

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΜΠΑΛΑΦΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ



ΓΙΑΚΟΥΜΠΙΝΗ ΚΛΑΡΑ-ΑΛΕΞΙΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΓΙΝΕ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗΣ
ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ» ΤΟΥ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΕΤΟΥΣ 2010-2011.

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ

ΕΦΗ ΦΟΥΝΤΟΥΛΑΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
---------------	---

ΜΕΡΟΣ Α΄ – Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Η Αφήγηση μέσα από τα τοπία της Ηπείρου.....	11
1.1 ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: Η Ήπειρος που δρα.....	12
1.1.1 Αναπαράσταση. Η τραγωδία του τοπίου.....	12
1.1.2 Κυνηγοί. Ομιχλώδη τοπία, ομιχλώδης ιστορικές μαρτυρίες.....	17
1.1.3 Ο Θίασος ταξιδεύει στην Ιστορία.....	24
1.1.4 Ταξίδια σιωπής, τοπία μνήμης	
1.1.4.1 Ο Μελισσοκόμος.....	30
1.1.4.2 Τοπίο στην Ομίχλη.....	32
1.2 ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ.....	35
1.2.1 Το Αντάρτικο στην Ήπειρο.....	37
1.2.2 Ήπειρος.....	41
1.2.3 Μέτσοβο.....	46

ΜΕΡΟΣ Β΄ – ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΚΑΔΡΟ. ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Τοπίο και κάδρο. Μια αισθητική προσέγγιση.....	51
2.1 ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ	
2.1.1 Αναπαράσταση: Τοπίο που οργανώνει τη σκηνοθεσία.....	52
2.1.2 Ο Θίασος και Οι Κυνηγοί. Από τη συννεφιά στον εγκλεισμό.....	57
2.1.3 Ο Μελισσοκόμος και Τοπίο στην Ομίχλη.	
Από τη μελαγχολία στην απορία.....	63

2.2 ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ.....	66
2.2.1 Το Αντάρτικο στη Ήπειρο. Φωτογραφίζοντας από μέσα.....	67
2.2.2 Ήπειρος. Μια ξεχωριστή ισορροπία.....	77
2.2.3 Μέτσοβο. Αισθητικός αυθορμητισμός.....	83
 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ.....	 87
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	 90

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΉΠΕΙΡΟΣ

Η ονομασία Ήπειρος, προέρχεται από το Άπειρος, δηλαδή περιοχή δίχως πέρας, ατελείωτη στεριά. *«Η ονομασία αυτή δόθηκε, όχι από κατοίκους της περιοχής αλλά από εξωτερικούς παρατηρητές της, πιο συγκεκριμένα θαλασσοπόρους, που έπλεαν ανάμεσα στις ακτές της και τα απέναντι νησιά, μονάδες με πεπερασμένα όρια.»*¹

Πρωτοκατοικήθηκε από τους Πελασγούς από τους παλαιολιθικούς χρόνους. Είχε πάντα την ιδιαιτερότητα ότι ήταν οργανωμένη σε οικισμούς/χωριά σε αντίθεση με την συνηθισμένη οργάνωση σε πόλη-κράτος. *«Για αρκετούς αιώνες παρέμεινε στάσιμη από οικονομικής, πολιτικής και πολιτιστικής απόψεως, κυρίως λόγω της γεωγραφικής απομόνωσης που δεν ευνοούσε την επαφή με πιο ανεπτυγμένες κοινωνίες.»*² Η απομόνωση θα περιοριστεί βαθμιαία εκ των έξω, και η φυλή που θα κυριαρχήσει στην περιοχή στους επόμενους αιώνες (οι Μολοσσοί), όπως και η βασιλεία του Πύρρου, θα συμβάλλουν στην ανάπτυξη της Ηπείρου. Αργότερα, γίνεται κομμάτι της Ρωμαϊκής και έπειτα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Κατά τη διάρκεια των αιώνων αυτών, η περιοχή υποφέρει από επιδρομές βόρειων φυλών. Θα περάσει περιόδους ακμής και παρακμής αλλάζοντας κτήτορες και τέλος το 1913 θα προσαρτηθεί στην Ελλάδα. Οι ταραχώδεις περίοδοι των Βαλκανικών Πολέμων συνεχίζονται με την έναρξη του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου και η Ήπειρος γίνεται δίοδος και τόπος μαχών για να περάσουν στην Ελλάδα αρχικά οι Ιταλοί. Στη συνέχεια θα ανήκει στη ζώνη κατοχής των Γερμανών. Όπως σε πολλά άλλα μέρη της Ελλάδας, η Γερμανική Κατοχή στην περιοχή αποδεκατίζει τον τοπικό πληθυσμό³ και λεηλατεί χωριά. Η Ήπειρος, λόγω της ορεινής της μορφολογίας και του γεωγραφικού της σημείου γίνεται τόπος που υποδέχεται την

¹ Μ.Β. Σακελλαρίου *Ήπειρος-4000 Χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού* Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σελ. 10.

² *Ibid.*

³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σφαγή στο χωριό Λιγκιάδες όπου εκτελέστηκαν 82 άμαχοι και κάηκαν τουλάχιστον 45 σπίτια.

Αντιστασιακή δράση στην οποία ενσωματώνονται με κάθε τρόπο οι περισσότεροι κάτοικοι της περιοχής, ειδικά ορεινών χωριών. Δυστυχώς η Απελευθέρωση δεν θα φέρει και την ειρήνη στην Ήπειρο. Στην Ελλάδα του Εμφυλίου, η Ήπειρος γίνεται τόπος σφοδρών μαχών των αντίπαλων δυνάμεων. Πάντα με κόστος στον τοπικό πληθυσμό.

Μεταπολεμικά, η Ήπειρος υπήρξε από τις πιο παραμελημένες περιοχές της Ελλάδας. Οι συνθήκες στις οποίες διαβίωναν οι κάτοικοι της περιοχής, είχαν ως αποτέλεσμα την εσωτερική αλλά και εξωτερική μετανάστευση των πληθυσμών.

ΤΟ ΤΟΠΙΟ

«Το τοπίο σαν εικονογραφικό θέμα είναι από τις αγαπημένες απεικονίσεις στην τέχνη ανά τους αιώνες. Η τοπιογραφία αποτελεί διαχρονική πηγή έμπνευσης είτε σαν αφηγηματικό συμπληρωματικό στοιχείο σε παραστάσεις, με καθοριστικό ή όχι ρόλο, είτε σαν αυτοτελής σύνθεση.»⁴

Σαν αφηγηματικό συμπληρωματικό στοιχείο εμφανίζεται από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα σε όλες τις εικαστικές τέχνες. Σαν αυτοτελής σύνθεση εμφανίζεται σε αρχαίους πολιτισμούς⁵ αλλά στο Δυτικό Κόσμο, εντοπίζουμε την παρουσία του τον 17^ο αιώνα.

Με την εμφάνιση της φωτογραφίας και αργότερα του κινηματογράφου, ενισχύθηκε η ελευθερία στην έκφραση (απελευθέρωση από την έγνοια της αποτύπωσης) και κατ' επέκταση ο ρόλος του τοπίου στις εικαστικές τέχνες.

⁴ Λ. Καραπιδάκη *Το τοπίο στην τέχνη* Πρίσμα, Αθήνα 2009, σελ.2

⁵ Όπως Αιγυπτιακός, Μυκηναϊκός, Κινεζικός, κ.α.

Ειδικότερα, ο ρόλος του τοπίου στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο είναι σύνθετος και μέχρι τώρα έχει χρωματιστεί από τα εκάστοτε καλλιτεχνικά ρεύματα, τις κοινωνικές μεταβολές και τις τεχνολογικές εξελίξεις.⁶ Αυτό που έχει σημασία όμως είναι το γεγονός ότι το τοπίο καταλαμβάνει μια θέση μέσα στις δύο αυτές τέχνες. «Ο Freeburg «ταξινόμησε» το τοπίο σε είδη ανάλογα με τη «λειτουργία» του: *ουδέτερο, πληροφοριακό, συμπάσχον, συμμετέχον και διαμορφωτικό.*»⁷ Το κριτήριο πάνω στο οποίο έχει βασίσει την *ταξινόμηση* αυτή είναι η σχέση που συνδέει το τοπίο με τα γεγονότα και τους χαρακτήρες. «Τα *ουδέτερο* τοπίο σχετίζεται *αδιάφορα* με τη δράση και τους χαρακτήρες ενώ στην αντίθετη περίπτωση το *διαμορφωτικό* τοπίο εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων.»⁸

Με δεδομένο το εύρος των παραγόντων που επηρεάζουν τη θέση του τοπίου σ' ένα καλλιτεχνικό έργο και ταυτόχρονα το εύρος της σχέσης μεταξύ του τοπίου, της «δράσης» και των χαρακτήρων που συμμετέχουν, θα αναλύσουμε την σχέση ανάμεσα στο τοπίο της Ηπείρου και τα έργα των Κώστα Μπαλάφα και Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, γνωρίζοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο «κατασκευάζεται» το φωτογραφικό και κινηματογραφικό έργο αντίστοιχα, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το βαθμό της σχέσης και επιρροής που διατηρεί το τοπίο μαζί τους.

⁶ Για παράδειγμα, ο M. Lefebvre αναφέρει χαρακτηριστικά τον τρόπο με τον οποίο η αποικιοκρατία επηρέασε τη «ζήτηση» για εξωτικά τοπία στις εικόνες της Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα. Παρομοίως, η *ανακάλυψη* της καρτ-ποστάλ (στο δεύτερο μισό του 19^{ου}) προσδίδει στην για την απεικόνιση τοπίων.

⁷ M. Lefebvre *On landscape in narrative cinema* Canadian Journal of Film Studies, Vol. 20 No. 1, Spring 2011, σελ. 64. Επειδή πρόκειται για λέξεις που χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα ως ορολογία, παραθέτω την αυθεντική εκδοχή: *«neutral, informative, sympathetic, participating and formative.»*

⁸ *Ibid* σελ. 64

ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ

«Θεωρώ χρέος κάθε καλλιτέχνη να καταχωρεί στο έργο του τον τόπο του και την εποχή του. Είναι ένα χρέος προς την ίδια την ιστορία, γιατί ότι ξέρουμε από παλιότερους πολιτισμούς, το χρωστάμε στην τέχνη, σ' ό,τι σμιλεύτηκε στην πέτρα, ό,τι μορφοποιήθηκε σε εικόνα και ό,τι καταχωρήθηκε ποιητικά.»⁹

Το έργο του Κ. Μπαλάφα καθορίζεται από τη σχέση του με την Ήπειρο καθ' όλη την καλλιτεχνική του πορεία. Έχει χαρακτηριστεί ως φωτογράφος του κοινωνικού προβληματισμού και το σύνολο του έργου του περιστρέφεται γύρω από τον άνθρωπο. Εκείνον που βρίσκεται σε δυσμενή θέση αλλά με στωικότητα και αξιοπρέπεια μάχεται. Τα θέματά του, μακριά από ωραιοποιημένες εικόνες αρχαίων μνημείων επιζητούν τις αξίες που έχουν διαποτίσει την δική του Ελλάδα. Οι επιλογές του άσπρου, μαύρου και του γκρι, απέχουν από τις ηλιόλουστες πολύχρωμες αποχρώσεις της «ελληνικότητας». Τα «μοντέλα» του δεν στήθηκαν ούτε σκηνοθετήθηκαν, αλλά φωτογραφήθηκαν μέσα στην απλή εκδοχή της καθημερινότητας χωρίς καμία τάση ωραιοποίησής της.

«Η τραγική ποιότητα αυτού του τύπου που του αποκαλύφθηκε τότε (Αντάρτικο), στα βουνά της Ηπείρου, του έγινε τόσο οικεία, ώστε να μπορεί να την ανιχνεύει ακόμα και σήμερα. Και να την ξεχωρίζει με το φακό του ακόμα και μέσα στις τουριστικές ωραιοποιήσεις και τις τεχνολογικές κατακτήσεις, στην εποχή του καταναλωτισμού και της ευημερίας.»¹⁰

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το έργο του Θ. Αγγελόπουλου έχει την ιδιαιτερότητα να δίνει στο χώρο μία άλλη σχεδόν ταυτότητα. Μέσα από μια περίπλοκη σχέση που καταφέρνει να επιβάλλει μεταξύ του χώρου και του χρόνου, ο Θ. Αγγελόπουλος, κυρίως από το *Θίασο* (1975) κι έπειτα, μέσω της χρήσης της κίνησης της κάμερας και των μεγάλων διαρκειών,

⁹ Από συνέντευξη του φωτογράφου στο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ *Ιστορία των χρόνων μου – Κώστας Μπαλάφας 1953*.

¹⁰ Μ. Καραβία *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Αθήνα 2006, σελ. 110.

προτείνει μια ιστορική ανάγνωση προσωπική, με κύριο εκφραστικό όχημα μια καινοτόμα για την εποχή πρόταση: το τράβελινγκ δεν ενώνει δύο σημεία του χώρου, άλλα του χρόνου. Το τοπίο που υποδέχεται λοιπόν τη *δράση*, παίζει ρόλο καταλυτικής σημασίας, καθώς πάνω του *γράφεται* κυριολεκτικά η ιστορία των πρωταγωνιστών, είτε αυτοί είναι μια ομάδα ανθρώπων, είτε, αργότερα, ένας μοναχικός χαρακτήρας.

Ένα από τα αγαπημένα τοπία του Θ. Αγγελόπουλου, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου του, είναι αυτό της Ηπείρου, που αποφασίζει να το εγκαταλείψει όταν πια θα το έχει εξαντλήσει, στρέφοντας το ενδιαφέρον του σε τοπία, κυρίως, της Μακεδονίας. Στην Ήπειρο ο έλληνας σκηνοθέτης βρίσκει αρχικά αυτό που αναζητά: μια περιοχή βασανισμένη από την Ιστορία, άγονη, πέτρινη και ομιχλώδη. Λέει ο ίδιος όταν τον ρωτούν σχετικά με την περιοχή που γυρίστηκαν *Οι Κυνηγοί*: «*Πρόκειται για την Ήπειρο, όπου είχα γυρίσει την Αναπαράσταση και μεγάλο μέρος του Θιάσου. Την αγαπώ πολύ, όπως και τους κατοίκους της. Προέρχομαι από το νότο μιας και οι γονείς μου είναι κρητικοί. Τα Γιάννενα είναι στο βορρά και κάνω εκεί τις ταινίες μου γιατί ίσως έχω την ανάγκη να δείξω ότι η Ελλάδα δεν είναι μόνον ο ήλιος, οι τουριστικές αφίσες, αλλά επίσης η χώρα του κρύου. Ακόμη, τα γεγονότα που αφηγούμαι, δεν μπορώ να τα δείξω κάτω απ' το φως του ήλιου. Ένας άλλος λόγος είναι ίσως ότι η σκηνοθετική μου εκπαίδευση προέρχεται από παραδείγματα χειμερινών (sic) ταινιών, όπως αυτές του Μπέργκμαν και του Αντονιόνι [...]* Τα Γιάννενα βρίσκονται στην Ήπειρο, η οποία είναι μια αρκετά αντιπροσωπευτική περιοχή σε ό,τι αφορά στο αντίκτυπο των πολιτικών τάσεων που σημάδεψαν την Ελλάδα. Σημαδεύτηκε βαθιά από τον Εμφύλιο μιας και σημαντικές μάχες έλαβαν χώρα στην περιοχή αυτή. Πρόκειται επίσης για έναν τόπο φτωχό και πάντα έχω μια προτίμηση για ό,τι είναι φτωχό, άγονο, σκληρό, για την πέτρα. Οι γόνιμες πεδιάδες δε με ελκύουν».¹¹

Γίνεται λοιπόν εύκολα αντιληπτό ότι το τοπίο της Ηπείρου δεν επιλέγεται τυχαία από τον Θ. Αγγελόπουλο. Ενσαρκώνοντας μέσα από τη μορφολογία του και την Ιστορία του, το χαρακτήρα της άλλης Ελλάδας που ψάχνει ο έλληνας σκηνοθέτης, η Ήπειρος θα αποτελέσει το σημαντικότερο κινηματογραφικό περιβάλλον της πρώτης του περιόδου.

¹¹ Συνέντευξη στους Μ. Ciment & H. Tierchant, στο *Théo Angelopoulos*, Εκδ. Edilig, Παρίσι 1989, σελ. 76 (μτφρ. δική μου)

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ

Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε το πώς το τοπίο, μπορεί να αποτελέσει πεδίο κινηματογραφικής και φωτογραφικής υπόδειξης. Χωρίς σε κανένα σημείο να υπαινιχθούμε ότι πρόκειται για μία συγκριτική μελέτη μεταξύ κινηματογράφου και φωτογραφίας, θα στρέψουμε το ενδιαφέρον μας στο τοπίο ως πηγή έμπνευσης και για τις δύο καλλιτεχνικές διαδικασίες, υπογραμμίζοντας τις άκρως ενδιαφέρουσες στιγμές που και οι δύο, υιοθετούν μια παρόμοια προσέγγιση, δείγμα της δύναμης που μπορεί να εξασκήσει το ηπειρώτικο τοπίο πάνω τους.

Το ενδιαφέρον μας συνοψίζεται έτσι στο εάν τελικά οι δύο καλλιτέχνες, ορμώμενοι από το ιδιαίτερο τοπίο της Ηπείρου, αποφάσισαν να το καταγράψουν μέσα από όμοια συναισθήματα και όχι για το αν το φωτογραφικό αποτέλεσμα είναι όμοιο με το κινηματογραφικό. Άλλωστε, αυτό είναι φύσει αδύνατο: η απουσία κίνησης, η αίσθηση του ανέγγιχτου και της ατόφιας στιγμής που καταγράφει ο Κ. Μπαλάφας μέσα από το φωτογραφικό του φακό, δεν μπορούν να συγκριθούν με ένα από τα κινηματογραφικά παραδείγματα του Θ. Αγγελόπουλου, όπου αναγκαστικά η αίσθηση του τεχνητού είναι αδιαμφισβήτητη.

Ο Α. Κιαροστάμι, σπουδαίος κινηματογραφιστής αλλά και έξοχος φωτογράφος λέει: *«Το σινεμά έχει μία δύναμη η οποία εξαρτάται από την κατασκευή, από το τεχνητό. Βασικά, πιστεύω ότι όσο περισσότερο μια ταινία έχει την ικανότητα να δημιουργεί και να εγκαθιστά προοδευτικά μια ισχυρή σχέση με το θεατή, τόσο περισσότερο χρειάστηκε μια απαιτητική διαδικασία εκτέλεσης, ή, για να το πούμε διαφορετικά, είναι αποτέλεσμα μιας κατασκευής πιο 'δυνατής', μιας 'τέχνης' πιο μεγάλης [...] Η αλήθεια είναι ότι μια φωτογραφία είναι αποτέλεσμα μιας στιγμιαίας δράσης, που η πρόσκληση που ένα τοπίο μου απευθύνει για να φωτογραφηθεί γίνεται με τέτοια ταχύτητα, που σε καμιά στιγμή δεν έχω την αίσθηση του τεχνητού, και δεν αισθάνομαι καθόλου ότι παρεμβαίνω στην ύπαρξη αυτής της φωτογραφίας. Σ' αυτή την περίπτωση είμαι ο θεατής μιας φωτογραφίας στην οποία δεν παρενέβην. Δεν δημιούργησα τη φύση, η*

φωτογραφική μηχανή φτιάχτηκε από κάποιον άλλον. Το μόνο που έκανα ήταν να πατήσω στιγμιαία το κουμπί». ¹²

Μέσα στην ίδια λογική, θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε πώς το τοπίο προσκαλεί λοιπόν τον φωτογράφο ή τον κινηματογραφιστή να το καταγράψουν, είτε «στιγμιαία» είτε «τεχνητά». Και πώς αυτή η πρόσκληση, μέσα από μια σειρά συγκεκριμένων μοτίβων τα οποία καθορίζουν αυτό το οποίο ονομάζουμε προσωπικό στιλ κάθε καλλιτέχνη, αποκτά προοδευτικά μια ταυτότητα.

Ωστόσο, η δημιουργία αυτής της ταυτότητας φαίνεται και στους δύο αναπόσπαστα καθορισμένη από την ανθρώπινη παρουσία. Κι εδώ απομακρυνόμαστε από την φωτογραφική προβληματική του Α. Κιαροστάμι, ο οποίος, ως φωτογράφος, αρέσκεται κυρίως στο να καταγράφει το τοπίο δίχως ανθρώπινη παρουσία. Στα παραδείγματα των Κ. Μπαλάφα και Θ. Αγγελόπουλου, το τοπίο δρα κυρίως ως συνθήκη για τη μοίρα των κατοίκων του και όχι ως απλό συμπληρωματικό φόντο. Η ταυτότητά του καθορίζεται από τη ζωή των ανθρώπων που ζουν σ' αυτό, μέσα από μια σχέση εντυπωσιακής αλληλεξάρτησης. Η σχέση αυτή, θεωρούμε ότι αποτελεί και την κύρια πηγή ενδιαφέροντος για τους δύο καλλιτέχνες. Ποιά η μοίρα αυτών των ανθρώπων που βρίσκονται διαρκώς αντιμέτωποι με τη δύσκολη ορεινή μορφολογία της Ηπείρου; Τι βλέμμα ορίζει αυτός ο τόπος στους κατοίκους του, που η Ιστορία πέρασε από πάνω του αφήνοντας ανεξίτηλα τα τραυματικά σημάδια της; Τι σκηνοθεσία ορίζει αυτός ο τόπος για τον έλληνα σκηνοθέτη; Τι μπορεί να αφηγηθεί ο φωτογράφος μέσα από τα διάσημα λευκώματά του;

Αποφασίσαμε έτσι, σε ό,τι αφορά στο υλικό που θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε, να επιλέξουμε προς μελέτη: α) από το έργο του Θ. Αγγελόπουλου τις ταινίες μέσα στις οποίες η Ήπειρος γενικότερα και η πόλη των Ιωαννίνων ειδικότερα, κατέχουν από κυρίαρχο έως πιο διακριτικό ρόλο. Στην πρώτη «ομάδα» ανήκουν οι ταινίες *Αναπαράσταση* (1970) και *Οι Κυνηγοί* (1977). Η μεν πρώτη είναι εξολοκλήρου γυρισμένη στα χωριά του κεντρικού Ζαγορίου Βίτσα και Μονοδένδρι, ενώ η δεύτερη

¹² Συζήτηση με τον Γ. Ισαγκπούρ, «*La photographie, le cinéma et le paysage* » στο: http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/levent/11_tem4.htm

στο μεγαλύτερό της μέρος στη λίμνη των Ιωαννίνων. Στη δεύτερη ανήκουν οι ταινίες *Ο Μελισσοκόμος* (1986) και *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988), οι οποίες μετρούν από μία μεγάλη σεκάνς η καθεμία, γυρισμένη στην πόλη των Ιωαννίνων. Συνδετικός κρίκος των δύο ομάδων *Ο Θίασος* (1975), ο οποίος μετρά αρκετές σημαντικές σεκάνς γυρισμένες στην Ήπειρο. Λόγω της κολοσσιαίας του διάρκειας όμως, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε γι' αυτό το ψηφιδωτό *ιστορικών χρονολογιών και γεωγραφικών τοποθεσιών* ότι το τοπίο της Ηπείρου έχει κεντρικότερο ρόλο απ' τα υπόλοιπα. Υπάρχει επίσης ένα και μόνο πλάνο στο *Λιβάδι που Δακρύζει* (2003), γεγονός όμως που δε μας επιτρέπει να ασχοληθούμε παραπάνω από την απλή αναφορά του, καθώς η σημασία του είναι μηδαμινού ενδιαφέροντος. β) Από το έργο του Κ. Μπαλάφα, διαλέξαμε να εξετάσουμε φωτογραφίες από τρία λευκώματα, έτσι όπως ονομάστηκαν και ορίστηκαν από τον ίδιο. Τις φωτογραφίες από *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο*, όπου ο έλληνας καλλιτέχνης φωτογραφίζει ενώ την ίδια στιγμή πολεμά στα τοπία της Ηπείρου. Αυτές της *Ηπείρου*, όπου ο φωτογράφος καταγράφει μεταπολεμικά τη γενέτειρά του. Και αυτές του *Μετσόβου*, ξεχωριστές, όπως ακριβώς και η πόλη. Ωστόσο, δεδομένου ότι τα λευκώματα αυτά μετρούν εκατοντάδες φωτογραφίες, καθίσταται αδύνατο να μιλήσουμε για όλες. Αρχικά, λόγω της φύσης της εργασίας, αποφασίσαμε να εξαιρέσουμε τα πορτρέτα, μιας και το τοπίο κατέχει από αμελητέα μέχρι μηδενική επιφάνεια στην εικόνα. Και στη συνέχεια, χωρίς η επιλογή αυτή να μη χαρακτηρίζεται από μια κάποια «αυθαιρεσία», επιλέξαμε καθαρά υποκειμενικά τις αντιπροσωπευτικότερες ανάλογα με την περίπτωση. Μέσα από αυτές, ελπίζουμε ότι καταφέραμε να αποκαλύψουμε τα κυριότερα μοτίβα που αφορούν στη σχέση του ηπειρώτικου τοπίου και του ανθρώπινου στοιχείου, έτσι ώστε να σκιαγραφηθεί, όσο είναι δυνατό, η μοναδική αίσθηση που έχει ο θεατής, θαυμάζοντας τις φωτογραφίες του Κ. Μπαλάφα.

Σχετικά με αυτή την έγνοια μιας *αφηρημένης προσέγγισης*, μιας και η αίσθηση που προκαλεί ένα έργο τέχνης δεν *ορίζεται* αλλά μόνο *προσεγγίζεται*, αποφασίσαμε να ακολουθήσουμε μια διαδρομή σε δύο επίπεδα, όχι λιγότερο *ασαφής*. Στο πρώτο, εξετάζουμε τα έργα των δύο καλλιτεχνών μέσα από ένα *αφηγηματικό* πρίσμα. Κι αν στο

σινεμά η αφήγηση είναι κάτι *έμφυτο* και γι' αυτό πιο εύκολα προσεγγίσιμο, στη φωτογραφία δεν παύει να θέτει προβλήματα. Ο Π. Ριβέλλης υποστηρίζει πως «η αφήγηση που επιχειρεί μία φωτογραφία να κάνει είναι ελλιπής και παραμορφωτική.»¹³

Η «φωτογραφική αφήγηση» που επιλέξαμε προς ανάγνωση είναι βασισμένη σε ένα σύνολο φωτογραφιών το οποίο αποτελεί ένα λεύκωμα, ορισμένο από τον ίδιο το δημιουργό.

Σε ό,τι αφορά στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου, τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα. Στις πέντε ταινίες που επιλέξαμε, θα εξετάσουμε το πώς το ηπειρώτικο τοπίο *δρα*, επηρεάζοντας, καθορίζοντας, ή απλά, χρωματίζοντας την αφήγηση της κάθε ιστορίας.

Στη συνέχεια, κι ενώ έχουμε έρθει σε επαφή με την Ιστορική πληροφορία, το ενδιαφέρον μας θα στραφεί στην αισθητική προσέγγιση των έργων των δύο καλλιτεχνών. Σ' αυτό το μέρος θα εξεταστούν οι συνθήκες μέσα από τις οποίες ο Κ. Μπαλάφας και ο Θ. Αγγελόπουλος δημιουργούν την προσωπική εικόνα της Ηπείρου, μέσα από μια ξεκάθαρη αισθητική ταυτότητα. Από τη σύνθεση του κάδρου μέχρι την επιλογή των φακών, του φωτός και του κοντράστ, τα κινηματογραφικά και φωτογραφικά παραδείγματα θα γίνουν αντικείμενα αισθητικής ανάλυσης.

Αφηγηματική και αισθητική προσέγγιση, λειτουργώντας αυτόνομα κι αλληλένδετα, θα μας επιτρέψουν έτσι, να ανακαλύψουμε μια αμφίδρομη κι άκρως ενδιαφέρουσα σχέση. Το τοπίο και οι άνθρωποί του είναι εμπρός μου, καλώντας με να το καταγράψω, και την ίδια στιγμή μου ορίζουν τον τρόπο που θα τους δω. Κάπως έτσι φανταστήκαμε ότι σκέφτηκαν οι δύο αυτοί σπουδαίοι καλλιτέχνες, απέναντι σ' αυτόν τον πονεμένο τόπο.

¹³ Π. Ριβέλλης *Σκέψεις για τη φωτογραφία* Φωτοχώρος 2000, σελ.34

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Ο τόπος αυτός, ιστορικά φορτισμένος, μορφολογικά αφιλόξενος και αισθητικά γοητευτικός, θα παίξει έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στο έργο των δύο καλλιτεχνών. Είναι στη Ήπειρο που ο Έλληνας φωτογράφος θα δημιουργήσει το μεγαλύτερο αλλά ίσως και το σημαντικότερο κομμάτι του έργου του και στην Ήπειρο θα καταφύγει ο Έλληνας σκηνοθέτης για να ξεκινήσει την καριέρα του, γυρνώντας εκεί εξολοκλήρου την *Αναπαράσταση*. Το τοπίο αυτό, θα καταγραφεί και από τους δύο καλλιτέχνες με τρόπο ξεχωριστό. Από τη ρεπορταζιακή προσέγγιση και καταγραφή της καθημερινότητας μέχρι την ένταση και την οδύνη της Κατοχής και από την ανάδειξη του επιβλητικού τοπίου μέχρι την τρυφερή ματιά πάνω στα τραχιά πρόσωπα, ο Κ. Μπαλάφας είναι σαν να αφηγείται την ιστορία μιας άλλης Ελλάδας. Ο Θ. Αγγελόπουλος, πέραν της *Αναπαράστασης*, θα γυρίσει σημαντικότερες σκηνές του *Θιάσου* στην Ήπειρο και το μεγαλύτερο μέρος των *Κυνηγών*. Έκτοτε, θα γυρίσει «νοσταλγικά», δύο περάσματα από δύο διαφορετικά ταξίδια: αυτό του Σπύρου στο *Μελισσοκόμο*, κι αυτό του μικρού Αλέξανδρου και της Βούλας, στο *Τοπίο στην Ομίχλη*.

Με ποió τρόπο αλληλεπιδρά η αφήγηση των δύο αυτών ξεχωριστών έργων, φωτογραφικό και κινηματογραφικό, με το τοπίο της Ηπείρου; Και τι έχει ειπωθεί μέσα από αυτή την αλληλεπίδραση; Με άλλα λόγια, γιατί το τοπίο της Ηπείρου κρίνεται ως το ιδανικό φόντο πάνω στο οποίο οι δύο καλλιτέχνες θα χαράξουν κάποιες από τις πιο ιδιαίτερες στιγμές του έργου τους;

Στο κεφάλαιο αυτό λοιπόν, θα προσπαθήσουμε ν' ανακαλύψουμε το πώς η έντονη παρουσία του Ηπειρώτικου τοπίου, καθορίζει τον τρόπο αφήγησης των *ιστοριών* των δύο καλλιτεχνών.

1.1 ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: Η Ήπειρος που δρα.

Το έργο του έλληνα σκηνοθέτη, όντας κινηματογραφικό, είναι και πιο εύκολα προσεγγίσιμο από αφηγηματικής οπτικής. Άλλωστε οι αφηγηματικές δομές που προτείνει μέσω κάθε ταινίας του είναι τέτοιου ενδιαφέροντος, που δύσκολα περνούν απαρατήρητες από αυτούς που επιχειρούν να προσεγγίσουν το έργο του. Τα αλληπάλληλα «πηγαινέλα» μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, ο ιδιαίτερος τρόπος διαχείρισης του χώρου μέσω του χρόνου και αντίστροφα, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, η ιδιαίτερη χρήση του τράβελινγκ, σφυρηλάτησαν το προσωπικό του στυλ, το οποίο καθορίζεται αδιαμφισβήτητα από τους διαφορετικούς τρόπους αφήγησης τους οποίους προτείνει κάθε φορά. Στην παρούσα εργασία, μιας και γίνεται λόγος για τη σημαντικότητα του τοπίου, ενδιαφέρον παρουσιάζει να δούμε κατά πόσο η παρουσία του, καθορίζει αφηγηματικά συγκεκριμένες ταινίες του Θ. Αγγελόπουλου. Γιατί λοιπόν η *Αναπαράσταση* και το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος των *Κυνηγών*, γυρίζονται στην Ήπειρο και πώς αυτό συμβάλλει σε έναν κάποιο αφηγηματικό χρωματισμό; Στο *Θίασο*, ποιες σκηνές αποφασίζονται να τοποθετηθούν με φόντο το Ηπειρώτικο τοπίο ή την πόλη των Ιωαννίνων και γιατί; Τέλος, σε δύο ιδιαίτερα road movies του έλληνα σκηνοθέτη, το *Μελισσοκόμο* και το *Τοπίο στην Ομίχλη*, γιατί οι ήρωες περνούν, σχεδόν αναγκαστικά, ξανά από αυτά τα μέρη;

1.1.1 Αναπαράσταση. Η τραγωδία του Τοπίου

«Ο χώρος γίνεται ήρωας, κατά τους αφηγηματολόγους, δρών». ¹⁴ Η φράση αυτή του Έλληνα σκηνοθέτη, φανερώνει με σαφήνεια τη σημαντικότητα του ρόλου τον οποίο θα παίξει το τοπίο σε ό,τι αφορά στην αφήγηση. Από τα πρώτα κιόλας πλάνα της *Αναπαράστασης*, πριν καν το ζενερίκ, το τοπίο ορίζει τη δράση. Στο πρώτο γενικό πλάνο της ταινίας, απλώνεται μπροστά μας ένα λασπωμένο, έρημο τοπίο. Οι βουνοκορφές που αχνοφαίνονται στο βάθος κόβουν το ομιχλώδες τοπίο στη μέση. Το διάχυτο και

¹⁴ Συνέντευξη Θ. Αγγελόπουλου στην Ε. Στάθη, Ε. Στάθη *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου* Διατριβή (διδακτορική), Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε, Αθήνα 1996

αδύναμο από την πυκνή συννεφιά φως μειώνει το κοντράστ και είναι σαν όλα τα στοιχεία του κάδρου, νερό (η μικρή λίμνη που έχει σχηματιστεί στο κάτω μέρος της εικόνας), γη (ο λασπωμένος, χωρίς ξεκάθαρα όρια δρόμος στη μέση του πλάνου), και τα βουνά με τον ουρανό (στο φόντο), να έχουν την ίδια τονικότητα του γκρι. Βρέχει. Ακούμε σε voice over: «*Τυμφαία, χωρίον της Ηπείρου της επαρχίας Τύμφης του Νομού Ιωαννίνων. Κείμενον πέρα του όρους Τόμαρου όπου εξετίνετο η Αρχαία Τυμφαία. Τα σωζόμενα δε λείψανα Πελασγικών τειχών μαρτυρούν ότι κατοικείτο από αρχαιοτάτων χρόνων. Κάτοικοι κατά την απογραφή του 1939, 1250. Κάτοικοι κατά την απογραφή του 1965, 85.*»

Αυτομάτως, έχουμε να κάνουμε με ένα κινηματογραφικό παράδειγμα όπου η αφήγηση παρουσιάζει ιδιαιτερότητες: η φωνή του αφηγητή περιγράφει έναν τόπο με μακρά ιστορία ο οποίος προοδευτικά εγκαταλείπεται. Οι στύλοι της ΔΕΗ και τα έργα στον δρόμο μοιάζουν σα να είναι εκεί από πάντα, ξεχασμένα. Τη στιγμή εκείνη, εμφανίζεται από το βάθος του κάδρου ένα λεωφορείο που αγκομαχάει μέσα στη λάσπη. Λίγα μέτρα μετά θα κολλήσει, οι επιβάτες θα κατέβουν και οι άντρες, χρησιμοποιώντας πέτρες μόνο, θα το ξεκολλήσουν. Μέχρι το ζενερίκ όπου ο ήρωας φτάνει στο χωριό έπειτα από μακρόχρονη απουσία στη Γερμανία ως μετανάστης, δεν υπάρχει τίποτε άλλο εκτός από διάρκειες που περιγράφουν ένα άδειο, ξεχασμένο και αφιλόξενο τοπίο. Ακόμη και τα παιδιά του όταν τον βλέπουν, δε σηκώνονται καν από το τραπέζι. Μεγάλωσαν δίχως αυτόν και φαίνεται να μην τον γνωρίζουν καν φυσιολογικά.

