιστεύει ακράδαντα ότι τα ελληνικά χωριά αποτέλεσαν παραδοσιακά τη μικρογραφία ενός ολόκληρου κόσμου, πηγή ζωής, πνεύματος και δημιουργίας, τουλάχιστον μέχρι την πληθυσμιακή αποψίλωσή τους κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την εμφύλια σύγκρουση που ακολούθησε (Horton 1997: 97). Αυτή η πεποίθηση εξηγεί τη σταθερή τάση του προς τις δραστηριότητες των ανθρώπων της υπαίθρου, οι οποίες—έστω και με διαφορετική μορφή—διαφυλάσσονται στο πέρασμα του χρόνου. Στον σιδηρόδρομο, λόγου χάρη, δοκιμάζεται μια διαχρονία, καθώς το παρόν διασταυρώνεται ποιητικά με το παρελθόν, σε έναν «ενδιάμεσο» χώρο συγκέντρωσης, προσωρινής παραμονής και αναχώρησης [Εικ. 78]. Στην αγορά πραγματοποιούνται επάλληλες οικονομικές συναλλαγές στη βάση της αγοραπωλησίας προϊόντων και κατασκευών, και της παροχής υπηρεσιών, μια πραγματικότητα που καταδεικνύει τη βιωσιμότητα της κοινότητας, τη χρονική και γεωγραφική της συνέχεια [Εικ. 79, 80]. Στα ξενοδοχεία υπονοείται η εξυπηρέτηση διαχρονικών προσωπικών αναγκών, η ανάπαυση από τη μετακίνηση και το ταξίδι, η αναψυχή και η σεξουαλική συνεύρεση [Εικ. 81]. Στα καφεενεία διασταυρώνεται ο ντόπιος με τον περαστικό, τον νεοφερμένο ή τον ξένο, ξεκινούν πολιτικές

συζητήσεις και συνάπτονται ανθρώπινες σχέσεις, διαπροσωπικές ή ερωτικές [Εικ. 82, 83] (Μαργαρίτη 2000: 176).

Τέλος, στον Αγγελόπουλο, το σπίτι—η παραδοσιακή «ιερή εστία», το καταφύγιο από τους κινδύνους του έξω κόσμου—περιμένει τον «στύλο» του, τον άντρα της οικογένειας, να επαναπατριστεί και να καθίσει στο τραπέζι, εκεί όπου θα πραγματοποιηθεί η πρώτη, μετά από τόσα χρόνια, επίπονη προσπάθεια επανασύνδεσης, προκειμένου να αρχίσει να λειτουργεί εκ νέου: ένα σπίτι παλαιού τύπου, ασυντήρητο, πέτρινο και φτωχικό [Εικ. 84, 85], όπως αρμόζει, σύμφωνα και με τον Braudel, στον λιτό τρόπο των κατοίκων της Μεσογείου («η οποία δεν υπήρξε εξαρχής παράδεισος που προσφέρθηκε χωρίς ανταλλάγματα προς τέρψη των ανθρώπων, αλλά ήταν μια στεριά που έπρεπε να κατακτηθεί») (Braudel 1990: 26). Λίγο πιο έξω, όμως, σε μια εποχή που ο κόσμος αλλάζει ριζικά, «εκμοντερνίζεται», καταδοκούν συγκρούσεις, καθώς η ιστορία και η ελληνική παράδοση των συμβόλων δέχονται επίθεση από την «πρόοδο»: «Τα λιβάδια του χωριού στη Ράχη πουλιούνται. [...] Θα φτιάξουν χειμερινό κέντρο. Εκτός από τα λεφτά θα ζωντανέψει και η περιοχή» (*Ταξίδι στα Κύθηρα*). Μπροστά στην ανεπανόρθωτη αλλοίωση του φυσικού τοπίου και την κατακρήμνιση του λαϊκού πολιτισμού που επίκεινται, δεν ορθώνεται το ανάστημα κανενός. Ακόμα και τα σύμβολα βυθίζονται στη σιωπή: «Τα σπίτια δεν ταραχτήκαν, κι ούτε οι αυλές σειστήκαν, και τα πορτοπαράθυρα μείναν μανταλωμένα» (*Ταξίδι στα Κύθηρα*) (Μαργαρίτη 2000: 177).

Στις ταινίες του, ο Αγγελόπουλος εκπονεί μια εμβριθή μελέτη σχετικά με τη μνήμη του ελληνικού τοπίου, αξιοποιώντας όποιο παραδοσιακό στοιχείο δεν εξαφάνισε πλήρως ο «άνεμος» της αλλαγής και της «εξέλιξης». Κάνει ένα τελευταίο πέρασμα από κάτι όμορφο που δεν ζει πια, χωρίς όμως να αναδύει απλώς τη νοσταλγία για το παρελθόν, ένα μελαγχολικό συναίσθημα για ό,τι χάθηκε ή εκφυλίστηκε στο πέρασμα του χρόνου (Horton 1997: 98), όπως συμβαίνει, για

παράδειγμα, στη ρομαντική ποίηση του 19ου αιώνα. Αναζητά, αντίθετα, την ιδιόρρυθμη ομορφιά μες την «ασχήμια» του ξεχασμένου, του φτωχικού και του παρηκμασμένου, ελέγχει τις διαχρονίες ακόμα και στο νεοφανές, και επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο παλιό και στο νέο, στοχεύοντας να εκφραστεί ποιητικά, με τον δημιουργικό συγκερασμό όλων των στοιχείων της κατατεμαχισμένης σύγχρονης του κοινωνικής και πολιτιστικής πραγματικότητας (Μαργαρίτη 2000: 177). Ο ίδιος σε συνέντευξή του δηλώνει ότι δεν ελπίζει ή εύχεται να αναβιώσει το παρελθόν, αλλά θεωρεί την «επιστροφή» σε εκείνα τα μέρη αναγκαία, προκειμένου να εντοπιστούν τα πλέον αυθεντικά και ουσιώδη στοιχεία ενός αλλοτριωμένου από την «εξέλιξη» ηθικού και πνευματικού πολιτισμού, που μπορούν να εξανθρωπίσουν την καθημερινότητά μας (Horton 1997: 98).

4.2.2. Απουσία του ήλιου και περιορισμένο φως, σε τοπία των άκρων

Οι εκ των έξω, ηγεμονικές αναλύσεις αντιμετωπίζουν τη Μεσόγειο όμοια με την «Ανατολή» του Οριενταλισμού, οικοδομώντας μια φαντασιακή τοπογραφία. Κατασκευάζουν μεθοδικά το γεωγραφικό χώρο του Οριενταλισμού, ο οποίος καλύπτει και τους ανθρώπους της ως κατώτερες, προ-νεωτερικές ή υστερο-νεωτερικές οντότητες, που κατάγονται μεν από τους ένδοξους προγόνους τους, αλλά ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται εμφανώς από σύγχρονες αισθητικές και ηδονιστικές υπερβολές ενός «καθυστερημένου» εκμοντερνισμού (Giaccaria και Minca 2011: 345, 351-352). Παγιώνουν και αναπαράγουν διάφορα στερεότυπα-κλισέ μιας υποτιθέμενης «ενότητας», όσον αφορά τον τρόπο ζωής των κατοίκων της, προερχόμενα από τους Ευρωπαίους ταξιδιώτες και περιηγητές της κλασικής «Grand Tour», που αναζητούσαν και επιθυμούσαν να βιώσουν τη ρομαντική «φαντασίωση» της Μεσογείου (Horden και Kinoshita 2014: 127-130). Αυτή η στερεοτυπική, οριενταλιστική προσέγγιση του μεσογειακού χώρου αποτυπώνεται κατά κόρον και στον κινηματογράφο, με τους σκηνοθέτες να τοποθετούν τη δράση των ήρωων τους σε

ηλιόλουστες εξωτικές ακτές, κοσμοπολίτικες και πολύβουες, όπου—με τον χρόνο να έχει αποκτήσει εντελώς άλλη διάσταση—ευνοείται (και ενθαρρύνεται) η ξέφρενη διασκέδαση και η ηθική αποχαλίνωση (Horton 1997: 97).

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, αντίθετα, τα τοπία μες στα οποία εξυφίνεται ο ιστός της πλοκής προέρχονται από μια «άλλη Μεσόγειο», μια «άλλη Ελλάδα», καθώς είναι πάντοτε νεφελώδη, ομιχλώδη, βροχερά ή χιονισμένα [Εικ. 86, 87, 88]. Το χειμωνιάτικο τοπίο που επιβάλλει τον συναισθηματικό τόνο σε όλες σχεδόν τις ταινίες του [Εικ. 89] (εκτός από τις *Μέρες του '36*), οι άδειοι και λαβυρινθώδεις δρόμοι [Εικ. 90], η χέρσα και ερημωμένη από τον πόλεμο γη, οι απέραντες πεδιάδες, με τα απονεκρωμένα δέντρα, φαίνεται σαν να περιτυλίγουν και να αποκλείουν τους κατοίκους αυτού του απομονωμένου κινηματογραφικού κόσμου (Alberó 2000: 107). Η βροχερή ή ομιχλώδης ατμόσφαιρα στις ερειπωμένες και άγονες περιοχές των ταινιών του περιορίζει αισθητά την ορατότητα, γεγονός που συντελεί στην επικράτηση του τοπίου έναντι των ανθρώπινων μορφών, ενώ ο ουδέτερος φωτισμός υπερτονίζει ακόμα και την πιο αδιόρατη κίνηση. Η φωτεινότητα των σκηνών, που επηρεάζεται δραστικά και από τη συνεχή κίνηση της κάμεράς του, υφίσταται προσαρμογές από την—ομολογουμένως, περιορισμένη—χρήση των φίλτρων αποκατάστασης χρωματικής ισορροπίας (Skorpeteas 2015: 82).

Το τελικό οπτικό αποτέλεσμα της φειδωλής διάχυσης του φωτός στις ταινίες του Αγγελόπουλου απορρίπτει έμπρακτα τον (φωτεινό) εξωραϊσμό των καταστάσεων. Το ομιχλώδες, βροχερό και σιωπηλό τοπίο που αγνοφαινεται στα πλάνα του, διεκδικεί την αυστηρή προσήλωση του βλέμματος του θεατή, στοχεύοντας να αναχθεί σε εμβριθές προσωπικό βίωμα, που θα επιδρά στον ψυχισμό του ακόμα και μετά το πέρας της κινηματογραφικής προβολής. Πρόκειται για «ένα τοπίο χωρίς ορίζοντα, μια θέα, χωρίς ονειρική διάσταση, όπου ακροβατεί η κίνηση και η ακινησία» (Μάρκαρης 1998: 14). Η απουσία του ανθρώπου είναι έκδηλη σε τοπία των άκρων,

όπως το ορεινό ανάγλυφο των παγωμένων συνόρων ή τα θλιβερά, παρατημένα κτίρια των τσιμεντουπόλεων, όπου συχνά διαπράττονται εγκλήματα σε βάρος της ανθρώπινης φύσης. Το μαύρο χρώμα στα ενδύματα των μορφών αντιπαραβάλλεται οπτικά στο λευκό της χιονισμένης συνοριακής βουνοπλαγιάς, μοιάζοντας με κραυγή απόγνωσης για το διχασμό και την απομόνωση που επιφέρει η εκβιαστική διχοτόμηση των ανθρώπινων κοινωνιών [Εικ. 91, 92]. Αντίθετα, στην πόλη κυριαρχεί απόλυτα το γκρι, σε όλες του τις αποχρώσεις, επιτυγχάνοντας μια πνιγηρή χρωματική ομοιομορφία που υπογραμμίζει συγκαλυμένα την κοινή, μη αναστρέψιμη προοπτική της φθοράς και του θανάτου. Η επιλογή της φωτογραφίας φαίνεται να συνάδει με το νόημα των στίχων του Γιώργου Σεφέρη στην *Κίχλη*: «Χώρες του ήλιου και δεν μπορείτε να αντικρύσετε τον ήλιο. Χώρες του ανθρώπου και δεν μπορείτε να αντικρύσετε τον άνθρωπο» (Grodent 2000: 20).

4.2.3 Οι μορφές ως επέκταση του τοπίου: συλλογική ταυτότητα και κοινή μοίρα

Οι ανθρώπινες φιγούρες, που κινούνται εντός αυτών των μελαγχολικών τοπίων, μακράν απέχουν από την ομορφιά, με την κλασική έννοια. Είναι μορφές άκαμπτες και κακοντυμένες, με μαύρα γυναικεία ρούχα και σκούρα κουστούμια, που σέρνουν με αργό βήμα βαριές, ακαλαίσθητες βαλίτσες [Εικ. 93, 94, 95, 96], συνθέτοντας μια εικόνα διόλου ελκυστική για την ηδονιστική ματιά του μεταμοντέρνου κινηματογραφικού κοινού. Οι μορφές αυτές δεν είναι ήρωες και πρωταγωνιστές, δεν αποτελούν ατομικές κατηγορίες ομορφιάς ή ασχήμιας. Αυτές οι φιγούρες, με το ακανόνιστο βάδισμα και το απλανές βλέμμα, απορρίπτουν κατ' ουσία την υπερεκτίμηση της ατομικότητας. Αφηγούνται, από τη μια, την κοινή μοίρα μιας ευρύτατης κοινότητας ανθρώπων που υπέφερε από τη βία των διαδοχικών πολέμων και την ανηθικότητα του εγχώριου κατεστημένου, ενώ την ίδια στιγμή προάγουν τη γνήσια συλλογικότητα, με τη συμμετοχή τους σε δείπνα, γαμήλιες τελετές, θεατρικές παραστάσεις ή υπαίθριες συναυλίες, χορούς, νυχτερινές διασκεδάσεις και βόλτες σε πλατείες [Εικ. 97, 98]. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* δεσπόζουν οι σκηνές

της υπαίθριας συναυλίας στο Σεράγεβο, εν μέσω βομβαρδισμών, και των έγκλειστων του ασύλου, που εμφανίζονται αργά-αργά στο φως, μετά από μια αεροπορική επιδρομή, και γεμίζουν την άδεια, κατεστραμμένη πλατεία του Σεράγεβου με το παραλήρημά τους. «Μόνο ο Luis Buñuel μπορεί ίσως να συναγωνιστεί τον Αγγελόπουλο στην αναπαράσταση ενός τόσο ετερόκλητου πλήθους ηθοποιών [Εικ. 99], οι οποίοι φαίνεται να έχουν πάρει το μονοπάτι χωρίς επιστροφή που οδηγεί σε ένα κοινό πεπρωμένο» (Jameson 2000: 72-73).

