Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ
ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ
ΚΥΡΙΑΚΗ 18 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1998

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

- **Η ζωή και το έργο του Θ. Αγγελόπουλου.**
- **Από το «μελό» στον Αγγελόπουλο.** Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο δημιουργός. Του **Σωτήρη Δημητρίου**
- **Η «γέννηση» ενός δημιουργού.** Του **Θανάση Ρεντζή**
- **Συνομιλία με την Ιστορία.** Η Ελλάδα των τελευταίων 60 χρόνων στο έργο του. Του **Νίκου Κολοβού**
- **Αποσπάσματα από τις ταινίες του.**
- **Οι αρχαίοι Ελληνες τραγικοί στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου.** Του **Περέ Αλμπερό**
- **Στα βήματα του Βυζαντίου.** Η βυζαντινή εικονογραφία και τα μετωπικά πλάνα. Του **Αντριου Χόρτον**
- **Οι εικαστικές αναζητήσεις του σκηνοθέτη.** Της **Ειρήνης Στάθη**
- **Ενδεικτική βιβλιογραφία**
- **Μια διαρκής «Αναπαράσταση».** Ο Θ. Αγγελόπουλος με τα μάτια ενός φίλου. Του **Βασίλη Ραφαηλίδη**
- **Για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο.** Του **Τονίνο Γκουέρα**
- **Ο Θόδωρος, ο Τονίνο και εγώ...** Του **Πέτρου Μάρκαρη**
- **Οταν ενώνονται εικόνα και μουσική.** Της **Ελένης Καραΐνδρου**
- **Αγγελόπουλος – Μπέργκμαν: απροσδόκητη διασταύρωση.** Του **Γιάννη Μπακογιαννόπουλου**
- **«Είμαστε κάτι σα δεινόσαυροι».** Του **Μπρούνο Γκαντς**

Εξώφυλλο: *Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στη Θεσσαλονίκη, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της τελευταίας του ταινίας «Μια αιωνιότητα και μια μέρα». (φωτ.: «EUROKINISSI»).*

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

Α ΦΙΕΡΩΜΑ

Η δικαίωση ενός δημιουργού

Ο Θ. Αγγελόπουλος, με τη νέα του ταινία, κατακτά την Υφήλιο

«Το Φεστιβάλ των Καννών βραβεύει το αριστούργημα ενός ξεχωριστού δημιουργού», γράφει η γαλλική Le Monde (26 Μαΐου 1998) την επομένη των βραβείων. Αποκαλεί τον Θόδωρο Αγγελόπουλο «μαχητή του κινηματογράφου», που «φανερώνει τα συναισθήματά του μόνο στο φιλμ». Στη φωτογραφία κόπωση και ικανοποίηση διεκδικούν ίσο μερίδιο στο πρόσωπό του. Δίπλα του η εντυπωσιακή Γκονγκ Λι και ο Μάρτιν Σκορσέζε, πρόεδρος της κριτικής επιτροπής που του απένειμε τον Φοίνικα. Από την ερχόμενη Παρασκευή προβάλλεται στις αίθουσες η «Μία αιωνιότητα και μία μέρα».

Η ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ στην Ελλάδα για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο – δημιουργό είναι ισοδύναμη με την αποδοχή του έργου του. Τον θαυμάζουν αλλά και τον αντιμάχονται, τον αποθεώνουν αλλά και τον αμφισβητούν. Πέρα, όμως, από τις προσωπικές προτιμήσεις και εκτιμήσεις υπάρχουν και τα «πραγματικά περιστατικά»: ο Χρυσός Φοίνικας, δικαίωση και επισφράγιση μιας συνεπούς και επίμονης πορείας 28 χρόνων, βιβλιογραφία που ξεπερνάει τις 80 σελίδες (άρθρα, αφιερώματα, αναλύσεις, μονογραφίες που έχουν δημοσιευτεί σε όλο τον κόσμο) και το όνομα του σκηνοθέτη. Αναγνωρίσιμο σε όλες τις γλώσσες, αποτελεί ένα από τα ελάχιστα σημεία αναφοράς του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού.

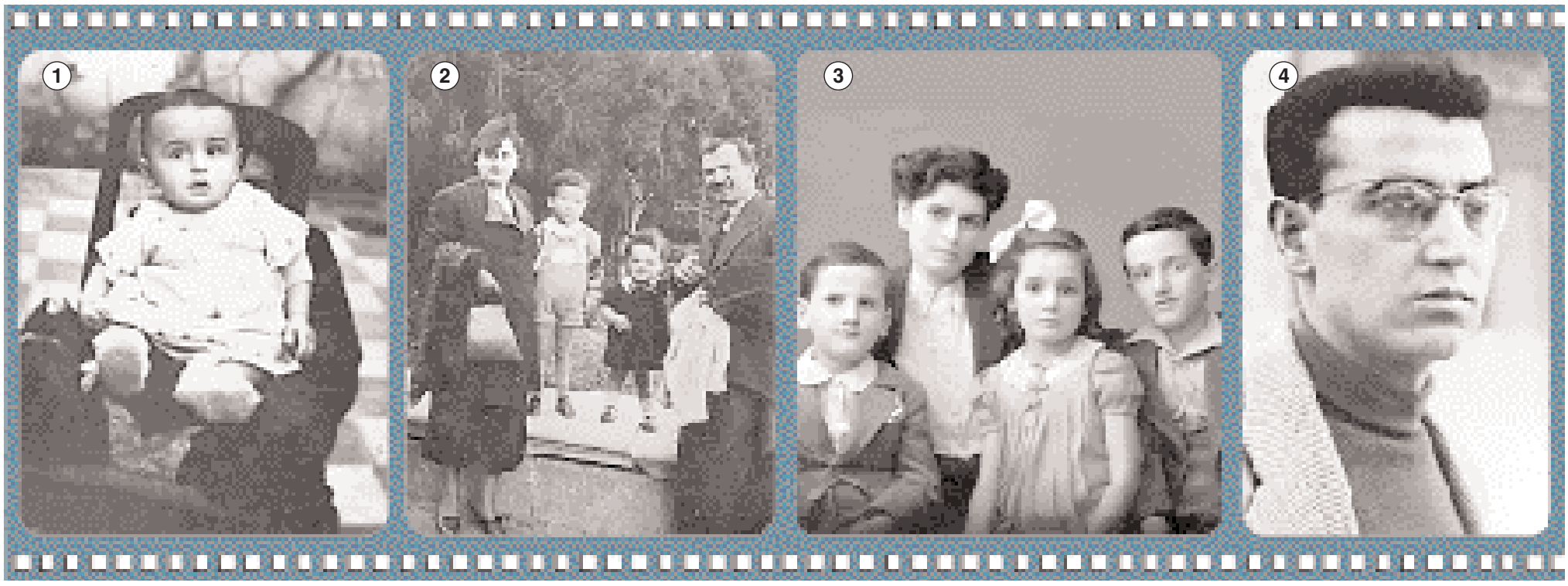
Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ανήκει στους λίγους, ελάχιστους, εναπομείναντες δημιουργούς του κινηματογράφου και είναι αυτονόητο να ενοχλεί. Να είναι απόμακρος και να κατηγορείται ως εγωπαθής, να αρνείται τις συμβάσεις και να αποκηρύσσεται ως διανοούμενος, να μιλά ποιητικά και να κρίνεται αποσυνάγωγος. Είναι αυτονόητο να είναι μοναχικός, απροσπέλαστος, απρόθυμος. Να μη συμφύρεται, να είναι άβολος, δύστροπος, απαιτητικός. Είναι αυτονόητο να προκαλεί και να αμφισβητείται. Εδώ. Γιατί ο διεθνής Τύπος έχει υπάρξει κατά κανόνα πολύ γενναιόδωρος, αποδεικνύοντας, για άλλη μια φορά, ότι ο τόπος μας είναι στενός και στενόχωρος.

Το σημερινό αφιέρωμα –με αφορμή την προβολή της τελευταίας του ταινίας στις αίθουσες– δεν σκοπεύει ούτε να τον ενθρονίσει ούτε να τον αποκαθηλώσει. Προτείνει μια ψύχραιμη ανάγνωση του έργου του και της εποχής που το εξέθρεψε. Μια προσεκτική προσέγγιση του «φαινόμενου Αγγελόπουλος». Από κοινωνική και ιστορική σκοπιά. Με αυστηρά ιδεολογικούς ή φιλοσοφικούς όρους. Με ψυχαναλυτικές προεκτάσεις ή με αυθόρμητες, συναισθηματικές προσεγγίσεις. Είτε κάτω από το βλέμμα των φίλων είτε κάτω από το μικροσκόπιο των θεωρητικών, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος εμπνέει τα κείμενα, τροφοδοτεί τους γράφοντες, προσφέρει άφθονο υλικό για ανάλυση και ελεύθερη περιπλάνηση στους κόσμους της λογοτεχνίας και των εικαστικών. Φαντασία και μνήμη, παρελθόν και παρόν, ρεαλισμός και υπερρεαλισμός, μελετημένη κατασκευή και αιφνίδια έμπνευση, οργανωμένη σκέψη και ελεύθεροι συνειρμοί, πορεύονται μαζί και πλάι πλάι. Ο θεατής άλλοτε αμήχανος, άλλοτε συγκεχυμένος, κουρασμένος όσο και συγκλονισμένος, ακολουθεί τον θίασο, περιδινίζεται στο χρόνο, ζει την τραγωδία του επαναπατρισμένου πρόσφυγα, κυκλώνεται από την ομίχλη, γεύεται κινήματα και αποτυχίες, παρακολουθεί ζωές να διακόπτονται βίαια όπως και οι θεατρικές παραστάσεις. Περνά από μια προεκλογική εκστρατεία του 1952 και καταλήγει σε μια πλατεία του 1939 όπου ανακοινώνεται η επίσκεψη του Γκέμπελς. Υστερα μια παρέα μπράβων βγαίνει από μια αίθουσα χορού του '46. Και όλα αυτά υπό το άγρυπνο βλέμμα του Αισχύλου. Δεν θα διστάσει να ξεφορτώσει τον 20ό αιώνα πάνω στο ακρωτηριασμένο άγαλμα του Λένιν που ξεκινάει από τη Ρωσία για να επιστρέψει στη Γερμανία. Το ανέφικτο, ομίχλη θανάτου... Σιωπή. Το καθηλωμένο βλέμμα με το οποίο, ο σκηνοθέτης, μας αναγκάζει τελικά να δούμε. Να στοχαστούμε.

Ερωτήσεις χωρίς απάντηση (ένα διαρκές «γιατί» ως καύσιμο για το ταξίδι),πράξεις και χειρονομίες που δεν ολοκληρώνονται. Η νοσταλγία μιας αρμονίας και ενός παραδείσου που δεν υπήρξε ποτέ. Η κίνηση είναι αέναη. Ξεκίνημα, αποχαιρετισμός και πάλι ξεκίνημα. Ενα βλέμμα που γυρεύει να βγει στο σκοτάδι... Κάτι σαν γέννηση· οδυνηρή, επίπονη και καθαρτική.

Επιμέλεια αφιερώματος:
ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΣΟΥΝΑΚΗ

*Ευχαριστούμε θερμά την **Ειρήνη Στάθη** για την ουσιαστική και καθοριστική συμβολή της στη δημιουργία αυτού του αφιερώματος.*



1. Στην Αθήνα τα πρώτα χρόνια της ζωής του. 2. Με τη μητέρα του Κατερίνα, την αδελφή του Βούλα (πέθανε όταν ο Θ. Αγγελόπουλος ήταν 13 ετών), τον πατέρα του Σπύρο. Ονόματα που επανέρχονται ως ήρωες των ταινιών του. 3. Τη φωτογραφία συμπληρώνει ο Νίκος Αγγελόπουλος, τρίτος αδελφός και παραγωγός του. 4. Φοιτητής στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Χρονολόγιο

27 Απριλίου 1935: Γεννιέται στην Αθήνα. Δημοτικό και γυμνάσιο στην Αχαρνών. Συμμαθητές και φίλοι καλοί, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο Αλέκος Φασιανός, ο Χρήστος Γιανναράς, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος.

1953: Εισάγεται στη Νομική Σχολή Αθηνών την οποία εγκαταλείπει στο πτυχίο.

1961: Φεύγει για τη Γαλλία και γράφεται στη Σορβόνη όπου παρακολουθεί μαθήματα γαλλικής φιλολογίας και φιλμολογίας, με καθηγητές τον Ζορζ Σαντούλ και τον Νιτρί, τους οποίους ξανασυνάντησε αργότερα στην IDHEC. Παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα εθνολογίας με το Λεβί Στρος. Για να ανταπεξέλθει στα έξοδα των σπουδών δουλεύει στη ρεσεψιόν της Σιτέ Ουνιβερσιτέρ (με την ώρα) μαζί με τον γλύπτη Γεράσιμο Σκλάβο. Παρέα εκείνη την περίοδο με το σκηνοθέτη Νίκο Παναγιωτόπουλο και άλλους Ελληνες, αναλαμβάνουν ως ομάδα να καθαρίζουν τα υπόγεια του Ορλύ (αεροδρομίου).

1962–1963: Γίνεται δεκτός, ύστερα απο εξετάσεις, στην περίφημη σχολή κινηματογράφου IDHEC. Η διαφωνία και σύγκρουσή του με τον καθηγητή της σκηνοθεσίας οδηγεί σε πρόωρη λήξη τις σπουδές του.

1963– 1964: Συνεχίζει τη φοιτητική του διαδρομή στο Musee de l Homme κοντά στον εθνολόγο – σκηνοθέτη Ζαν Ρους, όπου διδάσκεται το σινεμά – ντιρέκτ (κάμερα στο χέρι).

1964: Επιστροφή στην Ελλάδα για να παντρευτεί μια Βιεννέζα! Κανείς απο τους δύο δεν είναι συνεπής στο ραντεβού και έτσι ο γάμος ματαιώνεται! Η επάνοδος στην πατρίδα συνοδεύεται από αναίτιο ξυλοδαρμό του απο την αστυνομία καθώς βάδιζε ανύποπτος. Επεισόδιο που τον επηρέασε και άλλαξε την διάθεση και τα σχέδιά του. Κάτι συνέβαινε στην Ελλάδα, πολύ ενδιαφέρον και πολύ σημαντικό.... Τότε η σκηνοθέτις Τώνια Μαρκετάκη τού προτείνει να συνεργαστεί με την εφημερίδα «Δημοκρατική Αλλαγή» ως κριτικός. Προς μεγάλη έκπληξη όλων – και του ιδίου – αντί να γυρίσει στην Γαλλία, όπως ήταν και το αναμενόμενο, έμεινε στην Ελλάδα. Και εργάστηκε ως κριτικός.

1965: Οι «Φόρμινξ» (ο Βαγγέλης Παπαθανασίου και ο αδελφός του και μάνατζερ του συγκροτήματος Νίκος), του προτείνουν να γυρίσει μια ταινία που θα προωθούσε την περιοδεία τους στην Αμερική. Τότε ο Θ. Αγγελόπουλος κάνει και το πρώτο γύρισμα στη Θεσσαλονίκη, στο Παλαί ντε Σπορ, σε συναυλία του συγκροτήματος, με 8.000 θεατές. Η περιοδεία ματαιώθηκε και οι «Φόρμινξ» δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ.

1968: Μικρού μήκους εκπομπή. Πρώτη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο κριτικών.

1969: Την 1η Σεπτεμβρίου κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του ιστορικού περιοδικού «Σύγχρονος κινηματογράφος». Συνιδρυτές ο

Συνέχεια στην 4η σελίδα

5. Ηθοποιός σε σπουδαστική ταινία συμφοιτητή του στην IDHEC. 6. Θεσσαλονίκη, 1948. Πρώτη συμμετοχή του στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την «Εκπομπή». 7. Βενετία 1980. Χρυσό Λιοντάρι για τον «Μεγαλέξανδρο».

Με τη μητέρα του, Κατερίνα. Στη μητέρα του εξομολογείται και ο Αλέξανδρος σε έναν από τους μονολόγους του στο «Μια αιωνιότητα και μια μέρα».

Κάννες, 1988: Ευτυχισμένος πατέρας ανάμεσα στην Αννα, την Κατερίνα, την Ελένη.

Συνέχεια από την 3η σελίδα

Θ. Αγγελόπουλος με τον Β. Ραφαηλίδη. Οι δυο τους συνέλαβαν την ιδέα της οργάνωσης και εκτέλεσης ενός θεωρητικού περιοδικού για τον κινηματογράφο που θα παρακολουθούσε και θα σχολίαζε την σύγχρονη πρωτοπορία. Στη συντακτική επιτροπή οι: Τώνης Λυκουρέσης, Γιώργος Κόρρας, Λάκης Παπαστάθης, Κώστας Σφήκας, Ρούλα Μητροπούλου, Ρίτσα Ντάκου (η μετέπειτα αστρολόγος). Οργάνωση και διεκπεραίωση: Παντελής Βούλγαρης.

1970: «Αναπαράσταση»: Σαρώνει τα βραβεία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο Ζωρζ Σαντούλ για την καλύτερη ταινία που προβλήθηκε στη Γαλλία το 1971. Καλύτερη ξένη ταινία στο Φεστιβάλ του Hyeres (1971). Ειδική μνεία της FIPRESCI (Διεθνής Ενωση Κριτικών Κινηματογράφου) στο φεστιβάλ Βερολίνου (1971).

1972: «Μέρες του Ί36»: Βραβείο σκηνοθεσίας και φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Βραβείο της FIPRESCI στο Φεστιβάλ Βερολίνου (1972).

1974–1975: «Θίασος»: Δεκατρία βραβεία. Στις Κάννες (1975) από τη FIPRESCI. Στην Ταορμίνα, στο Βερολίνο (Βραβείο ΙΝΤΕΡΦΙΛΜ), στο Λονδίνο (1979, Καλύτερη ταινία της χρονιάς), στην Ιαπωνία, στη Θεσσαλονίκη (1975, Βραβεία Καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, Α' αντρικού και Α' γυναικείου ρόλου, ΠΕΚΚ). Καλύτερη ταινία της δεκαετίας 1970–1980 από την ένωση κριτικών της Ιταλίας. Ανάμεσα στις καλύτερες ταινίες στην Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου απο την FIPRESCI.

1977: «Κυνηγοί»: Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ των Καννών. Βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ του Σικάγο. Βραβείο της Ενωσης Τούρκων Κριτικών.

1979: Στη διάρκεια των γυρισμάτων του «Μεγαλέξανδρου» γνωρίζει τη Φοίβη Οικονομοπούλου, διευθύντρια παραγωγής, η οποία είναι από τότε η σύντροφος της ζωής του.

1980: «Μεγαλέξανδρος»: Χρυσό Λιοντάρι στο Φεστιβάλ Βενετίας, όπως επίσης και τα βραβεία της FIPRESCI και Cinema Nuovo στο ίδιο φεστιβάλ. Βραβείο της ΠΕΚΚ στη Θεσσαλονίκη.

Σε γύρισμα του «Βλέμματος του Οδυσσέα». Πρόβα σκηνής. Χορεύοντας με τη Φοίβη...

Κάννες, 1987. Μέλος της κριτικής επιτροπής του 40ού Φεστιβάλ. Χειραψία με τον Μιτεράν. Στο βάθος, ο πρόεδος της επιτροπής, Ιβ Μοντάν.

1980: Γεννιέται η πρώτη του κόρη Αννα.

1981: «Χωριό ένα, κάτοικος ένας» (διάρκεια 20'). Τηλεοπτική παραγωγή της ΥΕΝΕΔ. Αναφέρεται στην εγκατάλειψη του χωριού Νέα Σεβάστεια του νομού Θεσσαλονίκης από τον τελευταίο του κάτοικο.

1982: Γεννιέται η Κατερίνα, δεύτερη κόρη.

1983: «Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη»: Μια διαφορετική Αθήνα. Της ιστορίας και του προσωπικού μύθου του σκηνοθέτη. Διάρκεια 43'. Ποίηση: Σεφέρη, Λειβαδίτη. Μουσική: Χατζιδάκι, Κηλαηδόνη, Σαββόπουλου.

1984: «Ταξίδι στα Κύθηρα»: Βραβείο σεναρίου στις Κάννες. Κρατικά βραβεία καλύτερης ταινίας, σεναρίου, Α' ανδρικού ρόλου, Α' γυναικείου ρόλου, σκηνογραφίας. Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ Ρίο ντε Τζανέιρο (1984).

1985: Γεννιέται η τρίτη κόρη, η Ελένη.

1985: Ανακηρύσσεται Ιππότης του Τάγματος Γραμμάτων και Τεχνών από το γαλλικό κράτος.

1986: «Μελισσοκόμος».

1988: «Τοπίο στην ομίχλη»: Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία. Ευρωπαϊκό Βραβείο Φελίξ (1989).

1991: «Το μετέωρο βήμα του πελαργού»: Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ των Καννών.

1992: Του απονέμεται το παράσημο του Ιππότη της Λεγεώνας της Τιμής από το γαλλικό κράτος.

1995: «Το βλέμμα του Οδυσσέα»: Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ των Καννών καθώς και το βραβείο της FIPRESCI. Καλύτερη ταινία της χρονιάς, Φελίξ των κριτικών.

1995: Ανακηρύσσεται επίτιμος διδάκτωρ του πανεπιστημίου των Βρυξελλών.

1997: Ανακηρύσσεται Αξιωματούχος του Τάγματος Γραμμάτων και Τεχνών.

1998: «Μια αιωνιότητα και μια μέρα»: Χρυσός Φοίνικας του Φεστιβάλ Καννών.

Από το «μελό» στον Αγγελόπουλο

Το πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο δημιουργός

Του **Σωτήρη Δημητρίου**

Θεωρητικού και Ιστορικού του Κινηματογράφου

ΕΙΝΑΙ γνωστό ότι υπάρχουν πολλές μορφές χρήσης του κινηματογράφου: καλλιτεχνική, εκπαιδευτική, επιστημονική, εθνογραφική κ.ά. Το γεγονός ότι από όλες αυτές κυριαρχεί η πρώτη, ώστε όταν μιλάμε για ταινία εννοούμε όλοι μας την ταινία τέχνης ή ψυχαγωγίας, σημαίνει ότι ο κινηματογράφος εκάλυψε μεγάλα κενά και ανάγκες στη σφαίρα του θεάματος. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι ότι, αφότου επικρατεί η καλλιτεχνική χρήση του, γίνεται ένα από τα κύρια μέσα διακίνησης των πολιτισμικών αξιών στο επίπεδο του ιδεατού. Συνδέεται με τις νέες κοινωνικές αξίες: με την προβολή του χρόνου, με το ρεαλισμό και με τη μαζική παραγωγή. Γίνεται όργανο της κοινωνικής αναπαραγωγής, όχημα της σύγχρονης μυθολογίας. Συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με τους μηχανισμούς εξουσίας – αδιάψευστος μάρτυρας είναι η λογοκρισία που του επιβλήθηκε. Η ταινία περισσότερο από κάθε άλλο καλλιτεχνικό έργο, είναι αδύνατο να κατανοηθεί με πληρότητα αν περιοριστεί μόνο στη σχέση της με το δημιουργό και δεν εξεταστεί στις σχέσεις της με το κοινό και με το ταμείο εισιτηρίων – παράδειγμα ο Γκρίφιθ, ο Στροχάιμ κ.α.

Επομένως, εκτός από την αισθητική, υπόκειται επίσης στην οικονομική, στην πολιτική και στην ανθρωπολογική ανάλυση. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για το πολιτικό πλαίσιο της εποχής που παρουσιάστηκε ο Αγγελόπουλος και τη θέση που πήρε μέσα σ' αυτό, χωρίς να γίνει μια σύντομη αναφορά σε αυτό που ονομάστηκε «εμπορικός κινηματογράφος».

Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος αναπτύχθηκε σε ανταγωνισμό προς την επιθεώρηση, η οποία είχε προηγηθεί από αυτόν, και απευθυνόταν στα ίδια κοινωνικά στρώματα όπως εκείνη. Δανείστηκε από την επιθεώρηση τους ηθοποιούς και σεναριογράφους, τα ντεκόρ δωματίου, το στήσιμο της κάμερας, τους διαλόγους, τη δραματοποίηση και τη σάτιρα, με τη διαφορά ότι ενσωματώνει τις ανεξάρτητες σκηνές σε ενιαίο στόρι. Ξεκίνησε από τη ηθογραφικό και το μοντέλο του μελό, οδηγήθηκε στη φαρσοκωμωδία – τυπικό μοντέ-

Συνέχεια στην 6η σελίδα

Με τη μικρού μήκους «Εκπομπή» ο Θ. Αγγελόπουλος κάνει την εμφάνισή του στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1968) για πρώτη φορά και αποσπά το Βραβείο των Κριτικών. «Η γελοία τραγωδία ενός ανθρωπάκου», θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η ταινία αυτή, που σχολιάζει την αλλοτριωτική επίδραση της διαφήμισης στη ζωή των ανθρώπων. Το ταλέντο ενός επιδέξιου σκηνοθέτη είναι ήδη εμφανές.

Με τους «Κυνηγούς» κλείνει η πρώτη και μεγάλη τριλογία του Θ. Αγγελόπουλου, η «Τριλογία της Ιστορίας». Μια πυκνή πολιτική μεταφορά, μια ταινία μη ρεαλιστική, μια ελεύθερη σπουδή στην ιστορία των χρόνων από το 1936 έως τη μεταπολίτευση του 1974-1977.

Ενας πλανόδιος θίασος. Τα μέλη του ζουν τα πραγματικά γεγονότα μιας ολόκληρης εποχής (1939-1952) παλινδρομώντας στο χώρο και στο χρόνο. Η ταινία καταχωρήθηκε από τη διεθνή κριτική στις καλύτερες στην ιστορία του κινηματογράφου, έχουν γραφτεί άπειρες μελέτες και άρθρα, που συναγωνίζονται σε σημειολογικές αναλύσεις, σχόλια, επαίνους. «Ο "Θίασος" είναι μια ταινία ανεπανάληπτη», έγραφε ο Γκοφρέντο Φόφι στο Foli το 1977.

Συνέχεια από την 5η σελίδα

λο του μικροκαταφερτζή που «τη βγάζει» παριστάνοντας τον τρελό (Βουτσάς, Βέγγος, Χατζηχρήστος) και εμπλουτίστηκε τελικά με το ρεαλιστικό, με το «μιούζικαλ» και με το μοντέλο της «χαζοχαρούμενης», παράλληλα με τη διαμόρφωση της μικροαστικής κοινωνίας στην οικονομία της αντιπαροχής. Τα μοντέλα αυτά δεν είναι μόνο πολιτικά ανώδυνα, αλλά συμβάλλουν αποφασιστικά να σβήσει διά παντός η συλλογική μνήμη της τραγικής περιόδου 1941–49.

Μια άλλη γενιά, με πολλούς που σπούδασαν στο εξωτερικό, ξεκίνησε μια άλλη σελίδα με ταινίες μικρού μήκους, και ανάμεσά τους ο Κούνδουρος και ο Δαμιανός με ταινίες μεγάλου μήκους. Η τομή που γίνεται είναι ουσιαστική. Καταργούνται τα εκφραστικά μέσα της επιθεώρησης, ο ηθοποιός σταρ, τα εσωτερικά ντεκόρ και τα μοντέλα της φιλμικής αφήγησης. Τη θέση τους την παίρνουν ο κοινωνικός ρεαλισμός, η αμφισβήτηση, η προαγωγή των φιλμικών εκφραστικών μέσων και η στενή συνεργασία μεταξύ των πρωτεργατών του. Το νέο ρεύμα πραγματοποιεί την αυτονόμηση του κινηματογράφου, από την καλλιτεχνική πλευρά, και την αφετηρία ενός «εθνικού κινηματογράφου», από την ιδεολογικοπολιτική. Μέσα σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο, όπου ο κινηματογράφος στρέφεται προς την αμφισβήτηση, γυρίζεται η «Εκπομπή» του Αγγελόπουλου.

Η δικτατορία κτύπησε τη ρίζα της κοινωνικής διαμαρτυρίας και επέβαλε τη λογοκρισία. Ταυτόχρονα, άφηνε με μεθοδικότητα ανοιχτά τα κανάλια για τη διακίνηση προϊόντων αποπροσανατολισμού. Ετσι, η παραγωγή και προβολή ταινιών πορνό έφτασε στο απόγειό της. Επειδή η εμπειρία της πολιτικής απαγόρευσης ήταν πρόσφατη στη χώρα μας, το ρεύμα των νέων κινηματογραφιστών ακολούθησε την οδό του συμβολισμού με την έννοια της αδιαφάνειας και της δεύτερης ανάγνωσης του έργου. Αντίθετα, με την «Αναπαράσταση» ο Αγγελόπουλος ξεπερνά το πολιτικό επίπεδο και αγγίζει την καρδιά του κοινωνικού προβληματισμού. Ηταν μια υποδειγματική και ρωμαλέα λύση.

Από το 1969 το πολιτικό θερμόμετρο αρχίζει να ανεβαίνει. Στα στρώματα των διανοουμένων και της νεολαίας διαμορφώνεται το αίτημα της αντιπαράθεσης, που θα κορυφωθεί με τις κηδείες Παπανδρέου και Σεφέρη, τα «18 Κείμενα», τη Νομική και το Πολυτεχνείο. Στο διάστημα αυτό καταρρέει ο εμπορικός κινηματογράφος και ανοίγει ο δρόμος για τους νέους σκηνοθέτες. Προλαβαίνοντας το ρεύμα, ο Αγγελόπουλος δοκιμάζει στα 1972 με τις «Μέρες του 36» να μιλήσει στο πολιτικό επίπεδο, αλλά παίζοντας στο διφορούμενο, τόσο στα αφηγηματικά μέσα όσο και στο ίδιο το θέμα. Η μεγάλη επιτυχία του ήταν ο «Θίασος» που, γυρισμένη μέσα στη χούντα, τολμά να εκφέρει πολιτικό λόγο, αξιοποιώντας όμως τη στρατηγική του συμβολισμού. Από το σημείο αυτό, διαχωρίζει την οπτική του από των άλλων κινηματογραφιστών, από τους οποίους ορισμένοι στρέφονται στην πολιτική επικαιρότητα, μια οπτική που εξαντλείται γρήγορα, ενώ οι περισσότεροι περνούν από το συμβολικό στο ψυχολογικό, που φτάνει μέχρι τον ερμητισμό.

Η δεύτερη επιρροή μετά τη δικτατορία της χούντας ήταν το ιδεολογικοπολιτικό κλίμα της Ευρώπης, που στον κινηματογράφο εκφραζόταν με την τάση στον φορμαλισμό, πράγμα που δεν ήταν αντίθετο προς την κατεύθυνση που ακολουθούσε ο Αγγελόπουλος. Η ιδιότυπη φιλμική γραφή του, που διαμορφώνεται από τον «Θίασο» μέχρι τους «Κυνηγούς», συνίσταται στο εξής: Συνεχίζει να στοχεύει στον πολιτικό κινηματογράφο και καταλήγει να είναι ο μόνος που το κάνει. Με τη διαφορά, όμως, ότι δουλεύει το υλικό του στο επίπεδο της γενικότητας, σαν να αναζητά τη «βαθιά δομή». Γι' αυτό, απορρίπτει τόσο το ρεαλισμό και την επικαιρότητα όσο και τον ερμητισμό του ψυχολογικού και του φανταστικού κινηματογράφου. Ενα μεγάλο κενό τον χώρισε από τους άλλους σκηνοθέτες. Τόλμησε να ανασύρει τις συλλογικές μνήμες αλλά, ταυτόχρονα, τις μετουσίωσε σε εικονικές φόρμες, τις αποστασιοποίησε στο α–χρονικό. Επαιξε μαζί τους το παιχνίδι της παρουσίας της απουσίας.

Ο ασφυκτικός κλοιός της χούντας, μέσα στην οποία διαμόρφωσε την πολιτική οπτική του, μετατρέπεται σε κυρίαρχη επιβολή ενός αδιατάρακτου κόσμου, διαμέσου του βάθους πεδίου και των πλάνων–σεκάνς, σύμφωνα με τη μεταφυσική του Bazin. Αναζητώντας τη βαθιά δομή μετατρέπει τη δράση και τις συμπεριφορές σε στάση, μεταμορφώνει τα ιστορικά γεγονότα σε τοπία. Το αποτέλεσμα είναι η μετατροπή του χρόνου σε χώρου, όπου οι κοινωνικές αντιπαραθέσεις μεταφράζονται σε διατάξεις και σχηματισμούς. Με τον τρόπο αυτό, η δραματουργία απορροφάται από τα εικαστικά σχήματα και η διαχρονία ενσωματώνεται στην ισοχρονία. Τα στοιχεία αυτά υποθεμελιώνουν το ουσιώδες της πολιτικής διάστασης, την παραγωγή του χρόνου, με αποτέλεσμα να προκαλούν αμφισημία. Ετσι, τα σημασιολογικά στοιχεία του μετατρέπονται σε αισθητικά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στοχεύοντας στον πολιτικό κινηματογράφο με μέσα που υπερβαίνουν το χρόνο, ο Αγγελόπουλος διαμόρφωσε έναν εικαστικό κινηματογράφο, πλούσιο σε διφορούμενα, που γι' αυτό επιδέχεται πολλές αισθητικές αναλύσεις.