Πρόκειται για τη φαινομενικά πιο ρεαλιστική ταινία του Θ. Αγγελόπουλου. Σε καμία άλλη ταινία οι χώροι και το τοπίο δε θα κινηματογραφηθούν με τρόπο, θα λέγαμε, νεορεαλιστικό¹⁵. Όπως σημειώνει και ο Β. Ραφαηλίδης: «Πρόκειται -κυριολεκτικά μιλώντας- για ένα χώρο σε φυσική κατάσταση, ασημασιολόγητο και ουδέτερο, στον οποίο η ανθρώπινη ζωή έχει περιοριστεί στον πρωτόγονο βιολογικό (μη κοινωνικοποιημένο ή αποκοινωνικοποιημένο πυρήνα της). Όπως σε κάθε πρωτόγονη

¹⁵ Η γνωστότερη ίσως φράση που ειπώθηκε για το νεορεαλισμό έρχεται από το σκηνοθέτη που τον γέννησε. Η φράση του Ρ. Ροσσελλίνι: «Τα πράγματα είναι εκεί, γιατί να τα αλλάξουμε;» αντικατοπτρίζεται ξεκάθαρα στην *Αναπαράσταση*.

κοινωνία, έτσι και εδώ, η απλούστερη μορφή «διεκδίκησης» είναι η φυγή. Η ανταρσία των πολιιορκημένων απαγορεύεται επί ποινή θανάτου.»¹⁶

Η όμορφη φράση του έλληνα κριτικού αντικατοπτρίζει ξεκάθαρα τη φράση του ίδιου του Θ. Αγγελόπουλου περί «δρώντα» χώρου χρίζοντας το τοπίο ως, ίσως, τη σημαντικότερη αφηγηματική επιλογή. Η μοίρα των ηρώων φαίνεται να είναι προδιαγεγραμμένη και σχεδόν υποδειγμένη από το χώρο ο οποίος φαίνεται να συστέλλεται αμείλικτα σφίγγοντάς τους μέσα του. *«Η γη δεν τρέφει τους ανθρώπους, τους διώχνει μετανάστες στη Γερμανία, λέει ο Γ. Μπακογιαννόπουλος, απ' όπου γυρίζουν εξουθενωμένοι όταν δεν μπορούν πια άλλο να δουλέψουν και ξανασυναντούν τους έρημους γέρους που έμειναν πίσω.»¹⁷*

Σε μια ταινία η ιστορία της οποίας υπαινίσσεται ότι θα υφανθεί γύρω από τη διαλεύκανση μιας δολοφονίας, προκαλεί μεγάλη εντύπωση το γεγονός ότι όλες οι σχετικές πληροφορίες δίνονται από τη δεύτερη κιόλας σεκάνς. Μετά το ζενερίκ, η σκηνή της αναπαράστασης μπρος στους αστυνομικούς ξεκαθαρίζει αμέσως το γεγονός. Ξέρουμε μέσα σε λίγα λεπτά ποιος δολοφονήθηκε, από ποιους, και με ποιο τρόπο. Αμέσως, το ενδιαφέρον του θεατή στρέφεται αλλού. Στα κίνητρα, τις αιτίες, τα «γιατί». Αυτό που οι σεναριακοί κανόνες ονομάζουν «σκιαγράφηση χαρακτήρων». Με άλλα λόγια, όταν τα αινίγματα μιας *αστυνομικής* ταινίας είναι ήδη λυμένα από την αρχή, ο θεατής, αδιαφορώντας πλέον για την οποιαδήποτε συναρπαστική λύση ενός αινίγματος, ενδιαφέρεται για τους ήρωες τους ίδιους, τις σχέσεις τους, τα όριά τους, και για το πώς όλα αυτά αποτελούν έμμεσους ή άμεσους αντικατοπτρισμούς του κύριου γεγονότος, δηλαδή του εγκλήματος. Η ψυχολογία των χαρακτήρων περνά έτσι σε πρώτο πλάνο κι ο θεατής ετοιμάζεται να δει πώς αυτή θα κατασκευαστεί και θα προταθεί από το σκηνοθέτη. Κι όμως. Οι σκηνές τις οποίες διαλέγει ο Θ. Αγγελόπουλος για να δομήσει την αφήγηση της ιστορίας του, δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με

¹⁶ Β. Ραφαηλίδης *«Τρύπα στον τοίχο του μύθου»* στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* εκδ.Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σελ.220-221.

¹⁷ Γ. Μπακογιαννόπουλος *«Το πρόσωπο της επιστροφής»* στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* εκδ.Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σελ.208-209.

αυτές που συνήθως στον κινηματογράφο εξυπηρετούν τη σεναριακή σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Πάντα μέσα σε αυτή τη *νεορεαλιστική* λογική ο Θ. Αγγελόπουλος αποφεύγει τις δραματικές διακυμάνσεις προτιμώντας τις ατόφιες στιγμές της καθημερινότητας, είτε πρόκειται για το χωριό, είτε για την πόλη των Ιωαννίνων. «*Με σχεδόν ντοκιμαντερίστικη ματιά πάνω στο φυσικό περιβάλλον, αποκαλύπτει μια αδυσώπητα σκληρή πραγματικότητα που χειραγωγεί τα άτομα και τα αναγκάζει να δρουν όπως αυτή επιβάλλει.*»¹⁸

Είναι η πρώτη και η τελευταία φορά στο έργο του σκηνοθέτη που παρακολουθούμε ένα τόσο μεγάλο αριθμό *ρεαλιστικών* σκηνών. Στο χωριό, όπου στις περισσότερες σκηνές οι διάλογοι απουσιάζουν, οι χαρακτήρες, είτε πρόκειται για τους πρωταγωνιστές που προσπαθούν να θάψουν το θύμα, είτε πρόκειται για ασήμαντους (άγνωστους στο θεατή) κατοίκους, βρίσκονται σε διαρκή επαφή με το τοπίο, άλλοτε γιατί απλά το διασχίζουν κι άλλοτε γιατί προσπαθούν να *συμφιλιωθούν* με τις ιδιαιτερότητές του: η κυρτωμένη γιαγιά που προσπαθεί να ανέβει τον ανηφορικό χωματόδρομο, οι αστυνομικοί που ψάχνουν στις κακοτράχαλες πλαγιές, η σύζυγος που προσπαθεί να φυτέψει κρεμμύδια στο μικροσκοπικό εύφορο κομμάτι της αυλής κάτω απ' το οποίο έθαψε τον άντρα της, ο εραστής που προσπαθεί στα κρυφά να τη δει πηγαίνοντας κάτω απ' το παράθυρο του μαγαζιού, είναι κάποιες από τις πολυάριθμες σκηνές που δίνονται από τον Θ. Αγγελόπουλο σε διάρκειες *ατόφιες*, αδιάφορες για την όποια δραματουργική λειτουργία.

Η πόλη των Ιωαννίνων, η οποία υποδέχεται επίσης ένα μεγάλο κομμάτι της αφήγησης, δίνεται εξίσου *αποδραματοποιημένα*: στιγμές κόσμου σε καφεενία, ζαχαροπλαστεία και σταθμούς λεωφορείων εναλλάσσονται με τη βουβή προσπάθεια του παράνομου ζευγαριού να βρεθεί, να κρύψει τα ίχνη του, να ακολουθήσει απελπισμένα το σχέδιό του. Συνήθως μόνοι, κινηματογραφούνται διαρκώς σε στιγμές που είτε απλά *διασχίζουν*, είτε *περιμένουν*. Από τους άδειους δρόμους στην παλιά πόλη των Ιωαννίνων μέχρι τη λίμνη όπου με τη βάρκα ο εραστής προσπαθεί να περάσει στο νησάκι κι από την αναζήτηση οχήματος που θα τους μεταφέρει απ' το χωριό στα

¹⁸ Χ. Σωτηροπούλου *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου* Μεταίχμιο 2001, σελ.15

Γιάννενα μέχρι τα πολυσύχναστα καφενεία, οι δύο ήρωες *υφίστανται* γιατί βρίσκονται κάθε φορά σ' ένα χώρο *αληθινό*, μέσα σε διάρκειες που δεν τον *αλλοιώνουν*. Ο φόνος γίνεται αυτομάτως μία υπόθεση του τοπίου, το οποίο αναγκάζει τους κατοίκους του να φύγουν για τη Γερμανία, κι αυτούς που μένουν πίσω, να αργοπεθαίνουν. «*Νεκροταφείο*» λέει ο Β. Ραφαηλίδης, ο οποίος συμπληρώνει λίγο πιο κάτω ότι : «*Ο σκηνοθέτης, περιγράφοντας απλώς το χώρο, δίνει ταυτόχρονα και την πιο σωστή ερμηνεία του φόνου.*»¹⁹

Ένας φόνος ο οποίος δεν έγινε επειδή η Ελένη είναι ανήθικη. Πουθενά, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν βλέπουμε ένα παθιασμένο παράνομο ζευγάρι το οποίο συνωμοτεί μεθοδικά και δόλια για να ξεφορτωθεί τον σύζυγο που επέστρεψε και στη συνέχεια να καλύψει το έγκλημα. Ο φόνος διαπράττεται, το σχέδιο καταστρώνεται, αλλά όλα γίνονται τόσο απλά, όσο όταν η Ελένη σκουπίζει, απλώνει τα ρούχα, τρώει. Η ίδια ομολογεί στον αδερφό της «Δεν φταίει κανένας, έτσι έγινε». Οι σκηνές που πρωταγωνιστούν οι δύο εραστές, δεν χαρακτηρίζονται από κανένα συναίσθημα. Από κανένα ουσιαστικό διάλογο. Κι όμως αυτοί οι «δύσμοιροι» που περιφέρονται σαν να έχει ρουφηχτεί η ζωή από μέσα τους, έχουν διαπράξει ένα έγκλημα «πάθους». Σε αυτόν τον ξηρό και αποστεωμένο τόπο, δεν υπάρχει τίποτα. «*Οπότε τι σημασία έχει αν πεθάνει σήμερα ή αργότερα ο άντρας της; Βίαια ή σταδιακά όπως η ίδια και οι συγχωριανοί της; Η μοίρα του είναι προδιαγραμμένη από το χώρο. Ο συγκεκριμένος χώρος που γίνεται το έγκλημα, θέτει τη ζωή υπό απαγόρευση.*»²⁰

«*Η αποκαλυπτική δύναμη των εικόνων, βοηθάει πλήρως να συνειδητοποιήσουμε τις αιτίες της πράξης. Η ακαμψία της πέτρας, ο ορεινός όγκος που το περιβάλλει [...] το κλίμα που απομονώνει και καθηλώνει.*»²¹ Άνθρωποι που αγωνίζονται μάταια να παραμείνουν και να επιβιώσουν σ' ένα τοπίο που δεν σταματά να τους δυσκολεύει, εμφανίζονται στην *Αναπαράσταση* σαν ανήμπορες *μαριονέτες της πέτρας*. Είναι αυτή που ορίζει τη μοίρα τους, ρουφά τη ζωή τους, ακόμα και το θάνατό τους. Στο τελευταίο

¹⁹ Β. Ραφαηλίδης, «*Τρύπα στον τοίχο του μύθου*» στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* εκδ.Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σελ. 221.

²⁰ Β. Ραφαηλίδης *Ταξίδι στο μύθο* Εκδόσεις Αιγόκερος 2003, σελ.13

²¹ Χ. Σωτηροπούλου *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου* Μεταίχμιο 2001, σελ.33

διάσημο πλάνο της ταινίας, η δολοφονία, *κρυμμένη* στον πέτρινο όγκο του σπιτιού συναντά την αρχαία τραγωδία όπου το έγκλημα ποτέ δεν λαμβάνει χώρα πάνω στη σκηνή. Η κάμερα, φιλμάροντας πεισματικά *απ' έξω*, αφήνει σε μεγάλη διάρκεια το γεγονός να απορροφηθεί πλήρως από το τοπίο και την ταινία να τελειώσει. «*Ήθελα οι πράξεις των ηρώων μου να εμφανίζονται σαν η φυσική συνέπεια του τρόπου ζωής τους και η ίδια η φύση να φαίνεται ότι υποδεικνύει την όψη και την έκφραση του ήρωα.*»²²

1.1.2 Οι Κυνηγοί. Ομιχλώδη τοπία, ομιχλώδεις ιστορικές μαρτυρίες

Οι *Κυνηγοί* είναι μια από τις πιο ιδιαίτερες ταινίες του έλληνα σκηνοθέτη. Ο ίδιος ομολογούσε το 1977 ότι «*πρόκειται για το πιο περίεργο φιλμ που έχω κάνει ως σήμερα.*»²³ Έξι μεγαλοαστοί κυνηγοί, ανακαλύπτουν στο χιόνι, την παραμονή πρωτοχρονιάς του 1977, το άψογα διατηρημένο πτώμα ενός αντάρτη ο οποίος σκοτώθηκε το 1949. Το μεταφέρουν στο ξενοδοχείο «Αίγλη» όπου διαμένουν κι απ' όπου δε θα μπορέσουν να βγουν. Η αστυνομία καταφθάνει κι ένας-ένας μπρος στο πτώμα του αντάρτη που αιμορραγεί ακόμη, ξεκινά τη ντελιριακή ομολογία του. Η παρουσία του πτώματος, προβολή της φρίκης του εμφυλίου, σιωπηλή κι ανυπόφορη, αναγκάζει τους *μάρτυρες* να *αναπολήσουν* το παρελθόν.

Ο Θ. Αγγελόπουλος προσπαθεί να κατασκευάσει, όχι μέσω μιας επιστημονικής προσέγγισης αλλά μιας, θα λέγαμε, *ποιητικής του φαντασιακού*, την «*ψυχαναλυτική προσέγγιση μιας ολόκληρης τάξης*»²⁴. Μέσα από τρεις χρονολογίες, το τέλος του εμφυλίου (1949), τη χούντα των συνταγματαρχών (1967) και το παρόν (1977), η δομή της ταινίας υιοθετεί ένα ρυθμό δραστικά α-χρονολογικό, όπως ακριβώς και στην προηγούμενη ταινία του, το *Θίασο*. Μόνο που εδώ, οι ήρωες δεν είναι *ελεύθεροι* να

²² Συνέντευξη στην Ειρήνη Στάθη *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου* Διατριβή (διδακτορική), Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε, Αθήνα 1996

²³ Συνέντευξη στον Μ. Ciment *Théo Angelopoulos* ed. Edilg, Paris 1989, σελ. 71-81.

²⁴ Συνέντευξη στον H. Welsh, στο *Jeune Cinéma*, No 107, Δεκέμβριος 1977-Ιανουάριος 1978 (μτφρ. δική μου)

διασχίζουν την Ελλάδα, αλλά έγκλειστοι στο ξενοδοχείο, χτισμένο στην άκρη της λίμνης των Ιωαννίνων.

Η αφηγηματική δομή της ταινίας γίνεται αναγκαστικά χαοτική, προσπαθώντας να κυκλώσει τα ασταμάτητα χρονικά γλιστρήματα που επιχειρούνται μέσω των μαρτυριών μιας κοινωνικής τάξης πανικόβλητης, παραλυμένης, μουδιασμένης, μπροστά απ' αυτό το πτώμα, «*φάντασμα της επανάστασης*»²⁵ που τους στοιχειώνει ακόμη. Οι έξι μαρτυρίες ωστόσο, όπως υπογραμμίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, αφορούν στο παρόν και στο πώς αυτό αντικατοπτρίζεται πάνω στις μαρτυρίες αυτές, και όχι στη δημιουργία μιας ιστορικής ανάγνωσης του παρελθόντος: «*Η ταινία εκτυλίσσεται στο παρόν. Ακόμη κι αν μιλάμε για το παρελθόν, εκτυλίσσεται στο παρόν. Εξελίσσεται στο παρελθόν μέσα από την οπτική του ιστορικού χρόνου, αλλά εξελίσσεται επίσης, και κυρίως, στο παρόν σε ό,τι αφορά στα φαντάσματα που στοιχειώνουν τους έξι ήρωες.*»²⁶

Άλλωστε, οι φανταστικές σκηνές είναι τόσες πολλές, που πολύ δύσκολα –σε αντίθεση με το *Θίασο*– θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ιστορικές αναφορές. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τις πιο σημαντικές: α) Η σκηνή που η σύζυγος του εργολάβου (Ε. Κοταμανίδου), φαντάζεται ότι χορεύει κι έπειτα δίνεται στο βασιλιά τη νύχτα του ρεβεγιόν του 1977, β) η μαζική (ψεύτικη) δολοφονία των ενοίκων της «Αίγλης» από μια ομάδα ανταρτών, γ) το «φλας-μπακ μέσα στο φλας μπακ» όταν απ' το παρόν (1977), δύο ήρωες «μεταφέρονται» στο 1963 και παίζοντας με μια (αόρατη) μπάλα ποδοσφαίρου θυμούνται την περίοδο κράτησής τους (1949), δ) η σκηνή όπου η γυναίκα στο πίσω κάθισμα ενός αυτοκινήτου αφηγείται στο διπλανό της τον εφιάλτη της (ένας αντάρτης μπαίνει το δωμάτιό της και τη βιάζει), όσο από το πίσω παρμπρίζ βλέπουμε σκηνές από διαδηλώσεις «του πάντα»²⁷. Οι *Κυνηγοί* είναι ίσως η πιο παράλογη ταινία που έκανε ποτέ ο έλληνας σκηνοθέτης, ανοίγοντας τις πόρτες του συλλογικού ασυνείδητου κι αφήνοντας εικόνες μνήμης να κατακλύσουν αλλοιωμένες το σύμπαν της ταινίας. Όπως και στο *Θίασο*, ο χώρος ανοίγεται στο χρόνο κι ένα

²⁵ I. Jordan, « *Le fantôme de l'agora* » in *Positif*, No 194 (μτφρ. δική μου)

²⁶ Συνέντευξη στον H. Welsh, στο *Jeune Cinéma*, No 107, Δεκ. 1977-Ιαν. 1978 (μτφρ. δική μου)

²⁷ *Ibid*

μακρόσυρτο τράβελινγκ ή ένα πλανο-σεκάνς δε θα συνδέσει πια δύο σημεία του χώρου, αλλά του χρόνου.

Ωστόσο, ο έλληνας σκηνοθέτης δε δημιουργεί μια ταινία απρόσιτη και αδιαφανή: «Έχω ανάγκη από ένα πρώτο επίπεδο ρεαλισμού, λέει ο Αγγελόπουλος, πάνω στο οποίο θα ανθίσει το φαντασιακό.»²⁸ Ας μη ξεχνάμε άλλωστε, ότι η ιστορία της ταινίας βασίζεται σε πραγματικό γεγονός. Στα τέλη της δεκαετίας του '60, κάτοικοι ενός ορεινού χωριού στη Μακεδονία, ανακαλύπτουν ένα πτώμα θαμμένο στο χιόνι. Οι έρευνες της αστυνομίας καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι επρόκειτο για έναν πρώην αντάρτη που έφυγε το 1949 για μία από τις χώρες του «παραπετάσματος» κι ότι χρόνια αργότερα, διαισθανόμενος ότι πρόκειται να πεθάνει, θέλησε να επιστρέψει στην πατρίδα του. Γυρίζει με τα πόδια, παράνομα. Αλλά η εξουθένωση τον νικά μερικά χιλιόμετρα από το χωριό του. Το γεγονός αυτό, που ο Αγγελόπουλος διάβασε σε μια εφημερίδα, θα αποτελέσει πηγή έμπνευσης, για τους *Κυνηγούς*.

Το ότι ο έλληνας σκηνοθέτης διαλέγει στην ταινία αυτή τα Γιάννενα, ως τοπίο που θα υποδεχτεί την ιστορία της πιο αλλόκοτης ταινίας του, είναι κάτι που παρουσιάζει ενδιαφέρον. Ποιος ο ρόλος όμως των *Κυνηγών* στη φιλμογραφία του Θ. Αγγελόπουλου;

Με τους *Κυνηγούς*, ο έλληνας σκηνοθέτης ολοκληρώνει την πολιτική του τριλογία. Πρώτη ταινία γυρισμένη υπό καθεστώς *δημοκρατίας*, είναι και η περισσότερο διαποτισμένη από μια διάχυτη απορία, μιας και όπως ομολογεί κι ο ίδιος: «Ξεκίνησα το Θίασο όταν ήταν ακόμη δικτατορία και ένιωθα –όπως όλη η ομάδα στο γύρισμα– ότι κάναμε αυτή την ταινία κατά της δικτατορίας. Υπήρχε μια εκπληκτική ενέργεια. Οι Κυνηγοί είναι ίσως ένα φιλμ πολύ πιο απαισιόδοξο διότι ό,τι περιμέναμε να βρούμε μετά την πολιτική αλλαγή, δεν υπήρξε ποτέ. Η ταινία έγινε κάτω από ένα αίσθημα έντονης απαισιοδοξίας. Αυτοί που διοικούσαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, διατηρούσαν ακόμη τα πόστα τους, τα ίδια πρόσωπα... Για τις ταινίες μου, ερχόμουν ακόμη αντιμέτωπος με τους ίδιους δημόσιους υπαλλήλους, αυτούς οι οποίοι

²⁸ Συνέντευξη στον Μ. Ciment, περιοδικό *Positif*, No 250, Ιαν. 1982.

λογόκριναν. Και δεν είναι μονάχα μια υπόθεση ατόμων, είναι επίσης η νοοτροπία και η λειτουργία του κρατικού μηχανισμού που παραμένει εξίσου ολοκληρωτικό με πριν.»²⁹

Ταινία-πένθος, *Οι Κυνηγοί* φέρει μέσα της την πικρή διαπίστωση μιας αλλαγής που δεν ήρθε ποτέ. Στρέφοντας το βλέμμα του λοιπόν στο παρόν, ο έλληνας σκηνοθέτης προσπαθεί να αναμετρηθεί όχι τόσο με μια καινοτόμα πρόταση ανάγνωσης της *Ιστορίας*, όπως έκανε στις *Μέρες του '36* και το *Θίασο*, αλλά, με μια ιδιαίτερη κινηματογραφική προσέγγιση των *ερειπίων* που άφησε πίσω της η *Ιστορία*. Αναγκαστικά, ο έλληνας σκηνοθέτης θα απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο από οποιαδήποτε προσπάθεια *αναπαράστασης*, πλησιάζοντας, όπως σημειώνει η Sylvie Rollet, «το ασυνείδητο της *Ιστορίας*».³⁰ Γι' αυτό και η *Ιστορία*, ως ανακατασκευή και ως διαδικασία δημιουργεί μια αφήγηση που μας παρουσιάζει το παρελθόν όχι όπως το έζησαν οι κυνηγοί, αλλά όπως το θυμήθηκαν αρκετά χρόνια αργότερα.

Στο πρώτο πλάνο της ταινίας, ένας εκ των κυνηγών που ανακαλύπτουν το πτώμα, λέει: «Αυτή η ιστορία έχει τελειώσει απ' το '49». «Το ότι αυτός βρίσκεται εδώ είναι ιστορικό λάθος» λέει ένας άλλος όταν τον βλέπει ξαπλωμένο, λίγο αργότερα, στο τραπέζι της «Αίγλης». Το ιστορικό αυτό λάθος, λαμβάνει χώρα σε βουνό της Ηπείρου. Όταν καταφθάνει στην «Αίγλη» ο επικεφαλής αξιωματικός της αστυνομίας, με σκοπό να ξεκινήσει την ανάκριση, διαβάζει το ακόλουθο εισαγωγικό κείμενο, απευθυνόμενος στους *μάρτυρες*: «Θέμα: Εύρεσις πτώματος συμμορίτου, της εποχής του συμμοριτοπολέμου '47-'49, εις τη θέση πλαγιά του όρους Τόμαρος, όπου εξετίνετο η αρχαία Τυμφαία, παρά τα σωζόμενα λείψανα πελασγικών τειχών.» Φράσεις που παραπέμπουν στο εισαγωγικό κείμενο της *Αναπαράστασης*, τοποθετούν την ίδια στιγμή το ιστορικό αυτό λάθος στο γνωστό βουνό της Ηπείρου.

Επτά χρόνια μετά την *Αναπαράσταση*, ο Θ. Αγγελόπουλος επιστρέφει στην Ήπειρο για να τοποθετήσει το «παρόν» της *Ιστορίας*. Οι περισσότερες σκηνές που *ανοίγονται* στο χρόνο μέσω των καταθέσεων των κυνηγών, τοποθετούνται κι αυτές, στους χώρους γύρω από την «Αίγλη», τη λίμνη Παμβώτιδα, αλλά και την πόλη των Ιωαννίνων. Τρεις

²⁹ Συνέντευξη στους M. Ciment & H. Tierchant, *Théo Angelopoulos*, ed. Edilig, Paris 1989, σελ. 76. (μτφρ. δική μου)

³⁰ S. Rollet, *Voyage à Cythère, la poétique de la mémoire d'Angelopoulos* ed. L'Harmattan, Paris 2003 σελ. 19. (μτφρ. δική μου).

από αυτές, είναι και οι πιο σημαντικές όπως σημειώνει ο Michel Ciment³¹. Εμείς θα προσθέσουμε άλλη μία. Στην πραγματικότητα είναι δύο «διπλές» σκηνές που αλληλοσυμπληρώνονται. Η απογοήτευση που διαδέχεται την ελπίδα, δε μπορεί να αποδοθεί καλύτερα παρά μόνον αναπολώντας την επανάσταση την ίδια.

Στην πρώτη, κατά τη διάρκεια ενός διαλείμματος μεταξύ των καταθέσεων, ένας αστυνομικός, μπαίνει ανήσυχος στην «Αίγλη» λέγοντας ότι «έχουν γεμίσει την πόλη, τώρα κατεβαίνουν κι από τα χωριά». Όλοι οι ένοικοι κατευθύνονται γρήγορα προς τα παράθυρα που βλέπουν προς τη λίμνη. Στο επόμενο πλάνο, που υιοθετεί το βλέμμα τους, βλέπουμε δεκάδες βάρκες, «στολισμένες» με κόκκινες σημαίες που κρατούν ψηλά και μπροστά, οι όρθιοι «επιβαίνοντές» τους, να διασχίζουν τη λίμνη από δεξιά προς τα αριστερά. Η ήρεμη αυτή στιγμή ανησυχεί παράλογα τους κυνηγούς, τις συζύγους τους και τους αξιωματικούς της αστυνομίας, υπογραμμίζοντας μία συμπεριφορά η οποία φαίνεται να καθορίζεται από ένα αβάσταχτο παρελθόν που στοιχειώνει την αστική τάξη. Η εικαστική ομορφιά του πλάνου, με το κορεσμένο κόκκινο να κόβει στα δύο το διάχυτο μπλε του τοπίου και η απουσία οποιασδήποτε απειλής απ' την πλευρά των «διαδηλωτών», μετατρέπονται στα μάτια των ενοίκων της «Αίγλης» σε «ζωντανό εφιάλτη», αστεία τρομακτικό. Ο Θ. Αγγελόπουλος υπογραμμίζει, μέσω μιας γραφής ξεκάθαρα ειρωνικής, την αναίτια διατήρηση ενός φόβου ο οποίος έχει πια νικηθεί: *«όλος ο κόσμος γνωρίζει καλά ότι είναι αδύνατον αυτή την περίοδο να κάνουμε επανάσταση στην Ελλάδα, ότι η αριστερά έχει εγκαταλείψει την ιδέα. Παρόλα αυτά, η μπουρζουαζία θέλει να ζήσει με αυτό το φάντασμα, προχωρώντας στο μέλλον μαζί του, σα να φοβόταν μην το χάσει»*.³² Η απάντηση της σκηνής αυτής, έρχεται λίγο αργότερα, όταν, οι ίδιες βάρκες, διασχίζοντας αντίστροφα αυτή τη φορά τη λίμνη (από αριστερά προς τα δεξιά), επιστρέφουν. Κίνηση αντίθετη, δεν αρνείται απλά την προηγούμενη, αλλά την ακυρώνει. Η επιστροφή σημαίνει ήττα: *«Η επανάσταση το 1977 είναι ένα όνειρο»*³³, σημειώνει ο Μ. Ciment, επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα του έλληνα σκηνοθέτη.

³¹ Μ. Ciment & H. Tierchant, *Théo Angelopoulos* ed. Edilig, Paris 1989, σελ 68.

³² Συνέντευξη στον Μ. Ciment, περιοδικό *Positif* No 250, Ιανουάριος 1982

³³ Μ. Ciment & H. Tierchant, *Théo Angelopoulos* ed. Edilig, Paris 1989, σελ 68.

Οι δύο επόμενες σκηνές, κεντρικής σημασίας, επιβεβαιώνουν την αποδοχή της ήττας από την αριστερά, μέσα από μια οπτική όχι λιγότερο *ονειρική*. Αρχικά, η γυναίκα (Μ. Βαλάση) του κυνηγού, που στο «παρόν» είναι εργολάβος (Σ. Παχής), φωνάζοντάς του έξαλλη να «τους πει», μιλά για το 1961, όταν τους «είχε δει μαζί». Πρόκειται για τη συνάντηση που είχε με ένα φίλο του, αριστερό, με τον οποίο φαίνεται να είχαν κοινές αναμνήσεις, όταν ακόμη κι ο ίδιος ήταν προφανώς «απ' την άλλη πλευρά». Η Βαλάση δείχνει έξω, προς τη λίμνη, μεταφέροντάς μας στη στιγμή αυτή. Σ' ένα τοπίο σχεδόν ονειρικό, παριστάμεθα στο ραντεβού, κατά τη διάρκεια του οποίου ο εργολάβος ανακοινώνει στο φίλο του ότι κουράστηκε, ότι το κυνηγητό τον εξουθένωσε κι ότι θα «τραβηχτεί». Οι δύο φίλοι, λίγα μέτρα από την αποβάθρα της «Αίγλης» που φαίνεται στο βάθος, κάθονται σε διαφορετικές βάρκες, που ο «αριστερός» τις κρατά «κολλημένες» με το χέρι του. Η σιωπή της φύσης, το αργό στριφογύρισμα των βαρκών και το «αλλόκοτο» σκηνοθετικό στήσιμο, μέσα σ' αυτό το ομιχλώδες πρωινό, δημιουργούν μια σκηνή που αρνείται το ρεαλισμό: όσο η «ομολογία» του εργολάβου εξελίσσεται, ο φίλος του αφήνει τη βάρκα του, η απόσταση τους μεγαλώνει και ξεκινώντας να κάνει κουπί, βγαίνει απ' το κάδρο, αφήνοντάς τον μόνο, σ' ένα τοπίο ασαφές κι απροσδιόριστο, πάνω στο οποίο, είναι σα να προβάλλεται όλη η υπαρξιακή του ανησυχία. Λίγα λεπτά αργότερα, ο Αγγελόπουλος τοποθετεί μια «προγενέστερη» σκηνή μεταξύ των. Στην άκρη της λίμνης, οι δυο τους περπατούν. Ο φίλος του σέρνει μαζί ένα κόκκινο ποδήλατο. Η ομίχλη του πρωινού είναι τόσο πυκνή που νικά τα χρώματα: το λασπωμένο απ' το ψιλόβροχο έδαφος, η λίμνη, και τα βουνά που αχνοφαίνονται στο βάθος, είναι σα ζωγραφισμένα με το ίδιο απαλό γκρι-μπλε της ομίχλης. Η κάμερα που τους ακολουθεί σε τράβελινγκ λατεράλ αποκαλύπτει ένα τοπίο σχεδόν μεταφυσικό. Ξαφνικά σταματούν. Ο ένας κάνει ότι βρίσκει μια μπάλα, ο άλλος κάνει ότι τη βλέπει. Ξεκινούν να παίζουν με την αόρατη μπάλα, σ' ένα τοπίο νικημένο απ' την ομίχλη, αναπαριστώντας μια σκηνή που φαίνεται πραγματική: λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, ο φίλος θα πλησιάσει τον εργολάβο, λέγοντάς του: «πρόσεχε, περνάει ο φύλακας». Ξάφνου είμαστε στη φυλακή. Ο εργολάβος λέει ότι «από χτες 29 Αυγούστου 1949, ο Δημοκρατικός Στρατός τέλος! [...] Είμαστε νικημένοι... Πού πάμε; Τι

κάνουμε; Τι ελπίζουμε;». Το ίδιο απότομα, ο φίλος του, του λέει: «σήμερα έχουμε 22 του Μάη του '63. Με ζήτησες. Τι θέλεις;» Ο εργολάβος, σα να ντράπηκε, απομακρύνεται. Οι δύο αυτές σκηνές, λειτουργώντας συμπληρωματικά, όπως και οι πιο πάνω, αρνούνται την ίδια στιγμή οποιαδήποτε έγνοια ρεαλισμού. Όχι μόνο δε δίνονται μέσα από μια χρονολογική συνέχεια (βλέπουμε πρώτα το τέλος και μετά την αρχή), όχι μόνο δεν ανήκουν σε συγκεκριμένες ημερομηνίες, δίνοντας την αίσθηση ότι πετούν εδώ και κει μέσα στο παρελθόν, αλλά μετατρέπουν το τοπίο σε σκηνή της Ιστορίας πάνω στην οποία προβάλλεται όλη η τσακισμένη και απορημένη συλλογική μνήμη.

Από τη μία πλευρά, η πικρή διαπίστωση των άστοχων ελπίδων που έθρεψε μια ολόκληρη γενιά κατά τη διάρκεια του εμφυλίου και της δικτατορίας, κι από την άλλη, η αμφιβολία που νίκησε αρκετούς υποστηρικτές της επανάστασης, καταδικάζοντάς τους σε έναν αέναο υπαρξιακό κλονισμό. Οι τέσσερις αυτές σκηνές ξεχωρίζουν σε σχέση με αυτές που αναπαριστούν τις υπόλοιπες «καταθέσεις», για τον απλούστατο λόγο του ότι είναι απαλλαγμένες από οποιαδήποτε έγνοια ρεαλισμού. Η εικόνα της Ηπείρου, έτσι όπως δίνεται σε αυτές τις σκηνές συμβάλλει στην απόδοση αυτής της «ονειρικής» αίσθησης, σχεδόν αφαιρετικής. Αυτή η τελευταία, προσεγγίζεται από τον έλληνα σκηνοθέτη, μέσα από το ομιχλώδες τοπίο και την ένταση του κορεσμένου κόκκινου.

