

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία

Διπλωματική Εργασία

**Η φιλική γλώσσα της ταινίας *Αναπαράσταση*
του Θόδωρου Αγγελόπουλου**



Θεόφραστος Λεοντής (Α.Μ. 4102Μ028)

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Γιάγκος Ανδρεάδης
Γιάννης Σκαρπέλος
Μαρία Παραδείση

ΑΘΗΝΑ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2003

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος

Εισαγωγή

Μεθοδολογία και σκοπός της έρευνας.

A.Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα

Το πέρασμα από τον Παλαιό στον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο.

Η χρυσή εποχή του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.)

Η αρχή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.)

Η σχέση Π.Ε.Κ. και Ν.Ε.Κ.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος

B.Η υπόθεση της ταινίας «Αναπαράσταση»

Ο μύθος και η σχέση του με την πραγματικότητα και το αρχαίο δράμα

Η έννοια της κινηματογραφικής αναπαράστασης στον Αγγελόπουλο

Η κατασκευή του φιλικού κειμένου της «Αναπαράστασης»

Γ.Η Οργάνωση των προφιλμικών στοιχείων του φιλμ

Ο Χώρος

Τα Πρόσωπα

Τα Αντικείμενα

Δ.Το Εικαστικό μέρος του φιλμ

Η σύνθεση της εικόνας

Η αισθητική της εικόνας στον Αγγελόπουλο

Ε.Η Οργάνωση του κινηματογραφικού χώρου και του χρόνου

Η οργάνωση του χώρου

Το οπτικό σημείο

Η Οργάνωση του χρόνου

Επίλογος – Συμπεράσματα

Παράρτημα – Φωτογραφίες

Βιβλιογραφία

Αναπαράσταση

Χώρα Παραγωγής: Ελλάδα

Ασπρόμαυρη

Διάρκεια: 110 λεπτά

Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Σενάριο: Θόδωρος Αγγελόπουλος σε συνεργασία με τους Στρατή Καρρά και Θανάση Βαλτινό.

Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης

Μουσική: Δημοτική μουσική και τραγούδια

Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης

Ερμηνείες: Τούλα Σταθοπούλου, Γιάννης Τότσικας, Θάνος Γραμμένος, Μιχάλης Φωτόπουλος, Μερσούλα Καψάλη, Χρήστος Παληγιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντάς, Πάνος Παπαδόπουλος, Τώνης Λυκουρέσης, Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Τοποθεσία Γυρισμάτων: Βίτσα και Πολυδένδρι Ηπείρου

Παραγωγή: Γιώργος Σαμιώτης

Διεύθυνση Παραγωγής: Χρήστος Παληγιαννόπουλος

Βραβεία:

1970 Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, φωτογραφίας, γυναικείου ρόλου

1971: Βραβείο Georges Sadoul (Καλύτερη ταινία της χρονιάς στη Γαλλία), βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στο Φεστιβάλ Hyeres, «Ειδική Μνεία» της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci) στο Φόρουμ του Βερολίνου.

Πρόλογος

Το θέμα που επέλεξα για την πτυχιακή μου εργασία έχει τίτλο: «Η φιλμική γλώσσα της ταινίας *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου». Το επέλεξα διότι η συγκεκριμένη ταινία είναι, σύμφωνα με τους μελετητές, μια από τις σημαντικότερες ταινίες του ελληνικού σινεμά, ενώ παράλληλα θεωρείται ότι αποτελεί την πρώτη ταινία, την ταινία - σταθμό για την αρχή, του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Το προσωπικό μου ενδιαφέρον και η ενασχόλησή μου με τον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο, τόσο σε επίπεδο θεωρητικό όσο και πρακτικό, με ώθησαν επιλογή της μελέτης της συγκεκριμένης ταινίας καθώς τυπικά αλλά και ουσιαστικά αποτελεί την αφετηρία μίας άλλης *Nouvelle Vague*, αυτή τη φορά ελληνικής. Από την άλλη πλευρά, τόσο ο τρόπος παραγωγής της συγκεκριμένης ταινίας όσο και η ίδια η φιλμική της γλώσσα αποτελούν πρωτοπορία για το ελληνικό σινεμά.¹ Η μελέτη της ταινίας αυτής, εκτός από το καθαρά κινηματογραφικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, εμπεριέχει και πολλά άλλα ζητήματα που αφορούν τόσο την ιδεολογική όσο και την αισθητική προσέγγιση της ελληνικής πραγματικότητας.

Τόσο ο κινηματογράφος του Αγγελόπουλου, όσο και η νέα καλλιτεχνική τάση που έφερε στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο με την «Αναπαράσταση» είναι θέματα που θα απασχολήσουν τη μελέτη αυτή. Η εστίαση στην ίδια τη φιλμική γλώσσα της «Αναπαράστασης» είναι μια πρόκληση για μελέτη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου αλλά και των ιδεολογικών του επιδιώξεων. Η μελέτη όμως μιας ελληνικής κινηματογραφικής ταινίας καθώς και η διερεύνηση των ιδεολογικών και αισθητικών αναζητήσεων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου γενικότερα, παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες λόγω της περιορισμένης επιστημονικής βιβλιογραφίας γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο. Αντίθετα, υπάρχουν αρκετά δημοσιογραφικά άρθρα που αναφέρονται τόσο στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, όσο και στο έργο του Αγγελόπουλου. Η ενασχόληση με ένα τέτοιο θέμα είναι ίσως επισφαλής καθώς στα επόμενα χρόνια μετά την «Αναπαράσταση» αναπτύχθηκε μια μεγάλη φιλολογία στους κύκλους των μελετητών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου που δημιούργησε πόλωση απαξιώνοντας τον Παλαιό ενώ θεωρούσε ότι μόνο ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος ήταν άξιος μελέτης. Παρ' όλες όμως τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο εκάστοτε ερευνητής του ελληνικού κινηματογράφου,

¹ Σούμας Θόδωρος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, Φίλμ, Αθήνα 1979 σ.7.

η ίδια η μελέτη του αποτελεί πρόκληση μια που ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής αυτής, και πολύ περισσότερο η ταινία «Αναπαράσταση» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, λειτουργεί σήμερα για εμάς ως ένα μέσο - καθρέφτης, τόσο της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της χώρας μας γενικά αλλά και της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.

Παρά λοιπόν τις δυσκολίες που συνάντησα στην εκπόνηση της εργασίας αυτής και που οφείλονται στον περιορισμένο χρόνο και βιβλιογραφία που είχα στη διάθεσή μου για την πραγματοποίηση της θέλω να τονίσω ότι έκανα ότι καλύτερο μπορούσα και φυσικά δεν θέλω να παραλείψω να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με βοήθησαν ουσιαστικά σε αυτό μου το εγχείρημα. Θα ήθελα λοιπόν, να εκφράσω τις ιδιαίτερες μου ευχαριστίες στην κυρία Μαρία Παραδείση, που η βοήθειά της ήταν καθοριστική στην ολοκλήρωση αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας καθώς επίσης και τους καθηγητές, της τριμελούς επιτροπής αξιολόγησης, κύριους Γιάγκο Ανδρεάδη και Γιάννη Σκαρπέλο. Ευχαριστώ επίσης τις συμφοιτήτριες μου Μαρία Ανδρικοπούλου και Άννα Δάλλα για την πολύτιμη τους βοήθεια καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών αλλά και της συγγραφής της πτυχιακής εργασίας.

Εισαγωγή

Οι θεατές ενός κινηματογραφικού έργου, μπροστά στην οθόνη, ανανεώνουν κάθε φορά τη σχέση τους με την πραγματικότητα επενδύοντας πάνω στη αφήγηση του δημιουργού του. Ο κινηματογράφος, με αυτόν τον τρόπο, επεμβαίνει στη συνείδηση των θεατών προσδιορίζοντας μέρος της συμπεριφοράς τους, των σχεδίων τους, αλλά και το περιεχόμενο των ονείρων τους. Επεμβαίνει όχι μόνο στο συνειδητό, αλλά και σε μέρος του ασυνείδητου των θεατών, οι οποίοι παρακολουθώντας μία ταινία είτε γίνονται συμμετέχοι συνειδητά, είτε αφήνονται στην ιδεολογία της.

Στη συγκεκριμένη εργασία θα ασχοληθούμε με τη μελέτη της φιλικής γλώσσας της ταινίας «Αναπαράσταση» προκειμένου να δούμε το πώς ο δημιουργός της, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, μέσα από ένα πολύπλοκο μηχανισμό επιλογής στοιχείων και δεδομένων, εμφανίζει την πραγματικότητα. Επίσης, θα εξετάσουμε την ιδεολογική, πολιτική και κοινωνική διάσταση της ταινίας, μέσω των στοιχείων εκείνων, που ο Αγγελόπουλος έχει επιλέξει, μέσα από την πραγματικότητα, για να παρουσιάσει.

Προκειμένου να γίνει η μελέτη όλων των παραπάνω, κρίθηκε σκόπιμο και πριν περάσουμε στην ανάλυση της φιλικής γλώσσας του, να τοποθετηθεί το συγκεκριμένο φιλμ στην εποχή του. Γι' αυτό γίνεται μια αναφορά στη γενικότερη εικόνα της ελληνικής κινηματογραφίας. Η μελέτη άλλωστε του κινηματογραφικού έργου: «Αναπαράσταση» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αποκτά σημασία λαμβάνοντας υπ' όψιν το γεγονός ότι η ταινία αυτή αποτελεί σταθμό στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Εκτός από το γεγονός ότι είναι η πρώτη ταινία του Θ. Αγγελόπουλου, ανήκει σε μια κινηματογραφική τάση που για την ιστορία του κινηματογράφου λέγεται «Νέος Κινηματογράφος»². Η χρονική τοποθέτηση της ταινίας, συμπίπτει και με την παρακμή της κινηματογραφικής «βιομηχανίας» στην Ελλάδα και αποτελεί πρωτοπόρο ταινία στην εμφάνιση «ταινιών δημιουργών» που ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η «Αναπαράσταση» μαζί με το «Κιέριον» του Δήμου Θεού θέτουν την αφετηρία για μια πολιτικοποιημένη διάσταση του κινηματογράφου στη χώρα μας που τα βήματά τους θα ακολουθήσουν και άλλοι

² Σωτήρης Δημητρίου, Χώρος και χρόνος στο Νέο Κινηματογράφο, στο περιοδ. Σύγχρονος Κινηματογράφος τ.5 σ.37

γνωστοί Έλληνες κινηματογραφιστές όπως ο Παντελής Βούλγαρης, ο Λάκης Παπαστάθης και ο Αλέξης Δαμανός.

Πέρα όμως από τη σαφώς πρωτοποριακή αφηγηματική δομή και την πολιτικοποιημένη στάση της, αυτό που είναι αξιοσημείωτο για τον ελληνικό κινηματογράφο, είναι η αναπαραγωγή του κλίματος που επικρατούσε την εποχή εκείνη στην Ελλάδα. Ο σκηνοθέτης παρατηρεί ανθρώπους από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και γεωγραφικές περιοχές, οι οποίοι αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της εποχής, δίνοντας μια πολύπλευρη και πολυσήμαντη χροιά του χαρακτήρα τους. Η ξενιτιά και η ερήμωση της ελληνικής υπαίθρου μαζί και με τις ανθρώπινες συμπεριφορές που συνεπάγονται, αναπαράγονται μέσα στην ταινία. Ο ιδιαίτερος τρόπος κινηματογράφησης ενός πολιτικοκοινωνικού φαινομένου της ελληνικής επαρχίας μέσα από δύο παράλληλα επίπεδα αναπαραστάσεων, εξετάζεται με την αφορμή μιας ιστορίας από το αστυνομικό δελτίο. Καθαρά λοιπόν, συμβολικός και ο τίτλος «Αναπαράσταση» που αντικατοπτρίζει μια πραγματικότητα πέρα από την πολιτική τοποθέτηση της ταινίας.

Είναι η πρώτη οργανωμένη πολιτική ταινία στην Ελλάδα με σαφή πολιτική θέση και αριστερή τοποθέτηση. Είναι παράλληλα μια «φεμινιστική» ταινία αφού το πιο δικαιωμένο πρόσωπο στην ιστορία είναι η γυναίκα. Εισάγει στον ελληνικό κινηματογράφο ένα διαφορετικό κινηματογραφικό είδος αφού δεν περιορίζεται σε μια πρωτογενή συγκινησιακή κατάσταση, αλλά αφήνει θέματα ανοιχτά για διάλογο. Προτείνει θέματα για συζήτηση που αφορούν ουσιαστικά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας.

Η εμπορική σταδιοδρομία της ταινίας ήταν μάλλον σύντομη αλλά η ταινία προβλήθηκε σχεδόν σε όλο τον κόσμο και έκανε ιδιαίτερη εντύπωση. Βραβεύτηκε στη Θεσσαλονίκη με το βραβείο Φωτογραφίας και γυναικείου ρόλου και κέρδισε ειδική μνεία στο φεστιβάλ Βερολίνου. Επίσης βραβεύτηκε με το βραβείο καλύτερης ξένης ταινίας στο Φεστιβάλ Hyeres.

Η εμφάνιση ταινιών δημιουργού, όπως η Αναπαράσταση, είναι μια φυσιολογική εξέλιξη του κινηματογράφου όπως τη χαρακτηρίζει ο Christian Zimmer, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της εποχής και το

γεγονός ότι στην πραγματικότητα η στροφή του κινηματογράφου έχει και σχέση με την ίδια του την επιβίωση μια που το παλαιό μοντέλο είναι πια καταδικασμένο σε παρακμή.

Στη συνέχεια αναφερόμαστε σε κάποια βιογραφικά στοιχεία του δημιουργού. Η ανάγκη παράθεσης της βιογραφίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου θεωρήθηκε σημαντική γιατί όπως υποστηρίζει και ο G. Gauthier οι συνθήκες παραγωγής μιας ταινίας αλλά ταυτόχρονα και η βιογραφία του δημιουργού είναι σημαντικές ως προς τις προθέσεις του αλλά και τις επεμβάσεις του στην πραγματοποίηση ενός φιλμ.³ Άρα λοιπόν από τη μία πλευρά οι συνθήκες χρηματοδότησης, η επιβολή της λογοκρισίας, όπως και άλλοι παράγοντες παίζουν βασικό ρόλο στο αποτέλεσμα του φιλμ. Αλλά και από την άλλη πλευρά ο ίδιος ο καλλιτέχνης και οι εμπειρίες του γίνονται πολλές φορές η αφορμή για να στραφεί σε ένα συγκεκριμένο θέμα για να ορίσει τον τρόπο με τον οποίο το εξετάζει αλλά και το παρουσιάζει. Όλα τα παραπάνω βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τη βιογραφία του αλλά και με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής που γυρίζεται το φιλμ.

Στη συνέχεια, θα μας απασχολήσει η λειτουργία του φιλμ ως μια αναπαράσταση της πραγματικότητας και επιπλέον η συγκεκριμένη χρήση μιας ιδιαίτερης χωροχρονικής οργάνωσης παρουσιάζοντας μια εικόνα της ελληνικής επαρχίας που λειτουργεί με έναν ιδιαίτερο τρόπο αναπαράγοντας το κλίμα μιας ολόκληρης εποχής.

Από μορφολογικής πλευράς, η ταινία θα εξεταστεί από δύο πλευρές, η μία αφορά το προφιλμικό και η άλλη το φιλμικό μέρος. Το προφιλμικό μέρος έχει σχέση με την αρχική επιλογή στοιχείων από πλευράς του δημιουργού, τα οποία και οδηγούν στην προετοιμασία, τη σύνθεση και την απεικόνιση του φιλμ. Το φιλμικό μέρος από την άλλη πλευρά, έχει σχέση με το πώς λειτουργεί η σύνθεση των στοιχείων αυτών, μέσα από την ίδια την απεικόνιση, αλλά και το τελικό περιεχόμενό της όσον αφορά το νόημα που παράγει.

Ο τρόπος αυτός ανάλυσης, μπορεί να λειτουργήσει στο συγκεκριμένο φιλμ, μια που ουσιαστικά έχει σχέση με τον τρόπο που ο ίδιος ο δημιουργός κατασκευάζει το φιλμ

³ Gauthier Guy, *Christian Metz l' eclaireur*, στο *CinemAction* τ.47, Παρίσι 1988, σ.34.

προκειμένου να εξετάσει το θέμα στο οποίο αναφέρεται και κινηματογραφεί. Ο Αγγελόπουλος αφού γράψει το σενάριο, διαλέγει τους χώρους, τους φωτογραφίζει και αφού τους μελετήσει, επαναφέρει το σενάριο στο χώρο. Το σενάριο δηλαδή περνάει μέσα από τη σκηνογραφία αποκτώντας καινούργιες δυνατότητες. Στη συνέχεια, δουλεύει με τους ηθοποιούς, πρώτα όσον αφορά την πρόζα και στη συνέχεια όσον αφορά την τοποθέτησή τους μέσα στο σκηνογραφικό χώρο. Η άρτια προετοιμασία στη συγκεκριμένη ταινία του επέτρεψε να πραγματοποιήσει τα γυρίσματα σε χρόνο ρεκόρ, μέσα σε 27 μόνο ημέρες.

Η κινηματογραφική εικόνα του Αγγελόπουλου, όπως θα φανεί και στο μετέπειτα έργο του, αποτελεί μια αναπαράσταση της πραγματικότητας που περιγράφει κάθε φορά. Η κυκλική φόρμα των σκηνών αυτών έχει σχέση με την κυκλική φόρμα της αφήγησης της Αναπαράστασης όσον αφορά τη χωροχρονική της οργάνωση. Οι κυκλικοί σχηματισμοί στον Αγγελόπουλο αποκτούν μια ιδιαίτερη συμβολική αξία και αυτό είναι ακόμα πιο εμφανές στο μετέπειτα έργο του.

Μεθοδολογία και σκοπός της έρευνας

Η μέθοδος της έρευνας στηρίζεται στην αναζήτηση και τη συλλογή στοιχείων από βιβλιογραφία που σχετίζεται με τον κινηματογράφο και την ανάλυσή του αλλά και από δημοσιογραφικά άρθρα, που διαθέτουν όμως και επιστημονικό υπόβαθρο.

Για να το εξηγήσουμε καλύτερα, στις σελίδες που ακολουθούν, αφού τοποθετήσουμε την «Αναπαράσταση» στην ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα, θα επιχειρήσουμε μία ανάλυση της ταινίας, λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο που δουλεύει ο Αγγελόπουλος αλλά ταυτόχρονα και τη άποψη του Μπακογιαννόπουλου. Όπως πιστεύει ο τελευταίος, η παραδοσιακή εξέταση ενός έργου τέχνης με τη λογική της ανάλυσης μίας σφαίρας η οποία έχει στο εσωτερικό της όλα τα απαραίτητα στοιχεία προς ανάλυση, δεν μπορεί να λειτουργήσει στην συγκεκριμένη περίπτωση, παρ' όλο που ο τρόπος αυτός ανάλυσης θεωρείται ο πιο συνηθισμένος, διότι λειτουργεί στα περισσότερα «παραδοσιακά» έργα της έβδομης τέχνης. Αυτό δεν μπορεί να συμβαίνει, διότι στην «Αναπαράσταση», ο Αγγελόπουλος, μέσα από το αφηγηματικό κέντρο του φιλμ, απλώνει νήματα που φτάνουν σε περιοχές πολύ μακρινές από τη συμβατική αφήγηση της ταινίας, ενώ ταυτόχρονα τα νήματα αυτά πλέκουν μεταξύ

τους σαν ένας θύσανος σημαινόμενων⁴. Η παραδοσιακή μελέτη λοιπόν με τη λογική του ξεφλουδίσματος ενός πορτοκαλιού και στη συνέχεια την ανάλυση των συστατικών του στοιχείων, δεν μπορεί προφανώς να εφαρμοσθεί.

Η μελέτη μας λοιπόν θα ακολουθήσει μια ιδιαίτερη τακτική προκειμένου να μελετηθεί η φιλική γλώσσα της «Αναπαράστασης».

- Στην πρώτη ενότητα θα ασχοληθούμε με το γενικότερο κινηματογραφικό πλαίσιο στην Ελλάδα και με τα πρώτα κινηματογραφικά βήματα του Αγγελόπουλου κατά την περίοδο της δικτατορίας.
- Στη δεύτερη ενότητα θα ασχοληθούμε με την υπόθεση της ταινίας «Αναπαράσταση», θα τοποθετήσουμε την «Αναπαράσταση» στην εποχή της και θα μιλήσουμε για τη σχέση του μύθου της με το αρχαίο δράμα. Επίσης θα ασχοληθούμε με τον τρόπο με τον οποίο ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την κινηματογραφική αναπαράσταση στην ταινία αλλά και συνολικότερα στο έργο του.
- Στην τρίτη ενότητα θα μελετήσουμε όλα τα στοιχεία που ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη προκειμένου να συνθέσει μια κατασκευή (προφιλμικό).
- Στην τέταρτη ενότητα θα ασχοληθούμε με το εικαστικό μέρος της ταινίας προκειμένου να αναδειχτούν τα ιδιαίτερα εκείνα εικαστικά στοιχεία που λειτουργούν ως κώδικες για την ιδεολογική λειτουργία της ταινίας.
- Τέλος, στην πέμπτη ενότητα θα δούμε το πώς η κινηματογράφηση της ταινίας λειτουργεί ως τελικό αποτέλεσμα (φιλμικό), ως ένας αυτόνομος μηχανισμός, εμπλέκοντας όλα τα συστατικά του μέρη λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαίτερη χωροχρονική διάσταση της ταινίας. Παράλληλα, θα παρατηρήσουμε τα ίδια τα συστατικά μέρη της ταινίας, το πώς δηλαδή λειτουργούν, όσον αφορά τις αντιστοιχίες οι οποίες συμβολίζουν και παραπέμπουν στον πραγματικό κόσμο.

⁴ Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, *Αναπαράσταση*, Φίλμ, Αθήνα 1981, τ.21. σ39

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα.

Το πέρασμα από τον Παλαιό στον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο.

Σύμφωνα με τον Bela Balazs ο κινηματογράφος αποτελεί την πρώτη και μοναδική τέχνη που γέννησε ο καπιταλισμός, καθώς ο παράγοντας οικονομία είναι απαραίτητος για την πραγματοποίηση ενός κινηματογραφικού έργου⁵. Έτσι, ο οικονομικός παράγοντας έχει σχέση με την ανάπτυξη εκείνων των απαραίτητων τεχνικών υποδομών, που χρειάζονται για να είναι δυνατή η παραγωγή ενός κινηματογραφικού έργου. Από την άλλη πλευρά και ο δημιουργός «αναγκάζεται» να δεχτεί ποικίλες επιρροές ανάλογα με τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούν στον τόπο και την εποχή του. Επίσης, οι προσωπικές αναζητήσεις και τα πιστεύω του δημιουργού, όπως σε όλα τα έργα τέχνης, επηρεάζουν τη ματιά του και παίζουν βασικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Έτσι, εκτός από τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που περιβάλλουν ένα κινηματογραφικό έργο, η ίδια η ματιά του δημιουργού παίζει καταλυτικό ρόλο στην πολιτιστική χροιά που θα έχει.

