

AB 52-16

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ



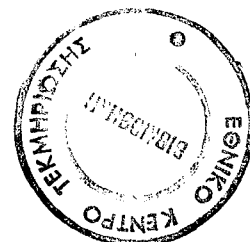
ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ
Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Διδακτορική Διατριβή
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
Παντείου Πανεπιστημίου

ΑΘΗΝΑ 1996

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

114 NOE. 1996



ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Διδακτορική Διατριβή
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
Παντείου Πανεπιστημίου

ΑΘΗΝΑ 1996

Επιθυμώ να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με τον τρόπο τους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση αυτής της δουλειάς.

Ενα ιδιαίτερο ευχαριστώ οφείλω να εκφράσω στον σκηνοθέτη Θόδωρο Αγγελόπουλο ο οποίος μου παρεχώρησε πολύτιμο υλικό από το προσωπικό του αρχείο καθώς και για τις συνεντεύξεις και συζητήσεις που είχαμε καθόλη τη διάρκεια της προετοιμασίας αυτής της εργασίας. Δεν μπορώ να μην αναφέρω την πολύτιμη βοήθεια από πλευράς του αείμνηστου Μικέ Καραπιπέρη που μου έδειξε μεγάλο μέρος του υλικού του αρχείου του και με τον οποίο είχα εκτενείς συζητήσεις για το θέμα το 1989, καθώς και την πολύτιμη συνεργασία μου με τον καθ. Antonio Costa του Πανεπιστημίου της Βολόγνα για την συνδρομή του σε ζητήματα βιβλιογραφίας και έρευνας, τον Massimo Franceschetti για τη βοήθειά του στην διατύπωση σημειολογικών προβληματικών, τον Gino Corelli που εκτέλεσε τα σχέδια που περιλαμβάνονται στο κείμενο.

Τέλος δεν μπορώ να παραλείψω την πολύτιμη συμβολή της Τριμελούς Επιτροπής, τους καθηγητές Γ. Ανδρεάδη, Μ. Κομνηνού και Δ. Δημηρούλη, που διάβασαν και ξαναδιάβασαν το κείμενο και μου προσέφεραν συμβουλές και ουσιαστικές παρατηρήσεις.

Στή
μητέρα μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σ.	1
1. Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	"	13
2. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ		
2.1. Γενικά για το προφιλμικό μέρος	"	27
2.2. Η επεξεργασία των προφιλμικών στοιχείων	"	32
2.3. "H mise en scène"	"	43
2.4. Η σχέση χώρου/αντικειμένου. Η χρήση του αντικειμένου	"	55
2.5. Τα κοστούμια σε συνάρτηση με τον αρχιτεκτονικό χώρο	"	73
2.5.1 Τα κοστούμια σαν εκφραστικό στοιχείο. Τα κοστούμια στον Μεγαλέξανδρο	"	77
3. Ο ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	"	87
3.1. Το χρώμα	"	99
3.2. Οι εικαστικές υπαγορεύσεις	"	117
3.3. Οι φόρμες	"	134
4. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ-ΧΡΟΝΟΥ	"	147
4.1. Η διαλεκτική μεταξύ χώρου-ίνη και χώρου-off.....	"	153
4.2. Η λειτουργία του χώρου-off		
4.2.1 Το πλάνο φίξ	"	166
4.2.2 Το βλέμμα προς τον χώρο-off	"	179
4.2.3 Ο χώρος-off σε σχέση με τον ήχο	"	183
4.3. Το οπτικό σημείο	"	187
4.4. Ο χώρος σε κίνηση	"	202

5.	ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ	σ.	213
5.1.	Οι παράδοξες σεκάνς- Το πλάνο σεκάνς	"	218
5.2.	Χρονική διάρκεια και αλλαγή	"	234
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	"	239
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΣΑΓΩΓΗ	"	242
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 1	"	244
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 2	"	249
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 3	"	257
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 4	"	266
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 5	"	272
	ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	"	275
	ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	"	284
	ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	"	295

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

"Είναι φυσικό να τείνουμε, (...), να θεωρούμε το χώρο και το χρόνο σαν δύο κατηγορίες¹ με ξεχωριστές αξίες (ποιοτική για το χώρο, ποσοτική για το χρόνο). Έτσι η νοερή μας αναπαράσταση ενός κυβικού μέτρου είναι εντελώς διαφορετική από την εντύπωση ενός δευτερολέπτου του χρόνου, αφού νομίζουμε ότι μπορούμε να διατηρήσουμε απεριόριστα στο νού την εικόνα, για παράδειγμα, ενός κυβικού μέτρου ξυλείας"².

Με αυτές τις φράσεις κάνει την έναρξη μιας συζήτησης γύρω από το ζήτημα του χώρου και του χρόνου στον κινηματογράφο ο Jean Epstein (*Esprit du cinéma*, Paris, 1977). Πλούσια όμως βιβλιογραφία εξετάζει τις προβληματικές που προκύπτουν από τη μελέτη του χώρου και του χρόνου και μάλιστα, θα λέγαμε ότι, ένα μεγάλο μέρος των μελετών αυτών οφείλεται στο πολύπλοκο θέμα που αναδύεται από την μελέτη των μοντέρνων τεχνών και μέσα από τις οποίες τέθηκε πολύ πιό συγκεκριμένα το παραπάνω ζήτημα στο βαθμό που τείνει, σχεδόν, να καταλήξει στην αναθεώρηση της αισθητικής.

Το αποτέλεσμα είναι σήμερα να θεωρούμε στείρα αφαίρεση τη σύλληψη και την κατανόηση ενός χρόνου ή μιας χρονικής διάρκειας πέρα και έξω από κάθε χωρικότητα καθώς είναι εξίσου δύσκολο να θεωρήσουμε και το αντίστροφο.

Ο κινηματογράφος, και κυρίως ο λεγόμενος "νέος κινηματογράφος"³, υπήρξε η κατ'εξοχήν μορφή έκφρασης, μέχρι στιγμής, που αναζήτησε, μιά ικανοποιητική σύνθεση της διττότητας χώρος/χρόνος σε μία κατηγορία, μια ενιαία, δηλαδή, διατύπωση του χωρόχρονου (χωρικότητα εμπεριέχουσα χρόνο δια της κίνησης και χρονικότητα δια της αντίληψης της διάρκειας των χωρικών όγκων). Εκτός απ'αυτό ο κινηματογράφος κατάφερε να δώσει με επιτυχία τον τρόπο εξέλιξης των δύο αυτών αξιών στα πλαίσια μιας διανοητικής διαδικασίας που θα επέτρεπε την αναγωγή της παραγωγής χωρόχρονου σε υπόθεση κατ'εξοχήν φιλμική. Με άλλα λόγια ο χώρος και ο χρόνος ενυπάρχουν στη δομή της ίδιας της κινηματογραφικής αναπαράστασης γιατί αυτή συνιστά διανοητική πράξη.

Θα πρέπει να διευκρίσουμε εδώ ότι δεν θεωρούμε την συνύπαρξη χωρόχρονου στον κινηματογράφο αυστηρά δική του υπόθεση. Αυτό που θεωρούμε καθαρά κινηματογραφική υπόθεση είναι ο κινούμενος χώρος ή καλύτερα η κινούμενη εικόνα, που είναι καθαρά κινηματογραφική διαδικασία. Για το λόγο αυτό ο κινηματογράφος, η αισθητή παράσταση ως κινούμενη εικόνα, αποτελεί το επιστέγασμα εκείνου που δεν κατάφεραν οι πειρα-

ματισμοί στις εικαστικές τέχνες, δηλαδή, την διαπότιση του χώρου με κίνηση. Στην κινηματογραφική αναπαράσταση συνεπώς η κατηγορία χώρος/χρόνος δε μπορεί να ληφθεί ξεχωριστά για το καθένα από τα συνθετικά της, δεδομένου ότι, σε μια κινούμενη εικόνα αποδίδεται, μαζί με τις χωρικές συντετεγμένες, και μια κάποια χρονική διάρκεια, μια χρονική διάσταση κάποιων λεπτών⁴. Το φιλμ δε μπορεί να απεικονίσει χωρικά μεγέθη αφηρημένα, χωρίς κανένα χρονικό μέτρο. Ο κόσμος που εμφανίζεται στην οθόνη μας παρουσιάζει "όγκους-διάρκεια" σε μια αέναη σύνδεση του χώρου και του χρόνου, μέσα από τους οποίους ορίζεται. Με άλλα λόγια ο κινηματογράφος μας παρουσιάζει μια "χρονική χωρικότητα". Η κινηματογραφική εικόνα όμως απεικονίζει παραστάσεις δισδιάστατες σε κίνηση, οι οποίες μπορούν να δίνουν στην αντίληψη την αλλαγή του θέματος τους πάντα σε σχέση με ένα ρυθμό ο οποίος αναλαμβάνει να επενδύσει με σημασία αυτό το θέμα. Εικόνα, κίνηση και ρυθμός είναι τα στοιχεία που αναλαμβάνουν να προσθέσουν την λέξη τέχνη δίπλα στη λέξη κινηματογράφος, ενώ οι σημασίες, που αποδίδονται στο θέμα πλέον, είναι σημασίες δράσης⁵.

Καταδεικνύεται από τα παραπάνω ότι ο κινηματογράφος είναι ένας μηχανισμός που παράγει, κατά κύριο λόγο και πρώτα απ'όλα, χώρο και χρόνο μέσα από μια διανοητική λειτουργία που ασκείται στην πραγματικότητα, ενώ στη συνέχεια παράγει σημασία. Αυτό σημαίνει, με άλλα λόγια, ότι ο κινη-

ματογράφος παράγει δικό του χώρο και χρόνο με αποτέλεσμα και η σημασία που ακολουθεί να είναι το προϊόν του συγκεκριμένου αυτού χωρόχρονου του φιλμ. Η αμιγής χωροχρονικότητα του κινηματογράφου δεν είναι πλέον συμβολική, αλλά ο πλαστός της κόσμος συμβολοποιεί τον χωροχρονικό κόσμο της πραγματικότητας από την οποία προέρχεται και με αφετηρία την οποία οικοδομείται. Πάνω σ'αυτή τη βάση μπορούν να εντοπισθούν οι κώδικες και οι νόμοι που μπορούν να εγγυηθούν μια σχέση σημασιολογίας με την αναπαράσταση των συμβάντων που είναι το φιλμ.

Η αναπαραστατική θεώρηση των διαφόρων αναγγελθέντων ενός οργάνου επικοινωνίας όπως ο κινηματογράφος είναι αναμφίβολα χρήσιμη και συνέβαλε στην ανάδειξη μοντέλων και λειτουργιών με σκοπό την κατανόηση της παραγωγής σημασίας ανάλογα με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες το επικοινωνιακό μέσο εκδηλώνεται.

Αισθανόμενοι στο σημείο αυτό την έκταση που μπορεί να προσλάβει η γενικότητα της συζήτησης, θα προσπαθήσουμε να περιορίσουμε τις παρατηρήσεις στα επιμέρους στάδια που θα αναπτυχθούν στη συνέχεια.

Υπάρχουν πολλοί λόγοι, και μάλιστα ευνόητοι, για τους οποίους μπορούμε να συμπεριλάβουμε το κινηματογραφικό έργο του Αγγελόπουλου στον λεγόμενο "νέο κινηματογράφο" (όρο για τον οποίο κάναμε λόγο αμέσως πριν) και για το λόγο αυτό θα

προσθέταμε ότι είναι κινηματογράφος προβληματιζόμενος. Η έννοια προβληματιζόμενος για τον Αγγελόπουλο λειτουργεί σε δύο επίπεδα: στην αισθητική του εκπλήρωση και στον μετασχηματισμό των πολιτιστικών μορφών. Θα λέγαμε ότι καταβροχθίζει το παρελθόν του και όπως κάθε μεγάλο έργο αντλεί απ'αυτό βάσεις για να προτείνει και να εγκαθιδρύσει δικές του μορφικές νόρμες, να εισάγει νέα σημεία, σύμβολα και εικόνες ώστε να εκφράσει μια καινούργια άποψη για τον κόσμο.

Ο μετασχηματισμός των πολιτιστικών μορφών ή καλύτερα η μεταμόρφωσή τους μέσα από μια δημιουργική συμπύκνωση δεν γίνεται, και ούτε θα μπορούσε να γίνει, αν το κινηματογραφικό έργο δεν ειδωθεί πριν ακόμα πραγματοποιηθεί σαν το αποτέλεσμα που προκύπτει από την επεξεργασία ενός πρωταρχικού *contexte* από το οποίο αντλείται ο νέος κόσμος του φιλμ.

Προϋπόθεση για τη μετασχηματισμό αυτό είναι η ανάπτυξη μιας διαλεκτικής⁶ στάσης σε σχέση με την πραγματικότητα, μέσω μιας σχεδόν διανοητικής λειτουργίας, που στον Αγγελόπουλο έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την ενεργοποίηση της "ανάμνησης" ενός προσωπικού χρόνου και ενός προσωπικού χώρου με τους οποίους ορίζεται η δική του μνήμη. Η *θέση* πραγματικότητα και η *αντίθεση* σκέψη του σκηνοθέτη αναπτύσσονται σε μια ενότητα ανώτερη που είναι η *σύνθεση*. Αυτή η διαδικασία είναι δύσκολο να εντοπισθεί μέσα στο φιλμ με μια πρώτη ματιά και εννοούμε το φιλμ ως μια χωροχρονική συνέχεια

αυτόνομη, αλλά χρειάζεται να αντληθεί από αυτό η Ιδέα ή καλύτερα η διαδικασία σύλληψης της ιδέας του φίλμ.

Λαμβάνοντας υπόψιν μια θεωρητική κριτική με την οποία θα εξετάζαμε το έργο του Αγγελόπουλου μπορούμε να εντοπίσουμε το σημείο στο οποίο ο μετασχηματισμός των πολιτιστικών μορφών δίνει νέα σημασία σ'αυτές και δεν είναι άλλο από το τμήμα εκείνο όπου η ιδέα γεννιέται γιατί κατάφερε να συμπεριλάβει μια μεγάλη σειρά χωρικών ποιοτήτων και χρονικών ποσοτήτων.

Λαμβάνοντας, αντίθετα, υπόψιν μια στυλιστική κριτική ανακαλύπτουμε τη σημαντική των μορφών μέσα σε ένα ορισμένο πολιτισμό, ένα "πλαστό" πολιτισμό με δικές του χωρικές ποιότητες και χρονικές ποσότητες, ικανός να ζεί μόνο μέσα από το φίλμ.

Η συνάντησή μας έτσι με το ζήτημα του χώρου και του χρόνου στον Αγγελόπουλο έχει σαν στόχο να διευρενήσει το πώς αυτή η θεωρητική και στυλιστική στάση γίνεται στο τέλος μια αισθητική πρόταση. Όπως θα διαπιστώσουμε η συνάντηση αυτή είναι μια συνάντηση με το παράδοξο. Φαινομενικά το έργο του Αγγελόπουλου ανταποκρίνεται στην κοινά αποδεκτή αντίληψη ότι: ο χρόνος συνιστά μια ομοιογενή έννοια η οποία αποδίδεται με τους όρους: κίνηση, διαδοχή στο χώρο, ρυθμός, αλλαγή (για την έννοια της αλλαγής θα ασχοληθούμε πιά συγκεκριμένα στις τελευταίες σελίδες αυτής της εργασίας).

Εξετάζοντας όμως σε βάθος το πρόβλημα θα δούμε ότι όλα τα παραπάνω καταρρέουν και αποκαλύπτεται μια χρονική πολλαπλότητα που παρασύρει τους όρους που μόλις αναφέραμε, συμπαρασύροντας έτσι και το χώρο δια μέσω του οποίου συναρτάται, σύμφωνα με το νόμο της αιτιότητας. Ο χρόνος εμφανίζεται με τομές που καλύπτονται από την μεταγραφή σε συμβολική πράξη μιας πράξης του πραγματικού κόσμου σε ένα ορισμένο χώρο που με τη σειρά του αποτελεί τον προνομιακό τόπο εκδήλωσης αυτού του συμβολισμού.

Η χωροχρονική οργάνωση στο έργο του Αγγελόπουλου, από μορφολογικής πλευράς μπορεί να εξετασθεί μέσα από δύο διαδικασίες: η πρώτη που αφορά την αρχική επιλογή των στοιχείων που οδηγούν στο στάδιο της προετοιμασίας και της σύνθεσης της απεικόνισης και η δεύτερη που αφορά την ίδια την απεικόνιση και το περιεχόμενό της.

Η κινηματογραφική εικόνα του Αγγελόπουλου μπορεί να είναι η εικόνα ενός περιεχομένου ή χωρικού σημαινομένου και να αποτελεί την αναπαράστασή του. Ταυτόχρονα όμως είναι και τυπική φωτογραφική αναπαράσταση αυτού του περιεχομένου. Με άλλα λόγια η εικόνα του "αναπαράγει" (φωτογραφικά) το περιεχόμενο αυτό ενώ, ταυτόχρονα στερείται υψηλού βαθμού εικονικότητας με την ιδιότητά της ως περιγραφικής εικόνας (αφηγηματικού τύπου)⁷ όπου η επίκληση του νοήματός της είναι μια συνθετική διαδικασία εφηρμοσμένη πάνω στο αναπαριστόμε-

νο αντικείμενο. Έτσι έχουμε πλέον ένα αποτέλεσμα "απεικονιστικότητας"⁸ με μεγάλο βαθμό απροσδιοριστίας. Κάθε "αναγνώστης" μπορεί υποκειμενικά να ερμηνεύσει το περιεχόμενό της και μόνο ένας "αναγνώστης μοντέλο"⁹ μπορεί να ενεργοποιήσει μια επίκκληση που να ανταποκρίνεται ακριβώς στην πρόθεση του καλλιτέχνη.

Αφού τέλος η εικονοποίηση των χωροχρονικών περιεχομένων μπορεί να εκδηλωθεί με διαφορετικές μορφές (φιλμική, εικαστική, αφηγηματική) μπορούμε να σχηματοποιήσουμε ως ακολούθως τα στάδια της ανάπτυξης του θέματός μας, επικεντρώνοντας την προσοχή μας πρώτα στο χωρικό πρόβλημα που όπως έχουμε τονίσει συμπληρώνεται πάντα από μια χρονική διάσταση:

ΧΩΡΙΚΟ ΣΗΜΑΙΝΟΝ:

Αφηγηματική εικόνα:

σημαίνον χρονικού τύπου
συμβολικού χαρακτήρα συμβατό με
την αναπαράσταση.

Εικαστική εικόνα:

σημαίνον χωρικού τύπου
με σχετική εικονικότητα και
χρονική διάρκεια παγιωμένη.

Φιλμική εικόνα:

σημαίνουν χωρικού τύπου
με υψηλή εικονικότητα και
χρονική διαδοχή και κίνηση.

Ο σκηνοθέτης βλέπει την πραγματικότητα σαν ένα οργανικό σύνολο. Η σύσταση του δικού του φιλμικού συνόλου δεν προσφέρεται σαν μια αλυσιδωτή όραση χρονικής διάρκειας και χωρικής διαδοχής που πηγάζει από το νόμο της αιτιότητας αλλά σαν την ταυτόχρονη όραση και των δύο ως ομοιογενούς οργανικού συνόλου. Η σύνθεση του χωροχρονικού συνόλου των φιλμ του ορίζεται από μια συγκεκριμένη εικαστική άποψη η οποία θα μπορούσε να ορισθεί ως η εν κινήσει εικονοποίηση της σκέψης του. Με τη σκέψη τα δεδομένα προσφέρονται με τη μεγαλύτερη δυνατή ενότητα και ο μοναδικός τρόπος εξέτασής τους βρίσκεται στην παγίωση της στιγμής που απαλείφει τη μελαγχολική αιώνια ροή των πραγμάτων της ηρακλείτειας ρήσης όταν αυτή συναντάται με την κριτική σκέψη. Η άστατη παρέμβαση του χρόνου μέσα στην αυστηρή σταθερότητα του χώρου γέννησε για τον κινηματογράφο το πλάν σεκάνς την ιδανικότερη μορφή πλάνου για τη μελέτη του χωρόχρονου και το οποίο στον Αγγελόπουλο αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της φιλμικής του αφήγησης.

Το πλάνο-σεκάνς "χωνεύει" το χώρο και το χρόνο στην κινηματογραφική αφήγηση, όπως ο ίδιος ο κινηματογράφος "χωνεύει τη ζωή". Σ' αυτό το "χώνεμα" εντοπίζεται το βραχύ-κύκλωμα του θεατή μπροστά στη χωροχρονική εμπειρία που του προσφέρει η οθόνη, αφού αυτή η εμπειρία έχει μια σχέση με την ύπαρξή του, τις αναμνήσεις του, τις αναμονές του, τα χαρακτηριστικά των σχέσεών του, τη δυνατότητα ή τη μη-δυνατότητα, την πραγματικότητα ή την μη-πραγματικότητα, την αναγκαιότητα ή όχι αυτών των σχέσεων. Φαινομενολογία και ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής; Ο Eugene Minkowski¹⁰ υποστηρίζει ότι κάθε βιωμένη εμπειρία, ακόμα και αν δεν το αντιλαμβανόμαστε μιλάει και εκφράζεται ακόμα και μέσα από τις σιωπές της. Οι στιγμές της μπορεί να είναι ασυνεχείς. Είναι όμως στιγμές κρίσιμες, γεμάτες από γεγονότα ή απλές περίοδοι κενές γεγονότων, απλά διαλείμματα που γεμίζουν το χώρο και γίνονται διαστήματα στοχασμού που μπορούν να εντείνουν τη σημασία των γεγονότων.

Στο τέλος του βιβλίου του Minkowski διαβάζουμε μια φωτισμένη σελίδα που θεωρούμε ότι εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την κατάσταση που προκύπτει όταν ο χρόνος και ο χώρος εκφράζονται ταυτόχρονα σε μια στιγμή του παρόντος: "Ξέρω", λέει ο ασθενής, "μόνο επίσης ότι στο φθινοπωρινό τοπίο (μπροστά στο οποίο βρισκόταν) χωρίς να αλλάζει θέση, είχε εισβάλει ένας άλλος χώρος. Τόσο λεπτός και τόσο αόρατος.

Μπορούσε να γίνει αντιληπτός μετά δυσκολίας. Αυτός ο δεύτερος χώρος ήταν σκούρος, ή κενός, ή τρομερός. Είναι δύσκολο να πεί κανείς ποιά από αυτές τις εκφράσεις είναι κοντύτερα στην αλήθεια. Κατά καιρούς ο ένας χώρος φαινόταν να κινείται, και άλλοτε ο ένας κινούνταν διαπερνώντας τον άλλο. Διασταυρώνονταν. Δεν ξέρω με ποιό τρόπο. Είναι λάθος να μιλάμε για ένα μόνο χώρο. Γιατί το ίδιο συνέβαινε και σε μένα. Ήταν ένα συνεχές ερωτηματικό που με τύλιγε, οδηγώντας με στη σκέψη να αναπαυθώ, να πεθάνω, να συνεχίσω να προχωρώ". "Το δωμάτιο στο οποίο βρισκόμουν, συνέχιζα να το βλέπω, αλλά μου ήταν εντελώς αδιάφορο. Ο χώρος φαινόταν να απλώνεται, να μεγαλώνει στο άπειρο, αλλά συγχρόνως έμοιαζε κενός του περιεχομένου του... Αισθανόμουν εντελώς μόνος και εγκαταλελειμένος, ανήμπορος να ικανοποιήσω τον εαυτό μου και εξουσιασμένος από τον άπειρο χώρο που, παρόλη την εφήμερη χροιά του, ορθώνονταν απειλητικός μπροστά μου. Ταυτόχρονα είχαν καταρεύσει ο χρόνος και ο παλιός απτός χώρος για τον οποίο μιλούσα πριν και που αποκόπονταν σαν μια λειτουργία από τον άλλο χώρο". "Αισθάνομαι ακόμα τον αέρα, τον αέρα μεταξύ των αντικειμένων του δωματίου. Αλλά τα αντικείμενα δεν υπάρχουν πιά. Συχνά χωρίζονται σε κατηγορίες τα διάφορα αντικείμενα τα οποία σκέφτομαι... και κάθε φορά αυτό που σκέφτομαι εξαφανίζεται. Μια άδεια θέση προστίθεται σε άλλα απο αυτά και μετά όλα ξαναγίνονται όπως

πριν. Άλλοτε πάλι όλα είναι άδεια. Αυτός ο ωκεανός που λέγεται σύμπαν, αδειάζει, θα μπορούσα να πώ, και φοβάμαι".

Η παθολογική φύση αυτών των εξομολογήσεων δεν σημαίνει για μας την αποδοχή καταστροφικών οράσεων για το παρόν. Νομίζουμε ότι ο χρόνος και ο χώρος στον κινηματογράφο μπορούν απλά να ειπωθούν και μέσα από την παθολογική εμπειρία.

Η ροή όμως της συνείδησης, η οποία εκφράζεται μέσα από τον εσωτερικό μονόλογο¹¹ (βλέπε J. Joyce, *Οδυσσέας*), αναμειγνύει τις σκέψεις που αφορούν το παρελθόν και το μέλλον και τις παρουσιάζει ταυτόχρονα, με μια ιεραρχία ορισμένη από τη σειρά που έρχονται στην αντίληψη. Η μνήμη δεν είναι μια ιδιότητα που βοηθάει μόνο την επαναφορά σε συγκεκριμένες ιδέες του παρελθόντος, αλλά είναι ικανή να τις μεταμορφώνει συνεχώς μέσα στην άπειρη δημιουργικότητα της τρέχουσας συνείδησης, όπου τα πάντα είναι ρευστά, χωρίς απομονωμένες σκέψεις ή χρονικές στιγμές.

Τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά των εννοιών του χώρου και του χρόνου, και κυρίως η μή-αναστρεψιμότητα του χρόνου αμφισβητήθηκαν από καλλιτέχνες και διανοούμενους οι οποίοι φαντάσθηκαν χρόνους αναστρέψιμους, που κινούνται με ακανόνιστους ρυθμούς και που φτάνουν ακόμα και στο ξαφνικό στάμα. Ένα από τα κύρια επιτεύγματα που οδήγησε σε αυτή την εξέλιξη για την αντιμετώπιση του χρόνου είναι και ο κινηματογράφος.

1. Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ "ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ"¹

Η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου του θόδωρου Αγγελόπουλου είναι ένα θέμα που έχει ήδη απασχολήσει πολλούς μελετητές της έβδομης τέχνης και κατ'επέκταση έχει συζητηθεί εκτενέστατα. Έχει γίνει επίσης λόγος για την καινοτομία που τό έργο του εισήγαγε στο χώρο του κινηματογράφου και ειδικότερα στο κομμάτι εκείνο της Ιστορίας του Κινηματογράφου που ορίστηκε ως "Νέος Κινηματογράφος". Καινοτομία που απορρέει από τον ξεχωριστό τρόπο κινηματογράφησης που ο σκηνοθέτης υιοθέτησε και ακολούθησε. Αυτό βέβαια προκάλεσε αρκετές αντιδράσεις στους κόλπους της κριτικής χωρίς να λείπουν και οι επιθέσεις προς τον σκηνοθέτη προσωπικά². Το φαινόμενο όμως Αγγελόπουλος υπάρχει, έχει πιά περάσει και καταγραφεί στην Ιστορία του Κινηματογράφου ενώ σημάδεψε αποφασιστικά μαζί με πλείστους άλλους κινηματογραφιστές τις τελευταίες δεκαετίες της κινηματογραφικής δημιουργίας.

Αν επιχειρούσαμε εδώ να κάνουμε ακόμα μια κριτική ανάλυση του έργου του Αγγελόπουλου το δίχως άλλο δεν θα εύρισκε αρκετό χώρο ελεύθερο για να σταθεί. Τίποτα δεν θα μπορούσε να προστεθεί ή αφαιρεθεί στα όσα μέχρι τώρα έχουμε αναγνώσει όσον αφορά την ιδεολογική, πολιτική, κοινωνική διάσταση των φίλμ του, ενώ πιστεύουμε ότι αντίθετα υπάρχει

σημαντικό ενδιαφέρον στους μηχανισμούς που αναπτύσσουν το υφολογικό, δομικό και λεκτικό επίπεδο αυτών. Η πρότασή μας λοιπόν θα στραφεί γύρω από μια βαθύτερη φιλμολογική ανάλυση με βάση δύο παραμέτρους που στον Αγγελόπουλο φαίνεται να παίζουν σημαντικό ρόλο στην κατασκευή του φιλμικού κειμένου: τον χώρο και τον χρόνο³. Οι δύο αυτές παράμετροι ανοίγουν τον δρόμο για την αντιμετώπιση του φιλμ, απ'τη μιά μεριά σαν μιά ανεξάρτητη οντότητα που διέπεται από τους νόμους της χωροχρονικής οργάνωσης ενώ από την άλλη βοηθούν στην εξερεύνηση των διαδικασιών που ακολουθούνται για την σύνθεση της πραγματικότητας του φιλμ ως αναπαράσταση του απτού κόσμου από τον οποίο προέρχεται. Μιλώντας για χώρο και για χρόνο βεβαίως αναδύεται η ανάγκη παραμπομπής στην μετεγγραφή ενός δεδομένου (ιδέα, κατάσταση, σκέψη κ.λ.π.) σε μια εικόνα, λειτουργία κατ'εξοχήν συνδεδεμένη με τις απεικονιστικές τέχνες. Το φιλμ όμως εκτός από το να απεικονίζει αποτελεί και ένα στιγμιότυπο αφήγησης και συνεπώς, μια μονάδα επικοινωνίας, ένα στιγμιότυπο το οποίο εκτός από τις χωρικές συντεταγμένες που το ορίζουν σαν τοποθέτηση διαθέτει και μια χρονικότητα που το ορίζουν σαν διαδοχή και κίνηση στα πλαίσια των χωρικών αυτών συντεταγμένων.

Ο ορισμός χώρος λοιπόν στον Αγγελόπουλο εμπλέκει την συμμετοχή των αισθήσεων (όραση, ακοή, αφή κ.λ.) για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την εσωτερική δομή του φιλμ

καθώς επίσης απαιτεί να λαμβάνονται υπ' όψιν και οι ιδιότητες αίσθησης (θερμικές, ακουστικές κ.λ.π.). Επιπλέον χρειάζεται να ληφθεί υπόψιν και η εναισθητική λειτουργία που συμβάλλει στην σύνδεση αυτού που βλέπουμε με αυτό που καταλαβαίνουμε. Ο χρόνος απ' τη μεριά του εγκαθιδρύει τις σχέσεις και τη διαδοχή των γεγονότων, τεμαχίζει, δηλαδή, αλλά και οργανώνει τις χρονικές διαδοχές σε μια ροή που μεταμορφώνει κατασκευάζοντας έτσι το πλαίσιο μέσα στο οποίο εγγράφονται οι αφηγηματικές δομές. Και στην περίπτωση του χρόνου όμως απαιτείται η ίδια εναισθητική λειτουργία η οποία συνεπάγεται τη δυνατότητα ορισμού της αλλαγής που σημειώνεται μεταξύ της φυσιολογικής ροής του χρόνου στη ζωή και εκείνης της αναπαράστασή της.

Η σύνθεση λοιπόν του Αγγελοπουλικού φιλμικού κειμένου εμπλέκει σχεδόν ολόκληρο το φάσμα των αναπαραστατικών τεχνών, ξεκινώντας από το θέατρο και τη λογοτεχνική αφήγηση και καταλήγοντας στις εικαστικές τέχνες γενικότερα⁴. Και αφού έχουμε τονίσει στην *Εισαγωγή* τη σπουδαιότητα της σύνθεσης της κινηματογραφικής εικόνας στον Αγγελόπουλο, πιστεύουμε ότι μια προσέγγιση σημειολογική (ή σημειωτική)⁵ θα μας προσφέρει τη δυνατότητα να ξεχωρίσουμε την εικόνα από άλλους τύπους σημαινόντων αντικειμένων.

Μία από τις παραμέτρους, στην οποία θα στηρίξουμε το μεγαλύτερο βάρος της ανάλυσης, είναι η έννοια της "αναπαρά-

στασης" (représentation)⁶. Το γεγονός ότι ο όρος συμβαίνει να είναι και τίτλος της πρώτης ταινίας του Αγγελόπουλου, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα, για ποιό λόγο η έννοια "αναπαράσταση", στον Αγγελόπουλο, επέχει εξέχουσα θέση σ' αυτή την έρευνα.

Ο Francesco Casetti (*Analisi del Film*^{7,1}) αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος της μελέτης του στο ζήτημα της αναπαράστασης στον κινηματογράφο, χρήσιμες πληροφορίες από το οποίο θα αντλήσουμε και εμείς. Όμως, οι τρόποι του αναπαριστάνειν στον Αγγελόπουλο δεν έχουν μόνο φιλμική εφαρμογή, αλλά γίνονται τέτοια περνώντας από πιά πολύπλοκα στάδια μεταμόρφωσης ενός κειμένου σε κινούμενη εικόνα. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης ενεργοποιεί μηχανισμούς αναπαράστασης οι οποίοι έχουν τις ρίζες τους στο θέατρο, στην ζωγραφική αλλά και στην λογοτεχνική αφήγηση ή την ποίηση. Η Anne Ubersfeld (*Lire le Théâtre*, 1977), αναπτύσσει την προβληματική της σχέσης κειμένου/αναπαράστασης⁸ για το θέατρο όπου με τη σειρά της αναδεικνύει και τα σημεία εκείνα όπου η θεατρική αναπαράσταση δανείζεται στοιχεία από τον κινηματογράφο. Ο Cristian Metz⁹ (*Langage et Cinéma*, 1977), ορίζει την φόρμα και την ουσία του περιεχομένου καθώς και τη φόρμα και την ουσία της έκφρασης στον κινηματογράφο με όρους που έχουν εφαρμογή στο θέατρο χωρίς να ασκείται κανένας εκβιασμός στη σχέση.

Γενικά λοιπόν, ο όρος "αναπαράσταση" από μόνος του παραπέμπει σε ενέργειες όπως: "απεικονίζω", "τοποθετώ κάτι στη θέση κάποιου άλλου", "αναπαριστώ μια πραγματικότητα" κ.λ.π. (Greimas, 1986). Αυτό δηλαδή που φαίνεται πρωταρχικά να καλείται προς διευκρίνιση είναι ο τρόπος με τον οποίο ενεργοποιείται η λειτουργία αναπλήρωσης. Κατά κύριο λόγο, λοιπόν, ο όρος "αναπαράσταση" τείνει να σημάνει, από τη μιά μεριά, την προπαρασκευή μιας απεικόνισης, την προδιάθεση μιας ερμηνείας, και απ' την άλλη, να αποδώσει επιπλέον σημασία στην ίδια την απεικόνιση. Με άλλα λόγια, με τη συγκεκριμένη λειτουργία ορίζεται τόσο η ενέργεια ή το σύνολο των ενεργειών διαμέσου των οποίων ενεργοποιείται μια αντικατάσταση, όσο το αποτέλεσμα αυτής της ενέργειας.

Μιά προσέγγιση, προς την συγκεκριμένη προβληματική, θα πρέπει να είναι κατ' αρχήν δομικού ή κατηγοριακού¹⁰ χαρακτήρα και στη συνέχεια γενετικού¹¹ ή διαδικαστικού. Το φιλμικό κείμενο σαν ολοκληρωμένο αντικείμενο διάθετει μια αυτοτέλεια και την αυτοτέλεια αυτή μελετά η κατηγοριακή προσέγγιση, φέρει όμως και στοιχεία που το συνδέουν με την πραγματικότητα από την οποία προήλθε και δηλαδή τη θεώρησή του σαν γένεση έτσι όπως τοποθετήθηκε στην χωροχρονική γραμμή που το ορίζει. Αυτή η σκέψη μας οδηγεί σε ένα είδος αποσύνθεσης του φιλμ, σε μια διάλυση των στοιχείων από τα οποία συνετέθει (στοιχεία όμως που δεν είναι ορατά μέσα

σ' αυτό αλλά που έχουν τη ρίζα τους στην κουλτούρα την (δια) και στην επανασύνθεσή του στη συνέχεια από την οποία θα προκύπτει η σχέση του με μια ευρύτερη κουλτούρα και όχι μόνο φιλμική.

Ο Αγγελόπουλος ξεκινάει να κάνει κινηματογράφο με μια πολύ συγκεκριμένη στάση απέναντι στον κόσμο. Είναι μια στάση κριτικής σκέψης και διαλεκτικής με την πραγματικότητα. Κάτω απ' αυτή την οπτική το να αναπαραστήσει αυτή την πραγματικότητα σημαίνει, από τη μια μεριά, χρήση όλων των στοιχείων της, αλλά από την άλλη την όχι απλή αντιγραφή τους. Οι πραγματικοί χώροι, τόποι και αντικείμενα συνθέτουν ένα τοπίο το οποίο πρέπει να τροποποιηθεί. Για να γίνει μια νέα φιλμική πραγματικότητα αυτό το υλικό απαιτεί το πέρασμα από τη πρώτη κατάσταση στη δεύτερη η οποία δεν τυχαίνει να είναι απλά ειδικωμένη με μια συγκεκριμένη πνευματική στάση, αλλά το πέρασμα ενεργεί σαν μεσολαβητής στην εγκαθίδρυση μιας σχέσης μεταξύ της φύσης και της πνευματικής αυτής στάσης. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο εμφανίζεται η ανάγκη προσαρμογής αυτής της μεταβολής σε μια χρονική ενότητα η οποία φιλτράρεται μέσα από το κριτικό βλέμμα του σκηνοθέτη αλλά και την διαλεκτική του ματιά, ζητήματα που δεν θα εξαντληθούν εδώ γιατί θα δούμε ότι σε άλλο σημείο θα μας δοθεί καλύτερη ευκαιρία να τα αναπτύξουμε (βλ. Κεφ.5).

Το σύνολο των επεμβάσεων που εφαρμόζει ο σκηνοθέτης αφορούν τόσο στην τροποποίηση του φυσικού περιβάλλοντος, πράξη που ονομάζουμε γενικά "τοπίο"¹², όσο και στη γενικότερη αισθητική της πραγματικότητας που εκδηλώνεται σε αυτό το τοπίο και που θα ονομάσουμε "πολιτιστικό τοπίο"¹³. Κατά μεγάλο μέρος αυτές οι επεμβάσεις θεμελιώνουν την σκηνική αντίληψη της αναπαράστασης του "τοπίου" και την θεατρική αντίληψη της αναπαράστασης του "πολιτιστικού τοπίου". Αυτός ο συλλογισμός μας επιτρέπει με τη σειρά του την θεατρική ανάγνωση της μυθοπλασίας (fiction).

Συνοπτικά θα λέγαμε ότι τη γένεση της αναπαράστασης στον Αγγελόπουλο την εντοπίζουμε στην ενίσχυση της διάκρισης *πρωτότυπο vs αντίγραφο* καθώς και στην ενίσχυση της αντίθεσης *τέχνη vs καθημερινότητα* και αυτό γιατί καταφέρνει να κάνει ξεκάθαρη τη διάκριση μεταξύ των εννοιών *παράσταση (présentation)* και *αναπαράσταση (représentation)* ως εννοιών με διαφορετικό περιεχόμενο. Ο Mikel Dufrenne¹⁴ μας απεικονίζει με ευστοχία την διάκριση των δύο εννοιών αφού δεν επικαλείται την αντίθεση μεταξύ θεάτρου, "τέχνη της αναπαράστασης" και του κινηματογράφου "τέχνη της παράστασης?". Με την αφαίρεση του ρητορικού αυτού ερωτηματικού, η θεατρικότητα της αγγελοπουλικής αναπαράστασης μπορεί να αναζητηθεί στις ρίζες του μπρεχτικού επικού θεάτρου και στις τεχνικές

αναπαράστασης του ασιατικού θεάτρου, όπως ο ίδιος υποστηρίζει¹⁵.

Ο Αγγελόπουλος ξεκινάει από αυτή την έννοια της σκη-
νικής αντίληψης η οποία θα στιγματίσει τη δουλειά του στο
συνολό της, μέχρι και το τελευταίο φιλμ του. Δημιούργησε
ένα μεγάλο "παλκοσένικο" πάνω στο οποίο δεν παρουσιάζει
απλά μια ιστορία, πράγμα που άλλωστε θα συνεπάγετο μια
αιτιατή διαδοχή της αλλά βάζει την ίδια την Ιστορία να
αυτοπαρουσιάζεται¹⁶. Η πράξη αυτοπαρουσίασης της Ιστορίας
αποτελεί και το ισχυρότερο στοιχείο του αναπαριστάνειν του
Αγγελόπουλου. Η Ιστορία αποδίδει ένα μήκος στην αφήγηση,
μια απροσδιόριστη διάρκεια που στον Αγγελόπουλο μοιάζει με
ένα διάστημα ανάπαυσης και συλλογισμού. Η Ιστορία βυθίζεται
σε ένα χωρόχρονο ονειρικό (όμως πιο πραγματικό και από τον
πραγματικό) μέσα στον οποίο δεν χρειάζεται να επικαλεσθεί
καμμιά μνήμη για να τον βιώσει αφού μπορεί και τον ενεστω-
τοποιεί συνεχώς. Μοιάζει έτσι σαν μια πράξη που γεννιέται
εκείνη τη στιγμή αλλά ταυτόχρονα και σαν κάτι που πάντα
ήταν έτσι. Ο σκηνοθέτης μας καταθέτει το δικό του λόγο για
την επική αφηγηματική τεχνική με αφορμή το φιλμ του: *Ο
Θίασος*. "Είναι ένα επικό φιλμ, αν θέλετε, αλλά όχι με την
κλασική σημασία του επικού (αριστοτελική έννοια), αλλά τη
μπρεχτική του έννοια. Το φιλμ αποτελεί σκέψεις για το θέ-
ατρο το οποίο συναντάμε και ξανασυναντάμε παντού. Αντί όμως

να έχουμε τον ηθοποιό που ερμηνεύει, έχουμε την Ιστορία που φτιάχνει θέατρο. Η σκηνή της μάχης (σεκάνς 74)¹⁷, που τόσο έχει συζητηθεί είναι μιά σκηνή με καθαρά θεατρικό κόψιμο. Διαδραματίζεται σαν να ήταν πάνω σε μιά θεατρική σκηνή. Έχουμε δύο αντιμέτωπες ομάδες που μάχονται, όμως, δε θέλω οι δύο αυτές αντιμέτωπες πλευρές να δημιουργήσουν μια πραγματική μάχη, αλλά απλά την αναπαράστασή της. Η μιά πλευρά προελαύνει, η άλλη οπισθοχωρεί κ.ο.κ. Πρόκειται για τον πλέον τυπικό τρόπο αντιμετώπισης παρόμοιων σκηνών στο ασιατικό θέατρο και ο Μπρέχτ εμπνεύσθηκε βαθειά από το ασιατικό θέατρο"¹⁸.

Παρόλη τη θεατρικότητά της η αναπαράσταση στην αγγελοπουλική αφήγηση δεν παύει να διατυπώνεται με τους όρους της φιλμικής γλώσσας, δηλαδή με κινούμενες εικόνες. Η εικόνα, παρόλο που είναι το προϊόν μιας μηχανικής εγγραφής (διαδικασία λήψης), βγαίνει από την αντικειμενική αντίληψη της πραγματικότητας. Η κινηματογραφική εικόνα (εικόνα σε κίνηση) είναι ρεαλιστική, και για να είμαστε πιο ακριβείς, φέρει χαρακτηριστικά ανάλογα με εκείνα της πραγματικότητας. Απ'την άλλη όμως αποτελεί τη μονόπλευρη αναπαράσταση ενός "πραγματικού" πράγματος, και αυτό γιατί "διαλέγει συγκεκριμένα και επιλεγμένα κομμάτια της πραγματικότητας τα οποία είναι μοναδικά στο χώρο και στο χρόνο"¹⁹. Και όχι μόνο: Η κινούμενη εικόνα ενός αντικειμένου μοιάζει με το αντικείμε-

νο που απεικονίζει. Πρόκειται όμως για μια ομοιότητα αναλογική, πράγμα που σημαίνει ότι η εικονικότητά της έχει ομοιότητα με το αναπαριστούμενο αντικείμενο. Μέσα στην ίδια τη φύση δηλαδή της αναπαράστασης και ακόμα περισσότερο στη φύση της εικόνας, βρίσκονται οι ρίζες μιάς διπλής έως και αντιφατικής διαδρομής:

α. Από τη μια μεριά αυτή επισημαίνει την πιστή ή όχι αναπαράσταση ενός κόσμου και την ανοικοδόμησή του με λεπτομερή τρόπο,

β. από την άλλη πλευρά επισημαίνει την ανοικοδόμηση ενός κόσμου *ex novo*, ενός κόσμου "πιθανού"²⁰, ακριβώς επειδή βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ της ανάληψης ρεαλιστικών στοιχείων και της κατά βάση φανταστικής φύσης της απεικόνισης, στο μεταίχμιο μεταξύ της πραγματικής σημασίας των πραγμάτων και της φανταστικής τους διάστασης.

Ο "πιθανός" κόσμος δεν εμφανίζεται ασύνδετος με τον "πραγματικό κόσμο" και όχι μόνο για το γεγονός ότι αυτός κατασκευάζεται συχνά διαμέσου της ανάληψης γεγονότων που προέρχονται από την καθημερινή ζωή έτσι όπως την αντιλαμβανόμαστε και τα σώματα, αντικείμενα ή "περιβάλλοντα" που τη συνθέτουν, αλλά επειδή αυτός συνεχίζει να διατηρεί τη σχέση με τη ζωή, μια σχέση που είναι όμως αναλογική προς την τελευταία. Στον Αγγελόπουλο η αναλογική αυτή απεικόνιση βρίσκεται στο βλέμμα σύνθεσης με το οποίο κοιτάζει τον

κόσμο και με το οποίο κατορθώνει την μεταφορά των κωδίκων από τον ένα κόσμο στον άλλο. Ο "πιθανός" κόσμος του Αγγελόπουλου γίνεται κόσμος παράδοξος η αναλογική με την πραγματικότητα εικόνα του δεν αποκλείει το δικαίωμα της ύπαρξης οποιουδήποτε κώδικα.

Θα πρέπει τέλος να διευκρινίσουμε ότι όταν μιλάμε για αναπαράσταση είναι απαραίτητο να έχουμε αυτή τη σχέση αναλογίας με την πραγματικότητα. Άρα δεν απομένει παρά να ορίσουμε τον τυπο αναλογίας που συναντάμε στον Αγγελόπουλο. Σύμφωνα πάντα με την άποψη του Casetti το "αναπαριστάνει" στον κινηματογράφο μπορεί να συνοψισθεί στις εξής τρεις μορφές έκφρασης:

1. την αναπαράσταση με "απόλυτη αναλογία"²¹, η οποία εφαρμόζεται κατευθείαν επάνω στην πραγματικότητα, περιορίζοντας στο ελάχιστο τα εφφέ και τους τεχνικούς χειρισμούς. Σ'αυτή την περίπτωση έχουμε σχεδόν απόλυτο σεβασμό της πραγματικότητας και επομένως τα αντικείμενα που τοποθετούνται στη "σκηνή" χαρακτηρίζονται από την μέγιστη δυνατή ευκρίνεια και φυσικότητα: "Τα πράγματα είναι εκεί και αρκεί κανείς να τα καταγράψει με τη μηχανή λήψης". Οι τρόποι σύλληψης και παρουσίασης αυτών των αντικειμένων και σωμάτων αποσκοπούν στην αναγνωσιμότητα της κινηματογραφικής πραγματικότητας με όρους που δεν διαφοροποιούνται από εκείνους της πραγματικότητας.

2. Την αναπαράσταση με "αμφισβητούμενη αναλογία", η οποία ασκείται από απόσταση σε σχέση με την πραγματικότητα. Στην περίπτωση αυτού του συστήματος αναπαράστασης τα αντικείμενα επιλέγονται για αυτό που είναι τα ίδια ως εκφραστικό υλικό και όχι για το ιδιαίτερο νόημα που τους αποδίδεται από την απεικονιστική ενέργεια, ενώ η σύνδεση των εικόνων μεταξύ τους δημιουργεί άλλοτε απρόβλεπτες διακοπές και άλλοτε ριψοκίνδυνες γεφυρώσεις, με σκοπό την ολοσχερή αναδόμηση των δεδομένων.

3. την αναπαράσταση με "ανακατασκευασμένη αναλογία", που κατά κάποιο τρόπο συνθέτει τις άλλες δύο²², αφού ο λόγος για τον οποίο ενεργεί σε απόσταση από την πραγματικότητα είναι μόνο για να μπορεί να επιστρέψει σ'αυτήν. Θα καταλήξουμε, έτσι, στο συμπέρασμα ότι η περίπτωση του Αγγελόπουλου βρίσκεται ξεκάθαρα σε αυτή την τελευταία. Αυτή η μορφή αναπαράστασης μπορεί να ακολουθεί τις ίδιες διαδικασίες δημιουργεί όμως ένα ισχυρό *effet de sens*²³ της πραγματικότητας και παραχωρεί έτσι το χώρο σε μιά άλλη "πραγματικότητα" που δεν είναι εκείνη του συνηθούς κόσμου.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω μπορούμε να πούμε ότι η "αναπαραστατικότητα" στον Αγγελόπουλο εντοπίζεται σε δύο λειτουργίες: στην "αναπαραστατικότητα" που σε πολλές περιπτώσεις προκύπτει από την θεατρική αντιμετώπιση των σκηνών όπου σχεδόν αυτόματα η θεατρικού τύπου εικόνα του ενισχύε-

ται διπλά ως σημείο, τη μιά γιατί η ίδια η θεατρική της φύση είναι σημείο και την άλλη γιατί μέσα από αυτή τη θεατρική φύση αναδύεται μια εικόνα φιλμική η οποία είναι σημείο ως μυθοπλασία (fiction), και στην "αναπαραστατικότητα" που αφορά τη σύνθεση του κάδρου του σε συνεργασία με τα υπόλοιπα στοιχεία (σκηνογραφικά, αρχιτεκτονικά, λεκτικά, ηχητικά, μουσικά κ.α.) που αναλαμβάνουν να κατασκευάσουν την αναλογική αντιστοιχία με την πραγματικότητα για να μπορούμε να την παρακολουθήσουμε μέσα από τη σύμβαση της φιλμικής γλώσσας.

Απ'τη στιγμή που περνάει σε αυτές τις επιλογές είναι προφανές ότι καταφεύγει σε ένα σύστημα σημείων πράγμα που μέσα από την αναπαραστατική σύμβαση δημιουργεί μια αφαίρεση, μια αναγωγή σε ένα μοντέλλο. Με άλλα λόγια βρισκόμαστε μπροστά σε μια σύνοψη στοιχείων "προφιλμικά"²⁴ που αφορούν στην προετοιμασία της ιστορίας και αντλούνται από συγκεκριμένα γεγονότα σε συγκεκριμένες χωροχρονικές συντεταγμένες, "πολιτιστικά" που συνοψίζονται σε μια νέα χωροχρονική σειρά και "φιλμικά" που αποτελούν την αναπαράσταση των προηγούμενων. Όλα αυτά στον Αγγελόπουλο έρχονται σαν το αποτέλεσμα της προσωπικής του αίσθησης για τις διάφορες καταστάσεις. Το ύφος είναι κάτι που αντλείται μέσα από την κουλτούρα και τη σχέση που έχουμε με αυτή. Το να αναπαραστήσεις συμπεριφορές, χειρονομίες, χωρικές ποιότητες, χρονικές ποσότητες,

σχέσεις απόστασης ηρώων και μεταβολές σε αυτές, δεν είναι απαραίτητο να τα προϋπολογίσεις. Είναι ζήτημα ενστίκτου και αισθητικής αφομοίωσης της κουλτούρας. Το μόνο που είναι απαραίτητο είναι η επεξεργασία και τελειοποίηση του ενστίκτου ώστε να καταστεί φυσικό και να γίνει αληθοφανές.

2. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

2.1. Γενικά για το "προφιλμικό"

Είναι εμφανές ότι ο Αγγελόπουλος επιχειρεί την αντιμετώπιση του προβλήματος του κινηματογράφου στη ρίζα του, στην πλοκή του φανταστικού με την πραγματικότητα, αναγκάζοντας τον κορμό της μυθοπλασίας (fiction) να προσφερθεί σαν το πεδίο έρευνας των σχέσεων που δένουν το θέατρο με τη Ζωή, την αναπαράσταση με τη γνώση. Είδαμε, στις σελίδες που προηγήθηκαν, τον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός αντιμετωπίζει τον πραγματικό κόσμο, χρησιμοποιώντας τον σαν το σημείο εκκίνησης ή σαν το στοιχείο-βάση πάνω στο οποίο, στη συνέχεια, κατασκευάζει την "παράδοξη" αναπαράστασή του. Εμφανής είναι εξάλλου η απόλυτη πιστότητα με την οποία χρησιμοποιεί τα ποικίλα πολιτιστικά στερεότυπα, όπως η εικαστική και αρχιτεκτονική παράδοση καθώς και εκείνη του μύθου (προφορικού και γραπτού), τα οποία θα λέγαμε ότι αποτελούν την πρώτη ύλη από την οποία εμπνέεται την οργάνωση του χώρου, πάνω στον οποίο θα υφάνει με μεγάλη μαεστρία την αφηγησή του.

Αυτό όμως που έχει εξέχουσα σημασία είναι καθαυτή η προσωπική αντίληψη της *mise en scene*¹, η οποία ορίζεται από

κατηγορίες στοιχείων (όπως αυτά περιγράφονται στο κεφάλαιο "Mise en scène"). Παρατηρούμε δηλαδή ότι, στο συνολό τους, τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται γι'αυτήν αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν, μάλλον, μια κατάσταση πραγμάτων, παρά να καταγράψουν τα πράγματα καθαυτά. Μεταμορφώνονται με άλλα λόγια σε σημαίνοντα στοιχεία.

Θα έχουμε την ευκαιρία στην πορεία της έρευνας να δούμε με ποιό τρόπο τα στοιχεία αυτά, αφού υποστούν την κατάλληλη επεξεργασία, μεταβάλλονται σε μια συμπαγή ενότητα η οποία διασφαλίζει την απόλυτη κυριαρχία του χώρου. Όλες οι μορφές, των σωμάτων, των αντικειμένων, του τοπίου και των φυσικών στοιχείων, τροποποιούνται και επανεξετάζονται χωρίς ποτέ να πάψουν να φέρουν τον προσωπικό τρόπο όρασης του καλλιτέχνη, έτσι ώστε να δημιουργηθεί, με τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, ένα έντονο "effet de sens"².

Το βασικότερο ερέθισμα για την ανάλυση που επιχειρούμε εδώ, σε όλες τις πτυχές της, αποτελεί το δοκίμιο του Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*³, στο οποίο ερευνάται λεπτομερώς το θέμα "χώρος" στον κινηματογράφο σε όλες τις πιθανές εκδοχές του. Παρόλα αυτά το βιβλίο του Rohmer δεν μπορεί παρά να μας υποδείξει τη διαδικαστική οδό και, θα λέγαμε, μια μεθοδολογική φόρμουλα που θα πρέπει να ακολουθηθεί. Ο Αγγελόπουλος θα μας οδηγήσει σε ένα δαιδαλώδες έδαφος πολυσήμαντων και ποικιλόμορφων

εννοιών, οι οποίες προσεγγίζονται μόνο αν τις αντιμετωπίσουμε σαν μια αναφορά στις ρίζες του κινηματογράφου, πράγμα που επισημαίνεται εύστοχα στις παρατηρήσεις του Ακίρα Κουροσάβα, ο οποίος σημειώνει για τον Μεγαλέξανδρο: "Μέσα από τον φακό του ο Άγγελόπουλος 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 μη 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. Όσο για μένα, βλέποντας την ταινία ένιωσα βαθιά την ηδονή του κινηματογράφου, στην πιό απόλυτη έννοια του όρου"⁴.

Η οξύτητα αυτή του βλέμματος του σκηνοθέτη, εντοπίζεται κυρίως στην σιωπηλή επίμονη παρατήρηση, η οποία δε μπορεί, ασφαλώς, να αντιμετωπισθεί μόνο σαν αποτέλεσμα με την παραγωγή ενός στατικού (φίξ) πλάνου, της ακίνητης δηλαδή μηχανής λήψης που αναγκαστικά δημιουργεί ένα πλάνο φίξ. Το αντίθετο: η επίμονή της κινηματογραφικής μηχανής να καταγράφει σε πραγματικό χρόνο αιχμαλωτίζει την αλήθεια στη γνήσια μορφή της, τις πιό αυθεντικές της στιγμές (για αυθεντικό εδώ εννοούμε την καταγραφή του κόσμου στην πιό διαυγή του κατάσταση, η οποία ανακαλύπτεται μόνο μέσα από

το παρατηρητικό βλέμμα μέχρι και την τελευταία του λεπτομέρεια). Κυρίως όμως η οξύτητα του βλέμματος εφαρμόζεται πριν ακόμα φτάσουμε στην κινηματογραφική λήψη με την απομόνωση και διαστολή της στιγμής που μπορεί να φτάσει στα όρια της έκρηξης. Αν παραδεχτούμε λοιπόν ότι ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου αποδίδει στην απεικονιζόμενη ζωή μια επίμονη ακινησία, τότε θα πρέπει να εξετάσουμε ποιά στοιχεία και μέσα από ποιές διαδικασίες οδηγείται προς αυτή την κατεύθυνση. Η απάντηση μπορεί να αναζητηθεί στα αυθεντικά δεδομένα από τα οποία πραγματοποιείται η εκκίνηση. Το τοπίο, οι αρχιτεκτονικές δομές και το σύνολο των αντικειμένων τα οποία λαμβάνονται με ρεαλιστικό τρόπο στην εγγραφή, αλλά με την καταγραφή τους στο φιλμ, τείνουν όλο και περισσότερο στο να απελευθρώσουν μια νέα σημασία.

Κάτω από αυτή την οπτική γωνία φαίνεται να αναδύεται η ανάγκη εξέτασης των βασικών στοιχείων της επένδυσης του προς κινηματογράφηση χώρου, τόσο μεμονωμένων όσο και σε συσχετισμό μεταξύ τους, που συντελούν στην πράξη της δημιουργίας του προφιλμικού προφίλ το οποίο με τη σειρά του γίνεται το μέσο απόδοσης ενός συγκεκριμένου αισθητικού αποτελέσματος.

Για την ώρα θα ασχοληθούμε με τις αρχικές αυτές έννοιες, ακολουθώντας με όσο το δυνατόν πιο σαφή τρόπο τα βήματα της εξέλιξης του έργου του Αγγελόπουλου προσπαθώντας

να κάνουμε μαζί του το ίδιο εκείνο "ταξίδι" του, που στόχος του είναι η αποκάλυψη και οριοθέτηση ενός παράδοξου κόσμου τον οποίο ο σκηνοθέτης τοποθετεί σε ένα προνομιακό χώρο και του οποίου η οικοδόμηση απαιτεί, κυρίως, το "ξεκαθάρισμα των λογαριασμών" με μια κουλτούρα "άλλη", με μιά γλώσσα "άλλη", με μια δημιουργική πράξη "άλλη". Το "προσεχτικό" και επίμονο βλέμμα είναι ακριβώς εκείνο που εισάγει την αναγκαιότητα ανατροπής της κουλτούρας, των δεδομένων καταστάσεων, των κωδίκων, αποβλέποντας στη δημιουργία μιας νέας επικοινωνιακής γλώσσας, ενός λόγου που υπάρχει μόνο τότε, όταν μια φιλτραρισμένη και αναθεωρημένη αλήθεια καταφέρνει να γίνει δυό φορές αλήθεια.

2.2. Η επεξεργασία των προφιλμικών στοιχείων

Η κινηματογραφική εικόνα προβάλλει στην οθόνη ρεαλιστικά ή κατασκευασμένα αποσπάσματα του κόσμου. Τα αποσπάσματα αυτά, μετά την καταγραφή τους, αναπαριστούν κατά τρόπο λιγότερο ή περισσότερο πιστό τον ίδιο τον κόσμο από τον οποίο εμπνεύστηκαν: είναι δε φορτισμένα με μία αντικειμενική υπόσταση, η οποία με τη σειρά της μπορεί να αποτελεί το αντικείμενο του αισθητικού κριτηρίου, δεδομένου ότι ενέχει και αυτή τη λειτουργία. Αυτή είναι η "πραγματικότητα" με την οποία καλείται να αναμετρηθεί μια κινηματογραφική ταινία πριν ακόμα γίνει τέτοια, κατά την διάρκεια δηλαδή της πραγματοποίησης. Η αναμέτρηση αυτή θα γίνει τόσο αν το φιλμ "σταθεί με σεβασμό" απέναντι στην πραγματικότητα όσο και αν την "προδώσει".

Ο χώρος, και κατά κύριο λόγο ο αρχιτεκτονικός χώρος, αποτελεί έναν από τους πρώτιστους σταθμούς της διαδικασίας για την δημιουργική δουλειά του κινηματογραφιστή και απαιτεί, στην αντιμετώπισή του, τη χρήση τεχνικών που επιβάλλουν τη αναγωγή του σε κάτι το ξεχωριστό και αισθητικά αποτελεσματικό. Από τη στιγμή που θα αρχίσει η διαδικασία εγγραφής των αρχιτεκτονικών μορφών, τόσο των φυσικών όσο και των "προκατασκευασμένων", όποια και αν είναι η επιλογή

τους, ενεργεί, πάντα και αποκλειστικά, σε συνάρτηση με τους δραματικούς στόχους και την "συγκίνηση"⁵.

Ας επιστρέψουμε όμως στην έννοια του "ταξιδιού"⁶. Η αυστηρή του έννοια ως ιδεολογικού στοιχείου αναζήτησης είναι αναμφισβήτητα εξέχουσας σημασίας. Στην προκειμένη όμως περίπτωση θα μας απασχολήσει ως το βασικό στοιχείο που έχουμε για την χωρική διαδρομή της "Ιστορίας"⁷, της Ιστορίας που "βλέπει" και "βλέπεται" κατά μήκος μιας γεωγραφικής διαδρομής η οποία διαμορφώνεται σε συνάρτηση με την υποκειμενική αντίληψη του σκηνοθέτη για την εικόνα του κόσμου. Αν θέλαμε να γενικεύσουμε την ιδέα του "ταξιδιού" στον Αγγελόπουλο θα μιλάγαμε για ένα "μακρύ ταξίδι" που αρχίζει με το πρώτο πλάνο της *Αναπαράστασης* (1970) και το οποίο δεν θα τολμούσαμε να πούμε ότι τελειώνει με το τελευταίο πλάνο του *Βλέμματος του Οδυσσέα* (1995) –ας αφήσουμε το σκηνοθέτη να αποφασίσει–, όπου και ολοκληρώνεται ο κύκλος κατά μήκος του οποίου γίνεται η περιουλλογή των "λησμονημένων" αποσπασμάτων μιας παράδοσης, ή της συνείδησης μιας παράδοσης (σε όλες της τις μορφές) και από τη στιγμή που αποκαλύπτονται και συνενώνονται μεταξύ τους, επαναπροτείνουν μια νέα γεωγραφική πραγματικότητα, διαφορετική και σχεδόν άγνωστη από εκείνη που μπορεί να φέρουν οι δικές μας προσωπικές μνήμες, ή τα βιβλία της Γεωγραφίας.

Πρόκειται για μια λεπρομερή επιλογή αυτών που ο σκηνοθέτης ονομάζει "προνομιακούς χώρους"⁸, χώροι που προσλαμβάνουν μια βαθειά σημαίνουσα διάσταση και δεν εξυπηρετούν απλά και μόνο διακοσμητικούς σκοπούς. Είναι χώροι που μετατρέπονται συχνά σε πραγματικά "πρόσωπα"⁹ και οι οποίοι φιλοξενούν από τη μια τη δράση, από την άλλη όμως ενώνονται με αυτή, λαμβάνοντας ενεργό μέρος: "Επιλέγω", λέει ο Άγγελόπουλος, "τους χώρους για τα γυρίσματα αποδίδοντάς τους μια λειτουργική σημασία. Ο χώρος και τα πρόσωπα που τον πλαισιώνουν πρέπει να αποτελούν μια συμπαγή ενότητα: μια σύνθεση όπου να υπάρχει μέν ένα κεντρικό σημείο-πυρήνας μέσα στο οποίο εξελίσσεται η δράση, αλλά παράλληλα να παραμένουν "παρόντα" όλα όσα βρίσκονται έξω από τον πυρήνα της δράσης"¹⁰.

Η "Γεωγραφία"¹¹ του Άγγελόπουλου φαίνεται έτσι να είναι τεμαχισμένη και το τοπίο, στο πέρασμα από τον ένα τόπο στον άλλο, να μην έχει και τόσο μεγάλη σημασία ως νοηματική χωρική ενότητα, μια που το κάθε κομμάτι επικαλείται συνεχώς το άλλο, χωρίς να αποτελούν λογική χωρική συνέχεια. Απαιτείται όμως πάντα η ευαισθητοποίηση όλων των αισθήσεων για να γίνει αντιληπτή αυτή η διαδικασία από ένα μη έμπειρο μάτι. Η εγγραφή του χώρου στο φιλμ απαιτεί, με αυτό τον τρόπο, τεχνικές λήψης πολύπλοκες και λεπτομερείς (πλάνο-σεκάνς) που μπορεί να μη δίνεται η/και να προκαθο-

ρίζεται η συνέχεια τους (από το σενάριο) στο πραγματικό περιβάλλον. Πιθανότατα σ' αυτό το σημείο γεννιέται η ιδιαιτερότητα της χωρικής αντίληψης του Αγγελόπουλου στο συνολό της (γεωγραφική, αρχιτεκτονική, φιλμική).

Ενα από τα πλέον συζητημένα φιλμ που μπορεί να μας οδηγήσει στο εσωτερικό της ιδιόζουσας χωρικής αντίληψης του Αγγελόπουλου είναι *Ο θάσος* (1975), (χωρίς να λείπει το στοιχείο αυτό από τα υπόλοιπα φιλμ του σκηνοθέτη). *Ο θάσος* είναι κατ'εξοχήν το φιλμ του "ταξιδιού", που χρησιμοποιεί σαν φόντο την ίδια την Ελλάδα. Την Ελλάδα-προνομιακό χώρο, που συναθροίζεται από όλα τα επιμέρους στοιχεία που την χαρακτηρίζουν: την ιστορία της, την αρχιτεκτονική (την λησμονημένη αλλά απελπισμένα αναζητημένη), την μυθολογία, το ρυθμό, τα πρόσωπα και την ιδιαίτερη έκφρασή τους κ.λ.π. Με κανένα όμως τρόπο όλα αυτά τα στοιχεία δεν θέλουν να αποτελέσουν την ρεαλιστική εγγραφή μιας συγκεκριμένης περιόδου. Αποτελούν κατά κύριο λόγο την αναπαράσταση ενός τόπου, μιας ιστορίας, ενός μύθου, ενός γεγονότος, μιας "ολότητας" αφηγημένης σε αποσπάσματα. Στα πλαίσια αυτής της ολότητας μπορούμε να αναγνωρίσουμε ένα είδος "δυνάμει υπάρχουσας σκηνής" πάνω στην οποία λαμβάνουν χώρα ποικίλα και διαφορετικά μεταξύ τους γεγονότα σαν να ήταν αναπόσπαστο μέρος ενός ενιαίου και ομοιόμορφου συνόλου.

Αυτή που ονομάσαμε "δυνάμει υπάρχουσα σκηνή" προσλαμβάνει συχνά, στον Αγγελόπουλο, το ρόλο Θεατρικής Σκηνής, όπου όλα απομυθοποιούνται και παίρνουν διαστάσεις αρμόζουσες στα ανθρώπινα μέτρα, όπου οι ήρωες δεν έχουν όνομα, αλλά γίνονται η ενσάρκωση μιας ιδέας ή καλύτερα η αναπαράσταση της ενσάρκωσης μιας ιδέας, η ιδέα μιας "επανάστασης" ή και μιας ανατροπής. Σύμφωνα με τα παραπάνω δεν θα ήταν λάθος να πούμε ότι ο φακός του Αγγελόπουλου αγκαλιάζει έναν ευρύ χώρο για να δημιουργηθεί έτσι μια σύνθεση, που δεν είναι απλά η αναπαράσταση ενός τμήματος του κόσμου, έτσι όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο κινηματογραφημένο κομμάτι που βλέπουμε, αλλά αυτό το κομμάτι να αποτελεί την συνεκδοχή που αντιπροσωπεύει μια *Summa*.

Σε κάθε ένα από τα φιλμ θα ανακαλύψουμε με μικρές παραλλαγές τον ίδιο τρόπο οργάνωσης της συνοπτικής λειτουργίας του χώρου, έτσι που ο κάθε τόπος ξεχωριστά, αλλά και σε συνάρτηση με το σύνολο να προσλαμβάνει εξέχουσα σημασία για τη σκηνοθεσία. Το χωριό στην *Αναπαράσταση*, πέρα από την καθαρά ντοκυμενταρίστικη σημασία του (ντοκυμαντέρ με στοιχεία μυθοπλασίας, βλ. σχετικά το *Las Hurdes*, 1932 του Louis Bunuel)¹², αποκτάει επίσης και πάνω απ'όλα την ταυτότητα ενός "luogo deputato"¹³ μέσα στον οποίο ενορχηστρώνονται δραματικά στοιχεία, συμπεριλαμβανομένης της δραματικής χειρονομίας και της ερμηνευτικής συμπεριφοράς των ηρώων. Η

χειρονομία ή η ερμηνευτική συμπεριφορά όμως του ήρωα αυτή καθαυτή, ως αισθητικό αποτέλεσμα, δεν έχει μεγάλη σημασία ή δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία όσο έχει το γεγονός ότι, ο συγκεκριμένος χώρος με τον συγκεκριμένο τρόπο όρασής του, προτείνει ή και επιβάλλει την όποια συμπεριφορά ή χειρονομία.

Το χωριό στον *Μεγαλέξανδρο*, αντίθετα, σε απόσταση από οποιαδήποτε σχέση με ντοκυμενταρίστικη αναφορά, γίνεται με τη σειρά του και αυτό ένας "luogo deputato" όπου όμως προέχει το σκηνοθετικό αισθητικό αποτέλεσμα. Εδώ έχουμε χαρακτηριστικά χωρικής οργάνωσης που παραπέμπουν σε εκείνα της σκηνικής οργάνωσης του αρχαίου θεάτρου ή ακόμα και χώρου διεξαγωγής μιας "ιεροτελεστίας"¹⁴. Από την άποψη αυτή η λειτουργία του χώρου-χωριό είναι σημαίνουσα. Πρόκειται όμως για ένα "σημαίνον" που προέρχεται από την ηθελημένη, αλλά επιμελημένη, επέμβαση (υλική/προφιλμική) που διενεργείται με σκοπό να καταστεί λειτουργικό για τις δραματικές ανάγκες του έργου.

Οι επεμβάσεις στο χώρο είναι ένα φαινόμενο που εμφανίζεται πολύ νωρίς στη δουλειά του Αγγελόπουλου. Στην αρχή γίνονται για καθαρά σκηνογραφικές ανάγκες, στη συνέχεια όμως θα δούμε ότι εξυπηρετούν μια πληθώρα εικαστικών "λύσεων". Ήδη στις *Μέρες του '36* (1972), αλλά και αργότερα στον *Μεγαλέξανδρο* (βλ. φωτο Νο. 1,2,3) έχουμε πολλά παρα-

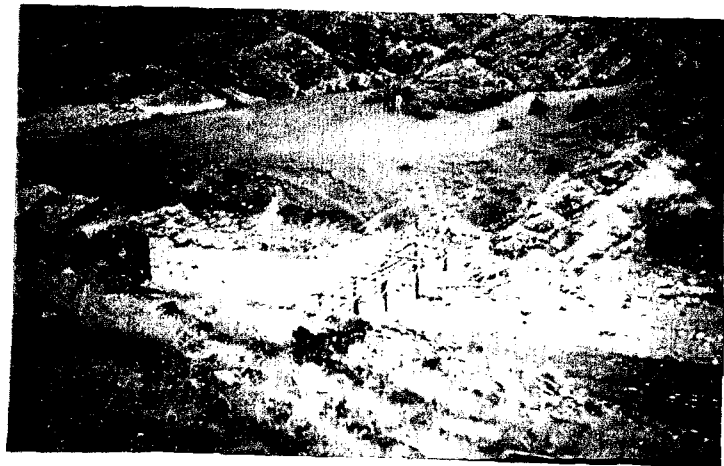
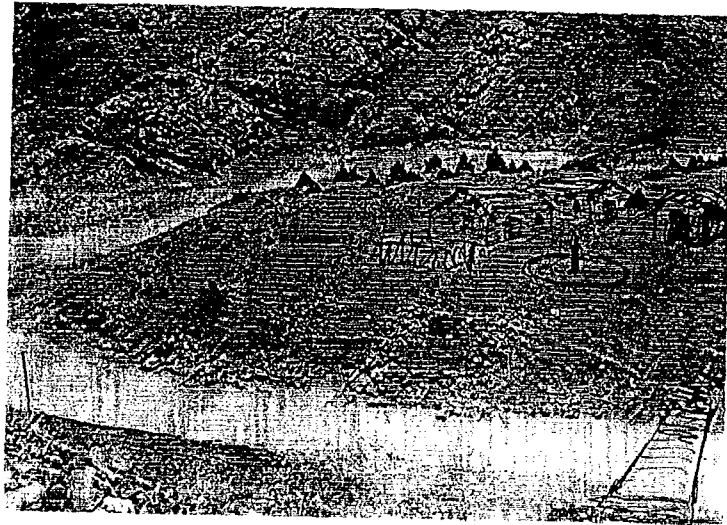


Φωτ. Ν. 1

Μετατροπές στην πλατεία του χωριού Δοτσικό στο Ο Μεγαλέξανδρος.

Φωτ. Ν. 2

Ο Μεγαλέξανδρος: Μετατροπές του φυσικού χώρου: κατασκευή των αχυροκαλύβων και της γέφυρας.



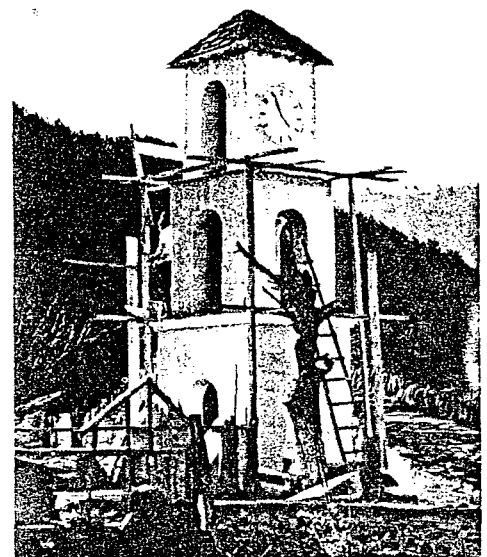
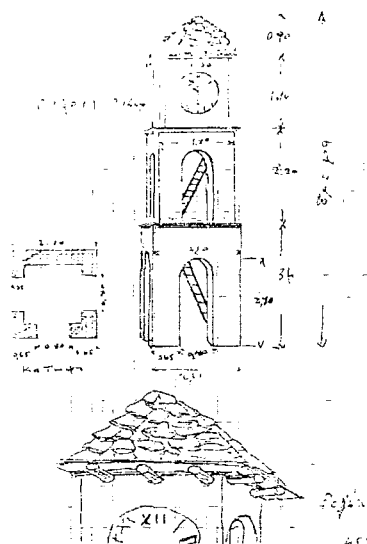
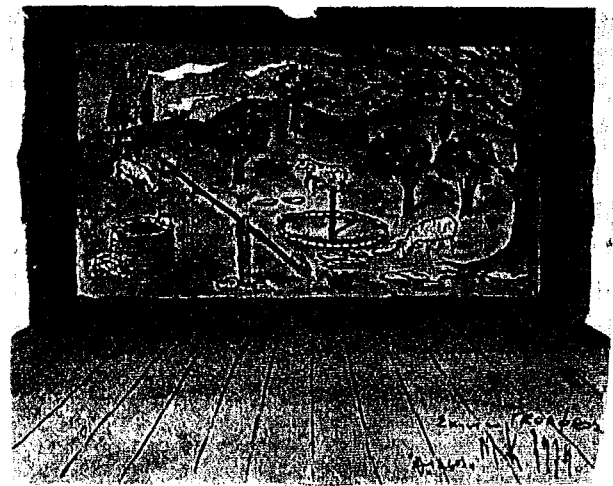


Φωτ. Ν. 3

α. Οι Κυνηγοί: σχέδιο για την κατασκευή του ξενοδοχείου.

β. Ο Θιάσος: αρχικό σχέδιο για το fondal της σκηνής του πλανώδιου θιάσου.

γ. Ο Μεγαλέξανδρος: σχέδιο και φωτ. από την κατασκευή του ορολογιού.



δείγματα επεμβάσεων στο φυσικό χώρο. Οι τροποποιήσεις αυτές αποτελούν μια διαδικασία σε προφιλμικό επίπεδο που στη συνέχεια της δημιουργίας θα προσλάβουν ειδική σημασία στο τελικό φιλμικό κείμενο. Στο σύνολό της η χωρική δόμηση στις *Μέρες του '36* φέρει τη μορφή ενός "κλειστού" μηχανισμού. Εντοπίζεται η παρουσία ενός πυρήνα (φυλακή) γύρω από και μέσα στην οποία εκτυλίσσεται η δράση σε περισσότερα παράλληλα ή και ανισόπεδα επίπεδα. Παρατηρείται δε ένας ξεκάθαρος διαχωρισμός του φυσικού χώρου (της φυλακής) σε ένα εσωτερικό και ένα εξωτερικό χώρο με παράλληλη ή και ανεξάρτητη δράση. Η ρύθμιση αυτή σε εσωτερικό και εξωτερικό ενός συγκεκριμένου "κλειστού" μηχανισμού, όπως τον αποκαλέσαμε, δεν εξυπηρετεί κανένα από τους αισθητικούς καθαρά συλλογισμούς του φιλμ, σαν τέτοιος. Αφορά περισσότερο στην εξέταση της μεταμόρφωσης, από δεδομένα στερεότυπα, της φόρμας, από τη στιγμή που αυτή είναι το στοιχείο που αλλάζει και ανατρέπει τους παλιούς μηχανισμούς αντίληψής της. Πρόκειται, με άλλα λόγια για την οριοθέτηση συλλογισμών που αφορούν τη μεταβολή του τρόπου αντίληψης της διαδοχής και συνέχειας στη σύγχρονη σκέψη.

Η οργάνωση σε εσωτερικό/εξωτερικό έχει λειτουργική σημασία για την αφήγηση που βασίζεται σε αυτή ακριβώς την αντίθεση, απ'τη στιγμή που οι δύο αυτοί πόλοι αλληλοαναιρούνται, εξυπηρετώντας τις νοηματικές ανάγκες της αφηγημα-

τικής διαδικασίας (βλ. επόμενη παρ. *χώρος/αντικείμενο*). Με ανάλογο τρόπο εμφανίζεται η δόμηση του χώρου στους *Κυνηγούς* (1977). Έχουμε και έδω έναν ανάλογο πυρήνα δράσης, με μια ανάλογη αρχιτεκτονική δομή (πανδοχείο αντί για φυλακή), με τη διαφορά ότι στην περίπτωση των *Κυνηγών* η αντίθεση εσωτερικό/εξωτερικό είναι ξεκάθαρη. Η δράση που λαμβάνει χώρα έξω από το χώρο-πανδοχείο δεν είναι αυστηρά συνδεδεμένη ούτε και επικαλείται άμεσα τη δράση που πραγματοποιείται στο εσωτερικό του. (Διευκρινίζουμε ότι για εσωτερικό/εξωτερικό δεν εννοούμε εσωτερικό και εξωτερικό γύρισμα αντίστοιχα αλλά την σχέση ή την μη-σχέση (παράλληλη δράση) που αναπτύσσεται ή δεν αναπτύσσεται μεταξύ των δύο αυτών πόλων που αποτελούν την ίδια δομή-πυρήνα στην οποία η δράση διαδραματίζεται σε διαφορετικά επίπεδα). Το πανδοχείο στους *Κυνηγούς*, είναι μια αρχιτεκτονική δομή στα όρια της οποίας φιλοξενείται η δράση ηρώων που κατά κανόνα σ' αυτή τη χωρική μορφή δεν θα ήταν δυνατή η εκδήλωσή της. Για άλλη μια φορά συναντάμε στον Αγγελόπουλο έναν κατασκευασμένο χώρο σύμφωνα προς τους κανόνες του πραγματικού στον οποίο όμως θα εκτυλιχθεί μια δράση που ανήκει στη σφαίρα του φανταστικού¹⁵. Ένας χώρος-σύμβολο, στατικός αλλά με έντονη μια αίσθηση δυναμικής που θα φανεί μόνο με την μετεγγραφή του σε φιλμική εικόνα.