Η έντονη ομίχλη της Ηπείρου, που πνίγει τη λίμνη και τα περίχωρά της σχεδόν σε κάθε πρωινό του χειμώνα, σκεπάζει τη φύση με τρόπο τέτοιο, που καθίσταται σχεδόν αδύνατος ο διαχωρισμός των στοιχείων της. Ο Αγγελόπουλος, γυρίζοντας τις τόσο σημαντικές αυτές σκηνές στην περιοχή της λίμνης των Ιωαννίνων, απλώνει την ιστορική απορία μέχρι το τοπίο, θυμίζοντάς μας δύο πανέμορφες φράσεις του Βασίλη Ραφαηλίδη, σχετικά με την αγγελοπουλική ομίχλη: «Όλες οι ταινίες του Αγγελόπουλου θα μπορούσαν να έχουν τον ίδιο τίτλο: Τοπίο στην Ομίχλη [...] Η ομίχλη στην Ελλάδα δεν είναι μετεωρολογικό φαινόμενο αλλά ιστορικό», για να συμπληρώσει λέγοντας: «η ομιχλώδης ασάφεια της ποίησης, μόνον αυτή, θα μπορούσε να σχίσει το παραπέτασμα

της ιστορικής μας ομίχλης και να αποκαλύψει το πραγματικό ελληνικό τοπίο πίσω απ' την ομίχλη.»³⁴

Το ηπειρώτικο τοπίο, σε όλη του την αλήθεια, μετατρέπεται σε κύριο όχημα δια μέσω του οποίου ο Θ. Αγγελόπουλος προσεγγίζει αυτή την ομιχλώδη ιστορική ασάφεια σε μία από τις κορυφαίες στιγμές της φιλμογραφίας του. Η σκηνή του ποδοσφαίρου, που θυμίζει έντονα το τέλος του *Blow Up* (1966), του Αντονιόνι, με την φανταστική παρτίδα τένις χωρίς μπαλάκι, αποδίδει, μέσα από το πρίσμα της ιστορικής ανάγνωσης, τον ίδιο προβληματισμό: η [ιστορική] πραγματικότητα, όσο την πλησιάζουμε, τόσο μας ξεγλιστρά.

1.1.3 Ο Θίασος ταξιδεύει στην Ιστορία

Η περίπτωση του *Θίασου* είναι ξεχωριστή. Μέσα από μια κολοσσιαία διάρκεια (235 λεπτά) που απλώνεται σε μακρόσυρτα πλάνα-σεκάνς, 86 μετρά ο Sergio Arecco³⁵, ο έλληνας σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας μια δομή χαοτική, πλέκει τις σημαντικές ιστορικές στιγμές της Ελλάδος, από το 1939 έως το 1952, προτείνοντας, μέσα από μια κατακερματισμένη ματιά, μια ενστικτώδη ανάγνωση, αγνοώντας την εκδοχή των «επίσημων σκηνοθετών της ιστορίας», όπως αποκαλούσε ο ίδιος του *επίσημους ιστορικούς*.

Η αφηγηματική δομή, φέρνοντας κοντά απομακρυσμένες ιστορικές στιγμές και απομακρύνοντας άλλες επιχειρεί παραλληλισμούς χωρίς προηγούμενο στην ιστορία του σινεμά. Όταν το τράβελινγκ που βρίσκει τους δεξιούς στο χάραμα της πρωτοχρονιάς του '46, μετά τη μεγάλη σκηνή του ρεβεγιόν, τους μεταφέρει στην προεκλογική ομιλία πριν τις εκλογές-παρωδία της 16^{ης} Νοεμβρίου του 1952, ο Αγγελόπουλος υπαινίσσεται ξεκάθαρα ότι πρόκειται για τον ίδιο μηχανισμό: «Οι ίδιοι άνθρωποι που κέρδισαν τις εκλογές του 1946 προσχώρησαν στην προεκλογική

³⁴ Β. Ραφαηλίδης, *Ταξίδι στο Μύθο δια της Ιστορίας και στην Ιστορία δια του Μύθου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σελ. 55-56.

³⁵ S. Arecco *Ο Θίασος* εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998, σελ. 7-70. Το προτεινόμενο ντεκουπάζ της ταινίας, όντας λεπτομερές, σαφές και απολύτως πειστικό (μόνον στις διάρκειες κάποιων πλάνων παρατηρούνται κάποιες αποκλίσεις, αλλά αυτό μπορεί να οφείλεται και σε –ίσως- διαφορετικά μονταρισμένες κόπιες), υιοθετείται από τη γράφουσα, κάθε φορά που θα φανεί χρήσιμο να σχολιαστούν και να αναλυθούν συγκεκριμένες σεκάνς της ταινίας.

καμπάνια του Παπάγου το 1952: Έχει εξασφαλιστεί η λογική ενότητα της ιστορικής παρουσίασης.»³⁶ Πιο πριν, σε ένα άλλο διάσημο πλάνο, βλέπουμε τον αποδεκατισμένο θιάσο του 1952 να περπατά στο μόλο του Αιγίου μια από τις μέρες που προηγήθηκαν των εκλογών του Παπάγου. Η κάμερα, ακολουθώντας με πανοραμίκ ένα από τα φορτηγάκια που οι επιβαίνοντές του, πετούν φυλλάδια υπέρ του στρατηγού, αφήνει το θιάσο εκτός κάδρου. Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα επιστρέφει, μέσα από μια αντίστροφη κίνηση: τα δρομάκια στα οποία κατευθύνονταν τα μέλη του θιάσου λίγο πριν, φυλάσσονται από γερμανούς. Σε μία ταμπέλα που δεν υπήρχε πριν διαβάζουμε: HALT KONTROLLE. Είμαστε πίσω, στο 1942, υπό γερμανική κατοχή.

«Τι ψάχνατε μέσα από αυτά τα τολμηρά χρονολογικά περάσματα;», τον ρωτούν οι M. Ciment και H. Tiersant. « Αυτό μου επέτρεψε να αποφύγω ένα χρονολογικό κείμενο. Ήθελα να περάσω από τη μία κατοχή στην άλλη –γιατί προσωπικά βλέπω την ταινία ως σειρά κατοχών- μέσα στην ίδια κίνηση, χωρίς να περιγράψω τι συνέβη μεταξύ των δύο κατοχών.»³⁷

Συνυπολογίζοντας το γεγονός ότι το κείμενο της ταινίας εξελίσσεται την ίδια στιγμή σε τρία διαφορετικά επίπεδα, αυτό της ιστορίας του θιάσου, αυτό της Ιστορίας της Ελλάδας κι αυτό του Μύθου των Ατρείδων, αντιλαμβανόμαστε την πολυδιάστατη αφηγηματική τόλμη η οποία επιφέρει και την εξαιρετικά καινοτόμα, για την εποχή εκείνη, κινηματογραφική πρόταση.

Σε ό,τι αφορά στο τοπίο, το οποίο υποδέχεται τις εν λόγω ιστορικές, θεατρικές και μυθικές στιγμές, δεν υπάρχει γεωγραφικό σημείο αναφοράς. Ο Θ. Αγγελόπουλος ομολογεί ότι διέσχισε σχεδόν κάθε κομμάτι του ελληνικού τοπίου: «ταξίδεψα σε όλη την Ελλάδα. Έκανα πάνω από πενήντα χιλιάδες χιλιόμετρα: αυτό που βλέπουμε στην ταινία είναι πραγματικά ένα μωσαϊκό ελληνικών πόλεων.»³⁸ Από την Αττική στην Ήπειρο και από την Πελοπόννησο στη Μακεδονία, κάθε πόλη γίνεται σκηνικό της ιστορίας, μέσα στο οποίο η κάμερα του Γ. Αρβανίτη θα αιχμαλωτίσει σε πλάνο μεγάλης διάρκειας, τη σκηνοθετική ευφυΐα του έλληνα σκηνοθέτη. Καμία πόλη δε φαίνεται να

³⁶ *Ibid.* , σελ. 55.

³⁷ Συνέντευξη στους M. Ciment & H. Tierchant, *Théo Angelopoulos* ed. Edilig, Paris 1989., σελ. 57.

³⁸ *Ibid.* , σελ. 59.

πριμοδοτείται. Ούτε σε επίπεδο διάρκειας, ούτε σε επίπεδο ιδιαιτερότητας. Το τοπίο της Ηπείρου δε θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση. Πέντε είναι οι σημαντικότερες και πιο αναγνωρίσιμες σεκάνς.

Η πρώτη, 11^η σεκάνς της ταινίας, διάρκειας δύο λεπτών περίπου, είναι ένα μονοπλάνο γυρισμένο στα πλατάνια δίπλα στον ποταμό Λούρο, και αφορά στη στιγμή που ο Πυλάδης διαβάζει από μια εφημερίδα ένα κείμενο του Λένιν, του Ιουνίου του 1915, στο οποίο αναλύονται οι απαραίτητες συνθήκες πραγμάτωσης μιας επανάστασης. Μαζί του, ο «Ποιητής» (με τα γυαλιά και την κόκκινη χαρακτηριστική εσάρπα) κι ο Ορέστης. Στο τέλος της σεκάνς, καταφθάνει ένας ψηλός άντρας με άσπρα μαλλιά, προφανώς παλιός αγωνιστής. Η στιγμή αυτή σηματοδοτεί την «προσχώρηση» των τριών χαρακτήρων στην επανάσταση. Χρονολογικά, βρισκόμαστε στην *αρχή*, δηλαδή στο 1939.

Η δεύτερη, 20^η σεκάνς, είναι η δεύτερη από τις συνολικά 3 σεκάνς που περιγράφουν τη *γιορτή* της 28^{ης} Οκτωβρίου του 1940. Πρόκειται για ένα πλάνο των δύο λεπτών και είκοσι δευτερολέπτων περίπου. Είναι όταν δύο διαφορετικές μάζες ανθρώπων, με προπορευόμενους από τη μία τα μέλη του θιάσου και από την άλλη μια ομάδα μουσικών που παίζουν δυνατά και γιορτινά, έρχονται να ενωθούν μπροστά στην κάμερα. Βρισκόμαστε στην πόλη των Ιωαννίνων, στους δρόμους που ξεκινούν απ' τη λίμνη και ανεβαίνουν προς το κέντρο. Εκεί, μέσα από τη διασταύρωση των δρόμων, ο έλληνας σκηνοθέτης κάνει να συγκλίνουν οι δύο ομάδες *θεάματος* (ηθοποιοί και μουσικοί), για να συγχωνευθούν και να αποθεώσουν την ιστορική στιγμή.

Η τρίτη, είναι μία εκ των σημαντικότερων της ταινίας. Σε έξι πλάνα, περιγράφεται ο τρομακτικά δύσκολος χειμώνας του 1943. Τα επτά μέλη του θιάσου, σα να γιορτάζουν την επιβίωσή τους, τραγουδώντας το «Γιαξεμπόρε»³⁹, διασχίζουν έναν ορεινό χιονισμένο χωματόδρομο του κεντρικού Ζαγορίου, που καταλήγει στην πλατεία του

³⁹ Η λέξη-φράση «Γιαξεμπόρε» ήταν ένας χαιρετισμός-παραφθορά του «Γεια σου αμόρε» που φώναζαν οι Ιταλοί θεατρίνοι και τραγουδιστές – πρώτοι δάσκαλοι του βαριετέ στην Ελλάδα – προς τους θαμώνες των καφέ-σαντάν. Με αυτοσχέδιους στίχους και σχεδόν πάντα την ίδια μουσική, το «Γιαξεμπόρε» πέρασε στα ελληνικά «μπουλούκια» ως κάλεσμα, δηλαδή ως επιθεωρησιακός πρόλογος για την προσέλευση θεατών πριν από την παράσταση.

χωριού Μονοδένδρι. Τα πρώτα πλάνα αποκαλύπτουν το σκληρό χειμερινό ηπειρώτικο τοπίο: πυκνή ομίχλη καλύπτει τον ορίζοντα (όποτε αυτός είναι διακριτός), βρέχει ακατάπαυστα και το χιόνι φαίνεται να έχει παγώσει. Όταν φτάνουν στην κεντρική πλατεία του χωριού, βλέπουν στον πλάτανο κρεμασμένους δύο αντάρτες. Η στιγμή αυτή είναι ίσως η μόνη η οποία θυμίζει ξεκάθαρα τη γνωστή φωτογραφία του Κ. Μπαλάφα με τους Τόδουλο και Φαρίδη, κρεμασμένους μεταξύ δύο πλατάνων στη λίμνη των Ιωαννίνων. Στη συνέχεια, και μετά από ένα υπονοούμενο πέρασμα χρόνου, παριστάμεθα στη γνωστή σκηνή με τη χαμένη κότα στο χιόνι, που βουτάνε πάνω της όλα τα μέλη του θιάσου, εμφανώς πεινασμένοι και καταβεβλημένοι. Η επιστροφή τους από τον ίδιο δρόμο, δίνεται σε πολύ γενικό πλάνο, όπου το τοπίο, ομιχλώδες και αμετάβλητο, υπογραμμίζει τη σκληρότητα αυτού του αξέχαστου χειμώνα.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, είναι μία από τις σπάνιες στιγμές, που για να περιγραφεί μια χρονική περίοδος στους κόλπους μιας σεκάνς, χρησιμοποιούνται έξι πλάνα. Χωρίς να θέλουμε να επιβάλουμε το ντεκουπάζ του S. Agesso, μιας και αυτό επαφίεται στην υποκειμενική κρίση του καθενός, η σεκάνς αυτή, σύμφωνα με τον ιταλό θεωρητικό, μετρά τα περισσότερα πλάνα σε σχέση με τις υπόλοιπες της ταινίας, οι οποίες μετρούν δύο με τρία κατά μέσο όρο. Πέραν όμως της στείρας αριθμητικής προσέγγισης –η οποία μπορεί και να μην αποδεικνύει τίποτα- είναι αλήθεια ότι για πρώτη φορά, το κάθε cut στη σκηνή αυτή δεν αποτελεί όχημα εξέλιξης, αλλά επανάληψης. Η αδιαμφισβήτητη επιμονή της ανάδειξης του τοπίου, σε συνδυασμό με την εικονογραφική σκληρότητα της ανακάλυψης των κρεμασμένων ανταρτών, καθιστούν τη σεκάνς αυτή ως μία από τις πιο υπογραμμισμένες της ταινίας. Η παντελής απουσία διαλόγων και η αποστασιοποιημένη παρακολούθηση -για πάνω από δέκα λεπτά- της πορείας του θιάσου αφήνουν χώρο (δηλαδή χρόνο) στο τοπίο να αναδειχθεί ως το ιδανικό σκηνικό πάνω στο οποίο θα καταγραφεί μία από τις σκληρότερες εικόνες της ταινίας. Έξι πλάνα, στον ίδιο χώρο, με την ίδια μετεωρολογία και τους ίδιους πρωταγωνιστές, σφίγγουν μέσα τους όλη τη φρίκη του αμείλικτου αυτού χειμώνα. Οι φράσεις απουσιάζουν, η δράση περιορίζεται στο ένστικτο της επιβίωσης, και το μόνο που μένει δεν είναι παρά η ανάμνηση των δύο πτωμάτων και η σκληρότητα του

τοπίου. Σαν αυτά τα δύο, μονάχα αυτά, να κουβαλούσαν το φορτίο του ανείπωτου και του τραγικού.

Η τέταρτη σεκάνς, 69^η της ταινίας, είναι ένα μονοπλάνο που διαρκεί σχεδόν δύο λεπτά. Χρονολογικά, βρισκόμαστε στο 1949, χρονιά της ήττας του Δημοκρατικού Στρατού της Ελλάδος από τον Κυβερνητικό Εθνικό Στρατό. Στα Γιάννενα, σ' ένα δρόμο που ξεκινά απ' τη λίμνη και περνά περιμετρικά των τειχών του φρουρίου, μια μπάντα προπορεύεται ενός αγγλικού τζιπ, πάνω στο οποίο ένας εθνοφρουρός κρατά τα κομμένα κεφάλια δύο ανταρτών. Κόσμος μαζεύεται όσο η κάμερα, έχοντας ολοκληρώσει το τράβελινγκ-πίσω, ακολουθεί με πανοραμική την πορεία του τζιπ που χάνεται στο βάθος. Η σεκάνς αυτή αντλεί το ενδιαφέρον της από το γεγονός και την ιστορική συγκυρία που περιγράφει. Ο χώρος μέσα στον οποίο εγγράφονται αυτά, λίγο φαίνεται να τα οργανώνει ή να τα καθορίζει. Ούτε η μετεωρολογία ούτε το αστικό τοπίο φαίνεται να προσθέτουν ή να αφαιρούν κάτι από την περιγραφόμενη ιστορική στιγμή. Ωστόσο, δε μπορούμε να μη σημειώσουμε ότι η δεύτερη και τελευταία απεχθής εικόνα της ταινίας, τοποθετείται πάλι στην Ήπειρο. Μετά τους κρεμασμένους στο Μονοδένδρι, η εικόνα του εθνοφρουρού που βαστά απ' τα μαλλιά σε κάθε απλωμένο του χέρι, το κομμένο κεφάλι ενός αντάρτη, είναι από αυτές που δύσκολα ξεχνιούνται.

Τέλος, η πέμπτη και τελευταία χαρακτηριστική σκηνή που λαμβάνει χώρα στην Ήπειρο, είναι η 73^η σεκάνς. Πρόκειται για τον τρίτο και τελευταίο από τους διάσημους «μπρεχτικούς» μονολόγους. Μετά τα δύο «μαθήματα Ιστορίας», αυτό του πατέρα (καταστροφή της Σμύρνης κι επιστροφή), και της Ηλέκτρας (Δεκεμβριανά), όπου ο ηθοποιός «παρουσιάζει τα πράγματα και αποκαλύπτει τον εαυτόν του» (θεωρία του Μπρεχτ όπως την περιγράφει ο Μπένγιαμιν στο κείμενό του «*Τι είναι το επικό θέατρο;*»⁴⁰), ο Πυλάδης σ' ένα μαγαζί, μέσα απ' τα παράθυρα του οποίου φαίνεται ο δρόμος απ' όπου πέρασε το τζιπ της σεκάνς που μόλις περιγράψαμε, ολοκληρώνει την περίοδο του εμφυλίου (σεκάνς 60-72), σφραγίζοντάς τη μ' ένα σχόλιο. Περιγράφοντας

⁴⁰ W. Benjamin, « *Qu'est-ce que le théâtre épique?* », στο *Œuvres III* ed. Gallimard, Paris, 2000, σελ. 317-328. Βλ. επίσης, Π. Μάρκαρης *Ιστορία και ιστορική απόσταση, Οι μπρεχτικές αναφορές στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου* Περιοδικό *ΔΙΑΒΑΖΩ*, τεύχος 457, Δεκ. 2004, σελ. 79-83.

τη φυλάκισή του στη Μακρόνησο από το τέλος του 1947 -έως το *τώρα* (1949)- καθώς και τα μαρτύρια που υπέστη αυτός και οι σύντροφοί του, καταλήγει ομολογώντας ότι, σε αντίθεση με κάποιους που άντεξαν πληρώνοντας ακόμη και με τη ζωή τους αυτή τους την απόφαση, ο ίδιος δεν κατάφερε να αντισταθεί μέχρι τέλους. Είναι τότε, έπειτα από οκτώ λεπτά περιγραφών, που ο Πυλάδης υψώνει το βλέμμα, κοιτώντας την ίδια στιγμή την κάμερα και το θεατή. Όμοια με την προηγούμενη σεκάνς, ούτε κι εδώ μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι η πόλη των Ιωαννίνων επιλέγεται για να αποδώσει καλύτερα την τρίτη «μπρεχτική ιστορική μαρτυρία». Παρόλα αυτά, η σημαντικότητα της σεκάνς -όπως και των άλλων δύο- είναι ξεχωριστή: σε μια ταινία που επιχειρεί μια ιδιαίτερη ιστορική ανάγνωση, όταν ο ήρωας *μαρτυρά* κοιτώντας το φακό, δεν είναι παρά μια από τις σημαντικές στιγμές του φιλμ. Μάλιστα, η εν λόγω σεκάνς, είναι και η μόνη από τις τρεις η οποία λαμβάνει χώρα σε μία πόλη. Ο πατέρας περιγράφει την επιστροφή από τη Σμύρνη καθισμένος στο βαγόνι ενός τρένου, ενώ η Ηλέκτρα μιλά για τη Μάχη της Αθήνας από ένα άδειο κι απροσδιόριστο γεωγραφικά τοπίο. Ο Πυλάδης, τοποθετείται σ' ένα μαγαζί που βλέπει στη λίμνη των Ιωαννίνων, στην περιοχή που είναι γνωστή και σήμερα ως «Ναυτάκια». Το γεγονός λοιπόν, ότι ο έλληνας σκηνοθέτης, όταν αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια πόλη ως ντεκόρ της τρίτης ντοκιμαντερίστικής και αμερόληπτης μαρτυρίας, αυτή είναι η πρωτεύουσα της Ηπείρου, είναι επίσης κάτι που αξίζει τουλάχιστον να σημειωθεί.

Οι πέντε σημαντικότερες σεκάνς που γυρίστηκαν στην Ήπειρο είναι αυτές που μόλις περιγράψαμε. Όπως προείπαμε, η διάρκειά τους (που δεν υπερβαίνει τα τριάντα λεπτά), αναλογικά με τη συνολική διάρκεια της ταινίας, δε μας επιτρέπει να μιλήσουμε για έναν τόπο ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς σε σχέση με την ιδιαίτερη αυτή ιστορική διαδρομή. Σίγουρα όμως δε μπορούμε παρά να αναρωτηθούμε γύρω από το γεγονός ότι οι δύο πιο σκληρές εικόνες της ταινίας γυρίστηκαν σε ηπειρώτικο τοπίο. Οι κρεμασμένοι στο Μονοδένδρι και οι αποκεφαλισμένοι στα Γιάννενα, είναι εκεί, ίσως γιατί το μέρος αυτό, φέρει πάνω του τις αγιάτρευτες πληγές της ιστορίας όσο ίσως κανένας άλλος τόπος. Η φρίκη του ατελείωτου χειμώνα του '43 σε συνδυασμό με τον αφανισμό ολόκληρων χωριών που αντικατοπτρίζεται στην εικόνα των κρεμασμένων,

και το σακάτεμα της εθνικής ταυτότητας κατά τη διάρκεια του εμφυλίου σε συνδυασμό με τη *θραυματική* παρέλαση των κεφαλιών, από ξένους μάλιστα «συμμάχους», δε θα μπορούσαν να ιδωθούν –και άρα να ειπωθούν- παρά στην Ήπειρο.

1.1.4 ΤΑΞΙΔΙΑ ΣΙΩΠΗΣ, ΤΟΠΙΑ ΜΝΗΜΗΣ

1.1.4.1 Ο Μελισσοκόμος

Η ιστορία των τριλογιών στον Αγγελόπουλο αγγίζει ώρες-ώρες τα όρια της εμμονής. Οι πιο «ξεκάθαρες» τριλογίες είναι δύο. Η πρώτη, «πολιτική» (*Μέρες του '36, Ο Θίασος, Οι Κυνηγοί*), και η τελευταία, που δεν ολοκλήρωσε ποτέ, και που θα υφαίνονταν γύρω από τη μοίρα του ελληνισμού κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα (*Το Λιβάδι που Δακρύζει, Η Σκόνη του Χρόνου, Η Άλλη Θάλασσα*). Ενδιάμεσα, βαφτίστηκαν «τριλογία της σιωπής» το *Ταξίδι στα Κύθηρα, Ο Μελισσοκόμος*, και το *Τοπίο στην Ομίχλη*, και «τριλογία του ταξιδιού» *Ο Μελισσοκόμος*, το *Τοπίο στην Ομίχλη* και *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*. Ποιά είναι η «σωστή» λίγο μας ενδιαφέρει. Οι τίτλοι είναι εύστοχοι, αλλά ο έλληνας σκηνοθέτης δεν τις διαχώρισε ποτέ όπως τις άλλες δύο. Στις δύο ταινίες που ανήκουν και στις δύο αυτές τριλογίες, δηλαδή στο *Μελισσοκόμο* και το *Τοπίο στην Ομίχλη*, υπάρχουν σκηνές γυρισμένες στην πόλη των Ιωαννίνων. Χωρίς εδώ το τοπίο να αποτελεί κάτι παραπάνω από ένα *σταθμό*, μια *στάση* ενός ταξιδιού, είτε αυτό είναι του Μαρτσέλο Μαστρογιάνι είτε των δύο παιδιών με τη συνοδεία του Ορέστη, τα Γιάννενα *εμφανίζονται* σ' αυτές τις ταινίες σαν στιγμές αυτοαναφορικές γεμάτες νοσταλγία, αποτελώντας ένα ιδιαίτερο κομμάτι της αφήγησης, δηλαδή του ταξιδιού.

Ο Σπύρος, δάσκαλος σε μια επαρχιακή πόλη, μετά το γάμο της κόρης του και την αναχώρηση του γιου, αποφασίζει να αφήσει τη γυναίκα του και το επάγγελμά του, κάνοντας, όπως ο πατέρας του κι ο παππούς του, ένα ταξίδι με τις κυσέλες, κυνηγώντας την άνοιξη. Στην πορεία θα συναντήσει μια νέα κοπέλα –δηλαδή χωρίς παρελθόν- πάνω στην οποία προβάλλει όλη του την αδυναμία έκφρασης, καταφεύγοντας στην απόλυτη σιωπή. Πρώτος του σταθμός, μαζί της, κι ενώ την έχει

βρει μια από τις προηγούμενες νύχτες να έχει τρυπώσει στο φορτηγάκι του, τα Γιάννενα. Η «σεκάνς των Ιωαννίνων» διαρκεί γύρω στα δεκαεπτά λεπτά. Ωστόσο, πέραν δύο χαρακτηριστικών πλάνων στη λίμνη και μιας διαδρομής των δύο ηρώων στο δρόμο που ανεβαίνει από τη λίμνη στο κέντρο της πόλης, όλα τα άλλα, θα μπορούσαν να είναι γυρισμένα κι άλλου, μιας και είναι είτε εσωτερικά (δωμάτιο ξενοδοχείου), είτε εξωτερικά και γεωγραφικά απροσδιόριστα (σε ένα απλό χωράφι όπου ο Σπύρος έχει απλώσει τις κυψέλες του). Το όνομα της πόλης δεν αναφέρεται πουθενά και η «ταυτότητά» της, δεν σημειώνεται παρά μόνο στα δύο πλάνα της λίμνης. Στο πρώτο, που αφορά στην άφιξη του Σπύρου και της κοπέλας, όταν ο πρώτος την εγκαταλείπει δίπλα στη λίμνη και πάει να απλώσει τις κυψέλες του, βλέπουμε τον παραλίμνιο δρόμο από το ίσως πιο γνωστό σημείο της λίμνης, εκεί που καταλήγει η οδός Αβέρωφ. Τα τραπεζάκια, απλωμένα δίπλα στη λίμνη είναι άδεια, σε αντίθεση με τη δεύτερη σκηνή, που τα βρίσκουμε γεμάτα φαντάρους, ανάμεσα στους οποίους διακρίνουμε την κοπέλα να κάθεται σε μία από τις παρέες. Ο Σπύρος περνά με τα πόδια, αυτή τον ακολουθεί μέχρι το ξενοδοχείο, ζητώντας του στέγη. Αυτό είναι και το τρίτο αναγνωρίσιμο πλάνο των Ιωαννίνων, καθώς η κάμερα, ακολουθώντας τους δύο ήρωες να προχωρούν στην Αβέρωφ σε ένα τράβελινγκ λατεράλ, σαρώνει το φόντο τους με τα χαρακτηριστικά μαγαζάκια που απλώνονταν τότε στην κεντρική οδό της πόλης. Η συνέχεια, με τη νέα κοπέλα όχι μόνο να εγκαθίσταται στο δωμάτιο, όχι μόνο να του ζητά χρήματα για να βγει, αλλά να κάνει έρωτα στο διπλανό κρεβάτι με ένα παιδικό της φίλο –φαντάρο- που έτυχε να συναντήσει, εξελίσσεται μεταξύ μακρόσυρτων σιωπών, που κάνουν το πλάνο να ασφυκτιά μέσα στη διαστελλόμενη διάρκεια. Η σιωπή, που δεν μπορεί να υπάρξει δίχως τη διάρκεια, υπογραμμίζεται στην ταινία αυτή χωρίς σταματημό. Η πιο «αργή» ίσως ταινία του Θ. Αγγελόπουλου, αρκείται στο να διαπεράσει *αδιάφορα* το ελληνικό τοπίο, προτιμώντας πλέον το βάρος του *χρόνου* πάνω στον ήρωα, κι όχι το βάρος του χώρου, όπως συνέβη ξεκάθαρα στην *Αναπαράσταση* και του *Κυνηγούς*, και έως κάποιο σημείο και στο *Θίασο*. Αφηγηματικά λοιπόν, το τοπίο δεν προσθέτει τίποτα στην ιστορία του Σπύρου, μιας και είναι άλλος ένας τόπος όπου ο ήρωας σταθμεύει πριν το αξέχαστο τέλος του.

Αναπόφευκτα, οι εικόνες της πόλης των Ιωαννίνων, αρκούνται στο να παίξουν ένα ρόλο δευτερευούσης σημασίας, αφήνοντας χώρο στο χρόνο για να δράσει. Το μόνο που αξίζει να επισημανθεί, αφορά στο δεύτερο πλάνο, όταν η κοπέλα ξαναβλέπει το Σπύρο. Η έντονη στρατιωτική παρουσία, με τους φαντάρους να μπουκώνουν το πλάνο και τα στρατιωτικά οχήματα «Στάγιερ» να κατεβαίνουν από την Αβέρωφ στη λίμνη το ένα πίσω απ' τ' άλλο⁴¹, η απουσία χρονολογικής τοποθέτησης της ιστορίας, δημιουργούν μια παράξενη ένταση. Η ατμόσφαιρα στη λίμνη των Ιωαννίνων είναι πρώτη φορά τόσο ήρεμη. Ούτε φορτισμένη με το έγκλημα των ηρώων της *Αναπαράστασης*, ούτε στοιχειωμένη από τις τύψεις των μεγαλοαστών των *Κυνηγών*, ούτε απεχθής και ανυπόφορη, από την εικόνα των κομμένων κεφαλιών ή τη μαρτυρία του Πυλάδη στο *Θίασο*. Παρόλα αυτά, ο έλληνας σκηνοθέτης, σα να μην ξεχνά το κινηματογραφικό αυτοαναφορικό βάρος που φέρει αυτός ο τόπος, είναι σα να θέλει να τον ανησυχήσει, σκορπίζοντας μέσα του, την αλλόκοτα έντονη παρουσία ενός *στρατού* που δε σημαίνει τίποτα πια. Ίχνος μιας ιστορίας νικημένης από τη λήθη, ο στρατός είναι εκεί, για να μας θυμίσει ότι η λίμνη των Ιωαννίνων δε μπορεί ποτέ να δειχθεί *έτσι απλά*.

1.1.4.2 Τοπίο στην Ομίχλη

Στην ταινία αυτή, όπου παρακολουθείται από κοντά το ουτοπικό ταξίδι του Αλέξανδρου και της Βούλας στη Γερμανία, τα δύο μικρά αδέρφια, ελπίζοντας να φτάσουν στον πατέρα τους, διασχίζουν αρχικά μόνοι την Ελλάδα, πριν βρεθεί ο Ορέστης για να τους βοηθήσει. Η πρώτη στάση που θα κάνουν είναι στα «Ναυτάκια», και η διαμονή τους στην πόλη των Ιωαννίνων, σε τρεις σκηνές, διαρκεί δέκα κινηματογραφικά λεπτά. Η κάμερα αυτή τη φορά, έχοντας «πλάτη» τη λίμνη, δείχνει σε γενικό τον πλάτανο της μικρής πλατείας, το φρούριο, και τα κλειστά πλέον μαγαζιά. Το μικρό λεωφορείο «Ο Θίασος» μπαίνει στο κάδρο. Ο Ορέστης με το μικρό Αλέξανδρο κατεβαίνουν, αφήνοντας την κουρασμένη Βούλα να κοιμηθεί στο αμάξι. Ξαφνικά, στο βάθος, μέσα από τα τείχη του φρουρίου, ξεπροβάλουν σα φαντάσματα, οι ήρωες του

⁴¹ Σε είκοσι περίπου δευτερόλεπτα, περνούν επτά Στάγιερ μπροστά απ' το φακό.

Θιάσου, που τους βρίσκουμε ξανά, έπειτα από δεκατρία ολόκληρα χρόνια. Ψάχνουν λυπημένοι όπως παρατηρεί κι ο μικρός Αλέξανδρος, μια αίθουσα για να ανεβάσουν τη γνωστή τους παράσταση «Γκόλφω η Βοσκοπούλα», αλλά μάταια. Η Ηλέκτρα, πλησιάζοντας τον Ορέστη του λέει να κάνει κάτι γιατί «θα πεθάνει ο παππούς αν δε βρεθεί αίθουσα». Ο Ορέστης γίνεται ο Ορέστης του *Θιάσου*, κι αυτή η αυτοαναφορική ανάμνηση προκαλεί μια ακαριαία μελαγχολική διαπίστωση. «Οι καιροί έχουν αλλάξει. Όλα έχουν αλλάξει» λέει ο Ορέστης στο μικρό Αλέξανδρο λίγο μετά, όσο οι ήρωες του *Θιάσου* απομακρύνονται για να μπουν σ' ένα από τα κλειστά μαγαζιά, το οποίο είναι της *μπρεχτικής μαρτυρίας* του Πυλάδη. Κι όντως. Αναπόφευκτα, ο εξοικειωμένος με το έργο του Θ. Αγγελόπουλου θεατής, αναγνωρίζει αμέσως τη διαφορά. Δεν είναι μόνο τα λεγόμενα της Ηλέκτρας ή του Ορέστη που ομολογούν την αλλαγή, αλλά το τοπίο μιας αγαπημένης για τον έλληνα σκηνοθέτη γωνιάς της πόλης των Ιωαννίνων, στην οποία δε γύρισε σκηνές μόνο για το *Θίασο*, αλλά και για την *Αναπαράσταση*, τους *Κυνηγούς* και, αρκετά αργότερα, το *Λιβάδι που Δακρύζει*. Η αναφορά όμως στο *Θίασο* δεν είναι τυχαία. Ένα σημείο της πόλης το οποίο παρουσιάζεται στην ταινία του '75 ως πολυσύχναστη περιοχή (αρκετός κόσμος θα μαζευτεί γύρω από το τζίπ με τους αποκεφαλισμένους αντάρτες και πολλή κίνηση παρατηρείται στους δρόμους που φαίνονται πίσω από τον Πυλάδη όσο αυτός *διηγείται*), φέροντας πάνω του τη βαριά κινηματογραφική ανάμνηση της ταινίας-μύθου του Θ. Αγγελόπουλου, δείχνεται το 1988 ως μια περιοχή-φάντασμα, χωρίς κανένα ίχνος ζωής. Αυτό μάλιστα φαίνεται ακόμη περισσότερο, όταν ο Αλέξανδρος, έχοντας μείνει μόνος, ξεκινά μια μικρή περιπλάνηση στη γύρω περιοχή. Στους άδειους δρόμους με τα κλειστά σπίτια, δε θα διασταυρωθεί παρά με μία μαυροφορεμένη γυναίκα με ομπρέλα, η οποία θα περάσει δίπλα του σα να μην υπάρχει. Λίγο μετά, ακολουθεί η εξίσου περίεργη σκηνή στο εστιατόριο, όταν ο Αλέξανδρος θα βοηθήσει το μαγαζάτορα να μαζέψουν τα τραπέζια με αντάλλαγμα ένα σάντουιτς. Όσο μαζεύει, μπαίνει ένας ηλικιωμένος βιολιστής ο οποίος θα παίξει ένα από τα μουσικά θέματα της ταινίας, πριν υποκλιθεί και αποχωρήσει, χειροκροτούμενος από τον Αλέξανδρο και επικριμένος από το μαγαζάτορα.