Σταθερή υπήρξε η αντίθεση του Έλληνα σκηνοθέτη προς τα γνωστά και συνηθέστατα *γκρο-πλάνα* του Hollywood, που έχουν απλώς τη δυνατότητα να αποτυπώνουν κάποιες στερεοτυπικές αντιδράσεις του προσώπου, ως αποτέλεσμα του εκάστοτε ερεθίσματος, πιστεύοντας ότι η κοντινή λήψη είναι αδύνατο να επιβιώσει, χωρίς τη συμμετοχή του θεατή και την ανάληψη από μέρος του κάποιου μεριδίου «ευθύνης». Με τα μακρινά πλάνα του Αγγελόπουλου, το κάθε πρόσωπο μετατρέπεται σε ένα μυστήριο που ωθεί τον θεατή στη σκέψη και αποτρέπει την ενεργοποίηση βιωμάτων και προπαρασκευασμένων αντιλήψεων (Grodent 2000: 21). Στα ελάχιστα κοντινά του πλάνα, η αισθητή και παρατεταμένη απουσία της κίνησης, αφηγηματική και σωματική, είναι αυτή που διακόπτει την πλοκή και επιτρέπει στα πρόσωπα να αποτυπώνουν στην οθόνη σκέψεις και συναισθήματα. Σε καμιά περίπτωση δεν επιζητάται εδώ η συμβατική συναισθηματική ταύτιση του θεατή, ο οποίος καλείται να παρατηρεί ενεργά και να επεξεργάζεται σύνθετες οπτικές δημιουργίες, ακόμα και στις ιδιαίτερες συναισθηματικές σκηνές (Carr 2016).

Η προσοχή επικεντρώνεται περισσότερο στον χώρο όπου εκτυλίσσονται οι ανθρώπινες ιστορίες και δευτερευόντως στα πρόσωπα. Βέβαια, ενώ στο πρώιμο έργο του Αγγελόπουλου τα πρόσωπά του αποτελούν απλώς συλλογικούς φορείς της ιστορίας, χωρίς ψυχολογική υπόσταση, κατά τα πρότυπα του επικού μπρεχτικού θεάτρου, στην ύστερη φάση του φαίνεται ότι επιδέχονται

και ψυχολογικές ερμηνείες (Αγγελόπουλος 2000: 183). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, οι χαρακτήρες του εναρμονίζονται πλήρως με τα τοπία και εμφανίζονται ως επέκτασή τους. Ο χώρος που τους περιβάλλει τους μετατρέπει σε συλλογικές συνδηλώσεις, συνυπογράφοντας μια σύμβαση ενιαίας οντότητας, όπου άνθρωπος και τοπίο έχουν κοινή προέλευση και πορεία [Εικ. 100, 101]. Κατ' αυτόν τον τρόπο συγκροτείται και η ταυτότητα των ηρώων (Στάθη 1999: 42) που απορρίπτουν κατ' ουσία την υπερεκτίμηση της ατομικότητας [Εικ. 102, 103]. Έτσι, οι ήρωες του Αγγελόπουλου συμμετέχουν ουσιαστικά και στην προσπάθειά του να αποδομήσει όλους τους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης, καθώς, ακόμα και όταν χαρακτηρίζονται από εσωτερικό άγχος και αποπνέουν ανησυχία για τη μοίρα του ανθρώπου, εξακολουθούν να αποτελούν κατά βάση στοιχεία του όλου (Quintana 2000: 162-163). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, η σκηνή της μεταφοράς του κομματισμένου αγάλματος του Λένιν, όπου οι χωρικοί στις δύο όχθες του Δούναβη παρακολουθούν την πλεύση του φορτηγού πλοίου και κάνουν το σταυρό τους [Εικ. 104, 105], προσευχόμενοι για τον θάνατο της πάλαι ποτέ ιερής ιδεολογίας (Heredero 2000: 312), η οποία, μετά την ανεπιτυχή απόπειρα εφαρμογής της, αφήνεται να την παρασύρει το «ποτάμι» της «ελεύθερης» διεθνούς αγοράς.

Μετατρέποντας τις αληθινές τοποθεσίες των γυρισμάτων σε κομμάτι της κινηματογραφικής του αφήγησης, ο Αγγελόπουλος διαπλατύνει την αντίληψη των πρωταγωνιστών του για τη σύγχρονή τους πραγματικότητα και τους ωθεί να συνεχίσουν την αναζήτησή τους. Με την επιλογή τοπίων της ηπειρωτικής Ελλάδας και της παραμεθορίου, ανακαλεί μνήμες του παρελθόντος που διευρύνουν την αίσθηση του χρόνου στο παρόν και επιχειρεί την αναβίωση ηθικών και πνευματικών αρετών, ικανών να αποτελέσουν πανάκεια για την αλλοτρίωση και την αποηθικοποίηση των σύγχρονων καπιταλιστικών κοινωνιών. Η απουσία

του ήλιου και ο ουδέτερος φωτισμός στις ταινίες του αναπαράγει, με πολύ συγκεκριμένες και περιορισμένες χρωματικές και τονικές διαβαθμίσεις, έναν κόσμο ο οποίος συντίθεται από πλήθος χρωμάτων, αποχρώσεων, τόνων και σκιών, γεγονός που καθιστά αδύνατη την ωραιοποίηση ακραίων καταστάσεων που στρέφονται εναντίον της ανθρώπινης ύπαρξης. Μέσα σε αυτά τα μουντά τοπία οι ανθρώπινες μορφές απεκδύονται την ατομική τους ταυτότητα και μετατρέπονται σε ένα ανομοιογενές μεν σύνολο που, όμως, δείχνει να ακολουθεί μια κοινή, προδιαγεγραμμένη πορεία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ο Κινηματογράφος του Θεόδωρου Αγγελόπουλου IV: Όρια, σύνορα και [χαμένες;] ταυτότητες.

5.1. Εννοιολογικός προσδιορισμός των «ορίων» και οι προεκτάσεις τους

Το «όριο» δεν αποτελεί μια έννοια στατική και αμετάβλητη. Οικοδομείται, θεσμοθετείται και νομιμοποιείται μεν ως υπαρξιακή, κοινωνική και πολιτειακή σταθερά σε δεδομένες χρονικές στιγμές, αλλά τροποποιείται συνεχώς ως αποτέλεσμα κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και αξιακών αλλαγών, αλλά και εσωτερικών αναζητήσεων. Στον Αγγελόπουλο, η έννοια αυτή δεν νοηματοδοτείται απλώς από τη χάραξη των κρατικών συνόρων, ως απότοκο του παρελθόντος, και το προσφυγικό κύμα, ως επακόλουθη επίπτωση του παρόντος. Εξετάζεται και από μια υπαρξιακή σκοπιά, ως προς τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται την πραγματικότητα και οδηγούνται σε συγκεκριμένες πράξεις ή παραλείψεις. Πρόκειται για τα όρια τα οποία προκύπτουν από τις αρνητικές, αλλά και από τις θετικές καταστάσεις της ζωής: τη θρησκεία, τον έρωτα, τις διαπροσωπικές σχέσεις και την ατομική ευδαιμονία, που αποτελούν κινητήρια δύναμη της καθημερινότητας και μπορούν να επηρεάσουν καταλυτικά την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. «Πρόκειται για τα όρια που μπαίνουν συνέχεια. Διαχωρισμοί σε γλώσσες, φυλές, διαχωρισμοί στον έρωτα, στην επικοινωνία, στο όνειρο στο τι μπορούμε και τι δεν μπορούμε...»²⁹ (Τερέζης 2000: 118, 120).

Στη *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, η προστιθέμενη στον προδιαγεγραμμένο χρόνο που διέθετε ο ήρωας μέρα είναι που καταργεί τα όρια και συμπυκνώνει το εφήμερο συναίσθημα μιας ζωής, δίνοντας μια αισιόδοξη απόκριση στο υπαρξιακό ερώτημα του ατόμου σχετικά με τη διάρκεια του μέλλοντός του (Carr 2016). Είναι μια μέρα σαν ένα ποίημα ατελείωτο, που συνεχίζει να γράφεται στις μέρες μας από όλους τους ποιητές και αποκτά διαχρονική αξία. Προάγοντας το

²⁹ Θεόδωρος Αγγελόπουλος, σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Ουτοπία*, τχ. 1, 1992.

όραμα ενός συλλογικού ποιήματος, εγκολλώνεται όλα τα χαρακτηριστικά της αιωνιότητας και καθίσταται το αιώνιο ποίημα (Μάρκαρης 1998: 30, 38). Η επαφή του ποιητή με τις προσδοκίες και τις απώλειες του παρελθόντος μέσα σε μια μόνο μέρα, τον ωθεί στη συνειδητοποίηση της έννοιας του άπειρου χρόνου, στοιχείο που εκφράζεται από την ποιητική γλώσσα. Όμως, τελικά, η μέρα αυτή, που διαταράσσει τους φυσικούς νόμους της διάρκειας του χρόνου, δεν επιδρά σε αυτόν κατευναστικά, αλλά επιτείνει έκδηλα το υφιστάμενο άγχος και την οδύνη του (Seguin 2000: 316).

Αυτό που απασχολεί τον σκηνοθέτη είναι κατά πόσο μπορεί να αλωθεί το «φρούριο» της ατομικότητας, υπό την ασφυκτική επενέργεια γνήσιων συλλογικών οραμάτων και επικοινωνιακών αναγκών. Το *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και το *Βλέμμα του Οδυσσέα* εξωτερικεύουν εύγλωττα τους πολυεπίπεδους διαχωρισμούς και τις αγεφύρωτες αντινομίες στη διάθεση και τη συνείδηση των χαρακτήρων. Το υπαρξιακό ερώτημα στην πρώτη ταινία, «Αν κάνω άλλο ένα βήμα, είμαι αλλού ή πεθαίνω;» [Εικ. 106], ή η απογοητευτική διαπίστωση, «περάσαμε τα σύνορα και είμαστε ακόμη εδώ;», αποτελούν τους άτεγκτους προβληματισμούς σκεπτόμενων ατόμων, αλλά εκφράζουν και μια γενικευμένη απόγνωση. Από την άλλη, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, αναφέρεται ότι η πρώτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ στα Βαλκάνια κινηματογράφησε ανθρώπους και καταστάσεις αβίαστα, χωρίς ταξινομήσεις και ιεραρχήσεις, ανεπηρέαστη από στερεοτυπικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις, εξαιτίας των διακρίσεων και των διαχωρισμών της φυλής, της θρησκείας, της κοινωνικής θέσης ή της ιδεολογίας. Πρόκειται για μια κινηματογραφική προσέγγιση της ανθρώπινης ποικιλομορφίας με μια συνθετική πρόθεση, που στοχεύει στη συλλογικότητα και την ενότητα. Σκοπός της είναι να καταδείξει τις νέες προϋποθέσεις υπό την αίρεση των οποίων τελεί η πλήρωση τους οράματος της λειτουργίας ενός εγκόσμιου κοινωνικού και διεθνικού συστήματος, το οποίο θα αποκλείει εντός των κοινωνικών σωμάτων τις μονολιθικές

λειτουργίες που εξυπηρετούν ιδιοτελείς σκοπούς και θα υπόκειται στον αδογμάτιστο αυτοκαθορισμό, αλλά και στην αυτοδιαχείριση (Τερέζης 2000: 120-121).

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο «Α», οδεύοντας προς στο Σεράγεβο, βιώνει την απόγνωση, διότι συνειδητοποιεί την οδυνηρή πραγματικότητα των «ορίων», τα οποία σε καιρό πολέμου, όχι απλώς δεν αναιρούνται, αλλά διευρύνονται, διαμορφώνοντας έκρυθμες και ακραίες καταστάσεις. Από την άλλη, διακατέχεται από μια βαθιά πεποίθηση—η οποία σταδιακά εκτονώνει την απελπισία που νιώθει—ότι στον τελικό προορισμό του ταξιδιού του θα αποκτήσει τα μέσα για την υπέρβαση των υφιστάμενων αυτών ορίων (Τερέζης 2000: 122). Ένα ζωτικής σημασίας ηθικό αίτημα επιδιώκει να αποκτήσει εμπράγματα «ασφάλεια», για να χαραχτεί ως νέα αξία στις ανθρώπινες συνειδήσεις. Και για να συμβεί αυτό, πρέπει να εντοπιστούν οι ακριβώς αντίθετες συνθήκες από αυτές που στέρησαν τους ανθρώπους από την αισιοδοξία και τους γέμισαν με απόγνωση: «Έρχομαι από μακριά, αναζητώντας κάτι που μου είπαν ότι έχετε εσείς. Τρία κουτιά ... τα ανεμφάνιστα των Μανάκη. [...] Όλο αυτό το ταξίδι για τα ανεμφάνιστα; Για να έρθετε ως εδώ αναζητώντας κάτι χαμένο, πρέπει να έχετε πολλή πίστη ή πολλή απελπισία ...» (Αγγελόπουλος 1995: 92-93).

Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος αντιπαραβάλλει τα παιδιά—το μέλλον της κοινωνίας—στην τελευταία ταινία της τριλογίας των συνόρων, *Μία Αιωνιότητα και μια Μέρα*, με εκείνα στο *Τοπίο στην ομίχλη*: «Εκεί [*Τοπίο*], η προοπτική ήταν η ανεύρεση του πατέρα. Εδώ [*Αιωνιότητα*], 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: 36). Κυρίαρχοι εξωγενείς παράγοντες χωρίζουν τους ανθρώπους, δημιουργώντας εμμονικές πλάνες και τους καταδικάζουν σε διαρκή αναχώρηση, σε ένα αιώνιο ταξίδι αναζήτησης, δίχως συγκεκριμένο σκοπό. Στο ταξίδι, τα σύνορα—η τραγική επίπτωση ενός

αδιάκοπου πολέμου—καταργούνται, η διάκριση του χρόνου σε παρελθόν, παρόν και μέλλον καθίσταται σχετική και ανούσια, και οι ήρωες επιστρέφουν στην αρχική γεωγραφία, πριν τη βίαιη και αυθαίρετη οριοθέτησή της. «Στην άκρη του χάρτη, η συντέλεια του χρόνου συναντά το τέλος του κόσμου» (Seguin 2000: 316).

Όταν ο Αγγελόπουλος προτείνει νέες αξίες, αναφέρεται σε ένα ανανεωμένο αξιακό σύστημα, που θα οικοδομηθεί πάνω σε καινούργιες συμφωνίες και δεσμεύσεις. Κρίνει απαραίτητη τη ρήξη με τη θεσμική νομιμοποίηση του παρελθόντος που φαλκιδεύει την πολιτική και κοινωνική ζωή, και την πρόταξη της πνευματικότητας έναντι των οικονομικών μεγεθών σε συλλογική, διευρυμένη βάση. Καθοριστική, όμως, θεωρεί και την αλλαγή των ατομικών και συλλογικών αναγκών, ώστε το παραπάνω αίτημα να φτάσει να εμφανίζεται ως αυθόρμητη και πηγαία έκφραση της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτή η αλλαγή θα σημάνει και το τέλος της αποξένωσης του σύγχρονου ανθρώπου από το «είναι» του, εξέλιξη που αποτελεί το κλειδί για την εξυγίανση της ατομικής και συλλογικής ζωής (Τερέζης 2000: 122-123).

5.2. Ο χαρακτήρας του εξόριστου και το ζήτημα των ταυτοτήτων

Στην αρχαία τραγωδία, η εξέλιξη του μύθου εξυπηρετείται από τη συνύπαρξη δύο γειτονικών και ακραίων χώρων, που αμφιταλαντεύονται μεταξύ δύο ή περισσότερων πεδίων δράσης και ενισχύουν την ατελεύτητη σύγκρουση του τραγικού έργου (*Προμηθέας Δεσμώτης, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Τρωάδες, Εκάβη, Φιλοκτήτης, Αίας*). Φυσικά, ο θεατής δεν βρίσκεται μπροστά σε ένα χώρο ρεαλιστικό, αλλά συμβολικό, όπου κύριο στοιχείο της σκηνογραφίας, αν όχι το μοναδικό, είναι ο λόγος. Και στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, η παρουσίαση του χώρου γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνεται πως διαμορφώνει μια γεωγραφία των ορίων: «... ένα τοπίο συνόρων, ορίων. Πιστεύω πως, στον τρόπο με τον οποίο κάνω κινηματογράφο, όλα δίνουν την εντύπωση (έστω και μη συνειδητά εκ μέρους μου) ότι είναι εξωθημένα στα άκρα, τόσο ως προς

τον τρόπο δουλειάς όσο και από το περιεχόμενο και το τοπίο».³⁰ Τα πέτρινα και χιονισμένα ορεινά χωριά στην *Αναπαράσταση*, στον *Μεγαλέξανδρο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, οι προσφυγικοί καταυλισμοί εκτός συνόρων στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* προβάλλουν περισσότερο ένα εσωτερικό τοπίο και διαμορφώνουν μια σκηνογραφία, όπου θα πραγματοποιηθεί η δραματουργική σύγκρουση, με κορυφαίο πρωταγωνιστή συνήθως έναν εξόριστο (Alberó 2000: 107).

Η έννοια της «εξορίας» στον Αγγελόπουλο συνιστά περισσότερο μια κατάσταση ψυχολογική, παρά πολιτική. Οι περισσότεροι ήρωές του δεν είναι εξόριστοι με την έννοια των εκτοπισμένων από την πατρίδα τους, αντίθετα, βιώνουν μια «εσωτερική εξορία», ένα συναίσθημα ασυμφωνίας, μια κατάσταση ρήξης ανάμεσα στον εσωτερικό και τον περιβάλλοντα κόσμο. Και ο σκηνοθέτης αποτελεί εμπνευστή των πρωταγωνιστών του, όπως ομολογεί και ο ίδιος: «Εγώ είμαι εξόριστος στην ίδια μου τη χώρα». Μετά τον *Μεγαλέξαντρο*, οι «εσωτερικοί εξόριστοι» εμφανίζονται συχνότερα, καθώς έχει αποδομηθεί πλήρως στη συνείδηση του Έλληνα δημιουργού η βεβαιότητα ότι ο υπαρκτός σοσιαλισμός μπορεί να πραγματώσει το κοινωνικό κράτος δικαίου και να διαφυλάξει την παγκόσμια ειρήνη. Ο γερο-Σπύρος, στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, αντάρτης αγωνιστής που εξορίστηκε το 1949 στη Σοβιετική Ένωση και επιστρέφει στην Ελλάδα το 1984 [Εικ. 107], πολύ σύντομα νιώθει ένας ζωντανός-νεκρός μέσα στον ίδιο του τον τόπο. Αυτό δε συμβαίνει, επειδή υφίστανται δριμεία κριτική από τη νέα (σοσιαλιστική) γενιά η πολιτική ιδεολογία και οι πρακτικές του, ως παρωχημένες και ανεδάφικες, που απέτυχαν οικτρά στην έμπρακτη εφαρμογή τους. Γίνεται αμέσως παρίας και αισθάνεται ξένο σώμα, διότι η μαζική διάθεση για πολιτική λήθη και συμφιλίωση αποκλείει ακόμα και τη διαλεκτική σύγκρουση μαζί του, καθιστώντας μονόδρομο τον κοινωνικό εξακοντισμό του (Amengual 1985: 36-37).

³⁰ Θόδωρος Αγγελόπουλος, σε συνομιλία του με τον Pere Alberó, για το περιοδικό *El Viejo Topo*, τχ. 99, Σεπτέμβριος 1996, πραγματοποιημένη στην Αθήνα στις 30.1.1995 (Alberó 2000: 107).

Οι περισσότεροι κεντρικοί ήρωες του Αγγελόπουλου περιπλανιούνται μέσα στον κόσμο, έτοιμοι να έρθουν αντιμέτωποι με τη μοίρα τους, αναζητώντας ένα σημάδι αναγνώρισης του τοπίου της πατρίδας τους. Με την εξάλειψη όμως του Μαρξισμού ως απόλυτη ιδεολογική σταθερά και καταφύγιο, κινούνται πλέον εντελώς απροστάτευτοι απέναντι σε αντίξοες συνθήκες, ψάχνοντας απελπισμένα, σαν παιδιά με σύνδρομο εγκατάλειψης, τον «Πατέρα» (Alberó 2000: 108), μια μορφή που αντιπροσωπεύει όλες τις (πατροπαράδοτες) αξίες που μεταγγίστηκαν από τους παλαιότερους στη νέα γενιά ηρώων, ως όπλα στον αγώνα τους για κοινωνική αλλαγή και δικαιοσύνη. Η εντιμότητα, η αξιοπρέπεια, η πολιτική (και συζυγική) προσήλωση, η ανδρεία, το φιλότιμο, η αυταπάρνηση, αλλά και η νομιμοποίηση της βίας ως μέσο άμυνας απέναντι σε δυναστικές πολιτικές των κυβερνώντων αποτελούν αρχές των ηρώων του Αγγελόπουλου, οι οποίες ουδέποτε αμφισβητήθηκαν στο έργο του (Amengual 1985: 38)

Η θλιβερή έμπρακτη διάψευση των προσδοκιών για την ανάδειξη μια ιδανικής κοινωνίας, βρίσκει τους ήρωές του αποπροσανατολισμένους, να παρεισφρέουν στο ιστορικό παρελθόν, αναζητώντας διέξοδο και ελπίδα. Σε έναν αιώνα που στιγματίστηκε από παγκόσμιες και εμφύλιες πολεμικές συγκρούσεις, ριζικές αλλαγές των εθνικών συνόρων και εκτεταμένες βίαιες πληθυσμιακές εκτοπίσεις, οι χαρακτήρες του αυτοεξορίζονται, περιπλανώνται συνεχώς και διασχίζουν σύνορα, παρακινούμενοι από μια εσωτερική ανάγκη να αφήσουν πίσω τις τραγωδίες που βίωσαν και το ιστορικό αδιέξοδο. Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου υπηρετεί αυτήν ακριβώς την ανάγκη, την ανακάλυψη και ανάδειξη ενός νέου ουμανισμού, που θα συμβάλλει στην υπέρβαση των μυθικών και ιστορικών συνόρων, ατομικών και εθνικών, και στην αναδόμηση της σχέσης του σύγχρονου κόσμου με το μυθικό και ιστορικό παρελθόν (Horton 2000: 97-98). Αυτό επιδιώκεται με την αποσύνδεση χρόνου και ιστορικής αλήθειας (στην οποία προσδίδεται και μια μυθική διάσταση) και την ανάδυση μιας νοσταλγίας για την ιστορία, που δεν προσεγγίζεται πλέον

με κατήφεια και απαισιοδοξία, αλλά με το καλύτερο αντίδοτο για αυτά τα συναισθήματα, το βάλσαμο της ποιητικής τέχνης (Στάθη 2000(β): 15). Φαίνεται συμβατή η προσέγγιση αυτή του Αγγελόπουλου με τους στίχους του Κωνσταντίνου Καβάφη, που προσφεύγει στην ποίηση, αναζητώντας μια (πρόσκαιρη έστω) ανακούφιση από την βαθιά οδύνη της φθοράς του παρελθόντος:

[...] Δέν ἔχω ἐγκαρτέρησι καμιά.
Εἰς σέ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,
πού κάπως ξέρεις ἀπό φάρμακα:
νάρκης τοῦ ἄλγους δοκιμές, ἐν Φαντασία καί Λόγω.
Εἶναι πληγή ἀπό φρικτό μαχαίρι.—
Τά φάρμακά σου φέρε Τέχνη τῆς Ποιήσεως,
πού κάμνουνε—γιά λίγο—νά μή νοιώθεται ἡ πληγή.³¹

Στις πρώτες δύο ταινίες που παρουσίασε μετά την κατάρρευση της μαρξιστικής ιδεολογίας μέσα του, *Το Ταξίδι στα Κύθηρα* και *Ο Μελισσοκόμος* (ίσως αυτές στις οποίες αναδύεται η περισσότερη θλίψη και απελπισία), οι πρωταγωνιστές του φαίνεται να μην έχουν καμιά θέση στον κόσμο και να αδυνατούν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους. Αληθινοί ήρωες αρχαίας τραγωδίας, οι γέροι από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (όπως η Αντιγόνη του Σοφοκλή οδηγείται ζωντανή στον κόσμο των νεκρών, επειδή παρέβη τις βασιλικές εντολές και έθαψε τον νεκρό αδερφό της), αφήνονται στην τύχη τους, σε μια σχεδία σε διεθνή ύδατα, μακριά από τους ζωντανούς [Εικ. 108]. Είναι φανερό ότι είναι πλήρως ασύμβατοι με την εποχή τους— ακόμη και η παρουσία τους, αυτή καθαυτή, ναρκοθετεί τα σαθρά θεμέλια της νέας εξουσίας. Πρόκειται για την άρθρωση ενός πολιτικού λόγου περί δημοσίου συμφέροντος, ο οποίος, προβαλλόμενος σε ένα «ιδανικό» μέλλον, αποκηρύσσει πλήρως το παρελθόν και αναγκαστικά αποκόπτεται βίαια από αυτό (Alberó 2000: 108-109).

³¹ Στίχοι από τη *Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ποιητού εν Κομμαγινη*: 595 μ.Χ, ποίημα του Καβάφη, που γράφτηκε στα 1921 (Καβάφης 1995: 30).

Η γενιά της Αντίστασης και του Εμφύλιου Πολέμου εξορίζεται από μια κοινωνία που επιθυμεί διακαώς να ξεχάσει το παρελθόν της. Η ενδιάμεση γενιά, αυτή που εμφανίζεται από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* μέχρι το *Τοπίο στην ομίχλη*, είναι μια γενιά χαμένη, χωρίς αξίες και οράματα, η οποία ζει σε ένα κόσμο όπου φαινομενικά υπάρχουν οι προϋποθέσεις για να ζει ευτυχισμένη, αλλά που αδυνατεί να τον κατανοήσει. Η γενιά όμως των παιδιών στο *Τοπίο στην ομίχλη*, δημιουργεί μια αίσθηση αλλαγής και ανανέωσης και ευαγγελίζεται μια νέα κοσμοθεωρία, που στηρίζεται στη συμφιλίωση. Οι χαρακτήρες βέβαια δεν διαφέρουν από εκείνους που προηγήθηκαν, στον *Μελισσοκόμο* και νωρίτερα, όμως η επικοινωνία έχει ανακτηθεί. Στο *Τοπίο στην ομίχλη*, η μορφή του Πατέρα εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο αναζήτησης από τα παιδιά, σε ένα (μη προσδιορίσιμο γεωγραφικά) τοπίο πέρα από τα όρια της χώρας τους, η οποία απομακρύνεται καθημερινά από την ιδιαίτερη πολιτιστική της ταυτότητα, αποξενώνεται από το «είναι» της. Στην τελευταία σκηνή τα παιδιά χάνονται μέσα στην ομίχλη, τρέχοντας να αγκαλιάσουν ένα δέντρο, το οποίο (όπως και στη *Θυσία* του Αντρέι Ταρκόφσκι) αποτελεί σύμβολο της ζωής και της γνώσης του Πατέρα [Εικ. 109]. Το κατά πόσο πέρα από τα σύνορα τα οποία κατόρθωσαν να υπερβούν εκτείνεται όντως μια άλλη χώρα ή βρίσκονται απλώς σε έναν κινηματογραφικό τόπο, αποκύημα μιας ποιητικής μυθοπλασίας (Στάθη 2000(β): 14-15), δεν προκύπτει ως ασφαλές συμπέρασμα στο τέλος της ταινίας. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, καθίσταται πλέον απόλυτα φανερό ότι η πρόσβαση στη ζωή και τη γνώση μπορεί να επέλθει μόνο μετά από μια μακρά διαδρομή πόνου (Alberó 2000: 109).