Ας δούμε όμως πώς η οργάνωση και η δόμηση του αντίστοιχου αρχιτεκτονικού (σε προφιλμικό επίπεδο) χώρου επιτυγχάνεται στον *Θίασο*. Εδώ τα πράγματα είναι σαφώς πιο πολύπλοκα, δεδομένης της πολυπλοκότητας του θέματος αλλά και των αφηγηματικών μεθόδων. Βασικό ρόλο για την συγκεκριμένη οργάνωση αποτελεί ο χαρακτηρισμός που ήδη αποδώσαμε στο φιλμ: ταινία "ταξιδιού κατ'εξοχήν". Το πέρασμα λοιπόν από τον ένα τόπο στον άλλο σε επίπεδο μεμονωμένων σκηνών εμφανίζεται φαινομενικά ανομοιογενές και δεν ακολουθεί μιά λογική χωρική συνέχεια. Στο αποτέλεσμα αυτό συμβάλλει σημαντικά και η αφήγηση με χρονικούς ελιγμούς. Η αναγνώριση πάντως της συνέχειας ή της ασυνέχειας του χώρου επιτυγχάνεται δια μέσου ενός *leit-motiv* που επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του φιλμ και που δεν είναι τίποτε άλλο από τον προνομιακό χώρο της θεατρικής σκηνής των ηθοποιών του *πλανώδιου Θιάσου*, την οποία θα μπορούσαμε, μετωπικά, να ονομάσουμε σκηνή της Ιστορίας, η οποία φιλοξενεί μεν μια θεατρική παράσταση, ταυτόχρονα όμως προσφέρει χώρο δράσης σε ιστορικά γεγονότα που πλέκονται στα πλαίσιά της. Είναι η σκηνή ενός μικρόκοσμου στο κέντρο του οποίου επικεντρώνεται η πεμπτουσία του μακρόκοσμου από τον οποίο περιβάλλεται. Το πέρασμα λοιπόν από ένα τόπο, χωρο-χρονικά ασυνεχούς, σε ένα άλλο, δεν είναι γραμμικό αλλά βασίζεται στην επαναληπτική δύναμη του κυρίαρχου θέματος. Το πρόβλημα της μη-γραμμικό-

τητας λύνεται με καθαρά κυκλική φόρμα (σε αντίθεση με τη γραμμική των τελευταίων φίλμς: *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), ο *Μελισσοκόμος* (1986), και το *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), που ανήκουν ξεκάθαρα στις ταινίες τύπου *road movies*. Το χρονικό και χωρικό σημείο εκκίνησης της ταινίας γίνεται χρονικό και χωρικό σημείο "άφιξης" των ηρώων, συνεπώς η διαδρομή του φίλμ είναι μια πιθανή διαδρομή η οποία μπορεί να ξαναρχίσει οποιαδήποτε στιγμή.

Η κυκλική φόρμα θα μας απασχολήσει σε επόμενο κεφάλαιο που θα αφιερώσουμε στην εικαστική αντίληψη του χώρου στον Αγγελόπουλο. Η κυκλική φόρμα (άνοιγμα και κλείσιμο του φίλμ με το ίδιο πλάνο) είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της αφήγησής του. Η *Αναπαράσταση*, ο *Θίασος*, ο *Μεγαλέξανδρος* είναι τα πιο σημαντικά από αυτή την άποψη. Το πλάνο εισαγωγής του φίλμ θα μπορούσε να ειπωθεί σαν επίλογος μιας ιστορίας που έχει ήδη "προφερθεί". Το πλάνο λήξης του φίλμ με τη σειρά του θα μπορούσε να αποτελεί την εισαγωγή μιας ιστορίας που δεν έχει ακόμα "προφερθεί". Το ενδιάμεσο των δύο πλάνων περιεχόμενο οριοθετείται έτσι σε μια χωροχρονική διάσταση άπειρη με τομές που ορίζονται από συγκεκριμένες "ημερομηνίες" μετρήσιμες στην πραγματική τους διάσταση και τόπους αναγνωρίσιμους στο προφιλμικό. Είναι προφανές λοιπόν ότι ένας χώρος επιλεγμένος σε προφιλμικό επίπεδο μπορεί να μεταμορφωθεί αν τον εξετάσουμε σε μια διαφορετική χρονική

στιγμή. Ο σταθμός του Αιγίου, για παράδειγμα, στο *Θίασο*, ως προφιλμικό στοιχείο, έχει περισσότερες από μία δυνατότητες έκφρασης. Μπορεί με την ίδια ευκολία να γίνει εισαγωγικό πλάνο όπως και πλάνο "κλεισίματος" του φιλμ, ως φιλμικό όμως στοιχείο γίνεται ένας "δυνάμει τόπος" φορτισμένος με το εννοιολογικό περιεχόμενο της ιστορίας της οποίας οριοθέτησε τη διαδρομή και τη διάρκεια.

Η συλλογή και επεξεργασία των προφιλμικών στοιχείων από μέρους του σκηνοθέτη αποσκοπεί στην ενστάλαξη ενός βαθύτερου νοήματος, μιας ιδιαίτερης σημασίας στην αφήγηση. Η αισθητική αξία αυτών των επιλογών γίνεται ορατή πολύ αργότερα με την τελική μορφή του φιλμικού προϊόντος που χρειάζεται ακόμα πολλά στάδια για να ολοκληρωθεί. Σ' αυτό το σημείο απλά η "πρώτη ύλη" γίνεται εργαλείο, που απαιτεί τη χρήση άλλων εργαλείων για να πάρει μορφή.

2.3. Η "mise en scène"¹⁶

Είδαμε μέχρι τώρα ότι "αναπαριστάνειν" σημαίνει και τη διαδικασία κτισίματος μιας αναπαράστασης και απόδοση σ'αυτήν ενός κορμού (σώμα) και κυρίως την διαδικασία του να καταστεί σημαίνουσα. Μετά την περίοδο προετοιμασίας όλων των αρχικών θεμάτων (θέμα, σενάριο, κ.λ.π.) την επιλογή των χωρών για το γύρισμα, οι διαδικασίες που είδαμε στις προηγούμενες σελίδες, απαιτούν μια συγκεκριμένη δουλειά έρευνας και επεξεργασίας ώστε να αποκτήσουν την απαιτούμενη λειτουργικότητα. Περνάμε στη συνέχεια στο ντύσιμο του σέτ και την προπαρασκευή των συμβάντων που θα λάβουν χώρα. Τέλος περνάμε στην διαδικασία τοποθέτησης της μηχανής λήψης και την καταγραφή των κινήσεων που θα πρέπει να κάνει κατά τη λήψη (σ'αυτό το στάδιο ο σκηνοθέτης μπορεί να αυτοσχεδιάζει έως ότου ανακαλύψει το πλέον ικανοποιητικό αποτέλεσμα). Η προπαρασκευή της σκηνής και συνεπώς η διαδικασία της "mise en scène" της δράσης, γεννιέται μέσα από τη διαδικασία του **setting** και αφορά τα περιεχόμενα της εικόνας: αντικείμενα, πρόσωπα, τοπία, χειρονομίες, λέξεις κ.λ.π. Τα στοιχεία αυτά σχηματίζουν ένα μωσαϊκό, αναπτύσσοντας σχέσεις μεταξύ τους, αφού κατ'αρχήν προϋπολογισθούν όλες οι πιθανές τους λειτουργίες (διπλές έννοιες, πολλαπλές χρήσεις, διάφορα επί-

πεδα ανάγνωσης κ.λ.π.) με τελικό σκοπό να αποδοθεί συνοχή αλλά κυρίως σταθερότητα του αναπαριστούμενου στην οθόνη κόσμου. Αυτός ο κόσμος, φυσικά, παρουσιάζει πολυπλοκότητα και διαθέτει πλούσιο υλικό δόμησης. Με την απόδοση μιας τάξης σε όλα αυτά τα στοιχεία, που απαρτίζουν το συγκεκριμένο κόσμο, επιτυγχάνεται η αναγνώριση της λειτουργίας του. Σ' αυτό το στάδιο τοποθετείται και η διαδικασία σύνδεσης και άρθρωσης μεταξύ τους όλων των πραγμάτων που χρησιμοποιούνται (μια και είναι πλέον δεδομένα) και τα οποία θα πρέπει να ξαναζήσουν στο εσωτερικό της ιστορίας. Με άλλα λόγια μπορούμε να μιλήσουμε για το στάδιο σύνδεσης όλων των ήδη επιλεγμένων στοιχείων με τη δράση των προσώπων. Σ' αυτό το στάδιο αναδεικνύεται για μια ακόμα φορά η σπουδαιότητα αυτού που ονομάσαμε προνομιακό χώρο, και κυρίως στην περίπτωση που αυτός δεν είναι ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο (décor), αλλά χρησιμοποιείται σαν το στοιχείο που ορίζει και γεμίζει τη σκηνή, σε συνάρτηση όμως με τη δράση των ηρώων. Αναλαμβάνει έτσι ο χώρος μια συγκεκριμένη σημαίνουσα δραστηριότητα.

Το περιβάλλον, με αυτή την έννοια, παραπέμπει σε δύο πράγματα: απ' τη μια πλευρά στο "περίγραμμα" που περικλείει τη δράση των προσώπων και από την άλλη ορίζει την ακριβή "κατάσταση" μέσα στην οποία τα πρόσωπα ενεργούν, στις χωρο-χρονικές δηλαδή συντεταγμένες που επιτρέπουν την αναγνώ-

ριση της ίδιας τους της ύπαρξης. Διακρίνουμε έτσι τις δύο χαρακτηριστικές λειτουργίες του περιβάλλοντος: η μία που αφορά το "διάκοσμο" της σκηνής και η άλλη που αφορά τη συγκεκριμένη πράξη χωρικής "τοποθέτησής" της.

Στον Αγγελόπουλο είναι ολοφάνερο ότι προέχει η ιδέα "τοποθέτησης" της σκηνής (ανάληψη δηλαδή μιας ιδεολογικής, κριτικής, αισθητικής κ.λ.π. στάσης απέναντι στο ιστορικό γίγνεσθαι) περισσότερο από το διακοσμητικό "ντύσιμό" της. Και κάτω από αυτή τη λογική είναι που επιλέγει χώρους που επιτρέπουν την κατασκευή απλών, λιτών και απέριπτων σκηνών, γυμνών και διακριτικών, θα λέγαμε αρμονικών, που τείνουν να συμπτύξουν μεταξύ τους διαφορετικά στοιχεία σε ένα ενιαίο σύνολο, ενώ δουλεύει λιγότερο σε σκηνές που βασίζονται σε ανισορροπίες και έντονες αντιθέσεις όπου η έλλειψη παραπομπής σε μια ταυτόχρονη εκδήλωση των συστατικών της τοποθέτησής του δεν θα τον βοηθούσε να αναδείξει κανένα από αυτά. (Ίσως εδώ να βρίσκεται και η απάντηση στο γιατί αποφεύγει ο σκηνοθέτης τη χρήση της παράλληλης αφήγησης που θα αποδίδονταν με ένα *camp-contre camp*).

Το έργο του Αγγελόπουλου στο σύνολό του μας προσφέρει αρκετές σκηνές που οργανώνονται σύμφωνα με την αρχή των αντιθέσεων, αλλά εμφανίζονται μάλλον σαν αυτόνομες. Βλέπουμε από τη μιά ότι στις *Μέρες του '36* για την αφήγηση δύο διαφορετικών καταστάσεων, σε δύο διαφορετικά ιδεολογικά και

κοινωνικά αντιτιθέμενα επίπεδα, δεν έχουμε μια ξεκάθαρη παράλληλη αφήγηση, αλλά μια αφήγηση παρεμβολών των διαφόρων σκηνών έξω και γύρω από τη φυλακή, ενώ παρουσιάζονται εξ'όλοκληρου αυτόνομες όλες όσες εισάγονται στο φιλμ με σκοπό να δώσουν πληροφορίες γύρω από το γενικότερο πολιτικό κλίμα που αναδύεται από την ίδια την αφήγηση, χωρίς να αποτελεί το άμεσο αντικείμενο αυτής. Πρόκειται δηλαδή για μια extra-αφηγηματική¹⁷ διαδικασία που παρεκκλίνει ελαφρώς από την κυρίως δομή του έργου. Εδώ όμως αναδύεται για την υπόθεση Αγγελόπουλος ένα σημαντικό πρόβλημα. Πρόκειται για την *mise en scene* ενός θέματος. Αυτό, πράγματι δεν χρησιμοποιείται για να ορίσει τον αναπαριστούμενο χώρο ή για να αναδείξει μερικές απόκρυφες πτυχές, χρειάζεται περισσότερο για να ορίσει τον κεντρικό πυρήνα της υπόθεσης. Είναι το θέμα που αποτελεί την κεντρική θέση του έργου και που υποδεικνύει την ενότητα του περιεχομένου γύρω από το οποίο οργανώνεται το κείμενο. Είναι, με άλλα λόγια, αυτό στο οποίο το φιλμ αναφέρεται. Στις *Μέρες του '36* δεν υπάρχει άμεση αναφορά στο θέμα. Το φιλμ δεν αφηγείται, με άλλα λόγια, το θέμα του, αλλά αποτελεί τον υπαινιγμό μιας κατάστασης η οποία απαιτεί τη χρήση κάποιων μοτίβων (extra-αφηγηματικές σκηνές) που έρχονται και επανέρχονται οι ίδιες ή διαφορετικές κατά μήκος ολόκληρου του φιλμ, έτσι ώστε να ουσιαστικοποιηθούν, να διευκρινίσουν, αλλά και να ενισχύσουν δομικά την

κεντρική, από φαινομενικής άποψης, υπόθεση. Η αναζήτηση μιας αλήθειας που κρύβεται πίσω από το ίδιο το φιλμ γίνεται ανάγκη για τον Αγγελόπουλο παρόλο που είναι σχεδόν δεδομένο ότι δεν θα βρεθεί ακόμα κι αν υπάρχει. Είναι μια προσέγγιση δια υπαινιγμών όπου επιβεβαιώνεται, κατά κάποιο τρόπο, η κατά Deleuze ανάγνωση του Προύστ, ότι ο άνθρωπος δεν έχει καμιά φυσική επιθυμία για την αναζήτηση της αλήθειας αλλά την αναζητά μόνο αν του απευθυνθείς με υπαινιγμούς.

Η μετατόπιση της δράσης από τον κεντρικό χώρο εξέλιξής του, δηλαδή το πέρασμα από τη φυλακή στις extra-αφηγηματικές σκηνές (τα εγκαίνια του σταδίου, η εκπαίδευση των στρατιωτών με βολές εναντίον ακίνητων στόχων κ.λ.π) λειτουργεί σαν μοτίβο που ενισχυει τη διαλεκτική σχέση τους με τον κυρίως χώρο. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η απόδοση τάξης στα θεματικά στοιχεία του φιλμ, με την ταυτόχρονη διατήρηση μιας λογικής συνέχειας, δεν φαίνεται να είναι εύκολη υπόθεση. Όλα όμως τα διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία που εμφανίζονται σε μια σύνθεση, μπορούν να διαχωρισθούν με βάση τον ιδιαίτερο σημασιολογικό τους πλούτο ή την ιδιαίτερη πρωτοτυπία τους. Η οργάνωση, έτσι, των προαναφερθέντων δεδομένων, από το φιλικό κείμενο, προσφέρεται στο να δούμε επίσης σε ποιά μορφή κόσμου (φιλικού) μας οδηγούν. Εκτός από το καθευτό φιλικό προφίλ που αυτά ορίζουν στο κείμενο, μπορούν να βοηθήσουν στην κατασκευή ενός είδους κουλτούρας

στην οποία το δεδομένο φιλμ κάνει έμμεση ή άμεση αναφορά. Σ'αυτή την περίπτωση, οι μονάδες που αποτελούν το σύνολο του φιλμ, θα πρέπει κατά κάποιο τρόπο να εμπεριέχουν την αξία αρχέτυπου, να κάνουν δηλαδή αναφορά στα μεγάλα συμβολικά σχήματα από τα οποία κάθε κοινωνία αποτελείται και από τα οποία αναγνωρίζεται και επιβιώνει σαν τέτοια.

Πολύ συχνά στον Αγγελόπουλο περισσότερα αρχέτυπα τυχαίνει να εμφανίζουν μια ιδιαίτερη συμπύκνωση σε συγκεκριμένα ιστορικά contextes. Η σύμπτυξη αυτή πραγματοποιείται μέσα από υπονοούμενα και αφαιρετικές εκφραστικές φόρμουλες. Οι κλειστές ή οι μισόκλειστες πόρτες, οι εκφράσεις που τείνουν να αποδώσουν αφαιρετικό χαρακτήρα στην αναπαράσταση των μορφών της αισθητής πραγματικότητας, σε συνδυασμό με στοιχεία που ορίζουν ένα κόσμο και την δυνατότητα να μπορεί να είναι αναγνωρίσιμος, είναι όλα όσα ο Αγγελόπουλος συνθέτει σε μια ενότητα που θα μιλήσει με τη σιωπή.

Τα φιλμ του Αγγελόπουλου μπορούν να χαρακτηρισθούν σαν φιλμ της σιωπής και κατ'επέκταση "χώροι απουσίας". Εικόνες που καταλήγουν να αναιρούνται μέσα από την ίδια τους την παρουσία. Είναι με τη σειρά, ξεκινώντας από τα πρώτα φιλμ, το σιωπηλό συνένοχο συλλογικό όνειρο, προχωρώντας προς τα τελευταία που γίνονται ένας "συλλογισμός" στο τέλος του συλλογικού ονείρου, του ονείρου των εικόνων

χωρίς λόγια. Αναμφισβήτητα το έργο του Αγγελόπουλου είναι περισσότερο από λόγος, σύνθετες εικόνες. Και αυτό ενισχύεται από τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τον ηθοποιό, ο οποίος δεν έχει σχεδόν ποτέ (τουλάχιστον στα πρώτα φιλμ) την αυστηρή αποστολή του να ενσαρκώσει ένα ρόλο αλλά είναι περισσότερο ένα *personnage* που ψάχνει να βρεί το χώρο του και την ταυτότητά του μέσα στην ιστορία (δεν στερείται σημασίας το γεγονός ότι ο Αγγελόπουλος σπάνια χαρίζει στους ηθοποιούς του ένα πρώτο πλάνο). Τα πρώτα πλάνα είναι ελάχιστα και χρησιμοποιούνται όχι για να προσελκύσουν την προσοχή στον ηθοποιό ή και στον ήρωα καθαυτό, αλλά για να επιτρέψουν στον ήρωα να πάρει τη θέση ενός "φορέα της ιστορίας", μέσο που του επιτρέπει την παρουσία επί σκηνής ενός ανεξάρτητου αποσπάσματος διήγησης. Ο ήρωας αναλαμβάνει, έτσι, χρέη αφηγητή και συντελείται μ' αυτόν τον τρόπο μια αποστασιοποίηση θεατρικού τύπου και μάλιστα μπρεχτικού. Ο ηθοποιός στέκεται στο πλάνο σαν διπλή ή και πολλαπλή φιγούρα που πρέπει να κάνει δικές μας τόσο τις σκέψεις μας όσο και τις δικές του. Άλλοτε λοιπόν παρακολουθεί και παρατηρεί μέσα από μια πράξη που είναι ταυτόχρονα και διαδικασία σκέψης και άλλοτε μας απευθύνεται περνώντας από την ομιλία στην απεικόνιση και αυτό το επιτυγχάνει γιατί φέρει ένα μερίδιο γνώσης που σαν μόνο τόπο εκδήλωσής της βρίσκει τις συγκεκριμένες συντεταγμένες χώρου και χρόνου μέσα στις

οποίες κινείται. Αυτό όμως προϋποθέτει να αφαιρεθεί από την εικόνα οποιοδήποτε στοιχείο "βιασύνης", πράγμα που για άλλη μια φορά μας οδηγεί στην χωρική και χρονική αντίληψη μέσα από την οποία ο Αγγελόπουλος καταφέρνει να αποκλείσει αυτή τη "βιασύνη".

Ας πάρουμε όμως τα τρία "πρώτα-πλάνα" (σωστότερα θα τα ονομάζαμε απλά κοντινά), του *Θιάσου* που είναι ίσως και τα σημαντικότερα στη φιλμογραφία του Αγγελόπουλου: το πρώτο του πατέρα/αρχηγού του πλανώδιου *Θιάσου*, που με βλέμμα κατευθείαν στο φακό διηγείται ένα επεισόδιο της ζωής του συνδεδεμένο με την μικρασιατική καταστροφή του 1922. Τα άλλα δύο της *Ηλέκτρας* και του *Πυλάδη* αντίστοιχα, που διηγούνται, η μέν πρώτη στραμμένη και αυτή κατευθείαν στην κάμερα, ο δε δεύτερος όχι πάντα και όχι απαραίτητα στραμμένος στην κάμερα, αποσπάσματα ιστορικής σημασίας που λειτουργούν σαν επεξηγήσεις στα όσα είδαμε πριν. Τα τρία αυτά πρώτα πλάνα, που αποτελούν μια σαφή παράβαση στην αφήγηση, ενέχουν την αξία ενός διδακτικού μονολόγου. Η λειτουργία τους δε, προσανατολίζεται στη διδασκαλική λύση (ας θυμηθούμε τις διδασκαλίες του μπρεχτικού θεάτρου). Κατά την εξιστόρηση αυτή με τον τρόπο του διδακτικού ή αν θέλετε εσωτερικού μονολόγου, ο ήρωας αποστασιοποιεί το λόγο, αποστασιοποιώντας τον εαυτό του (Μπρέχτ: "ο ηθοποιός πρέπει να δείχνει τα πράγματα και πρέπει να δείχνει τον εαυτό του")¹⁸.



Εδώ, όμως, δεν πρόκειται για την επιλογή μιας εκφραστικής φόρμας αντί μιας άλλης, αλλά επιχειρείται η ανεύρεση των κατάλληλων συνθηκών για την αναμέτρηση με μία συγκεκριμένη πραγματικότητα αντί με μία άλλη. Ο Αγγελόπουλος ακόμα και στην περίπτωση ενός πρώτου πλάνου δεν αφήνει ποτέ αδρανές το βάθος του πεδίου. Μαζί με το αποστασιοποιημένο πλάνο, που επικαλείται μακρινά γεγονότα, ενεργοποιεί στοιχεία που συνθέτουν το πλάνο διατηρώντας εστιασμένο τον παρακείμενο χώρο. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται δράση και σε άλλα επίπεδα όπου πράγματα και πρόσωπα μπορούν να συνυπάρχουν στον ίδιο αφηγηματικό χώρο αλλά σε διαφορετικό αφηγηματικό χρόνο.

Εντοπίσαμε, σε γενικές γραμμές, τον τρόπο με τον οποίο καθίστανται "ορατά" τα στοιχεία που περιέχονται στον αναπαριστούμενο κόσμο και παρατηρήσαμε πώς πρόσωπα και αντικείμενα προσλαμβάνουν μια αφηγηματική πολλαπλότητα, ή αλλιώς, πώς ενεργούν σε περισσότερα επίπεδα συγκίνησης. Ενδιαφέρον προκαλεί η ταυτόχρονη πλοκή, στο ίδιο αφηγηματικό επίπεδο, διαφορετικών μεταξύ τους θεμάτων, στο *Θίασο*: εκείνο της οικογένειας του πλανώδιου θιάσου, εκείνο του μύθου των Ατρείδων και εκείνο που κρύβεται πίσω από τον πραγματικό ιστό που υφαίνει η ίδια η ιστορία των ετών μεταξύ του 1939-1952.

Ό,τι ακριβώς συμβαίνει με τα γεγονότα, συμβαίνει και με τούς ήρωες. Η Ηλέκτρα είναι και Γκόλφω (ρόλος) είναι όμως και κόρη, μέλος του θιάσου αλλά και αντάρτισσα, συνένοχος και σύντροφος του Ορέστη, που είναι γιός, ηθοποιός, αδελφός και εραστής στο βουκολικό κωμειδύλλιο που παίζεται στη συμβατική σκηνή του πλανώδιου θιάσου. (Με διαφορετικό τρόπο λύνεται όμως ο διπλός ρόλος του Αλέξανδρου και της Βούλας στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Εδώ έχουμε τους ηθοποιούς να παίζουν δύο διαφορετικούς ρόλους και όχι τους ήρωες να έχουν δύο διαφορετικές ιδιότητες).

Τα πρόσωπα στο *Θιάσο* δεν ερμηνεύουν ένα ρόλο, αλλά κάνουν χρήση της σκηνής για να φέρουν στο προσκήνιο την ίδια την Ιστορία, η οποία επεμβαίνει και, ανάλογα με την κατάσταση, τους μεταμορφώνει. Πότε σε απλούς ανθρώπους, πότε σε οράματα και ιδέες. Η σκηνή αυτή παίρνει, έτσι, τη θέση ενός χώρου-σημείου, στον οποίο ηθοποιοί-σημεία εκτελούν μία πράξη-σημείο. Οι αντιφάσεις που εκδηλώνονται στο εσωτερικό του κάθε ήρωα, δεν εκφράζονται, ούτε ανάγονται σε ψυχολογικό επίπεδο. Το φιλμ δεν είναι τίποτε άλλο από μια *mise en scène* μιας *mise en scène*¹⁹.

Η πολλαπλότητα των σημασιών δεν έγκειται μόνο στη διπλή (και συχνά πολλαπλή) υπόσταση των ηρώων, κάτι ανάλογο γίνεται και με τα αντικείμενα, τα περιβάλλοντα, τους χώρους γενικότερα. Με τον τρόπο που μερικά στοιχεία "πληροφοριο-

δότες", δηλαδή, στοιχεία που καθορίζουν όσα διαδραματίζονται στη σκηνή, φέρνουν στην επιφάνεια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός ήρωα, τα ίδια αυτά στοιχεία "πληροφοριοδότες" αποδίδουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις ποικίλες διαστάσεις του χώρου, όλα αυτά, δηλαδή, που χρησιμοποιούνται για τον καθορισμό των χωρο-χρονικών συντεταγμένων, στα όρια των οποίων θα πραγματοποιηθεί η μίμηση. Φυσικά, ο σκηνοθέτης για να διατηρήσει τα χαρακτηριστικά αναγνώρισης ενός χώρου επιδιώκει να αποδώσει την εντύπωση συνοχής και ενότητας. Αυτό επιτυγχάνεται με τη έντεχνη συρραφή τμημάτων του ίδιου χώρου ή και διαφορετικών και την παραβολή τους σε μια δημιουργική διαδοχή (δουλεμένη και στο στάδιο της προετοιμασίας).

Με αυτούς τους όρους, μπορούμε να μιλάμε και για μία "ιδεώδη Γεωγραφία"²⁰, αποτέλεσμα της ιδιαίτερης *mise en scene*, η οποία σε σύγκριση με μια δημιουργική σκηνή, μας οδηγεί στη σκέψη ενός χώρου που φιλοξενεί πράξεις που στηρίζονται η μία πάνω στην άλλη. Η έννοια της "ιδεώδους Γεωγραφίας" φαίνεται, κοντολογίς, να είναι ένα από τα μυστικά του Αγγελόπουλου: ο σκηνοθέτης οργανώνει το χώρο του με τρόπο που να του επιτρέπει να κάνει *raccord* που γίνονται ελάχιστα αντιληπτά. Φυσικά γίνεται χρήση του μοντάζ, το οποίο όμως δεν καταφεύγει στα εναλλασσόμενα πλάνα με γρήγορα *cut*, αλλά με πολύ αργό ρυθμό που συχνά μας ξεγελάει και μας

αφήνει την εντύπωση ενός ακόμα πλάνου-σεκάνς²¹. Η χρήση ενός αντικειμένου αναγνώρισης της χρονικής ροής της υπόθεσης που στο ίδιο πλάνο μπορεί να εξελίσσεται σε δύο χώρους, είναι συνηθισμένο φαινόμενο στον Αγγελόπουλο. Αρκεί να θυμηθούμε τη σεκάνς του *Μεγαλέξανδρου*, γυρισμένη σε δύο χώρους, στο Δοτσικό και τις όχθες του Αλιάκμονα αντίστοιχα (σεκάνς Ν. 114), την οποία είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς από ένα πλάνο-σεκάνς. Με ανάλογο τρόπο, στο *Θίασο*, οργανώνονται οι προς κινηματογράφηση χώροι των διαφόρων πόλεων-σταθμών του Θιάσου. Θα έλεγε κανείς ότι ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί ένα είδος εσωτερικού, στο κάθε πλάνο, μοντάζ, ενώ μετά από κάθε μεγάλη τέτοια ενότητα (πλάνο στο πλάνο) αφήνει μια στιγμή "παύσης", αν μπορούμε να την ονομάσουμε έτσι, η οποία αποδίδει στην κάθε ενότητα μια αυτονομία.

2.4. Η σχέση χώρου/αντικειμένου.

Η χρήση του αντικειμένου.

"Το αντικείμενο αποτελεί μόνο μια μορφική θέση και δεν είναι αναγνωρίσιμο παρά μόνο εξαιτίας των προσδιορισμών του, που είναι συσχετικής φύσης. Το αντικείμενο χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει σχέσεις"²².

Φυσικά, το να δημιουργεί το αντικείμενο μόνο σχέσεις δεν είναι ούτε αναγκαίο ούτε δεδομένο, όπως δεν είναι μόνο ένα φαινόμενο που αφορά το επίπεδο του περιεχομένου, αφού το περιεχόμενο θα ορισθεί μετά τη μελέτη των σχέσεων που αναπτύσσονται και συνεπώς πριν φθάσουμε στο περιεχόμενο των σχέσεων αυτών θα χρειασθεί ο ορισμός των θέσεων και συσχετισμών των αντικειμένων στο επίπεδο της έκφρασης²³.

Ας δεχτούμε λοιπόν ότι το αντικείμενο είναι αυτό που αναπτύσσει σχέσεις μεταξύ των δομικών υλικών της αφήγησης αλλά και των δομημένων υλικών ως αποτελέσματος αυτής. Οι σχέσεις αυτές μπορούν να εμφανιστούν σε διάφορους ρόλους και είναι ποικίλων τύπων: μεταξύ του αντικειμένου και ενός ή περισσότερων υποκειμένων, μεταξύ του αντικειμένου και άλλων αντικειμένων και τέλος σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ αντικειμένου και φυσικού χώρου (παρόντος στο κάδρο ή παρακειμένου σ' αυτό) στον οποίο εγγράφεται η παρουσία του.

Στον κινηματογράφο (έμψυχος κόσμος), ένα υποκείμενο (ήρωας) όχι μόνο κινείται μέσα στο χώρο αλλά αποδίδεται και ένα νόημα στην κίνησή του. Το αντικείμενο (άψυχο τμήμα του κόσμου, τουλάχιστον σε προφιλμικό επίπεδο και αν θέλουμε και σε επίπεδο έκφρασης, έτσι όπως ορίσαμε την προβληματική λίγο πιο πάνω, προπαρασκευής δηλαδή συσχετισμών χωρίς ανάδειξη κάποιας σημασίας συγκεκριμένης, δεν κινείται αυτό καθαυτό, αλλά φέρεται, υπόκειται ή όχι σε κίνηση, ή η όποια ακόμα αδράνειά του χρησιμεύει σαν το μέτρο σύγκρισης και αντίθεσης με την ανθρώπινη ζέση.

Το αντικείμενο είναι ένα "πράγμα" που υφίσταται αυτούσιο, ανεξάρτητα από την όποια αναγνώρισή του και είναι εφοδιασμένο με ενότητα και ανεξαρτησία που ανταποκρίνεται σε ένα συγκεκριμένο προορισμό. Εμψυχωμένο από την κίνηση της εικόνας, αυτόνομο κατά κάποια έννοια, παρουσιάζεται στον άνθρωπο, σαν βοηθός, ανταγωνιστής ή εχθρός.

Στον Αγγελόπουλο, τώρα, το αντικείμενο αναλαμβάνει ένα ρόλο που βοηθάει στην επίτευξη μιας σύγκρουσης, και δηλαδή το ρόλο ενός εκφραστικού στοιχείου με χαρακτηριστικά "δείκτη"²⁴ ή "συμβόλου"²⁵. Η παρουσία ή η απουσία του σε συνάρτηση με τον τρόπο που αυτή επιτυγχάνεται, περιγράφει τον ήρωα που το πλησιάζει ή το χρησιμοποιεί, μας πληροφορεί για τα συναισθήματά του, τις διαθέσεις του, τις ιδέες του. Η σύγκρουση στην οποία αναφερθήκαμε αρχίζει να παίρνει υπόσταση,

από τη στιγμή κατά την οποία στο αντικείμενο θα αποδοθούν ιδιότητες όμοιες με εκείνες που θα μπορούσε να έχει και ένας ήρωας, και μάλιστα ένας αγγελοπουλικός ήρωας.

Πολλές φορές τα αντικείμενα στο έργο του Αγγελόπουλου επεμβαίνουν στη διάρθρωση της αφήγησης. Δεν συμβαίνει, για παράδειγμα, να έχουμε την αναζήτηση του αντικειμένου, η ανεύρεση του οποίου να αποτελεί τον τελικό στόχο του ήρωα (βλέπε φιλμ περιπέτειας με θέμα "το κυνήγι του θησαυρού") και όπου η δράση βασίζεται στην προσέγγιση του αντικειμένου, η σύγκλιση ή η απόκλιση από το οποίο προσανατολίζει χωρικά τον ήρωα.

Εχουμε μια ανάλογη με την προαναφερθείσα λειτουργία, που όμως εμφανίζεται κοντινή στην άποψη του Greimas για το αντικείμενο, και η οποία αναγνωρίζεται στο εσωτερικό της τριλογίας της σιωπής (και δηλαδή *Το ταξίδι στα Κύθηρα*, τον *Μελισσοκόμο* και το *Τοπίο στην Ομίχλη*). Εδώ μπορούμε να μιλήσουμε –πάντα κατά τον Greimas– για το αντικείμενο της αξίας, αξία που απορρέει από την αναζήτηση και που προσδιορίζει το αντικείμενο σαν τον φανταστικό τόπο επένδυσης των αξιών.

Επιστρέφοντας στα αρχικά φιλμ του Αγγελόπουλου θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τα σημαντικότερα από τα αντικείμενα που φέρουν χαρακτηριστικά αντάξια μελέτης. Συγκεκριμένα στην *Αναπαράσταση*, παρατηρούμε ότι η τσάπα, σαν

αντικείμενο-όργανο²⁶, είναι σχεδόν πάντα παρούσα κατά μήκος της αφήγησης και τονίζεται ιδιαίτερα η παρουσία της σε ορισμένα πλάνα-κλειδιά όπου έρχεται σε άμεση σχέση (μέσω της χρήσης της) με τους ήρωες. Ταυτόχρονα όμως το αντικείμενο-τσάπα μπορεί να υπάρξει με την ίδια σημασία, σημαίνοντος οργάνου και κάθε φορά που θα εμφανίζεται πλέον μόνο του, αφού η λειτουργία του έχει ορισθεί μια φορά και στο εξής χαρακτηρίζεται από την "ένοχη" λειτουργία που, κατά κάποιο τρόπο, του αποδόθηκε, ακόμα και στις πιο "αθώες" στιγμές της. Το βάρος του χαρακτηρισμού ενός αντικειμένου είναι ένα βάρος φερόμενο από το αντικείμενο και αναγνωρίσιμο από τον θεατή. Με άλλα λόγια η απλή επανάληψη της παρουσίας του από κεί και στο εξής "σημαίνει", τονίζει τη σημασία του, μέσα από τη δύναμη που η παρουσία αυτή κρύβει.

Στο *Θίασο* τώρα, η κόκκινη ρόμπα και το γούνινο παλτό της μητέρας περνάνε στην Ηλέκτρα και την αδελφή της αντίστοιχα. Εδώ όμως έχουμε μια συνέχιση της ιστορίας, η οποία θα ολοκληρωθεί πολύ αργότερα στο *Τοπίο στην Ομίχλη*²⁷, σε μια πρόταση διαχρονικότητας του ήρωα αλλά και της ιστορίας. Το κόκκινο κασκόλ του ποιητή αποτελεί, στο ίδιο φιλμ, το αντικείμενο αναγνώρισης και ιδεολογικής τοποθέτησης του ήρωα, κ.ο.κ. Πολλά άλλα αντικείμενα, εξάλλου, περιορίζονται στο να παίξουν το ρόλο μιας απλής διδασκαλίας που εξυπηρετεί στην αναγνώριση ενός χωρο-χρονικού ελιγμού (αφίσες κολλημέ-

νες στους τοίχους, φείγ-βολάν που διανέμονται στο δρόμο κ.λ.π.). Συχνά τα αντικείμενα αυτά γίνονται σημεία αναφοράς τόσο στη μνήμη (βιωματική ή και συγκινησιακή) των ηρώων όσο και σε κείνη των θεατών.

Έχουμε όμως ήδη πεί ότι το αντικείμενο στον Αγγελόπουλο παίρνει τη θέση "δείκτη" ή/και "συμβόλου", οπότε μπορούμε, κατά συνέπεια, να υποθέσουμε τη χρήση του ως πληροφοριακού αφηγηματικού υλικού. Με αυτή την έννοια προέχει, κατά κάποιο τρόπο, η σχέση αντικείμενο-θεατής (σχέση συνδιαστικότητας που εντοπίζεται σε επίπεδο έκφρασης) παρά η σχέση αντικείμενο-ήρωας, σχέση που τοποθετείται μάλλον σε επίπεδο περιεχομένου, δεδομένου ότι συχνά θα ανακαλύψουμε και φετιχιστικές σχέσεις²⁸ των ηρώων με το αντικείμενο που σχετίζονται (θυμηθείτε το νυφικό φόρεμα στον *Μεγαλέξανδρο*).

Ο Eric Rohmer²⁹, στο έργο του *Organisation de l'espace dans...*, στο οποίο ήδη έχουμε αναφερθεί, ξεχωρίζει δύο μεγάλες κατηγορίες αντικειμένων: τα *αντικείμενα-όργανα/μέσα* και τα *αντικείμενα-διακοσμήματα*. Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, η οποία θα μας απασχολήσει περισσότερο, θα εξετάσουμε τον όρο "όργανο/μέσο" για να επισημάνουμε, όχι τόσο τη χρήση του αντικειμένου σε συνάρτηση με την καθημερινή του λειτουργία σαν τέτοιο, (πιάτα και μαχαιροπήρουνα για να τρώμε, ποτήρια για να πίνουμε κ.ο.κ.) όσο για τη συμβολική

λειτουργία του ή και τη λειτουργία προαναγγελίας για κάτι που κρύβεται πίσω από αυτό. Με άλλα λόγια, μας ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο τα αντικείμενα μπαίνουν στη δράση, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται και η χειρονομία που επιβάλλουν σε αυτόν που τα χρησιμοποιεί (τσάπα για σκάψιμο του κήπου, αλλά και για το σκάψιμο ενός τάφου, σχοινί για πολλαπλές χρήσεις αλλά και για το στραγγαλισμό του θύματος κ.λ.π.).

Στην κατηγορία των αντικειμένων-οργάνων/μέσων, θα εντάξουμε όλα εκείνα τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται σαν απαραίτητα μέσα για την πραγματοποίηση μιας αφηγηματικής πράξης. Οποιαδήποτε και αν είναι η δύναμη έλξης με την οποία είναι φορτισμένο το αντικείμενο και με την οποία μπορεί να ασκεί μια συγκίνηση ίδιας έντασης στο θεατή, δεν είναι πάντα αντιληπτή από τους ήρωες του δράματος (αν εξαιρέσουμε ίσως τους ήρωες του *Θιάσου*, που συχνά γίνονται και θεατές που παρατηρούν εκ των έσω αποσπάσματα της δράσης που συνθέτουν την ιστορία του φιλμ).

Η τσάπα και το σχοινί στην *Αναπαράσταση* είναι αντικείμενα φορτισμένα με την έλξη, για την οποία μιλούσαμε παραπάνω, και ασκούν ίδιας έντασης συγκίνηση στο θεατή, ενώ οι ήρωες τα χρησιμοποιούν απλά χωρίς να αναγνωρίζουν ακόμα τη σημαίνουσα σπουδαιότητά τους. Το γράμμα, αντίθετα, στο ίδιο φιλμ, αποτελεί στοιχείο που η Ελένη-ηρώίδα δημιουργεί στην

προσπαθειά της να κατασκευάσει με αυτό ένα άλλοθι και προσλαμβάνει, για κείνη και για το συνένοχό της (για τον Θεατή, φυσικά, δημιουργείται εδώ, ένα καθαρά χιτασκοκικό αποτέλεσμα σασπένς), μια σπουδαιότητα που μπορεί και υπαγορεύει, στη συνέχεια, μια συγκεκριμένη συμπεριφορά και μια συγκεκριμένη στάση. Της επιβάλλει, θα λέγαμε, μια νέα σχέση με τα υπόλοιπα αντικείμενα (βαλίτσα και ρούχα του δολοφονημένου συζύγου) που μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν απαθή. Η Ελένη μετακινείται στο χώρο σε συνάρτηση με το "effet de sens" συγκίνησης που αυτά της προκαλούν.

Νωρίτερα χρησιμοποιήσαμε τον όρο "χώρο-ήρωα" για να καθορίσουμε τη λειτουργία του χώρου που συμμετέχει στη δράση. Με τον ίδιο τρόπο ανακαλύπτουμε ότι και το αντικείμενο, στον Αγγελόπουλο, προσλαμβάνει μια παρόμοια λειτουργία, παίρνει και αυτό τη θέση ενός ήρωα και προτείνει ένα συγκεκριμένο τρόπο όρασης του σκηνοθετικού αποτελέσματος (από τη στιγμή βέβαια που θα αρχίσει να γίνεται ξεκάθαρη η σχέση που αναπτύσσει με το χώρο και που μπορεί να απεικονισθεί ως εξής: χώρος->ήρωας->αντικείμενο->χώρος), αλλά και συμπεριφέρεται σαν γνήσιος ηθοποιός της ιστορίας, ικανό να οργανώσει ή να αποδιοργανώσει την πλοκή και κατ'επέκταση το φιλμικό χώρο. Παρατηρούμε τη "δράση" της τσάπας στην *Αναπαράσταση*: τη συναντάμε, για πρώτη φορά, στην αυλή του σπιτιού της Ελένης. Στη συνέχεια ο ρόλος της ενισχύεται

και γίνεται καταλυτικός για την εξέλιξη της πλοκής, έως ότου στο τελικό πλάνο (που αναφέρεται άμεσα στην πράξη του φόνου), τη ξαναβλέπουμε τη στιγμή που ο σύζυγος την τοποθετεί στον κήπο, τόπος ταφής του δολοφονημένου σώματος. Η τσάπα-σήμα επισημαίνει, καθιστά παρούσα, την απουσία του συζύγου.

Το αντικείμενο αυτό κινείται στο χώρο και κάθε φορά που εμφανίζεται συγκεντρώνει την προσοχή του θεατή (φυσικά σ' αυτό συμβάλλει ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο το αντικείμενο οράται από τον σκηνοθέτη και από τη δυναμική λειτουργία που έχει προδιαγραφεί γι' αυτό), και ανάλογα με τη χρήση στην οποία υπόκειται, αποδίδεται ένα νόημα στη χειρονομία που προβαίνει ο ήρωας χρησιμοποιώντας το συγκεκριμένο αντικείμενο. Το σχοινί, επίσης, προκαλεί έντονη συγκίνηση και στον ήρωα και στο θεατή, με την ιδιότητά του ως οργάνου για την εκτέλεση μιας πράξης φόνου.

Η σχέση, τέλος, μεταξύ του αντικειμένου-γράμμα και των αντικειμένων-ρούχων/βαλίτσας και της συζυγοκτόνου είναι μια ξεκάθαρη εφιαλτική σχέση. Στο πρώτο στηρίζονται οι ελπίδες σωτηρίας, ενώ τα δεύτερα γίνονται απειλή. Τα ρούχα και η βαλίτσα καταστρέφονται (καίγονται), όχι όμως στο σπίτι. Μεταφέρονται στην κορυφή ενός βραχώδους λοφίσκου. Η σκηνή της αποτέφρωσης παίρνει τη μορφή τελετής, συντελείται εκεί η πράξη καθάρσης και απελευθέρωσης (φαινομενικής) της ηρω-

ιδας. Η πράξη-σημείο του καψίματος των ρούχων είναι μια πράξη εξόντωσης της παρουσίας που τα ρούχα μπορούν και συνεχίζουν να επισημαίνουν. Ο λόφος, η φωτιά και ο ουρανός συνθέτουν ένα συμβολικό χώρο. Στον αντίποδα του χώρου αυτού υπάρχει ο πολιτισμικός χώρος, ο οποίος είναι αδύναμος να φιλοξενήσει πλέον τους δύο δολοφόνους.

Στον Αγγελόπουλο δεν θα συναντήσουμε αντικείμενα με καθαρά διακοσμητική λειτουργία (αντικείμενα δηλ. που θα απαιτήσουν την εκδήλωση θαυμασμού από πλευράς των ηρώων ή των θεατών). Τα αντικείμενα που χρειάζονται για το "ντύσιμο" της σκηνής (που ανήκουν στη σκηνογραφία) καταγράφονται από τη μηχανή λήψης στη φυσική τους κατάσταση (φωτογραφίες που κρέμονται στους τοίχους, μάλλινες κουβέρτες, καθρέφτες, χαρακτηριστικοί της επαρχιακής διακόσμησης, κ.λ.π.) αποτελούν την επίπλωση του περιβάλλοντος και αναφέρονται στις συνήθειες της περιοχής και οι οποίες συνήθειες επιβάλουν τη στάση του ήρωα που σημαδεύει την πορεία της ύπαρξής του. Οριοθετούνται οι σχέσεις με τον φυσικό χώρο και την οικονομικο-κοινωνική κατάσταση του ήρωα με το αγκάλιασμα του περιβάλλοντα χώρου στη μέγιστη απλότητά του.

Από τις *Μέρες του '36* και στο εξής, παρατηρούμε ότι το αντικείμενο, στον Αγγελόπουλο, προσλαμβάνει συμβολικές ιδιότητες αλλά μαζί με αυτό και ο χώρος στον οποίο τοποθετείται. Σύμφωνα μ'αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πα-

ρουσία ενός φορτισμένου σημασιολογικά αντικειμένου, αποδίδει μια ανάλογη σημασία και στον παρακείμενο χώρο. Στο φιλμ που μόλις αναφέραμε, το αντικείμενο, εκτός των άλλων, γίνεται η ένδειξη συγκεκριμενοποίησης των δύο πολιτικών επιπέδων που επισημαίνονται εξαιτίας των δύο πολιτικο-ιδεολογικών διαφορών με τις οποίες έχουμε να κάνουμε στο εσωτερικό της αφήγησης, και για τις οποίες μιλήσαμε ήδη στις προηγούμενες σελίδες.

Το αναγεννησιακό "γυμνό" που στολίζει τον τοίχο του υπνοδωματίου του βουλευτή Κριεζή, αποτελεί δείκτη για την προσωπικότητα και την κοινωνική τοποθέτηση του ήρωα: προσωπικότητα που τονίζεται ακόμα περισσότερο από την παρουσία του αντικειμένου-γαρύφαλλο που τοποθετεί στο πέτο του βγαίνοντας από το σπίτι. Εκτός όμως από το να προσδιορίζουν έναν από τους δύο κόσμους που αναπαριστώνται στο φιλμ, τα δύο αυτά αντικείμενα εγκαθιδρύουν τις σχέσεις τόσο του ήρωα με το αντικείμενο που τον χαρακτηρίζει και ορίζει, όσο του αντικειμένου με το θεατή, ο οποίος πληροφορείται για την υπόθεση και το ρόλο του ήρωα σ' αυτή. (Υπενθυμίζουμε ότι το συγκεκριμένο φιλμ, όπως και το επόμενο αναγκάζονται εκ των πραγμάτων -γυρίστηκαν σε περίοδο πλήρους δικτατορίας- να αποσιωπούν το λόγο και να δείχνουν περισσότερο, ακόμα και τα μὴ ειπωμένα, με την εικόνα).

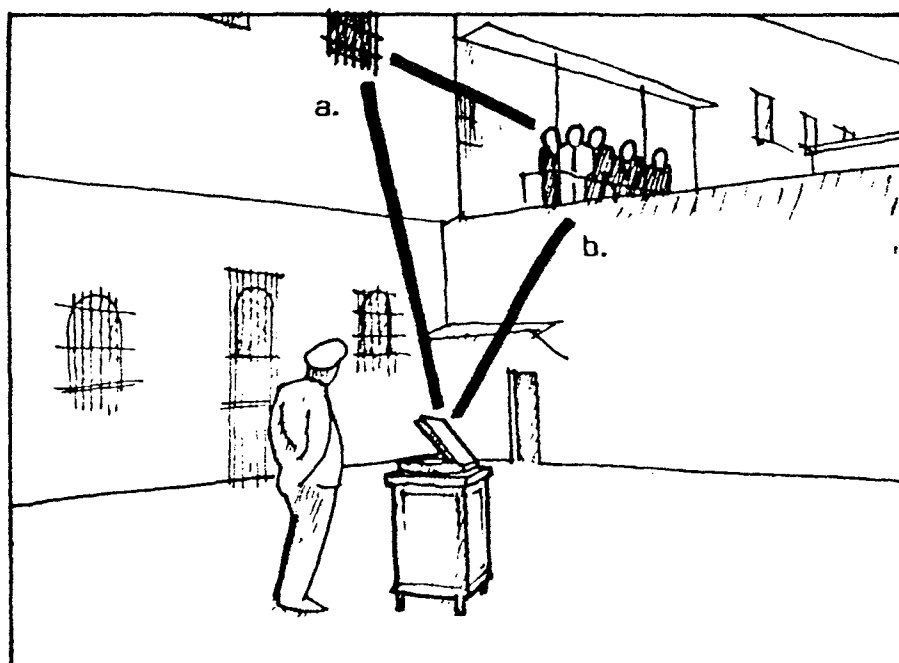
Συναντάμε επίσης αντικείμενα που καταλαμβάνουν ξεχωριστή θέση μέσα στην αφήγηση, έτσι ώστε με την παρουσία τους να δημιουργείται μία έντονα σημαίνουσα σκηνή στα πλαίσια της οποίας διαδραματίζουν ένα πολυσήμαντο και πολύφωνο ρόλο και από τον οποίο απορρέει μια ιδεολογία ή/και μία συγκεκριμένη κατάσταση πραγμάτων. Ας θυμηθούμε τη χρήση και τη λειτουργία του γραμμοφώνου στις *Μέρες του '36*: το συγκεκριμένο αντικείμενο (μουσικό όργανο) τοποθετείται στο κέντρο της αυλής των φυλακών, με σκοπό να μεταδώσει μουσική, μετά από αίτηση του κατάδικου Σοφιανού. Αφού έχουμε διευκρινήσει ότι το φιλμ χωρίζεται σε δύο συστήματα αφήγησης, το εσωτερικό σύστημα (χώρος των φυλακισμένων) και το εξωτερικό σύστημα (χώρος που ανήκει στα δρώμενα εκτός φυλακής), η μουσική που μεταδίδεται από τον εξωτερικό χώρο, αντιπροσωπεύει στο σύνολό του τον ιδεολογικό χώρο αυτού του εξωτερικού. Το αντικείμενο γραμμόφωνο μεταδίδει μια "ιδεολογία" όχι αποδεκτή από το εσωτερικό σύστημα, πράγμα που προκαλεί την αντίδραση από τον εσωτερικό χώρο με την κρούση κουταλιών στα σίδερα των παραθύρων.

Οι δύο αυτοί χώροι τίθενται έτσι σε κατάσταση σύγκρουσης μεταξύ τους, η οποία ολοκληρώνεται με την ένοπλη επέμβαση (άλλο αντικείμενο-δύναμη-εξουσία) των φυλάκων. Εκτός όμως από την ιδεολογική σύγκρουση και την ένοπλη επέμβαση που οριοθετεί πλέον τις σαφείς διαχωριστικές γραμ-

μές των δύο κόσμων, έχουμε και την ανάπτυξη σχέσεων του αντικειμένου με τα παρακείμενα πρόσωπα και που περιγράφονται εδώ στο σχέδιο N.1.

Με τον ίδιο, λίγο πολύ, τρόπο προτείνεται η προσέγγιση ανάγνωσης της χρήσης του αντικειμένου στο *Θίασο*: και εδώ το αντικείμενο-μουσικό όργανο (ακορντεόν), προσλαμβάνει μεγάλη σπουδαιότητα από τη στιγμή που λειτουργεί σαν ο προάγγελος και όχι ο εκτελεστής μιας πράξης. Γίνεται με την σειρά του ένας "φορέας νοήματος" και παράλληλα ένα σημείο αναφοράς στη χωρική τοποθέτηση των πεπραγμένων. Ο ήχος του είναι ένας ήχος-σημείο που προσδιορίζει δύο διαφορετικές πραγματικότητες. Εκφράζει από τη μιά τη μη-λέξη, τον μη-λόγο μιας κουλτούρας δια μέσου ενός μουσικού μοτίβου το οποίο αναμειγνύεται με άλλα μοτίβα, σε χώρους και χρόνους που χρειάζεται κατά καιρούς να συνυπάρξουν στο φιλμ, παρά το γεγονός ότι από θέση ανήκουν σε συγκρουόμενους κόσμους (γάμος της Χρυσόθεμης με τον Αμερικάνο αξιωματικό), ενώ από την άλλη, η επαναληπτική του δύναμη σηματοδοτεί την προαναγγελτική λειτουργία του ίδιου μοτίβου στην εξέλιξη της δράσης.

Στη μουσική-ήχο του ακορντεόν, που παίζει ο γέρος μουσικός του πλανώδιου θιάσου (μουσική που παραπέμπει στο χώρο μιας λαϊκής κουλτούρας και συνεπώς στην καμουφλαρισμένη επαναστατική ιδεολογία), παίρνει το πάνω χέρι η σκοτσέζικη γκάιντα (μουσική που υπαινίσσεται την επέμβαση των



Σχέδιο Ν.1

Σχέση του αντικειμένου-γραμμόφωνο με τον Σοφριανό (παράθυρο κελιού, γραμμή α.).
Σχέση του ίδιου αντικειμένου με διευθυντή των φυλακών και άλλους αξιωματούχους
(γραμμή β.)

Αγγλων στα Δεκεμβριανά γεγονότα και τη Μάχη της Αθήνας)³⁰
(σεκάνς 72).

Με ανάλογο τρόπο γίνεται η εναλλαγή του μουσικού ρυθμού, και περνάμε από το λαϊκό μουσικό μοτίβο (Βησανιώτισσα) σε ένα ρυθμό jazz, κατά τη διάρκεια του γλεντιού για το γάμο της Χρυσόθεμις με τον Αμερικάνο αξιωματικό³¹ (σεκ.117).

Με τον τρόπο αυτό το αντικείμενο-όργανο (μουσικό) προσλαμβάνει συμβολικό και μεταφορικό ταυτόχρονα ρόλο. Γίνεται έτσι μια μεταφορά με σκοπό να ορίσει τα πλαίσια μιας αναπαράστασης της οποίας η κεντρική ιδέα συμπυκνώνεται στο ίδιο το αντικείμενο.

Ας δούμε όμως με ποιό τρόπο πραγματοποιούνται οι διαφορές λειτουργίες των μουσικών οργάνων και διάφορων ήχων που εγγράφονται στον *Μεγαλέξανδρο*. Εδώ το αντικείμενο-όργανο λειτουργεί, κατά κύριο λόγο, σαν δείκτης που προαναγγέλει την εισαγωγή ενός νέου αφηγηματικού στοιχείου στη δράση. Ο Άγγελόπουλος πριν ακόμα εισαγάγει ένα νέο αφηγηματικό στοιχείο στην πλοκή, φροντίζει να το αναγγείλει με ένα "δείκτη" ηχητικό αντιπροσωπευτικό του νέου χαρακτηριστικού που εισέρχεται στο πλάνο.

Σ'αυτό τον τρόπο αντιμετώπισης, της κατασκευής μιας σκηνής, βοηθάει, και σημαδεύει, αισθητικά η χρήση του πλάνου-σεκάνς και η βαρύτητα που αποκτάει η δράση εκτός πλάνου, ενώ αναπτύσσεται έτσι μια διαλεκτική σχέση του χώρου-

-in με τον χώρο-off (λειτουργία που θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο). Το αντικείμενο σ'αυτή την περίπτωση προσλαμβάνει μια αξία, τόσο επειδή επιτρέπει τη δημιουργία της σχέσης αντικείμενο<->ήρωας, όσο επειδή συμβάλλει στη δημιουργία της σχέσης αντικείμενο->θεατής. Και στη μία και στην άλλη περίπτωση αυτό που προέχει είναι ο προσδιορισμός της ταυτότητας των νέων ηρώων και ο πληροφοριακός χαρακτήρας του αντικειμένου μέσα από το οποίο αυτοί αναγνωρίζονται. Ας επιχειρήσουμε ένα παράδειγμα εξετάζοντας τη σκάνς της πρώτης εμφάνισης των Ιταλών αναρχικών στην ιστορία: η μηχανή λήψης ακολουθεί την πορεία του Αλέξανδρου και της συνοδείας του, όταν ακούγεται εκτός πλάνου η μουσική της κιθάρας των αναρχικών. Σε πρώτη φάση έχουμε ένα ήχο ο οποίος για το θεατή αποτελεί ένα πληροφοριακό στοιχείο, ενώ το όργανο καθαυτό αντιπροσωπεύει το αντικείμενο που καθορίζει την ταυτότητα των νέων ηρώων που θα μθούν, αμέσως μετά, στη δράση.

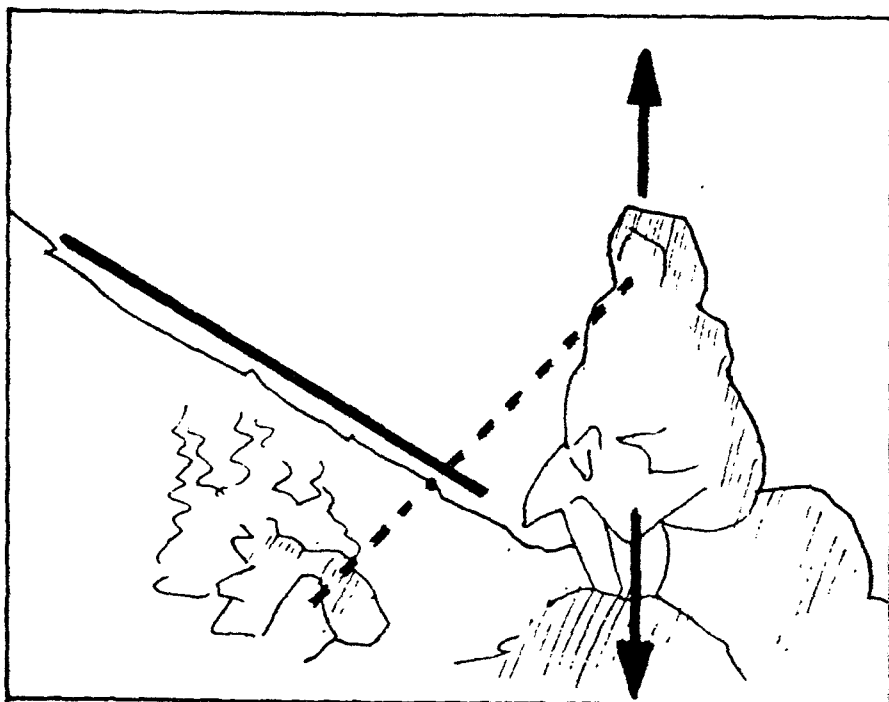
Η χρήση του αντικειμένου-δείκτη στον Αγγελόπουλο είναι πολύ συχνή, δεδομένου ότι χρησιμοποιείται, κατά το πλείστον, συμβολικά και στη συνέχεια μετωνυμικά στη θέση του ήρωα ή της συγκεκριμένης κατάστασης, που ο σκηνοθέτης την κάνει να αναγνωρίζεται μέσα από αυτό. Με την έννοια του ενδεικτικού-μετωνυμικού χαρακτήρα του αντικειμένου, μπο-

ρούμε να εξετάσουμε πολλά άλλα αντικείμενα στον Αγγελό-
πουλο, που εμφανίζονται με αυτή την ιδιότητα.

Είχαμε την ευκαιρία να δούμε πώς τα ρούχα στην *Αναπα-
ράσταση* έρχονται σε στενή σχέση με τον ήρωα και ακόμα πε-
ρισσότερο με τον χώρο στον οποίο τοποθετούνται. Προσδιο-
ρίζουν, με άλλα λόγια, τη χειρονομία και τη συμπεριφορά του
ήρωα και ταυτόχρονα τείνουν στο να αποδώσουν μια σημασία
στη σκηνή που παισιώνουν (σχέδιο Ν. 2).

Στο *Θιάσο* εμφανίζονται σαν απαραίτητο μέρος του ήρωα,
τόσο για τον καθορισμό της προσωπικότητας και της ταυτό-
τητας (το κασκόλ του ποιητή κ.λ.π.), όσο επειδή αποτελούν
το όργανο που βοηθά στην εκτέλεση μιας πράξης (τα κοστούμια
της παράστασης). Μια ενδεικτική δε σκηνή, γύρω από τη χρήση
του ενδύματος-αντικειμένου, είναι η σκηνή της υπαίθριας
παράστασης του πλανώδιου θιάσου στην παραλία, κατά τη διάρ-
κεια της συνάντησης των ηθοποιών μες την αγγλική περίπολο.
Εδώ έχουμε μια αυτοσχέδια παράσταση που επιτυγχάνεται με
την τοποθέτηση της αυλαίας μπροστά στους στρατιώτες-"θε-
ατές". Οι ηθοποιοί ντύνονται τα κοστούμια τους από τους
στρατιώτες και στο τέλος της παράστασης κλείνει η κόκκινη
αυλαία, όπως σε μια κανονική παράσταση. Ολόκληρη η σκηνή θα
μπορούσε να ονομασθεί η αναπαράσταση μιας αναπαράστασης.

Το αντικείμενο περι-γράφει το χώρο, επιβάλλει το χώρο,
δημιουργώντας τον με την επέμβασή του. Πέρα όμως από το να

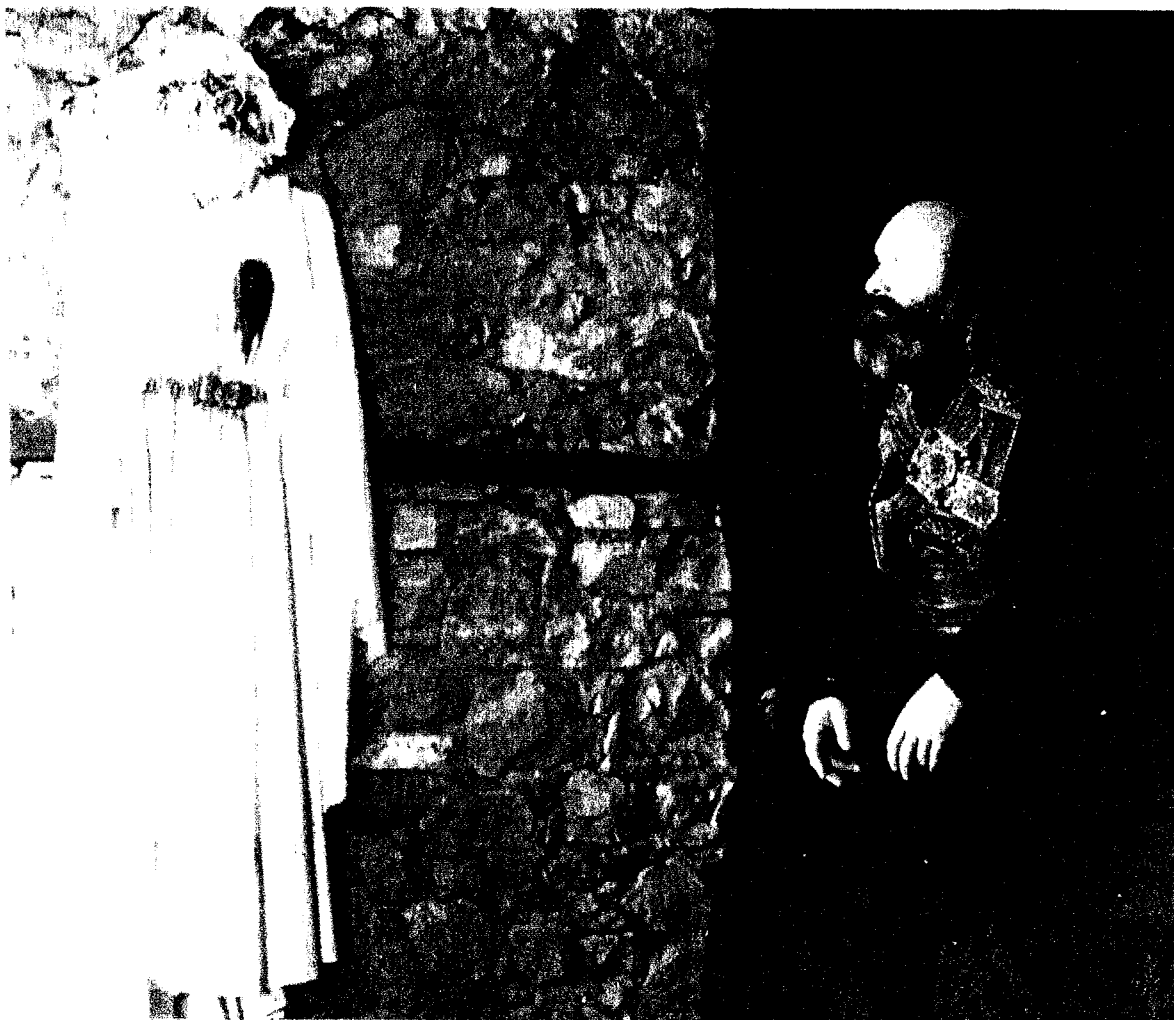


Σχέδιο N.2

Σχέση αντικειμένου-ρούχα(καιόμενα) με την ηρώδα και το χώρο στον οποίο γίνεται το κάψιμο (κορυφή του λόφου). Παρατηρούνται δύο δυνάμεις που ασκούνται στην ηρώδα: η μία που την κρατάει σε επαφή με το έδαφος (γή) και η άλλη ανοδική που την έλκει προς τα πάνω (ουρανός) σε μια προσπάθεια ελευθέρωσης και κάθαρσης που ενισχύεται από το στοιχείο της φωτιάς.

κατασκευάζει, με τη συμμετοχή του, μια σκηνή, το αντικείμενο συχνά, στον Αγγελόπουλο, συνθέτει ένα πλαστικό σύμπλεγμα. Μας έρχονται στο νού σκηνές όπου ρούχα εμφανίζονται σκορπισμένα, ακουμπισμένα σε μια καρέκλα ή/και, πιά συχνά, κρεμασμένα σε ένα τοίχο³². (φωτ. 4).

Με την ευκαιρία των κρεμασμένων σε ένα τοίχο ρούχων, θα θυμηθούμε, κυρίως, το νυφικό με τη κηλίδα το αίμα στο στήθος, που κρέμεται δίπλα στο κρεβάτι του Αλέξανδρου στον *Μεγαλέξανδρο*. Και μόνη η παρουσία του σηματοδοτεί μια "απουσία", είναι το σύμβολο της επιθυμίας του Αλέξανδρου για τη σκοτωμένη γυναίκα του και για τη γυναίκα γενικότερα. Και εδώ το αντικείμενο-νυφικό ενέχει δύο διαφορετικές λειτουργίες: η πρώτη, όπου αυτό γίνεται το στοιχείο επαναφοράς στη μνήμη του ήρωα σημαντικών γεγονότων από τη ζωή του και πραγματοποιεί μια σύζευξη με τον τελευταίο του τύπου ήρωας<->"αντικείμενο του πόθου" και η δεύτερη όπου γίνεται το στοιχείο πληροφόρησης για το θεατή στη σχέση αυτή μεταξύ ήρωα και αντικειμένου. Επιπλέον, η αίσθηση της απουσίας γίνεται ακόμα πιά αισθητή εξαιτίας της συμπεριφοράς που το αντικείμενο προκαλεί στον ήρωα, ο οποίος μπροστά στο συγκεκριμένο αντικείμενο γίνεται πιά ανθρώπινος (μιλάει για πρώτη φορά στο φιλμ απευθυνόμενος σ'αυτό: "Γύρισα γυναίκα")³³, (σεκ. Νο 39).



Φωτ. Ν.4

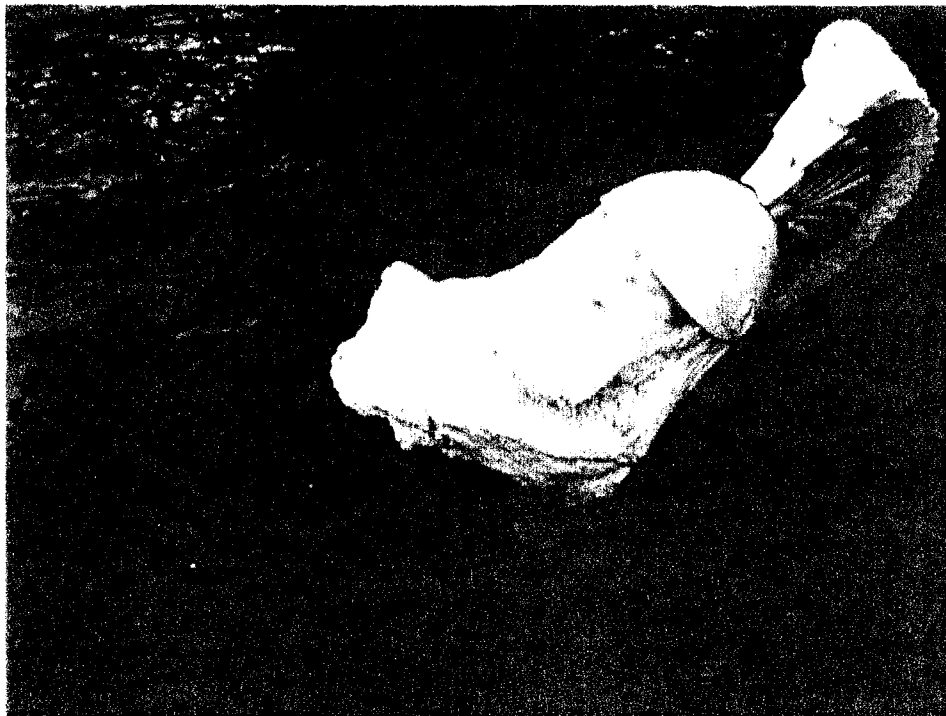
Ο Μεγαλέξανδρος: Το νυφικό, αντικείμενο του πόθου, κρεμασμένο στον τοίχο.

Σ'αυτή την περίπτωση το αντικείμενο αποτελεί για το θεατή ένα υπαγορευτικό στοιχείο. Η υπαγόρευση επιβεβαιώνεται από τη στιγμή κατά την οποία ανακαλύπτεται η λειτουργία του. Το γεγονός εξάλλου ότι το αντικείμενο τίθεται στη θέση του να εγγράψει μια απουσία, κοινοποιεί με την τοποθέτησή του στο χώρο ένα είδος ηθελημένου κενού (κενό που χαρακτηρίζει ολόκληρη τη δομή της αφήγησης). Το ίδιο κενό αποπνέει επίσης και από το αντικείμενο-περικεφαλαία, που προτείνεται σαν το κατ'εξοχήν αντικείμενο "δύναμης". Με άλλα λόγια αποτελεί το στοιχείο που αποδίδει στον ήρωα το χαρακτηριστικό του "αρχηγού". Ο Αλέξανδρος γίνεται "Μέγας" κάθε φορά που βρίσκεται σε κατάσταση σύνδεσης με το εν λόγω αντικείμενο. Κατά τη διάρκεια των επιληπτικών κρίσεων του, για παράδειγμα, έχουμε αποσύνδεση του ήρωα από το αντικείμενο-προστάτη, γεγονός που ενισχύει την ανάδειξη αδυναμίας από πλευράς του ήρωα. Επιπλέον, είναι ακριβώς στην περικεφαλαία που οι κάτοικοι του χωριού αναγνωρίζουν την εξουσία με την οποία ο ήρωας-Αλέξανδρος είναι προικισμένος.

Η σχέση θεατής<->αντικείμενο έτσι, μπορεί να απεικονισθεί ως εξής: αντικείμενο->θεατής->ήρωας. Θεωρώντας ότι ο θεατής, για να αποδώσει μια ξεκάθαρη και ακριβή φυσιογνωμία στον ήρωα, πρέπει να ανατρέξει στο σημαινόμενο του αντικειμένου. Σε κάθε περίπτωση απουσίας του αντικειμένου, επισημαίνεται το σημαινόμενο της αναστροφής της ταυτότητας του

ήρωα που αποκτάει αμφιλεγόμενα χαρακτηριστικά που διαφαίνονται στην καρικατουριστική φιγούρα του Αλέξανδρου³⁴.

Δεν σταματάει όμως εδώ η υπαγόρευση. Η απουσία –και αυτή τη φορά η απουσία ιδεολογίας– θα εκφρασθεί στη σκηνή της φαγίας του ημίθεου Αλέξανδρου. Μετά την πράξη Θεοφαγίας, η απολιθοποίηση της ιδεολογίας θα συντελεσθεί σε μια σκηνή θεατρικού, και μάλιστα αρχαίου ελληνικού τύπου, που θα αποτελέσει μια απειλή για τις συνειδήσεις. Η μαρμάρινη κεφαλή (αντικείμενο-σύμβολο) τοποθετημένη στη μέση της πλατείας (σκηνής) ξαναβρίσκει το χώρο της (θεατρικό) και τη λειτουργία της (συμβολική). Οι αποσυντεθεμένες ιδέες καταστρέφουν τον "άνθρωπο" και δεν παραμένει πιά παρά μια εφιαλτική ηχώ του "ανθρώπου-μύθου" (φωτ.5). Ακούγεται ακόμα (εκτός πλάνου) το άλογο του Αλέξανδρου να καλπάζει, ενώ η σκηνή (πλατεία) μεταμορφώνεται στο χώρο "εκτέλεσης" ενός μύθου.



Φωτ. Ν.5

Ο Μεγαλέξανδρος: Το μαρμάρινο κεφάλι.

2.5 Τα κοστούμια σε συνάρτηση με τον αρχιτεκτονικό χώρο.

Δεν θα μπορούσε να μελετηθεί η ιστορία των αρχιτεκτονικών ρυθμών, χωρίς να ληφθούν υπόψη τα υλικά οικοδόμησής τους, ο σκοπός για τον οποίο τα κτίσματα ανεγείροντο, τα μηχανικά μέσα που διέθεταν οι κατασκευαστές, οι κλιματικές συνθήκες, οι περιβαλλοντικές και πολιτιστικές συνθήκες των λαών που τα κατασκεύασαν. Με τον ίδιο τρόπο δεν θα μπορούσε να αναπαραχθεί ένα κοστούμι, στοιχείο πολύ πιο στενά συνδεδεμένο με τις ανάγκες, τις συνήθειες ή τις χρήσεις των διαφόρων λαών, το οποίο θα πρέπει να ανταποκρίνεται σ'αυτό που το περιβάλλον και ο χώρος γενικότερα υπαγορεύουν.

Το ενδύειν έχει μια δική του τέχνη και τεχνική που προωθείται παράλληλα και σε στενή σχέση με την τέχνη και τεχνική της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής, της θρησκείας και της πολιτικής. Το κοστούμι, ήδη από την εποχή των πρώτων κωμικών που κάνουν χρήση της *Commedia dell'Arte*, παρουσιάζει τον ήρωα έτσι όπως πρέπει να τον μάθουμε και να τον αναγνωρίσουμε με την πρώτη ματιά. Το κοστούμι, με αυτή την έννοια, δεν είναι μόνο ένα απλό διακοσμητικό αξεσουάρ, αλλά ένα στοιχείο της φόρμας της ίδιας της αφήγησης του φιλμ. Είναι επιπλέον, μέρος της σκηνογραφίας με την ιδιότητα του ως ζωντανής ανθρώπινης σκηνογραφίας, σύμφωνα με την έκφραση

του Jacques Manuel³⁵ ("αρχιτεκτονική" το ονομάζει ο Thomas Carlyle) και επεκτείνει τη χειρονομία και τη στάση του ηθοποιού, σαν σημείο και σαν χαρακτηριστικό.

Από πλευράς σημαντικότητας, λοιπόν, έρχεται αμέσως μετά από τον ερμηνευτή -ηθοποιό- του οποίου ερμηνεύει με τη σειρά του τη φύση, το χαρακτήρα της πράξης και τις προθέσεις. Ένας σκηνοθέτης έχει πάντα μια προσωπική επιθυμία και κάποια ιδέα συγκεκριμένη αυτού που θέλει να είναι ο ήρωας που θα ζωντανέψει μέσα από την οθόνη του. Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να εντάξει την αμφίεση του ηθοποιού σε αρμονία με το περιβάλλον, την ατμόσφαιρα και τις περιστάσεις του θέματος του.

Το κοστούμι, σαν μέσο που διαθέτει ο σκηνοθέτης, έχει από μόνο του απέραντες εκφραστικές δυνατότητες οι οποίες διαμορφώνουν, αξιοποιούν και συχνά καθορίζουν την κινηματογραφική γλώσσα. Στον Αγγελόπουλο, το κοστούμι είναι μια ταυτότητα και αποτελεί μια μαρτυρία για μια κατάσταση πραγμάτων, για μια εποχή, για ένα περιβάλλον. Αυτό δεν γεννιέται μόνο μέσα από μια απλή συναισθηματική ιστορία. Αν αφαιρεθεί η απόδειξη της ταυτότητας, μέσα από το κοστούμι, ο ήρωας θα στερηθεί του πιο αποτελεσματικού του όπλου. Το κοστούμι στον Αγγελόπουλο, όπως θα δούμε και παρακάτω, είναι άμεσα συνδεδεμένο με το χώρο του, τον αρχιτεκτονικό χώρο μέσα στον οποίο θα κινηθεί ο ήρωας του. Αυτός ο ίδιος

χώρος, θα μας πληροφορήσει (μαζί με το κοστούμι) για την ταυτότητα του ήρωα, ακόμα κι αν αυτός εμφανισθεί στη "σκη- νή" χωρίς να προφέρει κανένα λόγο, με μόνη την παρουσία του. Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα πρέπει να αποδώσουμε τη μεγαλύτερη σημασία σε τρία σημεία του προβλήματος: την ευαίσθητη σημασία των χρωματικών τονισμών, την ιδιαίτερη θεώρηση του κοστούμιού ως χωρικού στοιχείου και την επιμε- λημένη αναζήτηση της λεπτομέρειας. Τα τρία αυτά σημεία φαίνεται να προσλαμβάνουν ιδιαίτερη σημασία στον Αγγελό- πουλο, αφού σε όλες τις περιπτώσεις αναγνωρίζουμε μέσα από το κοστούμι: τις σχέσεις με τους περιβαλλοντικούς τονισμούς (ακόμα και στην ασπρόμαυρη ταινία του που αξιοποιεί κάθε χιλιοστό τόνου), τη φόρμα-όγκο, ως στοιχείο-ηθοποιός, που αποδίδει μια χωρική αξία μεταβαλλόμενη από στιγμή σε στιγμή, ορίζει και επιβεβαιώνει τις αποστάσεις, δίνει μορφή στο κενό καταλαμβάνοντας μέρη του χώρου στα οποία δίνει οντότη- τα και ουσία. Κατά την μετακίνηση δίνει νέους και διαφορε- τικούς χώρους (βλ. *Μεγαλέξανδρος*), δημιουργεί με την ίδια την δυναμική του εντυπώσεις πλαστικής στερεότητας και επη- ρεάζει τη σχέση τόνος-χρώμα βρίσκοντας το όμοιο στη σχέση μορφή-όγκος. Τέλος, η αναζήτηση της λεπτομέρειας, αν και δεν έρχεται να ταυτισθεί με τη λογική κινηματογράφησης του Αγγελόπουλου, τη χρήση δηλαδή της λεπτομέρειας στο κάδρο, γίνεται πρωταρχικό μέλημα όσον αφορά τη χρησιμοποίηση του

καταλληλότερου ελάχιστου στοιχείου για την ωρίμανση της ταυτότητας του ήρωα.