Στην τρίτη και τελευταία σκηνή, ανάλογη με αυτή του *Μελισσοκόμου*, παριστάμεθα στην υποστολή της σημαίας στην κεντρική πλατεία δίπλα απ' το γνωστό ρολόι. Όλοι σταματούν ως είθισται, εκτός από το μικρό Αλέξανδρο που περπατά σιγά απορημένος. Λίγο μετά βρίσκει την αδερφή του και τον Ορέστη που τον έψαχναν. Τα Γιάννενα, σα να αποκτούν πάλι ζωή, αλλά πάντα μια ζωή σα καθορισμένη από τη στρατιωτική παρουσία.

Στις δύο αυτές ταινίες, τα τοπία της επαρχίας της Ηπείρου απουσιάζουν. Η πόλη των Ιωαννίνων, σταθμός δύο «ταξιδιών σιωπής», μετατρέπεται σε ένα τοπίο, που, σιωπώντας κι αυτό με τη σειρά του απέναντι στην ιστορική απογοήτευση της δεκαετίας του '80, μετατρέπεται σε διακριτικό φόντο που δε δρα πια, όπως στις τρεις προηγούμενες ταινίες, αλλά απλά υπάρχει *αδρανώς*, αναγκάζοντας το θεατή να θυμηθεί *κινηματογραφικά*, όχι πια την ιστορία, αλλά το ρόλο που έπαιξε αυτός ο τόπος στην *κινηματογραφική ιστορία* του Θ. Αγγελόπουλου. Με άλλα λόγια, η *Ηπειρος*, στο *Μελισσοκόμο* και το *Τοπίο στην Ομίχλη*, δε μετατρέπεται σε σκηνικό *ιστορίας*, αλλά σε σκηνικό *μελαγχολίας*, που δε μπορεί παρά να μας θυμίσει ότι κάποτε εκεί, γυρίστηκε η *Αναπαράσταση*, *Οι Κυνηγοί*, κι ένα μέρος του *Θιάσου*. Πλέον, στις ταινίες αυτές, το τοπίο στέκεται *σιωπηλά* πίσω απ' τη βουβαμάρα των ηρώων του, χωρίς όμως ποτέ να ξεχνά τι πραγματικά υπήρξε. Κάποτε.

1.2 ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ

«Μ' ενδιαφέρει ο άνθρωπος και τα προβλήματά του, οι άνθρωποι του μόχθου και του μεροκάματου είναι άνθρωποι που με συγκινούν, που πλησιάζουν στα δικά μου βιώματα και τους νιώθω καλύτερα. Ήθελα να τους φωτογραφίζω χωρίς να στέκομαι στην επιφάνεια της φαινομενικότητας αλλά να μπαίνω μέσα στο πετσί των ανθρώπων, που στο πρόσωπό τους είναι χαραγμένη η ζωή μας!»⁴²

Ο Κ. Μπαλάφας επέλεξε αναμφίβολα να «πει» την ιστορία των απλών ανθρώπων με τρόπο ξεχωριστό. Οι άνθρωποι του μόχθου και της βιοπάλης, οι αγωνιστές, καθόρισαν τη μορφή του έργου του με τρόπο ανεξίτηλο. Απεικονίζοντας την καθημερινή ζωή τους την ανήγαγε σε κάτι σχεδόν ιερό και καθαγιασμένο. Κάτι που περικλείει μέσα του το απόσταγμα αιώνων, που διατηρήθηκε ζωντανό πάνω στις «ιερές πέτρες» και τείνει να εξαφανιστεί. Ωστόσο, ουδέποτε ο έλληνας φωτογράφος δε θέλησε να υπογραμμίσει εμφαντικά το οποιοδήποτε στιγμιότυπο. Αυτό που διασώζει, και γι' αυτό το έργο του είναι μιας ξεχωριστής σπουδαιότητας, είναι η ανθρώπινη αξιοπρέπεια μέσα στην πιο καθημερινή της έκφανση. Είτε πολεμούν, είτε απλά δουλεύουν, οι άνθρωποι του Κ. Μπαλάφα, ούτε επιδεικνύουν, ούτε παρακαλούν. Πίσω από τον απλό άνθρωπο του Μπαλάφα που αρχικά αγωνίζεται για την ελευθερία του και κατόπιν για την επιβίωσή του, διαφυλάσσονται οι αξίες των προηγούμενων γενεών, οι παραδόσεις, οι ανθρώπινοι δεσμοί και τα έθιμα.

Το έργο του Κ. Μπαλάφα είναι ογκωδέστατο και όντως διαπερνάται από μια έγνοια διάσωσης των εικόνων της Ηπείρου. Ωστόσο αυτό δεν αποτελεί τον μοναδικό του σκοπό, κι αυτό γιατί ο έλληνας φωτογράφος δεν υπήρξε εξωτερικός παρατηρητής, αλλά ενεργά εμπλεκόμενος. Όντας ηπειρώτης αλλά κι ο ίδιος αγωνιστής, το βλέμμα του δε διαπερνάται από καμία «εμμονή οπτικής λαιμαργίας», σαν αυτά των ανθρωπολόγων που επισκέπτονται έναν άγνωστο και διαφορετικό κόσμο προσπαθώντας να στοιβάξουν ό,τι πληροφορία μπορέσουν, είτε φωτογραφικά είτε γραπτά. Το κομμάτι του έργου του που τοποθετείται γεωγραφικά στην Ήπειρο,

⁴² Συνέντευξη στον Κ.Μπουμπουρή *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του* Αθήνα 2010, σελ. 31

αντικατοπτρίζει το πώς ο γηγενής βλέπει τον τόπο του, τους συμ-πατριώτες του, τους συναγωνιστές του, τη γη του.

Το στιγμιότυπο εγγράφεται στο φιλμ του, τη στιγμή που ο άνθρωπος και το τοπίο, ή τα στοιχεία της φύσης μεταξύ τους, καταφέρνουν να ισορροπήσουν –σχεδόν μαγικά– μεταξύ της καθημερινής στιγμής και της σιωπής, γινόμενες «απόλυτα υποκειμενικές», όπως αναφέρει κι ο R. Barthes: «*Η φωτογραφία πρέπει να είναι σιωπηλή (υπάρχουν φωτογραφίες βροντερές, δεν μ'αρέσουν): δεν είναι ζήτημα 'διακριτικότητας', αλλά μουσικής. Την απόλυτη υποκειμενικότητα δεν την πετυχαίνουμε παρά μόνο σε μια κατάσταση, σε μια προσπάθεια σιωπής (κλείνω τα μάτια, σημαίνει κάνω την εικόνα να μιλάει στη σιγαλιά). Η φωτογραφία με συγκινεί αν την αποτραβήξω από το συνηθισμένο της μπλα-μπλα: 'Τεχνική', 'Πραγματικότητα', 'Ρεπορτάζ', 'Τέχνη', κτλ. : να μη λέω τίποτε, να κλείνω τα μάτια, ν' αφήνω τη λεπτομέρεια ν' ανυψώνεται μόνη της στη συναισθηματική μου συνείδηση.*»⁴³

Ο Κ. Μπαλάφας, αποφεύγοντας να επωφεληθεί από τα στολίδια της φωτογραφικής διαδικασίας («μπλα-μπλα» όπως τα αποκαλεί πιο πάνω ο Barthes), είναι απ' αυτούς τους καλλιτέχνες που, όπως έλεγε ο P. Picasso, δεν «ψάχνουν» αλλά «βρίσκουν». Το ξεχωριστό του βλέμμα πάνω στα πράγματα, τον οδηγεί έτσι στο να αποτυπώνει, πάντα αλάνθαστα, το στιγμιότυπο που το καθημερινό γίνεται ενδεικτικό και το τυχαίο στοχαστικό: «*Στο βάθος η Φωτογραφία είναι ανατρεπτική, όχι όταν φοβίζει, διεγείρει ή και στιγματίζει, αλλά όταν είναι στοχαστική.*»⁴⁴

Λαμβάνοντας υπόψη την αδιαμφισβήτητη καθοριστική σημασία του τοπίου της Ηπείρου στο έργο του, θα προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε, πώς η παρουσία του ευνοεί την οργάνωση μιας αφήγησης. Χωρίς να θέλουμε να καλύψουμε οποιοδήποτε μειονέκτημα μιας τέτοιας προσέγγισης, αναγνωρίζουμε ότι η χρήση του όρου *αφήγηση*, που είναι προσόν αδιαίρετο με έναν παραλληλισμό καθαρά χρονικό, και γι' αυτό άρρηκτα συνδεδεμένο με τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο⁴⁵, μπορεί να φανεί

⁴³ Ρ. Μπάρτ *Ο φωτεινός θάλαμος*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1980, σελ. 78-79.

⁴⁴ *Ibid*, σελ. 57-58.

⁴⁵ Βλέπε G. Genette, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972.

ακραία. Ωστόσο, υιοθετώντας την επιλογή του ίδιου το φωτογράφου να διαχωρίσει το έργο του σε λευκώματα αποφασίσαμε να τα προσεγγίσουμε μέσα από μια οπτική αφήγησης, τρία λευκώματα όπου το τοπίο της Ηπείρου παίζει καθοριστικό ρόλο: *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο, Ήπειρος, Μέτσοβο*.

Θα δούμε λοιπόν, πώς το τοπίο, μπορεί να μας επιτρέψει να μιλήσουμε για σειρές φωτογραφιών οι οποίες *αφηγούνται* «παρόλα αυτά», μια ιστορία της Ηπείρου μέσα από την άρνησή τους απέναντι στο εμφαντικό, το εντυπωσιακό, το μεγαλοπρεπές. Αυτό που μένει, απόσταγμα *στοχαστικό*, όπως και στο σινεμά του Αγγελόπουλου, είναι η ιστορία μιας σχέσης μεταξύ του υποκειμένου με την Ήπειρο και πώς αυτή η σχέση, καθορίζει την εικόνα τους: «*Τα πάντα γύρω από τον άνθρωπο, οι βουνοπλαγιές, οι πέτρες, διαποτίζονται με συνείδηση και δύναμη ζωής που τα καθιστούν συμμετόχους στον ηρωικό αγώνα του ανθρώπου.*»⁴⁶ Αντιστρόφως, όταν το τοπίο εμφανίζεται *μόνο*, δίχως ανθρώπινη παρουσία, αυτή είναι παρόλα αυτά *εκεί*, ως ιστορική μνήμη που κουβαλά και θα κουβαλά αυτός ο τόσο δοκιμασμένος, από την ελληνική επώδυνη Ιστορία του 20^{ου} αιώνα, τόπος. Αυτή η «καζαντζακική» πνευματική ενότητα του έμψυχου και του άψυχου διαποτίζει έντονα το έργο του Κ. Μπαλάφα.

1.2.1 Το Αντάρτικο στην Ήπειρο

Είναι συγκλονιστικό το γεγονός ότι η πρώτη «ιστορία» που μας αφηγείται ο Κ. Μπαλάφας είναι αυτή του πολέμου. Είναι ο μοναδικός έλληνας φωτογράφος που έχει προσφέρει τέτοιας έκτασης ιστορικό ντοκουμέντο. Ως «φωτορεπόρτερ» της Αντίστασης, αποτύπωσε σκηνές πολεμικής βαρβαρότητας, κακουχίες, συσσίτια, στιγμές και δράσεις του αντάρτικου, την απελευθέρωση, και φυσικά τον θάνατο. Πάντα όμως, μέσα από ένα βλέμμα προσωπικό, που απομακρύνεται από τη *διεκπεραιωτική* χροιά του απλού φωτο-ρεπορτάζ. Η αξία της ιστορίας αυτής βρίσκεται στην «ατόφια αρπαγή ιστορικών στιγμών» αλλά και στην πορεία που αυτές ακολουθούν συνθέτοντας έτσι, μια *φωτογραφική αφήγηση*. Μια αφήγηση «ειπωμένη», δηλαδή «ιδωμένη», μέσα από εικόνες απογυμνωμένες από οποιοδήποτε ίχνος μεγαλοπρεπούς ηρωισμού.

⁴⁶ Γ. Δήμος, *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Αθήνα 2006, σελ. 136

Πρωταγωνιστές είναι οι ανθρώπινες εκδηλώσεις, οι λεπτομέρειες του φαινομενικά ασήμαντου και η άθικτη αίσθηση του πραγματικού. Τίποτα δεν είναι ωραιοποιημένο ή στημένο «γιατί απλά το αντάρτικο δεν είναι φωτογενές.»⁴⁷

Ο Κ. Μπαλάφας συνθέτει την εικόνα της ήδη γνωστής του Ηπείρου, μέσα σε μια νέα πραγματικότητα. «Στην έως τότε δύσκολη ζωή του τόπου προστέθηκε ο πόλεμος. Τα γνωστά τοπία, τα γνωστά βουνά, οι γνωστές ομίχλες, τα γνωστά βράχια και ποτάμια, κάτω από τις κατοχικές δυνάμεις, άλλαξαν κτήτορες.»⁴⁸ Συχνά τα βλέπουμε να αποτελούν το «φόντο» για τις βαρβαρότητες των κατακτητών. Πασίγνωστο ντοκουμέντο, η φωτογραφία του Κ. Μπαλάφα που απεικονίζει τους κρεμασμένους αγωνιστές Τόδουλο και Φαρίδη, μπροστά στη λίμνη των Ιωαννίνων. Σε αυτή τη συγκλονιστική φωτογραφία, οι δύο αγωνιστές είναι κρεμασμένοι από ένα ξύλινο δοκάρι το οποίο έχει στηριχθεί σε δύο δέντρα του παραλίμνιου δρόμου της πόλης των Ιωαννίνων. Λόγω της ποιότητας της φωτογραφίας (τραβήχτηκε κάτω από αντίξοες συνθήκες μιας και απαγορευόταν) η λίμνη και ο ουρανός είναι κατάλευκα, δίνοντας ακόμα περισσότερη έμφαση στις κάθετες σκουρόχρωμες φιγούρες των δύο κρεμασμένων και στα δέντρα που έγιναν το μέσο της αποτρόπαιης πράξης. Η εικόνα της Ηπείρου, ξαφνικά γίνεται απροσδιόριστη, αγγίζοντας τον εφιάλτη (βλέπε εικόνα 1.1 Παραρτήματος 1). Επιπλέον, φωτογραφίες από κατεστραμμένες εκκλησίες, οικογένειες υποσιτισμένες με μόνα ρούχα μερικά κουρέλια, που ζουν σε σπίτια-χαλάσματα (εικ. 1.2) αναδεικνύονται σε ιδεολογική κριτική κατά του πολέμου, η οποία στηρίζεται στην αισθητικοποίηση και στην καλλιτεχνική ποιότητα.⁴⁹

Αργότερα, όταν πλέον ενώθηκε με τους αντάρτες στα βουνά (κυρίως στις περιοχές του Μετσόβου και στο Ζαγόρι), μας προσφέρει το χρονικό του αγώνα για την ελευθερία. Σκηνές από μάχες, σκηνές καθημερινότητας των ανταρτών, πορείες στα βουνά και ένα πλούσιο, κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος υλικό, που μας αποκαλύπτει την οργάνωση του αντάρτικου στην τοπική κοινωνία

⁴⁷ Κ. Ντελόπουλος, *Ibid.*, σελ.120

⁴⁸ Τ. Σακελλαρόπουλος, Θεατές και αθέατες όψεις της Αντίστασης στην Ήπειρο, *Κώστας Μπαλάφας-Φωτογραφίζοντας το Αντάρτικο στη Ήπειρο 1941-1944* Μουσείο Μπενάκη 2001, σελ.15

⁴⁹ Γ.Σκαρπέλος *Εικόνα και Κοινωνία-Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, σελ.142

Σοκαριστικό ντοκουμέντο της περιόδου, η φωτογραφία που απεικονίζει τη στιγμή ακριβώς που πέφτει νεκρός από γερμανική ενέδρα, ένας οπλοπολυβολητής μέλος της ομάδας των ανταρτών. Η στιγμή που κατάφερε να αποτυπώσει ο φωτογράφος, πέραν της τεχνικής της δυσκολίας (να καδράρεις και να φωτογραφίζεις έναν στρατιώτη τη στιγμή που η σφαίρα τον διαπερνά), αποδίδει μέσα από τη συγκλονιστική της σκληρότητα, μια πραγματικότητα διαποτισμένη από την αφόρητη απειλή του θανάτου(εικ. 2.2). *«Οι χώροι που κινούνται (οι αντάρτες) μοιάζουν κι αυτοί να ακολουθούν την πορεία και την μοίρα των ταραγμένων καιρών. Σπάνια το ελληνικό τοπίο που διακρίνεται ολόγυρά τους εμφανίζεται τόσο αγέλαστο, χωρίς όμως να τους στερεί τη θαλπωρή του. Δονεί η ψυχική συστοιχία του ανθρώπου με το περιβάλλον. Η ξεραίλα έχει διαβρώσει τα πρόσωπα και η γη τα περιβάλλει με την αίσθηση του άγονου.»*⁵⁰ Οι ατελείωτες πορείες των πεινασμένων, ταλαιπωρημένων και «ξυλιασμένων» ανταρτών στα βουνά (εικ. 1.3). Πέτρινα γεφύρια, που έχτισαν σε άλλους καιρούς οι περίφημοι Ηπειρώτες *μαστόροι*, αποτελούν «πέραςμα» για το δρόμο προς τη μάχη (εικ. 2.4). Δίπλα σε λίμνες, ο αντικατοπτρισμός τους, κάνει να φαίνονται περισσότεροι σε αριθμό (εικ. 2.3). Καπετάνιοι των ανταρτών, φωτογραφημένοι με φόντο την πέτρα, μοιράζονται την τραχύτητά της αλλά και την αντοχή της (εικ. 1.4). Μέσα στην απόκοσμη ομίχλη, μια γυναίκα ανάβει το καντήλι του νεκρού (εικ. 1.5). Το τοπίο είναι σα να συνοδεύει σιωπηλά τη μοίρα των ανθρώπων, απορροφώντας την ίδια στιγμή την ελληνική ιστορία.

Τα χωριά αποτελούν το χώρο μέσα στον οποίο ο φωτογράφος θα αποτυπώσει την δράση και στράτευση του Ε.Λ.Α.Σ. Ο Κ. Μπαλάφας φαίνεται να καταγράφει με ενθουσιασμό την οργάνωση των ανταρτών. Η λειτουργία ασύρματου, η έκδοση προκηρύξεων και ενημερωτικών δελτίων για την πορεία του πολέμου, η σίτιση και η περίθαλψη, η διοργάνωση συνελεύσεων, ακόμα και θεατρικών παραστάσεων αποτέλεσαν μαζί με την πολεμική δράση των ανταρτών σημαντικά θέματα που κάλυψε ο φωτογράφος. Αν αναλογιστούμε την απόλυτη ένδεια κρατικών δομών στην ξεχασμένη ορεινή Ήπειρο, η δημόσια λειτουργία (έστω και σε αυτή την έκταση) του

⁵⁰ Κ. Ντελόπουλος, *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Αθήνα 2006, σελ.118

Ε.Λ.Α.Σ. ήταν κάτι σημαντικό σε σχέση με αυτά τα οποία είχαν βιώσει οι πληθυσμοί των περιοχών.

Γυναίκες μεταφέρουν στις πλάτες τους, σε αυτοσχέδια φορεία, τους τραυματισμένους αντάρτες. Μέσα σε ερείπια, διανύοντας λασπωμένους δρόμους, «οι σιωπηλοί μαυροφορεμένοι εργάτες των μετόπισθεν», διατηρούν την ελπίδα της ελευθερίας και της ζωής (εικ. 1.6). Συμμετέχουν στην ιατρική περίθαλψη των ανταρτών, στην υγιεινή. Μέσα στα μικρά χωριά γίνονται ομιλίες, μαθήματα ανταρτοπόλεμου. Τα μικρά δωμάτια με τη ξυλόσομπα, καθώς και τα δρομάκια του χωριού φαίνονται γεμάτα ανθρώπους και δραστηριότητα.

Η πρωτοφανής ζωτικότητα που πηγάζει από αυτές τις φωτογραφίες αντιπαρέρχεται το πέτρινο, εγκαταλελειμμένο τοπίο. Είναι αυτή η αντίφαση που κάνει το φαινομενικά ασήμαντο, τόσο «ηρωικό». Ο φωτογράφος, επιμένει να διακηρύσσει το μεγαλείο του ανθρώπινου ιδεώδους παρότι μάρτυρας της τραγωδίας του πραγματικού. Με άλλα λόγια, παρότι βιώνει στο έπακρο τη βαρβαρότητα του πολέμου, η ματιά του στέκεται στον ηρωισμό του αγώνα που εξευγενίζει τον άνθρωπο. Ένας αγώνας που έχει διαποτιστεί από τη λιτή ζωή και την αυταπάρνηση των ανθρώπων αυτού του τόπου.

«Είναι σαν η δουλειά αυτή να αποτελεί το χρονικό ενός νέου ταλαντούχου φωτογράφου, ευαισθητοποιημένου πολιτικά και κοινωνικά, που καρπώνεται τη φυσική γνωριμία και γνώση του με το φυσικό τοπίο και με τις σκληρές κοινωνίες που το κατοικούν, για να συνθέσει τελικά αυτή την αντίληψη με την αντιστασιακή δράση.»⁵¹ Τα παραπάνω λόγια του έλληνα ιστορικού περικλείουν την ουσία αυτού του σημαντικού έργου. Ο Κ. Μπαλάφας, Ηπειρώτης στην καταγωγή, είναι παρών σε μια τρομερή ιστορική συγκυρία. Η στάση του απέναντι σε αυτή (συμμετέχοντας ενεργά στο αντάρτικο) του δίνει την ευκαιρία να αποτυπώσει αυτές τις συγκλονιστικές στιγμές. Οι εικόνες αυτές για τον φωτογράφο δεν είναι απλά μια καταγραφή του αγώνα για την ελευθερία. Είναι το βλέμμα ενός αγωνιστή πάνω στη δράση για την ελευθερία. Μέσα σε αυτή του τη αφήγηση των όσων θέλησε να «πει» φαντάζει αδύνατο να διαχωρίσει κανείς τον άνθρωπο από το τοπίο.

⁵¹ Τ. Σακελλαρόπουλος, Θεατές και αθέατες όψεις της Αντίστασης στην Ήπειρο, *Κώστας Μπαλάφας-Φωτογραφίζοντας το Αντάρτικο στη Ήπειρο 1941-1944* Μουσείο Μπενάκη 2001, σελ.16

1.2.2 Ήπειρος

Στη δεκαετία του '50 ο Κ. Μπαλάφας ξεκινάει το οδοιπορικό στην Ήπειρο με σκοπό να «διατρέξει» την ιστορία ενός σκληρού τόπου και τον αγώνα της επιβίωσης των ανθρώπων που τον κατοικούν. *«Η πάλη των ανθρώπων του Ηπειρώτικου χώρου για επιβίωση πάνω στην κακοτράχαλη γη όπου γεννήθηκαν και οι αδιάκοποι αγώνες τους για λευτεριά και αξιοπρέπεια, στάθηκαν για μένα γεγονότα σημαδιακά στο χώρο των ενδιαφερόντων μου για τη φωτογραφία.»*⁵² Η κακοτράχαλη γη για την οποία μιλάει ο φωτογράφος έχει πλέον απελευθερωθεί από τους ξένους κατακτητές, έχει υποστεί τις τραγικές συνέπειες του Εμφυλίου και του προσφέρεται επιτέλους για να αποτυπώσει την ιδιαίτερη ομορφιά της. Ακόμη, ακολουθεί και καταγράφει τη σκληρή καθημερινότητα των ανθρώπων που την κατοικούν. Τον καθημερινό τους αγώνα για επιβίωση στη μεταπολεμική κοινωνία της Ηπείρου.

Ο Κ. Μπαλάφας αποτυπώνει το πορτραίτο των ανθρώπων που προσπαθούν να ορθοποδήσουν μετά τα δεινά του πολέμου, σε ένα δύσκολο τόπο. Για να το κάνει, καταγράφει με λιτό και σαφή τρόπο την καθημερινότητα, τις κοινωνικές επαφές, την οικιακή και αγροτική οικονομία, τον τρόπο διαβίωσης. Σε αντίθεση με τις φωτογραφίες της Αντίστασης, αυτές που βγάζει στη μεταπολεμική Ήπειρο, δεν έχουν *αφηγηματικούς* περιορισμούς (χρονικούς, χωρικούς, θεματικούς). Μπορεί να αποτυπώσει ελεύθερα το τοπίο, μπορεί να πλησιάσει τους ανθρώπους σε κάθε περίπτωση της καθημερινής ζωής τους. Έτσι, μπορεί να φωτογραφίσει ανθρώπους από κοντά, μπορεί να περιμένει για να έρθει η κατάλληλη στιγμή της εγγραφής. Άλλωστε ο ίδιος έχει δηλώσει πως ήθελε να φωτογραφίζει χωρίς να μένει στην επιφάνεια της φαινομενικότητας αλλά να εισχωρεί στο πετσί των ανθρώπων που στο πρόσωπό τους είναι χαραγμένη η ζωή. *«Ποτέ δεν έστησα πρόσωπο. Τότε το χάνεις. Αρκεί να σας πω ότι για να φωτογραφίσω μια γυναίκα ξωμάχα, που πεζοπορούσε για την αναζήτηση μεροκάματου στον κάμπο, περπάτησα πέντε χιλιόμετρα. Την ακολούθησα για να βρω το σημείο όπου ταίριαζε, να δέσω τη φιγούρα με το χώρο. Κανόνιζα το φόντο να είναι τέτοιο, ώστε να μπορεί να προσθέσει*

⁵² Κ. Μπουμπουρής *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του* Αθήνα 2010, σελ. 92

στην έκφραση. Διάλεξα να την απαθανατίσω σ' ένα τοπίο με ομίχλη, όπως ήταν και οι σκέψεις στο μυαλό της.»⁵³ Τοπίο και άνθρωπος ταυτίζονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Με ποιητική ευαισθησία. Τα στοιχεία του τοπίου δεν είναι διακοσμητικά αλλά συμβάλλουν στην απόδοση των μορφών. Η φτώχεια και η εξαθλίωση δεν κραυγάζουν. Υπαινίσσονται. Και έτσι προσδίδουν αξιοπρέπεια, στωικότητα και αντοχή απέναντι στις δυσκολίες. Ταυτόχρονα, αποκτούν βαρύτητα. Θα δανειστούμε μια έκφραση που έχει ειπωθεί από την E. McCausland για τις φωτογραφίες του L.Hine: «Οι φωτογραφίες του, αποτελούν ζωτικές εμπειρίες. Κάνουν την ιστορία ανθρώπινη και πραγματική. [...] Το παρελθόν δεν θα είναι πια ένας ξερός στατιστικός πίνακας, αλλά η πλημμυρίδα ζωντανών ανθρώπων.»⁵⁴ Το έργο του Κ. Μπαλάφα αποτελεί ένα κοινωνικό ντοκουμέντο, που αποκτά όμως διαστάσεις ποιητικές, χάρη στον τρόπο που εκμεταλλεύεται την ατμόσφαιρα και την αίσθηση της πλαστικότητας.

Όπως είχαμε αναφέρει και στην ανάλυση της «Αναπαράστασης», ο χώρος φαίνεται να συστέλλεται αμείλικτα σφίγγοντας τους ανθρώπους μέσα του. Στην πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Θ. Αγγελόπουλου, διαπραγματευτήκαμε το γεγονός ότι ο τόπος οδήγησε στη φυγή και στο έγκλημα. Εδώ ο τόπος είναι το ίδιο αμείλικτος, οι άνθρωποι όμως παραμένουν. Μορφές σαν χωρίς ταυτότητα, αιωρούνται στο χρόνο και τη σιωπή, μέσα σε βαριές μνήμες και οδυνηρές απουσίες. Ο τρόπος που έχουν αποτυπωθεί τις καθιστά συγγενικές, όμοιες. Ο φωτογράφος, με συνέπεια απέναντι στο θέμα που τον γοητεύει, «καταγράφει τις απλές καθημερινές στιγμές αναδεικνύοντας το τυπικό μέσα στο τυχαίο»⁵⁵. Χωρίς να κάνει έρευνα που έχει κάποια σκοπιμότητα, καταφέρνει αποτελεσματικά να δημιουργήσει μια ιστορία για την κοινωνία της εποχής, άρρηκτα συνδεδεμένη με τον τόπο της.

Από θεματική άποψη, οι φωτογραφίες που απαρτίζουν το λεύκωμα «Ηπειρος», χωρίζονται σε δύο σημαντικές και ισότιμες κατηγορίες. Στις εικόνες του τοπίου του

⁵³ *Ibid* σελ.31

⁵⁴ Γ.Σκαρπέλος *Εικόνα και Κοινωνία-Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, σελ.38

⁵⁵ *Ibid*

Ηπειρώτικου χώρου και στα ομαδικά και ατομικά πορτραίτα. Οι φωτογραφίες που συνθέτουν την καταγραφή του Ηπειρώτικου χώρου, είναι κυρίως στην ύπαιθρο. Πολύ σπάνια ο Κ. Μπαλάφας ασχολείται με το αστικό τοπίο. Αυτό συμβαίνει μόνο σε περιπτώσεις εγγραφής κάποιου παλιού αρχοντικού σπιτιού (εικ. 1.7) ή σαν το μέρος που λαμβάνει χώρα κάποια δράση της καθημερινότητας (π.χ. αγορά Ιωαννίνων) (εικ. 1.8). Το αστικό τοπίο της Ηπείρου δεν αποτελεί ποτέ τον αποκλειστικό πρωταγωνιστή του έργου του φωτογράφου. Αποκλειστικοί πρωταγωνιστές του τοπίου του είναι τα απόκρημνα πετρώδη βουνά, τα «φιδίσια» ποτάμια, οι μοναδικές δρακόλιμνες, τα δέντρα (συνήθως φωτογραφημένα γυμνά, χωρίς φύλλα), τα Ηπειρώτικα γεφύρια και φυσικά η πυκνή ομίχλη. *«Ο φωτογράφος προσεγγίζει το μεγαλείο της φύσης χωρίς να αντιστέκεται, ούτε προσπαθώντας να τη μιμηθεί, αλλά καταφέρνει να τη μεταμορφώσει σε φωτογραφική εκδοχή».*⁵⁶ Το ποτάμι που διασχίζει και χωρίζει τα βουνά δεν υφίσταται απλά ως ποτάμι, αλλά δεν παύει να είναι και ποτάμι (εικ. 2.8). Η Μ. Natali μιλώντας για την ποιητική λειτουργία του τοπίου λέει αντίστοιχα: *«πρόκειται για την αυτόνομη ανάπτυξη του σημαίνοντος, χωρίς καμία εννοιολογική πρόθεση. Χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι δε σημαίνει τίποτα.»*⁵⁷ Όπως και στον Θ. Αγγελόπουλο, η Ιστορία είναι, αλλά και δεν είναι έτσι ακριβώς, γιατί χρωματίζεται ποιητικά, έτσι και στην περίπτωση του Κ. Μπαλάφα, το τοπίο, σα να σπάζει τη «γλωσσική κρούστα» η οποία προσπαθεί να το ορίσει, είναι αλλά και δεν είναι απλά μία λέξη. Έτσι κι η ομίχλη, τραβηγμένη από ψηλά, σκεπάζοντας τους ορεινούς όγκους, μετατρέπεται σε σύμβολο «σιωπηλά αφηγηματικό», παύοντας να είναι απλά ένα στοιχείο της φύσης (εικ. 2.9). *«Η φύση όταν καθρεπτίζεται στην τέχνη, πάντα αντανakλά τις σκέψεις του καλλιτέχνη, τις προτιμήσεις, τις διαθέσεις του»*⁵⁸. Ο Κ. Μπαλάφας χτίζει μια «ποιητική» εικόνα του τοπίου. Έναν τόπο ιερό, μυστηριακό και μεγαλειώδη που κάποιες στιγμές μας κάνει να πιστέψουμε πως μπορεί και να μην κατοικείται. Τεράστιοι απόκρημνοι ορεινοί όγκοι, οι οποίοι πολλές φορές φωτογραφημένοι από κάποιο ψηλό σημείο, θυμίζουν τις εικόνες και την αίσθηση του

⁵⁶ Π. Ριβέλλης *Σκέψεις για τη φωτογραφία* Αθήνα 1993, σελ.166

⁵⁷ Μ. Natali, *L'Image-paysage*, ed. Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes 1996, σελ. 18. (μτφρ. δική μου)

⁵⁸ Ε.Η. Gombrich *Ιστορία της Τέχνης* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1994, σελ.338

Υψηλού (sublime) που αυτές προκαλούσαν, έτσι όπως αναπαραστάθηκαν από το Ρομαντισμό⁵⁹. Άλλες φορές, βουνά πλημμυρισμένα από μια βαριά απόκοσμη ομίχλη, αταίριαστη με τον οικείο μας κόσμο (εικ. 2.9). Ομίχλες μέσα στις οποίες *περιφέρονται* γυμνά δέντρα (εικ. 1.9). Υπέροχα ποτάμια που διακόπτουν την πέτρα δημιουργώντας τους δικούς τους σχηματισμούς (εικ. 1.10) και περίτεχνα γεφύρια που φαίνονται σα να αποτελούσαν κάποτε κάποιο πολυσύχναστο πέρασμα (εικ. 1.11).

Το τοπίο, γεμάτο από την ανθρώπινη απουσία, *παρουσία μιας απουσίας* είναι πολλά παραπάνω από ένα τοπίο ιδιαίτερου κάλλους. Ο φωτογράφος, μοιάζει να χτίζει τη σκηνή πάνω στην οποία παίζεται η *μοίρα του ανθρώπου της Ηπείρου*. Ένας χώρος όμως που συμμετέχει ενεργά, δεν είναι απλώς ένα *φόντο*. Δεν θα μπορούσε να είναι αλλιώς για έναν τόπο με αυτή τη μορφολογία και αυτές τις ιστορικές μνήμες.