Οροθετώντας τις δυνατότητες του πολιτικού κινηματογράφου, που αντανακλούσε και τις προοπτικές της πολιτικής πρακτικής στη χώρα μας, εκφορτίζοντας τον πολιτικό λόγο στο βάθος πεδίου και ενσωματώνοντας κάθε ανατρεπτική εκδοχή ως αναλαμπή ονειρικού τοπίου, δεν άφησε περιθώρια για μιαν άλλη έκβαση. Θα πρέπει, εντούτοις, για την ερμηνεία του φαινομένου αυτού, να ληφθούν υπόψη και οι κοινωνικοί παράγοντες: παιδεία, κρατική πολιτική, πολιτισμικό κλίμα κ.ά.

Η «γέννηση» ενός δημιουργού

Ο αιώνας που εκπνέει και οι κινηματογραφικές γενιές που εξέθρεψε

1974: Γυρίσματα του «Θιάσου» στο Αίγιο. Την ατμοσφαιρική φωτογραφία έχει τραβήξει ο Αντρέας Σινάνος. «Για να γυρίσω αυτή την ταινία άρχισα με την υποβολή του σεναρίου στην επιτροπή λογοκρισίας: Η Γκόλφω και ορισμένα άλλα τεχνάσματα. Γύρισα την ταινία. Κανένας όμως από την ομάδα των τεχνικών δεν γνώριζε στην ουσία το σενάριο, ήξεραν δηλαδή αόριστα ότι ήταν ένα πολιτικό φιλμ. Ηταν θέμα υπευθυνότητας. Δε θέλαμε, εάν συνέβαινε κάτι, να ευθύνονται άλλοι για την ταινία που γυρίζαμε». Θ. Αγγελόπουλος.

Του ***Θανάση Ρεντζή***

Σκηνοθέτη

Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ αιώνας γνώρισε, ήδη από τις απαρχές του, μία πλειάδα καλλιτεχνικών, κοινωνικών και πολιτικών κινημάτων, μεγάλης ή μικρής εμβέλειας, που στη δεκαετία του '60 (παρότι πολλά απ' αυτά είχαν προ πολλού ατονήσει ή και εκπνεύσει), συνήργησαν κατά τρόπο απροσδόκητο στη δημιουργία ενός μεγακύματος, ενός γιγαντιαίου κινήματος που έτεινε ταυτόχρονα στην αλλαγή του κόσμου και τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του.

Ο χρόνος έμοιαζε να 'χει λάβει μία απροσδόκητη επιτάχυνση, το παρόν συρρικνωνόταν, το παρελθόν απομακρυνόταν ή και απωθούνταν (κυρίως δε λόγω της μεγάλης και οδυνηρής περιπέτειας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου –ποτέ πια πόλεμος, ποτέ πια φασισμός, ήταν το αίσθημα αλλά και το σύνθημα της εποχής), η ιστορία ξανάπαιρνε μπρος και το μέλλον ξεπρόβαλλε ανάγλυφα κι ελπιδοφόρα. Οι ορίζοντες του κόσμου (και της συνείδησης) διευρύνονταν –η ατομική διάθεση ριζοσπαστική, η κοινωνική ατμόσφαιρα υποσχετική και γενικότερα κάποια ανάταση εμπυρωνόταν σταθερά– εν ολίγοις κοσμογονισμός.

Η δεκαετία του '60 δεν είναι και τόσο η δεκαετία των μεγάλων επιτευγμάτων (αν και διόλου δεν υστέρησε), αλλά κυρίως η δεκαετία της μεγάλης ζύμωσης και όσμωσης, σε κλίμακα που ποτέ πριν (αλλά ούτε και μετά) δεν συνέβη και ως βασικό αίτιο μπορούμε να θεωρήσουμε τη μεγάλη σύγκλιση του επιθυμητού και του εν όψει δυνητικού. Αυτό που κυρίως συνετελέσθη, κατά την εν λόγω περίοδο, ήταν μία μείζων σύντηξη και διάχυση του νεωτερικού πνεύματος, όπου η μοντέρνα τέχνη (ξεπερνώντας όρια και διαπερνώντας σύνορα) γινόταν ευρύτερα αποδεκτή και αναγνωριζόταν ως η τέχνη της εποχής μας, η τέχνη που εξέφραζε την αναστάτωση του βιομηχανοποιημένου κόσμου (ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνταν οι συνθήκες διαμόρφωσης της μεταμοντέρνας σκέψης).

Ο κινηματογράφος, η νέα τέχνη, 7η εν σειρά, επανερχόταν στο προσκήνιο, όχι όπως στο τέλος του 19ου αιώνα, ως απλούς δηλαδή νεωτερισμός, αλλά ως το νέο όργανο καλλιτεχνικής πρακτικής που έμοιαζε να προσιδιάζει στην προοπτική ενός ανοιχτού μέλλοντος και να προσφέρεται για τη συγκρότηση μιας νέας αισθητικής, μιας νέας ηθικής και μιας νέας πολιτικής. Ολα συνέτειναν στη διεύρυνση της συνείδησης και τον εμπλουτισμό της αισθαντικότητας, ενώ η προσμονή του μέλλοντος καθίστατο ολονέν και πιο έντονη. Οι πιο αδήμονες, μέσα από μια έξαρση νεωτερικότητας, προσέβλεπαν σε ένα αύριο, αισθητά διαφοροποιημένο από το παρόν, πιο ανθρώπινο και κοινωνικά δίκαιο –και εν ολίγοις, στο απώτατο βάθος του, σοσιαλιστικό. Ωστόσο τα πάθη του παρόντος δεν ήταν αμελητέα και συχνάκις αποδίδονταν σε έναν επώδυνο τοκετό που προμήνυε έναν άλλο κόσμο, για τον οποίο άξιζε τον κόπο να αφοσιωθεί κανείς με πάθος και ανιδιοτέλεια.

Στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, όπως και στις άλλες χώρες του ευρωπαϊκού νότου (Ισπανία και Πορτογαλία), τα ανθρώπινα και πολιτικά δικαιώματα τελούσαν υπό καθεστώς αναστολής και καταστολής, η δε ανάπτυξη και κυκλοφορία των ιδεών ήταν αδοκήτως εξαιρετικά δυσχερής. Ας μην ξεχνάμε ότι το ουσιαστικό πανεπιστήμιο της χώρας, ήταν στους τόπους εξορίας, στον Αη Στράτη και τη Μακρόνησο και όχι στο Πανεπιστημίο Αθηνών. Εξ αυτού δε προέκυψαν και οι καφενειογενείς μεν, αλλά όχι και εντελώς αβασάνιστες ταυτίσεις του είδους, κομμουνιστής: ίσον μορφωμένος, ή/και διανοούμενος: ίσον αριστερός.

Η αίσθηση του χρέους

Η γενιά που ξεπρόβαλε τότε, προσήλθε με νέους όρους στο προσκήνιο της ιστορίας, με άλλες απαιτήσεις και άλλα όνειρα, τα οποία αν και όχι εντελώς νεόκοπα, φαίνονταν πως μόνο τώρα μπαίνουν σε τροχιά εκπλήρωσης. Ωστόσο απαιτούνταν μια τομή στην ιστορική συνέχεια (ως προϋπόθεση μετάβασης), που όφειλε να αντιμετωπισθεί με μια ρήξη, μια επανάσταση, μια ανατροπή, του υφισταμένου συστήματος παραγωγής και αναπαραγωγής της συνείδησης, νομής της εξουσίας και διανομής των κοινωνικών αγαθών. Μια επανάσταση, σε όλα τα πειδία των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων και σχέσεων, αλλά πρωτίστως στην τέχνη, που με όπλο τη δημιουργική φαντα-

Συνέχεια στην 8η σελίδα

Συνέχεια από την 7η σελίδα

σία μπορούσε να καταστεί προπομπός για μια νέα εποχή.

Αυτή η αντίληψη και αυτή η τοποθέτηση δημιουργούσε στους επίδοξους καλλιτέχνες την αίσθηση ενός χρέους, ενός σκοπού και μιας αποστολής, εκ προοιμίου καταξιωμένης. Υπήρξε ταυτόχρονα, θέλγητρο και στοίχημα, αλλά πάνω απ' όλα προσανατολισμός. Ενας προσανατολισμός, που ούτε κατ' ελάχιστον προσέβλεπε στην αναπαραγωγή του υφισταμένου κόσμου, αλλά στην πλήρη αναίρεσή του και τη δημιουργία ενός άλλου, αισθητά, αν όχι ριζικά διάφορου ή το ολιγότερον πέραν της πεπατημένης.

Μέσα σ' αυτό, το καθ' όλα γόνιμο και εποικοδομητικό κλίμα–πλαίσιο, εκκολάφθηκε (γαλουχήθηκε, διαμορφώθηκε) ο Δημιουργός της εποχής και το πρότυπο προσανατολισμού του, η δε αποστολή του, επαρκώς προσδιορισμένη (ως εναργής αισθητική, ηθική και πολιτική αναζήτηση τελείωσης), έτεινε ανεπιφύλακτα προς την εντελή ποίηση, την πρωτότυπη δημιουργία και το ευπρόσωπο έργο, ενώ αντιστρατευόταν σθεναρά το τρέχον εμπόριο και την άκριτη κατανάλωση, την κοινοτυπία και τις απομιμήσεις (όπως και τα ποικιλώνυμα απρόσωπα και πρόχειρα κατασκευάσματα).

Προτασσόταν με πάθος ο κοινωνιο–λογισμός, έναντι του ψυχολογισμού κι αυτή η εκκολαπτική διεργασία, αυτό το εργαστήρι του δημιουργού (στο οποίο θήτευσα και γω παράπλευρα ως νεοσσός) άνοιξε ένα διαρκή διάλογο μέσα σε ένα πλαίσιο συλλογικής υποκειμενικότητας, στην οποία το κέντρο βάρους ήταν ταυτόχρονα καλλιτεχνικό και πολιτικό. Στο πλαίσιό του καλλιεργήθηκε τόσο το στίγμα του νέου δημιουργού και ο προορισμός ενός καινοδαιμονικού κινηματογράφου όσο και η αγωγή ενός χρέους γενιάς, μιας αποστολής, που όφειλε να εκπληρωθεί. Λιγοστοί ήταν αυτοί που εκπλήρωσαν, πραγμάτωσαν (ή έστω προσπάθησαν με συνέπεια την αποστολή πολιτισμικής άνθησης, ηθικής ολοκλήρωσης και πολιτικής ανά(σ)τασης)– κάποιοι την εγκατέλειψαν καθ' οδόν ή τη νόθευσαν με συμβιβασμούς ή και την έκριναν (μέσ' την κοινωνική συνάφεια) ως ανεδαφική, ασύμβατη με τα πράγματα, ατελέσφορη, ίσως και μάταιη, μα προς παντός επίπονη. Ενας απ' αυτούς που έχουν εκπληρώσει ακέραια αυτό το χρέος γενιάς ήταν (και παραμένει βέβαια) ο Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Πρωτοπορία και πειραματισμός

Ηδη από το 1975 με την τριλογία του (όπως την αποκαλούσε τότε) Αναπαράσταση, Μέρες του '36 και τον Θίασο είχε εκπληρώσει την αποστολή του στο μέτρο που η καλλιτεχνική μετουσίωση αντανακλούσε πλήρως ολόκληρο σχεδόν το φάσμα του προβληματισμού, της διαλεκτικής και του στοχασμού που απετέλεσε τόσο το κίνητρο όσο και το σκοπό της δημιουργίας των έργων του.

Ωστόσο αυτή η γενιά δημουργών που εκκόλαψε το πολυσχιδές φαινόμενο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, Δ. Θέος, Κ. Φέρρης, Κ. Σφήκας, Στ. Τορνές, Γ. Σταμπουλόπουλος, Τ. Μαρκετάκη, Δ. Σταύρακας, Δ. Νόλλας, Λ. Λιαρόπουλος, Ν. Παναγιωτόπουλος, Στ. Κωνσταντάρακος, Γ. Κατακουζηνός, Φ. Λαμπρινός, Λ. Λοΐσιος, Ρ. Κούνδουρος, συνεπικουρούμενη από τους νεωτεριστές κριτικούς Β. Ραφαηλίδη και Γ. Μπακογιαννόπουλο, καθώς και τους νέους (τότε) τεχνικούς Γ. Πανουσόπουλο, Χρ. Μάγκο και Π. Παπακυριόπουλο –που με τη δικτατορία του '67 υπέστη ανεπανόρθωτο πλήγμα, καθώς οι περισσότεροι ξενιτεύθηκαν– δεν είναι αποτέλεσμα μόνο των γενικότερων συνθηκών, αλλά και της εσωτερικής δυναμικής του κινηματογράφου που έτεινε όλο και περισσότερο στην αποσαφήνιση της φυσιογνωμίας του, ως δημιουργικής τέχνης, εκ των πραγμάτων νεωτερικής και όχι μόνο μέσου μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης βιομηχανικών υποπροϊόντων.

Σημαντικά βήματα προς αυτή την κατεύθυνση είχαν γίνει και από τους σκηνοθέτες της προηγούμενης γενιάς: Γ. Γρηγορίου, Γκ. Τάλας, Γ. Τζαβέλα, Ν. Κούνδουρο, Κ. Κακογιάννη και Τ. Κανελλόπουλο –κι από κοντά Ροβ. Μανθούλη, Αλεξ. Δαμιανό και Π. Γλυκοφρύδη–, που είχαν ήδη καταθέσει αξιοσήμαντο έργο, αλλά το αίτημα της προκείμενης γενιάς ήταν να πάει παραπέρα και ο Αγγελόπουλος ήταν ένας από τους βασικούς συντελεστές που ώθησαν τα πράγματα προς μια άλλη προοπτική.

Το ζήτημα Κινηματογράφος - Τέχνη, αν και πρωταρχικό, δεν αρκούσε πια κι ένα σωρό άλλες φιλοδοξίες και απαιτήσεις ξεπρόβαλλαν διαρκώς. Κινηματογράφος - Τέχνη; ναι, αλλά με κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό, με τεχνικές, μορφικές και υφολογικές καινοτομίες, πρωτοποριακές και πειραματικές αναζητήσεις και αρκετά άλλα, όπως η μεγάλη εναξίωση που προσλάμβανε το ντοκιμαντέρ, είτε ως είδος καθαρού κινηματογράφου, είτε ως μέσο καταγγελίας και αποκάλυψης της αλήθειας. Αυτή η διεύρυνση των δοξασιών και των στόχων έφερε στην αθηναϊκή σκηνή έναν πραγματικά μητροπολιτικό προβληματισμό και ιδιαίτερα παριζιάνικο (καθότι οι περισσότεροι ήταν γαλλοθρεμμένοι – κάτι που προσωπικά μου φαινόταν τότε εξαιρετικά μονόπλευρο), που στη συνέχεια διεστάλη στα θεωρητικά όρια της ελληνικότητας και του κοσμοπολιτισμού. Και οι δύο άξονες ενείχαν σοβαρή θεμελίωση και παρέμειναν πάντα δυνατά γονιμοποιά ερείσματα.

Τέσσερις σκηνοθέτες, μια κινηματογραφική γενιά: Από αριστερά: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Τώνης Λυκουρέσης, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης. Δίπλα του, η Εύα Κοταμανίδου.

Η επιρροή του Θ. Αγγελόπουλου

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν είναι, εν τέλει, παρά η πραγμάτωση των ιδεών του, εν πολλοίς, αυθόρμητου συζητητικού κύκλου, που στη δεκαετία του '60 (αλλά και στη δεκαετία του '70) καλλιέργησε την τάση της δημιουργικής αναζήτησης και αποτόλμησε εγχειρήματα, που θα παραμένουν πάντα καίρια υποδείγματα αναφοράς. Η εντύπωση πως ο Αγγελόπουλος δεν είχε και τόσο αξιοσημείωτη συμβολή στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι μάλλον ανακριβής, γιατί ο ίδιος ήταν μαζί με τον Β. Ραφαηλίδη από τους βασικότερους παράγοντες κυοφορίας και καρποφορίας ενός νέου κινηματογράφου τόσο στο πλαίσιο του διαρκούς διαλόγου που προανέφερα, όσο και με τη δημιουργία της ομάδας και του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Ο ίδιος βέβαια ως αριστερός δεν υπήρξε ποτέ ζηλωτής κι έρρεπε πάντα προς έναν πραγματισμό κι έναν κοσμοπολιτισμό (ή άλλως διεθνισμό), όπως τον έλεγαν τότε. Οι επιρροές που δέχτηκε και αφομοίωσε ενεργητικά εντοπίζονται κυρίως στους: Στρονχάιμ, Μουρνάου, Γουέλς, Αντονιόνι, Γκοντάρ, Ρόζι και Οζου – ο Γιάντσο, που συχνάκις έχει αναφερθεί, δεν νομίζω πως συνέβαλε στο ελάχιστο, γιατί τα έργα τους έγιναν συγχρόνως, πράγμα που σημαίνει ότι η διαμόρφωση αμφοτέρων είχε ήδη προ πολλού συντελεσθεί.

Οι προσωπικές απόψεις του είχαν επίσης αναμφισβήτητα κάποια απήχηση στους συνδαιτημόνες συναδέλφους της γενιάς του, αλλά όταν το έργο του άρχισε να αναγνωρίζεται ευρύτερα (κυρίως σε διεθνή πλαίσια) υπήρξε μια επιρροή προς τη νεώτερη πλέον γενιά, σ' αυτήν που και γω ανήκω.

Από την άλλη μεριά ο Αγγελόπουλος δεν είναι ένας σκηνοθέτης της πολυθρόνας, αλλά ολοκληρωτικός δημιουργός, και ως μεγάσθενος κένταυρος επιλαμβάνεται προσωπικά όλων των ζητημάτων: προετοιμασίας και προπαραγωγής, εκτέλεσης κι επιμέλειας της παραγωγής, τεχνικής και καλλιτεχνικής διεύθυνσης, μεταπαραγωγής, διαφήμισης και διανομής. Ας σημειωθεί δε ότι (αυτή τη στιγμή τουλάχιστον) είναι ο μεγαλύτερος και πλουσιότερος παραγωγός ολόκληρης της ιστορίας του Ελληνικού Κινηματογράφου και διαθέτει τον μεγαλύτερο όγκο δημοσιευμάτων παγκοσμίως.

Ο εικοστός αιώνας, αιώνας που εκκίνησε δυναμικά και υποσχετικά με το νεωτεριστικό επίτευγμα της Industrie Francaise, τον Κινηματογράφο (το μηχανάκι με τη μενιβέλα, όπως τον αποκάλεσε ο Τολστόι), τελειώνει κι εκπνέει με ένα ελληνικό μνημόσυνο, «Μια αιωνιότητα και μια μέρα», ως φόρο τιμής σε μια πορεία και μυθοποιόν επιστέγασμα σε μια συναυτουργία. Οψόμεθα ωστόσο του μέλλοντος αιώνος... fin du siecle, fin de mille-naire, retour et avencement...

Συνομιλία με την Ιστορία

Η Ελλάδα των τελευταίων εξήντα χρόνων στο έργο του Αγγελόπουλου

Του ***Νίκου Κολοβού***

Θεωρητικού του Κινηματογράφου
και Διδάκτορας του Παντείου Πανεπιστημείου

«Ταξίδι στα Κύθηρα». Η επιστροφή ενός γέρου πολιτικού πρόσφυγα ύστερα από 30 χρόνια αυτοεξορίας. «Το πορτρέτο του ήρωα είναι εξαιρετικά σχεδιασμένο. Ο ξερακιανός και ροζιασμένος γέρος (Μάνος Κατράκης) εκτελεί το τελευταίο του καθήκον με ατάραχη σοβαρότητα(...) Χωρίς αμφιβολία, το ξερίζωμα οδηγεί σε μια λυπημένη ψυχρότητα, ένα είδος θλιμμένης αυστηρότητας, που αποκτάται με την πολιτική δράση». Απόσπασμα από την κριτική ανάλυση της ταινίας, της Γαλλίδας Υβέτ Μπιρό. ***Δίπλα στον Μ. Κατράκη η Δώρα Βολανάκη.***

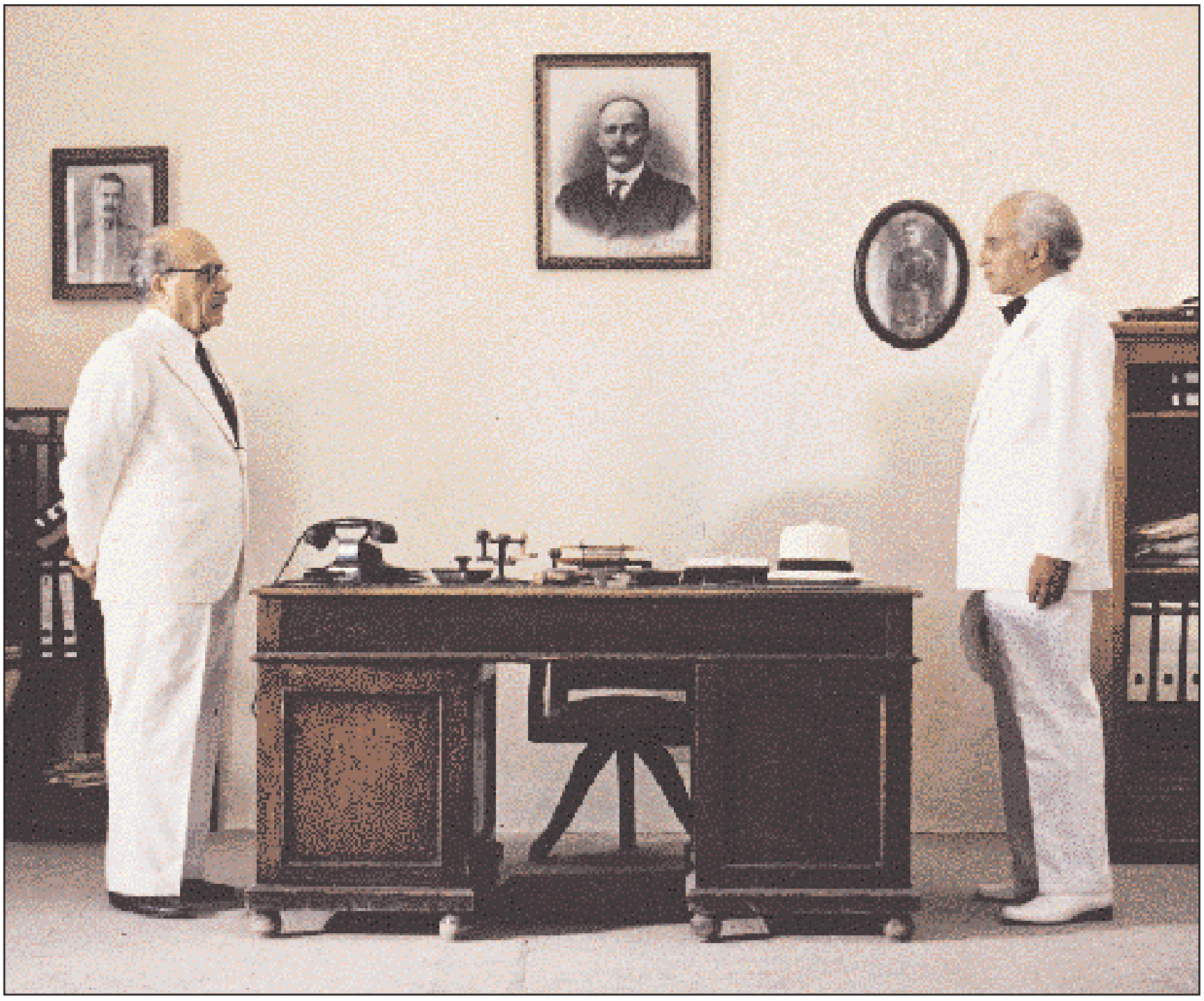
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ είναι ο ιστοριογράφος της χειμαρρώδους «μικρής» ιστορίας των κοινών ανθρώπων, αλλά και της πληθωρικής «μεγάλης» Ιστορίας των εθνών και των ηγετών τους[1]. Στην εκτεταμένη αυτή ιστοριογραφία, ωστόσο, δεν υπάρχει λόγος να ανιχνεύσουμε αυτή τη διάκριση. Τα καθημερινά, αθόρυβα, ανώνυμα, ανεπίσημα γεγονότα, διαπλέκονται γόνιμα με τα ασυνήθη, εκρηκτικά, ονομασμένα, θεμελιώδη για τις ιστορικές εξελίξεις πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα. Οι ιστορίες εγγράφονται στο κάθε φιλμικό κείμενο όχι μόνο ως μια σειρά σημαινομένων και αναφερομένων, περιεχομένων και υλικών απόδειξης ή τεκμηρίωσης, αλλά και ως σύνθετες σημαίνουσες διαδικασίες μέσα από τις οποίες παράγονται και αναπαριστάνονται. Αυτό που επισήμανε και ο Pierre Sorlin γράφοντας, «αλλά αυτό που διακρίνει τον κινηματογράφο (σ.σ. από τη γραπτή ιστορία) είναι η σύγχρονη χρήση διαφόρων συστημάτων έκφρασης»[2]. Το κινηματογραφικό λεκτικό, τα υλικά έκφρασης, οι ενεργοί κώδικες, το κινηματογραφικό μέσο, με τα οποία γίνεται η αναπαράσταση των κάθε είδους ιστοριών ή Ιστοριών, δίνουν στο θεατή τη συναρπαστική πειστικότητα του αυτόφωρου και την άμεση εμπειρία ανθρώπινων αισθήσεων και νόησης μαζί. Στον κινηματογράφο σημαίνοντα και σημαινόμενα καθιστούν τις ιστορικές αφηγήσεις αυταπόδεικτες, με την έννοια ότι τις δείχνουν και τις αποδείχνουν ταυτόχρονα.

Ο Ε.Η. Carr θυμάται και φέρνει στο φως[3] τις απόψεις του ιστορικού φιλοσόφου R.G. Collingwood. Μια από αυτές διατυπώνεται έτσι: Το παρελθόν που μελετά ο ιστορικός «κατά κάποια έννοια ζει ακόμα μέσα στο παρόν». Τα γεγονότα που το εποικίζουν κατανοούνται μέσω της φαντασίας και βλέπονται με τα μάτια του παρόντος στο οποίο ζει ο ιστορικός. Ο κινηματογραφικός δημιουργός είναι συχνά ένας ιστοριογράφος ο οποίος λειτουργεί κατά τον ίδιο τρόπο. Κάνει το παρελθόν να αναβιώσει στο παρόν. Η αναβίωση αυτή, που επιτυγχάνεται μέσω της φιλμικής αναπαράστασης, είναι επινόημα και έργο δικό του. Μια ιστορία ως πλασματικό και νοητό παρόν.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι εμπνευσμένος και δέσμιος της ιστορίας όπως την ορίσαμε αχνά παραπάνω. Ακροατής και οραματιστής της. Το έργο του δεν θα υπήρχε με τις αφηγήσεις και τις μορφές που ξέρουμε, ερήμην των τελευταίων εξήντα χρόνων ιστορίας της Ελλάδας. Ούτε χωρίς τους βαλκανικούς ορίζοντες τους ταραγμένους από τους ανέμους της τελευταίας δεκαετίας. Γιατί όλα τα φιλμικά του κείμενα έχουν κατάδηλη ή συννοούμενη την αναφορά τους στην ιστορία των χωρών, όπου αναφέρονται, και των ανθρώπων τους. Η «Αναπαράσταση» π.χ. δεν εξιστορεί γεγονότα τα οποία θα κατέγραφε η ιστορική επιστήμη. Απορρέει όμως αβίαστα από μια ιστορική κατάσταση μαζικής μετανάστευσης και εκτεταμένης ερήμωσης της «άλλης Ελλάδας» στη δεκαετία του ’60. Ακόμη συνδηλώνει το σκιώδες παρών της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Στην «Τριλογία της Ιστορίας», όπως θα δούμε αναλυτικότερα, οι σύνδεσμοι με τις εικόνες, τις φωνές και τους λυγμούς της ιστορίας είναι στενότεροι. Αλλά στην «Τριλογία της Σιωπής» βλέπουμε μόνο τα περιγράμματα, ή ακούμε ακόμη τους απόηχούς της. Ο Αλέξανδρος – σκηνοθέτης στο «Ταξίδι στα Κύθηρα» βλέπει σαν εφιάλτη τη σκηνή της καταδίωξής του από ένα Γερμανό στρατιώτη της Κατοχής. Ο Σπύρος είναι πολιτικός πρόσφυγας. Με δύο πατρίδες και δύο οικογένειες. Χωρίς ιθαγένεια. Λείψανο του Εμφυλίου Πολέμου. Οδυσσέας του αρχετυπικού μύθου τον οποίο η Ιθάκη δεν δέχεται πια. Ο Αντώνης έρχεται και αυτός από τη δίνη του Εμφυλίου. Από το αντίπαλο στρατόπεδο. «Κομμουνιστοφάγος» που βλέπει τη θανατηφόρα ματαιότητα της σύγκρουσης εκείνης αλλά δεν μετανιώνει. Οι έσχατες συνέπειες εκείνης της περιόδου παραμένουν, μαζί με τα «φαντάσματα» των χωροφυλάκων που την έχουν σημαδέψει.

Στον «Μελισσοκόμο» ο πρωταγωνιστής έχει το ίδιο όνομα, Σπύρος. Δάσκαλος και ματαιωμένος επαναστάτης που έμεινε στις γραμμές των «ηττημένων» του Εμφυλίου. «Ξοδεύτηκε σε ραντεβού με την Ιστορία». Μαζί με τους εναπομείναντες συναγωνιστές του. Στο «Τοπίο στην Ομίχλη» η ιστορία σιωπά μαζί με τον σκηνοθέτη. Ο «θίασος», ο οποίος βίωσε ως αυτόπτης ομάδα–μάρτυρας τη χειμαζόμενη περίοδο 1939–1952 στην Ελλάδα, διαλύεται. Τα παιδιά, οι δύο μικροί ταξιδιώτες και αθώοι οραματιστές, ξημερώνουν τελικά σε μια άλλη χώρα και έναν άλλο κόσμο, όπου η ιστορία θα αρχίσει ίσως από το Α. Στον «Μεγαλέξανδρο» ένα όνειρο ιστορικής ουτοπίας είναι εκείνο που ματαιώνεται. Η ιστορία μπλέκει με τους λαϊκούς επαναστατικούς μύθους μιας ολόκληρης εκατονταετίας και πλέον, από το 1848 και εδώ. Μια αλληγορία των σοσιαλιστικών αισιοδοξιών που βυθίστηκαν στις τρικυμίες της ιστορίας. Στην «Τριλογία του Νέου Κόσμου» οι προοπτικές ενός κόσμου χωρίς σύνορα και θανάσιμους εθνικισμούς αναδεύει. Οι ιστορικές

Συνέχεια στην 10η σελίδα



Οι «Μέρες του '36» είναι μια πολιτική ταινία καταγγελίας. Οχι του ιστορικού παρελθόντος, αλλά του τρέχοντος ιστορικού παρόντος. Μια ακραιφνής μεταφορά των ημερών του '72 ως ημερών του '36. Στη φωτογραφία ο Αλέκος Αργυρίου (δεξιά) και ο Χρήστος Χειμάρας.

Συνέχεια από την 9η σελίδα

εξελίξεις κυοφορούνται μέσα στους κόλπους των προσδοκιών. Στο «Μετέωρο βήμα του πελαργού» μπαίνουν δύο προβλήματα της καλπάζουσας Ιστορίας. Εκείνο των πολιτικών φυγάδων και των μεταναστών. Το άλλο των ετοιμόρροπων και ασταθών κρατικών συνόρων στα μετακομμουνιστικά Βαλκάνια. Στο «Βλέμμα του Οδυσσέα» τα προβλήματα αυτά επανακάμπτουν. Προστίθεται όμως η εκρηκτική ομίχλη και η ερήμωση της εικόνας του βαλκανικού εμφυλίου πολέμου στη Γιουγκοσλαβία. Ακόμη ένας δεύτερος, μετά το Σπύρο του «Ταξιδιού στα Κύθηρα», ιστορικός Οδυσσέας που ψάχνει να βρει το αθώο βλέμμα του κινηματογράφου αντί της θαλπωρής της γερασμένης πατρίδας.

Η «Τριλογία της Ιστορίας»

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος σε όλο το μέχρι σήμερα έργο του συνομιλεί ανήσυχα με την ιστορία ή βαδίζει στο πλάι της απορημένος. Η «Τριλογία της Ιστορίας», αποτελούμενη από τις ταινίες «Μέρες του '36» (1972), «Θίασος» (1974–5), «Οι κυνηγοί» (1977) καλύπτει όλες τις πολυτάραχες περιόδους της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας. Εκτείνεται από την αστικο–στρατιωτική δικτατορία του Μεταξά (1936–1949) μέχρι τη στρατιωτική δικτατορία των Συνταγματαρχών (1967–1974), περιλαμβάνοντας τη γερμανο/ιταλική Κατοχή και την Εθνική Αντίσταση (1940–44), και τον Εμφύλιο Πόλεμο (1946–1949).