Καθόσον λοιπόν, όλα σχετίζονται και όλα αποτελούν αρχιτεκτονική, ισορροπία, εξ' αιτίας αυτής της σχέσης το κοστούμι στον Αγγελόπουλο σχεδιάζεται σε απόλυτη αναλογία, δεν λέμε ιστορική, αλλά πλαστική, τονική και χρωματική, με το περιβάλλον. Είναι το εξανθρωπισμένο κομμάτι της αρχιτεκτονικής, και με αυτή την έννοια μπορούμε να μιλάμε για αρχιτεκτονική του κοστουμιού και για ενδυματολόγο-αρχιτέκτονα.

2.5.1. Τα κοστούμια σαν εκφραστικό στοιχείο. Τα κοστούμια στον Μεγαλέξανδρο.

Ο Μεγαλέξανδρος είναι, ίσως, το πιο πλούσιο σε εικονογραφικά και σκηνογραφικά στοιχεία, ανάμεσα στα φιλμ του Αγγελόπουλου. Τα εικαστικά στοιχεία είναι παρμένα, στην πλειοψηφία τους, από τη λαϊκό-χριστιανική παράδοση, αλλά και από την αρχαία, η οποία αναβιώνει μέσα από συνεχείς αναφορές στη μυθολογία, έτσι όπως τη χρησιμοποίησαν οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές (Σοφοκλής, Ευριπίδης)³⁶.

Το φιλμ παραπέμπει σε μία σειρά από εθνογραφικά, επίσης, στοιχεία, δια μέσου της επαναδραστηριοποίησης του μύθου, θέτοντάς τον σε στενή σχέση με τα ήθη και τα έθιμα της καθημερινής ζωής του ηπειρωτικού πληθυσμού της χώρας μας.

Είναι εμφανές ότι στη λαϊκή χριστιανική κουλτούρα, ακόμα και σήμερα, συναντάμε πολλά στοιχεία συνδεδεμένα με τις λαϊκές παραδόσεις και παγανιστικές γιορτές, τα οποία πέρασαν στην παράδοση. Εδώ όμως δε θα ασχοληθούμε με την εθνογραφική υφή του φιλμ, αλλά πρέπει να περάσουμε στη διερεύνηση των διαδικασιών μέσα από τις οποίες, ο Αγγελόπουλος, καταφέρνει να μας προσφέρει ένα φιλμ τόσο πλούσιο σε αναφορές στη λαϊκή κουλτούρα.

Όπως ήδη έχουμε δει, ο σκηνοθέτης ξεκινάει από την ανάγκη τοποθέτησης της αφήγησης του σε ένα αυθεντικό τόπο (χώρο), αυτόν που ήδη ονομάσαμε: *προνομιακό χώρο*. Αυτό το γεγονός, προκαλεί με τη σειρά του την ανάγκη συλλογής όλων των στοιχείων που τον χαρακτηρίζουν σαν τέτοιο. Στο *Μεγαλέξανδρο*, φαίνεται το στοιχείο αυτό να συμπυκνώνεται στα κοστούμια, που αποτελούν ένα εκφραστικό μέσο για το ίδιο το φιλμ.

Στην πλειοψηφία τους είναι αυθεντικά κοστούμια του πληθυσμού του χωριού και όλα όσα κατασκευάστηκαν από τον ενδυματολόγο, παραπέμπουν άμεσα στη λαϊκή εικονογραφία του τέλους του προηγούμενου αιώνα, αλλά και την περιβαλλοντική και χωρική-αρχιτεκτονική αντίληψη που αποπνέει από το φιλμ.

Αναφερόμενοι, κυρίως, στα κοστούμια των ληστών, τα οποία είναι και τα πιο χαρακτηριστικά, εξαιτίας και του τελετουργικού χαρακτήρα τον οποίο προσλαμβάνουν, θα αρκούσε να κάνουμε μιά σύγκριση με τους πίνακες του Θεόφιλου³⁷ ή με φωτογραφίες διάσημων ληστών των τελευταίων ετών του δέκατου ένατου αιώνα, για να ανακαλύψουμε ομοιότητες και διαφορές με τα κοστούμια του φιλμ. Τα πρωτοπαλλήκαρα του Αλέξανδρου δε διαφέρουν σχεδόν σε τίποτα από τους πραγματικούς ληστές (και αναφερόμαστε στη συμμορία του Τάκη Αρβανιτάκη, που ήταν οι πραγματικοί απαγωγείς των Αγγλων διπλωματών στο Πικέρμι Αττικής, το 1870³⁸ (βλ. φωτ.6,7,8 και 9).



Φωτ. Ν.6

Διάσημοι Έλληνες ληστές: Φώτης Βαγκούλας, Κώστας Γατσαβέλης.
Περικλής Παπαγεωργίου, Θωμάς Γανδάρας.



ΦΩΤ. Ν. 7

"Ο Θεόφιλος ως Μεγαλέξαν-
δρος"
του Γ. Τσαρούχη.



Το
κοστούμι του
Αλέξανδρου.



Φωτ. Ν.8

Ο Μεγαλέξανδρος: σχέδια κοστούμιών του Γιώργου Ζιάκα.

α. Ληστές και μουσικοί. β. Αλέξανδρος.

γ. Κάτοικος του χωριού με τοπικό ένδυμα.



Φωτ. Ν.9

Άλλα σχέδια του Γ. Ζιάκα (χωρικοί και κόρη του Αλέξανδρου).

Ο αναχρονισμός είναι ηθελημένα αναπόφευκτος και εξυπηρετεί τους σκοπούς της αφήγησης, η οποία δε θέλει να παρουσιάσει τα γεγονότα, ακολουθώντας μια χωρο-χρονική συνέχεια πιστή στην πραγματικότητα, αλλά να κατασκευάσει μια παρωδία. Από αυτή ακριβώς την αντίληψη για τη χωρο-χρονική τοποθέτηση της ιστορίας, πηγάζει και η ανάγκη συμπύκνωσης γεγονότων που περιέχονται στο φιλμ, αλλά ανήκουν ξεκάθαρα σε περιόδους διαφορετικές μεταξύ τους, και οι οποίες "ενσαρκώνονται" στα κοστούμια, και ιδιαίτερα σε εκείνο του Αλέξανδρου.

Το κοστούμι του Αλέξανδρου, αντίθετα, εκφράζει ένα σημασιολογικό σύνολο. Μέσα απ' αυτό ο ήρωας προσλαμβάνει διάφορες ιδιότητες: γίνεται ληστής (φυσίγγιοθήκες, όπλα, κ.λ.π.), φέρει όμως και χαρακτηριστικά της φιγούρας του Αλέξανδρου του Μακεδόνα (περικεφαλαία), έτσι όπως μας την άφησε η λαϊκή παράδοση στη *Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου*³⁹, αλλά και εκείνη του Γιάννη Τσαρούχη (βλ. "Ο Θεόφιλος ως Μεγαλέξανδρος"). Η φιγούρα εξάλλου του Αλέξανδρου παραπέμπει σε εκείνη του Καραγκιόζη αλλά και του του Θεάτρου Σκιών⁴⁰. Παρατηρούμε ότι στην *ριθς* του Θεάτρου Σκιών *Ο Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*, υπάρχει μια έντονη ανάμειξη στοιχείων της λαϊκής μας παράδοσης και της ιστορικής μας μνήμης. Η αναγωγή του Αλέξανδρου σε άγιο αντικατοπτρίζει κατά κάποια έννοια την τάση σύνδεσης και διατήρησης του αρχαίου

κόσμου μέσα από την ορθοδοξία. Εξάλλου στο σημείο αυτό εντοπίζεται και το ζήτημα της εικονοποίησης αυτής της παράδοσης που δένεται άρρικτα με την απεικονιστική τεχνική της αγιογραφίας (θέμα που θα συζητήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο).

Αφού όμως χαρακτηρίσαμε το κοστούμι, εκφραστικό στοιχείο, το οποίο σε σχέση με το χώρο πρέπει να αποτελεί μια συμπαγή ενότητα, θα πρέπει να σταθούμε στο ζήτημα του ύφους με την έννοια του ρυθμού (αρχιτεκτονικά). Ήδη με την ευκαιρία των προφιλμικών στοιχείων μιλούσαμε για τη στασιμότητα των δομών και την απλότητα της χειρονομίας. Με άλλα λόγια, μιλούσαμε για μια δωρική αναπαράσταση, ενός σχεδόν ακίνητου κόσμου. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο στην *Αναπαράσταση*, ο χώρος υποδεικνύει τη χειρονομία και τη συμπεριφορά του ήρωα, στον *Μεγαλέξανδρο*, φαίνεται να υποδεικνύει και να επιβάλλει τη χειρονομία και τη συμπεριφορά των ήρωων, το κοστούμι. Με αυτή την έννοια, το κοστούμι δεν περιορίζεται στην ιδιότητά του ως απλού ενδύματος, γίνεται ένα δεύτερο δέρμα και υπόκειται στη ίδια μοίρα με εκείνη του αντικειμένου. Δεν είναι, δηλαδή, ένας απλός "διάκοσμος", αλλά ένα όργανο διαμέσου της χρήσης του οποίου θα αναδύονται εκφραστικά και σημασιολογικά ενδιαφέροντα. Δεν πρόκειται, δηλαδή, εδώ για μια απλή σχέση του τύπου κοστούμι<->ήρωας ή κοστούμι<->θεατής, αλλά για μια σχέση του τύπου: κοστούμι<->ήρωας<->θεατής<->κοστούμι.

Για δε το γεγονός ότι πρόκειται και για ένα φιλμ βασισμένο σε ιστορικά δεδομένα, το κοστούμι μπορεί και γίνεται το στοιχείο αναγνώρισης μιας εποχής. Οι Άγγλοι διπλωματικοί και οι Ιταλοί αναρχικοί φέρουν, ενδυματολογικά, όλα τα χαρακτηριστικά που μας παραπέμπουν στις αρχές του αιώνα (κοστούμι και χρόνος συμβαδίζουν). Θα τολμούσαμε να πούμε, σε αυτό το σημείο, ότι το κοστούμι των δύο ομάδων επιβεβαιώνει τη σύμβαση της χρονικής τοποθέτησης του έργου στις αρχές του αιώνα και ότι δεν συμβαδίζει απόλυτα με την γενικότερη άποψη του Αγγελόπουλου για μια αρχιτεκτονική του κοστούμιού.

Ας μας επιτραπεί εδώ μια παρένθεση και ας ανατρέξουμε σε προηγούμενα φιλμ, όπου επιχειρώντας μια σύγκριση, θα διαπιστώσουμε ουσιαστικές διαφορές στην αντίληψη του χώρου με γνώμονα το κοστούμι. Στο *Θίασο* και στους *Κυνηγούς* ο ήρωας φαίνεται να προσλαμβάνει μια διαχρονική ιδιότητα. Η διαχρονικότητα του ήρωα συνοψίζεται στο κοστούμι ή στα διάφορα κοστούμια που μπορεί να φέρει και ενισχύεται από το γεγονός ότι ο ήρωας ενσαρκώνει συχνά την ίδια ιδέα σε μια σειρά από φιλμ, είναι, με άλλα λόγια, το ίδιο πρόσωπο που οράται αλλά και βιώνει γεγονότα σε διάφορες στιγμές της ιστορίας. Ξαναγεννιέται και ξαναζει σε διαφορετικά γεγονότα, διαφορετικών χρονικών περιόδων.

Παρατηρούμε ότι η παρουσία του ήρωα Ξενοδόχου, στους *Κυνηγούς*, κατά τη διάρκεια ολόκληρου σχεδόν του φιλμ, χαρακτηρίζεται από τη στρατιωτική στολή που φοράει και το όπλο που φέρει στον ώμο του. Σε ένα πέρασμα που πραγματοποιείται, στο εσωτερικό μιας σεκάνς, με ένα *raccord* σχεδόν μη αντιληπτό από το μάτι του θεατή, από το ξενοδοχείο σε ένα καταυλισμό αμερικάνων στρατιωτών, –στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα *flash-back*– (σεκάνς 3), δεν παρατηρείται καμία αλλαγή στο κοστούμι.

Η διαχρονικότητα του ήρωα και αυτού που αντιπροσωπεύει είναι ξεκάθαρη. Η πολιτικο-κοινωνική ταυτότητα του ήρωα, για ένα χρονικό τόξο μιας περίπου εικοσαετίας, παραμένει αναλλοίωτη. Στο *Θίασο* η διαχρονικότητα των ηρώων ή μιας πλευράς του χαρακτήρα τους, εμφανίζεται με λίγο διαφορετικό τρόπο. Εδώ έχουμε μια σημασιολογία του κοστούμιού η οποία διαιωνίζεται, με το πέρασμά του από τον ένα ήρωα στον άλλο, σαν ένα είδος κληρονομιάς. Συνήθως όμως η σημασία που αποκτάει το φερόμενο από τον ήρωα κοστούμι, αλλάζει με τη διαδικασία του περάσματός του σε ένα άλλο ήρωα. Τα ρούχα της μητέρας (Κληταιμνήστρας) περνούν στις δύο κόρες της: η Ηλέκτρα "κληρονομεί" την κόκκινη ρόμπα και η Χρυσόθεμις το γούνινο παλτό της. Η πρώτη, κατά κάποιο τρόπο, κληρονομεί τις συνέπειες του πρώτερου βίου της μητέρας της, ενώ η δεύτερη απλά συνεχίζει τη ίδια πορεία της μητέρας, πράγμα

που επιβεβαιώνεται και από τη γενικότερη αλλαγή στην όλη της εμφάνιση: σηκώνοντας τα μαλλιά της σε κότσο, τείνει να μοιάσει όλο και περισσότερο στη μητρική φιγούρα.

Εκτός όμως απ'την κληρονομιά του κοστουμιού –και κατ'επέκταση μιας πτυχής του χαρακτήρα ενός ήρωα σε ένα άλλο–, έχουμε και την περίπτωση μιας απλής προσωρινής ανταλλαγής μέρους των κοστουμιών μεταξύ των ηρώων. Σε τέτοιες περιπτώσεις βρισκόμαστε μπροστά σε αφηγηματικές λύσεις της πλοκής και κυρίως σε σκηνές στις οποίες εντείνεται το θεατρικό τους κόψιμο. Θα χρησιμοποιήσουμε το ίδιο παράδειγμα που φέραμε και στην περίπτωση της χρήσης του αντικειμένου, (είδαμε το αντικείμενο-ένδυμα) στη σκηνή της παράστασης του πλανώδιου θιάσου στην παραλία (ανταλλαγή του φεσιού του Αίγιοθου με το κεπί του Άγγλου στρατιώτη) (Θίασος: σεκ.75).

Με βάση αυτή την παρατήρηση, εντοπίζεται και μια σημαντική λειτουργία του κοστουμιού ή μέρους αυτού με την ιδιότητά του ως σκηνικού στοιχείου. Ενισχύει δηλαδή τη σκηνική οργάνωση του χώρου μέσα στον οποίο εγγράφεται. Στην παραπάνω σεκάνς παρατηρείται μια στιγμιαία ανταλλαγή των ρόλων μιάς αναπαράστασης, η οποία επιβάλλει θεατρική στάση στον ηθοποιό και το χώρο. Το κοστούμι, με τη σειρά του, υπαγορεύει μια συμβολική *mise en scène* πολλών και διαφορετικών μεταξύ τους στοιχείων. Ο ήρωας "φορέας μιας σημασίας" φέρει ένα κοστούμι "φορέα μιας κουλτούρας" και όλο

μαζί, κατά συνέπεια, ορίζει το χώρο στον οποίο η ένωση της κουλτούρας με την ιδιαίτερη σημασία του ήρωα, γίνεται μια συμβολική ενότητα.

Με την ευκαιρία της ανταλλαγής αυτής ρόλων, έρχεται στην επιφάνεια ένα ακόμη εξίσου σημαντικό στοιχείο. Η εναλλαγή ρόλων στον Αγγελόπουλο προκαλεί συχνά και την εναλλαγή ταυτοτήτων. Δημιουργείται έτσι μια σχέση σύγκρουσης των προσώπων στις μεταξύ τους διασυνδέσεις. Γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι η Ηλέκτρα μισεί τον Αίγιοθο και βρίσκεται σε σύγκρουση με τον συγκεκριμένο ήρωα. Στη σκηνή, με την ιδιότητά τους σαν ηθοποιοί, κατά τη διάρκεια της παράστασης (κάτω δηλαδή από το κοστούμι του ήρωα του δράματος), συνυπάρχουν σαν εραστές στο ίδιο δράμα ή, αν θέλουμε, πρέπει να συνυπάρξουν. Η σύγκρουση, με άλλα λόγια, εξασθενεί, ενώ εντείνεται κάθε φορά που οι δύο ήρωες εμφανίζονται στερημένοι του συγκεκριμένου "κοστούμιού" της σκηνής. Στη σχέση δε της Ηλέκτρας και της Χρυσόθεμης, η ένταση γίνεται πió δυνατή όταν η τελευταία, φέροντας τα ρούχα της μητέρας της, τείνει στο να αναβιώσει τη μισητή από την Ηλέκτρα μητρική φιγούρα.

Επιστρέφοντας στον *Μεγαλέξανδρο*, θα σταθούμε σε δύο ακόμη σημεία: το πρώτο που αφορά ενδυματολογικά τη φιγούρα του Αλέξανδρου και τις σχέσεις που αναπτύσσονται με το χαρακτήρα και τα διάφορα μέρη του κοστούμιού του, ειδικό-

τερα δε με την περικεφαλαία (στο συγκεκριμένο αξεσουάρ θα επιστρέψουμε στο επόμενο κεφάλαιο όταν θα μιλήσουμε για την εικαστική αντίληψη του χώρου). Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η φιγούρα του Αλέξανδρου, στο σύνολό της, εμφανίζει ιδιότητες που μπορούν να αποδοθούν σε διάφορα πρόσωπα της ιστορίας. Η περικεφαλαία είναι το στοιχείο που συνδέει τον ήρωα με τον Μέγα Αλέξανδρο, ανάλογα δε με τη χρήση που αυτή τυγχάνει από τον ήρωα εγγράφεται και μιά αλλαγή της συμπεριφοράς του. Όταν βρίσκεται σε κατάσταση σύνδεσης με αυτήν έχουμε ένα ήρωα δυνατό και αποφασισμένο, ικανό να επιβληθεί ακόμα και στην μεγαλύτερη αντίδραση από μέρους των υπηκόων του. Οι τελευταίοι ποτέ όμως δεν επιτρέπεται να τον δούν στερημένο του εμβλήματος της δυναμής του. Εξάλλου είναι σημαντικό το γεγονός ότι με την στέρηση του συγκεκριμένου εμβλήματος διαπιστώνεται και η έναρξη της επιληπτικής δοκιμασίας για τον Αλέξανδρο. Για τον ίδιο τον Αλέξανδρο είναι μια πράξη απρόβλεπτη που αρχίζει και τελειώνει απρόβλεπτα, ενώ η ίδια η διάρκειά της δεν μπορεί να έχει ένα σαφή ορισμό, από τη στιγμή που ο χρόνος εκδήλωσή της είναι ένας χρόνος κατά τον οποίο ο ήρωας δεν είναι αυτό που από το κείμενο έχει ορισθεί να είναι, αλλά συμβαίνει κάθε φορά που αυτός στερείται του συμβόλου της δύναμής του.

Το δεύτερο στοιχείο αφορά στη σχέση του Αλέξανδρου με το κοστούμι-νυφικό που κρέμεται στον τοίχο. Έχουμε τη λα-

τρεία ενός κοστούμιού που σηματοδοτεί μια απουσία (απουσία του αγαπημένου προσώπου -εδώ η απουσία της γυναίκας του-), απ' την άλλη μεριά όμως όταν το κοστούμι αυτό απειλήσει τη "δύναμη" του Αλέξανδρου, θα καταδικασθεί στην οριστική απόσχιση του από τον ήρωα. Η θετή του θυγατέρα που το φοράει, θα τουφεκιστεί στο ήδη ματωμένο στήθος του κοστούμιού.

Όλες αυτές οι εναλλαγές ψυχικών καταστάσεων αυστηρά δεμένων με τη χρήση του κοστούμιού αλλά και με την τοποθέτηση του στο χώρο του φιλμ, συμβάλλουν στη δημιουργία ενός εσωτερικού ρυθμού στο έργο και στην πλοκή των πεπραγμένων των ηρώων και είναι αυτός ακριβώς ο ρυθμός που στηρίζει την αισθητική τελική μορφή του κινηματογραφικού προϊόντος του Αγγελόπουλου.

3. Ο ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Μέχρι εδώ δοκιμάσαμε να αντιμετωπίσουμε τη θεματική "οργάνωση του αρχιτεκτονικού χώρου" σαν το στάδιο προπαρασκευής μιας απεικόνισης αλλά και οριοθέτησης και οροθέτησης αυτής, αφού δεν ήταν λίγος ο χώρος που αφιερώσαμε και στο αποτέλεσμα της σύνθεσης των προπαρασκευαστικών στοιχείων, μερικά από τα οποία τα είδαμε σαν ολοκληρωμένη αναπαραστατική λειτουργία. Ακολουθήσαμε, κατά κάποια έννοια, το "μάθημα" του E. Rohmer (1985) όσον αφορά τη διαδικασία για τη χρήση των εννοιών του χώρου και του χρόνου στο φιλμ, όπως θα συνεχίσουμε να ζητάμε τη συμβολή του μιλώντας για το χώρο ως εικαστική σύνθεση και πάλι, όμως, όσον αφορά τη διαδικασία, παρόλο που και εδώ θα αναζητηθούν τα αποτελέσματα (κυρίως αισθητικά) που προκύπτουν για την οργάνωση του φιλμ¹.

Ο Rohmer στο δοκίμιό του αντιμετωπίζει τον εικαστικό χώρο θεωρώντας τον σαν μιά αναπαράσταση του ορατού κόσμου ή ενός μόνο μέρους αυτού, πάνω στην οθόνη. Η ανάλυση της εικαστικής πλευράς του χώρου ανταποκρίνεται στα χαρακτηριστικά της φιλμικής σημασιολογίας περισσότερο, παρά αποτελεί μιά φάση της φιλμικής δουλειάς².

Είναι ολοφάνερο ότι και η πιό αναλογική αναπαράσταση του κόσμου δεν αποτελεί ακόμα και δεν θα αποτελέσει ποτέ την αντιγραφή του. Η αναλογική επανάληψη είναι μια ψεύτικη επανάληψη, μετατοπισμένη, διαφοροποιημένη και διαφορετική. Παράγει παρόλα αυτά ένα *αποτέλεσμα* επανάληψης και αναλογίας που εμπλέκει την άρνηση (ή την απώθηση) των διαφορών αυτών. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι ο παράγοντας που συμβάλλει στη λειτουργία του αναλογικού μηχανισμού είναι ο θεατής και είναι ο θεατής σαν ιδεολογικό, κοινωνικό, πολιτιστικό υποκείμενο.

Με αυτή την έννοια, θα λέγαμε ότι δεν υπάρχει ένας αυτονόητος "ορατός κόσμος" αν δεν ληφθεί κάτω από ένα βλέμμα και το οποίο θα έχει πάντα σαν προϋπόθεση το καθράρισμά του, για να μπορέσει να γίνει "ορατό". Η σύνθεση του καθραρισμένου αυτού βλέμματος επεμβαίνει όπου οι κοινωνικές συνθήκες το επιτρέπουν όπου σχεδόν, η "φόρμα" των υποκειμένων στους διάφορους σχηματισμούς τους οποίους παίρνουν, επεμβαίνει επίσης, ανάλογα με το πως αλλάζει η θέση των υποκειμένων.

Η πρακτική σημασία των παραπάνω διαδικασιών σε αυτό το σημείο, δένεται αυστηρά με τη θέση του καλλιτέχνη απέναντι στο συνδυασμό της παράδοσης και του γενικότερου ύφους της εποχής του. Η εξέταση όλων των πιθανών λύσεων εικαστικών και εκφραστικών στον Αγγελόπουλο, θα κινηθεί μέσα στην

υφολογική αξία που αυτές παίρνουν. Όσο περισσότερο η σχέση ανάμεσα στη σημασία που εκφράζει την "ιδέα" και τη σημασία που εκφράζει τη "φόρμα" βρίσκονται κοντά στην ισορροπία, σε τόσο μεγαλύτερο βαθμό αποκαλύπτεται αυτό που ονομάζουμε πριεχόμενο του έργου.

Για να περάσουμε όμως στην εξέταση όλων των πιθανών εικαστικών πηγών ή υπαγορεύσεων που βρίσκονται στη βάση της πολύπλευρης και ποικίλης εικονογραφίας των φιλμ του Αγγελόπουλου, θα λάβουμε επίσης υπ' όψιν όλα εκείνα τα στοιχεία, που απορρέουν ή όχι από αυτή την συγκεκριμένη εικονογραφία, και επεμβαίνουν στην τελική οργάνωση του χώρου και στη γενικότερη έννοια του.

Αποδεικνύεται αρκετά δύσκολο πάντως να ξεκινήσουμε μια συζήτηση γύρω από την προβληματική του εικαστικού χώρου έχοντας να ασχοληθούμε με τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου. Από μιά άποψη αυτή η δυσκολία αποδίδεται στην αναγκαιότητα ενεργοποίησης μηχανισμών έρευνας που θα μας οδηγήσουν στο σχηματισμό δεδομένων μέσα από τη μελέτη εικαστικών λύσεων της σύγχρονης ελληνικής ζωγραφικής και ακόμα περισσότερο της λαϊκής ζωγραφικής, από την οποία ο σκηνοθέτης, βαθιά εμπνευσμένος, αποκομίζει το υλικό που τοποθετεί στη βάση της δικής του φιλμικής εικονογραφίας.

Από μιά άλλη άποψη αυτή η δυσκολία φαίνεται να συνίσταται στη σχεδόν απόλυτη έλλειψη άμεσων παραπομπών, με τη

μορφή κλητεύσεων³, σε κάποιο συγκεκριμένο ζωγράφο (αν εξαιρέσουμε ίσως μερικά φωτογράμματα ή σειρά φωτογραμμάτων που επικαλούνται σε ικανοποιητικό βαθμό τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη⁴, στον οποίο γίνεται ξεκάθαρη αναφορά, κατά κύριο λόγο, στον *Θίασο*⁵).

Προκύπτει έτσι η ανάγκη να κατευθύνουμε την ανάλυση ξεκινώντας από τη συνθετική όψη του ίδιου του κάδρου το οποίο, αποκτώντας μία εκφραστική πλαστική (απεικονιστική) αξία, που παραπέμπει σε εικαστικές συνθέσεις καλλιτεχνών του αιώνα μας, προσπαθεί να αποκαλύψει επίσης το δυνατό δεσμό που συνδέει την ορατή φόρμα με το συναίσθημα που προκαλεί η θέασή της.

Το πρόβλημα όμως της σύνθεσης δεν εξαντλείται τόσο απλά, αφού η σύνθετη δομή των εννοιών που περιέχονται στα φιλμ, ενσωματώνει πολλαπλά μηνύματα: "Η συνθετότητα των σημειωτικών συστημάτων, οι πολλαπλές κωδικοποιήσεις του κειμένου και η καλλιτεχνική πολυσημία που απορρέει από αυτά κάνουν το φιλμ να μοιάζει με ένα ζωντανό οργανισμό που κι αυτός αποτελεί μια συγκέντρωση πληροφοριών με σύνθετη οργάνωση"⁶.

Ο Αγγελόπουλος καταφέρνει να χρωματίσει αυτό τον οργανισμό με πολύ έντονο τρόπο, ώστε η πολυσημία να αναδείξει τη συγκίνηση, με την βοήθεια των χρωμάτων και του πραγματικού παιχνιδιού των μορφών μέσα στο χώρο. Πρώτος σταθμός

μας λοιπόν η σπουδαιότητα των χρωματικών συνθέσεων, που εκτός του να προσδιορίζουν μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, αποκτούν επίσης μία αξία για το γεγονός ότι συνεισφέρουν στη δημιουργία μίας ηθελημένης ατμόσφαιρας. Η δημιουργία αυτής της ατμόσφαιρας βασίζεται ουσιαστικά στα κοντράστ του φωτός⁷ ή στην υπαγόρευση που εμπνέει το διάχυτο στην εικόνα χρώμα.

Όσον αφορά τα κοντράστ, αυτό που φαίνεται να έχει πρωταρχική σημασία είναι η αντίθεση άσπρο/μαύρο (για την οποία θα κάνουμε εκτεταμένη αναφορά με την ευκαιρία της *Αναπαράστασης*), η οποία παίζει σημαντικό ρόλο σε ολόκληρο το έργο του Αγγελόπουλου, ενώ θα εξετάσουμε την λειτουργία των λοιπών χρωμάτων σε σχέση με την συμβολική τους αξία, μιά και τείνουν να αναδείξουν τη μεταφορική χρήση του χώρου αλλά και του κόσμου ο οποίος εγγράφεται μέσα σ'αυτόν.

Προσπαθήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια να εξετάσουμε το χώρο σε συνάρτηση με τη χρήση των αρχιτεκτονικών μορφών ή του τοπίου με/ή δίχως την πραγματοποίηση επεμβάσεων πάνω σ'αυτό, στην προσπάθεια δημιουργίας συνθηκών κατάλληλων για τις απαιτούμενες από την τοποθέτηση της δράσης ανάγκες, υπαγορεύοντας, κατά κάποιο τρόπο, μιά "ακίνητη πραγματικότητα", η οποία δια μέσου του "προσεχτικού" βλέμματος της κινηματογραφικής μηχανής θα αποκαλυφθεί στην πιό απόλυτη "αθωότητά" της.

Το φαινόμενο "ακίνησία" εδώ θα το αντιμετωπίσουμε για την μοναδικότητα και ιδιαιτερότητα που αποδίδει στο ίδιο το κάδρο, προσφέροντας στην δόμηση της εικόνας γεωμετρικές αναλογίες, ενώ το συμβολικό, το οποίο επιδιώκεται με την εικόνα, θα εξετασθεί κάτω από το χρωματική οπτική, τόσο στην περίπτωση που το χρώμα χαρακτηρίζει τα μεμονωμένα στοιχεία, όσο στην περίπτωση που προσδιορίζει την ατμόσφαιρα που δημιουργείται, στο σύνολό της.

Στον Αγγελόπουλο, θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι υπερσχύει η τάση σταθεροποίησης των σχέσεων αλληλοεξάρτησης μεταξύ της απεικονιστικής και χωρικής εμπειρίας και του συναισθήματος ζωής που εξουσιάζει μιά συγκεκριμένη περίοδο ή ένα συγκεκριμένο τόπο. Μ'αυτή την έννοια, η εικαστική αντίληψη στον Αγγελόπουλο φαίνεται να ξεπηδάει από την ανάγκη συγχώνευσης "(...) του συναισθήματος της ζωής με το φυσικό περιβάλλον έτσι ώστε να αποκομιστεί μιά αντικειμενικοποίηση της έννοιας της πραγματικότητας"⁸.

Στο εσωτερικό της νέας αυτής πραγματικότητας αναγνωρίζουμε ένα χώρο στα πλαίσια του οποίου εναρμονίζεται η συνύπαρξη του μεμονωμένου αντικειμένου (ή μιας ομάδας αντικειμένων) με το περιβάλλον που το πλαισιώνει. Ένας χώρος όμως αντιληπτός με τους νόμους της φυσιολογίας, ένας χώρος σαν μορφή και αντικείμενο της άμεσης αντίληψης, δεν είναι ακόμα φορτισμένος με μιά συμβολική αξία, αφού αποτελεί απλά

το προϊόν αντίληψης των αισθητηρίων οργάνων ή της κινητικο-αισθητικής τους λειτουργίας. Είναι απλά ένας κόσμος καθαρών γεγονότων, χωρίς να φέρει καμιά συμβολική σημασία, αλλά δεν στερείται παράλληλα εκφραστικής αξίας.

Επιγραμματικά λοιπόν η παραγωγή σημασίας εμφανίζεται στενά δεμένη με την θέση κάθε στοιχείου που καταλαμβάνει το χώρο, λαμβανόμενου σαν ένα ολοκληρωμένο σύστημα. Απ' την άλλη μεριά η παραγωγή σημασίας εξαρτάται από τον τύπο της σχέσης που θεμελιώνεται μεταξύ του στοιχείου και αυτού που το θεάται, σχέση που μπορεί να είναι συνδεδεμένη τόσο με την θέση (ψηλά, χαμηλά, κ.λ.π) όσο από το μήνυμα που μεταδίδεται, από τη στιγμή που το στοιχείο τίθεται σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο και, πιά συγκεκριμένα, με το *corpus* του θεατή.

Είναι ολοφάνερο ότι ο χώρος (εικαστικός) στο φιλμ υπάρχει, αλλά, όπως ακριβώς και στη ζωγραφική, είναι ένας χώρος βασισμένος στη δύναμη της ψευδαίσθησης, που φτάνει μεν στην αντίληψη μας τρισδιάστατος⁹, ενώ στην πραγματικότητα ξέρουμε ότι προβάλλεται σε δύο μόνο διαστάσεις: την κάθετη και την οριζόντια. Ο κόσμος των τριών διαστάσεων, άπειρος και πρισματικός της πραγματικότητας, αποκαλύπτεται ισόμορφος με τον επίπεδο και περιορισμένο κόσμο της οθόνης. Είναι, ωστόσο, η χρησιμοποίηση του βαθους πεδίου που αποτε-

λεί, στα πλαίσια αυτής της σχέσης, την πιά σπουδαία διαδικασία στον κινηματογράφο.

Στον Αγγελόπουλο θα βρεθούμε αντιμέτωποι τόσο με το βάθος του πεδίου, που εκφράζεται με ένα *plan d'ensemble* (ή *plan général*), όσο και με το μετωπικό πλάνο (*plan frontal*), απαλλαγμένο προοπτικής, που παραπέμπει στην αντίληψη της λαϊκής ζωγραφικής "primitif" των *naif*¹⁰ ζωγράφων, που στην συνέχεια θα δούμε εκτενέστερα.

Στην πρώτη περίπτωση θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τα στοιχεία εκείνα που, σύμφωνα με τη θέση ή λειτουργία τους στο εσωτερικό του κάδρου αποδίδουν μία συμβολική υφή στο χώρο και του αποδίδουν μια ομοιγενή και συνεχή μορφή, αλλά παράλληλα και "άπειρη", εφόσον μπορεί να επαναλαμβάνεται, παρόλη την επάλληλη τοποθέτηση των παράλληλων δράσεων (ενεργειών) που εκτυλλίσσονται σ' αυτόν. Στη δεύτερη περίπτωση αντίθετα, θα αντιμετωπίσουμε το κάδρο σαν ένα *frame-stop*, θα αναγάγουμε, με άλλα λόγια, το καρρέ σε εικαστικό πίνακα. Ακολουθώντας αυτή τη διαδικασία θα οδηγηθούμε αναγκαστικά στην εξέταση κάποιων κάδρων σαν να ήταν *plan-tableau*¹¹ (το κάδρο για παράδειγμα στον *Μεγαλέξανδρο*, όπου ο ήρωας φωτογραφίζεται μπροστά στο πανί που απεικονίζει τη φιγούρα του Αγίου Γεωργίου -Αλέξανδρου- και τον δράκο).

Σε περιπτώσεις σαν αυτή (που είναι αρκετά συχνές στον *Μεγαλέξανδρο* και στο σύνολο των φίλμ του Αγγελόπουλου γενι-

κότερα) εντοπίζεται το φαινόμενο "effet peinture"¹², που αποδίδεται κατά κύριο λόγο στην "επιπεδότητα" του κάδρου, το οποίο εμφανίζεται σαν κάτι μεταξύ ζωγραφικού πίνακα και πρώτου πλάνου. Στο προαναφερθέν κάδρο η υπαγόρευση, που προέρχεται από διάφορες απεικονίσεις του Αγίου Γεωργίου με το δράκο, χρησιμοποιείται με τρόπο "ηθελμένα σκανδαλώδη"¹³, με μιά τάση καθάρσεως του ιερού χαρακτήρα των ιδίων των απεικονίσεων.

Σε κάθε περίπτωση πάντως ένα plan-tableau (όταν παρουσιάζεται σαν μια κλήτευση ή μια έμμεση εικαστική υπαγόρευση) προσλαμβάνει το χαρακτήρα μιάς *marque d'énonciation*¹⁴. "Une marque est une trace localisée et isolable: l'énonciation, bien-sur prend parfois cette forme, comune dans les effets optiques et autres *punctuations* (=fondus etc.)"¹⁵. Το πιο σημαντικό όμως θέμα αναδύεται όταν ανακαλύπτουμε ότι η εικαστική λύση ενός προβλήματος d'énonciation απαιτεί την παραστατική χρήση του σημείου (θεωρώντας την απεικόνιση σαν μιά *marque énonciative*)¹⁶ και όχι τη χρήση της απεικόνισης σαν ένα αναγγελτικό (παραστατικό) σημείο (*signe énonciatif*).

Υπάρχουν στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου σκηνογραφικά *effets* "ζωγραφισμένα" ηθελμένα ορατά, και σε αυτές τις περιπτώσεις βρισκόμαστε μπροστά σε μια παραστατική ένδειξη (*marque d'énonciation*), η οποία γίνεται αντιληπτή

μέσα από μία δυνατή σκοπιμότητα. Εξάλλου η εικόνα-ένδειξη (marque) εκφράζεται διά μέσου διαδικαδιών που ανήκουν καθαρά στην "θεατρικότητα", ή στο effet "σκηνή" που προσδιορίζουν το χώρο καθιστώντας τον αυστηρά ορισμένο. Παράλληλα όμως με τον καθορισμένο χώρο θα δούμε ότι πρέπει να μιλάμε και για εκκρεμή χρόνο¹⁷. Παραμένουμε όμως παρόλα αυτά αρκετά μακριά από την έννοια ενός ξεκάθαραu effet tableau-vivant, και δεδομένου ότι έχουμε ήδη προσδιορίσει την "θεατρικότητα" του επίπεδου κάδρου, δεν θα ήταν εντελώς λάθος να ονομάσουμε το επίμαχο effet, "πλάνο-σκηνή" (plan-scène)¹⁸.

Η σύνθεση του "πλάνου-σκηνή" αποδίδει στον χώρο, που αναπαριστούμε, μία συμβολική σημασία, από τη στιγμή κατά την οποία αυτό θεωρείται ένα "δοχείο" γεμάτο με περιεχόμενα-σημασίες¹⁹. Εδώ όμως εντοπίζεται ένα δυνατό "οξύμορο" σχήμα, καθόσον η έννοια του πλάνου με την ιδιότητα του tableau, αποτελεί ένα είδος στατικής επανάστασης που εμπεριέχει όμως μία κίνηση, ακόμα και αν αυτή καταγράφεται σαν ακίνητη κίνηση.

Τα περιεχόμενα των εικόνων του Αγγελόπουλου, τόσο όταν αυτές είναι εκφραστικής φύσης ή αποτελούν απλά τα χαρακτηριστικά ενός τόπου, μιάς εποχής ή μιάς κουλτούρας, δεν αναφέρονται πάντα άμεσα σ'αυτά, αλλά παραπέμπουν ταυτόχρονα σε μιά πληθώρα από καταστάσεις πραγμάτων. Μ'αυτούς τους όρους μπορούμε να μιλάμε για ένα είδος διασημσιολογίας του

περιεχομένου που με την παρουσία της συμβάλλει στην δημιουργία πολλαπλών εκφραστικών δυνατοτήτων.

Ας επιχειρήσουμε μια λεπτομερέστερη προσέγγιση: τα περιεχόμενα της εικόνας ή του φιλμ στο σύνολό του αν τη/το δεχτούμε σαν ένα σημασιολογικό "δοχείο", επιτρέπουν μιά ανάγνωση του έργου του Αγγελόπουλου, θεωρώντας υπερισχύουσα την ιδέα της αναπαράστασης ενός κόσμου ή μίας κατάστασης πραγμάτων. Αυτή η αναπαράσταση αν δεν τείνει στο να δώσει μιά ιδιαίτερη σημασία σ'αυτόν τον κόσμο ή σ'αυτή την κατάσταση πραγμάτων, ή να εκφράσει μιά κατάσταση πραγματοποιώντας μιά δυνατή έλξη, κινδυνεύει να αποδειχθεί μια φτωχή αναπαράσταση και τα περιεχόμενα λάθος φορτισμένα και συνεπώς και τοποθετημένα. Έτσι καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τα στοιχεία που ενισχύουν την σημασιολογική υφή, αλλά και την περιεχτική λειτουργία της εικόνας του Αγγελόπουλου, είναι η φόρμα από τη μιά μεριά και το χρώμα από την άλλη, τόσο αυτό που εξουσιάζει την εικόνα, ή και γενικότερα όλο το φιλμ, όσο εκείνο των μεμονωμένων στοιχείων που αναλαμβάνουν να ενισχύσουν την σημασιολογία της αναπαράστασης ενός συγκεκριμένου πράγματος ή γεγονότος: το χρώμα σαν στοιχείο που εξουσιάζει το φιλμ μας επιτρέπει εδώ να επιχειρήσουμε ένα είδος υποδιαίρεσης στο σύνολο του έργου του Αγγελόπουλου σε χρωματικές περιόδους²⁰ (θέμα όμως που θα εξετάσουμε λεπτομερώς στην επόμενη ενότητα).

Όσον αφορά τη φόρμα, αντίθετα, θα ασχοληθούμε, αν όχι με καθαυτή την ύλη, όρος που στην ζωγραφική εκφράζει μια συγκεκριμένη τεχνική σημασία²¹, τουλάχιστον με το υλικό των μορφών που ο σκηνοθέτης εισάγει στο χώρο του. Η ύλη που μπορεί να χαρακτηριστεί σαν η πιο "σημαντική υπόθεση" (sujet profond) του ζωγραφικού έργου, δεν είναι τίποτα περισσότερο από τις διάφορες μορφές που την απαρτίζουν, και αυτό μας εμφανίζεται ευκρινές αν φέρουμε στο νού τη λεγόμενη μη παραστατική (figurative) ζωγραφική.

Οι φόρμες στον Αγγελόπουλου είναι κυρίως ανεκδοτικού χαρακτήρα και η συναισθηματική τους επίδραση μεταδίδει πληροφορίες συνδεδεμένες με την σημειωτική (φόρμα-σημείο) ή συμβολική (φόρμα-συμβολικό σημείο) λειτουργία τους. Το παιχνίδι των μορφών στο χώρο βασίζεται στην γοητεία που εξασκούν πάνω μας οι δημιουργίες πλαστικής διάταξης, τόσο όταν αυτές εμφανίζονται σαν συνθέσεις τέλειων γεωμετρικών αναλογιών, όσο και όταν αποτελούν μια σειρά μορφών-όγκων που γεμίζουν το χώρο κινώντας τη στατικότητα του.

3.1 Το χρώμα

Όπως ήδη αναφέραμε στο σύντομο εισαγωγικό σημείωμα που προηγήθηκε, το έργο του Αγγελόπουλου θα μπορούσε, όσον αφορά το χρώμα, να χωρισθεί σε 5 χρωματικές περιόδους, ως εξής²²:

1. την ασπρό-μαύρη περίοδο,
2. την κίτρινη-ώχρα περίοδο.
3. την γκρίζο-πράσινη περίοδο.
4. την πράσινο-κόκκινη περίοδο.
5. την γκρίζο-γάλαζη περίοδο.

Η πρώτη, η ασπρόμαυρη περίοδος, δανείζεται το χαρακτήρα της από το πρώτο ασπρόμαυρο φιλμ (μεγάλου μήκους) του σκηνοθέτη, την *Αναπαράσταση*. Θα δούμε λοιπόν εδώ, ότι πέρα από την αναζήτηση μιας γενικότερης εικαστικής αντίληψης βασισμένης στις ιδιομορφίες του τοπίου και των αρχιτεκτονικών δομών, με φόντο τις οποίες το φιλμ παίρνει σάρκα, ένας άλλος παράγοντας εντοπίζεται στη φιλμική του αισθητική και αποδίδεται κατ'εξοχήν στα κοντράστ ανοιχτό/σκούρο που εγγράφονται μέσα από τη συνεχή πάλη μεταξύ του φωτός και της σκιάς.

Στην *Αναπαράσταση* η φόρμα υποτάσσεται στο φώς. Και είναι ακριβώς αυτή η πάλη μεταξύ φωτός και σκιάς που δημι-

ουργεί τη μυστηριακή ατμόσφαιρα του φιλμ και του εσωτερικού κόσμου των ηρώων. Στα εσωτερικά, κυρίως, πλάνα φαίνεται το φώς να σμιλεύει τη φόρμα των αντικειμένων με τρόπο ώστε αυτά να υποβάλλονται σε μια συνεχή μεταμόρφωση, η οποία στη συνέχεια αποδίδει στο χώρο ένα φωτογραφικό ρεαλισμό. Από την άλλη είναι σημαντικές οι μεταμορφώσεις των προσώπων που επιτυγχάνονται με την ίδια τεχνική, με το παιχνίδιασμα δηλαδή του φωτός. Παρατηρούμε ότι το πρόσωπο της φόνισσας συζύγου, γίνεται άλλοτε πιο σκληρό με τραβηγμένα χαρακτηριστικά που αποκαλύπτουν την αγωνία του πραγματοποιηθέντος εγκλήματος, άλλοτε σκυθρωπό στην επίμονη προσπάθεια ανεύρεσης μιας διεξόδου από το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται. Ακόμα και το ερωτικό αγκάλιασμα της με τον εραστή της στη μικρή πανσιόν της πολίχνης, μοιάζει με μία απελπισμένη χειρονομία που συνδυάζεται με την "ωχράδα" και τη μιζέρια του χώρου και το γκρίζο της εικόνας (το γκρίζο κυριαρχεί) του δωματίου, το οποίο είναι επίσης γυμνό και αφιλόξενο.

"Η εικαστική αντίληψη", λέει ο Αγγελόπουλος, "στο συγκεκριμένο φιλμ, βασίζεται στο να δείξει την απόλυτη γύμνια του τοπίου, τη σκληρότητα της πέτρας η οποία τείνει να αποδώσει μία ανάλογη σκληρότητα και στο χαρακτήρα των ηρώων. Ήθελα οι πράξεις των ηρώων μου να εμφανίζονται σαν η φυσική συνέπεια του τρόπου ζωής τους και η ίδια η φύση να

φαίνεται ότι υποδεικνύει την όψη και την έκφραση του ήρωα"²³.

Η φύση στην *Αναπαράσταση* είναι πάντα παρούσα. Τα φυσικά στοιχεία εμφανίζονται κατά μήκος του φιλμ σαν συμβολικά στοιχεία. Υπερέχει το στοιχείο γη-πέτρα, που δίνει τη γενική παραστατική όψη, ενώ το στοιχείο ουρανός-αέρας, εμφανίζεται σαν στοιχείο προσέγγισης στις δυνάμεις καθαρσης και απελευθέρωσης. Το στοιχείο τέλος φωτιά-νερό έρχεται να δώσει ένα σημάδι ελπίδας και καθαρότητας.

Η δεύτερη χρωματική περίοδος αφορά, στο σύνολό του, το δεύτερο κατά σειρά φιλμ του σκηνοθέτη, τις *Μέρες του '36* και είναι αυτή που θα ονομάσουμε εδώ "κίτρινη περίοδο". Το χρώμα όμως που κυριαρχεί και χαρακτηρίζει το φιλμ, είναι αυστηρά και μόνο η ώχρα. Οι *Μέρες του '36*, λοιπόν, (και κατά ένα μεγάλο μέρος ο *Θίασος*) είναι το "κίτρινο φιλμ"²⁴ του Αγγελόπουλου. Θα πρέπει φυσικά να επαναλάβουμε ότι ο "χρωματισμός" του φιλμ για τον οποίο κάνουμε λόγο, αφορά το κυρίαρχο χρώμα που εμφανίζεται σαν να "πλανάται" πάνω από την εικόνα και την διατρέχει σε ολόκληρη την έκτασή της, που είναι η ώχρα. Όπως λέει ο σκηνοθέτης, "(...) είναι το χρώμα που υποδεικνύει μια συγκεκριμένη εποχή, την εποχή του '30, στην οποία το φιλμ αναφέρεται"²⁵ (βλ. φωτ. Νο 10,11).

Το χρώμα σαν χαρακτηριστικό της εποχής, πάντως, αναφέρεται κατά κύριο λόγο στο χρώμα της συγκεκριμένης αρχι-



Φωτ. Ν.10

Κυρίαρχο χρώμα είναι η όχρα. (Για λόγους σχετικούς με τη δυσκολία αναπαραγωγής του φωτογραφικού υλικού, το χρώμα στις παραπάνω φωτογραφίες δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια σε εκείνο του φίλμ).



Φωτ. Ν.11

Μέρες του '36: Επάνω: λευκό χρώμα για τα κοστούμια των αξιωματούχων.
Κάτω: ώχρα για τα εξωτερικά (κυρίαρχο χρώμα του φίλμ).

τεκτονικής της, των επίσημων κτιρίων, κατά συνέπεια και του κτιρίου της φυλακής. Πρόκειται για το χρώμα που κυριαρχεί, για την εποχή, στη λαϊκή μνήμη. Παρατηρούμε όμως ότι το χρώμα στο συγκεκριμένο φιλμ εκτός από το να παραπέμπει σε μιά εποχή, υπαγορεύει ταυτόχρονα την ατμόσφαιρα ενός "έρημου τοπίου", χωρίς σημεία "ελεύθερης" ζωής, ατμόσφαιρα που μοιάζει σκεπασμένη από μιά ωχρή ομίχλη. Ίσως οι *Μέρες του '36* είναι το μοναδικό φιλμ του Αγγελόπουλου για το οποίο μπορούμε να μιλάμε για θερινούς χρωματισμούς. Το τοπίο μοιάζει ξεραμένο, στεγνό και παράλληλα εφιαλτικό, βυθισμένο στη σιωπή που βρίσκεται στη θέση μιας κραυγής.

Σχετικά με την συγκεκριμένη χρωματική όψη του τοπίου, θα πρέπει να τονίσουμε τη σημασία των επεμβάσεων που πραγματοποιήθηκαν, μεταβάλλοντάς το σε λειτουργικό και καθιστώντας το κατάλληλο, με αυτό τον τρόπο για τις απαιτούμενες από την αφήγηση συνθήκες.

Ο Μικές Καραπιέρης μας δίνει αρκετές πληροφορίες για τις μετατροπές που επιχειρήθηκαν στο φυσικό χώρο, ώστε να προσλάβει την όψη εγκατάλειψης και πλήρους κενού: "Χρειάστηκε, εκτός από τις επεμβάσεις στο κτίριο της παλιάς φυλακής (σκηνογραφικές επεμβάσεις και τροποποιήσεις του εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος χώρου), για να αποδωθεί η "σωστή" χρωματική απόχρωση, να ξαναβάψουμε ολόκληρη τη φυλακή. Χρησιμοποιήσαμε το χρώμα της ώχρας, τόσο για τους

εξωτερικούς όσο για τους εσωτερικούς χώρους. Δεν ήταν όμως αρκετό. Ο Θόδωρος ήθελε το ίδιο αυτό χρώμα να κυριαρχεί σε ολόκληρο το χώρο γύρω από τη φυλακή. Έτσι κόψαμε όλα τα δέντρα που βρίσκονταν στην είσοδο της φυλακής. Η ατμόσφαιρα έπρεπε να είναι όμοια με ένα θερινό τοπίο γεμάτο με ξεραμένο χορτάρι, εν ολίγοις, όλα έπρεπε να φαίνονται χρωματισμένα στην απόχρωση της ώχρας"²⁶.

Από τις παρατηρήσεις αυτές του Καραπιπέρη μπορούμε να εξάγουμε τη σημαίνουσα σπουδαιότητα που προσλαμβάνει η χρωματική αντίληψη για το χώρο (κυρίως του εξωτερικού) του οποίου αναδεικνύεται η εφιαλτική πλευρά της έλλειψης κάθε δείκτη ζωής. Η χρωματική επεξεργασία αντίθετα των εσωτερικών χώρων λειτουργεί στο να αποδώσει μια "μή-ρεαλιστική" διάσταση, κατά κύριο λόγο, στους ίδιους τους ήρωες: οι ήρωες δρουν και κινούνται σχεδόν σαν υπνοβάτες σε ένα λαβυρινθώδη χώρο όπου είναι δύσκολο να χαράξει κανείς ένα χάρτη της πορείας τους. Συχνά μια πόρτα δεν δείχνει ούτε μιά έξοδο ούτε μιά είσοδο. Η δράση εξελίσσεται σε ένα περιβάλλον (χώρο) ελλειπώς φωτισμένο, όπου κυριαρχεί η απόχρωση της ώχρας (κυρίως στους τοίχους), ενώ έρχεται να προστεθεί μιά χρωματική αντίθεση που προέρχεται από το γκρίζο-πράσινο των στολών των φυλάκων σε σχέση με το λευκό χρώμα των κοστούμιών των λοιπών πολιτικών προσωπικοτήτων. Λευκό που

τονίζει το ιδεολογικό κενό αλλά και το εσωτερικό κενό των ηρώων.

"Le blanc connote l'absence, la désaffection, le vide qui transit les personnages (...)"²⁷. Τέλος η κατανομή του φωτός εξασκεί μια πλαστική εντύπωση στους εσωτερικούς χώρους, διαμορφώνοντας τις φόρμες. Μας έρχονται στο νού οι διάφορες σκηνές συμβουλίων των υπευθύνων της φυλακής και άλλων προσωπικοτήτων, κατά τη διάρκεια των προσπάθειών τους να βρουν μιά λύση στο πρόβλημα της απομόνωσης του κρατούμενου. Επίσης, εξαιρετικού εικαστικού ενδιαφέροντος είναι και η σκηνή της εκτέλεσης του Σοφιανού, πρὸς το τέλος του φιλμ. Εδώ το συνηθισμένο χρώμα της φυλακής, δεν αναγνωρίζεται σχεδόν καθόλου (και για το γεγονός ότι η σκηνή διαδραματίζεται στο σκοτάδι -νύχτα-), διαγράφονται όμως με έντονο τρόπο τα κοντράστ του φωτός. Το λευκό του προβολέα αντιτίθεται αποφασιστικά στη σκούρα σκιά των όγκων της φυλακής και το κιτρινωπό φως στο παράθυρο του κελιού του Σοφιανού.

Με τον τρόπο αυτό η αντίθεση φως/σκοτάδι, γίνεται από τη μιά μεριά ένας παράγοντας αισθητικο-διακοσμητικός και από την άλλη το στοιχείο δημιουργίας μιας συγκίνησης που αναδύεται και από την κατάσταση αναμονής ενός γεγονότος, που έχει πιά έντονες επιδράσεις στο θεατή, παρά στους ήρωες του έργου.

Ας περάσουμε όμως στην εξέταση του δεύτερου φιλμ που κατατάξαμε στη ίδια αυτή (κατά μέρος τουλάχιστον) χρωματική περίοδο: το *Θίασο*. Εδώ η εικαστική αντίληψη εμφανίζεται με ποιο συγκεκριμένο και ακριβή τρόπο, παρόλο που θα τη χαρακτηρίζαμε σαφέστατα πολυπλοκότερη. Μεγάλο μέρος της ταινίας φαίνεται να κυριαρχείται από την όχρα (συμβάλλει σ' αυτό και η χρονική τοποθέτηση της στη δεκαετία του '30, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις *Μέρες του '36*. Σημειώνουμε εδώ ότι η κυριαρχία του χρώματος της όχρας εναλλάσσεται από σκηνή σε σκηνή, πολλές φορές, και η εναλλαγή αυτή οφείλεται στην πρόθεση του σκηνοθέτη να τονίσει κάποιους χρονικούς ελιγμούς που πραγματοποιούνται στο εσωτερικό της ίδιας σεκάνς, αλλά και να προσθέσει ένα αισθητικό στοιχείο το οποίο σχετίζεται και με το τρόπο κινηματογράφησης του Αγγελόπουλου.

Ηδη από την τρίτη σεκάνς, μαζί με την εναλλαγή δύο διαφορετικών χρονικών περιόδων (1952-1939), έχουμε και την ταυτόχρονη αλλαγή στην κυριαρχία του χρώματος. Στην αρχή της σεκάνς έχουμε ένα συνδυασμό του καφέ της γης και του απαλού μπλέ, ενώ, τη στιγμή που πραγματοποιείται το πέρασμα από το 1952 στο 1939, το δεύτερο, δηλαδή, μέρος της σεκάνς, κυριαρχείται από το χρώμα της όχρας, διάχυτο σε ολόκληρο το πλάνο. Η χρωματική αλλαγή που έρχεται να χαρακτηρίσει μιά εποχή, αποτελεί σχεδόν μιά αναγκαιότητα για τον Αγγελόπουλο και εξυπηρετεί στη σκιαγράφηση του χώρου. Χρησιμοποιώντας

τα μακρινά ή τα πολύ μακρινά πλάνα, ο θεατής δεν είναι πιά σε θέση να αναγνωρίσει τις αλλαγές που έχουμε στους ήρωες ή στην σύνθεση της ομάδας που αποτελούν ή ακόμα τη χρονική τοποθέτηση της δράσης.

Στη σελάνς που αναφέραμε παραπάνω, μόνο τη στιγμή κατά την οποία πραγματοποιείται η αλλαγή στη χρωματική ατμόσφαιρα του πλάνου, καταφέρνουμε να κατανοήσουμε ότι βρισκόμαστε σε ένα τέλειο χρονικό ελιγμό και ότι ήδη η σύνθεση του γκρούπ των ηθοποιών δεν είναι πια η ίδια. Το χρώμα, πριν ακόμα το κάνουν άλλα στοιχεία, προειδοποιεί, λαμβάνοντας τη θέση του δείκτη, για την πορεία και τη χωρο-χρονική τοποθέτηση της δράσης. Πέρα όμως από το να υποδείξει μια συγκεκριμένη εποχή, έρχεται να ανοικοδομήσει μια συγκεκριμένη χρωματική εμπειρία, έτσι όπως την αποθανάτησαν ζωγράφοι της περιόδου, ζωγράφοι όπως, για παράδειγμα, ο Γιάννης Τσαρούχης. Βρίσκουμε ενδιαφέρουσα την ακόλουθη παρατήρηση του σκηνοθέτη:

"Retrouver le couleur d'une certaine peinture greque. Tsarouchis c'est un peintre d'une époque que je trouve très intéressante, la plus intéressante de ce siècle. J'aime ses couleurs, l'emploi de l'ocre. Il dit avoir travaillé toute sa vie sur cet ocre. Et de ciel et le marron ... souvent, c'est le couleur meme des maisons d'il y a trente au quarante ans"²⁸ (βλ. φωτο 12 και 13.).



Φωτ. N.12

"Μυτιλήνη" του Γιάννη Τσαρούχη.



Φωτ. Ν.13

Δύο εκδοχές του ΚΑΦΕ-ΝΕΟΝ του Γ. Τσαρούχη.

Η νυχτερινή εκδοχή φέρει αντιστοιχία με τις σκηνές στο καφενείο στο *θίασο*.

Από φιλμ σε φιλμ ο σκηνοθέτης επικαλείται τέτοιες εκφραστικές ανακαλύψεις που εφαρμόζονται στο χώρο αποδίδοντας μια χρωματική κυριαρχία χωρίς να προκύπτει αναγκαστικά (ή μάλλον σπάνια γίνεται αυτό) μια τάση, ούτε προς μια ρεαλιστική θέση, ούτε προς ένα κάποιο επιτηδευμένο στιλιζάρισμα, αλλά να τείνει στη σημασιοδότηση του χώρου ο οποίος τυγχάνει μιας τέτοιας χρωματικής επεξεργασίας.

Θα λέγαμε, με άλλα λόγια, ότι ο χώρος αποκτά μια εκφραστική δύναμη τέτοια, που όπως θα δούμε σε συνδυασμό με το χρώμα, φθάνει στο μέγιστο της δύναμής του. Με τον ίδιο αυτό τρόπο γίνεται σημαντική και η χρωματική αξία του μεμονωμένου αντικειμένου. Στην περίπτωση των μεμονωμένων αντικειμένων, το χρώμα μεταδίδει μια πιο συγκεκριμένη σημασία, συνδεδεμένο κατ'έξοχήν με τον ιδεολογικό χώρο στον οποίο τοποθετείται ο ήρωας και την πληροφοριακή δύναμη που αποκτάει για το θεατή, ενημερώνοντάς τον από/και για τις καταστάσεις πραγμάτων οι οποίες υφίστανται εξαιτίας της τοποθέτησης αυτής. Κατά κύριο λόγο, οι καταστάσεις αυτές πραγμάτων δεν λέγονται, όμως δείχνονται.

Είχαμε δει με την ευκαιρία του αρχιτεκτονικού χώρου, και πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του αντικειμένου, πώς το κασκόλ του ποιητή στο *θίασο*, με την ιδιότητά του ως αντικειμένου, αναλαμβάνει την υποχρέωση να χαρακτηρίσει τον ήρωα. Πρέπει εδώ να προσθέσουμε ότι εκτός από καθαυτό το

αντικείμενο, είναι και το χρώμα που συμβάλλει στο να αποδωθεί σ' αυτό μια σημασία, και στη συνέχεια να έχουμε, συνεπώς, και τη συμβολική διάσταση του ίδιου του ήρωα.

Θα μπορούσαμε να φέρουμε άπειρα παραδείγματα πάνω στο ζήτημα του χρωματισμού των μεμονωμένων στοιχείων. Θα πρέπει όμως να περιορισθούμε σε μερικά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, παρμένα τόσο από τους *Κυνηγούς* όσο και από τον *Μεγαλέξανδρο*.

Τα δύο αυτά φίλμ αποτελούν, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που επιχειρήσαμε, την τρίτη χρωματική περίοδο. Πιο συγκεκριμένα θα λέγαμε ότι είναι τα φίλμ που ανοίγουν την περίοδο η οποία κυβερνάται από τα ψυχρά χρώματα. Από όλες τις αποχρώσεις του μπλέ (της ακουαρέλας)²⁹ μέχρι το χακί και το γκριζο. Η ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι αποχρώσεις των προαναφερθέντων χρωμάτων, θυμίζει ένα χώρο υγρό και βροχερό, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου το φαινόμενο της βροχής δεν είναι ορατό. Είδαμε μια ανάλογη ατμόσφαιρα στο *Θίασο*, όπου όμως το χρώμα που κατά κύριο λόγο κυριαρχεί (διάχυτο πάντα στο κάδρο) προδιαθέτει για μια εικόνα πιο ζεστή (το καφέ για παράδειγμα αναμεμειγμένο με την ώχρα).

Στους *Κυνηγούς* τα χρώματα παίζουν με τις αντιθέσεις των χρωματικών αποχρώσεων του πράσινου-μπλέ, ψυχροί χρωματισμοί που ενισχύουν τη χειμωνιάτικη ατμόσφαιρα του φίλμ. Χρωματισμοί λοιπόν ψυχροί και απόμακροι ("δεν έχουμε να

κάνουμε με το διαυγές του λαδιού αλλά με τη θολούρα της ακουαρέλας" λέει ο Αγγελόπουλος³⁰ -πρόσφατη συζήτηση με το σκηνοθέτη 31/3/93-). Χρώματα που ανταποκρίνονται τέλεια στο θέμα. Εκτός από την γενική χρωματική όψη του φιλμ, που δίνει και τον γενικότερο χαρακτήρα, δια μέσου των κυρίαρχων χρωμάτων, υπάρχουν, εδώ, έκδηλα μεμονωμένα χρωματικά στοιχεία, που δημιουργούν μια έντονη αντίθεση μεταξύ του "συνόλου" και του "μέρους". Η αντίθεση αυτή εντοπίζεται, τόσο σε επίπεδο έκφρασης όσο και σε επίπεδο περιεχομένου, συμβολισμού και ιδεολογικού αποτελέσματος.

Από την άλλη πλευρά, τα στοιχεία αυτά αναλαμβάνουν ένα σημασιολογικό ρόλο, δεδομένου ότι συχνά (για να μην πούμε πάντα...) κρύβεται ένας κόσμος "απουσίας", απουσίας του λόγου τον οποίο αναπληρώνει η χρωματική παραπομπή, επικαλούμενη τη συγκινησιακή ανάμνηση του θεατή. Γίνεται με άλλα λόγια αντιληπτή δια μέσου ενός υπονοούμενου, ενός υπαινιγμού. Ας θυμηθούμε τα κόκκινα πανιά που φαίνονται σε ευθείες γραμμές να διασχίζουν, σηκωμένα πάνω στις βάρκες, τη λίμνη. Πρόκειται για ένα στοιχείο το οποίο εικαστικά παραπέμπει σε ένα φανταστικό κόσμο, δημιούργημα της φαντασίας των ηρώων/αστών, στη θέα και μόνο του οποίου (και ειδικότερα του χρώματος που το χαρακτηρίζει), ξαναζεί τον ιδιό "τρόμο" του παρελθόντος. Ειδικότερα για το συγκεκριμένο πλάνο των *Κυνηγών*, θα πρέπει να τονίσουμε και το ιστο-

ρικο-πολιτικό στοιχείο που δεν αφήνει αδιάφορη την εικαστική αντίληψη. Οι σχέσεις που μπορούμε να διακρίνουμε με φιλμ του Jancso' (βλ. *Κραυγές και σιωπή*, κ.λ.) δεν αφορούν τόσο στην απλή κατηγοριοποίηση του ιστορικού φιλμ που αφήνει να αναδυθεί ο πολιτικός λόγος, αλλά κυρίως οι πληροφορίες "τρίτου βαθμού" που ο θεατής λαμβάνει, από τη στιγμή που αυτές ανάγονται στη συνειδητοποίηση των γεγονότων, μέσα από την ατμοσφαιρική τους τοποθέτηση. Ο συνδυασμός της πραγματικής εικόνας με την φανταστική απεικόνισή της συμβάλλει σε αυτή τη συνειδητοποίηση. Από την εξέταση των ιστορικών υλικών των δύο σκηνοθετών, συνεπάγεται ότι οι σκηνοθέτες δεν επιδιώκουν την πραγματοποίηση μιας ιστορικής ανάλυσης παραδοσιακού κριτικού χαρακτήρα. Είναι περισσότερο μια ματιά κριτική ρεαλιστική πάνω στις "σημασίες" και αυτές με κάθε τρόπο: λεκτικό, απεικονιστικό, εικαστικό, χρωματικό.

Τόσο τα κόκκινα πανιά, όσο και το σκούρο-χακί των στολών των ανταρτών, επικαλούνται συγκεκριμένες εποχές προηγούμενες του χρόνου έπος της ιστορίας του φιλμ, την περίοδο, δηλαδή, της αντίστασης που έρχεται να αντιπαρατεθεί του χρόνου της énonciation που χαρακτηρίζεται από την ιστορία που πλέκεται με τη συμμετοχή των ηρώων.

Με αυτή την έννοια, ο χρόνος του έπος φαίνεται να τοποθετείται στη σφαίρα του φανταστικού και η ατμόσφαιρα που δημιουργείται έτσι να θυμίζει τη στιγμή του λυκόφωτος,

όπου είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τη συγκεκριμένη ταυτότητα των πραγμάτων. Είναι μια στιγμή "entre chien et loup"³¹. Λέει ακόμα ο Αγγελόπουλος: "J'ai essayé, pour les scènes de l'hôtel, de respecter la chronologie, le passage du temps. On part de l'aube et on finit par la nuit, par contre, pour les retours, en arrière, j'étais plus libre et alors c'est l'hiver qui crée ce sentiment d'une lumière diffuse à cause de l'absence de soleil (...). Tout a été peint en fonction de la couleur dominante qui était le vert. Quant j'ai découvert cette salle, il y avait en effet un vert foncé sur les murs qui m'a beaucoup frappé et sans savoir pourquoi j'ai senti que c'était le couleur froide qui me convenait pour ce film. Cela allait avec les uniformes des chasseurs et puis c'était le vert du lac, etc. On ne voit que deux fois le rouge dans le film"³².

Φαίνεται ότι στους *Κυνηγούς* η επεξεργασία μέσα από το χρώμα, προσλαμβάνει σημαίνοντα ρόλο. Παρατηρούμε και εδώ πως, με τον συγκεκριμένο τρόπο χρήσης του χρώματος, εγγράφονται χρονικοί ελιγμοί χωρίς να παρατηρείται καμία χωρική αλλαγή. Πρόκειται για ένα είδος "flash back", (χρησιμοποιούμε τον όρο ενδεικτικά), θεατρικού τύπου³³. Το εσωτερικό του ξενοδοχείου-σκηνή με απλή αλλαγή του φωτισμού και με ένα ταυτόχρονο (οφθαλμοφανές) σταμάτημα του χρόνου της κανονικής ροής των γεγονότων, φιλοξενεί μιά extra-αφηγη-

ματική πράξη, μετατρέπεται δηλαδή στην αίθουσα ενός φανταστικού δικαστηρίου. Με αυτόν τον τρόπο διατηρείται πάντα η εξωτερική και τυπική δυνατότητα μιας επλής εξήγησης των φαινομένων, αλλά η εξήγηση αυτή δεν έχει καμιά δυνατότητα εσωτερική. Είναι ένα φαινόμενο που μπορεί να προσεγγισθεί με περισσότερους τρόπους λόγω των προεκτάσεων που μπορεί να προσλάβει και ακριβώς σ' αυτό βρίσκεται η φανταστική έως και φαντασιακή του διάσταση.

Ο *Μεγαλέξανδρος*, φαίνεται να εμφανίζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη χωρική κατατομή της αφήγησης σε συνάρτηση με τον παράγοντα χρώμα. Το γεγονός δε ότι στο συγκεκριμένο φιλμ συμπυκνώνονται πολλαπλά στοιχεία, τόσο εικαστικά, όσο και αφηγηματικά, θα μας οδηγήσει στην ανακάλυψη μιας ευρείας κλίμακας χρωμάτων, που η ύπαρξή τους ανάγεται στα στοιχεία αυτά.

Αν δεχτούμε δε την άποψη του Kandinsky³⁴, ότι, δηλαδή, ο σκοπός του καλλιτέχνη είναι να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης του οποίου το σπουδαιότερο χαρακτηριστικό να αναγνωρίζεται από ανθρώπους, εποχές και κουλτούρες, χωρίς η αναγνώριση αυτή να βασίζεται στα χωρο-χρονικά χαρακτηριστικά του, τότε θα μπορέσουμε να βρούμε το δρόμο σύνθεσης του χρόνου και του χώρου στο παραπάνω φιλμ.

Η εικαστική του δόμηση εμφανίζεται, κατά κύριο λόγο, με τη μορφή χρωματικών ζευγών που εγκαθιδρύουν αντιθέσεις.

Οι αντιθέσεις αυτές δημιουργούνται τόσο με γνώμονα τη φωτεινότητα ή μη των μορφών, και λειτουργούν μέσα από την αντιπαράθεση σκούρου/ανοιχτού ή την αντίθεση θερμό/ψυχρό. Τα χρώματα όμως που κυριαρχούν είναι το κόκκινο και το μαύρο (και τα αντίθετά τους, μέσα από τα οποία εγγράφονται οι αντιθέσεις για τις οποίες μιλούσαμε παραπάνω) τα οποία κυριαρχούν πάνω σε ένα ώχρα φόντο του τοπίου και των εσωτερικών των οικημάτων. Ουσιαστικά όμως, ο γενικός χαρακτηρισμός του φίλμ από χρωματική άποψη, θα λέγαμε ότι είναι απλά γκρίζος. Με άλλα λόγια μπορούμε να δημιουργήσουμε την έννοια της νέας χρωματικής περιόδου του Αγγελόπουλου, την τέταρτη κατά σειρά χρωματική περίοδο (χωρίς οπωσδήποτε να εξαντλείται εδώ το ζήτημα του χρώματος).

Θα επιχειρήσουμε την περιγραφή μερικών σκηνών προς αυτή την κατεύθυνση και θα ανακαλύψουμε μέσα από αυτές και τη συμβολική σημασία του χρώματος. Επιπλέον, αρκετές από αυτές τις σκηνές, προσλαμβάνουν μια πρόσθετη συμβολιστική αξία, δεδομένου ότι παραπέμπουν σε στοιχεία της χριστιανικής παράδοσης και του μύθου, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα έντονο *effet de sens* συγκίνησης για το θεατή.

Σε μιά από τις πρώτες κατά σειρά σεκάνς, του *Μεγαλέξανδρου*, και συγκεκριμένα στη σκηνή του "χρίσματος"³⁵ του Αλέξανδρου (σεκ. Ν.10) το χρώμα του φεγγαρόφωτου (χρώμα ψυχρό) υπαγορεύει μια ατμόσφαιρα σχεδόν φανταστική και

παραπέμπει σε ένα είδος "αποκάλυψης", σε μια μεταμόρφωση, σε μια μακρινή από την καθημερινή ζωή σφαίρα, προκαλώντας ένα αίσθημα ερήμωσης και μοναξιάς.

Σε αντίθεση του ψυχρού μπλέ χρώματος της σκηνής αυτής, θα συναντήσουμε πιό κάτω χρώματα πιό ζεστά όπως το κόκκινο και το κίτρινο, σε καμία όμως περίπτωση και αυτά δεν θα καταφέρουν να αποδώσουν (παρά μόνο σε λίγες περιπτώσεις) μια έντονη αίσθηση θερμότητας. Μόνο στην περίπτωση των εσωτερικών του δωματίου της κόρης του Αλέξανδρου θα αναγνωρίσουμε μια δυνητικά θερμή ατμόσφαιρα που θα πηγάζει από τα ανθρώπινα, αλλά σπρωγμένα κάπου βαθειά στην υπάρξη του ήρωα, συναισθήματα, που εκφράζονται στις στιγμές της απομόνωσης και αναμέτρησής του με τον βιωμένο χρόνο του.

Σε γενικές γραμμές, στο *Μεγαλέξανδρο*, όλα τα χρώματα, ακόμα και εκείνα που χαρακτηρίζονται θερμά (σύμφωνα με τον Kandinsky)³⁶, σπάνια καταφέρνουν να αποδώσουν στο χώρο, τον οποίο κυβερνούν, μια αίσθηση θερμότητας. Η ίδια η φύση του φιλμ, η οποία παρουσιάζεται σχεδόν έξω και πέρα από κάθε ρεαλιστική φόρμα, τείνει στο να οικοδομήσει έναν "πιθανό" χώρο, ικανό να αγκαλιάσει μία ευρεία χρονική περίοδο χωρίς να προκαλεί στη σφήγηση κανένα είδος ανισορροπιών. Παρατηρούμε, για παράδειγμα, τη σκηνή κατά την οποία ο Αλέξανδρος απογοητευμένος αλλά και φανερά προβληματισμένος, απευθύνεται στον ουρανό ζητώντας μια συμβουλή και αναζητώντας ένα

νεύμα συγκατάβασης (σεκάνς Ν.88). Ο Αλέξανδρος στην κορυφή ενός γυμνού βράχου (γή) εκπέμπει μιά κραυγή προς τα πάνω (ουρανός)³⁷. Βλέπουμε ξεκάθαρα τους χρωματισμούς που θέτουν τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δύο στοιχείων (γή/ουρανός) που βρίσκονται σε αντίθεση: το μπλέ του ουρανού ψυχρό και αδιάφορο δεν βρίσκεται σε καμία περίπτωση με το μέρος του ήρωα, αλλά και τα γήινα χρώματα του βράχου δεν δείχνουν καμία φιλόξενη διάθεση προς αυτόν. Αναγνωρίζουμε λοιπόν, στην περίπτωση αυτή, ένα ελάχιστο χώρο μεταξύ γής και ουρανού που ταυτίζεται, κατά κάποιο τρόπο, με το σημείο συνάντησής τους -τον ορίζοντα-, όπου φαίνεται να ταλαντεύεται και να αιωρείται η φιγούρα του Αλέξανδρου.

Με την ευκαιρία της "μαύρης" φιγούρας του Αλέξανδρου, έρχεται στην επιφάνεια ακόμα μιά φορά το θέμα του κοντράστ λευκό/μαύρο, στοιχείο σημαντικό για την ανάγνωση του φιλμ. Η αντίθεση αυτή, και γενικότερα η τάση σκούρο/ανοιχτό, τείνουν στο να προσλάβουν την ίδια δύναμη κίνησης, η οποία δεν είναι μιά δύναμη δυναμική αλλά καθαρά στατική. Το λευκό, που ορίζει την αιώνια αντίθεση, η οποία εμποδίζει την εξέλιξη και την μορφοποίηση της φόρμας, στην οποία το συγκεκριμένο χρώμα αναλογεί, αλλά που εγγράφεται, στην αντίθεση αυτή, η προσπάθεια της "δυνατότητας" (αναγέννηση), ενώ το μαύρο δεν ορίζει καμία αντίθεση και κατά συνέπεια δεν αφήνει το περιθώριο για καμία "δυνατότητα" (θάνατος). Να

προσθέσουμε όμως εδώ ότι το τυπικά ουράνιο χρώμα που είναι το μπλέ του ουρανού είναι αυτό που καταλαμβάνει το φωτεινό μέρος του κάδρου (και με αυτή την έννοια το εκλάβαμε πριν σαν "λευκό"), αναπτύσσει σε βάθος, όπως υποστηρίζει ο Kandinsky, το στοιχείο της ηρεμίας. Βυθιζόμενο λοιπόν στο μαύρο, προσλαμβάνει την παρήχηση μιας μη ανθρώπινης θλίψης, που διαφαίνεται στη φιγούρα του Αλέξανδρου, λαμβανομένης ως συμβολικής, πλέον, φιγούρας. Το απέραντο του ουρανού από την άλλη παίρνει πιο αδιάφορο χαρακτήρα και παρουσιάζεται στον άνθρωπο απόμακρο. Όσο ανοιχτότερο, τόσο πιο άτονο, ώσπου να φθάσει στην σιωπηλή ηρεμία του απόλυτου λευκού. Γι' αυτό ακριβώς το λευκό κάνουμε λόγο στην προηγούμενη παρένθεση.

Τα δύο αντίθετα μεταξύ τους χρώματα, με αυτή την έννοια αποδίδουν στο χώρο ένα χαρακτηρισμό χρωματικών συγκρούσεων, αλλά του επιστρέφουν παράλληλα μία κάποια ισορροπία που εντοπίζεται στη ίδια τη φόρμα, έτσι ώστε η μία να πληρεί την άλλη στην διαδρομή της μεταμόρφωσής τους.

3.2. Εικαστικές υπαγορεύσεις

Είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, όταν μιλούσαμε για το κοστούμι και την εκφραστική του σημασία, να γίνεται συχνή επίκληση στη λαϊκή και χριστιανική κουλτούρα αλλά να γίνεται παράλληλα και αναφορά σε μια συγκεκριμένη αντίληψη του μύθου (μιας συγκεκριμένης παράδοσης), ειδωμένου από το οπτικό σημείο της σημερινής πραγματικότητας (το γενικό ύφος της τρέχουσας εποχής).