Έχοντας λοιπόν την αίσθηση πως είναι ένας τόπος δίχως ανθρώπινη παρουσία, οι φωτογραφίες του λευκώματος με τα ομαδικά και ατομικά πορτραίτα αποκτούν άλλη βαρύτητα. Είναι σα να υπάρχει ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο διαμορφώνει τις εικόνες που αντικρίζουμε. Οι ιδιαίτεροι αυτοί χώροι, γεμίζουν με παρουσίες. Άνθρωποι που προσπαθούν να επιβιώσουν. Να δουλέψουν, να φάνε, να μετακινηθούν, να προστατέψουν τα παιδιά τους και τα ζώα τους. Ντοκουμέντο κοινωνιολογικού επιπέδου που ξεπερνά την απλή καταγραφή, οι φωτογραφίες της Ηπείρου ισορροπούν μεταξύ του απλού και του συγκλονιστικού, αποθεώνοντας τον άνθρωπο μέσα από τον τόπο του. Έχοντας δει τις φωτογραφίες αυτού του μέρους του έργου του, το τοπίο είναι παρόν, ακόμη κι όταν πρακτικά δε φαίνεται. Η φωτογραφία που δείχνει τη μαυροφορεμένη μάνα και τα παιδιά να πενθούν είναι από αυτές που σαν κατάληξη μιας αφήγησης, πλησιάζουν τον άνθρωπο, για να δουν αλλιώς τον αντικατοπτρισμό του τοπίου πάνω στο πρόσωπό του (εικ. 1.12). Ο φωτογράφος μας αποκαλύπτει στη λεζάντα πως το πένθος αφορά στο θάνατο της αγελάδας της οικογένειας και σε συνέντευξή του εμπλουτίζει την ιστορία αποκαλύπτοντας πως η μάνα η οποία είχε 7

⁵⁹ Όπως εκεί το τοπίο αναδεικνύεται τόσο μεγαλειώδες που αγγίζει το μεταφυσικό, έτσι κι εδώ οι συγκλονιστικοί ορεινοί όγκοι φέρνουν το θεατή σε ανάλογη θέση δέους, μετατρέποντας την αληθοφάνεια του τοπίου σε κάτι *ιερό*.

παιδιά ομολόγησε πως δεν θα στεναχωριόταν τόσο αν είχε χαθεί ένα από τα παιδιά της.

Η καταγραφή της καθημερινότητας αποκαλύπτει την αδιανόητη σκληρότητα της τότε πραγματικότητας. Οι άνθρωποι που κατοικούν σε αυτό το τόπο ταλαιπωρούνται καθημερινά και μοχθούν πραγματικά για την επιβίωσή τους. Πρέπει να διασχίσουν τα δύσβατα βουνά προκειμένου να βρουν τροφή και προστασία για τη μοναδική περιουσία τους, τα ζώα τους (εικ. 1.13). Οι γυναίκες, ηρωίδες ενός κλειστού κοινωνικού χώρου, συμμετέχουν σε κάθε έκφανση της καθημερινότητας, σε αυτό τον άνισο αγώνα της ανασυγκρότησης μετά από την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Ο Κ. Μπαλάφας που ως γνωστόν κάνει ειδική μνεία στην Ηπειρώτισσα μάνα στο λεύκωμά του *«Αφιέρωμα στη μάνα»*, φαίνεται να αναγνωρίζει το ζωτικής σημασίας ρόλο της στην κοινωνία, ανάγοντας σε σύμβολο ότι την περιβάλλει: *«Το μήνμα υπογραμμίζει την οριστική και θανάσιμη απώλεια (εικ. 1.5), ο λασπωμένος δρόμος τον δύσκολο αγώνα της (εικ. 1.14), το μαύρο ρούχο της –εκτός από το προφανές του θανάτου- το λιτό και σοβαρό της ζωής. Έτσι ο Μπαλάφας μας οδηγεί να δούμε την ελληνίδα μάνα σαν το πρόσωπο-κλειδί στην ερμηνεία και κατανόηση του κατοχικού και μεταπολεμικού σκηνικού της Ελλάδας»*⁶⁰. Η προσπάθεια της ανασυγκρότησης για τις γυναίκες, τους άντρες και τα παιδιά τους (η πολύτιμη επόμενη γενιά) δεν είναι καθόλου εύκολη. Ο τόπος στον οποίο ζουν είναι ορεινός και απομονωμένος από αστικά κέντρα που μπορούν να ενισχύσουν την προσπάθεια. Η γη είναι άγονη, πετρώδης, δύσβατη και δεν προσφέρει εύκολα τα απαραίτητα για τροφή και εμπόριο. Τα καιρικά φαινόμενα ακραία: παγωνιά, διαρκής βροχή, ομίχλη. Οι υποδομές ανύπαρκτες.

Αυτός είναι ο κόσμος που καταγράφει με τον μοναδικό του τρόπο ο «φωτογράφος του κοινωνικού προβληματισμού». Ένας κόσμος που είναι *στοιχειωμένος* από μια σκληρή πραγματικότητα και βαριές μνήμες, τα οποία γνωρίζει πολύ καλά ο Κ. Μπαλάφας. Επιλέγει συνειδητά να αποτυπώσει την εικόνα μιας άλλης Ελλάδας, βασανισμένης και κυρίως ξεχασμένης, που είναι μακριά από τουριστικές ωραιοποιημένες εικόνες μνημείων και ηλιόλουστων νησιών. Για τον Κ. Μπαλάφα, η

⁶⁰ Η. Παπαϊωάννου *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαϊωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Αθήνα 2006, σελ. 125

πολιτιστική κληρονομιά είναι διάχυτη στον τόπο της Ηπείρου και συνθέτει ένα αναπόσπαστο κομμάτι της δύναμης των ανθρώπων που προσπαθούν να παλέψουν εκεί για την επιβίωση. Τα πέτρινα ερείπια μέσα στην ομίχλη περικλείουν μέσα τους κάτι πολύ πιο δυνατό από τις ιλουστρασιόν φωτογραφίες ιστορικών μνημίων. Ενώ μετά το 1945 ο Κ. Μπαλάφας φεύγει οριστικά από την Ήπειρο, επιστρέφει με την πρώτη ευκαιρία για να καταγράψει αυτό το χώρο και αυτούς τους ανθρώπους έχοντας οικειοποιηθεί *«την τραγική ποιότητα αυτού του τόπου που του αποκαλύφθηκε τότε (στην Αντίσταση) στα βουνά της Ηπείρου ώστε να μπορεί να την ανιχνεύει.»*⁶¹

1.2.3 Μέτσοβο

Το σύνολο των φωτογραφιών που απαρτίζουν αυτό το λεύκωμα είναι μια ειδική μνεία που επιλέγει να κάνει ο φωτογράφος στην περιοχή του Μετσόβου. Την ίδια εποχή που αφιερώνεται στις φωτογραφίες που αργότερα θα αποτελέσουν το λεύκωμα «Ήπειρος», αποτυπώνει και έναν μεγάλο όγκο του υλικού του στο Μέτσοβο. Τι διαφορετικό όμως συναντάμε σε αυτό το λεύκωμα σε σχέση με το «Ήπειρος»; Ή για να το θέσουμε πιο σωστά, τι επιπλέον υπάρχει εδώ που το καθιστά μια ξεχωριστή αφήγηση;

Θα έλεγε κανείς με σιγουριά πως το Μέτσοβο αποτελεί ένα ξεχωριστό μέρος της Ηπείρου. Πάντα είχε μεγαλύτερη ανάπτυξη σε σχέση με την υπόλοιπη περιοχή. Έχει υπάρξει ο τόπος καταγωγής πολύ σημαντικών ανθρώπων (οι οποίοι και ευεργέτησαν την ιδιαίτερη πατρίδα τους), φύτρα πνευματικής ζωής και λόγιας παράδοσης καθώς και πηγή πλούσιας λαϊκής δημιουργίας. Μορφολογικά, το Μέτσοβο περιβάλλεται από δασώδη (κυρίως) βουνά, βαθιές ρεματιές που έχουν τα δικά τους βλάχικα τοπωνύμια. Οι κάτοικοι, Βλάχοι, ήταν πάντα κτηνοτρόφοι με εποχιακές μετακινήσεις, δηλαδή ένα εξάμηνο στα χειμαδιά και ένα εξάμηνο στα καλοκαιρινά βοσκοτόπια.

Ο Κ. Μπαλάφας φαίνεται να διακρίνει την ιδιαιτερότητα και σπουδαιότητα του Μετσόβου και το καταγράφει σαν ένα *παράδειγμα* πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο ίδιος αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα της παράδοσης αναφέροντας: *«Ο Κόντογλου έλεγε: οι*

⁶¹ Μ. Καραβία *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Αθήνα 2006, σελ. 110

*παλιοί θαλασσινοί για να βρίσκουν το δρόμο τους, ακολουθούσαν το άστρο της τραμουντάνας, και οι λαοί για να ξέρουν που πηγαίνουν ακολουθούν την παράδοση.»*⁶²

Με την ανθρωποκεντρική του ματιά, προσεγγίζει τον τόπο και αποτυπώνει το φυσικό τοπίο, την καθημερινή ζωή, τις κτηνοτροφικές εργασίες και σε μεγάλο βαθμό τα λαογραφικά στοιχεία των Μετσοβιτών: ενδυμασίες, αντικείμενα λαϊκής τέχνης, θρησκευτική ζωή, έθιμα και γιορτές.

«*Το Μέτσοβο είναι το ομορφότερο χωριό του ελλαδικού χώρου*»⁶³. Ο περιηγητής φωτογράφος συνθέτει εδώ μια διαφορετική αφήγηση. Πάντα ουμανιστική, με επίκεντρο τον άνθρωπο και τον καθημερινό του αγώνα για επιβίωση αλλά υπό ένα διαφορετικό πρίσμα. Για πρώτη φορά βλέπουμε μια πιο «χαλαρή» οπτική του. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο παραπάνω δόθηκε ο χαρακτηρισμός *περιηγητής*. Χωρίς να απομακρύνεται ποτέ από την προσωπική του ματιά πάνω στο *θέμα* του, στο Μέτσοβο αποτυπώνει τοπία τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν όμορφα και όχι απόκοσμα. Ανθρώπους οι οποίοι στην καθημερινότητά τους δουλεύουν σκληρά αλλά είναι συχνά χαμογελαστοί (εικ. 1.15), φορούν «αρχοντικά» ρούχα(εικ. 1.16), στολίζουν όμορφες νύφες και διατηρούν έθιμα παλαιότερων καιρών(εικ. 1.17). Το σύνολο των φωτογραφιών στο Μέτσοβο δεν αφήνει την αίσθηση της διάχυτης αγωνίας όπως οι φωτογραφίες της μεταπολεμικής Ηπείρου. Εδώ υπάρχει μια άλλη *ιστορία*. Η οποία φαίνεται να προσεγγίζεται από τον φωτογράφο σχεδόν με ανακούφιση. Καύχημα των Ηπειρωτών, οι Μετσοβίτες δίνουν την ευκαιρία στον Κ. Μπαλάφα να δείξει μια κοινωνία πιο σίγουρη, πιο στέρεη, *συμφιλιωμένη* με το τοπίο που την περιβάλλει, χωρίς τη διαρκή αγωνία της επιβίωσης. Υπάρχει χώρος για τον φωτογράφο να αναδείξει τη γιορτή, το πένθος, τον εκφραστικό πλούτο και τη σοφία των εθίμων, τους τρόπους που επινοεί ο άνθρωπος να κουβαλήσει το πολύτιμο φορτίο του τόπου του.

⁶² Κ. Μπαλάφας *Διαλέξεις για τη φωτογραφία* εκδ. Ακαδημία Δημιουργικής Φωτογραφίας, Αθήνα 2005, σελ. 19

⁶³ Συνέντευξη στον Κ. Μπουμπουρή *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του* Αθήνα 2010, σελ.106

Έχουμε λοιπόν ένα σύνολο φωτογραφιών που απαρτίζεται από τοπία, ομαδικά και ατομικά πορτραίτα. Τα πορτραίτα, απαρτίζονται καταρχήν από εικόνες της καθημερινής ζωής. Οι Βλάχοι με τα ζώα τους στα βουνά (εικ. 1.18), οι γυναίκες που κουβαλάνε τα παιδιά τους στην πλάτη μέσα στο χιόνι (εικ. 1.19), το μαγείρεμα, ο δρόμος για τα χειμαδιά και οι γενικότερες μετακινήσεις λόγω της ενασχόλησης με τα ζώα. Είναι έκδηλο πως εδώ αν και η ζωή είναι και πάλι σκληρή, δεν είναι απάνθρωπη. Οι κάτοικοι της περιοχής έχουν διαμορφώσει μια καθημερινότητα γύρω από την εργασία τους. Στα βοσκοτόπια οι *τσοπάνηδες* έχουν πολλά ζώα. Οι ίδιοι φορούν παραδοσιακές στολές ακόμη. Έχουν γκλίτσες όχι για να στηριχθούν αλλά σαν εργαλείο για τη δουλειά τους και σαν δείγμα αρχοντιάς. Καπνίζουν. Οι γυναίκες που κουβαλάνε στο χιόνι είτε τροφή είτε ξύλα είτε τα παιδιά τους είναι ζεστά ντυμένες με χειροποίητα υφαντά. Οι συχνές μετακινήσεις γίνονται με τη βοήθεια ζώων (άλογα ή γαϊδούρια). Οι γυναίκες ασχολούνται περισσότερο με εργασίες μέσα στο σπίτι και δεν είναι τόσο εκτεθειμένες στις σκληρές δουλειές της υπαίθρου. Τις βλέπουμε να μαγειρεύουν, να υφαίνουν, να πηγαίνουν στο σχολείο, στην εκκλησία, να παντρεύονται, να χορεύουν. Ποτέ έως τώρα ο φωτογράφος δεν είχε επιλέξει να αποτυπώσει τέτοιες στιγμές. Και ο συγκεκριμένος τόπος φαίνεται να τον ενέπνευσε γι' αυτό.

Το λεύκωμα είναι μιας πολύτιμης λαογραφικής αξίας: οι φωτογραφίες στις οποίες με τόση *έγνοια* ο Κ. Μπαλάφας θέλησε να καταγράψει έθιμα και λαϊκή τέχνη ενός κόσμου που κινδυνεύει να εξαφανιστεί. *«Είναι οι ωραίες εκδηλώσεις που αναφέρονται στα σημαδιακά γεγονότα του βίου, που κάθε μέρα χάνονται με την αλλαγή του τρόπου ζωής, τη φθορά του χρόνου και τις επιδράσεις του πολιτισμού. Πίστευα και πιστεύω πως είναι χρέος κάθε καλλιτέχνη, πέρα από κάθε προσωπική αναζήτηση στην τέχνη, να καταχωρεί στο έργο του τον τόπο του και την εποχή του.»*⁶⁴ Το έργο αυτό περιλαμβάνει στιγμές από παραδοσιακούς γάμους και γλέντια: οι γυναίκες που ντύνουν με χειροποίητες παραδοσιακές φορεσιές τη νύφη, τα παιδιά που κουβαλάνε τα προικιά της νύφης, οι μουσικοί που συνοδεύουν το ζευγάρι και οι παραδοσιακοί χοροί που αποτελούν έκφραση της όποιας γιορτής. Όλες αυτές οι εκφάνσεις της ανθρώπινης

⁶⁴ Κ. Μπαλάφας *Διαλέξεις για την φωτογραφία* εκδ. Ακαδημία Δημιουργικής Φωτογραφίας, Αθήνα 2005, σελ.17

έκφρασης λαμβάνουν χώρα μέσα στο τοπίο. Για τον Κ. Μπαλάφα άλλωστε η παράδοση είναι κάτι ζωντανό που το γνωρίζουμε *«από τα υπολείμματα παλιότερων πολιτισμών πάνω στην πέτρα και την ποιητική καταχώρηση.»*⁶⁵

⁶⁵ *Ibid*, σελ.17

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΚΑΔΡΟ. ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΚΑΔΡΟ. ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Το τοπίο της Ηπείρου, ανεξάντλητη δεξαμενή εικόνων για τον Κ. Μπαλάφα και χαρακτηριστικό «ντεκόρ» στη φιλμογραφία του Θ. Αγγελόπουλου, αποτελεί την ίδια στιγμή κι ένα χώρο, ο οποίος αναπαρίσταται φωτογραφικά για τον πρώτο και κινηματογραφικά για τον δεύτερο. Η επιλογή της Ηπείρου, ως τοπίο που υποδέχεται τις αφηγήσεις των δύο ελλήνων καλλιτεχνών, αντικατοπτρίζει, όπως είδαμε, μια τάση απ' την πλευρά τους, να αναδείξουν *ιστορίες* οι οποίες τριγυρνούν γύρω από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Στο μέρος αυτό, θα προσπαθήσουμε να δούμε, πώς αυτές οι ιστορίες, *υποχρεωμένες* να μπουν –κυριολεκτικά και μεταφορικά– σε ένα πλαίσιο, αυτό του κάδρου (φωτογραφικού ή κινηματογραφικού), αποτελούν την ίδια στιγμή και αντικείμενα μιας *αισθητικής προσέγγισης*, η ταυτότητα της οποίας καθορίζεται και από την παρουσία του τοπίου. Με άλλα λόγια, πώς προσεγγίζεται το τοπίο της Ηπείρου μέσα από τη φωτογραφική και την κινηματογραφική διαδικασία; Και πώς αυτή η προσέγγιση λειτουργεί, συγχρόνως, συμπληρωματικά σε σχέση με την *αφήγηση*, και καθοριστικά σε σχέση με την ταυτότητα του ίδιου του τοπίου; Γίνεται λόγος έτσι, για μια υποκειμενική ματιά πάνω σ' ένα τοπίο μιας ιδιαιτερότητας όπως αυτού της Ηπείρου (Ιστορικής, μορφολογικής, μνημονικής), η οποία όμως, αντανακλά μια αλληλεπίδραση υψηλού ενδιαφέροντος: το τοπίο εγγράφεται στο φιλμ μέσα από το βλέμμα του ενός ή του άλλου καλλιτέχνη, την ίδια στιγμή που τους ορίζει τον τρόπο που θα το *κοιτάζουν*.

Έτσι ο Θ. Αγγελόπουλος, στην Ήπειρο θα βρει –και θα δει– αυτό που ψάχνει, αλλά παράλληλα η Ήπειρος θα του *ορίσει* σχεδόν τη σκηνοθεσία στην *Αναπαράσταση*. Θα επιστρέψει σ' αυτή για το *Θίασο* και τους *Κυνηγούς* αναπτύσσοντας στην πολιτική του τριλογία, σημαντικά χαρακτηριστικά του σκηνοθετικού του στιλ. Τέλος με τους «σταθμούς» των Σπύρου, Βούλας και μικρού Αλέξανδρου, στο *Μελισσοκόμο* και το *Τοπίο στην Ομίχλη*, θα εξερευνήσει στην πόλη των Ιωαννίνων, τις δυνατότητες της σιωπής και των μεγάλων διαρκειών.

Ο Κ. Μπαλάφας από την άλλη, χωρίς να παρεκκλίνει από τις βασικές του αρχές (που στη φωτογραφία φαντάζουν λιγότερο περίπλοκες χωρίς να είναι), είναι πιο «ενστικτώδης» στις φωτογραφίες του «Αντάρτικου», πιο «αυστηρός», σ' αυτές της «Ηπείρου», και πιο «ευχάριστος» σ' αυτές του «Μετσόβου». Πάντα όμως η ματιά του καταφέρνει να ισορροπήσει, *αισθητικά*, μεταξύ του ηπειρώτικου τοπίου και του ανθρώπου που το κατοικεί. Γ' αυτό και καταφέρνει να αποκαλύψει ότι το ένα, δεν *υφίσταται* δίχως το άλλο. Ακόμη κι όταν διαλέγει να φωτογραφίσει το ένα από τα δύο.

2.1 ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

2.1.1 Αναπαράσταση: Τοπίο που οργανώνει τη σκηνοθεσία

Η *Αναπαράσταση*, δίνει την εντύπωση ότι είναι η πιο *διαφορετική* ταινία του έλληνα σκηνοθέτη, σε σχέση με το κινηματογραφικό *στιλ* που φέρει ως *ετικέτα* το έργο του. Οι λιγότερο εξοικειωμένοι θεατές, μιλούν για μια ταινία εντελώς διαφορετική, χωρίς τα «βαρετά» πλάνα που απλά παρακολουθούν για λεπτά ολόκληρα τη διαδρομή ενός, ή πολλών μαζί ηρώων, για ταινία όπου το μοντάζ «φαίνεται», δίνοντας ρυθμό, για ταινία που έχει μια «άγρια ομορφιά» λόγω της όχι και τόσο προσεγμένης *πλαστικής* οργάνωσης.

Η αλήθεια είναι πως όντως, η ταινία αυτή διαχωρίζεται *αισθητικά*, με την πρώτη ματιά, από τις υπόλοιπες, για τους ακόλουθους λόγους: α) είναι η μοναδική μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη που είναι ασπρόμαυρη, β) είναι η μοναδική στην οποία η χρήση του τράβελινγκ σχεδόν απουσιάζει, γ) είναι η μοναδική⁶⁶ στην οποία χρησιμοποιείται τόσο έντονα η «κάμερα στο χέρι» (ή «στον ώμο» όπως συνηθίζουμε ακόμη να λέμε), δ) είναι η μοναδική η οποία εμπεριέχει «ντοκιμαντερίστικα» πλάνα από τη ζωή των κατοίκων του χωριού αλλά και της πόλης, και ε) είναι η πιο μικρή σε διάρκεια (εκατό λεπτά), δίνοντας την αίσθηση της «ροής» σε ό,τι αφορά στην εξέλιξη των γεγονότων.

⁶⁶ Στις *Μέρες του '36*, υπάρχουν επίσης κάποια πλάνα γυρισμένα με την κάμερα στο χέρι, μόνο που εκεί η κίνηση είναι τόσο συγκρατημένη, που δηλώνει ξεκάθαρα ότι δεν αποτελεί τόσο «επιλογή», όσο «υποχρέωση», λόγω, προφανώς, των τότε συνθηκών γυρίσματος.

Παρόλα αυτά, βλέποντας ξανά την *Αναπαράσταση*, ο εξοικειωμένος με το έργο του έλληνα σκηνοθέτη θεατής, παρατηρεί ότι όλη του η κινηματογραφική προβληματική κρύβεται στα *μυστικά* της ταινίας αυτής: η προσέγγιση της απορίας μέσω της αδυναμίας τεκμηρίωσης, η χρήση του Μύθου (των Ατρείδων στην προκειμένη περίπτωση), ως σεναριακό υπόβαθρο, η χρήση των «νεκρών χρόνων» -οι οποίοι δε γίνονται τόσο εύκολα αντιληπτοί με την πρώτη θέαση, η άρνηση της *εξέλιξης* που θα οδηγήσει στην *τελική λύση*, προς όφελος της ανάδειξης της αίσθησης που γεννά το γεγονός και όχι της περιγραφής του. Η ταινία αυτή άλλωστε, αρνούμενη πεισματικά να καταφύγει στο στείρο ερώτημα του «πώς» και του «γιατί», χρίζοντας την *αιτία* ως την κύρια σεναριακή φιγούρα μέσα από την οποία θα αντληθεί όλο το ενδιαφέρον της ταινίας, αποτελεί και ένα από τα ωραιότερα κινηματογραφικά παραδείγματα της *άρνησης του κλασικισμού* κι ας έρχεται μια δεκαετία μετά την έκρηξη της Νουβέλ Βαγκ στη Γαλλία, όταν η παρέα των Cahiers «ξεσπάθωσε» με ανάλογο τρόπο ενάντια στα «αρτηριοσκληρωτικά» σενάρια της εποχής.⁶⁷

Η *Αναπαράσταση*, λοιπόν, με όποιο τρόπο κι αν προσπαθήσουμε να την προσεγγίσουμε, είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση ταινίας στη φιλμογραφία του έλληνα δημιουργού. Αυτό που ίσως αποτελεί όμως το πιο ξεχωριστό χαρακτηριστικό της, είναι το γεγονός ότι όλα δίνουν την αίσθηση ότι δείχνονται «όσο πιο ανέγγιχτα γίνεται». Είναι από τις σπάνιες φορές στο έργο του σκηνοθέτη όπου όλες οι σκηνές είναι σα να καταγράφονται μέσα στην ατόφια τους πραγματικότητα από την κάμερα. Κανένα εντυπωσιακό σκηνικό, κανένα τεχνητό εφέ ανέμου, ομίχλης ή βροχής, καμία στυλιζαρισμένη ενδυματολογία και, κυρίως, καμία φωτιστική παρέμβαση από το Γιώργο Αρβανίτη, ο οποίος ομολογεί: «*Η Αναπαράσταση ήταν σοκ για μένα. Φτάνοντας στο χωριό για να γυρίσουμε την ταινία είχε σουρουπώσει. Άνοιξα την πόρτα του σπιτιού όπου θα μέναμε και την ξανάκλεισα με φόβο γιατί πρώτη φορά είδα σύννεφα*

⁶⁷ Εδώ, όπως ήδη αναφέρθηκε, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και για την κινηματογραφική αντίδραση που επέφερε και η γέννηση του νεορεαλισμού, ρεύμα με το οποίο η ταινία αυτή έχει αδιαμφισβήτητα κοινά. Ωστόσο, μιλώντας για σθεναρή αντίδραση ενάντια στην κινηματογραφική χρηστικότητα της σχέσης *αίτιου – αιτιατού*, που κάποιοι τη βλέπουν ως ό,τι σημαντικότερο μπορεί να μας προσφέρει η κινηματογραφική διαδικασία, θεωρήσαμε προτιμότερο να μιλήσουμε για τη Νουβέλ Βαγκ, η οποία, κυρίως με το Γκοντάρ, αντιτάχθηκε λυσσώδως ενάντια σ' αυτή την «παράλογη», όπως ομολογούσε και ο ίδιος, στάση. Εξ' άλλου, η εκτίμηση του Θ. Αγγελόπουλου για το ρεύμα αυτό είναι επανειλημμένως ομολογημένη. Βλ. επίσης Μ. Michel, *Comprendre Godard*, εκδ. Armand Colin, Paris, 2006.

πάνω απ' το κεφάλι μου! [...] Εάν εγώ καταστρέψω αυτή την ατμόσφαιρα που ένιωσα ανοίγοντας την πόρτα, έχω αποτύχει. Πάνω σ' αυτή τη βάση δούλεψα. Όταν, μετά, είδα την ταινία, είδα ότι έβγαλα κι άλλα πράγματα από κάτω. Έβγαλα αυτή την πέτρα που εμένα με πλάκωνε και δημιούργησα την αίσθηση ότι οι πέτρες είναι πάνω στην οθόνη, σαν να ήταν χτισμένη η οθόνη –έτσι, τουλάχιστον, το είδα εγώ.»⁶⁸ Ο Γ. Μπακογιαννόπουλος αναφέρει αντίστοιχα: «αυτό το συσσωρευμένο αυθεντικό υλικό οδήγησε τον Αγγελόπουλο στην πιο λιτή, ρεαλιστική σκηνοθεσία των σκηνών με τους ηθοποιούς. Ηθοποιούς, άλλωστε, μη επαγγελματίες, χωρίς μακιγιάζ, που χρησιμοποιήθηκαν τελείως αντιδραματικά. Το γύρισμα, εσωτερικά κι εξωτερικά, έγινε στους αληθινούς χώρους με τον ελάχιστο δυνατόν φωτισμό ώστε να διατηρηθούν οι 'περιρρέουσες' συνθήκες, ακόμα και οι καιρικές».⁶⁹

Σε ό,τι λοιπόν αφορά στην αισθητική οργάνωση της ταινίας, αυτή, με την πρώτη ματιά, συνοψίζεται μέσα από μια έννοια, όπως ήδη είπαμε, νεορεαλιστική, σύμφωνα με την οποία, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη της πραγματικότητας και όχι της εικόνας. Ωστόσο, αυτός ο διαχωρισμός δεν είναι πια και τόσο ξεκάθαρος. Οι σκηνοθέτες που πίστεψαν στην πραγματικότητα, το έκαναν πάντα με τη βοήθεια ενός σημαντικού κριτηρίου –πνευματικού, ηθικού- το οποίο θα τους επέτρεπε να καθορίσουν τη γενική αίσθηση των ταινιών τους. Η πιο ωραία φράση έρχεται από τον Jacques Rivette ο οποίος ομολογεί ότι «ένας χώρος εμπεριέχει μέσα του τις συνθήκες σκηνοθεσίας»⁷⁰, συνδέοντας εύγλωττα το πραγματικό του τοπίου με την αδυναμία αντικειμενικής κινηματογραφικής προσέγγισης.

Γίνεται λοιπόν εύκολα αντιληπτό ότι η *Αναπαράσταση*, είναι όντως ξεκάθαρα διαφορετική σε σχέση με τις υπόλοιπες κυρίως λόγω της ρεαλιστικής της χροιάς, την ίδια όμως στιγμή, είναι και μια ταινία της οποίας το σενάριο είναι αποτέλεσμα οσμώσεων μεταξύ της πραγματικότητας της εποχής και του Μύθου των Ατρείδων, αρνείται τους κλασικούς αφηγηματικούς κανόνες και η εικαστική της ταυτότητα είναι

⁶⁸ Συνέντευξη στον Κωνσταντίνο Α. Θέμελη, *Περιοδικό*, Οκτώβριος 1989.

⁶⁹ Γ. Μπακογιαννόπουλος, «*Το πρόσωπο της επιστροφής*» στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σελ.209.

⁷⁰ J. Rivette στο J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, éd. Nathan, Paris 2002, σελ. 64.

σαν υποδειγμένη από το ίδιο το τοπίο. Με άλλα λόγια, ο αδιαμφισβήτητος ρεαλισμός της στηρίζεται διαρκώς πάνω σε βάσεις αρκετά κατασκευασμένες, χωρίς όμως οι δύο αυτές τάσεις να εξουδετερώνονται, αλλά, αντιθέτως, να αλληλοσυμπληρώνονται.

Η δύναμη της ταινίας αντλείται αδιαμφισβήτητα από αυτή την ιδιαίτερη συνύπαρξη του κατασκευασμένου και του ατόφιου. Ο Γ. Αρβανίτης ομολογεί ότι αυτό που καθόρισε τον τρόπο φωτισμού του (πέραν των πενιχρών μέσων του), ήταν ο σεβασμός της αίσθησης που αναδύονταν από το ίδιο το τοπίο. Ωραιοποιώντας την πέτρα, θα ήταν γι' αυτόν μια αποτυχία. Ωστόσο, τα νυχτερινά του πλάνα, είναι φωτισμένα τόσο όμορφα, που δύσκολα περνούν απαρατήρητα ως απλά ρεαλιστικά. Η σκηνή της ταφής, με το έντονο κοντράστ από τη μοναδική φωτιστική πηγή που έρχεται από δεξιά του κάδρου, ή αυτή του μοιρολογιού, στα Γιάννενα, όπου όλοι φωτίζονται από τη δυνατή φωτιά, είναι «στυλιζαρισμένα ατόφια», αποδεικνύοντας ότι και ο ρεαλισμός μπορεί να αγγίξει από μόνος του μια *πραγματικότητα* που τον ξεπερνά.

Μέσα στην ίδια ακριβώς λογική, ο Θ. Αγγελόπουλος, επιλέγοντας ως τόπους γυρισμάτων μονάχα το χωριό και την πόλη των Ιωαννίνων, είναι σα να αφήνει, για πρώτη και τελευταία φορά, το τοπίο να του *υποδείξει* τη σκηνοθεσία. Η κάμερα και οι κινήσεις της, περισσότερο ακολουθούν τη δράση και λιγότερο τη *στήνουν*. Μέχρι το τέλος της ταινίας, η σκηνοθεσία υιοθετεί τη λογική της πανταχού-παρούσας κάμερας μιας και τίποτε δεν αποκρύπτεται -χωρίς όμως και τίποτα να υπογραμμίζεται. Τα κοντινά πλάνα είναι ελάχιστα, τα εμφαντικά ζουμ ή τράβελινγκ εμπρός απουσιάζουν και ουδέποτε η προσοχή μας στρέφεται στις συνθήκες γυρίσματος διερωτώμενοι γύρω από το «πώς» και το «γιατί» των πλάνων. Ωστόσο, ο αυθορμητισμός της κάμερας δε σημαίνει πώς δεν κρύβει μέσα του και κάποιες βασικές αρχές. Ο φακός 35mm τον οποίο προτιμά ο σκηνοθέτης γιατί, όπως λέει: «δεν έχει το μειονέκτημα της παραμόρφωσης της εικόνας [...] δίνοντάς μου την καλύτερη ισορροπία [...] (και) έχει όλα τα πλεονεκτήματα των ευρυγώνιων (ευκρίνεια, βάθος)»⁷¹, αναπαριστά, έτσι, θα λέγαμε, τις σκηνές όσο πιο *αντικειμενικά* γίνεται. Ο φακός αυτός, ο οποίος στο κινηματογραφικό format είναι ελαφρώς πιο ευρυγώνιος από τον αντίστοιχο normal της

⁷¹ Συνέντευξη στους M. Ciment & H. Tierchant *Théo Angelopoulos* ed. Edilig, Paris 1989, σελ. 100. (μτφρ. δική μου)

φωτογραφικής μηχανής (50mm), όντως αποδίδει τις σχέσεις των αντικειμένων στην εικόνα μέσα στις «πραγματικές τους διαστάσεις», και μάλιστα «ευκρινώς», μιας και έχει το πλεονέκτημα του μεγάλου βάθους πεδίου, αποφεύγοντας τα προβλήματα του ευρυγώνιου φακού (παραμόρφωση των αντικειμένων που βρίσκονται σε κοντινή απόσταση και καθόλου αμελητέα αίσθηση αύξησης της απόστασης μεταξύ πρώτου πλάνου και φόντου), ή του τηλεφακού (ο οποίος «συμπιέζει» τις αποστάσεις και ελαχιστοποιεί το βάθος πεδίου). Όμως κι αυτή η επιλογή, από μόνη της, αποκαλύπτει μια *θέση*. Σε ό,τι αφορά στο βάθος πεδίου⁷², που είναι η ζώνη «ευκρίνειας», από ένα σημείο έως ένα άλλο πάνω στον οπτικό άξονα του φακού, μέσα στην οποία κάθε αντικείμενο εμφανίζεται «καθαρά» (net), ο σκηνοθέτης διαχωρίζει τη θέση του σε σχέση με πολλούς σκηνοθέτες οι οποίοι γοητεύονται από το μικρό βάθος πεδίου, μέσω του οποίου δημιουργούν αξέχαστης ομορφιάς κινηματογραφικά πλάνα. Ο Θ. Αγγελόπουλος, «ονομάζοντας» πλεονέκτημα τη χρήση του βάθους και την ευκρινή εικόνα, απευθείας αποκαλύπτει ότι το *στιλ* του πρόκειται να καθοριστεί από μία αρχή «εικαστικής αντικειμενικότητας» η οποία θα τον οδηγήσει, όπως θα δούμε, σε μία σκηνοθεσία αρκετά «θεατρική» στη συνέχεια.