Ο κινηματογράφος ουσιαστικά δημιουργεί μιαν αναπαράσταση της πραγματικότητας, μέσα από μία ιδιαίτερη γλώσσα, η οποία έχει τους δικούς της κανόνες και νόμους. Δεν αποτελεί όμως μια απλή αντιγραφή της ζωής ή της πραγματικότητας, αποτελεί μια αναπαράστασή της, οργανωμένη σε τέτοιο βαθμό αλλά και με τέτοιο τρόπο, ώστε να μεταλλάσσει τις εικόνες του κόσμου σε σημεία, για να μπορεί να δημιουργεί καινούργια νοήματα.⁶

Είναι λοιπόν κατανοητό ότι η εικόνα του κόσμου που βλέπουμε μέσα από ένα κινηματογραφικό έργο δεν αποτελεί αντιγραφή του πραγματικού κόσμου. Στην πραγματικότητα, είναι μια καλά δομημένη κατασκευή του δημιουργού, όπου κάθε ομοιότητα με την πραγματικότητα, του δίνει τη δυνατότητα να απευθυνθεί στο μυαλό και τις αισθήσεις του θεατή, μέσα από μια επιλεκτική διαδικασία ως προς το τι εμφανίζει και τι όχι, τα οποία σκόπιμα έχει παραθέσει ή αποκρύψει.

⁵ Balazs Bela, *Le premier et le seul art bourgeois*, στο Cinema-Theorie-Lectures σ. 11-15

⁶ Λότμαν Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Θεωρία, Αθήνα 1982. σ 16.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η κινηματογραφία μιας χώρας είναι το αποτέλεσμα πολυεπίπεδων και αλληλοεπηρεαζόμενων παραγόντων, οι οποίοι συνδιαμορφώνουν τη θεματολογία αλλά και την αισθητική της. Οι παράγοντες που συνέβαλαν στη δημιουργία, αλλά και στην ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, έχουν άμεση σχέση με τις κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής αλλά και της χώρας μας. Παράλληλα δεν θα πρέπει να ξεχνάμε και τις επιδράσεις που δέχθηκε ο ελληνικός κινηματογράφος από το εξωτερικό. Ας μην ξεχνάμε ότι η Ελλάδα τότε όπως και τώρα, δεν βρισκόταν στο κέντρο των κινηματογραφικών εξελίξεων ούτε και των κινηματογραφικών ρευμάτων που αναπτύχθηκαν σε άλλες χώρες. Εξάλλου, οι μεταπολεμικές συνθήκες στη χώρα μας καθυστέρησαν την κινηματογραφική παραγωγή, όσον αφορά τη δημιουργία υποδομών.

Το πολιτιστικό όπως και το κοινωνικό πλαίσιο, η ελευθερία ή μη της έκφρασης, που επικρατούν σε μια χώρα, έχουν άμεση σχέση με τα όρια στα οποία ένα πολιτιστικό γεγονός, όπως ο κινηματογράφος, μπορεί να αναπτυχθεί. Έτσι η ύπαρξη ή μη ενός κρατικού φορέα για την ανάπτυξη της παραγωγής του κινηματογράφου προϋποθέτει όχι μόνο τη διάθεση προώθησής του, αλλά σχετίζεται και με τη γενικότερη αντίληψη για το αν ο κινηματογράφος αποτελεί μια κερδοφόρα επιχείρηση ή όχι.

Επειδή λοιπόν η ανάπτυξή του έχει σαφώς σχέση με τον οικονομικό παράγοντα, το ελληνικό σινεμά επηρεάστηκε από τη γενικότερη κατάσταση της ελληνικής οικονομίας μεταπολεμικά, με άμεσο αντίκτυπο στις προοπτικές ανάπτυξής του. Επίσης, το μέγεθος της αγοράς στο οποίο απευθύνεται ένα κινηματογραφικό έργο, συνδέεται με το ζήτημα της γλώσσας έχοντας άμεση σχέση με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής παραγωγής ως οικονομικό μέγεθος. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η Ελλάδα είναι μια χώρα με μικρό αριθμητικά πληθυσμό άρα και περιορισμένο εν δυνάμει κινηματογραφικό κοινό, επίσης ο αριθμός των ομογενών στο εξωτερικό που γνωρίζουν ελληνικά είναι μικρός και αυτό περιορίζει σημαντικά το κοινό στο οποίο μπορεί να απευθυνθεί ένα ελληνικό κινηματογραφικό έργο τόσο στη χώρα μας όσο και στο εξωτερικό. Τα τεράστια κεφάλαια που χρειάζονται να επενδυθούν για μια κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και ο διεθνής ανταγωνισμός, ο οποίος είναι σαφώς άνισος, είναι παράγοντες που δυσκόλεψαν την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου μέχρι και σήμερα. Εάν δούμε τον ελληνικό

κινηματογράφο σαν μια επένδυση κεφαλαίου είναι σαφώς επισφαλής και έχει αμφίβολες αποδόσεις.

Ένα κινηματογραφικό προϊόν είναι δημιούργημα της κοινωνίας μέσα από την οποία προέρχεται, είναι φυσικό λοιπόν να εκφράζει κοινωνικές και πολιτικές πραγματικότητες, άλλοτε με το να τις αποκρύπτει και άλλοτε με το να τις καταδεικνύει. Η πρόσκαιρη ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας στη χώρα μας που δημιουργήθηκε από ιδιώτες παραγωγούς όπως ήταν ο Φίνος, ανταποκρινόταν περισσότερο στην ανάγκη του κοινού για σινεμά «ευρείας κατανάλωσης», όπως άλλωστε συνέβη και στον υπόλοιπο κόσμο. Το αποτέλεσμα ήταν ένας κινηματογράφος κατά κύριο λόγο εμπορικός, ο οποίος σαν κύριο στόχο είχε τις εισπράξεις. Εύλογο είναι ότι ο κινηματογράφος αυτός δεν εστίαζε στην ανάδειξη κοινωνικών και πολιτικών ανησυχιών και ότι προτιμούσε θέματα πιο καθημερινά και ευχάριστα στο πλατύ κοινό. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι, όπως στο εξωτερικό έτσι και στη χώρα μας, δεν έγιναν και ενδιαφέρουσες ταινίες, («Στέλλα», «Ένα βότσαλο στη λίμνη», «Η κάλπικη λύρα» κ.α.) όπως και ότι δεν αναδείχτηκε το ταλέντο σημαντικών ηθοποιών (Ηλιόπουλος, Αυλωνίτης, Παπαγιανόπουλος κ.α.). Ο κινηματογράφος έγινε ένα φτηνό μέσο διασκέδασης, με κώδικες εύκολα αναγνωρίσιμους από τα πλατιά λαϊκά στρώματα. Το σινεμά, ελλείπει τηλεόρασης, στην Ελλάδα αλλά και παγκόσμια, ήταν το μοναδικό μέσο που προσέφερε στο κοινό ένα τόσο εντυπωσιακό και μοναδικό είδος διασκέδασης. Η μετακίνηση ενός σημαντικού αριθμητικά πληθυσμού από την αγροτική Ελλάδα στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως την Αθήνα ήταν ένας ακόμη λόγος που ευνοούσε την ανάπτυξη του κινηματογράφου μια που οι πόλεις μεγάλωσαν και το σινεμά απέκτησε μεγάλο κοινό. Η οικονομική επιτυχία του σινεμά αυτού, δημιούργησε προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μιας μικρής κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία έφερε με τη σειρά της και την ανάλογη τεχνική υποδομή. Επρόκειτο για έναν κινηματογράφο φτιαγμένο από παραγωγούς - επιχειρηματίες που σε καμία περίπτωση δεν ήθελαν να βάλουν τις επενδύσεις τους σε κίνδυνο με ταινίες που θα κατέληγαν σε εμπορικές αποτυχίες.

Εξάλλου, η νομοθεσία στην Ελλάδα δεν προέβλεπε καν την ύπαρξη κινηματογράφου. Μέχρι το 1961 δεν υπήρξε κανένας νόμος που να αντιμετωπίζει το θέμα του ελληνικού κινηματογράφου και μόλις τότε δημιουργήθηκε ο νόμος 4208/61 που αναφέρεται «στην ανάπτυξη της κινηματογραφίας». Παρ' όλα αυτά, δεν προβλεπόταν

κάποιος κεντρικός φορέας χρηματοδότησης της κινηματογραφίας παρά τα σημαντικά ποσά που συγκεντρώνονταν από τους φόρους επί των εισιτηρίων.

Ο απόηχος του εμφύλιου πόλεμου και το ασταθές πολιτικό κλίμα που ακολούθησε, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική παραγωγή της χώρας μας για δεκαετίες και σαφώς επηρέασε τον ελληνικό κινηματογράφο. Η φορτισμένη πολιτική ατμόσφαιρα ήταν λογικό να οδηγήσει τον κινηματογράφο σε επιλογές που δεν θύμιζαν τη γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση δίνοντας του μια διάθεση ανώδυνη και ψυχαγωγική τόσο ως προς το ύφος αλλά και τη θεματολογία του. Ένας από τους κύριους λόγους που οι παραγωγοί προτιμούσαν αυτό το ύφος, ήταν και ο φόβος της λογοκρισίας, που τους οδηγούσε σε αυτολογοκρισία. Η «απολίτικη» στάση τους και το happy end, έγινε και ο λόγος που οι κριτικοί του κινηματογράφου τις χαρακτήρισαν «εμπορικές» επειδή είχαν ως κύριο στόχο την ευαρέσκεια του κοινού.

Η χρυσή εποχή του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.)

Το καινούργιο λοιπόν αυτό μέσο, κατάφερε μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα να γνωρίσει μεγάλη οικονομική επιτυχία. Η ποσοτική έκρηξη που συνέβη στην Ελλάδα ως προς την κινηματογραφική παραγωγή τη δεκαετία του '60 ήταν εντυπωσιακή, μια που ο αριθμός των εισιτηρίων ξεπέρασε τα 100,000,000 μέσα στην δεκαετία.⁷ Τα κέρδη που επέφεραν τα εισιτήρια αυτά στους παραγωγούς και τους αιθουσάρχες, αύξησαν το ενδιαφέρον επενδυτών γύρω από τον κινηματογράφο. Καινούργιοι παραγωγοί επένδυσαν κεφάλαια με αποτέλεσμα οι κινηματογραφικές ταινίες να πληθαίνουν όλο και περισσότερο.

Μεγάλες εταιρείες παραγωγής όπως η Φίνος Φίλμς, η Τζέημς Πάρις και άλλες μικρότερες, η ιδιωτική πρωτοβουλία δηλαδή, στήριξαν την κινηματογραφική παραγωγή τα χρόνια εκείνα. Δυστυχώς όμως παρόλο που ο αριθμός των ταινιών που παράγονταν κάθε χρόνο ήταν μεγαλύτερος από ότι σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, δεν υπήρξε η προνοητικότητα για τη δημιουργία μιας μακροπρόθεσμης υλικοτεχνικής υποδομής που θα μπορούσε να βοηθήσει την ανάπτυξη μιας σοβαρής

⁷ Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995. σ 53.

κινηματογραφικής βιομηχανίας αργότερα. Παρόλη λοιπόν την υπερπαραγωγή ταινιών, ελάχιστες από αυτές είχαν τη δυνατότητα να είναι ανταγωνιστικές διεθνώς.

Κατά τον Pierre Sorlin «δεν είναι δυνατόν να υπάρξει κινηματογράφος χωρίς χρήματα, όπως και επένδυση χωρίς κέρδη».⁸ Είναι λοιπόν λογικό, ο βασικός στόχος των παραγωγών να μην είναι πρωτίστως η δημιουργία ενός ποιοτικού κινηματογράφου, αλλά η μεγιστοποίηση των κερδών τους με τα λιγότερα δυνατά έξοδα. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ένα μεγάλο μέρος των ταινιών να χαρακτηρίζονται από προχειρότητα και αφέλεια.

Η αρχή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.)

Μέσα στην πολυτάραχη πολιτική ζωή της χώρας μας, στα μέσα της δεκαετίας του 60, υπήρξε η αίσθηση στους κινηματογραφικούς κύκλους ότι θα δινόταν σταδιακά η δυνατότητα για μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης. Το κλίμα αυτό έδωσε την ευκαιρία για την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους οι οποίες έτσι και αλλιώς δεν απαιτούσαν μεγάλα οικονομικά κονδύλια. Ήταν ταινίες νέων κινηματογραφιστών, με πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό και έφεραν καινούργια πνοή στα μέχρι τότε κινηματογραφικά δεδομένα. Το «Γράμμα από το Σαρλερουά» του Λάμπρου Λιαρόπουλου και τα «Γράμματα από την Αμερική» του Λάκη Παπαστάθη ήταν ταινίες, οι οποίες διέθεταν κοινωνικό προβληματισμό όσον αφορά το θέμα της μετανάστευσης και το παρουσίαζαν ως ένα μείζον ζήτημα της ελληνικής κοινωνίας. Το 1965 στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης όπου αυτές οι ταινίες μικρού μήκους προβλήθηκαν συγκέντρωσαν ξαφνικά το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Ένα χρόνο αργότερα, το 1966, στο Φεστιβάλ εμφανίζονται και ταινίες μεγάλου μήκους όπως το «Μέχρι το πλοίο» του Αλέξη Δαμιανού και το «Πρόσωπο με Πρόσωπο» του Ροβήρου Μανθούλη οι οποίες είχαν γίνει με ανάλογο τρόπο με τις ταινίες μικρού μήκους του '65 όσον αφορά την παραγωγή αλλά και τον προβληματισμό τους. Οι σκηνοθέτες τους ανέλαβαν πρωτοβουλίες, όσον αφορά τους οικονομικούς πόρους, πράγμα που τους έδωσε την ευκαιρία να εκφραστούν διαφορετικά όσον αφορά την αισθητική, αλλά και τη θεματολογία, που ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες από αυτές που επικρατούσαν στις ταινίες των μεγάλων γραφείων παραγωγής.

⁸ Sorlin Pierre, Sociologie du cinema, Aubier Montaigne, Παρίσι 1977. σ. 77

Κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60 και τις αρχές του '70 η απόπειρα κάποιων σκηνοθετών αρχίζει να φαίνεται σαν μια καινούργια τάση του ελληνικού σινεμά. Η εμφάνιση ταινιών δημιουργού παράλληλα με τις ταινίες των εταιριών παραγωγής που συνέχιζαν να γίνονται, δημιουργούν ένα νέο κλίμα στον ελληνικό κινηματογράφο. Η τάση αυτή, που αργότερα ονομάστηκε και Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, ξεχώριζε ως προς τον κοινωνικό του προβληματισμό και την πολιτικοποιημένη οπτική του. Σαφώς η εμφάνισή του έχει σχέση και με τις πολιτικές συγκυρίες της εποχής. Οι ταινίες μικρού μήκους του Φεστιβάλ του 1965, όπως και οι ταινίες του Αλέξη Δαμιανού και του Ροβήρου Μανθούλη αποτέλεσαν το προπομπό του νέου καλλιτεχνικού ρεύματος στον ελληνικό σινεμά. Η «Αναπαράσταση» όμως του Θόδωρου Αγγελόπουλου, οριοθέτησε ουσιαστικά το πέρασμα του ελληνικού κινηματογράφου από την περίοδο της εμπορικής ακμής σ' αυτήν του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου όπου υπήρχε η απόλυτη κυριαρχία του σκηνοθέτη – δημιουργού.⁹ Ασχέτως αν θεωρήσουμε ως πρώτη ταινία του Ν.Ε.Κ. την «Αναπαράσταση» του Θόδωρου Αγγελόπουλου ή το «Κιέριον» του Δήμου Θεού, (το οποίο ουσιαστικά έγινε με τη συλλογική δουλειά ομάδας σκηνοθετών) όπως άλλοι μελετητές και κινηματογραφιστές θεωρούν, το σίγουρο είναι ότι η ελληνική κινηματογραφία θα αρχίσει να αποκτά σταδιακά, με την εμφάνιση νέων κινηματογραφιστών, ένα «ανεξάρτητο» σινεμά παράλληλα με τη «μαζική παραγωγή» του «εμπορικού» κινηματογράφου και θα μας δώσει ενδιαφέρουσες ταινίες που έχουν μια καινούργια ματιά προς τον κόσμο ενώ ως τελικό προϊόν θα θεωρούνται πλέον καθαρά καλλιτεχνικές.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης στη χώρα μας, η σταδιακή απομάκρυνση του κεφαλαίου από το χώρο του κινηματογράφου και ο θάνατος του Φίνου, θα φέρει την παρακμή όσον αφορά την παραγωγή ταινιών από μεγάλες εταιρίες παραγωγής. Το φαινόμενο αυτό ήταν μια διεθνής συγκυρία μια που η ανάπτυξη της τηλεόρασης απομάκρυνε ένα μεγάλο μέρος από τα κεφάλαια που επενδύονταν μέχρι τότε στον κινηματογράφο. Ο ελληνικός κινηματογράφος θα συνεχίσει την πορεία σταδιακά με σινεμά δημιουργών κάτι που δυστυχώς θα τον συρρικνώσει οικονομικά, και θα τον βάλει σε μια οικονομική κρίση από την οποία δεν θα βγει ποτέ. Ο Νέος Ελληνικός

⁹ Λεβεντάκος Διαμ. (επιμ.) *Οψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 2002 σ. 47.

Κινηματογράφος θα αναδείξει αξιόλογους δημιουργούς και θα δώσει διεθνείς διακρίσεις στη χώρα μας αλλά δυστυχώς δεν θα φέρει ποτέ ξανά τον κόσμο στις αίθουσες.

Η σχέση Π.Ε.Κ. και Ν.Ε.Κ.

Στο σημείο αυτό, θεωρούμε πως θα ήταν καλό να γίνει μια αναφορά στη διάκριση μεταξύ Παλαιού και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου μια που η ταινία «Αναπαράσταση», αντικείμενο της μελέτης μας, θεωρείται ως η πρώτη ταινία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Η διάκριση μεταξύ Παλαιού και Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στην πραγματικότητα, είναι μεταγενέστερη της εποχής στην οποία έγινε η «Αναπαράσταση». Στο 20^ο Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου, κάποιοι από τους σκηνοθέτες ταινιών που συμμετείχαν, δήλωσαν ότι εκπροσωπούν το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο θέλοντας να διαχωρίσουν τη θέση τους από τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο.¹⁰

Η άποψη των νέων κινηματογραφιστών ήταν ότι ο Π.Ε.Κ. είχε σαν κύριο χαρακτηριστικό, εκτός από την εμπορικότητα, τη λαϊκότητα, χρησιμοποιώντας τη συσσώρευση εικόνων και παραμορφώσεων. Επίσης ο κύριος σκοπός του ήταν η προσπάθεια ταύτισης του κοινού με ορισμένα πλαστά αλλά οικεία πρότυπα και ως κυριότερο χαρακτηριστικό είχε την υιοθέτηση ενός παραδοσιακού αφηγηματικού μοντέλου όπου οι κοινωνικές αντιθέσεις μεταμφιέζονται σε ανθρώπινα δράματα.

Στον αντίποδα, τα κύρια χαρακτηριστικά του Ν.Ε.Κ., όπως τα όριζαν οι κριτικοί κινηματογράφου, ήταν: η ιστορικότητα δηλαδή η σχέση με τη σύγχρονη ελληνική ιστορία και η αναφορά στα σύγχρονα προβλήματα της Ελλάδας, κάτι που υποτίθεται ότι καθιέρωνε έναν νέο εθνικό κινηματογράφο. Στην πραγματικότητα, η νέα επιλογή εικόνων θα εγκαθιστούσε μια νέα ελληνικότητα έχοντας περιλάβει τις κοινωνικές προεκτάσεις και τους προβληματισμούς της. Οι ταινίες, με τον τρόπο αυτό, οδηγούνται σε νέο περιεχόμενο μακριά από το αφηγηματικό μοντέλο του παλαιού

¹⁰ Σούμας Θόδωρος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, Φύμι, Αθήνα 1979 σ.7.

κινηματογράφου. Τέλος στόχος ήταν η αναζήτηση μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας, ανάλογης με την καινούργια άποψη του κινηματογράφου.

Στην πραγματικότητα όμως, άμα κοιτάξουμε αρκετές από τις ταινίες που θεωρούνται εκπρόσωποι του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου υπάρχουν και ταινίες που δεν έχουν ιστορική διάθεση όπως «Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» του Νίκου Παναγιωτόπουλου. Από την άλλη μεριά οι έννοιες περί κοινωνικού περιεχομένου είναι τόσο γενικές που θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε φιλμ, ακόμα και αυτά που ενδεχομένως αποκρύπτουν τα κοινωνικά προβλήματα (οι ταινίες του Π.Ε.Κ.), φέρει κάποιο προβληματισμό για την κοινωνική κατάσταση ενώ σαφώς υπάρχουν ταινίες του Ν.Ε.Κ. που στην ουσία δεν αναπτύσσουν κανένα ιδιαίτερο κοινωνικό προβληματισμό. Τέλος, όσον αφορά την αναζήτηση μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας, που να έχει σχέση με το γενικότερο προβληματισμό του Νέου Κινηματογράφου, μπορούμε να πούμε ότι ο Αγγελόπουλος αποτέλεσε τον κύριο εκφραστή του. Γενικά, το ρεύμα του νεοελληνικού κινηματογράφου χαρακτηριζόταν από πολυμορφία και πολλές φορές χρησιμοποιήθηκαν παραδοσιακοί κινηματογραφικοί κώδικες, όπως η σκηνοθεσία, και το ντεκουπάζ.

Ο διαχωρισμός λοιπόν μεταξύ Παλιού και Νέου Κινηματογράφου δεν είναι πάντοτε σαφής. Σήμερα όταν λέμε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εννοούμε ταινίες δημιουργών σε αντιδιαστολή με τον Παλιό που αφορούσε σε γενικές γραμμές ταινίες παραγωγών. Άρα το θέμα του τρόπου παραγωγής των ταινιών μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό για το διαχωρισμό Παλαιού και Νέου. Στην πραγματικότητα όμως η ανάπτυξη του Νέου Κινηματογράφου στηρίχθηκε στις υποδομές που είχε δημιουργήσει ο Παλαιός.¹¹

¹¹ Ο Φίνος, που ήταν ο δημιουργός και ο μεγαλύτερος παραγωγός της κινηματογραφικής αυτής βιομηχανίας στην Ελλάδα, δεν έπαψε ποτέ να βοηθάει νέους σκηνοθέτες. Πολλοί από τους πρωτεργάτες του Ν.Ε.Κ. έμαθαν κινηματογράφο κοντά του, όπως ο Βούλγαρης, ο Σταμπόπουλος, ο Φέρρης και ο Τάσιος. Ο Φίνος άνοιγε τα εργαστήριά του στους νέους σκηνοθέτες και ουσιαστικά χρηματοδοτούσε το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο προσφέροντας τεχνική υποδομή, ενώ ταυτόχρονα δεν ζητούσε ποτέ τα χρήματα από τους νέους κινηματογραφιστές για τη χρήση των εργαστηρίων του. Στην «Αναπαράσταση» όπως και τις «Μέρες του '36» είναι συμπαραγωγός όσον αφορά τα εργαστήρια. Ένα μεγάλο μέρος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ανατράφηκε κοντά στον Φίνο. Ο ίδιος πίστευε πως οι ταινίες που έκαναν απευθύνονταν θεματικά σε ένα «κλειστό κύκλωμα», όπως το ονόμαζε, του διανοητικού κινηματογράφου, και για αυτό δεν χρηματοδοτούσε ποτέ ολόκληρες παραγωγές γιατί πίστευε ότι έπρεπε να ακολουθήσουν ένα μετριοπαθέστερο δρόμο θεματικά.