Οι τρεις ταινίες αναφέρονται σε μια ιστορία κατά Αγγελόπουλο. Ανεξάρτητα από το αν ο πυρήνας των βασικών γεγονότων είναι ιστορικά υπαρκτός και ακριβής, ο σκηνοθέτης σεναριογράφος και οι συνεργάτες του μεταγγίζουν ή προσθέτουν δικά τους μυθοπλαστικά στοιχεία στις αφηγήσεις, ή ενσωματώνουν τον ιστό του μύθου των Ατρειδών και του κωμειδυλλίου του Περεσιάδη «Γκόλφω» (στο «Θίασο») και πλήθος πολιτιστικών στοιχείων, δηλαδή σημείων, μηνυμάτων, σημασιών από λαϊκές μουσικές και κείμενα, ανεκδοτολογικό υλικό, τύπους γεωγραφικούς, ίχνη της συλλογικής και της ατομικής μνήμης (και στις τρεις ταινίες)[4]. Με άλλα λόγια, η ιστορία στην Τριλογία αυτή «εγγράφεται» στο φιλμ με μια υποκειμενική αληθοφάνεια. Δεν διέπεται από αποδεικτική αμεροληψία. Δείχνεται μέσα από ένα διάσπαρτο από προσωπικές θεωρήσεις, βαθιά τραύματα, αποστροφές και απογοητεύσεις αγγελοπουλικό βλέμμα. Εχοντας μάλιστα συντεθεί στα ύστερα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών και στα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια, φέρνει το βάρος της αυτολογοκρισίας, της έντονης αλλά υπόγειας δυσφορίας, και της απελευθερωμένης αλλά κυρίως συνδηλούμενης αγανάκτησης. Είναι «γραμμένη» με μια προσωπική φιλμική γλώσσα και ένα προσωπικό στιλ από θέσεις άμυνας τόσο κατά των συνθηκών παραγωγής των ταινιών τις οποίες περιλαμβάνει η Τριλογία αυτή, κατά της κρατούσας φιλμικής γλώσσας, όσο και εναντίον των σκληρών όρων (πολιτικών και κοινωνικών) που φαλκίδευαν, διέστρεφαν και αποπροσανατόλιζαν την εξελικτική πορεία της ελληνικής ιστορίας κατά τα έτη από το 1936 ώς το 1974. Οι συνθήκες αυτές αποτελούν το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσονται τα φιλμικά γεγονότα, χωρίς να καθιστούν τις αντίστοιχες ταινίες ιστορικές. Τις αφήνουν απλά στο επίπεδο της μυθοπλασίας, ή ορθότερα της μυθο–ιστορίας ή μεταϊστορίας, την οποία γράφει ο «σκηνοθέτης» με δική του ευθύνη και με θλιμμένη έμπνευση.

Οι «**Μέρες του '36**» είναι οι μέρες της δικτατορίας του Μεταξά. Οι μέρες του γυρίσματος της ταινίας είναι εκείνες της δικτατορίας των συνταγματαρχών (έτος 1972). Η ιστορία της σύλληψης, του εγκλεισμού στη φυλακή και της δολοφονίας κάποιου Σοφιανού, εγκλήματία του κοινού ποινικού δικαίου και πρόθυμου συνεργάτη της αστυνομίας, φαίνεται σαν ένα πολιτικό θρίλερ. Οχι μόνο γιατί εμπλέκεται σ' αυτήν ένας βουλευτής, ο Κριεζής, αλλά και για δύο ακόμη λό-

«Ο λαϊκός ήρωας αναφλέγεται. Ο Αλέξανδρος μεταμορφώνεται σε πρόσωπο αρχαίας τραγωδίας, ανίσχυρος να ξεκόψει απ' αυτό που του έχει προκαθοριστεί, υπακούοντας στο θέσφατο. Μια μοίρα, ένα θεϊκό χέρι, προδίδει διαρκώς την πορεία των πραγμάτων, οδηγώντας το δράμα, μέσα από αλλεπάλληλες ανατροπές, στη λύση του(...) Η γυναίκα θυσιάζεται μαζί με τους δύο άντρες της Κοινοτικής Επιτροπής μπροστά στο απόσπασμα των ληστών. Θα χυθεί αίμα για την εξιλέωση και την κάθαρση...». ***Απόσπασμα από το κείμενο του Λευτέρη Ξανθόπουλου για τον «Μεγαλέξανδρο».***

γους. Γιατί το αστυνομικό παρακράτος της δικτατορίας Μεταξά είναι πιεστικά εμφανές στη διάρκεια της φιλμικής αφήγησης, ενώ οι μικρές εστίες αντίστασης μόλις διακρίνονται. Γιατί πίσω από το κοινωνικό περιβάλλον και την περίπτωση Σοφιανού, σε μια αθέατη οπτικά αλλά βέβαιη νυχτερινή προοπτική, προβάλλει η πραγματικότητα της δικτατορίας των συνταγματαρχών με τις ίδιες τυραννικές πρακτικές (καταδίωξη των δημοκρατικών δυνάμεων, φυλακίσεις, εκτοπίσεις, αινιγματικές εξαφανίσεις ή αιφνίδιοι θάνατοι) και την ίδια ζοφερή όψη (καθήλωση των κοινωνικών δυνάμεων, πολιτικό αδιέξοδο, κυνική ξενοκρατία). Μέσα από αυτές τις σημασίες οι οποίες δεν λέγονται ρητά, δεν ακούγονται αλλά συννοούνται, αποδείχνεται ότι οι «Μέρες του '36» είναι μια πολιτική ταινία καταγγελίας. Οχι του ιστορικού παρελθόντος, αλλά του τρέχοντος ιστορικού παρόντος. Μια ακραιφνής μεταφορά των ημερών του '72 ως ημερών του '36.

Ο «**Θίασος**» είναι μια μακράς πνοής ιστορική τοιχογραφία η οποία απλώνεται από τις τελευταίες μέρες της δικτατορίας του Μεταξά (1939) ως τον πρώτο καιρό της τυπικής αποκατάστασης της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας και την άνοδο της δεξιάς παράταξης στην εξουσία (1952). Μέσα από την περιπλάνηση ενός περιοδεύοντα θιάσου τα αλληλένδετα γεγονότα επανέρχονται στο ιδιοφυές αυτό φιλμικό κείμενο. Πλεγμένα με τη ζωή των μελών – ηθοποιών του. Η Ιστορία της Ελλάδας με τις «ιστορίες» του διαιρεμένου λαού των ανθρώπων της. Αλληλοκαλυπτόμενες σε μια αφήγηση ασυνεχή και αναχρονική. Μερικά παραδείγματα:

Ενας επαρχιακός σταθμός σιδηροδρόμου στο Αίγιο. Φθινόπωρο του 1952. Τα μέλη του θιάσου στέκουν λίγες στιγμές. Η κάμερα τους αντικρίζει ακίνητη. Αρχίζει μια κίνησή της αργή προς τα πίσω. Ενα «τράβελινγκ αριέρ». Οι ηθοποιοί περπατούν κατάκοποι και αμήχανοι στους δρόμους της μικρής πόλης. Προεκλογικές αφίσες και συνθήματα στους τοίχους υπέρ του στρατάρχη Παπάγου. Το μεγάφωνο στημένο πάνω σε ένα φορτηγάκι προπαγανδίζει την προεκλογική του καμπάνια. Ερχεται από τον έξω στον έσω φιλμικό χώρο διασχίζοντάς τον. Εκείνη τη στιγμή οι ηθοποιοί ανανεωμένοι στην όψη, ξεπροβάλλουν ένας – ένας από πλάγιο δρομίσκο. Ο ιστορικός χρόνος πισωγύρισε τώρα στο φθινόπωρο του 1939. Οι ηθοποιοί διασχίζουν μια πλατεία σημαιοστολισμένη, γιορτινή. Μια εξέδρα στη μέση. Ενας κήρυκας (τελάλης) αναγγέλλει τον ερχομό του Γκέμπελς στην Ελλάδα, περνώντας και αυτός από τον έξω στον έσω φιλμικό χώρο, για να φύγει. Η αρχή και το τέλος της όλης φιλμικής αφήγησης έχουν καθαρά σημανθεί. Με έναν αφηγηματικό τρόπο (με ένα τράβελινγκ αριέρ και μια εσωτερική σύνδεση δύο ενοτήτων) απλό. Ο χρόνος διπλώνεται στα δυο και η διάρκειά του διασταυρώνεται, «κουμπώνει» στο ίδιο σημείο.

Προηγούμενα, σε μια νυχτερινή παράσταση του θιάσου ο Αγαμέμνονας φορώντας το κουστούμι του ρόλου του διαβάζει το πρώτο πολεμικό ανακοινωθέν του ελληνοϊταλικού πολέμου. Αρχίζει η παράσταση. Θόρυβος και εκρήξεις βομβών και βόμβος αεροπλάνων. Η σκηνή αναταράζεται. Το κοινό φεύγει πανικόβλητο. Ο πόλεμος είναι μέσα στο θέατρο, έχει εισβάλει στη χώρα.

Μετά την απελευθέρωση από τη ναζιστική Κατοχή ένα πλάνο–ενότητα (πλάνο–σεκάνς), διάρκειας τεσσερισήμισι περίπου λεπτών, όπου πάνω στον «σκηνικό» χώρο μιας πλατείας συγκεντρώνονται τρία σημαδιακά γεγονότα: η συμφιλιωτική συγκέντρωση της κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας του Γ. Παπανδρέου, τα αιματηρά επεισόδια της 3ης Δεκεμβρίου 1944 («Δεκεμβριανά») στην πλατεία Συντάγματος στην Αθήνα μεταξύ

Συνέχεια στην 12η σελίδα

Συνέχεια από την 11η σελίδα

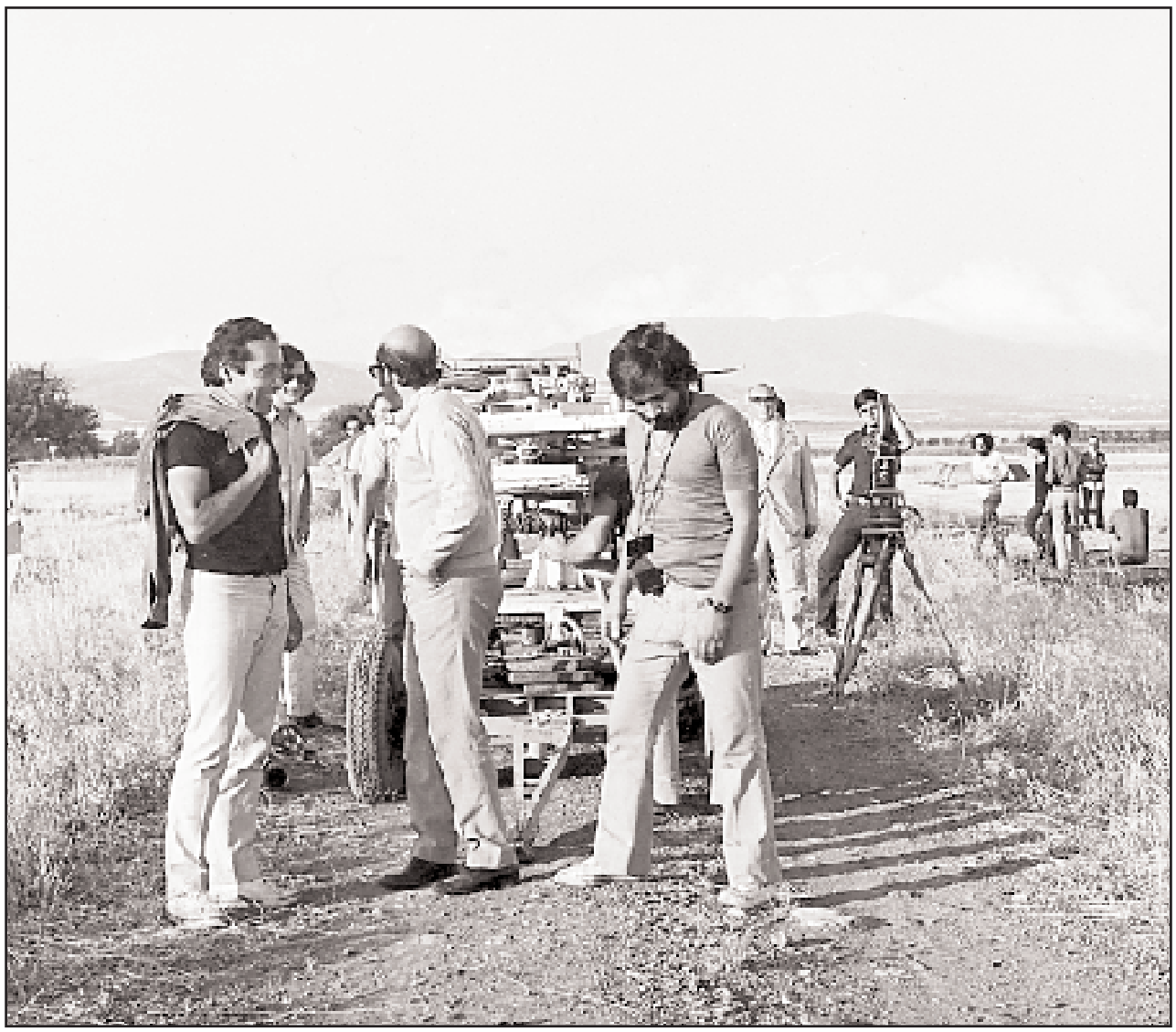
διαδηλωτών και των αγγλοκίνητων δυνάμεων καταστολής, η απόφαση των κομμουνιστικών – αριστερών δυνάμεων να ανασυνταχθούν και να αναλάβουν ένοπλο αγώνα εναντίον των κυβερνητικών και των αγγλικών δυνάμεων επέμβασης.

Ο «Θίασος» είναι κατάσπαρτος από συναρπαστικές ενότητες – πλάνα τα οποία παραπέμπουν στα ιστορικά γεγονότα της περιόδου που αναφέραμε και επικυρώνουν τη συνολική εκτίμηση του εκτενούς αυτού φιλμικού κειμένου ως επικής τοιχογραφίας.

Αμφισβήτηση της «επίσημης» ιστορίας

Οι **«Κυνηγοί»** ανήκουν πραγματικά στη μεταχουντική περίοδο (1977). Το κεντρικό ιστορικό τους αναφερόμενο είναι ο Εμφύλιος Πόλεμος (1946 – 1949). Ενας πόλεμος που φαίνεται να μην έληξε πραγματικά αφού απειλεί ακόμα φαντασίες και συνειδήσεις ως εφιάλτης. Ως ένα άταφο πτώμα αντάρτη του Δημοκρατικού Στρατού, ο οποίος δεν κατέθεσε τα όπλα αλλά «τα έθεσε παρά πόδα», σκεπασμένος από το χιόνι. Ως σειρά ενθυμήσεων των ενοίκων ενός ξενοδοχείου όπου έχει εναποτεθεί το πτώμα αυτό προσωρινά. Πέρα από αυτό το αναφερόμενο, οι εκλογές του 1958, όπου η ΕΔΑ ως κόμμα της παράνομης Αριστεράς ήρθε με εκπληκτικό αριθμό στη Βουλή. Η επανασύσταση του αστυνομικού κράτους από το 1958 ώς το 1963 από τις κυβερνήσεις της Δεξιάς. Τα εκτελεστικά αποσπάσματα σε εντατική λειτουργία, η εξορία, οι φυλακίσεις των ιδεολογικών πολιτικών αντιπάλων της. Η σιδερένια καθοδήγηση του αμερικανικού παράγοντα. Η κούφια νίκη του Γ. Παπανδρέου ως «Γέρου της Δημοκρατίας» τώρα (1964). Η αποστασία των κεντρώων στελεχών της κυβερνητικής παράταξης (1965). Η στρατιωτική δικτατορία των συνταγματαρχών (1967) ως ένα είδος τσαρλατανικής και σχιζοειδούς «επανάστασης». Αλλά και οι διαδηλωτές με τα κόκκινα λάβαρα στη λίμνη να περνούν δύο φορές εμπρός από τα φοβισμένα μάτια των ενοίκων του ξενοδοχείου τραγουδώντας αντάρτικα και ερωτικά τραγούδια. Η προτελευταία ενότητα πλάνων της εμφάνισης των ανταρτών με τα αυτόματα που «εκκαθαρίζουν» τους έντρομους και ένοχους ενοίκους του ξενοδοχείου.

Φόβος και ενοχές, αυτές είναι οι καίριες σημασίες που διατρέχουν τους «Κυνηγούς». Σε μια εποχή όπου όλα έδειχναν ότι έκλεισαν τα ρήγματα του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος και επήλθε η συμφιλίωση της λήθης. Ενώ η πραγματικότητα ήταν ότι τα ιστορικά ερωτηματικά και οι ιστορικές εκκρεμότητες περιτριγύριζαν ακόμη σαν Ερινύες, και κάποια πτώματα είχαν μείνει άταφα. Ο Αγγελόπουλος με την ταινία αυτή έστησε ένα γκροτέσκο «δικαστήριο της ιστορίας κεκλεισμένων των θυρών από όπου θα διέφευγαν τα φαντάσματα και τα άγχη όσων οδήγησαν τα πολιτικά πράγματα της Ελλάδας από τον Μεταξά στον Καραμανλή». (J.L. Passek στο Cinéma 77/no 224–225 σελ. 37).



«Η δικτατορία είναι ενσωματωμένη στη μορφολογία των "Ημερών του '36". Η επιβεβλημένη σιωπή ήταν μια από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δουλεύαμε...». Θ. Αγγελόπουλος 1972: Γυρίσματα της ταινίας «Μέρες του '36». ***Ο Θ. Αγγελόπουλος στο κέντρο. Αριστερά ο Μικές Καραπιπέρης, δεξιά ο Γιώργος Αρβανίτης.***

Στην «Τριλογία της Ιστορίας», στα κατά κύριο λόγο «ιστορικά» του φιλμικά κείμενα, ο Αγγελόπουλος «αμφισβητεί» την κρατούσα γραπτή ιστορία της περιόδου στην οποία αυτά αναφέρονται (1939–1977). Χωρίς να χαρίζεται στην ιστορική άποψη των αριστερών «αντιιστοριών». Επιλέγει την «αμφισβήτηση», τον πιο δυναμικό, δημιουργικό και εύφλεκτο τρόπο φιλμικής «ιστοριογραφίας» από εκείνους που έχει καταγράψει η θεωρία[5]. Η αμφισβήτηση αυτή εκφράζεται με το να βλέπει την ιστορία ως ένα σύνολο μικρών και μειζόνων γεγονότων κοιτάζοντας «από τα κάτω» (par en bas), όπως λέει ο J. Chesneaux. Από την άποψη των «ηττημένων« λαϊκών δυνάμεων που θλίβονται, δεν ξεχνούν, ξεχωρίζουν τα λάθη, τιμούν τους αγωνιστές, ειρωνεύονται ή διακωμωδούν τους «νικητές» και τους κάθε λογής «προστάτες» τους. Εκφράζεται με το να χρησιμοποιήσει το αμφιλεγόμενο, για την ακαδημαϊκή ιστορική έρευνα και ιστοριογραφία, κινηματογραφικό μέσο. Διότι έτσι η κυριαρχία του λόγου της γραπτής ιστορίας υποβαθμίζεται. Οι αφηγήσεις εγγράφονται στην ταινία με οπτικοακουστικά υλικά έκφρασης και ειδικούς λεκτικούς κώδικες. Δηλαδή, με προφανή ζωντάνια, σπαρταριστή ορατότητα και ακουσματικότητα, όπως σημειώσαμε προηγούμενα. Υλοποιείται με ένα μοντέρνο κινηματογραφικό λεκτικό. Το πλάνο–σεκάνς, το τεχνικό ντεκουπάζ, ο εξωφιλμικός χώρος (espace off), η θεατρικότητα της σκηνοθετικής δομής, το τράβελινγκ (κίνηση, ταξίδεμα) της κάμερας προς τα εμπρός και προς τα πίσω, οι μακρές μετωπικές λήψεις, οι πανοραμικές λήψεις, ο διηγηματικός και εξωδιηγηματικός ήχος (μουσική, φωνή, θόρυβος), ο συνεχής, φυσικός, υλικός (και όχι φιλμικός) χρόνος, ο λακωνικός φυσικός λόγος και διάλογος, η ενεργοποίηση του θεατή στην παραγωγή των σημασιών και των νοημάτων από τα φιλμικά του κείμενα, είναι τα κύρια στιλιστικά και γλωσσικά (λεκτικά) γνωρίσματα του μοντερνισμού του σκηνοθέτη. Ολες οι ενότητες που αναφέρθηκαν ως παραδείγματα από το «Θίασο» ιδιαίτερα στο πλάνο–σεκάνς στην πλατεία (του Ναυπλίου), όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα γύρω από τα «Δεκεμβριανά», αυτά αναδεικνύουν.

Στο έργο του Αγγελόπουλου η ελληνική ιστορία των τελευταίων εξήντα χρόνων δεν βρήκε τον αποδεκτό, απολογητικό, μετριοπαθή και ευάρεστο «ιστοριογράφο» της. Η ιστορία του κινηματογράφου όμως αναγνωρίζει στο έργο του έναν πρωτότυπο, αμφισβητούντα, μοντέρνο, παράτολμο «ιστοριογράφο» της Ελλάδας.

Σημειώσεις:

1. *Το περιεχόμενο αυτών των όρων φωτίζεται με ευκρίνεια από τους Jean Chesneaux, «Du passé faisons table rase?» Francois Maspero 1976, ειδικότερα στο κεφάλαιο 15, και J.F.C. Harrison, «The Common People», Fontana Flamingo 1984, ειδικότερα στην Εισαγωγή του βιβλίου, όπου κάνει λόγο για ιστορική γνώση σχετική «με τους ανθρώπους που βρίσκονται στοη πυθμένα του κοινωνικού πλήθους». Πρβλ. Ζακ Λε Γκοφ «Ιστορία και Μνήμη», μετάφραση Γιάννης Κουμπουρλής, εκδόσεις Νεφέλη 1998. Ειδικότερα το κεφάλαιο «Η ιστορία σήμερα», σελ. 279–288.*
2. *Στο βιβλίο «The Film in History Restaging The Past» Basil Blackwell, Oxford 1988, σελ. 211.*
3. *Στο Ε.Χ. Καρρ «Τι είναι Ιστορία;» μετάφραση Φρίντας Λιάπα, εκδόσεις 70 – Πλανήτης σελ. 19.*
4. *Για μια πληρέστερη ανάλυση της αφηγηματικής και της γλώσσας (λεκτικού) των ταινιών του Αγγελόπουλου, που αναφέρονται στο μικρό τούτο δοκίμιο, δείτε το βιβλίο του γράφοντα «Θόδωρος Αγγελόπουλος», Αιγόκερως 1990 και το βιβλίο του Andrew Horton «The last modernist», Flicks Books 1997.*
5. *Ο R.A. Rosenstone στην εισαγωγή του βιβλίου που επιμελήθηκε «Revisioning History – Film and the Construction of a new Past», Princeton University Press, διέκρινε τρεις τρόπους: contesting history, visioning history, revisioning history, δηλαδή της αμφισβήτησης, της θεώρησης, της αναθεώρησης της ιστορίας. Σ' αυτούς μπορεί να προσθέσει κανείς και άλλους.*

Κλακέτα... πάμε!

Από τη σύλληψη της ιδέας ώς τα γυρίσματα

Αντί προλόγου

Ερώτημα παλιό κι επίμονο.

Πώς γεννιέται μια ιδέα: η ιδέα μιας ταινίας;

Εκείνος που θα πει ότι η ιδέα μού γεννήθηκε καθώς κοίταζα ένα δέντρο, θα 'χει πει μια αλήθεια κι ένα ψέμα. Αλήθεια στο βαθμό που σ' έναν περίπατο σταμάτησε να κοιτάζει το δέντρο, χωρίς συγκεκριμένη αιτία και τίποτα δεν έμοιαζε να υποβάλλει τίποτα. Ούτε το σχήμα του δέντρου, ούτε το χρώμα, ούτε η παλιά πληγή στον κορμό δεν οδηγούσαν σε μια ιδέα.

Ψέμα, στο βαθμό που τη στιγμή που σταμάτησε να κοιτάζει το δέντρο, από μια διεργασία υπόγεια, ημερών, μηνών ή χρόνων, που γινόταν μυστικά μέσα του, μια φράση ακουσμένη τυχαία στο δρόμο πριν καιρό, ή διαβασμένη σε βιβλίο, μια ασήμαντη είδηση στις εφημερίδες, μια εικόνα ναρκωμένη ή κοιμισμένη στο βάθος της αποθήκης εικόνων που έχει ο καθένας, ανασύρθηκε ξαφνικά, μεταμορφωμένη, εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή. Η στιγμή έγινε έτσι απροσδόκητα προνομιακή συνάντηση με το ανείπωτο. Το δέντρο δεν είχε παίξει κανένα ρόλο. Ηταν αθώο. Μ' αυτή την έννοια, μεταξύ αλήθειας και ψέματος θα μπορούσα να πω ότι η ιδέα του γάμου στο ποτάμι, στο «Μετέωρο βήμα του πελαργού», γεννήθηκε στο λεωφορείο που με πήγαινε από το Broadway στο Bronx, την ώρα ακριβώς που περνούσαμε το Harlem, εκείνη την παράξενη άνοιξη του '89.

Ομως, τι ανασύρθηκε μετασχηματισμένο και σχεδόν αγνώριστο από τη λήθη και τις επαναλήψεις;

Και γιατί;

Ενα διάβασμα ίσως σε μια εφημερίδα του '58.

Το διάβασμα θα μπορούσε να ήταν η ιστορία της ταφής ενός βοσκού, σ' ένα μικρό νησάκι, μερικές δεκάδες μέτρα από την ακτή της Κρήτης, στο πίσω μέρος της, προς το Λιβυκό πέλαγος.

Χειμώνας, άγρια θάλασσα, βάρκα να μην περνάει, κι ένας νεκρός βοσκός που περιμένει να ταφεί.

Ειδοποιείται με σήματα ο παπάς του κοντινότερου χωριού στην Κρήτη. Ερχεται, ανεβαίνει σ' ένα βράχο με τα ράσα ν' ανεμίζουν στον αέρα, φωνάζει τη λειτουργία στο πέλαγος κι οι βοσκοί απέναντι στο μικρό νησί θάβουν τον νεκρό.

Ηταν όμως αυτό; Ή κάτι άλλο;

Ποιος συνειρμός ολοκληρωνόταν αθόρυβα αλλ' αποφασιστικά εκείνη τη στιγμή, ώστε να διακόψει αυτό που έβλεπα απ' το τζάμι του λεωφορείου (Harlem, στον ήλιο του απογεύματος, μαγικό και φοβερό μαζί) και να παρεμβληθεί (όπως παρεμβάλλεται άλλο κανάλι, ξαφνικά, στην τηλεόραση από μετατόπιση του σήματος), η φανταστική εικόνα ενός ποταμού συνόρου ανάμεσα σε δύο χώρες, με τη λευκή φιγούρα της νύφης στη μια όχθη και του γαμπρού στην άλλη;

Η περίοδος που προηγείται του γραψίματος ενός σεναρίου είναι μια περίοδος υγρασίας, με παράξενες μεταβλητές, φαινομενικά αδικαιολόγητες ευαισθητοποιήσεις. Εναλλαγές αφηρημάδας και ετοιμότητας. Είναι μια περίοδος διπλής ζωής. Το θορυβώδες μέρος του εαυτού σου ζει την καθημερινότητα όπως πάντα, ενώ το αθόρυβο πλέκει μυστικά, με υλικά αόρατα, αυτό που κάποτε ωριμάζοντας θα βγει στην επιφάνεια, σ' ώρα ανύποπτη, διασχίζοντας με καταπληκτική ευκολία όλα τα φίλτρα της καθημερινότητας.

Εκείνος που θα πει ότι η ιδέα μιας ταινίας του γεννήθηκε καθώς κοίταζε ένα δέντρο, λέει αλήθεια.

Θόδωρος Αγγελόπουλος
18/2/1992

Αναπαράσταση

Στην αυλή του σπιτιού της Ελένης. Μια αξίνα πεταμένη εκεί στη μέση. Η Ελένη στο κατώφλι της πόρτας.

Ακούγονται γρήγορα βήματα στο μονοπάτι. Ο Αγροφύλακας κοιτάζοντας πίσω του, μπαίνει στην αυλή. Κοιτάει άλλη μια φορά πίσω, περνάει την αυλή και παρασέρνοντας την Ελένη μπαίνει στο σπίτι μαζί της. Η πόρτα κλείνει.

Η αυλή άδεια. Απόμακρα, οι συνηθισμένοι ήχοι του χωριού, κοντά στο σούρουπο. Κακαρίσματα, βελάσματα. Φωνές.

Λίγο μετά μπαίνει στην αυλή ο Κώστας Γούσης. Μοιάζει κουρασμένος. Φοράει ένα παλιό σακάκι. Δισάκι στον ώμο. Βλέπει την αξίνα πεταμένη. Φωνάζει προς το σπίτι.

—Ελένη!

Ανασηκώνει την αξίνα και την πετάει σε μια άκρη στον μικρό κήπο. Πάει προς το σπίτι αργά, ανοίγει την πόρτα, μπαίνει. Η πόρτα κλείνει πίσω του.

Οι ήχοι των κοπαδιών που γυρίζουν.

Το μακρόσυρτο γάβγισμα ενός σκύλου.

Η κλειστή πόρτα.

Η αυλή άδεια. Περνάει λίγη ώρα.

Επειτα, χαρούμενες παιδιάστικες φωνές που πλησιάζουν. Τρεχαλητά στο μονοπάτι και τα παιδιά της Ελένης με τα βιβλία στο χέρι μπαίνουν παίζοντας στην αυλή. Κυνηγιώνται γύρω γύρω.

— Σ' έπιασα Λένη!

— Σ' έπιασα Τάκη!

— Σ' έπιασα Αγγέλα!

Η πόρτα ανοίγει, βγαίνει η Ελένη. Είναι ταραγμένη.

Το μικρότερο τρέχει και κρύβεται στην ποδιά της. Τα δύο μεγαλύτερα κυνηγιούνται ακόμα.

Η πόρτα ανοίγει πάλι, βγαίνει ο Αγροφύλακας. Διασχίζει με μεγάλες δρασκελιές την αυλή, σκυφτός, αποφεύγοντας να κοιτάξει γύρω του. Χάνεται στο σοκάκι με τα χέρια στις τσέπες του πέτσινου σακακιού του.

Τα δυο μεγάλα παιδιά σταματούν μια στιγμή το παιχνίδι τους να τον κοιτάξουν. Επειτα, συνεχίζουν γύρω στη μάνα τους.

Η Ελένη σκύβει, σηκώνει το μικρό στην αγκαλιά της. Μπαίνει στο σπίτι. Τα δύο μεγαλύτερα πίσω της.

Η πόρτα κλείνει.

Η αυλή ησυχάζει πάλι.

Ενα τραγούδι.

Η αξίνα πεταμένη στο χώμα, το σπίτι από ξερολιθιά, η νύχτα που έρχεται.

Και το τραγούδι, μια αντρική φωνή να 'ρχεται και να φεύγει με τον αέρα.

Μωρή κοντούλα λεμονιά
με τα πολλά λεμόνια, Βησσανιώτισσα.
Σε φίλησα κι αρρώστησα
και το γιατρό δε φώναξα.

Η κλειστή πόρτα.

«...Είναι ένα έγκλημα δεμένο με το τοπίο, το ερειπωμένο χωριό Βίτσα στην Ηπειρο. Αυτός ο φόρος τιμής στο noir βγάζει ταυτόχρονα στην επιφάνεια και δύο εμμονές–κλειδιά: την ελληνική γη και τα εγκλήματα που βρίσκονται μέσα της». Μάικλ Γουίλμινγκτον. Η Τούλα Σταθοπούλου (Ελένη) στην «Αναπαράσταση».

Μέρες του '36

Ξημέρωμα. Κίτρινοι λόφοι ώς πέρα.

Ενα απόσπασμα στρατιωτών οπλισμένων με ντουφέκια πλαισιώνει τρεις άντρες, δεμένους και ντυμένους ελαφρά. Μπροστά, ένας έφιππος αξιωματικός. Προχωρούν προς το χώρο εκτελέσεων. Πίσω έρχεται ένα κάρο.

Την πομπή κλείνουν ο Βοηθός Εισαγγελέας και ο γιατρός. Ενας παπάς περπατάει μουρμουρίζοντας προσευχές πίσω από τους καταδικασμένους.

Φτάνουν, και με διαταγές του αξιωματικού που κινείται με άλογο νευρικά πάνω κάτω στο χώρο, στήνουν τους καταδικασμένους στον τοίχο ενός παλιού, γκρεμισμένου φράγκικου κάστρου.

Το απόσπασμα παίρνει θέση.

Οι δυο από τους καταδικασμένους είναι νέοι. Ο ένας φοράει γυαλιά.

Ο Βοηθός Εισαγγελέας κοιτάζει. Η φωνή του αξιωματικού, κοφτή, αιχμηρή, σπάει την παράξενη ησυχία που υπάρχει γύρω.

Ο Βοηθός Εισαγγελέας σκύβει το κεφάλι. Κοιτάει χάμω. Ετσι όπως έχει σταθεί, η φιγούρα του έχει κάτι σαν απελπισία. Ενας κατάδικος κάτι πάει να φωνάξει, μα η φράση του κόβεται στη μέση από τη φωνή του αξιωματικού.