Ξεκινώντας από την ίδια αυτή ιδέα μπορούμε να αναζητήσουμε, ακολουθώντας την ίδια διαδικασία, τις εικαστικές υπαγορεύσεις που εκδηλώνονται στο έργο του Αγγελόπουλου. Οι υπαγορεύσεις που θα ανακαλύψουμε και θα εξετάσουμε εδώ φέρουν τη σφραγίδα της απλοϊκής ματιάς με την οποία απλοί άνθρωποι συνέλαβαν την πράξη της καθημερινής ζωής, εκφρασμένης μέσα από την παράδοση, στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν στη μνήμη το ουσιώδες της ζωής.

Οι εικαστικές λύσεις στον Αγγελόπουλο παραπέμπουν σε πολλά κεφάλαια της εικαστικής τέχνης του αιώνα μας αλλά και περασμένων εποχών, κυρίως όσον αφορά τα πρώιμα έργα του (μέχρι και τον *Μεγαλέξανδρο*), όπου τα σημάδια των λαϊκών ζωγράφων –επώνυμων και ανώνυμων– όπως ο Παναγιώτης Ζωγράφος και Ο Θεόφιλος³⁸, είναι έκδηλα. Τα χνάρια των ανώνυμων

αγιογράφων επίσης μπορούν να αναγνωρισθούν εύκολα. Πρόκειται βασικά για μια επιρροή έμμεση που πηγάζει από την τεχνοτροπία που αυτοί ακολούθησαν και κυρίως για την περίπτωση των αγιογράφων ο συσχετισμός αφορά όσους παρήγαγαν αλλά και αναπαρήγαγαν τις βυζαντινές αγιογραφίες. Παράλληλα θα καταφύγουμε και σε πολλούς λαϊκούς "καλλιτέχνες" που φιλοτέχνησαν κατά καιρούς τις φιγούρες του "θεάτρου Σκιών" κ.λ.π.

Τα πιο πλούσια ίσως φιλμ, σε εικαστικές υπαγορεύσεις τέτοιου είδους, είναι ο *Μεγαλέξανδρος* και ακολουθεί ο *Θίασος*. Το πρώτο με παραπομπές άμεσες στη δημοφιλέστατη *Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου*³⁹, στην οποία παραπέμπει το μεγαλύτερο μέρος των εικαστικών λύσεων του έργου. Αυτό όμως που, κυρίως, θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα, είναι ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η επεξεργασία του χώρου δια μέσου της ίδιας της λήψης (ο ιδιαίτερος τρόπος κινηματογράφησης από τον οποίο διαφαίνεται η παραπομπή). Η σπουδαιότητα αυτή έγκειται στη μετωπική λήψη, τον μετωπικό τρόπο δηλαδή αντιμετώπισης του θέματος από το βλέμμα της αφήγησης, που αναλύεται σε μετωπικά πλάνα, με ελλειπή την αίσθηση της προοπτικής (σε πολλά σημεία είναι αρκετά εμφανής η προοπτική αλλά και σ' αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται για την προοπτική της επιτοποθέτησης), τεχνική που μας οδηγεί στην αντίληψη του βάθους πεδίου όπως εκδηλώθηκε στου naïf ζωγράφους (μερικούς από τους οποίους αναφέραμε παραπάνω).

Η εικαστική ποιότητα πάντως στον Αγγελόπουλο δεν είναι ένα στοιχείο που αναδύεται από την αναπαραγωγή συγκεκριμένων εικαστικών έργων των ήδη αναφερθέντων ζωγράφων ή και άλλων, αλλά πρόκειται για μια επανάκτηση του αναπαριστούμενου από αυτούς κόσμου δια μέσου του συγκεκριμένου μετωπικού τρόπου κινηματογράφησης. Ίσως δεν θα ήταν λάθος να μιλάμε για την προσπάθεια αναγωγής του κινηματογραφημένου κόσμου στις δύο μόνο διαστάσεις του (οριζόντια και κάθετη).

Στους *primitif* ζωγράφους δεν απουσιάζει εντελώς η τάση για την αναζήτηση της προοπτικής του χώρου⁴⁰. Οι φιγούρες τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο και καταλαμβάνουν σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια του κάδρου. Το βάθος χωρίζεται σε δύο μέρη: αυτό που βρίσκεται πάνω από τη διαχωριστική γραμμή του ορίζοντα και εμφανίζεται αρκετά ψηλότερα από την μέση του κάδρου, χωρίζοντάς το οριζόντια, και αυτό που βρίσκεται στο κάτω μέρος του κάδρου και το οποίο καθορίζει τα μεγέθη των παριστούμενων χωρίς να ανησυχεί για το αν σέβεται τις αναλογίες ή όχι. Σ'αυτά τα μεγέθη οι *primitif* ζωγράφοι φτάνουν από άλλο δρόμο, αγνοώντας τις αναλογίες που ήρθε να τοποθετήσει σαν προϋπόθεση πιστότητας, η προοπτική.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να προτείνουμε μερικές εικαστικές λύσεις αυτού του τύπου, που αντιμετωπίζονται δηλαδή με το μετωπικό πλάνο, και δημιουργούν ένα αποτέλεσμα όμοιο με εκείνο που στην περίπτωση του Θεόφιλου τουλάχιστον,

μοιάζει να μεσολαβεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όραμα. Το σεμνό και το απέριπτο συμβαδίζει με τα ολιγότερα δυνατά μέσα και φτάνει στα δυνατότερα αναμενόμενα αποτελέσματα.

Κάτι αναλόγο έχουμε και στην περίπτωση του Αγγελόπουλου, όπου τα τεχνικά μέσα χρησιμοποιούνται σαν την πλάστιγγα πάνω στην οποία δεν είναι ο υλικός πλούτος που βαρύνει αλλά το ξεχύλισμα της ψυχής. Αυτό φαίνεται και από τη χρήση της κινηματογραφικής μηχανής και τις λειτουργίες που πηγάζουν από συγκεκριμένες κινήσεις, τις οποίες θα προσπαθήσουμε να διελευκάνουμε εδώ. Γενικά το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να προκύψει από τρεις πιθανές χρήσεις της μηχανής λήψης κατά την κινηματογράφηση:

α. Η μηχανή λήψης ακίνητη σε ένα σημείο του χώρου, καταγράφει μια μερίδα του χώρου, στον οποίο εγγράφονται μορφές και φιγούρες ακίνητες.

β. Η μηχανή λήψης σε ένα σημείο του χώρου εγγράφει μιά μερίδα χώρου, στην οποία εγγράφονται μορφές και φιγούρες σε κίνηση, και τέλος,

γ. Η μηχανή λήψης κινείται καταγράφοντας μιά μερίδα χώρου χωρίς να ενδιαφέρεται για την καταγραφή του βάθους πεδίου (επίπεδη λήψη). Οι μορφές και οι φιγούρες που καταλαμβάνουν το χώρο μπορούν να είναι κινούμενες ή ακίνητες.

Στην πρώτη περίπτωση αναμφισβήτητα δε μπορούμε παρά να μιλάμε για ένα plan-tableau ή, για να είμαστε πιο σαφείς, στην περίπτωση του Αγγελόπουλου, πρόκειται για ένα effet de plan-tableau και αφορά τις σκηνές που παρουσιάζουν φιγούρες μπροστά στην πρόσοψη οικημάτων και που επίσης είναι συχνά στατικές.

Η δεύτερη περίπτωση, αντίθετα, μας παραπέμπει σε εικαστικές λύσεις όμοιες με εκείνες του θεάτρου Σκιών (οριζόντια λήψη, είσοδος και έξοδος των ηρώων από τη δεξιά ή την αριστερή πλευρά του κάδρου). Υπενθυμίζουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις η έλλειψη προοπτικής περιορίζει το χώρο στις δύο του, μόνο, διαστάσεις.

Στην τρίτη περίπτωση, τέλος, παρατηρείται, επιπλέον, μία διαρκής μετατόπιση του οπτικού σημείου, με τρόπο ώστε το βάθος πεδίου (με την οριζόντια λήψη) να διατηρεί την επιπεδότητά του, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα στο μάτι να αντιληφθεί το προοπτικό αποτέλεσμα (δεν το ενδιαφέρει εξάλλου μια και το σύνολο της δράσης εξελίσσεται σε "πρώτο πλάνο"). Φυσικά θα πρέπει να τονίσουμε, στο σημείο αυτό, ότι με κανένα τρόπο δε θέλουμε να ισχυρισθούμε την παντελή έλλειψη της προοπτικής στον Αγγελόπουλο. Τουναντίον, ο σκηνοθέτης αγαπά την προοπτική και τη χρησιμοποιεί πολύ στα ατέλειωτα général πλάνα του. Σχεδόν πάντα όμως το σημείο αναφοράς (κύριο ή κύρια αντικείμενο του πλάνου) εμφανίζε-

ται/εμφανίζονται γεωμετρικά παρατεταγμένο/α και αναλογικά τέλεια στο κέντρο του κάδρου (αξίζει να αναφέρουμε με την ευκαιρία τη σκηνή κατά την οποία ο δραγουμάνος επισκέπτεται τον γαιοκτήμονα Τσελέπη και του δίνει το μήνυμα του Αλέξανδρου προς την κυβέρνηση). Πρόκειται για ένα θαυμάσιο plan d'ensemble με τον γαιοκτήμονα καθισμένο στη μέση του κάμπου πάνω σε μια πολυθρόνα. Η αξία του πλάνου βρίσκεται και σε συμβολικές διαστάσεις. Η φιγούρα του γαιοκτήμονα έχει την αξία της απλής φιγούρας σε μια εικόνα, περισσότερο, παρά την αξία του ήρωα καθαυτού και τη σχέση του με το πραγματικό ιστορικό πρόσωπο. Η σκηνική δε αντίληψη, και πολλές φορές η διάταξη των στοιχείων, του κάδρου μέσα στον κινηματογραφημένο χώρο -όπως για παράδειγμα στις σκηνές που διαδραματίζονται με φόντο την κεντρική πλατεία του χωριού στον *Μεγαλέξανδρο* ή αντίστοιχες σκηνές στο *Θίασο*- δίνει αρκετές προοπτικές εξόδους, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου η κυρίως δράση αδρανεί ελαφρά (εννούμε τις σκηνές που παρουσιάζουν εξασθενημένα -ηθελημένα- δραστηριότητα από μέρους των ηρώων). Πράγματι, στην περίπτωση του πλήθους, η τοποθέτηση των φιγούρων δημιουργεί ένα είδος οπτικού "εμποδίου", το οποίο παρενοχλεί το προοπτικό αποτέλεσμα και μασκάρει το βάθος πεδίου.

Ας επιστρέψουμε όμως στην έρευνά μας και στην προσπάθειά μας να εντοπίσουμε τα κοινά στοιχεία της κινηματογρα-

φικής εικόνας του Αγγελόπουλου με τους primitif ζωγράφους, πράγμα στο οποίο θα μας βοηθήσει η περιγραφή μερικών χαρακτηριστικών κάδρων. Παρατηρούμε έτσι στη σελάνς Ν.70 (*Μεγαλέξανδρος*), κατά τη στιγμή της άφιξης του ειδικού απεσταλμένου από το κράτος, να ανακοινώσει την απόφαση της Κυβέρνησης να αποδώσει τα λύτρα αλλά όχι και αμνηστία στον Αλέξανδρο και τους άνδρες του. Η ομάδα του Αλέξανδρου βρίσκεται στην πλαγιά του λόφου που βλέπει προς την όχθη του ποταμού. Η θέση των ηρώων μας θυμίζει τη χωρική διάταξη (με επιτοποθέτηση) των έργων του Π. Ζωγράφου⁴¹, που αναπαριστούν τις μάχες της επανάστασης του '21. Η πλαγιά είναι σκεπασμένη από τις φιγούρες που καταλαμβάνουν όλο το χώρο που περικλύεται στο κάδρο, από το ψηλότερο ως το χαμηλότερο σημείο. Το αποτέλεσμα όμως που παράγεται αφήνει την εντύπωση της δισδιάστατης αντίληψης. Η θεατρικού κοψίματος δε αναπαράσταση της σύγκρουσης των στρατιωτών με τους ληστές, δημιουργεί μια κατάσταση ανάλογη με εκείνη που εξετάσαμε στο *Θίασο* (θυμηθείτε την αναπαράσταση της μάχης της Αθήνας), δημιουργεί δηλαδή, ένα *effet de sens* της μάχης και κατ'επέκταση, μέσα από αυτό, ένα *effet de sens* ενός γεγονότος.

Θα ήταν υπερβολικό, στο σημείο αυτό, να επαναλάβουμε ακόμα μια φορά τη σπουδαιότητα των τεχνικών του θεάτρου Σκιών, στις οποίες καταφεύγει ο Αγγελόπουλος για να αντιμε-

τωπίσει το μετωπικό πλάνο του, αν δεν το κάναμε για να υπογραμμίσουμε την επιρροή που δέχτηκε από τους λαϊκούς εικονογράφους στη σκιαγράφηση της φιγούρας πολλών ηρώων του. Επιρροή που οδηγεί τον Αγγελόπουλο μέχρι του σημείου να παρουσιάσει την ίδια τη φιγούρα του Αλέξανδρου, σα να βγήκε κατευθείαν από το άσπρο πανί⁴², και συνεπώς μια φιγούρα επίπεδη (στην όψη), που συχνά μοιάζει να αποτελεί την προβολή της σκιάς της πάνω σε κάποιο τοίχο, ή να είναι απλά τυπωμένη πάνω στο πανί με το δράκο στη θέση του Αη-Γιώργη.

Με την ευκαιρία του ζωγραφισμένου πανιού με το δράκο τον οποίο, όπως θέλει η βορειοευρωπαϊκή μυθολογία, και κυρίως η Κέλτικη, σκοτώνει ο Αη-Γιώργης⁴³, θα μας επιτραπεί να εισαγάγουμε μια νέα προβληματική σχετικά με τις απεικονιστικές λύσεις στον *Μεγαλέξανδρο*. Πρόκειται για εικαστικές αναφορές, που όπως μας υποδεικνύει η παρατήρηση που μόλις κάναμε, παραπέμπουν σε μια ανάμεικτη χριστιανική-μυθική εικαστική παράδοση, όπου δεν μπορεί κανείς να διαχωρίσει, που τελειώνει η μία και πού αρχίζει η άλλη. Στο *Μεγαλέξανδρο* θα ανακαλύψουμε εικαστικούς συσχετισμούς με τη χριστιανική παράδοση (Αλέξανδρος-Χριστός και Ληστές-Απόστολοι), αλλά και με τη μυθική (Αλέξανδρος-Αη Γιώργης/υποστηρικτής/εκδικητής των αδυνάτων, "των χαλασμένων", λέει το τραγούδι που ακούγεται στο φιλμ).

Συχνά έχουμε να αντιμετωπίσουμε σκηνές που στον *Μεγα-
λέξανδρο* θα μας θυμίσουν στιγμιότυπα από τη ζωή του Χριστού
και των Αποστόλων. Στην περίπτωση των σκηνών αυτών, δεν
πρόκειται με κανένα τρόπο, για την αναπαραγωγή κάποιων
συγκεκριμένων εικόνων που μας παρέδωσε η εικαστική παράδοση
ή το χέρι κάποιου ζωγράφου, αλλά λαμβάνουμε μια εικαστική
υπαγόρευση που λειτουργεί μέσα από την συγκινησιακή ανάμ-
νηση του καθένas μας, και η οποία υπαγόρευση παραπέμπει
στην εν συνεχεία απόδοση στο πρόσωπο του Αλέξανδρου ιδιό-
τητες ημίθεου. Ο Αλέξανδρος βαπτίζει μεγάλους και παιδιά
στο πέρασμά του μέσα στα νερά των ποταμών, δίνοντάς τους
έτσι το δικαίωμα και την υποχρέωση να ανήκουν σε κείνον.
Τους βαπτίζει στο όνομα των νόμων του βουνού (που ο ίδιος
έφτιαξε) και δίνει σε όλους το ίδιο όνομα, το δικό του
όνομα. Παρατηρούμε εξάλλου ότι η φιγούρα του Αλέξανδρου
εμφανίζεται συχνά απομονωμένη. Ο ήρωας είναι μόνος του όταν
αποσύρρεται στο σπίτι του (αλλά και πριν η επικοινωνία του
με τους άλλους περιορίζεται στην απλή παρουσία του), είναι
μόνος όταν απευθυνόμενος στον ουρανό (θεό) ψάχνει μια απάν-
τηση, είναι μόνος κατά τις στιγμές των μεγάλων αποφάσεων
που καλείται να πάρει και είναι, τέλος, μόνος κατά τη στιγ-
μή της μεγάλης τελικής του ήττας. Ο Schari-ro υποστηρίζει
ότι στη βιβλική ζωγραφική (και είναι ευνόητο γιατί αναφέ-
ρουμε εδώ τη βιβλική ζωγραφική) και συχνότερα στη χριστια-

νική, η αναπαράσταση του ήρωα-νικητή (ή ηττημένου) απεικονιζόταν σαν απομονωμένη φιγούρα⁴⁴.

Η σύνθεση "δεκατρία" (Αλέξανδρος-Χριστός και ληστές--Απόστολοι) εμφανίζεται ξεκάθαρα τουλάχιστον τρεις φορές στο *Μεγαλέξανδρο*. Η πρώτη κατά τη διάρκεια της γιορτής, με την ευκαιρία της επιστροφής του Αλέξανδρου στο χωριό, αναπαριστά, αναπαράγοντας, τη σκηνή του "Μυστικού Δείπνου" και τείνει κυριολεκτικά στο να καταστεί ένα *plan-tableau*⁴⁵. Η δεύτερη εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του πολεμικού χορού των ληστών, ενώ η τρίτη σύνθεση "δεκατρία" σχηματίζεται μπροστά στο πανί με το δράκο το οποίο αποτελεί το φόντο για τη φωτογράφιση του Αλέξανδρου μπροστά σ' αυτό. Βλέπουμε να προεξέχουν τα κεφάλια μερικών από τα πρωτοπαλλήκαρα του Αλέξανδρου στο επάνω μέρος του πανιού, ενώ οι υπόλοιποι της δωδεκάδας στηρίζουν τις κάθετες πλευρές.

Φαίνεται ότι ο Αγγελόπουλος εγκαινιάζει μια αναλυτική στάση σε σχέση με την απεικονιστική παράδοση, η οποία αφήνει έδαφος να διαφανούν νέες ερμηνείες στις συνθέσεις με τις φιγούρες, ικανές να γεννήσουν, μέσα από τις συνεχείς μεταμορφώσεις, άπειρες εφαρμογές και εκδηλώσεις. Οι φιγούρες αυτές γίνονται τυπικά στελέχη και δηλαδή κανόνες της μεταφορικής δημιουργικότητας της γλώσσας. Επιπλέον, πρέπει και λειτουργούν, σαν ένα ίχνος ή ίζημα της μνήμης. Ωστόσο υπάρχει μια αναμφισβήτητη αυθεντικότητα στην αναλυτική του

προσέγγιση, που συνίσταται, απ'τη μια μεριά, στην ικανότητά του να διαχωρίζει γενικές αρχές κάτω από τις οποίες συνενώνει φαινόμενα ετερογενών αναπαραστάσεων και που ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και κουλτούρες, και από την άλλη, στην ικανότητά του να ενδεικνύει τις αρχές αυτές με τη μορφή παραγωγικών στελεχών και κατά κάποιο τρόπο απεικονιστικών και επενδεδυμένων στο λόγο.

Ακόμη η χρησιμότητα του ύφους της έρευνας του Άγγε-λόπουλου φαίνεται αξιοσημείωτη όσον αφορά τον σύνθετο "μη καθарό" χαρακτήρα (επενδεδυμένου με σημασία) του ειδικού αντικειμένου -οι φιγούρες της αναπαράστασης- πάνω στο οποίο εξασκείται η αναλυτική του ικανότητα.

Το να απεικονίσεις το πρόβλημα της αναπαράστασης, σημαίνει παράλληλα να παράγεις έναν ή περισσότερους λόγους και συνεπώς να εγκαθιδρύσεις μια επικοινωνιακή σχέση με την παράδοση, είτε με την ανάγκη ερμηνείας της, είτε με την επιθυμία ανανέωσής της, να της δώσεις μια νέα "σημασία" ή οποία θα αποτελεί το αποτέλεσμα περισσότερων σημασιών τοποθετημένων στο αυτό επίπεδο ανάγνωσης. Στο εσωτερικό του νέου αυτού λόγου (ή γλώσσας) μορφοποιείται η απαίτηση του να "εκφράσεις κάτι" χρησιμοποιώντας όλους τους δυνατούς τρόπους με τους οποίους αυτό το "κάτι" μπορεί να εκφρασθεί. Η πολλαπλή σημασιολογία της θεατρικής σκηνής στο *Θίασο*, για παράδειγμα, εκφράζεται δια μέσου της τήξης περισσότερων

στοιχείων "σημαινομένων" (μύθος, ιστορία, σχέσεις κ.λ.π.) αποκομίζοντας ένα νέο ενιαίο "σημαίνον" κράμα.

Στο σημείο αυτό θα δοκιμάσουμε να επανεξετάσουμε το εικονογραφικό εκείνο στοιχείο, που κατά τη γνώμη μας, προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το γεγονός ότι παράγει μια επικοινωνιακή σχέση μεταξύ διαφόρων ειδών κουλτούρας που συνοψίζονται στο εσωτερικό του. Πρόκειται για το γνωστό μας κάδρο που αναπαριστάνει μέσα από μια "ζωγραφισμένη" απεικόνιση το θρύλο του Αη-Γιώργη, υπερασπιστή των αδυνάτων.

Το συγκεκριμένο ζωγραφισμένο πανί αποτελεί την αναπαραγωγή ενός μοτίβου με το οποίο ασχολήθηκε το πινέλο των ζωγράφων και αγιογράφων όλων των εποχών και έρχεται να εξυπηρετήσει εδώ, κάποιες εκφραστικές ανάγκες του σκηνοθέτη. Το σημαντικό είναι ότι αυτό το στοιχείο δεν λαμβάνεται από ένα πρωτότυπο το οποίο απλά κλητεύεται, αλλά τροποποιείται. Αφαιρούνται ορισμένα στοιχεία του για να αντικατασταθούν με άλλα και όσα διατηρούνται αναγνώσκονται αφαιρετικά. Δίνεται με άλλα λόγια μια παραπομπή η οποία μπορεί να τύχει πολλαπλών αναγνώσεων⁴⁶. Τη φιγούρα του Αη-Γιώργη, που λείπει, αντικαθιστά η φιγούρα του Αλέξανδρου η οποία μοιάζει "τυπωμένη" πάνω στο πανί, τη στιγμή που θα πραγματοποιηθεί η πράξη της φωτογράφισης.

Εχουμε έτσι τουλάχιστον τέσσερα στοιχεία που παραπέμπουν στη λαϊκή κουλτούρα και που εκφράζονται αντίστοιχα,

από τον μύθο (Αλέξανδρος-Άη-Γιώργης), από τη χριστιανική κουλτούρα (Αλέξανδρος-Χριστός, σύνθεση "δεκατρία"), από τη θεατρικοποίηση της σκηνής με ξεκάθαρες παραπομπές στο θέατρο Σκιών (είσοδος και έξοδος από το πλάνο) και τέλος από την ίδια την εικαστική υπαγόρευση που προέρχεται από την απεικόνιση του θρύλου (φωτο 14).

Μ'αυτή την έννοια ο χώρος προσλαμβάνει μια πολυσημαντότητα η οποία ενισχύεται από την διαστολή του χρόνου, ο οποίος συμπυκνώνει τα δεδομένα της εικόνας και λειτουργεί έτσι ώστε να επιτρέψει στο θεατή την εξαγωγή ποικίλων σημαινόντων. Στην περίπτωση αυτή το εικαστικό μοντέλο παρεμβαίνει στην ανάγνωση του φωτογράμματος το οποίο εμπνέεται από το μοντέλο αυτό, εισάγοντας μιά διάσταση στασιμότητας (οπτική στασιμότητα). Παράγεται με άλλα λόγια αυτό που θα ονομάσουμε εδώ "effet peinture"⁴⁷.

Δανειζόμαστε τον παραπάνω από τον Α. Costa και τον προτείνουμε για να σηματοδοτήσουμε πώς, το εικαστικό μέσο επεμβαίνει ώστε να αποκομισθεί ένα αποτέλεσμα περιβαλλοντικής προσαρμογής. Στην περίπτωση του Αγγελόπουλου, πάντως, το συγκεκριμένο φωτόγραμμα ανατρέχει στη ζωγραφική όχι τόσο για να παράγει ένα "effet de cadre"⁴⁸, όσο για να παράγει ένα θεατρικό "effet de scène".

Σε ένα φιλμ το οποίο αναφέρεται σε περισσότερες από μία ιστορικές (και όχι μόνο) περιόδους, μακρινές από τη



Φωτ. Ν.14

*Ο Μεγαλέξανδρος: Ο Αλέξανδρος φωτογραφίζεται μπροστά στο ζωγραφισμένο πανί.
Παίρνει έτσι σαφέστατα τη θέση του Αη-Γιώργη που απουσιάζει από την απεικόνιση.*

δική μας, όπως είναι ο *Μεγαλέξανδρος*, ο εικαστικός (απεικονιστικός) χώρος αποδεικνύεται ευρέως υποτελής στην εικονογραφία των εποχών αυτών, παραμένοντας συμβατός με έναν ρεαλιστικό και λειτουργικό κώδικα σε συνάρτηση με την *mise en scène*.

Δεν εξαντλείται όμως εδώ το θέμα των εικαστικών υπαγορεύσεων στον Αγγελόπουλο. Θα περάσουμε στο *Θίασο*, φιλμ που επικαλείται με μεγαλύτερη αμεσότητα μια συγκεκριμένη ζωγραφική του αιώνα μας, και ιδιαίτερα εκείνη του Γιάννη Τσαρούχη. Το βλέμμα των δύο καλλιτεχνών στέκεται πάνω στο αντικείμενο της τέχνης τους με την ίδια έντονη επιμονή, με την ίδια δηλαδή διάθεση (πρόθεση) προς τον κόσμο που πρώτα είναι αντιληπτός (με τα αισθητήρια όργανα) και στη συνέχεια αποτυπώνεται και αναπαριστάται σαν το περίσπασμα της ψυχής του καλλιτέχνη προς αυτόν.

Ελεγε ο Τσαρούχης, με την ευκαιρία αυτού ακριβώς του βλέμματος που πέφτει πάνω στα πράγματα του κόσμου: "Το πιο μεγάλο όπλο του ζωγράφου είναι το αθώο βλέμμα. Το αληθινό αντικείμενο, θα πρέπει να προσεγγισθεί σα να το βλέπει κανείς για πρώτη φορά"⁴⁹. Ο Τσαρούχης, θα μπορούσαμε να πούμε, υποτάσσει τις χρωματικές του συνθέσεις στην αναζήτηση του κόσμου και η ζωγραφική του, τόσο σαν μέσο, όσο σαν αποτέλεσμα, τείνει να ερευνήσει τον κόσμο, όχι μόνο όσον αφορά την πλαστικότητα του, αλλά την ίδια του τη συνείδηση.

Με αυτούς τους όρους ο Τσαρούχης "παραχωρεί" στον Αγγελόπουλο, εκτός από το χρώμα, και μερικούς πίνακές του που και πάλι όμως χρησιμοποιούνται, όχι με την εμφάνισή τους ως άμεσες κλητεύσεις αλλά, σαν μια αναπαραγμένη κλήτευση και σαν τέτοια θα τους συναντήσουμε στο *Θιάσο*. Ακόμα θα δούμε ότι, στο ίδιο αυτό φιλμ, η αναπαράσταση των αστικών χώρων επικαλείται τη γενικότερη άποψη του Τσαρούχη που προέρχεται από έργα του που εμπνέονται από την εγκατάλειψη της νεοκλασσικής αρχιτεκτονικής, στην μοίρα της καταστροφής της. Το άστυ είναι το θέμα. Περισσότερο όμως από μια αστική νοοτροπία στο έργο του αναδεικνύεται η λαϊκή διάσταση του άστεως. Μπαίνει σε ένα κόσμο θαυμαστό, στη γοητεία του παλιού και όμορφου.

Στη σελάνς Ν.18 του *Θιάσου* παρατηρούμε ένα κάδρο, όπου η μηχανή λήψης καταγράφει τον εσωτερικό χώρο ενός λαϊκού καφενείου, όπου θα λάβει χώρα μία από τις πολλές παραστάσεις του πλανώδιου *Θιάσου*. Η κινηματογραφική μηχανή στη συνέχεια βρίσκεται να καταγράφει το πλάνο κοιτάζοντας από τα έξω, ενώ οι ηθοποιοί τραγουδούν και χορεύουν πίσω από τις τζαμόπορτες για να προσελκύσουν και τους τελευταίους τους θεατές. Το συγκεκριμένο πλάνο φέρει πολλές ομοιότητες με τον ΚΑΦΕ-NEON του Τσαρούχη στη νυχτερινή του εκδοχή (1966). Προέχει εδώ, όπως και στον πίνακα του Τσαρούχη η αντίθεση των ανοιχτών σκούρων, φωτός και σκιάς που εκφρά-

ζονται με έντονα κοντράστ, ενώ επιπλέον έχουμε το αυστηρό του αρχιτεκτονικού σχεδίου.

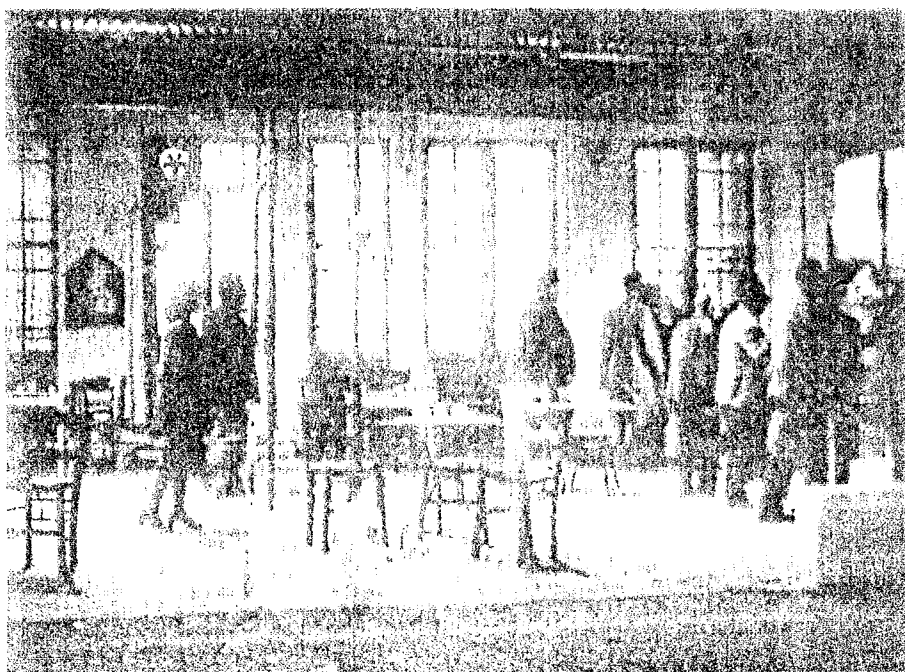
Στο φιλμ δεν απαντάται, με έντονη εικαστική αξία, μια όραση του παραπάνω κάδρου στη ημερήσια εκδοχή του. Ο Τσαρούχης ζωγραφίζει μια σειρά από ΚΑΦΕ-NEON ξεκινώντας από το 1953 και ένας μεγάλος αριθμός από αυτά εμφανίζονται στην ημερήσια εκδοχή τους. Έχουμε απουσία του κιτρινωπού φωτός, κυριαρχούνται όμως από τους όγκους του μαύρου σε αντίθεση με τις λίγες λευκές γραμμές (κάθετες ή οριζόντιες) [φωτ. N.15].

Τέλος, όπως αναφέραμε και παραπάνω, το σύνολο του φιλμ επικαλείται το έργο του μεγάλου ζωγράφου, όσον αφορά την γενικότερη αντίληψη για τον αστικό χώρο. Χρώματα και όγκοι τα οποία δεν τείνουν σχεδόν ποτέ στην αποκάλυψη και την εξύμνηση του "ωραίου"⁵⁰, αλλά προτείνουν ένα συλλογισμό για το "ωραίο" του παρελθόντος το οποίο νοσταλγικά επικαλούνται. Ερημοί δρόμοι, υγροί, κτίρια που θυμίζουν περασμένες εποχές. Μας έρχεται στο νού η *Μυτιλήνη* του Τσαρούχη (1966), έργο που επηρεάζει την εικαστική αντίληψη και στον *Μελισσοκόμο*. Αν όμως ο Τσαρούχης προσπαθεί μέσα από τη ζωγραφική του να ονειρευτεί με μιά ακτίδα ήλιου που φωτίζει το κάδρο του, ο Αγγελόπουλος εκδηλώνει μια κάποια λατρεία για το παρελθόν, το παλαιό, για όλα εκείνα που βρίσκονται ήδη στο δρόμο της μη επιστροφής. Είναι μια απεγνωσμένη



Φωτ. Ν. 15

Ο Θίασος: Δύο φωτογράμματα του φίλμ που παραπέμπουν, εικαστικά, στα ΚΑΦΕ-NEON του Γιάννη Τσαρούχη.



προσπάθεια απομάκρυνσης της κοσμοχαλασιάς που γνώρισε ο σύγχρονος πολιτισμός, μένοντας στην παραδοσιακή, λαϊκή όραση με πυξίδα το παρελθόν.

Ακόμα και τα χρώματα των εσωτερικών, μας παραπέμπουν σε εσωτερικά του Τσαρούχη. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή της συνάντησης της Ηλέκτρας με τον ταγματасφaλίτη, στο *θίασο*, στο δωμάτιο του επαρχιακού ξενοδοχείου. Πρόκειται και εδώ για μια παραπομπή και όχι για άμεση κλήτευση. Η προσφυγή σε έντονες αντιθέσεις, που εκδηλώνονται απ'το φυσικό χώρο και εγγράφονται με συμβολικό τρόπο στο κάδρο, είναι εμφανές χαρακτηριστικό και συναρπαστικό μορφικό στοιχείο. Το γυμνό σώμα του άνδρα μπροστά στην Ηλέκτρα, ανατρέπει τα τα δεδομένα όπως τα ανατρέπει και στον Τσαρούχη κάθε γυμνό απροστάτευτο σώμα ή μέρος σωματος που έρχεται να το προφυλάξει ένα κομμάτι ύφασμα ή άλλο αξεσουάρ. Τέλος, και οι δύο επιδιώκουν με τη σειρά τους έναν ρυθμό με μπαρόκ τάσεις (κυρίως από το χρωματικό οπτικό σημείο), που γίνεται υγρός και βαρυσήμαντος, χωρίς, κατά τα άλλα, να γκριζάρει ποτέ.

3.3 Οι φόρμες

Είναι πλέον εμφανές ότι για να προσεγγίσουμε την εικαστική αντίληψη μιας σύνθεσης στον κινηματογράφο, μας βοηθούν δύο κυρίως παράμετροι:

1. το χρώμα (που εξετάσαμε ήδη) και,
2. η φόρμα (που θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε εδώ)

Η φόρμα από μόνη της ως αναπαράσταση ενός αντικειμένου (πραγματικό ή όχι) ή ως μια αφηρημένη περιγραφή του χώρου, μπορεί να υπάρξει σε απόλυτη αυτονομία⁵¹. Η φόρμα όμως για να αναδειχθεί χρειάζεται ένα μέσο έκφρασής της, ένα στοιχείο το οποίο θα λειτουργήσει με έμμεσο τρόπο για να παρουσιάσει τη φόρμα. Και για να μη φτάσουμε σε ασάφειες, στη συνέχεια, μια και το αντικείμενο που θα επιχειρήσουμε να ανπτύξουμε εδώ είναι πολύπλοκο, θα πρέπει να διευκρινίσουμε από την αρχή ότι, η φόρμα συνιστά σημείο, όχι συμβολικό, αλλά τέτοιο που, αν είναι επιτυχημένο, οδηγεί το πνεύμα στο να κοιτάξει το επισημαινόμενο αντικείμενο κατά ένα τρόπο όχι λιγότερο άμεσο από ό,τι είναι τα δεδομένα αυτά καθαυτά⁵².

Η φόρμα λοιπόν, όταν έρθει σε σχέση με το χρώμα, υπόκειται σε μια βαθειά επιρροή από αυτό, με τρόπο ώστε να αποκτάει μια επιπλέον σημαντικότητα. Μιλάμε δε για σημαντό-

τητα και όχι για σημασιολογία, γιατί η φόρμα έχει περισσότερο να κάνει με τη σημαντική παρά με τη σημειολογία, δεδομένου ότι έχουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον οι σχέσεις μεταξύ του σημείου και του και του πράγματος που σημαίνουν, παρά στο αποτέλεσμα αυτής της σχέσης που είναι ξεκάθαρα μιά υποθεση σημασιολογική. Βρισκόμαστε έτσι μπροστά σε ένα κόσμο που εξάγει τη δική του σημασία και συγκινησιακή αξία όχι μόνο από την απλή παρουσία της φόρμας και από την κατανομή της μέσα στο χώρο, αλλά και από τη χωρική της τοποθέτηση μέσα σε ένα περιβάλλον από το οποίο, στη συνέχεια, θα αποκτήσει και στο οποίο θα αποδώσει ένα νόημα⁵³.

Θεωρούμε λοιπόν ότι η φόρμα, παρόλο που είναι εντελώς αφηρημένη (σαν έκφραση), όπως μια γεωμετρική φόρμα, εμπεριέχει κάτι το πνευματικό, μιά Ιδέα, όπως θα έλεγε ο Σοπενχάουερ⁵⁴, ένα περιεχόμενο. Και στη μία και στην άλλη περίπτωση μια γεωμετρική φόρμα (ένα τρίγωνο, ένα τετράγωνο, ένας κύκλος κ.λ.π.), αποτελεί μια οντότητα η οποία μόνο σε σχέση με άλλες φόρμες αποκτάει τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί, να συμπληρωθεί και να προ-εκταθεί μέσα στο χώρο.

Δεδομένου λοιπόν ότι η φόρμα διαθέτει την ικανότητα να μεταμορφώνεται και να προεκτείνεται μέσα στο χώρο, μπορούμε να προσθέσουμε ότι διαθέτει και μιά *κινητική* δύναμη που της επιτρέπει να μεταδώσει την ίδια αυτή δύναμη μεταμόρφωσης και κίνησης στο χώρο στον οποίο εγγράφεται. Και δηλαδή, η

εξωτερική της παρουσία κρύβει απαραίτητα μια εσωτερική σημασιολογία ή ένα εσωτερικό πνευματικό περιεχόμενο. Στην ουσία, μπορούμε να πούμε ότι, η φόρμα είναι η εκδήλωση του εσωτερικού περιεχομένου και ότι αυτή η ίδια σαν σχηματισμός αποτελεί την "όραση" του πνεύματος, "μια θεωρητική έρευνα (speculation) για την επέκτασή της, αναγομένης σε γεωμετρική νοητότητα, μέχρις ότου αυτή ανακτήσει ζωή μέσα στην ύλη"⁵⁵.

Ο χώρος στον κινηματογράφο και στις εικαστικές τέχνες γενικότερα δεν είναι η σχηματική του απεικόνιση, η ακριβώς υπολογισμένη "συντομογραφία του". Το φιλμ, παρόλο που αποτελεί μια "αντιληπτή" κατά κάποιο τρόπο, ψευδαίσθηση, δεν αναπαριστά μόνο μια φανταστική γεωμετρία, αλλά αντίθετα, συνδέεται με την πυκνότητα των στοιχείων που το αποτελούν: το φως, το χρώμα, κ.λ.π. Τα στοιχεία αυτά αποδίδουν μια ανθεκτικότητα στην ύλη, η οποία γίνεται, με αυτό τον τρόπο, φόρμα. Μέ άλλα λόγια τα στοιχεία αυτά που επικαλούνται, ορίζουν και αναπτύσσουν τη ζωή της φόρμας.

Στον Αγγελόπουλο, η φόρμα έρχεται συχνά να ταυτισθεί με την ύλη, με τους όρους μιας μή απεικονιστικής ζωγραφικής⁵⁶. Η φόρμα έτσι αναλαμβάνει να μεταδώσει πληροφορίες συγκεκριμένες, προσλαμβάνοντας ιδιότητες και χαρακτηριστικά σημείου ή συμβόλου. Δεν ταυτίζεται, σε καμία όμως περίπτωση, με τις ίδιες τις φιγούρες των αντικειμένων, προσώπων

ή πραγμάτων, που γεμίζουν το κάδρο, αλλά τείνουν να "επεκταθούν", να περάσουν από το ένα "αντικείμενο" στο άλλο και να αγκαλιάσουν περισσότερα από ένα την κάθε φορά, να αναπτυχθούν στο εσωτερικό καθενός από αυτά και να προκαλέσουν διαχωρισμούς που πρέπει να ανταποκρίνονται στο μεγάλο σύνολο μέσα στο οποίο οι φόρμες βρίσκουν χώρο και λόγο ύπαρξης⁵⁷. Θεωρούμε, σαν μεγάλο σύνολο το ίδιο το φιλμ και πολλές φορές το σύνολο του έργου του Αγγελόπουλου, που, κατά τη γνώμη μας, μπορεί να χαρακτηριστεί σαν μια μεγάλη σφαίρα, ένας κυκλικός κόσμος μέσα στον οποίο περιέχονται άλλοι μικρότεροι κόσμοι. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια συνεχώς αυξανόμενη σπείρα ομόκεντρων κύκλων.

Ας πάρουμε και πάλι για παράδειγμα το *Μεγαλέξανδρο*: έχουμε ήδη εντοπίσει σε προηγούμενες σελίδες, την κυκλική φόρμα που το φιλμ παρουσιάζει στο σύνολό του (χώρος έναρξης-αν και extra-αφηγηματικός-είναι και χώρος κλεισίματος). Στον μεγάλο αυτό κύκλο που μπορούμε να τον ονομάσουμε "κόσμο", εμπεριέχονται άλλες μικρότερες κυκλικές φόρμες (κύκλοι) σαν μια σειρά μικρόκοσμων, που αναπαράγουν το μεγάλο σύνολο ο καθένας με το δικό του μέτρο.

Πρόκειται για την επαναληπτική παρουσία του κύκλου (κυκλικής φόρμας) ο οποίος εμφανίζεται σαν μιά απλή γεωμετρική φόρμα (ανοιχτός ή κλειστός) που περιγράφει μια μερίδα του κινηματογραφημένου χώρου (το αλώνι της εκτέλε-

σης, το σχήμα του καταυλισμού όπου κρατούνται οι όμηροι και το δεύτερο αλώνι που βρίσκεται στο κέντρο του καταυλισμού, ο χώρος της πλατείας του χωριού, ο φωτισμένος, από το φεγγαρόφωτο, κύκλος, όπου πραγματοποιείται η τελετή λήψης του χρίσματος από τον Αλέξανδρο κ.λ.π.) ή σαν ένας προσδιορισμένος από "υλικά" όρια χώρος, όπως εκείνα που προσδιορίζονται από την τελετουργική κίνηση των σωμάτων των ηρώων, δημιουργώντας, με την κίνησή τους, κυκλικές επίσης φόρμες (ο πολεμικός χορός των ληστών, ο χορός της κόρης του Αλέξανδρου, η κυκλική φόρμα που παίρνει το φόρεμά της κατά τη διάρκεια της κίνησης του χορού, η σκηνή της θεοφαγίας/ηρωφαγίας του Αλέξανδρου με ένα υπέροχο πλάνο ανοίγματος προς τα πίσω κ.λ.π.). Τέλος, στα παραπάνω μπορούν να συμπεριληφθούν και οι κυκλικές κινήσεις της μηχανής λήψης, που ολοκληρώνονται συχνά με μια καταγραφή του χώρου 360 μοιρών. Και οι κινήσεις της μηχανής λήψης συντελούν, χωρίς να μπορούμε να πούμε ότι στοχεύουν κιόλας, στο να ενταθεί το τελετουργικό της δράσης. Ενισχύουν ασφαλώς το χορογραφικό χαρακτήρα της δράσης και τονίζουν την κυκλική οριοθέτηση του "σκηνικού" χώρου. Αργά, διαδοχικά τελετουργικά πλάνα που διακόπτονται μόνο από ηθελημένους νεκρούς χρόνους.

Έχοντας προσδιορίσει τον τελετουργικό χαρακτήρα του φιλμ, είναι εύκολο να κατανοήσουμε ότι οι φόρμες στον *Μεγαλέξανδρο*, είναι η εξωτερική εκδήλωση ενός περιεχομένου που

το πνεύμα αποσπά από την ύλη για να αποκομίσει ένα στοιχείο, το οποίο, στη συνέχεια, θα εξιδανικεύσει στη σφαίρα της αναπαράστασης του συναισθήματος. Μπαίνουμε έτσι στη συμβολοποίηση μιας πνευματικής διαδικασίας.

Ο κάθε καλλιτέχνης έχει το δικό του λόγο να "προφέρει" για την κατάσταση με την οποία αναμετράται, και το ίδιο συμβαίνει σε κάθε λαό και συνεπώς και στο λαό στον οποίο κάθε καλλιτέχνης ανήκει. Αυτή η σχέση ή δεσμός, αντανakλάται στη φόρμα, και εκδηλώνεται στα εθνικά χαρακτηριστικά του έργου τέχνης. Στη φόρμα, με άλλα λόγια, αντανakλάται το πνεύμα του καλλιτέχνη και αυτή με τη σειρά της κομίζει το χνάρι της προσωπικότητάς του. Δεν είναι όμως δυνατόν να κατανοηθεί αυτή η προσωπικότητα σαν ταυτότητα έξω από το χρόνο και το χώρο. Είναι υποταγμένη, ως ένα βαθμό, στο χρόνο (εποχή) και ως ένα άλλο, στο χώρο (τόπος που ανήκει σε μια κουλτούρα και το αντίστροφο). Το πιο σημαντικό όμως είναι ότι στον Αγγελόπουλο η φόρμα φαίνεται να αναδύεται, όχι από τις εξωτερικές παραμέτρους που μόλις αναφέραμε, αλλά από μια εσωτερική προσωπική αντίληψη για το χώρο και το χρόνο, που πηγάζει από μια εσωτερική δική του αναγκαιότητα. Αν το σκεφτούμε λίγο καλύτερα, θα διαπιστώσουμε ότι ο Αγγελόπουλος επινόησε και στη συνέχεια δημιούργησε μια αναστροφή (inversion) του χώρου⁵⁸.

Ας δούμε λοιπόν πως οργανώνονται οι φόρμες στον Αγγελόπουλο, και πως αυτές παρουσιάζονται στο σύνολο του φιλικού κειμένου του κάθε φιλμ, ξεκινώντας από την *Αναπαράσταση*. Στο συγκεκριμένο φιλμ, οι φόρμες αναμειγνύονται με τη ζωή, από την οποία προέρχονται, μεταφράζοντας τις κινήσεις του πνεύματος μέσα στο χώρο. Το "δεδομένο" όμως ύφος (ρυθμός) του φιλμ δεν αποτελεί μόνο μία κατάσταση ζωής της φόρμας. Είναι ένα περιβάλλον μορφικό (formel)⁵⁹ ομοιογενές και συνεχές, στο εσωτερικό του οποίου οι ήρωες δρουν και αναπνέουν. Αντανακλάται επίσης ο ρυθμός ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής στη συγκεκριμένη αυτή κοινωνική δομή. Στο συγκεκριμένο φιλμ, μπορούμε να μιλάμε για ένα ρυθμό που ο Αγγελόπουλος βρίσκει και υιοθετεί και για τις μορφικές (formelles) λύσεις των επόμενων έργων του. Η Ελλάδα θα εξακολουθήσει (και στα επόμενα φιλμ) να υπάρχει σαν το γεωγραφικό υπόβαθρο μιας συγκεκριμένης ιδέας του σκηνοθέτη, αλλά το "τοπίο" της δωρικής τέχνης⁶⁰ ή ακόμα περισσότερο η δωρική τέχνη σαν "τοπίο", δημιούργησε μια Ελλάδα, χωρίς την οποία η Ελλάδα της φύσης δεν θα ήταν παρά μια φωτεινή έρημος.

Το πλέον τυπικό, λοιπόν, στοιχείο από το οποίο αντλείται το κίνητρο για προσέγγιση στη φόρμα είναι οι αρχιτεκτονικές δομές (οι τυπικές αρχιτεκτονικές φόρμες). Από φιλμ σε φιλμ αυτές παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες όσον αφορά την αντιμετώπισή τους, σε συνάρτηση πάντα με το φυσικό χώρο και τα

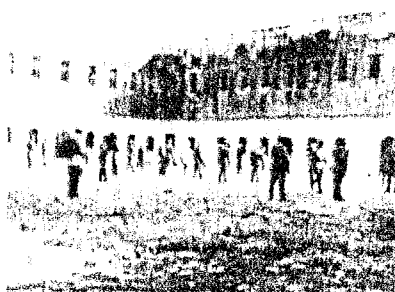
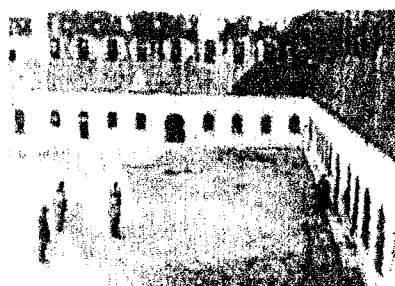
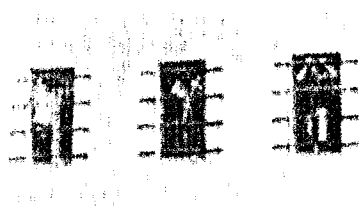
ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται ανάλογα με τη χρήση και την τοποθέτησή τους στο "κείμενο" της αφήγησης. Φαίνεται ότι οι αρχιτεκτονικές φόρμες σε όλα τα φιλμ του Αγγελόπουλου εκτίθενται με τον πιο παθητικό τρόπο, με τον τρόπο που σχετίζεται με τα χωρικά αμετάβλητα δεδομένα. Και αυτό επειδή, κατά κάποιο τρόπο, η αρχιτεκτονική φόρμα ενεργείται στον "πραγματικό" χώρο και δηλαδή σε κείνο το χώρο που καταλαμβάνει η δραστηριότητα του σώματός μας. Στην πραγματικότητα ένα κινηματογραφημένο κτίριο (η φυλακή, για παράδειγμα, στις *Μέρες του '36*) δεν είναι μιά απλή συλλογή επιφανειών, αλλά το σύνολο μερών, των οποίων το μήκος, το πλάτος και το βάθος (ακόμα και όταν δεν είναι ξεκάθαρα ορατά, αλλά απλά αντιληπτά) συντάσσονται μεταξύ τους, κατά κάποιο τρόπο, και δημιουργούν ένα ανέκδοτο συμπαγές, το οποίο παράγει έναν όγκο (ή περισσότερους όγκους) εσωτερικό και μια μάζα εξωτερική.

Το εξωτερικό ενός κτιρίου στον Αγγελόπουλο εμφανίζεται συχνά περιορισμένο στην πρόσοψή του η οποία παρουσιάζει τέλειες γεωμετρικές αναλογίες, ή σαν τη σύνθεση περισσότερων επιφανειών οι οποίες δημιουργούνται, χάρις στις πλάγιες γραμμές, τριγωνικές φόρμες. Δύο πλευρές αρχιτεκτονικών μορφών (δύο πλευρές ενός κτιρίου) συγκλίνουν σε ένα σημείο του χώρου, δημιουργώντας έτσι το πιο μακρινό, από τη μηχανή λήψης σημείο, στο κάδρο, χωρίς αυτό να εμφανίζεται ποτέ

σχεδόν στο μέσον του κάδρου, όπου το αποτέλεσμα θα ήταν η δημιουργία μιας νέας γεωμετρικής ισορροπίας. Ο τρόπος αυτός αντιμετώπισης της τυπικής λύσης είναι χαρακτηριστικός στις *Μέρες του '36* (φωτο N.16).

Όσον αφορά τα εσωτερικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε γεωμετρικές φόρμες μελετημένες, με τρόπο ώστε να εγκαθιδρύουν σχέσεις μεταξύ των περιεχομένων της εικόνας (επαναλαμβάνουμε εδώ ότι δεν είναι δυνατόν να μιλάμε για σημασίες που πηγάζουν από τις σχέσεις αυτές, βλ. σχετικά σημ.53), που είναι σχέσεις καθαρά συμμετρικές. Έτσι κάθε φιγούρα (ήρωας) αντανακλάται πάνω σε κάποια άλλη, με αποτέλεσμα η ταυτότητά τους να μη διαφέρει ούτε τυπικά, ούτε ουσιαστικά. Με αυτή την έννοια η φόρμα στον Αγγελόπουλο δεν αποτελεί τη "φυσική" ουσία των αντικειμένων ή των ηρώων και οπωσδήποτε δεν είναι η "ψυχική" ουσία αυτών, αλλά το σημείο σύγκλισης των δύο. Με άλλα λόγια η φόρμα είναι μια σημαινόμενη δομή, που ποτέ δεν μπορεί να είναι ξεκάθαρο σημείο από μόνη της.

Για να μπορέσει να κομισθεί η σημασία ενός αντικείμενου μέσα από τη φόρμα, θα χρειασθεί να εξαχθεί από την ύλη, που "πληροφορεί" και "μορφοποιεί", το "δυνάμενο να γνωσθεί" αντικείμενο, αυτό, με άλλα λόγια, που εγγυάται τη διάρκεια και την ταυτότητά της⁶¹. Βλέπουμε επομένως, ότι στα φιλμ του Αγγελόπουλου, οι φόρμες τοποθετούνται στο χώρο και στη συνέχεια εφαρμόζονται πάνω σε ένα "αντικείμενο σκέ-



Φωτ. Ν.16

Στα φωτογράμματα α., ε. και ζ. Διακρίνουμε τις πλάγιες γραμμές που συκλίνουν στο βάθος οξύνοντας έτσι το αίσθημα εγκλωβισμού.

ψης"⁶², για το οποίο πληροφορούμαστε μέσα από την ύλη που το αποτελεί (στον Αγγελόπουλο κυρίως πρόκειται για το χρώμα, ή τις αντιθέσεις φωτός και τα κοντράστ). Η διαδικασία ολοκληρώνεται όταν δια μέσου μιας σημασιολογικής παράβασης αποδίδεται στις φόρμες μια σημασία και ένα περιεχόμενο, δημιουργώντας έτσι χώρο για διχοτομίες καθιερωμένες από την καθημερινή χρήση.

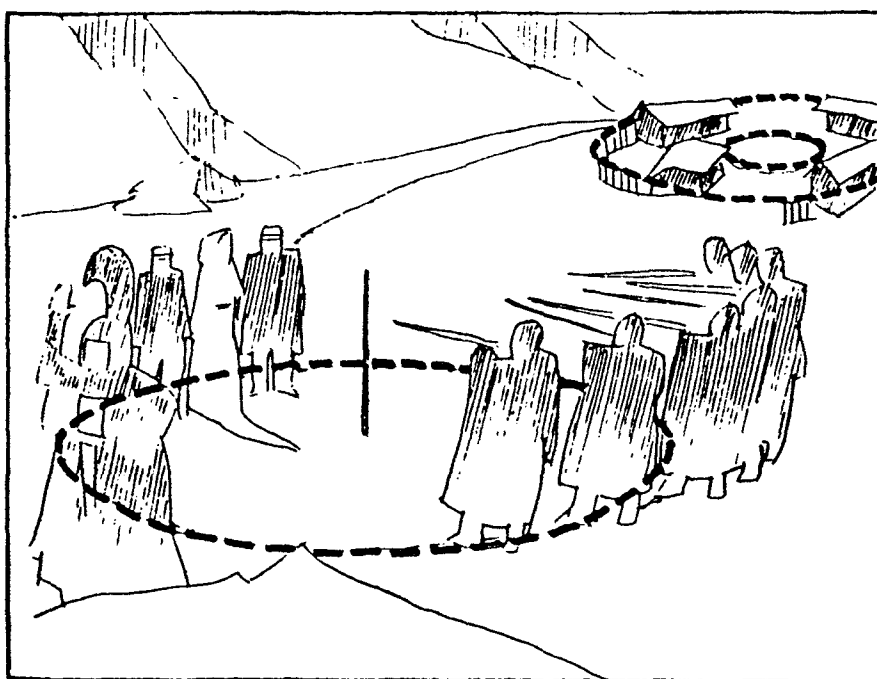
Όπως αναφέραμε ήδη, στον Αγγελόπουλο, η φόρμα ταυτίζεται συχνά με την ύλη και για το λόγο αυτό, μεγάλο μέρος τους αντιμετωπίζεται σαν το πνεύμα της ύλης μέσα από την οποία αναπαριστάται (παρουσιάζεται) ένα "συναίσθημα". Έτσι ο χώρος στον οποίο εκδηλώνονται οι φόρμες, τείνει να απορροφηθεί από τον ίδιο τον εαυτό του.

Ας ανατρέξουμε σε μερικά παραδείγματα μέσα από τα οποία θα μπορέσουμε να δώσουμε μια πιο σαφή εικόνα αυτού που επιχειρούμε να αποδείξουμε εδώ:

Παρατηρούμε τις επάλληλες καμπύλες γραμμές που συχνά συνθέτουν ολοκληρωμένους κύκλους, έτσι όπως εμφανίζονται στη σκηνή της εκτέλεσης της κόρης του Αλέξανδρου και των άλλων προσωπικοτήτων της κοινότητας, στο αλώνι. Η κατατομή των κυκλικών μορφών εμφανίζεται με τη μορφή της επιτοποθετημένης φόρμας. Ψηλά και δεξιά έχουμε μια κυκλική φόρμα η οποία περικλύεται από μια άλλη κυκλική φόρμα μεγαλύτερη (ομόκεντροι κύκλοι). Ο εξωτερικός κύκλος δεν είναι ξεκά-

θαρος μια και διακόπτεται από τα κενά που υπάρχουν μεταξύ των κτισμάτων. Πρόκειται, με άλλα λόγια για μιά ανοιχτή κυκλική φόρμα η οποία αφήνει περιθώρια προέκτασης και επανάληψης. Πράγματι σε πρώτο, σχεδόν, πλάνο, και ελαφρά αριστερά στο κάδρο, έχουμε μια τρίτη κυκλική φόρμα (ανοιχτή και αυτή κατά κάποια έννοια, αν λάβουμε υπόψη ότι σχηματίζεται από τον κύκλο που διαγράφεται με την παρουσία των σωμάτων γύρω από την περίμετρο του δεύτερου αλωνιού), (βλ. σχέδιο 3 και φωτ. 17).

Σε γενικές γραμμές η κυκλική φόρμα στον *Μεγαλέξανδρο* καταλαμβάνει σχεδόν το σύνολο της επιφάνειας του κάδρου. Ο εξωτερικός, πάντως, κύκλος δεν είναι πάντα απόλυτα προσδιορισμένος και ξεκάθαρα διαγεγραμμένος. Στη σκηνή της "θεοφαγίας", για παράδειγμα, η φόρμα της πλατείας είναι ελλειπώς διαγεγραμμένη, ενώ είναι ακριβής εκείνη που συνθέτουν τα σώματα των κατοίκων που ορμού πάνω στον Αλέξανδρο. Το γεγονός αυτό ενισχύει την χορογραφικό-τελετουργικό ύφος του κάδρου και η προέκτασή της (σε ένα πιθανό άνοιγμα του πεδίου όρασης του κάδρου) δεν θα μπορούσε παρά να παρότρυνε στην κυκλική λήψη της κάμερας. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει το γεγονός μια κυκλική φόρμα απόλυτα κλειστή να αφήνει το ίδιο τελετουργικό αποτέλεσμα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του πολεμικού χορού και της κυκλικής κίνησης των αμαξιών στην αρχή του έργου.



Σχέδιο N 3

Επισημαίνεται η σχεδόν επιτοποθέτηση των κυκλικών μορφών.
(Έντονη η εντύπωση της δύνης). Βλ. και Φωτ 17.



Φωτ. N.17

Οι κυκλικές φόρμες κυριαρχούν σε διάφορα σημεία και επίπεδα του κάδρου.
(Τάση ομοκεντροποίησης των κύκλων).

Η κυκλικές κινήσεις της κάμερας πάντως που τις περισσότερες φορές αντιμετωπίζονται με μακριά τράβελινγκ, βοηθάει στην καταγραφή του χώρου με τρόπο ώστε να δίνει το αποτέλεσμα του ξετυλίγματος μιας περγαμηνής. Ο χώρος εμφανίζει έτσι μια κοίλη όψη.

Σε αντίθεση όμως με τις κυκλικές γραμμές του *Μεγαλέξανδρου*, συναντάμε ευθείες ή πλάγιες διαδρομές στο *Θίασο* και στις *Μέρες του '36*. Στην τελευταία αυτή περίπτωση έχουμε μια έντονα δυναμική αντίληψη του χώρου που δημιουργεί μια ασύμμετρη σύνθεση. Με το βάθος πεδίου που έχουμε σε αυτές τις περιπτώσεις, το σημείο φυγής δεν βρίσκεται πιά στο κέντρο του κάδρου, αλλά κοντά σε κάποιο από τα περιθωριά του. Η επιφάνεια χωρίζεται έτσι σε δύο επίπεδα, με το ανώτερο αφιερωμένο στο φόντο. Ο Αγγελόπουλος όμως μας προσφέρει και μια σειρά από κάδρα που παρουσιάζουν τέλειες αναλογίες. Οι συνθέσεις (σχεδόν σκηνικές) στις *Μέρες του '36* και στο *Μεγαλέξανδρο* (βλ. φωτ. Ν.18), παρουσιάζονται χωρίς βάθος πεδίου και με συμμετρικές αναλογίες.

Τέλος, αξίζει να παρατηρήσουμε την κοσμική όραση του δημιουργού όπου η δράση που διαδραματίζεται και η συγκίνηση που προκαλείται από τους ήρωες φτάνει στο μέγιστό της σημείο, παρουσιάζοντας τον στο υψηλότερο και πιά απομακρυσμένο, από τη μηχανή λήψης, σημείο του κάδρου. Σε τέτοιες περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ένα ζενερίκ (για τη λει-



Φωτ. Ν.18

Ο Μεγαλέξανδρος και Μέρες του '36: Συμμετρικές αναλογίες με έντονο το στοιχείο της επιπεδοποίησης του βάθους. Εντύπωση αποτύπωσης της φιφούρας στο φόντο.

τουργία του οποίου θα έχουμε την ευκαιρία να μιλήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο), το οποίο βοηθάει στο σχηματισμό μιας μεταφοράς, με τρόπο ώστε οι φιγούρες να φαίνονται ότι ανήκουν στην ουράνια σφαίρα (ο Αλέξανδρος που απειλεί τον ουρανό ή η συνάντηση της Ελένης με τον εραστή στην κορυφή του βραχώδους λόφου βλ. φωτ. Ν.19).

Η οπτικοποίηση μέσα από ένα παρόμοιο πλάνο ενός γεγονότος δεν μπορεί παρά να το αναγάγει στην συμβολική του διάσταση, και σε κάθε περίπτωση οι οπτικοποιήσεις δεν είναι φόρμες των "αντικειμένων" αλλά ούτε και φόρμες που αναδεικνύονται με το κοντράστ ανάμεσα στο φώς των πραγμάτων, είναι κατά κύριο λόγο φόρμες και φωτεινότητα, που δημιουργούνται από το ίδιο το φώς και αφήνουν τα πράγματα να υπάρχουν σαν φέγγος, λάμψη, σπίθα.



Φωτ. Ν.19

Αναπαράσταση:

Οι δύο εραστές στην τελευταία τους συνάντηση στην κορυφή του λόφου.

4. Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ-ΧΡΟΝΟΥ

Μέχρι το σημείο αυτό εξετάσαμε το χώρο στον Αγγελόπουλο θεωρώντας τον σαν τον "δυνάμει υπάρχοντα" τόπο στο εσωτερικό του οποίου εξελίσσεται μια φιλμική δράση, αφαιρώντας από την έρευνα τις στιγμές που τον εμψυχώνουν. Η οργάνωση του χώρου κάτω από την αρχιτεκτονική και εικαστική οπτική γωνία απαιτούσε από τον κινηματογραφιστή χαρίσματα ζωγράφου, σκηνογράφου και αρχιτέκτονα. Η αρχιτεκτονική και η σκηνογραφία με όλα τα εικαστικά στοιχεία που τη συνθέτουν, αποτελεί ένα από τα σημεία-βάση μιας ανώτερης τεχνικής ολοκλήρωσης που είναι η κινηματογραφική σκηνοθεσία. Και ειδικά στον Αγγελόπουλο δεν μπορεί να γίνει λόγος για μια αναπτυγμένη Σκηνοτεχνική με την θεατρική έννοια του όρου. Ο αρχιτέκτονας, δημιουργός που χρειαζόμαστε, πλέον, είναι ο σκηνοθέτης ο οποίος, σε συγκεκριμένες στιγμές του δημιουργικού χρόνου της αφήγησης, θα δημιουργήσει μια αδιάσπαστη ενότητα.

Μιλήσαμε επίσης για την οργάνωση του φυσικού χώρου (πριν την κινηματογράφηση) ο οποίος αποτελείται από μια σειρά στοιχείων (προφιλμικά στοιχεία) και ο οποίος, από τη στιγμή που μπαίνει στη διαδικασία κινηματογράφησης -καταγράφεται δηλαδή στο φιλμ- αποκτάει μια νέα διάσταση αυτή για

την οποία κάναμε αναφορά, τη διάσταση του "πιθανού κόσμου"¹. Αυτός ο "πιθανός κόσμος" αποτελεί το αντικείμενο του φιλμικού μας χώρου.

Ο φιλμικός χώρος μπορεί να γίνει αντιληπτός και να κατανοηθεί σαν τέτοιος μόνο όταν επιχειρηθεί η εγγραφή μιας κίνησης στη χωρική επιφάνεια η οποία έχει προσδιορισθεί και οργανωθεί για να φιλοξενήσει τη δράση². Σε αντίθετη περίπτωση θα μιλούσαμε για ένα στέρεο φωτογραφικό κόσμο.

Με αυτή την έννοια, ο φιλμικός χώρος, μπορούμε να πούμε, αποτελεί το πεδίο δραστηριοποίησης δύο διαφορετικών ειδών κίνησης³.

1. Κίνηση του κινηματογραφημένου μοτίβου, το οποίο κινείται μέσα στον κετεγραμμένο χώρο που παρουσιάζεται σε ένα κάδρο, και που είναι αυτό που απαιτεί μια βαθειά μελέτη, (αφήνοντας ακόμα κατά μέρος το γεγονός ότι στον Αγγελόπουλο παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, λόγω των συγκεκριμένων κινήσεων της μηχανής λήψης, όπως είναι οι πανοραμικές και τα τράβελινγκ).

2. Κίνηση της μηχανής λήψης που αλλάζει διαδοχικά οπτικό σημείο⁴.

Η κίνηση αυτή μπορεί να είναι συνεχής ή ασυνεχής. Στην πρώτη περίπτωση, η μηχανή λήψης κινείται μέσα στο χώρο καταγράφοντας, τόσο το χώρο όσο και τη δράση (π.χ. ένα τράβελινγκ). Στη δεύτερη περίπτωση η μηχανή λήψης καταλαμβάνει

διαδοχικά διαφορετικά σημεία στο χώρο και λειτουργεί σαν ακίνητη (αποτέλεσμα του μοντάζ). Ο δεύτερος αυτός τρόπος είναι ιδιαίτερα σημαντικός στον Αγγελόπουλο για πολλούς λόγους, αλλά κυρίως για το γεγονός ότι σχετίζεται με αρχαϊκές μορφές κινηματογράφησης και μας παραπέμπει στην πιο απλοϊκή εφαρμογή του, εκείνη της τεχνικής του Méliès⁵, όπου η μηχανή λήψης προσλαμβάνει μια σταθερή θέση και λειτουργεί ακίνητη, αγκαλιάζει και περιγράφει ένα ελάχιστο κομμάτι χώρου, αναγάγοντάς το (αναγκαστικά) σε θεατρική σκηνή. Στην πραγματικότητα υπάρχουν περισσότεροι από ένας δρόμοι για την αντιμετώπιση του χώρου με αυτούς τους όρους⁶.

Στις σελίδες που θα ακολουθήσουν θα ασχοληθούμε με τον χώρο του φιλμ, με το χώρο δηλαδή έτσι όπως μας εμφανίζεται πάνω στην οθόνη μέσα από την όποια συνέχεια ή ασυνέχεια του. Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει τον προσδιορισμό των τριών κυρίων αξόνων γύρω από τους οποίους οργανώνεται ο φιλικός χώρος⁷.

α. ο πρώτος άξονας αφορά τον προσδιορισμό της θέσης in/-off, η οποία θέτει σε λειτουργία τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του παρόντος, στο εσωτερικό των πλευρών του κάδρου, χωρικού τμήματος, και εκείνου που βρίσκεται έξω από αυτές.

β. ο δεύτερος αφορά τον προσδιορισμό της αντίθεσης στατικό/δυναμικό που θέτει σε λειτουργία τις σχέσεις ακινησία/-κίνηση και αμετάβλητο/εξελίξιμο,

γ. και ο τρίτος που αφορά τον προσδιορισμό της αντίθεσης οργανικό/μή-οργανικό που θέτει σε λειτουργία την αντίθεση του να είναι ο χώρος συναφής και ενιαίος αντί να είναι ασυναφής και διάσπαρτος.

Με άλλα λόγια θα μας απασχολήσει ο ιδιαίτερος τρόπος περιγραφής του Αγγελόπουλου, περιγραφή σαν τόπος ανάδυσης ενός αφηγηματικού βλέμματος πάνω στο χώρο της ιστορίας. Σ'αυτή την έδρα εκείνο που προέχει είναι το πώς της περιγραφής αυτής και όχι το τί. Θα στραφούμε έτσι σε έναν άλλο κόσμο, εκείνο της κινηματογραφικής αναπαράστασης κατ'έξοχήν, με βασικό γνώμονα όμως, για αυτή μας την ενέργεια, τις λειτουργίες του περιβάλλοντος και του χώρου της ιστορίας, μια που αυτά είναι χαρακτηριστικά που προσφέρονται, ουσιαστικά, με παρόμοιο τρόπο στις διάφορες αφηγηματικές εκδηλώσεις και, κυρίως, στη φιλμική και την λογοτεχνική αφήγηση.

Αν η λογοτεχνική αφήγηση είναι μια χρονική αφήγηση, η φιλμική είναι μια χωρο-χρονική αφήγηση. Κατά τη διάρκεια εξέλιξης ενός φιλμ μπορεί να υπάρξει μια διαδοχή πολλών διαφορετικών χώρων. Λαμβανομένου υπόψιν του σημαντικού χαρακτήρα αυτού του χώρου, επισημαίνεται το πέρασμα από ένα σημαντικό χώρο σε ένα άλλο. Η διαδοχικότητα του φιλμικού χώρου, είτε πρόκειται για την αλλαγή πλάνου είτε πρόκειται για την αλλαγή σκηνής, δεν μπορεί να ληφθεί σαν μια αυτόματη διαδοχή, αντίθετα, σε αυτή ακριβώς την αλλαγή δημιουρ-

γούνται εντάσεις στις οποίες οφείλεται ο δυναμικός χαρακτήρας της μορφοποίησης του χώρου. Τα φιλμ του Αγγελόπουλου φαίνεται να βασίζονται σε αυτή τη φιλική ένταση, όπου το θέμα είναι μια συνεχής αναζήτηση και θα μπορούσε να εκφραστεί με μια σειρά διδασκαλιών: μια μέρα στους δρόμους μιας πόλης, μια ιστορική στιγμή σε ένα κάποιο έτος. κ.ο.κ.). Το ζήτημα της φύσης του θέματος όπως και του φιλικού χώρου ορίζει μια κάποια σημασία, ακόμα και όταν τα μοντέλα του φιλμ είναι συγκεκριμένα πρόσωπα ή πράγματα, αντικειμενικά, ρεαλιστικά, και το ίδιο το θέμα οφείλεται σε κάποιον (υποκειμενική). Έτσι το θέμα, η πλοκή γίνεται με τη σειρά της μια σημασία. Η αναλογία της πλοκής-θέματος με το χώρο-σημασία γίνεται ακόμα πιο ενδιαφέρουσα. Το θέμα είναι αν, εδώ, θα δεχθούμε ότι ο χώρος του φιλμ στον Αγγελόπουλο προδιαγράφεται από το θέμα και με ποιό τρόπο. Θα λέγαμε ότι αυτή η ιεραρχία μπορεί να εμφανισθεί αντεστραμένη υποτάσσοντας το θέμα στο χώρο, αφού αυτή η αντιστροφή είναι κατά κάποιο τρόπο μια ηθελημένη ενέργεια από το σκηνοθέτη, και μάλιστα χωρίς να θυσιάζει το χώρο για το θέμα. Αυτό που θα προέκυπτε από μια τέτοια θυσία θα ήταν η εξουδετέρωση του φιλικού χώρου με την αναγωγή του σε ένα απλό κάδρο με μόνη τη σκιά του χώρου παρούσα. Ο Αγγελόπουλος όμως ασκεί μια έντονη δυναμικοποίηση του χώρου του εφαρμόζοντας τη διαλεκτική, τόσο μεταξύ του "υπό θυσία" χώρου του κάδρου, ως μεμονωμέ-

νου τμήματος με τον περιβάλλοντα χώρο, όσο και μεταξύ του χώρου του φιλμ και του θέματος της πλοκής του.

Η χωροχρονική οργάνωση του θέματος στο φιλικό πλέον επίπεδο στην σκηνοθεσία του Αγγελόπουλου ασκείται κατά τον μέγιστο δυνατό τρόπο στην σύνδεση χώρων και χρόνων διαφορετικών σε μια δράση ενιαία του φιλμ, η οποία όμως δεν στοχεύει αναγκαστικά σε ένα ιδιαίτερο δραματικό ενδιαφέρον, αλλά στην απλή καταγραφή του δράματος. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει από την τελική ανάγνωση μια έντονη δραματική μορφή που εκτείνεται πέρα από τα πλαίσια του κάδρου και αφορά μια συμπαντική δραματικότητα.

4.1 Η διαλεκτική μεταξύ χώρου-in και χώρου-off

Είναι εμφανές ότι η κινηματογραφική εικόνα, όπως εξάλλου και εκείνη της ζωγραφικής και της φωτογραφίας, απαιτεί την έγκλειση ενός περιορισμένου τμήματος χώρου και επομένως τη μή ένταξη σ' αυτό (φαινομενικά τουλάχιστον) όλων όσων βρίσκονται έξω από τα περιθώρια του κάδρου. Ωστόσο ο εκτός κάδρου χώρος, ανάλογα με την κατάσταση, μπορεί να εκδηλώσει ποικίλες λειτουργίες και πολλαπλούς ρόλους. Ειδικότερα φαίνεται ότι η διάσταση off μπορεί να ερευνηθεί από δύο διαφορετικές πλευρές: η μία που αφορά την τοποθέτησή της και η άλλη που αφορά την προσδιορισισιμότητά της. Σχετικά με την τοποθέτησή του ο εκτός κάδρου χώρος εμφανίζεται αρκετά πολύπλοκος: χωρίζεται σε έξι τμήματα που συνδέονται με τον εντός κάδρου χώρο (espace-in) με σχέσεις γειτνίασης. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για τα τμήματα χώρου που αναλογούν σε ό,τι βρίσκεται πέρα από τις τέσσερις πλευρές του κάδρου (δεξιά, αριστερή, άνω και κάτω οριζόντιες), τη μία που σχετίζεται με ό,τι βρίσκεται πίσω από τη σκηνογραφία ή πίσω από τα αντικείμενα που την αποτελούν και, τέλος, αυτή που αναλογεί στο τμήμα του χώρου που βρίσκεται μπροστά από το κάδρο μεταξύ δηλαδή αυτού και της μηχανής λήψης.

Όλα αυτά τα τμήματα χώρου συνδέονται αναγκαστικά με τον χώρο εντός κάδρου (ακόμα και αν δεν τον επικαλούνται πράγμα που όπως θα δούμε είναι αδύνατο στον Αγγελόπουλο). Πιο συγκεκριμένα, στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου υπάρχει άμεση σχέση του παρακειμένου αυτού χώρου με τον ορατό χώρο του κάδρου.

Σχετικά με την προσδιοριστικότητα, αντίθετα, θα πρέπει να εξετάσουμε τις διάφορες συνθήκες και όρους ουσιαστικής ύπαρξης (μέσω της χρήσης) του χώρου-off. Υπάρχει πράγματι ένας χώρος "μή αντιληπτός" τόσο από το μάτι αλλά και από το νού, αφού κανένα στοιχείο του δεν εμφανίζεται με κανένα τρόπο στην αφήγηση, ώστε να τεθεί σε λειτουργία μια διαδικασία επίκλησής του. Αυτός ο ίδιος χώρος γίνεται "νοητός", παρόλο που μπορεί να μείνει πάντα έξω από τα όρια του ορατού και κάποιο στοιχείο της αναπαράστασης τον επικαλείται και τον ανακτά παρόλη την απουσία του. Τέλος, η εν λόγω χωρική διάσταση μπορεί να είναι "προσδιορισμένη", μη-ορατή δηλαδή για μία δεδομένη στιγμή της αφήγησης που για το γεγονός όμως ότι, προηγούμενα, εμφανίστηκε μπορούμε να την αναμένουμε, στη συνέχεια, να μπει ενεργά στη δράση.

Στον Αγγελόπουλο αυτός ο χώρος-off φαίνεται να προσλαμβάνει ιδιαίτερη εκφραστική σημασία, και πολλές φορές αυτά που βρίσκονται πίσω από το κάδρο του να αποτελούν τον κεντρικό πυρήνα της αφήγησης. Οι μηχανισμοί εμπλοκής των

τμημάτων αυτών του χώρου-off επεμβαίνουν στη γενικότερη μορφοποίηση του φιλμικού χώρου με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται μια ιδιαιτερότητα της αναγνώσής του.

Η εξαντλητική χρησιμοποίηση του χώρου-off και η συστηματική αντιπαράθεσή του με τον χώρο-in, εγκαινιάζει, στον Αγγελόπουλο, μια νέα γλώσσα που του επιτρέπει να αναπτύξει μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο αυτών χώρων. "Ξέρω", λέει ο σκηνοθέτης, "ότι για να φθάσω στο σημείο να αναπτύξω μια διαλεκτική, για να ανοίξω το πεδίο, δεν μπορώ να περιορισθώ στα όρια του κάδρου, το ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο για το οποίο μιλάει ο Bazin (...) "⁸.

Στον Αγγελόπουλο αυτό που είναι ορατό δεν είναι μόνο αυτό το οποίο απλά "φαίνεται". Ο σκηνοθέτης προσπαθεί, και το επιτυγχάνει, να καταστρέψει τους τοίχους που βρίσκονται γύρω από "το παράθυρο στον κόσμο" και συνεπώς να ενώσει το "παρόν" με το "όχι-παρόν", σε καμιά όμως περίπτωση με το "απόν" (με την έννοια του ανύπαρκτου). Η επιχείρηση σύνθεσης των δύο αντιπαριτεθειμένων χώρων "in/off", για τον Αγγελόπουλο, δεν ανήκει αποκλειστικά στη δουλειά του σκηνοθέτη, αλλά εμπλέκει και μια δουλειά από μέρους του "ενεργού" θεατή: "(...) ο θεατής θα πρέπει να συμμετάσχει στην ανακάλυψη των στοιχείων εκείνων που δεν συμπεριλαμβάνονται στο κάδρο "⁹.

Τα χωρικά τμήματα εκτός κάδρου, σε ολόκληρο το έργο του σκηνοθέτη, προσδιορίζονται κυρίως από την είσοδο ή την έξοδο από το κάδρο των συστατικών στοιχείων και κυρίως των σωμάτων. Πολλά κάδρα του αρχίζουν με μια είσοδο στο πεδίο όρασης (κυρίως όταν πρόκειται για το σταθερό πλάνο) και τελειώνουν με μια έξοδο, αφήνοντας συχνά πολλές εικόνες καθραρισμένες, κενές από δράση πριν από την έναρξη της εισαγωγής στο κάδρο μιας δράσης ή/και μετά το τέλος αυτής. Θα έλεγε κανείς ότι τα φιλμ ρυθμοποιούνται δια μέσου αυτής της εισόδου και εξόδου των στοιχείων που ενεργοποιούν τη δράση, των οποίων η δυναμική σπουδαιότητα είναι πολύ πιο μεγάλη, καθόσον συχνά αυτό πραγματοποιείται μέσα από μια σταθερή λήψη (πλάνο φίξ) -σταμάτημα του χρόνου για λίγο- όπου το κενό, που εγγράφεται από την απουσία της ροής του χρόνου, παραπέμπει αναπόφευκτα στον χώρο εκτός κάδρου.