Στην πραγματικότητα, η λεγόμενη μετάβαση από τον Παλιό στο Νέο ήταν το αποτέλεσμα της εξέλιξης του ελληνικού κινηματογράφου κάτω από ιστορικές, οικονομικές και άλλες συγκυρίες. Ο διαχωρισμός λοιπόν που έχει καθιερωθεί, αναφέρεται περισσότερο σε ιστορικό διαχωρισμό. Η «Αναπαράσταση» λοιπόν θεωρείται σήμερα ως η πρώτη ταινία του Ν.Ε.Κ. γιατί είναι η ταινία που συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά όπως τέθηκαν στη συνέντευξη τύπου του 20^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου που τυπικά και άτυπα όρισαν το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος γεννημένος στη Αθήνα το 1935, σπούδασε στη Νομική σχολή Αθηνών από την οποία έφυγε χωρίς να τελειώσει και πήγε στο Παρίσι για να σπουδάσει φιλολογία στη Σορβόννη. Η αγάπη του για τον κινηματογράφο τον οδήγησε στην I.D.H.E.C. όπου τσακώθηκε με τον καθηγητή του πάνω στα γυρίσματα μιας μικρής αστυνομικής ταινίας. Η πρώτη του κινηματογραφική προσπάθεια ήταν μια μεσαίου μήκους ταινία, την οποία γύρισε μαζί με φίλους του σε 16mm αλλά δεν ολοκληρώθηκε για οικονομικούς λόγους.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα ξεκίνησε τα γυρίσματα μιας ταινίας (μεταξύ 1964 –1967) για την ιστορία των Φόρμινγκς (του Βαγγέλη Παπαθανασίου) η οποία είχε και πάλι κάποιο αστυνομικό πρόσχημα αλλά μετά από διαφωνία του με τον παραγωγό έμεινε ανολοκλήρωτη. Η κινηματογραφική καριέρα του Αγγελόπουλου ξεκίνησε με τη μικρού μήκους ταινία «Εκπομπή» του 1968. Η ταινία αυτή είχε αρχίσει σαν συλλογική δουλειά μιας ομάδας νέων σκηνοθετών (Παντελής Βούλγαρης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη, Κώστας Φέρρης).

Οι ενθουσιαστικές κριτικές που απέσπασε και το βραβείο της Ένωσης Κριτικών, του έδωσαν την ευκαιρία να βρει παραγωγό, τον Γιώργο Σαμιώτη, γνωστό τεχνικό του ελληνικού κινηματογράφου, για την επόμενη ταινία του, την «Αναπαράσταση». Τα κύρια χαρακτηριστικά της ταινίας Εκπομπή, ήταν η συλλογική προσπάθεια έκφρασης μέσα από μια ομάδα σκηνοθετών αλλά και η γνωριμία του με τον Γιώργο Αρβανίτη. Ο Αρβανίτης αποτέλεσε τον εκφραστή της δημιουργικής ματιάς του Αγγελόπουλου στο μετέπειτα έργο του. Η συνεργασία τους αποτέλεσε μια δωρική εικαστική έκφραση, που ήταν μια από τις πιο δημιουργικές στο χώρο όχι μόνο του ελληνικού αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου, μέσα από το ελληνικό φως.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ξεκίνησε την κινηματογραφική του καριέρα την εποχή της δικτατορίας, μέσα από συλλογικές προσπάθειες, ενώ παράλληλα ο ελληνικός κινηματογράφος, είχε ήδη αποκτήσει μια μικρή εμπορική βιομηχανία. Η άστατη πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, επηρέασε το έργο του χαρακτηρίζοντας το ως καθαρά πολιτικό.

Η «Αναπαράσταση» είναι η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους και θεωρήθηκε ως η πρώτη ταινία του Νεοελληνικού Κινηματογράφου επειδή η ταινία αυτή, όπως και οι επόμενες του Αγγελόπουλου υλοποιούσαν το όραμα του Νεοελληνικού σινεμά όπως το όριζαν οι κριτικοί του κινηματογράφου («Μανιφέστο» του Βασίλη Ραφαηλίδη για το Ν.Ε.Κ. το 1971). Με λίγα λόγια είχαν σχέση με την ιστορικότητα, δηλαδή με τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, με τα σύγχρονα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα της Ελλάδας, και τέλος καθιέρωναν ένα νέο αφηγηματικό μοντέλο, εντελώς διαφορετικό από αυτό του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ιδεολογία πέρασε ως αισθητική έκφραση στις ταινίες της εποχής μέσα από δύο μεγάλα φίλτρα από τη μία της Μπρεχτικής αποστασιοποίησης, και από την άλλη της ανάγκης για ρεαλιστική αναπαράσταση όπως εκφράστηκε από τον Αντονιόνι, τη Nouvelle Vague, το Cinema Direct και τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά ρεύματα.¹² Ο Αγγελόπουλος με την «Αναπαράσταση» αποτέλεσε τον πρώτο εκφραστή αυτής της νέας κινηματογραφικής τάσης στο ελληνικό σινεμά.

Όπως πιστεύει ο Vazquez «Ο καλλιτέχνης είναι ένα άτομο που ζει σε συγκεκριμένο χρόνο, κοινωνική και πολιτική κατάσταση. Ολόκληρη η μεγάλη τέχνη είναι ειδική στις ρίζες και παγκόσμια στο αποτέλεσμα της. Η παγκοσμιότητά της περνά μέσα από την ιδιαιτερότητά της».¹³ Η επιλογή του ειδικού και η αναγωγή του στο γενικό είναι ο βασικός λόγος ύπαρξης της «Αναπαράστασης» με την εφαρμογή «νέων τεχνικών» δανεισμένων από το ευρωπαϊκό θέατρο και σινεμά.

Μετά από ένα μεγάλο και σημαντικό έργο ο Θ. Αγγελόπουλος θεωρείται σήμερα ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνοθέτες και από τους λίγους με διεθνή αναγνώριση. Το έργο του εκπροσωπεί τον ελληνικό κινηματογράφο στο διεθνές κινηματογραφικό στερέωμα. Γι' αυτό άλλωστε το κινηματογραφικό του έργο έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης, ως προς την ιδιαιτερότητα της αφήγησής του αλλά και όσον αφορά στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης εικαστικής τεχνικής.

¹² Σκοπετέας Γιάννης, «Η Αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας» στο *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ε.Ε.Σ. Αθήνα 2002 σ.92

¹³ Vazquez Adolfo Sanchez, *Art and society, Monthly Review Press, New York, 1973.* σ. 114

B' ΕΝΟΤΗΤΑ

Η υπόθεση της ταινίας «Αναπαράσταση»

Στην ταινία «Αναπαράσταση» βλέπουμε μια ιστορία ενός φόνου σε ένα χωριό της Ηπείρου. Τα τρία κεντρικά πρόσωπα της ταινίας είναι ο σύζυγος, η γυναίκα και ο εραστής της. Ο σύζυγος μετά από μία μακροχρόνια παραμονή στη Γερμανία, επιστρέφει πίσω στο σπίτι του εξουθενωμένος σωματικά και ψυχικά. Το χωριό είναι μια έρημο πράγμα το οποίο δείχνει πως το παράδειγμά του το ακολούθησαν και άλλοι. Ο ίδιος είναι ένα σωματικό και ψυχικό ράκος που αναζητά λίγη στοργή και ζεστασιά. Το χάσμα όμως των πέντε χρόνων είναι μεγάλο, ο μικρός γιος του δεν τον αναγνωρίζει ενώ η υποδοχή από τη γυναίκα του περιορίζεται σε ένα γρήγορο αγκάλιασμα. Η γυναίκα του, όπως και τα παιδιά του έχουν σχεδόν λησμονήσει την ύπαρξή του. Η αποξένωσή τους είναι τόσο μεγάλη που η ίδια του η παρουσία, αποτελεί αφόρητο βάρος. Η αλλοτρίωση της γυναίκας του, της Ελένης εξαιτίας της απομόνωσης στο χωριό και μιας παράνομης σχέσης της, την οδηγεί στο να τον δολοφονήσει σε συνεργασία με τον αγροφύλακα εραστή της. Είναι μια πράξη που ουσιαστικά δεν μπορεί ούτε εκείνη αλλά ούτε και ο εραστής της να εξηγήσουν, η ίδια η ερωτική τους σχέση δεν διαθέτει κανένα πάθος και καμία ελπίδα. Είναι μια πράξη που θα γίνει χωρίς σκέψη σαν μια σπασμωδική κίνηση που περισσότερο λειτουργεί ως πράξη αντίδρασης - επανάστασης προς το καταπιεστικό περιβάλλον που ζουν παρά ως μια πράξη συνειδητή.

Στο χωριό θα ξεσπάσουν αμέσως φήμες για την εξαφάνιση του επαναπατρισμένου συζύγου ενώ δεν θα λείψουν οι «καλοθελητές» συγχωριανοί που θα καλέσουν την αστυνομία. Μέσα σε ένα πιεστικό κλίμα που δημιουργείται από την κλειστή κοινωνία, οι δύο εραστές θα καταστρώσουν ένα σχέδιο προκειμένου να αποκρύψουν το απεχθές έγκλημά τους. Παράλληλα, και ενώ η αστυνομία δεν έχει κάνει καμία πρόοδο, παρόλο που έχει κινητοποιήσει όλη σχεδόν την δύναμή της στο νομό, ο ασφυκτικός κοινωνικός περίγυρος, θα κάνει τους δύο εραστές να ομολογήσουν. Είναι ενδεικτικό ότι η Ελένη θα ομολογήσει στον αδελφό της αρχικά και όχι στην αστυνομία από την οποία μέχρι εκείνη την στιγμή ξεγλιστρά ανώδυνα. Η κλειστή και απομονωμένη κοινωνία στην οποία ζουν, δεν μπορεί να αποσιωπήσει αυτό το έγκλημα, η κατάδοση στην αστυνομία θα γίνει από τον ίδιο της τον αδελφό.

Ο ανακριτής και οι δημοσιογράφοι θα έρθουν από την Αθήνα για να ερευνήσουν τις λεπτομέρειες του εγκλήματος. Η έρευνα και οι αναπαραστάσεις του ανακριτή, θα δώσουν την ευκαιρία στον Αγγελόπουλο να μας δείξει την ιστορία μέσα από διαφορετικά επίπεδα αναπαράστασης, και να μετατρέψει ένα αστυνομικό σενάριο σε μια ταινία κοινωνική αποκαλύπτοντας τα προβλήματα της ελληνικής επαρχίας αλλά και καταδεικνύοντας τη σάπια και ξιπασμένη εξουσία.

Είναι μια ταινία σαφώς πολιτικού περιεχομένου όπου ο Αγγελόπουλος με το πρόσχημα μιας αστυνομικής ταινίας κάνει πολιτικό σινεμά κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Επιτυγχάνει να καταδείξει τόσο πρόσωπα, πράγματα αλλά και καταστάσεις χρησιμοποιώντας μια δομική μορφή στο φιλμ, όπου η αφήγηση της ιστορίας, γίνεται μέσα από δύο επίπεδα αναπαραστάσεων τα οποία έχουν χρονική απόσταση μεταξύ τους. Μέσα από τα δύο αυτά επίπεδα του δίνεται η ευκαιρία να μας δείξει με ντοκιμαντερίστικο τρόπο τι συμβαίνει στην ελληνική επαρχία στις αρχές της δεκαετίας του '70.

Ο μύθος και η σχέση του με την πραγματικότητα και το αρχαίο δράμα

Η «Αναπαράσταση», από μία άποψη, είναι μια μεταφορά της αισχυλικής τραγωδίας. Ο μετανάστης σύζυγος -Αγαμέμνων- επιστρέφει στο σπίτι του και δολοφονείται από τη σύζυγό του. Καθώς όμως η κάθαρση δεν επέρχεται ο θεατής μένει εκκρεμής. Με τον τρόπο αυτό, ο Αγγελόπουλος συνδέει το αρχαίο δράμα με την πραγματικότητα πλάθοντας ένα σύγχρονο μύθο ανάλογο με τους όρους της αρχαίας τραγωδίας. Ο χώρος όπου εκτυλίσσεται το σύγχρονο δράμα λειτουργεί ως φορέας της παράδοσης και ωθεί τα πρόσωπα του φιλμ σε συμπεριφορές ανάλογες με εκείνες της αρχαίας τραγωδίας. Κατά ένα τρόπο τα πρόσωπα του μύθου λειτουργούν ως θύματα της προϊστορίας του τόπου τους. Θα μπορούσαμε να πούμε όμως ότι η αίσθηση της ενοχής που μένει στο τέλος έχει να κάνει και με το χρέος του δημιουργού προς τον Χριστιανισμό.¹⁴ Το ενοχικό κλίμα ακολουθεί τους θεατές ακόμη και όταν θα αποχωρήσουν από την προβολή της ταινίας. Παράλληλα, η επιρροή από το Μπρεχτικό θέατρο είναι εμφανής μια που τα γεγονότα είναι αποστασιοποιημένα όχι μόνο από το εσωτερικό κάθε σκηνής αλλά και στη σχέση τους σκηνή προς σκηνή. Δεν ακολουθείται μια γραμμική διήγηση, αλλά παρακολουθούμε τα γεγονότα σκηνή προς σκηνή και κάθε φορά αυτό διακόπτεται από ερωτήσεις των δημοσιογράφων ή του ανακριτή. Με τον τρόπο αυτό από τη μία μεριά η ταινία είναι χρονική και από την άλλη αχρονική, βρίσκεται δηλαδή ανάμεσα σε δύο χρόνους, το χρόνο των γεγονότων και το χρόνο της αναπαράστασης των γεγονότων.

Η «Αναπαράσταση», εκ πρώτης όψεως, μοιάζει με μια αστυνομική ταινία. Υπάρχει δηλαδή ένα έγκλημα, ένα μυστήριο, μια έρευνα και μια αποκάλυψη, όλα τα στοιχεία μιας αστυνομικής φόρμας. Η μόνη διαφορά είναι ότι εδώ η φόρμα είναι αντεστραμμένη. Μέσα σε δύο σεκάνς έχουμε μάθει τα πάντα για το φόνο και την έρευνα και στην τρίτη σεκάνς έχουν διαλευκανθεί τα πάντα. Κατά τη διάρκεια λοιπόν της ταινίας και ενώ γνωρίζουμε πια όσον αφορά το μυστήριο τα πάντα, η έρευνα των αστυνομικών και του ανακριτή συνεχίζεται αλλά δεν ενδιαφέρει πια κανένα, ούτε το θεατή αλλά ούτε και το δημιουργό της ταινίας. Υπάρχει λοιπόν, ένα πρώτο επίπεδο έρευνας, που δεν είναι άλλη από την αστυνομική, αυτή που έχει ουσιαστικά επιτύχει το στόχο της και έχει γίνει προφανής στο θεατή από την αρχή της ταινίας. Από την

¹⁴ Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Θυμέλη, Αθήνα 1980 σ. 284

άλλη πλευρά, υπάρχει και ένα δεύτερο επίπεδο έρευνας πιο σημαντικό και είναι αυτό που ενδιαφέρει τον Αγγελόπουλο, μια κοινωνικοοικονομική έρευνα σχετικά με τις συνθήκες ζωής στην ελληνική επαρχία και το ζήτημα της μετανάστευσης. Αυτή σχετίζεται κινηματογραφικά με την μέθοδο του άμεσου κινηματογράφου, Cinema Direct, και εντάσσεται σεναριακά στο σημείο της έρευνας των δημοσιογράφων. Ο σκηνοθέτης εντάσσει ολόκληρα αποσπάσματα από πραγματικές συνεντεύξεις, μέσα από τα χαρακτηριστικά τα λόγια των κατοίκων του χωριού, είναι σαφές ότι η φτώχεια και η ανέχεια αποτελούν το βασικό λόγο για τον οποίο αναγκάζονται να μεταναστεύσουν. Είναι προφανές πως η υπανάπτυξη στην επαρχία την εποχή εκείνη, αλλά και η πλήρης αδυναμία της για εκσυγχρονισμό, την αφήνει στο έλεος της εγκατάλειψης. Παράλληλα, η αστυνομική έρευνα συνεχίζεται μέσα από διαφορετικά πλεκόμενα επίπεδα αναπαραστάσεων, μόνο που τώρα τα στοιχεία της έρευνας αυτής είναι αξιοποιήσιμα και για την ντοκιμαντερίστικη έρευνα του Αγγελόπουλου σχετικά με τις συνθήκες της ζωής στην ελληνική επαρχία και το ζήτημα της μετανάστευσης.

Με έναν εξαιρετικά έξυπνο κινηματογραφικό χειρισμό η έρευνα για τα αίτια του εγκλήματος φεύγει από τους δράστες τους και ψάχνει ηθικούς αυτουργούς πρώτα στο χωριό, στη συνέχεια στην πρωτεύουσα του νομού και τέλος στην Αθήνα μέσω του ανακριτή και των δημοσιογράφων. Τα ίδια τα πρόσωπα μας αποκαλύπτεται ότι δεν χρειάστηκαν καμία συνείδηση και κανένα άμεσο λόγο για να διαπράξουν το έγκλημα. Είναι σαφές ότι ο Αγγελόπουλος μας στέλνει το μήνυμα από τη φράση της Ελένης στην σεκάνς 19, στη σκηνή της ομολογίας της: «Έτσι ... έγινε». Οι ήρωες της ταινίας κινούνται σχεδόν υπνωτισμένοι από το πρόσταγμα της κοινωνικοοικονομικής τους θέσης. Στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουν ακριβώς το λόγο που έκαναν κάτι τόσο αποτρόπαιο. Ο φόνος γι' αυτούς αποτελεί περισσότερο μια πράξη επαναστατική ως προς τις κοινωνικές δομές αλλά και την εξουσία. Αυτός είναι και ο λόγος που στην προ τελευταία σεκάνς (νο 22), υπάρχει η σκηνή με το λιντσάρισμα των γυναικών προς την Ελένη αλλά και το προκλητικό πέταγμα του σχολιού από την Ελένη στον Ανακριτή.

Το έγκλημα λοιπόν για τον Αγγελόπουλο ψάχνει τους ηθικούς του αυτουργούς πολύ πιο πίσω από το σημείο όπου οι Αρχές ψάχνουν για τους δράστες. Τα πρόσωπα είναι υποταγμένα στις επιταγές της κλειστής κοινωνίας η οποία με τη σειρά της υποτάσσεται στην εξουσία. Η κοινωνία αντί να επαναστατεί, πνίγει και κάθε

προσπάθεια επανάστασης, κάθε απόκλιση από την «ορθή συμπεριφορά». Το άτομο βρίσκεται παγιδευμένο μέσα στις κοινωνικές δομές, έτσι η συμβολική πράξη της Ελένης, η οποία πετά το σχοινί στον ανακριτή, αποτελεί μία τελευταία πράξη αντίστασης και παλικαριάς με την οποία δηλώνεται ότι δεν πρόκειται να υποταχθεί στις επιταγές του συστήματος. Η σκηνή του λιντσαρίσματος με τη σειρά της αποτελεί συμβολισμό μιας υποταγμένης κοινωνίας. Οι γυναίκες του χωριού, ως ερινύες, κυνηγούν τη μοιχαλίδα – Ελένη, που σαν μια άλλη Κλυταιμνήστρα διέπραξε ένα αποτρόπαιο έγκλημα σκοτώνοντας τον σύζυγο της, δημιουργώντας έτσι μια σύγχρονη εκδοχή του αρχαίου μύθου. (Φωτ. 1, 10).

Στην πραγματικότητα, ο Αγγελόπουλος έχει κάνει μια ταινία σαφώς πολιτική, η οποία ανήκει σε ένα κινηματογράφο του νοήματος όπως τον χαρακτηρίζει ο Christian Zimmer¹⁵ και κατακτά χώρο δίπλα στον κινηματογράφο του θεάματος που μέχρι τότε είχαμε στην Ελλάδα. Είναι ένας κινηματογράφος που στην πραγματικότητα λειτουργεί σαν αφηγηματικό εργαλείο και παράγει ο ίδιος νόημα.

¹⁵ Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Εξάντας, Αθήνα 1976 σ.57

Η έννοια της κινηματογραφικής αναπαράστασης στον Αγγελόπουλο.

Ο Κινηματογράφος είναι μια αναπαραστατική τέχνη, (Performing Art) που ως κύριο σκοπό έχει την αναπαράσταση της πραγματικότητας όσον αφορά ανθρώπινες συμπεριφορές και καταστάσεις. Ουσιαστικά, η έννοια της αναπαράστασης αφορά την απεικόνιση και απόδοση καταστάσεων που έχουν σχέση με την πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα μια γνωστική διαδικασία βάση της οποίας η πραγματικότητα αυτή γίνεται αντιληπτή στη συνείδηση του θεατή.

Ο αναπαραστατικός χαρακτήρας του κινηματογράφου αφορά την αφηγηματική διαδικασία μέσα από την οποία γίνεται αντιληπτή, στα μάτια του θεατή, η αίσθηση της πραγματικότητας. Η έννοια όμως της πραγματικότητας δεν έχει να κάνει με την «ποσότητα». Ένα γεγονός μπορεί να αποδοθεί με διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης, οι οποίοι έχουν σχέση με «ποιότητες» που μας βοηθούν στο να αναγνωρίζουμε το αντικείμενο στην οθόνη. Η κάθε μία από αυτές τις ποιότητες, έχει να κάνει με διδακτικές ή εстетικές σκοπιμότητες,¹⁶ αφαιρέσεις ή διαστρεβλώσεις της πραγματικότητας, με τρόπο που η αναλογία τους δεν έχει σε καμία περίπτωση ποσοτική σχέση με την πραγματικότητα. Στην ουσία αποτελεί μια ιδιότυπη «συνταγή» μέσα από την οποία η πραγματικότητα έχει αντικατασταθεί από μια καινούργια αποτύπωσή της.¹⁷

Στο θέατρο ο όρος αναπαράσταση εμφανίζεται την εποχή του Μεσαίωνα ως “*Sacra Rappresentazione*”. Επρόκειτο για ένα είδος θρησκευτικού δράματος όπου δεν υπήρχε διάκριση αλλά ούτε και αλλαγή σκηνών. Το κύριο χαρακτηριστικό των σκηνών, όσον αφορά τη δομή τους, ήταν η ιδιαίτερη χρήση τόσο του χρόνου όσο και του χώρου. Η παράδοση αυτή διαστολή του χρόνου, είχε σαν αποτέλεσμα μια οικονομία συνθετικής έκφρασης και σε μεγάλο βαθμό έχει σχέση με τη σκηνική οικονομία που παρατηρούμε στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου. Στην ιδιαίτερη αυτή σκηνική οικονομία θα αναφερθούμε και παρακάτω.¹⁸

¹⁶ Χρησιμοποιώντας τον όρο εстетικός αναφερόμαστε στη ικανότητα του θεατή να κατανοήσει συγκεκριμένους κώδικες σε σχέση με αυτό που βλέπει σε μια ταινία.