— Πυρ!

Και η ομοβροντία.

Οι τρεις άντρες πέφτουν.

Ο αγωγιάτης μαζί με έναν χωροφύλακα σηκώνουν ένα ένα τα πτώματα να τα ρίξουν στο κάρο, όπου βρίσκεται από πριν το πτώμα του Σοφιανού. Επειτα, το κάρο παίρνει το δρόμο.

Συνέχεια στην 14η σελίδα

Συνέχεια από την 13η σελίδα

Μπροστά, πλάι στον αγωγιάτη, είναι ένας οπλισμένος χωροφύλακας. Ο Βοηθός Εισαγγελέας, ο γιατρός και ο παπάς ξεμένουν στο χώρο της εκτελέσεως. Το κάρο προχωράει τρίζοντας. Μπροστά, ανοίγεται ο χωματόδρομος. Γύρω, χωράφια κουρεμένα. Ανοιχτόχρωμη γη.

Κάπου μακριά, μια σάλπιγγα σημαίνει εγερτήριο.

Το κάρο απομακρύνεται προς την πόλη. Η σάλπιγγα ηχεί πάλι.

Ο Θίασος

(...) Ο ποιητής σωπαίνει. Ομως το πρόσωπό του μοιάζει να το διαπερνά μια δυνατή συγκίνηση. Τα χείλια του τρέμουν. Τα νεκρά μάτια του ζωηρεύουν.

Σας αραδιάζω τα εμπόδια, λέει τέλος.

Σιγά, τόσο σιγά που μόλις ακούγεται:

Η επέμβασις των γεγονότων των ήχων των παρατάξεων
η επέμβασις των πλοίων από το άγριο πέλαγος
οι λαϊκοί ρήτορες το στήθος μου οι φωνές
οι φάμπρικες
ο Οχτώβρης του '17
το 1936
ο Δεκέμβρης του '44...
Για τούτο θα παραμείνω με τα κουρέλια μου
όπως με γέννησε η Γαλλική Επανάσταση
όπως με γέννησε η μάνα μου Ισπανία
ένας σκοτεινός συνωμότης.

Στα χλομά του μάγουλα κυλάνε δάκρυα. Σηκώνεται όρθιος, γυμνός κάτω απ' την κουβέρτα. Πάει ξυπόλυτος στο παράθυρο. Κοιτάει έξω.

Οταν ακούω κάποτε στα βέβαια αυτιά μου

Η φωνή του τώρα βγαίνει καθαρή, βαθιά.

«Κανένας δεν τόνισε τον καθαρά κωμικό χαρακτήρα της ταινίας «Μέρες του '36». Μια σκοτεινή κωμικότητα που παίζεται στο τραγικό κατώφλι της πολιτικής, στο κατώφλι του θανάτου και της καταστροφής, γι' αυτό μπορεί να απομονωθεί και να αποδραματοποιηθεί». Σέρτζιο Αρέκο.

Ηχους παράξενους, ψίθυρους μακρινούς
όταν ακούω σάλπιγγες και θούρια
λόγους ατέλειωτους, ύμνους και κρότους
όταν ακούω να μιλούν για την ελευθερία
για νόμους Ευαγγέλια για μια ζωή με τάξη
εγώ πάντα σωπαίνω
Μα κάποτε... κάποτε
θ' ανοίξω το στόμα μου
θα γεμίσουν οι κήποι με καταρράχτες
στις ίδιες βρόμικες αυλές τα οπλοστάσια
οι νέοι, έξαλλοι, θ' ακολουθούν με στίχους χωρίς ύμνους
ούτε υποταγή στην τρομερή εξουσία...

Η Ηλέκτρα σηκώνεται αργά. Ο Πυλάδης κάνει αμήχανα δύο βήματα. Τότε ο ποιητής γυρίζει απότομα προς το μέρος τους. Το πρόσωπό του είναι παραμορφωμένο. Μια κραυγή σα λυγμός του ξεφεύγει:

Ελευθερία ανάπηρη πάλι σας τάζουν!

Οι κυνηγοί

Μια κραυγή.

Ο κόσμος ξαφνιάζεται και γυρίζει προς το μέρος μιας μεσήλικης γυναίκας, που έχει βγάλει τη φωνή και που τώρα στέκει ακίνητη με τα μάτια στυλωμένα στην πόρτα.

— *Ερχεται!...*

Η γυναίκα του Στρατιωτικού. Οι φωνές έχουν χαμηλώσει. Κάποιοι σιγανοί ψίθυροι και σιωπή απόλυτη μετά.

— *Ηρθε!...*

Η γυναίκα κάνει μερικά βήματα μπροστά. Τα μάτια της μοιάζουν να παρακολουθούν κάποιον που μπήκε από την πόρτα και προχωρεί προς το μέρος της. Οι άλλοι την κοιτούν περίεργοι, εντυπωσιασμένοι.

Η γυναίκα προχωρεί αργά. Το πρόσωπό της σ' έκσταση. Είναι σχεδόν έτοιμη να κλάψει.

Στέκει ακίνητη και υποκλίνεται βαθιά.

— *Μεγαλειότατε!...*

Ανασηκώνεται κοιτάζοντας λατρευτικά αυτό το φανταστικό πρόσωπο, σα να υπάρχει πραγματικά μπροστά της.

— *Σας περίμενα!...*

Γελάει κοκέτικα. Κάποιο κομπλιμέντο του φανταστικού βασιλιά. Προτείνει τα χέρια της σαν να απαντάει σε πρόσκληση χορού. Τα μπράτσα της κλείνουν αγκαλιάζοντας το κενό.

Η ορχήστρα παίζει διακριτικά ένα απαλό ταγκό. Η γυναίκα αρχίζει να χορεύει ευτυχισμένη, γελάει, μιλάει, φλερτάρει με την παραίσθησή της.

Το φλερτ προχωρεί, το γέλιο της γίνεται ολοένα και πιο ερεθισμένο, μπερδεύεται με ανάσες και μισόλογα ερωτικά. Οι κινήσεις της βαραίνουν. Ο χορός γίνεται σιγά σιγά μια αστάθής επιτόπια κίνηση. Τα μάτια της μισοκλείνουν, τρέμει ολόκληρη. Και βαραίνει, βαραίνει.

Αφήνεται να γλιστρήσει μαλακά χάμω στα πλακάκια.

Το κορμί της ανοίγει καλώντας τον.

Ρίγη την διαπερνούν.

Μια κραυγή φοβερή. Σα να τον έ-

«Η λειτουργικότητα της "Γκόλφως" είναι, πολλαπλή. Αυτή η παράσταση που ο θίασος παρουσιάζει από χωριό σε χωριό λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα: Το κείμενο παραβιάζεται μόνιμα, ποτέ δεν τελειώνει και διακόπτεται πάντα από την εισβολή της ιστορικής σκηνής». Θ. Αγγελόπουλος (από συνέντευξη στο «Σύγχρονο Κινηματογράφο»).

νιωσε μέσα της. Σε λίγο χάνεται ολότελα μέσα σ' ένα χείμαρρο από μικρές φωνές και σπασμούς.

— *Μεγαλειότατε!...*

Ο μεγάλος σπασμός.

Ο Μεγαλέξαντρος

Προς το απόγευμα, φτάνει σ' ένα μεγάλο χωριό. Κάποιοι τον βλέπουν και ειδοποιούν. Αρχίζει να χτυπάει χαρούμενα η καμπάνα. Οι χωρικοί μαζεύονται στην είσοδο του χωριού να τον υποδεχτούν. Η ίδια λατρευτική υποδοχή, οι γυναίκες να τον αγγίζουν, να ψιθυρίζουν τ' όνομά του. Από έναν πλαϊνό δρόμο, οι Αρχές του χωριού το σκάνε τρέχοντας μες στα χωράφια.

Ο Μεγαλέξαντρος μπαίνει στο χωριό και σταματά στην πλατεία. Μαζεύονται γύρω του. Σωπαίνουν.

Ενας χωρικός, τότε, σηκώνεται κι αρχίζει να μιλάει για τη φτώχεια τους, για τα χωράφια που τους παίρνουν οι τοκογλύφοι, για τους φορατζήδες. Επειτα μια γυναίκα κι έπειτα άλλοι. Και το χωριό, ξαφνικά, ξεσπάει σε μια δημόσια υστερική εξομολόγηση γεμάτη πίκρα, παράξενη σαν τραγούδι, παραληρηματική.

Τότε, ψηλά, από το μπαλκόνι του δημόσιου κτιρίου που στεγάζονται χωροφυλακή και εφορία, μερικοί χωρικοί αρχίζουν να πετάνε τα δημόσια έγγραφα. Τ' άσπρα χαρτιά απλώνουν από τον αέρα κι αρχίζουν να πετάνε σαν πουλιά –αμέτρητα άσπρα πουλιά– πάνω από τα κεφάλια των συγκεντρωμένων συγχωριανών και του Μεγαλέξαντρου.

Ολα τα αρχεία –χρέη, καταδίκες– σκορπίζονται στον άνεμο σε μια σκηνή χαρούμενης απελευθέρωσης, που σε λίγο συνοδεύεται ρυθμικά από ένα τραγούδι, που αρχίζει αυθόρμητα να τραγουδάει το πλήθος. Το τραγούδι του Μεγαλέξαντρου.

Κανείς δεν ξέρει από πού ήρθε.
Παιδί, βρέθηκε να τριγυρνάει τους λόφους
Οταν τον ρώτησαν πως τον λένε
είπε: Αλέξανδρο
Και κανείς δεν έμαθε γι' αυτόν, ποτέ,
τίποτ' άλλο.

Και το τραγούδι συνεχίζεται με το ρεφρέν–επίκληση στον Μεγαλέξαντρο ελευθερωτή, τιμωρό, άγιο.

Αντρας: — Αγιε ψωμί, άγιε κρασί
Αγιε ταγή τ' αλόγου
Γυναίκα: — Μεγαλέξαντρέ μου αγέρα
κι Αγιε Γιώργη μου φονιά
Αντρας: — Αγιε βουή, άγιε σιωπή
Αγιε ο Μέγας Λόγος
Γυναίκα: — Μεγαλέξαντρέ μου ήλιε
κι Αγιε Γιώργη μου φονιά
Αντρας: — Αγιε σπαθί, άγιε πληγή
Αγιε η οργή του αιμάτου
Γυναίκα: — Μεγαλέξαντρέ μου χώμα
κι Αγιε Γιώργη μου φονιά.

Ταξίδι στα Κύθηρα

Χάραμα. Μέσα στην πρωινή ομίχλη η σχεδία αργοσαλεύει πάνω στη λιπαρή θάλασσα. Από την καμπίνα βγαίνει ο Γέρος, διπλωμένος στα δύο σχεδόν. Κάνει ένα δυο βήματα, ορθώνεται και σταματάει στητός σα να κοιτάζει την καινούργια μέρα κατάματα.

«Ο Αγγελόπουλος στήνει ένα δικαστήριο της ιστορίας "κεκλεισμένων των θυρών" απ' όπου θα διαφεύγουν τα φαντάσματα και τα άγχη όσων οδήγησαν τα πολιτικά πράγματα της Ελλάδας από τον Μεταξά στον Καραμανλή». Ζαν Λου Πασέκ. Cinema '77.

«Ο αρχηγός Αλέξανδρος είναι το βουβό πρόσωπο της τραγωδίας, δεν δίνει εξηγήσεις γι' αυτά που πράττει, δεν απευθύνεται σε κανέναν, δεν χωράει στον παρόντα χρόνο, σωπαίνει. Ο Αλέξανδρος, γεμάτος ρωγμές, δεν κοιτάζει κανέναν στα μάτια, το βλέμμα του άλλοτε γυρίζει προς τα μέσα κι άλλοτε χάνεται πέρα από τα πράγματα και τους ανθρώπους». Λευτέρης Ξανθόπουλος. Μεγαλέξαντρος ο Ομέρο Αντονούτι.

Μπροστά το λιμάνι έρημο, η εξέδρα, το καφενείο κλειστό, το πλακόστρωτο υγρό από την χτεσινή βροχή. Το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου παρκαρισμένο παράμερα, τα φώτα στους σκόρπιους φανοστάτες, αναμμένα ακόμα, ξεθωριάζουν προοδευτικά καθώς το φως της αυγής ανεβαίνει λίγο - λίγο.

Ο γέρος γυρίζει κοιτάζει πίσω του. Ορθια στην πόρτα της καμπίνας η γριά. Αμίλητη, σοβαρή, αποφασιστική. Στα χείλια του γέρου χαράζει ένα χαμόγελο. Μακρυνοί κρωγμοί γλάρων σημαδεύουν την ηρεμία του όρθρου. Αργά αλλά σταθερά ο γέρος προχωράει προς την πρύμη, σκύβει

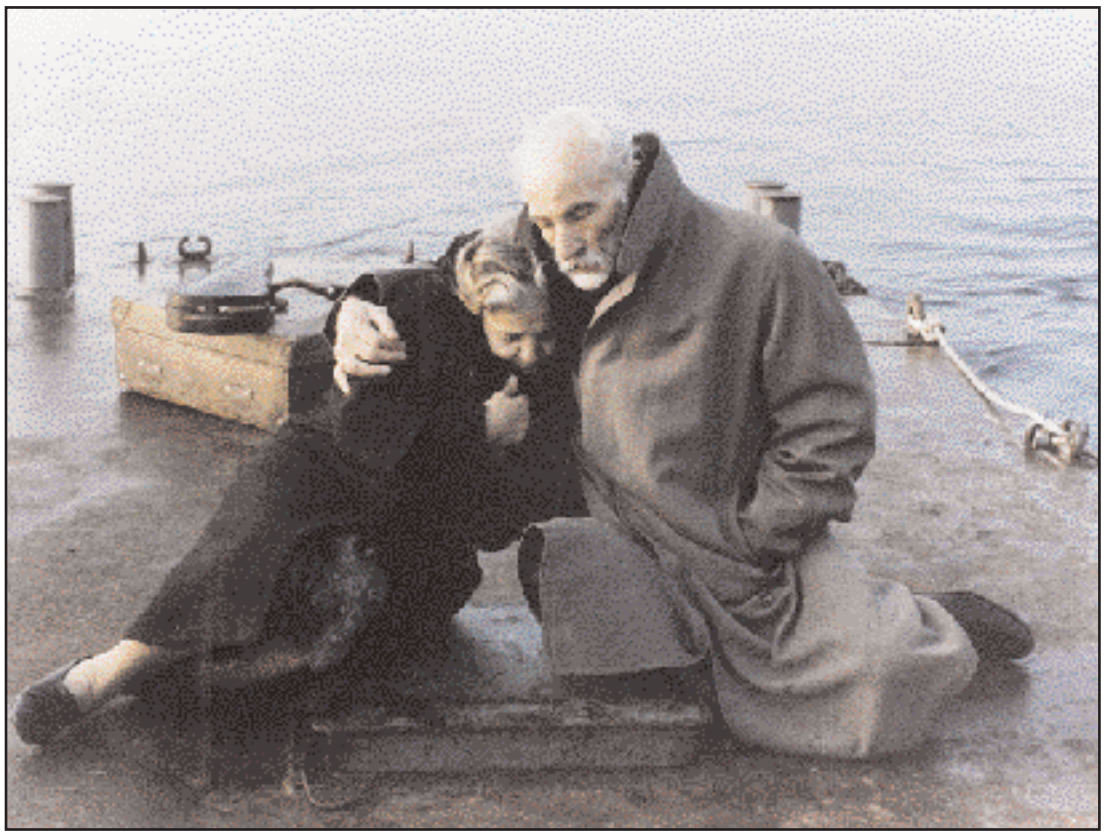
Συνέχεια στην 16η σελίδα

Συνέχεια από την 15η σελίδα

και αρχίζει να λύνει το παλαμάρι που συγκρατεί στη σχεδία στο βυθό. Στο ρυθμό της κίνησης του γέρου, ο φακός πλησιάζει το αυτοκίνητο του Αλέξανδρου. Στη θέση του οδηγού, μαζεμένος άβολα, με το κεφάλι πλαγιασμένο στη ράχη του καθίσματος, ο Αλέξανδρος κοιμάται. Το σχοινί της άγκυρας ελευθερωμένο πέφτει και βυθίζεται στο νερό. Ο γέρος ορθώνεται και στρέφει προς το μέρος της γριάς. Ανεπαίσθητα σχεδόν η σχεδία αρχίζει να γλυστράει στην επιφάνεια της θάλασσας προς το ανοιχτό πέλαγος. Ασάλευτοι και οι δυο, κοιτάζονται βουβοί, σα να προσπαθούν να συλλάβουν αυτή την κίνηση της σχεδίας προς το ανοιχτό πέλαγος που επιταχύνεται σταθερά.

Οι μακρυνοί κρωγμοί των γλάρων ξανακούγονται. Η γριά ξεκολλάει απ' τη θέση της, πλησιάζει το γέρο και στέκεται πλάι του, ατενίζοντας μακρυά μπροστά της προς τη συννεφιασμένη ανατολή.

Η σχεδία γλυστρώντας μαλακά απομακρύνεται γρήγορα και χάνεται μέσα στην ομίχλη.



«Μια φυγή κρύβεται μέσα στη φυγή – η μια αποδεσμεύεται από την άλλη: η πραγματικότητα και η ποίηση συγχέονται με ένα σαφή κι επιδέξιο τρόπο (...). Ο πατέρας, παρά την τραγική του μοίρα, είναι ανίκανος να εμπνεύσει τον οίκτο και τη συγγνώμη των δικών του». Ιβέτ Μπιρό. Μάνος Κατράκης (Γέρος), Δώρα Βολανάκη (Γριά).

«Περάσαμε ρράσουμε γι

Ο Μελισσοκόμος

Ο Σπύρος κάθεται σε μια πέτρα, στο λιβάδι με τα μελίσσια. Εχει περάσει τη νύχτα καπνίζοντας. Περιμένει να ξημερώσει.

Ενα αυτοκίνητο μακραίνει στον αυτοκινητόδρομο βουίζοντας. Ξαναπέφτει σιωπή.

Το φως ανεβαίνει σιγά - σιγά. Αρχίζουν να ξεχωρίζουν οι όγκοι των σπιτιών της πόλης πέρα, τα σχήματα των δέντρων. Ξημερώνει. Σε λίγο θ' αρχίσουν να βγαίνουν οι μέλισσες.

Ο Σπύρος τελειώνει το τσιγάρο του και σηκώνεται. Βγάζει το σακκάκι του, το διπλώνει προσεχτικά και το ακουμπάει χάμω.

Βγάζει τα παπούτσια του. Μένει ξυπόλυτος. Τ' ακουμπάει δίπλα στο σακκάκι. Επειτα προχωρεί προς τα μελίσσια. Ενα υπόκωφο βουητό βγαίνει από μέσα.

Μένει μια στιγμή ακίνητος, κι έπειτα αποφασιστικά αναποδογυρίζει τα μελίσσια ένα ένα.

Οι μέλισσες πετάγονται έξω ζαλισμένες. Γρήγορα γίνονται ένα θυμωμένο σύννεφο που θολώνει τον ουρανό.

Ο Σπύρος οπισθοχωρεί αργά, κουνώντας τα χέρια του στο πλάι σαν φτερά, ως τη μέση του λιβαδιού.

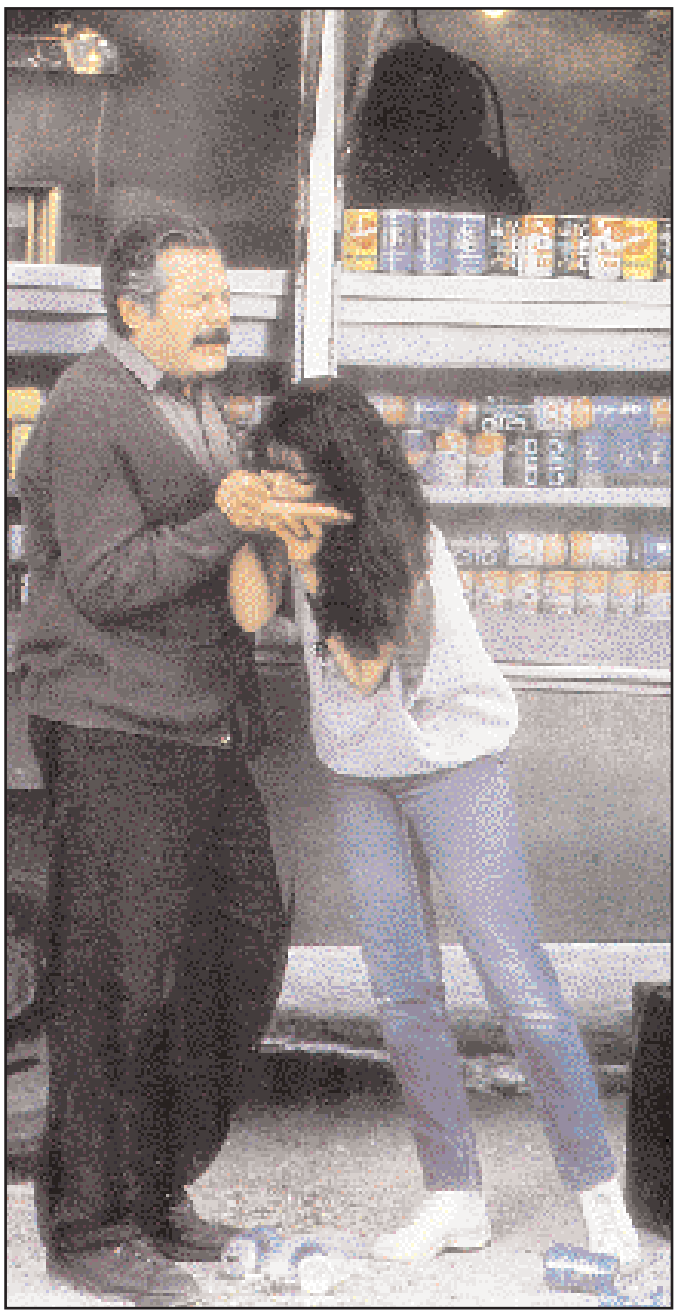
Το θυμωμένο σύννεφο κατευθύνεται πάνω του.

Από τον αυτοκινητόδρομο περνάει μια πομπή αυτοκινήτων με προεκλογικά συνθήματα. Επειτα πάλι ερημιά.

Αρχίζει να βρέχει. Μακρυά η πόλη θολή μεσ' στην βροχή.

Στο λιβάδι, οι αναποδογυρισμένες κυψέλες, το φορτηγό πιο πέρα και το σώμα του Σπύρου, εκεί στη μέση του λειβαδιού, πεσμένο ανάσκελα με τα χέρια ανοιχτά στο πλάι.

Στο παραμορφωμένο του πρόσωπο γλυστράει η βροχή. Το δεξί του χέρι χτυπάει στο χώμα την παλιά γλώσσα των συντρόφων της φυλακής, σαν επίκληση σ' έναν άγνωστο Θεό.



«Ο Σπύρος με την κοπέλα κάνουν έρωτα για πρώτη και τελευταία φορά στην αίθουσα κάποιου κινηματογράφου επαρχιακού(...). Η αυτοκτονία του Σπύρου δεν έχει άμεση σχέση με την περιστασιακή του ερωτική γνωριμία. Διευθύνεται όμως από την απουσία του Ερωτα». Ν. Κολοβός (από το βιβλίο του «Θόδωρος Αγγελόπουλος», εκδ. Αιγόκερως). Ο Μαρτσέλο Μαστρογιάνι και η Νάντια Μουρούζη.

Τοπίο στην ομίχλη

Το τραίνο προχωράει μέσα στη νύχτα. Κάπου κάπου ένα μακρόσυρτο σφύριγμα. Τα παιδιά στο πίσω μέρος του τελευταίου βαγονιού, αποκαμωμένα κοιμώνται κρατημένα από το χέρι. Πιο πέρα αποσκευές. Ακούγεται η φωνή του κοριτσιού off.

«Αγαπητέ μας πατέρα,

Σου γράφουμε γιατί αποφασίσαμε να 'ρθουμε να σε βρούμε. Δεν σ' έχουμε δει ποτέ και μας λείπεις. Ολο για σένα μιλάμε.

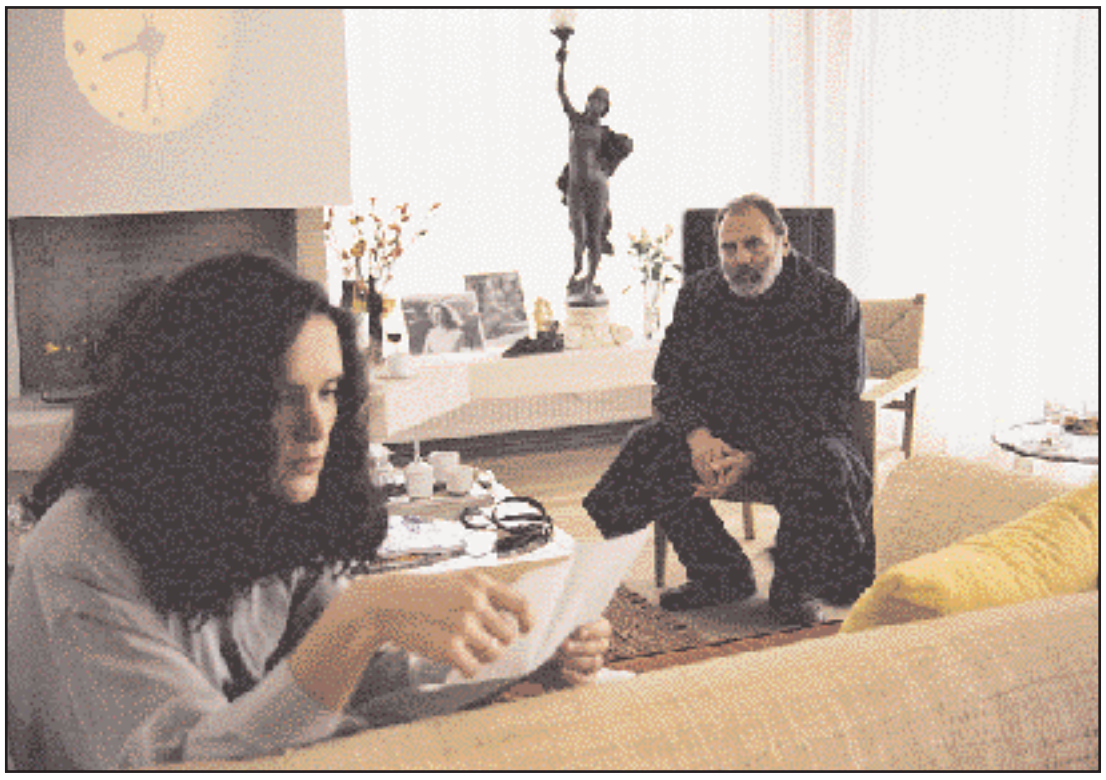
Η μαμά θα στεναχωρηθεί που φύγαμε... Στο βάθος την αγαπάμε, μη νομίζεις... Αν και δεν καταλαβαίνει τίποτα. Δεν ξέρουμε πώς εί-

σαι... Ο Αλέξανδρος λέει Σε βλέπει στον ύπνο του. πεις τόσο πολύ. Εγώ κα που γυρίζω από το σχολεί πως ακούω, βήματα πίσω βήματά σου. Κι όταν γυρί τάξω, δεν είναι κανένας. θω πολύ μοναξιά. Δεν θέ σου φορτωθούμε... Να σ σουμε κι έπειτα να φύγου Αν μας απαντήσεις... μας με τον ήχο του τραί τάν... τατάν... τατάν... τα είμαι... σας περιμένω... τα τάν... τατάν... τατάν... τ σας περιμένω...».

Ο ήχος του τραίνου μπε με τη φωνή του κοριτσιού στο βάθος του βαγονιο

«Πέρα από το θάνατο βρίσκεται η ελπίδα. Τα παιδιά σκοτώθηκαν. Τ ναι του Χάροντα... Μ' αυτή την έννοια η ταινία είναι, κατά τη γνώ Τιερσάν. Η Τάνια Παλαιολόγου και ο Μιχάλης Ζέκε.

*ε τα σύνορα, αλλά είμαστε ακόμη εδώ. Πόσα σύνορα πρέπει να πε-
ια να φτάσουμε σπίτι;» («Το Μετέωρο βήμα του πελαργού»).*



«"Η αιωνιότητα και μια μέρα" είναι το αργό ποίημα μιας διπλής περιπλάνησης(...). Ο Αγγελόπουλος αποτελεί μέρος του αστερισμού των Αντονιόνι και Ταρκόφσκι». Le Figaro.

ι διάφορα.
ι. Μας λεί-
αμιά φορά
ίο, νομίζω
ο μου... Τα
ίζω να κοι-
Τότε νιώ-
έλουμε να
σε γνωρί-
υμε πάλι...
απάντησέ
ίνου... Τα-
ατάν εδώ
ατάν... τα-
εδώ είμαι

ερδεύεται
ύ. Η πόρτα
ού ανοίγει

και μπαίνει ένας ελεγκτής. Οι περισσότεροι επιβάτες μισοκοιμισμένοι ή κοιμισμένοι, ξυπνούν να δώσουν τα εισιτήριά τους. Τελειώνοντας με τα κουπέ και τον διάδρομο ο ελεγκτής φτάνει στο τέλος του βαγονιού. Βλέπει τα παιδιά να κοιμούνται και πλησιάζει. Σκύβει πάνω από τη Βούλα.

Το κορίτσι σα να αισθάνεται την παρουσία του ανοίγει τα μάτια τρομαγμένο.

— Ε, εισιτήρια, λέει ο ελεγκτής.

Η μικρή τινάζεται απάνω. Ξυπνάει και ο μικρός. Σηκώνεται και στέκει πλάι στην αδερφή του.

— Δεν ακούσατε; Εισιτήρια.

Τα παιδιά σωπαίνουν με τα μάτια γεμάτα φόβο.

*Το ποτάμι που διάβηκαν αν είναι η Στυξ, η βάρκα εί-
ύμη μου, η πιο απελπισμένη του σκηνοθέτη». Ελέν*

Το μετέωρο βήμα του πελαργού

Σας εύχομαι υγεία και ευτυχία
Αλλά δεν μπορώ να κάνω
το ταξίδι σας
Είμαι επισκέπτης
Το κάθε τι που αγγίζω με πονάει
πραγματικά
Και έπειτα δεν μου ανήκει
Ολο και κάποιος βρίσκεται να πει
Δικό μου είναι
Εγώ δεν έχω τίποτα δικό μου
Είχα πει κάποτε με υπεροψία
Τώρα καταλαβαίνω πως το τίποτα
είναι τίποτα
Οτι δεν έχω καν όνομα
Και πρέπει να γυρεύω ένα
κάθε τόσο
Δώστε μου ένα μέρος να κοιτάω
Ξεχάστε με στη θάλασσα
Σας εύχομαι υγεία και ευτυχία

Το βλέμμα του Οδυσσέα

«Φύσαγε ένας αέρας... Εφευγα για να ξαναγυρίσω... και χάθηκα σε παράξενους δρόμους...»

Η μουσική του φινάλε της ταινίας απλώνεται υποβλητική πάνω από την πλατεία και τη σύγκρουση. Τότε ο Α. ξαναβλέπει τη γυναίκα. Βγαίνει μέσα από τους συμπλεκόμενους ανθρώπους. Σταματά μια στιγμή να κοιτάξει τη συμπλοκή. Η όμορφη γραμμή του προφίλ της χαράζεται διάφανη ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Επειτα απομακρύνεται βιαστικά. Ο Α. την ακολουθεί. Η γυναίκα σταματά μπροστά στο μικρό παλιό σπίτι όπου είχε σταματήσει και ο Α. λίγη ώρα πριν. Ανοίγει την πόρτα. Στέκει στο κατώφλι μια στιγμή σα να διαισθάνεται τον αέρα του. Η φωνή του Α. ταραγμένη:

«Αν απλώσω το χέρι μου, σ' αγγίζω... Ξαναβρίσκω το χρόνο. Αλλά κάτι με κρατάει... Θά 'θελα να μπορούσα να σου πω: Ξαναγύρισα! Αλλά κάτι με κρατάει...»

Η γυναίκα μπαίνει και κλείνει την πόρτα. Η φωνή του Α., σχεδόν ανάκουστη:

«Το ταξίδι δεν τελείωσε ακόμα. Οχι ακόμα...»

Ο θόρυβος της σύγκρουσης μακριά και η μουσική του φινάλε της ταινίας, που σβήνει στη νύχτα. Ο Α. οπισθοχωρεί με τα μάτια στην κλειστή πόρτα, σαν ν' αποχαιρετά. Γυρίζει και προχωρεί προς το ταξί.

Μια αιωνιότητα και μια μέρα

Η γυναίκα, κρατώντας το γράμμα, κάνει δυο βήματα πίσω και κάθεται. Αρχίζει να διαβάζει. Το γράμμα απευθύνεται στον Α. Καθώς διαβάζει μια άλλη φωνή, η φωνή της μητέρας της, αρχίζει να βγαίνει μέσα από τη δική της και να κυριαρχεί τελικά.