Το τμήμα εκείνο, όμως του χώρου-in, που προσλαμβάνει μέγιστη σημασία, για την ίδια τη δομή του έργου του (κυρίως στα πρώτα φιλμ: *Αναπαράσταση*, *Μέρες του '36*, *Θίσας και Κυνηγοί*), είναι πρωτίστως αυτός που βρίσκεται πίσω από τη σκηνογραφία. Παρακολουθώντας τη σεκάνς N.23¹⁰ της *Αναπαράστασης*, παρατηρούμε τη μηχανή λήψης, ακίνητη μπροστά στο σπίτι της Ελένης (συζυγοκτόνου) να καθάρει τον κήπο και στο βάθος την κλειστή πόρτα του σπιτιού. Από το κατώτερο σημείο του κάδρου μπαίνει στον χώρο-in, ο εραστής (αγροφύ-

λακας) και κατευθύνεται προς την πόρτα. Η Ελένη του ανοίγει και τον οδηγεί στο εσωτερικό του σπιτιού, κλείνοντας πίσω της την πόρτα. Η κάμερα συνεχίζει να είναι ακίνητη, ενώ καταγράφει το χώρο και παράλληλα αρχίζει σιγά σιγά να συλλομβάνει και να καταγράφει το κρεσέντο μιας έντασης, παρόλο που το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί μέχρι την επανεμφάνιση στο κάδρο νέας δράσης, παραμένει μεγάλο. Στη συνέχεια, και πάντα από την κατώτερη πλευρά του κάδρου εισέρχεται στο χώρο-in ο σύζυγος που κατευθύνεται με τη σειρά του προς την κλειστή πόρτα. Μπαίνει όπως και ο προηγούμενος και κλείνει πίσω του την πόρτα. Η κάμερα που συνεχίζει να παραμένει ακίνητη καταγράφει εκ νέου το κενό δράσης που προκαλεί το αποκορύφωμα της έντασης για τον θεατή. Είναι περισσότερο από ευνόητο ότι πίσω από την κλειστή αυτή πόρτα, στο εσωτερικό του σπιτιού (και στην πραγματικότητα πίσω από την φυσική σκηνογραφία) πραγματοποιείται, κατά τη διάρκεια αυτού του "νεκρού χρόνου", η πράξη του φόνου, που οι θεατές δεν βλέπουν, έχουν όμως όλα τα στοιχεία να την υποθέσουν ή καλύτερα, να είναι σίγουροι γι' αυτό. Το κάδρο μας εδώ, γίνεται κατά κάποιο τρόπο ένα είδος θεατρικής σκηνής και μάλιστα σκηνής του αρχαίου τραγικού μας θεάτρου (η πράξη του εγλήματος διαδραματίζεται πάντα στα παρασκήνια). Ακόμα και ο σκηνικός φόνος δεν έχει θέση πάνω στη σκηνή. Για τον Αγγελόπουλου υπερσχύει η έννοια της αναπαράστασης της

πράξης παρά της μίμησης της πράξης. Φυσικά θα πρέπει να τονίσουμε ότι το γεγονός αυτό βοηθά και πολλές άλλες αισθητικές λύσεις που αναζητά ο σκηνοθέτης, δεδομένου, ότι με κανένα τρόπο, δεν μπορεί και δεν θέλει να δώσει την φυσιολογία ενός εγλήματος, του οποίου κανένας αυτόπτης μάρτυρας δεν υπάρχει και συνεπώς η αφήγησή του δεν μπορεί ποτέ να φθάσει στην αποκάλυψη της πραγματικότητας. Αυτό όμως δε θα μας απασχολήσει, εμείς θα σταθούμε στο καθαρά εκφραστικό κομμάτι της αφήγησης χωρίς να μπούμε στην ανάλυση του περιεχομένου του. Ο χώρος του μύθου στην τραγωδία είναι ένας χώρος με "γνωρίζειν". Ο θεατής ακολουθεί τη μίμηση μιας πράξης για την οποία διαθέτει το απαιτούμενο αυτό "γνωρίζειν". Ο χώρος, αντίθετα, του χρονικού, που είναι το θέμα του φιλμ μας, είναι ένας χώρος προς διερεύνηση από μέρους του θεατή. Η μυθοποίηση του χρονικού δε σημαίνει, ότι ο θεατής διαθέτει το απαιτούμενο "γνωρίζειν", και συνεπώς είναι σχεδόν αναγκασμένος να εξακριβώσει τη διάσταση των πραγμάτων με κάθε μέσο, ακόμα και μέσα από την ενεργοποίηση του χώρου εκτός κάδρου.

Κάτι ανάλογο έχουμε και στις περιπτώσεις των πλάνων που καταγράφουν τους διάφορους διαδρόμους στις *Μέρες του '36* ή κατά τη σκηνή της σύλληψης της Ηλέκτρας από τους φασίστες (βιαστές), στο *Θίασο*. Ο Αγγελόπουλος εφαρμόζει με τον ίδιο τρόπο και εδώ μια διαλεκτική σχέση των δύο χώρων

in/off, χρησιμοποιώντας τους σαν μια *θέση* και μια *αντίθεση* αντίστοιχα, των οποίων το σύνολο αναλύεται σε μια σύνθεση, μέσα από την οποία "ολοκληρώνεται" (σε όλες τις παραμέτρους) αλλά και αποδίδεται ένα ύφος σε ολόκληρο το φιλμ. Πρόκειται ακριβώς για το μη-ειπωμένο, το μή-ειδωμένο, για το οποίο, κατά καιρούς, κάναμε λόγο και που εδώ το βλέπουμε να φθάνει στο αποκορύφωμά του.

Μιλήσαμε λοιπόν για σύνθεση ακριβώς επειδή εντοπίζουμε την ανάγκη να υπογραμμίσουμε ότι, στον Αγγελόπουλο, το ουσιαστικό της δράσης ανήκει στον χώρο εκτός κάδρου με αποτέλεσμα ο χώρος εντός κάδρου να αποτελεί ένα θραύσμα του κινηματογραφημένου χώρου στο σύνολό του, στον οποίο συγκεντρώνεται η ένταση των πεπραγμένων. Γίνεται, με άλλα λόγια, ένας ιδιαίτερα φορτισμένος σημασιολογικά χώρος, που συμπυκνώνει το απόσταγμα των γεγονότων (θυμηθείτε τη σκηνή κατά την οποία ο πλανώδιος θίασος επιχειρεί να παίξει την *riôce* και πριν καλά καλά σημειωθεί η έναρξη έχουμε τον βομβαρδισμό των αεροπλάνων εκτός κάδρου, την εντύπωση του βομβαρδισμού, αν θέλετε, που συγκεντρώνεται στην άδεια σκηνή του θεάτρου).

Στη φόρτιση αυτή του χώρου εντός κάδρου συμβάλλει κατά μεγάλο μέρος, για να μην πούμε εξ'ολοκλήρου, η χρήση του πλάνου φιξ (*Μεγαλέξανδρος, θίασος*, κλπ), όπου παρατηρείται συχνά η διέλευση, μέσα από αυτό, ανθρώπινων μορφών που δια-

σχίζουν την οθόνη από τα δεξιά προς τα αριστερά και αντίστροφα. Η δράση με αυτό τον τρόπο διαρκεί, στην πραγματικότητα, για ένα μικρό χρονικό διάστημα μέσα στο κάδρο ενώ, στο μεταξύ, μιας εμφάνισης και μιας άλλης, διάστημα, έχουμε ένα κενό που ενισχύει την εντύπωση της έντασης για την οποία μιλούσαμε παραπάνω.

Θα έλεγε κανείς ότι ο σκηνοθέτης κάνει χρήση αυτού του τύπου πλάνου κάθε φορά που θέλει να ανατρέξει σε θεατρικές τεχνικές (βασισμένες στους νεκρούς χρόνους της δράσης) ή όταν θέλει να δημιουργήσει μια εντύπωση σκηνικού χώρου, με ιδιαίτερη προτίμηση σε τεχνικές αφήγησης που υιοθετήθηκαν από τον Μπρέχτ και το επικό του θέατρο¹¹. Το ερώτημα πάντα είναι: πόσος χώρος απομένει για την πραγματική εμπειρία μέσα από αυτή την αναπαραστατική εμπειρία, αφού σκοπός δεν είναι να μετατραπεί η αφήγηση σε εμπειρία ή δοκιμασία για το θεατή. Η απάντηση έρχεται από το μπρεχτικό θέατρο που μας υπενθυμίζει ότι η παρουσίαση πρέπει να έχει μια κοινωνικά πραχτική σημασία.

Το κάδρο του Αγγελόπουλου δεν παρουσιάζεται σαν την αποκάλυψη ενός "κάτι", αλλά σαν ένα πεδίο ανοιχτό σ'αυτή την αποκάλυψη, ένα θραύσμα ενός κενού χώρου που ένα γεγονός καλείται να τον γεμίσει ξαφνικά. Με κανένα τρόπο δεν πρόκειται για τη γεύση κάμ εμπειρίας από την παριστόμενη πραγματικότητα (για το θεατή). Με αυτή την έννοια μπορούμε να

έχουμε, από τη μια πλευρά ξαφνικές εμφανίσεις¹² (εισόδους) στο κάδρο από τον παρακείμενο χώρο ή μια προοδευτική είσοδο με αποτέλεσμα (έως τη στιγμή που θα γεμίσει ολόκληρη η επιφάνεια του κάδρου) να έχουμε την αγωνία της προοδευτικής αυτής εμφάνισης, η οποία δεν οφείλεται στην αίσθηση της αδυσώπητης αφθονίας, τόσο, όσο στην κατάκτηση της ολότητας του χώρου.

Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η αυτονομία του πλάνου κυρίως του πλάνου-σεκάνς ή των μερών που το αποτελούν. Είναι με άλλα λόγια το ίδιο το πλάνο που μας απασχολεί και όχι η άμεση σχέση του με τα προηγούμενα ή τα επόμενα. Η σύνδεση με τα προηγούμενα ή τα επόμενα είναι τελικά αυτή που ορίζει και τη χρονική διάρκεια. Το παράδειγμα που θα παραθέσουμε εδώ επεξηγείται από μόνο του: πρόκειται για τη σεκάνς 6 του *Θιάσου*¹³. Παρατηρούμε την άφιξη του πλανώδιου Θιάσου στην πανσιόν όπου θα διανυχτερεύσει, στο Αίγιο. Η μηχανή λήψης ακολουθεί την ομάδα των ηθοποιών που ανεβαίνουν τις σκάλες και τους παρακολουθεί έως ότου αποσυρθούν στα δωματιά τους. Στη συνέχεια "διορθώνει" το κάδρο με μια χαρακτηριστική κίνηση *reframing*¹⁴, καταλήγοντας σε ένα πλάνο φίξ. Αναμένει την επάνοδο των ηθοποιών στο κάδρο, ενώ μέχρι αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε ότι το πλάνο διαθέτει μερικά αυτόνομα κομμάτια, τα οποία όπως θα δούμε επαναλαμβάνονται στη συνέχεια. Με την εμφάνιση όλων των ηρώων στο

πλάνο παρατηρείται μιά νέα κίνηση της μηχανής λήψης με ένα θεαματικό τρόπο. Η μηχανή λήψης "συλλαμβάνει" στην κυριολεξία το βλέμμα εκτός κάδρου των ηθοποιών και κινείται προς τα κάτω, αλλά σχεδόν διαγράφοντας μια καμπύλη, και ακινητοποιείται, έχοντας διαγράψει εκ νέου μια τροχιά 180 μοιρών, με τον ίδιο τρόπο του *reframing* της διόρθωσης δηλαδή του κάδρου, δίνοντάς του μια αίσθηση θεατρικού χώρου. Η αίσθηση αυτή επιβεβαιώνεται με ένα νέο πλάνο φίξ μπροστά σε ένα τοίχο/κουίντα και με ανοιχτά τα πλαινά μέρη του κάδρου. Η είσοδος, από δώ και μέχρι το τέλος της σεκάνς, των ηθοποιών στο κάδρο γίνεται από δεξιά, αριστερά και μπροστά από το κάδρο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το αποτέλεσμα θεατρικής σκηνής εδώ είναι απαραίτητο, μιά και ο σκηνοθέτης επιχειρεί να δώσει μια δοκιμή του έργου, ένα μάθημα ερμηνείας. (Να σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι παρόλη την "προφορά" κατά χιλιοστό του χώρου, υπάρχει ένα κενό "προφοράς" του χρόνου και εντοπίζεται στο διάστημα που χρειάζονται οι ηθοποιοί για να κατέβουν από τις σκάλες στην αυλή. Αυτό ακριβώς το κενό είναι που δημιουργεί την εντύπωση της ξαφνικής εμφάνισης των ηθοποιών στην επόμενη σκηνή. Δεν θα ήταν άστοχο να θυμηθούμε μια ανάλογη ενέργεια, "λογοτεχνικού" *reframing*-ας μας επιτραπεί ο όρος- στον *Οδυσσέα* του J. Joyce, όπου ο Bloom πλησιάζει στην είσοδο ενός οίκου ανοχής, οπισθοχωρεί για να αποφύγει ένα αυτοκίνητο της καθαριότητας και ξανα-

παίρνει το βηματισμό του μετά από σαράντα σελίδες και δύο μόνο λεπτά του χρόνου).

Οι ξαφνικές αυτές είσοδοι και έξοδοι από το κάδρο που προηγούνται ή έπονται του άδειου πεδίου είναι πολύ συχνές και εμφανίζονται με ποικίλους τρόπους. Χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφέρουμε τη λύση της κλειστής ή ημίκλειστης πόρτας που συναντάται σε φιλμ όπως η *Αναπαράσταση* με τη χρήση του μετωπικού κάδρου φίξ (εδώ η πόρτα καταλαμβάνει κεντρικό σημείο στο κάδρο), στις *Μέρες του '36* και στους *Κυνηγούς*, ενώ με λίγο διαφορετικό τρόπο συναντάμε το φαινόμενο στα όψιμα φιλμ του σκηνοθέτη (*Τοπίο στην Ομίχλη*), όπου το αποτέλεσμα της μισόκλειστης πόρτας αποδίδει περισσότερο μια πλαστική όψη στο κάδρο, παρά ενισχύει τη λειτουργία του χώρου-off. Πίσω από την πόρτα του παιδικού δωματίου ακούγεται η φωνή της μητέρας, διαγνώσκεται ακόμα και η ύπαρξη της φιγούρας, τείνει όμως να είναι περισσότερο μια "ιδέα", παρά ένα πρόσωπο που καταλαμβάνει το χώρο πίσω από την πόρτα.

Ειδικότερα στις *Μέρες του '36*, αλλά και στους *Κυνηγούς* το άδειο κάδρο προσελκύει το μάτι, ενώ η προσοχή στρέφεται στον εκτός κάδρου χώρο, δεδομένου ότι ο κύριος ιστός της δράσης εκτυλίσσεται σε αυτόν και παρόλο που το μάτι αφήνεται στην καδραρισμένη εικόνα, έξω από αυτήν καλείται να σταθεί η προσοχή¹⁵.

Είναι εμφανές ότι μία έξοδος από το πλάνο, που αφήνει κενό το πεδίο δράσης, παρασύρει την προσοχή μας προς ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου-off, ενώ μια σεκάνς που ξεκινάει με ένα άδειο πεδίο δεν μας επιτρέπει πάντα να γνωρίζουμε, από ποιά πλευρά του κάδρου θα εμφανισθεί μία ένδειξη δράσης ή μια φιγούρα, ή ακόμα κι αν θα εμφανισθεί μία.

Θα λέγαμε λοιπόν ότι ο Αγγελόπουλος ακολουθεί με την χρήση του χώρου -off ένα είδος "έκπληξης" αντί για ένα αποτέλεσμα "σασπένς", όροι που βρίσκονται πολύ κοντά στον τρόπο κινηματογράφησης του σκηνοθέτη. Αρκεί να επικαλεσθούμε ξανά γενικευμένες οπτικές εντυπώσεις από την *Αναπαράσταση*, όπου μας είναι αρκετά δύσκολο να ανιχνεύσουμε το ακριβές σημείο στο οποίο μετατοπίζεται η δράση εκτός κάδρου, παρόλα αυτά η επιμονή της μηχανής λήψης να καδράρει ένα στοιχείο του χώρου το οποίο σχεδόν από μαγνητική δύναμη κρατάει την προσοχή μας, αρχίζει σιγά σιγά να μας προκαλεί το αποτέλεσμα "σασπένς", μόνο και μόνο επειδή υποψιαζόμαστε τη συνέχιση της δράσης. Οχι σπάνια, όμως, η όλη προσπάθεια λύνεται με μια "έκπληξη". Πριν όμως ακόμα δοθεί η πολυπόθητη λύση, δια μέσου της εκτεταμένης διάρκειας του χρόνου αυξάνεται η αίσθηση της αναμονής του γεγονότος μέχρι ότου προκληθεί για το θεατή μία ένταση.

Στον αντίποδα της διαλεκτικής αυτής σχέσης μεταξύ του χώρου-in και του χώρου-off, βρίσκεται για τον Αγγελόπουλο,

η ανάγκη περί-γραφής μιας δεδομένης μερίδας του χώρου του, ο οποίος αποκτά ουσιαστική σημασία και για το γεγονός ότι, η κυρίαρχη μορφή της ίδιας της δομής των έργων του, εμφανίζεται κυκλική. Η καθραρισμένη εικόνα, και ακόμα περισσότερο, το πιο τονισμένο στοιχείο αυτής, σε αυτή την περίπτωση, αποτελεί συχνά το κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος προς το οποίο κατευθύνεται η δράση, ξεκινώντας από διαφορετικά σημεία τόσο του χώρου-in όσο και του χώρου-off (σύγκλιση), ή από το οποίο αναχωρεί προς διαφορετικές κατευθύνσεις (απόκλιση). Η αντίθεση αυτή σύγκλισης/απόκλισης αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά χωρικής οργάνωσης στον *Μεγαλέξανδρο*. Στο παραπάνω φιλμ μπορούμε να προσδιορίσουμε έναν κεντρικό πυρήνα του χώρου στο εσωτερικό του οποίου εκτυλίσσεται η δράση, ταυτόχρονα όμως εντοπίζουμε με εμφανή τρόπο τις διεξόδους (ανοίγματα) που δίνουν την εντύπωση προέκτασης του χώρου αυτού προς πολλαπλές κατευθύνσεις. Πολλά τέτοια παραδείγματα μπορούμε να αντλήσουμε στις περιπτώσεις των λήψεων της πλατείας του χωριού (η πλατεία σαν κεντρικό σημείο της δράσης) και οι δρόμοι που συγκλίνουν σε αυτή, αλλά που ταυτόχρονα αναλαμβάνουν αυτοί οι ίδιοι να δώσουν μια διάσταση επέκτασης της δράσης, πέρα από τα όρια της πλατείας, προς τις κατευθύνσεις που υποδεικνύουν.

4.2. Η λειτουργία του χώρου-off

4.2.1. το πλάνο φίξ.

Είδαμε στην αρχή του κεφαλαίου ότι η διαλεκτική σχέση, που αναπτύσσεται μεταξύ του χώρου-in και του χώρου-off στον Αγγελόπουλο, εκδηλώνεται χάρις στην σημασιολογική σπουδαιότητα που προσλαμβάνει η δράση εκτός κάδρου για την ίδια την αφήγηση. Είδαμε επίσης ότι ο χώρος που δεν περικλύεται στο κάδρο, δεν προσλαμβάνει πάντα ιδιαίτερη σπουδαιότητα για την αφήγηση (ο χώρος δηλαδή που δεν επικαλείται από τον σκηνοθέτη άμεσα, αλλά που η ύπαρξή του είναι δεδομένη μόνο επειδή γνωρίζουμε πως, ό,τι βρίσκεται πέρα από τα πλαίσια της εικόνας δεν ανήκει στο "πουθενά"), εμφανίζεται κατά κάποιο τρόπο σαν φόρμα με μικρότερη σημασιολογική αξία και συνεπώς και αναλυτικού ενδιαφέροντος. Από τη στιγμή όμως κατά την οποία το τμήμα αυτό του χώρου θα γίνει ορατό ή απλά αντιληπτό ενισχύεται η λειτουργία του, πάντα σε συνάρτηση με το προηγούμενο ή το επόμενο κομμάτι χώρου.

Ο Αγγελόπουλος συνεχίζει έτσι να μας προσφέρει τα στοιχεία που ενεργοποιούν τη σχέση του καδραρισμένου με τον μη-καδραρισμένο χώρο (που θα φιλοξενηθεί όμως στο κάδρο αργότερα), τόσο όταν πρόκειται για τον χώρο που κρύβεται πίσω από ένα σκηνογραφικό στοιχείο, ο οποίος είναι εύκολα

εντάξιμος στη δράση μέσω ακουστικών στοιχείων που τον επικαλούνται, όσο όταν αυτός δεν έχει προαναγγελθεί ούτε και έχει εκ των προτέρων παρουσιασθεί στο κάδρο, αλλά η δυναμική του κάδρου τον χρησιμοποιεί για την φιλοξενία μιας νέας δράσης ή για την προέκταση μιας υπάρχουσας.

Προκύπτουν συνεπώς δύο διαφορετικές παράμετροι ορισμού του χώρου εκτός κάδρου:

α. Απ' τη μια πλευρά έχουμε το πλάνο φίξ που καταγράφει μια μερίδα χώρου (κενού ή/και όχι δράσης) στον οποίο έχει εγγραφεί ήδη μια πράξη ή ετοιμάζεται η εγγραφή της και,

β. απ' την άλλη έχουμε την αναγγελία ενός τμήματος χώρου εκτός κάδρου όπου ήδη λαμβάνει χώρα μια συγκεκριμένη πράξη της οποίας έχουμε ενδεικτικά στοιχεία, ή που ετοιμάζεται να λάβει χώρα και της οποίας μπορεί να έχουμε ή όχι ενδεικτικά στοιχεία. (θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι και σ' αυτή την περίπτωση το πλάνο φίξ παίζει σημαντικό ρόλο για τη δημιουργία της έντασης).

Και οι δύο αυτές καταστάσεις καθιστούν εμφανές ότι ο Αγγελόπουλος θέτει ευθύς εξ αρχής τα ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να κάνει κινηματογράφο. Πώς να φιλμάρω; Τί να καταγράψω; Στο εσωτερικό και των δύο αυτών ερωτημάτων θα έλεγε κανείς ότι περιλαμβάνεται ένα είδος αυτολογοκρισίας (ο κίνδυνος εξάλλου μιας πραγματικής λογοκρισίας οδηγεί τον σκηνοθέτη να υιοθετήσει τον συγκε-

κριμένο τρόπο κινηματογράφησης)¹⁶. Ήδη με τις *Μέρες του '36* ο Αγγελόπουλος εξασκεί μια αυτολογοκρισία που είναι απόρεια μιας συγκεκριμένης πολιτικής περιόδου και κατάστασης, όπου κανείς δεν μπορεί να "μιλήσει ελεύθερα". Η επινόηση λοιπόν ενός κινηματογράφου της σιωπής, ή σωστότερα, του μη-ειπωμένου, του μή-ορατού, δίνεται σαν απάντηση με μια τεχνική κινηματογράφησης που ενισχύει τη δράση εκτός κάδρου και αποδίδει στο τελευταίο μια όψη μη-δράσης, ή καλύτερα, μη-ορατής δράσης.

Στην προσπάθειά του να επιτύχει μια θεατρική αναπαράσταση του κινηματογραφημένου κόσμου, ο Αγγελόπουλος καταφεύγει στη χρήση του πλάνου φίξ. Η ενέργεια αυτή από τη μια μεριά του επιτρέπει να "ακινητοποιήσει" το χώρο αναγάγοντάς τον σε θεατρική σκηνή όπου θα συμπυκνώσει ποικίλα στοιχεία που μπορούν, μέσα από την εμφάνισή τους στη σκηνή, να διοχετευθούν στον θεατή, με την προϋπόθεση ότι ο τελευταίος θα αναλάβει ένα ενεργό ρόλο κατά τη διαδικασία αναζήτησης των στοιχείων που δεν είναι παρόντα στην οθόνη, αλλά που παρόλα αυτά αποτελούν, και συχνά πολύ σημαντικό, μέρος της αφήγησης.

Για να αποκτήσει ο θεατής την ιδιότητα "ενεργός" θα πρέπει να θέσει σε λειτουργία όλες του τις αισθητικές ικανότητες (οπτικές, ακουστικές, κλπ), οι οποίες θα του επιτρέψουν να προσανατολισθεί σχετικά με την τοποθέτηση της

δράσης στο χώρο και τη συνεχή εξελικτική τάση επέκτασής της σε αυτόν.

Ας περάσουμε όμως σε μια λεπτομερέστερη εξέταση της λειτουργίας της στατικότητας της μηχανής λήψης και κατ'επέκταση της στατικότητας του κάδρου που ορίζει ένα χώρο, στον οποίο ακόμα και ένας νεκρός χρόνος αναδεικνύει μια κίνηση έστω και δυνητική (Mitry)¹⁷. Εχουμε, για παράδειγμα, έναν ήρωα που διασχίζει το κάδρο από δεξιά προς τα αριστερά ή/και αντίθετα, ή/και ένα φώς που σβήνει απρόσμενα αφήνοντας εκτός οπτικού πεδίου ένα τμήμα του καδραρισμένου χώρου, τονίζοντας όμως μια μόνο λουρίδα χώρου η οποία συγκεντρώνει όλη τη σπουδαιότητα της αφήγησης.

Ο χώρος, με αυτόν τον τρόπο, "ζωντανεύει", μεταμορφώνεται και συνεχίζει να περαμένει ζωντανός, ακόμα κι όταν δεν καταγράφει απαραίτητα μια κάποια δράση ή μια κίνηση. Κίνηση όμως υπάρχει έτοιμη κι αλλιώς. Όπως σωστά παρατηρεί ο Jean Mitry¹⁸, υπάρχουν: "ακίνητα πράγματα" που η ακινησία τους είναι και αυτή ορίζουσα μιας αδιάκοπης ροής αφού η διαδοχή των εικόνων (frames) μας τα κάνει αισθητά. Βέβαια αυτή η κίνηση δεν γίνεται αντιληπτή, τ'αποτελέσματά της όμως είναι αισθητά. Παρόλη την ενότητα της φωτογραφικής ποιότητας και τη σταθερότητα της λήψης, εύκολα μπορούμε να διακρίνουμε διαφορές μεταξύ δύο φωτογραμμάτων.

Και αφού έχουμε πεί ότι η τέχνη –στην περίπτωση μας η τέχνη του κινηματογράφου– παίρνει υπόσταση από τη σχέση μεταξύ ενός δημιουργικού πνεύματος και μιας "δεχτικής" σκέψης που πλάθει τα συναισθήματά της και σε σχέση με μια φόρμα που προτείνει ο καλλιτέχνης, τότε όποια πραγματικότητα κι αν εκφράζει, μπορεί να την παραστήσει με βάση κάποιο κανόνα, με τάξη. Η ουσία βρίσκεται στην ικανότητα σύνδεσης. Και στον Αγγελόπουλο η σύνδεση αυτή έγκειται στην αναγωγή του μη-ορατού σε ορατό δια μέσου πάντα της δεχτικής σκέψης αυτού που οράται. Με αυτή την έννοια ένα μη ορατό σημείο γίνεται νοητό και σ' αυτό μας βοηθάνε κάποια στοιχεία που γεμίζουν το κάδρο (όπως για παράδειγμα οι πόρτες που αναφέραμε παραπάνω). Με άλλα λόγια εξαλείφεται η απογοήτευση που προκαλεί ο χώρος-δοχείο και η ίδια η στασιμότητα της μηχανής λήψης γίνεται μία από τις πολλές δυνατότητες που προσφέρονται για την οργάνωση του χώρου.

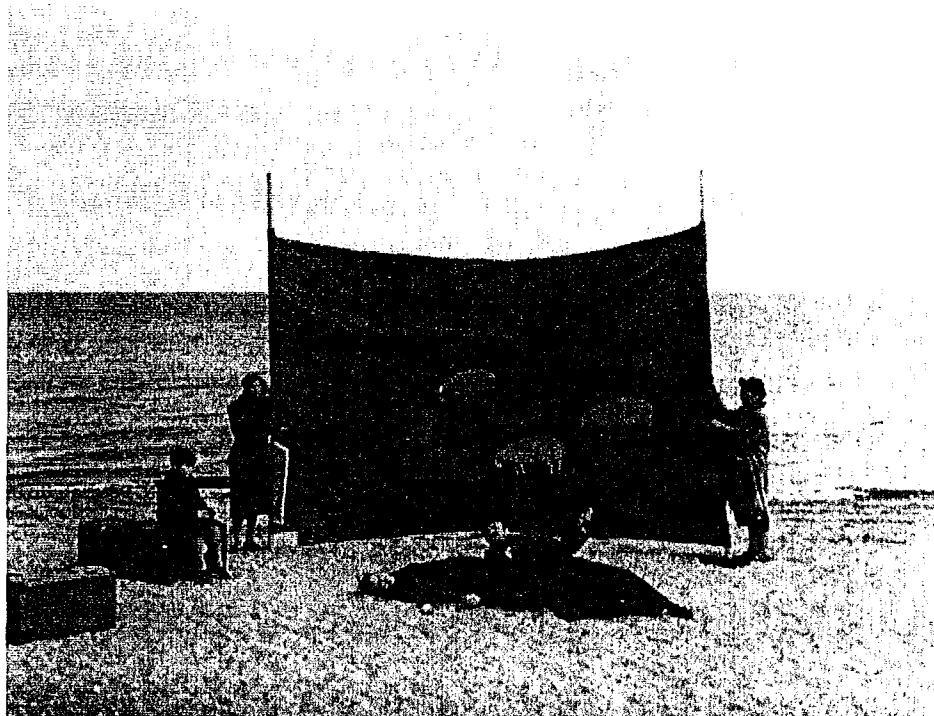
Το πλάνο φίξ, εξάλλου, στον Αγγελόπουλο, χρησιμοποιείται κάθε φορά που ο σκηνοθέτης επιχειρεί να αποδώσει μια κοσμική διάσταση στο χώρο του αναγοντάς τον μετωπικά σε θεατρική σκηνή (θέμα για το οποίο κάναμε ήδη λεπτομερή αναφορά).

Το "θέατρο" λοιπόν, είναι ένα στοιχείο που, όπως είδαμε, αποτελεί "σταθερή" για τον Αγγελόπουλο. Στον *θίασο* το συναντήσαμε με σαφή και άμεσο τρόπο, και μάλιστα δια μέσου

του πλάνου φίξ το οποίο έχει τη δυνατότητα, λόγω του χαρακτήρα του, να αναπαράγει τη θεατρική σκηνή και τη στασιμότητά της (αλλά ιταλικά) και όπου εγγράφεται ένα είδος ψευδαισθησιακού βάθους πεδίου (το εικονογραφημένο φόντο που χωροθετεί τη δράση του ποιμενικού δράματος), αλλά και στον *Μεγαλέξανδρο* όπου το μετωπικό πλάνο παραπέμπει στο θέατρο Σκιών ή οι πανοραμικές λήψεις της πλατείας που αναπαράγουν (αν και όχι με απόλυτη ευκρίνεια) την ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου (βλ. φωτ. 20).

Στην πρώτη περίπτωση η κινηματογραφημένη σκηνή (θεατρική) αναλαμβάνει ένα ρόλο όμοιο με εκείνο της αντανάκλαστικής επιφάνειας όπου προβάλεται, σαν ακτίνα που διαθλάται, η δράση που λαμβάνει χώρα πέρα από αυτή. Δεν πρόκειται όμως εδώ για τον αμέσως παρακείμενο σε αυτή χώρο (το χώρο δηλαδή των παρασκηνίων) που καλείται να μεταφέρει στην αντίληψη του θεατή, αλλά το χώρο έξω από αυτή; το χώρο που δεν έχει θέση μέσα στην αφήγηση αλλά η μεταφορά του στη σκέψη πραγματοποιείται δια μέσου ενός φορέα που τον "ανακοινώνει". Είναι με άλλα λόγια ένας κοσμικός χώρος που φιλτράρεται πάνω στη σκηνή μέσα από ένα μύθο, στη δική μας περίπτωση.

Περίτρανο παράδειγμα των όσων αναφέραμε εδώ αποτελεί το πλάνο της δεύτερης παράστασης που επιχειρούν να πραγματοποιήσουν οι ηθοποιοί του πλανώδιου θιάσου (σεκάνς Ν.30).



Thiasos



Φωτ. Ν. 20

Ο Θίασος: η κουίντα-φόντο της Γκόλφως.
Προνομιακός χώρος της αναπαράστασης των γεγονότων της Ιστορίας.

Η μηχανή λήψης ακίνητη καταγράφει μετωπικά τη θεατρική σκηνή. Ο πατέρας εμφανίζεται βγαίνοντας πίσω από την κατεβασμένη αυλαία και αναγγέλει την έναρξη του πολέμου. Στη συνέχεια ανοίγει η αυλαία και αρχίζει η παράσταση για να διακοπεί σχεδόν αμέσως από το θόρυβο των αεροπλάνων και τον εν συνεχεία βομβαρδισμό. Τα φώτα της σκηνής και της σάλας αναβοσβήνουν μεταφέροντας στον χώρο εντός του πλάνου ένα effet του πολέμου. Η μηχανή λήψης που συνεχίζει να είναι ακίνητη καταγράφει αυτή την εντύπωση και εξακολουθεί να μένει ακίνητη ακόμα και μετά την διακοπή της δράσης των ηρώων. Καταγράφει με άλλα λόγια τις ενδείξεις συνέχισης του χρόνου που αντανακλώνται στο θεατή μέσω των θορύβων και του αναβοσβήματος των φώτων.

Σε πρώτο λοιπόν επίπεδο έχουμε τη σκηνή σαν τον τόπο αναγγελίας ενός γεγονότος, το effet de sens του οποίου, μεταδίδεται στο θεατή μέσα από τα ηχητικά στοιχεία που εντοπίζονται α-χωρικά εκτός κάδρου και των οποίων η πηγή δεν είναι προσδιορίσιμη με σαφήνεια (θα μιλήσουμε γι' αυτό σε επόμενη ενότητα) και από τα οπτικά στοιχεία εντός κάδρου (αναβόσβημα των φώτων) τα οποία όπως είπαμε αποτελούν την οπτική εντύπωση των πρώτων. Το effet de sens του πολέμου που δημιουργείται στο θεατή δια μέσου της επέμβασης της διάστασης off του χώρου, στην οποία διάσταση μετατίθεται (υποθετικά) η δράση, ενισχύεται ακόμα περισσότερο από τη

στιγμή που συνοδεύεται από μια λήψη με πλάνο φίξ (άδειο), από την παρατεταμένη διάρκεια του χρόνου που παρέχει στο θεατή τη δυνατότητα να συλλέξει με το αυτί (ήχος) ή με τη φαντασία (νοητή εικόνα) αυτό που δεν μπορεί να προσεγγίσει με το μάτι. Για μια ακόμα φορά θα κάνουμε λόγο για δημιουργικό θεατή¹⁹.

Σε δεύτερο επίπεδο, η διάσταση off του χώρου, στο ίδιο αυτό πλάνο, γίνεται αντιληπτή μέσα από την παράμετρο "ήχος" του οποίου η πηγή δεν είναι ούτε χωροποιήσιμη ούτε χρονοποιήσιμη. Ο χώρος στον οποίο ανήκει αυτός ο ήχος είναι απλά εικάσιμος και ανακτάται μέσα από την ίδια του την απουσία με μόνο το γεγονός ότι τυγχάνει της επίκλησης του θεατή.

Φαίνεται πιά ξεκάθαρη έτσι η λειτουργία του εκτός κάδρου χώρου, στις περιπτώσεις κατά τις οποίες αυτός έχει εκ των προτέρων καταγραφεί ή πρόκειται να καταγραφεί, και μόνο για το γεγονός ότι γίνεται μια επίκλησή του στην προσοχή, και με την προσοχή του θεατή, ηγείται του άδειου καθραρισμένου χώρου. Χαρακτηριστική είναι η σκάνς της σύλληψης της Ηλέκτρας απ'τους φασίστες. Η μηχανή λήψης ακολουθεί τους φασίστες μέχρι τις σκάλες στο βάθος ενός σκοτεινού διαδρόμου όπου και σταματάει, καθάροντας μεγάλο μέρος (προοπτικά) του άδειου διαδρόμου. Από το σημείο αυτό και στο εξής (και μέχρι δηλαδή τη στιγμή που οι ήρωες ξαναμπαίνουν στο κάδρο), ο εκτός κάδρου χώρος γίνεται ο πραγμα-

τικός χώρος της δράσης. Στην περίπτωση αυτή ο χώρος-off είναι ένας "προσδιορισμένος" χώρος (έχει ήδη παρουσιασθεί στον θεατή στην προηγούμενη σκάνς με την οποία είχαμε την ίδια διαδρομή από την Ηλέκτρα).

Η χρονική διάρκεια που εγγράφεται στο άδειο πλάνο επιτρέπει τη σταδιακή επαναφορά στη μνήμη του χώρου που τώρα είναι εκτός κάδρου, ή ενός τμήματος αυτού (σκάλες, δωμάτιο της Ηλέκτρας), προκαλώντας μια επιπλέον ένταση εξαιτίας των ηχητικών στοιχείων (μουσική, φωνές κ.λ.π.), στοιχεία που μας πληροφορούν και είναι γνώριμα, δεδομένου ότι μπορούμε να τα συνδέουμε με τον χώρο, από τον οποίο πηγάζουν, αφού ήρθαμε σε οπτική επαφή μαζί του. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει η ίδια η διάρκεια του κενού πλάνου να προκαλεί την ίδια χωρική προέκταση ενός μόνο τμήματος του "προσδιορισμένου" χώρου που θα "εισαχθεί" στο πεδίο όρασης, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε ύπαρξη ή απουσία ηχητικών στοιχείων. Η παραπομπή που θα επιχειρήσουμε είναι στο τελευταίο πλάνο της *Αναπαράστασης*: Πίσω από την κλειστή πόρτα του σπιτιού της Ελένης δεν ακούγεται κανένας θόρυβος που να προέρχεται από τον μη-ορατό χώρο, ο οποίος να επαληθεύει την εκτέλεση μιας πράξης στον χώρο-off, ωστόσο η ένταση που προκαλείται στον θεατή επιβεβαιώνει την πράξη. Κάθε φορά επομένως που ο ήχος μπαίνει στο παιχνίδι, τόσο αν πρόκειται για μουσική, για φωνές ή ένα πυροβολισμό, χωρίς να έχουμε

καμία ένδειξη της προέλευσής τους, στην περίπτωση του σταθερού πλάνου (φίξ) επικαλείται, αναπόφευκτα, το σύνολο του παρακειμένου σε αυτό χώρου, αλλά στον Αγγελόπουλο γίνεται επίκληση ενός πιά "μακρινού" χώρου ασυνεχούς προς αυτόν του κάδρου τόσο που να φαίνεται αδύνατος ο χωρικός προσδιορισμός της πραγματικής πηγής των ήχων, αφήνοντας έτσι μια σίσθηση διφορούμενου σχετικά με την εξέλιξη και την πραγματική διάσταση της δράσης.

Στην περίπτωση, για παράδειγμα, της δολοφονίας του οδηγού στον *Μεγαλέξανδρο*, ο πυροβολισμός που είναι και η αιτία του θανάτου του, δεν είναι χωρικά προσδιορίσιμος: η μηχανή λήψης ακολουθεί τον ήρωα περιπλανώμενη στα βήματά του ανάμεσα στους χώρους του ερειπωμένου κτιρίου, μετά όμως τον πυροβολισμό η κάμερα δεν αναζητά τον χώρο από τον οποίο προήλθε η σφαίρα του θανάτου. Η ανακάλυψη δεν μας αφορά. Ο χώρος αυτός, μετωπικά, θα μπορούσε να ανήκει σε μια φανταστική ή και απλά ιδεολογική σφαίρα, ανώφελη για την συγκεκριμένη αφηγηματική στάση του φίλμ. "Ο εκτός κάδρου χώρος δεν βρίσκει, δεν έχει βάση σε μια απλή γειτνίαση (...) αλλά τοποθετείται στη δύναμη της αναζήτησής του, στη βαθύτερη ανάγκη με βάση την οποία προετοιμαζόμαστε να ανακτήσουμε αυτό που μας χρειάζεται. Μπορεί έτσι να θεωρηθεί σχετικό με την αφήγηση αυτό που, παρότι είναι αποκλεισμένο από το κάδρο, αποδεικνύεται, παρόλα αυτά, ανοικοδομίσιμο με βάση

τα δεδομένα που μας προσφέρονται από τον φιλμικό λόγο αλλά που παράλληλα είναι αναγκαίο από τις απαιτήσεις του κειμένου"²⁰.

Παρατηρούμε έτσι ότι ο Αγγελόπουλος, όχι μόνο θέτει σε λειτουργία τον χώρο-off στη βάση της ενεργοποίησης των αντίστοιχων στις τέσσερις πλευρές του κάδρου τμημάτων του χώρου, αλλά ταυτόχρονα ενεργοποιεί την δύναμη υπάρχουσα εξωτερικότητα του κάδρου προς διάφορες κατευθύνσεις ή προεκτάσεις που έχουν εκ των προτέρων μελετηθεί. Αν με αυτούς τους όρους επανεξετάσουμε τη σκάνς 6 του *Θιάσου*, θα δούμε ότι οι κυριότερες ενδείξεις και παράγοντες της ενεργοποίησης του κάδρου, σε σχέση με τον εκτός αυτού χώρο, προσδιορίζονται από τέσσερις διαφορετικές λειτουργίες:

α. οι εισοδοί και οι έξοδοι εντός/εκτός κάδρου των ηρώων.

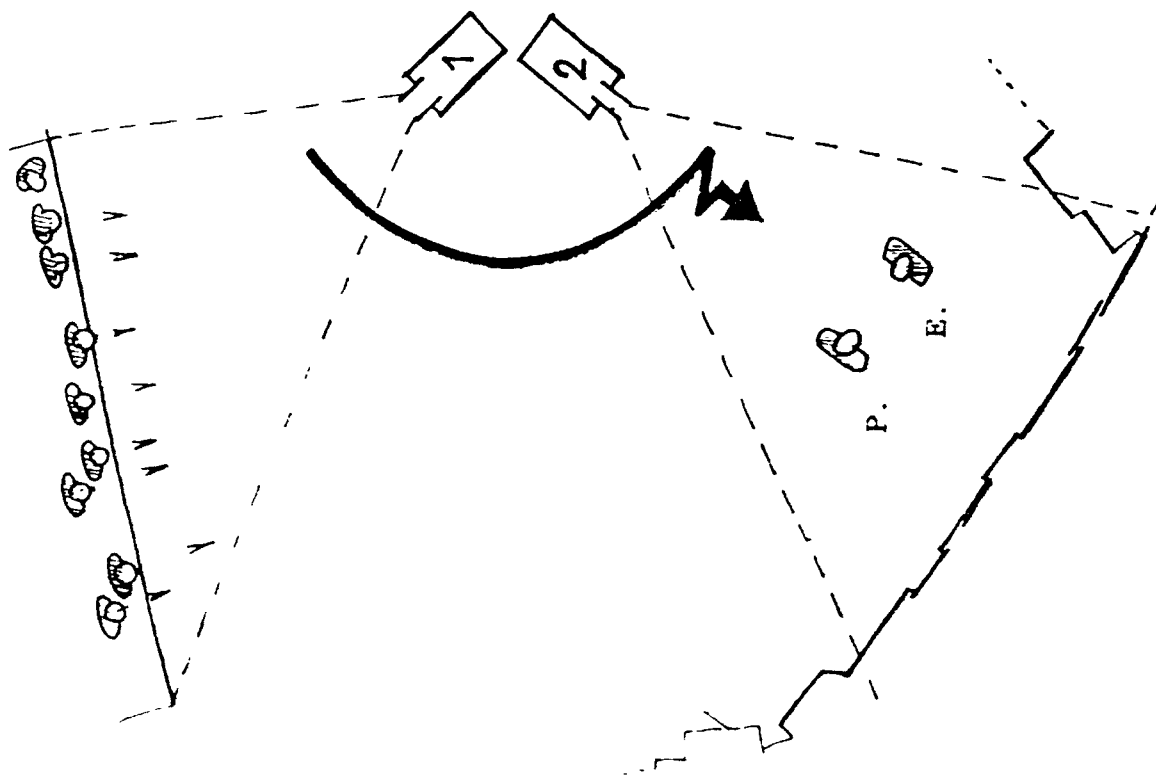
β. το βλέμμα εκτός κάδρου των ηρώων, τη στιγμή που επανεμφανίζονται στο μπαλκόνι.

γ. το εντός κάδρου μέρος που παραπέμπει σε μια εκτός κάδρου ολοκλήρωσή του.

δ. ο ήχος (στη συγκεκριμένη περίπτωση η φωνή του πατέρα που ακούγεται πριν εκείνος μπει στο κάδρο), της οποίας η χωρική πηγή-τοποθέτηση, απύσχα από το οπτικό πεδίο του κάδρου, παραπέμπει σε ένα χώρο παρακείμενο και εύκολα προσδιορίσιμο.

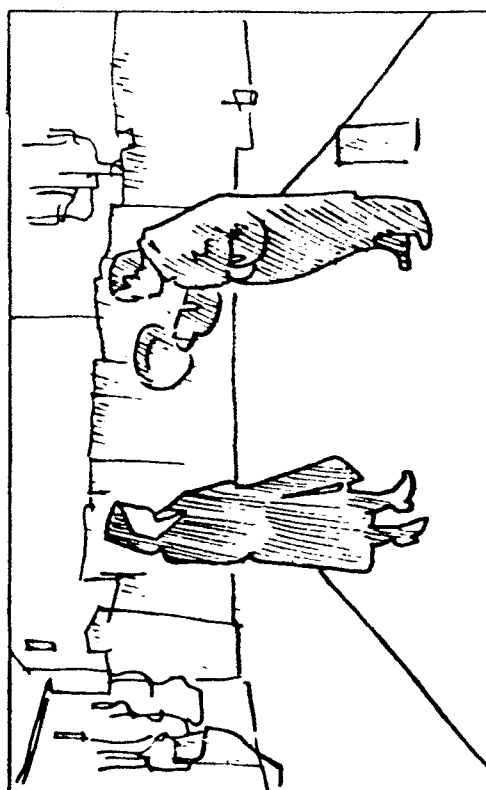
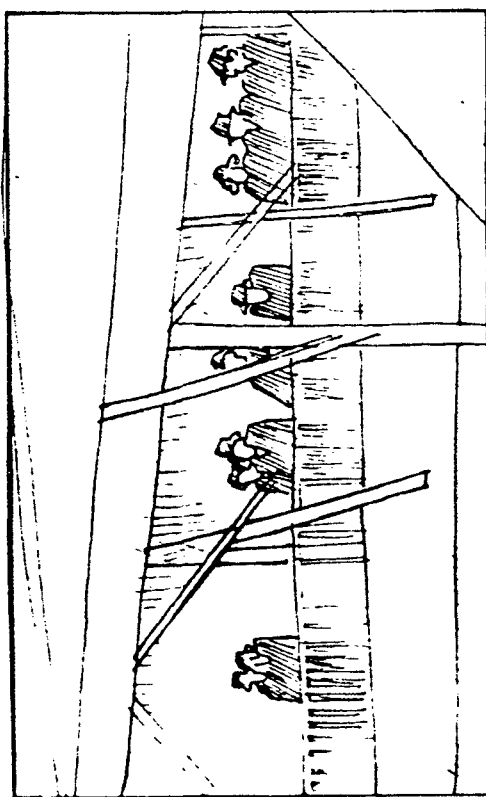
Κατ'αρχήν παρατηρούμε τη μηχανή λήψης να ακολουθεί τους ήρωες συνοδεύοντάς τους έως τον εξώστη της πανσιόν. Στη συνέχεια ακινητοποιείται και έτσι ακίνητη καθάρει το χώρο στον οποίο οι ήρωες θα επανεμφανισθούν, επικαλούμενη όμως με την επιμονή της ακινησίας της το χώρο που βρίσκεται εκτός του οπτικού πεδίου (τα δωμάτια των ηθοποιών). Όταν οι ηθοποιοί κάνουν ξανά την εμφάνισή τους στο κάδρο η μηχανή λήψης παίρνει το χρόνο που της χρειάζεται για να συλλάβει το βλέμμα εκτός κάδρου των ηρώων και ακολουθώντας το μας προετοιμάζει για την ύπαρξη ενός άλλου τμήματος του χώρου, παρακείμενου που θα μπει στην αφήγηση. Τη στιγμή δε που αποκαλύπτει τον νέο αυτό χώρο ακινητοποιείται για μια δεύτερη φορά και καθάρει μετωπικά. Σ'αυτό το σημείο η δράση σημειώνεται με την είσοδο (θεατρική αυτή τη φορά) των ηρώων στο κάδρο ενώ η φωνή του πατέρα θα μας πληροφορήσει ότι πρόκειται για ένα τμήμα του χώρου γειτονικά στον οποίο υπάρχει η συνέχεια εκείνου της θεατρικής "σκηνής" (σχέδιο N.4 και φωτο N.21).

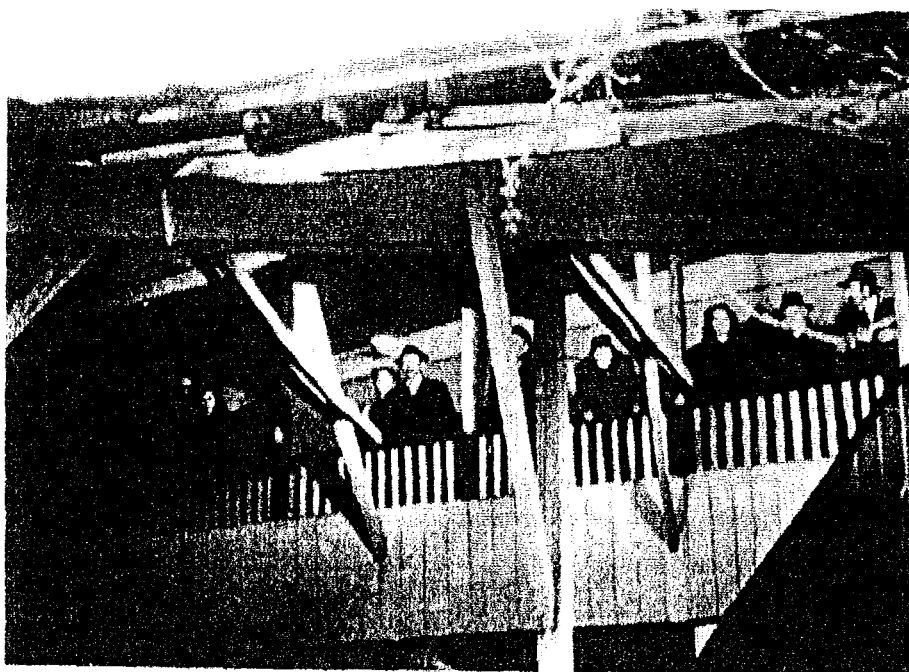
Σε όλα αυτά θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η εξέλιξη προς τον εκτός πεδίου χώρο μπορεί να είναι "αμφίβολη" ή αναστρέψιμη, σε σχέση πάντα με τις διαδοχικές τροποποιήσεις που μπορούν να εδραιωθούν με την κίνηση της μηχανής ή με το μοντάζ. Η ανατροπή αυτή στον Αγγελόπουλο επιτυγχάνεται με το "εσωτερικό μοντάζ" που αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό



Σχέδιο Ν. 4

Το πέρασμα από τη μια κατάσταση 1 στην 2 γίνεται με κίνηση της μηχανής λήψης από πάνω προς τα κάτω και ελαφρά διαγώνια.





Φωτ. Ν. 21

Τα δύο κάδρα -αρχή και τέλος- μέρους της σκεάνς.
Στο ενδιάμεσό τους διάστημα εγγράφεται η αίσθηση εινονοποίησης του βλέματος εκτός κάδρου των ηρώων.



της δομής του πλάνου-σεκάνς. Προφανώς, από τη στιγμή που κάνουμε λόγο για μοντάζ και ακόμα περισσότερο για πλάνο σεκάνς, αντιλαμβανόμαστε ότι εμπλέκεται ενεργά πλέον σε όλα όσα μέχρι τώρα είπαμε, και το ζήτημα της χρονικότητας ενός πλάνου φίξ στο εσωτερικό μιας σεκάνς. Μια χρονικότητα εκκρεμής από τη μια μεριά με μια διάρκεια όμως έντονα αντιληπτή, αφού πραγματοποιείται πριν ακόμα τη σταθεροποίηση του κάδρου σε φίξ, ένας ελιγμός. Εκτός όμως από τον ελιγμό καθαυτό υπάρχει μια ευρύτερη χρονικότητα η οποία φτάνει στην αντίληψη ταυτόχρονα με την αντίληψη της χωρικότητας εκτός κάδρου της οποίας γίνεται επίκληση μέσα από τη σύμβαση μιας φορτισμένης σκηνής θεατρικού τύπου, όπως είναι μια σκηνή που αποδίδεται με ένα πλάνο φίξ.

4.2.2 Το βλέμμα προς τον χώρο-off.

Η σπουδαιότητα του βλέμματος με την ιδιότητά του ως παράγοντα δόμησης του αφηγηματικού χώρου του φιλμ και της κατασκευής της φιλμικής συνέχειας μεταξύ χώρου-in και χώρου-off, αναδύεται από συγκεκριμένες διαδικασίες τεχνικές ή μορφολογικές, που συμβάλλουν στην απόδοση μιας συγκεκριμένης αισθητικής αξίας.

Οποσδήποτε κάθε τμήμα του χώρου-off που ενεργοποιείται, συνδεόμενο με τον εντός του κάδρου χώρο δια μέσου ενός βλέμματος, στον Αγγελόπουλο, προσλαμβάνει ένα ιδιαίτερο βάρος. Θα λέγαμε, ότι ένα βλέμμα των ηρώων εκτός κάδρου δημιουργεί σε αρκετές περιπτώσεις ένα αντίστροφο *effet* έκπληξης. Η παρατεταμένη όμως διάρκεια του βλέμματος εκτός κάδρου επιδρά στην ανατροπή του *effet* έκπληξης, παράγοντας έτσι ένα *effet* σασπένς, δεδομένου ότι ο θεατής αρχίζει να υποψιάζεται ότι κάτι περίεργο θα συμβεί. Το σασπένς σ' αυτή την περίπτωση, θα λέγαμε, ότι δημιουργείται επίσης αντίστροφα ή κατά το ήμισυ, και αφορά κυρίως τη δημιουργία της εντύπωσης αυτής για τον ίδιο τον ήρωα. Αν θυμηθούμε τη σεκάνς κατά την οποία παρατηρούμε την άφιξη του θιάσου στο μικρό χωριό (ορεινό και ερειπωμένο), όταν το βλέμμα των ηρώων κατευθύνεται στο χώρο έξω από το κάδρο, η παρατετα-

μένη του διάρκειας προκαλεί την αγωνία της αποκάλυψης ενός σημαντικού γεγονότος, τη θέαση των απαγχονισμένων χωρικών για αντίποινα, εκ μέρους των γερμανών.

Το αποτέλεσμα αυτό αγωνίας ενισχύεται κάθε φορά που ο παρακείμενος του κάδρου χώρος ο οποίος αναγγέλεται από ένα βλέμμα προς αυτόν, των ηρώων, δεν διαθέτει ακόμα εικονική υπόσταση (πράγμα που συμβαίνει και εξ' αιτίας της γραμμικής αφήγησης (φαινομενικής) του φιλμ του, αλλά πρόκειται για ένα χώρο απλά "υποτιθέμενο". Σ' αυτή την περίπτωση φαίνεται να είναι πιά ακριβής ο ορισμός του εκτός χώρου κάδρου: χώρος "καταφορικής" πορείας²¹, δεδομένου ότι η παραπομπή γίνεται σε κάτι που θα κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του, αλλά που θα αποτελέσει στη συνέχεια ενεργό κομμάτι του πλάνου, αντίθετα προς τον ορισμό "αναφορικής" πορείας, όπου η παραπομπή αναφέρεται σε κάτι που έχουμε ήδη δει (αναφερόμαστε σε χώρο κυρίως) και η εκ νέου εισαγωγή του στο πλάνο είναι αναμενόμενη. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για μια ξεκάθαρη post-πληροφόρηση, ενώ στην δεύτερη έχουμε να κάνουμε με μια προ-πληροφόρηση: στη δεύτερη αυτή περίπτωση ο θεατής θα ενεργοποιήσει την προϋπάρχουσα πληροφορία την κατάλληλη στιγμή που θα του ζητηθεί από την αφήγηση. Ο Αγγελόπουλος δεν αφήνει ποτέ στον θεατή του το περιθώριο να παραμείνει αμέτοχος και εκκρεμής. Ακόμα και το αίσθημα μη-οικοιοποίησης που μπορεί να νιώσει ως προς το περιβάλ-

λον, τον οδηγεί σε μια αυτόματη λειτουργία συνεχούς προσκόλλησης έως τη στιγμή ένταξής του σε αυτό.

Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί, για τον συγκεκριμένο τρόπο αποκάλυψης του χώρου, σε ένα είδος γραμμικής εκτύλιξης με διαδοχικές προσθέσεις τμημάτων ενός πάζλ. Υπάρχουν όμως τα κεντρικά κομμάτια σαν ένα είδος πυρήνα από τον οποίο ξεκινάει η αποκάλυψη του χώρου, χωρίς όμως λογική σειρά. Τα δεδομένα αυτά κομμάτια-πυρήνας, αποτελούν και το κεντρικό σημαίνον, αντίγραφο του οποίου αποτελούν όλα τα δευτερεύοντα. Δεν είναι όμως η διαδικασία της κατασκευής του χωρικού αυτού πάζλ που ενεργεί στο θεατή, αλλά η δύναμη που εκπέμπει το κινηματογραφικό αποτέλεσμα καθαυτό. Το ιδιαίτερο αυτό κομμάτι-πυρήνας χώρου γίνεται ακόμα πιά σημαντικό όταν έχει ήδη φορτισθεί και κυρίως με τον τρόπο του βλέμματος εκτός κάδρου. Με αυτή τη διαδικασία ο ήρωας/θεατής ενός γεγονότος δεν αναγγέλει απλά τον τρόπο με τον οποίο θα λάβει χώρα (θα χωροτετηθεί) η δράση ή το χώρο στον οποίο ήδη λαμβάνει χώρα κάτι που βρίσκεται εκτός του οπτικού πεδίου του θεατή, αλλά έναν τόπο, τον οποίο ο ίδιος ο ήρωας θα κληθεί να γεμίσει με τη δική του δράση (η οποία μπορεί και να είναι η απλή παρουσία του). Αυτός ο τρόπος ένταξης του ήρωα στον παρακείμενο προαναγγελθέντα χώρο αλλάζει ποικιλότροπα την οπτική γωνία της αφήγησης, στην οποία θα αφιερώσουμε ειδικό κεφάλαιο.

Μπορούμε επομένως να κάνουμε λόγο για ένα είδος αυτο-αναγγελίας του ήρωα δια μέσου της οποίας διευκρινίζεται ακόμα περισσότερο ο κατά καιρούς ρόλος του ως "δυνάμει υπάρχοντος" θεατή, μέσα στον ίδιο τον κορμό του φίλμ.

Σ' αυτό το συγκεκριμένο σημείο ενεργοποιείται μια λειτουργία του ήρωα που συνίσταται στο γεγονός ότι γίνεται ο φορέας ενός προσωπικού του λόγου, μας κοινωνεί αυτό που γνωρίζει, ενώ συμμετέχοντας, επιπλέον σ' αυτό, μας το δείχνει. Ο πραγματικός θεατής δεν μπορεί στη συνέχεια παρά να αναγνωρίσει τη "σκηνοθετημένη" γνώση του ήρωα. Φυσικά δεν μπορεί να εξαντληθεί το φαινόμενο του βλέμματος εκτός κάδρου σε αυτή τη έδρα, θα έχουμε όμως την ευκαιρία να επανέλθουμε στις έννοιες αυτές όταν θα αναπτύξουμε τις δυνατότητες επέμβασης στην αφήγηση του οπτικού σημείου στον Αγγελόπουλο, που δεν αφήνει αδιάφορο το βλέμμα.

4.2.3. Ο χώρος-off σε σχέση με τον ήχο.

Έχουμε ήδη κάνει μια γρήγορη αναφορά στη λειτουργία του ήχου-off σαν τη δυνατότητα ενεργοποίησης και αναπαράστασης στη συνέχεια του χώρου εκτός των ορίων του κάδρου, με την ευκαιρία της παραγράφου για τον χώρο-off. Η μουσική εκτός κάδρου που προέρχεται από το δωμάτιο της Ηλέκτρας (σεκάνς 93), αποτελεί μία ηχητική ένδειξη ενός γεγονότος και ενός χώρου που τοποθετούνται σε μια προέκταση του οπτικού πεδίου του κάδρου, ήδη προσδιορισμένη. Στην περίπτωση αυτή, και δεδομένου ότι ο προσδιορισμένος χώρος μας έχει ήδη γίνει γνωστός, έχουμε δηλαδή πλήρη συνείδηση τόσο της χωρικής του τοποθέτησης όσο και της χρονικής διάρκειας που αποδίδεται στη σκηνή, καθόσον το άδειο κάδρο μας επιτρέπει να ενεργοποιήσουμε το αισθητήριο της ακοής για να παρακολουθήσουμε τη λογική και χρονολογική σειρά των γεγονότων που διεξάγονται στο χώρο εκτός κάδρου.

Η λειτουργία του ήχου-off (ειδικότερα αυτός που τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου), εμφανίζει ιδιαίτερη σημασία για τις ενδεικτικές χωρο-χρονικές του ιδιότητες σε σχέση με κάποιον ήρωα. Τόσο στο *Θίασο* όσο και στον *Μεγαλέξανδρο* έχουμε έναν ήχο (μουσικό μοτίβο που δεν είναι πάντα προσδιορίσιμο χωρικά) που προαναγγέλει την

παρουσία ενός ήρωα ή την έναρξη της εισαγωγής του σε μια νέα δράση, η οποία όμως θα κρατήσει ένα επαναληπτικό χαρακτήρα (για παράδειγμα η σκηνή που φιλοξενεί διαφορετικά γεγονότα μέσα από το χώρο του παλκοσένικου).

Παρατηρούμε ότι κάθε φορά που ακούγεται το μουσικό μοτίβο που αποτελεί μέρος του σαουντράκ του φιλμ²², αναγγέλεται η είσοδος στο κάδρο του Αλέξανδρου. Με τον ίδιο τρόπο η μουσική του ακορντεόν στο *Θιάσο* προετοιμάζει το ρυθμό ολοκλήρωσης της σεκάνς, έτσι ώστε, πριν ακόμα απ' την εμφάνιση του θιάσου στο κάδρο, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι θα παρακολουθήσει μια μετακίνηση των ηθοποιών στο χώρο.

Ενώ όμως στην πρώτη περίπτωση, η μουσική πηγή εκτός κάδρου προσλαμβάνει ένα χαρακτήρα που τείνει στο να αναπαράσταθεί η εμφάνιση του Αλέξανδρου περισσότερο μαγική (εμφανίζεται στην οθόνη σαν να προερχόταν από το πουθενά, σχεδόν σαν ένα όραμα), ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο τη συμβολική διάσταση που θα προσλάβει ο ήρωας, στη δεύτερη περίπτωση η μουσική ενισχύει προκαταβολικά την φυσική παρουσία, κατά κάποιο τρόπο, του πλανόδιου θιάσου.

Ας δούμε διεξοδικά τη σεκάνς που περιλαμβάνει την εμφάνιση του Αλέξανδρου στο Σούνιο (σεκάνς 18) στον *Μεγαλέξανδρο*: Το μουσικό μοτίβο που είναι ήδη γνωστό στο θεατή, παραπέμπει σε ένα χώρο (εκτός από αυτόν στον οποίο ανήκει πραγματικά η μουσική πηγή) που ξαφνικά φαίνεται να αντι-

στοιχεί σε μια σφαίρα αρκετά εκτετεμένη, ευρεία αλλά και καθόλου προσδιορισμένη. Η μηχανή λήψης κινείται στενεύοντας προοδευτικά το χώρο εντός κάδρου (ακολουθώντας το βλέμμα των ηρώων-θεατών), όπου μέλλεται να κάνει την εμφάνισή του ο ήρωας, δημιουργώντας μια αντιπαράθεση ανάμεσα στην απομάκρυνση (όχι ορατότητα) του οπτικού υποκειμένου και την εγγύτητα του ακουστικού αντικειμένου. Στην πραγματικότητα, το ηχητικό στοιχείο κυριαρχεί στο χώρο, ενώ ταυτόχρονα η παρατεταμένη διάρκειά του τονίζει τη σημαντικότητα του πλησιάζματος στο κάδρο του υποκειμένου που θα καταλάβει την επιφάνεια του κάδρου σε λίγο. Είναι εμφανές λοιπόν ότι το ηχητικό στοιχείο από τη μια μεριά μπορεί να αντικαταστήσει μια εικόνα όταν ο χώρος που επικαλείται προσδιορίζεται αναφορικά ή καταφορικά, και από την άλλη ότι, ο επικαλούμενος χώρος δεν είναι αντικαταστάσιμος από μια συγκεκριμένη εικόνα, αλλά γίνεται υπαινιγμός σε μια χωρική ολότητα που προσδιορίζεται από την απόλυτη κυριαρχία ενός μουσικού μοτίβου πάνω στον ίδιο το χώρο. Τέλος θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε τη σχηματοποίηση της χρήσης του ήχου-off στον Αγγελόπουλο, δίνοντας τρεις κυρίαρχες δυνατότητες λειτουργίας του:

α. έχουμε κατ'αρχήν ένα ήχο-off που εκπέμπεται από έναν ήρωα που ανήκει στον αφηγηματικό χώρο του φιλμ που βρίσκεται όμως εκτός του χώρου που έχουμε στο κάδρο (φωνή της

Ηλέκτρας και μουσική που προέρχονται από το δωμάτιό της κατά τη διάρκεια της σύλληψής της, φωνή του φυλακισμένου Σοφιανού και πυροβολισμός που ακούγονται και τοποθετούνται στο χώρο του κελιού του κλπ.).

β. Μια φωνή ή ένα ήχο που δεν ανήκουν στον αφηγηματικό χώρο του φιλμ και που μας περιγράφει, πληροφορεί ή δικαιολογεί για τα φιλοξενούμενα στην εικόνα γεγονότα (η φωνή του Αλέξανδρου που μας αναγγέλει το περιχόμενο της επιστολής με την οποία πληροφορεί την κυβέρνηση για την απαγωγή των Αγγλων Διπλωματών, οι ήχοι του βομβαρδισμού στον *Θίασο*, η ανάγνωση του κειμένου της Συμφωνίας της Βάρκιζας στο ίδιο φιλμ κ.λ.π.)

γ. Η φωνή-off σαν στοιχείο ολόκληρου του αφηγηματικού συνόλου, εμφανίζεται με τη μορφή σχολίου του αφηγητή ο οποίος μπορεί να είναι ξένος προς τον αφηγηματικό χώρο του φιλμ (ας θυμηθούμε το εισαγωγικό σχόλιο στην *Αναπαράσταση* με το οποίο γίνεται προφορική περιγραφή της εικόνας που βλέπουμε και η οποία αποτελεί την αναπαράσταση των συνθηκών που επικρατούν στο χώρο στον οποίο θα κινηθεί η αφήγηση. Η εικόνα εδώ αποτελεί την εικαστική αναπαράσταση του περιεχομένου της αφήγησης).

4.3. Το οπτικό σημείο.

Είναι πλέον γνωστό σε όλους ότι αυτό που έκανε τον κινηματογράφο να αναχθεί σε "τέχνη", ήταν κυρίως η προσπάθεια οργάνωσης και συμφιλίωσης των διάφορων και διαφορετικών μεταξύ τους οπτικών σημείων όρασης του ίδιου γεγονότος. Πράγματι, αν ανατρέξουμε στην ιστορία της φιλμικής αναπαράστασης, θα διαπιστώσουμε ότι το πρώτο γεγονός με κεφαλαιώδη σημασία ήταν αναμφισβήτητα η αναγνώριση του αφηγηματικού δυναμικού της εικόνας, που οφείλετο στην ομοιότητα της με ένα βλέμμα. Γνωρίζουμε ότι ο κλασικός κινηματογράφος υποστησιοποίησε αυτό το βλέμμα κυρίως μέσα από τον παράγοντα "ήρωα" όπως επίσης και από τον παράγοντα "δημιουργός"²³.

Αρχικά λοιπόν, θα λέγαμε, ότι το οπτικό σημείο (ή γωνία) δεν ήταν τίποτε άλλο από τη θέση από την οποία βλέπουμε, και συνεπώς από τη θέση της κινηματογραφικής μηχανής, σε σχέση με το αντικείμενο όρασης. Με την αλλαγή όμως των πλάνων και των κάδρων και στη συνέχεια με την σύνδεση που πραγματοποιείται μεταξύ τους, το οπτικό σημείο αρχίζει να πολλαπλασιάζεται, με την κίνηση δε της μηχανής λήψης φτάνει στο σημείο να υπερπολλαπλασιάζεται. Το κυριότερο λοιπόν χαρακτηριστικό της τέχνης του κινηματογράφου είναι ακριβώς αυτή η δυνατότητα αλλαγής αλλά και συνύπαρξης πολ-

λών οπτικών σημείων, αλλά κυρίως η δυνατότητα συνεχούς διαφοροποίησης τους.

Ας έρθουμε όμως στον Αγγελόπουλο και ας προσπαθήσουμε να εξετάσουμε κατά κύριο λόγο, πως το οπτικό σημείο επεμβαίνει στην οργάνωση του χώρου και κατ'επέκταση του χρόνου των φίλμ του. Αρχικά θα χρειασθεί να ορίσουμε, κατά κάποιο τρόπο, τα διάφορα οπτικά σημεία σε κατηγορίες: κάνοντας έναν ενδεικτικό διαχωρισμό θα δούμε ότι έχουμε ένα οπτικό σημείο που αντιστοιχεί στην γωνία όρασης του δημιουργού και που ενεργεί σφαιρικά αθροίζοντας τις διάφορες προτάσεις ή και διαπερνώντας τις όλες, και ένα οπτικό σημείο που ενεργεί τοπικά πάνω σε ένα θέμα και αλλάζει με την εκάστοτε αλλαγή πλάνου. Στην πρώτη περίπτωση το οπτικό σημείο εμφανίζεται σαν ένα σημάδι του "ποιείν" και του "δίνειν" του φίλμ ή σαν ο "κατάσκοπος" του ίδιου του δημιουργού ή ενός θεατή, του ιδανικού θεατή. Αυτό το οπτικό σημείο (του δημιουργού) υπογραμμίζει ένα σφαιρικό προσανατολισμό σε συνάρτηση με το ΟΛΟΝ το οποίο είναι επιπροσδιορισμένο από μια πνευματική στάση πολύ συγκεκριμένη, τόσο αν η στάση αυτή είναι διανοητικού, ηθικού, πολιτικού ή κριτικού χαρακτήρα ή αν, απλά, πρόκειται για όλα αυτά μαζί.

Δια μέσου του οπτικού σημείου του δημιουργού εκφράζεται η προσωπική του κρίση για τα γεγονότα που διαπραγματεύεται το φίλμ. Και ο Αγγελόπουλος φαίνεται ότι συλλογίζεται

πάνω σε μία σειρά από πράγματα που αποτελούν τον κεντρικό άξονα της αφηγησής του, και για μόνο το γεγονός ότι χρησιμοποιεί ποικίλα αφηγηματικά στοιχεία παράλληλα, ή απλά ένα αφηγηματικό στοιχείο ειδικωμένο από διαφορετικά οπτικά σημεία, από διαφορετικές οπτικές γωνίες (ηθική, πολιτική, πολιτιστική κλπ.). Έχοντας θίξει αυτό το τελευταίο νοιώθουμε αναγκαίο να προσδιορίσουμε ότι το σύνολο του έργου του Αγγελόπουλου απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή σε σχέση με το οπτικό σημείο σαν κοινό στοιχείο που διέπει τη δουλειά του στην εξελικτική της πορεία. Δεδομένου δε ότι αυτή η εξελικτική πορεία είναι συνυφασμένη με μια συνεχή πορεία των γεγονότων στο χρόνο και το χώρο (το χώρο όπως τον δώσαμε στο αρχικό κεφάλαιο), πρόκειται με άλλα λόγια για μια ιστορική συνέχεια ειδικωμένη από διαφορετικά σημεία όρασης και φωτίζονται περισσότερες από μια πλευρές της, βασισμένη σε πολλαπλούς και διαφορετικούς αφηγηματικούς άξονες.

Το κριτικό βλέμμα του σκηνοθέτη ερευνά τα γεγονότα δουλεύοντας πάνω στα ίδια τα γεγονότα και η κρίση του φιλτράρεται μέσα από τους ήρωες που συχνά γίνονται οι άμεσοι αντιπροσωποί του, ή ακόμα, όλοι μαζί, ό ένας και μοναδικός του αντιπρόσωπος. Φυσικά, το οπτικό σημείο από το οποίο ο σκηνοθέτης κοιτάζει (και που επομένως βάζει και εμάς να κοιτάζουμε) τα γεγονότα, επιδρά κατά μεγάλο μέρος στον αναπαραστατικό χαρακτήρα του φιλμικού αποτελέσματος²⁴. Και

μια που έχουμε ήδη προβάλλει τον αναπαραστατικό χαρακτήρα του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου, εμφανίζεται πιά εύκολο τώρα να κατανοήσουμε πως και γιατί οι φιγούρες που απαντώνται μέσα στις εικόνες του προσδιορίζονται σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με την επικοινωνιακή τους λειτουργία προς τον θεατή. Η άσκηση της επικοινωνιακής αυτής λειτουργίας φαίνεται να είναι στενά συνδεδεμένη με την λήψη μιας οπτικής γωνίας που αντιστοιχεί με εκείνη της εικόνας που αλλάζει με την απλή αλλαγή του πλάνου (θα ήταν χρήσιμο εδώ να αναφέρουμε ότι το οπτικό σημείο που προσλαμβάνει κατά καιρούς η εικόνα αντιστοιχεί στο οπτικό σημείο του ήρωα, ο οποίος είναι εξουσιοδοτημένος από το σκηνοθέτη, αφ'ενός να παρατηρεί τις εξελίξεις των γεγονότων και αφ'ετέρου να τις διηγείται με το δικό του τρόπο. Θα μιλήσουμε όπως εκτενέστερα γι' αυτό, αφού πρώτα διευκρινίσουμε το πρόβλημα της εστίασης στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου).

Φαίνεται αρκετά ξεκάθαρο όμως από τις μέχρι τώρα παρατηρήσεις μας, ότι η πρώτη στη σημασία του οπτικού σημείου αφορά πολύ πιά στενά το πρόβλημα του βλέμματος του σκηνοθέτη και κατόπιν εξουσιοδοτήσεώς του εκείνου ενός (ή περισσότερων) ηρώων. Ακόμα όμως και στην περίπτωση ενός εξουσιοδοτημένου ήρωα, το οπτικό σημείο προσλαμβάνει εκ νέου μια διπλή σημασία και δηλαδή: "Το οπτικό σημείο αποτελεί, ναι μέν, σε πρώτο στάδιο έναν ορίζοντα αντίληψης (για παρά-

δειγμα: ένας ήρωας που βλέπει ένα γεγονός ή ένα συμβάν ή μια σειρά από αυτά) αλλά μπορεί να αναφέρεται σε μια εννοιολογική ή τυπολογική όραση²⁵.

Μας έρχεται στο νου ο "παντογνώστης", κατά κάποια έννοια και σε περιορισμένο αριθμό σκηνών, ήρωας του *Θιάσου* μέσα από το οπτικό σημείο του οποίου γεγονότα και καταστάσεις πραγμάτων καθιστώνται ορατά, παρατηρούνται και στη συνέχεια αξιολογούνται από την κριτική του ματιά, μέσα από τη χρήση ενός μονολόγου απολογισμού²⁶. Σε κάθε περίπτωση όμως, για να αποκτήσουν τα γεγονότα αυτά την περιεκτική κριτική αξία που να αντανakλάται πάνω στην ύπαρξη των ηρώων, είναι απαραίτητο ο ήρωας να μετατραπεί (όπως κάλλιστα συμβαίνει στον *Αγγελόπουλο*) στη φιγούρα που υπόκειται τις συνέπειες των γεγονότων²⁷.

Στην περίπτωση του *Θιάσου*, η πολυπλοκότητα της πλοκής περισσότερων αφηγηματικών προγραμμάτων²⁸, με τη μορφή διαφορετικών ιστοριών που κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα, γύρω όμως από τον ίδιο αφηγηματικό άξονα, και έχοντας τον ίδιο τελικό σκοπό, απαιτεί την ύπαρξη ενός συσχετισμού της πληροφορίας που ανήκει στον αφηγητή και αυτής που μας κοινοποιεί ο ήρωας, όπως επίσης και μια δεδομένη ποσότητα αφηγηματικού "γνωρίζειν", να μεταφέρεται από τον ήρωα-αφηγητή (σ'αυτή την περίπτωση υποκείμενο της εστίασης), στον θεατή. Για να γίνουμε πιο σαφείς θα καταφύγουμε και πάλι σε παρά-

δειγμα που θα μας προσφέρει απλόχερα ο *Θίασος*: Πρόκειται για τα τρία φίξ "πρώτα πλάνα" του φιλμ στα οποία τρεις διαφορετικοί ήρωες αφηγούνται καταυθείαν στην κάμερα (και συνεπώς κατευθείαν στο θεατή, μιας και το οπτικό του σημείο ταυτίζεται με εκείνο της κάμερας), ένα μέρος γνώσης το οποίο συμπυκνώνεται μέσα από βιώματα του "γνωρίζειν" τους που αποτελούν ξεκάθαρα μια πηγή πληροφόρησης περαιτέρω (εκτός fiction), σχετικά με γεγονότα που έλαβαν χώρα και των οποίων μόνο την αναπαραστατική διάσταση παρακολουθήσαμε στις εικόνες. Είναι, με άλλα λόγια, οι αφηγήσεις αυτές extra-αφηγηματικές φόρμες αφήγησης των οποίων η κατά γράμμα μεταφορά σε εικόνες θα είχε ένα αποτέλεσμα υψηλής ρεαλιστικότητας.

Αν πάντως επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε τις κυρίαρχες διαδικασίες τακτοποίησης των οπτικών σημείων στην αγγελουλική αφήγηση, έχοντας πάντα υπόψη μας την παράμετρο της σχέσης μεταξύ "βλέπειν" και "γνωρίζειν" που συνεπάγεται την έννοια, μπορούμε να ξεκινήσουμε από την τυπολογία που προτείνει ο G. Genette²⁹ για την λογοτεχνική αφήγηση, και στη συνέχεια, επεκτείνοντας το συλλογισμό ακολουθώντας τα ίχνη που ειδικά για τον κινηματογράφο χάραξε ο Jost, ο Vanoye κ.α.³⁰

Ο Genette θέτει το πρόβλημα το οπτικού σημείου (στο διήγημα) ξεκινώντας από την ανάγκη απόδοσης μιας απάντησης

σε δύο μεγάλα ερωτήματα: ποιός είναι ο ήρωας του οποίου το οπτικό σημείο προσανατολίζει την προοπτική της αφήγησης, και ποιός είναι ο αφηγητής. Ο συγγραφέας προχωράει σύμφωνα με αυτό το δεδομένο στον διαχωρισμό απ'τη μια μεριά ενός οπτικού σημείου με μηδενική εστίαση δηλαδή του τύπου: αφηγητής>ήρωας (όραση εκ των έσω). Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής διαθέτει περισσότερο "γνωρίζει" από τον ήρωα και παρατηρεί τη δράση με κριτική ματιά. Το δεύτερο οπτικό σημείο είναι με εσωτερική εστίαση και εκφράζεται με τον τύπο: αφηγητής=ήρωας (όραση με). Εδώ ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο ήρωας και πράγματι ο τελευταίος αναλαμβάνει το ρόλο του εξουσιοδοτημένου από τον αφηγητή έτσι ώστε να γίνεται, αυτός ο ίδιος, ο αφηγητής στο διήγημα.