Όλοι οι χαρακτήρες στο *Τοπίο στην ομίχλη* διατηρούν την παιδική τους αθωότητα και λαχτάρα και επιστρέφουν στις ρίζες τους, για να ανασυσταθούν, με βάση τις εμπειρίες που απέκτησαν, και να ανακαλύψουν μια νέα οπτική του κόσμου, να αναβιώσουν ένα νέο συλλογικό όνειρο. Αναζητούν ένα νέο ιδεώδες, που μπορεί να γίνει αντιληπτό όμως μόνο με ένα «παιδικό»,

ένα καθαρό βλέμμα. Ομοίως, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο κεντρικός πρωταγωνιστής «Α», που νιώθει πως βρίσκεται σε υπαρξιακή κρίση και είναι «εξόριστος» από την πραγματικότητα, αφού «έχασε το βλέμμα του και βγάζει μόνο μαύρες φωτογραφίες», επιχειρεί και αυτός να γυρίσει πολύ πίσω, προκειμένου να το ανακτήσει. Ξεκινάει μια προσωπική περιπέτεια, καθοδηγούμενη από το «βλέμμα» που παρακολουθεί τις περιπέτειες των άλλων, και μετατρέπεται αναπόφευκτα σε περιπέτεια της νόησης και της συνείδησης, αφού αναζητά να «αιχμαλωτίσει» μόνο ό,τι δεν μπορούν να αντικρύσουν τα μάτια, αυτό που δεν αντανακλάται στον καθρέφτη. Όταν οι έννοιες έχουν χάσει το νόημά τους, πριν τη βαθμιαία αποκατάστασή τους απαιτείται η πλήρης αποδόμησή τους («πρέπει να κατεβούν στο βαθμό μηδέν», κατά τη ρήση του Roland Barthes στο έργο του *Ο βαθμός της γραφής*). Αυτό όμως δεν είναι απαραίτητο να συμβεί στον κινηματογράφο, τη μοναδική τέχνη που μπορεί να διασώσει την καθαρή ματιά, το διεισδυτικό βλέμμα, μαζί με τη γοητεία που συγκεντρώνει (Ραφαηλίδης 1999: 310-311). Με αυτόν τον στόχο διασχίζει ο «Α» τα Βαλκάνια, ψάχνοντας να βρει την πρώτη ταινία που γυρίστηκε εκεί και αντιπροσωπεύει το πρώτο βλέμμα, «ένα βλέμμα χαμένο, [...] ένα βλέμμα που γυρεύει να βγει από το σκοτάδι ... κάτι σαν γέννηση ...» (Αγγελόπουλος 1995). Οι άνθρωποι που ενεπλάκησαν στη δημιουργία της ταινίας πέθαναν, η ματιά τους, όμως, πέρασε στην αιωνιότητα, καθώς απαθανατίστηκε στην κινηματογραφική οθόνη.

Στη *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα*, στη θέση του αριστερού πολιτικού πρόσφυγα τοποθετείται ο οικονομικός μετανάστης της ευρύτερης περιοχής της βαλκανικής χερσονήσου, τραγικό επακόλουθο της κατάρρευσης των σοσιαλιστικών καθεστώτων (Ραφαηλίδης 1999: 317). Τόσο το προσφυγόπουλο όσο και ο ποιητής καταπονούνται ψυχοσωματικά, καθώς βιώνουν την πραγματικότητα ως «πνευματική εξορία», ο μιν διότι διέφυγε από το πουθενά, για να βρεθεί στο πουθενά, ενώ ο δε γιατί νιώθει ότι δεν μπορεί να ενταχτεί ούτε στο παρόν ούτε στο παρελθόν

(Berg 2000: 318). Η προσθήκη του Αγγελόπουλου συνίσταται στο γεγονός ότι, πέραν της παρατήρησης και της καταγραφής των εξελίξεων, υπάρχει και η δραστική παρέμβαση των χαρακτήρων (Κομνηνού 2000: 107). Στο φαινόμενο της εκμετάλλευσης των παιδιών των φαναριών, ο ετοιμοθάνατος πρωταγωνιστής αντιδρά με τη διάσωση του μικρού Αχιλλέα από την αστυνομική επιδρομή [Εικ. 110], τον απεγκλωβισμό του από το κύκλωμα των σωματεμπόρων απαγωγέων του και την αποτυχημένη απόπειρα του άτυπου επαναπατρισμού του [Εικ. 111].

Αυτή η εμπλοκή στα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά συμβαίνοντα, που εκκινεί από μια αμιγώς ανθρωπιστική οπτική, ενεργοποιεί πολλαχώς τον ήρωα. Καταρχάς, τον ωθεί να αναζητήσει την έμπνευση για την περάτωση του ποιήματος του Σολωμού, μια υπόσχεση που είχε δώσει στον εαυτό του κατά τη νεότητά του. Παράλληλα, αποκτά το έναυσμα να επανεξετάσει, να αποδομήσει και τελικά να αποποιηθεί την ταυτότητα της μεταμοντέρνας αστικής διανόησης, που διαβιεί αποστειρωμένη από τη σύγχρονη πραγματικότητα και τις καταγιστικές εξελίξεις, αποδεικνυόμενη ανίκανη να ανταποκριθεί στον κοινωνικό της ρόλο, με τη διατύπωση ρεαλιστικών προτάσεων για την επίλυση των πιο καίριων προβλημάτων. Τίθεται εδώ έμμεσα το πολυσυζητημένο θέμα του χρέους που φέρει ο άνθρωπος του πνεύματος να παρεμβαίνει στα «κακώς κείμενα» και να αναμορφώνει την κοινωνία. Η ανάληψη αυτού του βάρους της ευθύνης καθίσταται επιτακτικότερη σε περιόδους ανθρωπιστικών και πολιτιστικών κρίσεων, όπως η θλιβερή συγκυρία των νατοϊκών βομβαρδισμών της Σερβίας (η αρχή των οποίων κατά ειρωνικό τρόπο συνέπεσε με την πρεμιέρα της ταινίας) που οδήγησαν σε μαζικές πληθυσμιακές εκτοπίσεις (Berg 2000: 316). Ο Αλέξανδρος, ο οποίος ζει μέχρι την τελευταία μέρα της ζωής του σε πλήρη κοινωνική απομόνωση, εστιάζοντας αποκλειστικά στην επίτευξη του ιδεατού, αρχίζει να αφουγκράζεται το πολιτικό momentum της εποχής του, όπως αυτό διαμορφώθηκε από το άνοιγμα

των συνόρων στις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ και τη συντελούμενη διεθνοποίηση, και προάγει έμπρακτα την αμοιβαιότητα και το αίσθημα συλλογικής ευθύνης (Κομνηνού 2000: 107).

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου φαίνεται να αναγνωρίζει και να προωθεί, εκτός από το στοιχείο εκείνα του πολιτισμού που είναι σύμφυτα με τη γέννηση του ατόμου—την απόκτηση της ιθαγένειας εντός κάποιου κρατικού μορφώματος και την διαπαιδαγώγησή του από την οικογένεια και την εθνική εκπαίδευση (όσα, δηλαδή, συνεπάγεται η νομική του υπόσταση) (Ραφαηλίδης 2003: 111)—και έναν πολιτισμό προσωπικών δεσμών και σχέσεων. Πρόκειται για ατομικές συμβάσεις που μπορούν να αποτελέσουν αντίβαρο σε δυναστικές πολιτικές των κυβερνώντων. Μέσα σε αυτό ακριβώς το πολιτιστικό πλαίσιο επιχειρεί ο σκηνοθέτης να εντοπίσει τους όρους του νέου ουμανισμού, τη μόνη συνθήκη που μπορεί να οδηγήσει στην ειρήνη, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Η φιλική και αλληλέγγυα σχέση που αναπτύσσει ο ποιητής με τον ανήλικο πρόσφυγα γίνεται το όχημα για την αναθεώρηση της προσωπικής του ζωής και την αναψηλάφηση όλων των σταθερών του. Μέσα από ένα ταξίδι μνήμης, συνειδητοποιεί ότι τελικώς αγάπησε πολύ τη γυναίκα που κράτησε σε απόσταση όσο ζούσε, και αυτή η διαπίστωση της χρεωκοπίας του προσωπικού του παρελθόντος λειτουργεί ως καταλύτης και στην κοινωνική του ζωή. Μέχρι το φινάλε θα έχει διασχίσει πολλά προσωπικά σύνορα, μέχρι να βρει την ειρήνη και τη γαλήνη μέσα του (Horton 2000: 93).

5.3. Το ταξίδι και η αναζήτηση της χαμένης[;] ταυτότητας

Η ιδέα ότι η φύση του σύγχρονου ανθρώπου είναι αυτή του «εξόριστου» δεν αποτελεί σαφώς πρωτότυπη σύλληψη του Αγγελόπουλου, καθώς από την εποχή του Ρομαντισμού και μετά έχει εμποτίσει τη Δυτική διάνοηση. Η εμβριθής ματιά, όμως, του Έλληνα σκηνοθέτη την προσαρμόζει με τέτοιο τρόπο στο έργο του, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για τη δημιουργία ενός πραγματικού «κινηματογράφου της εξορίας», με χαρακτήρες που αναζητούν την πατρίδα τους ή και την ίδια

την ταυτότητά τους, με αφορμή την προσωπική άγνοια, που αποτελεί βάση και κίνητρο για κάθε γνώση. Μέσο για την επίτευξη αυτού του στόχου, που αποτελεί και το κεντρικό θέμα των ταινιών του, είναι πάντοτε το ταξίδι, «μια περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει». Ολόκληρη η φιλομορφία του είναι μια αέναη Οδύσσεια, μια συνεχής ακολουθία αφίξεων και αναχωρήσεων από την Ιθάκη, ένας κύκλος επιστροφής και αναγέννησης (Alberó 2000: 110).

Ταξίδι και περιπλάνηση αποτελούν αναπόσπαστο συστατικό των ταινιών του Αγγελόπουλου, σε όλες τις περιόδους. Στη δεκαετία του '70, το κέντρο εστίασης αποτελούσαν οι τρέχουσες πολιτικές εξελίξεις και τα ιδεολογικά ζητήματα που απασχολούσαν την Αριστερά. Στην επόμενη δεκαετία, συντελείται μια στροφή από το πολιτικό στο κοινωνικό, και το ταξίδι των ηρώων—που αναζητούν πλέον ένα συλλογικό όραμα—αποκτά σταδιακά έναν εσωτερικό, υπαρξιακό χαρακτήρα. Είναι η περίοδος όπου καταρρέει η σοσιαλιστική ουτοπία και, μοιραία, η ιδεολογική αντιπαράθεση μετατοπίζεται στο φόντο της κινηματογραφικής αφήγησης, αναδεικνύοντας σε κυρίαρχη έννοια την περιπλάνηση των ηρώων, που αποκαλύπτει τη ρευστότητα των πολιτικών ταυτοτήτων. Μετά το '90, το ταξίδι προσλαμβάνει μια αμιγώς υπαρξιακή διάσταση—εν μέσω έντονων κοινωνικών διαξιφισμών—, με την Αριστερά να εμφιλοχωρεί σαν ξένο σώμα στην αφήγηση, σε θεματικές που δείχνουν πιο άμεσα εναρμονισμένες με την τρέχουσα πραγματικότητα (Τσιράκης 2012).

Οι ήρωες στην *Τριλογία των Συνόρων* βιώνουν μια μόνιμη αίσθηση προσωρινότητας, αφού αντιλαμβάνονται ότι η προσδοκία για την οικοδόμηση μιας ιδεώδους κοινωνίας είναι ουτοπική—γι' αυτό βρίσκονται σε μια αδιάπαυστη διαδικασία αποχώρησης. Στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, ο πολιτικός, βλέποντας την κοινωνία που ζει να ακυρώνει την πολιτική και την ιστορία και να απεμπολεί την τελευταία εναπομείνασα ελπίδα—την ποίηση—ταξιδεύει στον μετέωρο κόσμο της προσφυγιάς. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ο πρωταγωνιστής, έχοντας απωλέσει την

καθαρή του οπτική, τη γλώσσα, ακόμα και το όνομά του, κάνει μια διαδρομή στο σκοτάδι, με μόνη παρέα την αναπόληση του ιστορικού παρελθόντος και τον προσωπικό πόνο (Στάθη 2000(β): 15). Στη *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, ο αλλοτριωμένος ποιητής, που αναζητά υπαρξιακή διέξοδο στον ελλειπτικό λόγο της ποίησης και στην κοινωνική προσφορά—με τη βοήθεια που παρέχει στον μικρό μετανάστη—ταξιδεύει νοερά στον χρόνο, τον οποίο μετασχηματίζει σε «χώρο», αποτελώντας περιηγητή της ελληνικής υπαίθρου και, ταυτόχρονα, της ιστορίας (Καραμήτρου 2010: 58). Παρά την προσπάθειά του να σπάσει τα δεσμά της αυτοπεριθωριοποίησής του, αντιλαμβάνεται ότι η σχέση του με το παρελθόν δεν μπορεί να διαρρηχθεί. Γι' αυτό και το ταξίδι του είναι επιβεβλημένο, επειδή, μόνο όταν η μνήμη συνδεθεί με μια ιστορική διάρκεια, η ζωή μπορεί να αποκτήσει νόημα και ουσία (Στάθη 2000(β): 15).