¹⁷ Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι κινηματογράφος, Μια Αισθητική του Ρεαλισμού και Νεορεαλισμού*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989 σελ.17

¹⁸ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999. σελ.17

Ο ορισμός της έννοιας αναπαράσταση, όσον αφορά το έργο του Αγγελόπουλου, λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά στη διαδικασία άντλησης δεδομένων από τον πραγματικό κόσμο για την προετοιμασία μιας απεικόνισης, στην προκειμένη περίπτωση ενός ερημωμένου χωριού στην Ήπειρο. Η άντληση των δεδομένων αυτών γίνεται μέσα από ένα «φίλτρο» θεατρικού τύπου. Αυτό σημαίνει ότι ο πραγματικός κόσμος λειτουργεί ως πηγή άντλησης δεδομένων, αλλά η άντληση αυτή γίνεται με ανάλογο τρόπο με αυτόν που χρησιμοποιείται στο θέατρο. Αποκομίζεται έτσι μόνο το ουσιώδες και όχι το περιττό δημιουργώντας μια οικονομία λόγου και εικόνας. Στο δεύτερο τώρα επίπεδο γίνεται η μεταφορά των δεδομένων αυτών στο φιλμ και ενώ υπάρχουν ρεαλιστικά στοιχεία, αυτά αποτελούν πια μια μετεγγραφή μιας επιλεγμένης εικόνας από το πραγματικό κόσμο.

Αυτή η ιδιαιτερότητα στο έργο του Αγγελόπουλου, ενός αναπαραστατικού δηλαδή σινεμά, έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές του κινηματογράφου και έχει κάνει το έργο του να εντάσσεται όσον αφορά την ιστορία του κινηματογράφου, στο μέρος εκείνο που ορίστηκε ως Νέος Κινηματογράφος (βλ. σχετικό κεφάλαιο).¹⁹

Η κατασκευή του φιλικού κειμένου της Αναπαράστασης.

Όπως αναφέραμε και πιο πάνω η επιλογή δεδομένων από τον πραγματικό κόσμο, ιδωμένων μέσα από ένα «θεατρικό φίλτρο» και η περαιτέρω καταγραφή τους στο φιλμ δημιουργεί μια ιδιαίτερη κινηματογραφική γλώσσα στην οποία κυρίαρχο ρόλο παίζει η διαχείριση του χώρου και του χρόνου. Η διαχείριση αυτή του χώρου και του χρόνου βοηθά στη σύνθεση μιας αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου μέσα από την ταινία. Όμως εκτός από την απεικόνιση μιας πραγματικότητας, ένα κινηματογραφικό έργο δεν παύει να αποτελεί και ένα μέσο αφήγησης και επικοινωνίας που ορίζεται από τη δική του χωροχρονικότητα. Τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος στο σινεμά, εμπλέκουν τη συμμετοχή των αισθήσεών μας προκειμένου να παρακολουθήσουμε μία αφήγηση. Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε εδώ ότι τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο ενός φιλικού κειμένου απαιτείται και η εстетική λειτουργία που συνδέει αυτό που βλέπουμε με αυτό που καταλαβαίνουμε. Τόσο ο χώρος όσο και ο χρόνος λειτουργούν φυσικά με τέτοιο τρόπο ώστε η αναπαράσταση

¹⁹ Δημητρίου Σωτήρης, *Χώρος και χρόνος στον Νέο Κινηματογράφο*, στο περιοδ Σύγχρονος κινηματογράφος τ 5 σελ 37.

που βλέπουμε στο φιλμ να παραπέμπει σε αυτήν που εκλαμβάνουμε σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο.

Ο Αγγελόπουλος προκείμενου να πετύχει όλα αυτά εμπλέκει ένα μεγάλο μέρος από τις αναπαραστατικές τέχνες ξεκινώντας από το θέατρο, τη λογοτεχνική αφήγηση και τις εικαστικές τέχνες. Η έννοια της αναπαράστασης στις ταινίες του Αγγελόπουλου κατέχει εξέχουσα θέση και φυσικά δεν είναι τυχαίο το ότι η λέξη «αναπαράσταση» αποτελεί τον τίτλο της πρώτης του ταινίας. Με την πρόθεση «ανά» εκφράζεται η ανάσυρση γεγονότων του παρελθόντος τα οποία παίρνουν υπόσταση στο παρόν με το δεύτερο συνθετικό της λέξης - παράσταση που είναι και η καλλιτεχνική τους έκφραση.²⁰

Η αναπαράσταση θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Cristian Metz ορίζει τη φόρμα στον κινηματογράφο, δηλαδή το συμβολισμό της ουσίας του περιεχομένου με όρους ανάλογους με αυτούς με τους οποίους ορίζεται η εφαρμογή της αναπαράστασης στο θέατρο.²¹ Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί την αναπαράσταση ο Αγγελόπουλος θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν έχει μόνο φιλική εφαρμογή, αλλά όπως πιστεύει και ο Francesco Casetti, συντελείται μέσα από όλα τα πολύπλοκα στάδια της μεταφοράς του σεναρίου του σε κινούμενη εικόνα.²² Η αναπαραστατική διαδικασία στον Αγγελόπουλο, ξεκινά από το στάδιο της προετοιμασίας των γυρισμάτων (επιλογή χώρων, κατασκευή σκηνικών κλπ.) έχει λοιπόν τις ρίζες της εκτός από το θέατρο και σε άλλες μορφές τέχνης όπως η ζωγραφική και η λογοτεχνία.

Ο όρος αναπαράσταση τείνει να σημαίνει την κατασκευή μιας απεικόνισης, αλλά και την απόδοση μιας καινούργιας σημασίας στην απεικόνιση αυτή. Ουσιαστικά η αναπαράσταση αποτελεί το σύνολο των ενεργειών μέσω των οποίων γίνονται αντικαταστάσεις σε σύμβολα, σημεία ή ακόμα και πρόσωπα μέσα στο φιλμ αλλά και το ίδιο το αποτέλεσμα αυτής της αντικατάστασης λειτουργεί ως μια καινούργια κατασκευή.²³

²⁰ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1999, σ.20

²¹ Metz Christian, *Langage et cinema*, Albatros, Παρίσι 1977.

²² Casetti F., *Le sequenze paradossali di Anghelopoulos*, στο τεύχος 5-6 "Bianco e nero" Μιλάνο Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1981.

²³ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1999, σ.21.

Το φιλμικό κείμενο λοιπόν, ως ολοκληρωμένο αντικείμενο διαθέτει πια μια αυτοτέλεια που φέρει όμως όλα τα στοιχεία τα οποία το συνδέουν με την πραγματικότητα μέσα από την οποία προήλθε. Μια ανάλυση με την μέθοδο της αποσύνθεσης των συστατικών στοιχείων ενός φιλμ θα έπρεπε να λάβει υπ' όψιν της και το συνολικότερο πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο βρίσκεται ο δημιουργός του. Ο Αγγελόπουλος από το πρώτο του κιάλας φιλμ κάνει κινηματογράφο με μία πολύ συγκεκριμένη στάση απέναντι στον κόσμο. Πρόκειται για μια κριτική αλλά και για μια διαλεκτική στάση απέναντι στην πραγματικότητα. Η αναπαράσταση αυτής της πραγματικότητας σημαίνει τη χρήση στοιχείων της πραγματικότητας αλλά όχι και την αντιγραφή της. Τόσο το κριτικό μάτι του σκηνοθέτη για την προβολή μιας χρονικής ενότητας όσο και το σύνολο των παρεμβάσεων στο χώρο, με την τροποποίηση του φυσικού περιβάλλοντος, αποτελούν τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογραφιστής αναπαριστά την πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτόν, οι παρεμβάσεις θεμελιώνουν τη σκηνική αντίληψη της αναπαράστασης του τοπίου και τη θεατρική αντίληψη της αναπαράστασης του πολιτιστικού τοπίου.

Ο Αγγελόπουλος στηρίζεται στην έννοια της σκηνικής αντίληψης όπου δεν παρουσιάζει μια ιστορία αλλά η ιστορία αυτοπαρουσιάζεται και αυτό αποτελεί και το ισχυρότερο στοιχείο του αναπαριστάνειν. Στην εν λόγω ταινία, που όπως είπαμε και πιο πάνω είναι σημαντικό το ότι αφορά μία αναπαράσταση, ο σκηνοθέτης από τη μία μεριά κάνει άμεσο κινηματογράφο, «Cinema Direct», δοκιμασμένο από την νεορεαλιστική σχολή της Ιταλίας προκειμένου να συνθέσει ένα πρώτο επίπεδο ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός όμως αυτός είναι πλασματικός γιατί δεν αποτελεί παρά μια επιλεγμένη πραγματικότητα. Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν ότι η πραγματικότητα αυτή αναπαρίσταται από την αναπαράσταση που διενεργεί ο ανακριτής βρισκόμαστε μπροστά σε μια διπλή αναπαράσταση. Οι μορφές αυτής της αναπαράστασης και η ιδιομορφία της αρχιτεκτονικής του φιλμ, το οποίο πλέκει τα δύο επίπεδα αναπαράστασης σε μια ιδιότυπη αφήγηση, καθώς επίσης τα ιδιαίτερα μορφικά στοιχεία και το θεατρικό φινάλε στο τέλος, οδηγούν σε αλλοίωση ή και ανατροπή των νοημάτων που παρουσιάζονται σε πρώτο επίπεδο. Με τον τρόπο αυτό η ταινία υπονομεύει και αμφισβητεί τις ίδιες τις κοινωνικές δομές και το γενικότερο πολιτικοοικονομικό σύστημα με έξυπνο τρόπο προκειμένου να αποφύγει την λογοκρισία. Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι υπονομεύει και την ίδια την

καλλιτεχνική της διαδικασία όσον αφορά το Cinema Direct. Η ταινία αυτή αν και αρκετά διαφορετική με την πρώτη ματιά σε σχέση με το έργο του Αγγελόπουλου που θα ακολουθήσει, θα τολμούσαμε να πούμε ότι αποτελεί προπομπό του έργου του δημιουργού, μια που θέτει την έννοια της αναπαράστασης, μέσα από αλληλοπλεκόμενα επίπεδα, ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μετέπειτα έργου του.

Η αναπαράσταση στο έργο του Αγγελόπουλου, αποτελεί μια αναπαράσταση όπως την ορίζει ο Casetti, με ανακατασκευασμένη αναλογία.²⁴ Αυτό σημαίνει ότι άλλοτε μπορεί να εφαρμόζεται επάνω στην πραγματικότητα με πλήρη αναλογία και άλλοτε ασκείται από απόσταση σε σχέση με την πραγματικότητα με διαστρεβλωμένη αναλογία. Η αναπαράσταση αυτή στην ουσία παραχωρεί το χώρο της σε μία ιδιότυπη πραγματικότητα η οποία έχει σχέση με τη ματιά του δημιουργού.

²⁴ Casetti F., *Analisi del film*, Boompiani, Milano, 1990 κεφ. «L'analisi della Rappresentazione» σ. 25

Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ

Η Οργάνωση των προφιλμικών στοιχείων του φιλμ

Ο Αγγελόπουλος ξεκινάει από αυθεντικά δεδομένα προκειμένου να ξετυλίξει το κουβάρι του μύθου του. Το τοπίο, οι αρχιτεκτονικές δομές και το σύνολο των αντικειμένων αποδίδονται με ρεαλιστικό τρόπο έτσι ώστε η καταγραφή τους στο φιλμ τα κάνει να λαμβάνουν μια νέα σημασία. Το αισθητικό αποτέλεσμα του κινηματογραφούμενου χώρου έχει σχέση με την επιλογή εικόνων μέσα από ένα φυσικό τοπίο το οποίο βέβαια δεν παύει να αποτελεί μια καινούργια σύνθεση, έναν καινούργιο «σκηνικό» χώρο. Τα ντοκιμαντερίστικα πλάνα που υπάρχουν σε κάποια σημεία της ταινίας με τις πραγματικές συνεντεύξεις χωρικών δεν έρχονται να υπονομεύσουν τη σύνθεση αυτή αλλά να την εντάξουν στο φυσικό κοινωνικό πλαίσιο της εποχής.

Η ιστορία είναι επιλεγμένη από τα αστυνομικά χρονικά, ένα ερωτικό έγκλημα, γίνεται το έναυσμα για τον σκηνοθέτη για να μας παρουσιάσει δύο πλάσματα που βρίσκονται αντιμέτωπα με μια συγκεκριμένη κοινωνία. Το απεχθές τους έγκλημα αποτελεί κατά ένα τρόπο την προσωπική τους επανάσταση προς τις κοινωνικές δομές μέσα στις οποίες βρίσκονται εγκλωβισμένοι. Η ιστορία αυτή θα δώσει την ευκαιρία στον κινηματογραφιστή να ξετυλίξει μπροστά μας τις κοινωνικές και οικονομικές συντεταγμένες ενός τόπου κάνοντας μια νοητή επέκταση της κατάστασης αυτής από την ορεινή Ήπειρο σε ολόκληρη την Ελλάδα.

Με τον τρόπο αυτό η ιστορία λειτουργεί, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, σαν να παρουσιάζει η ίδια η ταινία τα γεγονότα. Το φιλμ ξεκινά με την αφήγηση της ιστορίας και την κατάλληλη στιγμή ο ίδιος ο δημιουργός της παρεμβαίνει για να την υπονομεύσει παρουσιάζοντας μια αναπαράσταση σκηνοθετημένη από τον ανακριτή. Ταυτόχρονα, η αφήγηση της ιστορίας είναι με τέτοιο τρόπο κινηματογραφημένη, χρησιμοποιώντας την ελάχιστη δυνατή επιτήδευση, ώστε να μη μας υποψιάζει ότι πρόκειται και πάλι για ένα άλλο είδος αναπαράστασης.

Πρώτη ύλη της ταινίας αποτελεί ένα συσσωρευμένο αυθεντικό υλικό που δεν χρειάστηκε παρά μια λιτή και ρεαλιστική σκηνοθεσία. Οι ηθοποιοί, ερασιτέχνες

κυρίως, έχουν χρησιμοποιηθεί εντελώς αντιδραματικά, σε φυσικούς χώρους, εσωτερικά και εξωτερικά γυρίσματα με ελάχιστο τεχνητό φωτισμό. Η φωτογραφία δεν διαθέτει καμία επιδίωξη ωραιοποίησης του φυσικού τοπίου αλλά μας δίνει την δυνατότητα να δούμε μόνο τα σημεία της δράσης. Η τεχνοτροπία που ακολουθείται μας θυμίζει φαινομενολογικό ρεαλισμό όπως τον έχουμε δει στον ιταλικό κινηματογράφο. Η αίσθηση που έχουμε είναι ότι η κινηματογραφική μηχανή ερευνά το τοπίο και τις σχέσεις των ανθρώπων μέσα σε αυτό χωρίς να υπάρχει μια εκ των προτέρων πρόθεση.

Η προπαρασκευή των γυρισμάτων

Μέσα στη συνολικότερη προετοιμασία των συστατικών στοιχείων του φιλμ, θεωρούμε απαραίτητο να αναφέρουμε εδώ τη διαδικασία μέσα από την οποία ο Αγγελόπουλος μεταφέρει το σενάριό του στο σελλιλόιντ. Μετά από την περίοδο προπαρασκευής του αρχικού υλικού της ταινίας, που είναι το θέμα και το σενάριο, γίνεται η επιλογή των χώρων όπου θα γίνουν τα γυρίσματα. Η διαδικασία αυτή έχει πάντα να κάνει με τις επιταγές του σεναρίου, τόσο όσον αφορά την αισθητική, όσο και τη λειτουργικότητα των χώρων. Στη συνέχεια, οι χώροι αυτοί δέχονται τις σκηνογραφικές παρεμβάσεις, ενώ ταυτόχρονα γίνεται η μελέτη της κίνησης μέσα σε αυτούς. Έπειτα οι ηθοποιοί φοράνε τα ρούχα και τότε στο στάδιο αυτό ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί τον αυτοσχεδιασμό ώστε να επιτύχει το ιδανικότερο υποκριτικό αποτέλεσμα αργότερα.

Μετά από τη διαδικασία αυτή επανέρχεται στο σενάριο ώστε να το προσαρμόσει σε σχέση με τις παραμέτρους που έχουν προκύψει από τα συστατικά στοιχεία της ταινίας. Τα στοιχεία αυτά αποκτούν έτσι σχέση μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να δημιουργούν μια πολυσύνθετη ενότητα. Ο σκοπός είναι να αποκτήσουν τα πάντα μια εσωτερική συνοχή και να υπολογισθούν όλες οι πιθανές μεταξύ τους σχέσεις και δυνατότητες. Το αποτέλεσμα είναι μια περίπλοκη κατασκευή η οποία έχει αντιστοιχίες στην περίπλοκη δόμηση του πραγματικού κόσμου και της ιδεολογίας. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται και η ιδιόμορφη λειτουργία του χώρου στον

Αγγελόπουλο, που αποτελεί όχι πια ένα σκηνογραφικό χώρο αλλά ένα ζωντανό στοιχείο της αφήγησης.²⁵

Ο Χώρος

Η κινηματογράφηση γίνεται μια κριτική παρατήρηση του κόσμου και ακολουθεί μια πορεία που μας θυμίζει περισσότερο μέθοδο έρευνας. Στην αρχή εξετάζει ένα συγκεκριμένο χώρο. Βλέπουμε ένα λασπωμένο χωματόδρομο, σε ένα άγονο και ξερό τοπίο. Ένα παλιό λεωφορείο προσπαθεί να ξεκολλήσει μέσα από την λάσπη. Ο αφηγητής μας πληροφορεί: «*Τυμφαία..... Κάτοικοι 1940:1250, 1965:85*». Ύστερα μας εισαγάγει στα πρόσωπα του δράματος και στη συνέχεια το κριτικό μάτι του σκηνοθέτη συνδυάζει τη σχέση ανθρώπου - χώρου συνθέτοντας ένα σύνολο. Η πολύμηνη επαφή του Αγγελόπουλου με τον χώρο και τα πρόσωπα, κατά την προετοιμασία της ταινίας, του έδωσε μέσα από την οξυδερκή και ευαίσθητη ματιά του, τη δυνατότητα να περιγράφει το χώρο και τα πρόσωπα με λιτότητα και αποτελεσματικότητα χωρίς να επηρεάζεται από τα εξωτερικά δεδομένα.

Η απλότητα της κινηματογράφησης από την άλλη μεριά κρύβει μια αξιοσημείωτη συσσώρευση υλικού. Το έντεχνο της σκηνοθεσίας του Αγγελόπουλου αποκρύπτεται ενώ η σκέψη του απέναντι στα πράγματα χαρακτηρίζεται μόνο από το γεγονός ότι κρύβει καλά τα ίχνη του περάσματος της. Η παράδοση αιώνων που φέρει ο τόπος και οι φτωχές μαυροφορεμένες μορφές που περιγράφει, του προκαλούν σεβασμό και δέος. Το φτωχό αλλά αξιοπρεπές τοπίο με τις λαξευμένες πέτρες και το άκουσμα των κουδουνισμάτων των κατσικιών είναι μια εικόνα της παλιάς Ελλάδας που αργοπεθαίνει. Όλα αυτά παρουσιάζονται απόλυτα ρεαλιστικά χωρίς καμία συναισθηματική εμπλοκή του σκηνοθέτη στην εικόνα. Η επιστροφή του μετανάστη στο ερημωμένο χωριό, ενός ανθρώπου της πόλης, είναι μια επιλογή του Αγγελόπουλου, προκειμένου να μας εντάξει στη μελέτη – έρευνα αυτού του τόπου. Μέσα από μια σειρά αναπαραστάσεων που θα ακολουθήσουν, θα δοθεί η ευκαιρία να δούμε αντιπροσωπευτικά δείγματα ανθρώπινων ομάδων. Ο σύζυγος μετανάστης αντιπροσωπεύει ένα κοινωνικό φαινόμενο της Εποχής. Μπορεί το 1970 το φαινόμενο αυτό να βρισκόταν σε ύφεση, όμως ήδη τα αποτελέσματά του είχαν επηρεάσει τις κοινωνικοοικονομικές δομές της ελληνικής επαρχίας. Μπορεί φυσικά το μικρό αυτό

²⁵ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999. σ. 121.

χωριό της Ηπείρου να μην είναι το πλέον αντιπροσωπευτικό δείγμα της ελληνικής υπαίθρου και το ίδιο μη αντιπροσωπευτικοί μπορεί να μην είναι ούτε οι εκπρόσωποι των διαφόρων κοινωνικών ομάδων (ο ανακριτής ή οι δημοσιογράφοι). Στην πραγματικότητα η όλη ιστορία δεν έρχεται να μας δείξει με αναλογικό τρόπο την εικόνα της ελληνικής επαρχίας. Η δυνατότητα αυτή μας δίνεται μέσα από την ίδια την ιστορία και οι σχέσεις που υπάρχουν μέσα σε αυτή έχουν πραγματική αναλογία με την εικόνα της ελληνικής κοινωνίας. Ουσιαστικά, όπως προαναφέραμε, αποτελεί μια αναπαράσταση με ανακατασκευασμένη αναλογία η οποία πρέπει να διευρυνθεί εσωτερικά προκειμένου να δούμε την εικόνα που παρουσιάζει. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε ότι η πολυπλοκότητα της δομής δεν εμποδίζει τον απλό θεατή να κατανοήσει την εικόνα που θέλει ο σκηνοθέτης να του δείξει, αλλά κάνει περισσότερο περίπλοκη την έρευνα επάνω στην ίδια την ταινία.

Τα Πρόσωπα

Τα κύρια πρόσωπα της ταινίας είναι τρία, ο σύζυγος, η γυναίκα και ο εραστής της. Ο Αγγελόπουλος έχει χρησιμοποιήσει δύο επαγγελματίες ηθοποιούς τον Γιάννη Τότσικα και τον Θάνο Γραμμένο, ενώ το ρόλο της συζύγου υποδύεται μια ερασιτέχνης ηθοποιός, η Τούλα Σταθοπούλου, δίνοντας ένα στοιχείο αυθεντικότητας στο ρόλο μιας γυναίκας από την επαρχία.

Τα τρία πρόσωπα αυτά αποτελούν θύματα του χώρου στον οποίο ζουν. Η αλλοτρίωση των προσώπων από τη μακροχρόνια φτώχεια και μιζέρια επιβεβαιώνεται από τις ζωντανές ηχογραφήσεις των χωρικών που ενσωματώνονται στην ταινία υπό τη μορφή ντοκιμαντέρ. Τα πρόσωπα κινηματογραφούνται συστηματικά με γενικά πλάνα ενώ αρκετές φορές χρησιμοποιούνται πλάνα πλονζέ. Επίσης τα κύρια πρόσωπα δεν συσχετίζονται με το περιβάλλον τους, απλά τοποθετούνται μέσα σε αυτό, με τον ίδιο τρόπο που οι ηθοποιοί του θεάτρου παίρνουν τη θέση τους επάνω στη σκηνή. Αυτό επιτείνει την αφιλόξενη αίσθηση του περιβάλλοντος χώρου ώστε τα πρόσωπα να παρουσιάζονται πιο αλλοτριωμένα.

Ο σύζυγος γυρίζει από την Γερμανία εξουθενωμένος σωματικά αναζητώντας τη ζεστασιά και τη θαλπωρή του σπιτιού του. Φοράει τα καλά του ρούχα (ρούχα της πόλης), και αποτελεί πια ένα φάντασμα του εαυτού του. (φωτ. 2) Η άφιξή του στο ερημωμένο χωριό είναι και η εισαγωγική μας ματιά στον τόπο του. Η σύντομη πορεία

του από το λεωφορείο προς το σπίτι μας δίνει την ευκαιρία να δούμε την ερημιά του χωριού. Είναι απολύτως σαφές, ότι στην πορεία του προς το εξωτερικό, τον ακολούθησαν πολλοί, μια που όλα τα σπίτια είναι κλειστά και παντού υπάρχει ησυχία. Μόνο κάποιοι απόμακροι ήχοι ακούγονται σαν μνήμες από το παρελθόν.