Τέλος, στον διαχωρισμό του Genette έχουμε ένα ακόμα οπτικό σημείο με εξωτερική εστίαση δηλαδή του τύπου: αφηγητής<ήρωας (όραση από έξω). Ο αφηγητής σε αυτή την περίπτωση διαθέτει σαφώς λιγότερη γνώση από τον ήρωα το βλέμμα του οποίου ακολουθεί τα γεγονότα και τις καταστάσεις της δράσης απ'έξω ακολουθώντας τις χωρο-χρονικές συμπτώσεις, στερημένος ενός "γνωρίζει" παντογνώστη.

Σύμφωνα με την παραπάνω τυπολογία θα άξιζε τον κόπο να ερευνήσουμε σε ποιά από τις παραπάνω κατηγορίες μπορεί να τοποθετηθεί η φιλμική γραφή του Αγγελόπουλου σε γενικές γραμμές και στη γενικότερη αντίληψη της επεξεργασίας της

γραφής αυτής και στη συνέχεια να εξετάσουμε την πιθανότητα συνύπαρξης των τριών κατηγοριών εστίασης στο εσωτερικό ενός φιλμ ή μιας σεκάνς ή ακόμα και ενός μόνο πλάνου. Σε μία κατά προσέγγιση υποδιαίρεση ανακαλύπτουμε μια ελαφρά κυριαρχία της μηδενικής εστίασης η οποία ηγείται των άλλων δύο στις *Μέρες του '36* αλλά που αποτελεί τον πρωτεύοντα τρόπο όρασης στον *Μεγαλέξανδρο*, ενώ θα καταλήξουμε στην εσωτερική εστίαση για τον *Θίασο*. Εξάλλου η περίπτωση της εξωτερικής εστίασης φαίνεται να κυριαρχεί τη γενική αντίληψη όρασης της *Αναπαράστασης*, ενώ μια ξεκάθαρη συνύπαρξη των τριών ειδών εστιάσεως εμφανίζεται στους *Κυνηγούς*.

Όλα αυτά ισχύουν ρίχνοντας μια γρήγορη ματιά αναγνώρισης στο κάθε φιλμ και δεν μπορούμε, με κανένα τρόπο, να εξαντλήσουμε το πρόβλημα της εστίασης και της ειδικότερης ανάλυσης που αυτό συνεπάγεται, αν δεν κατανοήσουμε τον διαχωρισμό μεταξύ της έννοιας του "βλέπειν" από εκείνη του "γνωρίζειν" εφαρμοσμένο όμως στην ιδιαίτερη αντιμετώπιση που απαιτεί η φιλμική ανάγνωση. Δεν μπορούμε παρά να καταφύγουμε στον Jost τον οποίο ήδη αναφέραμε, και ο οποίος υπογραμμίζει την ανάγκη αναγνώρισης των δύο εννοιών ως δύο αυτόνομων οντοτήτων. Η χειρονομία διαχωρισμού χρειάζεται, λέει ο Jost, κυρίως για την προετοιμασία των συνθηκών που θα συμβάλλουν στον συνδυασμό τους, εν όψει της προαγωγής τους στο αφηγηματικό επίπεδο³². Αναγνωρίζουμε λοιπόν με

αυτόν τον τρόπο και για το δικό μας αντικείμενο ένα "γνωρίζειν" του αφηγητή που δε μπορεί παρά να συμπίπτει με μια οπτικοποίηση που επιβεβαιώνεται έξω και πέρα από τη διήγηση. Πράγματι, η εστίαση ή η οπτικοποίηση δεν έχουν καθόλου αφηρημένη έννοια. Η ενεργός αξία των εννοιών αυτών συνιστάται στο ότι μπορεί να περιγράψει τη σχέση μεταξύ του αφηγητή και των υποκειμένων των οποίων, αυτός, αφηγείται την ιστορία.

Σε φιλμ όπως οι *Μέρες του '36* ή ο *Μεγαλέξανδρος* πέρα από την περίπτωση κατά την οποία η μηδενική εστίαση αποτελεί το κυρίαρχο σύστημα του αφηγηματικού συνόλου, μπορούμε να μιλάμε για εστίαση μηδέν και σε περιπτώσεις μικρότερων τμημάτων αφήγησης, όταν για παράδειγμα, αντιμετωπίζουμε κάτω από αυτή την προβληματική κάποια *plan général* ή πλάνα των οποίων το οπτικό σημείο δεν μπορεί να αναχθεί στην οπτική δυνατότητα ενός οποιουδήποτε ήρωα και κατά συνέπεια προδίδει την παρουσία μιας επίκλησης ή ενός βλέμματος "από ψηλά" (*à vole d'oiseau*) ή παντογνώστη.

Ο Vanoye με τη σειρά του επαναποδίδει αυτή τη δυνατότητα στα *plan général*, σε σεκάνς που ασχολούνται με περιγραφές ανεξάρτητες από το οπτικό σημείο των ηρώων³³. Προσπαθώντας να βρούμε μια αντιστοιχία του συλλογισμού αυτού του Vanoye με ανάλογες συνθήκες στον Αγγελόπουλο, παρατηρούμε ότι η αξιολόγηση του χωρικού σημαίνοντος, συνδεδεμένη

με την ανάληψη ενός συγκεκριμένου οπτικού σημείου, προκαλεί την ρητή έκφραση μιας κρίσης (κυρίως πολιτικής ή ηθικής) για τον ήρωα και επομένως απαιτείται, αναπόφευκτα πλέον, η "συμβολική λειτουργία" της οργάνωσης του χώρου. Η συμβολική αυτή λειτουργία του χώρου, ο οποίος εγγράφεται μέσα σε ένα *plan général* εκφράζεται με μεγαλειώδη τρόπο στη σεκάνς N.21 του *Μεγαλέξανδρου*, όπου η μηχανή λήψης καθράρει τον γαιοκτήμονα Τσελέπη με ένα *plan très général*, καθισμένο στη μέση του κάμπου που αποτελεί ιδιοκτησία του. Είναι εμφανές εδώ ότι η ανάληψη του συγκεκριμένου οπτικού σημείου από μέρους του δημιουργού, δεν αφορά άμεσα τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στην προοδευτική εξέλιξη της αφήγησης, αλλά τον χαρακτηρισμό του αναπαριστούμενου χώρου ή καλύτερα τη σημασία που αναδύεται από τον χαρακτηρισμό αυτό: η ευτραφής φιγούρα του άνδρα, που βρίσκεται καθισμένος καταμεσής στους απέραντους πράσινους κάμπους, λειτουργεί μεταφορικά, τόσο που ο συμβολισμός να αναφέρεται στην εξουσία και τη δύναμη των γαιοκτημόνων της εποχής, ενώ η ελάχιστη φιγούρα του οδηγού, στο βάθος του κάδρου εμφανίζεται ξεκάθαρα δουλική.

Απ'τη μια μεριά έχουμε μια "απλή αντικειμενική"³⁴, το αναπαραστατικό δηλαδή οπτικό σημείο εμφανίζει μηδενική εστίαση σε συνδυασμό με τη φιγούρα του γαιοκτήμονα, και από την άλλη έχουμε ένα οπτικό σημείο "κατηγορούμενο"³⁵ όσον αφορά τη φιγούρα του οδηγού. Κατά την εγγραφή αυτή του

"κατηγορούμενου" στο "αναπαραστατικό", στη δυνατότητα δηλαδή που έχει το "κατηγορούμενο" να επηρεάζει το έργο της αναπαράστασης, είναι δυνατό να δούμε να ενεργοποιείται μια "καταχώρηση του συμβολικού"³⁶. Πρόκειται με άλλα λόγια για ένα χώρο φαινομενικά "ουδέτερο" ή "ανώνυμο"³⁷ που παρουσιάζεται, αναπαριστάται από φίξ γενικά πλάνα σε συνδυασμό όμως με ένα βάθος πεδίου τέτοιο, που να μας θυμίζει ένα χώρο ειδωμένο από το "μάτι του Θεού".

Αυτός ο τύπος πλάνου, στον Αγγελόπουλο, εκτός από τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται σε συνάρτηση με τη λειτουργία του οπτικού σημείου, είναι ακόμα ιδιαίτερης σημασίας και για το λόγο ότι αποτελεί ένα σχηματισμό που γραμματικά κατατάσσεται σε αυτό που ονομάσαμε "αντικειμενική", που αφηγηματικά αποτελεί την έκφραση ενός βαθμού μηδενικής εστίασης, ενώ απεικονιστικά, εκδηλώνεται σαν την αξιολόγηση σημασιών που έχουν ήδη οργανωθεί σε προφιλμικό επίπεδο (τοπίο, σκηνογραφία κ.λ.π). Θα λέγαμε λοιπόν ότι από αυτό το σημείο και στο εξής είναι καθήκον του ενεργού θεατή να ενεργοποιήσει ένα "υποκειμενικό" βλέμμα, προκειμένου να του επιτραπεί μια ερμηνευτική δραστηριότητα. Για να μιλάμε όμως για "υποκειμενική"³⁸, με πολύ στενούς όρους, θα πρέπει να κατευθύνουμε την έρευνα προς μια εσωτερική εστίαση, η οποία απαιτεί την παρουσία ενός θεατή "μοντέλου", δια μέσου του οποίου ρυθμίζεται η ερμηνευτική δραστηριότητα. Η ερμηνευτι-

κή δραστηριότητα του θεατή "μοντέλου" ξεκινάει πάντα με αφετηρία το οπτικό σημείο από το οποίο είναι οργανωμένη η φιλμική όραση. Έτσι κατά τη διάρκεια μιας "υποκειμενικής" σαν αυτή για την οποία μιλήσαμε, το βλέμμα του ήρωα και το βλέμμα που ενεργοποιεί ο θεατής, συμβαίνει να ταυτίζονται.

Εχοντας σαν σημείο αναφοράς αυτή την παρατήρηση, το επόμενο βήμα είναι η αναζήτηση του σημείου συνάντησης του αντικειμενικού τρόπου όρασης ενός πλάνου με μια "υποκειμενική". Στον *Μεγαλέξανδρο*, πράγματι, ο μικρός Αλέξανδρος αναλαμβάνει το ρόλο του ήρωα-παρατηρητή. Αντίθετα από αυτόν του *Θιάσου*, που εκτός από το να παρατηρεί τα γεγονότα με αντικειμενικό βλέμμα, επωμίζεται και το ρόλο αυτού που θα τα αξιολογήσει. Και ενώ στην περίπτωση του μικρού Αλέξανδρου βρισκόμαστε μπροστά στον ήρωα-παρατηρητή που συλλέγει μια μερίδα πληροφοριών (γνώσης), συμμετέχοντας σπάνια στη διεξαγωγή των γεγονότων, όπως ακριβώς ένας ενεργός πραγματικός θεατής που ταυτίζεται με το οπτικό σημείο του ήρωα, στη δεύτερη περίπτωση είναι ο ήρωας που διηγείται τα συμβάντα και μέσα από αυτά τη ροή της ίδιας της ιστορίας. Εχουμε δηλαδή μια συνεχή εναλλαγή του οπτικού σημείου που απορρέει από τη διαχείριση της ιστορίας με εφόδιο, για την ενέργεια αυτή, τη συνεχή μετακίνηση του ήρωα στο χώρο. Με αυτόν τον τρόπο εντοπίζεται μια διπλή λειτουργία του οπτικού σημείου στον ήρωα του *Θιάσου*:

α. έχουμε το οπτικό σημείο του πλάνου που συμπίπτει με εκείνο του ήρωα. Με άλλα λόγια το "βλέμμα" της μηχανής λήψης αντικαθιστάται από το βλέμμα του ήρωα.

β. έχουμε την παραγωγή της εντύπωσης ενός βλέμματος ή μιας όρασης, κυριολεκτικά, υποκειμενικής.

Και ενώ στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια εσωτερική εστίαση πάνω στον ήρωα, στη δεύτερη επαληθεύεται μια εσωτερική εστίαση *δια* του ήρωα. Η πιο απλή αντιμετώπιση στην περίπτωση μιας εσωτερικής εστίασης *δια* του ήρωα είναι, αναμφισβήτητα, αυτή του βλέμματος των πρώων στη σελάνς 6 του *Θιάσου*, που κατά κάποιο τρόπο ορίζει τον εντός πλάνου χώρο, αφότου αυτός έχει επικαλεσθεί από την οπτική γωνία του ήρωα ως διαμεσολαβητή της όρασης. Επιπλέον παράγεται μια εσωτερική εστίαση *δια μέσου* του ήρωα με τις αποκαλούμενες "νοητές εικόνες", που συχνά η λειτουργία τους καθίσταται θεμελιώδης στον προσδιορισμό της υποκειμενικότητας του ήρωα. Για την περίπτωση αυτή αρκεί να ανατρέξουμε στη σελάνς N. 31, της μεταμόρφωσης της σάλας του χορού του Ξενοδοχείου, σε δικαστήριο, στους *Κυνηγούς*. Εδώ οι ήρωες λειτουργούν με την χρήση (μέσω της αφήγησης) κάποιων "νοητών εικόνων" οι οποίες είναι αποτέλεσμα μιας επίσης "νοητής μνήμης" η οποία ανήκει μόνον στον ίδιο χώρο της κανονικής αφήγησης, αναφέρεται, όμως, σε διαφορετικό και μάλιστα απροσδιόριστο χρόνο. Οι "νοητές εικόνες" επιτυγχάνονται με

αντικειμενικά, ως προς τη θέση των ηρώων, πλάνα. Ακόμα και η κίνηση της μηχανής λήψης, στη συγκεκριμένη περίπτωση, υπαγορεύει συνεχή χρονική αλλαγή θέσης στον ήρωα, ο οποίος βιώνει ένα γεγονός ή την αναπαραστατική του συνέπεια στον ίδιο χώρο με τον οποίο βιώνει τη ροή των τρεχόντων γεγονότων.

Η εντύπωση που μας δημιουργείται είναι ενός flash-back στο χρόνο και όχι στο χώρο. Παρόλα αυτά έχει τονισθεί ιδιαίτερα ότι το flash-back είναι μια πραγματική υποκειμενική με εσωτερική εστίαση σε ηχητικό επίπεδο, σε επίπεδο της voice-over, που εισάγει ή σχολιάζει τα παριστάμενα, με εικόνες, γεγονότα στο κάδρο. Με το συγκεκριμένο όμως πλάνο των *Κυνηγών* έχουμε εσωτερική εστίαση τόσο σε επίπεδο "βλέπουν" όσο και σε επίπεδο "γνωρίζουν". Πράγματι η οπτική αντιμετώπιση του χώρου με συχνές αλλαγές του οπτικού σημείου ή της οπτικοποίησης σε σχέση με τους ήρωες, παράγει την εντύπωση ενός βλέμματος σχετικά περιορισμένου, αναλογικά με εκείνο που ο ήρωας-αφηγητής έχει εν γένει για τα γεγονότα.

Για να ολοκληρώσουμε την προβληματική του οπτικού σημείου θα αφιερώσουμε τις τελευταίες παρατηρήσεις σε αυτό που ονομάσαμε εξωτερική εστίαση. Οι φιλμολόγοι θέλουν την εξωτερική εστίαση χαρακτηριστικό στοιχείο του νεορεαλισμού. Εξωτερική εστίαση κατά κανόνα μας προσφέρει η *Αναπαράσταση*, όπου το αφηγηματικό βλέμμα ακολουθεί τους ήρωες χωρίς να

επεμβαίνει. Εκτός όμως από αυτό μια εξωτερική εστίαση αποκλείει την προσφυγή σε *plan général* ή σε κινήσεις της μηχανής λήψης εκτός εμβέλειας του βλέμματος του ήρωα. Με αυτή την έννοια η εξωτερική εστίαση στην *Αναπαράσταση* δεν μπορεί παρά να εντοπίζεται σε επίπεδο σεκάνς και πάντα με εναλλαγή των άλλων δύο εστιάσεων. Ωστόσο αποκτάει πολύ μεγάλη σημασία αναφορικά με το κριτήριο του "γνωρίζειν", όταν το βλέμμα που αφηγείται (αλλά και ο θεατής) βρίσκεται σε σχέση κατωτερότητας, όσον αφορά το "γνωρίζειν", απέναντι στον ήρωα, όπως συμβαίνει στην τελευταία σεκάνς, όπου ένα περίφημο "εκτός κάδρου μέσα στο ίδιο το κάδρο" πλάνο, κρύβει την πράξη της δολοφονίας από το βλέμμα της μηχανής και από το βλέμμα του θεατή.

Υποστηρίζουμε, τέλος, ότι η έννοια του οπτικού σημείου στον Αγγελόπουλο βρίσκεται στο σημείο σύγκλισης της διττότητας, που δεν είναι τίποτε άλλο από τον συνδυασμό και την επάλληλη τοποθέτηση αναπαράστασης και διήγησης, που προσδιορίζει την ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού του λόγου.

4.4. Ο χώρος σε κίνηση.

Η δόμηση του φιλμικού χώρου με τη χρήση της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των εντός και των εκτός πεδίου όρασης μερών του, όπως ήδη είδαμε, δεν εξαντλείται με τον απλό προσδιορισμό του κάδρου, αλλά εμπλέκει ολόκληρο το πλάνο ή διαφορετικά τη φιλμική εκείνη μονάδα που βρίσκεται μεταξύ δύο τομών του μοντάζ. Αυτή ακριβώς η μονάδα (ενότητα) στην περίπτωση του Αγγελόπουλου κρύβει τη σημασία της ιδιαιτερότητας του κινηματογράφου του και των παράδοξων σεκάνς του³⁸.

Στην πραγματικότητα ο χώρος στο φιλμ αρχίζει να μεταμορφώνεται, όχι πιά σαν ένα στατικό σύνολο αλλά σαν μια πλαστική ενότητα, τη στιγμή κατά την οποία το κάδρο εμψυχώνεται και κάτι αρχίζει να κινείται μέσα σ' αυτό, ή απλά εντοπίζεται μια ένδειξη για την κίνηση αυτή. Η οργάνωση του χώρου του κάδρου (on screen) εξαρτάται κατά μεγάλο μέρος από την κίνηση αυτή ή από την ένδειξη της κίνησης. Με την κίνηση εγγράφεται μια συνεχής αλλαγή (αλλαγή του οπτικού σημείου, της θέσης των ηρώων κ.λ.π.) που θέτει και τον ίδιο το χώρο σε κίνηση (Erwin Panofsky)³⁹. Ο Panofsky υποστηρίζει ότι, όπως και στο θέατρο της σταθερής σκηνής, ο θεατής καταλαμβάνει μια σταθερή θέση αλλά μόνο σωματικά, όχι σαν

υποκείμενο μιας αισθητικής εμπειρίας. Αισθητικά βρίσκεται σε συνεχή κίνηση καθόσον το μάτι του ταυτίζεται με το φακό της μηχανής λήψης που μετακινείται συνεχώς σε απόσταση και σε κατεύθυνση. Με αυτή την έννοια ο θεατής γίνεται κινητός, όσο κινητός για τον ίδιο λόγο είναι και ο χώρος που αντιλαμβάνεται με την όραση. Στον Αγγελόπουλο η κίνηση αυτή δεν αποτελεί μόνο το αποτέλεσμα τεχνικών σύνδεσης των χώρων που αφηγείται, αλλά είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας που έχει τη βάση της στο προφιλμικό μέρος της οργάνωσης του χώρου. Αν λάβουμε εδώ υπόψη και την ιδιαίτερη κίνηση που εκτελείται από μέρους της κινηματογραφικής μηχανής ανακαλύπτουμε μια εντύπωση διπλής φύσης, με το αυτό όμως αποτέλεσμα: η κίνηση του πλαισίου του κάδρου πάνω στον προγραμματισμένο για οπτικοποίηση χώρο είναι σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη της κίνησης του χώρου πίσω από το πλαίσιο του κάδρου. Δεδομένου ότι ο Αγγελόπουλος μας προσφέρει τη δυνατότητα, με τη συνεχή εναλλαγή της κίνησης, από τις φιγούρες στη μηχανή λήψης και αντίστροφα, μας δίνει τη δυνατότητα να αντιλαμβανόμαστε τη δύναμη της αντίθεσης στατικού/δυναμικού που είχαμε εντοπίσει σαν έννοια στην αρχή του κεφαλαίου.

Για να ορίσουμε την άρθρωση του χώρου κατά μήκος αυτού του άξονα (στατικότητα/δυναμικότητα)⁴⁰, είναι απαραίτητο να ορίσουμε τους νόμους της διαμόρφωσης της αναπαράστασης του κάδρου. Και πρώτα πρώτα να εξετάσουμε τις κυρίαρχες κινή-

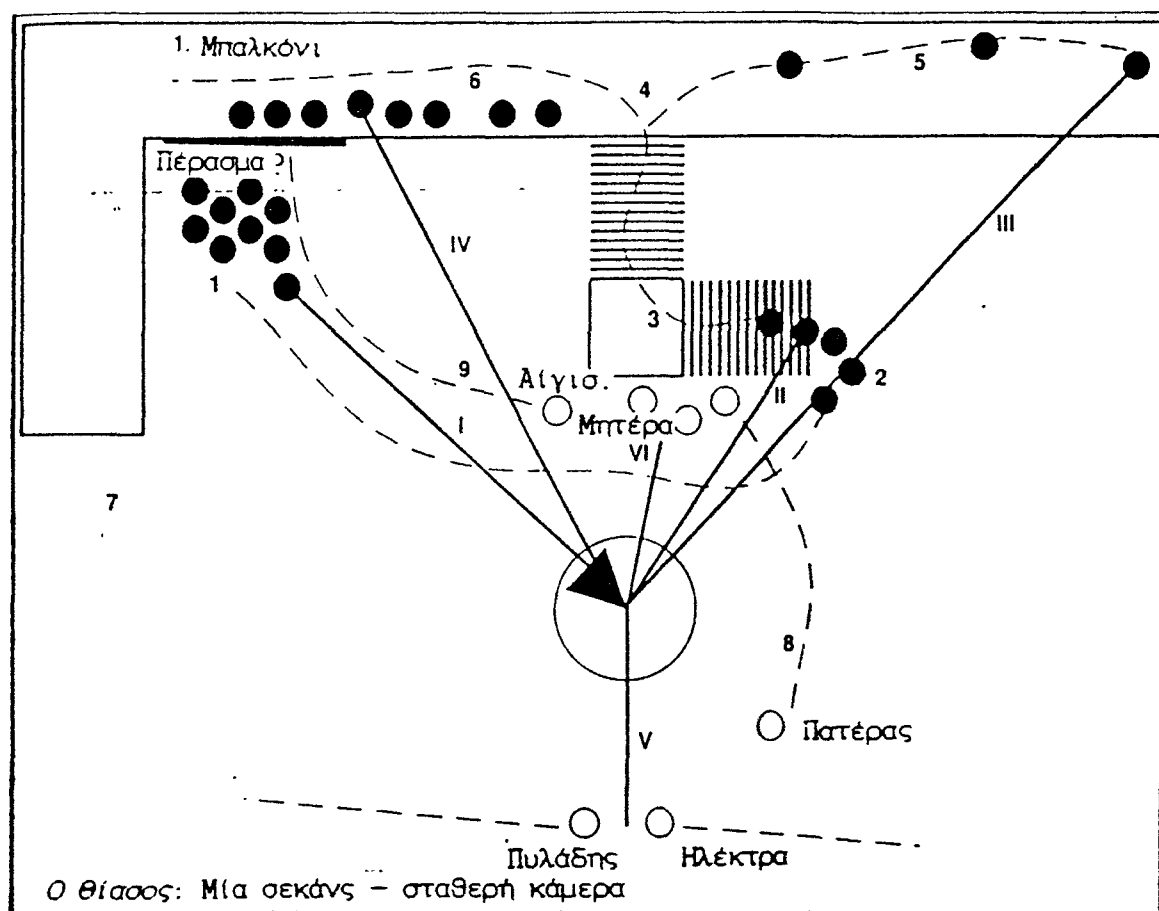
σεις της μηχανής λήψης, τόσο στην περίπτωση που κινείται ανεξάρτητα από την κίνηση των στοιχείων που συνθέτουν το κάδρο, όσο στην περίπτωση που η κίνησή της επηρεάζεται από την μετακίνηση των στοιχείων αυτών. Διαπιστώνουμε ότι στην πραγματικότητα η μηχανή λήψης του Αγγελόπουλου διαθέτει, σε πολλές περιπτώσεις, το προτέρημα να κινείται όχι κατ'έντολήν της φιγούρας που εμφανίζεται στο δρόμο της, αλλά σκοπός της είναι να αναδείξει τη σπουδαιότητα αυτής της κίνησης.

Με αυτό, και αφού δεχτούμε ότι στο έργο του σκηνοθέτη πολύ συχνά δεν είναι η λεπτομερής παρακολούθηση των ενεργειών του ήρωα που αναλαμβάνει την ευθύνη να "προσδιορίσει" το χώρο μέσα στον οποίο η δράση αυτή θα εκτυλιχθεί, αλλά το αντίστροφο (ο χώρος ορίζει τη δράση και τη συμπεριφορά του ήρωα), κατανοούμε τη σπουδαιότητα της χρήσης των περιγραφικών κινήσεων με αργά και μακριά τράβελινγκ που τείνουν στην πιστή καταγραφή και της πιο μικρής λεπτομέρειας του χώρου. Ο Αγγελόπουλος αγαπάει τις μακριές πανοραμικές και κυρίως τις οριζόντιες που προσθέτουν σιγά και σταθερά τα τμήματα του χώρου αριστερά και δεξιά των πλευρών του κάδρου, αφήνοντας έτσι τη δράση στο σημείο εκκίνησης για να την ξαναβρεί μετά από την ολοκλήρωση μιας κυκλικής κίνησης 360 μοιρών⁴¹.

Ο περιγραφικός χαρακτήρας αυτών των κινήσεων της μηχανής λήψης ενισχύεται, και δίνει τα σημάδια της ολοκλήρωσής της, με την τελική ακινητοποίηση, θέση από την οποία συνεχίζει να παρατηρεί τη δράση. Έχει, με άλλα λόγια, παράγει ένα κάδρο φίξ. Θα πρέπει εδώ να προσθέσουμε ότι μια κίνηση κατεγραμμένη με αυτόν τον τρόπο, υπαγορεύεται από την επιλογή του Αγγελόπουλου να "σεβαστεί" πριν από τη δράση, κυρίως την εικόνα που θα την πλαισιώσει. Μια σεκάνς που θα εξελισσόταν με ένα γρήγορο μοντάζ με συνεχή camp/contre--camp θα στερούσε σύμφωνα με το σκηνοθέτη τον φιλμικό λόγο από το κύριο στοιχείο του που είναι η εικόνα: "Εγώ προσπαθώ", λέει ο Αγγελόπουλος, "να ξαναδώσω στον κινηματογράφο, αυτό που τον έκανε να υπάρξει, την εικόνα σε κίνηση. Με αυτή την έννοια η προσπάθειά μου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια επιστροφή στην πραγματική διάσταση της εικόνας, της εικόνας ως στοιχείου πρωτογενούς. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο λόγος χάνει τη λειτουργικότητά του. Με ενδιαφέρει ο λόγος να μπορεί να εντοπισθεί, δηλαδή το συγκεκριμένο στο οποίο εισάγεται να είναι τελικά χωρικά εξακριβώσιμο"⁴².

Από τη στιγμή που ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την εικόνα με σκοπό αυτή να "διηγηθεί", η εικόνα σε κίνηση αφηγείται παίρνοντας τη θέση της λέξης ή καταγράφει τη μερίδα εκείνη του χώρου που με ένα κάτ δεν θα ήταν σε θέση να περιγράψει πιά.

θα επικαλεστούμε εδώ για μια ακόμη φορά τη γνωστή μας πλέον σεκάνς N.6 του θιάσου, η πολύπλοκη σύνθεση της οποίας προσφέρεται για παράδειγμα. Η εν λόγω σεκάνς ολοκληρώνεται με μία και μόνη συνεχή κίνηση της κάμερας (και για να είμαστε πιο ακριβείς πρόκειται για μια περιστροφική κίνηση της κάμερας γύρω από τον εαυτό της αφού βρίσκεται σταθερή σε ένα σημείο του χώρου). Ακολουθώντας το σχέδιο N.5⁴³, παρατηρούμε ότι η θέση της μηχανής λήψης αναπαριστάται από τον κύκλο στο κέντρο. Η μηχανή καδράρει τους ήρωες που μπαίνουν στο κάδρο από το σημείο 1, ενώ η γραμμή I δείχνει την κατεύθυνση προς την οποία "καρφώνεται" η μηχανή για να ακολουθήσει την ομάδα των ηθοποιών. Στο σημείο 2 όπου η κάμερα συνόδευσε την ομάδα, η γωνία λήψης έχει αλλάξει (το σημείο της κάμερας σε σχέση με τη νέα θέση της ομάδας αναπαριστάται από τη γραμμή II). Στο σημείο αυτό η κάμερα κινείται αλλάζοντας κατεύθυνση ανάλογα με τη νέα ανάγκη μετακίνησης που προκύπτει από την ταυτόχρονη κίνηση της ομάδας των ηθοποιών προς τα σημεία 3 και 4 όπου χωρίζονται σε δύο ομάδες. Αυτό που ακολουθεί είναι η διαδρομή προς το σημείο 5 και που περιγράφεται (όσον αφορά την κάμερα) από την γραμμή III. Στη συνέχεια για να περάσουμε στο σημείο 6 όπου η κάμερα σταματάει, διαγράφει ένα κενό χώρο. Η νέα σχέση (σημείο της κάμερας-σημείο που καδράρει) ορίζεται από τη γραμμή IV. Αμέσως μετά, για να καδραρισθεί



Σχέδιο N 5

Ο Θίασος: γραφική αναπαράσταση της σεκάνς N 6 του φιλμ.
(Το σχέδιο εμφανίζεται στο βιβλίο του W. Ruggle).

μετωπικά το σημείο όπου ο Πυλάδης και η Ηλέκτρα θα δοκιμάσουν ένα κομμάτι της παράστασης τους, σημειώνεται νέα κίνηση της κάμερας στον κενό χώρο (αφηγηματική κίνηση) δίχως όμως να υπάρξει η παρουσία των ηρώων σε αυτόν. Περνάμε έτσι από το σημείο 7, όπου δεν εγγράφεται καμία δράση και σταματάμε ξανά (σχέση με τον καθραρισμένο χώρο "ορισμένη" από τη γραμμή V). Όταν τέλος, η μηχανή λήψης ξαναρχίσει να κινείται αυτό θα γίνει για να συμπληρώσει την κίνηση γύρω από τον εαυτό της. Επιστρέφει, στην πραγματικότητα, στην παλιά διαδρομή IV και τελειώνει τη σεκάνς καταλήγοντας στην αρχική (γραμμή I).

Είναι αρκετά εμφανές ότι η διαδρομή της κάμερας από το σημείο 6 στο σημείο 7, εμφανίζεται σαν ένας συμπληρωματικός ελιγμός που χρησιμεύει τόσο για να μετακινήσει τη δράση στο χρόνο όσο και στον προαναγγελθέντα από το βλέμμα-off των ηρώων, χώρο. Παρατηρείται εξάλλου ένα είδος "reframing" (που μεταφράζεται σε διόρθωση του κάδρου -ηθελημένη-) που τροποποιεί κατά τι το κάδρο, διορθώνοντάς το σχεδόν ανεπαίσθητα, τη στιγμή κατά την οποία η κάμερα προσπαθεί να δημιουργήσει ένα *effet de scene*. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να μιλάμε για μελετημένες και προσεκτικές κινήσεις, τόσο όταν αυτές αφορούν τις διαδρομές των ηρώων, όσο την καταγραφή του ίδιου του χώρου ο οποίος, με τη σειρά του, "προφέρεται" (διανύεται) με πολλή προσοχή.

Η κινηματογραφική μηχανή του Αγγελόπουλου κόβει και ράβει τον φιλμαρισμένο χώρο στα μέτρα των ηρώων που τον κατοικούν, τόσο όταν δρουν σ'αυτόν όσο όταν απλά τον επικαλούνται ακόμα και με ένα βλέμμα τους. Έτσι, έχουμε, διαμέσου της κίνησης της μηχανής μια δημιουργική δράση αλλά ταυτόχρονα μια δράση η οποία υπόκειται, κατά κάποιο τρόπο, στην κίνηση (ακόμα και στη δύναμει υπάρχουσα κίνηση) του ήρωα. Με άλλα λόγια η πραγματοποιηθείσα από τον ήρωα κίνηση η οποία όμως δεν συμπεριλαμβάνεται στο κάδρο, αλλά αποτελεί μια νοητή μετάβαση, δεν εγγράφεται, τελικώς, αλλά ούτε και παίζει σημαντικό ρόλο στην οριστική οργάνωση του φιλμικού χώρου.

Θα λέγαμε, στο σημείο αυτό, ότι ο χώρος που προτείνεται με αυτό τον τρόπο είναι ένας δυναμικός χώρος. Είναι αναγκαίο πάντως εδώ να διευκρινίσουμε τη διαφορά μεταξύ ενός δυναμικού χώρου-αφηγηματικού και ενός δυναμικού χώρου-εκφραστικού. Στην πρώτη περίπτωση ανήκει αναμφίβολα η σεκάνς για την οποία μόλις μιλήσαμε και όλες οι υπόλοιπες, όμοιές της, περιγραφικού τύπου. Με αυτό εννοούμε τα πλάνα εκείνα όπου ο σκηνοθέτης κινεί τη μηχανή του σύμφωνα με τις κινητικές απαιτήσεις του ήρωα σε κίνηση. Ένα άλλο παράδειγμα μπορούμε να αντλήσουμε από το *Μεγαλέξανδρο*: στη σεκάνς της δολοφονίας του οδηγού η μηχανή λήψης ακολουθεί τον ήρωα

βήμα-βήμα σχεδόν τον κατασκοπεύει, προσπαθώντας να αποδώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο κάθε του κίνηση.

Αντίθετα μπορούμε να ονομάσουμε δυναμικό εκφραστικό το χώρο, που η μηχανή λήψης αποφασίζει να βάλει στο παιχνίδι και όχι ο ήρωας με την μετακίνησή του ή απλά με το βλέμμα του, και συνεπώς έγκειται στη μηχανή λήψης να αποφασίσει τι θα δούμε στη συνέχεια (ηθελημένη ανατροπή της χωρικής αιτιότητας). Σε αυτή την περίπτωση η μηχανή ξεκινάει από μια λεπτομέρεια (στην περίπτωση του Αγγελόπουλου θα λέγαμε από ένα μεσαίο πλάνο) και καδράρει, ανοίγοντας το πεδίο, έναν απρόβλεπτο χώρο ή ένα απρόβλεπτο αντικείμενο.

Ας δούμε όμως μερικά παραδείγματα πριν περάσουμε στην περιγραφή της λειτουργίας του δυναμικού εκφραστικού χώρου ως παραμέτρου του αισθητικού αποτελέσματος της φιλικής διήγησης. Στην σκηνή Ν. 121 στο *Θάσσο* βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο σταδιακά αναπτύσσεται το πεδίο, ξεκινώντας από ένα πλάνο που εμφανίζεται αρχικά σε μεσαίο πεδίο και καταγράφει το φυλάκιο της πολιτικής φυλακής και που στη συνέχεια με ένα αργό πανοραμικό τράβελινγκ η μηχανή λήψης αποκαλύπτει ένα ευρύχωρο (για τα δεδομένα του πλάνου) προαύλιο με λήψη από ψηλά. Με τον ίδιο τρόπο ανοίγει το πεδίο λήψης στη σκηνή του δείπνου μετά την άφιξη του Αλέξανδρου στο χωριό. Η μηχανή λήψης μετακινείται οπισθοδρομώντας έως ότου φτάσει στο σημείο να περιλαμβάνει στο κάδρο ολόκληρο το

δωμάτιο. Πάντα στο *Μεγαλέξανδρο* συναντάμε ένα καθράρισμα ίδιου κοψίματος που περιγράφει την τελευταία είσοδο του Αλέξανδρου στην πλατεία του χωριού μετά την τελευταία του ήττα. Ο Αλέξανδρος μπαίνει στο πεδίο δράσης της σκηνής ενώ η μηχανή λήψης καταγράφει την είσοδό του κινούμενη σε ένα μεσαίο πλάνο. Όταν αρχίζει να αποκαλύπτεται σιγά σιγά το πεδίο δεν σταματάει παρά μόνο τη στιγμή κατά την οποία η πλατεία αποκαλύπτεται εξ'ολοκλήρου. Στη συνέχεια παρατηρούμε ένα "περιορισμό" του χώρου της δράσης με το ταυτόχρονο πλησίασμα των απειλητικών χωρικών που περικυκλώνουν τον Αλέξανδρο. Οι κινήσεις πλέον των χωρικών συνεχίζουν να δίνουν την αίσθηση ανοίγματος και κλεισίματος του χώρου με παλινδρομικές κινήσεις των σωμάτων (σώματος) και η όλη σκηνή λύνεται με την αποκάλυψη στο τέλος της μαρμάρινης καφαλής που μένει στη θέση του "φαγωμένου" Αλέξανδρου. Η συνεχής αυτή διαστολή/συστολή του χώρου αποδεικνύεται τουλάχιστον υποβλητική (εντυπωσιακή) αν λάβουμε υπόψιν και την μεγάλη χρονική διάρκεια, που αφήνει όλο το χρόνο στη σκηνή να εξαντλήσει τη πραγματοποίηση των ενεργειών σε σχεδόν πραγματικό χρόνο (με τη διαφορά ότι αυτός δεν αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα. Η θεοφαγία-ηρωοφαγία είναι μια συμβολική πράξη και τόσο χωρικά όσο και χρονικά εμφανίζεται απροσδιόριστη) και στη μηχανή λήψης να βολιδοσκοπήσει (προ-

φέρει ακριβώς) το χώρο αναδεικνύοντάς τον τμηματικά στην αρχή για να καταλήξει στην πλήρη αποκάλυψή του.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις που μόλις εξετάσαμε, θα λέγαμε, ότι είναι η μηχανή λήψης (που εκφράζει πάντως μια διάθεση από μέρους του σκηνοθέτη) που εκθέτει με ευχαρίστηση το δημιουργικό της ρόλο και υπογραμμίζει τη στενή εξάρτηση του "βλέπειν" και του "γνωρίζειν" του θεατή από τα όσα αυτή η ίδια αποφασίζει να δείξει και να κοινοποιήσει. Η δυνατότητα αυτή της μηχανής λήψης, να προχωρήσει πέρα από την αυστηρά περιγραφική κίνηση, αποδίδει πολύ συχνά σε μερικές κινήσεις το χαρακτήρα πραγματικών διδασκαλιών⁴⁴. Η πρόθεση που διαφαίνεται σε μια τέτοια κίνηση, εκτός από το να καταστήσει ορατό και γνωστό κάτι στο θεατή, περνάει επίσης και στο να καταστήσει σημασιολογικό το χώρο ο οποίος προτείνεται με αυτόν τον τρόπο. Ο χώρος έτσι αποκτάει μια εκφραστικότητα που οφείλεται στην ικανότητά του να διαστέλεται και συστέλεται (και εννοούμε βέβαια στην ικανότητα της μηχανής λήψης να το κάνει να διαστέλεται ή να συστέλεται).

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από αυτό το συλλογισμό, είναι αυτό που συνδέεται με την κίνηση μέσα στο χώρο των ηρώων, και μεταφράζεται σε μια προσέγγιση ή απομάκρυνση στη σχέση μεταξύ δύο ή περισσότερων ηρώων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον γύρω από αυτή την προβληματική παρουσιάζει και πάλι ο

θιάσος. Η ιδιαιτερότητα αυτή γεννιέται κατά κύριο λόγο από την ανώνυμη τοποθέτηση του χώρου σε σχέση με το "ανώνυμο" ήρωα καθώς και από τις διαδρομές αυτών των ίδιων. Το φιλμ, αφηγηματικά, υπαινίσσεται μια απόσταση σε περιπτώσεις μη-παρουσίας ενός ή περισσοτέρων ηρώων. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης είναι οι δύο ήρωες που απομακρύνονται σταδιακά από τον αρχικό πυρήνα της κεντρικής δράσης και κατά τη διάρκεια της κατάστασης απομάκρυνσης από τον υπόλοιπο κορμό του θιάσου, η απόσταση που τους χωρίζει δεν είναι κατά κάποια έννοια μετρήσιμη. Στην πραγματικότητα όμως, σε μια προσπάθεια επανένωσης των ηρώων, η απόσταση αυτή μπορεί να μειωθεί σε μηδέν. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα χώρο αποσυνθεμένο σε πολλά μικρότερα κομμάτια που επανασυνθέτονται στη συνέχεια σε ένα όλον που είναι κοντινό και προσιτό στην μορφική άποψη της δράσης και που αναγνωρίζεται μέσα από την ιδιωτική ζωή του θιάσου μας. Η Ηλέκτρα για να συναντήσει τον Ορέστη (που στην πραγματικότητα θάπρεπε να βρίσκεται στο βουνό) δεν χρειάζεται παρά να διασχίσει μερικά σοκάκια της πόλης. Έτσι ο χώρος εμφανίζεται συνεχής και η μετακίνηση μέσα σ' αυτόν έχει χαρακτήρα (φαινομενικά τουλάχιστον) χωρο-χρονικής συνέχειας. Με τον ίδιο τρόπο καθίσταται παράδοξη κάθε μετακίνηση χρονική, θέμα που θα έχουμε την ευκαιρία να θίξουμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

5. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Διαπιστώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι ο χώρος του φιλμ, μας ανοίγεται, ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια μας ή τις αισθήσεις μας, τόσο μέσα από τις διαδικασίες ορισμού του, σε προφιλμικό επίπεδο, όσο και μέσα από την κινηματογραφική τεχνική, τη μοναδικότητα χρήσης του φακού από τον θόδωρο Αγγελόπουλο. Οι χωρικές συμβατικότητες της κινηματογραφικής εικόνας, οι μέθοδοι τοποθέτησης του βλέμματος (οπτικό σημείο, εστίαση), οι σχέσεις του χώρου με την κίνηση κ.λ.π., μας οδήγησαν στην βεβαιότητα ότι, τελικά, ο κινηματογράφος είναι το αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης διεργασίας που δεν αφήνει αδιάφορη καμία από τις αντιληπτικές μας αισθήσεις, αλλά κυρίως ότι ο κινηματογράφος είναι και χρόνος. Χωρίς τη διάσταση του χρόνου, συνεπώς, η φιλμική πραγματικότητα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή.

Όπως μπορεί να αντιληφθεί κανείς οι παράμετροι του χρόνου και του χώρου δεν μπορούν να αντιμετωπισθούν (πράγμα που έχουμε ήδη αποδείξει) στον κινηματογράφο, ή στο εσωτερικό του φιλμικού κειμένου, σαν δύο διαφορετικές κατηγορίες με δύο διαφορετικές αξίες. Παρόλο λοιπόν που το ζήτημα του χρόνου έχει προσεγγισθεί σε μεγάλο βαθμό σαν προβληματική για την αντιπετώπιση της κινηματογραφικής

εικόνας στον Αγγελόπουλο, σε αυτό το σημείο θα προσπαθήσουμε απλά να εξετάσουμε τη διάρθρωσή του μέσα από συγκεκριμένες αφηγηματικές ενότητες, όπως μια σεκάνς ή ένα πλάνο-σεκάνς.

Ο κινηματογράφος, είναι ένας μηχανισμός που παράγει χρόνο, εκτός από το να παράγει και σημασία. Δεν περιορίζεται πάντως να παράγει μόνο συμβολική χρονικότητα, αλλά σημαίνει και εκφράζεται, μέσα από μια καθορισμένη χρονικότητα (μιας φιλμικής αφηγηματικής ενότητας), η οποία αξίζει και να μελετηθεί και να αναλυθεί.

Το φιλμ του Αγγελόπουλου, λοιπόν, δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να οργανώνει διάφορες χωρικότητες σε μια χρονική διάσταση, εξαιτίας της οποίας επιτυγχάνεται η καρποφορία του έργου. "Ο χρόνος είναι ύλη της έκφρασης στον κινηματογράφο", λέει ο G. Bettetini¹ και προσθέτει: "Πρόκειται για ένα χρόνο ήδη ενεργοποιημένο, δομημένο σε συνέχεια που είναι αυτή του φιλμικού λόγου(...)". Αν όμως ο χρόνος παράγεται και είναι διαδοχή και συνέχεια εκτός από το να είοναι και διάρκεια, τότε το φιλμ είναι χρόνος στην πράξη και δηλαδή κατά τη στιγμή της προβολής του. Σωστότερο μάλλον θα ήταν να πούμε ότι ερμηνεύουμε αυτό που βλέπουμε στην οθόνη τη στιγμή της προβολής, σαν μια οπτική (ή οπτικο-ακουστική) πληροφορία, για τη συγκεκριμένη δράση. Στην κινηματογραφική εμπειρία, έτσι, εντοπίζουμε τρεις χρόνους:

το χρόνο της δράσης που εκτυλίσσεται στο παρελθόν, το χρόνο της εικόνας που τρέχει στο παρόν και το χρόνο του δέκτη-θεατή που είναι παράλληλος με αυτόν της εικόνας. Το φιλμ με αυτούς τους όρους καταφέρνει να ενοποιήσει την τριπλή αυτή υπόσταση του χρόνου του και να χαρακτηριστεί σαν η τέχνη όπου και τα τρία αυτά επίπεδα του χρόνου αξιολογούνται με το ίδιο μέτρο.

Οι τρεις αυτοί χρόνοι, στον Αγγελόπουλο, αντιμετωπίζονται, τελεσίδικα, με το ίδιο μέτρο. Η δράση δεν ενδιαφέρεται τόσο να αποδώσει την πραγματικότητα, όσο να αναπαραστήσει τα περιεχόμενα του λόγου των ηρώων. Στην οθόνη έτσι, οι διάφορες διακυμάνσεις και διαστάσεις των γεγονότων, το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, συνενώνονται σε μια χρονική κατάσταση "παρούσα". Κάπου εδώ εντοπίζουμε και την, διαρκώς, λαθεμένη διατύπωση του αργού ρυθμού των φιλμ του Αγγελόπουλου. Συχνά μια ενότητα χρόνου σχετικά μικρή καλύπτει ένα μακρύ και οδυνηρό τμήμα του χρόνου της οθόνης², όπως επίσης, μια μεγάλη ενότητα χρόνου συμβαίνει να ανάγεται σε μια ελάχιστη διάρκεια που και πάλι σαν τελικός φιλμικός χρόνος να είναι ατελεύτητος.

Αυτό στην πραγματικότητα, αναπαράγει ένα "φυσικό" ρυθμό³ της ροής του χρόνου που έχει διακοπεί όσον αφορά τη εξέλιξη της ροής των πραγματικών γεγονότων. Αυτό το στοιχείο συμβάλλει στην εντύπωση ακινητοποίησης του χρόνου,

γεγονός που ενισχύει τη διαστολή του χώρου, του χρόνου και των γεγονότων, συνθέτοντας μια τελική χρονική "δομή", απελπιστικά βασανιστική. Αυτή τη διαστολή του χρόνου είναι αδύνατο να μη γίνει αντιληπτή από το θεατή, η οποία δεν είναι όμως αυτοσκοπός, δεν περιορίζεται, με άλλα λόγια στο να καταστήσει πιά "αργή" τη ροή της κινηματογραφικής δράσης (πράγμα που όπως φαίνεται συναντάμε στις λιγότερο πετυχημένες ταινίες του Jancsó') αλλά οδηγεί, κατά κάποιο τρόπο, σε μια α-χρονικότητα του χρόνου, όχι όμως αφηρημένη. Δεν πρόκειται για ένα "χρόνο έξω απ'το χρόνο" (άρνηση δηλαδή αντιμετώπισης του προβλήματος τη δεδομένη στιγμή), αλλά για ένα "χρόνο περιεκτικό σε χρόνο", στον οποίο έρχεται να προστεθεί ο χρόνος του συλλογισμού (αποτέλεσμα της διάρκειας). Η επιλογή του Αγγελόπουλου είναι να συμπυκνώσει τη χρονικότητα του θέματός του, αλλά κυρίως ο δημιουργός τοποθετείται μπροστά σε μια σειρά υποθέσεων, που είναι το προϊόν αυτού του συλλογισμού, και οι οποίες μπορούν και πρέπει να γίνουν φιλμική βεβαιότητα. Η επέκταση της εικόνας στη ζωή, της οθόνης στον κόσμο και της αφήγησης στην Ιστορία, είναι η δύναμη που κινεί ένα στατικό δεδομένο.

Έχοντας κάνει, όμως, την τελευταία αυτή παρατήρηση, αντιλαμβανόμαστε ότι η θεώρηση του χρόνου δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί ερήμην της κίνησης, αφού ο χρόνος καθαυτός είναι το μέτρο ορισμού της. Με τον ίδιο τρόπο που αντιμετω-

πίσαμε το χώρο σαν ένα "σύνολο", θα ορίσουμε και το χρόνο του φιλμ σαν το όλον που περιέχει το σύνολο των κινήσεων. Σ' αυτό το σύνολο είναι που ο Αγγελόπουλος εφαρμόζει τη δύναμη ενός διαλείμματος (στάσης) που σημαίνει την ελάχιστη ενότητα κίνησης ή δράσης. Ο χρόνος σαν ΟΛΟΝ στον Αγγελόπουλο, είναι το φιλμ (ή και ολόκληρο το έργο του, κατά την άποψη που εκφράσαμε στην αρχή αυτής της θέσης), που δεν παύει να διογκούται. Η αριθμητική όμως ενότητα της κίνησης είναι το πλάνο (ή η σεκάνς), όπου η άπειρη διαστολή του χρόνου θα μπορούσε, με αυτούς τους όρους, να αποτελέσει τη χρονική στιγμή "παρόν" που εμπεριέχει το "σύνολο", ή καλύτερα: "(...) είναι εμφανές ότι ο χρόνος εγγραφής μιας κίνησης που αλλάζει είναι μια σταθερή, η επέμβαση όμως περισσότερων σύγχρονων και συνυπαρχόντων κινήσεων, οδηγεί στο να καταστήσει αντιληπτό ότι η εγγραφή του χρόνου είναι το άθροισμα διαφορετικών χρόνων (...)"⁴

5.1. Οι παράδοξες σεκάνς – το πλάνο-σεκάνς.

Είχαμε τονίσει στην *Εισαγωγή* το παράδοξο που προκύπτει από τη συνάντησή μας με την προβληματική του χώρου και του χρόνου στον κινηματογράφο και ακόμα περισσότερο με τον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου. Στο τελευταίο αυτό στάδιο της έρευνάς μας, κάτω από την οπτική των όρων κατασκευής της φιλμικής χρονικής αφήγησης, προκύπτει η αναγκαιότητα εξέτασης κάποιων κρίσιμων στοιχείων που ξεκινούν από την σπουδαιότητα της *mise en scène* και καταλήγουν στην τελική γλωσσική και στυλιστική όψη του φιλμικού κειμένου. Κατά κύριο λόγο θα λέγαμε ότι η όλη προσπάθεια αφορά σε τελευταία ανάλυση, τον προσδιορισμό της προβληματικής που προκύπτει από το ζήτημα της σεκάνς και συνεπώς αφορά άμεσα το ζήτημα της σχέσης του χρόνου και του χώρου μέσα από τους οποίους αυτή ορίζεται σαν κυρίαρχο δομικό τμήμα (υλικό) πάνω στο οποίο βασίζεται ο φιλμικός λόγος και πάνω στο οποίο αντανakλάται η μεθοδολογία δόμησης ολόκληρης της φιλμικής ενότητας. Η αγγελοπουλική σεκάνς και πολύ περισσότερο το αγγελοπουλικό πλάνο-σεκάνς είναι η φιλμική ενότητα που περικλύει όλο το μέγεθος του παράδοξου στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω.

Η σεκάνς λοιπόν αποτελεί, για τον Αγγελόπουλο, το κύριο εργαλείο με το οποίο οργανώνει την αφήγηση "κατά τμήματα αρκετά συμπαγή, που στο καθένα αναγνωρίζεται μια χρονική αυτονομία"⁵.

Κατά την πιο κοινή παραδοχή η σεκάνς υποδεικνύει ένα σύνολο από πλάνα ή κάδρα τα οποία στο εσωτερικό του φίλμ αποτελούν μια συντακτική ενότητα αλλά παράλληλα και μια ενότητα περιεχομένου⁶. Ο Παζολίνι με τη σειρά του θέλει τη σεκάνς σαν μια σειρά "υποκειμενικών"⁷, οι οποίες συνθέτουν μια και μόνη "υποκειμενική" στην περίπτωση του πλάνου-σεκάνς. Για να επιτύχουμε όμως μια πιο συγκεκριμένη ανάλυση, οι ορισμοί αυτοί μπορεί να αποδειχθούν ανακριβείς. Θα λέγαμε ότι είναι καταλληλότερος ο ορισμός που ο J. Mitry μας δίνει για τη σεκάνς: "Το σύνολο των εικόνων που αφορούν γεγονότα που τοποθετούνται στον ίδιο χώρο και το ίδιο ντεκόρ, οποιεσδήποτε και αν είναι οι αλλαγές οπτικής γωνίας ή πεδίου -δηλαδή πλάνου- που μπορεί να εκδηλωθούν κατά τη διάρκεια των λήψεων αυτού του συνόλου"⁸. Ξεχωριστοί και σε απόσταση ο ένας από τον άλλον, χώροι, όχι μόνο μπορούν να τεθούν σε σχέση μεταξύ τους, αλλά μπορούν και να καταστούν συνεχείς από μια συνέχεια της κίνησης. Αυτή η κίνηση αποτελεί ένα ετερογενές *continuum* ενός μη-ολοκληρωμένου κόσμου.

Η σεκάνς, όμως, παρόλο που ρυθμίζει την ενότητα του συνόλου των εικόνων που τη συνθέτουν, δημιουργώντας έτσι

και την ενότητα του περιεχομένου, μπορεί κατά καιρούς να δηλώνει ένα ξεχωριστό τύπο της ενότητας αυτής, μπορεί δηλαδή να αντιτίθεται στη σκηνή, καθόσον δεν είναι υποχρεωμένη να ανταποκρίνεται αυστηρά σε ένα χωρο-χρονικό συμπαγές, για το οποίο μιλούσαμε παραπάνω, και ενίοτε να παραπέμπει σε όλες τις φιλμικές ενότητες, οποιαδήποτε και αν είναι η φόρμα τους. Με άλλα λόγια, η σεκάνς εμπεριέχει με αυτή την έννοια και την ιδιότητα της σκηνής (σε αυτό το σημείο δεν εννοούμε θεατρική σκηνή). Εξάλλου με τον όρο σεκάνς (μια που δεν είναι αποκλειστικά κινηματογραφικός) εννοείται μια σειρά από γεγονότα (πράξεις) που συνδεόμενα μεταξύ τους δημιουργούν το χωρο-χρονικό πλαίσιο ενός συμβάντος ή μιας συμπεριφοράς, υπογραμμίζοντας έτσι το δεσμό που κρατάει ενωμένες τις πράξεις, αλλά και το αποτέλεσμα αυτού του δεσμού, και δηλαδή το συμπαγές του συνόλου. Πράγματι από τη μια μεριά χαρακτηρίζεται σαν μια διαδοχή (γραμμική) στοιχείων, τα οποία στηριζόμενα σε ένα πυκνό ιστό αναφορών, αναπαραστάσεων και συνδυασμών, κατορθώνει να αρθρώσει το Σύνολο. Απ'την άλλη μεριά, αντίθετα, η σεκάνς μπορεί να χαρακτηριστεί σαν το μέρος ενός πιά διευρημένου "σώματος" και δηλαδή το συνθετικό μιας πιά ευρείας διαδοχής και μιας πιά πολύπλοκης ολότητας που είναι το σύνολο του φίλμ. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται η ικανότητα της σεκάνς να ενοποιεί αλλά και να υποδιαιρεί ταυτόχρονα το φιλμικό κεί-

μενο. Θα λέγαμε σε τελευταία ανάλυση ότι η σεκάνς δεν είναι τίποτε περισσότερο από την "βασική δομή" με βάση την οποία οργανώνεται το φιλμ. Η δομή αυτή, υπογραμμίζει, επιπλέον, τόσο τη φύση το φιλμικού χώρου (θέμα που είχαμε την ευκαιρία να εξετάσουμε), όσο και του φιλμικού χρόνου, δίνοντας βαρύτητα στα σημεία ένωσης και τα περάσματα από τη μιά στην άλλη χρονική στιγμή δια μέσου των οποίων αυτός δομείται.

Έχοντας υπόψη τις γενικευμένες αυτές παρατηρήσεις, σχετικές όμως με τον τρόπο χρήσης της σεκάνς στον Αγγελόπουλο, θα δοκιμάσουμε να εντοπίσουμε σε πρώτη φάση, μερικές αλλαγές (από μια σεκάνς σε μια άλλη, ή από μια κατάσταση σε μιά άλλη της ίδιας σεκάνς), χαρακτηριστικές για την οργάνωση του χώρου αλλά και του χρόνου (με γραμμική ή όχι αφήγηση), στο εσωτερικό του φιλμ ως συνόλου, και σε ένα δεύτερο στάδιο θα ερευνήσουμε τις αλλαγές που πραγματοποιούνται στο εσωτερικό της σεκάνς εγγράφοντας έτσι ένα ξεκάθαρο χρονικό ελιγμό αν όχι και ένα αποτέλεσμα χωρικού και χρονικού αποπροσανατολισμού (*spraesamento*)⁹.

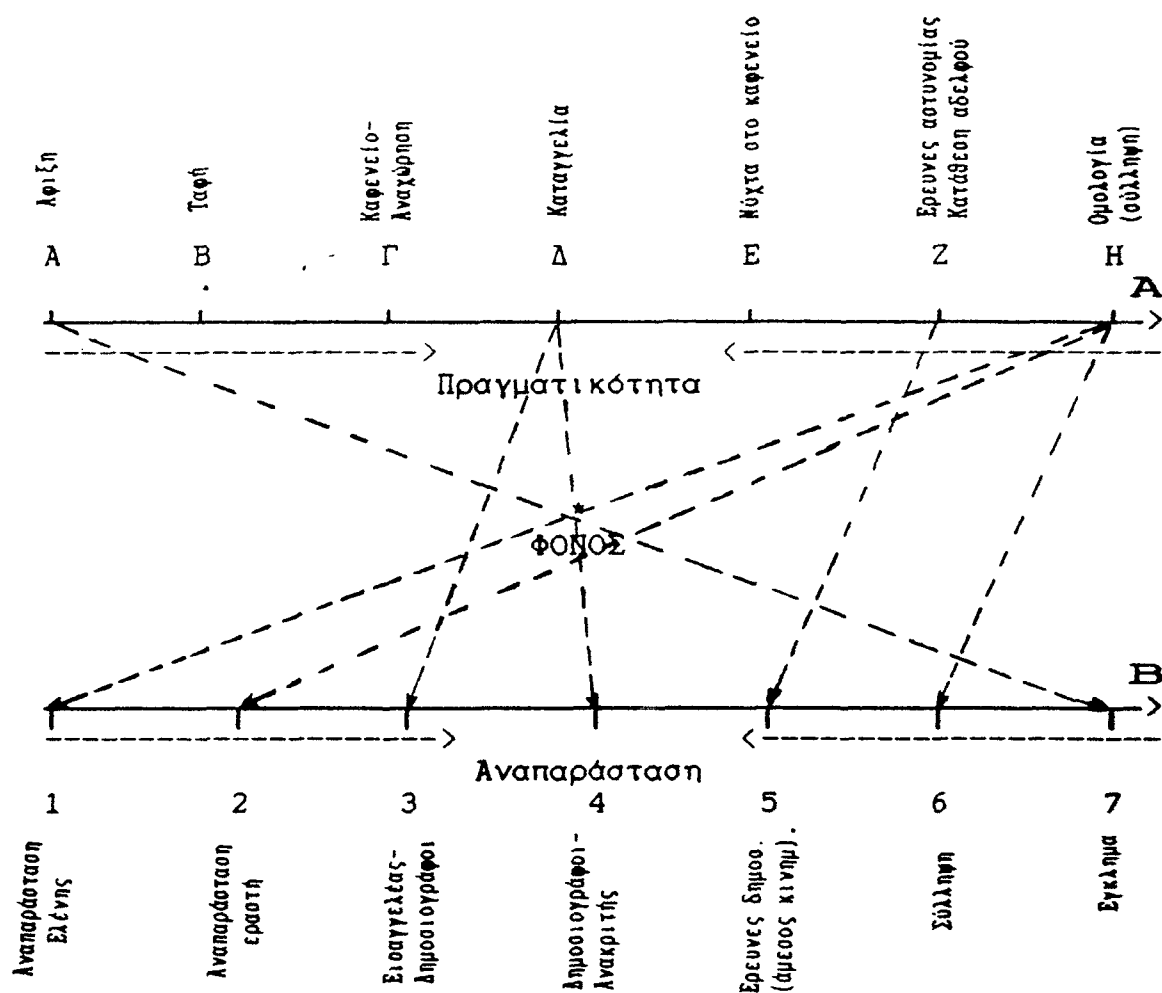
Όσον αφορά στην πρώτη περίπτωση θα αναφερθούμε στην δομική ακολουθία της *Αναπαράστασης* η οποία αναδύεται από τον συνδυασμό περισσοτέρων αφηγηματικών επιπέδων οργανωμένων σε μια συνεχή ολότητα. Το φιλμ αποτελείται από 23 σεκάνς. Η λογική όμως ακολουθία των γεγονότων διακόπτεται από ορισμένες σεκάνς extra-αφηγηματικού χαρακτήρα (βλ. σχήμα 1,

τη σχέση των σεκάνς N.2,5,9,12,15,21 και 22), οι οποίες αποτελούν την ντοκυμαντεριστική αναπαράσταση του φόνου. Η γραμμική ακολουθία αντίθετα της έκβασης της ιστορίας αναπαριστάται εδώ από τη σύνδεση όλων των υπολοίπων (βλ. το ίδιο σχήμα αριστερά) οι οποίες και συγκροτούν την διαδοχική χρονική εξέλιξη των γεγονότων.

Οι παρεμβαλόμενες λοιπόν σεκάνς, αποτελούν την εκδοχή της αναπαράστασης από την οπτική γωνία της αστυνομίας και των δημοσιογράφων, και εξασκούν μια παρέμβαση (επεξηγηματικού/ερμηνευτικού χαρακτήρα), η οποία όμως δεν παρεμποδίζει αφηγηματικά την συνοχή και αρμονία της *mise en scène*, που λύνεται με τη σειρά της με βάση τη διαλεκτική αντίθεση μεταξύ του "ρεαλισμού" του προφιλμικού μέρους και τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα της αναπαραστατικής διαδικασίας. Η φαινομενολογική αναπαράσταση του χρόνου θα μπορούσε να παρασταθεί όπως στο σχήμα που ακολουθεί (βλ. σχήμα 2). Ο ελιγμός αποτελεί το βασικό τρόπο για την υπερπίδση του νατουραλισμού και με αυτή την έννοια, θα λέγαμε, ότι είναι η τεράστια δυνατότητα που επιτρέπει στο θεατή να ολοκληρώσει το έργο σε συνεργασία με το σκηνοθέτη.

Στον πρώτο άξονα βλέπουμε την εξέλιξη των γεγονότων έτσι όπως διαδραματίσθηκαν σύμφωνα με το χρονικό του εγκλήματος. Στον δεύτερο, αντίθετα, παρακολουθούμε τη ροή των ερευνών που εντάσσονται στον extra-αφηγηματικό χρόνο που

Σχήμα Ν.2



Ο άξονας Α αναπαριστά τη φυσιολογία της ιστορίας (χρονικού) του φόνου.

Ο άξονας Β αντίθετα αναπαριστά την "αναπαράσταση" του χρονικού αυτού

Η εμπλοκή των δύο χρόνων μας παραπέμπει σε μια παράδοση διάρθρωση του χρόνου αναγγελίας των γεγονότων και του χρόνου εκδήλωσής τους. Παράλληλα, ο φόνος καθαυτός επιπλέει ανάμεσα στους δύο άξονες και όλες οι πράξεις των δύο αξόνων περιστρέφονται γύρω από αυτόν.

και αυτός όμως οδηγεί, από διαφορετική πορεία, στην πράξη του φόνου. Ο φόνος με τον οποίο, κατά κάποιο τρόπο, αρχίζει η ιστορία στο χωριό, είναι το αποτέλεσμα των ερευνών, μετά την αναπαράσταση των γεγονότων. Τα δύο αυτά στοιχεία πλέκονται σε ένα κοινό αφηγηματικό χρόνο, εκείνο του φιλμ. Πλάνα που προηγούνται χρονολογικά δίνονται εκ των υστέρων. Θα μπορούσαμε έτσι να μιλάμε για μια παρενθετική δομή ανάκτησης των γεγονότων χωρίς όμως να μας δίνονται τα ιδιαίτερα σημεία που ορίζουν την αρχή και το τέλος της αναχρονίας. Το τώρα και τότε της αφήγησης συγχωνεύονται σε μια σειρά συνέχειας. Παρατηρούμε ότι το σημείο Δ του αφηγηματικού άξονα Α' αντιστοιχεί στα σημεία 3 και 4 του extra-αφηγηματικού άξονα Β' (άξονα της αναπαράστασης), ενώ η στεγνή υπηρεσιακή έρευνα των αστυνομικών μετά την κατάθεση του αδελφού στο σημείο Ζ εμπλέκεται με την έρευνα των δημοσιογράφων στο 5 σε extra-αφηγηματική αφήγηση. Η σύλληψη, τέλος, ευθυγραμμίζεται απόλυτα με με την ομολογία και προεξοφλεί το αρχικό δεδομένο του φόνου, τον οποίο εύστοχα ο σκηνοθέτης αφήνει στην τελευταία σεκάνς πέρα από κάθε χρονικότητα συνεχή στο σύνολο του αφηγηματικού ιστού και των δύο αξόνων.

Το πραγματικό παράδοξο όμως συναντάται στη δόμηση των σεκάνς στο *θίασο*: το φιλικό κείμενο εδώ προσθέτει στην αφήγηση δύο τουλάχιστον "μή-ομαλά" στοιχεία. Το πρώτο που

αφορά στη χρήση των μορφών συνένωσης (raccord) των πλάνων μέσα στη σεκάνς για να επιτευχθεί στην πραγματικότητα ένα αποτέλεσμα απόσπασης-αποσύνδεσης. Το δεύτερο αφορά στην εισαγωγή κάποιων δεδομένων που εκτός από το να συνδέονται με τη σεκάνς, της οποίας αποτελούν μέρος, βρίσκουν μια δική τους πιο ακριβή ισχύ επικαλούμενα άλλα δεδομένα που παρατίθενται σε άλλες ενότητες.

Ας επιχειρήσουμε να το εξακριβώσουμε μέσα στο φιλμ: Στη σεκάνς N.3 ένα αργό τράβελινγκ που προηγείται της ομάδας των ηρώων, συνδέει τα δύο μέρη της σεκάνς, με το να έπεται στο επόμενο πλάνο. Δίνει την εντύπωση ενός τέλειου camp/contre camp υπογραμμισμένο και από το σταμάτημα της κίνησης. Ωστόσο μετά από λίγο ανακαλύπτουμε ότι κατά τη διάρκεια του raccord άλλαξε και η σύνθεση της ομάδας των ηθοποιών με μια διαφοροποίηση η οποία γίνεται αντιληπτή μετά από προσεκτική παρατήρηση δεδομένου ότι η αλλαγή αυτή εντοπίζεται κυρίως δια μέσω ενδείξεων¹⁰, χάρις σε μια διαφορετική χρονολογική αναφορά που εμπεριέχεται στο μήνυμα που προέρχεται από ένα μεγάφωνο εκτός κάδρου. Με αυτό τον τρόπο θα λέγαμε ότι το camp/contre-camp πέφτει στο κενό ή καλύτερα λειτουργεί κατά το ήμισυ, συνενώνοντας το χώρο και τη δράση, ενώ η αλλαγή σύνθεσης της ομάδας και του χρόνου (χρονικός ελιγμός) επεμβαίνει σταδιακά για να σηματοδοτήσει έτσι μια παύση. Θα λέγαμε λοιπόν ότι εδώ επιχειρείται η

συγχώνευση δύο πλάνων σε μία ενότητα (σεκάνς) που αφορά όμως δύο διαφορετικές παραγράφους της φιλμικής αφήγησης. (βλ. φωτο Ν.22).

Σε αυτή την περίπτωση (που αποτελεί ένα είδος "απάτης"¹¹, μια που η σύνδεση μασκάρει στην πραγματικότητα μια απόσχιση) η "σχεδόν" πετυχημένη συγχώνευση και το "σχεδόν" φιξ κάδρο¹², συμβάλλουν ώστε το φιλμικό κείμενο να πορεύεται σε διαφορετικό δρόμο: όχι μόνο ξεχωρίζοντας αυτό που κάτω από άλλες συνθήκες συνενώνει, αποκαλύπτει, ταυτόχρονα, ομοιότητες και ανομοιότητες μεταξύ των προτεινομένων καταστάσεων, αλλά και επειδή έτσι υπαγορεύει τη συνύπαρξη όρων που υποδηλώνουν ένα αντιφατικό χαρακτήρα. Για να διευκρινίσουμε ακόμα καλύτερα την ακριβή φύση αυτής της "απάτης" ας εξετάσουμε ακόμα μία σεκάνς με την οποία ενισχύεται η άποψη την οποία προτείναμε. Στο πλάνο 104 του ίδιου φιλμ έχουμε τη σκηνή με την πρωτοχρονιάτικη γιορτή -είναι το 1946- κατά τη διάρκεια της οποίας παρακολουθούμε την αντιπαράθεση μεταξύ των νεαρών κομμουνιστών και των φασιστών. Στο πλάνο 105, αμέσως μετά βλέπουμε τη συνάντηση της Ηλέκτρας με τον γέρο ακορντεονίστα στο πίσω μέρος της σάλας χορού (η γειτνιαστική σχέση του νέου χώρου με τον προηγούμενο επιβεβαιώνεται από το άκουσμα της μουσικής που εξακολουθεί να ακούγεται εκτός κάδρου). Στο πλάνο 106, αντίθετα, βλέπουμε τους φασίστες να εξέρχονται και να περπατούν με συντονισμένο



Φωτ. Ν. 22

Ο θίασος: ο χρονικός έλιγμός με το πέρασμα από το 1952 στο 1939 στο εσωτερικό της ίδιας σεκάνας χωρίς ορατή σύνδεση των δύο εποχών και στον ίδιο χώρο.

βηματισμό τραγουδώντας, όταν κατά μήκος του δρόμου αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε από μια σειρά ενδεικτικών στοιχείων (ένα φέιγ-βολάν, για παράδειγμα, που απεικονίζει τον Στρατηγό Παπάγο, ο πολιτικός λόγος ενός εκφωνητή από το μεγάφωνο κ.λ.π.), ότι η δράση έχει μεταφερθεί, μέσω ενός χρονικού ελιγμού, στο 1952. Το πλάνο ολοκληρώνεται με το πέρασμα από το πεδίο ενός τμήματος της ομάδας των ηθοποιών. Η αφηγηματική συνέχεια των τριών πλάνων -η εξέλιξη της ίδιας κατάστασης, με τα ίδια πρόσωπα, στον ίδιο αφηγηματικό χώρο- σπάει από μία διπλή χρονική αναφορά. Η σεκάνς επιπλέει μεταξύ δύο χρόνων ο καθένας από τους οποίους φαίνεται να υπαγορεύει ένα διαφορετικό πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο διατάσσονται τα προσφερόμενα δεδομένα. Το σημείο της παύσης, επίσης, δε φαίνεται να συμπίπτει με μια παύση τεχνικής επέμβασης -ένα cut-, μια που ορίζεται κατά τη διάρκεια του πλάνου 106 χωρίς να μπορεί να επιστρέψει στο διάλειμμα μεταξύ του πλάνου 106 και 105 (η αντίθεση εσωτερικό/εξωτερικό εδώ είναι ακόμα πιο διφορούμενη από όσο θα ήταν μια εντύπωση ενός camp/contre-camp). Συνοπτικά, θα λέγαμε, ότι τη στιγμή κατά την οποία ζητάμε η ξεκάθαρη προφορά του χρόνου να είναι αρμόδια για τον ορισμό του κάδρου και διαδικασία ολοκλήρωσης της σεκάνς, το κάνουμε υποθέτοντας μια συγκεκριμένη τυπολογία που συνήθως εμφανίζει το φιλμικό κείμενο.

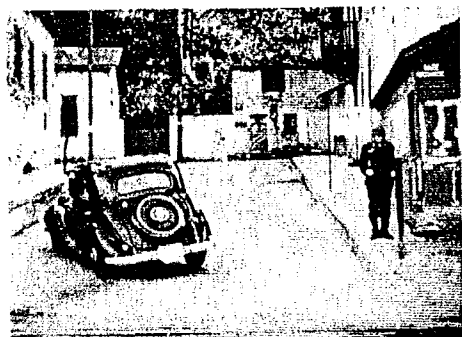
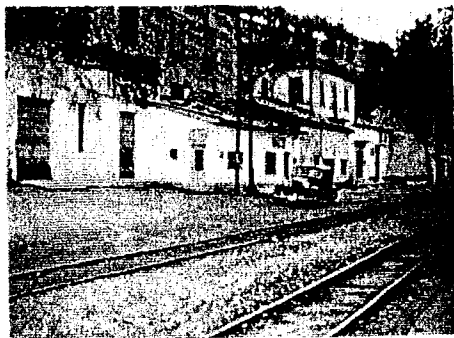
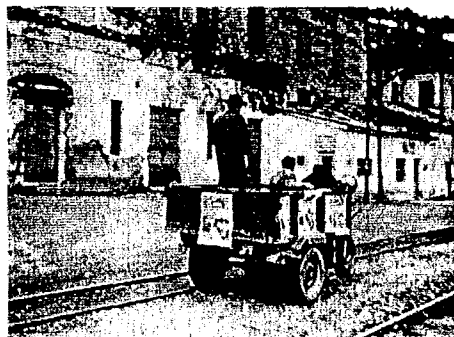
Η ίδια όμως η φύση αυτής της απάτης μας θέτει πολλά ακόμα προβλήματα, αφού ορίζοντας τις σεκάνς μέσα από τη γενικότητά τους, δεν μπορέσαμε να διευκρινίσουμε ποιά ήταν τα στοιχεία εκείνα που στηρίζουν τη συνοχή τους. Πρόκειται για σημαντικούς άξονες που εκφράζονται μέσα από τους ήρωες, τις πράξεις τους, τους χρόνους και τους τόπους. Στηριζόμενοι σε αυτή τη "διαίσθηση", αποδίδουμε στην χρονολογική σειρά ένα κρίσιμο ρόλο, λαμβάνοντας το φιλμ με τις "ρεαλιστικές" του αξίες, ως αληθοφανούς αφήγησης μιας ιστορίας που έλαβε χώρα ως πραγματικό γεγονός, και κατά το οποίο η χρονική οργάνωση επιδρά σε βάθος στη δόμηση της έκθεσής του. Αν η αφήγηση ήταν "αντικειμενική" τότε θα λέγαμε ότι οι προαναφερθείσες σεκάνς θα έπρεπε να διχοτομηθούν σε ανεξάρτητα κομμάτια αφού περιγράφουν ξεχωριστές μεταξύ τους καταστάσεις, ή καλύτερα δομούν δύο διαφορετικές πληροφοριακές αναφορές, αφού όμως τη θεωρούμε "υποκειμενική" (κατά την άποψη ότι το πλάνο σεκάνς είναι υποκειμενική αφήγηση), τότε πολύ σωστά η χρονικότητα εξουδετερώνεται και οι διαφορετικές καταστάσεις των δύο ή τριών μερών μιας σεκάνς εντάσσονται στην ίδια αφηγηματική ενότητα. Η περίεργη αυτή ανάμειξη της συνέχειας και ασυνεχών θραυσμάτων μεταξύ και μέσα σε διαφορετικά πλάνα, προκαλεί και μια ανώμαλη στίξη που χαρακτηρίζει την ενότητα του κειμένου του πλάνου-σεκάνς. Ο *θίασος* ολόκληρος είναι μια φιλμική ενότητα, δομημένη πάνω

σε ένα μεταϊστορικό χρόνο, όπου η "συνείδηση" του καθενός μπορεί να ενοποιήσει διαφορετικές ημερομηνίες. Ο *Θιάσος*, είναι ένα φιλμ αιωρούμενο μεταξύ του "χρονικού" δώδεκα ετών ελληνικής Ιστορίας και το οικογενειακό δράμα που οδηγείται μέσα από τη μνήμη, μεταξύ της ιστορικής αναπαράστασης και τις φόρμες ροής της συνείδησης. Με εντελώς διαφορετικό τρόπο από εκείνο του Jancso', το πλάνο-σεκάνς του Αγγελόπουλου δεν είναι μια χορογραφική κίνηση χωροποιημένη, αλλά μια συνεχής έκφραση μιας ολοκληρωμένης περιγραφής της πραγματικότητας.

Στο σημείο αυτό θα περάσουμε στην εξέταση ακόμη μιας σημαντικής από την άποψη αυτή σεκάνς, αντιμετωπίζοντας σε βάθος τη δυναμική της χρήσης του εκφραστικού αυτού μέσου. Στο Ν.39 έχουμε σε γενικό πλάνο τη δομή ενός δημόσιου κτιρίου, πλαισιωμένου στην πρόσοψη από δύο σημαίες που φέρουν τον αγκυλωτό σταυρό. Στο αμέσως επόμενο πλάνο (Ν.40) η Ηλέκτρα, στο εσωτερικό ενός δωματίου, κλείνει το παράθυρο και βγαίνει με τους υπόλοιπους του Θιάσου. Στο Ν.41 πλάνο ο Θιάσος βαδίζει με αργό βηματισμό προς την αποβάθρα ενώ η μηχανή λήψης, ξεκινώντας από αυτή τη στιγμή, ακολουθεί με πανοραμική λήψη το κάμιον από το οποίο ακούγονται προεκλογικά συνθήματα (είμαστε στο 1952), έως ότου αυτό βγεί από το κάδρο. Η σκηνή παραμένει άδεια, μετά ένα αντίστροφο πανοραμικ μας επαναφέρει στο αρχικό κάδρο όπου τώρα βρίσκε-

ται μια γερμανική σκοπιά μπροστά από μια πινακίδα που γράφει: "Halt Kontrolle" (τώρα είμαστε στο 1942). Σ'αυτή την ακολουθία πλάνων βρισκόμαστε και πάλι ξεκάθαρα σε ένα διπλό χρονολογικό προσδιορισμό. Επιπλέον, στην περίπτωση αυτή δεν εγγράφεται κανενός είδους cut, όπως και στις προηγούμενες σεκάνς που εξετάσαμε. Πρόκειται για ένα απόλυτα ξεκάθαρο πλάνο-σεκάνς. Η ιδιαιτερότητα ενός πλάνου-σεκάνς σαν αυτό, έγκειται στην ενσωμάτωση ενός ευρέως αφηγηματικού πεδίου στην ίδια αφηγηματική ακολουθία και συνεπώς στην συμπύκνωση και της χρονολογικής αφήγησης (φωτ. Ν.23).