– Κοιμόσουν ακόμα, όταν ξύπνησα. Σε κοίταξα δίπλα μου ν' ανασαίνεις.

Ονειρευόσουν Αλέξανδρε;

Το χέρι σου κουνήθηκε σα να μ' έψαχνε... τα βλέφαρά σου έπαιξαν κι έπειτα βυθίστηκες πάλι. Μια σταγόνα ιδρώτα ανάμεσα στα μάτια σου, κύλησε και ταξίδεψε.

Το μωρό από δίπλα μουρμούρισε ένα σιγανό παράπονο. Μια πόρτα έτριξε. Βγήκα στην βεράντα και έκλαψα. Α! να μπορούσα να κρατήσω αυτή τη στιγμή. Να την καρφιτσώσω σαν πεταλούδα να μη φύγει.

– Σου γράφω μπροστά στη θάλασσα που απλώνεται λιπόθυμη. Το σπίτι μυρίζει ζεστό γάλα κι υγρό γιασεμί. Σου γράφω, σου μιλάω... Νιώθω ότι σ' έχω πλησιάσει τόσο πολύ που αντιστέκεσαι. Απειλώ τον κόσμο σου, Αλέξανδρε, ακούγεται off το γράμμα με τη φωνή της γυναίκας του Α.

Κι όμως δεν είμαι παρά μια ερωτευμένη γυναίκα. Τη νύχτα σε κοιτάζα. Δεν ήξερα, αν κοιμόσουν ή σώπαινες. Φοβόμουν αυτό που μπορούσες να σκέφτεσαι. Φοβόμουν ότι είχα μπει μες στη σιωπή σου. Κι άρχισα να δείχνω εύθραυστη με τον μόνο τρόπο που ξέρω, με το κορμί μου, γιατί τότε δεν κινδύνευε η δική σου ασφάλεια. Δεν είμαι παρά μια ερωτευμένη γυναίκα, Αλέξανδρε.

«Η εκπληκτική σεκάνς του τέλους σε ένα Σεράγεβο πολιορκημένο από το θάνατο και την ομίχλη θα παραμείνει στη μνήμη των χρόνων. Ωρα της ομίχλης. Είναι η ώρα όπου η αδυναμία όρασης τυφλώνει και αφοπλίζει το πεπρωμένο. Ο Αγγελόπουλος ξαναβρίσκει εδώ τον ιδιοφυή επικό τόνο του Ομήρου». Le Figaro. Ο Χάρβεϊ Καϊτέλ και η Μάγια Μόργκενστερν.

Σιωπή, αμφιβολία, νοσταλγία...

Οι αρχαίοι Ελληνες τραγικοί στο έργο του Θεόδωρου Αγγελόπουλου

Του ***Περέ Αλμπερό***

Σκηνοθέτη και θεωρητικού του Κινηματογράφου

«Το πρώτο πράγμα που 'κανε ο Θεός είναι το ταξίδι...»
«Κι έπειτα τη σιωπή, την αμφιβολία και τη νοσταλγία».

ΜΕ ΤΑ ΛΟΓΙΑ αυτά χαιρετιούνται δύο παλιοί φίλοι που συναντήθηκαν σε μια καμπή του δρόμου, στην ταινία «Το βλέμμα του Οδυσσέα». Είναι ένας χαιρετισμός συνενοχής που σαν σύνθημα–παρασύνθημα ενώνει τους δύο συντρόφους και δίνει τον τραγικό τόνο που κυριαρχεί σε όλο το έργο του Αγγελόπουλου.

Το **Ταξίδι** είναι, χωρίς αμφιβολία, το μεγάλο θέμα των ταινιών του Αγγελόπουλου, και μέσα απ' αυτό φανερώνεται η τραγική αντίληψή του για τη ζωή. Μετατοπίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο από το είναι στο γίγνεσθαι, εκδηλώνει τη συγγένειά του με την πρόταση του Ηράκλειτου ότι είναι αδύνατο να περάσει κανείς το ίδιο ποτάμι δεύτερη φορά. Βασικά όμως η κινηματογραφική δημιουργία του είναι τραγική γιατί το ταξίδι του –δεσπόζοντας στη ζωή και στη γνώση– βιώνεται σαν ένας αποχωρισμός, σαν μια γέφυρα ανάμεσα στην άφιξη και την αναχώρηση· ένας δρόμος χωρίς διέξοδο, όπου ο Ανθρωπος μένει συνεχώς όρθιος παλεύοντας με τις αντιθέσεις.

Το αρχέγονο όλον εμφανίζεται διασπασμένο εξ αρχής. Ο άνθρωπος έρχεται στον κόσμο, στο ταξίδι, αποξενωμένος από εκείνη την ιδεώδη ταύτιση ανάμεσα στο Θεό, τη Φύση και την ίδια την ανθρώπινη οντότητα, προϊόν της ρήξης που πηγάζει από το δεύτερο θεϊκό δημιούργημα, τη **Σιωπή**. Ριγμένος στο δρόμο, ο άνθρωπος συνειδητοποιεί τη σιωπή που τον περιβάλλει και τη μοναξιά του, αποκομμένος ήδη από το θείο και ανίκανος να υπάρξει μέσα στη φύση. Για την πρωταγωνιστική θέση της σιωπής στο σινεμά του Αγγελόπουλου έχουμε αποδείξεις από τα πρώτα του φιλμ, χωρίς να χρειαστεί να φτάσουμε στην τριλογία που ο ίδιος χαρακτήρισε ως τριλογία της σιωπής («Ταξίδι στα Κύθηρα», «Μελισσοκόμος», «Τοπίο στην ομίχλη»).

Τι είναι όμως αυτό που υποχρεώνει τον άνθρωπο να βαδίζει, έχοντας συνειδητοποιήσει τη μοναξιά και τον ξεριζωμό του; Προφανώς είναι το τρίτο θεϊκό δημιούργημα που αναφέρεται στο παρασύνθημα: η **Αμφιβολία**, που τον κάνει ανίκανο να αναπαυθεί πάνω στη βεβαιότητα και ταυτόχρονα τον κάνει να την κυνηγά σαν να ήταν εφικτή. Αυτό που ο Προμηθέας του Αισχύλου έδωσε, σαν ύψιστο δώρο, στους ανθρώπους: «φρούδες ελπίδες». Και τέλος, σαν αντίβαρο σ' αυτή την επιθυμία να βαδίζει και να φτάνει, υπάρχει η οδύνη –αλλά και η δημιουργική ανάμνηση– της αναχώρησης: το τελευταίο θεϊκό δημιούργημα, η **Νοσταλγία**.

Οι δύο φίλοι συναντιούνται στο Σαράγεβο. Ο ένας πολεμικός ανταποκριτής (Γιώργος Μιχαλακόπουλος). Ο άλλος, ο Α, (Χάρβεϊ Καϊτέλ) ο κεντρικός ήρωας, ο Οδυσσέας.

— Το πρώτο πράγμα που έκανε ο Θεός είναι το ταξίδι...
— Κι έπειτα τη σιωπή, την αμφιβολία και τη νοσταλγία.

Ο χαιρετισμός συνενοχής. Σαν σύνθημα – παρασύνθημα, που ενώνει τους δυο συντρόφους.

Ο Αγγελόπουλος, με τα αιχμηρά όπλα των ευτυχισμένων χρόνων του μαρξισμού, όταν έκανε τις πρώτες του ταινίες («Η αναπαράσταση», «Ο θίασος», «Μέρες του '36», «Οι κυνηγοί») είχε μια ξεκάθαρη ιδέα για την Ιστορία και προχωρούσε στην ιχνηλάτηση του ελληνικού παρελθόντος αναζητώντας τα αίτια ενός καταστροφικού παρόντος. Σ' αυτή την ιχνηλάτιση ο Αισχύλος, όπως ο Μαρξ ή ο Μπρεχτ, κηδεμονεύουν την πρώιμη κινηματογραφική ματιά του. Μπορεί να πει κανείς ότι τόσο ο Αισχύλος όσο και ο Αγγελόπουλος εστιάζουν, κυρίως, στην εξέλιξη της κοινωνικής συνείδησης, δίνοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο στις συλλογικότητες. Τα πρόσωπα, όταν πρωταγωνιστούν, εμφανίζονται βυθισμένα στο πεπρωμένο τους, ανίκανα να κατανοήσουν το νόημά του ή να αλλάξουν την πορεία του. Ωστόσο, εκείνο που γι' αυτά παραμένει σκοτεινό, αποκτά πλήρες νόημα ιδωμένο από άλλη, πιο γενική, προοπτική. Ο κόσμος στον οποίο κινούνται παρουσιάζεται στέρεος, κυριαρχούμενος από αυστηρούς νόμους, και το πεπρωμένο του υπακούει σ' ένα νόημα που μπορούμε τελικά να κατανοήσουμε. Ο Ζευς εγγυάται την τάξη στον κόσμο, με τον ίδιο τρόπο που ο Αγγελόπουλος εμφανίζει κυρίαρχες τις μαρξιστικές αρχές στις πρώτες ταινίες του, παρ' όλο που δείχνει την αριστερά ηττημένη.

Η ελπίδα, που αρχίζει να εγκαταλείπεται από τον Αγγελόπουλο στους «Κυνηγούς», καταρρακώνεται τελείως στον «Μεγαλέξανδρο». Κάθε σιγουριά εγκαταλείπεται σ' αυτή την ταινία, που σηματοδοτεί την μετατόπιση του Αγγελόπουλου από τη γειτνίαση με τον Αισχύλο προς μια κοσμοθεώρηση πιο κοντινή σε εκείνη του Σοφοκλή. Από τα συλλογικά πρόσωπα, περνάμε στα άτομα. Εξαφανίζεται επίσης από το πρώτο πλάνο η ιστορική αναφορά και πρωταγωνιστεί το παρόν, στο οποίο κυριαρχεί –όπως στις τραγωδίες του Σοφοκλή– η αντιπαράθεση του ατόμου με τον περίγυρό του. Οι πρωταγωνιστές των τριών επόμενων ταινιών του («Ταξίδι στα Κύθηρα», «Ο μελισσοκόμος», «Τοπίο στην ομίχλη») έχουν κοινά με τους ήρωες του Σοφοκλή τη μοναξιά, την αξιοπρέπεια και το μεγαλείο του χαρακτήρα, που εντυπώνονται στις πράξεις τους ωθώντας τες ώς τις έσχατες συνέπειές τους.

Εκεί όμως που η αλλαγή εμφανίζεται πιο ριζική είναι στη διάλυση του στέρεου κόσμου, που δίνει τη θέση του στην πιο απόλυτη αταξία και ανασφάλεια. Η κατάρρευση του μαρξισμού αφήνει τα πρόσωπα χωρίς στηρίγματα, χαμένα στη συμβολική αναζήτηση του πατέρα, που δεν είναι παρά μια αναζήτηση ασφάλειας και γνώσης–αυτογνωσίας.

Πρόσωπα που αμφιβάλλουν, όπως ο Οιδίπους, που νιώθουν αποξενωμένα, σαν την Αντιγόνη που θρηνεί: «Δυστυχισμένη που είμαι... Δε λογαριάζομαι μες στους θνητούς, δεν έφτασα να κατοικώ με τους νεκρούς, δεν είμαι ούτε με τους ζωντανούς ούτε και με τους πεθαμένους» (μετάφρ. Νίκος Παναγιωτόπουλος).

Ενας νέος γύρος θ' αρχίσει όμως με το τελευταίο πλάνο του «Τοπίου στην Ομίχλη». Επειτα από μια μακρά διαδρομή που καλύπτει όλη τη δεκαετία του '80, φθάνουμε, μ' αυτό το πλάνο, σε μια συμφιλίωση, όπου το παιδικό πνεύμα, ή εκείνο που καταφέρνει να γίνει παιδικό, διαισθάνεται την ύπαρξη μιας νέας γνώσης, την αποκατάσταση μιας χαμένης επικοινωνίας. Από το τελικό εκείνο πλάνο και στη διαδρομή των τριών επόμενων ταινιών του, θα επιβληθεί και πάλι στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου ένα αξίωμα που φαινόταν να έχει εγκαταλειφθεί με τους «Κυνηγούς» και που τώρα επανέρχεται με μεγάλη πειστικότητα και σαφήνεια: «Μέσα από την οδύνη, η σοφία». Το ζωτικό αυτό αξίωμα του Αισχύλου γίνεται καταλύτης μιας νέας ευαισθησίας, η οποία ενσωματώνεται στην τραγική υφή των σοφόκλειων προσώπων στις ταινίες της δεκαετίας του '80.

Μέσα από τον συγκερασμό αυτόν γεννιέται η αίσθηση μιας συμφιλίωσης που φαίνεται να εγκυμονεί τον καρπό της σοφίας. Δεν είναι μια σοφία οριστική, δεν αποτελεί το τέρμα, αλλά ένα σταυροδρόμι, μια συνοριακή ζώνη. Γιατί θεωρώντας το ταξίδι ένα δρόμο προς τη σοφία, τη συγκρότηση της ταυτότητας -συλλογικής και ατομικής-, είναι φυσικό να δεχτείς ότι ο δρόμος δεν μπορεί να τελειώσει παρά με το θάνατο. Λίγα λόγια από το βιβλίο του Μιγκέλ ντε Ουναμούνο «Το αίσθημα του τραγικού στη ζωή» εκφράζουν θαυμάσια αυτό το «αεικίνητον» που έγινε ο συνδετικός κρίκος των ταινιών του Αγγελόπουλου: «Η ψυχή μου άλλο λαχταράει, όχι ειρήνη, όχι γαλήνη, όχι το απάγγειο, μα το ατέρμονο πλησίασμα που ποτέ δε φτάνει, την ακατάβλητη λαχτάρα, την αέναη ελπίδα που αενάως ανανεώνεται δίχως ποτέ να τελειώνει, και μαζί της μια αέναη στέρηση και μια αέναη οδύνη. Μια οδύνη, έναν πόνο που χάρη σ' αυτόν θεριεύει ασταμάτητα η λαχτάρα».

Απόδοση: Αγγελική Στουπάκη

Στα βήματα του Βυζαντίου

Η βυζαντινή εικονογραφία και τα μετωπικά πλάνα του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Αν συγκρίνουμε το καδράρισμα των πλάνων στο «Θίασο» με τα βυζαντινά ψηφιδωτά του Παλέρμο θα διαπιστώσουμε ότι η σύλληψη στον τρόπο απεικόνισης είναι η ίδια. Στη βυζαντινή τέχνη τα πρόσωπα απεικονίζονται σε στάσεις μετωπικές ή δύο διαστάσεων για να εκτονώνεται το στοιχείο της δράσης και η δραματικότητα των καταστάσεων. Ο Αγγελόπουλος παρουσιάζει τους θεατρίνους – ήρωές του με τον ίδιο σεβασμό στη διαύγεια και τη μετωπική απεικόνιση.

Του ***Αντριου Χόρτον***

Καθηγητή κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο της Οκλαχόμα

ΑΥΤΟ που εντυπωσιάζει αμέσως σε μια ταινία του Αγγελόπουλου είναι η εικαστική σύνθεση και η διάρκεια των μεμονωμένων πλάνων του. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για διάφορες επιρροές στη δουλειά του, αλλά όπως παραδέχεται και ο ίδιος, χρησιμοποιεί ευρέως τη μακραίωνη παράδοση της βυζαντινής εικονογραφίας. «Ο Μέγας Αλέξανδρος» (1980) για παράδειγμα είναι μια εντελώς ελληνορθόδοξη, βυζαντινή ταινία, με ενσωματωμένα πολλά στοιχεία της Ορθόδοξης Λειτουργίας, μουσική, ιεροτελεστία και κάθαρση διά μέσου του αίματος.

Το πράγμα είναι ευεξήγητο. Η παράδοση της αρχαίας Ελλάδας είναι πολύ μακρινή για τους σημερινούς Ελληνες. Αντίθετα, η βυζαντινή παράδοση, μέσα από τα συνεκτικά στοιχεία της ελληνικής γλώσσας, της Ορθοδοξίας και της πυρηνικής οικογένειας, είναι ζωντανή ακόμη και σήμερα. Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία, που διήρκεσε περισσότερο απο οποιαδήποτε άλλη αυτοκρατορία στην ιστορία, ήτανε ένα πολυεθνικό, πολυφυλετικό δίκτυο το οποίο κάλυπτε τα Βαλκάνια, την Τουρκία και μεγάλο μέρος της Μέσης Ανατολής. Οι κάτοικοί της ζούσαν σε οικισμούς ή χωριά και εθωρούντο «αγροτικοί πληθυσμοί».

Μια ηχώ αυτής της βυζαντινής πραγματικότητας ακούγεται και μέσα στο έργο του Αγγελόπουλου. Οι ήρωές του προέρχονται από μακρινά χωριά, από διαφορετικά σύνορα. Η σιωπή αντικαθιστά συνήθως το λόγο, όταν όμως οι άνθρωποι αυτοί μιλούν, μιλούν στην ελληνική γλώσσα. Οικογένειες, ίσως κατακερματισμένες και δυσλειτουργικές, από την «Αναπαράσταση» μέχρι το «Μετέωρο Βήμα του Πελαργού», βρίσκονται στον πυρήνα των αφηγήσεων του Αγγελόπουλου, όπως συνέβαινε και με τον κόσμο του μύθου και του θρύλου.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου δεν είναι ορθόδοξες ούτε θρησκευτικές με την τυπική έννοια του όρου. Η ορθόδοξη παράδοση στο έργο του γίνεται αισθητή μέσα από τις «μαγικές» στιγμές και τα «ανεξήγητα φαινόμενα» που ενσωματώνει. Οπως λέει ο Ρόμπερτ Κάπλαν, «ενώ οι δυτικές θρησκείες τοποθετούν την έμφαση στις ιδέες και τις πράξεις, οι ανατολικές θρησκείες τονίζουν την ομορφιά και τη μαγεία». Η φράση «ομορφιά» και «μαγεία» περιγράφει μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές στη δουλειά του Αγγελόπουλου και εάν δεν καταλάβει κανείς πόσο «ανατολική» κατά την ουσία της είναι αυτή η οπτική, δεν θα αντιληφθεί ποτέ σ' όλη τους την έκταση τη σύλληψη και τη σύνθεση των ταινιών του.

Η Ανέτ Μίκελσον επισημαίνει πως ορισμένες ταινίες του σοβιετικού κινηματογράφου, ιδιαίτερα των πρώιμων χρόνων, επηρεάστηκαν από την Ορθόδοξη Ρωσική εικονογραφία. «Τα Τρία Τραγούδια για τον Λένιν» (1934), του Τζίγκα Βερτόφ, τα οποία έχουν θέμα τη λατρεία και το πένθος για το νεκρό Σωτήρα – στην περίπτωση αυτή με τον Λένιν στο ρόλο του επαναστάτη «σωτήρα», αντί για το Χριστό, έχουν επηρεασθεί από ρωσικές εικόνες που πραγματεύονται το ίδιο θέμα.

Η αντίστοιχη οφειλή του Αγγελόπουλου στη βυζαντινή ορθόδοξη παράδοση της εικονογραφίας δεν είναι αμέσως εμφανής. Οσοι όμως έχουν γνώση αυτής της παράδοσης, την βλέπουν να αναδύεται ήρεμα αλλά σταθερά μέσα από τις ταινίες του.

Καδράρισμα και βυζαντινή εικόνα

Αν συγκρίνουμε το καδράρισμα των πλάνων στο «Θίασο» με τα βυζαντινά ψηφιδωτά του Παλέρμο και του Χριστού Παντοκράτορα στη Μητρόπολη της Τσεφαλού, θα δούμε ότι η «σύλληψη στον τρόπο απεικόνισης» είναι η ίδια. Στη βυζαντινή τέ-

Συνέχεια στην 20ή σελίδα

Ο αυτοκράτωρ Ιουστινιανός και η συνοδεία του. Ψηφιδωτό. 547, Ραβένα, Αγιος Βιτάλιος (φωτ.: Εκδοτική Αθηνών). Ο ορθός τρόπος απεικόνισης ενός ιερού προσώπου είναι μετωπικά, γιατί με αυτό τον τρόπο αναγνωρίζουμε με σαφήνεια το εικονιζόμενο πρόσωπο και ταυτιζόμαστε με αυτό.

Συνέχεια από τη 19η σελίδα

χνη τα πρόσωπα απεικονίζονται σε στάσεις μετωπικές ή δυο διαστάσεων για να εκτονώνεται το στοιχείο της δράσης και η δραματικότητα των καταστάσεων. Οπως λέει ο Οτο Ντέμους, σημαντικός ιστορικός της βυζαντινής τέχνης, η τέχνη αυτή «αποτείνεται σε αυτόν που την θεάται, σαν να είναι αυτός όχι μια ξεχωριστή οντότητα, μια ψυχή που επιθυμεί τη σωτηρία της, αλλά σαν να είναι ένα μέλος της Εκκλησίας, με συγκεκριμένη θέση μέσα στην ιεραρχία της. Υπάρχει, υποστηρίζει ο Ντέμους, ένα είδος θεωρίας της βυζαντινής εικόνας, η οποία περιλαμβάνει τρία σημαντικά μέρη. Αν μια εικόνα ζωγραφιστεί με τον «κατάλληλο» τρόπο, ως η μαγική εικόνα του πρωτοτύπου, ταυτίζεται με αυτό. Αυτό είναι το πρώτο. Αφετέρου, ως απεικόνιση ενός ιερού προσώπου είναι αξια λατρείας και σεβασμού. Τέλος, κάθε εικόνα, έχει τη θέση της μέσα σε μια ιεραρχία που υπάρχει εξακολουθητικά».

Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, ο ορθός τρόπος απεικόνισης ενός ιερού προσώπου είναι μετωπικά, γιατί με τον τρόπο αυτό αναγνωρίζουμε με σαφήνεια το εικονιζόμενο πρόσωπο και ταυτιζόμαστε με αυτό. Ο Αγγελόπουλος παρουσιάζει τους θεατρίνους – ήρωές του στο «Θίασο» με τον ίδιο σεβασμό στη διαύγεια και την μετωπική απεικόνιση.

Η βυζαντινή τέχνη δεν δίνει μεγάλη έμφαση στο φόντο, ούτως ώστε η βαρύτητα να μετατίθεται στα εικονιζόμενα πρόσωπα αλλά και να τα απομακρύνει από την «κοσμικότητα». Οι χαρακτήρες – ήρωες του Αγγελόπουλου δεν είναι θρησκευτικοί. Πρόκειται για απλούς άνδρες και γυναίκες, αν και τα ονόματά τους έχουν μυθικές και παλιές αριστοκρατικές παρηχήσεις. Αλλά, ακολουθώντας τη βυζαντινή σύλληψη, είναι απομονωμένοι μέσα στο χώρο έτσι ώστε να διαγράφονται σαφώς και ως «ομάδα» και ως μέλη της ομάδας. Τα απαλά, ήμερα γαλάζια και γκρίζα του ουρανού σε αυτά τα πλάνα αποδίδουν τα περιγράμματα των προσώπων στο πρώτο πλάνο με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια.

Οι ήρωες του Αγγελόπουλου αδιαφορούν για το στοιχείο της δράσης (ειρωνεία εφόσον πρόκειται για ηθοποιούς) όπως γίνεται και στη βυζαντινή τέχνη. Η αποστασιοποίησή τους από τον κόσμο της δράσης μας καλεί να τους προσεγγίσουμε σ' ένα επίπεδο βαθύτερου στοχασμού, πέρα από τον κόσμο του πάθους, του δράματος και του ανταγωνισμού.

Υπέρβαση

Το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινούνται αυτές οι ανθρώπινες φιγούρες είναι αρκετά βίαιο.

Αλλά ο Αγγελόπουλος δίνει τη δυνατότητα σε όσους θεώνται την τέχνη του να παίρνουν κάποια απόσταση από τα γεγονότα της καθημερινής ζωής. Την ίδια δυνατότητα προσφέρει και η ελληνική εκκλησία στους πιστούς της διά μέσου της εικονογραφίας. Με την έννοια αυτή η ελληνική κινηματογραφική ταινία «Ο Θίασος» όπως και η ελληνική εκκλησία, δεν εισηγούνται μια «παραίτηση» από τη ζωή αλλά μια «υπέρβασή» της. Με άλλα λόγια δίνουν στο άτομο την ευκαιρία να δει τη ζωή, τη δική του και των άλλων, με άλλη προοπτική.

Ο παραλληλισμός ανάμεσα σε μια κινηματογραφική ταινία και ένα ψηφιδωτό είναι εμφανής, αξίζει όμως να τον υπογραμμίσει κανείς. Μια ταινία είναι το άθροισμα των μεμονωμένων πλάνων της, όπως το μωσαϊκό είναι το άθροισμα των ψηφίδων του.

Είναι επίσης σημαντικό να δούμε τη «διάρκεια» μέσα στο πλαίσιο της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης. Ιδωμένα μέσα από τη βυζαντινή οπτική τα εξαιρετικά –μέχρι και δέκα λεπτών διάρκειας– μακρόσυρτα πλάνα του Αγγελόπουλου, παραπέμπουν στην «αδιάλειπτη» σχέση της βυζαντινής τέχνης με το «θεατή» της. Μπορεί κανείς να σταθεί απέναντι σε μια εικόνα ή ένα πλάνο όση ώρα επιθυμεί. Κατά κάποιο τρόπο ο θεατής ρυθμίζει αυτός ο ίδιος αυτό που βιώνει. Ενώ μέσα σε μια αίθουσα κινηματογράφου ο θεατής είναι παγιδευμένος μέσα στη συνεχή ροή των εικόνων, η έλλειψη του κλασικού τύπου μοντάζ και της παραδοσιακής αφηγηματικής ενέλιξης, κάνει τα έργα του Αγγελόπουλου μοναδικά ως προς το ότι οι «θεατές» μπορούν να περιδιαβάζουν μέσα στο πλαίσιο της ίδιας σκηνής όπως επιθυμούν. Αυτή η απουσία δράσης στην αφήγηση, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας πιο προσωπικής και εσωτερικής σχέσης θεατή και κινηματογραφικής ταινίας.

Ιεροτελεστία του θανάτου

Παρά τις τόσες ομοιότητες ο σκεπτικιστής ταινιόφιλος μπορεί να θεωρήσει την ερμηνεία αυτή πολύ ευφάνταστη ή συμπτωματική. Θα ήθελα, όμως, να προσθέσω άλλο ένα στοιχείο το οποίο νομίζω ότι συνδέει τον Αγγελόπουλο με τη βυζαντινή παράδοση της εικονογραφίας. Στο «Θίασο», αλλά ακόμη πιο έντονα στους «Κυνηγούς», ο θάνατος και η ιεροτελεστία για την υπέρβασή του είναι μια ηχώ της ορθόδοξης τέχνης και ιεροτελεστίας.

Στην ορθόδοξη παράδοση η Ανάσταση έπαιξε πάντα μεγαλύτερο ρόλο από τη Γέννηση. Για τους Βυζαντινούς, η νίκη του Χριστού πάνω στο θάνατο ήτανε το πιο αξιομνημόνευτο γεγονός. Γι' αυτό και το Πάσχα υπήρξε πάντα σημαντικότερη γιορτή από τα Χριστούγεννα. Οι ιεροτελεστίες που σχετίζονται με τον θάνατο είναι πολύμορφες και πολυσήμαντες. Το «Χριστός Ανέστη» είναι η από καταβολής αιώνων κραυγή αγαλλιάσεως του εκκλησιάσματος στο αποκορύφωμα της λειτουργίας του Μεγάλου Σαββάτου στις δώδεκα το βράδυ κάθε χρόνο.

Απόδοση: Μαρία Τσάτσου

Με το χρωστήρα του Θ. Αγγελόπουλου

Οι εικαστικές αναζητήσεις του σκηνοθέτη και πώς αποτυπώνονται στο έργο του

Της ***Ειρήνης Στάθη***

Δρος ιστορίας και αισθητικής του κινηματογράφου

«Μεγαλέξανδρος»: Ενα καρέ φιξ όπου η ναΐφ ζωγραφική και η βυζαντινή αγιογραφία ενώνονται σε μια ηθελημένα σκανδαλώδη καθαίρεση του ιερού.

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ συνάντησης του Θόδωρου Αγγελόπουλου με εικαστικές τέχνες βρίσκεται στο γεγονός ότι ο δημιουργός συγκροτεί έναν εικαστικό κινούμενο κόσμο, που πάει πέρα από τα καθαρά αισθητικά προβλήματα. Πάει πέρα από το κείμενο, σε εικονολογικές και εικαστικές αφετηρίες που του υπαγορεύουν την ανάγκη να ξαναζωντανεύσει αισθήσεις του κόσμου με τη μορφή οπτικών βεβαιοτήτων. Η συγκρότηση της ιστορικής μνήμης στον Αγγελόπουλο είναι το κράμα πολιτισμού και τάσεων της εποχής του. Ενα κράμα που φέρουμε ως πολιτισμική σκευή στο τρέχον παρόν. «*Ολα είναι για πάντα εδώ και τώρα*» (Γκαίτε). Είναι όλα εδώ και τώρα, μέσα από το αίσθημα απουσίας και απώλειας που αισθανόμαστε. Δεν χρειάζεται να κάνει κανείς απόπειρες να θυμηθεί. Χρειάζεται μόνο να μπορεί να ψαύει τις συγκινήσεις του, το χρώμα τους, τη γεύση τους, τη μορφή τους.

Ο Αγγελόπουλος παρατηρεί και διατρέχει μια σειρά εικαστικών τάσεων και καταλήγει κάθε φορά να συνθέσει τον δικό του εικαστικό κινούμενο κόσμο. Διδάχτηκε πως ο κόσμος είναι πλατύς και πολυσήμαντος και διάλεξε μια περιπλάνηση που δεν τον απομακρύνει ούτε από τη μνήμη του ούτε από την εποχή του, αλλά τον συγκρατεί σε μια διαρκή μονομαχία με την τρέχουσα πραγματικότητα. Ολα αυτά συντείνουν στο να μας προσφέρει ένα έργο που θέτει σε λειτουργία τον ίδιο μηχανισμό που θέτει και η ζωγραφική: στοχασμός. Στοχάζομαι μπροστά σε μια ταινία του Αγγελόπουλου σημαίνει συνθέτω σημασίες χρωματικές, εικονολογικές, τελετουργικές, ιστορικές, αισθητικές, κ.λπ. Σημαίνει ανακαλώ στη μνήμη φιλτραρισμένες σκέψεις και γεγονότα που έχουν περάσει σε μια σφαίρα α-χρονικότητας, εκείνη του διαρκούς παρόντος, με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει και με ένα ζωγραφικό πίνακα.

Βλέποντας την «Αναπαράσταση» έχουμε μια σχεδόν αυτόματη σύνθεση ενός τοπίου που απλώνεται στο μάκρος του χρόνου της ιστορίας, κουβαλώντας στο παρόν το νόημα αυτής της ιστορίας. Η δύναμή του απελευθερώνεται με μόνο το βλέμμα, το βλέμμα που εκτείνεται, μέσα από τη μορφή, πέρα από τη μορφή, πέρα από όποια ταύτιση με το συγκεκριμένο τόπο τη συγκεκριμένη στιγμή. Αυτό που αναναδύεται ως εικονικότητα είναι μια σταθερή. Αυτό που μεταβάλλεται είναι το πνεύμα με το οποίο κοιτάζουμε: μέσα από ένα φάσμα φωτός με χρώματα που όλα μαζί δεν κάνουν το λευκό, αλλά το ξεχωριστό λευκό της πέτρας ή το απόλυτο λευκό της ερήμωσης και της σιωπής. Η αισθητική της σιωπής και της απουσίας, της απώλειας ενός πολύτιμου κάποτε που έγινε πολύτιμο τώρα, που κουβαλάει εκείνο το κάποτε αφού συνυπάρχει μαζί μας, με τη δική μας αίσθηση απώλειας. Αυτή η εικαστική επιλογή δεν μπαίνει σε καμιά περίπτωση στον αναλυτή του φωτός. Την κρατάμε ως εντύπωση αίσθησης ενός τόπου που κουβαλάει το παρελθόν του μέσα από την απουσία.

Γνώριμοι κώδικες

Η χρωματική κυριαρχία, ως πνευματικό καταστάλαγμα μιας ανθρώπινης εμπειρίας, είναι ένα χαρακτηριστικό που πλανάται πάνω από κάθε ταινία του Αγγελόπουλου. Στις «Μέρες του '36» και στο «Θίασο», βρισκόμαστε σε ένα αστικό χώρο και σε μια συγκεκριμένη εποχή, σε μια ιστορική επίσης περίοδο που υπήρξε σημείο αναφοράς για την τέχνη στην Ελλάδα. Η ώχρα, ως χρωματική ύλη, υπήρξε ένα είδος σήματος κατατεθέντος με το οποίο την αναγνωρίζουμε. Την αναγνωρίζουμε από μια σειρά εικαστικών έργων, κυρίως εκείνων του Γιάννη Τσαρούχη, όπου η ίδια η χρωματική απόχρωση παραπέμπει τόσο στην πολεοδομική μορφή όσο και στο κλίμα ολόκληρο της εποχής. Ισως το χρώμα της ώχρας να ταυτίστηκε με την εποχή μέσα από την εικαστική δημιουργία που έχει τη δυνατότητα να μετατρέψει τη χρωματική ύλη σε σημασία. Οι χρωματικές αναζητήσεις του Τσαρούχη υποτάσσονται στην έρευνα του κόσμου. Ετσι και στον Αγγελόπουλο, η αναζήτηση αυτή, μέσο και αποτέλεσμα μαζί, συγκλίνει απ' όλες τις μεριές στη διερεύνηση του κόσμου. Δεν παρατηρούμε το χρώμα όταν περπατάμε στο δρόμο, αλλά όταν το βλέπουμε τυπωμένο πάνω στον καμβά. Η τέχνη παρατηρεί πρώτη αυτό που θα διατηρήσουμε ως παρακαταθήκη για το μέλλον στο διαρκές παρόν.