Πηγή έμπνευσης αυτής της πολυσύνθετης έννοιας του ταξιδιού μπορεί να αναζητηθεί στην αρχαία ελληνική ναυτική παράδοση, στον νόστο και τη νοσταλγία των πληρωμάτων να επιστρέψουν στην πατρίδα, το κεντρικό θέμα και της ομηρικής *Οδύσσειας*. Αναγωγή μπορεί να γίνει και στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, με την ελληνική μετανάστευση στις δεκαετίες του '50 και '60 και την πιο πρόσφατη, αυτή που ακολούθησε την οικονομική ύφεση, οι οποίες άλλαξαν ριζικά τις πληθυσμιακές ισορροπίες μεταξύ Ελλήνων υπηκόων και ελληνισμού της διασποράς. Η αθρόα μετακίνηση Ελλήνων στο εξωτερικό και η παράλληλη συσσώρευση ξένων προσφύγων στην ελληνική επικράτεια παγίωσαν μια αίσθηση σχετικότητας και ρευστότητας, όσον αφορά στην έννοια και στη σημασία της πολιτιστικής ταυτότητας. Σε αυτόν ακριβώς τον «χώρο» και τον χρόνο, σε αυτή την πολιτική συγκυρία, ταξιδεύουν ο ποιητής και ο μικρός φίλος του, στη *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα* (Skopeteas 2015: 76-77).

Οι ήρωες του Αγγελόπουλου είναι δυνατό να σφυρηλατήσουν την ταυτότητά τους μόνο μέσα από το ταξίδι, και αναγνωρίζονται μόνο εφόσον καταφέρουν να αντεπεξέλθουν στις

δυσχέρειές του. Η μορφή του Πατέρα που αναζητούν επίμονα είναι η εικόνα στην άλλη πλευρά του καθρέφτη, αυτή που μπορεί να επικρατήσει έναντι της ναρκισσιστικής εσωστρέφειας, να νοηματοδοτήσει εντελώς διαφορετικά κάθε έννοια της καθημερινότητας, να τους αποκαλύψει τη θέση τους στον κόσμο και να τους βοηθήσει να τον κατανοήσουν. Έτσι ίσως μπορεί να εξηγηθεί η ολβιότητα και η γαλήνια αρμονία του τέλους στους περισσότερους χαρακτήρες του Αγγελόπουλου. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σχολιάζει για το τέλος στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*:

Γι' αυτό μιλάω για μια συνειδητή αποδοχή του κόσμου, όπως αυτός είναι, όταν όμως ο άνθρωπος που προφέρει αυτά τα λόγια, μετά το μακρύ του ταξίδι, έχει καταλάβει. Είναι έτοιμος να συγχωρήσει και όχι να μισήσει· είναι έτοιμος να αγαπήσει, να καταλάβει και να δεχτεί τους άλλους όπως είναι, με όλες τους τις διαφορές, από όπου και αν έρχονται. Γι' αυτό πιστεύω ότι, στο τέλος, επιτυγχάνεται ένα είδος ισορροπίας. Ο καθένας μαθαίνει να δέχεται τον κόσμο, ν' αλλάζει τον εαυτό του και να καταλαβαίνει τους άλλους. Είναι σαν μια αναγέννηση του ανθρώπου.

Το ταξίδι είναι μια διηγετική διαδικασία, που οδηγεί στην καλύτερη αντίληψη του περιβάλλοντος χώρου, την ανεκτικότητα απέναντι στη διαφορετικότητα και την αυτογνωσία, και αποτελεί το διάλογο επικοινωνίας μεταξύ των γενεών για τη μεταλαμπάδευση της συλλογικής εμπειρίας. Μετά τον *Θίασο*, όμως, και τον *Μελισσοκόμο*, το ταξίδι γίνεται και ο δρόμος που οδηγεί στον θάνατο τους ηττημένους χαρακτήρες (Albergo 2000: 112-113).

Για τον Αλέξανδρο, βέβαια, στη *Μια αιωνιότητα και μια Μέρα*, το ταξίδι της τελευταίας, πρόσθετης μέρας σηματοδοτεί μεν την απόδραση από την απομόνωση και τη μοναξιά, αλλά και μια προσπάθεια επιστροφής στη γνώριμη και οικεία πατρίδα των λέξεων, μέσα από την οποία δηλώνεται η οπтимιστική προοπτική της υπέρβασης του ορίου του δικού του ζωτικού χρόνου, η ελπίδα να καθυστερήσει τον θάνατό του (Seguin 2000: 316). Σε κάθε περίπτωση, και παρά τις εσωτερικές αντινομίες του ήρωα, το μήνυμα είναι θετικό, καθώς το παρελθόν δεν αποδεικνύεται αδρανής συνθήκη, αλλά ενώνεται με το παρόν στα πλαίσια της εκάστοτε φάσης αναζήτησης. «Η ζωή, όπως και η τέχνη, είναι σαν μια σπείρα, προχωράει διαρκώς» (Minucci 1998).

Το ταξίδι, έννοια συνώνυμη της εμπειρίας και της γνώσης, ως κινηματογραφικό αφηγηματικό σχήμα εμπεριέχει εξ ορισμού τη συνεχή κίνηση, που δίνει εναύσματα για συνειρμούς και αναζητήσεις. Οι επονειδιστές μετακινήσεις στην ηπειρωτική Ελλάδα αποκαλύπτουν μια χώρα, «με την ομορφιά της λύπης κατακαθισμένη στους τόπους και τις πολιτείες της» (Κολοβός 1990: 20). Από *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και έπειτα, όμως, το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται στον ελλαδικό χώρο, αλλά οι όποιες ανησυχίες του σκηνοθέτη προσλαμβάνουν υπερεθνική διάσταση, με πολυεπίπεδες σημασιοδοτήσεις. Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* ο διάσημος σκηνοθέτης «Α», που επιστρέφει, μετά από τριανταπέντε χρόνια, στα φλεγόμενα Βαλκάνια για ένα εμμονικό «προσωπικό ταξίδι», είναι ο ίδιος ο Αγγελόπουλος. Αναζητώντας την πρωταρχική ματιά του κινηματογράφου στον κόσμο, αποπειράται να αποκαλύψει και να διαφυλάξει το πρώτο, ανεπιτήδευτο βλέμμα, επιδίωξη που αποτελεί κατεξοχήν νεωτερικό εγχείρημα. Με την πολυεπίπεδη Οδύσσεια του ήρώα του, επιτυγχάνει να στοιχειοθετήσει μια καθαρή κινηματογραφική εικόνα περί της νέας πραγματικότητας των Βαλκανίων, που υπερβαίνει τα τοπικά και χρονικά σύνορα, ψάχνοντας απαντήσεις και λύσεις εκεί όπου αποτυγχάνει η ιστορία (Ραφαηλίδης 2003: 120).

5.4. Σύνορα και Ουτοπίες

Ο όρος «σύνορο» φαίνεται να αποκτά διαθεματική υπόσταση από το *Τοπίο στην ομίχλη* και μετά. Καταρχάς, συμβολίζει το προφανές: τα σύνορα των εθνικών κρατών, τα οποία, με τους περιορισμούς που θέτουν, φράζουν την απρόσκοπτη κίνηση των ανθρώπων, τους χωρίζουν και τους απομονώνουν. Το *Βλέμμα του Οδυσσέα* είναι ένα ταξίδι γεμάτο σύνορα, που μετατρέπουν τα Βαλκάνια σε μια περιοχή κεκαλυμμένων εστιών πολέμου, με τη βία να υποβόσκει και να ξεσπά τελικώς στη Βοσνία (Horton 2010: 25). Στη *Μία αιωνιότητα και μια Μέρα* χαρακτηριστική είναι η σκηνή της εικόνας των χιονισμένων ελληνικών συνόρων, με τα παιδικά σώματα σκαρφαλωμένα

στα συρματοπλέγματα, την οποία αντικρύζουν οι δύο ήρωες, όταν πλέον έχουν φτάσει στα όρια της ελληνικής επικράτειας. Η σκηνοθετική επιλογή του σκηνικού χώρου υποβάλλει τη δυναμική των θεσμοθετημένων κρατικών συνόρων, που καθορίζουν τη μοίρα του κάθε τόπου και των ανθρώπων του. Παρουσιάζεται ένα τοπίο, χωρίς ορίζοντα—αυτόν που επιτρέπει στον άνθρωπο να ονειρεύεται—όπου η κίνηση αντιμάχεται την αδράνεια (Μάρκαρης 1998: 14) και η δεσποτική εικόνα ενός αδιάτρητου φράχτη, που αποτελεί, συγχρόνως, στοιχείο ανάσχεσης, αλλά και πρόκλησης, καθώς στη δυνατότητα διέλευσης του χώρου προστίθεται και η δυναμική διακίνησης στον χρόνο. Είναι υποδειγματική η σκηνή μετάβασης των πρωταγωνιστών—μέσω της γέφυρας του ποταμού—στα αρχαία ερείπια, εκεί όπου οι χρονικότητες συγκλίνουν, με την εμφάνιση του αποθανόντος Διονυσίου Σολωμού [Εικ. 112] (Carr 2016).

«Πόσα σύνορα πρέπει να διασχίσουμε, για να επιστρέψουμε στο σπίτι»; Πρόκειται για μια ερώτηση-κλειδί που απασχολεί συχνά τους πρωταγωνιστές του, οι οποίοι ζουν σε ένα προβληματικό παρόν, που διαμορφώνεται καταλυτικά από ένα ιστορικό παρελθόν με μυθικές και πολιτιστικές διαστάσεις. Η ερώτηση διατυπώνεται στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, όπου ένας δημοσιογράφος αναζητά τα ίχνη ενός Έλληνα πολιτικού (Marcello Mastroianni) που εξαφανίστηκε. Τον εντοπίζει τελικώς στη Βόρεια Ελλάδα, στην όχθη ενός ποταμού-συνόρου. Το πρόβλημα που ανακύπτει είναι σχετικά με την τύχη ενός έρωτα, όταν η κοπέλα—η κόρη του Mastroianni, εν προκειμένω—ζει στη μια όχθη του ποταμού και ο άντρας στην άλλη («πέρα από τα σύνορα»). Ο Αγγελόπουλος παρουσιάζει με μοναδικό τρόπο το γάμο που συνάπτεται μεταξύ τους, μέσα από ένα συνεχιζόμενο πλάνο μεγάλης διάρκειας, που ολοκληρώνεται με τους νυμφευόμενους και τους καλεσμένους να παρίστανται μοιρασμένοι στις δύο όχθες του ποταμού [Εικ. 113]. Η ολοκλήρωση του μυστηρίου συμβολίζει τον θρίαμβο του έρωτα και της ανθρωπιάς απέναντι στον χώρο, τα όρια, τα σύνορα και, επομένως, στην πολιτική και την ιστορία. Κρίνοντας

κάποιος έναν τέτοιο γάμο αποστασιοποιημένος, αναμφίβολα θα τον θεωρήσει καταδικασμένο. Όποιος όμως δει την ταινία, μέσα από μια μεγάλη θεατρική σκηνή και σε συνεχόμενο πλάνο, αποκτά την αίσθηση ότι το ζευγάρι θα καταφέρει τελικώς να αντιπαρέλθει όλα τα εμπόδια [Εικ. 114] (Horton 2010: 25-26).

Η υπέρβαση των συνόρων, πολιτικών και γεωγραφικών, αποτελεί βασικό θέμα σε όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου. Ο ίδιος σε συνέντευξή του, σχολιάζοντας τον εμφύλιο πόλεμο στην πρώην Γιουγκοσλαβία, που οδήγησε στον κατακερματισμό της, είπε :

Μια εκκαθάριση γίνεται στα Βαλκάνια, αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη, πρόκειται για το τέλος μιας εποχής και την κατάργηση των παλαιών ταυτοτήτων: Δεξιός-Αριστερός, Σοσιαλιστής-Καπιταλιστής, Χριστιανός-Μουσουλμάνος. Οι άνθρωποι χρειάζονται μια νέα αίσθηση της Κοινότητας και της Πολιτικής, έχουν ανάγκη να πιστέψουν σε νέα πράγματα. Τα σύνορα, οι συμπεριφορές, οι σχέσεις, τα έθνη, όλα θα αλλάξουν (Horton 2010: 26).

Η ολοκλήρωση του γάμου ανάμεσα σε ανθρώπους που τους χωρίζουν τα σύνορα, στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, κοιτάζει κινηματογραφικά και θεατρικά σε μια «νέα εποχή», στην οποία ήδη κατοικούν όσοι συμμετέχουν στην τελετή.

Τα σύνορα, πέραν της φυσικής τους σημασίας, φέρουν και έναν άλλο συμβολισμό. Στο προτελευταίο πλάνο του *Τοπίου στην ομίχλη*, είναι εμφανές ότι τα ελληνικά σύνορα (στα οποία έφτασαν τελικώς τα παιδιά και ετοιμάζονται να τα διασχίσουν, για να περάσουν, όπως πιστεύουν, στη Γερμανία, όπου ελπίζουν ότι θα συναντήσουν τον «πατέρα» τους) δεν αποτελούν πραγματικά σύνορα. Απέναντι, δεν βρίσκεται η Γερμανία, καθώς τα σύνορα αντιπροσωπεύουν τα όρια των εθνικών κρατών, τα οποία απλώς συμπίπτουν με μια από τις πλέον αποφασιστικές και αποκαλυπτικές στιγμές του ταξιδιού. Πέρα από αυτά τα «σύνορα» βρίσκεται μια Ουτοπία (Albergo 2000: 113), μια αξία που δεν εισάγεται για πρώτη φορά στο έργο του Αγγελόπουλου.