Ο ίδιος, ο οποίος γνωρίζει τι θα πει ξενιτιά, προσπαθεί να επανασυνδέσει τον εαυτό του και να ξαναβρεί την ζεστασιά του τόπου του και της οικογένειάς του. Παρατηρεί το χώρο γύρω του και ανιχνεύει το κάθε τι που θα μπορούσε να τον συνδέσει ξανά με τον τόπο του. Μάταια όμως, τίποτε δεν θυμίζει το χωριό που άφησε.

Η είσοδός του στο σπίτι είναι ακόμα πιο διστακτική. Χαρακτηριστική είναι η προσπάθειά του να επικοινωνήσει με το παιδί του, το οποίο δεν τον γνωρίζει, ενώ η ματιά του είναι παρακλητική καθώς αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να ξανακερδίσει τη θέση του μέσα στην οικογένειά του. Η γυναίκα του, η Ελένη, αποφεύγει την παρακλητική του στάση για λίγη στοργή, με μια απότομη φράση: «να σου βάλω να φας;». Είναι προφανές, από τη φράση αυτή, ότι δεν είναι έτοιμη να τον δεχθεί πίσω και να τον εντάξει πάλι στην απομονωμένη ζωή της.

Για εκείνη, η μοναξιά από το κενό που δημιούργησε η απουσία του, και ταυτόχρονα η σκληρή ζωή στην επαρχία, την οδήγησε στο να τον αντικαταστήσει με έναν παράνομο δεσμό. Η επανεμφάνισή του στη ζωή της, της δημιουργεί μια συναισθηματική πίεση και ένα ψυχολογικό αδιέξοδο. Η παρουσία του συζύγου της αναζητώντας λίγη στοργή και ζεστασιά είναι πειστική για την Ελένη και θα την οδηγήσει στο φόνο. Η πράξη αυτή αποτελεί την προσωπική της επανάσταση απέναντι στο πεπρωμένο της. Η παραδοσιακή κοινωνία όμως θα την εντοπίσει και θα την εξοντώσει. Οι δύο εραστές και δολοφόνοι θα οδηγηθούν σε ψυχολογικό αδιέξοδο αφού ο φόνος που θα διαπράξουν θα τους φέρει σε ακόμα δυσμενέστερη θέση μέσα στην κοινωνία στην οποία ζουν. Ο τόπος θα γίνει ακόμα πιο ασφυκτικός και τα βλέμματα των χωρικών περισσότερο αδιάκριτα. Το αποκορύφωμα του ψυχολογικού αδιεξόδου των δύο εραστών, θα φανεί στη σκηνή στο χάνι των Ιωαννίνων. Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχει καμία χαρά κανένα πάθος μόνο μια ζώδης ερωτική πράξη και ένας βουβός πανικός.²⁶ (φωτ. 3) Αμέσως μετά ο εραστής φεύγει και κάνει

²⁶ Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, *Αναπαράσταση*, Φιλμ, Αθήνα 1981, τ.21, σ.39

βόλτες στα Γιάννενα ενώ εκείνη κάθεται σιωπηλή στα σκαλιά του ξενοδοχείου. Εκεί συνειδητοποιούν ο ένας για τον άλλον, αλλά και ο καθένας για τον εαυτό του, την αθλιότητα και το ψυχολογικό τους κενό. Συνειδητοποιούν ότι το απεχθές τους έγκλημα δεν αποτέλεσε λύση, απλά τους βύθισε ακόμα πιο πολύ στην απομόνωση και τη μιζέρια.

Σε μια σκηνή μετά την προσπάθειά τους να δημιουργήσουν άλλοθι για την εξαφάνιση του επαναπατρισμένου συζύγου, και ενώ βλέπουμε παράλληλα την αστυνομία να κάνει έρευνες η Ελένη προβαίνει σε μια απελπισμένη κίνηση προκειμένου να αποκρύψει το έγκλημά της. Ανεβαίνει πάνω στο βουνό και καίει τα ρούχα του άντρα της, σε μια τελευταία προσπάθεια να εξαφανίσει κάθε στοιχείο. Το πλάνο ανοίγει προς τα πίσω με ένα ιλιγγιώδες zoom out όπου την αφήνει σαν μια μικρή φιγούρα στην άκρη του γκρεμού. Θα τολμούσαμε να πούμε ότι το πλάνο αυτό είναι συμβολικό ως προς την ψυχολογική της κατάσταση και την απομάκρυνσή της πια απ' όλους, τόσο από το συνένοχο εραστή της όσο και από το στενό κοινωνικό κύκλο του χωριού.

Είναι χαρακτηριστικό στην ταινία αυτή το πώς οι χαρακτήρες των δύο εραστών αλλάζουν κατά τη διάρκεια της εξέλιξης των γεγονότων. Όσο οι έρευνες συνεχίζονται και ο κλοιός σφίγγει γύρω από τους δράστες, η γυναίκα αναλαμβάνει όλο και πιο ενεργό δράση σε σχέση με τον άντρα. Στην 8^η σκεάνς της ταινίας όπου ακόμα δεν υπάρχει αισθητή απειλή παρά μόνο φόβος, ο αγροφύλακας εραστής έχει ενεργό δράση. Προσπαθεί να κατασκευάσει άλλοθι για την εξαφάνιση του συζύγου, πάει να βρει την Ελένη στο καφενείο για να δει αν έχει μαθευτεί κάτι για το φόνο και γενικότερα υπάρχει ως ενεργό πρόσωπο. Με την εμφάνιση του πρώτου χωροφύλακα, σπεύδει να κατηγορήσει τη γυναίκα ότι τον πήρε στο λαιμό της και ως την 20^η σκεάνς εξαφανίζεται ως πρόσωπο και καταλήγει να αποτελεί μια σκιά, απλά υπάρχει χωρίς να επιτελεί κανένα ρόλο. Στη σκηνή της κατά αντιπαράσταση εξέταση εμφανίζεται εντελώς εξουθενωμένος ψυχικά και ορκίζεται ότι δεν έκανε εκείνος το έγκλημα.

Η πορεία, όσον αφορά το ψυχολογικό προφίλ του αγροφύλακα είναι εντελώς αντίστροφη με αυτή του προφίλ της γυναίκας. Η Ελένη, στην αρχή προσπαθεί να μεταθέσει όλα τα βάρη του εγκλήματος στον εραστή της. Προσπαθεί να εξαφανίσει το πτώμα, φυτεύοντας κρεμμύδια στο σημείο όπου το έχει θάψει, ενώ παράλληλα

«μιλάει πολύ» και η συμπεριφορά της είναι ύποπτη.²⁷ Αργότερα, στο δεύτερο μέρος της εξέλιξης των γεγονότων, αναλαμβάνει πιο ενεργό δράση στην προσπάθεια μαζί με τον εραστή της να κατασκευάσουν άλλοθι. Παρά τις ψυχολογικές της μεταπτώσεις, στη σκηνή του καφενείου αναλαμβάνει τις ευθύνες της λέγοντας ότι θα τα πάρει όλα επάνω της. Στο τρίτο μέρος πια, έχει απομονωθεί από τον έξω κόσμο, είναι μόνη της και μέσα σε μια τελευταία προσπάθεια καίει τα ρούχα του συζύγου της στο βουνό και αντιμετωπίζει τον αδελφό της λέγοντας: «Εγώ, κριτή μου δεν βάζω κανένα». Τέλος, στην σκηνή της κατά αντιπαράσταση εξέτασης, αναλαμβάνει όλη την ευθύνη πετώντας προκλητικά το σκοινί προς το μέρος του ανακριτή.

Η προσωπικότητα της Ελένης θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί για τον Αγγελόπουλο ένα μέσο το οποίο αποκαλύπτει την υποκρισία της κοινωνίας μας. Είναι μία προσωπικότητα αντιστραμμένη αντί- ηθική και αντί- ουμανιστική η οποία ξεσκεπάζει μια κοινωνία εντελώς αλλοτριωμένη.²⁸ Με τη λογική αυτή, οι αξίες αποτελούν απλά πρόφαση για εκμετάλλευση οπότε και η αντιστροφή των αξιών αυτών αποτελεί και κατά ένα τρόπο υγιή στάση της Ελένης, σε αντίθεση με αυτή του εραστή της. Η Ελένη αποτελεί ένα πρόσωπο κλειστό, ανέκφραστο και αδίστακτο, που ενώ δεν διαθέτει κανένα χαρακτηριστικό για να μας είναι συμπαθές, είναι και το μόνο πρόσωπο το οποίο είναι συνεπές και ακέραιο ως προς τις πράξεις του. Η κοινωνική απομόνωση στην οποία έχει βρεθεί, είναι εμφανής από τα λόγια του γέρου: «Μια πρόστυχη γυναίκα ή τη σκοτώνεις ή σε σκοτώνει.», ενώ από την άλλη πλευρά οι γυναίκες του χωριού επιχειρούν να την λυντσάρουν. Το γεγονός ότι είναι γυναίκα, δίνει μια ιδιαίτερη βαρύτητα στο έγκλημα και σαφώς αποτελεί ένα πρόσωπο επικίνδυνο για την κοινωνική δομή, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι κανείς δεν ασχολείται με τον εραστή της.

Αν δούμε τώρα τους εκπροσώπους της τοπικής κοινωνίας (χωρικοί) και παράλληλα αυτούς που προέρχονται από την πρωτεύουσα (δημοσιογράφοι), θα παρατηρήσουμε ότι η θέση της ταινίας είναι εντελώς διαφορετική. Εδώ ο Αγγελόπουλος έχει χρησιμοποιήσει ερασιτέχνες ηθοποιούς όπως είναι οι κάτοικοι των χωριών της

²⁷ Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, *Αναπαράσταση*, Φύλμ, Αθήνα 1981, τ.21. σ.40

²⁸ Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, *Αναπαράσταση*, Φύλμ, Αθήνα 1981, τ.21. σ.43

Ηπείρου και ταυτόχρονα φίλους του και συναδέλφους, (Λυκουρέσης, Σφήκας κλπ.) ενώ και αυτός με τη σειρά του, υποδύεται ένα δημοσιογράφο. (φωτ.4)

Οι χωρικοί, εκπρόσωποι της τοπικής κοινωνίας, λειτουργούν με έναν τρόπο που υποδηλώνει την υποταγή τους στις επιταγές της κεντρικής εξουσίας και σαφώς της κοινωνίας των Αθηνών. Στην ουσία, διευκολύνουν τις αρχές για τη διαλεύκανση του εγκλήματος, ενώ παράλληλα αποτελούν εκπροσώπους μιας εθμικής κοινωνίας. Αυτό γίνεται προφανές στο τέλος της ταινίας όπου οι γυναίκες του χωριού αποπειρώνται να εφαρμόσουν το «εθμικό» τους δίκαιο λυντσάροντας την Ελένη. Σε μεγάλο βαθμό η παρουσία τους, παρόλο που δεν εμφανίζονται πολύ, επιτείνει το πιεστικό κλίμα της απομακρυσμένης αυτής επαρχίας. Ο Αγγελόπουλος το πετυχαίνει αυτό σε μεγάλο βαθμό, από τους ήχους off οι οποίοι περιτριγυρίζουν όλη τη δράση των δύο εραστών κατά τη διάρκεια της προσπάθειάς τους να καλύψουν τα ενοχοποιητικά στοιχεία του εγκλήματος. Ενώ γενικά βλέπουμε ελάχιστα τους υπόλοιπους χωρικούς, υπάρχει διαρκώς η αίσθηση ότι παρακολουθούν πίσω από τις χαραμάδες των σπιτιών τους, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που υποψιαζόμαστε ότι έχουν δει όλες τις κινήσεις των εραστών να καλύψουν το έγκλημα. Αυτήν την αίσθηση την επιτείνει και η χρήση της κινηματογραφικής μηχανής στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω. «Το συνένοχο βλέμμα των αθώων πάνω στους ενόχους»²⁹ είναι εμφανές στις σκηνές του *Cinema Direct* που ενσωματώνει ο Αγγελόπουλος μέσα στην εξέλιξη της δραματουργίας.

Ο Ανακριτής και οι δημοσιογράφοι, εκπροσωπώντας σαφώς την «εξουσία», αλλά και την οργανωμένη κοινωνία, αποτελούν παντελώς φαιδρές φιγούρες. Ο ανακριτής γελοιοποιείται από μόνος του, προσπαθώντας να σκηνοθετήσει αναπαραστάσεις του φόνου, κάνει ανούσιες ερωτήσεις, και βαρύγδουπες ανακοινώσεις ενώ ο φακός τον «συλλαμβάνει» σε προσωπικές στιγμές όπως για παράδειγμα τη στιγμή που βγαίνει από την τουαλέτα. Επίσης, πίνει νερό με κωμικό τρόπο και στο τέλος «τρώει» και ξύλο από την Ελένη, πράγμα το οποίο του «τσαλακώνει» τη μεγαλοπρέπεια. Μας γίνεται επίσης σαφές ότι όλη η αστυνομική δύναμη είναι στις διαταγές του και τον υπηρετεί με τρόπο κωμικό σαν να είναι ένα πολύ υψηλά ιστάμενο πρόσωπο.

²⁹ Φράση από την ταινία του Jean Luc Godard, *Eloge de l' Amour*, παραγωγής 2001.

Από την άλλη μεριά, οι δημοσιογράφοι εμφανίζονται αδιάκριτοι, πυροβολούν με ερωτήσεις και φωτογραφίες τους πάντες με μια διάθεση βεβήλωσης του χώρου αλλά και των γεγονότων. Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, ο οποίος υποδύεται έναν από αυτούς, φοράει ένα αστείο καπελάκι με φτερό. Η κοινωνία των Αθηνών και της «κοινής γνώμης» που εκπροσωπούν οι δημοσιογράφοι είναι πολύ «μακριά» από τις συνθήκες που επικρατούν στον τόπο αυτό. Η διάθεσή τους είναι σαφώς διαδικαστική προκειμένου να καλύψουν το ρεπορτάζ, και είναι σαφές επίσης το τι πρόκειται να γράψουν στον αθηναϊκό τύπο για το έγκλημα. Αντιμετωπίζουν την Ελένη μάλλον σαν ένα τέρας και την φωτογραφίζουν από ασφαλή απόσταση και θέση.

Τέλος, θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε την παρουσία της αστυνομίας που εκτός του ότι συμπεριφέρεται σαν «ορντινάτζα» του ανακριτή είναι εντελώς ανίκανη να εξιχνιάσει το παραμικρό. Αυτό γίνεται σαφές από τη στιγμή που εμφανίζεται μια ολόκληρη διμοιρία η οποία κυριολεκτικά χτενίζει το χωριό και ενώ ψάχνει και ρωτά για τα πάντα, φτάνει σε αποτέλεσμα μόνο με τη συνδρομή των ντόπιων χωρικών, οι οποίοι εκτός του ότι καταδίδουν το έγκλημα, είναι και αυτοί που αναγκάζουν και τους δράστες να ομολογήσουν.

Ο Αγγελόπουλος, μέσα από τα πρόσωπα της ταινίας, τα οποία ουσιαστικά δεν είναι απολύτως ρεαλιστικά, καταφέρνει να ενσωματώσει και να καταδείξει συμπεριφορές συμβολικές ως προς την κοινωνική τους θέση, αλλά και να μιλήσει για την παρακμή και την αλλοτρίωση της ελληνικής κοινωνίας. Η ερημωμένη ύπαιθρος έχει δημιουργήσει πλάσματα σαν το σύζυγο μετανάστη, ψυχικά και σωματικά εξουθενωμένα και σαν την Ελένη η οποία επιτελεί, σαν τελευταία πράξη αντίστασης, ένα ανώφελο και απεχθές έγκλημα. Η εκπρόσωποι της εξουσίας από την άλλη μεριά, μέσα από τη θέση που κατέχουν, αποτελούν άτομα μάλλον γελοία και αδιάφορα. Η πολυτέλεια της θέσης τους, τους ωθεί σε αλαζονική συμπεριφορά. Οι δημοσιογράφοι, ως εκπρόσωποι περισσότερο της κοινής γνώμης των Αθηνών, ερευνούν το έγκλημα με μια αδιακρισία αλλά και με την πολυτέλεια που τους δίνει η κοινωνική και γεωγραφική απόσταση από το βασανισμένο αυτό τόπο.

Οι συμβολισμοί από τη μεριά του Αγγελόπουλου είναι σαφείς ως προς τους χαρακτήρες και το τι εκπροσωπούν μέσα στην κοινωνία. Το σχόλιο είναι σαφώς

πολιτικό και θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο αστυνομικός μανδύας της ταινίας είναι μάλλον ένας τρόπος για να ξεφύγει η ταινία από τη λογοκρισία του καθεστώτος.

Τα Αντικείμενα

Στον Αγγελόπουλο δεν βρίσκουμε αντικείμενα με καθαρά διακοσμητική λειτουργία. Τα αντικείμενα τα οποία παίζουν τον ρόλο της σκηνογραφίας λειτουργούν μέσα σε ένα φυσικό για το χώρο, μοτίβο. Κάδρα, κρεμάστρες, καθρέπτες κλπ, είναι πράγματα τα οποία υπάρχουν για να περιγράψουν ένα χώρο. Υπάρχουν όμως και αντικείμενα τα οποία αναλαμβάνουν ένα ρόλο συμβόλου. Η παρουσία τους ή η απουσία τους μπορεί να παίζει ρόλο στον τρόπο που λαμβάνονται υπόψη κάποια στοιχεία της αφήγησης. Μπορεί, για παράδειγμα, να μας πληροφορούν για τα συναισθήματα του ήρωα, να επεμβαίνουν στη διάρθρωση της αφήγησης όχι όμως ως στόχος των ηρώων αλλά ως δείκτης καταστάσεων.

Στην «Αναπαράσταση» ένα τέτοιο αντικείμενο είναι η τσάπα. Σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης είναι παρούσα ενώ η παρουσία της τονίζεται μέσω της χρήσης της κάθε φορά που βρισκόμαστε σε πλάνο κλειδί για την εξέλιξη της αφήγησης. Βλέπουμε την τσάπα στην πρώτη σκηνή της ταινίας έξω από το σπίτι της Ελένης· αφού δούμε τη χρήση της για την ταφή του θύματος η παρουσία της συμβολίζει από εκεί και ύστερα την ένοχη χρήση της. Κάθε φορά που θα χρησιμοποιείται θα συμβολίζει τη δολοφονία του θύματος, π.χ. η καταστροφή της βαλίτσας με την τσάπα αποτελεί μία ακόμα συμβολική δολοφονία και ταυτόχρονα η απλή της παρουσία την απουσία του ίδιου του θύματος και πάλι. Στην τελική σκηνή όπου βλέπουμε το θύμα να την πιάνει και να την τοποθετεί στο σημείο όπου ξέρουμε ότι αργότερα θα το θάψουν φορτίζει τα επόμενα λεπτά που θα ακολουθήσουν με αγωνία κι ας ξέρουμε ήδη τι έχει συμβεί και πώς. Το ίδιο το αντικείμενο δηλαδή είναι φορέας - σύμβολο μιας πράξης αναγνωρίσιμης από το θεατή.

Επίσης, το σχοινί με το οποίο έγινε η δολοφονία, είναι ένα αντικείμενο όπως και η τσάπα, συγκινησιακά φορτισμένο. Όταν οι ήρωες χρησιμοποιούν αυτά τα αντικείμενα χωρίς να γνωρίζουν ακόμα τη σημασία τους, δημιουργείται μια συγκινησιακή φόρτιση στο θεατή. Η τσάπα - σύμβολο, αντικαθιστά την απουσία του συζύγου θύματος. Το σχοινί είναι πάλι ένα αντικείμενο φορτισμένο διότι αποτελεί το

αντικείμενο του φόνου άρα και η χρήση του κατά τη διάρκεια της ταινίας είναι συμβολική.

Επίσης κάποια αντικείμενα, άρα και η παρουσία τους σε κάποιες σκηνές, λαμβάνουν τη θέση ενός προσώπου. Αυτή είναι μια άλλη λειτουργία των αντικειμένων, που συναντάμε σε ταινίες του Αγγελόπουλου. Για παράδειγμα, τα ρούχα και η βαλίτσα του θύματος, που τα βλέπουμε από την πρώτη κιόλας σκεάνς της ταινίας, Παρά τη δολοφονία του ιδιοκτήτη τους είναι ανέπαφα μέχρι τη σκεάνς 14. Το κάψιμο των ρούχων στο χείλος του γκρεμού σηματοδοτεί ξανά την τοποθέτηση του γεγονότος στο χώρο. Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή, ότι η σκεάνς αυτή συμβολίζει τη σκηνή της δολοφονίας την οποία δεν βλέπουμε ποτέ, και μάλιστα έχει και την ίδια λογική με την τοποθέτηση του γεγονότος στο χώρο. Ακριβώς δηλαδή όπως στην πρώτη σκεάνς τοποθετούμαστε στον χώρο του εγκλήματος, «Τυμφαία... κλπ». Τώρα βλέπουμε τη φωτιά και την καταστροφή των αντικειμένων που συμβολίζουν τον ήρωα ενώ με ένα απότομο zoom out τοποθετούμαστε ξανά στο αφιλόξενο τοπίο του χωριού. Η πράξη αυτή της εξόντωσης της παρουσίας του συζύγου αυτή αποτελεί και σημείο κλειδί σεναριακά. Για την Ελένη η σκηνή αυτή λειτουργεί ως κάθαρση, η συμπεριφορά της από το σημείο αυτό θα αλλάξει αφού παίρνει την υπόθεση στα χέρια της και είναι έτοιμη να αντιμετωπίσει τη μοίρα της.

Το ψεύτικο γράμμα αποτελεί και αυτό με τη σειρά του, αντικείμενο κατασκευασμένο από την Ελένη και τον εραστή της προκειμένου να αποδείξουν την αθωότητα τους όσον αφορά την εξαφάνιση του συζύγου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει κάποια σχέση με το θύμα μια που το γράμμα από τη μία μεριά δικαιολογεί την απουσία του συζύγου αλλά αθώνει και την Ελένη ενώ αντίθετα η παρουσία της βαλίτσας από την άλλη την ενοχοποιεί. Ο χώρος του καψίματος των ρούχων λειτουργεί συμβολικά όπως αναφέραμε και πιο πάνω σαν ένας χώρος κάθαρσης-τελετουργίας μακριά από το «αδιάκριτο» μάτι του χωριού.

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ

Το Εικαστικό μέρος του φιλμ

Η κινηματογραφική γλώσσα μιας ταινίας σε μεγάλο βαθμό εκφράζεται μέσω του εικαστικού μέρους της, μέσα από την εκφραστική αξία της εικόνας ως απεικονιστικού μέσου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος είναι μια αφήγηση η οποία γίνεται με τη διαδοχή ρεαλιστικών εικόνων εναλλασσόμενων επάνω σε μια ορθογώνια επιφάνεια. Σύμφωνα με τον P. Sorlin «η εικόνα είναι πιο ζωντανή από το κείμενο γιατί συμπυκνώνει μέσα από μια σειρά σημείων το νόημα της».³⁰ Το εικαστικό μέρος της «Αναπαράστασης», όπως και το μετέπειτα έργο του Αγγελόπουλου, εφαρμόζει σε μεγάλο βαθμό τις αναζητήσεις του Νεοελληνικού κινηματογράφου, όπως αναφέρεται στο «Μανιφέστο» του Βασίλη Ραφαηλίδη, και αποτελεί ουσιαστικά τον πρώτο εκφραστή του. Οι τεχνικές που έχει χρησιμοποιήσει ο Αγγελόπουλος, στην συγκεκριμένη ταινία περιλαμβάνουν σχεδόν το σύνολο των αισθητικών αναζητήσεων που συναντάμε στη Nouvelle Vague και το Cinema Direct και που αποτελούσαν αναζήτηση του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου.