Μιλώντας όμως για τη σχέση που προκύπτει πλέον ανάμεσα στον Αγγελόπουλο και τη ζωγραφική συγκεκριμένων ζωγράφων, θα δούμε ότι πρόκειται για μια περίπλοκη διαδικασία. Ο σκηνοθέτης δεν χρησιμοποιεί το εικαστικό έργο ως άμεση παραπομπή, δεν το αποτυπώνει μέσα στο έργο του, αλλά το επικαλείται ως γνώριμο κώδικα, ανακτώντας τις σημασίες του για να δημιουργήσει μια χωρική ατμόσφαιρα, έναν κοινό τόπο.

Ο «Θίασος», ταινία με πλούσιες αναφορές στον Γιάννη Τσαρούχη, δεν περιέχει ποτέ ένα πίνακα του ζωγράφου. Τα γνωστά μας «Καφέ Νέον» του ζωγράφου ή η «Ξεχασμένη Φρουρά», γίνονται αντιληπτά ως αίσθηση και σηματοδοτούν μια περιπλοκότερη ανάκτηση μιας παλαιότερης απεικονιστικής εμπειρίας του νεοέλληνα. Εμπειρία που εμπεριέχεται ήδη στο έργο του Τσαρούχη, και που αναμειγνύεται με την εικαστική μνήμη του βουκολικού τοπίου, που εγγράφεται στην ταινία με την σκηνή όπου παίζεται μεταφορικά το έργο της ιστορίας του τόπου και όπου ταξιδεύουν τα όνειρα ενός λαού που μεγάλωσαν με τη μουσική του κλαρίνου και τον ήχο των κουδουνιών. Η αλυσίδα ξετυλίγεται προς τα πίσω. Γρήγορα και εύκολα περνάμε από τον Τσαρούχη στον Κόντογλου και τη βυζαντινή αγιογραφία, στον Θεόφιλο και τη λαϊκή ζωγραφική των ναΐφ ζωγράφων, του Παναγιώτη Ζωγράφου και του Καραγκιόζη, αφού όλα αυτά εμπεριέχονται ήδη στον Τσαρούχη. Στο πλαίσιο αυτής της ανάστροφης πορείας, που μας οδηγεί στην ανάκληση όλων των εικαστικών εκφράσεων του τόπου μας δεν υπάρχει καμιά έννοια νοσταλγικής επιστροφής. Αντίθετα, σηματοδοτείται η συγκρότηση μιας βαθιάς συνείδησης της επιλογής των στιγμών που μένουν αναλλοίωτες στο χρόνο, ως μνήμη σε ενεστώτα χρόνο. Τα επιλεγμένα κομμάτια αυτής της μνήμης βρίσκουν τη θέση τους στο ενεργό μωσαϊκό της θύμησης. Η απώλεια γίνεται κατάκτηση, η απουσία, παρουσία και η αίσθηση ότι έχουμε χαθεί, συνειδητοποίηση της ακριβούς μας θέσης.

Διαλεκτική με τον πολιτισμό

Η αφομοίωση λοιπόν των στοιχείων του πολιτισμού για τον Αγγελόπουλο είναι μια εργασία σύνθετη. Περνάει μέσα από την ποίηση, το μύθο, την τελετουργία, την ιστορία, την εικαστική τέχνη και γίνεται ένας μοναδικός τρόπος διαλεκτικής με τον πολιτισμό.

Βαρύνοντα ρόλο σε αυτή τη διαδικασία παίζει ο τρόπος σύνθεσης

Συνέχεια στην 22η σελίδα

Συνέχεια από την 21η σελίδα

των πλάνων. Από τον έντονα παραστατικό τρόπο των πρώτων ταινιών μέχρι την ποιητική και το στυλιζάρισμα των υστερότερων, τίποτε δεν μας αποκόπτει από την αίσθηση μιας διαρκούς παρουσίας των πολιτισμικών στοιχείων και όχι μιας νοσταλγικής αναπαράστασής τους.

Ο Αγγελόπουλος δεν αναπαριστά τα γεγονότα όπως έγιναν. Κρατάει από αυτά την ουσία τους η οποία έχει νόημα για το σήμερα, μόνο αν το δούμε ως μέσον συλλογισμού. Ηδη ένα «μετωπικό πλάνο φιξ» παραπέμπει αμέσως σε μια συγκεκριμένη μορφή ζωγραφικής, αφού βρίσκεται ανάμεσα σε μια μη παραστατική ζωγραφική και σε ένα ψευδο–tableau vivant, που δεν είναι μια προϋπάρχουσα απεικόνιση. Το πλάνο όπου ο Αλέξανδρος φωτογραφίζεται μπροστά στο πανί με το ζωγραφισμένο δράκο, είναι μια δυνητική απεικόνιση που έχει τη ρίζα της στη ναΐφ ζωγραφική και συντίθεται από τη μείξη του μύθου με την ιερότητα, της ζωής με το μύθο, της ιερότητας με τη ζωή. Μια μείξη στοιχείων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της νεολληνικής κουλτούρας στον τομέα των παραστατικών τεχνών. Αυτή η μείξη αποτελεί για τον Αγγελόπουλο την αφετηρία για την κριτική του ματιά πάνω στο παρόν. Αυτό το παρόν είναι οι πολλαπλές μορφές που παίρνει ο ήρωας στο πέρασμά του μέσα από τους σημαντικούς σταθμούς της τέχνης στην Ελλάδα, από την αρχαία ζωγραφική στη λαϊκή της Φυλλάδας, από τη βυζαντινή ζωγραφική στους ναΐφ του περασμένου αιώνα και από αυτή την τελευταία, στους ζωγράφους της γενιάς του '30. Η σύγχρονη αυτή όψη του Αλέξανδρου, ως φιγούρα που φέρει στοιχεία πολιτισμού, καταλαμβάνει τη θέση ενός αμφιλεγόμενου ήρωα, αν τον δούμε κάτω από το πρίσμα της εικονολογικής του διάστασης.

Εξοδος από το σημερινό πολύχρωμο τίποτα

Στις ταινίες που ακολουθούν και συνθέτουν τις δύο μεγάλες τριλογίες του Αγγελόπουλου, την «τριλογία της σιωπής» και την «τριλογία των ορίων και των συνόρων», από το «Ταξίδι στα Κύθηρα» μέχρι την τελευταία ταινία «Μια αιωνιότητα και μια μέρα», αυτή η άλλη, η Ελλάδα ως προνομιακός εικαστικός και γεωγραφικός χώρος, γίνεται ένα αχρονικό και ατοπικό σημείο αναφοράς, όσον αφορά την εικαστική της συγκρότηση.

Η μετατόπιση των θεματικών σε μια μεγαλύτερη αμεσότητα με την πραγματική ζωή και τη συγχρονικότητα των έργων με την τρέχουσα πραγματικότητα, αλλάζει κατά πολύ τον τρόπο της απεικόνισης. Με μεγαλύτερη αυτοβιογραφική διάθεση ο σκηνοθέτης καταπιάνεται με τρέχοντες πρροβληματισμούς των καιρών μας και καταφεύγει σε ένα είδος στυλιζαρίσματος που αντανακλάται αμέσως στην εικαστική αντίληψη των κάδρων του. Οι τεχνικές σύνθεσης των πλάνων δεν αλλάζουν πολύ. Το ιδεολογικό τοπίο αλλάζει και μαζί του αυτό που χρήζει διάσωσης. Αυτό που στον κινηματογράφο ονομάζουμε «τοπίο» και που έχει σχέση με τη χωροθέτηση και την όψη των σκηνών, αλλάζει. Το «plan tableau» των πρώτων ταινιών γίνεται ένα είδος «effet de peinture», μια κιναισθητική φαντασία γεμάτη χρωματιστό χρόνο. Χρόνος που δεν είναι πλέον ένα μέσον που ο Αγγελόπουλος το χρησιμοποιεί με βάση πραγματικά γεγονότα για να τον ενεστετοποιήσει. Είναι ένα αίτημα αποκάλυψής του. Μαζί με αυτό το αίτημα αναπτύσσεται και το αίτημα μιας νέας χρωματικής γκάμας που θα χρωματίσει αυτό το νέο υποθετικό κόσμο που δημιουργείται. Τα ψυχρά χρώματα, τα ομιχλώδη τοπία, ο γκρίζος κόσμος που χωρίζεται από γραμμές συνόρων αρχίζει να συνθέτει σιγά σιγά ένα νέο τοπίο. Ενα εσωτερικό τοπίο απωλεσμένων συναισθημάτων, ανέκφραστων αισθημάτων και ανείπωτων ψυχικών απωλειών. Η υπερπραγματική θεώρηση του κόσμου τον οδηγεί σε εικαστικές επιλογές που παραπέμπουν συχνά στους σουρεαλιστές και κυρίως στον Μαγκρίτ. Η εικαστικότητα καθαυτή σημειώνεται ως μια νοσταλγία του καθαρού χρώματος σε μια μετά τη νοσταλγία εποχή, όπου το χρώμα έχει αποκτήσει το φλουταρισμένο της ακουαρέλας.

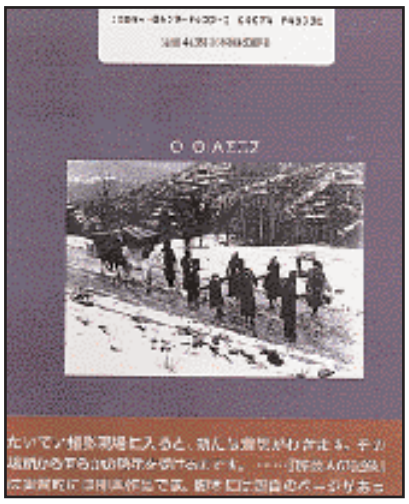
Γιάννη Τσαρούχη: «Καφέ Νέον». Νυχτερινή άποψη. Ο αστικός χώρος γίνεται κοινό στοιχείο έμπνευσης στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο. Ο συνειρμός μάς οδηγεί στη συσχέτιση των δύο καλλιτεχνών.

Γιάννη Τσαρούχη: Ο Θεόφιλος ως Μεγαλέξανδρος. Η μείξη εικαστικών τάσεων συνέβαλε στη διαμόρφωση της εικαστικής κουλτούρας του Νεοέλληνα στον τομέα των παραστατικών τεχνών.

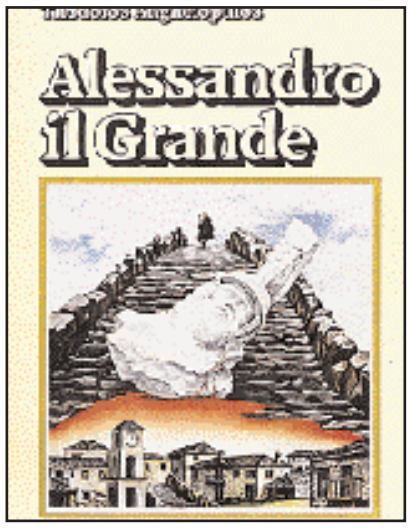
Στο σημείο αυτό τον βρίσκουμε να συλλέγει έμπνευση από την αναφορά στο προηγούμενο έργο του, το οποίο έχει μπει ήδη στην αλυσίδα των φιλτραρισμένων γεγονότων της πολιτιστικής μας κληρονομιάς.

Από την εποχή όπου η εικαστική εμπειρία μπορούσε να νοσταλγηθεί, περνάμε στην εποχή όπου μετατρέπεται σε υπαρξιακή πάλη εγκλωβισμένη στα δικά της σύνορα, πέρα από τα όρια της ιστορίας, πέρα από το σημείο όπου αυτή άρχισε και θα τελειώσει, στον απειροελάχιστο χώρο της ψυχής. Ψαύει τη βουβή ιστορία της ανθρώπινης περιπέτειας, σε ένα τοπίο αφιλόξενο βγαλμένο από το όνειρο, βγαλμένο από το χάρτη όπου είναι χαραγμένη η πορεία ενός ταξιδιού που δεν τελειώνει. Ενός ταξιδιού που χαράχτηκε ως μοναδική έξοδος από την γκρίζα παγωνιά του σημερινού πολύχρωμου τίποτα.

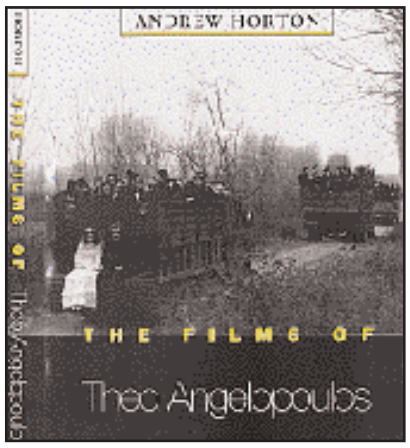
Μέσα στο παραγλωσσικό και παραεικαστικό συνονθύλευμα της εποχής, ο Αγγελόπουλος βρίσκει το μόνο τρόπο που ξέρει να αναζητήσει απάντηση στα ερωτήματα. Χρησιμοποιώντας την προσωπική εμπειρία του κρατώντας ατόφια την πρώτη της αίσθηση, οδηγεί τα εικονιστικά εξαγόμενα της περιπέτειας των καιρών μας ως αληθινός μάρτυρας της εποχής του.



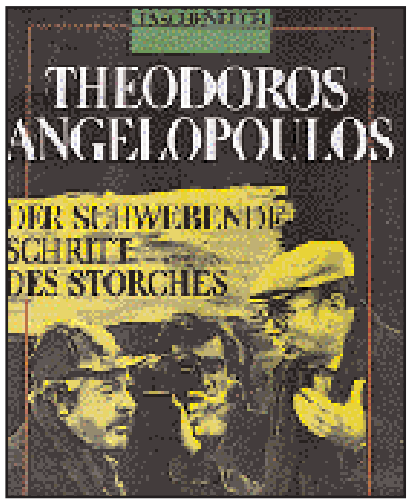
Το σενάριο του «Θιάσου» στα ιαπωνικά.



Ο «Μεγαλέξανδρος» στα ιταλικά.



Ανάλυση του έργου του Θ. Αγγελόπουλου από τον καθηγητή Αντριου Χόρτον. Εκδοση του Πανεπιστημίου Πρίνστον.



Γερμανική έκδοση με τα σενάρια των ταινιών του.

ΔΕΝ ξέρω πού μπορεί να αποδοθεί το μεγάλο έλλειμμα που παρουσιάζει η εκδοτική δραστηριότητα στην Ελλάδα για τον Αγγελόπουλο σε σχέση με αυτή των ευρωπαϊκών χωρών και όχι μόνο, αν όχι στον κακό δαίμονα που θέλει πάντα τα δικά μας πράγματα να τα εκτιμούμε λιγότερο και να περιμένουμε πάντα να μας τα αξιολογήσουν οι άλλοι, οι ξένοι.

Υπάρχει όμως ακόμα ένας κακός δαίμονας, εκείνος της ελλιπέστατης κινηματογραφικής παιδείας στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα που δεν κατάφεραν ακόμα να εισαγάγουν στον πανεπιστημιακό χώρο ένα σκηνοθέτη όπως ο Αγγελόπουλος, πράγμα που έχουν ήδη κάνει μεγάλα πανεπιστήμια στην Ευρώπη και την Αμερική. Αποτέλεσμα, να υπάρχουν ξένοι φοιτητές που να γνωρίζουν τον Αγγελόπουλο και το έργο του άριστα, ενώ στην Ελλάδα να τον συγχέουν με γνωστό λαϊκό ταραγουδιστή! Σε πείσμα όλων αυτών των κακοδαιμονιών στο εξωτερικό πολλαπλασιάζονται οι εκδόσεις με θέμα τον Αγγελόπουλο και ο σωρός των δημοσιευμάτων μεγαλώνει.

Για του λόγου το αληθές παραθέτουμε τα σημαντικότερα δημοσιεύματα για τον Αγγελόπουλο από το 1970 μέχρι σήμερα.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

Σενάρια

Αναπαράσταση, Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

Ο Θίασος, Θεμέλιο, Αθήνα, τρεις εκδόσεις, 1975, 1977, 1982.

La Recita, Edizione economica Feltrinelli, Milano, 1977.

La Recita, Editori Riuniti, Roma, 1977.

Le voyage des commedients, dans le Revue «Avant scene», Paris, 1977.

Οι Κυνηγοί, Θεμέλιο, Αθήνα, 1977.

Ο Μεγαλέξανδρος, Κάκτος, Αθήνα, 1980, με εισαγωγικό σημείωμα του Φ. Λαμπρινού.

Alessandro il Grande, ERI/edizioni RAI, Torino, 1980.

Ταξίδι στα Κύθηρα, Αιγόκερως, Αθήνα, 1984.

Ο Μελισσοκόμος, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986.

Τοπίο στην Ομίχλη, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988.

Το Βλέμμα του Οδυσσέα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.

10 και 3/4, Αιγόκερως, Αθήνα, 1997.

Μελέτες-Δοκίμια

AMENGUAL (B.), *Theo Angelopoulos: Une poetique de l'' Histoire*, Etudes Cinématographiques, No 142-145, Paris, 1991, και *Une Estetique Theatrale de la realite*, Positif, No 288, 1985

ARECCO (S.), *Thodoros Angelopulos*, Il Castoro Cinema, LA NUOVA ITALIA, No 50, Firenze, 1978.

ARECCO (S.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Κριτική ανάλυση του έργου του*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα, 1985, μτφ.: Τζίνα Λαμπαδαρίου. Η έκδοση αυτή ενημερώθηκε με τρία κείμενα μέχρι το *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

BARBERA (A.) e VOLPI (G.), *Nota sulla struttura formale de* La Recita, in *La Recita*, ed. Feltrinelli, Milano, 1977.

BIRO (Y.), *L' Empire des voyages*, in Etudes Cinematographiques, N0 142-145, Paris, 1991.

Circuito Cinema, Quaderno No 9, a cura di Daniela Orati, *Thodoros Anghelopulos*, Comune di Venezia, Venezia, gennaio 1982.

ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ (Σ.), *Μοντέλα πολιτικού κινηματογράφου*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1983.

CALLEGARI (G.) & LODATO (N.), (a cura di), *La Rappresentazione e la Storia*, Quaderni di Documentazione, No 8, Provincia di Pavia, Settembre 1977.

CANEVACCI (M.), *Le Radici del presente e il Bisogno di cambiare*, Scena, N0 3-4, 1977.

CASETTI (F.), *Le sequenze paradossali di Anghelopulos*, Bianco e Nero, No 5-6, 1978.

CIMENT (M.), & TIERCHANT (H.), *Theo Angelopoulos*, Editions Edilig, Paris, 1989.

(Το ίδιο μεταφράσθηκε και κυκλοφορεί στην Κίνα, 1998)

CODELLI (L.), *Athenes, retour sur l' Acropole*, Etudes Cinematographiques, No 142-145, Paris, 1991.

ESTEVE (M.), *L' Histoire au present*, Etudes Cinematographiques, No 142-145, Paris, 1991.

ESTEVE (M.), *Ideologie et pouvoir: Alexandre le Grand*, Etudes Cinematographiques, N0 142-145, Paris, 1991.

ESTEVE (M.), *Theodore Angelopoulos ou le refus de lidee totalitaire*, in *Le pouvoir en question*, Les Editions du CERF, Paris, 1984.

ESTEVE (M.), *Le triple itineraire de Paysage dans le brouillard*, Etudes Cinematographiques, No 142-145, Paris, 1991.

JORDAN (I.), *Pour un cinema epique*, Positif, No 174, 1975.

HORTON (A.), *Theo Angelopoulos: The New Greek Cinema and Byzantine Iconology*, Modern Greek Studies, Vol.2, 1986. *The Films of Theo Angelopoulos. Beyond the Borders*, Southern Lights, PEN Literary Review, New Orleans, 1995.*Cinema in a Greek Landscape: Theo Angelopoulos*, ed. Flicks Books, 1996. *The Last Modernist* (Anthology), Flicks Books, 1997.*Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, 1998.

ΖΙΑΚΑΣ (Γ.), *Ο Μεγαλέξανδρος σε κοντινό πλάνο*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995.

ΚΟΛΟΒΟΣ (Ν.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.

MAGNY (J.), *Politique de la representation*, in Etudes cinematographiques, No 142-145, Paris, 1991.

MARTIN (M.), *Voyage a Cthere. L' exil interieure*, La revue du Cinema, No 401, 1985.

ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ (Α.), *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Θυμέλη Ε.Π.Ε., Αθήνα, 1980.

MICCICHE (L.), *Il Materialismo estetico di Theo Angelopoulos*, in Cinemmasessanta, No 113, gennaio-febbraio, 1977.

MICCICHE (L.), *Un cineaste des annees 1970*, in Etudes Cinemato- graphiques, No 142-145, Paris, 1991.

MITCHEL (T.), *Animating dead space and dead time*, Sight and sound, Winter 1980-81.

MONTINARO (B.), *Diario Macedone*, ed. Formichiere, Roma, 1980.

PELIZZARI (L.), *Anhelopulos. Una questione di tempo*, Cinema e Cinema, No 13, 1977, *Dal gioco dei tarocchi al gioco del cerchio*, Cinema e Cinema, No 25-26, 1980.

PERI (M.), *Una recita e un applauso*, in La Recita, editori Riuniti, Roma, 1977.

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ (Β.), *Το ομιχλώδες τοπίο της Ιστορίας*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ (Β.), *Το Βλέμμα του Ποιητή*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1996.

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ (Β.), *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1995.

ROLLET (S.), *L' histoire est-elle une comedie?*, in Positif, No 383, Janvier, 1993.

ROLLET (S.), *Integrale Theo Angelopoulos*, in Theatre au Cinema, 15-31 Mars, 1995.

RONDOLINO (G.), *Storia del Cinema*, Edizioni UTET, Bologna, 1985.

RUGGLE (W.), *Theo Angelopoulos. Filmische Landschaft*, Verlag Lars Muller, Baden, 1990.

RUGGLE (W.), *Viaggio nella Grecia di Angelopoulos. Un cinema tra mito e Storia. Paesaggio Cinematografico*, in Bolletino del Comune di Chiasso, 1991.

ZIMMER (C.), *Reconnaissances en pays etranger*, Temps Modernes, No 354, 1976.

ZIMMER (C.), *Le Cadavre et l' Histoire*, in Etudes Cinematographiques, No 142-145, Paris, 1991.

ΣΑΜΑΝΤΑΣ (Τ.), και ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ (Ν.), στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», No 24-26, 1972.

SIGNETTO (A.), *L' alchimia cinematografica di mago Anghelopulos*, Bianco e Nero, (?).

WILMINGTON (M.), *The Power and the Glory*, Film Comment, N0 6.

Αξίζει να σημειωθεί ότι από την έρευνα που πραγματοποιήσαμε στο αρχείο του Αγγελόπουλου εντοπίσαμε κείμενα ή βιβλία που δημοσιεύθηκαν σε Ιαπωνία, Ισραήλ, Ρωσία, Τουρκία, Σκανδιναβία και αλλού. Η καταγραφή της συνολικής βιβλιογραφίας θα απαιτούσε περίπου 80 σελίδες.

Για το έργο του Θ. Αγγελόπουλου έχουν εκπονηθεί περισσότερες από δέκα πτυχιακές και διδακτορικές διατριβές σε διάφορα πανεπιστήμια του κόσμου.

Σημαντικός αριθμός συνεντεύξεων του σκηνοθέτη έχει επίσης δημοσιευθεί σε έγκριτα κινηματογραφικά περιοδικά σε όλο τον κόσμο.

Ε. ΣΤΑΘΗ

Από την «Αναπαράσταση» στην... «Αναπαράσταση». Οπως κάθε μεγάλος δημιουργός, ο Αγγελόπουλος γυρίζει πάντα την ίδια ταινία, λέει ο Β. Ραφαηλίδης. «Ο φίλος μου έγινε 63 χρονών και ακόμα δεν κατάφερε να φκιάξει τη δεύτερη ταινία του. Εγώ έγινα 64 κι ακόμα βλέπω την "Αναπαράσταση" στην κάθε ταινία του»...

Μια διαρκής «Αναπαράσταση»

Η διαδρομή του Θ. Αγγελόπουλου στη ζωή και στην τέχνη με τα μάτια ενός φίλου

Του ***Βασίλη Ραφαηλίδη***

Κριτικού

ΕΤΣΙ είναι, κύριέ μου. Ο δημιουργός του κόσμου τα 'κανε θάλασσα! Το λέει ένας στρατιώτης στα σερβικά, στην τελευταία σεκάνς της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου «Το βλέμμα του Οδυσσέα».

Οι δημιουργοί υπάρχουν για να διορθώνουν τον εντελώς αδέξιο Δημιουργό, που αν τα πάντα εν σοφία ποιούσε τις έξι ημέρες που ιδροκοπούσε για να φκιάξει έναν εντελώς ανισόρροπο κόσμο, μεταξύ πολλών άλλων αριστουργημάτων θα είχε φκιάξει και τις ταινίες του φίλου μου του Θόδωρου. Ο Θεός δεν είναι καλλιτέχνης. Κι αυτό υποχρεώνει τον βαθύτατα θρησκευόμενο αισθητικό Τζον Ράσκιν να πει πως ο Θεός συνεχίζει να δημιουργεί με τη βοήθεια των καλλιτεχνών. Οποιος πιστεύει στην Τέχνη πιστεύει και στον Θεό. Οι υπόλοποι, οι αγελαίοι, απλώς ποιμένονται από ποιμένες πάντα έτοιμους να σφάξουν τα πρόβατα για να πουλήσουν το μαλλί και τη σάρκα στους εμπόρους του φόβου του θανάτου.

Μεταξύ του Θόδωρου Αγγελόπουλου και του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και Πάσης Ελλάδος πλην Φλωρίνης, κάθε λογικός και τίμιος άνθρωπος θα διάλεγε τον δημιουργό και όχι τον επί της Γης εκπρόσωπο του Δημιουργού. Ο δημιουργός διά της φαντασίας σώζει ακόμα και τον φανταστικό Δημιουργό. Τον περίφημο Θεό των Ελλήνων μόνο Ελληνες δημιουργοί του μεγέθους και της αξίας του Αγγελόπουλου θα μπορούσαν να τον σώσουν από την καταστροφική μανία κάποιων ημιβάρβαρων που, επειδή οι πρόγονοί τους δεν έφαγαν βαλανίδια τον καιρό που «εμείς χτίζαμε Παρθενώνες«, τα τρώνε τώρα υπό τη σκιά του Παρθενώνα μαζί με το περιεχόμενο των Πακέτων Ντελόρ και Σαντέρ.

Ευτυχώς που ο Θόδωρος δραπέτευσε νωρίς από το καταφύγιο ιδεών που περιγράφει ο παλιός του φίλος Χρήστος Γιανναράς στο «Καταφύγιο ιδεών». Για να προφυλαχτεί από την καταστροφική μανία του Καντιώτη και των ομοίων του έφκιαξε το δικό του καταφύγιο με τους τρόπους και τα μέσα της Μεγάλης Τέχνης. Αλλωστε, η πίστη στον Θεό είναι φαινόμενο τάξεως αισθητικής, όπως λέει ορθότατα η Κάρεν Αρμστρονγκ («Η ιστορία του Θεού»). Κι αυτός είναι ο λόγος που ο ποιητής Αγγελόπουλος άρχισε να χτίζει, το 1970, με την «Αναπαράσταση», το δικό του μοναστήρι, η κατασκευή του οποίου θα ολοκληρωθεί μόνο με το θάνατό του, όταν ο δημιουργός εγκαταλείψει τα εγκόσμια αφήνοντας στους θνητούς τη μία μέρα, την κάθε πεζή μέρα της ζωής τους, για να κρατήσει για τον εαυτό του την αιωνιότητα. «Η αιωνιότητα και μια μέρα» (1998) περιέχει όλες τις δημιουργικές μέρες του Αγγελόπουλου.

Αυτός ο μοναχικός έμαθε έγκαιρα, παρατηρώντας τους χριστιανούς τους οποίους συναναστρέφονταν για λίγα χρόνια στα νιάτα του χωρίς, ευτυχώς, να πάθει καμιά σοβαρή ζημιά όπως τόσοι και τόσοι εν Θεώ μοχθηροί και ζηλόφθονες, πως η φοβισμένη πίστη στον Θεό καταστρέφει την αιωνιότητα. Γι' αυτό και εγκατέλειψε κάποτε τους χριστιανούς για χατίρι των αγωνιστών της Αριστεράς, των μόνων που είναι σε θέση να πεθαίνουν για συμφέροντα που δεν είναι τα προσωπικά τους, όπως λέει ο χριστιανός Τεγιάρ ντε Σιαρντέν. Αλλωστε, κατά τον Γκαίτε, αφού δεν μπορείς να πας στη φαντασιακή αιωνιότητα πρέπει να κάνεις εσύ την αιωνιότητα να έρθει κοντά σου μέσα από έργα που χρωστούν την ύπαρξή τους στη φαντασία.

Δόξα τω Θεώ παραμένω άθεος, θα μπορούσε να πει ο Αγγελόπουλος επαναλαμβάνοντας τα λόγια του μεγάλου είρωνα Λιουίς Μπουνιουέλ. Που κάποτε, λέει, έφτυνε την όστια (τη Θεία Μετάληψη των καθολικών) που του προσέφεραν οι παπάδες. Οταν όμως απόχτησε καλούς τρόπους έλεγε στους παπάδες, τους πάντα έτοιμους να σώσουν την ψυχή σου, ακόμα και στην περίπτωση που έχεις κάθε λόγο να θέλεις να τη χάσεις: Ευχαριστώ πολύ, δεν καπνίζω απ' αυτά!

Ο Αγγελόπουλος καπνίζει πάντα απ' τα δικά του - και καπνίζει πολύ. Ούτε καν στη Φλώρινα δεν κάπνισε απ' αυτά που του προσέφερε ο ιεροεξεταστής Καντιώτης, τότε που γύριζε «Το μετέωρο βήμα του πελαργού», τότε που μόνο ο Γάλλος πρεσβευτής πήγε εκεί να του συμπαρασταθεί, τότε που ούτε ένας Ελληνας πολιτικός δεν τόλμησε να αντιλέξει στον Αυγουστίνο Καντιώτη, τον Κυβερνήτη του Αυτόνομου Ελληνοχριστιανικού Καντονίου της Φλώρινας. Ο Αγγελόπουλος δεν

Από την «Αναπαράσταση» στο Χρυσό Φοίνικα. Είκοσι οκτώ χρόνια μετά την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, ο Ελληνας δημιουργός θριαμβεύει στις Κάννες. Πλαισιωμένος από τη σύζυγό του Φοίβη και τη μία από τις τρεις κόρες του, την Ελένη, βαδίζει προς την αίθουσα προβολής, στο θερμό χειροκρότημα, στην ανταμοιβή. Αριστερά από τη Φοίβη ο Μπρούνο Γκαντς, δεξιά από την Ελένη ο Τονίνο Γκουέρα. Απόγευμα Σαββάτου, 23 Μαΐου 1998. Ο ήλιος δύει, τα πρόσωπα ακτινοβολούν.

χρωστάει σε κανέναν τίποτα απολύτως. Ούτε σε πολιτικό, ούτε σε παπά, ούτε σε κριτικό, ούτε σε δημοσιογράφο, ούτε καν στο κοινό του. Ολα τα χρωστάει στο ταλέντο του. Και αν το ταλέντο είναι θείο δώρο, όπως λέει ο Ράσκιν, τότε όλα τα χρωστάει στον Θεό. Δηλαδή στον γονότυπο (κληρονομικότητα) και τη σχέση του με τον φαινότυπο (επίκτητα προσόντα). Η συνάντησή του με τη Φοίβη στον «Μεγαλέξαντρο» (1980) άλλαξε τον φαινότυπό του κατά τρία «κλικ», που ορίζονται απ' τις τρεις κόρες του: την Αννα, την Κατερίνα και την Ελένη. Είναι τρία εξωφιλμικά «έργα» συναρτημένα με τα φιλμικά, αφού δεν θα υπήρχαν αν δεν υπήρχε ο «Μεγαλέξαντρος». Στον Αγγελόπουλο ποτέ δεν καταλαβαίνεις πού τελειώνει η ζωή και πού αρχίζει η Τέχνη.

Με τον Θόδωρο είμαστε φίλοι καλοί από το 1965 που δουλεύαμε μαζί στην εφημερίδα «Δημοκρατική Αλλαγή» σαν κινηματογραφικοί κριτικοί. Μόλις είχε εγκαταλείψει ημιτελές το μουσικό ντοκιμαντέρ «Φόρμινξ Στόρυ» (1965) και δεν είχε ολοκληρώσει ακόμα καμιά ταινία, ούτε τη μικρού μήκους «Εκπομπή (1968), όπου το εκθαμβωτικό του ταλέντο, με τρόπο ελάχιστα ακαδημαϊκό, λάμπει για πρώτη φορά. Ολοι εκτός απ' τους μίζερους και τους φθονερούς ξέρουμε από τότε πως ένας σπουδαίος Ελληνας σκηνοθέτης γεννήθηκε τη χρονιά αυτή.