Η πρώτη εμφάνιση του ουτοπικού πραγματοποιείται στον *Θίασο* και είναι λιγότερο ή και καθόλου συνειδητή, καθώς την περιβάλλει η βεβαιότητα της «επιστημονικής τεκμηρίωσης» του

μαρξιστικού δόγματος. Δέκα χρόνια μετά την κατακρήμνιση της κομμουνιστικής ουτοπίας στον *Μεγαλέξαντρο*, καταφέρνει να ανακάμψει από την απαισιοδοξία που τον είχε καταβάλει και να εισαγάγει ένα νέο ουτοπικό στοιχείο. Στην τελευταία σκηνή στο *Τοπίο στην ομίχλη*, όταν η ομίχλη διαλύεται και αποκαλύπτεται ένα τοπίο πρωτόγνωρο για τις ταινίες του, με ένα καταπράσινο δέντρο στην ανοιξιάτικη γη—το δέντρο της ζωής και της γνώσης, ο «Πατέρας» τους—, ολοκληρώνεται η ιδέα ενός κινηματογράφου που αναζητά το ουτοπικό. Αλλά και το τέλος στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* επιβεβαιώνει την αισιοδοξία που πηγάζει από το ταξίδι, την ανάγκη να διανοιχθούν νέοι δίοδοι επικοινωνίας και να ανακαλυφθούν νέες ουτοπίες, που θα μας δώσουν ώθηση να προχωρήσουμε. Το *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* κλείνει με μια υπέροχη σκηνή, όπου άντρες ντυμένοι στα κίτρινα, σκαρφαλωμένοι σε στύλους μέσα σε ένα χειμωνιάτικο τοπίο, προσπαθούν να επανακτήσουν την επικοινωνία [Εικ. 115]. Στο τέλος του *Βλέμματος του Οδυσσέα*, η ανακτημένη κόπια της πρώτης βαλκανικής ταινίας αποσπά τον ήρωα από την κόλαση και τον προβάλλει στο φως (Albergo 2000: 114).

Η έννοια των ορίων, τόσο ως σύνορα μεταξύ των κρατών όσο και στην υπαρξιακή τους διάσταση, αποτελεί σημαντική συνιστώσα του έργου του Αγγελόπουλου. Στις δημιουργίες του, είναι διάχυτος ο προβληματισμός σχετικά με την άλωση των ατομικών συνειδήσεων, αλλά και τη διάρρηξη της συλλογικότητας υπό την πίεση κρατικών και θεσμικών περιορισμών, στερεοτυπικών συμπεριφορών και διακρίσεων. Εξαιτίας αυτών των ορίων, οι ήρωές του αδυνατούν να ενσωματωθούν κοινωνικά, αισθάνονται παντού ξένοι και ταξιδεύουν συνεχώς νοερά στο παρελθόν, προκειμένου να αναζητήσουν υπαρξιακή διέξοδο και να αντλήσουν ξεχασμένες αξίες επί των οποίων θα οικοδομήσουν το νέο συλλογικό όνειρο ενός εξυγιασμένου κοινωνικού και διεθνικού συστήματος. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους, αποδομούν, αποποιούνται και

σφυρηλατούν ταυτότητες, επανεξετάζουν επιλογές και προτεραιότητες, αποκτούν μια ευρύτερη οπτική του περιβάλλοντος χώρου και συμβάλλουν στην ανάκτηση της επικοινωνίας με το παρελθόν, που αποδεικνύεται, έτσι, χρήσιμη και ενεργή συνθήκη σε οποιαδήποτε μελλοντική αναζήτηση. Η υπέρβαση των συνόρων που λαμβάνει χώρα στις αέναες περιπλανήσεις των χαρακτήρων του Αγγελόπουλου αποκαλύπτει κάθε φορά μια ουτοπία: τους όρους ενός νέου ουμανισμού, τη μοναδική συνθήκη που μπορεί (μετά και την έμπρακτη αποτυχία του Μαρξισμού) να συνεχίσει να δίνει ώθηση προς τα εμπρός και να διαφυλάττει την ειρήνη και την τάξη, ατομικά και συλλογικά.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρά τη μη «εμπορική» του οπτική απέναντι στον κινηματογράφο, ο Αγγελόπουλος υπήρξε ένας σκηνοθέτης με τεράστια διεθνή αποδοχή, που συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πιο πολυσυζητημένους δημιουργούς των τελευταίων δεκαετιών. Μέσα από το ιδιαίτερο, προσωπικό του στυλ γεννήθηκε ένα καινούργιο είδος (μοντέρνου) πολιτικού σινεμά (Stathi 2012: 18), κατά την τελευταία περίοδο του μοντερνισμού, μια χρονική στιγμή όπου οι αισθητικές μορφές βρίσκονταν σε καθίζηση παγκοσμίως. Καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας παρέμεινε πιστός και προσηλωμένος στις αρχές του, οικοδομώντας μια σταθερή κινηματογραφική αξία, που απευθύνεται, κατά βάση, σε ένα καλλιεργημένο και σκεπτόμενο κοινό, στοχεύοντας στη διερεύνηση ηθικών και υπαρξιακών ερωτημάτων (Papadimitriou 1998: 210). Εντός του εικονοκεντρικού τεχνολογικού πολιτισμού της εποχής, όπου ο μέσος άνθρωπος καταγιγίζεται από εικόνες αμφίβολης ποιότητας, συνέθεσε τον κινηματογραφικό του κόσμο αποκλειστικά με εικόνες υψηλής αισθητικής αξίας που προσιδιάζουν στον ονειρικό χωροχρόνο, εκκολάπτοντας την πρωτοτυπία και την ομορφιά μέσα από την απλότητα και την αμεσότητα.

Ενάντια στην κληρονομιά της ηγεμονικής νεωτερικότητας που δαιμονοποίησε οποιαδήποτε σχέση του («μοντέρνου») παρόντος με τις «αναχρονιστικές» εποχές που προηγήθηκαν, ο Αγγελόπουλος διατύπωσε μια εναλλακτική πρόταση νεωτερικότητας, όπου το παρελθόν υπερφαλαγγίζει την (αμετάκλητα απολεσθείσα) παροντική χρονικότητα και κυριαρχεί ως η ζωτικότερη διάσταση του χρόνου, τοποθετώντας κατ' ανάλογο τρόπο τον θεατή συνειδητά απέναντι στην ιστορία. Αναζητώντας έμπνευση στο απύθμενο πηγάδι των αρχαίων μύθων και του αρχαίου θεάτρου, έδωσε προεκτάσεις σε μια θεματολογία διαχρονική, όπου εναλλάσσονται γνώριμες και βαρυσήμαντες έννοιες, όπως η ιστορική μνήμη, το «ταξίδι» προς την ατομική και συλλογική αυτογνωσία, τα «σύνορα» ως τροχοπέδη στην απαρακώλυτη σκέψη και έκφραση, και

η (εσωτερική) εξορία. Η ιστορία οπτικοποιείται με έναν ποιητικό (μαρξιστικό) ματεριαλισμό, πάντοτε από την πλευρά του ηττημένου (Panagopoulos 2017: 95), καθώς οι ήρωές του εξορίζονται από την ιστορία που διαμορφώνουν οι νικητές και εξωθούνται να ταξιδέψουν πέρα από τα σύνορα που χάραξαν τα εθνικά κράτη. Σε κάθε δημιουργία του, ο Έλληνας σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας μπρεχτικές φόρμες και τεχνικές, στήνει μια πολιτική και θεατρική σκηνή, όπου τα ιστορικά γεγονότα αναπαρίστανται στο κοινό, ως παρούσες εξελίξεις. Η αποκάλυψη της ιστορικής αλήθειας όμως δεν πραγματοποιείται με την απλή αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Μέσα από τον ελλειπτικό λόγο, την αφηγηματική ασυνέχεια και την αλληγορία των σιωπών και των μονολόγων, κοινωνούνται πολιτικά μηνύματα στον θεατή, που μετατρέπεται σε συμμετόχο και συνδημιουργό της δομικής λειτουργίας της ταινίας και αναβαθμίζεται σε βιωματικό αναγνώστη του αφηγηματικού χωροχρόνου.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αναζητά μόνιμα την ατομική και συλλογική ταυτότητα των χαρακτήρων του και φτάνει μέχρι την ουτοπία, όταν η ταυτότητα δεν μπορεί να ανακτηθεί. Καθιστά φανερό με τον πλέον παραστατικό τρόπο ότι ο σύγχρονος άνθρωπος παλεύει συνεχώς για την ενότητα, νιώθοντας αποξενωμένος, «εξόριστος», μέσα σε ένα σύμπαν που ο ίδιος διαμόρφωσε, αλλά τον έλεγχο του οποίου απώλεσε εντελώς. Οι αφηγήσεις του, αφορμώντας από την τραγική επανάληψη της μοίρας απλών, ανώνυμων ανθρώπων, που στέκουν στο παρασκήνιο της ιστορίας (Panagopoulos 2017: 97), στοχεύουν στην ενεργοποίηση της συλλογικής μνήμης και αναζητούν, μέσα από τις εσωτερικές «διαδρομές» των πρωταγωνιστών, δρόμους για την επιστροφή από την εξορία, την αυτογνωσία και την κατανόηση των πολιτικών και οικονομικών παραγόντων που καθορίζουν δραστικά τις τύχες τους.

Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αποτελεί κατεξοχήν περίπτωση αντι-ηγεμονικού μοντερνισμού, προερχόμενου από την (ευρωπαϊκή) μεσογειακή επικράτεια. Αποδεικνύει

έμπρακτα την ικανότητα της (αφορισμένης από τις Δυτικές αφηγήσεις) παράδοσης να εμπνέει και να αποδομεί, συμβάλλοντας στην παραγωγή καινοτόμων μορφών εναλλακτικής έκφρασης, με την ανάδειξη των συνεχειών του παρελθόντος και των συνδέσεων του με το παρόν. Αποπειράται να ανατρέψει την πολιτική και πολιτιστική γεωγραφία των νικητών, αμφισβητώντας την ύπαρξη των κρατικών και πολιτιστικών συνόρων, που οδηγούν άτομα και κοινωνίες στον διχασμό και την ανελευθερία και αντιτίθεται στη μονόδρομη Δυτική «πρόοδο», που τεκμαίρεται αποκλειστικά από τους υπερμεγέθεις οικονομικούς δείκτες και ευθύνεται για την πλήρη αποσύνθεση του «κοινωνικού κράτους». Στις μεταγενέστερες ταινίες του, αντιλαμβανόμενος τις ολέθριες επιπτώσεις του επελαύνοντος Νεοφιλελευθερισμού του Milton Friedman και της οικονομικής πολιτικής των «Golden boys» που αναδύθηκε από τη «σοφία» την οποία απέκτησε η Σχολή Οικονομικών Επιστημών του Σικάγο μετά το «επιτυχημένο» «πείραμα της Χιλής», αποφασίζει να υπερβεί την παλαιότερη εθνική αλληγορία. Επιχειρεί πλέον να χαράξει μια νέα πολιτιστική πολιτική οικουμενικότητας, ενάντια στην ηγεμονική παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, που προωθεί την απόλυτη υποταγή στους νόμους της παγκόσμιας αγοράς και αφήνει δισεκατομμύρια ανθρώπους εκτεθειμένους στις αδηφάγες ορέξεις της. Με τις μακρόσυρτες δημιουργίες του, όπου η «βραδύτητα» ανάγεται σε υψηλή τέχνη και ο ρεαλισμός συντίθεται αρμονικά με το υπερβατικό στοιχείο, προσκαλεί τον θεατή να καταστεί συμμετέχων στην ηθική αναδόμηση του κόσμου, εντοπίζοντας—πίσω από τις αναπαραστάσεις φυσιογνωμιών, ιστορικών πεπραγμένων και καταστάσεων—αρχές, αξίες και ιδανικά που ο έντονος ρυθμός διαβίωσης στις σύγχρονες κοινωνίες έχει παρασύρει σε λήθη: την ποίηση, την αλήθεια, την εντιμότητα, την ομορφιά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσσοι τίτλοι

- Aronowitz, Stanley. *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*. Duke, NC: Duke University Press, 1992.
- Astruc, Alexandre. *Du stylo à la camera et de la camera au stylo, écrits (1942-1984)*. Παρίσι: L'Archipel, 1992.
- Bachman, Gideon. "Att resa i sitt inre. Samtal med Tarkovskij". *Chaplin*. Τομ. 4 (1984): 158-163.
- Bazin, Andre. "The evolution of the language of cinema". *Film theory and criticism: introductory readings*. Επιμ. Leo Braudy και Marshall Cohen. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1999. 23-40.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- . "Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style". *The Last Modernist*. Επιμ. Andrew Horton. Trowbridge: Flicks Books, 1997. 11-27.
- . *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Oakland: University of California Press, 2006.
- Braun, Emily. "The Faces of Modigliani: Identity Politics under Fascism". *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Wojtech Jirat-Wasiutynski και Anne Dymond. Τορόντο: University of Toronto Press, 2007. 181-205.
- Brecht, Bertholt. "Theatre for pleasure or theatre for instruction". *Brecht on Theater: the Development of an Aesthetic*. Επιμ. Willett, John. Νέα Υόρκη: Methuen και Co, 1974. 69-77.
- Cassano, Franco. "Southern Thought." *Thesis Eleven* 67.1 (Νοέμβριος 2001): 1-11. <<http://the.sagepub.com/cgi/content/abstract/67/1/1>>. Πρόσβαση στις 6 Δεκεμβρίου 2019.
- . *Il pensiero meridiano*. Bari: Laterza, 2005.
- . *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Επιμ.-μτφρ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. Νέα Υόρκη: Fordham University Press, 2012.
- Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: The Politics of an interrupted modernity*. Durham και Λονδίνο: Duke University Press, 2008.
- Clifford, James. "Traditional Futures". *Questions of Tradition*. Επιμ. Mark Salber Phillips και Gordon Schochet. Τορόντο: University of Toronto Press, 2004. 152-168.