Η συγκεκριμένη ιδεολογία περνάει μέσα από τις αισθητικές αναζητήσεις του κινηματογράφου οι οποίες εκφράζονται τόσο από τη διαμόρφωση του κινηματογραφικού κάδρου, τη κίνηση της μηχανής όσο και από τα συστατικά στοιχεία της ταινίας προς κινηματογράφιση. Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτά είναι:

- Το πλάνο μεγάλης διάρκειας, (Long Take) ή και αλλιώς πλάνο σεκάνς το οποίο εκφράζει σε μεγάλο βαθμό μια θεατρικότητα μπρεχτικής αποστασιοποίησης από τα γεγονότα. Μέσα από την πολυπλοκότητά του εκφράζει την αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά και την πολυσημία των νοημάτων που κρύβονται μέσα σε αυτήν (Στην «Αναπαράσταση» το πλάνο σεκάνς ή αλλιώς θεατρική σκηνή όπως το αποκαλεί ο Μπακογιανόπουλος, εφαρμόζεται για πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο ως τεχνική).

³⁰ Sorlin Pierre, *Sociologie du cinema*, Aubier Montaigne, Παρίσι 1977. σ. 40.

- Η χρήση γενικών πλάνων που έχουν ως στόχο τη μη ταύτιση του θεατή με τα δρώμενα αφού σε πολλά από αυτά δεν αναγνωρίζονται καν τα πρόσωπα των ηθοποιών (Η «Αναπαράσταση» έχει ολόκληρες ενότητες με γενικά πλάνα).
- Η επιλογή ουδέτερων γωνιών λήψης με αποτέλεσμα να μην δημιουργούν ψυχολογική αλλά και δραματουργική ένταση στο θεατή αφήνοντάς του τη δυνατότητα να επεξεργάζεται ο ίδιος νοητικά τα δρώμενα (Στην εν λόγω ταινία ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί τέτοια πλάνα όπως το πλονζέ πλάνο στη σκηνή του τραπεζιού στην πρώτη σεκάνς).
- Η γενικότερη χρήση γενικότερα στατικών πλάνων σε συνδυασμό με τα προαναφερόμενα.
- Το μεγάλο βάθος πεδίου που επιτυγχάνεται ακριβώς σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω και δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να εντάσσει τα δρώμενα στο χώρο – κυρίαρχο πρωταγωνιστή του δράματος το οποίο παρακολουθεί (Και πάλι υπάρχουν ολόκληρες σεκάνς που χρησιμοποιούν αυτή την αισθητική.)
- Η κίνηση της μηχανής γίνεται πολύπλοκη και ανεξάρτητη από την κίνηση των εικονιζόμενων, δίνεται έτσι η δυνατότητα στο κινηματογραφιστή να κάνει αισθητή την παρουσία του, μεταφέροντας το ενδιαφέρον του θεατή σε διαφορετική δράση από αυτήν που παρακολουθούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Έτσι ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει νοήματα και θέτει ερωτήματα που αφορούν τα δρώμενα (Η σκηνή με το τρίκυκλο στη σεκάνς 6 και η σκηνή του καψίματος των ρούχων στη σεκάνς 14).³¹
- Η χρήση της κάμερας στο χέρι σε ολόκληρες σεκάνς, που δίνει τη δυνατότητα αμεσότητας στη κινηματογράφιση και ένταξης μίας ντοκιμαντερίστικης λογικής πλάνων εκεί όπου ο σκηνοθέτης θέλει να περιγράψει τα γεγονότα από «μέσα». Δίνεται έτσι η αίσθηση ότι τα δρώμενα είναι πραγματικά και η ταινία αποκτά μια συνολικότερη ντοκιμαντερίστικη αίσθηση (Σχεδόν ολόκληρη η πρώτη σεκάνς που περιγράφει την πορεία του

³¹ Στη σεκάνς 6 ενώ παρακολουθούμε την αφήγηση μίας δράσης ο ήχος ενός τρίκυκλου που περνάει, προκαλεί ξαφνικά το ενδιαφέρον μας και με μια γρήγορη πανοραμική κίνηση της μηχανής μετατοπίζεται η αφήγηση της σκηνής στην περιγραφή της κίνησης του τρίκυκλου δίνοντάς μας την αίσθηση μιας ντοκιμαντερίστικης αμεσότητας. Στη σεκάνς 14 ενώ βλέπουμε την Ελένη να καίει τα ρούχα του συζύγου της σε ένα κλειστό πλάνο, ένα απότομο zoom out μας τοποθετεί τη σκηνή στο χεϊλος του γκρεμού.

μετανάστη συζύγου και η σεκάνς 15 της δημοσιογραφικής έρευνας, Cinema Direct).

- Οι χώροι των γυρισμάτων είναι φυσικές τοποθεσίες ή χώροι των οποίων τμήματα έχουν χρησιμοποιηθεί ως σκηνικός χώρος.
- Η έλλειψη φωτιστικής ομοιογένειας μεταξύ των πλάνων και των σκηνών, πράγμα που εντείνει την αίσθηση του νατουραλισμού (Προοδευτική φωτιστική διαφοροποίηση από την πρώτη σεκάνς μέχρι την 22 που είναι και η τελευταία σε χρονολογική σειρά).
- Η χρήση σε γενικές γραμμές ερασιτεχνών ηθοποιών πράγμα που δίνει μια εντύπωση φυσικότητας και μη επιτήδευσης, εντείνοντας έτσι την αίσθηση της μη φυσικής ανθρώπινης παρουσίας αλλά της χρήσης χαρακτηριστικών συμβόλων (Ελένη, χωρικοί, δημοσιογράφοι).
- Η φωτογραφία δεν έχει καμία λάμψη και η χρήση χρωματικών τόνων του γκρι επιτείνει την αίσθηση ότι δεν πρόκειται για μια κατασκευή επιτηδευμένη και απέχει σαφώς από κάθε χολιγουντιανή αισθητική, star system.
- Ο χαμηλός προϋπολογισμός παραγωγής που δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να αποφύγει την ιδεολογική και αισθητική επέμβαση από την πλευρά της παραγωγής.

Είναι σαφές πως η ίδια η αισθητική κατασκευή του κινηματογραφικού κάδρου της «Αναπαράστασης», η οποία ανταποκρίνεται σε όλα τα παραπάνω, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στη δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας. Το εικαστικό μέρος λοιπόν αποτελεί στην προκειμένη περίπτωση, όπως και σε όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου, το αποτέλεσμα της συνεργασίας του με το Γιώργο Αρβανίτη. Η τελική εικόνα, μέσα σε μια σχέση αρμονίας, έχει ιδιαιτερότητες τόσο όσον αφορά την υφή της, που μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας, όσο και τη συνθετότητα και την πολυσημία της, που μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι δουλειά του σκηνοθέτη. Σύμφωνα με το Ρ. Μπαρτ: «η κάθε εικόνα είναι πολυσημική, εμπεριέχει υπολανθάνουσα ως προς τα σημαινόμενα, μια κυμαινόμενη αλυσίδα σημαινομένων από τα οποία ο θεατής μπορεί να επιλέξει ορισμένα και να αγνοήσει τα υπόλοιπα»³².

³² Barthes Roland, *Εικόνα – Μουσική Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 1944. σ.47.

Η «Αναπαράσταση» είναι η μόνη ασπρόμαυρη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, οπότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να συγκριθεί σε εικαστικό επίπεδο, με το μετέπειτα έργο του. Η αλήθεια είναι βέβαια ότι όντως αποτελεί ίσως το πλέον ιδιαίτερο φιλμ του Αγγελόπουλου ως προς τον τομέα αυτό, τόσο για την σκληρότητα όσο και για την αμεσότητα της εικόνας του. Βεβαίως, παρόλο που ο Αγγελόπουλος ακολουθεί διαφορετικό δρόμο αισθητικά στο μετέπειτα έργο του υπάρχουν και αρκετές ομοιότητες στην ταινία αυτή, με τις επόμενες ταινίες του παρά το γεγονός ότι αισθητικά είναι πιο λυρικές, και τεχνικά έγχρωμες. Ο τρόπος όμως που ο Αγγελόπουλος διαχειρίζεται τις αντιθέσεις, δηλαδή την υφή των ενδιάμεσων αποχρώσεων του γκρι μεταξύ του μαύρου και του λευκού παραμένει κατά κάποιον τρόπο ανάλογος με τις μετέπειτα έγχρωμες ταινίες του. Στα έγχρωμα φιλμ του Αγγελόπουλου τα ενδιάμεσα χρώματα έχουν ανάλογους τόνους με αυτούς του γκρι της «Αναπαράστασης». Επίσης υπάρχουν ομοιότητες ως προς τη χρήση της φόρμας, τη σημειωτική αλλά και τη συμβολική της αξία. Στο πώς δηλαδή συνδυάζει τις μορφές ως όγκους και στο πώς αυτοί οι όγκοι επηρεάζουν τη στατικότητα των πλάνων, όσον αφορά το φαινόμενο της ακινησίας των μορφών το οποίο είναι και πιο σύνηθες στα επόμενα έργα του. Όπως παρατηρεί και η Στάθη, στον Αγγελόπουλο υπερισχύει η τάση σταθεροποίησης των σχέσεων αλληλεξάρτησης μεταξύ της απεικονιστικής και της χωρικής εμπειρίας αλλά και του συναισθήματος ζωής που κυριαρχεί σε μια συγκεκριμένη περίοδο ή έναν τόπο.³³ Οι εικόνες του Αγγελόπουλου θα μπορούσαν με ένα στοπ καρέ, να αποτελούν εικαστικούς πίνακες μέσω του αισθήματος το οποίο προβάλλουν, σε σχέση με το χώρο τον οποίον απεικονίζουν. Η έννοια της αναπαράστασης του κόσμου για τον Αγγελόπουλο προβάλλεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από την ίδια την απεικόνιση στο κινηματογραφικό του κάδρο.

Η σύνθεση της εικόνας

Η «Αναπαράσταση» όπως είπαμε και πιο πάνω, κατατάσσεται εικαστικά στην πρώτη περίοδο των ταινιών του Αγγελόπουλου, πρώτον διότι αποτελεί τη μόνη ασπρόμαυρη μεγάλου μήκους ταινία του αλλά όπως αναφέραμε και παραπάνω διότι η εικόνα

³³ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σελ. 72

διαθέτει μια αμεσότητα και σκληράδα που είναι σαφώς διαφορετικές από τη λυρική διάθεση που συναντάμε στο μετέπειτα έργο του.

Η «Αναπαράσταση» στηρίζεται εικαστικά στην αποτύπωση του ιδιόμορφου τοπίου της ορεινής Ηπείρου και στην ιδιαιτερότητα των αρχιτεκτονικών δομών που συναντάμε εκεί. Αισθητικά, η σχέση φωτός και σκιάς ακολουθεί τη χρονική της ιδιομορφία της αφήγησης της ταινίας. Οι μορφές υποτάσσονται στο φως, ενώ κάθε πλάνο αντικατοπτρίζει την ατμόσφαιρα και την ψυχολογική διάθεση των ηρώων. Η σκληρή σχέση φωτός και σκιάς δίνει μια αίσθηση υποβολής και μυστηρίου στην ατμόσφαιρα, ενώ το φως και οι αντιθέσεις του γίνονται όλο και πιο έντονες όσο πλησιάζουμε χρονικά προς το τέλος της αφήγησης. Στην αρχή της ταινίας όταν έρχεται ο σύζυγος υπάρχει συννεφιά, βροχή και καταχνιά ενώ στην τελευταία, με χρονολογική σειρά, σκηνή της ταινίας η Ελένη αναχωρεί από το χωριό συνοδεύει της Αστυνομίας μέσα σε ένα εκτυφλωτικό φως που βρίσκεται σε έντονο κοντράστ με τις μαυροφορεμένες γυναίκες. Η φωτιστική αυτή διαβάθμιση των αντιθέσεων διευκολύνει το θεατή να αναγνωρίζει τις εναλλαγές σκηνών μεταξύ των πλεκομένων επιπέδων αναπαράστασης όσον αφορά τη χρονική τους σειρά. Ο θεατής μπορεί να βάλει στο μυαλό του σε γραμμική σειρά τις σκηνές χρησιμοποιώντας τη φωτιστική διαβάθμιση ως κώδικα.

Εκτός όμως από την κατανόηση της καθαρά γραμμικής λογικής όσον αφορά την αφήγηση, η σύνθεση της εικόνας ακολουθεί μια λογική όπου η φωτογραφία συνδυάζεται τεχνικά με τις ίδιες τις μορφές ως φόρμα αλλά και ως υποκριτική. Τα πρόσωπα των ηρώων, ανάλογα με την ψυχολογική τους διάθεση, μεταμορφώνονται από σκηνή σε σκηνή εκμεταλλευόμενα το παιχνίδι αυτό ανάμεσα στο φως και τη σκιά.

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι το πρόσωπο της Ελένης το οποίο αλλάζει ανάλογα με τις ψυχολογικές τις μεταπτώσεις, πράγμα που για να το επιτύχει ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί φωτιστικές τεχνικές. Έτσι, όσο παρακολουθούμε την ταινία, από σεκάνς σε σεκάνς το πρόσωπό της μεταμορφώνεται. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια του ψυχολογικού της αδιεξόδου μετά το φόνο του συζύγου της και ενώ παράλληλα προσπαθεί να βρει μια λύση, τα χαρακτηριστικά της αλλοιώνονται εκφράζοντας την αγωνία της. Η φόρμα γενικά σε όλα τα πλάνα της ταινίας και

κυρίως στα εσωτερικά, υποτάσσεται στο φως. Τα πάντα είναι υποταγμένα στο χώρο έτσι όπως το σκληρό φως τον ορίζει. Η ίδια η φόρμα διαγράφεται από τον τρόπο που την καίει το φως. Όσο πιο ξεκάθαρη ψυχολογικά είναι η σκηνή τόσο πιο έντονες είναι και οι αντιθέσεις. Αντίθετα, όσο πιο μίζερες είναι οι σκηνές τόσο πιο πολύ υπάρχει μια τάση προς το γκρι. Ολόκληρες για παράδειγμα οι σεκάνς στα Γιάννενα και στο πανδοχείο αντικατοπτρίζουν με τις γκριζες αντιθέσεις τους το ψυχολογικό αδιέξοδο των ηρώων.

Η εικαστική αντίληψη του Αγγελόπουλου στοχεύει στο να αναδειχθεί η γύμνια του τοπίου και η σκληρή όψη της πέτρας η οποία έχει εμφυτεύσει και ανάλογα χαρακτηριστικά στις ψυχές των ηρώων του. Γι' αυτό το λόγο η φύση είναι συνεχώς παρούσα ενώ στο καδράρισμα των πλάνων υπερέχει το στοιχείο της γης. Εξαιρεση αποτελούν τα πλάνα που λειτουργούν ως πλάνα κάθαρσης, περίπτωση στην οποία υπερέχει το στοιχείο του ουρανού. Τέτοια σκηνή είναι αυτή του καψίματος των ρούχων του συζύγου. Θα παρατηρήσουμε επίσης ότι η σκηνή αυτή είναι οριακή ως προς τις σχέσεις φωτός. Μέχρι τη σεκάνς αυτή κυριαρχούν περισσότερο οι γκριζες σκηνές ενώ από αυτό το σημείο και ύστερα κυριαρχούν οι σκηνές που καίγονται από το φως.

Όπως κάθε δημιουργός έτσι και ο Αγγελόπουλος έχει σκοπό να δημιουργήσει ένα έργο το οποίο θα είναι σαφώς αναγνωρίσιμο από διαφορετικούς ανθρώπους, εποχές και κουλτούρες χωρίς να απαιτείται γνώση συγκεκριμένων χωροχρονικών χαρακτηριστικών. Η χρήση του φωτός έρχεται εδώ να επιτελέσει ένα συμβολικό ρόλο ως ένας κώδικας παγκόσμια αναγνωρίσιμος.

Η χρήση της κινηματογραφικής μηχανής όσον αφορά η θέση της αλλά και την κίνησή της, διαφέρει από σεκάνς σε σεκάνς. Είναι εμφανές με την πρώτη ματιά ότι η χρήση της εναλλάσσεται από στατικά πλάνα, όπου η μηχανή παραμένει ακίνητη, σε πλάνα όπου η μηχανή κινείται. Στην πρώτη περίπτωση η θέση της μηχανής είναι σταθερή ενώ οι μορφές κινούνται και τα πλάνα διαθέτουν μεγάλο βάθος πεδίου. Σε αυτήν την περίπτωση προσδίδεται μια θεατρικότητα αφού οι ηθοποιοί μπαίνουν ή βγαίνουν από το στατικό κάδρο (συνήθως από αριστερά η δεξιά) ή μέσα από το ίδιο το σκηνικό. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της τεχνοτροπίας είναι η τελευταία σκηνή της ταινίας όπου το στατικό πλάνο, τόσο όσον αφορά το κάδρο όσο και την κίνηση

των μορφών, παραπέμπει σε θεατρική σκηνή. Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε μια διαρκή κίνηση της μηχανής με πλάνα μικρού βάθους πεδίου, θα μπορούσαμε να πούμε «τηλεοπτικού τύπου», με την κάμερα στον ώμο. Τα πλάνα αυτά χρησιμοποιούνται περισσότερο στις περιγραφικές σκηνές αλλά επίσης και στα ντοκιμαντερίστικα μέρη της ταινίας. Τέτοια πλάνα υπάρχουν στην αρχή της ταινίας κατά την είσοδο του συζύγου στο σπίτι όπου η χρήση της κινηματογραφικής μηχανής επιτελεί έναν καθαρά περιγραφικό ρόλο του χώρου. Ακολουθεί την διερευνητική κίνηση του ηθοποιού μέσα στο σπίτι δίνοντας μας έτσι την ευκαιρία να διερευνήσουμε με την σειρά μας τον τόπο του δράματος. Επίσης ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τέτοια πλάνα και στο κομμάτι του Cinema Direct όπου εκεί η μηχανή πάλι διαθέτει κίνηση περιγραφική με τη λογική του ντοκιμαντέρ και όχι τόσο της αφήγησης.

Τέλος, θα πρέπει να παρατηρήσουμε και μια σειρά πλάνων όπου ενώ η κινηματογραφική μηχανή παραμένει σταθερή το κάδρο αλλάζει απότομα με μια κίνηση zoom out ή zoom in ή και με μια πολύ γρήγορη πανοραμική κίνηση. Στην περίπτωση αυτή ουσιαστικά αλλάζει το καδράρισμα θέτοντας το θέμα σε μια καινούργια βάση. Αυτό σημαίνει ότι η κίνηση αυτή θα συνδυάσει το γεγονός που ήδη βλέπουμε με κάποιον άλλο εξωτερικό παράγοντα. Ένα τέτοιο πλάνο βλέπουμε στην σκηνή του καψίματος των ρούχων όπου με ένα απότομο zoom out τίθεται η αφήγηση σε καινούργια βάση, δηλαδή ενώ παρακολουθούμε μια αφήγηση όπου η Ελένη καταστρέφει εις βάρος της τα ενοχοποιητικά στοιχεία από την αρχή της σεκάνς, ξαφνικά το γεγονός αυτό τίθεται σε καινούργια βάση τοποθετώντας την, μέσα στο τοπίο (εφιαλτική προοπτική γκρεμού) μεταξύ ουρανού και γης. (φωτ. 5, 8) Μια ανάλογη σκηνή είναι αυτή της κρυφής συνάντησης των δύο εραστών στο παράθυρο του καφενείου που διακόπτεται από μια γρήγορη κίνηση της μηχανής, η οποία παρακολουθεί την κίνηση του τρικύκλου που περνάει. Εδώ, μας μεταδίδεται η αγωνία ότι η κλειστή κοινωνία τους παρακολουθεί συνεχώς και είναι παρούσα παντού.

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η ταινία αυτή, όσον αφορά τη σύνθεση της εικόνας, ως πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά, που άλλα θα τα ξαναδούμε ενώ άλλα θα περιοριστούν στις επόμενες ταινίες του. Κατά ένα τρόπο θα τολμούσαμε να πούμε, παρόλη την αδιαμφισβήτητη αξία του φιλμ αυτού, ότι ο

Αγγελόπουλος δοκιμάζει και διαμορφώνει ακόμα το προσωπικό του ύφος όσον αφορά το εικαστικό μέρος.

Η αισθητική της εικόνας στον Αγγελόπουλο

Στην «Αναπαράσταση», ο Αγγελόπουλος συνθέτει τις φόρμες του μέσα σε ένα περιβάλλον αληθινό. Η επιλογή φυσικών χώρων για το γύρισμα των δραματοποιημένων σκηνών και παράλληλα το πλέξιμό τους με εκείνες που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ντοκιμαντερίστικες, διευκολύνει τον Αγγελόπουλο να εντάσσει τις κατασκευασμένες φόρμες του δίνοντάς τους αληθοφάνεια και αμεσότητα. Το σκηνικό περιβάλλον το οποίο ο Αγγελόπουλος άλλοτε «κατασκευάζει» και άλλοτε «δανείζεται» για να το προσαρμόσει στην πραγματική ζωή στο χωριό, αποτελεί ένα ενιαίο μορφικό περιβάλλον, ομοιογενές και συνεχές, στο εσωτερικό του οποίου οι ήρωες δρουν και αναπνέουν.³⁴ Το αισθητικό αυτό αποτέλεσμα το εκλαμβάνουμε ως μια αναπαράσταση του πραγματικού τρόπου ζωής στην επαρχία του 1970 στα χωριά της ορεινής Ηπείρου. Το αποτέλεσμα είναι τόσο πειστικό που μεταφέρει μέχρι και σήμερα την ατμόσφαιρα μιας ολόκληρης εποχής.

Η Ελλάδα της ορεινής επαρχίας θα αποτελέσει την πρώτη ύλη για τον Αγγελόπουλο, προκειμένου να συνθέσει μια αντίληψη «δωρικού ρυθμού» στο μορφικό του περιβάλλον. Το σκληροτράχηλο φυσικό τοπίο, το εκτυφλωτικό φως με τις έντονες αντιθέσεις από την μία πλευρά και από την άλλη μεριά οι λιτές αρχιτεκτονικές μορφές και δομές συνθέτουν μια δωρική αισθητική στην ταινία. Η δωρική αυτή λιτότητα της ταινίας υπογραμμίζεται με απλούς και καθαρούς αρχιτεκτονικούς όγκους των κτιρίων μέσα σε ένα σκληροτράχηλο τοπίο. Οι όγκοι υλοποιούνται με αδρές εμφανείς λιθοδομές και η στέγαση γίνεται με τα απλούστερα μέσα και με πρόχειρη κατασκευή συνθέτοντας απλά γεωμετρικά σχήματα. Η δόμηση είναι απλή χωρίς επιτηδεύσεις και διακοσμητικά στοιχεία, συνθέτοντας μια καθαρά χρηστική αρχιτεκτονική. Δημιουργούν ένα τοπίο, το «φυσικό χώρο» μέσα στον οποίο θα κινηθούν οι μορφές του Αγγελόπουλου. Οι μορφές αυτές λειτουργούν μέσα στην υποβολή του χώρου, υποταγμένες και παγιδευμένες μέσα στην επιβλητικότητά του και του κανόνες που τον οριοθετούν. Οι ίδιες οι μορφές της «Αναπαράστασης» υιοθετούν το μορφικό χαρακτήρα του περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο κινούνται. Ο

³⁴ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1999. σ.107.