Κάμερα που δεν κρύβει τίποτα, δεν υπογραμμίζει τίποτα και δεν ξεπερνά ποτέ τα όρια. Πλάνα που δεν «αμπαλάρονται» απ' το φως αλλά, σαν από μόνα τους, προτείνουν ένα φωτιστικό αποτέλεσμα αρκετά γοητευτικό, αυτή είναι η γοητεία της *Αναπαράστασης*. Καταφέρνει να γίνει μια ταινία, η οποία, όπως ομολογεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης: *«δε θα είναι ιδωμένη μέσα από τα μάτια ενός κατοίκου του χωριού. Δεν είμαι από κει, και άρα δείχνω την ιστορία απ' έξω. Πιστεύω πως είναι αρκετά τίμιο*

⁷² Το βάθος πεδίου, ως όρος, πέραν του καθαρά φωτογραφικού του ορισμού, είναι και ένας όρος που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο για να περιγράψει τη σκηνοθεσία «σε βάθος πεδίου» όπως λέμε. Συνήθως, όταν θέλουμε να μιλήσουμε για ταινίες οι οποίες, για να αποτύχουν το εξαντλητικό «ντεκουπάρισμα» της κάθε σκηνής, χρησιμοποιούν το χώρο και το πλεονέκτημα του «βάθους» του, που προκύπτει από μια συγκεκριμένη γωνία λήψης, με σκοπό να αναδείξουν τη σκηνή στην πραγματική της διάρκεια, λέμε ότι οι σκηνές αυτές είναι *στημένες* με τρόπο που εκμεταλλεύεται το βάθος πεδίου. Ο πρώτος μεγάλος δάσκαλος αυτής της τεχνικής υπήρξε ο Όρσον Ουέλς, και ο πρώτος θεωρητικός (που τον αποθέωσε), ο Αντρέ Μπαζέν.

Βλ. επίσης, Μ. Μαρτέν, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1984, σελ. 211-224

απ'την πλευρά της σκηνοθεσίας, να δει την ιστορία σαν κάποιος ο οποίος έρχεται από αλλού και προσπαθεί να αποκαλύψει τι συμβαίνει.»⁷³

Αφήνοντας λοιπόν το τοπίο να αποφασίσει για τη μοίρα αυτών των ανθρώπων, ο Θ. Αγγελόπουλος αφήνει την ίδια στιγμή τον τόπο να δράσει, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, από μόνος του. Η αισθητική του προσέγγιση, μαρτυρά την προσπάθεια κατανόησης του γεγονότος, στην «πραγματική του διάσταση». Η μοναδική στιγμή που ο χώρος υποκύπτει στη σκηνοθεσία, και το εξωτερικό βλέμμα στην εσωτερική απόγνωση, είναι η σκηνή του λιντσαρίσματος της συζύγου. Σε ένα πανοραμίκ των 360 μοιρών, η κάμερα διαγράφει έναν κύκλο, κέντρο του οποίου είναι η σύζυγος η οποία κυκλώνεται από τις συγχωριανές της μέχρι να δεχθεί την επίθεσή τους. Το πανοραμίκ των 360 μοιρών, τόσο αγαπημένο για το Θ. Αγγελόπουλο στις ταινίες της δεκαετίας του '70, δεν απελευθερώνει το χώρο, σαρώνοντάς τον απ'άκρη σ'άκρη, αλλά, αντιθέτως, τον σφίγγει ακόμη περισσότερο γύρω από την προδιαγεγραμμένη μοίρα της ηρωίδας(-Κλυταιμνήστρας). Η απάντηση αυτού του πλάνου, έρχεται από το τελευταίο, όταν ο έλληνας σκηνοθέτης, αξιοποιώντας τη δύναμη του «μη-ιδωμένου αλλά γνωστού» που έχει το σινεμά, παραδέχεται ότι εκτός από αυτό το αίσθημα ασφυξίας, δε μπορεί να δείξει τίποτε άλλο. Μονάχα ένα πέτρινο σπίτι μέσα στο οποίο κάποιος δολοφονείται. Γιατί ήρθε απ' έξω. Κι αδυνατεί να κατανοήσει τη σκληράδα του τοπίου.

2.1.2 Ο Θίασος & Οι Κυνηγοί. Από τη συννεφιά στον εγκλεισμό

Στην «πολιτική» του τριλογία, ο Θ. Αγγελόπουλος διαμορφώνει το προσωπικό του κινηματογραφικό ύφος, μέσα από το πρίσμα του οποίου θα ειπωθούν όλες οι υπόλοιπες ιστορίες του. Κι ας περνά από το ιστορικό σχόλιο σε ένα άλλο, πιο ανθρωποκεντρικό, επιστρέφοντας ξανά, αλλά διαφορετικά στο τέλος, ο έλληνας σκηνοθέτης δεν άλλαξε δραστικά ποτέ του, το προσωπικό του στιλ.

Στην τριλογία των *Μέρες του '36*, *Ο Θίασος* και *Οι Κυνηγοί*, ο Θ. Αγγελόπουλος ξεκινά, όπως ήδη σχολιάσαμε, μια ιδιαίτερη ιστορική ανάγνωση, η οποία μαρτυρά –

⁷³ Συνέντευξη στους M. Ciment & H. Tierchant, *Théo Angelopoulos* ed. Edilig, Paris 1989, σελ. 52. (μτφρ. δική μου)

όπως και στην Αναπαράσταση- την αδυναμία απόλυτης τεκμηρίωσης. Λέει για τις Μέρες του '36: «Γυρίστηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Ό,τι είναι σημαντικό στην ταινία, προσπάθησα να το τοποθετήσω πίσω από τις πόρτες, να ειπώνεται πίσω από αυτές, ή στο τηλέφωνο, που δεν λέγεται ακριβώς ή ψιθυρίζεται. Η δικτατορία εγγράφεται στη φόρμα της ταινίας. Αυτές ήταν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες δούλευα: δεν μπορούσα να μιλήσω.»⁷⁴

Αυτή η κινηματογραφική προσέγγιση της απαγόρευσης, συνεχίζεται διαφορετικά, στο *Θίασο*. Εκεί, δεν είναι τόσο η αδυναμία εγγραφής της δράσης, η οποία φαίνεται να εκθέτει διαρκώς, από τη μία, τη «λανθασμένη» θέση της κάμερας, κι από την άλλη, την «αποτυχημένη» δουλειά του μικροφώνου, αλλά η αδυναμία της κινηματογραφικής ανάγνωσης της ιστορίας, με τρόπο, συμβατικά ιστορικό, δηλαδή χρονολογικό και αποδεδειγμένο λογικο-συμπερασματικά. Ο Θ. Αγγελόπουλος καταφεύγει έτσι σε μία συστηματική χρήση του πλάνου-σεκάνς το οποίο εγγράφει στη διάρκειά του ιστορικά γεγονότα που είναι απομακρυσμένα, «χωροποιώντας» έτσι το χρόνο. Αυτή η ανατρεπτική του κινηματογραφική «συμπεριφορά» τον αναδεικνύει ως έναν εκ των πιο καινοτόμων κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '70, απελευθερώνοντας το χρόνο από χωρικές ετικέτες: το πέρασμα από τη μια δράση σε μια άλλη είναι θέμα διάρκειας και όχι *cut*. Την ίδια στιγμή, μέσω ενός ντεκουπάζ που αρνείται πεισματικά τη χρονολογική υποταγή, ο Θ. Αγγελόπουλος διυλίζει στην ιστορική του ανάγνωση την αίσθηση ενός εσωτερικού παλμού, μετατρέποντας έτσι την ιστορία από παγιωμένο στοίβαγμα γεγονότων σε χρονολογική σειρά, σε ζωντανό οργανισμό που πάλλεται ανάλογα με το βλέμμα που του ρίχνουμε απ' το παρόν.

Στις σεκάνς που γυρίστηκαν στην Ήπειρο, αυτή η κινηματογραφική στάση δε φαίνεται καθόλου διαφοροποιημένη και το να προσπαθήσουμε να «εκβιάσουμε» αισθητικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις σεκάνς που γυρίστηκαν στις υπόλοιπες πόλεις της Ελλάδος, θα αποβεί αναπόφευκτα άστοχο. Το μόνο που αξίζει να προστεθεί σε ό,τι αφορά στη χρήση του χρώματος, και επίσης δεν έχει να κάνει αποκλειστικά με την Ήπειρο, είναι η ομολογημένη επιρροή του Γιάννη Τσαρούχη:

⁷⁴ *Ibid* σελ.52

J. G. : Τα κυρίαρχα χρώματα της ταινίας [Ταξίδι στα Κύθηρα, 1984] είναι οι συνδυασμοί των μπλε-γκρι και κίτρινου-ώχρας, με μια μικρή νότα κόκκινου κάποιες στιγμές. Βρίσκουμε, για παράδειγμα, αυτά τα χρώματα στα πλακάκια των στύλων στους σταθμούς του μετρό (sic).

Θ. Α. : Πρόκειται για χρώματα ακουαρέλας. Δεν είναι τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στη ζωγραφική με λάδι. Οι περισσότεροι σκηνοθέτες «χρησιμοποιούν» το «λάδι». Εγώ, προτιμώ την ακουαρέλα. Θα βρείτε αυτή την επιλογή σε όλες μου τις ταινίες. Στην πρώτη μου έγχρωμη ταινία [Μέρες του '36, 1972] οι κυρίαρχοι τόνοι είναι αυτοί της ώχρας και του καφέ. Στο *Θίασο* [1975] υπήρχε επίσης το μπλε και κάποιες πινελιές κόκκινου, όπως και στους *Κυνηγούς* [1977]. Ο *Μεγαλέξαντρος* [1980] είναι μια ταινία της ώχρας και του καφέ, χρώματα που μας παραπέμπουν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μιας και χαρακτηρίζουν την ελληνική ζωγραφική, ήδη απ'τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Αν θέλετε, αυτή μου η προτίμηση για τους τόνους της ακουαρέλας προέρχεται απ'τους έλληνες ζωγράφους που αγαπώ.

J. G. : Ποιούς?

Θ. Α. – Κυρίως το Γιάννη Τσαρούχη. Είναι ίσως ένας τρόπος να βλέπεις την Ελλάδα. Το ελληνικό χρώμα άλλωστε δεν έχει την πυκνότητα των βορειοευρωπαϊκών χωρών.⁷⁵

Στις πέντε –κύριες– σεκάνς που γυρίστηκαν στην Ήπειρο, έχει ενδιαφέρον να δούμε αυτά τα χρώματα κάτω από ένα φως αντιδιαμετρικά αντίθετο με του Τσαρούχη. Το εκτυφλωτικό φως της Αττικής που λάτρευε, δίνει τη θέση στο αδυνατισμένο φως της επαρχίας, αναδεικνύοντας τα ίδια χρώματα, διαφορετικά. Οι εξόφθαλμα «τσαρουχικά» χρωματισμένες σκηνές στις *Μέρες του '36*, υπάρχουν και στο *Θίασο*, μόνο που εδώ, τα ίδια χρώματα είναι διαφορετικά, καθώς βρίσκονται κάτω από ένα φως που σχεδόν τα σκοτώνει. Εκτός της σεκάνς της κατάθεσης του Πυλάδη, καμία άλλη σκηνή δε γυρίζεται κάτω από ήλιο (που κι εκεί, ο ήλιος φωτίζει μόνο το φόντο, μιας και μιλάμε για εσωτερικό ημερήσιο γύρισμα). Ιδίως αυτή του χειμώνα του '43, με τους κρεμασμένους στο Μονοδένδρι, γυρισμένη στην παγωνιά του Ζαγοριού κάτω από έντονη βροχή, είναι

⁷⁵ Συνέντευξη στον J. Gerstenkorn *L'art des équilibres* στο *Théo Angelopoulos, études cinématographiques* ed. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 1998, σελ. 13. (μτφρ. δική μου)

μία από τις χαρακτηριστικές σεκάνς που ο Θ. Αγγελόπουλος είναι σα να χρησιμοποιεί τα χρώματα του Τσαρούχη, όπως αναφέρει πιο πάνω στον J. Gerstenkorn, με σκοπό όμως να δει την Ελλάδα *αλλιώς*. Θα λέγαμε, «απογοητευμένα τσαρουχικά».

Το τοπίο της Ηπείρου λοιπόν, στο *Θίασο*, προσεγγίζεται αισθητικά όπως πολλά άλλα. Το «αδύναμο» και διάχυτο γκρίζο φως της Ηπείρου, αποστραγγίζει τα «τσαρουχικά» χρώματα, αλλά αυτό το χαρακτηριστικό, πλην κάποιων εξαιρέσεων (γάμος της Χρυσοθέμιδος δίπλα στη θάλασσα), υπάρχει σε όλη την ταινία, και κατά συνέπεια, δεν αφορά στην ιδιαιτερότητα του εκάστοτε τοπίου. Η Ήπειρος έτσι, έχει θέση στο *Θίασο* υπό αυτή την οπτική γωνία, γιατί απλά εξυπηρετεί στην απόδοση της εικόνας μιας *άλλης* Ελλάδας, μετεωρολογικά και ιστορικά αδιευκρίνιστης.

Η περίπτωση των *Κυνηγών* είναι διαφορετική. Στην ταινία αυτή, το γεγονός ότι η δράση συγκεντρώνεται κατά κύριο λόγο σε έναν συγκεκριμένο χώρο, καθορίζει αναπόφευκτα και την αισθητική της. Οι έξι βασικοί χαρακτήρες, αναγκασμένοι να «απαντήσουν» μπρος στη θέα του πτώματος, καταθέτουν την ίδια στιγμή τις τύψεις που τους στοιχειώνουν, κλεισμένοι στο ξενοδοχείο και όχι ταξιδεύοντας ανά την Ελλάδα όπως στο *Θίασο*. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης «στήνει» τις σκηνές των καταθέσεων είναι αρκετά ιδιαίτερος. Με τους ενοίκους της «Αίγλης» και τους αστυνομικούς ανακριτές να κάθονται στοιχισμένοι στη μία πλευρά ενώ ακριβώς μπροστά τους, όρθιος, ο εκάστοτε «μάρτυρας» ξεκινά την αφήγησή του δίπλα στο νεκρό κορμί του αντάρτη που αιμορραγεί ακόμη, οι ακροατές είναι την ίδια στιγμή συνένοχοι αλλά και κριτές, η πράξη την ίδια στιγμή κατάθεση αλλά και ανάμνηση, και ο χώρος την ίδια στιγμή ανακριτικό γραφείο και θεατρική σκηνή.

Η ταυτότητα των σκηνών αυτών δεν είναι μόνον αφηγηματικά *ασαφής*, αγγίζοντας περισσότερο το φανταστικό από το πραγματικό, όπως αναφέραμε στο προηγούμενο μέρος, αλλά και *αισθητικά*: η *mise-en-scène* του Θ. Αγγελόπουλου, διαπερνάται από μια ξεκάθαρη έγνοια *απροσδιοριστίας*, καθώς, δεν είναι μόνον η ιστορική μαρτυρία η οποία λαμβάνει χώρα σε ένα ντεκόρ *θεατρικό*, μπροστά από ένα πτώμα ρεαλιστικά *αδύνατο*,

είναι ότι ο χώρος αυτός, λειτουργώντας *φυγόκεντρα*, μεταφέρεται ανά πάσα στιγμή έξω, ακολουθώντας τις μαρτυρίες, και δημιουργώντας έτσι μια σειρά φλάς-μπακ μιας ξεχωριστής ιδιαιτερότητας: «Σκέφτηκα ότι έπρεπε να 'αερίσω' το κείμενο περνώντας από το εσωτερικό στο εξωτερικό, χωρίς όμως αυτό να φανεί με τρόπο υπογραμμισμένο, αλλά λες και επρόκειτο για τον ίδιο χώρο. Γι'αυτό ανοίγει μια πόρτα και βγαίνουμε στο παρελθόν ή αντίστροφα [...] Όλα συμβαίνουν λες και η σκηνή μεταφέρονταν έξω στο δρόμο ή σαν ο δρόμος να εισέβαλε στη σκηνή (της 'Αίγλης'). Δεν ήθελα ένα *huis clos*, δεν ήθελα να κλειστώ σε ένα ξενοδοχείο, αλλά να δημιουργήσω μια μικρή πόλη. Υπάρχει η πόλη (των Ιωαννίνων), και απέναντί της το ξενοδοχείο, έχοντας ανάμεσα τους τη λίμνη, με τις θάρκες και τις κόκκινες σημαίες, απειλητικά φαντάσματα, προβολή των φόβων τους.»⁷⁶

Ο έλληνας σκηνοθέτης κάνει ξεκάθαρο ότι από τη μία υπάρχει η «Αίγλη» ως «κέντρο» την ίδια στιγμή που ομολογεί ότι το κέντρο αυτό θέλησε να το μεταφέρει διαρκώς και ανεπαίσθητα από το εσωτερικό της *προφορικής* μαρτυρίας, στο εξωτερικό του *ανακλημένου* γεγονότος. Από το εσωτερικό του παρόντος, στο εξωτερικό του παρελθόντος.

Η πόλη των Ιωαννίνων και τα περίχωρα της λίμνης, γίνονται έτσι «δέκτες» της διαρκούς μετατόπισης του «κέντρου», *ορίζοντας* έτσι, μέσα από τη μορφολογία και τη μετεωρολογία τους, την *ατμόσφαιρα* των αναμνήσεων. Σκηνικό το οποίο *κλείνει* κυριολεκτικά μέσα του το κτήριο του ξενοδοχείου, αποτελεί και την ίδια στιγμή και την *γειτονική* απόληξη των χρονολογικά *απομακρυσμένων* ιστορικών γεγονότων. Γι'αυτό το λόγο, οι δύο αυτοί χώροι, εσωτερικό/εξωτερικό, χαρακτηρίζονται και από μια αναπόφευκτη χρωματική συγγένεια. Λέει ο Θ. Αγγελόπουλος σχετικά με τις χρωματικές αποχρώσεις του εσωτερικού της «Αίγλης»: «Όλα *βάφτηκαν* σε σχέση με το *κυρίαρχο χρώμα* που ήταν το πράσινο [...] *Πήγαινε* με το πράσινο της λίμνης και το πράσινο της στολής του *αντάρτη* [...] ήταν ένα ψυχρό και χειμερινό χρώμα που *ταίριαζε* πολύ με το *ύφος* της ταινίας.»⁷⁷

⁷⁶ Συνέντευξη στους M. Ciment & H. Tierchant *Théo Angelopoulos*, ed. Edilig, Paris 1989. , σελ. 72-73 (μτφρ. δική μου)

⁷⁷ *Ibid.* , σελ. 80.

Η πράσινη απόχρωση της ταινίας, υποδειγμένη από το τοπίο της Ηπείρου, θα επιτρέψει στον έλληνα σκηνοθέτη να επιχειρήσει τα συνεχή χρονολογικά του *γλιστρήματα*, με τον πιο διακριτικό τρόπο: αν όλα τα τοπία και τα σκηνικά αναπαρίστανται μέσα από την ίδια τονικότητα, το πέρασμα από το ένα στο άλλο, από το εσωτερικό στο εξωτερικό, από το παρόν στο παρελθόν κι από τη μαρτυρία στη μυθοπλασία, πραγματοποιείται με τον πιο *φυσικό* τρόπο.

Αν ωστόσο, βγαίνοντας *έξω*, δε συναντάς παρά το ίδιο σκηνικό, αν, ανοίγοντας μια πόρτα εξακολουθείς να βρίσκεσαι *μέσα*, τι πιο αποπνικτικό συναίσθημα για το θεατή αλλά και τους *στοιχειωμένους* χαρακτήρες; Ως εκ τούτου, η *απροσδιοριστία*, που φαίνεται αρχικά να αφορά μόνον στα εσωτερικά της «Αίγλης» απλώνεται παντού, μετατρέποντας τη *φυγή* μέσω της ανάμνησης, σε *παγίδα*: βγαίνοντας «έξω» είμαστε ακόμη «μέσα». Εξάλλου, τα συνεχή κυκλικά τράβελινγκ, σε συνδυασμό με τα ακίνητα πλάννα-σεκάνς, που στην ταινία αυτή χρησιμοποιούνται κατά κόρον από τον έλληνα σκηνοθέτη, αναπτύσσουν μια γραφή ξεκάθαρα κλειστοφοβική. Ο Μ. Estève σημειώνει: «*Παγιδευμένοι στο ξενοδοχείο 'Αίγλη' οι χαρακτήρες αυτής της παραβολής είναι πάνω απ' όλα φυλακισμένοι του δικού τους εσωτερικού κενού.* »⁷⁸

Οι σκηνές που γυρίζονται «έξω», στην πόλη των Ιωαννίνων, δε δίνουν μια παράξενη αίσθηση απλά και μόνο επειδή είναι χρωματικά όμοιες με αυτές των εσωτερικών, «σβήνοντας» διακριτικά το πέρασμα από το εσωτερικό στο εξωτερικό. Είναι επίσης, και κυρίως, διότι το χειμωνιάτικο τοπίο της πόλης, πνιγμένο στην ομίχλη τις περισσότερες φορές, δίνει την αίσθηση ενός τόπου χωρίς δυνατότητα διαφυγής. Αν λοιπόν, το τοπίο της Ηπείρου συμβάλλει καθοριστικά σε ό,τι αφορά στην αποπνικτική αίσθηση που κυριεύει χαρακτήρες και θεατές, είναι γιατί αυτή η «θεματική της παγίδας» που *στήνεται* από το σκηνοθέτη στους *Κυνηγούς*, καθορίζεται από το αδιαπέραστο *έξω*, που προφανώς μόνον τα Γιάννενα κατάφεραν να του το προσφέρουν. Η ηπειρώτικη ομίχλη, από *ιστορικό παραπέτασμα* στο *Θίασο* που αποστραγγίζει χρώματα και εντάσεις, μετατρέπεται στους *Κυνηγούς* σε εργαλείο παγίδευσης, κλείνοντας μέσα του, μια σειρά γεγονότων, που το *ασυνείδητο της Ιστορίας* θέλει πεισματικά να απωθήσει.

⁷⁸ Μ. Estève, « *L'Histoire au Présent* » στο *Études cinématographiques Théo Angelopoulos* Vol 48, ed. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen 1998, σελ. 89.

2.1.3 Ο Μελισσοκόμος & Τοπίο στην Ομίχλη. Από τη μελαγχολία στην απορία

Στις δύο αυτές ταινίες, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η πόλη των Ιωαννίνων (και μόνον αυτή), είναι ένας από τους σταθμούς δύο μεγάλων ταξιδιών. Ο Θ. Αγγελόπουλος έχει ήδη εγκαταλείψει τα κυκλικά τράβελινγκ και τα πανοραμικά των 360 μοιρών, δίνοντας στην κάμερα ένα ρόλο πιο διακριτικό. Η κίνησή της, σ' αυτή την περίοδο του έργου του, δε φαίνεται να καθορίζει το στήσιμο των σκηνών. Ακολουθώντας απλά τους ταξιδιώτες, είτε πρόκειται για το Σπύρο στο *Μελισσοκόμο*, είτε για τη Βούλα και τον μικρό Αλέξανδρο στο *Τοπίο στην Ομίχλη*, η κάμερα παρατηρεί, συνήθως σε γενικό πλάνο.

Τα εισαγωγικά πλάνα που αφορούν στην άφιξη στα Γιάννενα, και στις δύο ταινίες, μαρτυρούν μία τάση σχεδόν, θα λέγαμε, λογοτεχνική: πρώτα περιγράφεται με σαφήνεια ο χώρος κι έπειτα έρχονται οι χαρακτήρες να τον κατοικήσουν. Έτσι, στο *Μελισσοκόμο*, η κάμερα, τοποθετημένη σε ράγιες, κάνοντας ένα τράβελινγκ λατεράλ προς τα δεξιά, καδράρει σε γενικό ένα κομμάτι του παραλίμνιου δρόμου που απλώνεται στο βάθος του κάδρου κι απ' όπου βλέπουμε το φορτηγάκι του Σπύρου να ξεπροβάλλει πλησιάζοντας προς το φακό. Ο Σπύρος σταματά ακριβώς μπροστά απ' την κάμερα, αφήνοντας την κοπέλα. Το ίδιο πλάνο θα επαναληφθεί και λίγο αργότερα, όταν θα ξαναβρεθούν. Μόνο που εκεί, το πλάνο ξεκινά από ένα γενικό σε μία ομάδα κωπηλατών που διασχίζουν τη λίμνη, περνά από το ίδιο σημείο και καταλήγει σε γενικό πλονζέ μέσω μιας σύνθετης κίνησης (η κάμερα είναι τοποθετημένη σε γερανό), με τα στάγιερ να διασχίζουν το δρόμο και το ζευγάρι να απομακρύνεται προς το ξενοδοχείο. Τα υπόλοιπα πλάνα, στη συντριπτική πλειοψηφία τους εσωτερικά, χαρακτηρίζονται κι αυτά από μία ουδετερότητα, αφήνοντας τις σιωπές να εξελιχθούν μέσα από μια λιτή παρατήρηση. Οι χρωματικές επιλογές θυμίζουν κι εδώ έντονα το έργο του Τσαρούχη, συνδυάζοντας όμορφα το μπλε -κυρίως- με την ώχρα. Εδώ η λίμνη δεν έχει αυτή την «πρασινίζουσα» χρωματική χροιά όπως στους *Κυνηγούς* και τα Γιάννενα δε φαίνονται πουθενά πνιγμένα στην ομίχλη. Τα υπέροχα χρώματα που καταφέρνει ο Γ. Αρβανίτης, είναι πιο κοντά σε μια ρεαλιστική απόδοση των σεκάνς. Μπορεί να μην είναι κορεσμένα, μπορεί ο συνδυασμός των να μη «φωτίζει» το κάδρο, το απαλό μπλε που

κυριαρχεί όμως, καταφέρνει ένα χρωματικό αποτέλεσμα που υποστηρίζει θαυμάσια τη μελαγχολία του πρωταγωνιστή. Εξάλλου, η έντονη παρουσία του κόσμου, ο οποίος δεν παίζει πια το ρόλο του «κομπάρσου της Ιστορίας», δίνει κι αυτή, για πρώτη και τελευταία φορά, ένα άλλο πρόσωπο της πόλης, ένα πρόσωπο ζωής, απομακρυσμένο από αυτό που μας είχε συνηθίσει ο έλληνας σκηνοθέτης. Πρόκειται ξεκάθαρα για μια επιλογή που σχετίζεται με το έντονα μοναχικό συναίσθημα του πρωταγωνιστή: μέσα στην πολυκοσμία, η μελαγχολία του αναδύεται ακόμη πιο σπαρακτική.

Στο *Τοπίο στην Ομίχλη* από την άλλη, ο μικρός Αλέξανδρος φαίνεται να κάνει μια αντίστροφη διαδρομή σε σχέση με το Σπύρο του *Μελισσοκόμου*. Στο πρώτο «λογοτεχνικό» πλάνο της εισόδου στα Γιάννενα, βλέπουμε πάλι τα «ναυτάκια» σε γενικό πλονζέ. Το φορτηγό που οδηγά ο Ορέστης μπαίνει στο πλάνο το οποίο διαρκεί συνολικά τέσσερα λεπτά. Η κάμερα, τοποθετημένη πάλι σε γερανό, επιχειρεί κατά τη διάρκεια αυτή διάφορες κινήσεις, εστιάζοντας όμως πάντα διακριτικά στη δράση. Εδώ λοιπόν, ο μικρός Αλέξανδρος, στον πρώτο σταθμό με συνοδό όχι μόνο την αδερφή του αλλά και τον Ορέστη, καλείται να γνωρίσει την πόλη των Ιωαννίνων σαν *απ'την άλλη πλευρά* σε σχέση με αυτή που συναντά ο Σπύρος. Αφού γνωρίσει τους πρωταγωνιστές του *Θιάσου*, οι οποίοι κάνουν την εμφάνισή τους σα φαντάσματα που ξεπροβάλλουν μέσα από το φρούριο, ο μικρός πρωταγωνιστής θα τους δει να χάνονται το ίδιο παράξενα σε ένα από τα ρημαγμένα σπίτια του φόντου. Λίγο μετά, ο Ορέστης θα τον αφήσει εντελώς μόνο (η αδερφή του κοιμάται στο λεωφορείο και δε θέλει να την ξυπνήσει).

Ο Αλέξανδρος λοιπόν φτάνει σε μια πόλη που μοιάζει ανησυχητικά εγκαταλελειμμένη και σε ένα σημείο που η εικόνα της δεν έχει καμία απολύτως σχέση με αυτή που συναντά ο Σπύρος⁷⁹. Καλείται να τη γνωρίσει διασχίζοντας την ανησυχητική βουβαμάρα της έως ότου φτάσει και συναντήσει τον ιδιοκτήτη του

⁷⁹ Ο Σπύρος φτάνοντας προφανώς χαράματα στα Γιάννενα, τα βρίσκει ακόμη να «κοιμούνται». Ωστόσο το άδειο της πόλης δε θυμίζει το άδειο που συναντά ο Αλέξανδρος. Πέραν των τραπεζιών τα οποία είναι απλωμένα στην όχθη της λίμνης μαρτυρώντας ότι κάποια στιγμή θα γεμίζουν (πράγμα που συμβαίνει άλλωστε στο αμέσως επόμενο πλάνο), η εικόνα της πόλης δε φέρει πουθενά τα σημάδια εγκατάλειψης που συναντά ο Αλέξανδρος στα «ναυτάκια». Και στις δύο φορές, ο πρωταγωνιστής συναντά κάτι που τον ανησυχεί: ο Σπύρος τη ζωή κι ο Αλέξανδρος τη σιωπή.

εστιατορίου, στην ιδιαίτερη σκηνή που περιγράψαμε πιο πάνω. Αλλά κι όταν ακόμη φτάνει επιτέλους στο κέντρο της πόλης, συναντά κάτι που τον κάνει να αισθανθεί αμήχανα. Η έπαρση της σημαίας τον βρίσκει να κοιτά με απορία τους ακίνητους κατοίκους της πόλης, πριν τελικά τον βρουν ο Ορέστης με τη Βούλα.

Ότι συναντά ο μικρός Αλέξανδρος στα Γιάννενα, είναι μια πραγματικότητα που τον ξεπερνά μέσα σ' ένα ντεκόρ βαθιά θλιβερό. Απ' τα εγκαταλελειμμένα πέτρινα σπίτια στα «ναυτάκια» μέχρι το «τσαρουχικό» εστιατόριο κι από τη διασταύρωση με τη μαυροφορεμένη γυναίκα μέχρι την «ακινητοποιημένη» σκηνή της έπαρσης, το τοπίο της πόλης των Ιωαννίνων συνθέτει ένα ντεκόρ σχεδόν αλλόκοτο, θυμίζοντας σκηνή ονείρου κι όχι ρεαλιστικής αφήγησης. Οι κινήσεις της μηχανής, αργές και διακριτικές, σαρώνουν αυτό το παράξενο ντεκόρ κάτω από ένα φως που θυμίζει έντονα αυτό του *Θιάσου*. Μόνο που εκεί, τότε, το φως καθόριζε την εικόνα μιας Ελλάδας πληγωμένης ιστορικά, ενώ εδώ η Ελλάδα που συναντούν τα μάτια ενός μικρού παιδιού φέρει τα σημάδια μιας μελαγχολικής σιωπής, σχεδόν ένοχης. Οι ηθοποιοί του *Θιάσου* άλλωστε, που έχουν μια σημαντική παρουσία στην ταινία αυτή, έρχονται να επιβεβαιώσουν αυτή τη διαφορά: στα χρόνια της κατοχής και του εμφυλίου, έβρισκαν πιο εύκολα αίθουσες για να ανεβάσουν τις παραστάσεις τους. Αλλά, όπως λέει κι ο αγαπημένος ποιητής του έλληνα σκηνοθέτη: «Κι όλα τούτα είναι παλιές ιστορίες που δεν ενδιαφέρουν πια κανέναν.»⁸⁰

⁸⁰ Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, Piazza San Nicolò, (στίχος 12), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 2000, σελ. 159.

2.2 ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ

«Η εικόνα της ασπρόμαυρης φωτογραφίας είναι λιτή και εκφραστική. Με το χρώμα μπερδεύονται φλύαρα στοιχεία. Το ασπρόμαυρο καρέ διακρίνεται απ' την αφαίρεση και πλησιάζει περισσότερο προς την πραγματικότητα και την ακρίβεια.»⁸¹ Η προσέγγιση του χρώματος είναι απόλυτη από τον δημιουργό και αυτό είναι σαφές σε όλη την πορεία του⁸². Το έργο του, απλό, καθαρό⁸³ και ουσιαστικό, αναδεικνύεται μέσα από την λιτότητα των ασπρόμαυρων τόνων. Απέριπτες συνθέσεις αφήνουν να αναδειχθεί η ουσία του θέματος, χωρίς επιτήδευση και τάση αισθητικοποίησης. Επιπλέον, η απουσία του χρώματος συμβάλει στην ανάδειξη μιας ιδιαίτερης συγκινησιακής δύναμης, η οποία είναι διάχυτη στο έργο του φωτογράφου. Το άσπρο και το μαύρο, κι ανάμεσά τους το γκρι, συνθέτουν αναμφισβήτητα, όπως σε κάθε ασπρόμαυρη φωτογραφία, μια ξεχωριστή τονική ενότητα και ισορροπία. Άλλωστε η ιστορία που συνθέτει ο δημιουργός, στον τόπο που την συνθέτει, δεν θα μπορούσε να γραφτεί με άλλα χρώματα. Μια ιστορία ιδωμένη και αποτυπωμένη με τη γλαφυρότητα του άσπρου-μαύρου.

Το χρώμα απουσιάζει και μαζί του το συνηθισμένα *ωραίο* και κάποιες φορές το σχεδόν αδιάφορα *όμορφο*. Ο θεατής δε φαίνεται να καλείται να εντυπωσιαστεί από πληθωρικές συνθέσεις κάδρων ή κορεσμένα χρώματα που τέρπουν το μάτι. Η φόρμα αναλαμβάνει να καλύψει την απουσία του, να πάρει τη θέση του και να γίνει το κύριο συστατικό της εικόνας.

Στη ζωγραφική, οι τόνοι του γκρίζου, συνδέοντας *τονικά* το άσπρο και το μαύρο, λειτουργούν συχνά ως βάση, σαν σχέδιο. Όσο πιο γερό, σωστό και δεμένο, τόσο πιο εύκολα θα σταθεί το χρώμα πάνω του. Στην ασπρόμαυρη φωτογραφία δε θα 'ρθει το χρώμα να καλύψει το σχέδιο. Αντίθετα, είναι από μόνη της ολοκληρωμένη σύνθεση. Η λιτότητα του μέσου, ο μινιμαλισμός της, είναι που την κάνουν τόσο ξεχωριστή. Μέσα από τη λιτότητά της, αναδεικνύει κάδρα που οι φωτοσκιάσεις, οι όγκοι και οι φόρμες

⁸¹ Συνέντευξη στον Κ. Μπουμπουρή *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του Αθήνα* 2010, σελ. 29

⁸² Σίγουρα στα πρώτα τα χρόνια της δημιουργίας από αναγκαιότητα αλλά έπειτα από επιλογή.

⁸³ Με τον όρο *καθαρό* εννοείται η απουσία οποιασδήποτε «σκηνοθεσίας» της φωτογραφίας.

που τα συνθέτουν, αναδεικνύονται με τρόπο πρωτοφανή, αποδεικνύοντας ότι δε δείχνει απλά τα αντικείμενα, αλλά τα αναδεικνύει με τρόπο, σχεδόν, μαγικό.