Ετσι, το πλάνο-σεκάνς μας επιτρέπει να παραστήσουμε το χρόνο που περνάει συμπυκνώνοντάς τον, αλλά και στην ανάπτυξη μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των χωρικών και των χρονικών συντεταγμένων¹³. Η προσωρινή παύση του αφηγηματικού χρόνου που επιτρέπει τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας νέας δράσης με την παρεμβολή μιας ιδιάζουσας "διάρκειας", χωρίς αναπηδήματα ή διακοπές, δεν ζημιώνει τελικά την χωρο-χρονική ομοιογένεια. Το πλάνο-σεκάνς μεταφράζει άριστα τη φιλμική αυτή "διάρκεια" και απαντά με μεγαλύτερη ευστοχία στα ερωτηματικά του επιφανειακού "πραγματικού", στη διάσχιση του χώρου (με την έννοια του τόπου), στην επέκτασή του μέσα στο χρόνο ως δυναμικής λειτουργίας, με σκοπό την υπαγόρευση της ροής του χρόνου. Οι λύσεις είναι τόσο σημαντικές όσο και τα ερωτήματα: η κάμερα μπορεί να παραμείνει σταθερή σε

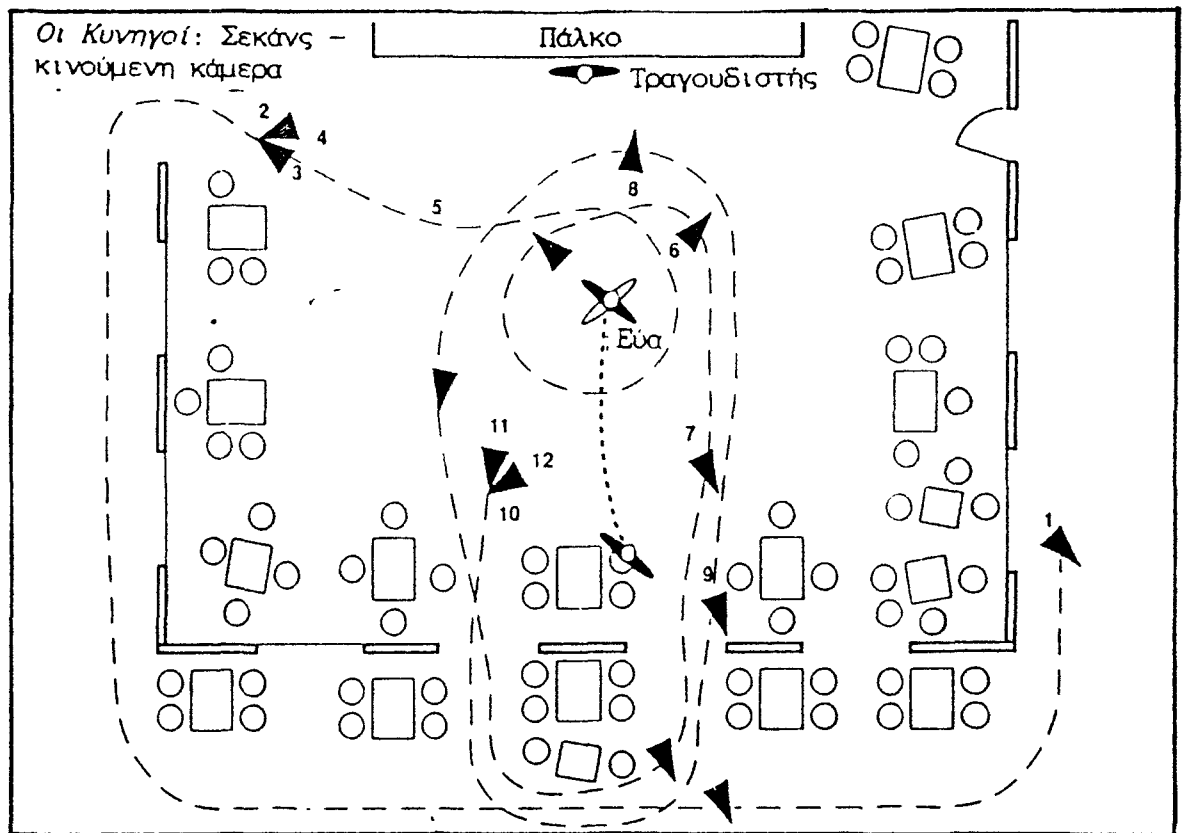


Φωτ. Ν. 23

Ο θίασος: Δομή του πλάνου-σεκάνς Ν. 41

ένα σημείο του χώρου και να προφέρει έτσι, δια της χωρικής τοποθέτησης, το χρόνο που τρέχει και που είναι χρόνος "βιω-
μένος"¹⁴ έξω από το πλάνο, ή μπορεί να κινείται, ακολου-
θώντας τους ήρωες μεταφέροντας τους από τη μια εποχή στην
άλλη, εκμεταλλευόμενη την ενότητα του τόπου (χώρου)¹⁵.
Αρκεί, σε μια δεδομένη στιγμή του γυρίσματος, η μηχανή
λήψης να επιβραδύνει την κίνησή της αναμένοντας τον χώρο
που λίγο πριν είχε παρασταθεί και ένα συγκεκριμένο πρόσωπο,
να πάρει, κάτω από το άγρυπνο μάτι της, μια νέα μορφή.

Τέλος, μπορούμε να επιχειρήσουμε μια τελευταία αναφορά
στο πλάνο-σεκάνς αυτή τη φορά δανειζόμενοι στοιχεία από το
φιλικό κείμενο των *Κυνηγών*. Τα παραδείγματα που θα μπορού-
σαμε να αντλήσουμε είναι πολλά, η σεκάνς όμως του εορτασμού
της Πρωτοχρονιάς του 1967 στο Ξενοδοχείο "Αίγλη", είναι από
τις χαρακτηριστικότερες. Η σάλα του ξενοδοχείου μεταμορφώ-
νεται για μια ακόμα φορά και από χώρος δικαστηρίου επανέρ-
χεται στη μορφή της σάλας χορού. Το κέντρο της, άδειο, για
τη στιγμή, αρχίζει λίγο λίγο με την κίνηση της κάμερας που
καταγράφει σταδιακά τον χώρο τριγύρω (βλ. σχέδιο N.6), να
γεμίζει από φιγούρες. Παρακολουθώντας αυτή την κίνηση της
μηχανής λήψης βλέπουμε να ξεκινάει από το σημείο 1 κάνοντας
ένα τράβελινγκ που διατρέχει λίγο λίγο το μεγαλύτερο μέρος
της σάλας ώστε να καταλήξει στο σταμάτημα στο σημείο 10
χωρίς να υπάρξει καμμία διακοπή (cut). Στο σημείο αυτό



Σχέδιο Ν.6

Οι Κυνηγοί: Η σεκάνς του χορού στο ξενοδοχείο εκτελεσμένη με μια συνεχή κίνηση της μηχανής λήψης

ακινητοποιείται και με ένα κάδρο φίξ καταγράφει την υπνοβατική παρουσίαση της συζύγου του Συνταγματάρχη η οποία, φορώντας κόκκινο βραδινό φόρεμα, παραπέμπει *in trance* στο φάντασμα του βασιλιά Κωνσταντίνου, μιμείται ένα χορό μαζί του και αποσπά ένα χειροκρότημα από τους παρευρισκομένους. Με αυτό το πλάνο-σεκάνς βρισκόμαστε μπροστά σε μια ελεύθερη γοητεία "θεατρικού τύπου" με το "θέατρο" σαν χώρο καθαρό στη διάθεση της εικόνας. Το πλάνο-σεκάνς συνεχίζεται με την επανέναρξη του χορού και του τραγουδιού ακολουθώντας μια μορφή καθαρά μπρεχτικής αναπαράστασης, που είχε ήδη δοκιμασθεί στο *θίασο*. Στη σεκάνς που μόλις περιγράψαμε είναι εμφανές ότι υπάρχει μια απόλυτη ταύτιση του χρόνου της αφήγησης με το χρόνο καταγραφής από τη μηχανή λήψης των όσων συμβαίνουν στο σέτ. Ο χρονικότητα της σεκάνς, δεν μπορεί να εξαντληθεί σε αυτό. Και μόνο για το γεγονός ότι απλώνεται πάνω από τη σκηνή η υπνοβατική της φύση, ενεργοποιείται ένας φανταστικός χρόνος, που είναι ταυτόσημος με την αναπαραγωγή στη φαντασία ενός χρόνου που ανήκει στην Ιστορία και η οποία μπλέκεται συνέχεια με την πραγματικότητα του παρόντος των ηρώων-κυνηγών, από τη στιγμή της ανακάλυψης (ή επινόησης) του φρέσκου πτώματος (αντικείμενο-ένδειξη) μιας φανταστικής μεταφοράς στο παρελθόν, δεν υπάρχει τρόπος μιας και μόνης ανάγνωσης και ερμηνείας του χρόνου.

Οι διαστάσεις του παρελθόντος που έρχονται στην επιφάνεια είναι δύο: το ιστορικό παρελθόν από τη μία και το προσωπικό παρελθόν από την άλλη. Η μετατόπιση της προσοχής από το ένα στο άλλο εντάσσεται σε μια έντονη προσπάθεια του πρώτου να αποτινάξει από την πλάτη του το φορτίο της Ιστορίας¹⁶. Η χρονική οργάνωση του φιλμ είναι τελικά η αμφιλογία, το διφορούμενο, που αφήνει το πολλαπλό αποτέλεσμα της σημαντικής έννοιας των πραγμάτων, που δεν ανάγεται όμως σε συμβολική ακρίβεια. Και είναι απόλυτα παραδεκτό ότι, σε τελευταία ανάλυση, δεν αφήνει στο σύνολό της κανένα εικαστικό συμβολισμό, πέραν αυτού που προκύπτει από μεμονωμένα στοιχεία (και κατά συνέπεια μη εμπλεκόμενα στην καθαυτή φιλμική χρονικότητα του φιλμ).

Στο σημείο αυτό, θα ήταν πραγματικά δύσκολο να διακρίνουμε αν η Ιστορία ανήκει στο παρελθόν και αποτελεί το αντικείμενο έρευνας του μέλλοντος, ή αν ανήκει στο μέλλον και απλά το παρελθόν τη φαντάζεται¹⁷. Το πτώμα του αντάρτη μπορεί να είναι ακόμα ένα πτώμα προς ανακάλυψη αν οι Κυνηγοί, μετά την αναμέτρηση που είχαν μαζί του, δεν το επέστρεψαν στην απόλυτη κατάργησή του, και δηλαδή στο "κενό" του χιονιού απ'όπου και το ανέσυραν.

Η αίσθηση της ανάκτησης του τραγικού σχήματος, που γεννιέται ακριβώς από τη συναίσθηση του κενού με το οποίο το φιλμ τελειώνει, ωθεί τον Αγγελόπουλο να απολογηθεί σχε-

τικά με τις προοπτικές που θα πρέπει να δώσει στην αναπαράσταση ενός παρόμοιου κενού. Μια προσπάθεια για επαναμοντάζ για επαναπλοκή του αφηγηματικού ιστού, που είχε προτείνει στην *Αναπαράσταση* και στις *Μέρες* του '36 με την πρόθεση να οδηγήσει το θεατή στην επίγνωση του αδύνατου "κλεισίματος" του έργου, με την έννοια του οριστικού, που κάθε μεγάλο φιλμ πρέπει να προυπολογίζει.

5.2. Χρονική διάρκεια και αλλαγή.

Για να γνωρίσουμε το χρόνο στον Αγγελόπουλο χρειάζεται να βρούμε τρόπους να τον γνωρίσουμε, με την ίδια λογική ο σκηνοθέτης βρίσκει τρόπους να τον χρησιμοποιήσει. Ο χρόνος εκτός από τα διάφορα χαρακτηριστικά που προσδίδει στη σκέψη ή την εικονική αφήγησή της, χαρακτηριστικά διαδοχής αιτιατής ή όχι, συνέχειας ή ασυνέχειας κ.λ.π. (που έχουμε ήδη επισημάνει) διαθέτει και μία διάρκεια η οποία δεν διευρενάζεται άμεσα μέσα από ένα σχηματικά ομοιόμορφο παρελθόν. Για να έχουμε την εντύπωση της διάρκειας, πράγμα που είναι σε μεγάλο βαθμό μια εντύπωση απροσδιόριστη χρειάζεται η επανατοποθέτηση των αναμνήσεων και των πραγματικών γεγονότων σε ένα περιβάλλον ανησυχίας και διερεύνησης. Στην ανάμειξη του χρήσιμου με τον άχρηστο χρόνο γίνεται μια επίκληση στις αδρανείς χρονικές περιόδους του παρελθόντος. Έτσι η φιλμική αφήγηση του Αγγελόπουλου διηγείται αποσπασματικά πράξεις χωρίς καμία ουσιαστική διάρκεια με την έννοια της μετρήσιμης διάρκειας. Η χρονική τάξη υποστηρίζεται από πρόσθετα στοιχεία που αφορούν τη δομή του πλάνου.

Το ζήτημα λοιπόν της διάρκειας εντοπίζεται στην προσκόλληση μιας πράξης σε ένα χώρο όπου χρειάζεται να προστεθεί μια δεύτερη πράξη, μια τρίτη και ούτω καθεξής για να

έχουμε την ανάπτυξη μιας ιστορίας. Έχουμε δηλαδή μια συνεχή έναρξη-λήξη πράξεων που σηματοδοτούν μια αλλαγή. Στον Αγγελόπουλο η έναρξη και η αλλαγή μιας πράξης δεν αποτελούν όρους ταυτόσημους. Ο σκηνοθέτης ερμηνεύει μεν μια έναρξη αλλά την αλλαγή την υπαγορεύει εντάσσοντάς την στο ίδιο σώμα μιας αφηγηματικής ενότητας (κυρίως στο πλάνο σεκάνς) και εκεί που θα περιμέναμε την αλλαγή σκηνικού, αντιλαμβάνομαστε την ανάμειξη μιας νέας πράξης στο ίδιο σκηνικό. Φαίνεται έτσι ότι περισσότερο και από την αιτιότητα είναι το συναίσθημα που ρυθμίζει την αλλαγή της πράξης και την διατήρησή της στην σκηνική-χωρική κατάσταση.

Μεταξύ λοιπόν της πάγιας κατάστασης και της επερχόμενης σε αυτή αλλαγής υπάρχει μια μη προφερμένη "αναμονή". Αυτή η αναμονή στον Αγγελόπουλο σκάβει το χρόνο δίνοντάς του την εντύπωση μιας εκκρεμότητας η οποία όμως δεν βρίσκει χωρική αντίστοιχη εκκρεμότητα. Τοποθετεί και την πιο σταθερή και παγιωμένη εντύπωση της χωροχρονικής συνέχειας στη αδιάκοπη εναλλαγή των στιγμών και των διαλειμμάτων. Έτσι η εκτύλιξη του δράματος των γεγονότων γίνεται το δράμα της διαδοχής τους που συμπυκνώνεται σε μια ενέργεια που εκδηλώνεται σε μία και μόνη στιγμή.

Με την έννοια αυτή όταν μιλάμε για χρονική διάρκεια στο πλάνο του Αγγελόπουλου θα πρέπει να εννοούμε την πυκνότητα και πληρότητα του χρόνου σε σχέση με τη χωρική του

τοποθέτηση παρά την διάρκεια με την έννοια του μήκους που δεν έχει συγκροτηθεί σωστά και γεννά δυσαρμονίες και χάσματα. Η διάρκεια του Αγγελόπουλου είναι μεταφυσικά πολύπλοκη. Οι εμφανείς ασυνέχειες του χρόνου του περιέχουν μια δική τους συνέχεια και οι ασυνεχείς χρονικές συμπεριφορές έχουν τη ρίζα τους στο επίπεδο της συνείδησης και για το λόγο αυτό φαίνονται φυσικές ενώ θα εμφανίζονταν τεχνητές οι συνεχείς χρονικές συμπεριφορές καθόσον η τεχνική του κινηματογράφου με την κλασική της εφαρμογή αυτό ακριβώς κάνει.

Σε συνδυασμό με τα όσα έχουμε αναφέρει σχετικά με τα ζητήματα της Αναπαράστασης, της *mise en scène*, των τεχνικών κινηματογράφησης που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης, προκύπτει η πολυπλοκότητα των εκφραστικών εργαλείων του Αγγελόπουλου που συγκλίνουν στο να ορίσουν την αίσθηση διάρκειας που στην πραγματικότητα δεν δίνει την αισθητή έκταση του αναπαριστούμενου χρόνου στο φιλμ.

Η μνήμη στον Αγγελόπουλο συντίθεται μέσα σε μια πραγματική διάρκεια στοχασμού και ο στοχασμός αυτός επιτυγχάνει να γεφυρώσει πράξεις διαφορετικές μεταξύ τους. "Θυμόμαστε καλύτερα", λέει ο G. Bachelard, "μία πράξη αν την συνδέσουμε και με αυτό που ακολουθεί και με αυτό που προηγείται"¹⁸, έστω κι αν αυτό το κάτι που θα προσθέσουμε είναι ένα μόνο τμήμα της πράξης ή η απλή αναφορά του σε αυτή. Παίρνοντας ακόμα μια φορά παραδείγματα από τη φιλμική δουλειά του

Αγγελόπουλου. Διαπιστώνουμε: Σε ένα ορισμένο χώρο παρόντα (π.χ. γενικά ο χώρος στους *Κυνηγούς*, έχουμε πράξεις του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος, χρονολογικά δυνάμενες να ορισθούν, των οποίων όμως τη διάρκεια δεν τη δίνει η συνέχεια αλλά ούτε και η χρονολογική τους ακρίβεια. Πρόκειται για μια βιωμένη διάρκεια μνήμης η οποία δεν μπορεί και δεν απαιτείται, κατά τη γνώμη μας, η παράθεσή τους σε μια ιστορική τάξη. Είναι χρόνοι σκορπισμένοι σε μια σκόνη από ετερόκλητες στιγμές. Μια μη χρονολογημένη μνήμη που δεν είναι μνήμη αληθινή αλλά ανάμεικτη με ονειροπόληση και φαντασιώσεις.

Λίγο διαφορετικά τα πράγματα εμφανίζονται στο *Θίασο*, όπου ο χρόνος που αναδύεται στη σκέψη είναι χρόνος εν τη γενέσει του. Τα υπό κατασκευήν μέρη του φιλμ (σεκάνς) συναθροίζονται και μπαίνουν σε μια τάξη όπου και μένουν. Το φιλμ γίνεται έτσι δοχείο για χρονικές στιγμές, των οποίων η τάξη διαδοχής βεβαιώνεται από εξωτερικές αιτίες, υποστηρίζεται όμως από μια άγνωστη εσωτερική αιτία. Αντιλαμβανόμαστε έτσι τη σπουδαιότητα της δραματικής σκέψης που σταθεροποιεί τη μνήμη γεννώντας την διαρκώς. "Η απουσία της μνήμης είναι σίγουρα πιο σημαντική από την απώλεια της μνήμης"¹⁹. Έτσι ο Αγγελόπουλος για να ξαναβρεί ένα γεγονός μέσα στη μνήμη του "χαμένου χρόνου", πρέπει η σκέψη του να κατασκευάσει χρόνο για το γεγονός καθαυτό τη στιγμή που το

δημιουργεί. Τέλος, θα λέγαμε, ότι η διάρκεια του Αγγελόπουλου είναι μια *abnorme* διάρκεια αφού η χρονική ευρύτητα της αναπαράστασης του γεγονότος που διαπραγματεύεται δεν συμπίπτει ούτε με εκείνη του πραγματικού γεγονότος αλλά ούτε με τη διάρκεια που καταγράφει το ρολόι. Μια σύνοψη των χρονικών στιγμών στο "προφιλμικό" αποδίδει στο γεγονός διάρκεια άλλη από την δική του, ενώ ένας ελιγμός στην κατασκευή κατά τη λήψη δίνει χρονική συγχώνευση, που δεν επιτρέπει πλέον το μέτρημα του χρόνου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας στο σημείο αυτό την ανάπτυξη του θέματος μας διαπιστώνουμε ότι η πορεία της παρούσας ανάλυσης μας οδήγησε στην αντιμετώπιση ετερογενών προβλημάτων, συχνά πολύπλοκων και ακόμα συχνότερα εμπλεκόμενων με διαφορετικό το καθένα τρόπο στο ζήτημα του χώρου και του χρόνου στον Αγγελόπουλο.

Αρχικά διαπιστώσαμε την ευρύτητα των προβληματικών που αφορούν τη γένεση μιας αντίληψης για δημιουργία κινηματογράφου, βασισμένου σε πολλούς άξονες και παραμέτρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας γενικότερα.

Εξετάσαμε με ιδιαίτερη, πιστεύουμε, προσοχή στα χωρο-χρονικά χαρακτηριστικά της αναπαράστασης από τη γένεσή της μέχρι την αισθητική της έκφραση μέσα στο φιλικό κείμενο, ανώ αναδείξαμε τα εργαλεία με τα οποία αντιμετωπίζεται η δημιουργία του φιλμ σε προφιλικό, εικαστικό και φιλικό επίπεδο αφού τα τρία αυτά επίπεδα τα θεωρήσαμε ως τα βασικά στάδια επεξεργασίας ενός υλικού προς κινηματογράφηση.

Μια σχεδόν ταυτόχρονη ανάδειξη του προβλήματος του χώρου και του χρόνου στα επιμέρους στάδια της μελέτης μας, θεωρούμε ότι ήταν αναπόφευκτη αφού διαπιστώσαμε την άρρικτη

σχέση των δύο παραμέτρων και το αδύνατο του διαχωρισμού τους, ούτε σε ένα κομμάτι φιλμικού κειμένου του Αγγελόπουλου.

Το σύνολο των προβληματικών μας, πιστεύουμε ότι είναι σταθερό παρόλα που επιμέρους σημεία να μπορούσαν ή θα απαιτούσαν πιθανότατα διεξοδικότερη ανάλυση. Ελπίζουμε ωστόσο ότι οι μέθοδοι ανάλυσης που εφαρμόσθηκαν μπορούν να αποτελέσουν χρήσιμα ερεθίσματα και δραστικά στοιχεία για περαιτέρω μελέτη.

Τέλος, αισθανόμαστε ότι είναι ευνόητη η παράληψη της εξέτασης ενός χρόνου και ενός χώρου του θεατή, παράμετρος που θεωρούμε ότι είναι ζήτημα που αφορά τον κινηματογράφο γενικότερα σαν τέχνη και δεν χρειάζεται, με αυτή την έννοια καμιά ιδιαίτερη αντιμετώπιση σε σχέση με τον Αγγελόπουλο. Η μόνη ιδιαιτερότητα που φέρει ένα βάρος στη σχέση του θεατή με τη συγκεκριμένη χωροχρονική οργάνωση είναι αυτή που αποδώσαμε, ικανοποιητικά πιστεύουμε, στην σημασία ύπαρξης, που από νωρίς τονίσαμε, ενός δημιουργικού θεατή, ενός θεατή "γνώστη", ενός θεατή που έχει δικό του οπτικό σημείο αντιμετώπισης με το φιλμ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

(1). Τον όρο "κατηγορία" στην περίπτωση αυτή τον χρησιμοποιούμε για να επισημάνουμε και υποδείξουμε μόνο σχέσεις σε μια γλώσσα και όχι στοιχεία που ηγούνται των σχέσεων αυτών. Με αυτή την έννοια ο Greimas σημειώνει, ότι μπορούμε να μιλάμε για κατηγορία του είδους, για παράδειγμα, *αρσενικό/θηλυκό* και όχι για κατηγορία *θηλυκό*. Με βάση αυτή τη λογική προτείνουμε τον όρο "κατηγορία" για το χώρο/χρόνο, ως σημειωτικό σύστημα που υφίσταται δια μέσου των σχέσεων που θεμελιώνονται μεταξύ τους. Βλέπε για περισσότερες πληροφορίες A.J. Greimas, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa USHER, Φλωρεντία, 1979, λήμμα: *Categoria* (Categorie, Category, Categoria).

(2). Βλ. Jean Epstein, "Esprit du cinéma", ιταλική μετ. "Spirito del cinema" στο Bianco e Nero, Ρώμη, 1955, σελ. 136.

(3). Βλ. παρατηρήσεις για την έννοια "Νέος Κινηματογράφος" Σωτήρης Δημητρίου, *Χώρος και χρόνος στο Νέο Κινηματογράφο*, στο "Σύγχρονος Κινηματογράφος" Ν.5, σελ. 37.

(4). Είναι ακόμα δύσκολο να αντιληφθούμε τον κόσμο ως ένα χωρο-χρονικό *continuum*. Κατά τον 19^ο αιώνα ήταν σχεδόν αδύνατη η αφομίωση της θεωρίας του Κάντ, σύμφωνα με την οποία οι μορφές του χώρου και του χρόνου ορίζονταν από το μηχανισμό του νού ενός παρατηρητή. Ο Κάντ δεν υποστήριξε ποτέ ότι οι δύο αυτές "κατηγορίες" ήταν αμοιβαία εμπλεκόμενες, όπως δεν το έκαναν και οι επόμενες γενιές των κλασικών, που αντιλαμβάνονταν ένα σύμπαν από χωρικά εκτεινόμενες μάζες σε τρεις διαστάσεις, που κινούνται κατά μήκος της ποιοτικά διαφορετικής διάστασης του χρόνου. Οι δύο όμως ιδιότητες ενώθηκαν σε μία και μοναδική νοηματική κατηγορία, σχεδόν συγκρητικής φύσης, για πρώτη φορά από τον Einstein.

(5). Βλ. σχετικά Gianfranco Bettettini, *Tempo del senso*, Bompiani, Μιλάνο, 1979, σ.σ. 10-15.

(6). Με την έννοια διαλεκτική δεν κάνουμε αναγκαστικά αναφορά στο φιλοσοφικό μαρξιστικό και εγκελιανό όρο, αλλά τον λαμβάνουμε με την σημασία του ως διαδικασία δια μέσου της οποίας δύο αντίθετα νοητά ή ρεαλιστικά, αναπτυσσόμενα με ενιαία αντιμετώπιση συγκροτούν σε κάποια δεδομένη στιγμή μια σύνθεση.

(7). Για αφηγηματική εικόνα εννοούμε τη νοητή εικόνα που προκύπτει από τη ενέργεια του νού κατά τη μετεγγραφή ενός κειμένου σε απεικόνιση. Μια παρόμοια κατάσταση αντιμετωπίζουμε στα αποστασιοποιημένα πλάνα του Αγγελόπουλου που αποτελούν αφηγήσεις γεγονότων και όχι καταγραφή των γεγονότων.

(8). Ο όρος "απεικονιστικότητα" χρησιμοποιείται με την έννοια που του αποδίδει ο Greimas, ο οποίος θεωρεί την "εικονοποίηση" (παραγωγή ψευδαισθητικής αναφοράς στο αναπαριστόμενο αντικείμενο) το τελευταίο στάδιο της απεικόνισης. Βλ. Greimas, όπ. π, λήμμα: "Figurattività".

(9). Βλ. για την έννοια "αναγνώστης μοντέλο": U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Μιλάνο, 1979 (κυρίως σ.σ. 53-56).

(10). Από Eugène Minkowski, *Tempo vissuto*, Einaudi, Τορίνο, 1968, σ.σ. 440-41.

(11). Βλ. σχετικά G. Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, Παρίσι, σ. 219.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 1

(1). Είναι γνωστό ότι η έννοια της "αναπαράστασης" εμπεριέχει πάντα την εφαρμογή μιας πράξης ή την ανάληψη ενός τρόπου με σκοπό την απόδοση με κατ'εξοχήν απεικονιστικούς μεθόδους μιας κατάστασης. Εμπεριέχει επίσης και την άσκηση μιας γνωστικής διαδικασίας με βάση την οποία ένα αντικείμενο γίνεται παρόν στη συνείδηση. Στο θέατρο ο όρος εμφανίζεται κάτω από την ονομασία "*Sacra rappresentazione*" του Μεσαίωνα, δράμα δηλαδή θρησκευτικό όπου δεν υπάρχει διάκριση σε σκηνές αλλά ούτε και αλλαγή σκηνών. Στον Αγγελόπουλο τώρα, ο ορισμός της έννοιας "αναπαράσταση" δημιουργεί αρκετές δυσκολίες και θα μπορούσαμε να πούμε ότι η έννοια εντοπίζεται και λειτουργεί σε δύο επίπεδα: Το πρώτο που αφορά στην διαδικασία άντλησης από τα αντικείμενα του κόσμου των δεδομένων για την προπαρασκευή μιας απεικόνισης και όπου εντοπίζουμε μια θεατρικού τύπου αντιμετώπιση με σαφή ρωγμή ανάμεσα στον εξωτερικό κόσμο και τη δημιουργία. Η ρωγμή αυτή οφείλεται κατά κύριο λόγο στο γεγονός ότι μια τέτοια ενέργεια αποτελεί την εφαρμογή μιας "σημείωσης" ώστε να αποκομισθεί το ουσιαστικό αφήνοντας έξω κάθε τι το περιττό που θα αποκαλύπτονταν φλύαρο. Το δεύτερο αντίθετα επίπεδο αφορά στην μετεγγραφή αυτής της ουσίας σε κινούμενη εικόνα, η οποία φέρει μεν ρεαλιστικά στοιχεία αλλά δεν παύει από την άλλη να αποτελεί μια επιπλέον "σημείωση" αφού είναι το προϊόν μιας ήδη ασκημένης "σημείωσης" στον πραγματικό κόσμο. Η ανάπτυξη αυτής της προβληματικής θα προκύψει σε ικανοποιητικό βαθμό μέσα από το κείμενό μας. Βλ. N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Μπολόνια, 1971, λήμμα: *Αναπαράσταση*.

(2). Ο Αγγελόπουλος επηρεασμένος βαθιά από τον τρόπο κινηματογράφησης του Janco's του Antonioni και πολλών άλλων σκηνοθετών, τόσο του Ιταλικού νεορεαλισμού αλλά και της γαλλικής Nouvelle Vague, υιοθετεί το πλάνο-σεκάνς, το οποίο όμως χρησιμοποιεί με ένα δικό του προσωπικό τρόπο και ο οποίος θα χαρακτηρίσει ολόκληρη την καλλιτεχνική του δουλειά. Ελέπε σχετικά με τη λειτουργία του πλάνου-σεκάνς στον Αγγελόπουλο μια σύντομη αναφορά του Cianfranco Bettetini, *Tempo del Senso, la logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Μιλάνο, 1979, σελ.36. Σχετικά εξάλλου με τις διαμάχες που προκάλεσε το ύφος του Αγγελόπουλου στους κόλπους της ελληνικής κριτικής, διαβάζουμε στον "Συγχρονο Κινηματογράφο", τεύχος 17/18, 1978, σελ. 63: Χρήστος Βακαλόπουλος: "Νομίζω ότι η συζήτηση αυτή, που γίνεται για πρώτη φορά στο περιοδικό για έλληνα σκηνοθέτη και τη δουλειά του, έχει σχέση με κάποια άκριτη στάση μας στο παρελθόν ως προς τον Αγγελόπουλο: Είχαμε τότε αντιμετωπίσει υπερτροφικά τις *Μέρες του '36* (Σ.Κ., 24-26, Οκτ-Δεκ. 1972) και είχαμε φοβηθεί να αντιμετωπίσουμε το *Θίασο* (Σ.Κ., '76, αρ.8), τον αντιμετωπίσαμε λειψά...".

(3). Για γενικότερες παρατηρήσεις σχετικά με τις δύο έννοιες του χώρου και του χρόνου, παραπέμπουμε ενδεικτικά, για γενικές θεωρήσεις, στον Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983. Επίσης, Gaston Bachelard, *Η Διαλεκτική της Διάρκειας*, Εκάτη, Αθήνα, 1994.

(4). Οι βιβλιογραφικές πηγές στις οποίες αναφερόμαστε είναι ενδεικτικά οι παρακάτω: Gerard Genette, *Figure III*, Editions Du Seuil, Παρίσι, 1973, S.M. Eizenstein, *La natura non indifferente*, Marsilio Editori, Βενετία, 1981, (επιμ. Pietro Montani), του ιδίου, *Il Colore*, Marsilio Editori, Βενετία, 1983, κ.λ.π. Φυσικά τα κείμενα αυτά δίνουν ερεθίσματα για την ανάπτυξη εννοιών εφαρμοσμένων πάνω στο ιδιαίτερο φιλμικό κείμενο του Αγγελόπουλου.

(5). Οφείλουμε εδώ να διευκρινίσουμε ότι, σχεικά με τους δύο όρους "Σημειολογία και "σημειωτική" υπάρχουν δύο ζητήματα: ένα ιστορικό και ένα συμβατικό. Από το 1974 το Διενές Συνέδριο Σημειωτικής όρισε να ονομάζεται "Σημειωτική" η γενική επιστήμη ενώ "Σημειολογία" η ειδική εφαρμογή. Έτσι η γενική θεωρία ανάλυσης της σημασίας ή των σημείων ή της σημείωσης ή της επικοινωνίας είναι η "Σημειωτική" ενώ η ειδική εφαρμογή σε σημεία ή σημασίες κ.λ.π. μιας συγκεκριμένης γλώσσας είναι "Σημειολογία". Φυσικά υπάρχουν πολλές απόψεις που διατυπώθηκαν γύρω από το θέμα, (Saussure, Hjelmslev, Peirce, Greimas, Barthes). Μπορούμε τέλος να επισημάνουμε ότι από τις απόψεις των παραπάνω μελετητών, σε γενικές γραμμές, προκύπτει ότι: υπάρχει η Σημειωτική-αντικείμενο (το αντικείμενο που μελετάται) και Σημειωτική που μελετά τη Σημειωτική-αντικείμενο.

(6). Για τον όρο "αναπαράσταση" γενικά παραπέμπουμε στην σημ.1, να προσθέσουμε όμως τις πληροφορίες που μας δίνει ο Greimas: "Η Αναπαράσταση είναι μία έννοια της κλασικής φιλοσοφίας που, με τη χρήση της στη σημειωτική, υποδηλώνει -με σαφή πάνω κάτω τρόπο- ότι ο λόγος θα μπορούσε να έχει σαν λειτουργία, το να στέκεται στη θέση ενός "κάτι άλλου", να "αναπαριστά, δηλαδή, μία άλλη "πραγματικότητα.(...)". Βλ. A.J. Greimas, *Semiotica, Dizionario ragionato della Teoria del Linguaggio*, La casa Usher, Φλωρεντία, 1986, λήμα "Rappresentazione".

(7). Παραπέμπουμε σχετικά στο δοκίμιο των Francesco Casetti- F. Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Μιλάνο, 1990. (Βλέπε κεφ. "L'analisi della rappresentazione").

(8). Βλέπε Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Παρίσι, 1982, ειδικότερα το κεφ. "Texte-Representation".

(9). Βλέπε, Cristian Metz, *Langage et cinéma*, Editions Albatros, Παρίσι, 1977, και ειδικότερα σ.σ. 91-101.

(10). Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τον όρο "κατηγοριακό" παραπέμπουμε και πάλι στο Λεξικό του Greimas. Πράγματι ο συγγραφέας μας πληροφορεί ότι η αυστηρή εφαρμογή της δομικής στάσης που μας κληροδότησε ο Saussure, σύμφωνα με την οποία κάθε γλώσσα έχει σχετιστική φύση και όχι ουσιαστική, μας υποχρεώνει να χρησιμοποιήσουμε τον όρο "κατηγορία" για να ορίσουμε σχέσεις και μόνο και όχι τα στοιχεία που ηγούνται των σχέσεων αυτών.

(11). Αντίθετα με τον όρο "κατηγοριακό" μια προσέγγιση "γενετικού" χαρακτήρα εξετάζει τα στοιχεία των σχέσεων για τις οποίες θα μιλήσουμε και σε αυτή την έδρα θα μας απασχολήσουν μεν, αλλά σε επίπεδο της διαδικασίας μετάδοσης των στοιχείων, τα οποία ορίζουν, με τη σειρά τους, τις σχέσεις της συντακτικής δύναμης του φιλμικού κειμένου.

(12). Το "τοπίο" δεν αποτελεί μόνο ένα εικαστικό είδος, και ούτε είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο μια κουλτούρα βλέπει τη φύση, είναι, κυρίως η μορφή με την οποία μια κοινωνία οργανώνει τη σχέση μεταξύ φύσης και κουλτούρας (η εγκατάσταση του ανθρώπου από ένα οικισμό καλύβας σε μια μπρότζη, μεταμορφώνει το τοπίο). Το σύνολο των μεταμορφώσεων αυτών μπορεί να ονομασθεί "τοπίο". Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Antonio Costa, *Saper Vedere il cinema*, Bompiani, Μιλάνο, 1985, σελ. 229.

(13). Το προϊόν των μεταμορφώσεων που προκύπτουν από την οργάνωση της σχέσης φύσης και κουλτούρας θα μπορούσε συνεπώς να ονομασθεί "πολιτιστικό τοπίο".

(14). Ελ. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, από C. Metz, *Problèmes actuels*, Ed. Albatros, Παρίσι, σ. 68.

(15). Από συνέντευξη του σκηνοθέτη που μας παραχωρήθηκε στις 20 Αυγούστου 1989.

(16). Με την έννοια "αυτοπαρουσιάζεται", η οποία αναφέρεται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, θα δούμε ότι προκύπτει ένα μεγάλο κεφάλαιο που θα εξετάσουμε στο τέταρτο μέρος της παρούσας εργασίας, και που σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την έννοια της εστίασης. Η παρουσίαση της Ιστορίας μπορεί να ταυτισθεί με την αυτοπαρουσίαση των ηρώων (από το οπτικό

σημείο των πρώων) οι οποίοι ταυτισμένοι όντες με την ίδια την Ιστορία, μεταφέρουν αυτή τους την ιδιότητα κατευθείαν στο θεατή.

(17). Η αρίθμηση των σεκάνς στο *Θιάσο*, πάρθηκε από το σενάριο της ταινίας: Θ. Αγγελόπουλος, *Ο Θιάσος*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1976. Πρόκειται για τη σεκάνς που περιλαμβάνει τη Μάχη μεταξύ των ανταρτών και των εθνικόφρονων κατά τη διάρκεια της Εγγλέζικης Κατοχής. Είναι η έναρξη της Μάχης της Αθήνας και των Δεκεμβριανών (1944). Παρατηρούμε ότι στην παρούσα σεκάνς τα μέλη του πλανώδιου Θιάσου αναλαμβάνουν το ρόλο θεατών. Περιγράφοντας τη σκηνή θα δούμε ότι αναδεικνύονται στοιχεία που της αποδίδουν μια "θεατρικότητα". Η μηχανή λήψης ακολουθεί τους ηθοποιούς του Θιάσου που βγαίνουν από μια αυλή. Μετά από ένα νεύμα του Αίγισθου, οι ήρωες σταματάνε και κοιτάζουν προς το βάθος της πλατείας. Η μ.λ. ακολουθεί το βλέμμα τους. Στην είσοδο της πλατείας περνάει τρέχοντας ένα γκρούπ (οι κουμουνιστές) και προελαύνει από αριστερά προς τα δεξιά. Σιγά σιγά το γκρούπ αυτό οπισθοχωρεί έως ότου βγεί από τη σκηνή. Στη συνέχεια και το δεύτερο γκρούπ (εθνοφύλακες) αρχίζει να οπισθοχωρεί δίνοντας έτσι χώρο στο προηγούμενο να προελαύνει. Με τον τρόπο αυτό, η κάθε μια από τις ομάδες εμφανίζεται και εξαφανίζεται διαδοχικά από τη σκηνή, προσδίδοντας στο χώρο ένα ξεκάθαρο θεατρικό κάψιμο. (για μια πιο λεπτομερή περιγραφή της σκηνής παραπέμπουμε στο σενάριο ή και στο ίδιο το φιλμ).

(18). Οι παρατηρήσεις του σκηνοθέτη που μεταφέρουμε εδώ είναι παρμένες από την μαγνητοσκοπημένη, στο αρχείο μας, διάλεξη που έδωσε στην Cineteca της Μπολόνια (Κινηματ. Lumière), στις 22 Νοεμβρίου 1989. Φυσικά οφείλουμε να προσθέσουμε ότι περιγραφές του σκηνοθέτη για την συγκεκριμένη αλλά και για άλλες σκηνές του φιλμ εμφανίζονται σε πάρα πολλές άλλες πηγές.

(19). Βλέπε σχετικά M. Martin, *Η κινηματογραφική γλώσσα*, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1984. σελ. 30.

(20). "Από μια τυπική οπτική γωνία ο πιθανός κόσμος είναι ένα όνομα που αποδίδεται σε μια δομή ενός κάποιου τύπου (...) και που σε διαισθητικό επίπεδο μπορεί κάλλιστα να δικαιολογηθεί σαν μια μεταφορά του κόσμου (...). Η ουσιαστική έννοια του πιθανού κόσμου αντίθετα, παράγει κάτι που δεν είναι πραγματικό αλλά υπάρχει (...)", U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Μιλάνο, 1983, σσ. 123-124, μτφ. δική μας.

(21). Βλέπε F. Casetti, Chio, *L'analisi del film*, ο.π. κεφ. "L'analisi della Rappresentazione" (Η ανάλυση της αναπαράστασης).

(22). Θα λέγαμε ότι το σημείο συνάντησης των δύο πρώτων τύπων αναπαράστασης μπορεί να αναλυθεί, για την περίπτωση του Αγγελόπουλου, ως εξής: ο σκηνοθέτης δρά πάνω στην πραγματικότητα από κάποια απόσταση και αν το κάνει είναι για να ξαναβρεθεί σ'αυτήν. Η "πλαστογράφηση" των φαινομένων που θέτει επί σκηνής, η δημιουργική τους σύνθεση στο εσωτερικό του κάδρου, η συλλογή των αποσπασμάτων ενός κόσμου και η διευθέτησή τους με κάποια ακολουθία, αποτελούν όργανα που η χρήση τους βοηθά στην κατασκευή μιας "εντύπωσης πραγματικότητας". Ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου φέρει ένα αποτέλεσμα δημιουργίας της πραγματικότητας και δεν επιχειρεί την απλή της αναπαραγωγή. "Πλαστογραφεί" και δεν καταγράφει την πραγματικότητα (πράγμα που εξάλλου δεν μπορεί με κανένα τρόπο να κάνει ο κινηματογράφος). Βλ. σχετικά Dziga Vertov, *I Kinoki*, στο *L'occhio della rivoluzione, scritti dal 1922 al 1942*, Mazzotta, Μιλάνο, 1975, (μτφ. Pietro Montani).

(23). Η έννοια του *effet de sens*, δηλώνει την εντύπωση που μας δημιουργείται για τον κόσμο γενικά ενώ ειδικότερα το θέμα αυτό θα μας απασχολήσει στο 3ο, κατά κύριο λόγο, κεφάλαιο.

(24). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το προφιλμικό χώρο παραπέμπουμε στον Antonio Costa, *Saper vedere il cinema*, ο.π. σελ. 230, ενώ αναλυτική αναφορά σε αυτόν θα γίνει αμέσως παρακάτω.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 2

(1). Χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο "mise en scène" με την σημασία της σκηνοθεσίας, αλλά αναφερόμαστε περισσότερο στην διαδικασία ανάλυσης και τακτοποίησης των ποικίλων δεδομένων που συμβάλλουν στη σύλληψη, επεξεργασία και χωροχρονική "τοποθέτηση" της αναπαράστασης. Βλ. για την υφή των δεδομένων αυτών τη σημ.16 αυτού του κεφαλαίου.

(2). Μπορούμε να πούμε ότι ο κόσμος της κοινής αίσθησης είναι το αποτέλεσμα αίσθησης που δημιουργείται από την συνάντηση του ανθρώπινου υποκειμένου και του αντικειμένου-κόσμος. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον όρο "effet de sens", παραπέμπουμε στο λεξικό του A.J. Greimas, *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa USHER, Φλωρεντία, 1979, (επιμ. Paolo Fabbri), λήμα: "Effetto di senso".

(3). Ο Eric Rohmer επιχειρεί την αντιμετώπιση του προβλήματος του χώρου στο φιλμ του Murnau, ξεκινώντας από τον διαχωρισμό του σε τρία είδη: τον αρχιτεκτονικό χώρο που αφορά το φυσικό (όπως το ονομάζει μέρος) ή τα ανακατασκευασμένα μέρη του προφιλμικού, το εικαστικό, που αφορά την κινηματογραφική εικόνα την οποία πρέπει να λάβουμε υπόψη και να ορίσουμε σαν την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, και τέλος το φιλμικό που αφορά τον δυνάμει υπάρχοντα χώρο που προκύπτει μετά τη διαδικασία της λήψης. Το εξαιρετικό, στο δικίμιο αυτό του Rohmer, βρίσκεται στο γεγονός ότι το μοντέλο ανάλυσης που μας προτείνεται για ένα φιλμ προέρχεται από ένα σκηνοθέτη, από ένα δημιουργό ο οποίος διαθέτει μια άμεση εμπειρία της κινηματογραφικής δημιουργίας και γνωρίζει ίσως καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο την ευθύνη της επιλογής και το μόχθο που απαιτείται ώστε να μορφοποιηθεί ένα έργο. Βλ. σχετικά Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Général d'Editions, Παρίσι, 1977.

(4). Η άποψη του Ακίρα Κουροσάβα περιλαμβάνεται στην ελληνική έκδοση του βιβλίου του Sergio Arecco αφιερωμένο σε μια κριτική ανάγνωση του έργου του Αγγελόπουλου. Βλ. Sergio Arecco, *Θάλαμος Αγγελόπουλος*, εκ. Ηράκλειτος, 1985, σελ. 141.

(5). Δανειζόμαστε το όρο της συγκίνησης από τον Eisenstein ο οποίος τονίζει ότι, για να δείξεις την καταγωγή μιας εικόνας ή μιας αίσθησης, χρειάζεται να συμπεριληφθεί και η στιγμή της συγκίνησης και του πάθους της τέχνης. Το πάθος που συνοδεύει κάθε αυθεντική γνώση-κατασκευή. Σύμφωνα με τον Eisenstein, το πάθος του έργου τέχνης συμπίπτει με την εμπειρία ενός "βγαίνω έξω από τον εαυτό" της αναπαράστασης. Πρόκειται

για τη θεωρία της "έκστασης". Βλ. σχετικά S.M. Eizenstein, *La natura non indifferente*, Marsilio, Βενετία, 1981, σελ. 128-164, (επ. Pietro Montani).

(6). Σημειώνουμε εδώ ότι πρόκειται για ένα ιδεολογικό ταξίδι που μπορεί να εξομοιωθεί με μια "πνευματικοποίηση του χώρου". Το ταξίδι του Αγγελόπουλου δημιουργεί, εμπειρικά, ένα τεχνητό χώρο, ξεκινώντας από τμήματα του πραγματικού χώρου. Με ανάλογο τρόπο ο Eizenstein δημιουργεί ένα φανταστικό χώρο δημιουργώντας στο πνεύμα μας την ιδέα ενός ενιαίου χώρου που δεν μας παρουσιάστηκε ποτέ σαν ολότητα (η αναφορά στον Eizenstein αφορά πολύ πιο συγκεκριμένα το "Ποτέμκιν").

(7). Η χωρική διαδρομή της Ιστορίας δεν μπορεί να τύχει μιας "ομαλής" μεταφοράς από τον ένα χώρο στον άλλο γεωγραφικά αναγνωρίσιμου, αλλά ακολουθείται μια δημιουργική διαδοχή που δίνει όμως την εντύπωση μιας τέλει ενότητας του "ιστορικού" πλέον χώρου.

(8). Ο όρος "προνομιακός χώρος" ανήκει στον ίδιο το σκηνοθέτη. Η έκφραση έχει διατυπωθεί πολλές φορές από τον Αγγελόπουλο, όπως επίσης συμπεριλαμβάνεται και σε μαγνητοφωνημένη του δήλωση, σε συνέντευξη την οποία μας παραχώρησε, με σκοπό την πραγματοποίηση προηγούμενης εγγραφής μας με παρόμοιο θέμα, στις 20 Αυγούστου 1989.

(9). Ο χώρος γίνεται κατά τον σκηνοθέτη "ήρωας", κατά τους αφηγηματολόγους "δρών", μαγνητοφωνημένη δήλωση, ο.π.

(10). ο.π.

(11). Πρόκειται για μια εσωτερική Γεωγραφία που συνίσταται στη δημιουργία ενός προσωπικού γεωγραφικού χάρτη ο οποίος είναι το αποτέλεσμα ενοποίησης τμημάτων της μνήμης και μάλιστα της συγκινησιακής μνήμης. "Μια υποκειμενική αντίληψη ενός περιβάλλοντος που ο καθένας φέρει μέσα του με διαφορετικό τρόπο". Μαγνητοφωνημένη δήλωση, ο.π.

(12). Στο συγκεκριμένο φιλμ του Buñuel έχουμε, όπως και στην *Αναπαράσταση*, μία και μόνη βεβαιότητα, που υπαγορεύεται από τον φυσικό χώρο του φιλμ: το θάνατο. Και εδώ αιφνιδιάζεται η καθημερινή ζωή ενός κόσμου που ζεί με τους κανόνες που του επιβάλλει το περιβάλλον του.

(13). Θα ήταν ίσως ορθότερο να μιλάμε για "luoghi deputati" συμπυκνωμένοι σε έναν. Στη μεσαιωνική θεατρική ορολογία ένας "luogo deputato" ήταν μια σκηνή (σκηνογραφία) ενός τμήματος της παράστασης, η οποία αποτελούνταν από περισσότερους "luoghi deputati" τοποθετημένους τον έναν πλάι στον άλλο. Η τεχνική αυτή έδινε τη δυνατότητα στο μεσαιωνικό θέατρο να δείχνει όλα όσα ήθελε και να προκαλεί την έκβαση γεγονότων κάτω από τα μάτια των θεατών και, σε τελευταία ανάλυση, να κάνει ένα θέατρο όχι τόσο αφήγησης, όσο δράσης. Αυτό έδινε τη δυνατότητα πλήρους ελευθερίας περιπλάνησης στο χώρο και το χρόνο. Για περισσότερες πληροφορίες σας παραπέμπουμε στον Silvio d'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, Τομ.Ι, Bulzoni Editori, Ρώμη, 1982, σελ. 117-119.

(14). Αναφερόμαστε συγκεκριμένα στην εκτέλεση μιας παγανιστικής λατρείας, στη σκηνή δηλαδή της Θεοφαγίας/Άνθρωποφαγίας του Αλέξανδρου από τους κατοίκους του χωριού, (σεκάνς 119). "Η ιστορία επαναλαμβάνεται αναμφισβήτητα, όμως μόνο η τελετουργία επαναλαμβάνεται επακριβώς". Βλ. Jan Kott, *Θεοφαγία*, Εξάντας, Αθήνα, 1979, σελ. 214.

(15). Το φανταστικό για το οποίο κάνουμε λόγο εδώ, έχει να κάνει περισσότερο με το υπνωτικό, ή καλύτερα με το όνειρο με ανοιχτά τα μάτια. Ο συνδυασμός ενός πραγματικού χώρου με καθαρά φανταστικά γεγονότα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, αποτελεί και την καθαρή φύση του κινηματογράφου. Η υλοποίηση και συνεπώς εικονοποίηση του οράματος δεν μπορεί παρά να είναι ένα αποτέλεσμα της φαντασίας και των λειτουργιών της ως ψυχολογικής ιδιότητας. Εξ'άλλου, αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι η μίμηση είναι κατά κάποιο τρόπο η υλοποίηση της φαντασίας, η πραγμάτωση που καθρεφτίζει κάτι που έρχεται από τη σφαίρα του πραγματικού.

(16). Σε μια προσπάθεια ορισμού της έννοιας "mise en scène" χρειάζεται να εκλάβουμε το φιλμ, ακόμα και στην πιο σχηματική του μορφή, σαν ένα κόσμο ο οποίος διαθέτει έναν αριθμό από δεδομένα. Η κατηγοριοποίηση των δεδομένων αυτών και η τακτοποίησή τους σε μια σειρά μας οδηγούν στην ανακάλυψη της λειτουργικότητά τους. Οι κύριες κατηγορίες των δεδομένων αυτών είναι σχηματικά οι εξής: α) *μορφοθέτες*, που ορίζουν τα γενικά χαρακτηριστικά των ηρώων, το χαρακτήρα τους, τα γεωγραφικά χαρακτηριστικά κλπ, καθώς επίσης και τη μορφή της δράσης, β) *ενδείξεις*, είναι χαρακτηριστικά που αναγνωρίζονται με μεγαλύτερη δυσκολία και αφορούν τα κρυμμένα χαρακτηριστικά του χαρακτήρα, τη σημασία μιας ατιμολογίας, τις προϋποθέσεις μιας δράσης κ.λ.π., γ) *θέματα*, που μας οδηγούν στην αλλαγή τόπων. Ενδεικνύουν με τη σειρά τους την ενότητα του περιεχομένου γύρω από το οποίο οργανώνεται το κείμενο, δ) *τα αίτια*, που προδιαγράφουν τις πιθανές κατευθύνσεις του αναπαριστούμενου κόσμου. Στην πραγματικότητα αποτελούν ενότητες του περιεχομένου που επανέρχονται κατά μήκος του κειμένου. Για περισσότερες πληροφορίες σας παραπέμπουμε στους F.

Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, ο.π., κεφ. "La messa in scena", σελ.117-126.

(17). Μιλάμε για extra-αφηγηματικές περιπτώσεις κάθε φορά που βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σχόλιο που παίρνει αποφασιστικά το πάνω χέρι στην αφήγηση και πολλές φορές την αντικαθιστά. Συμβαίνει σε περιπτώσεις κατά τις οποίες "ο λόγος που παράγεται δεν εγγράφεται σε καμμία χρονική σειρά(..) οι διάφορες énonciation του κειμένου αρθρώνονται μεταξύ τους σε μια χωρική αλληλουχία, που επικαλείται την τυπική οργάνωση του ποιητικού ρυθμού" Βλ. G. Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979, σελ. 137.

(18). Στο W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, Einaudi, Torino, 1986, σελ. 43.

(19). Βλέπε το άρθρο του F. Cordelli, *La messinscena in Anghelopoulos*, στο "Filmcritica", τεύχος 274/75.

(20). Αντιστρέφουμε εδώ τον όρο "δημιουργική γεωγραφία" του M. Martin σε "ιδεώδη γεωγραφία" που προϋποθέτει την ύπαρξη μιας "δημιουργικής σκηνής" κατασκευασμένης, πάνω στην οποία συσσωρεύονται τα τμήματα του χώρου στην ευρεία του έννοια, έτσι ώστε να δημιουργούν μια ιδεώδη χωρική συνέχεια. Βλ. και M. Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, Κάλαμος, Αθήνα, 1984, σελ. 257.

(21). Παραπέμπουμε στις σελάνες 112, 113, 114, και 115 του Μεγαλέξανδρου.

(22). Σχετικά με την έννοια του "αντικειμένου" σε όλες του τις δυνατές εκφάνσεις, αλλά ιδιαίτερα για τη σημειωτική του σημασία, όχι μόνο σαν απλού αντικειμένου (σώμα) αλλά και με την ιδιότητά του ως "έρον", βλ. A.J. Greimas, *Dizionario*, ο.π., λήμμα: *oggetto*. Βλ. επίσης, Edgar Morin, *Il cinema e l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982, σ. 160, (τίτλος πρωτ. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, Παρίσι, 1956).

(23). Ο Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Teory of Language*, by the Regents of the University of Wisconsin, 1961, ιτ. μετ. του G.Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968 & 1987, σελ. 52, αναφέρει δύο θέσεις για το σημείο: στην πρώτη το σημείο είναι η έκφραση που παραπέμπει σε ένα περιεχόμενο έξω από το ίδιο το

σημείο, ενώ στη δεύτερη (που εκφράζεται κυρίως από τον Saussure), το σημείο είναι μιά ταυτότητα που παράγεται από την σύνδεση της έκφρασης με το περιεχόμενο. "Για να επιλέξουμε ανάμεσα σε αυτές τις δύο θέσεις θα πρέπει να δούμε ποιά επιτρέπει την καταλληλότερη περιγραφή. Για να προβούμε στην επιλογή θα αποφύγουμε προσωρινά να μιλάμε για σημεία, που είναι αυτό που θέλουμε να ορίσουμε, ενώ θα μιλήσουμε αντίθετα για κάτι του οποίου την ύπαρξη πιστεύουμε ότι έχουμε ορίσει, για τη *σημειακή λειτουργία*, δηλαδή, που τίθεται μεταξύ δύο ταυτοτήτων, μιά *έκφραση* και ένα *περιεχόμενο*(...). Η σημειακή λειτουργία αποτελεί από μόνη της αλληλεγγυότητα. Έκφραση και περιεχόμενο είναι αλληλέγγυα. Μιά έκφραση είναι έκφραση μόνο χάρις στο γεγονός ότι αποτελεί την έκφραση ενός περιεχομένου, και ένα περιεχόμενο είναι ένα περιεχόμενο μόνο χάρις στο γεγονός ότι είναι περιεχόμενο μίας έκφρασης". Με αυτή την έννοια εμείς μιλάμε για το ενδιαφέρον που προκύπτει σε επίπεδο έκφρασης, δεδομένου ότι αυτό είναι η προϋπόθεση αλλά και η άμεση ένδειξη της παραγωγής στη συνέχεια ενός περιεχομένου, πράγμα που επιτυγχάνεται βέβαια με αυτό που ο Hjelmslev ονομάζει *σημειακή λειτουργία*.

(24). Ο U. Eco εξετάζει την τριτόμηση του Peirce που είναι και η πιό γνωστή ταξινόμηση των σημείων. Σύμφωνα λοιπόν με τον Eco τα σημεία χωρίζονται σε: *σύμβολα*, που συνδέονται αυθαίρετα ή προαιρετικά με το αντικείμενό τους, *εικόνες*, που είναι όμοια με το αντικείμενό τους και *δείκτες*, που συνδέονται "φυσικά" με το αντικείμενό τους. Βλ. U. Eco, *Θεωρία Σημειωτικής*, Εκ. Γνώση, Αθήνα, 1989, σελ. 271-72.

(25). Eco, *ο.π.*

(26). E. Rohmer, *L'organisation de l'espace...*, *ο.π.*, σελ. 68-71.

(27). Ο Ορέστης, ο ίδιος εκείνος Ορέστης του *Θιάσου*, ανημιός της Ηλέκτρας και γιός της Χρυσόθεμης, ξαναζει στο *Τοπίο στην Ομίχλη*, με την ιδιότητα του ηθοποιού. Στην ερώτηση του μικρού Αλέξανδρου "τί παίζεις;", εκείνος απαντά: "Το ρόλο μου". Τον ίδιο πάντα ρόλο, όπως το ίδιο πάντα ρόλο παίζουν και οι υπόλοιποι ηθοποιοί του Θιάσου, οι οποίοι προβάλλουν αργότερα στο φιλμ κουρασμένοι και γερασμένοι. Δεν διέτρεξαν την Ελλάδα χωρικά μόνο και αναρρίθμητες φορές, διέτρεξαν το χρόνο της Ιστορίας και συνεχίζουν την περιπλάνησή τους σαν φαντάσματα που θα θυμίζουν το παρελθόν.

(28). Είναι φυσικό, όταν μιλάμε για φετιχιστικές σχέσεις στην προκειμένη περίπτωση, να αναφερόμαστε κυρίως σε προσωπική φετιχιστική σχέση ενός ήρωα με ένα αντικείμενο. Η διευκρίνιση είναι απαραίτητη, εφόσον είναι γνωστό ότι, για τις πρωτόγονες θρησκείες, ένα αντικείμενο αποτε-

λούσε "φετίχ" καθώςον αυτό προκαλούσε εκτίμηση, λατρεία και επιθυμία στο σύνολο μιας κοινωνικής ομάδας.

(29). Σύμφωνα με τον Rohmer, οι δύο μεγάλες κατηγορίες αντικειμένων που εγκαθιδρύουν σχέσεις αλλά και δίνουν τη γενικότερη φιλμική υφή μιας σκηνής είναι: τα αντικείμενα-όργανα (μέσα) και τα οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει παίζουν το ρόλο κομπάρσων και, τα αντικείμενα-στολίδια τα οποία διαθέτουν μια πλαστική ομορφιά που ενσωματώνεται με εκείνη του συνόλου του φιλμ. Βλ. E. Rohmer, *L'organisation ...*, ο.π., σελ.69-70.

(30). Αναφερόμαστε στην σεκάνς 72 του *Θιάσου* που αναπαριστά την Μάχη της Αθήνας. Για τη πλήρη μορφή της σεκάνς βλ. το σενάριο: Θ. Αγγελόπουλος, *Ο Θιάσος*, ο.π.

(31). Ο.π., σεκάνς 117.

(32). Δεν μπορούμε να αναφερθούμε, σχετικά με τα εγκατελλλημένα ρούχα σε κάποιο συγκεκριμένο ζωγράφο και ούτε έχουμε πηγές που να μας παρέμπουν σε συγκεκριμένους πίνακες. Ωστόσο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι μετά από δική μας έρευνα ανακαλύψαμε μερικά έργα του ζωγράφου Κανακάκη που θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζουν μια παρόμοια εικόνα. Υπογραμμίζουμε την υποκειμενική ποιότητα της δήλωσής μας αυτής, δεδομένου ότι κανένα στοιχείο δεν έχουμε και πιθανότατα δεν υπάρχει σχετικά με κάποια επιρροή του έργου του ζωγράφου σε εκείνο του σκηνοθέτη.

(33). Πρόκειται για τη σεκάνς 39 του *Μεγαλέξανδρου*. Βλ. το σενάριο του φιλμ, T. Anghelopoulos, *Alessandro il Grande*, ο.π., σελ.117.

(34). Η φιγούρα του Αλέξανδρου, όπως εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς, φορτίζεται πάντα σε σχέση με τα χαρακτηριστικά που της αποδίδονται. Η σχέση αυτή ορίζεται, κατά κύριο λόγο από την ταυτότητα που παίρνει κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με κάποιο από τα αντικείμενα που ορίζουν την ταυτότητα. Το αποτέλεσμα είναι να εμφανίζεται σαν μια καρικατούρα των ταυτοτήτων αυτών (βλ. τον πίνακα του Θεόφιλου για παράδειγμα). Ο πραγματικός Αλέξανδρος του Αγγελόπουλου δεν είναι παρά το σύνολο των ταυτοτήτων που του αποδίδονται.

(35). Βλ. J. Manuel, *Essai sur le style d'Orson Welles*, στο "Revue du cinéma", N.3, Παρίσι, 1945.

(36). Να πούμε σε αυτό το σημείο ότι πλησιάζουμε έτσι στην αποκωδικοποίηση ενός ύφους που επικαλείται ανανεωμένες μορφές της αρχαίας κλασικής αναπαράστασης. Και οι *Κύνηγοι* και ο *Θίασος* αλλά και ο *Μεγαλέξανδρος* αποτελούν την επαναδραστηριοποίηση των αρχαίων τραγωδιών.

(37). Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, γνωστός σαν Θεόφιλος, γεννήθηκε γύρω στα 1868 στη Μυτιλήνη. Κατ'έξοχην λαϊκός ζωγράφος δίνει ένα έντονο αυθορμητισμό αλλά και χρωματική ευφορία. Επί τριάντα ολόκληρα χρόνια τον βρίσκουμε να περιπλανάται στα χωριά του Πηλίου, άλλοτε ντυμένος Τσολιάς και άλλοτε Μεγαλέξανδρος (βλ. τον πίνακα του Τσαρούχη *Θεόφιλος-Μεγαλέξανδρος*) και να αφηγείται ιστορίες του απελευθερωτικού αγώνα. Ο Θεόφιλος αγαπάει το ελληνικό φως και το αποδίδει αριστοτεχνικά στους πίνακές του. Ο Οδυσσεάς Ελύτης λέει πως ποτέ άλλοτε στην Ελλάδα δεν ξανάφανε τόσο καλή ζωγραφική στο είδος της. Τονίζει ακόμα πως, "στην περίπτωση του Θεόφилου, πραγματικά, τίποτε δεν μεσολαβεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όραμα". Βλ. *Θεόφιλος-Ζωγραφικοί Πίνακες*, Δήμος Μυτιλήνης, εισ. Οδυσσεά Ελύτη, Σεπ. 1986. Να πούμε τέλος ότι ο Θεόφιλος ανακαλύπτεται από τη γενιά του '30 και επηρεάζει βαθύτατα τη ζωγραφική των κατοπινών ζωγράφων, μεταξύ των οποίων και εκείνη του Τσαρούχη.

(38). Στις 31 Μαρτίου του 1870 ο Άγγλος περιηγητής Mancaster με τη γυναίκα του και άλλους διπλωμάτες της Βρετανικής Πρεσβείας στην Αθήνα, πραγματοποιεί μια εκδρομή στην περιοχή του Μαραθώνα. Κατά την επιστροφή η ομάδα πέφτει στα χέρια του ληστή Τάκη Αρβανιτάκη κοντά στο Πικέρμι. Η ληστές κρατούν τους άνδρες, αφήνοντας ελεύθερες τις γυναίκες, και ζητάνε από την Κυβέρνηση 32.000 στερλίνες λύτρα, αμνηστία για τα αδικήματά τους και εγγύηση για τη διαφυγή τους στο εξωτερικό. Η κυβέρνηση παίρνει το μήνυμα, δεν δέχεται όμως τους όρους των ληστών και κατά τη διάρκεια της μάχης που ακολουθεί, οι όμηροι θανατώνονται. Βλ. σχετικά Τ. Βουρνάς, *Η σφαγή του Δήλεσι*, Φυτράκης, Αθήνα, 1970. Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε, τόσο οι ημερομηνίες όσο και οι χώροι του πραγματικού ιστορικού γεγονότος δεν συμπίπτουν σε καμία περίπτωση με εκείνους του φιλμ. Δεν υπάρχει καμία αναφορά σε συγκεκριμένο τόπο, ενώ υπάρχει η αναχρονιστική χρονική τοποθέτηση της ιστορίας, στην Πρωτοχρονιά του 1990, τριάντα δηλαδή χρόνια μετά την ημερομηνία κατά την οποία εκδηλώθηκε η απαγωγή.

(39). Ο Αγγελόπουλος αποκαλεί την ταινία *Μεγαλέξανδρος*, "αφήγηση" και όχι σενάριο και αυτό γιατί θέλει να αποδώσει στην ιστορία που μας διηγείται τη γεύση λαϊκού παραμυθιού. Εξάλλου ο τίτλος *Μεγαλέξανδρος* και ο χαρακτηρισμός "αφήγηση" παραπέμπει στη *Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου* η οποία με τη σειρά της αποτελεί μια περιπετειώδη ιστορία ευρείας αναγνώρισης και αποδοχής στη λαϊκή μας παράδοση. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι, η *Φυλλάδα*, από το 300 μ.Χ. όταν γράφτηκε για πρώτη φορά, υπέστη ποικίλες διαφοροποιήσεις, ανάλογα με τα ήθη και τα

έθιμα των διαφόρων περιοχών και εποχών. Η αποϊστοροποιημένη μυθική ιστορία του Αλέξανδρου στηρίζεται αποκλειστικά στους φορείς του μύθου, στη ζωή και τις ιδέες που εκφράζονται μέσα από το μύθο. Βλ., για περισσότερες πληροφορίες, Γ. Βελουδής, Εισαγωγή στο *Διήγημα του Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, Ερμής, Αθήνα, 1977.

(40). Αξίζει να αναφέρουμε εδώ την οργανική σύνδεση που κατορθώνει η τοπική ηπειρωτική παράδοση του ελληνικού Καραγκιόζη, κυρίως με την παράσταση της δρακοντοκτονίας του Μεγαλέξανδρου. Αυτή η παράσταση αναφέρεται συχνά με τον τίτλο *Ο Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφρις*, που παίζεται και με πολλούς άλλους τίτλους: *Το σπήλαιον του θηρίου*, *Ο θάνατος του όφρεως υπό τον Μεγάλο Αλέξανδρο της Μακεδονίας*, κ.λ.π., μπορεί να παραλληλισθεί με την παράδοση του νεροκράτη όφι και τον Άγιο Γεώργιο). Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1985, σ.σ. 60-65.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 3

(1). Eric Rohmer, ο.π., σελ. 21. Στο δοκίμιο αυτό ο Rohmer διακρίνει τρεις διαφορετικές όψεις του χώρου (εικαστική, αρχιτεκτονική και φιλμική) και οι οποίες αποτελούν τρεις φάσεις φιλμικής δουλειάς που αντιστοιχούν στη φωτογραφία, στην σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία, αντίστοιχα. Οι τρεις αυτές φάσεις αναλογούν σε τρεις διαφορετικές συνθήκες της φιλμικής σημασιολογίας. Η ανάλυση του εικαστικού χώρου συνίσταται ειδικότερα στο να οδηγήσει στο φώς μια έρευνα σαν βασικό στοιχείο της οργάνωσης του χώρου. Ο Rohmer προσεγγίζει με μεγάλη προσοχή όλες τις πλευρές τις σχετικές με τη δομή της εικόνας, την οργάνωση των χωρικών στοιχείων και των μορφών που οδηγούν στην υιοθέτηση μιας γλώσσας όμοιας με εκείνη της ζωγραφικής.

(2). Αναδεικνύονται εδώ δύο διαφορετικές σημασίες μιας ελάχιστης κινηματογραφικής ενότητας. Η μία φορτωμένη με *εικονική* μιμπτική σημασία: "η φιγούρα στην οθόνη είναι το διαγραμματικό αντίγραφο, το ανάλογο, όπως σε ένα πίνακα, της πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει". Η άλλη φορτισμένη με *εικονολογική*, συμβολική σημασία: "η εικόνα του αντικειμένου είναι ίση με το ίδιο το αντικείμενο, αλλά σημαίνει κάτι που είναι πέρα από το σημείο". Φυσικά η μία και η άλλη αλληλοεπηρεάζονται. Βλ. Morpurgo Tagliabue, "Fattore visivo, fattore auditivo nel cinema", στο *Film Segno*, Bulzoni, Ρώμη, 1983, επιμ. Edoardo Bruno.

(3). Διευκρινίζουμε ότι θα χρησιμοποιούμε τον όρο "κλήτευση" κάθε φορά που θα πρόκειται για μια άμεση αναφορά σε συγκεκριμένο πίνακα ενός συγκεκριμένου ζωγράφου (πράγμα που απουσιάζει από τον Αγγελόπουλο) ενώ θα χρησιμοποιούμε τον όρο "υπαγόρευση" για τις περιπτώσεις όπου αναγνωρίζεται η τεχνοτροπία δουλειάς ενός συγκεκριμένου ζωγράφου, όπως ο Τσαρούχης, για παράδειγμα.

(4). Ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1987), ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους της Ελλάδας του 20ου αιώνα, φαίνεται βαθειά εμπνευσμένος από τους *naïf* ζωγράφους μας τουλάχιστον κατά την αρχική περίοδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του. Αναζητάει την Ελλάδα σαν παράδοση. Διαπιστώνει πολύ νωρίς ότι, κοινωνικά και καλλιτεχνικά, αρθρώνονται γύρω του δύο διαφορετικοί κόσμοι: ο παλιός, δηλαδή η παράδοση, και ο καινούργιος, που η άρχουσα τάξη μετέφερε από την Ευρώπη. "[...] γνώρισε τη ζωγραφική του Καραγκιόζη και γοητεύτηκε από τις αφίσες που ζωγράφιζαν οι Καραγκιοζοπαίχτες [...]. Σε μια σειρά έργα που ζωγραφίζει αργότερα (1936-37) προσπαθεί να εκμεταλλευτεί το κράμα, το ρεαλισμό, που έχει η λαϊκή ζωγραφική και που προερχόταν από τη λαϊκή παράδοση, και την

αρχαϊκή ζωγραφική αγνότητα". Επιηρεάζεται εξάλλου βαθύτατα από τον Θεόφιλο και τους αγιογράφους (μαθητεύει κοντά στον Κόντογλου) "[...] και συλλαμβάνει μια ζωγραφική όπου το σχέδιο και η ζωγραφική δεν θα έρχονται σε αντίθεση με το καθαρό χρώμα και τις αέριες χρωματικές αρμονίες". Βλ. *Ελληνες ζωγράφοι - Γιάννης Τσαρούχης*, Μέλισσα, Αθήνα, 1973, κείμενα Γιώργος Πετρήs, σσ. 288-89.

(5). Η ζωγραφική του Τσαρούχη στο *Θίασο* εμφανίζεται με τη μορφή υπαγόρευσης, πράγμα που θα έχουμε την ευκαιρία να εξετάσουμε διεξοδικά στο κείμενο.

(6). Βλ. Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου*, εκ. Θεωρία, Αθήνα, 1982, σ. 149.

(7). Το έντονο κοντράστ με εφφέ *chiaroscuro* στο φωτισμό, σε συνδυασμό με μια, χαμηλής έντασης, πηγή και ένα σημειακό φωτισμό πάνω στη φιγούρα δημιουργεί περισσότερη πλαστικότητα και βοηθάει στο διαχωρισμό των μορφών από το φόντο.

(8). *Ελληνες Ζωγράφοι-Γιάννης Τσαρούχης*, Μέλισσα, Αθήνα, 1974, σ. 294.

(9). Βλ. την εισαγωγή του Guido Neri στο Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Μιλάνο, 1988.

(10). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις προβληματικές απεικονίσεις στη λαϊκή ζωγραφική, βλ. Γιώργος Πετρήs, *Λαϊκή Ζωγραφική*, Γνώση, Αθήνα, 1988 (κυρίως τα κεφ.: "Η πολλαπλότητα στο φαινόμενο της λαϊκής τέχνης" και "Το λαϊκό ρεύμα μέσα στη βυζαντινή τέχνη").

(11). Η έννοια του "plan-tableau", που δανειζόμαστε από τον P. Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, ed. de l'Etoile, Παρίσι, 1987, σ.30, δείχνει τη διαφορά που εγγράφεται μεταξύ της κίνησης του πλάνου και της ακινησίας του κάδρου. "La fonction du plan-tableau est dialogique. Ambivalence discours à deux voix, mélange instable du haut (la peinture) et du bas (le cinéma), du mouvement (le plan) et de l'immobilité (le tableau)".

(12). A. Costa, *Effetto dipinto*, στο "Cinema e Cinema", τευχ. 54/55, 1989, σσ. 37-48. Ένα κάδρο του φιλμ στην περίπτωση μιας "εντύπωσης πίνακα", επικαλείται τη ζωγραφική, είτε επειδή την χρησιμοποιεί άμεσα,

είτε επειδή αναπαράγει συγκεκριμένες χρωματικές και φωτιστικές εντυπώσεις ή απλά χωρικής οργάνωσης, είτε, τέλος, επειδή μιμείται τη στατικότητα ή την χρονική εκκρεμότητα, ή εγγράφεται στη συνθετική ή εικονογραφική λογική του αυτού είδους.

(13). Είναι εμφανές ότι η αναπαραγωγή του κάδρου με τον Αη-Γιώργη που σκοτώνει το δράκο, υποβαθμίζει την ιερότητα της απεικόνισης από τη στιγμή που η θέση του Αη-Γιώργη σε αυτή καταλαμβάνεται από τη φιγούρα του Αλέξανδρου. Ταυτόχρονα όμως ενεργοποιείται μια έντονη σημασιολογία που πηγάζει από τα χαρακτηριστικά που προσδίδονται στον Αλέξανδρο: ημί-θεου, ήρωα, κ.λ.π. θα πρέπει παρόλα αυτά να υπενθυμίσουμε τη λαϊκή παράδοση που θέλει τον Αλέξανδρο, Αη Γιώργη, στη θέση του τελευταίου. Βλ. και σημείωση Ν.40 του προηγούμενου κεφαλαίου.

(14). Σε Γενικές γραμμές ο όρος *marque* ("ένδειξη") αποτελεί την εγγραφή ενός επιπλέον στοιχείου επί ή εντός μιας ενότητας ή ενός συνόλου και που λειτουργεί σαν σημείο αναγνώρισης. Στην περίπτωση μιας *marque d'énonciation* (ένδειξη μιας αναγγελίας), μιλάμε για μια "κατάσταση επικοινωνίας" αποτέλεσμα της οποίας είναι το *énoncé* (αναγγελλόμενο) που φέρει την ένδειξη ή το ίχνος της. Το "Εγώ", το "Εδώ", και το "Τώρα" που συναντώνται στον αναγγελλόμενο λόγο, δεν αντιπροσωπεύουν πάντα το υποκείμενο, το χώρο και το χρόνο αναγγελίας. Βλ. σχετικά A.J. Greimas, ο.π., λήμματα: *marca*, *enunciazione*, *enunciato*.

(15). C Metz, *L'écran second ou le rectangle ou carré*, στο "Vertigo", τευχ. 4, 1989, σ. 127.

(16). Βλέπε σχετικά F. Jost, "Discorso cinematografico, narrazione: due modi di considerare il problema dell'enunciazione", στο *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Ed. Scientifiche Italiane, Νάπολη, 1987, σ. 124, επιμ. L. Cuccu, A. Sainati.

(17). Για τον εκκρεμή χρόνο σε μια περίπτωση "effet peinture" μας πληροφορεί λεπτομερώς ο A. Costa, ο.π., σσ. 44-45.

(18). Ο όρος προτείνεται από τον A. Costa, σε παλαιότερη συνομιλία μας για τον Αγγελόπουλο (Απρίλιος 1990), με τον οποίο ορίζεται η θεατρικότητα που προσλαμβάνει το πλάνο σε περιπτώσεις ενός μετωπικού καθαρρίσματος. Βλ. επίσης C. Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, στο "Vertigo", τευχ. 1, 1987.

(19). Σχετικά με τα περιεχόμενα-σημασίες, βλ. την εισαγωγή του G. Neri στο Erwin Panofsky, *ο.π.*, σσ. 9-13.

(20). Το να διακρίνουμε το έργο το Αγγελόπουλου σε χρωματικές περιόδους, αποτελεί μια παλαιότερη άποψή μας, διευκρινίζουμε όμως ότι είναι μια τυπική ανάγνωση που βοηθάει στην καθαρά χρωματική αντίληψη που αναδύεται για το κάθε φιλμ ξεχωριστά και δεν περιλαμβάνεται σε αυτό το διαχωρισμό καμιά βαθύτερη ιδεολογική σημασιολογία. Επίσης θα πρέπει να αναφέρουμε ότι δεν μπορεί να θεωρηθεί ακριβής αυτός ο διαχωρισμός, δεδομένου ότι κανένα φιλμ (με εξαίρεση τα δύο πρώτα) δεν αφήνει στο αισθητήριο της όρασης μόνο μία χρωματική εμπειρία.

(21). Η φόρμα υπό στενή τεχνική έννοια δεν είναι παρά η οριοθέτηση μιας επιφάνειας από μια άλλη. Αυτός είναι ο εξωτερικός ορισμός που κρύβει πάντα ένα εσωτερικό περιεχόμενο. Βλ. W.Kandinsky, *Για το πνευματικό...*, *ο.π.*, σ. 83.

(22). Βλ. παραπάνω τη σημ. 19.

(23). Μαγνητοσκοπημένη δήλωση, στις 20 Αυγούστου 1989.

(24). Ο S. Arecco αποδίδει στις *Μέρες του '36*, τον χαρακτηρισμό "giallo politico" = (πολιτικό θρίλλερ). Φυσικά μεταφράζοντας κατά γράμμα το "giallo politico", μας δίνει "κίτρινο φιλμ". Πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο, το οποίο σαν τέτοιο επισημαίνουμε. Εξάλλου ούτε και ο ίδιος ο σκηνοθέτης αποδέχεται τον ορισμό "κίτρινο" αν όχι για το γεγονός και μόνο ότι φέρει τα χρωματικά ίχνη μιας συγκεκριμένης εποχής.

(25). Μαγνητοσκοπημένη δήλωση, *ο.π.*.

(26). Μαγνητοσκοπημένη δήλωση που μας παραχωρήθηκε από το σκηνογράφο Μικέ Καραπιπέρη, στενό συνεργάτη του Αγγελόπουλου, σε όλες του σχεδόν τις ταινίες. Η δήλωση αυτή μαγνητοφωνήθηκε στην Αθήνα στις 25 Αυγούστου του 1989.