χαρακτήρας των ηρώων εξωτερικεύεται στην εικόνα τους και η συμπεριφορά τους είναι ανάλογη της δωρικής απλότητας και αμεσότητας. Υπάρχει μια ανάλογη σχέση μεταξύ του φωτός και των μορφών με αυτή των χαρακτήρων και των πράξεών τους.

Ένα άλλο στοιχείο, το οποίο πρέπει να παρατηρηθεί στο σημείο αυτό, αφορά τη φόρμα της ύλης σε σχέση με το συμβολικό χαρακτήρα της. Η ίδια η ύλη στις ταινίες του Αγγελόπουλου μπορεί να δημιουργεί φόρμες. Η ίδια μορφή της φόρμας στον Αγγελόπουλο μπορεί να ενσωματώνεται στο τοπίο με αντίστοιχο τρόπο με αυτόν που η ύλη λαμβάνει τη θέση προσώπων. Τόσο η αναγνώριση φορμών στο τοπίο του Αγγελόπουλου, όσο και η αναγωγή άψυχων αντικειμένων σε έμψυχα, γίνονται με συμβολικό σκοπό για τη δημιουργία συναισθημάτων και σκέψεων στο θεατή και για τη δημιουργία παραλληλισμών και αναγωγών μέσα από φόρμες - σύμβολα. Όπως έχουμε αναφέρει και πιο πάνω ένα αντικείμενο μπορεί να παίρνει τη θέση ενός προσώπου δημιουργώντας μας περίπλοκα συναισθήματα (Αντικατάσταση της μορφής του συζύγου από την τσάπα). Με ανάλογο τρόπο, σχηματισμοί ύλης μπορούν να δημιουργούν φόρμες, συμβολικού χαρακτήρα των οποίων οι αναγωγές προκαλούν συναισθήματα.

Ο Αγγελόπουλος, στην ταινία αυτή, βρίσκει ένα τρόπο να υιοθετεί μορφικές λύσεις, μέσα από τις φόρμες - σύμβολα, που θα χρησιμοποιήσει και στις επόμενες ταινίες του. Μια τέτοια περίπτωση φόρμας - συμβόλου είναι οι κυκλικές φόρμες οι οποίες εμφανίζονται περισσότερο στο μετέπειτα έργο του Αγγελόπουλου και θα μπορούσαμε να πούμε ότι «δοκιμάζονται» σε μερικά σημεία της «Αναπαράστασης».

Τόσο ο κύκλος της οικογένειας γύρω από το τραπέζι της πρώτης σεκάνς, όσο και η τελευταία συνάντηση των εραστών και η σχέση με την οποία κάθονται στην κορυφή του λόφου, μακριά από το αδιάκριτο μάτι της κλειστής τους κοινωνίας, είναι κυκλικές. Η επιλογή της φόρμας στον Αγγελόπουλο ανάγει συμβολικά τα πλάνα αυτά σε πλάνα τελετουργικής μορφής και σημασίας. Τόσο η σκηνή του τραπεζιού όσο και η σκηνή της συνάντησης των εραστών είναι συμβολικές και θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν προφητικές για τα όσα θα ακολουθήσουν. Οι σκηνές αυτές έχουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα μέσα στην ταινία όσον αφορά τη θέση - κλειδί που κατέχουν για την εξέλιξη της πλοκής και αλλά και επειδή είναι φορτισμένες συναισθηματικά. Αυτός είναι και ο λόγος που είναι βουβές. Η κυκλική φόρμα της σκηνής του

τραπεζιού θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι είναι ήδη μια τελετουργία της οικογένειας για τον μελλοθάνατο σύζυγο και πατέρα κάτι σαν μια αντικατάσταση της κηδείας που δεν θα γίνει ποτέ. Η βουβή συνάντηση των δύο εραστών είναι ανάλογη με το εκτελεστικό απόσπασμα που γνωρίζουν και οι δύο ότι θα ακολουθήσει. Και στις δύο περιπτώσεις ο χώρος όπου διαδραματίζονται οι σκηνές είναι ανάλογος με το χώρο στον οποίο θα μπορούσαν να συμβούν οι σκηνές τις οποίες αυτές, συμβολίζουν. (Φωτ. 6-7)

Ε' ΕΝΟΤΗΤΑ

Το φιλμικό μέρος της ταινίας

Η Οργάνωση του κινηματογραφικού χώρου και του χρόνου στην Αναπαράσταση

Το κύριο χαρακτηριστικό της αφήγησης ενός φιλμ είναι η χωροχρονική του οργάνωση. Ένα κινηματογραφικό έργο, όπως και ένα μυθιστόρημα, ακολουθεί μια χωροχρονική αφήγηση. Η αφήγηση ενός κινηματογραφικού έργου, περνά από χώρο σε χώρο και συνήθως αυτή η χωρική μεταβολή είναι εκείνη που χωρίζει την ταινία σε σκηνές και σεκάνς (οι σεκάνς αποτελούν και νοηματικές ενότητες). Η οργάνωση της διαδοχής των χώρων παράλληλα με τη δράση, δημιουργεί με τη σειρά της, την ένταση μέσα στο φιλμ.

Η Αναπαράσταση είναι μια ταινία με κυκλική φόρμα όσον αφορά το χρόνο αλλά και το χώρο. Το πρώτο πλάνο της ταινίας θα μπορούσε να είναι ο επίλογος της ιστορίας και το τελευταίο πλάνο θα μπορούσε να αποτελεί εισαγωγή. Η ενδιάμεση διάρκεια της ταινίας θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται σε μια διαφορετική διάσταση όσον αφορά το χωροχρόνο με κάποια σταθερά σημεία αναφοράς, σημεία κλειδιά της αφήγησης, που άλλοτε ορίζονται από το χώρο και άλλοτε από το χρόνο.

Η οργάνωση του χώρου

Στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου η ένταση μέσα στο φιλμ βασίζεται σε αυτήν τη διαδοχή των χώρων. Συχνά, με το ξεκίνημα της ταινίας θέτει κάποιες διδασκαλίες οι οποίες έχουν σχέση με το χωρικό προσδιορισμό της αφήγησής του και από μόνες τους αυτές είναι αρκετές για να φορτίσουν την ατμόσφαιρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο προσδιορισμός του χώρου για τον Αγγελόπουλο αποτελεί τη βάση για να τοποθετήσει τα πρόσωπα του δράματος και να πλέξει το μύθο του. Αυτό συμβαίνει και στις ταινίες όπου θέλει να ορίσει ως χώρο τη μη ύπαρξη χώρου, όπως στο «Μετέωρο βήμα του Πελαργού», όπου το οριακό χωρικό σημείο όπου ζουν οι μετανάστες, ανάμεσα στα σύνορα, ορίζεται από το μη χώρο που ορίζει η περιστροφική κίνηση των ελικοπτέρων πάνω από τη θάλασσα στην αρχή της ταινίας. Η «πατρίδα» των ηρώων του είναι βασικό σημείο αναφοράς για την εξέλιξη της ιστορίας που θα μας παρουσιάσει. Η σχεδία, ως τελευταίος τόπος επιβίωσης, στον οποίο αποφασίζει να ζήσει ο ήρώας του στο «Ταξίδι στα Κύθηρα» είναι ένας τέτοιος τόπος. Ο ιδιόμορφος αυτός χώρος του Αγγελόπουλου είναι ο κύριος πρωταγωνιστής στον κινηματογράφο του ορίζοντας εξαρχής το πεπρωμένο των ηρώων του.

Στην Αναπαράσταση, αναφερόμαστε πάλι στην εισαγωγική κιάλας σκηνή της ταινίας. «*Τυμπαία... Κάτοικοι 1940:1250*», 1965:85. Το ίδιο το θέμα της ταινίας κατά κάποιον τρόπο υποτάσσεται στο χώρο, σε αντίθεση με το τι ισχύει συνήθως στο σινεμά όπου ο χώρος υποτάσσεται στο θέμα. Αυτό που συνήθως συμβαίνει στο σινεμά είναι το να είναι η πλοκή σημαντικότερη από τον περιβάλλοντα χώρο. Ο Αγγελόπουλος όμως θέτει από την αρχή και διατηρεί καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ μια δυναμική του χώρου η οποία βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με το θέμα αλλά και την πλοκή της ταινίας του.

Όσον αφορά τώρα τη σκηνοθεσία του Αγγελόπουλου στην «Αναπαράσταση», η οργάνωση του θεματός του γίνεται μέσα από μια ιδιαίτερη χωροχρονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι συνδέονται διαφορετικοί χώροι και χρόνοι μέσα στο φιλμ επάνω σε μια ενιαία και συνεχόμενη δράση. Παρακολουθούμε τη δράση η οποία διατηρεί τη συνέχειά της, αλλά ο χώρος και ο χρόνος όπου η δράση αυτή λαμβάνει χώρα συνεχώς μεταβάλλονται. Βέβαια, όσο παρακολουθούμε τη δράση αυτή, ανακαλύπτουμε σταδιακά ότι το κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι αποτελεί μια πρόφαση και ότι

στην πραγματικότητα δεν αποτελεί και το βασικό λόγο ύπαρξης της ταινίας. Η «Αναπαράσταση» είναι η κατεξοχήν ταινία του Αγγελόπουλου όπου συμβαίνει αυτό χωρίς να σημαίνει βέβαια ότι η ίδια η δράση του φιλμ είναι και αδιάφορη. Αλλά παραμένει δευτερευούσης σημασίας.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό, όσον αφορά τον κινηματογραφικό χώρο του Αγγελόπουλου, είναι η διαλεκτική χρήση του χώρου on και του χώρου off. Είναι σαφές ότι ένα κινηματογραφικό πλάνο κλείνει μέσα του ένα χώρο σκηνικό ή φυσικό και ότι στην περίπτωση του φυσικού χώρου επιλέγεται ένα συγκεκριμένο τμήμα του χώρου. Ο χώρος λοιπόν αυτός είναι ο χώρος on ενώ όλα τα υπόλοιπα τμήματα του τοπίου, φυσικού ή τεχνητού, αποτελούν το χώρο off. Ο χώρος off λοιπόν, που δεν έχει περιληφθεί στο κάδρο του Αγγελόπουλου, συνδέεται καταρχήν με τις δύο άκρες του κάδρου (αριστερή και δεξιά) του πλαισίου, ενώ η σύνδεση αυτή μπορεί να υπάρχει και με την περιοχή πίσω από το σκηνικό ή και μπροστά από το κάδρο, δηλαδή πίσω από την μηχανή λήψης. Η χρήση αυτού του μη ορατού χώρου είναι ένα κατεξοχήν χαρακτηριστικό στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου. Πολλές φορές, η δράση, η οποία αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της αφήγησης, γίνεται πίσω από το κάδρο ή συνδέεται με κάτι πίσω από αυτό και δεν είναι ορατή από το θεατή.

Στη σελίδα 23 της «Αναπαράστασης», τη «θεατρική σκηνή» όπως τη χαρακτηρίζει για το λόγο αυτό ο Μπακογιαννόπουλος, βλέπουμε την αυλή του σπιτιού της Ελένης που έχει την πόρτα κλειστή. (Φωτ. 9) Το πλάνο παραμένει σταθερό και από το κάτω δεξί άκρο του μπαίνει στο κάδρο ο εραστής της, η Ελένη τον περιμένει στην πόρτα και ο εραστής μπαίνει μέσα. Ενώ η μηχανή λήψης παραμένει ακίνητη, από το ίδιο σημείο, δηλαδή στο κάτω δεξί άκρο, μπαίνει στο κάδρο ο σύζυγος, ο οποίος αφού πετάξει την τσάπα στο σημείο που θα τον θάψουν αργότερα, μπαίνει μέσα στο σπίτι. Όσο το κάδρο παραμένει κενό και η μηχανή συνεχίζει να το κινηματογραφεί, η αγωνία μας εντείνεται διότι ήδη γνωρίζουμε τι συμβαίνει πίσω από την πόρτα. Παρόλο που το πλάνο παραμένει αδρανές γνωρίζουμε από τη σκηνή της αναπαράστασης ότι κατά το χρόνο αυτό διαπράττεται ο φόνος. Επιτυγχάνεται λοιπόν, η μέγιστη κορύφωση της έντασης μέσα από ένα κενό πλάνο. Η σκηνή του φόνου γίνεται ουσιαστικά στα παρασκήνια, όπως ακριβώς και στο αρχαίο δράμα, αφού η πρόσοψη του σπιτιού αποτελεί φυσικό σκηνικό του πλάνου. Έχουμε λοιπόν μια

θεατρική σκηνή αλλά ο φόνος δεν διαπράττεται επάνω στη σκηνή αυτή, αλλά στα παρασκήνιά της, όπου βρίσκεται και το κέντρο του ενδιαφέροντός μας.

Ο λόγος για τον οποίο επιλέγει ο Αγγελόπουλος να μας δείξει την αναπαράσταση του φόνου και όχι τον ίδιο το φόνο είναι το ότι τον ενδιαφέρει η αναπαράστασή του και όχι η δραματουργική μίμησή του. Φυσικά αποτελεί και θέμα αισθητικής επιλογής, μια που σε καμία περίπτωση δεν τον ενδιαφέρει να μας παρουσιάσει τη φυσιολογία ενός εγκλήματος (Ούτως ή άλλως, το έγκλημα αποτελεί πρόφαση για να μιλήσει ο Αγγελόπουλος για τα ζητήματα που τον απασχολούν). Ο κινηματογραφικός χώρος του φιλμ της «Αναπαράστασης», μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται ο μύθος, είναι ο χώρος του «γνωρίζειν». Ο θεατής βλέποντας την αναπαράσταση του φόνου διαθέτει από πολύ νωρίς το απαραίτητο «γνωρίζειν» για το τι πρόκειται να συμβεί, αυτό που δεν γνωρίζει είναι ο τρόπος μυθοποίησης του ιστορικού. Ο λόγος που πρέπει να παρακολουθήσει τη ταινία μέχρι το τέλος της, είναι για να του δοθεί η ευκαιρία να διερευνήσει αυτόν το χώρο που δεν βλέπει ποτέ, το χώρο off έξω από το κάδρο, το χώρο που παρόλο που δεν έχει επιλεγεί από τον Αγγελόπουλο για κινηματογράφηση είναι ο χώρος του αληθινού κόσμου στον οποίο και αναφέρεται.

Στην πραγματικότητα λοιπόν, το ουσιαστικό της δράσης συμβαίνει έξω από το κάδρο ενώ ο χώρος εντός του κάδρου αποτελεί μόνο ένα τμήμα του κινηματογραφούμενου χώρου. Αυτό διαθέτει μια ιδεολογική λειτουργία για τον Αγγελόπουλο όσον αφορά τους συμβολισμούς και τα «νήματα» τα οποία τραβά μέσα από τον πραγματικό κόσμο. Ο κινηματογραφούμενος χώρος είναι εκείνο το κομμάτι του χώρου, όπου συγκεντρώνεται όλη εκείνη η ένταση σαν αποτέλεσμα της δράσης μέσα ή έξω από αυτόν. Αποτελεί δηλαδή ένα χώρο ο οποίος είναι σημασιολογικά φορτισμένος μια που συγκεντρώνει ένα απόσταγμα γεγονότων³⁵. Η χρονική λοιπόν διάρκεια του πλάνου φιξ είναι τέτοια, που όσο τα πρόσωπα μπαίνουν και βγαίνουν από το κάδρο, μας επιτρέπεται η σταδιακή επαναφορά του χώρου και της διάταξής του στη μνήμη μας. Το παράδοξο, όσον αφορά τη διαχείριση του χρόνου, έχει να κάνει ακριβώς με τη σημασιολογική επιλογή των κινηματογραφούμενων χώρων. Έχοντας δει παράλληλα την αναπαράσταση του φόνου γνωρίζουμε και τις κινήσεις των

³⁵ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999. σ.122

προσώπων μέσα στο χώρο, καθώς εμείς παρακολουθούμε απλά ένα κενό κάδρο, τα γεγονότα αυτά συμβαίνουν πίσω από το σκηνικό.

Κάθε φορά που Αγγελόπουλος θέλει να ανατρέξει σε θεατρικού τύπου τεχνικές, συνήθως για να εξυπηρετήσει την πιο πάνω λειτουργία του χώρου, χρησιμοποιεί το πλάνο φιξ. Η τεχνική αυτή θυμίζει σε μεγάλο βαθμό Μπρεχτ, διότι η αφήγηση για το θεατή μέσα από την αναπαραστατική διαδικασία δεν μετατρέπει την αφήγηση σε εμπειρία όπως συνηθίζεται στις αναπαραστατικές τέχνες, αλλά η παρουσίασή της διαθέτει μια κοινωνικά πρακτική σημασία.

Το τελευταίο πλάνο - σεκάνς της ταινίας είναι μια θεατρικού τύπου σκηνή που αποτελεί προπομπό μιας τεχνικής που θα υιοθετήσει αργότερα ο Αγγελόπουλος.³⁶ Το άδειο κάδρο προκαλεί αγωνία στο θεατή, ενώ η είσοδος και έξοδος προσώπων από το κάδρο απλά σηματοδοτεί τη δράση που έχει γίνει ουσιαστικά έξω από αυτό. Εκτός λοιπόν από το περίγραμμα του κάδρου στη συγκεκριμένη σκηνή, υπάρχει η πόρτα του σπιτιού στο κέντρο του κάδρου – σκηνής, που λειτουργεί σαν μία ακόμα έξοδος ή είσοδος. Παρόλο που δεν υπάρχει ήχος που να προέρχεται από το χώρο off στα παρασκήνια (όπως συμβαίνει σε άλλες ταινίες του Αγγελόπουλου), η είσοδος και έξοδος προσώπων εντείνουν την αγωνία του θεατή ο οποίος συνδέει τη σκηνή διαθέτοντας πια το ανάλογο «γνωρίζει».

Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η χρήση του πλάνου φιξ, διαθέτει και το πλεονέκτημα της έκπληξης. Όταν παρακολουθούμε ένα στατικό πλάνο όπου το κάδρο παραμένει κενό και χωρίς δράση, η ξαφνική είσοδος ενός προσώπου μας δημιουργεί μια έκπληξη και ένα σασπένς, αφού δεν μπορούμε να εντοπίσουμε αρχικά ούτε το σημείο που θα εμφανιστεί το πρόσωπο αλλά ούτε και τη σημασία της σκηνής.

Έτσι, παρακολουθώντας την τελευταία σκηνή και αφού αμέσως πριν έχουμε δει την σκηνή του λιντσαρίσματος, βλέπουμε το σπίτι και την Ελένη να περιμένει στην πόρτα του. Καταλαβαίνουμε αμέσως ότι πρόκειται πάλι για ένα χρονικό «πισωγύρισμα» του κινηματογραφικού χρόνου της ταινίας, διότι μέχρι εκείνη τη στιγμή, παρακολουθήσαμε την ανάκρισή της και την αναχώρησή από το χωριό. Μετά από

³⁶ Η τεχνική αυτή του πλάνου φιξ, και ταυτόχρονα του πλάνου σεκάνς, θα αναπτυχθεί στις επόμενες ταινίες του Αγγελόπουλου.

μερικά δευτερόλεπτα μπαίνει στο πλάνο ο εραστής της και αρχικά πιστεύουμε ότι πρόκειται για ένα ακόμα πλάνο πριν από τη σύλληψη. Αφού μπουν μέσα στο σπίτι, εμφανίζεται ο σύζυγος από το ίδιο σημείο που μπήκε ο εραστής, αιφνιδιαζόμεστε διότι είναι η δεύτερη φορά που τον βλέπουμε στην ταινία και καταλαβαίνουμε ότι θα συναντηθούν και οι τρεις μέσα στο σπίτι. Μέχρι εκείνο το σημείο, δεν μπορούμε να φανταστούμε που εντάσσεται χρονικά η σκηνή αυτή. Ο σύζυγος κινείται προς το κέντρο του κάδρου και αφού πετάξει την τσάπα, φωνάζει «Ελένη!». Στο σημείο εκείνο αμέσως κατανοούμε ότι πρόκειται για τη σκηνή του φόνου διότι τη συνδέουμε αμέσως με τη σκηνή της αναπαράστασης, την οποία έχουμε παρακολουθήσει στο εσωτερικό του σπιτιού. Η σκηνή της αναπαράστασης είχε σασπένς ως προς τα πρόσωπα, τώρα η σκηνή αυτή αποκτά σασπένς ως προς το χώρο. Ο Αγγελόπουλος δεν χρειάζεται να μας δείξει τη σκηνή του φόνου, γνωρίζει ότι ξέρουμε πια τι θα επακολουθήσει. Καθηλώνει το βλέμμα μας έξω από το σπίτι, ενώ η δράση θα μεταφερθεί στο χώρο off.

Μια άλλη άποψη που θα μπορούσαμε εδώ να υποστηρίξουμε είναι αυτή της κυκλικής δομής του χώρου ως προς την αφήγηση, κάτι ανάλογο με αυτήν του χρόνου. Στην πραγματικότητα, η περιγραφή του χώρου διατηρεί μια κυκλική δομή. Όπως λοιπόν είδαμε περιγραφικά το χώρο στην αρχή της ταινίας, κατά τη διάρκεια της αναπαράστασης από τον ανακριτή, στο εσωτερικό του σπιτιού, χωρίς κανένα εξωτερικό πλάνο, τώρα βλέπουμε μόνο το εξωτερικό πλάνο της κινηματογραφικής αφήγησης που δεν είδαμε στην αναπαράσταση. Όλη αυτή η κατασκευή λειτουργεί σε μια αναλογία με την ιδιόμορφη χρονική σειρά των σκηνών της αφήγησης της ταινίας. Η σημασία του χώρου στο συγκεκριμένο φιλμ είναι κυρίαρχη και ορίζει τα πάντα.

(φωτ.8)

Το οπτικό σημείο (ο τρόπος λήψης πλάνων)

Λέγοντας οπτικό σημείο εννοούμε το βλέμμα μέσα από το οποίο η αφήγηση ενός φιλμ βλέπει ένα γεγονός. Το γεγονός όμως που έκανε τον κινηματογράφο να θεωρείται τέχνη είναι η προσπάθεια οργάνωσης και συμφιλίωσης διαφόρων οπτικών σημείων (πλάνων).³⁷ Ουσιαστικά, το οπτικό σημείο είναι η θέση από την οποία

³⁷ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σ.140

βλέπουμε ένα γεγονός και φυσικά η θέση μας αυτή ταυτίζεται με τη θέση της κινηματογραφικής μηχανής. Η αλληλουχία των πλάνων και των σκηνών σε ένα κινηματογραφικό έργο, λαμβάνοντας υπόψη και την κίνηση της μηχανής, κάνει αυτό το οπτικό σημείο να πολλαπλασιάζεται. Ακριβώς αυτή είναι και η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου ως τέχνη, ότι δηλαδή μπορεί να συνδυάζει διάφορα οπτικά σημεία τα οποία μπορούν στη συνέχεια να διαφοροποιούνται.