Danos, Antonis. “Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva”. *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis*. Επιμ. Yasser Elhariry and Edwige Tamalet Talbayev. Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2018. 76–110.

Foxlee, Neil. *Albert Camus’s ‘The New Mediterranean Culture’: A Text and its Contexts*. Βέρνη: Peter Lang και EBSCO Publishing, 2010.

Friedman, Susan Stanford. “Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies”. *Modernism/modernity* 13.3 (Σεπτέμβριος 2006): 425-443.

Gaonkar, Dilip Parameshwar. “On Alternative Modernities”. *Public Culture* 11.1 (1999): 1-18.

Garcia Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. 2η έκδοση. Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 2005 [1995].

Giaccaria, Paolo και Claudio Minca. “The Mediterranean alternative”. *Progress in Human Geography* 35.3 (Ιούνιος 2011): 345-365.

Gilbaut, Serge. *How the New York stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Μτφρ. Arthur Goldhammer. Σικάγο: University of Chicago Press, 1983.

Habermas, Jürgen. “Modernity—An Incomplete Project”. *Postmodern Culture*. Επιμ. Hal Foster. Λονδίνο: Pluto, 1987. 3-15.

Horden, Peregrine και Shanon Kinoshita. *A Companion to Mediterranean History*. Oxford/Malden/West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014.

Horton, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

---. “The master of slow cinema: Space and time—Actual, Historical, and Mythical—in the Films of Theo Angelopoulos”. *Cineaste* 16.1 (Χειμώνας 2010): 23-27.

Jirat-Wasiutynski, Vojitech. “Modern Art and the new Mediterranean Space”. *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Vojitech Jirat-Wasiutynski και Anne Dymond. Τορόντο: University of Toronto Press, 2007. 3-33.

Karmel, Pepe. *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Lindgren, Ernest. *The Art of the Film*. Λονδίνο: G. Allen and Unwin, 1948.

Panagopoulos, Iakovos. “Theo Angelopoulos: A Voyage in History, Time and Space”. *The European Conference on Media, Communication & Film 2017. Official Conference Proceedings*. Μπράιτον: The International Academic Forum, 2017. 95-102.

Papadimitriou, Lydia. "Review: Andrew Horton, the films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation; Andrew Horton, the last modernist: the films of Theo Angelopoulos". *Screen* 39.2 (Καλοκαίρι 1998). [https://www.academia.edu/1922665/ Andrew Horton, the films of Theo Angelopoulos: a cinema of contemplation; Andrew Horton, the last modernist: the films of Theo Angelopoulos? Auto=download](https://www.academia.edu/1922665/Andrew_Horton_the_films_of_Theo_Angelopoulos_a_cinema_of_contemplation;_Andrew_Horton_the_last_modernist_the_films_of_Theo_Angelopoulos?Auto=download). Πρόσβαση στις 11 Μαρτίου 2020.

Past, Elena. "Lives Aquatic: Mediterranean Cinema and an Ethics of Underwater Existence". *Cinema Journal* 48.3 (Άνοιξη 2009): 52-65.

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Λονδίνο: Starwood, 1992.

Serrano, Aarón-Rodríguez. "Dar palabra a los fantasmas: la figura del emigrante en la obra de Theo Angelopoulos". *Quaderns de Cine* 6 (2011): 95-102.

Skopeteas, Ioannis. "Statistics and Cultural Context in Theo Angelopoulos's Camerawork: The Case of the Film *Eternity and a Day*". *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* 4.3 (Οκτώβριος 2015): 65-86.

Stathi, Irini. "A Cinema of Poetry and History". *Theo Angelopoulos*. Επιμ. Irini Stathi. Αθήνα: Thessaloniki Film Festival Editions, 2012.

Steuerman, Emilia. "Habermas vs. Lyotard: Modernity vs. Postmodernity?" *New Formations* 7 (1989): 51-66.

Werner, Alfred. "Modigliani as an Art Student". *Chicago Review* 14.4 (Άνοιξη 1961): 103-112.

Ελληνόγλωσσοι τίτλοι

Αγγελόπουλος, Θόδωρος. *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (σενάριο). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995.

---. «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία. Συνέντευξη στον Μιχάλη Δημόπουλο και τη Φρίντα Λιάπα». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη, 2000. 181-187.

Alberó, Pere . «Οι δρόμοι για την εξορία». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Τατιάνα Φραγκούλια. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 107-114.

Alberti, Leon Battista. *Περί ζωγραφικής [De pictura]*. Μτφρ.-Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994.

Allardyce, Nicoll. *Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου: από τον Αισχύλο μέχρι τον Ανουίγ*. Τόμ. 5. Μτφρ. Μαρία Οικονόμου. Επιμ. Κώστας Πάγκαλος. Αθήνα: Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 1980.

Amengual, Barthélémy. «Μια ποιητική της Ιστορίας». Μτφρ. Αντώνης Ιωάννου. *Etudes Cinématographiques* 48.142-145 (1985): 31-55.

Agreco, Sergio. *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του*. Μτφρ. Τζίνα Λαμπαρίδου. Αθήνα: Εκδόσεις Ηράκλειτος, 1985.

Βαλούκος, Στάθης. «Η εξέλιξη του σεναρίου». *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Επιμ. Λεβεντάκος Διαμάντης. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, 2002.

---. *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2011.

Beardsley, C. Monroe. *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Μτφρ. Κουρτόβικ Δημοσθένης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1989.

Bell, Julian. *Καθρέφτης του Κόσμου: Μια Νέα Ιστορία της Τέχνης*. Μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος και Ελεάννα Πανάγου. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2008.

Berg, Mattias. «Πότε τελειώνει η αιωνιότητα». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Μαίρη Κιτρορέφ. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 316-319.

Bordwell, David και Kristin Thompson. *Εισαγωγή Στην Τέχνη Του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Κοκκινίδη Κατερίνα. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2004.

Braudel, Fernand, Maurice Aymard και Filippo Coarelli. *Η Μεσόγειος: Ο χώρος και η ιστορία*. Μτφρ. Έφη Αβδελά και Ρίκα Μπενβενίστε. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1990.

Bürger, Peter. *Θεωρία της πρωτοπορίας*. Μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2010.

Carr, Jeremy. “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” (Ιούλιος 2016). <<https://mubi.com/notebook/posts/persistence-of-vision-the-cinema-of-theodoros-angelopoulos>>. Πρόσβαση στις 08 Ιανουαρίου 2020.

Clair, Jean. *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών: Κριτική της μοντερνικότητας*. Μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 1999.

Δανός, Αντώνης. «Τα Πικρολέμονα [Bitter Lemons] της Κύπρου: οι ποιητικο-ιμπεριαλιστικοί ρεμβασμοί του Lawrence Durrell στην (αποικιακή) Μεσόγειο». *Ιστορία και θεωρία της τέχνης: Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοϊζίδου*. Επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης. Αθήνα: Εκδόσεις futura, 2019. 245-260.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ιστορία της Τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013.

Επιτρόπου, Ισμήνη, Πολυξένη Καραλή, και Δανάη Τσακουμάκη. *Διερεύνηση της χωρικότητας στον Πολίτη Κέην: Η επανάσταση στην κινηματογραφική διατύπωση των χωρικών σχέσεων*. Επιμ. Σταύρος Σταυρίδης. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2010.

Ζιρώ, Όλγα και Βασιλική Πετρίδου. *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Ferro, Marc. *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Επιμ. Βασιλική Δουκάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2002.

Field, Syd. *Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*. Μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος, 1986.

Fleming, John και Honor, Hugh. *Ιστορία της Τέχνης*. Τόμ. 4. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1993.

Gombrich, Ernst-Hans. *Το χρονικό της Τέχνης*. Μτφρ. Κασδαγλή Λίνα. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998.

Gomery, Douglas. *Η ιστορία του κινηματογράφου*. Μτφρ. Ταλαντοπούλου Μαρία. Επιμ. Ρετσίλας Μάριος. Αθήνα: Εκδόσεις Έλλην, 1998.

Grodent, Michel. «Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Χρήστος Κουτούλας. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη, 2000. 107-114.

Hawthorn, Jeremy. *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.

Herederó, Carlos F. «Η μνήμη ως παλίμψηστο». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 310-312.

Hobsbawm, Eric. *Η εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης. 4η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1999.

Horton, Andrew. «Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου». *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000*. Επιμ. Στάθη Ειρήνη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000. 93-99.

Jameson, Fredric. «Το παρελθόν ως Ιστορία». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 65-80.

Καβάφης, Κωνσταντίνος. *Τα ποιήματα (1913-1933)*. Τομ. 2. 4η έκδοση. Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος, 1995.

Καλαμπάκας, Βαγγέλης και Παναγιώτης Κυριακούλάκος. *Οπτικοακουστική κατασκευή*. Επιμ: Στέλλα Κάσδαγλη. Αθήνα: ΣΕΑΒ, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015.

Κανέλλης, Ηλίας. «Θόδωρος Αγγελόπουλος. Η ποίηση ως ταυτότητα της μεταπολίτευσης». *The books' journal* 18 (Απρίλιος 2012). <<http://booksjournal.gr/B1/item/1820>>. Πρόσβαση στις 13 Ιανουαρίου 2020.

Καραμήτρου, Κατερίνα. *Η καλλιέργεια της Κιναισθητικής Νοημοσύνης μέσα από το Θεατρικό Παιχνίδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 2010.

---. *Ολόφυρσις: Ο θελξίπικρος έρωσ των κεκοιμημένων πόνων*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 2017.

Κεχαγιάς, Αντώνης. *Το σενάριο: Από την Αρχική Ιδέα στην Εκτέλεση*. Επιμ. Γ. Παρίκος. Αθήνα: Εκδόσεις "Έλλην"— Γ. Παρίκος & ΣΙΑ Ε.Ε., 1997.

Κόκκαλη, Αγγελική. «Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 92-93 (1997): 127-150.

Κολοβός, Νίκος. *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1990.

---. «Ο Ορφείας του σκότους (στον κινηματογράφο του Ζαν Κοκτό)». *Σύγκριση* 11 (Νοέμβριος 2000). 35-45.

Κομνηνού, Μαρία. «Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης. Ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στον ελληνικό χώρο». *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000*. Επιμ. Στάθη Ειρήνη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000. 101-107.

Létoublon, Françoise. «Η Οδύσσεια του Αγγελόπουλου». *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000*. Μτφρ. Αντώνης Ιωάννου. Επιμ. Στάθη Ειρήνη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000. 31-41.

Létoublon, Françoise και Caroline Eades (α). «Από τη φιλική ανάλυση στην προφορική τυπολογική θεωρία. Οι κίτρινες νιτσεράδες». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Αντώνης Ιωάννου. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 145-155.

---(β). «Απ' το δελφικό σπήλαιο στο φως». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 308-309.

---(γ). «Το βλέμμα του Ορφείας». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 53-61.

Λοϊζίδη, Νίκη. «Ο Ορφέας ως προάγγελος του μοντερνισμού». *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999. 190-194.

---. «Πρόλογος για την ελληνική έκδοση». *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Επιμ. Peter Bürger. Μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2010. 9-23.

Lotman, Yuri M. *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*. Μτφρ. Πόλλα Ζαχοπούλου-Βλάχου. Αθήνα: Εκδόσεις Θεωρία, 1982.

Lynton, Norbert. «Φουτουρισμός». *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Επιμ. Νίκος Στάγκος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015. 143-155.

Μαργαρίτη Φωτεινή. «Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη, 2000. 173-177.

Μάρκαρης, Πέτρος. *Το ημερολόγιο «μίας αιωνιότητας»*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 1998.

Martin, Marcel. *Η γλώσσα του κινηματογράφου*. Μτφρ. Χατζίκου Ευγενία. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος, 1984.

Μαστροδημήτρης, Παναγιώτης Δ. *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος, 1996.

Miccichè, Lino. «Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου». *Εκπαιδευτική Λέσχη: Διαδικτυακό περιοδικό για την κριτική παιδαγωγική και την κοινωνική χειραφέτηση*. Μτφρ. Βιολέτα Σωτηροπούλου-Καρύδη (3 Φεβρουαρίου 2014). Πρόσβαση στις 19 Ιανουαρίου 2020 από <<https://www.e-lesxi.gr/>>.

Minucci, Maria Paola. «Η μόνη δυνατή επανάσταση». *Ελευθεροτυπία* (20 Νοεμβρίου 1998). <<http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/aiwniotnta-3.pdf>>. Πρόσβαση στις 11 Φεβρουαρίου 2020.

Μπακογιαννόπουλος, Νίκος. «Το πρόσωπο της επιστροφής». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη, 2000. 208-218.

Quintana, Angel. «Η εικόνα—σύμβολο». Μτφρ. Τατιάνα Φραγκούλια. *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 157-164.

Ραφαηλίδης, Βασίλης. *Φιλμοκατασκευή: Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1984.

---. *Πέρα από τον κινηματογράφο*. Τόμ. 1. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 1999.

---. «Το βλέμμα του Οδυσσέα». *Ταξίδι στο μύθο δια της ιστορίας και στην Ιστορία δια του μύθου*. Επιμ. Βενιανάκη Έφη. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003. 101–134.

---. «Πρόσωπο με πρόσωπο: Κριτική». *Δημοκρατική Αλλαγή*, 27/9/1966. https://manthoulis.wordpress.com/ταινίες/prosorop_me_prosorop/. Πρόσβαση στις 16 Σεπτεμβρίου 2020 .