2.2.1 Το Αντάρτικο στην Ήπειρο – Φωτογραφίζοντας από μέσα

«Το Αντάρτικο στην Ήπειρο είναι γραμμένο με δύο χρώματα, το μαύρο, το άσπρο και με πολλές ενδιάμεσες διαβαθμίσεις του γκρι, αυτού που αποδίδει τον πόνο, τη θλίψη, την οδύνη και το φόβο του ανθρώπου στον πόλεμο. Είναι το χρώμα της καταχνιάς, που δεν προσιωνίζει την έλευση ηλιόλουστων ημερών και που ταιριάζει στον κόσμο, τη ψυχή και τη ζωή του αντάρτη, του οποίου ο εχθρός είναι αόρατος και η εμφάνισή του απρόβλεπτη, σχέση τραχύτητας στην οποία κυριαρχεί ο θάνατος.»⁸⁴

Ο Κ. Μπαλάφας είναι παρών και συμμετέχων στον αγώνα κατά της γερμανικής κατοχής. Με μία φωτογραφική μηχανή Robot και φιλμ Ferrania Capelli (το οποίο μάζεψε από τα συντρίμια ενός ιταλικού αεροπλάνου) απαθανάτισε το μοναδικό αυτό ιστορικό ντοκουμέντο. Η μηχανή την οποία χρησιμοποιούσε, «φορούσε» ευρυγώνιους φακούς Zeiss. Ο ευρυγώνιος φακός, όπως σημειώσαμε και πιο πάνω, έχει το πλεονέκτημα ότι μπορεί να καταγράψει μεγαλύτερο εύρος μιας σκηνής απ' ότι οι νορμάλ φακοί χωρίς ο φωτογράφος να χρειαστεί να απομακρυνθεί από το θέμα. Επιπλέον, το μεγάλο βάθος πεδίου που έχει, επιτρέπει στα αντικείμενα που απλώνονται σε βάθος μέσα στο κάδρο του να αποτυπωθούν από αρκετά έως εντελώς ευκρινώς. Τα πλεονεκτήματα του ευρυγώνιου είναι αυτά που απαιτούν και οι συνθήκες στις οποίες φωτογραφίζει ο Κ. Μπαλάφας. Όντας δίπλα, σχεδόν μέσα στη σκηνή, σε αυτό που φωτογραφίζει, αφενός δεν έχει χρόνο (λόγω της ιδιαιτερότητας του θέματος) για καδράρισμα και εστίαση και αφετέρου δεν υπάρχει απόσταση (χωροταξική αλλά και συναισθηματική). Ο ηπειρώτης φωτογράφος, ενεργός πολεμιστής βρίσκεται μέσα σε αυτό που συμβαίνει και φωτογραφίζει. Δεν έχει το προνόμιο της απομακρυσμένης καταγραφής. Σε αντίθεση με κάποιον ρεπόρτερ, ο Κ. Μπαλάφας βρίσκεται και πίσω

⁸⁴ Κ. Ντελόπουλος *Έλληνες φωτογράφοι : Παπαϊωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Επτά Ημέρες – Καθημερινή, Αθήνα 1996, σελ.116

και μπροστά από τον φακό του. «Τον φανταζόμαστε και να φωτογραφίζει και να φωτογραφίζεται: είναι μόνιμα μέσα στα πλάνα του και ο ίδιος. Τόσο προσωπικές είναι οι προσεγγίσεις των θεμάτων του.»⁸⁵ Αυτό το στοιχείο είναι που εξασφαλίζει την αμεσότητα του θεατή με το έργο του φωτογράφου. Αμεσότητα στην επαφή, φυσική συνέπεια της αμεσότητας των λήψεων. Λήψεις οι οποίες ταυτόχρονα δεν στερούνται καλλιτεχνίας λόγω των συνθηκών.

Το ιδιαίτερο αυτό κομμάτι του έργου του, που είναι ξεχωριστό όχι μόνο ως θεματική αλλά και ως συνθήκες, καθορίζει αναπόφευκτα το αισθητικό αποτέλεσμα των φωτογραφιών του *Αντάρτικου*. Παρόλο που ο έλληνας φωτογράφος διαμόρφωσε ένα προσωπικό στιλ, εύκολα αναγνωρίσιμο, στις φωτογραφίες που τραβά κατά τη διάρκεια του πολέμου, παρατηρείται μια αναπόφευκτα διαφορετική προσέγγιση από την πλευρά του. Η απουσία χρώματος, το φως, το φορμάτ, η σύνθεση και γενικότερα τα στοιχεία που συνθέτουν την αισθητική ενός έργου, βρίσκονται εδώ, θα λέγαμε, *επηρεασμένα*, από το γεγονός ότι ο φωτογράφος και συμμετέχει στον πόλεμο ενεργά αλλά και τον καταγράφει στον τόπο του. Ο σκοπός της προσέγγισής μας δεν είναι μια στείρα καταγραφή και ανάλυση των φωτογραφιών του *Αντάρτικου*, αλλά ο εντοπισμός του ιδιαίτερου χαρακτηριστικού το οποίο καθορίζει την αισθητική τους και πως αυτό αλληλεπιδρά με το ξεχωριστό τοπίο της Ηπείρου.

Το Αντάρτικο στην Ήπειρο είναι ένα σύνολο φωτογραφιών τραβηγμένο στην Ήπειρο, εν καιρώ πολέμου από κάποιον που συμμετέχει ενεργά σε αυτό και δεν βρίσκεται εκεί για να καταγράψει το γεγονός σαν ένας απλός ρεπόρτερ. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η αμεσότητα που εισπράττει κάποιος στην θέαση του έργου αυτού, συνδέεται με την αμεσότητα που ο δημιουργός το κατέγραψε. Αυτή η αίσθηση θα τολμούσαμε να πούμε πως ενισχύεται όχι μόνο από τη θέση του σε σχέση με το θέμα αλλά σε σχέση και με τον τόπο. Δεν διακατέχεται από την αμηχανία ενός επισκέπτη στο χώρο. Υπάρχουν φωτογραφίες (τις οποίες θα παρουσιάσουμε και μελετήσουμε παρακάτω) όπου ο φωτογράφος δεν διαπερνάται από το άγχος της

⁸⁵ *Ibid* σελ. 118

καταγραφής κάποιου συγκεκριμένου γεγονότος, *χρησιμοποιώντας* τη γνωριμία του με το τοπίο και τους ανθρώπους της Ηπείρου, δίνοντας έτσι, ένα ιδιαίτερο αποτέλεσμα, μιας αισθητικής αξιοθαύμαστα υψηλής για τις συνθήκες. Οι σημαντικότερες φωτογραφίες από πλευράς αισθητικής που τραβήχτηκαν εκείνη την περίοδο, είναι αυτές οι οποίες καταγράφουν τον πόλεμο μέσα από μια εντελώς διαφορετική ματιά. Πέραν των φωτογραφιών στις οποίες αναφερθήκαμε στο μέρος της αφήγησης και αφορούν π.χ. στις δομές του Ε.Λ.Α.Σ. στα χωριά, υπάρχουν και κάποιες που αποκαλύπτουν τον πόλεμο μέσα από ένα άλλο βλέμμα. Απελευθερωμένες από οποιαδήποτε έγνοια «ιστορικής αρχειοποίησης», οι φωτογραφίες αυτές, λίγες στον αριθμό, από απλή *ιστορική καταγραφή*, μετατρέπονται σε *ποιητική μαρτυρία*.

Ο Κ. Μπαλάφας καινοτομεί κυρίως, σε ότι αφορά στη γωνία λήψης η οποία θα του προσφέρει την ιδανική σύνθεση κάδρου. Στις φωτογραφίες αυτές, ο πόλεμος ορίζει το θέμα αλλά η ματιά του έλληνα φωτογράφου πάνω σε αυτό, το απομακρύνει από τη φτηνή εικονογράφιση της φρίκης του πολέμου, αναδεικνύοντας τις σκηνές αυτές μέσα, όπως πάντα, από μια ματιά ανθρωποκεντρική. Χωρίς να ξέρουμε καν ποιους φωτογραφίζει (είναι Έλληνες; Γερμανοί; Ιταλοί;), αποτυπώνει ανθρώπους που πολεμούν και η θέση από την οποία τους φωτογραφίζει, καθορίζεται πάντα από την μορφολογία του τοπίου. Οι ομάδες αυτές των ανθρώπων γίνονται άλλοτε δυναμικές διαγώνιες του κάδρου και άλλοτε *καθησυχαστικές* οριζόντιες γραμμές ανάλογα με τις διαδρομές που τους ορίζει το τοπίο. Σ' αυτές τις ιδιαίτερες στιγμές, ο πόλεμος είναι σα να περνά σε δεύτερο πλάνο, κι αυτό που καθορίζει τη σύνθεση της φωτογραφίας είναι η στενή σχέση του ανθρώπου με το τοπίο. Ο Κ. Μπαλάφας βλέπει τους πολεμιστές ως στοιχεία του κάδρου που συνδέονται άρρηκτα και αρμονικά με το τοπίο, αφήνοντας τον πόλεμο να σιωπήσει. Χωρίς να υπάρχει η πρόσθεση να κρυφτούμε πίσω από το αυθαίρετο της επιλογής, επιλέξαμε έξι από αυτές.

Στην Εικόνα 2.1 του Παραρτήματος 2 βλέπουμε το νεκρό αντάρτη πεσμένο δίπλα στο πολυβόλο του. Η φωτογραφία έχει τραβηχτεί από πλάγια και πίσω, με

πρωταγωνιστικό στοιχείο στο κέντρο του κάδρου το οπλοπολυβόλο. Πέρα απ' το πρώτο πλάνο, απλώνεται σε βάθος στο πάνω μέρος του κάδρου το ηπειρώτικο τοπίο. Η πεδιάδα και τα βουνά που αχνοφαίνονται λόγω της απόστασής τους, δίνουν έντονα την αίσθηση του βάθους, αξιοποιώντας την προοπτική που προσφέρει η συγκεκριμένη γωνία λήψης. Η ουδετερότητα όμως του βάθους (τίποτα αξιοπρόσεκτο ως πληροφορία), μπορεί να κάνει το κάδρο να *αναπνεύσει*, στρέφει όμως και την ίδια στιγμή την προσοχή στο πρώτο πλάνο. Τα δέντρα είναι κάθετα στην επιφάνεια της εικόνας και *κλείνουν* τη φωτογραφία από δεξιά να είναι το όριο. Επιπλέον δίνουν την αίσθηση μιας εικόνας πιο στιβαρής και πιο σταθερής (αν έλειπαν τα δέντρα η αίσθηση θα ήταν τελείως διαφορετική). Το πολυβόλο του αντάρτη, στο κέντρο του κάδρου, ιδωμένο «προφίλ» κόβει την καμπύλη από πέτρες που τον προστάτευε και λειτουργεί σαν ένα σημείο που υποδεικνύει ότι ο *εχθρός* βρίσκεται κάπου χαμένος στα αριστερά του κάδρου. Το *κοντράστ* είναι χαμηλό, γεγονός που συμβάλλει στην αίσθηση ισορροπίας, ενότητας και αρμονίας. Το νεκρό σώμα του αντάρτη είναι στην ίδια τονικότητα με το έδαφος και τα δέντρα σε σημείο που είναι σχεδόν δύσκολο να ξεχωρίσει.

Είναι μια φωτογραφία που δεν τραβήχτηκε στιγμιαία την ώρα της μάχης (όπως είναι η εικ. 2.2). Ο Κ. Μπαλάφας έχει δημιουργήσει ένα αισθητικό αποτέλεσμα το οποίο πηγάζει πέρα από την απλή αποτύπωση του θέματος. Κέντρο της φωτογραφίας αποτελεί το όπλο και όχι το άψυχο σώμα. Δεν επιλέγει να απαθανατίσει το σώμα από μπροστά ώστε να καταγράψει με ωμότητα τη σκηνή. Όταν υπάρχει η δυνατότητα, αποτυπώνει το τραγικό της πραγματικότητας με σεβασμό προς τον άνθρωπο, με διάθεση εναρμόνισής με το τοπίο. Ο φωτογράφος δεν στέκεται απλά στην πληροφορία (θάνατος του αντάρτη) επιλέγοντας να τοποθετήσει τα στοιχεία του τοπίου σε καίρια σημεία του κάδρου. Τα δέντρα οριοθετούν την εικόνα, της δίνουν *βάρος*. Οι πέτρες προστατεύουν το σώμα του αντάρτη. Το χώμα είναι ένα με το άψυχο σώμα. Όλα *τοποθετημένα* γύρω από ένα ψυχρό μεταλλικό όπλο. Σε αντίθεση με την ένταση του θέματος, είναι μια ήρεμη, γαλήνια *σκηνή* όπου η ανείπωτη πίκρα εκφράζεται μέσα από την ησυχία.

Στην εικόνα 2.3, ο φωτογράφος έχει αποτυπώσει μια πορεία των ανταρτών. Στο πάνω μέρος του κάδρου, μια οριζόντια γραμμή σχηματίζεται από τους αντάρτες. Ένας μεγάλος υδάτινος όγκος καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της επιφάνειας της φωτογραφίας. Ο κάθετος κορμός του πλάτανου, τα κλαδιά και η φυλλωσιά του δημιουργούν ένα νέο «πλαίσιο» στο κάδρο – κάδρο μέσα στο κάδρο -. Το ξεκάθαρο αυτό όριο κατευθύνει το βλέμμα του θεατή προς το εσωτερικό του. Ταυτόχρονα δίνει την αίσθηση του βάθους και καταφέρνει μια ιδιαίτερη ισορροπία στο κάδρο: χωρίς την παρουσία του δέντρου, τα στοιχεία της φωτογραφίας θα έδιναν την εντύπωση του μετέωρου – ενώ τώρα το δέντρο φροντίζει ώστε να έχουμε μια σαφή αίσθηση του βάθους και των αποστάσεων.

Δημιουργείται μια σύνθεση από τρία επίπεδα: το δέντρο και ένα μικρό κομμάτι γης, η λίμνη και η πορεία των ανταρτών και τέλος τα βουνά. Η ευελιξία στους τόνους του γκρι, το όμορφο κοντράστ και η καθαρότητα των όγκων του τοπίου (μεγάλο βάθος πεδίου) αποδίδουν άψογα την αίσθηση της πραγματικότητας. Ωστόσο σε αυτό το απόλυτα ισορροπημένο κάδρο που χαρακτηρίζεται από δύο οριζόντιες (η πορεία των ανταρτών και η φυλλωσιά του δέντρου), μια κάθετη (κορμός δέντρου) και μία διαγώνιο (κομμάτι γης), η καθημερινή στιγμή των ανταρτών αποτυπώνεται με τρόπο σχεδόν ποιητικό. Οι αντικατοπτρισμοί των ανταρτών στη λεία επιφάνεια της λίμνης δημιουργούν έναν ενδιαφέροντα αναδιπλασιασμό, μετατρέποντας τις ανθρώπινες μορφές σε δημιουργία του τοπίου. Οι μεγεθυμένες από το τοπίο φιγούρες τους γίνονται έτσι, από στρατιώτες σε πορεία σε παιχνίδισμα αντικατοπτρισμού του τοπίου. Η καθαρότητα της εικόνας δεν είναι τελικά τόσο αθώα γιατί το κεντρικό θέμα της εικόνας καταλήγει να γίνει μια ψευδαίσθηση.

Παρομοίως, η εικόνα 2.4 είναι και αυτή μια καθημερινή στιγμή των ανταρτών. Η φωτογραφία έχει τραβηχτεί από το πλάι. Οι διαγώνιες γραμμές κυριαρχούν. Οι αντάρτες πάνω στη γέφυρα ξεκινούν από το πιο δυναμικό σημείο του κάδρου όπου διάφορες διαγώνιες τέμνονται: οι δύο βασικές διαγώνιες γραμμές που σχηματίζει το γεφύρι συνεχίζονται αρμονικά από αυτές του τοπίου στο βάθος, σχηματίζοντας ένα

έκκεντρο «Χ». Στο σημείο αυτό φαίνεται να τέμνονται και οι δύο γραμμές σε μορφή «Λ» που σχηματίζει η κεντρική καμάρα της γέφυρας. Από αυτή την οπτική γωνία, ο Κ. Μπαλάφας καταγράφει μια εικόνα, η σύνθεση της οποίας είναι εξαιρετικά δυναμική, μιας και ακόμη και η καμάρα χάνει την καμπυλότητά της δημιουργώντας ένα κάδρο που χαρακτηρίζεται από αυστηρότητα και ισορροπία. Το τοπίο, ιδωμένο έτσι, αναδεικνύεται από το φωτογράφο ως ένα ντεκόρ με ξεχωριστή βαρύτητα. Μέσα σε αυτή τη σύνθεση, από το εμβληματικό ηπειρώτικο γιοφύρι και το σημείο τομής των διαγωνίων, ξεκινά η πορεία μιας χούφτας ανταρτών, οι οποίοι σαν ανήμποροι να ξεφύγουν από την αυστηρότητα της σύνθεσης και τη βαρύτητα που δίνει το γεφύρι, κρατούν τα όπλα τους στοιχισμένα, «σεβόμενοι» τις γραμμές που ορίζει το κάδρο, δηλαδή το τοπίο.

Επιπλέον, στη φωτογραφία αυτή, έχουμε ένα από τα ομορφότερα παραδείγματα σε ό,τι αφορά στη σχέση του τοπίου με τον άνθρωπο, και πώς το πρώτο μπορεί να «χρωματίσει» τον δεύτερο. Ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστικός ρόλος του γεφυριού, πολιτιστική κληρονομιά των ηπειρωτών, ξεπερνά σε «σημαντικότητα» ακόμη και την ανθρώπινη παρουσία. Σ' αυτή τη δύσκολη περίοδο για την Ήπειρο και τους κατοίκους της, η μεγαλοπρέπειά του, που δε γνωρίζει τη διαφορά μεταξύ ευτυχισμένων ή χαλεπών καιρών, φαίνεται ικανή να διαποτίσει με ελπίδα αυτούς που το περνούν. Ο Κ. Μπαλάφας, καταφέρνει να καταγράψει μια από τις καθημερινές και σχεδόν αδιάφορες σκηνές του πολέμου, μετατρέποντάς τη μέσω της θαυμαστής σύνθεσης που διαλέγει, σε μια σχέση τοπίου-ανθρώπου, γεμάτη περηφάνια.

Η εικόνα 2.5 είναι άλλη μια φωτογραφία που αποτυπώνει ξανά, μια από τις πορείες των ανταρτών. Αρκετά διαφορετική σε σχέση με όσες μέχρι τώρα αναλύσαμε, είναι μια εικόνα πιο *ανήσυχη* από αυτές. Χωρισμένη σε δύο κυρίως επίπεδα, με κεντρική φιγούρα του πρώτου πλάνου τον αντάρτη που κινείται προς το φακό και στρέφει το βλέμμα του κάπου στα δεξιά του κάδρου, και του δεύτερου, την οριζόντια γραμμή που χαράζουν στο βάθος δεκάδες στρατιώτες οι οποίοι προχωρούν και χάνονται πίσω από ένα λοφίσκο, η φωτογραφία αυτή αντιπαραβάλλει την *ηρεμία* της πορείας του φόντου,

με την *ανησυχία* του προσώπου του αντάρτη που ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους (γύρω στους δέκα) οι οποίοι βρίσκονται, άλλοι καθιστοί, κι άλλοι όρθιοι, λίγα μέτρα πίσω του. Η έκφραση του πρόσωπου του και το γεγονός ότι έχει αποτυπωθεί πάνω σε κίνηση, δίνουν μια αίσθηση *δράσης*.

Η σύνθεση του κάδρου χαρακτηρίζεται από αρκετές ξεκάθαρες γραμμές (ο δρόμος, ο ορίζοντας, η πορεία των στρατιωτών), από ισορροπία (μεταξύ του κάτω δεξιά πρώτου πλάνου και του πάνω αριστερά φόντου), κι από υψηλό κοντράστ που τονίζει τα δύο προηγούμενα, δίνοντας μια αίσθηση ομοιογένειας μεταξύ των «μαύρων» ανθρώπινων όγκων και του λευκού ορεινού τοπίου (μεταξύ των υπάρχει ένας στρατιώτης που, σα συνδετικός κρίκος, φαίνεται να ενώνει τα δύο επίπεδα, «ισορροπώντας» τα) καθώς και ένα ξεχωριστό δυναμισμό λόγω της πριμοδότησης των διαγωνίων. Ωστόσο, όλο το ενδιαφέρον στρέφεται στο συνοφρυωμένο βλέμμα του αντάρτη, πάνω στο οποίο αντικατοπτρίζεται μια ανησυχία που κανείς άλλος δε φαίνεται να έχει συνειδητοποιήσει, πλην του όρθιου στα δεξιά του κάδρου ο οποίος στρέφει το βλέμμα του προς αυτόν. Η χαλαρή συζήτηση των στρατιωτών που βρίσκονται ακριβώς πίσω του, και η σχεδόν «ακινητοποιημένη» πορεία του φόντου, παρότι κατέχουν το μεγαλύτερο μέρος του πλάνου, αδυνατούν να εγγυηθούν την *ηρεμία* της στιγμής: η έκφραση ενός προσώπου, τη στιγμή που καταφέρνει να την καταγράψει ο έλληνας φωτογράφος, αρκεί, έτσι ώστε όλη η εικόνα να ποτιστεί με μια γερή δόση ανησυχίας. Το τοπίο, επειδή καταγράφεται μέσα από ένα βλέμμα σχεδόν «μαθηματικό», καταφέρνει να αποδώσει με τη μέγιστη δυνατή αντίθεση –και άρα ένταση– το προβληματισμένο πρόσωπο του αντάρτη. Σ' ένα τόσο αυστηρά «κατασκευασμένο» τοπίο, τι μπορεί να αποσυντονίσει τη σύνθεση; Ένα βλέμμα, για τον έλληνα φωτογράφο, αρκεί έτσι ώστε όλη η ανείπωτη πραγματικότητα του πολέμου να εισβάλει στο κάδρο.

Στην επόμενη φωτογραφία (εικ. 2.6), μιας δύναμης συγκλονιστικής, έχουμε ένα από τα λίγα σε αριθμό ντοκουμέντα από μια στιγμή μάχης. Ωστόσο, η σύνθεση του κάδρου και η επεξεργασία στην εμφάνιση, μετατρέπουν το στιγμιότυπο σε μία εικόνα

περισσότερο *εφιαλτική* παρά *ρεαλιστική*. Στην εικόνα αυτή, έξι στρατιώτες, απλωμένοι από τη μια έως την άλλη πλευρά του κάδρου κατευθύνονται προς τα αριστερά, στην κορυφή ενός λόφου. Κρατώντας όπλα και γερμένοι εμπρός, μαρτυρούν τον κίνδυνο που ίσως παραμονεύει κάπου στον εκτός κάδρου χώρο. Ο λόφος, που ανηφορίζει προς τα αριστερά, δημιουργεί μια δυναμική διαγώνιο, πάνω και κάτω από την οποία μοιράζονται τα σώματα των έξι. Τη βασική αυτή διαγώνιο, τέμνει μια άλλη, που την ορίζει ένα σα δρομάκι που ξεκινά από το λόφο στο κάτω αριστερά μέρος του κάδρου, και συνεχίζοντας «ανηφορικά» προς τα δεξιά βρίσκει τη γραμμή ενός βουνού που αχνοφαίνεται στο φόντο. Οι δύο αυτές διαγώνιοι σχηματίζουν ξανά ένα έκκεντρο «X», το οποίο χωρίζει ουσιαστικά τους έξι σε δύο ομάδες των τριών. Μάλιστα η δυναμική των γραμμών γίνεται ακόμη πιο έντονη, από το γεγονός ότι οι δύο ομάδες κατευθύνονται με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία προς τα αριστερά: οι τρεις δεξιά, προχωρώντας «πάνω» στη γραμμή που διαγράφει ο λόφος, φαίνονται προφύλ και η κατεύθυνσή τους είναι καθαρά προς τα αριστερά, ενώ οι τρεις αριστερά ανεβαίνουν το λόφο με πλάτη στο φακό και η γραμμή του λόφου τους «κόβει» στα δύο. Ως φόντο, στο πάνω μέρος του κάδρου, βλέπουμε έναν πυκνό όγκο από σύννεφα, ο οποίος, αφενός, «απαγορεύει» την αίσθηση του βάθους, κι αφετέρου, αντί να αφήνει χώρο στο κάδρο για να «αναπνεύσει», το κάνει ακόμη πιο αποπνικτικό, μιας και τα σύννεφα φαίνεται να κρέμονται πάνω απ' τα κεφάλια των στρατιωτών.

Η δυσδιάστατη σύνθεση, καθώς και η αξιοποίηση των διαγωνίων που καταφέρνει ο φωτογράφος, δημιουργούν μια εικόνα έντονης δυναμικής σε ένα τοπίο σχεδόν *εφιαλτικό*. Στη σύνθεση αυτή, οι στρατιώτες γίνονται φιγούρες που μάχονται, και η φρίκη του πολέμου δεν αναδύεται ούτε από τις εκφράσεις των προσώπων τους (που δε φαίνονται καν), ούτε από τη σύγκρουση με τον εχθρό (που βρίσκεται κάπου εκτός κάδρου), ούτε από τη σημαντικότητα της στιγμής (πυρά, εκρήξεις, θάνατος κλπ απουσιάζουν). Σε μια στιγμή φαινομενικά ήσυχη, πριν ο θάνατος εισβάλλει στο κάδρο, ο Κ. Μπαλάφας αποτυπώνει τη φρίκη της πορείας προς αυτόν, η οποία φαίνεται να είναι εξίσου ανυπόφορη. Μάλιστα, ο φωτογράφος φαίνεται να επεξεργάστηκε το αρνητικό, κι αν παρατηρήσουμε προσεκτικά, διαπιστώνουμε ότι ο ορίζοντας είναι

αλλόκοτα πιο λευκός από τον υπόλοιπο όγκο των σύννεφων. Το αποτέλεσμα, θα μπορούσαμε να πούμε εδώ, αγγίζει περισσότερο τη ζωγραφική, παρά τη φωτογραφία.

Στην αρχή του 20ου αιώνα οι φωτογράφοι της σχολής του *πικτοριαλισμού* επεξεργάζονταν τα αρνητικά με πινέλα και χρώματα ώστε το αποτέλεσμα να πλησιάζει περισσότερο αυτό του πίνακα ενός ζωγράφου. Εδώ δεν υφίσταται αυτή η επεξεργασία αλλά μέσα από τεχνικές κατά την εμφάνιση υπήρξε εμφανώς κάποια η οποία οδήγησε στην ομοιότητα της φωτογραφίας με ζωγραφικό πίνακα. Ο φωτογράφος «*αναπλάθει την πραγματικότητα αναδεικνύοντας μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που καθιστά λιγότερο σαφή την εικόνα ώστε να αποτυπώσει τις προσωπικές του αναζητήσεις.*»⁸⁶ Η ιδιαίτερη αυτή ατμόσφαιρα ενισχύεται από τον τρόπο με τον οποίο έχουν αποδοθεί οι ανθρώπινες μορφές αλλά και ο εξωπραγματικός ουρανός.

Οι έξι ανθρώπινες αυτές μορφές είναι πιθανώς άνθρωποι που συμμετέχουν σε μια σφοδρή μάχη, χωρίς να ξέρουμε ποιοι είναι και σε ποιο στρατόπεδο ανήκουν. Ο ουρανός από επάνω τους, κρυμμένος πίσω από τα σύννεφα αδυνατεί να «σκεπάσει φυσιολογικά» το τοπίο. Ανακατεμένα σύννεφα, σκόνη και φως συνθέτουν τη μαρτυρία του χάους, του κινδύνου, του θανάτου.

Ίσως αυθαίρετα αλλά όχι άδικα, ο ουρανός αυτός του Κ. Μπαλάφα μας φέρνει στο νου «ουρανούς» Ρομαντικών ζωγράφων όπως οι Caspar D. Friedrich⁸⁷ και William Turner⁸⁸. Ο ίδιος ο Friedrich, υποστήριζε πως ο ζωγράφος δεν πρέπει να ζωγραφίζει μόνον αυτό που βρίσκεται απέναντί του αλλά αυτό που βλέπει μέσα του. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και σε αυτή τη φωτογραφία, όπως συχνά στο έργο του φωτογράφου, αλλά αυτή τη φορά είναι σα να έχει χρησιμοποιήσει κάτι παραπάνω από το φακό του για να αποτυπώσει όχι το έξω αλλά το συναίσθημα του *μέσα*. Το μεγαλειώδες του ουρανού (όμοιο με αυτό του Ρομαντισμού) αποδίδει το συναίσθημα του φωτογράφου (ίσως και των στρατιωτών) που τον ξεπερνά. Και η φωτογραφία, από απλή καταγραφή,

⁸⁶ Γ. Σκαρπέλος *Εικόνα και Κοινωνία-Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, σελ.84

⁸⁷ Βλ. C. D. Friedrich - *Seashore by Moonlight*

⁸⁸ Βλ. W. Turner - *The Fifth Plague of Egypt, The Tenth Plague of Egypt, The Mew Stone at the Entrance of Plymouth Sound.*

καταφέρνει να συλλάβει το παράλογο του πολέμου, μέσα από ένα βλέμμα μιας ξεχωριστής ιδιαιτερότητας.

Ταυτόχρονα με τις παραπάνω φωτογραφίες, οι οποίες αποτελούν επιλογή από ένα σύνολο που διακρίνεται από μια αισθητική επιλογή που υπερβαίνει την καταγραφή της στιγμής, ο Κ. Μπαλάφας, όπως αναλύσαμε και στο μέρος της *Αφήγησης*, αφιέρωσε μεγάλο μέρος σε φωτογραφίες που αποτυπώνουν την οργάνωση του ΕΛΑΣ στα χωριά της Ηπείρου. Εκεί, διακατέχεται από μια ρεπορταζιακή προσέγγιση –πάντα σφραγισμένη από την *εμπλοκή* του στην Αντίσταση- για όλα αυτά που στήριζαν τον ένοπλο αγώνα. Οι καταγραφές σημαντικών ιστορικών στιγμών (η απελευθέρωση των Ιωαννίνων, ο Α. Βελουχιώτης μπαίνει στα Γιάννενα, η κηδεία του Λίλη στα Γιάννενα) είναι ένα σημαντικό κομμάτι του *Αντάρτικου*, ωστόσο, ο Κ. Μπαλάφας αποτυπώνει με μεγαλύτερη φροντίδα τον άγνωστο στρατιώτη που πολεμά. Ο Ρ. Μπάρτ αναφέρει για τις ρεπορταζιακές προσεγγίσεις των φωτογράφων: *«Αυτές οι φωτογραφίες του ρεπορτάζ γίνονται δεκτές (μονομιάς) και τίποτε παραπάνω. Τις ξεφυλλίζω, δεν τις ξαναφέρνω στη μνήμη. Μέσα τους, ποτέ κάποια λεπτομέρεια (σε κάποια γωνιά) δεν διακόπτει την ανάγνωσή μου: ενδιαφέρομαι γι' αυτές (όπως ενδιαφέρομαι για τον κόσμο) αλλά δεν τις αγαπώ.»*⁸⁹

Στα παραδείγματα που αναλύσαμε, προσπαθήσαμε να αποδείξουμε ότι οι πιο συγκλονιστικές φωτογραφίες προέρχονται από μια αξιοζήλευτη αισθητική προσέγγιση που μαρτυρά το πάθος του να καταγράψει, όπως και ο Θ. Αγγελόπουλος, την ιστορική αυτή συγκυρία από την *άλλη* πλευρά. Γι' αυτή του την επιλογή το τοπίο της Ηπείρου παίζει αν όχι το κυριότερο, ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία πάνω στα οποία θα στηριχθεί για να αποδώσει την πραγματικότητα του πολέμου. Και ο Κ. Μπαλάφας και ο έλληνας σκηνοθέτης, φαίνεται να προτιμούν τη σκιά των πραγμάτων παρά τα ίδια τα πράγματα.

⁸⁹ Ρ. Μπάρτ *Ο φωτεινός θάλαμος – Σημειώσεις για τη φωτογραφία* Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1980, σελ.61-62

2.2.2 Ήπειρος – Μια ξεχωριστή ισορροπία

Ο φωτογράφος επιστρέφει όπως ήδη έχει αναφερθεί στην Ήπειρο για να αποτυπώσει τους ανθρώπους οι οποίοι δεν μάχονται πια για την ελευθερία τους αλλά για την επιβίωσή τους, στο δύσκολο αυτό περιβάλλον, με σαφή θέση σε ζητήματα αισθητικής στα οποία παραμένει πιστός: η προσήλωση στην ασπρόμαυρη φωτογραφία, οι λιτές συνθέσεις, η άρνηση για το εντυπωσιακό και το μεγαλοπρεπές, η ποιητική απόδοση του τοπίου και η αναγωγή του ανθρώπου σε σύμβολο. «*Η διακριτική αμεσότητα των ασπρόμαυρων τόνων και του έντεχνα απλού κάδρου, παραπέμπει στην αναγκαιότητα του ίδιου του θέματος.*»⁹⁰ Παράλληλα, φαίνεται να βρίσκεται βαθιά ριζωμένο στο φωτογράφο το πόσο καθοριστικός είναι ο δεσμός ανάμεσα στο *έμψυχο* (άνθρωπος) και το *άψυχο* (τοπίο). Αυτό είναι και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό βάσει του οποίου θα προσεγγίσουμε αισθητικά τις φωτογραφίες του λευκώματος *Ήπειρος*. Θα ερευνήσουμε το αν και το πώς αυτό το χαρακτηριστικό επηρεάζει το αισθητικό αποτέλεσμα.

Ο αριθμός των φωτογραφιών του λευκώματος δεν επιτρέπει την επιμέρους ανάλυση τους αλλά η παρουσία κοινών στοιχείων σε αυτές θα μας επιτρέψει να προσεγγίσουμε τα ερωτήματα που θέσαμε σαν επίκεντρο της ανάλυσής μας. Ο Κ. Μπαλάφας, έχοντας κατακτήσει και επιβάλλει ένα προσωπικό στιλ, δημιούργησε ένα έργο με σαφή αισθητική ταυτότητα. Επιλογές όπως το υψηλό κοντράστ, η χρήση του βάθους πεδίου και η σύνθεση (η επισήμανση επαναλαμβανόμενης φόρμας και η σημασία της), μπορούν να εντοπιστούν στο έργο του έλληνα φωτογράφου. Με ποιο ιδιαίτερο τρόπο όμως αυτή η σχέση μεταξύ ανθρώπου και τοπίου και κατ' επέκταση η αναγωγή του τοπίου σε *υψηλό (sublime)*⁹¹ καθορίζει τις επιλογές του φωτογράφου στην *Ήπειρο* και πως ο έλληνας φωτογράφος οικειοποιείται αυτή τη *ρομαντική* τάση διαμορφώνοντας το προσωπικό του στιλ.

⁹⁰ Η. Παπαϊωάννου *Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι: Παπαϊωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Γλούπας* Αθήνα 2006, σελ. 124

⁹¹ Δανειζόμαστε τον όρο που εισήγαγε ο Ε. Burke εφόσον η *συνάντηση* (μέσω των φωτογραφιών) με τη φύση μετατρέπεται σε μια εμπειρία διαλεκτική και ασύμμετρη.

Θεωρήσαμε λοιπόν πιο ενδιαφέρον, οι φωτογραφίες της *Ηπείρου* να διαχωριστούν και στη συνέχεια να προσεγγισθούν μέσα από δύο κύριες θεματικές: αυτή των τοπίων και αυτή της ανθρώπινης παρουσίας μέσα σε αυτά.