Η οπτική του κλασικού κινηματογράφου έχει κατά κανόνα σχέση με τον παράγοντα ήρωα ή με τον παράγοντα δημιουργό. Το οπτικό σημείο δηλαδή ακολουθεί τη δράση του ήρωα ή την περιγραφική αφήγηση του δημιουργού της ταινίας.

Στον Αγγελόπουλο, το οπτικό σημείο λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, που στην ουσία επηρεάζει την οργάνωση του χώρου αλλά και του χρόνου. Αυτό σημαίνει ότι τόσο η γωνία από την οποία βλέπουμε τα γεγονότα, (τύπος πλάνου) όσο και η αλληλουχία των γωνιών αυτών, λειτουργούν με τέτοιο τρόπο ώστε τα διάφορα γεγονότα να αθροίζονται μέσα σε ένα σύνολο. Στην «Αναπαράσταση» υπάρχει μια εξωτερική εστίαση των γεγονότων, παρακολουθούμε δηλαδή από μια απόσταση το γεγονός να διαδραματίζονται. Αυτό, ο Αγγελόπουλος το επιτυγχάνει, χρησιμοποιώντας πλάνα πλονζέ ή κοντρ – πλονζέ³⁸, αποστασιοποιώντας το βλέμμα του θεατή από τη δράση των ηρώων. Η αποστασιοποιημένη οπτική του χώρου και των δράσεων συνδυάζεται με μία ιδιαίτερη χρονική κατανομή των γεγονότων, η οποία με τη σειρά της δημιουργεί ένα καινούργιο οπτικό σημείο.

Η εξωτερική εστίαση των γεγονότων, όσον αφορά το οπτικό βλέμμα της «Αναπαράστασης», θεωρείται χαρακτηριστικό της νεορεαλιστικής σχολής. Η αφηγηματική οπτική της κινηματογραφικής μηχανής παρακολουθεί τους ήρωες και τη δράση τους χωρίς όμως να επεμβαίνει. Η εξωτερική εστίαση των γεγονότων έχει σχέση με το επίπεδο της αναπαράστασης, στο σημείο λοιπόν που έχουμε τη σκηνή του φόνου ο δημιουργός επιλέγει να βγάλει το μάτι του θεατή και της μηχανής έξω από το γεγονός σαν να αποδέχεται και αυτός μια έλλειψη ως προς το «γνωρίζειν» για την αφήγηση των γεγονότων. (Φωτ. 7)

³⁸ Πλάνα όπου η κινηματογραφική μηχανή τοποθετείται πάνω ή χαμηλότερα από τον περιγραφόμενο χώρο αντίστοιχα.

Η Οργάνωση του χρόνου

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της ταινίας «Αναπαράσταση» είναι η ιδιαίτερη οργάνωση του κινηματογραφικού χρόνου. Αποτελεί αναμφισβήτητα έναν από τους κύριους λόγους που η ταινία αυτή θεωρείται ως η αρχή ενός Νέου Κινηματογράφου στη χώρα μας. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό της έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον αρκετών μελετητών του ελληνικού κινηματογράφου και ότι σε μερικά σημεία οι γνώμες δίστανται. Σε μεγάλο βαθμό η «Αναπαράσταση» διαφέρει εκτός των άλλων από τον υπόλοιπο κινηματογράφο του Αγγελόπουλου ως προς το θέμα αυτό της διαχείρισης του χρόνου. Η ταινία διαθέτει σεκάνς οι οποίες τοποθετούνται σε δύο χρονικές περιόδους και μέσα από αυτές ο Αγγελόπουλος μας αφηγείται την ιστορία. Οι δύο περίοδοι αυτές αφορούν τα γεγονότα πριν και μετά την αποκάλυψη του εγκλήματος. Η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με την αντικατάσταση σκηνών της πρώτης περιόδου με τις αντίστοιχες σκηνές, αναπαράστασης του εγκλήματος, της δεύτερης. Η συνεχής αντικατάσταση των σκηνών δημιουργεί μια αίσθηση «χρονικού παράδοξου»³⁹ και ταυτόχρονα δίνει μια αίσθηση α-χρονικότητας στην ταινία η οποία επιτρέπει στο σκηνοθέτη να παρεμβάλλει «σχόλια» ιδεολογικής φύσεως χωρίς όμως να διακόπτει τη ροή της αφήγησης. Η αίσθηση που δίνεται είναι ότι παρακολουθούμε μια αστυνομική ιστορία η οποία όμως αναλύεται με μια κοινωνικοοικονομική οπτική. Η κοινωνία, μέσα στην οποία εξελίσσονται τα γεγονότα, αναλύεται από τον Αγγελόπουλο με ιδεολογικά εργαλεία επάνω σε ένα «χειρουργικό τραπέζι». Το «χρονικό παράδοξο» αυτό που παρατηρείται, διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από τις επόμενες ταινίες του. Αυτό σημαίνει ότι ο Αγγελόπουλος στις επόμενες ταινίες του χρησιμοποιεί αυτό το «χρονικό παράδοξο», μόνο ως συστολή και διαστολή του χρόνου, παρά ως αφηγηματικά χρονικές αντικαταστάσεις. Το κύριο χαρακτηριστικό που παρατηρούμε στις επόμενες ταινίες του είναι η παράδοξη διάρκεια κάποιων σκηνών ή σεκάνς σε σχέση με αυτό που συνηθίζεται στον κινηματογράφο. Μια σκηνή – σεκάνς μπορεί να διαρκεί όσο θα διαρκούσε σε πραγματικό χρόνο, ενώ αντίθετα το πέρασμα ολόκληρων ετών μπορεί να διαρκεί μόνο μερικά δευτερόλεπτα πάντα με την παράλληλη χρήση ιδιαίτερων κωδικών ή συμβόλων που ο σκηνοθέτης ορίζει μέσα στην ίδια την ταινία. Η χρήση αυτής της ιδιαίτερης κινηματογραφικής γλώσσας, δίνει πάλι την ευκαιρία στον Αγγελόπουλο

³⁹ Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σ. 160.

για σχόλια ιδεολογικής φύσεως αλλά σε καμία περίπτωση δεν παρατηρούμε δύο διαφορετικούς και πλεκόμενους αφηγηματικούς άξονες όπως συμβαίνει στην «Αναπαράσταση». Η χρήση αυτού του χρονικού πλεξίματος δύο αφηγηματικών αξόνων, κάνει την «Αναπαράσταση» μια πρωτοποριακή ταινία στα μάτια και του πιο απλού θεατή ενώ παράλληλα γίνεται αντιληπτή, σε ένα πρώτο επίπεδο, ευκολότερα από τις επόμενες ταινίες του.

Όπως λοιπόν ο κινηματογραφικός χώρος της «Αναπαράστασης», μέσα από το ιδιαίτερο βλέμμα του Αγγελόπουλου, μας υποβάλλει αλλά και ταυτόχρονα λειτουργεί σαν απόλυτος κυρίαρχος επάνω σε ανθρώπους και καταστάσεις, ανάλογο ρόλο έχει και ο χρόνος. Από την άλλη μεριά η φιλική γλώσσα μιας ταινίας δεν μπορεί να εξεταστεί αν διαχωρίσουμε τη σχέση χρόνου αλλά και χώρου μια που και τα δύο λειτουργούν αλληλένδετα. Είναι επίσης σαφές ότι στον κινηματογράφο κάθε ταινία διαθέτει τη δική της χρονικότητα, λειτουργεί δηλαδή μέσα από ένα δικό της σύστημα χρόνου. Στην περίπτωση της «Αναπαράστασης» όμως η χωροχρονικότητα αυτή, λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, που αφήνει τον κατάλληλο «χώρο» για τον Αγγελόπουλο να σχολιάζει πρόσωπα και καταστάσεις προκειμένου να καταδείξει στον θεατή την πραγματικότητα την οποία αναπαριστά. Η χρονική αυτή ιδιομορφία είναι αυτή που δίνει στην «Αναπαράσταση» τη δυνατότητα να μεταφέρει μέχρι και σήμερα στο θεατή το κλίμα της εποχής της καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη ελληνική ταινία.

Αναλυτικότερα, στην «Αναπαράσταση» ο Αγγελόπουλος έχει δημιουργήσει δύο αφηγηματικά επίπεδα μέσα από τα οποία μας εξιστορεί τα γεγονότα. Τα δύο αυτά αφηγηματικά επίπεδα είναι οργανωμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε μέσα από μια συνεχή εναλλαγή δημιουργούν μαζί μια ολότητα. Μια ολότητα η οποία δεν έχει σχέση με την απλή εξιστόρηση της ιστορίας της οποίας βλέπουμε. Αυτό επιτυγχάνεται, από το γεγονός ότι τα δύο αυτά επίπεδα έχουν μια χρονική διαφορά μεταξύ τους. Το πρώτο επίπεδο είναι η αφήγηση που μας περιγράφει το φόνο, την προσπάθεια απόκρυψης ενοχοποιητικών στοιχείων από τους δράστες ενώ το δεύτερο επίπεδο ασχολείται με την αναπαράσταση του εγκλήματος και τις ανακρίσεις. Αυτή η χρονική διαφορά ανάμεσα στα δύο επίπεδα δίνει το πλεονέκτημα στον Αγγελόπουλο να έχει στην διάθεσή του ένα νεκρό ενδιάμεσο χρόνο. Η χρονική διάρκεια αυτή, ανάμεσα στις σκηνές που μας μεταφέρουν χρονικά από το ένα επίπεδο στο άλλο, δίνει την ευκαιρία στο σκηνοθέτη για να σχολιάζει το γενικότερο κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο της

εποχής. Στην πραγματικότητα, έχουμε δύο παράλληλες αναπαραστάσεις: την αναπαράσταση του Αγγελόπουλου και την αναπαράσταση του ανακριτή ανάμεσα στις οποίες υπάρχει και ένας «νεκρός χρόνος». Ο «νεκρός χρόνος» αυτός στην πραγματικότητα αποτελεί και το βασικό λόγο ύπαρξης της ταινίας. Η πρώτη αναπαράσταση αποτελεί μια κινηματογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας που αφορά ένα έγκλημα στην ορεινή Ήπειρο, ενώ η δεύτερη αποτελεί την αναπαράσταση της υπόλοιπης κοινωνίας και το σχολιασμό των γεγονότων. Ο νεκρός ενδιάμεσος χρόνος είναι στη διάθεση του Αγγελόπουλου, και περιέχει όλα τα ιδεολογικά του σχόλια για τις αναπαραστάσεις που παρακολουθούμε.

Η ταινία αποτελείται από 23 σεκάνς, στις οποίες η αφήγηση της ιστορίας εξελίσσεται κανονικά. Ενώ παρακολουθούμε την αλληλουχία των γεγονότων, παρεμβάλλονται σκηνές οι οποίες αποτελούν την εκδοχή της αστυνομίας ή των δημοσιογράφων για κάποια από τα σημεία της αφήγησης που παρακολουθούμε.

Οι παρεμβολές αυτές λοιπόν που είναι α-χρονικές ως προς την αφήγηση της ταινίας, αποτελούν τις επεξηγήσεις πότε της αστυνομίας και πότε των δημοσιογράφων, δίνουν την ευκαιρία να γίνονται οι απαραίτητες παρενθέσεις στη ροή της αφήγησης ώστε ο Αγγελόπουλος παράλληλα να παρουσιάζει το κλίμα της εποχής αλλά ταυτόχρονα να επιτελεί και τη δική του έρευνα με την τεχνική του Cinema Direct. Σε μερικές σκηνές, οι οποίες μας επαναφέρουν στο δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο, η αφήγησή τους ξεκινά τεχνηέντως, λίγο πριν από τον «ωφέλιμο» χρόνο τους. Η δυνατότητα αυτή υπάρχει ακριβώς λόγω αυτής της α-χρονικότητας που δημιουργείται.

Η αρτιότητα της τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Αγγελόπουλος, σε καμία περίπτωση δεν ανακόπτει την ομαλή ροή της αφήγησης, αντίθετα κάθε φορά που μας επαναφέρει στην αφήγηση της ιστορίας, μας δίνει τη δυνατότητα να τη βλέπουμε διαφορετικά δίνοντάς της ένα καινούργιο νόημα. Όλα τα προφιλμικά στοιχεία που παραθέσαμε πιο πάνω, χώρος, πρόσωπα και αντικείμενα μετά από κάθε α-χρονική διακοπή λαμβάνουν κάθε φορά καινούργια σημασία η οποία επιτελεί το σκοπό του κινηματογραφιστή. Στην ουσία, μας οδηγούν προς την κατανόηση της αφήγησης, με συγκεκριμένο τρόπο και παράλληλα την πλαισιώνουν τοποθετώντας την μέσα σε μια αναπαράσταση του χώρου αλλά και του κλίματος της εποχής.

Η συνεχής παρεμβολή α-χρονικών σκηνών μέσα στη χρονική συνέχεια της ταινίας καταφέρνει να υπερπηδήσει το νατουραλισμό, που σε καμία περίπτωση δεν είναι στόχος του Αγγελόπουλου, αλλά και να κάνει το θεατή συμμετοχο στην ολοκλήρωση της ταινίας. (Σχήμα 1)

Επίλογος – Συμπεράσματα

Η ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου έχει σχέση με το ίδιο το αισθητικό αποτέλεσμα ενός φιλμ που είναι ιδεολογικά προσδιορισμένο. Η κινηματογραφική γλώσσα, πέρα από τη συγγραφή του σεναρίου, έχει σχέση με τη χρήση της κάμερας, τους φωτισμούς, τη μουσική, το λόγο και τις εκφράσεις των ηθοποιών, επίσης η επιλογή του τι έχει κινηματογραφηθεί και τι όχι είναι σαφώς συνειδητή. Πέρα όμως από τη συνειδητή επιλογή των στοιχείων προς κινηματογράφιση, το μοντάζ, που αφορά την τελική διαδοχή των πλάνων και των σκηνών, παίζει σημαντικό ρόλο στην αλληλουχία των κωδίκων και σαφώς αποτελεί κι' αυτό με τη σειρά του ιδεολογική επιλογή. Βλέπουμε λοιπόν, ότι παρόλο που οι κινηματογραφικοί κώδικες δεν είναι από μόνοι τους ιδεολογικοί, η θέση τους, η χρήση τους και η σχέση τους μέσα στο φιλμικό αποτέλεσμα είναι σαφώς καθορισμένη ιδεολογικά.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, στην «Αναπαράσταση», εφήρμοσε συνειδητά την ιδεολογική αυτή λειτουργία του κινηματογράφου. Το αποτέλεσμα ήταν πρωτοποριακό για τον ελληνικό κινηματογράφο γι' αυτό η ταινία αυτή, όχι άδικα, θεωρήθηκε ως η αρχή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η «Αναπαράσταση» αποτέλεσε την ταινία εκφραστή μιας κινηματογραφικής διαφοροποίησης όπως οι αρχές της είχαν τεθεί στο «Μανιφέστο για τον Νεοελληνικό Κινηματογράφο» του Βασίλη Ραφαηλίδη. Στην πραγματικότητα, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος υπήρξε ο κύριος εκφραστής των ιδεολογικών αλλά και αισθητικών αναζητήσεων του Νέου αυτού Κινηματογράφου στην Ελλάδα διότι με την «Αναπαράσταση» διαφοροποιήθηκε άρδην από την κινηματογραφική γλώσσα του μέχρι τότε κινηματογράφου. Στο μετέπειτα έργο του, ο Αγγελόπουλος ανέπτυξε περισσότερο το προσωπικό του ύφος όσον αφορά την ιδεολογική αλλά και την αισθητική λειτουργία του κινηματογράφου του. Η χωροχρονική ιδιαιτερότητα της φιλμικής του γλώσσας εκτός από μέσο για ιδεολογική έκφραση δίνει τη δυνατότητα για μια μοναδική δωρική εικαστική αισθητική, η οποία υποβάλλει σε μεγάλο βαθμό τους θεατές.

Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελεί πρόσφορο υλικό για μια επιστημονική μελέτη όσον αφορά τον ιδιόμορφο ρόλο της τέχνης στην έκφραση αλλά και τη διαμόρφωση μιας ιδεολογίας. Μεγαλύτερη σημασία δε αποκτά μια τέτοια μελέτη, κρίνοντας από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης η οποία εν

τη γενέσει της απευθύνεται στο ευρύ κοινό. Η «Αναπαράσταση» είναι μια επαναστατική φωνή, τεχνηέντως εκφρασμένη, μέσα σε μια ταραγμένη πολιτικά και κοινωνικά εποχή περιορισμένη από τη λογοκρισία και αποτελεί εκφραστή της πολιτικής ιδεολογίας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και όλων των τεχνών της εποχής.

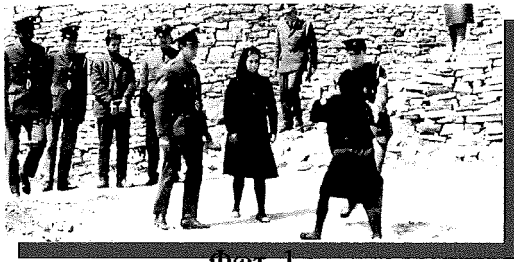
Παράρτημα – Φωτογραφίες

Σχήμα 1

Α Επίπεδο			Β Επίπεδο	
1	Άφιξη			
3	Ταφή	Αναπαράσταση	2	
4	Πρωινό με το φόνο	Ελένης		
6	Καφενείο συνάντηση	Αναπαράσταση	5	
7	Αναχώρηση	Αγροφύλακα		
8	Γιάννενα			
10	Όργανα καταγγελία	Ανακριτής – Δημοσιογράφοι	9	
11	Αστυνομικός			
13	Καφενείο τη νύχτα	Δημοσιογράφοι – Πρόεδρος	12	
14	Κάψιμο ρούχων			
16	Έρευνα Αστυνομίας	Έρευνα Cinema Direct	15	
17	Άρνηση Ελένης			
18	Τελευταία συνάντηση	Άρνηση Αναπαράστασης	21	
19	Ομολογία			
20	Κατάδοση	Λιτσάρισμα-Αναχώρηση	22	
23	Το Έγκλημα (Θεατρική σκηνή)			

Πίνακας 1

Στην Α στήλη βλέπουμε τις σεκάνς που ανήκουν στο πρώτο επίπεδο αναπαράστασης και αφορούν την αφήγηση του φόνου και τη προσπάθεια αποκρυψής του. Την αναπαράσταση δηλαδή της ταινίας. Χρονικά οι σεκάνς αυτές προηγούνται αυτών της στήλης Β. Η δεύτερη στήλη περιλαμβάνει τις σεκάνς της αναπαράστασης του εγκλήματος από τον ανακριτή και ταυτόχρονα τις έρευνες των δημοσιογράφων στο χωριό. Οι σεκάνς που ανήκουν στην στήλη αυτή έπονται. Οι αριθμοί δείχνουν την σειρά των σκηνών όπως τις βλέπουμε. Η παρεμβολή των σκηνών από το επίπεδο Α στο επίπεδο Β δίνει την αίσθηση της συστολής και διαστολής του χρόνου.



Φωτ. 1



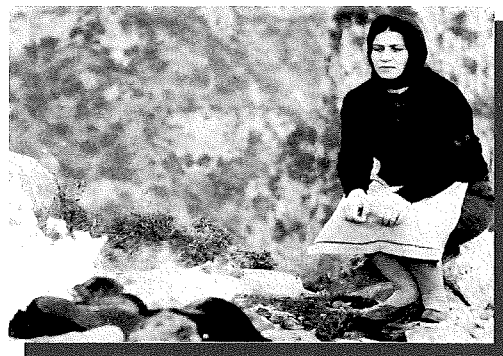
Φωτ. 2



Φωτ 3



Φωτ 4



Φωτ. 5



Φωτ. 6



Φωτ. 7



Φωτ. 8



Φωτ. 9



Φωτ. 10

Βιβλιογραφία

- Αγγελόπουλος Θόδωρος, *Αναπαράσταση (σενάριο)*, Θεμέλιο, Αθήνα 1979.
- Aprecco Sergio, *Θόδωρος Αγγελόπουλος-κριτική ανάλυση του έργου του*, Ηράκλειτος, Αθήνα 1985.
- Balazs Bela, *Le premier et le seul art bourgeois*, στο «Cinema-Theorie-Lectures» Παρίσι 1987.
- Barthes Roland, *Εικόνα – Μουσική Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 1944.
- Casetti F., *Analisi del film*, Boompiani, Milano, 1990.
- Casetti F., *Le sequesnze paradossali di Anghelopoulos*, στο τεύχος 5-6 “Bianco e nero” Μιλάνο Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1981.
- Γιουτκέβιτς Σεργκίι, *Μοντέλα πολιτικού κινηματογράφου*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1983.
- Eco Umberto, *Η σημειολογία στη καθημερινή ζωή*, Μαλλίαρης Παιδεία, Αθήνα 1983.
- Δημητρίου Αλίντα, *Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους*, στο Φίλμ, Αθήνα 1976.
- Δημητρίου Σωτήρης, *Για τον Ελληνικό Κινηματογράφο*, στο τ. 3 Φίλμ Αθήνα 1974.
- Δημητρίου Σωτήρης, *Χώρος και χρόνος στον νέο Κινηματογράφο*, στο τ. 5 Σύγχρονος κινηματογράφος.
- Gauthier Guy, *Christian Metz l' eclaireur*, στο CinemAction τ.47, Παρίσι 1988.
- Ηλιάδης Φρίζος, *Ο ελληνικός κινηματογράφος 1906-1966*, στο Φαντασία, Αθήνα 1960.
- Θέος Δήμος, *Φορμαλισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 1987.
- Κολοβός Νίκος, *Θ. Αγγελόπουλος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- Κολοβός Νίκος, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- Κούκιος Μανώλης, *Η ελληνικότητα, ένα ιδεολογικό και αισθητικό πρόβλημα του Ελληνικού κινηματογράφου*, στο τ. 5 Σύγχρονος κινηματογράφος Μάρτιος-Απρίλιος 1975.
- Λεβεντάκος Διαμ. (επιμ.), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 2002.
- Λότμαν Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, Θεωρία , Αθήνα 1982.
- Metz Christian, *Langage et cinema*, Albatros, Παρίσι 1977.
- Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Θεμέλη, Αθήνα 1980.
- Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι κινηματογράφος, Μια Αισθητική του Ρεαλισμού και Νεορεαλισμού*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989.

- Μανθούλης Ροβήρος, *Το κράτος της τηλεόρασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 1981.
- Μπακογιαννόπουλος Γιάννης, *Αναπαράσταση*, στο τ.21.Φιλμ, Αθήνα 1981.
- Ντελυμπάκ Υβ, *Αναπαράσταση του Θ. Αγγελόπουλου*, στο τ. 15.Σύγχρονος Κινηματογράφος, Αθήνα 1971.
- Παππάς Θεόδωρος, *Η μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002.
- Ραφαηλίδης Βασίλης, *Αναπαράσταση*, στο τ.9. Σύγχρονος Κινηματογράφος, 1970.
- Σούμας Θόδωρος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, στο τ. 19. Φιλμ, Αθήνα 1980.
- Στάθη Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.
- Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995.
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinema*, Aubier Montaigne, Παρίσι 1977.
- Vazquez Adolfo Sanchez, *Art and society*, Monthly Review Press, New York, 1973.
- Wollen P., *Η σημειολογία του Κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα, 1981.
- Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Εξάντας, Αθήνα 1976.