Τη χρονιά αυτή, εγώ εγκατέλειψα την προσπάθεια να γίνω κινηματογραφιστής. Στο εξής, οι ταινίες του φίλου μου θα είναι και δικές μου. Αλλωστε, καθετί που αγαπούμε είναι και δικό μας.

Δεν υπάρχει λόγος να φορτώνουμε τη Γη με περιττά πράγματα, που τα προτείνουμε σαν έργα τέχνης, όταν άλλοι κάνουν καλύτερα από μας χρήσιμα για όλους έργα. Οταν μπορέσεις να ξεφύγεις από την παγίδα του φθόνου, νιώθεις την επιτυχία του ενός σαν επιτυχία όλων όσοι είναι σε θέση να μετάσχουν στο αισθητικό γεγονός.

Ισως είμαι ο πρώτος που χάρηκε με την εκθαμβωτική επιτυχία του «Θίασου» (1975) στις Κάννες. Ημουν εκεί και παρακολούθησα από πολύ κοντά το θρίαμβο και την απαρχή της διεθνοποίησης του Αγγελόπουλου. Καθόμασταν με τον Θόδωρο σε ένα φτωχικό μπιστρό όταν τον πλησίασε ο πρώτος δημοσιογράφος για την πρώτη συνέντευξη. Ηταν, νομίζω, Ισπανός. Την επόμενη μέρα έδωσε πέντε συνεντεύξεις, τη μεθεπόμενη είκοσι πέντε - και η γεωμετρική πρόοδος συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας.

Ποτέ δεν αμφισβήτησα την αισθητική, ιδεολογική και πολιτική αξία του «Θιάσου», που είναι μια εκπληκτική επίδειξη σκηνοθετικής βιρτουοζιτέ. Ωστόσο, η κατ' εξοχήν «δική μου» ταινία του Αγγελόπουλου είναι «Οι Κυνηγοί» (1977). Πρόκειται για ένα φιλμ εξόχως «τρομοκρατικό». Εδώ, το φάντασμα του Βελουχιώτη τρομοκρατεί τόσο πολύ τους μικροαστούς, που σε πιάνει μαύρη ζήλεια γιατί ποτέ δεν μπόρεσες να τομοκρατήσεις εξίσου αποτελεσματικά εκείνα τα άθλια υποκείμενα, που μονίμως ονειρεύονται την προαγωγή τους στην «ανώτερη τάξη», ίσως γιατί δεν είναι σε θέση να κάνουν κανένα όνειρο της προκοπής.

Οι «Μέρες του '36» (1972) είναι φιλμ παλιότερο κατά τρία χρόνια του «Θιάσου» (1975) και κατά πέντε των «Κυνηγών» (1977).

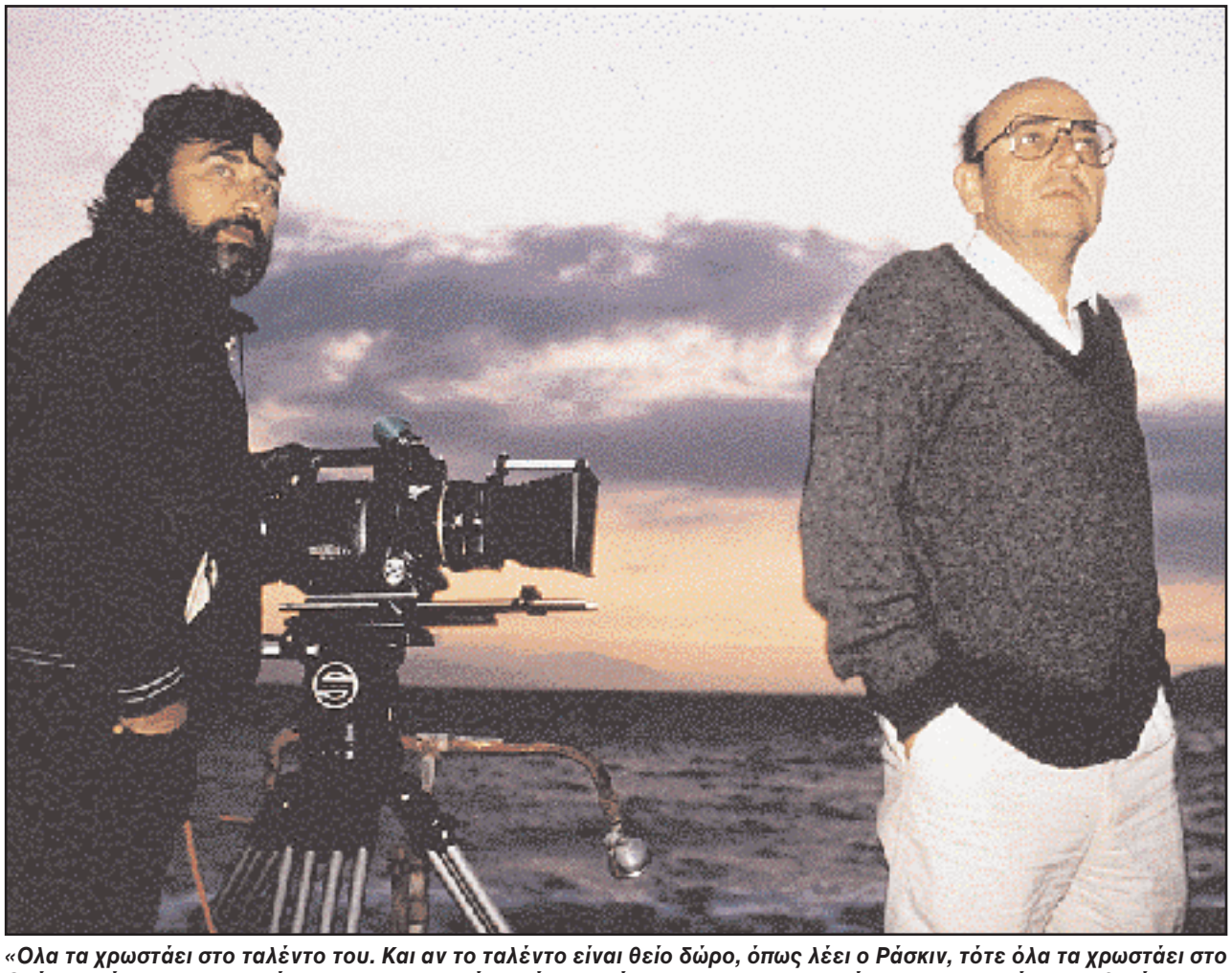
Η ιστορική τριλογία «Μέρες του '36», «Θίασος» και «Κυνηγοί» λέει τόσα για τη σύγχρονη Ελλάδα όσα δεν κατάφεραν να πουν όλοι οι Ελληνες ιστορικοί μαζί. Η πυκνότητα της Μεγάλης Τέχνης μπορεί να υποκαταστήσει με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο τους αναγκαστικούς πλατειασμούς της αναλυτικής επιστήμης.

Πράγμα που θα φανεί πιο καθαρά στον «Μεγαλέξαντρο» (1980), ταινία οριακή στο συνολικό έργο του Αγγελόπουλου. Εδώ για πρώτη φορά η προσοχή του δημιουργού αρχίζει να μετατοπίζεται από τα αντικείμενα της ιστορίας στα υποκείμενά της. Η μετακίνηση από την περιοχή της ιστορίας που γίνεται αντιληπτή σαν ποίηση προς την περιοχή του ποιητικού υπαρξισμού θα συνεχιστεί στο «Ταξίδι στα Κύθηρα» (1984) και θα επιταχυνθεί στον «Μελισσοκόμο» (1986).

Το «Τοπίο στην ομίχλη» (1988) είναι ο «Θίασος» σε μορφή ονειροδράματος. Εδώ, η ελληνική ιστορία διαλύεται στην υγρασία που σωρεύτηκε κι απ' τις προηγούμενες ταινίες. Εδώ, οι ενήλικες δεν μπορούν πλέον να δράσουν ούτε σαν υποκείμενα ούτε σαν αντικείμενα της ιστορίας. Εδώ, η ελληνική ιστορία έχει μεταφερθεί εκτός Ελλάδας - μετανάστευσε. Η μη λειτουργικότητα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας θα φανεί εναργέστερα στο «Μετέωρο βήμα του πελαργού» (1991), όπου ούτε καν η μετανάστευση είναι πλέον δυνατή σαν πράξη λύτρωσης. Η εξορία εδώ είναι εσωτερική. Τούτη η πτώση στα εσώτερα της ολικά εσωστραμμένης πλέον ιστορίας συμπίπτει προφητικά με την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού.

Στο «Βλέμμα του Οδυσσέα» (1995) η προβληματική της ταινίας «Ταξίδι στα Κύθηρα» διευρύνεται και εξαπλώνεται στα Βαλκάνια. Και στο «Η αιωνιότητα και μια μέρα» (1998) το ταξίδι και η μετακίνηση σε τόπο και χρόνο γίνεται πλέον απολύτως αδύ-

Συνέχεια στην 26η σελίδα



«Ολα τα χρωστάει στο ταλέντο του. Και αν το ταλέντο είναι θείο δώρο, όπως λέει ο Ράσκιν, τότε όλα τα χρωστάει στο Θεό», κατά τον Β. Ραφαηλίδη. Στη φωτογραφία, από τα γυρίσματα του «Μελισσοκόμου» με τον Γιώργο Αρβανίτη, σταθερό και μόνιμο συνεργάτη του.

Συνέχεια από την 25η σελίδα

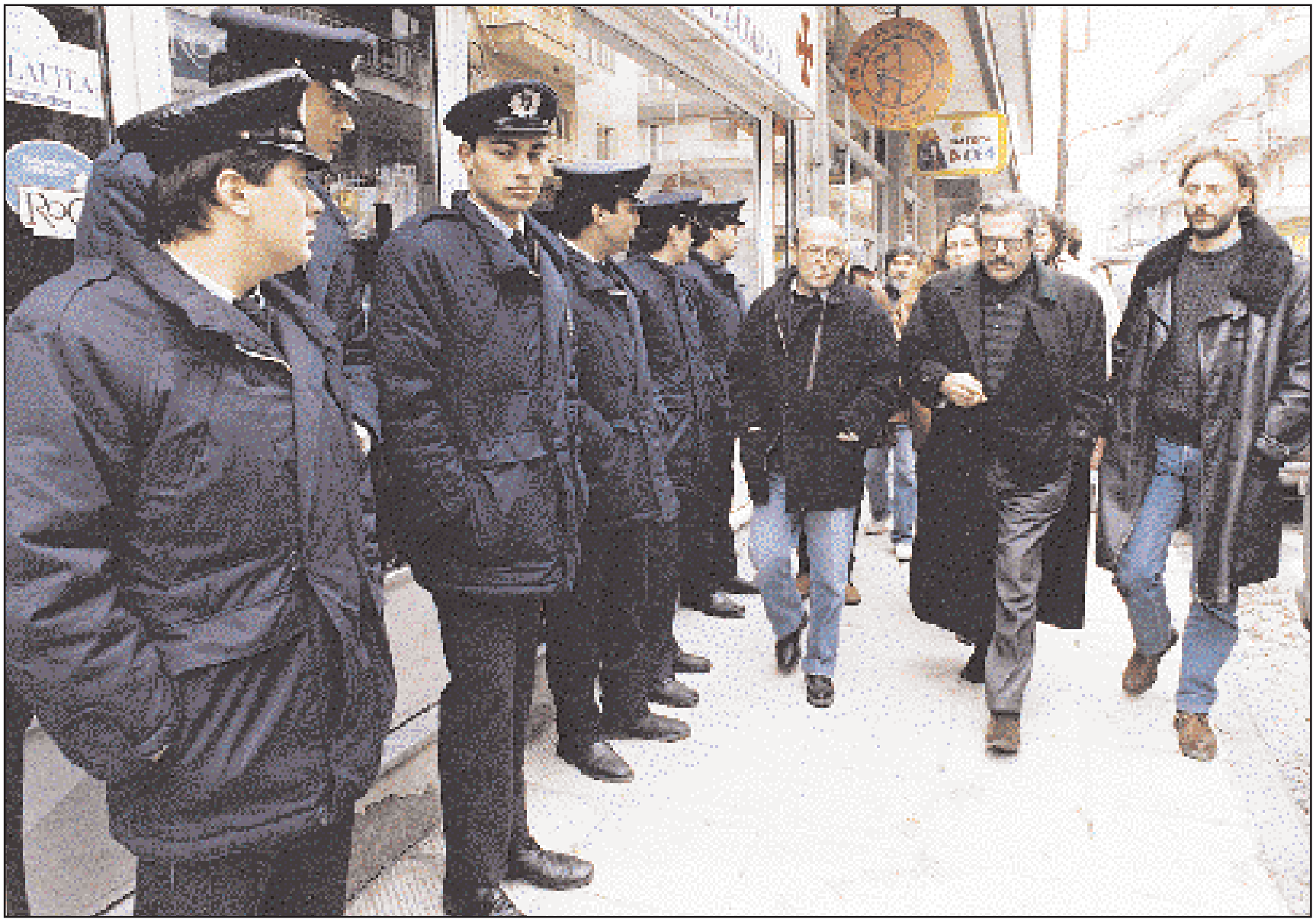
νατο σαν εξωτερικό γεγονός. Εδώ, το ταξίδι είναι μνημικό, συνειδησιακό, υπαρξιακό. Οπως περίπου στην «Αναπαράσταση«, στην οποία καμιά αναπαράσταση δεν είναι δυνατή. Κάθε αναπαράσταση είναι παράσταση, θέατρο, αισθητικό γεγονός.

Οπως κάθε μεγάλος δημιουργός, ο Αγγελόπουλος γυρίζει πάντα την ίδια ταινία: την «Αναπαράσταση». Ο φίλος μου έγινε 62 χρονώ κι ακόμα δεν κατάφερε να φκιάξει τη δεύτερη ταινία του. Εγώ έγινα 64 κι ακόμα βλέπω την «Αναπαράσταση» στην κάθε ταινία του.

Θόδωρε, όσο ζούμε θα φκιάχνουμε μαζί τις ταινίες σου. Εσύ γυρίζοντας κι εγώ βλέποντας. Παραμένω πάντα ένας «ηδονοβλεψίας» της τέχνης, ίδιος κι απαράλλαχτος μ' αυτόν που γνώρισες το 1965 στη «Δημοκρατική Αλλαγή», την απογευματική εφημερίδα της ΕΔΑ.

Βέβαια, ήταν μια Αλλαγή που δεν άλλαξε τίποτα. Ομως, ούτε εμείς αλλάξαμε. Απλώς ωριμάσαμε. Αλλά ακόμα δεν σαπίσαμε. Η ιστορία, όμως, σάπισε.

Τι να σου στείλω τη γιορτινή μέρα της πρεμιέρας; Δεν μπορώ να σου στείλω την αιωνιότητα. Ούτε μήλα απ' τον κήπο της Εδέμ μπορώ να σου στείλω. Τα καλά, τα έφαγε όλα η Εύα. Τα σάπια τα άφησε για τους παπάδες. Ξέρεις, άλλωστε, πως αν στείλω μήλο σέπεται, κυδώνι μαραγκιάζει...



Τότε που γύριζε στη Φλώρινα το «Μετέωρο βήμα του πελαργού»... Ο Μητροπολίτης Φλωρίνης είχε... αντιρρήσεις. Και δυσκόλεψε τα γυρίσματα όσο μπορούσε. Αστυνομική προστασία για τον Θ. Αγγελόπουλο, τον Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, τον Γρηγόρη Πατρικαρέα. Πίσω διακρίνονται η Φοίβη και ο Γ. Αρβανίτης.

Ενα ποτάμι από εικόνες...

ΘΥΜΑΜΑΙ πάντα τον τρόπο με τον οποίο στεκόταν δίπλα στο μπαρ του caffé Centrale στο Santarcangelo, αφοσιωμένος στο φλιτζάνι του καφέ. Μικρές γουλιές, με μια αιωνιότητα απόσταση η μία από την άλλη. «Εσείς πίνετε τον καφέ», μου λέει ο Θόδωρος για να δικαιολογήσει το μακρύ τελετουργικό, «εγώ τον απολαμβάνω». Εγώ, όμως, αισθάνομαι ότι εκείνος ταξιδεύει στα μονοπάτια των σκέψεών του. Ξαναβλέπω τα μάτια του ανοιχτά, ακουμπισμένα στο χείλος του φλιτζανιού, γεμάτα από ένα εσωτερικό φως. Ακόμα και το τσιγάρο, που ρουφάει αργά, μετατρέπεται σ' ένα μακρύ καλάμι στάχτης, κάτω από το οποίο κρατάει την παλάμη του χεριού του για να εμποδίσει μια καταστροφική του πτώση στο πάτωμα. Για κείνον η κατάληξη της στάχτης είναι στο τασάκι ή σ' ένα ποτήρι ή σ' ένα άδειο πακέτο τσιγάρων. Δεν θα ήθελε ποτέ να της δώσει διαφορετικό προορισμό από το δικό της. Μέσα και κατά τη διάρκεια αυτών των αργών χρόνων, τα ερεθίσματα για τις ιστορίες μας έρχονται γρήγορα και πεισματικά, περιπλεγμένα, μέχρι που γίνονται λαβύρινθοι πολύπλοκοι όπου καρφώνουμε τα μάτια για να βρούμε τον πολύτιμο μίτο πάνω στον οποίο θα αναπτυχθεί η ιστορία, φορτισμένη με μια «μεγαλειώδη καρποφορία».

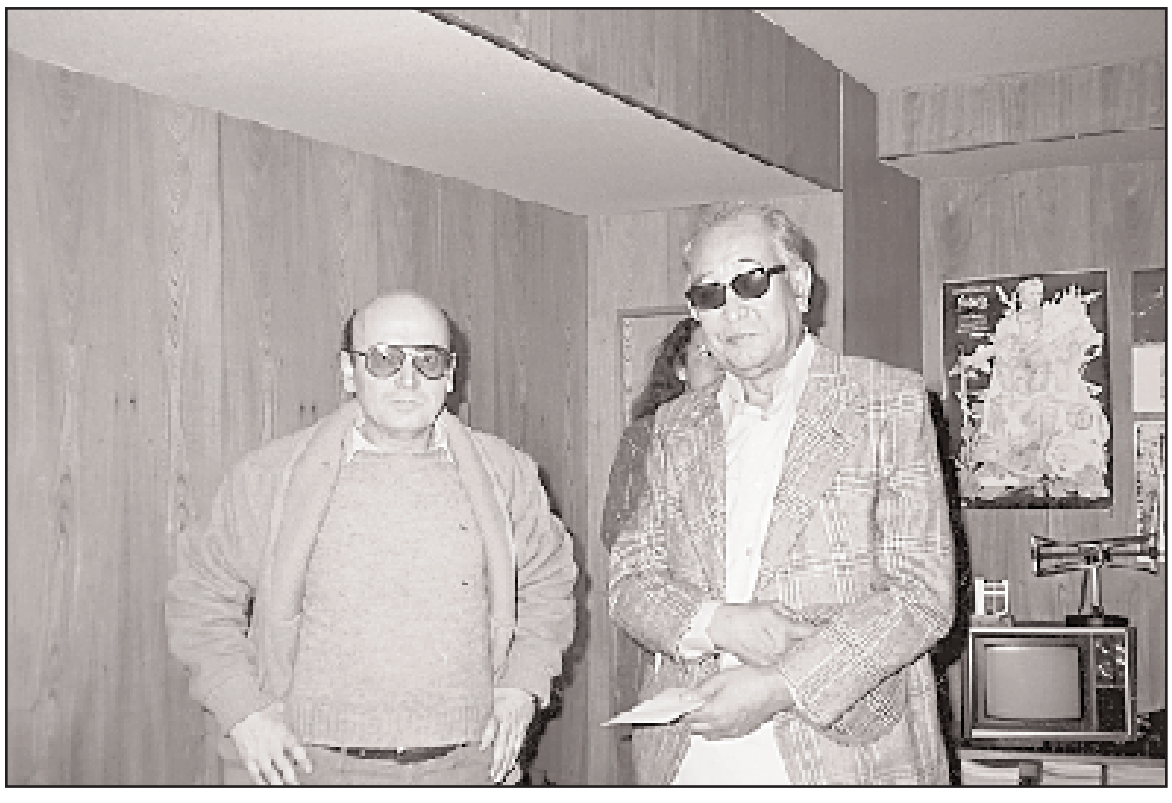
Ενας Ιάπωνας μοναχός έγραφε γύρω στα 1000 μ.Χ.: «Πρέπει να κάνουμε κάτι περισσότερο από την τετριμμένη τελειότητα». Πιθανότατα κάποιο ελάττωμα προκαλεί τη δημιουργία μιας ιστορίας. Με τον ίδιο τρόπο που καταλαβαίνεις ότι η ομορφιά μιας γυναίκας μεγαλώνει όταν ανακαλύψεις ότι είναι ελαφρά αλλήθωρη. Πάντα στις συναντήσεις μας ψάχνουμε την πηγή μιας ιστορίας χρήσιμης και θαυμαστής. Αλλά τι είδους πηγή;

Πριν από ένα χρόνο, με το φίλο Giannini κι έναν γέρο βουνίσιο βαλθήκαμε να ανακαλύψουμε τις πηγές του ποταμού Marecchia, το ποτάμι αυτής της κοιλάδας. Ο γέρος μας οδήγησε στους μυχούς του βουνού Zucca και μας πέρασε από μικρά ρυάκια σημειωμένα, δίχως βεβαιότητα, από πολλούς μελετητές σαν πιθανές πηγές του Marecchia. Σε κάποια στιγμή, ο γέρος μας έδειξε ένα κομματάκι γης από άγριο χορτάρι σ' ένα σκιερό και υγρό μέρος. Κάθε κλωναράκι χόρτου κρατούσε μικρές σταγόνες δροσιάς που κάθε τόσο έπεφταν στο μαλακό χώμα. Ετσι, αυτό το υγρό χορτάρι σχημάτιζε ένα λεπτό στρώμα νερού, που μετά συσσωρευόταν σχηματίζοντας με τη σειρά του ένα μικρό ρυάκι που κατέβαινε στην κοιλάδα. Αυτή είναι η πραγματική πηγή του Marecchia. Η πηγή ενός ποταμού θα μπορούσε να είναι ένα λιβάδι από άγριο χορτάρι.

Πιθανότατα ο Θόδωρος να είναι ένα τέτοιο υγρό λιβάδι που κάθε τόσο «δακρύζει», έτσι που να σχηματίζει συχνά αυτό το ποτάμι από εικόνες μπροστά στα μάτια αυτής και άλλων κοιλάδων του πλανήτη.

Τονίνο Γκουέρα *– Μάιος 1996*
(Από το βιβλίο: 10 3/4),
«Εκδόσεις Αιγόκερως»

Η συνεργασία τους ξεκίνησε το 1983 με το «Ταξίδι στα Κύθηρα» και συνεχίζεται ανελλιπώς. Περιγράφοντας κάποτε ο Τονίνο Γκουέρα τον τρόπο που δουλεύουν, είπε ότι αφήνει τον Θόδωρο Αγγελόπουλο να μιλά με τις ώρες λειτουργώντας σαν ψυχαναλυτής. Κρατά σημειώσεις και ύστερα κουβεντιάζουν. Ο Χρυσός Φοίνικας ήταν δικαίωση όχι μόνο για τον σκηνοθέτη, αλλά και για τους στενούς του συνεργάτες. Στη φωτογραφία δημιουργός και σεναριογράφος αμέσως μετά την απονομή.



Ο Κουροσάβα για τον «Μεγαλέξανδρο»

«Μέσα από το φακό του ο Αγγελόπουλος κοιτάζει τα πράγματα εν σιωπή.
Είναι το βάρος αυτής της σιωπής και η οξύτητα αυτού του ακίνητου βλέμματος που συνιστούν τη δύναμη αυτής της ταινίας, έτσι που ο θεατής να μην μπορεί ν' αποσπαστεί από την οθόνη. Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης, τόσο προσωπικός, τόσο μοναδικός στην ιδιαιτερότητά του, τείνει σε μια επιστροφή στις ρίζες του κινηματογράφου και είναι αυτό ακριβώς που δημιουργεί αυτή την εντύπωση φρεσκάδας και δύναμης. Οσο για μένα, βλέποντας την ταινία ένιωσα βαθιά την ηδονή του κινηματογράφου, στην πιο απόλυτη έννοια του όρου».
Στη φωτογραφία οι δύο σκηνοθέτες στο Τόκιο, το 1981.

«Κάθε ταινία είναι μια αξιοσημείωτη ανθρώπινη περιπέτεια... Το αξιοσημείωτο βρίσκεται στο αν από εξωτερική περιπέτεια μπορεί να μεταμορφωθεί σε εσωτερική...» Θ. Αγγελόπουλος. ***Ο Ερλαντ Γιόζεφσον και ο Χάρβεϊ Καϊτέλ στο «Βλέμμα του Οδυσσέα».***

Ο Θόδωρος, ο Τονίνο και εγώ...

Η αρμονική συνεργασία ανάμεσα σε δύο αγνώστους και τον συνδετικό τους κρίκο

Του ***Πέτρου Μάρκαρη***

Συγγραφέα–σεναριογράφου

Τρίτη 19 Νοεμβρίου 1996

Γύρω στις έντεκα με παίρνει τηλέφωνο. Ούτε αυτός ούτε εγώ έχουμε καταλήξει. Του λέω να αφήσουμε τη σκηνή όπως ήταν ώς τώρα: περιγραφικά στην αρχή, οπτικά στη μοναχική σκηνή του δωματίου. Αλλά οι δύο φορές μόνο δεν του πάνε.

«Ποτέ δύο φορές χωρίς την τρίτη, λένε οι Γάλλοι», μου λέει.

Από την άλλη, δεν έχει άλλη λύση που να τον ικανοποιεί. Τον ρωτάω αν μίλησε με τον Γκουέρα και μου λέει όχι. Επιμένω να του μιλήσει και να τα ξαναπούμε.

Σε μισή ώρα με ξαναπαίρνει.

«Ο Γκουέρα λέει ότι πρέπει να μπει μόνο περιγραφικά. Είναι τόσο δυνατή, που αν τη βάλουμε οπτικά, θα χλωμιάσει η σκηνή του Σολωμού κι αυτό δεν πρέπει να γίνει. Λυπάμαι που σου χαλάω τη διάθεση, γιατί ξέρω ότι η σκηνή σου αρέσει πολύ», προσθέτει απολογητικά.

«Ξέρεις τι έλεγε ο Τσέχωφ; Οτι η δυσκολία είναι να πετάς τα ωραία από ένα κείμενο, όταν είναι περιττά», του απαντώ. «Ο,τι δεν είναι ωραίο, το βγάζεις έτσι κι αλλιώς».

Βάζει τα γέλια. Συμφωνούμε να γυρίσουμε στην προηγούμενη γραφή, όπου είχαμε το όνειρο του μικρού Α μόνο περιγραφικά και κλείνουμε.

(Πέτρου Μάρκαρη

«Το Ημερολόγιο *Μιας Αιωνιότητας*»)

ΔΕΝ πρόταξα τυχαία αυτό το κομμάτι από το ημερολόγιο που κράτησα, όταν δουλεύαμε με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο το σενάριο «Αιωνιότητας». Με τον Τονίνο Γκουέρα έχουμε συνεργαστεί στα σενάρια τριών ταινιών του Θόδωρου: στο «Μετέωρο Βήμα του Πελαργού», στο «Βλέμμα του Οδυσσέα» και, πρόσφατα, στο «Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα». Ξέρετε τι θα πει να έχεις δουλέψει επανειλημμένα με έναν άνθρωπο και να μην τον έχεις δει ποτέ στο πρόσωπο; Είναι ζήτημα αν έχω μιλήσει μαζί του δύο φορές στο τηλέφωνο και την όψη του τη γνωρίζω μόνο από φωτογραφίες. Εκείνος τη δική μου δεν την ξέρει καθόλου, γιατί πού να δει φωτογραφία μου ο άνθρωπος.

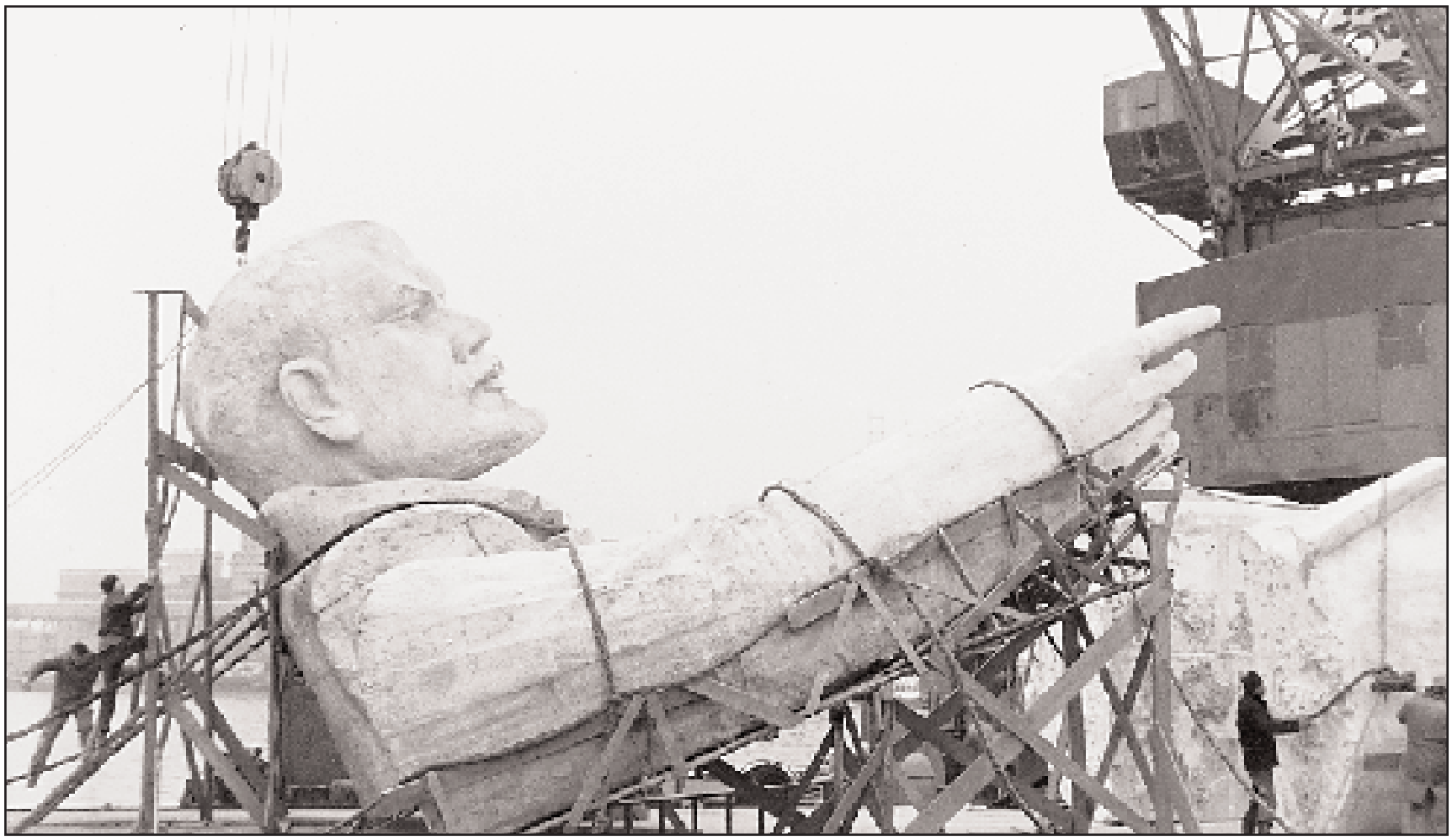
Συνδετικός κρίκος σε αυτή τη σχέση, όπως θα καταλάβατε, είναι ο Θόδωρος. Ενα είδος ζωντανού server, όπως λέμε στο Ιντερνετ, που συλλέγει και μεταβιβάζει τα μηνύματα του ενός στον άλλον. Μόνο που εδώ ο Θόδωρος λειτουργεί ως server και ως επεξεργαστής μαζί. Γιατί η επεξεργασία των μηνυμάτων μας, η αποδοχή, η απόρριψη ή η τροποποίησή τους ανήκει αποκλειστικά σ' εκείνον. Αυτό που γίνεται συνήθως είναι να συζητάμε ώρες με τον Θόδωρο, να τρώμε μέρες επειδή σκαλώσαμε σ' ένα σημείο ή επειδή η λύση που βρέθηκε δεν τον ικανοποιεί και ενδιάμεσα να παίρνει τηλέφωνο τον Τονίνο Γκουέρα να του μεταφέρει τις συζητήσεις και τις απόψεις μας, να ακούει τις δικές του παρατηρήσεις και να τις μεταφέρει σ' εμένα. Οταν ολοκληρωθεί ένα κομμάτι του σεναρίου, το παίρνει, πηγαίνει στην Ιταλία και το συζητάει με τον Γκουέρα και όταν επιστρέφει, μου μεταφέρει πάλι τις απόψεις και τις λύσεις που πρότεινε ο Τονίνο. Με αυτόν τον τρόπο κάναμε δεκαπέντε γραφές στο σενάριο του «Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα».