Reader, Keith. *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*. Μτφρ. Τριανταφύλλου Σώτη. Επιμ. Έφη Βενιαδάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2000.

Ριβέλλης, Πλάτων. *Φωτογραφία*. 4η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Φωτοχώρας-Φωτογραφικός κύκλος, 1993.

Schatz, Thomas. *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ*. Μτφρ. Τσουμαρή Μάρα. Επιμ. Κοκκώνης Μιχάλης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2013.

Σκοπετέας, Ιωάννης. «Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας». *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Επιμ. Λεβεντάκος Διαμάντης. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, 2002. 89-100.

---. *Η Δημιουργία της Κινηματογραφικής Αφήγησης και τα Είδη των Κινηματογραφικών Ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Επιμ. Νικόλαος Φ. Μπαρτζελιώτης. Αθήνα: ΣΕΑΒ, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2015.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Τομ. 3. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1990.

Schütte, Wolfram. «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής». Μτφρ. Πέτρος Μάρκαρης. *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 91-105.

Seguin, Louis. «Απαρχές της γεωγραφίας». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 315-316.

Στάθη, Ειρήνη. *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1999.

---(α). «Με το χρωστήρα του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Οι εικαστικές αναζητήσεις του σκηνοθέτη και πως αποτυπώνονται στο έργο του». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 169-172.

---(β). «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 11-15.

---. *Θεωρίες του κινηματογράφου: Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη του, 1895-1927*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2002.

Σωτήρης, Παναγιώτης. «La rossa primavera. (Σημειώσεις για τον ιταλικό Μάη)». *Θέσεις-τριμηνιαία επιθεώρηση* 104, (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2008). <http://www.theseis.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1046>. Πρόσβαση στις 06 Μαρτίου 2020.

Τερέζης, Χρήστος Αθανάσιος. «Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και η υπέρβαση των ορίων». *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης και Ειρήνη Στάθη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000. 115-123.

Τριανταφύλλου, Σώτη. “Watch out: Cinema is so permanent”. *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Επιμ. Βασιλική Δουκάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2002. 11-22.

Τσιράκης, Βασίλης. «Όταν ο χρόνος γίνεται ο τόπος της ιστορίας». *Πριν* (Ιανουάριος 2017). <<https://prin.gr/?p=13461>>. Πρόσβαση στις 07 Φεβρουαρίου 2020.

Whitfield, Sarah. «Φωβισμός». *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Επιμ. Νίκος Στάγκος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015. 19-45.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1: Amedeo Modigliani, *Τσιγγάνα με μωρό*, 1919, λάδι σε καμβά, 116 x 73 εκ. National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.



Εικ. 2: Henri Matisse, *Ο Χορός*, 1910-1911, λάδι σε μουσαμά, 260 x 319 εκ. Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 3: Henri Matisse, *Το άλογο, ο αναβάτης και ο κλόουν*, 1947, στένσιλ σε χαρτί, 42.3 x 65.5 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



Εικ. 4: Pablo Picasso, *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, λάδι σε καμβά, 243 x 233 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



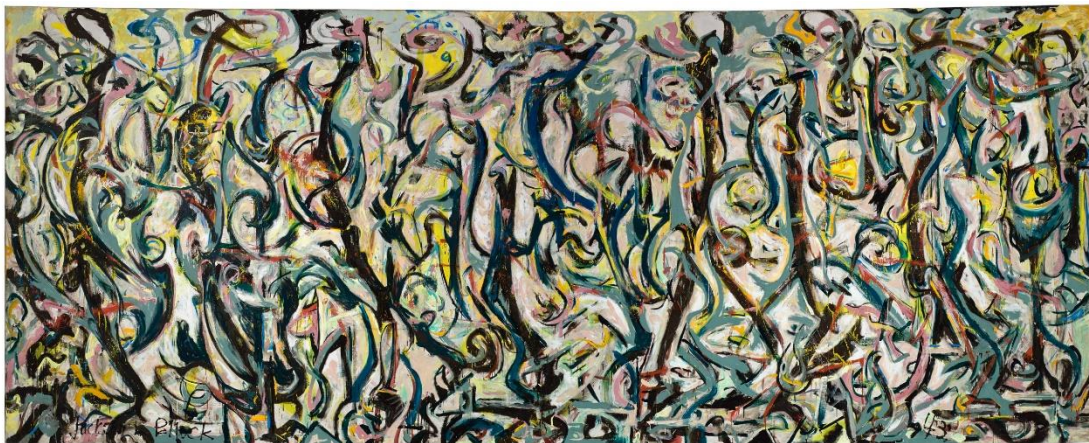
Εικ. 5: Charles-Édouard Jeanneret, *Villa Savoye*, 1928-1931, Poissy-sur-Seine.



Εικ. 6: Charles-Édouard Jeanneret, *Villa de La Roche*, 1923-1925, Παρίσι.



Εικ. 7: Alfred Hitchcock, *Ψυχώ*, πρεμιέρα της ταινίας, 1960, Νέα Υόρκη.



Εικ. 8: Jackson Pollock, *Mural*, 1943, ελαιόλαδο και βαφή με βάση το νερό σε λινό, 243.21 x 603.25 εκ. Peggy Guggenheim Gallery, Νέα Υόρκη.



Roberto Rossellini's "PAISAN".

Εικ. 9: Roberto Roselini, *Παϊζά*, 1946, στιγμιότυπο.



Εικ. 10: Luchino Visconti, *Ο Ρόκο και τα αδέρφια του*, 1960, στιγμιότυπο.



Εικ. 11: Roberto Rosellini, *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, 1946, στιγμιότυπο.



Εικ. 12: Vittorio de Sica, *Κλέφτης ποδηλάτων*, 1948, στιγμιότυπο.



Εικ. 13: Roger Vadim, *Και ο θεός έπλασε τη γυναίκα*, 1956, στιγμιότυπο.



Εικ. 14: Roger Vadim, *Και ο θεός έπλασε τη γυναίκα*, 1956, στιγμιότυπο (Brigitte Bardot, Jean Louis Trintignant).



Εικ. 15: Christian-Jaque (Maudet), *Λουκρητία Βοργία*, 1953, στιγμιότυπο (Martin Carol).



Εικ. 16: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Χρυσός Φοίνικας για την ταινία *Μια αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ, Κάννες.



Εικ. 17: Αλέκος Σακελλάριος, *Καλωσήρθτε το δολάριο*, 1967, στιγμιότυπο (Γιώργος Κωνσταντίνου, Σωτήρης Μουστάκας, Άννα Καλουτά, Νίκος Φέρμας).



Εικ. 18: Αλέκος Σακελλάριος, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957, στιγμιότυπο.



Εικ. 19-20: Αλέκος Σακελλάριος, *Η θεία από το Σικάγο*, 1957, στιγμιότυπα.



Εικ. 21: Γιάννης Δαλιανίδης, *Μερικοί το προτιμούν κρύο*, 1962, στιγμιότυπο.



Εικ. 22, 23: Νίκος Κούνδουρος, *Ο Δράκος*, 1956, στιγμιότυπο (Ντίνος Ηλιόπουλος).



Εικ. 24: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.



Εικ. 25: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μεγαλέξαντρος*, 1980, στιγμιότυπο (Ομερο Αντονιτι και άλλοι).



Εικ. 26: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Τοπίο στην ομίχλη*, 1988, στιγμιότυπο από τα γυρίσματα.



Εικ. 27: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο από πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 28: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 29: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο.



Εικ. 30: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπο.



Εικ. 31: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τελευταίο πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 32: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τελευταίο πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 33: Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter*, 1975, στιγμιότυπο από επτάλεπτο πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 34: Michelangelo Antonioni, *Professione: Reporter*, 1975, στιγμιότυπο από επτάλεπτο πλάνο-σεκάνς.



Εικ. 35: Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941, στιγμιότυπο.



Εικ. 36, 37: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μέρες του '36*, 1972, στιγμιότυπα.



Εικ. 38: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.



Εικ. 39: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.



Εικ. 40: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο από «πανοραμικό» πλάνο.



Εικ. 41, 42, 43, 44: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπα.



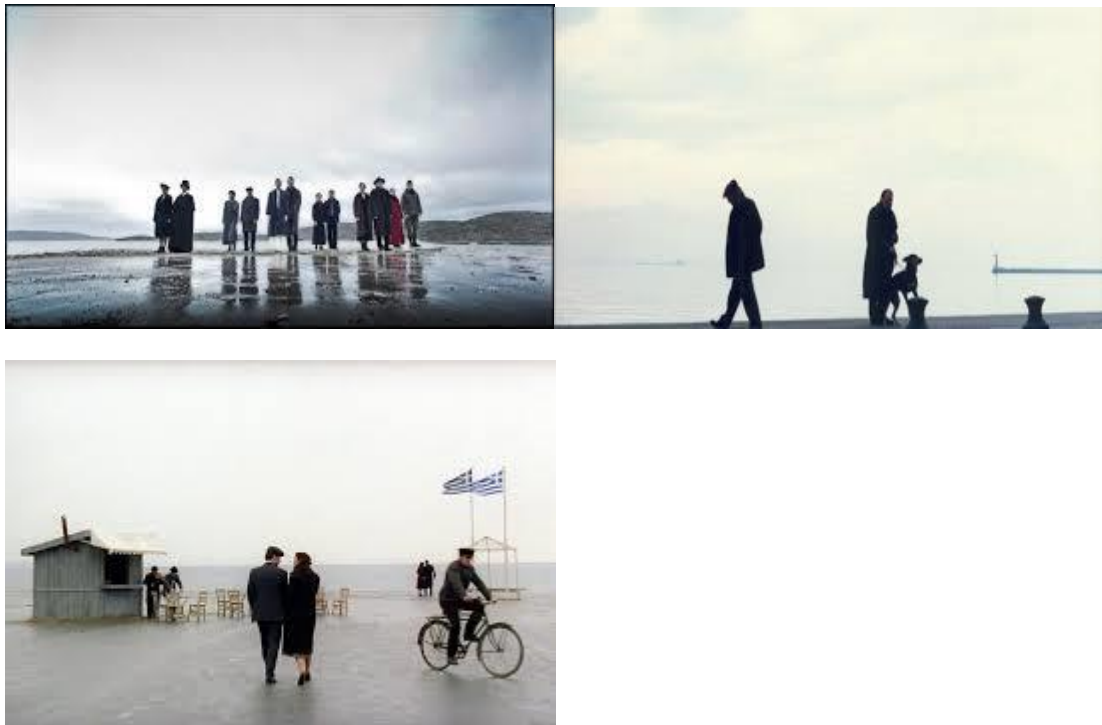
Εικ. 45: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Λιβάδι που δακρύζει*, 2004, στιγμιότυπο.



Εικ. 46: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 47: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 48, 49, 50: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπα με βάθος εστίασης.



Εικ. 51: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο (Bruno Ganz, Αχιλλέας Σκεύης).



Εικ. 52: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 53: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.



Εικ. 54: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.



Εικ. 55: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.



Εικ. 56: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο από 15λεπτη σεκάνς.



Εικ. 57: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 58: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 59: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 60, 61: Jean Luc Godard, *Το Σαββατοκύριακο (The weekend)*, 1967, στιγμιότυπα.



Εικ. 62: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 63: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 64: Gustave Moreau, *Ορφέας*, 1866, λάδι σε ξύλινο πάνελ, 154 x 99.5 εκ. Musée d'Orsay, Παρίσι.



Εικ. 65: Jean Cocteau, *Ορφέας και Ευρυδίκη (Orphée)*, 1950, στιγμιότυπο.



Εικ. 66: Jean Cocteau, *Ορφέας και Ευρυδίκη (Orphée)*, 1950, στιγμιότυπο.



Εικ. 67: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Harvey Keitel, Maya Morgenstern).



Εικ. 68: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο από το τέλος της ταινίας.



Εικ. 69: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 70: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Harvey Keitel, Θανάσης Βέγγος).



Εικ. 71: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο.



Εικ. 72: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 73: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο από τα γυρίσματα (Σεράγεβο).



Εικ. 74: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Βελιγράδι).



Εικ. 75: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήφισσα*, 1984, στιγμιότυπο.



Εικ. 76: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο (Φλώρινα).



Εικ. 77: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο (Αίγιο).



Εικ. 78: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπο.



Εικ. 79: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο (Marcello Mastroianni, Νάντια Μουρούζη).



Εικ. 80: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.



Εικ. 81: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.



Εικ. 82, 83: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπα.



Εικ. 84, 85: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, 1975, στιγμιότυπα.



Εικ. 86: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 87: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 88: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Η Σκόνη του Χρόνου*, 2008, στιγμιότυπο.



Εικ. 89: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.



Εικ. 90: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπο (Αλβανία).



Εικ. 91: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 92: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 93, 94, 95, 96 : Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπα.



Εικ. 97 : Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Οι Κνηγοί*, 1977, στιγμιότυπο.



Εικ. 98: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Μελισσοκόμος*, 1986, στιγμιότυπο.



Εικ. 99: Luis Buñuel, *Οι Ξεχασμένοι*, 1950, στιγμιότυπο.



Εικ. 100, 101: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Αναπαράσταση*, 1970, στιγμιότυπα.



Εικ. 102, 103: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μεγαλέξαντρος*, 1980, στιγμιότυπα.



Εικ. 104, 105: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995, στιγμιότυπα.



Εικ. 106: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο (ελληνο-αλβανικά σύνορα).



Εικ. 107: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήθυρα*, 1984, στιγμιότυπο.



Εικ. 108: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κήθουρα*, 1984, στιγμιότυπο.



Εικ. 109: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Τοπίο στην ομίχλη*, 1988, στιγμιότυπο.



Εικ. 110: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 111: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 112: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, 1998, στιγμιότυπο.



Εικ. 113: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.



Εικ. 114: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.



Εικ. 115: Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1991, στιγμιότυπο.