(27). P. Bonitzer, *ο.π.*, σ. 97.

(28). M. Ciment - H. Tierchant, *Theo Angelopoulos*, Edilig, Παρίσι, 1989, σ. 60.

(29). Από συζήτηση που κάναμε με το σκηνοθέτη την 31/3/1993.

(30). Το ίδιο.

(31). M. Ciment -H. Tierchant, *ο.π.*, σ. 80.

(32). Το ίδιο.

(33). Στη σύγχρονη θεατρική τεχνική των μεγάλων σκηνοθετών του εικοστού αιώνα, αλλά κυρίως με την προσφορά του Arria σχετικά με το φωτισμό της σκηνής, διαπιστώνουμε ότι μια χρονική αλλαγή στη σκηνή, μπορεί να πραγματοποιηθεί, με τη μορφή ενός χρονικού ελιγμού, με μόνη τη χρήση του φωτισμού.

(34). Σας παραπέμπουμε σχετικά στο W. Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα, 1981, σσ.86-96.

(35). Το "χρίσμα" του Αλέξανδρου που πραγματοποιείτε, κατά μία έννοια, στη σεκάνς N.10, αποτελεί ένα είδος "στέψης". Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία, μετά την απόδραση από τις φυλακές, ο Αλέξανδρος με τους δικούς του εμφανίζονται στο ξέφωτο με το φεγγαρόφωτο και όπου ο Αλέξανδρος φοράει την περικεφαλαία, ενώ μέσα από μια ατμόσφαιρα καθαρής ιεροτελεστίας, φαίνεται να μεταμορφώνεται στη φιγούρα που θα κυριαρχήσει στο φιλμ. Η στιγμή αυτή του "χρίσματος" φέρει αρκετά χαρακτηριστικά εικαστικών απεικονίσεων με θέμα των στέψη βασιλέων (κυρίως). Ο Shapiro μας πληροφορεί ότι, κατά κύριο λόγο, ο στεφόμενος φέρεται υποβασταζόμενος από δύο αγίους ενώ η στέψη πραγματοποιείτε από το Χριστό. Εδώ δεν έχουμε απόλυτη αντιστοιχία μιας τέτοιας απεικόνισης, διαγνώσκουμε όμως από τη γενική ατμόσφαιρα της σκηνής τη σημαντική της μεταμόρφωσης του Αλέξανδρου σε πολυσήμαντο ήρωα.

(36). Ο Kandinsky χωρίζει τα χρώματα σε δύο μεγάλες κατηγορίες: Τα θερμά, που τείνουν προς το κίτρινο και τις αποχρώσεις του και τα ψυχρά που τείνουν προς όλους τους τόνους του μπλέ. Βλ. W. Kandinsky, *ο.π.*, σ. 92.

(37). Την αντίθεση αυτή γής και ουρανού και για την οποία θα κάνουμε λόγο και αλλού, θα μπορούσαμε, στην προκειμένη περίπτωση, να την ορίσουμε σαν μια αντίθεση μεταξύ δύο κοσμολογικών αρχετύπων. Ο ουρανός σαν κοσμολογικό αρχέτυπο, συνδεδεμένος με αξιολογικές αξίες, γίνεται

δρών, φέρων ένα μήνυμα που απανθύνεται στους ήρωες/ήρωα. Η αξιολογική αξία του ουρανού εδώ, είναι η /μη-"ζωή"/ που η σκηνή αποδίδει στην κοσμολογική φιγούρα /ουρανός/. Με αυτή την έννοια, αναπτύσσεται μια σχέση του τύπου: χώρος οικείος vs χώρος εχθρικός (ξένος). Βλ. A. Marchese, *L'officina del racconto*, ο.π., σ. 122.

(38). Αξιόλογες αναλύσεις για τη ζωγραφική των δύο μεγάλων παιφ ζωγράφων μας, αφιερώνει δύο ξεχωριστούς τόμους δουλειάς ο Γιώργος Πετρήσ, η μελέτη των οποίων θα προσθέσει στοιχεία στην ανάγνωση και του παρόντος κειμένου. Βλ. Γιώργος Πετρήσ, *Μακρυγιάννης - Παναγιώτης Ζωγράφος*, Ηριδανός, Αθήνα, 1976, και *Ο Ζωγράφος Θεόφιλος*, Εξάντας, Αθήνα, 1979.

(39). Βλ. σημείωση Ν.39 του προηγούμενου κεφαλαίου.

(40). Η άποψη του Panofsky, όσον αφορά την αναζήτηση της προοπτικής είναι ότι οι Αρχαίοι και κυρίως κατά τους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, εντοπίζουν ένα δικό τους προοπτικό σύστημα και πιδ συγκεκριμένα μια "καμπύλη" προοπτική με ενιαίο σημείο φυγής, η οποία αναλογεί στην κλασική έννοια του χώρου ως μη-συνεχούς ενότητας, τόπος σύγκρουσης των σωμάτων και του κενού, έτσι όπως η επίπεδη προοπτική, σε σχέση με την σύγχρονη αντίληψη, αναλογεί σε ένα άπειρο χώρο, ομοιογενή, πραγματική "εκτεινόμενη ουσία". Ο ιδιαίτερος τρόπος μαθηματικής κατασκευής του άξονα φυγής στη αρχαία και μεσαιωνική προοπτική, παρουσιάζεται από τον Panofsky μόνο με υποθετική μορφή. Αυτό όμως στο οποίο επέμενε περισσότερο ήταν η μεγαλύτερη συνάφεια της "καμπύλης" προοπτικής με την πραγματικότητα της ανθρώπινης αντίληψης, σε αντίθεση με την συνειδητή αφαίρεση που πραγματοποιήθηκε από τις γενιές του Brunelleschi και του Alberti. Βλ. για περισσότερες λεπτομέρειες E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Μιλάνο, 4η έκ. 1988.

(41). Για νοητό χώρο θα εκλαμβάνουμε το χώρο εκείνο που προκύπτει από την ανάγκη μεταφοράς των γεγονότων σε απεικόνιση, ανάλογα με την σημασία τους και όχι με την απόδοση σεβασμού σε χωρικές αποστάσεις σύμφωνα προς τους νόμους της προοπτικής. Πρόκειται για την τεχνική της παιφ ζωγραφικής. Βλ. πίνακες του Παναγιώτη Ζωγράφου.

(42). Το μετωπικό βλέμμα στα γεγονότα, οι χειρονομίες των ηρώων από τα αριστερά προς τα δεξιά, οι φιγούρες που έχουν, με τη θέση τους στο κάδρο, μόνο δύο διαστάσεις και η χρήση μιας προοπτικής σαν εκείνη του θεάτρου Σκιών, με δράση σε παράλληλες γραμμές χωρίς το κλασσικό βάθος πεδίου, αποδίδουν στο κάδρο τη λειτουργία της οθόνης του Καραγκιόζη. Με αυτήν την έννοια μπορούμε να πούμε ότι οι φιγούρες μοιάζουν να βγαίνουν κατευθείαν από το άσπρο πανί.

(43). Για τη μυθική φιγούρα του Αη-Γιώργη προστάτη και εκδικητή των φτωχών και των αδυνάτων, που σκοτώνει το δράκο (το κακό, τον δυνάστη), βλ. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longinesi, Μιλάνο, 1983, λήμμα: Giorgio. Βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1985, σσ. 62-63. Βλ. επίσης τις "Παραλογές" της δημοτικής μας Ποίησης και παράδοσης.

(44). Βλ. σχετικά M. Schapiro, *Parole e immagini*, Pratiche ed., Πάρμα, 1985, σ. 20, μ.τ.φ. Susanna Boschi, τίτλος πρωτοτύπου, *Words and pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*.

(45). Η σκηνή δεν αποτελεί κλήτευση καθότι δεν παραπέμπει σε κανένα γνωστό "Μυστικό Δείπνο". Η σύνθεση του κάδρου όμως μας δίνει ξεκάθαρα τη συμβολική αναπαράσταση ενός Μυστικού Δείπνου.

(46). Η αναγνώσεις που μπορούν να προκύψουν είναι ποικίλες, καθώς οι παραπομπές μπορούν να είναι χριστιανικού, μυθικού αλλά και θεατρικού χαρακτήρα. Η γεωγραφική έκταση μπορεί και καλύπτει ένα ενιαίο λαϊκό πολιτισμό ώστε η διαχρονική έκταση να είναι ακόμα ευρύτερη. Βλ. και Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου*, Δελτίο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Ν.9, Αθήνα, 1985, (διάσπαρτα στο έργο).

(47). Για τον όρο "effet peinture", βλ. A. Costa, *ο.π.*,

(48). Το ίδιο.

(49). *Ελληνες ζωγράφοι*, Μέλισσα, σ. 295, κείμενα Γ. Πετρήs.

(50). "Αν το ωραίο αποτελεί σταθερή ιδιότητα όλου του Είναι, τότε το κάλλος του κόσμου βασίζεται στη μεταφυσική ιδιότητά του και όχι απλά σε ένα ποιητικό συναίσθημα θαυμασμού. Βλ. Umberto Eco, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, Γνώση, Αθήνα, 1992, σελ. 43.

(51). Η αντιμετώπιση της φόρμας σε αυτό το σημείο ως αυτόνομης κατηγορίας, δεν εξυπηρετεί ιδιαίτερα την έρευνά μας. Αυτό που κυρίως μας ενδιαφέρει είναι η μεμονωμένη φόρμα σε σχέση με αυτό που την κάνει να είναι αναγνωρίσιμη στο συγκεκριμένο απεικονιστικό context, και αυτό επιτυγχάνεται με την επέμβαση του χρώματος και κυρίως με τις επιδράσεις

που η φόρμα ασκεί πάνω στο χρώμα. Βλ. W. Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, ο.π., κεφ. "Η γλώσσα της φόρμας και του χρώματος", σ. 81.

(52). Το ίδιο.

(53). "Αυτό που κρύβεται μέσα στο φιλμ, είναι όλες οι σημασίες του φιλμ, που συγκλίνουν στον αναλυτικό του ορισμό, αναμένοντας την ένωσή τους, και από τη στιγμή που θα ενωθούν, να αναλυθούν σε άλλες σημασίες, σ' αυτό το *Πέραν*, που είναι η 'ειδική', η ανεπανάληπτη σημασία του φιλμ". Βλ. σχετικά, Edoardo Bruno, *Film: altro reale*, Μιλάνο, 1978, σσ.39 και εξής.

(54). Η Ιδέα κατά τον Σοπενχάουερ, είναι η ενόπτητα που μεταβάλλεται σε πολλαπλότητα μέσω του χρόνου και του χώρου, μορφές της ευαισθητικής μας αντίληψης. Η έκφραση μιας Ιδέας μπορεί να είναι ο σκοπός της τέχνης. Βλ. Ar. Schopenhauer, *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, εκ. Αναγνωστίδη, Αθήνα, σ.σ. 299-303.

(55). H. Focillon, *La vita delle forme*, Einaudi, Τορίνο, 1987, σ. 52, μ.τ.φ., Sergio Bettini. (Η μ.τ.φ. από τα ιταλικά, για εδώ, είναι δική μας.

(56). Εννοούμε εδώ μια ζωγραφική που αποδίδει στις αναπαριστούμενες φιγούρες λειτουργίες σημείου ή συμβόλου. Μολονότι ο φιλμικός λόγος θεωρήθηκε μια "fiction", ο λειτουργικός του χαρακτήρας δεν αφορά το λόγο, αλλά κυρίως την τακτοποίηση των εικόνων που αναπαριστούν τον κόσμο "έτσι όπως είναι". Βλ. επίσης A. J. Greimas, *Dizionario ...*, ο.π., λήμμα: figurativizzazione.

(57). Πρόκειται για τις φόρμες που δεν ταυτίζονται αναγκαστικά με την ακριβή φιγούρα των αντικειμένων. Βλ. E. Rohmer, ο.π., σ. 37.

(58). Βλ. H. Focillon, ο.π., σσ. 45-49.

(59). Εδώ το formal ενέχει την έννοια ενός μορφικού περιβάλλοντος, η φόρμα του οποίου αποδίδει με τη σειρά της ένα ύψος στο περιεχόμενο του, που είναι το σύνολο των σημασιών της δράσης μέσα σε αυτό.

(60). Εχουμε ήδη κάνει λόγο για το "δωρικό" στον Αγγελόπουλο και για τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει το έργο του. Βλ. επίσης H. Focillon, ο.π., σ. 25.

(61). Σας παραπέμπουμε στον ορισμό της λέξης "φόρμα" που δίνει ο A.J. Greimas, ο.π., λήμμα: "forma".

(62). Το αντικείμενο που προκύπτει από τη πράξη του "σκέπτεσθαι" ή του "αντιλαμβάνεσθαι" είναι ένα αντικείμενο γνώσης και διαφοροποιείται από το αντικείμενο της σκέψης που είναι απλά το σκεπτόμενο ή το αντιλαμβανόμενο της επιστημολογίας. Με αυτή την έννοια "ο καλλιτέχνης βαστάει τόσο από τον επιστήμονα όσο και από τον μάστορα (κατασκευαστή), αφού με τα σύνεργα της μαστορικής κατασκευάζει ένα υλικό αντικείμενο που είναι συγχρόνως και αντικείμενο γνώσης". Βλ. Claude Levi-Strauss, *Άγρια σκέψη*, Αθήνα, 1977, σ. 120.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 4

(1). Για την έννοια του "πιθανού κόσμου", βλ. U. Eco, όπως στη σημ. 15 (2ο μέρος).

(2). Χωρίς την εγγραφή μιας κίνησης στο χώρο του φιλμ, δεν μπορεί να νοηθεί φιλικός χώρος, αλλά θα πρόκειται για ένα χώρο όμοιο με εκείνο της φωτογραφίας.

(3). Ο E. Rohmer αναφέρει, στο *L'organisation de l'espace dans le Faust di Murnau*, ο.π., σ. 79, την δραστηριοποίηση των δύο αυτών κινήσεων της μ.λ. Θα πρέπει όμως να διευκρινίσουμε ότι υπάρχει και μιά τρίτη κίνηση που είναι εκείνη που προκύπτει από τον συνδυασμό των δύο αναφερθέντων εδώ, η ταυτόχρονη δηλ. κίνηση τόσο του μοτίβου όσο και της μ.λ.

(4). Πολύτιμες πληροφορίες για το "οπτικό σημείο", μας προσφέρουν αρκετοί μελετητές τόσο του κινηματογράφου όσο και της αφηγηματολογίας. Ιδιαίτερου όμως ενδιαφέροντος είναι οι παρατηρήσεις του A.J.Greimas, *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, ο.π., λήμα: "punto di vista".

(5). Ο κινηματογράφος που στους αδελφούς Lumière ήταν ένα μάτι προσηλωμένο στη φύση, στον Méliès μια σκηνοθεσία που χρησιμοποιούσε όλα τα μέσα του θεάτρου και μερικά καθαρά κινηματογραφικά "τρύν", έγινε αληθινά κινηματογράφος μόνο την ημέρα που εμφανίσθηκε το μοντάζ με τη σύγχρονη του έννοια". Βλ. G. Sadoul, *Γενική Ιστορία του Κινηματογράφου*, κεφ. "Η Σχολή του Brighton". Με τη σειρά μας αυτό που θα πρέπει να τονίσουμε εδώ, είναι ότι δεν θέλουμε να ισχυρισθούμε ότι ο Άγγελόπουλος χρησιμοποιεί την τεχνική του Melies, σαν τέτοια, αλλά σαν ένα αισθητικό τρόπο λήψης που τον βοηθάει στο να συρράμει τις σκηνές του με αποτέλεσμα να επιτύχει μια πολλαπλότητα εκφραστικών τρόπων για την διάρθρωση των πλάνων του.

(6). Οι κυρίαρχοι δρόμοι αντιμετώπισης του χώρου ως θεατρικής σκηνής, εντοπίζονται, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είτε με ένα μετωπικό φίζ πλάνο που ανάγει αναγκαστικά το χώρο σε σκηνή, είτε ο ίδιος ο χώρος αναπτύσσει θεατρικότητα με το να γίνεται το σημείο συμπίκνωσης ενός μεγαλύτερου αριθμού σημασιών, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σε κοσμικό χώρο.

(7). Μια εκτεταμένη ανάλυση για τη λειτουργία των αξόνων γύρω από τους οποίους οργανώνεται ο φιλικός χώρος μας προσφέρουν οι Casetti-Chio, *Analisi del film*, ο.π., κεφ. "Lo spazio cinematografico".

(8). Παρατήρηση του Θ. Αγγελόπουλου που περιέχεται στο κείμενο του S. Arecco, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ο.π., σ.σ. 4-5

(9). Το ίδιο, σελ. 8.

(10). Η αρίθμηση των σεκάνς στην *Αναπαράσταση* είναι παρμένη από την αντίστοιχη αρίθμηση του σεναρίου του φιλμ: *Θόδωρος Αγγελόπουλος, Αναπαράσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

(11). Εχουμε κάνει και άλλοτε λόγο για τη σπουδαιότητα της αφήγησης του Αγγελόπουλου με τις τεχνικές του μπρεχτικού θεάτρου. Να επισημάνουμε όμως, σε αυτό το σημείο, τη σπουδαιότητα της ανάπτυξης, αφηγηματικά, χρονικών σημείων, που υπολείπονται δράσης (νεκροί χρόνοι) και αναδεικνύονται δια μέσου της μετατροπής της δράσης σε περιγραφική αφήγηση.

(12). Φυσικά εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν πρόκειται να ισχυρισθούμε ότι οι εμφανίσεις στον Αγγελόπουλο έχουν κάτι το μαγικό ή το εξωπραγματικό. Πρόκειται, περισσότερο, για την σταδιακή εισχώρηση στο πλάνο χώρων και μορφών που δίνουν έντονα την αίσθηση της αναμονής της εμφάνισης.

(13). Η εν λόγω σεκάνς θα μας απασχολήσει και αργότερα όπως μας απασχόλησε ήδη, αφού, από πλευράς μας, λαμβάνεται ως μια από τις σημαντικότερες όσον αφορά την ιδιαιτερότητα της αντιμετώπισης του χώρου στον Αγγελόπουλο.

(14). Για "reframing" εννοούμε μια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση της μηχανής λήψης που πραγματοποιείται με μια ελαφριά επαναφορά προς τα πίσω στο κάδρο, με σκοπό, όχι μόνο τη διόρθωση του κάδρου αλλά και της απόδοσης σε αυτό μιας σημασιολογικής σπουδαιότητας. Στον Αγγελόπουλο το "reframing" χρησιμοποιείται για την εξασφάλιση ενός αποτελέσματος χώρου-σκηνής. Βλέπε και F. Casetti, ο.π., σελ. 136.

(15). Ειδικότερα στις *Μέρες* του '36, θα λέγαμε ότι πρόκειται για τον χώρο-off ενός χώρου-off. Παρατηρούμε συχνά εδώ ότι από μια μισόκλειστη πόρτα επικαλείται ένας άλλος χώρος διαμέσου μιας άλλης μισόκλειστης ή

μισάνοιχτης πόρτας ή και απλά εντελώς κλειστής. Με άλλα λόγια εμφανίζεται ένα φαινόμενο ανάλογο με εκείνο των κινέζικων κουτιών.

(16). Σε συνέντευξη που μας παραχωρήθηκε από τον Μικέ Καπαρπιέρη στις 25/8/1989, φαίνονται, στις καταθέσεις του, περιστατικά αυτολογοκρισίας στα οποία κατέφευγε η troupe προκειμένου να εξασφαλίσει την μη επέμβαση των Αρχών.

(17). Οι πλαστικές δομές που ορίζουν το καδράρισμα επιδρούν στην αισθαντικότητα του θεατή. Τραβάνε την προσοχή σε ένα στοιχείο, πρόσωπο ή αντικείμενο τοποθετημένο σε μια προνομιακή θέση. Με αυτή τη έννοια μπορεί να πρόκειται για μια "εσωτερική κίνηση" που εξαρτάται από τη δραματολογία της ταινίας.

(18). Βλ. J. Mitry, *Τα πρώτα βήματα του μοντάζ*, στο Θανάσης Ρεντζής, *Κινηματογράφος, πρακτική & ιδεολογία*, εκ. Πύλη, Αθήνα.

(19). Όταν μιλάμε για δημιουργικό θεατή ή πιο απλά για "ενεργό" θεατή θα ήταν χρήσιμες οι πληροφορίες που μας δίνει ο Eugenio Barba για τα χαρακτηριστικά που πρέπει να φέρει ένας τέτοιος θεατής: "Πιστεύω", λέει ο σκηνοθέτης, "ότι είναι απαραίτητο να λάβουμε υπόψιν τον τρόπο αντίδρασης τουλάχιστον τριών θεατών και να μπορούμε να φαντασθούμε έναν τέταρτο. Αποκαλώ και τους τέσσερις "θεατές-βάση":

- το παιδί που βλέπει τη δράση κατά γράμμα.
- το θεατή που νομίζει ότι δεν καταλαβαίνει αλλά που εν αγνοία του "χορεύει".
- το άλλο Εγώ του σκηνοθέτη
- τον τέταρτο θεατή που βλέπει *δια μέσου* του θεάματος σαν αυτό να μην ανήκει στον κόσμο του εφήμερου και της μυθοπλασίας.

Βλ. Eugenio Barba, *Tecnica del regista come spettatore*, "TALABOT-Materiali di Lavoro", Odin Teatret, 1988.

(20). F. Casetti, *I bordi dell'immagine*, στο "Versus", 1981, N.29. σελ. 93-115 (η σημείωση είναι στη σελ. 94).

(21). Σχετικά με τις έννοιες καταφορικό και αναφορικό σε σχέση με τη σπουδαιότητά τους στην αφηγηματική πλοκή, βλ. A.J. Greimas, *ο.π.*

(22). Η μουσική στον κινηματογράφο δεν είναι ούτε "καταδικασμένη να μην ακούγεται" κατά τον P. Romain, ούτε μια μουσική που "θα μπορούσε να εναρμονισθεί με οποιαδήποτε σκηνή", κατά τον Béla Balázs. Ακόμα περισ-

σότερο, στον Αγγελόπουλο, δεν είναι το ουδέτερο στοιχείο που καλύπτει τις στιγμές σιωπής (όπως συνέβαινε στον βωβό κινηματογράφο). Αποτελεί, κατά την άποψή μας ένα βασικό συστατικό στοιχείο του φιλμ και επενεργεί σε σημεία που έχουν άμεση αναφορά στο αντικείμενο του φιλμ.

(23). Είναι γνωστό ότι στον κινηματογράφο των πιονιέρων, η κινηματογραφική μηχανή τοποθετείται σε μια σταθερή θέση στο χώρο και καταγράφει την εν κινήσει δράση που εκτυλίσσεται μπροστά της. Στην περίπτωση αυτή υπάρχουν δύο οπτικά σημεία χωρίς τη δυνατότητα αλλαγής: έχουμε το οπτικό σημείο του δημιουργού, το οποίο και ορίζει την γενική κρίση του έργου και εκείνο των ηρώων, που συχνά συμπίπτει με το βλέμμα του θεατή.

(24). Ο αναπαραστατικός χαρακτήρας του φιλικού κειμένου προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία για την οπτική καθαρά γωνία στην οποία μεταφέρεται ο θεατής και όχι για την "ηθική" ματιά, η οποία δεν μπορεί να έχει, ως έκφραση, αναπαραστατικό χαρακτήρα.

(25). Marchese, *L'officina del racconto*, STUDIO A. Mondadori, Μιλάνο, 1987, σελ. 160.

(26). Ο ακάλυπτος αφηγητής ενός μονολόγου απολογισμού προβάλλει την "παντογνωσία" του με διάφορους τρόπους: α. μεταφέρεται ελεύθερα από ένα τόπο σε έναν άλλο και από ένα χρόνο σε έναν άλλο, β. είναι σε θέση να δώσει σε περίληψη τμήματα μικρά ή μεγάλα της ιστορίας, γ. έχει την δύναμη και την ικανότητα να μεταφέρει το μη-ειπωμένο, ακόμα κι όταν αυτό δεν έχει καν περάσει από το νού κάποιου ήρωα. Βλ. σχετικά S. Chatman, *Storia e discorso*, Pratiche editrice, Πάρμα, 1981, σ. 237.

(27). Οι συνέπειες των γεγονότων, που αφηγείται το φιλμ, επιστρέφουν πάνω στον ήρωα, δεν έχουν όμως εικονική εμφάνιση παράλληλα με τη στιγμή της αφήγησής τους. Σε τέτοια περίπτωση θα είχαμε το αποτέλεσμα "κινηματογράφος στον κινηματογράφο" κατά το μπρεχτικό επικό "θέατρο στο θέατρο".

(28). Το αφηγηματικό πρόγραμμα κατά τον Greimas, θα πρέπει να εννοηθεί σαν το τμήμα στο οποίο εγγράφεται η αλλαγή κατάστασης την οποία πραγματοποιεί ένα οποιοδήποτε υποκείμενο πάνω σε ένα άλλο οποιοδήποτε υποκείμενο. Η φύση των δύο υποκειμένων, τόσο αν πρόκειται για δύο διαφορετικά πρόσωπα/ήρωες, όσο αν ληφθούν σαν ένα και το αυτό που περιλαμβάνει και τις δύο καταστάσεις, στο εσωτερικό ενός μόνο ήρωα, οδηγεί στην αλλαγή κατάστασης, για την οποία κάναμε λόγο, και αφορά τη μετάβαση από το υποκείμενο που ενεργεί σε υποκείμενο που υφίσταται την ενέργεια. Βλ.

A.J. Greimas, *Dizionario ragionato della filosofia del linguaggio*, ο.π., λήμματα: programma narrativo, enunciato (di fare e di stato).

(29). G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Τορίνο, 1976, σελ. 233.

(30). F. Jost, "Narrazione(i): al di qua e al di là'", στο L. Cuccu-A. Sainati, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Νάπολη, 1987, σελ. 179.

(31). F. Jost. ο.π.

(32). Vanoye, *Récit-écrit. Récit filmique*, Cedric, Παρίσι, 1979, σελ. 151.

(33). Για την έννοια που δίνουμε εδώ στην απλή αντικειμενική, βλέπε F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Μιλάνο, 1986, σελ. 87.

(34). Σχετικά με την έννοια του οπτικού σημείου "κατηγορούμενου", βλέπε A. Costa, *Campo totale ovvero il punto di vista di Dio*, στο "Carte Semiotiche", Σεπτέμβριος 1988, Ν.4-5.

(35). Το ίδιο.

(36). F. Casetti, ο.π., σελ. 80.

(37). E. Degrada, *Strategia testuale e soggettiva*, στο "Carte Semiotiche", Σεπτέμβριος 1985, Ν.1. Να υπενθυμίσουμε, εξάλλου, ότι, κατ'εξοχήν "υποκειμενική", μπορεί να θεωρηθεί ένα πλάνο σεκάνς στην πιο απλή του μορφή.

(38). Τον όρο "παράδοξη σεκάνς", εισάγει ο Casetti και δίνει τίτλο στο άρθρο του *Le sequenze paradossali di Anghelopoulos*, στο "Bianco e Nero", Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1978. Το παράδοξο κατά τον Casetti, γεννιέται ακριβώς από την πολυπλοκότητα της χωρο-χρονικής πλοκής, στην προσπάθεια εγγραφής σε μία και μόνη σεκάνς περισσότερων διαφορετικών, χωρο-χρονικά, μεταξύ τους στοιχείων, όπου τόσο η χωρο-χρονική τους

τοποθέτηση όσο και συνέχεια δεν παρουσιάζει γραμμική εξέλιξη και πορεία.

(39). "(...) η ανακάλυψη του ομιλούντα κινηματογράφου δεν κατάφερε να τροποποιήσει το βασικό δεδομένο ότι ένα πλάνο σε κίνηση (*moving picture*), παρόλο που έμαθε να "μιλάει", παρέμεινε ένα πλάνο που κινείται (*a picture that moves*) και δεν μεταμορφώνεται σε σκηνική αναπαράσταση ενός γραπτού κειμένου". Βλ. E. Panofsky, "Style and Medium in Motion Picture" στο *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni editore, Ρώμη, 1987, σ. 229, επιμ. Carlo Grassi.

(40). Για ένα πλήρη όρισμό της διάρθρωσης του φιλμικού χώρου με κριτήριο τον άξονα στατικότητα/δυναμικότητα, θα πρέπει να αταθούμε στη σημασία τεσσάρων διαφορετικών καταστάσεων: Το στατικό φίξ χώρο, το στατικό κινούμενο χώρο, το δυναμικό περιγραφικό χώρο και το δυναμικό εκφραστικό χώρο. Η κάθε μια από τις καταστάσεις αυτές αντιστοιχεί σε ένα συνδυασμό κίνησης της μ.λ. ή του χώρου.

(41). Μία από τις χαρακτηριστικότερες σεκάνς με τη χρήση της κυκλικής κίνησης των 360 μοιρών της μηχανής λήψης είναι η σεκάνς N. 72 του *Μεγαλέξανδρου*. Εδώ η μ.λ. κινείται αργά ολοκληρώνοντας ένα πλήρη κύκλο, ξεκινώντας από ένα πλάνο πάνω στους ιταλούς αναρχικούς που τραγουδάνε το "Dinamite" για να ολοκληρωθεί επιστρέφοντας στους ήρωες, μετά την πλήρη καταγραφή του χώρου γύρω από αυτούς, τη στιγμή που τελειώνει το τραγούδι.

(42). Από συνέντευξη που μας παραχωρήθηκε από το σκηνοθέτη στις 20 Αυγούστου του 1989.

(43). Το σχέδιο που προτείνουμε εδώ για την χωρική αναπαράσταση της σεκάνς είναι αναπαραγωγή από τομ W. Ruggle, T. Anghelopoulos. *Filmische Landschaft*, Verlag Lars, Muller, Μπάντεν, 1990.

(44). Η διδασκαλία, όρος που συναντάται τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στο θέατρο, έχει κατ'εξοχήν επεξηγηματική λειτουργία. Στο θέατρο, με τη μορφή παράστασης, η χρήση της εντοπίζεται κυρίως στο επικό μπρεχτικό, ενώ στον κινηματογράφο έχει μια ευρύτερη χρήση. Με αυτή την έννοια θα λέγαμε, ότι κάθε περιγραφική λήψη που επικεντρώνεται στο να αναδείξει ένα χώρο ή τη συνολική δράση ενός ήρωα, μέσα σ'αυτόν, αποτελεί ένα είδος διδασκαλίας, στη θέση μιας πραγματικής διδασκαλίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ 5

- (1). Gianfranco Bettetini, *Tempo del Senso*, Bompiani, Μιλάνο, 1979, σ.σ. 18-22.
- (2). Ανάλογο φαινόμενο, όσον αφορά τη χρονικότητα, αντίθετη όμως ως προς τα μέσα που χρησιμοποιούνται έχουμε στο *L'Eclisse* (1962) του Αντονιόνι.
- (3). Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου ο ρυθμός, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, προέρχεται από τις συμφωνίες, τις ασυμφωνίες και τους διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους (συνενώσεις στη διαδοχή της αφήγησης), με αποτέλεσμα "τη συμπαντική επικοινωνία μεταξύ των πραγμάτων". Η έννοια, λοιπόν, του ρυθμού, είναι εντελώς αναποτελεσματική στο να σημαίνει, ακόμα και μεταφορικά, την εντύπωση σύγκρουσης μεταξύ δύο λογικών, όπου η πρώτη διαθέτει χρονικές συνεπαγωγές εύκολα χωροποιήσιμες και η άλλη εμπλέκει χρονικές διαστάσεις στα πλαίσια άλλων, απολύτως μη εντάξιμων σε καμία χρονικότητα. Με αυτή την έννοια, θα μιλάμε για ρυθμό, κάνοντας πάντα αναφορά στην εναλλασσόμενη εμφάνιση μιας λογικής σε σχέση με μία άλλη ή και στην ταυτόχρονη παρουσία και των δύο κατά τη εξέλιξη του φιλμ.
- (4). L. Pellizzari, *Anghelopoulos. Una questione di tempo*, στο, "Cinema e Cinema", N.13, 1977.
- (5). Βλ. Sergio Arecco, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ο.π., σ. 30.
- (6). Βλ. Francesco Casetti, *Le sequenze paradossali in Anghelopoulos*, στο "Bianco e Nero", N. 5-6, 1978. Να σημειώσουμε εδώ ότι δανειζόμαστε τον τίτλο του Casetti ως τον πλέον εύστοχο για τον χαρακτηρισμό του ιδιαίτερου χρονικού ενδιαφέροντος που προσφέρουν οι σκάνες του Αγγελόπουλου.
- (7). Βλ. Pier Paolo Pasolini, "Osservazioni sul piano-sequenza" στο *Empirismo eretico*, Garzanti, Μιλάνο, 1977, σ.σ. 237-241.
- (8). J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, éditions Universitaires, Παρίσι, 1965.

(9). Κρατάμε και τη λέξη "spaesamento" στην ιταλική γλώσσα, αφού η έννοιά της δεν αποδίδεται απόλυτα με τη ελληνική λέξη "αποπροσανατολισμός".

(10). Η έννοια της "ένδειξης", στο σημείο αυτό, αναφέρεται στο σύνολο της αφηγηματικής ενότητας, ως τρόπος πληροφόρησης ή και απλής πληροφόρίας που χρησιμεύει στη χρονική και χρονική τοποθέτηση. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Roland Barthes, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", στο AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Μιλάνο, 1987, σ. 21.

(11). Βλ. Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Einaudi, Τορίνο, 1985, στο κεφ.: "Il segno letterario".

(12) F. Casetti, *ο.π.*

(13). G. Bettetini, *ο.π.*, σ. 26.

(14). Για "βιωμένο χρόνο", εδώ, δεν εννοούμε το "βιωμένο χρόνο" του Mińkowski, αλλά ένα χρόνο που μετριέται μέσα στο φιλμ, συμβαίνει όμως, μερικές φορές να μην είναι μετρήσιμος μέσα στο ίδιο πλάνο ή σεκάνς και να επεκτείνεται σε άλλη ανεξάρτητη (φαινομενικά τουλάχιστον) φιλμική ενότητα.

(15). Δεν μιλάμε, στο σημείο αυτό, για την ενότητα του χώρου με την αριστοτελική έννοια, η οποία θα έπρεπε να εμπλέκει και τις άλλες δύο ενότητες. Ο όρος είναι ενδεικτικός και μας βοηθάει να κατανοήσουμε την εμπλοκή διαφόρων διαστάσεων χρονικών σε μια ενότητα χωρική η οποία γίνεται αναγκαστικά φορές σημαινόντων γεγονότων.

(16). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις διαστάσεις "παρόν", "παρελθόν" και "μέλλον" του χρόνου, βλ. S. Kern, *Il tempo e lo spazio*, *ο.π.* και κυρίως τις παραγράφους: "Il passato" και "Il futuro".

(17). Οι *Κύνηγοί*, θα λέγαμε ότι είναι το κατ'εξοχήν φιλμ του Αγγελόπουλου όπου η συνεχής ανάμειξη του ιστορικού παρελθόντος με το προσωπικό παρελθόν, εκδηλώνεται σχεδόν ταυτόχρονα. Η κοινή μνήμη των πρώων, δεμένη με τα ιστορικά γεγονότα, κοιμισμένη μέσα από το μονόλογο απολογίας του καθενός από αυτούς και προσλαμβάνει το χαρακτήρα μιας προσωπικής ιστορίας. Θεωρητικά, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι οι

μεμονωμένοι ήρωες δεν είναι απόλυτα υπεύθυνοι για την ίδια την Ιστορία, όσο υπεύθυνοι είναι, αντίθετα, για το προσωπικό τους παρελθόν. Αυτό μπορεί σε μια μελλοντική κατάσταση και να επαναπροσδιορισθεί αλλά κυρίως να γίνει κατανοητό από τους ίδιους. Ο μηχανισμός που πρέπει να λειτουργήσει, για να γίνει αυτό, μας δίνεται από την ίδια τη μορφή του φιλμ. Όπως επιδρά το παρελθόν πάνω στο παρόν του φιλμ, με τον ίδιο τρόπο μπορεί να επηρεάσει το μέλλον της Ιστορίας. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό παρελθόν και το προσωπικό παρελθόν, γενικευμένου όμως χαρακτήρα, σας παραπέμπουμε στον S. Kern, ο.π.

(18). Gaston Bachelard, *Η διαλεκτική της διάρκειας*, Εκάτη, Αθήνα, 1994, σ. 63.

(19). Το ίδιο, σ. 64.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1965: FORMINX STORY

Ημιτελής ταινία μεγάλου μήκους. Η ταινία ήθελε να αποτελέσει μια σύγχρονη σπουδή πάνω στους τραγουσδιστές, τις διαδικασίες σύνθεσης και παραγωγής. Δεν ολοκληρώθηκε μετά και τη τελική σύμφωνη γνώμη του παραγωγού.

1968: Η ΕΚΠΟΜΠΗ

Ελλάδα. Ασπρόμαυρη μικρού μήκους. Διάρκεια: 23'.
Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης.

Ερμηνευτές: Θόδωρος Κατσαδράμης, Λίνα Τριανταφύλλου, Νίκος Μαστοράκης, Μίρκα Καλατζοπούλου.

Παραγωγή: Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1968.

1970: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ελλάδα. Ασπρόμαυρη ταινία μεγάλου μήκους. Διάρκεια: 110'.
Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Στρατής Καρράς, Θανάσης Βαλτινός. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Μουσική:* Δημοτική μουσική και τραγούδια. *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης.

Ερμηνευτές: Τούλα Σταθοπούλου (Ελένη), Γιάννης Τότσικας (αγροφύλακας), Θάνος Γραμμένος (αδελφός της Ελένης), Πέτρος Χοϊδάς (εισαγγελέας), Μιχάλης Φωτόπουλος (ο άνδρας της Ελένης), Αλέξανδρος Αλεξίου (ο αστυνόμος), Γιάννης Μπαλάσκας (αξιωματικός της χωροφυλακής), Μερσούλα Καψάλη (η κουνιάδα της Ελένης), Νίκος Αλευράς (βοηθός εισαγγελέας), Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Πάνος Παπαδόπουλος, Τώνης Λουκουρέσης, Θόδωρος Αγγελόπουλος (δημοσιογράφοι). Τόπος γυρισμάτων: Τυμφέα, ορεινό χωριό της Ηπείρου.

Παραγωγή: Γιώργος Σαμιώτης. *Διευθ. Παρ.:* Χρήστος Παληγιαννόπουλος.

Βραβεία: 1970. Βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, φωτογραφίας, γυναικείου ρόλου και βραβείο κριτικών, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

1971. Βραβείο Georges Sadoul (καλύτερη ταινία της χρονιάς στη Γαλλία).

1971. Βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στο Φεστιβάλ Hyeres.

1971. "Ειδική μνεία" της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φόρουμ του Βερολίνου.

1972: ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια: 120'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Πέτρος Μαρκάκης, Θανάσης Βαλτινός, Στρατής Καρράς.

Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία & κουστούμια:*

Μικές Καραπιπέρης. *Επιμέλεια μουσικής:* Γιώργος Παπαστεφάνου.

Μοντάζ: Βασίλης Συρόπουλος. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης.

Βοηθοί σκηνοθέτες: Νίκος Κουτελιδάκης, Γ. Φωτιάδης, Θάνος Γραμμένος.

Ερμηνευτές: Κώστας Παύλου (Σοφιανός), Πέτρος Μαρκάκης (δολοφονημένος συνδικαλιστής), Χρήστος Καλαβρούζος (άλλος συνδικαλιστής), Πέτρος Ζαρκάδης (Λουκάς, συνένοχος του Σοφιανού), Χριστόφορος Νέζερ (διαυθυντής της φυλακής), Θάνος Γραμμένος (σωφέρ του Κριεζή, αδελφός του Σοφιανού), Βασίλης Τσάγκλος (ο δεσμοφύλακας), Γιάννης Κανδήλας (Κριεζής), Χριστόφορος Χειμάρας (υπουργός), Πέτρος Χοιδάς (εισαγγελέας), Τάκης Δουκάκος (αρχηγός της αστυνομίας), Κώστας Σφήκας (βοηθός εισαγγελέα), Θανάσης Βαλτινός (υπολοχαγός ιππικού), Γιώργος Κυρίτης (δικηγόρος), Τούλα Σταθοπούλου (πόρνη), Ερρίκα Λαροπούλου (μητέρα του Κριεζή), Αλέξης Μπούμπης (αρχηγός του συντηρητικού κόμματος), Γιώργος Τσιφός (θυρωρός), Γιάννης Σμαραγδής, Λάμπρος Παπαδημητράκης, Τιτίκα Βλαχοπούλου (τρεις νέοι που πετούν προκηρύξεις), Κυριάκος Κατριβάνος (εργάτης στην παρανομία), Κώστας Μανδήλας (Άγγλος πρέσβυς), Στάθης Στακιάς (Ο νέος που απαγγέλλει Πίνδαρο στην τελετή των εγκαινίων), Νικόλαος Χατζηγεωργίου (τελετάρχης), Κ. Ιμπροχώρη και Α. Ζερβού (φυναίκες στη δεξίωση), Αλέξης Αργυρίου (καθηγητής της τοξικολογίας), Γιάννης Πανταζόπουλος (ιατροδικαστής), Βαγγέλης Καζάν (βασανιστής), Πάνος Κοκκινόπουλος (ο βασανιζόμενος), Γιώργος Σίβρης (αξιωματικός χωροφυλακής), Τέλης Σαμαντάς και Ιάκωβος Παιρίδης (δύο τουφεκισμένοι).

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός. *Διευθ. Παρ.:* Γιώργος Σαμιώτης.

Τόπος γυρισμάτων: Αθήνα και Κρήτη

Βραβεία:

1972. Βραβείο σκηνοθεσίας και φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

1972. Βραβείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φόρουμ του Βερολίνου.

1974-1975: Ο ΘΙΑΣΟΣ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια: 230'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Βοηθός φωτογραφίας:* Βασίλης Χριστομόγλου. *Σκηνογραφία & κουστούμια:* Μικές Καραπιπέρης. *Ενδυματολόγος:* Γιώργος Πάτσας. *Μουσική:* Λουκιανός Κηλαηδόνης. *Επιλογή στα τραγούδια και στα κείμενα:* Φώτος Λαμπρινός. *Τραγουδούν:* Ιωάννα Κιουρτσόγλου, Νένα Μεντή, Δημήτρης Καμπερίδης και Κώστας Μεσσάρης (ακορντεόν: Αντρέας Τσεκούρας). *Μοντάζ:* Τάκης Δαυλόπουλος, Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Τίτλοι:* Περικλής Σωτηρίου. *Βοηθός σκηνοθέτη:* Τάκης Κατσέλης.

Ερμηνευτές: Εύα Κοταμανίδου (Ηλέκτρα), Αλίκη Γεωργούλη (Μητέρα), Στράτος Παχής (Πατέρας), Μαρία Βασιλείου (χρυσόθεμη), Βαγγέλης Καζάν (Αίγισθος), Πέτρος Ζαρκάδης (Ορέστης), Κυριάκος Κατριβάνος (Πυλάδης), Γρηγόρης Ευαγγελάτος (Ποιητής), Γιάννης Φύριος (ακορντεονίστας), Νίνα Παπαζαφειροπούλου (γριά), Αλέξης Μπούμπης (γέρος), Θάνος Γραμμένος (ηθοποιός της θεατρικής ομάδας του '52), Κώστας Στυλιάρης (αρχηγός των ασφαλιτών), Γιώργος Βερλής (φαλαγγίτης), Κώστας Μανδήλας (Αγγλος αξιωματικός), Γιώργος Τσιφός (μπακάλης), Ιάκωβος Παϊρίδης (ο αγωνιστής κουμουνιστής), Τάκης Δουκάκος (διευθυντής της φυλακής), Μαίρη Ανδροπούλου (μία ηθοποιός).

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός. *Διευθ. Παρ.:* Γιώργος Σαμιώτης, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Στέφανος Βλάχος.

Βραβεία:

1975. Βραβείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φεστιβάλ των Καννών.

1975. Πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας, βραβείο σεναρίου, βραβείο Α' ανδρικού και Α' γυναικείου ρόλου, βραβείο Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. "Ειδικό βραβείο" στο Φεστιβάλ της Ταορμίνα. Βραβείο "INTERFILM" στο Φόρουμ του Βερολίνου. Βραβείο "Age d'Or" καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Βρυξέλες.

1976. Βραβείο Figueira das Foss, Πορτογαλία.

1979. Βραβείο "B.F.I.", καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Λονδίνο.

1979. Μέγα Βραβείο των Τεχνών, Ιαπωνία. Βραβείο καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Ιαπωνία.

Επελέγη "Καλύτερη ταινία της δεκαετίας 1970-1980", από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου της Ιταλίας, καθώς και τεσσαρακοστή καλύτερη ταινία στην Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, από τη Διεθνή Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

1977: ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια: 165'.

Σκηνοθεσία σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος με τη συνεργασία του Στρατή Καρρά. *Φωτογραφία*: Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία*: Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια*: Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική*: Λουκιανός Κηλαηδόνης. *Μοντάζ*: Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ηχος*: Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθοί σκηνοθέτες*: Τάκης Κατσέλης, Νίκος Τριανταφυλλίδης.

Ερμηνευτές: Βαγγέλης Καζάν (Σάββας, ο ξενοδόχος), Μπέτυ Βαλάσση (η γυναίκα του), Γιώργος Δάνης (Γιάννης Διαμαντής, ο βιομήχανος), Μαίρη Χρονοπούλου (η γυναίκα του), Ηλίας Σταματίου (Αντώνης Παπαδόπουλος, ο εκδότης πρώην νομάρχης), Αλίκη Γεωργούλη (η γυναίκα του), Νίκος Κούρος (συνταγματάρχης εν αποστρατεία), Εύα Κοταμανίδου (η γυναίκα του), Στράτος Παχής (Γιώργος Φαντάκης, επιχειρηματίας πρώην κομμουνιστής), Χριστόφορος Νέζερ (ο πολιτικός), Δημήτρης Καμπερίδης (ο κομμουνιστής), Λουκάς Χρέλιας (εισαγγελέας), Τάκης Δουκάκος (αξιωματικός αστυνομίας), Γιώργος Τσίγκος (ο πρόεδρος της αντικομμουνιστικής σταυροφορίας).

Παραγωγή: Θόδωρος Αγγελόπουλος με τη συμμετοχή της γαλλικής INA. *Διευθ. Παρ.*: Στέφανος Βλάχος.

Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών το 1977. "Golden Hygo" (πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας) στο φεστιβάλ του Σικάγου. Βραβείο της Ένωσης Τούρκων Κριτικών Κινηματογράφου.

1980: ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Ελλάδα-Ιταλία. Εγχρωμη. Διάρκεια: 210'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο*: Πέτρος Μάρκαρης. *Φωτογραφία*: Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία*: Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια*: Γιώργος Ζιάκας.

Μουσική: Χριστόδουλος Χάλαρης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Βοηθός σκηνοθέτη:* Λευτέρης Χαρωνίτης. *Βοηθοί σκηνοθέτη:* Σταύρος Καπλανίδης, Στέφανος Δανιηλίδης. *Ηχος:* Αργύρης Λαζαρίδης. *Μιξαζ:* Θανάσης Γεωργιάδης. *Βοηθός οπερατέρ:* Αντρέας Σινάνος. *Βοηθοί ενδυματολόγου:* Χρήστος Μπρούφας, Γιώτα Κορνελάτου.

Ερμηνευτές: Omero Antonutti (Μεγαλέξανδρος), Εύα Κοταμανίδου (η κόρη του Μεγαλέξανδρου), Μιχάλης Γιαννάτος (δραγουμάνος), Γρήγόρης Ευαγγελάτος (δάσκαλος), Χριστόφορ Νέξερ (Τσελέπης, γαιοκτήμανοας), Μιράντα Κουνελάκη (κυρία Τσελέπη), Θάνος Γραμμένος, Τούλα Σταθοπούλου, Φώτης Παπαλάμπρου (κοινοτική επιτροπή), Ηλίας Ζαφειρόπουλος (ο μικρός Αλέξανδρος), Ε. Γκότσης, Χ. Πισιμίσης, Γ. Κωβαίος, Χ. Τιμοθέου, Χ. Σταματέλος (ληστές), Francesco Carnelutti, Brizio Montinaro, Laura de Marchi, Claudio Betan, Norman Mozzato (ιταλοί αναρχικοί).

Παραγωγή: RAI, Z.D.F., Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Διευθ. Παρ.:* Στέφανος Βλάχος. *Ex. Production:* Φοίβη Σταυροπούλου. *Εκπρόσωπος παραγ. της RAI:* Lorenzo Ostuni. *Τόποι γυρισμάτων:* Δοτοικό, Μακεδονία.

Βραβεία:

1980: "Χρυσό Λιοντάρι" στο Φεστιβάλ της Βεβετίας.

Βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci), Βραβείο "Cinema Nuovo" Φεστιβάλ Βενετίας. Βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1980.

1981: ΧΩΡΙΟ ΕΝΑ, ΚΑΤΟΙΚΟΣ ΕΝΑΣ...

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια 20'.

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Πάνω σε μια ιδέα του:* Κώστα Ρεσβάνη. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Βοηθός οπερατέρ:* Αντρέας Σινάνος. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Τηλεοπτική παραγωγή:* ΥΠΕΝΕΔ στην εκπομπή "ΟΙ ΡΕΠΟΡΤΕΡΣ".

Η εγκατάλειψη του χωριού Νέα Σεβάστεια, του Νομού Θεσσαλονίκης από τον τελευταίο κάτοικο. Σκηνές από το επεισόδειο αυτό επαναγράφηκαν στην ταινία Ταξίδι στα Κύθηρα. Είναι ο χορός του γέρου (Μάνου Κατράκη), στο κοιμητήρι του χωριού με τον ήχο του τραγουδιού (Οσάν τα μήλα, μήλα κόκκινα πουλί μου...), κι η αναχώρηση του κοινοτάρχη του χωριού (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) με ένα μουλάρι φορτωμένο ρούχα, σκεύη και μια τηλεόραση. Το στρατιωτικό εμβατήριο (Το πυροβολικό, το πυροβολικό...) ακούγεται και στις δύο σκηνές.

Το επεισόδιο μεταδόθηκε την 13/12/1981, ώρα 20.15 από το κανάλι της YENED.

1983: ΑΘΗΝΑ, ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια 43'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Κείμενα:* Κώστας Ταχτσής. *Σκηνογραφία & κοστούμια:* Μικές Καραπιπέρης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Ηχος:* Θανάσης Γεωργιάδης. *Μουσικά θέματα:* Μάνος Χατζιδάκης, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Διονύσης Σαββόπουλος. *Ποίηση:* Γιώργος Σεφέρης, Τάσος Λειβαδίτης. Αποσπάσματα από το *Θίασο*, *Κυνηγούς*, *Μεγαλέξανδρο*.

Παραγωγή: TRANS WORLD FILM, EPT-RTV ELLENICA, Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Φιγκυράν: Κώστας Μελούρις, Γιώργος Αλεξίου, Γιώργος Χατζηιωάννου, Νίκη Μυριδάκη.

1984: ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια: 137'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Θανάσης Βαλτινός, Tonino Guerra. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Σκηνικά:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη Καραινδρου. *Βοηθοί σκηνοθέτη:* Τάκης Κατσέλης, Χάρης Παπαδόπουλος, Νίκος Σέκερης. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης, Ν. Κίττου, Ν. Αχλάδης. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης. *Βοηθός μοντέρ:* Δημήτρης Βεινόγλου.

Ερμηνευτές: Μάνος Κατράκης (γέρος), Μαίρη Χρονοπούλου (Βούλα), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Αντώνης), Δώρα Βολανάκη (γριά), Γιώργος Νέζος (Παναγιώτης), Αθηνόδωρος Προύσαλης (μοίραρχος), Μιχάλης Γιαννάτος (λιμενάρχης), Ακης Καρέγλης (Σπύρος). Βασίλης Τσαγκλός (πρόεδρος λιμενεργατών), Δέσποινα Γερουλάνου (γυναίκα του Αλέξανδρου), Τζούλιο Μπρόντζι (Αλέξανδρος).

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ZDF, CHANNEL 4, RAI, EPT. *Διευθ. Παρ.:* Γιώργος Σαμιώτης, Π. Ξενάκης, Φοίβη Σταυροπούλου, Βίκυ Λυκουρέση.

Βραβεία:

Βραβείο σεναρίου στο Φεστιβάλ Καννών το 1984. Βραβείο *Firresci* στο Φεστιβάλ Καννών 1984. Κρατικό βραβείο καλύτερης ταινίας 1984, σεναρίου, Α' ανδρικού και γυναικείου ρόλου,

σκηνογραφίας. Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ Ρίο ντε Τζανέ-
ιρο 1984.

1986: Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια 120'.

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Σενάριο:* Θόδωρος Αγγελό-
πουλος, Δημήτρης Νόλλας. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino
Guerra. *Φωτογραφία:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία:* Μικές
Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη
Καραϊνδρου. *Σαξόφωνο:* Jan Garbarek. *Τραγούδια:* Γιώργος Ντα-
λάρας, Giulia Massino. *Ηχος:* Νίκος Αχλάδης. *Μιξάζ:* Θανάσης
Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Τάκης Γιαννόπουλος.

Ερμηνευτές: Μαρτσέλο Μαστρογιάνι (Σπύρος), Νάντια Μουρούζη
(κοπέλα), Σερζ Ρετζιανί (άρρωστος), Τζένη Ρουσσέα (η γυναί-
κα του Σπύρου), Ντίνος Ηλιόπουλος (φίλος του Σπύρου, ο
προβολαντζής), Βάσια Παναγοπούλου, Δημήτρης Πουλικάκος,
Νίκος Κούρος, Γιάννης Ζαβραδινός, Χριστόφορος Νέζερ, Κώστας
Κωνσταντόπουλος, Κώστας Τύμβιος, Ντόρα Βολονάκη, Αθηνόδωρος
Προύσαλης, Καριοφυλλιά Καραμπέτη, Σταμάτης Γαρδέλης, Στρά-
τος Παχής, Μιχάλης Γιαννάτος.

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ). MARIN KAR-
MITZ PRODUCTIONS, EPT1, RAI3, I.C.C., Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Διευθ. Παρ.: Αιμίλιος Κονιτσιώτης.

(Η διάρκεια της κόπιας που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ της
Βενετίας ήταν 140').

1988: ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ

Ελλάδα. Εγχρωμη. Διάρκεια: 125'.

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο
σενάριο:* Tonino Guerra, Θανάσης Βαλτινός. *Φωτογραφία:* Γιώρ-
γος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία:* Μικές Καραπιπέρης. *Μουσική:*
Ελένη Καραϊνδρου. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Κοστούμια:*
Αναστασία Αρσένη. *Ηχος:* Μαρίνος Αθανασόπουλος, Alain Con-
tault. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης.

Ερμηνευτές: Τάνια Παλαιολόγου (Βούλα), Μιχάλης Ζέκε (Αλέ-
ξανδρος), Στράτος Τζώρτζογλου (Ορέστης), Δημήτρης Καμπερί-
δης (θείος των παιδιών), Βασίλης Κολοβός (οδηγός του φορτη-
γού), Γεράσιμος Σκιαδαρέσης (στρατιώτης), Κώστας Τσαπέκος
(χωροφύλακας), Αντρέας Βαρούχας (χωροφύλακας), Νάντια Μου-
ρούζη (σερβιτόρα), Σωκράτης Αλαφούζος (αγοραστής μοτοσυκλέ-

τας), Ηλίας Λογοθέτης (τρελός), Νίκος Κούρος (ιδιοκτήτης της αίθουσας), Βάσια Παναγοπούλου (παντρεμένη), Παναγιώτης Μποτίνης (πελάτης εστιατορίου), Τούλα Σταθοπούλου (κρατούμενη), Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλη, Βαγγέλης Καζάν, Κυριάκος Κατριβάνος, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Στράτος Παχής, Χριστόφορος Νέζερ, Γιάννης Φίριος (ηθοποιοί του θιάσου).

Παραγωγή: PARADIS FILM, GENERALE D'IMAGES, LA S.E.P.T. (PARIS). Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Διευθ. Παρ.:* Αιμίλιος Κονιτσιώτης, Dominique Tous-saint.

Βραβεία:

"Αργυρό Λιοντάρι" στο Φεστιβάλ της Βενετίας 1988. Ευρωπαϊκό Βραβείο "φέλιξ" 1989.

1991: ΤΟ ΜΕΤΕΩΡΟ ΒΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΛΑΡΓΟΥ

Ελλάδα. Εγχρωμη. *Διάρκεια:* 138'

Σκηνοθεσία, σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης, Θανάσης Βαλτινός. *Διεύθυνση Φωτογρ.:* Γιώργος Αρβανίτης. *Βοηθός Φωτ.:* Γιώργος Σινάνος. *Σκηνογραφία:* Μικές Καραπιπέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Πάτσας. *Μουσική:* Ελένη Καραίνδρου. *Ηχος:* Μαρίνος Αθανασόπουλος. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος. *Μιξάζ:* Θανάσης Αρβανίτης, Francoise Mysy. *Βοηθοί σκηνοθέτες:* Τάκης Κατσέλης, Ελένη Πετράκη, Δημήτρης Πετράκης, Κ. Λαμπρίδη, Π. Στάικος, Γ. Κατακουζηνός, Σ. Δανιηλίδης.

1995: ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Ελλάδα. Εγχρωμη. *Διάρκεια:* 176'

Σκηνοθεσία, Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος. *Συνεργασία στο σενάριο:* Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης. *Συνεργασία στην προσαρμογή του σεναρίου:* Giorgio Silvagni. *Διεύθυνση Φωτογραφίας:* Γιώργος Αρβανίτης. *Σκηνογραφία:* Γιώργος Πάτσας/Mi-odrag Mile Nicolic. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Μουσική:* Ελένη Καραίνδρου. *Ηχος:* Θανάσης Αρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιάννης Τσιτσόπουλος.

Ερμηνευτές: Harvey Keitel (Α.), Maia Morgenstern (οι γυναίκες του "οδυσσέα"), Erland Josephson (συντηρητής της Ταινιοθήκης του Σεράγεβο), Θανάσης Βέγγος (ταξιτζής), Γιώργος

Μιχαλακόπουλος (Νίκος, ο φίλος δημοσιογράφος), Ντόρα Βολανάκη (η ηλικιωμένη κυρία).

Παραγωγή: PARADIS FILMS, LA GENERALE D'IMAGES, LA SEPT CINEMA, BASIC CINEMATOGRAFICA - INSTITUTO LUCE - RAI (Ρώμη), ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Ε.Κ.Κ.), MEGA CHANNEL (Αθήνα) και τη συνεργασίας του CANAL4.

Διεύθ. Παραγωγής: Κώστας Λαμπρόπουλος.

Βραβεία:

Μεγάλο βραβείο της Επιτροπής (GRAND PRIX DU JURY) του Φεστιβάλ των Καννών, 1995, Βραβείο της Διεθνούς Κριτικής, Φεστιβάλ Καννών, 1995.

ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ARECCO (Sergio), *Thodoros Anghelopoulos*, Ed. Il Castoro Cinema, Nuova Italia, Φλωρεντία, 1978.
Ελλην. μτφ: Θόδωρος Αγγελόπουλος, εκ. Ηράκλειτος, Αθήνα, 1985, μτφ: Τζίνα Λαμπαδαρίου.

CIMENT (Michel), TIERCHANT (Hélène), *Theo Angelopoulos*, ed. Edilig, Παρίσι, 1989.

DE SANTI (G.), *Il cinema di Anghelopoulos*, ed. Comune di Pesaro, 1979.

"Etudes Cinématographiques", N. 142-145 (κάτω από τη Διεύθυνση του Michel Estève), *Lettres modernes*, Minard, Παρίσι, 1985.

ORATI (Daniela) [a cura di], *Thodoros Anghelopoulos*, Comune di Venezia, 1982.

"Revue belge du cinéma". N. 11, Ανοιξη 1985, APEC, Βρυξέλλες.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

AMENGUAL (Barthélemy), "Une esthétique théâtrale de la réalité", "Positif", N. 288, Φεβ. 1975.

"Théo Angelopoulos: une poétique de l'histoire", "Etudes Cinéma tographiques", N. 142-145, 1985.

BASSAN (Raphael), *Un Analyste de la Grèce*, "La Revue du Cinéma", N.401, 1985.

CALLEGARI (Giuliana), LODATO (Nuccio), *La Rappresentazione e la Storia*, "Quaderni di Documentazione" N. 8, Amm. Prov. di Pavia, Σεπτέμβριος 1977.

- CASETTI (Francesco), *Le sequenze paradossali in Angelopoulos*, "Bianco e Nero", N. 5-6, 1978.
- CIMENT (Michel), "Théodore Anghelopoulos" in *The International Dictionary of films and film-makers*, Τόμ. II, St. James Press, Σικάγο, 1984.
- ESTEVE (Michel), "Théodore Anghelopoulos ou le refus de l'idée totalitaire", in *Le pouvoir en question*, Editions du Cerf, collection 7^e, Παρίσι, 1984.
- GRODENT (Michel), "Fragments pour des lectures multiples du cinéma de Théo Anghelopoulos", "Revue Belge du cinéma", N. 11, Ανοιξη 1985.
- HORTON (A.), "Théodore Anghelopoulos and the new greek cinema", in *Modern Greek Studies Year-Book*, Τόμ. 2, 1986.
- JAEHNE (karen), "Theodore Anghelopoulos" in *World film Directors* (Τόμ. II 1945-1985), H.W. Wilson Company, Νέα Υόρκη, 1988.
- ΚΟΛΟΒΟΣ (N.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.
- MICCICHE' (Lino), "Il materialismo estetico di T. Anghelopoulos", in *La ragione e lo sguardo*, Lerici, 1979.
- "Une cinéaste des années 1970", "Etudes Cinématographiques", N. 142-145, Παρίσι, 1985.
- MITCHELL (Tony), "Animating dead space and dead time", "Sight and sound", Χειμώνας 1980-1981.
- PASSEK (Jean-Loup), "Théo Anghelopoulos", in *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1986.
- PELLIZZARI (Lorenzo), *Dal gioco dei trucchi al gioco del cerchio*, "Cinema e Cinema", N. 25-26, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1980.

PELLIZZARI (L.) *Anghelopoulos: Una questione di tempo*, "Cinema e Cinema", N. 13, 1977.

PITOT (Pierre), *De l'espace off au non-dit*, "Cinéma 78", N. 234, Ιούνιος 1978.

ΣΕΝΑΡΙΑ, ΜΕΛΕΤΕΣ:

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Σενάριο:

Αναπαράσταση, εκ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

Μελέτες:

ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ (Γιάννης), "Φίλμ" N. 21, Δεκέμβριος 1980, Αθήνα.

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ (Βασίλης), "Σύγχρονος Κινηματογράφος", N. 3, 1979.

ARECCO (Sergio), "Film Critica", N. 268, Μάρτιος 1976.

GIACCI (V.), "Cineforum", N. 147, Σεπτέμβριος 1975.

PRONO (F.), *Ricostruzione di un delitto*, "Cinema Nuovo", Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1977.

SEGUIN (Louis), "Positif" N. 129, Ιούλιος-Αύγουστος 1971.

ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36

Σενάριο:

Δεν εκδόθηκε.

Μελέτες:

ΑΥΤΟΥΡΗΣ (Ν.), "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Ν.24-26, 1972.

ΣΙΑΜΑΝΤΑΣ (Τ.), "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Ν.24-26, 1972.

CAPDENAC (Michel), "Ecran 76", Ν. 46.

GRANT (Jacques), "Cinéma 76" Ν. 208, Απρίλιος 1976.

MAUPIN (F.), "La revue du cinéma", Ν. 305, Απρίλιος 1976.

PASSEK (Jean-Loup), "Cinéma 73", Ν. 177, 1973.

PRONO (F.), "Cinema Nuovo", Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1977.

TIGOULET (Claude), *Notes sur Jours de '36, ou l'angoisse du vide*,
"Etudes Cinématographiques", Ν. 142-145, 1985.

TOROK (Jean-Paul), *Le secret derrière la porte*, "Positif",
Ν. 182, Ιούνιος 1976.

Ο ΘΙΑΣΟΣ

Σενάριο:

Ο θίασος, Θεμέλιο, Αθήνα, 1976.

Le voyage des comédiens, in "L'Avant-Scène", Ν. 164, Δεκέμβριος
1975.

La Recita, Feltrinelli, Μιλάνο, 1977.

La Recita, Editori Riuniti, Ρώμη, 1977.

Συζητήσεις:

BROSSARD (J.P.), GRELIER (R.), MAURIN (F.), "La Revue du cinéma", N. 300, Νοέμβριος 1975.

CIMENT (Michel), "Positif", N. 174, Οκτώβριος 1975.

ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ (Μ.), ΛΙΑΠΠΑ (Φ.), "Σύγχρονος Κινηματογράφος", N. 1, Αθήνα, 1974.

GHALI (N.), "Cinéma 75", N. 201-202, Σεπτέμβριος- Οκτώβριος.

MARTIN (M.), "Ecran 75", N. 41, Νοέμβριος 1975.

MEREGHETTI (P.), OHEIX (B.), SAMMUT (G.), "Jeune Cinéma", N. 88, Ιούλιος-Αύγουστος 1975.

Μελέτες:

BIRO (Yvette), L'histoire sied à Electre, in "Etudes Cinématographiques", N. 142-145, Παρίσι, 1985.

BARBERA (Alberto), VOLPI (Gianni), in *La Recita*, Feltrinelli, Μιλάνο, 1977.

BUACHE (Freddy), "Jeune Cinéma", N. 88, Ιούλιος-Αύγουστος 1975.

CIMENT (Michel), "Positif", Festival de Cannes, N. 171-172, Ιούλιος-Αύγουστος 1975.

DEMAR (Rosalind), "Monthly film bulletin", Μάιος 1976.

ELLEY (Derek), "Films and filming", Ιούνιος 1976.

GIACCI (Vittorio), *Anghelopoulos: mythe et métaphore comme instrument et leçon d'histoire*, "Cineforum", N. 147, Σεπτέμβριος 1975.

JORDAN (Isabelle), *Pour un cinéma épique*, "Positif", N. 147, Οκτώβριος 1975.

KONING (H.), "Film Quartely", Άνοιξη 1977.

MAGNY (J.), "Téléciné", N. 203, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1975.

Politique de la représentation, "Etudes Cinématographiques", N. 142-145, Παρίσι, 1985.

PAPPAS (Peter), *Culture, histoire et cinéma*, "Cinéastes", Χειμώνας 1976-77.

PASSEK ((J.L.)), *Le récit et le vécu*, "Cinéma 75" N. 203, Νοέμβριος 1975.

PROPPE (H.), TARR (S.), *A modern Greek Masterpiece*, "Jumpcut", N. 10-11, Καλοκαίρι 1976.

TESSIER (Max), "Ecran 75", N. 41, Νοέμβριος 1975.

WILSON (D.), *A historical guide*, "Monthly film bulletin", Μάιος, 1976.

ZIMMER (C.), "Les Temps Mondernes", N. 354, 1976.

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ

Σενάριο:

Οι Κυνηγοί, Θεμέλιο, Αθήνα, 1977.

Συζητήσεις:

CARCASSONE (Philippe), "Cinématographe", N. 28, Ιούνιος 1977

CIMENT (Michel), "Positif", N. 194, Οκτώβριος 1977.

DIMOPOULOS (Michel), "Ecran 77", N. 63, Νοέμβριος 1977.

MITCHELL (Tony), "Sight and sound", Χειμώνας 1980-1981.

RABOURDIN (D.), "Cinéma 77" N. 224-225, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1977

WELSH (Henry), "Jeune Cinéma", N. 107, Δεκέμβριος 1977.

Μελέτες:

BARROT (Oliver), "Ecran 77", N. 63, Νοέμβριος 1977.

CUEL (Francois), "Cinématographe". N. 32, Νοέμβριος 1977.

DIMOPOULOS (M.), Chronologie de la fiction et de l'histoire dans *Les Chasseurs*, "Positif", N. 194, Ιούνιος 1977.

ESTEVE (Michel), *L'histoire au présent*, "Etudes Cinématographiques", N. 142-145, Παρίσι, 1985.

GRELIER (Robert), "La revue du cinéma", N. 322, Νοέμβριος 1977.

HEINICH (N.), "Les Cahiers du cinéma", N. 286, Νοέμβριος 1977.

JORDAN (Isabelle), *Le fantome de l'agora*, in "Positif", N. 194, Ιούνιος 1977.

PASSEK (J.L.), "Cinéma 77", N. 224-225, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1977.

SIMSOLO (N.), "Cinéma 77", N. 224-225, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1977.

Ο ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Σενάριο:

Ο Μεγαλέξανδρος, Κάκτος, Αθήνα, 1980.

Alessandro il Grande, BY ERI/ed. RAI, Torino, 1982.

Συζητήσεις:

CIMENT (Michel), "Positif", N. 250, Ιανουάριος 1982.

HAUSTRATE (Gaston), "Cinéma 82", N. 287, Νοέμβριος 1982.

MITCHELL (Tony), "Sight and sound", Χειμώνας 1980-1981.

Μελέτες:

DECAUX (Emmanuel), "Idéologie et pouvoir", "Etudes Cinématographiques", N. 142-145, Παρίσι, 1985

FRANCHI (L.), "Cinema Nuovo", N. 232, Αύγουστος-Οκτώβριος 1982.

GERVAIS (G.), "Jeune Cinéma", N. 147, Δεκέμβριος 1982-Ιανουάριος 1983.

JORDAN (Isabelle), "Positif", N. 237, Νοέμβριος 1980.

LABRINOS (PH.), *C'est ainsi qu'Alexandre entra dans la ville*, in "Revue belge du cinéma", N. 11, Άνοιξη 1985.

PICCARDI (A.), "Cineforum", Μάρτιος 1984.

RAMASSE (Fr.), *Le cercle était presque parfait*, in *Positif*,
N. 262, Δεκέμβριος 1982.

TESSIER (Max), "La Revue du cinéma", N. 377, Νοέμβριος 1982.

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

Σενάριο:

Ταξίδι στα Κύθηρα, εκ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1984.

Μελέτες:

BIRO (Yvette), "Film Quarterly", N.1, 1987.

GOGGIOLA (Sergio), *Ritratto di Theo mentre gira il suo Viaggio*,
"Cinema Nuovo", Απρίλιος 1984.

MARTIN (M.), "La Revue du cinéma", N. 401, 1985.

RINALDI (G.), "Cineforum", N. 235, 1984.

AMENGUAL (B.), "Positif", N. 281-282, 1984.

ESTEVE (Michel), "Esprit", Απρίλιος 1985.

KRAL (Petr), "Positif", N. 288, 1985.

MAGNY (N.), "Cinéma 84", N. 307-308, 1984.

BERGALA (Alain), "Cahiers du cinéma", N.360-361, 1984.

TOURNES (A.), "Jeune Cinéma", N. 160, 1984.

ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ

Σενάριο:

Ο Μελισσοκόμος, εκ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1986.

Μελέτες:

ΓΙΑΤΖΟΥΤΖΑΚΗΣ (Δ.), "Θόνη", Ν. 26, 1986.

BASSAN (R.), "La Revue du cinéma", Ν. 426, 1987.

CIMENT (Michel), "Positif", Ν.315, 1987.

GILI (Jean), "Positif", Ν. 315, 1987.

PALLEINE (Tim), "Monthly Film Bulletin", Ιανουάριος 1987.

SABOURAUD (F.), "Cahiers du cinéma", Ν. 394, 1987.

TOUBIANA (Serge), "Cahiers du cinéma", Ν. 388, 1986.

WILSON (David), "Sight and Sound", Χειμώνας 1987-88.

ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΟΜΙΧΛΗ

Σενάριο:

Τοπίο στην ομίχλη, εκ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1988.

Μελέτες:

CIMENT (Michel), "Positif", Ν. 333, 1988.

GILI (Jean), "Positif", Ν. 333, 1988.

FORBES (Jill), "Sight and Sound", Καλοκαίρι 1989.

MARTIN (M.), "La Revue du cinéma", N. 443, 1988.

PYM (John), "Monthly Film Bulletin", Αύγουστος 1989.

STRAUSS (F.), TOUBIANA (S.), "Cahiers du cinéma", N. 413, 1988.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- A.A. - V.V., *L'analisi del racconto*, Bompiani ed., Μιλάνο, 1982.
- APPIA (Adolphe), *Scena, Musica, Attore*, Feltrinelli, Μιλάνο, 1983.
- ARECCO (Sergio), *Anghelopoulos*, Castoro Cinema, Nuova Italia, Φλωρεντία, 1978. Ελλ. μτφ: Θόδωρος Αγγελόπουλος, Ηράκλειτος, Αθήνα, 1985, μτφ: Τζίνα Λαμπασαρίου.
- AUMONT (J.), *Il punto di vista*, in L. CUCCU, A. SAINATI, *Il discorso del film: Visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Νάπολη, 1987.
- AUMONT (J.), MARIE (M.), *L'analyse des films*, Nathan Université, Παρίσι, 1987.
- BACHELARD (G.), *Η διαλεκτική της διάρκειας*, Εκάνη, Αθήνα, 1994.
- BALASZ (B.), *Il Film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Τορίνο, 1987.
- BARTHES (Roland), *Introduzione dell'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Μιλάνο, 1987.
- BAZIN (A.), *Che cos'è il cinema*, Garzanti ed., Μιλάνο, 1986.
Ελλ. μτφ: *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, μτφ: Κώστας Σφήκας.
- BELLOUR (R.), *L'analyse du film*, Albatros, Παρίσι, 1979.
- BETTETINI (G.), *Il tempo del senso: la logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Μιλάνο, 1985.

BONITZER (P.), *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, Παρίσι, 1987.

- *La notion de plan et le sujet du cinéma*, in "Cahiers du cinéma", 1977.

BRUNO (E.), *Film Segno*, Quaderni di "Filmcritica" 17, Bulzoni, Ρώμη, 1983.

BURCH (N.), *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Πάρις, 1980.

BUTTAFAVA (G.), *Jancso'*, Castoro Cinema, Nuova Italia, Φλωρεντία, 1975.

CARLUCCIO (G.), *Cinema e Racconto. Lo spazio e il tempo*, Loescher, Τορίνο, 1988.

CASETTI (F.), CHIO (F.), *Analisi del film*, Bompiani, Μιλάνο, 1990.

Dentro lo sguardo, il film e il suo spettatore, Bompiani, Μιλάνο, 1986.

I bordi dell'immagine, in "Versus", N. 29, Bompiani, Μιλάνο, 1981.

Le sequenze paradossali di Anghelopoulos, in "Bianco e Nero", N. 5-6, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1978.

CHATMAN (S.), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Πάρις, 1981.

CIMENT (M.), TIERCHANT (H.), *Théo Anghelopoulos*, Edilig, Παρίσι, 1989.

CORDELLI (L.), *La messinscena di Anghelopoulos*, in "Filmcritica", N. 174-275, Απρίλιος-Μάιος 1977.

COSTA (A.), *Campo totale ovvero il punto di vista di Dio*, in "Carte Semiotiche", N. 4-5, La Casa Usher, Σεπτέμβριος 1988.

Effetto-Dipinto, in "Cinema e Cinema", Nuova Serie, Χρόνος 16ος, Ιανουάριος-Αυγούστος 1989.

Saper vedere il cinema, Bompiani, Μιλάνο, 1985.

COZARINSKY (E.), *Jorge Luis Borges: Sur le cinéma*, Albatros, Παρίσι, 1979

CUCCU (L.), SAINATI (A.), *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Νάπολη, 1987.

DEGRADA (E.), *Strategia testuale e soggettiva*, in "Carte Semiotiche", N. 1, Σεπτέμβριος 1985.

DELEUSE (G.), *L'image-mouvement*, Editions Minuit, Παρίσι, 1983.

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Bompiani, Μιλάνο, 1986.

Trattato di semiotica generale, Bompiani, Μιλάνο, 1986.
Ελλ. μτφ: *Θεωρία της Σημειωτικής*, εκ. Γνώση, Αθήνα, 1988-89,
Μτφ: Εφη Καλλιφατίδη.

Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα, εκ. Γνώση, Αθήνα, 1992, μτφ: Εφη Καλλιφατίδη.

Η ποιητική του Τζαίημς Τζόυς, εκ. Δελφίνι, Αθήνα, 1993.

EIZENSTEIN (S.M.), *La natura non indifferente*, (a cura di Pietro Montani), Marsilio ed., Βενετία, 1981.

FOCILLON (H.), *La vita delle forme*, Einaudi, Τορίνο, 1987.

GENETTE (G.), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Τορίνο, 1976.

GRASSI (G.), *Tempo e spazio nel cinema*, (a cura di), Bulzoni editore, Ρώμη, 1978.

GREIMAS (A.J.), *Dizionario ragionato delle teorie del linguaggio*, La casa Usher, Φλωρεντία, 1985.

Del senso II, Bompiani, Μιλάνο, 1984.

HALL (M.), *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longinesi, Μιλάνο, 1983.

JOST (F.), *Narrazione(i): al di qua e al di là*, in Cuccu-Sainati, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Νάπολη, 1987.

KANDINSKY (Wassily), *Για το πνευματικό στην τέχνη*, εκ. Νεφέλη, Αθήνα, 1981.

KANDINSKY (Wassily), MARC (F.), *Il cavaliere azzuro*, ed. SE, Μιλάνο, 1988.

KERN (S.), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Einaudi, Τορίνο, 1988. Τίτ. πρωτ.: *The culture of time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, 1983.

LOTMAN (J.), *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, θεωρία, Αθήνα, 1982.

MARCHESE (A.), *L'officina del racconto*, Mondadori, Μιλάνο, 1987.

MARTIN (M.), *Η κινηματογραφική γλώσσα*, εκ. Κάλβος, Αθήνα, 1984.

METZ (C.), *Essais sur la signification au cinéma I*, Editions Klincksieck, 1975.

Langage et cinéma, Albatros, Paris, 1977.

MICCICHE' (L.), JORDAN (I.), in "Circuito-Cinema", quaderno N. 9, Beveitα, 1982.

Il materialismo estetico di T. Anghelopoulos, in "Cinemasettanta", N. 113, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1977.

MINKOWSKY (E.), *Il tempo vissuto*, Einaudi, Topivo, 1968.

MITRY (J.), *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, Παρίσι, 1965.

MONTINARO (Brizio), *Diario Macedone*, Formichiere ed., Μιλάνο, 1980.

MUKAROVSKY (J.), *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Topivo, 1973.

PASOLINI (P.P.), "Ossevazioni sul piano-sequenza", in *Empirismo eretico*, Garzanti, Μιλάνο, 1977.

PANOFSKY (E.), *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Μιλάνο, 1984.

Il significato delle arti visive, Einaudi, Topivo, 1962.

Studi di iconologia, Einaudi, Topivo, 1975.

"Style and Medium in Motion Picture", in *Bolletín of Department of Art and Archeology*, Princeton, 1934.

ΠΙΕΤΡΗΣ (Γ.), *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκ. Γνώση, Αθήνα, 1988.

- ΠΕΤΡΗΣ (Γ.), *Ο Καραγκιόζης*, εκ. Γνώση, Αθήνα, 1986.
- Μακρυγιάννης - Παναγιώτης Ζωγράφος, *Ηριδανός*, Αθήνα, 1976.
- Ζωγράφος Θεόφιλος, *Εξάντας*, Αθήνα, 1979.
- ΠΟΥΧΝΕΡ (Β.), *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1985.
- ROHMER (E.), *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Marsilio ed., Βενετία, 1985.
- RUGGLE (W.), *Thodoros Anghelopoulos: Filmische Landschaft*, Verlag Lars Müller, Baden, 1990.
- SCHAPIRO (M.), *Parole e immagini*, Pratiche editrice, Πάρμα, 1985.
- UBERSFELD (A.), *Lire le Théâtre*, éditions sociales, Παρίσι, 1977.
- VANOYE (F.), *Récit-écrit. Récit-filmique*, Cedic, Παρίσι, 1979.
- VERDONE (M.), *Scena e costume nel cinema*, (a cura di), Bulzoni ed., Sezione Cinema, Ρώμη, 1986.