Δύο είναι τα χαρακτηριστικά που εκτιμώ βαθύτατα στον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Πρώτον, η σκληρή, η σκυλίσια δουλειά που επιβάλλει στον εαυτό του. Κυκλοφορεί η φήμη ότι ο Θόδωρος κουράζει και ταλαιπωρεί τους συνεργάτες του. Εκείνο που μπορώ να πω είναι ότι κουράζει και ταλαιπωρεί ασύγκριτα περισσότερο τον ίδιο τον εαυτό του. Δεν κάθεται και αφήνει τους άλλους να δουλεύουν. Οταν βλέπεις έναν άνθρωπο να δουλεύει τόσο σκληρά και με τόσο πάθος, αν έχεις και εσύ φιλότιμο και πάθος για δουλειά, τον ακολουθείς εθελοντικά, χωρίς να σε αναγκάζει ο ίδιος. Δεύτερον, ο Θόδωρος δεν επωμίζεται ποτέ (και αισθάνομαι την ανάγκη να το υπογραμμίσω αυτό) το ρόλο του παντογνώστη. Είναι κάτι που το κάνουν οι περισσότεροι σκηνοθέτες του θεάτρου και του κινηματογράφου σήμερα (όχι όλοι, ευτυχώς και όχι μόνο στην Ελλάδα), και που μου δίνει αφόρητα στα νεύρα. Ζούμε σε μια εποχή, όπου οι σκηνοθέτες έχουν παντού τον τελικό λόγο και ασκούν μια δικτατορική εξουσία πάνω στους υπόλοιπους συντελεστές μιας ταινίας ή μιας παράστασης. Επειδή όμως οι σκηνοθέτες, όπως όλοι οι καλλιτέχνες, είναι κατά κανόνα προοδευτικοί άνθρωποι, προτιμούν το ρόλο του παντογνώστη από το ρόλο του δικτάτορα, ώσπου στο τέλος πείθουν τον εαυτό τους ότι ασκούν την εξουσία, όχι γιατί είναι δικτάτορες, αλλά γιατί τα ξέρουν όλα καλύτερα απ' όλους. Ο Θόδωρος δεν το κάνει ποτέ αυτό. Και πάλι ξέρω ότι προς τα έξω, στις συνεντεύξεις ή στις δηλώσεις του, δίνει μιαν άλλη εικόνα, αλλά πάνω στη δουλειά συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Συζητάει διεξοδικά –και πολύ συχνά δέχεται– όχι μόνο τις απόψεις του Γκουέρα ή τις δικές μου, αλλά και άλλων φίλων και συνεργατών του, πολλές φορές ακόμη και κάποιου που διάβασε μία φορά το σενάριο και έχει γνώμη. Ενα παράδειγμα: Κάποτε, όταν είχαμε φθάσει πια στις τελευταίες γραφές του σεναρίου, πήρε ένα γράμμα από τον Σιμπάτα, ένα φίλο του Γιαπωνέζο και συμπαραγωγό σε κάποιες ταινίες του, που έχει διαβάσει το σενάριο και είχε μια σειρά από απορίες και παρατηρήσεις. Ο Θόδωρος κουβαλούσε το γράμμα επί δύο εβδομάδες μαζί του και έσπαγε το κεφάλι του να βρει πού μπορεί να είχε δίκιο ο Γιαπωνέζος. Δεν ησύχασε παρά μόνον όταν βρήκε πού είχε δίκιο και έκανε τις αλλαγές.

Είναι ίσως αυτό που κάνει τη συνεργασία ανάμεσα σε δύο αγνώστους –τον Τονίνο και εμένα– τόσο αρμονική και ευχάριστη: ότι ο συνδετικός κρίκος που τους ενώνει –ο server, όπως τον είπα παραπάνω– έχει το ταλέντο να δημιουργεί και στους δύο την αίσθηση μιας πολύτιμης προσφοράς και να παίρνει και από τους δύο ό,τι καλύτερο έχουν να του δώσουν.

Οταν ενώνονται εικόνα και μουσική

Μια κατάθεση ψυχής για ένα ταξίδι–συνεργασία με τον σκηνοθέτη



«Ο Α. πλησιάζει την αποβάθρα και σταματά. Το θέαμα που βλέπει είναι εντυπωσιακό. Ενα ρωσικό πλοίο από την Οδησσό ξεφορτώνει με γερανό στην πλατφόρμα ενός ρουμανικού ποταμόπλοιου τεράστια αγάλματα του Λένιν από μάρμαρο, προτομές ή ολόσωμα, με το δάχτυλο του "μεγάλου τιμονιέρη" να δείχνει αόριστα το κενό». (Απόσπασμα από το «Βλέμμα του Οδυσσέα», εκδ. Καστανιώτης.) ***Ολα είναι μια ιστορία του βλέμματος, λέει ο Θ. Αγγελόπουλος. Μουσική...***

Της ***Ελένης Καραΐνδρου***

Συνθέτιδος

ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ χρόνια. Εξι ταινίες. Ενα κομμάτι ζωής. Μια συνεργασία δημιουργική που γεννήθηκε από έναν εσωτερικό διάλογο. Ενα άγγιγμα ψυχών θα 'λεγα. Μια βαθιά αισθητική και πνευματική συγγένεια ήταν η αρχή, η αφορμή. Υστερα ένα κάλεσμα. Ανταποκρίθηκα σε αυτό το κάλεσμα με ειλικρίνεια και διαθεσιμότητα.

Η συνεργασία μας ήταν μια πρόκληση και μια πρόσκληση. Πρόκληση για ξεπέρασμα των ορίων. Πρόσκληση για ένα ταξίδι ενδοσκόπησης. Κάθε φορά, κάθε περιπέτεια, κάθε ταξίδι και μια κατάθεση. Κατάθεση ψυχής.

Μοναδικός ο τρόπος που βλέπει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος τη μουσική στις ταινίες του. Ακόμα και μεγάλα, πρωτότυπα συμφωνικά θέματα θα τα εντάξει λειτουργικά. Ετσι, όταν ξανάρχονται, φέρνουν στην επιφάνεια την ουσία των πραγμάτων. Γιατί ο Θόδωρος πάντα αυτό κάνει... Ανασύρει στην επιφάνεια την ουσία των πραγμάτων. Και είναι απαιτητικός, και σκληρός, με τον ίδιο του τον εαυτό, κι αυτό επιζητεί από τους άλλους. Για μένα, που από φύση ανήκω σ' αυτή την κατηγορία ανθρώπων, αυτό στάθηκε το κοινό σημείο αναφοράς.

Πρόσκληση και πρόκληση κάθε φορά, σε κάθε συνεργασία, για ένα ταξίδι ενδοσκόπησης. Δεκαπέντε χρόνια τώρα ο Θόδωρος Αγγελόπουλος και η Ελένη Καραΐνδρου συνεργάζονται στενά, τόσο ώστε η εικόνα να ανακαλεί στη μνήμη τον ήχο και ο ήχος την εικόνα.

Ξεκινώντας από την ιδέα, το όραμα, κάθε φορά αναζήτησα μέσα μου, σκάβοντας στην ψυχή μου, τους μυστικούς τόνους και τα μυστικά χρώματα, με τα μάτια της ψυχής στραμμένα με ένταση στο αφώτιστο τοπίο που έμελλε να φανερωθεί.

Η φωνή του γινόταν συχνά οδηγός μυστικός για το ταξίδι μου στους ανεξερεύνητους τόπους του υποσυνείδητου.

Εχοντας ταρακουνηθεί απο την επαφή μου με τη νέα ιδέα, το νέο ταξίδι, τη νέα πρόσκληση, καθόμουν στο πιάνο και μέσα από χείμαρρους αναζήτησης κάποια στιγμή, κάποιο μουσικό ξέφωτο μου φανερωνόταν: ένιωθα ότι έπρεπε να σταθώ, να αναμετρηθώ με αυτό, να αφήσω το χρόνο να μιλήσει. Και αργότερα, ερχόταν η στιγμή της αναγνώρισης, η μαγική. Ομως η πιο μαγική ήταν πάντα η στιγμή της ένωσης της εικόνας με τη μουσική. Αυτή η στιγμή είναι η στιγμή της δικαίωσης ενός ταξιδιού μέσα σε δρόμους επίπονους, οδυνηρούς, δρόμους αμφιβολίας, πόνου, μόχθου, αλλά και ανάτασης. Ενός ταξιδιού αυτογνωσίας και λύτρωσης. Αυτό ήταν το ταξίδι μου με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και νιώθω ευγνωμοσύνη γι' αυτό.

Απροσδόκητη διασταύρωση

Αγγελόπουλος – Μπέργκμαν: δύο κινηματογραφικοί κόσμοι σε δημιουργική αισθητική αντιδιαστολή

Ο Αγγελόπουλος κυριαρχεί με μια στάση αντίστροφη από του Μπέργκμαν, την οποία κρατά το ίδιο επίμονα και με συνέπεια, όσο εκείνος το γκροπλάν – τοπίο. Τα πρόσωπα μέσα στο τοπίο... Ο Μπρούνο Γκαντς και η Ιζαμπέλ Ρενό στην «Αιωνιότητα και μια μέρα».

Του ***Γιάννη Μπακογιαννόπουλου***

ΣΤΙΣ 14 Ιουλίου ο Ινγκμαρ Μπέργκμαν συμπλήρωσε τα 80 χρόνια του. Στις 16 Οκτωβρίου στη Θεσσαλονίκη και στις 26 Οκτωβρίου στην Αθήνα, αρχίζει ένα μεγάλο αφιέρωμα με σχεδόν όλες τις ταινίες του, συμπεριλαμβάνοντας και την τελευταία, «Συντροφιά, με τον κλόουν», που παρουσιάστηκε στο φετινό φεστιβάλ των Καννών. Στις 19 Οκτωβρίου στην Αθήνα και στις 21 Οκτωβρίου στη Θεσσαλονίκη γίνονται οι επίσημες πρεμιέρες της πιο πρόσφατης ταινίας του 63χρονου Θόδωρου Αγγελόπουλου, «Η αιωνιότητα και μια μέρα», που βραβεύτηκε με το Χρυσό Φοίνικα στο ίδιο Φεστιβάλ, ενώ στις 23 αρχίζουν οι τακτικές προβολές. Δύο μεγάλα γεγονότα της πολιτιστικής μας ζωής.

Ομως η μοίρα του κινηματογράφου τα έφερε να συσχετίζονται περισσότερο. Στις 31 Μαρτίου (πριν από τις Κάννες), ο Μπέργκμαν παρεχώρησε μια μακρά και σπάνια συνέντευξη στον Σουηδό μελετητή και φίλο του Στιγκ Μπγέρκμαν.

Μιλάει για τον «Κλόουν», για το νέο του σενάριο, για το θέατρο, για τους ηθοποιούς του, για τον πιονέρο σκηνοθέτη Βίκτορ Σγιέστρεμ, που του φέρθηκε σαν πατέρας στο ξεκίνημά του, (τον χρησιμοποίησε ο Μπέργκμαν στις «Αγριοφράουλες») και για την αγαπημένη του (κλασική) ταινία του «Η άμαξα φάντασμα». Δηλώνει πως όταν βλέπει φιλμ ή διαβάζει βιβλία κινείται μόνο από την αρχή της απόλαυσης. Οτι επιστρέφει σε παλιότερες ταινίες ή διαβάσματα και διαπιστώνει πως οι αλλοτινές εμπειρίες του ήταν απατηλές. Οτι απέμεινε μόνο η σκιά μιας ανάμνησης. Και τώρα αναθεωρεί ή ξαναμαγεύεται.

Εκτίμηση και αντίθεση

Απροσδόκητα ο Μπέργκμαν αναφέρεται στον Αγγελόπουλο. Μόνο στον Αγγελόπουλο από όλο το σύγχρονο κινηματογράφο. Λέει ότι ξαναείδε το «Θίασο», το «Τοπίο στην ομίχλη», που είχε εξαιρετικά αγαπήσει, αλλά τώρα αισθάνεται ότι αυτές οι πολύ μακριές σκηνές δεν τον οδηγούν πουθενά. «Κι ύστερα, ο Αγγελόπουλος, μοιάζει να έχει απαρνηθεί ένα από τα πιο γοητευτικά πράγματα στο σινεμά, το γκροπλάν. Το να πολιορκείς τον ηθοποιό από πολύ κοντά, τα μάτια του, το δέρμα του, τα χείλη του. Αντίθετα, ξαναείδα τον "Μελισσοκόμο" που θεωρούσα άλλοτε ένα καλό φιλμ. Τώρα αντιλαμβάνομαι ότι είναι αριστούργημα. Είναι μια εμπειρία απίστευτα συγκλονιστική».

Ο κορυφαίος πρεσβύτης της έβδομης τέχνης, ακόμη δημιουργικός, αναφέρεται αποκλειστικά στο έργο ενός μεγάλου σκηνοθέτη, δύο γενιές νεότερου και σε ώριμη δράση, και βέβαια «διαλέγει» με τη δική του «απόλαυση» και με τη δική του αίσθηση της κινηματογραφικής έκφρασης. Εκτίμηση και αντίθεση, στηριγμένη στη «διαμετρική» διαφορά της ματιάς και της μεθόδου. Ο Μπέργκμαν είναι ο διαπεραστικός ενδοσκόπος. Κοιτάζει όλο και πιο βαθιά τον άνθρωπο και από το δράμα, την ψυχολογία, περνάει στο ψυχαναλυτικό υπόστρωμα, πιο βαθιά, στο μυστικό σύμπαν του ψυχισμού και της μεταφυσικής. Το πιο οξύ εργαλείο του είναι το γκροπλάν, η αινιγματική θύρα για το μη απεικονιζόμενο, για το άρρητο.

Ο Αγγελόπουλος, αντίθετα, είναι πλέον ο πιο φημισμένος εκπρόσωπος του μοντερνισμού, ο μόνος σήμερα με τόσο κυριαρχική παγκόσμια παρουσία. Οι άλλοι «δημιουργοί» της γενιάς του '60 (με «πατέρα» τον Αντονιόνι), οι Ρότσα, Γιάντσο, Μπερτολούτσι, Ταβιάνι, Βέντερς ή ο ακραίος Γκοντάρ, «έφυγαν», σιώπησαν, βαθμιαία αποδυναμώθηκαν ή πέρασαν σε ελάσσονες, κλειστούς δρόμους. Ο Αγγελόπουλος είναι πάντα στην πρώρα, επιβάλλεται, βρα-

βεύεται συνεχώς και «ανοδικά» την τελευταία εικοσιπενταετία.

Πρόσωπα μέσα στο τοπίο

Ο Αγγελόπουλος κυριάρχησε με μια στάση αντίστροφη από τον Μπέργκμαν, την οποία κράτησε το ίδιο επίμονα και με συνέπεια, όσο εκείνος το γκροπλάν-τοπίο. Τα πρόσωπα μέσα στο τοπίο. Τα πρόσωπα, οι οντότητες, δεν είναι καθ' εαυτά αποκαλυπτικά, του δικού τους μυστικού που θα αναγόταν σε παγκόσμιο, είναι στοιχεία μια σύνθεσης με το τοπίο, στο οποίο εγγράφονται και με το μάτι της μηχανής. Ενα ιδεατά ισοσκελές τρίγωνο, φαινομενικά ήρεμο ή αρμονικά ισορροπημένο, όπου δυνάμεις παράγονται διαρκώς και μεταμορφώνουν τα δεδομένα, τόσο σαν προβολή στον θεατή (παρά την πλασματική ακινησία) όσο και σαν ανατροπή των στοιχείων. Ο Αγγελόπουλος μας προσφέρει ένα πεδίο, βαρύτατα υλικό και μαζί σχεδόν ιδεατό (αλληλοστηριζόμενα), όπου κυκλοφορούν αόρατες εκκενώσεις μαγνητικών φορτίων.

Πρόσωπα μέσα στο τοπίο. Δεν είναι χαρακτήρες, δεν είναι δραματουργικό υλικό, δεν έχουν ψυχολογική υπόσταση. Το «τοπίο» μπορεί να είναι μια χιονισμένη πλατεία, μια διαδήλωση που διαλύεται ή ακόμη φθαρμένοι, γυμνοί, βρώμικοι διάδρομοι χωρίς τυπική τοπογραφία. Ο χρόνος που τα διατρέχει, δεν τα ενώνει, αναγκαία (αφού δεν υπάρχει ρακόρ στα πλάνα κατά το μοντάζ). Αφήνει κενά, κάνει άλματα. Δεν είναι αφήγηση, δεν είναι ιστορία. Ψυχαναλυτικά, ο Λόγος του Πατέρα φαίνεται να είναι απών. Η ιστορία, ο μύθος, ο Λόγος της ενότητας, ότι ο κόσμος έχει συνέχεια και συνέπεια, ο καθησυχαστικός Λόγος, ελλείπει.

Η σχέση του θεατή με τον κόσμο γεμίζει ρήγματα. Αυτός ο κινηματογράφος απαιτεί την contemplatio, τη θεώρηση, με τη διπλή της έννοια: Πράξη να κοιτάζεις με προσοχή, παρατεταμένα. Και συγκέντρωση του πνεύματος, διανοητική–ψυχική. Απαιτεί ενατένιση και διαλογισμό (σαν ένα εικαστικό έργο που προικίστηκε με χρόνο). Αυτός ο κινηματογράφος προβάλλει–υπαινίσσεται ένα νόημα, που μπορεί να είναι και αγωνιώδες ερώτημα ή, ακόμη περισσότερο, πεδίο κενού προς νοηματοδότηση. Απαιτεί, τελικά, ιδιαίτερη εργασία από το θεατή. Να κοιτάξει ενεργητικά, δηλαδή να αδράξει με τριπλή λειτουργία, συγκινησιακή, διανοητική και αισθητική.

Αισθητική «δικτατορία»

Ο θεατής, εθισμένος στην αδρανή θέση του δέκτη της ιστορίας–μύθου, ίσως από το αμερικανικό σινεμά, τείνει να «αντισταθεί», να αποσπαστεί ή να αδιαφορήσει. Αυτήν την τάση πρέπει να αντιπαλαίψει.

Βέβαια, ο Αγγελόπουλος έχει μια εκπληκτική ικανότητα να συγκεντρώνει τρομερά τη δέσμη των εκφραστικών του μέσων. Να οργανώνει το ιδεολογικό –πολιτιστικό – μυθικό υπόστρωμα και τις αναφορές του σε ένα συμπαγές συνολικό σύστημα και να το ελέγχει απόλυτα. Ο κρυμμένος Πατέρας αναδύεται από τους ίδιους τους πόρους του σώματος–ταινία και, σαν μυστικό κύμα, τυλίγει αόρατα το θεατή. Εκεί ίσως βρίσκεται ένα δεύτερο επίπεδο «αντίστασης», που παρατηρείται στους θεατές, απέναντι σε μια πιθανή αφανή αισθητική «δικτατορία» του δημιουργού.

Ο Αγγελόπουλος είναι, από αυτήν την άποψη, ένας από τους τελευταίους μυθικούς δεινοσαύρους, σαν τον Μπέργκμαν, ακριβώς.

Το πιο οξύ εργαλείο του Μπέργκμαν είναι το γκροπλάν. Ο κορυφαίος πρεσβύτης της έβδομης τέχνης παραμένει πιστός στις αρχές του, ανιχνεύοντας το μυστικό σύμπαν του ψυχισμού και της μεταφυσικής μέσα από τα πρόσωπα, και στην τελευταία του ταινία «Συντροφιά με τον κλόουν».

«...Ξαναείδα τον "Μελισσοκόμο" που θεωρούσα άλλοτε ένα καλό φιλμ. Τώρα αντιλαμβάνομαι ότι είναι αριστούργημα. Είναι μια εμπειρία απίστευτα συγκλονιστική». Ινγκμαρ Μπέργκμαν. Στη φωτογραφία: Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, ο μελισσοκόμος, Σερζ Ρετζιανί, ο άρρωστος φίλος, και Νίκος Κούρος.

«Είμαστε κάτι σαν δεινόσαυροι...»

Η αρχή μιας περιπλάνησης στο δρόμο της αιωνιότητας...

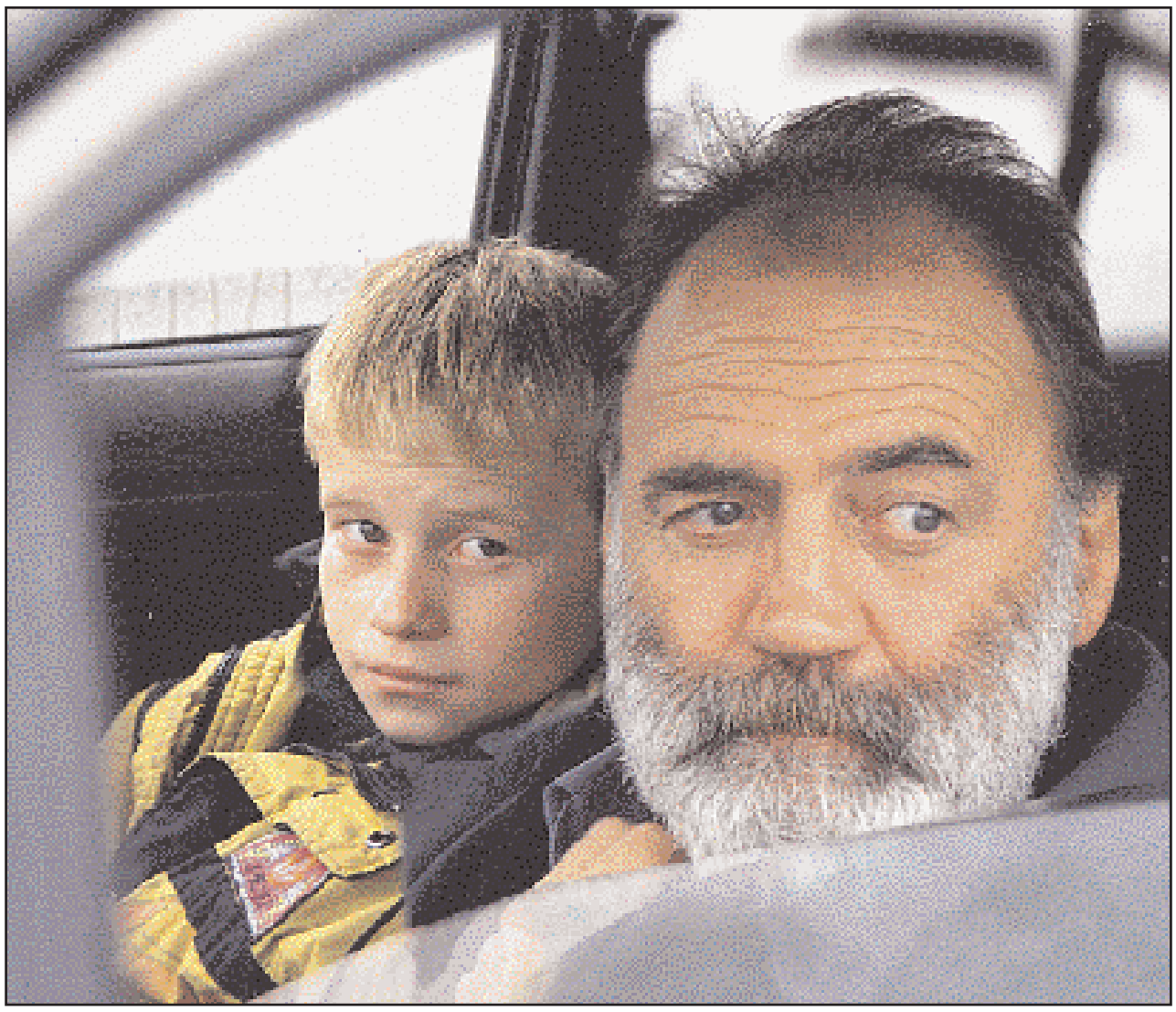
Του ***Μπρούνο Γκαντς***

Ηθοποιού

Γεννήθηκε στη Ζυρίχη από μητέρα Ιταλίδα και πατέρα Ελβετό. Εγκαταλείπει το λύκειο λίγο πριν από το Μπακαλορεά για να σπουδάσει θέατρο. Το 1960 ο Μπρούνο Γκαντς κάνει το ντεμπούτο του στη σκηνή και από τότε ώς σήμερα κάθε φορά που εμφανίζεται δημιουργεί ένα «γεγονός». Είτε στο θέατρο είτε στον κινηματογράφο. Είτε ως σαιξπηρικός ήρωας στις παραστάσεις του Πέτερ Στάιν είτε ως πρωταγωνιστής του Βιμ Βέντερς («Ενας αμερικανός φίλος», «Τα φτερά του έρωτα»).

Με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο χρειάστηκε να διασχίσει, συντροφιά με ένα μικρό βορειοηπειρωτάκι, την αιωνιότητα σε μια μέρα. Μια χειμωνιάτικη Κυριακή στη Θεσσαλονίκη. Από νωρίς το πρωί ώς...

Σε μια άγνωστη για αυτόν χώρα, όπου μιλούν μια άγνωστη σε εκείνον γλώσσα, «ενδύεται» τον Αλέξανδρο, συγγραφέα στο τέλος της ζωής του, και ξεκινά το μακρύ του οδοιπορικό, περιφερόμενος σε τοπία εσωτερικά και εξωτερικά. Για την αρχή αυτής της περιπλάνησης μιλά στον φακό του Αλέξανδρου Λαμπρίδη, βοηθού σκηνοθέτη του Θ. Αγγελόπουλου:



«Συμπάθησα πολύ τον μικρό και πιστεύω ότι είναι πολύ καλός ηθοποιός. Πρέπει να ομολογήσω ότι τον ζήλευα κιόλας γιατί, όπως θα ξέρετε, παιδιά και ζώα δεν τα πολυσυμπαθεί ένας επαγγελματίας ηθοποιός!». Ο Μπρούνο Γκαντς με τον Αχιλλέα Σκέβη.

«ΜΕ ρωτούν πώς προετοιμάστηκα για το ρόλο. Βρισκόμουν σε μια χώρα που δεν γνωρίζω και έπρεπε να κατανοήσω μια γλώσσα που αγνοώ. Επιπλέον είχα να κάνω με έναν ήρωα που είναι στο τέλος της ζωής του από μια απροσδιόριστη ασθένεια. Αυτό έκανε τα πράγματα ακόμη πιο περίπλοκα. Σε αντίθεση με άλλους ρόλους όπου γνωρίζει ο ηθοποιός από τί πάσχει ο χαρακτήρας, και έτσι μπορεί να παρατηρήσει ανθρώπους σε παρόμοια κατάσταση οι οποίοι θα του προμηθεύσουν «υλικό», εν προκειμένω, ο Αλέξανδρος βρίσκεται στα όρια της αιωνιότητας, λίγο πριν από το θάνατό του, εξ αιτίας μιας αρρώστιας που δεν ορίζεται ακριβώς. Ντράπηκα να ζητήσω από τον Τεό διευκρινίσεις. Και νομίζω ότι έκανα καλά. Αλλιώς θα κατέληγα σε κάποιο νοσοκομείο να παρατηρώ τον θάνατο ενός καρκινοπαθούς.... Κι αυτό δεν το ήθελα καθόλου. Ετσι λοιπόν τον ρώτησα μια φορά αν πονάει και πού. Είναι εδώ; Είναι εκεί; Πιάνει κάπου το σώμα του; Η απάντηση δεν ήταν εύκολη, έτσι άρχισα να σχεδιάζω το ρόλο σιγά σιγά στη διάρκεια των γυρισμάτων. Συμφωνήσαμε μάλιστα πριν από κάθε σκηνή και με βάση την εμπειρία των προηγούμενων, να αποφασίζουμε πόσο θα τραβήξουμε την αρρώστια, πόσο θα την κάνουμε εμφανή. Το αποτέλεσμα νομίζω ότι δικαιώνει τον προβληματισμό μας. Βρήκαμε τη σωστή αναλογία και ισορροπία. Ο Τεό δε με πίεσε. Δεν προσπάθησε να με ελέγξει αλλά άφησε τα στοιχεία να αναδυθούν μέσα από τις ονειροπολήσεις μου. Δούλεψα με τα ίδια «υλικά» από τα οποία φτιάχνονται τα όνειρα...

Ευχάριστη έκπληξη

Στον Θόδωρο Αγγελόπουλο αναγνώρισα έναν μεγάλο καλλιτέχνη. Είχα ακούσει γι' αυτόν, είχα παρακολουθήσει τις ταινίες του αλλά καθώς δεν είχαμε ποτέ συναντηθεί, δεν μπορούσα να φανταστώ ούτε το μέγεθος της ευαισθησίας του ούτε το βαθμό της ευφυίας του. Με εξέπληξε ακόμα ο τρόπος, η επιδεξιότητα, με την οποία χειριζόταν τους ερασιτέχνες και ιδιαίτερα το μικρό Αχιλλέα. Ημουν πολύ ανήσυχος για το ρόλο του μικρού παιδιού γιατί από τη μια μου φαινόταν πολύ δύσκολο να βρεις κάποιο παιδί και από την άλλη είχα πολύ ξεκάθαρη εικόνα στο μυαλό μου για το πώς πρέπει να είναι. Μετά τα επεισόδια, κυρίως, στο νότο της Αλβανίας, η εικόνα που είχα πλάσει για τον μικρό ήταν πολύ διαυγής. Παράλληλα με διακατείχε και ένας άγριος φόβος: Πώς θα επικοινωνούσα με ένα παιδί που θα μιλούσε μόνο αλβανικά, ίσως και κάποια ελληνικά, τη στιγμή που δεν καταλαβαίνω καμία από τις δυο γλώσσες; Και όταν κάποτε αρχίσαμε τα γυρίσματα με έναν μικρό για να τα διακόψουμε και να τα ξαναρχίσουμε επτά μήνες αργότερα, η ανησυχία μου εντάθηκε. Θυμάμαι ότι καθόμαστε με τον Τεό σε ένα καφέ στη Θεσσαλονίκη όταν πέρασε από μπροστά μου ο Αχιλλέας. "Αυτός είναι!", είπα. Και οι άλλοι κούνησαν καταφατικά το κεφάλι. "Μα αυτό είναι θαύμα, ποιός τον βρήκε;" ρώτησα. Η αλήθεια είναι ότι τον ανακάλυψε ο Αλέκος σε κάποιο σχολείο στην Αθήνα. Αλλά όταν ξαναρώτησα τον Τεό οικειοποιήθηκε το γεγονός λέγοντας ότι προηγήθηκαν συνομιλίες, κάστινγκ, ολόκληρη διαδικασία...

Πρέπει πάντως να πω ότι ένιωσα σαν να έλαμψε ένα φως. Ο μικρός ήταν πραγματικά "αυτός". Δεν υπήρχε καμία αμφιβολία και η ταινία το επιβεβαίωσε. Εννοείται βέβαια ότι δεν έλειψαν τα προβλήματα επικοινωνίας. Μια φορά προσπάθησα να μιλήσω αγγλικά μαζί του γιατί σκέφθηκα ότι θα είναι η μοναδική γλώσσα που έστω και αν δεν την καταλαβαίνει σίγουρα θα τον γοητεύει. Τότε ο Αχιλλέας άρχισε να μετράει αγγλικά μέχρι το... επτά! Αυτή ήταν και η μοναδική λεκτική επικοινωνία που είχαμε. Τα υπόλοιπα γίνονταν μέσω του Τεό ή με ανταλλαγή βλεμμάτων ανάμεσα σε εμένα και τον μικρό. Μερικές φορές είναι πολύ καλό όταν δεν μπορείς να στηριχτείς σε αυτήν την τόσο σίγουρη και αναπόφευκτη γλωσσική επικοινωνία αλλά χρειάζεται να κοπιάσεις και να μπεις στη θέση του άλλου ανθρώπου. Χρειάστηκε να καταβάλω μεγάλη προσπάθεια γιατί η παιδική ηλικία έχει διαγραφεί από τη μνήμη μου, άρα έπρεπε να επινοήσω έναν κώδικα που θα επέτρεπε στον Αχιλλέα να με κατανοήσει. Νομίζω, βλέποντας την ταινία, ότι τα καταφέραμε. Συμπάθησα πολύ τον μικρό και πιστεύω ότι είναι πολύ καλός ηθοποιός. Πρέπει να ομολογήσω ότι τον ζήλευα κιόλας γιατί, όπως θα ξέρετε, παιδιά και ζώα δεν τα πολυσυμπαθεί ένας επαγγελματίας ηθοποιός!

Εύχομαι την ταινία να τη δει πολύς κόσμος και να τους αρέσει. Αυτό θα σημαίνει ότι το μονοπάτι της ποίησης έχει και άλλους διαβάτες. Μερικές φορές νομίζω ότι τόσο ο Τεό όσο και εγώ ανήκουμε στο "Τζουράσικ Παρκ"! Είμαστε κάτι σαν δεινόσαυροι, επιμένοντας σε ένα είδος κινηματογράφου που είναι εκτός μόδας».