Οι φωτογραφίες του τοπίου της Ηπείρου αποκαλύπτουν έναν τόπο εντυπωσιακά όμορφο αλλά και συνάμα τρομακτικό. Ο θεατής *ανησυχεί* στη θέα των επιβλητικών ορεινών όγκων που κατακλύζουν το κάδρο. Τον εκθέτει ως αδύναμο ον μπροστά στο μεγαλείο της φύσης για να ενισχύσει την *ηρωική* υπόσταση των απλών ανθρώπων που κατοικούν και αναμετρώνται μαζί της καθημερινά αλλά και έχουν *ποτιστεί* από το μεγαλείο της. Ωστόσο, σε αντίθεση με τους ρομαντικούς ο Κ. Μπαλάφας δεν καταγράφει την ανθρώπινη φιγούρα ως ένα αποσβολωμένο μικροσκοπικό ον που η φύση τον ξεπερνάει αλλά, ως κάποιον ο οποίος καταφέρνει να ζήσει παρόλα αυτά μέσα σε αυτό το επιβλητικό τοπίο. Ο θεατής βλέποντας αυτές τις φωτογραφίες, εναλλάσσεται μεταξύ του θαυμασμού μπρος σε ένα άδαιο τοπίο και του εντυπωσιασμού μπρος στην ανθρώπινη παρουσία. Θα δούμε λοιπόν πως αυτό υποστηρίζεται αισθητικά από τον φωτογράφο.

Στις εικόνες 2.7 και 2.8, δύο από τις πιο χαρακτηριστικές φωτογραφίες με κεντρικό θέμα το υγρό στοιχείο και τους ορεινούς όγκους, παρατηρούμε πως από δύο διαφορετικές γωνίες λήψης (στην πρώτη, ο φακός βρίσκεται στο ύψος του ποταμού ενώ στη δεύτερη βρίσκεται ψηλά) ο φωτογράφος επιδιώκει και καταφέρνει το ίδιο αποτέλεσμα. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε πολλά διαφορετικά επίπεδα, το ποτάμι οδηγεί το μάτι του θεατή στο σημείο φυγής (το οποίο βρίσκεται μέσα στο κάδρο) χωρίς να περιορίζει το βλέμμα. Αξιοποιείται έτσι η προοπτική, κάτι που δεν συμβαίνει στη δεύτερη φωτογραφία. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτό το κάδρο όπου η λήψη πλονζέ αδυνατεί να μας δείξει τον ουρανό και ένα κάποιο σημείο φυγής, η διαστρωμάτωση των ορεινών όγκων και η φιδίσια πορεία που ακολουθεί το ποτάμι (δια)σχίζοντάς τους, αποδίδει μια ιδιαίτερη αίσθηση του βάθους. Παρότι η χρήση του τηλεφακού (που φαίνεται να χρησιμοποιείται για αυτή τη φωτογραφία) συμπιέζει τα διαφορετικά επίπεδα, εδώ, το κοντράστ σε συνδυασμό με το διάχυτο «κόντρα» φως αποδίδουν

άψογα τους όγκους των βουνών. Το «κόντρα» φως δεν τονίζει μόνο τις γραμμές των κορυφών αλλά κάνει και το ποτάμι να φανεί λαμπερό.

Και στις δύο φωτογραφίες, μέσα από μία λιτή ματιά, ο Κ. Μπαλάφας καταγράφει τη φύση με τρόπο κατανοητό και σαφή, χρησιμοποιώντας με θαυμαστή ικανότητα το φώς, το κοντράστ και τη γωνία λήψης. Παρόλα αυτά, το ηπειρώτικο τοπίο εμφανίζεται μπροστά μας απόλυτα επιβλητικό και μεγαλειώδες.

Ακόμη και όταν χρησιμοποιεί την ομίχλη, στοιχείο της φύσης που άλλοτε θολώνει την εικόνα ενός αντικειμένου και άλλοτε την κρύβει εντελώς, ο φωτογράφος καταφέρνει αυτή την αίσθηση μεταξύ του αιθέριου και του στιβαρού. Στις φωτογραφίες 2.9 και 2.10, δύο «απλές» λήψεις μετατρέπονται σε μυστηριακές στιγμές, παρουσία της ομίχλης. Στην πρώτη, ο Κ. Μπαλάφας φωτογραφίζει από ψηλά μια σειρά βουνοκορφών οι οποίες στην *ατόφια* τους κατάσταση ίσως να μην παρουσίαζαν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ωστόσο, η παρουσία της ομίχλης τους προσδίδει μια αίσθηση μυστηριακή. Η γη πάνω και κάτω από την ομίχλη είναι ένα στιγμιότυπο την ίδια στιγμή ρεαλιστικό και μυστηριώδες, εντυπωσιακό και ανησυχητικό, και όταν μάλιστα η εικόνα αυτή καταγράφεται από ψηλά, πλησιάζει ακόμα περισσότερο αυτό που οι ρομαντικοί ονόμασαν «Υψηλό».

Στη δεύτερη φωτογραφία, παρότι βρισκόμαστε *μέσα* στη φύση, η αίσθηση δεν είναι λιγότερο ιδιαίτερη. Το φαινομενικά συνηθισμένο θέμα με τους ψηλούς κορμούς δέντρων να μην χωράνε στο κάδρο, μιας και ο οπτικός άξονας είναι παράλληλα με το έδαφος και η απόσταση των δέντρων από το φωτογράφο είναι μόλις λίγα μέτρα, μετατρέπεται πάλι σε ένα στιγμιότυπο εξαιρετικής εκφραστικότητας: η ομίχλη οργανώνει την αίσθηση του βάθους μιας και ότι είναι πιο κοντά φαίνεται καθαρά και ότι είναι πιο μακριά να χάνει την υπόστασή του νικημένο από αυτήν. Το βάθος εδώ δεν είναι θέμα προοπτικής αλλά καθαρότητας. Και η φύση καταγράφεται σαν καθορισμένη από τη δύναμη της ομίχλης. Οι κάθετες ευθείες των δέντρων που θα όριζαν μια σύνθεση αυστηρή και ισορροπημένη, μετατρέπονται σε αιθέρια στοιχεία ενός κόσμου, την ίδια στιγμή ονειρικού και πραγματικού.

Στις φωτογραφίες που η ανθρώπινη παρουσία έρχεται να καταγραφεί έχοντας φόντο πλέον το ιδιαίτερο αυτό τοπίο, το βλέμμα του θεατή στρέφεται αναγκαστικά προς αυτόν(-ους). Είναι λοιπόν γύρω από την ανθρώπινη παρουσία που το κάδρο οργανώνεται. Η αλήθεια είναι όμως, ότι λόγω του πολύ μεγάλου αριθμού των φωτογραφιών αυτών, δεν μπορούμε μετά βεβαιότητας να ισχυριστούμε ότι ο Κ. Μπαλάφας πριμοδοτεί μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ του τοπίου και του ανθρώπου. Από κοντινά που γεμίζουν το κάδρο μέχρι τεράστια γενικά όπου η ανθρώπινη φιγούρα δεν κατέχει παρά μια ελάχιστη επιφάνεια της εικόνας, ο έλληνας φωτογράφος κατέγραψε σε διάφορες στιγμές κι από διαφορετικές αποστάσεις, τον άνθρωπο στην Ήπειρο.

Από την πλευρά μας, διαλέξαμε, με όση λιγότερη «αυθαιρεσία» γίνονταν, κάποιες φωτογραφίες όπου ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με την τραχύτητα του τοπίου, δημιουργώντας μια σχέση ξεχωριστή, που ισορροπεί μεταξύ οικειότητας και μόχθου. Με άλλα λόγια, προτιμήσαμε να τον δούμε να *κατοικεί* τον τόπο που μόλις περιγράψαμε, έτσι ώστε ο συλλογισμός μας να επιτρέψει μια «ομαλή» ανάγνωση και ερμηνεία αυτού του συγκεκριμένου κομματιού του ογκωδέστατου έργου του έλληνα φωτογράφου. Άλλωστε, κατά γενική ομολογία, πρόκειται για ένα από τα συγκλονιστικότερα κομμάτια του έργου του Κ. Μπαλάφα.

Αποφασίσαμε έτσι, να επιλέξουμε τρεις φωτογραφίες όπου ο άνθρωπος είναι ιδωμένος σε πολύ γενικό πλάνο και μια, από τις πιο χαρακτηριστικές, που ο άνθρωπος καταγράφεται σε «ολόσωμο» κάδρο. Στις τρεις πρώτες λοιπόν, 2.11, 2.12 και 2.13, το μοτίβο είναι την ίδια στιγμή όμοιο και διαφορετικό. Καταρχάς, η μοναδική ανθρώπινη φιγούρα, ιδωμένη σε γενικό έως πολύ γενικό πλάνο, *εργάζεται*: η ηλικιωμένη γυναίκα που περιμένει το άλογό της να βοσκήσει, η γυναίκα που ανεβαίνει το βουνό καβάλα στο γαϊδούρι της, ο βαρκάρης που ξεκολλά τη βάρκα του με τη βοήθεια του κουπιού του, προφανώς ξεκινώντας τη μέρα του. Επίσης, ο καθένας από τους πρωταγωνιστές των τριών στιγμιότυπων, προσηλωμένος σε ό,τι κάνει, αδιαφορεί για το φωτογράφο. Τέλος, και σημαντικότερο όλων, το τοπίο στο οποίο τοποθετείται η «δράση», είναι ανάλογο αυτών που μόλις περιγράψαμε: στην πρώτη, η ηλικιωμένη γυναίκα και το

άλογό της, δείχνουν να στέκονται στο χείλος ενός γκρεμού, με τις απόκρημνες χιονισμένες βουνοκορφές που απλώνονται πίσω τους και τα σύννεφα που κρέμονται κυριολεκτικά από πάνω τους, να δημιουργούν μία επιβλητική σύνθεση που κόβει την ανάσα. Στη δεύτερη, η γυναίκα που διασχίζει μια ορεινή περιοχή πάνω στο γαϊδουράκι της, φαίνεται αλλόκοτα μικρή σε σχέση με το πέτρινο κτίσμα που μόλις έχει προσπεράσει. Ωστόσο, το κτίσμα αυτό, με τα μικροσκοπικά παράθυρα και την ερμητικά κλειστή πόρτα, στέκεται σαν ίχνος εγκατάλειψης μετατρέποντας αυτό το κομμάτι γης σε ξεχασμένη περιοχή, που κάποτε, όπως και στο χωριό της *Αναπαράστασης*, ίσως έσφυζε από ζωή. Στην τρίτη και πιο *επίγεια*, μιας και η λίμνη των Ιωαννίνων από μόνη της δίνει την αίσθηση του «χαμηλού» σε σχέση με τις υπόλοιπες, το σκηνικό δεν είναι λιγότερο *απόμακρο*. Η μοναχική φιγούρα που φαίνεται να εισέρχεται στο κάδρο από τα αριστερά, κατευθύνεται σε ένα τοπίο σχεδόν *εφιαλτικό*, με τα γυμνά δέντρα που απλώνονται μπροστά του, πνιγμένα στην ομίχλη, να δίνουν την αίσθηση ενός σύμπαντος που έχει χάσει τη *γήινή* του υπόσταση.

Και στα τρία στιγμιότυπα, το τοπίο, κατέχοντας το μεγαλύτερο μέρος του κάδρου, στέκεται επιβλητικό, πάντα ως φόντο, μετατρέποντας την απλή καθημερινή σκηνή «εργασίας» σε πραγματική αναμέτρηση με το τοπίο. Ωστόσο, και στις τρεις, η πλαστική προσέγγιση από την πλευρά του φωτογράφου είναι διαφορετική. Στην πρώτη, ο «διαγώνια κόντρα» ήλιος (ή στις 2 η ώρα όπως συνηθίζεται να λέμε)⁹², διαχωρίζει κι άλλο τις δύο μαύρες φιγούρες στα κάτω δεξιά του κάδρου, αυξάνοντας ακόμη περισσότερο την έτσι κι αλλιώς μεγάλη απόσταση σε σχέση με το συναρπαστικό φόντο. Η σύνθεση είναι ισορροπημένη, με το κεντρικό θέμα (γυναίκα και άλογο κάτω δεξιά) να βρίσκει την «απάντησή» του στους χιονισμένους όγκους (πάνω αριστερά).

Στη δεύτερη, η γυναίκα και το γαϊδουράκι πάνω στο οποίο κάθεται, μπλέκονται με το τοπίο σε σημείο που γίνονται δυσδιάκριτοι, λόγω της όμοιας τονικότητας και του μικρού μεγέθους που κατέχουν στο κάδρο. Το επιβλητικό κτίσμα, δίνει το κύριο στίγμα του κάδρου, μιας και λόγω του μεγάλου του μεγέθους αλλά και του αχνού φόντου που

⁹² Συνήθως, οι φωτογράφοι, για να περιγράψουν τις πηγές φωτός, χρησιμοποιούν την ορολογία του «ρολογιού»: έτσι όταν το φως είναι πίσω απ' το φακό και «στοχεύει» όμοια με αυτόν, λέμε ότι το φως είναι «στις 6», όταν είναι ακριβώς αντίθετα ή «κόντρα», λέμε ότι είναι «στις 12», κάθετα από αριστερά στον οπτικό άξονα του φακού, λέμε «στις 9» κ.ο.κ.

το τυλίγει, ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα στοιχεία. Εδώ, η ανθρώπινη φιγούρα φαίνεται απλά να διασχίζει το κάδρο και όχι να το καθορίζει, χωρίς ωστόσο η παρουσία της να περνά εντελώς απαρατήρητη. Ο Κ. Μπαλάφας φαίνεται να θέλει να ισορροπήσει το *μεγάλο* του κτίσματος, με το *μικρό* του ανθρώπου και το γεγονός ότι τοποθετούνται συμμετρικά σε σχέση με τα όρια του κάδρου, μάλλον μόνο τυχαίο δεν είναι.

Στην τρίτη, το κοντράστ είναι εξαιρετικά υψηλό, και η έντονη ομίχλη, το μόνο που καταφέρνει, είναι να θολώσει ελαφρώς τα δέντρα που είναι στο βάθος. Πέραν τούτου, ότι «γράφει», δηλαδή «επιζεί», είναι μια μαύρη φιγούρα που αντανακλάται στην ασημένια λίμνη. Δέντρα, βάρκα και άνθρωπος δηλαδή, είναι τα μόνα στοιχεία που «επιβιώνουν» της αλλόκοτα πυκνής ομίχλης που απαγορεύει την αίσθηση του βάθους, στρέφοντας το βλέμμα μας, στις μοναδικές φιγούρες του πρώτου πλάνου. Η σύνθεση υπογραμμίζει τη στιγμή, μιας και η βάρκα με τον άνθρωπο, μόλις μπήκαν στο κάδρο από αριστερά, κι ο θεατής μπορεί να φανταστεί την ανησυχητική *πορεία* που απλώνεται μπροστά τους στην πυκνή ομίχλη. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες, εδώ *μαντεύουμε* τη συνέχεια, πλημμυρισμένοι από δέος.

Σαν συμπλήρωμα των παραπάνω, αποφασίσαμε να εξετάσουμε και μια φωτογραφία η οποία έχει ως ξεκάθαρα κύριο θέμα της την ανθρώπινη μορφή. Στη B14, ο Κ. Μπαλάφας, αρκετά κοντά στο θέμα του, καταγράφει μια αξέχαστη φωτογραφική στιγμή: μια μαυροφορεμένη μάνα, κουβαλώντας στην πλάτη το μικρό της αγόρι και κρατώντας απ' την τριχιά το γουρούνι της, μόλις έχει κοντοσταθεί σ' έναν ορεινό δρόμο, στρέφοντας το βλέμμα της προς τα πίσω. Στο βάθος η ομίχλη *πνίγει* προοδευτικά το ορεινό τοπίο, απ' το οποίο ίσα που ξεχωρίζουμε μια βουνοκορφή και τη χάραξη του δρόμου από κάτω της. Όλη η σύνθεση στρέφει την προσοχή στη φιγούρα της μάνας, και τα μάτια του αγοριού που κοιτούν το φακό. Η μορφή της είναι σαν *αγιοποιημένη*, καθώς την περιβάλλει ένα διακριτικό λευκό περίγραμμα-φωτοστέφανο που έχει δημιουργήσει ο φωτογράφος με επεξεργασία κατά την εμφάνιση. Εδώ, το τοπίο δεν υποδέχεται τον άνθρωπο αλλά αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπό του. Το αινιγματικό βλέμμα την μάνας, μεταξύ αυστηρότητας και αδιαφορίας, και η περήφανη κορμοστασιά της, μαρτυρούν έναν άνθρωπο που ζει για

να μοχθεί, χωρίς όμως να' χει λυγίσει. Το μεγαλείο της μάνας αποτυπώνεται εδώ στην πιο σπαρακτική του διάσταση: ακόμη κι όταν η τρυφερότητα είναι κάτι που χάνεται σε τοπία σαν και τούτο, η μάνα αυτή δε φαίνεται να νοιάζεται παρά για το πώς θα θρέψει τα παιδιά της. Όσο για το βλέμμα του παιδιού, αυτό μαρτυρά την απορία της αθωότητας που η ζωή δεν πρόλαβε ακόμη να του στερήσει. Κοιτά το φακό σχεδόν έκπληκτο, την ίδια στιγμή που η μάνα αδιαφορεί. Γιατί νοιάζεται για το πώς θα το μεγαλώσει...

Στις φωτογραφίες της *Ηπείρου*, ο Κ. Μπαλάφας αναδεικνύει ξανά το σπουδαίο μέσα από το καθημερινό, και την ανθρώπινη δύναμη μέσα από το τοπίο. Με αξιομνημόνευτη προσοχή στη λεπτομέρεια, αποδεικνύει τη βαθεία του φωτογραφική γνώση. Ελέγχοντας απόλυτα τα εκφραστικά του μέσα, ξέρει σε κάθε στιγμή τι να υπογραμμίσει και τι να απορρίψει. Άλλοτε η ισορροπία του κάδρου, κι άλλοτε η επιλογή του φωτός και του κοντράστ, άλλοτε η φύση κι άλλοτε ο άνθρωπος, ο έλληνας φωτογράφος αξιοποιεί διαφορετικά και ανάλογα με τη στιγμή τις δυνατότητες της φωτογραφικής διαδικασίας, καταφέρνοντας να αναδείξει όχι απλά τον άνθρωπο και το τοπίο, αλλά τη μεγαλειώδη σχέση τους.

2.2.3 Μέτσοβο – Αισθητικός αυθορμητισμός

Η «ευνοημένη» περιοχή του Μετσόβου, όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο μέρος, φωτογραφημένη στο ομώνυμο λεύκωμα, έχει ένα χαρακτήρα αρκετά διαφορετικό σε σχέση με αυτούς του *Αντάρτικου* και της *Ηπείρου*. Χωρίς να λείπουν τα εντυπωσιακά τοπία, η ομίχλη, ή το χιόνι, το μεγαλύτερο μέρος των φωτογραφιών του λευκώματος *Μέτσοβο*, χαρακτηρίζονται από μία προσέγγιση πιο *απελευθερωμένη*, μιας και στον τόπο αυτό, οι κάτοικοι δε μάχονται τόσο για την επιβίωσή τους, αλλά βρίσκονται απόλυτα εναρμονισμένοι και συμφιλιωμένοι με το τοπίο.

Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι στην πλειοψηφία τους, οι φωτογραφίες του λευκώματος αυτού, είναι καταγραφές, λίγο-πολύ, ευχάριστων στιγμών, ή, ακόμη, στιγμών όπου η ακραία μετεωρολογία ή μορφολογία του τόπου αυτού, δεν είναι συνήθως ικανή να «πλήξει» σοβαρά την καθημερινότητά των

κατοίκων του. Από την «παρέλαση» με τα προικιά (εικ. 2.15) και την ετοιμασία της νύφης (εικ. 2.16) μέχρι το γάμο (εικ. 2.17) και το γλέντι (εικ. 2.18), κι από τον αργαλειό (εικ. 2.19) και την παραγωγή κρασιού (εικ. 2.20) μέχρι το καλούπωμα των βαρελιών (εικ. 2.21) και το μάζεμα ζωοτροφών για το χειμώνα (εικ. 2.22), οι Μετσοβίτες, έχουν την τύχη να είναι πραγματικοί άρχοντες του τόπου τους, και δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα από κατοίκους άλλων ευνοημένων περιοχών της χώρας. Τα επίσης αρκετά, *περήφανα* πορτρέτα των κατοίκων, έρχονται να επιβεβαιώσουν και τη φυσιολογική όψη αυτής της αρχοντιάς: γεροδεμένοι άντρες με περιποιημένα μoustάκια και καλοθρεμμένες γυναίκες με παραδοσιακές στολές, φωτογραφημένοι συνήθως από χαμηλά, ενσαρκώνουν την *ευλογία* αυτού του τόπου, που όχι μόνο δεν τους δυσκολεύει, αλλά τους ευχαριστεί.

Μέσα σε αυτό το εντελώς διαφορετικό *σύμπαν*, ο Κ. Μπαλάφας, σα διαποτισμένος από τη *χαλαρότητα* και τη *σιγουριά* που αναδύεται από το τοπίο και τους κατοίκους του, αφήνεται πιο ελεύθερος να καταγράψει τις στιγμές της καθημερινότητάς τους. Η αυστηρότητα των περισσότερων συνθέσεων έτσι, δίνει τη θέση της σε καταγραφές στιγμιότυπων που χαρακτηρίζονται από έναν, θα λέγαμε, πηγαίο ενθουσιασμό και έναν γοητευτικό αυθορμητισμό. Ο φωτογράφος πλησιάζει περισσότερο τον άνθρωπο, όχι για να καταγράψει τον σκληρό αντικατοπτρισμό του τοπίου πάνω του, αλλά για να θαυμάσει το –επιτέλους– σίγουρο βλέμμα του.

Γι' αυτό το λόγο, οι φωτογραφίες όπου ο άνθρωπος έρχεται *αντιμέτωπος* με το τοπίο, ιδωμένος σε γενικό, είναι αρκετά λιγότερες σε αριθμό σε σχέση με αυτές που μόλις περιγράψαμε. Ωστόσο, υπάρχουν. Και δεν είναι λιγότερο εντυπωσιακές από αυτές των προηγούμενων λευκωμάτων. Το μεγάλο τους ενδιαφέρον, συνίσταται στο ότι ακόμη και εμπρός σε τοπία ανάλογης επιβλητικότητας με αυτά που είδαμε στα προηγούμενα λευκώματα, σπανίως ο Μετσοβίτης φαίνεται *υποδεέστερος*.

Στην Εικόνα 2.23, το χιόνι και η κακοκαιρία, μέσα σε μία σύνθεση αρκετά πιο *ελεύθερη* (χωρίς αυστηρές γραμμές ή ιδιαίτερα μεγάλο κοντράστ), ο βοσκός μέσα στη ζεστή του κάπα, δε δυσκολεύεται να ταΐσει το πρόβατό του στο κάτω δεξιά μέρος του κάδρου, ενόσω τα υπόλοιπα, που απλώνονται παντού στο χιονισμένο τοπίο βοσκούν.

Στην Εικόνα 2.24 ο βοσκός με το σκύλο του, ιδωμένοι με πλάτη, συλλαμβάνονται σε μια στιγμή όπου το τοπίο, παρότι αρκετά *απότομο* (ο τεράστιος πέτρινος όγκος που ξεπερνά το όρια του κάδρου), γίνεται αντικείμενο ευχάριστου στοχασμού και όχι πηγή *ανησυχίας*. Παρόμοια, ο άντρας που προπορεύεται των δύο καλά σκεπασμένων και υγιών αλόγων του (εικ. 2.25), δείχνει κυρίαρχος του συγκλονιστικού τοπίου που απλώνεται πίσω του. Σε καμία από αυτές τις φωτογραφίες δε φαίνεται να υπάρχει μια κάποια λεπτομερής πλαστική προσέγγιση του θέματος. Σαν, η διαπίστωση ότι ο άνθρωπος, ίσως προς ίσο με το τοπίο, να σήμαινε πολύ περισσότερα για το φωτογράφο απ' ό,τι τα εκφραστικά μέσα που θα μπορούσαν να προσδώσουν στις φωτογραφίες αυτές μια ξεχωριστή ταυτότητα. Ο έλληνας φωτογράφος καταγράφει έτσι τις στιγμές πιο αυθόρμητα, αποφεύγοντας αρκετά συχνά να τις βάλει σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό πλαίσιο.

Καθόλου τυχαία λοιπόν, ο Κ. Μπαλάφας, σε δύο από τις πιο συγκλονιστικές φωτογραφίες αυτού του άλμπουμ, που θυμίζουν αρκετά αυτές της *Ηπείρου*, καταφεύγει, ξανά, στο ξεχωριστό του ταλέντο σε ό,τι αφορά στη σύνθεση, στο (κόντρα) φως και στην *απόκοσμη* απόδοση του τοπίου. Πρόκειται για τις Εικόνες 2.26 και 2.27.

Στην πρώτη, η ελάχιστη μαύρη φιγούρα, σε ένα από τα πιο γενικά κάδρα του έλληνα φωτογράφου (σχέση διαστάσεων μεταξύ ανθρώπου και τοπίου), σχεδόν ακροβατεί μεταξύ της ανυπαρξίας και του ίχνους, καταφέροντας ωστόσο να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή. Οι κατάλευκοι ορεινοί όγκοι, καταγράφονται με σαφήνεια, μιας και το «κόντρα» φως, τους αναδεικνύει με μια ξεχωριστή εκφραστικότητα. Τα εξογκώματα, οι εσοχές και ο δρόμος, «γράφουν» θαυμάσια, και η τόσο διακριτική ανθρώπινη παρουσία, μετατρέπει τη στιγμή, από φαινομενικά αδιάφορο και αδιευκρίνιστων διαστάσεων «κομμάτι» του τοπίου, σε στιγμή, κατά τη διάρκεια της οποίας ο άνθρωπος, όσο *μικρός* κι αν φαίνεται μέσα στη λευκή απεραντοσύνη, δε φοβάται να τη διασχίσει.

Στη δεύτερη, η ανθρώπινη φιγούρα, πολύ πιο κοντά στο φακό τούτη τη φορά, στέκεται μπρος σ' ένα *αποκαλυπτικό* τοπίο, κατάλευκο και πνιγμένο στην ομίχλη. Ο ήλιος, «κόντρα», μπορεί να έχει νικηθεί από τη μετεωρολογία, καταφέρει ωστόσο να

«κάψει» εντελώς το πάνω μέρος του κάδρου, δίνοντας μια αίσθηση σχεδόν μεταφυσική. Το τεράστιο δέντρο, συμμετρικά δίπλα στον άνθρωπο, είναι εκεί, για να υπενθυμίσει ξανά την *υπεροχή* του, ως στοιχείο του τοπίου, σε σχέση με το πολλαπλάσια μεγαλύτερο μέγεθος που κατέχει έναντι της ανθρώπινης φιγούρας.

Και στις δύο περιπτώσεις, είναι, σαν ο έλληνας φωτογράφος να μην μπορούσε να αποδώσει αυτή την αίσθηση του ρομαντικού *υψηλού*, παρά μόνον όταν καταφύγει σε μία προσεγμένη αισθητικά σύνθεση. Ακόμη και στις εικόνες , που η μάνα είναι γερά ντυμένη και το παιδί της κρατά ομπρέλα και σ' αυτές που οι άνθρωποι στα βουνά καταγράφονται σε στιγμές ευχάριστης χαλάρωσης, ο Κ. Μπαλάφας φωτογραφίζει μερικές στιγμές σαν αυτές της *Ηπείρου*, θυμίζοντας ότι η αισθητική του προσέγγιση, όταν αποφασίζει να περάσει σε πρώτο πλάνο, αυτό θα γίνει με ένα αναπόφευκτο αποτέλεσμα: τοπίο και άνθρωπος πρέπει να αποδοθούν έτσι ώστε και τα δύο να διατηρήσουν το μεγαλειώδη χαρακτήρα τους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Ο Θ. Αγγελόπουλος και ο Κ. Μπαλάφας, από διαφορετικά σημεία εκκίνησης και μέσα από διαφορετικά μέσα, κατέληξαν να πραγματοποιήσουν ένα σημαντικότερο κομμάτι του έργου τους στα τοπία της Ηπείρου. Ο πρώτος, «επισκέπτης» όπως αυτοαποκαλείται, κι ο δεύτερος κάτοικος, κατέγραψαν στο φιλμ τους ο καθένας, τη σύγχρονη ιστορία ενός τόπου, ο οποίος χαρακτηρίζεται από στοιχεία που απομακρύνονται από την τουριστική εικόνα της Ελλάδας. Η προσέγγισή τους υπήρξε επίσης διαφορετική: ο Θ. Αγγελόπουλος ξεκάθαρα πιο κυνικός, ενώ ο Κ. Μπαλάφας πιο ουμανιστής, (κατα)γράφουν την ιστορία τους, σ' έναν τόπο αφιλόξενο και άγονο, πέτρινο και σιωπηλό.

Το «τεχνητό» του Θ. Αγγελόπουλου συναντά το «ενστικτώδες» του Κ. Μπαλάφα, κάνοντάς μας να νομίσουμε ότι η Ήπειρος θα αποκαλυφθεί μπροστά μας μέσα από δύο ξεχωριστά πρόσωπα. Η μυθοπλασία των ταινιών του έλληνα σκηνοθέτη, που προϋποθέτει μια χρονοβόρα προετοιμασία και μια λεπτομερή οργάνωση, δε θα μπορούσε να συγκριθεί με τη επιλογή της στιγμής που ο Κ. Μπαλάφας αποφασίζει να πατήσει το κουμπί της φωτογραφικής του μηχανής. Και η σύλληψη και γραφή της ιστορίας της κάθε ταινίας που μας απασχόλησε, δε θα μπορούσε να συγκριθεί με το ασταμάτητο όργωμα της Ηπείρου, με μια φωτογραφική μηχανή κρεμασμένη απ' το λαιμό. Το μοναδικό στοιχείο που ένωσε τις δύο αυτές διαδικασίες είναι, δίχως άλλο, αυτή η *μαγική πρόσκληση* που απευθύνει το τοπίο στον καλλιτέχνη.

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής της παρούσας εργασίας και όσο η προσέγγιση των δύο έργων εξελίσσονταν, διαπιστώσαμε ότι η ταυτότητα αυτού του τόπου, κατεγράφη μέσα από επίσης πολλές διαφορετικές οπτικές. Από τη ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση που χαρακτηρίζει το λεύκωμα του *Αντάρτικου* στην *Αναπαράσταση*, από την προσεγμένη καταγραφή του λευκώματος της *Ηπείρου* στα εξίσου κινηματογραφικά παραδείγματα του *Θιάσου* και των *Κυνηγών*, και από τον αυθορμητισμό του λευκώματος του *Μετσόβου* στις «στάσεις» του *Μελισσοκόμου* και του *Τοπίου στην Ομίχλη*, το τοπίο της Ηπείρου κατεγράφη με δεκάδες διαφορετικούς τρόπους, μέσα

από διαφορετικές συνθήκες και διαφορετικές λογικές. Ωστόσο, αυτό που μένει σαν απόγευση μετά από αυτή την συναρπαστική *διαδρομή* της συγγραφής, είναι ότι η ταυτότητα του τοπίου μένει απ' άκρη σ' άκρη απaráλλαχτη.

Ό,τι κι αν προσπάθησε να αφηγηθεί ο ένας ή ο άλλος, όποτε κι αν το προσπάθησε και όπως και να το προσπάθησε, τα τοπία της Ηπείρου υποδέχτηκαν δύο διαφορετικούς καλλιτέχνες, που με τη σειρά τους τα κατέγραψαν μέσα από ένα θαυμαστό έλεγχο των εκφραστικών τους μέσων, καταλήγοντας όμως διαρκώς στο να δημιουργούν το ίδιο *αίσθημα* στο θεατή: ο άνθρωπος απέναντι στο ηπειρώτικο τοπίο δε μπορεί παρά να έχει μια σχέση που ξεπερνά την περιγραφή κι αγγίζει σχεδόν το ανείπωτο. Από την Κλυταιμνήστρα της *Αναπαράστασης* στους κρεμασμένους και τους αποκεφαλισμένους του *Θιάσου*, κι από την απορία του μικρού Αλέξανδρου στο *Τοπίο στην Ομίχλη* στην κλονισμένη μνήμη των *Κυνηγών*, περνώντας από τη σιωπή του *Μελισσοκόμου*, ουδέποτε ο «αγγελοπουλικός» χαρακτήρας *τόλμησε* να χαρακτηρίσει το τοπίο όσο κι αν αυτό *όριζε* ή όχι τη μοίρα του. Αντίστοιχα, σε καμία φωτογραφία του Κ. Μπαλάφα δεν περιγράφεται ή υπαινίσσεται το ότι ο άνθρωπος *ηττάται* απ' το *ανοίκειο* τοπίο. Από τους χαρούμενους Μετσοβίτες στους σιωπηλούς φαντάρους κι από τους σκληραγωγημένους βοσκούς στις συγκλονιστικές εικόνες της μάνας, καμιά φιγούρα και κανένα βλέμμα δε μαρτυρούν αγανάκτηση ή δυσφορία. Όλοι τους, και στο έργο του ενός όσο και του άλλου, σα φτιαγμένοι από την πέτρα που τους περιβάλλει, παραμένουν σιωπηλοί και απόλυτα *συντονισμένοι*. Είτε πρόκειται λοιπόν για διαφορετικά είδη μυθοπλασίας στον Θ. Αγγελόπουλο, είτε για διαφορετικές ιστορικές και γεωγραφικές συνθήκες στον Κ. Μπαλάφα, άνθρωπος και τοπίο καταγράφονται καλύτερα όταν ο φακός καταφέρνει να μην *διαταράξει* τη σχέση τους, αφήνοντάς τη να φτάσει στο θεατή ως κάτι δύσκολα περιγράψιμο. Καθόλου τυχαία λοιπόν, η αισθητική προσέγγιση των δύο καλλιτεχνών χαρακτηρίζεται από μια εμμονή στη λεπτομέρεια και ένα βλέμμα που σέβεται τη σχέση αυτή, αναδεικνύοντάς τη μέσα από μια στάση διακριτική και εξίσου, θα λέγαμε, σιωπηλή.

Το διπλό ερώτημα που τίθεται τελικά είναι: κατά πόσο το βλέμμα του κάθε καλλιτέχνη χαρακτηρίζεται από μία λογική καθαρά *υποκειμενική*, ορίζοντας με τη

βοήθεια του μέσου του, την εικόνα του ηπειρώτικου τοπίου και, αντιστρόφως, κατά πόσο το τοπίο *επιβάλλει* αυτό το βλέμμα; Με άλλα λόγια, πώς τόσες διαφορετικές προσεγγίσεις καταλήγουν να αφήσουν την ίδια αίσθηση στο θεατή αν το τοπίο δεν *επέβαλλε*, κατά κάποιο τρόπο από μόνο του, τις συνθήκες *καταγραφής* του;

Η αίσθηση αυτή, που μας οδήγησε στη συγγραφή της συγκεκριμένης μελέτης, την ίδια στιγμή αποκαλύφθηκε και μας αντιστάθηκε. Χωρίς να μπορούμε να απαντήσουμε με σιγουριά γύρω από το πόσο το τοπίο της Ηπείρου μας υποδεικνύει τον τρόπο που θα το δούμε και το πόσο το βλέμμα ενός καλλιτέχνη μπορεί να αποκαλύψει την ιδιαίτερη σχέση που διατηρεί με τον κάτοικό του, ο αμφίδρομος χαρακτήρας αυτής της σχέσης είναι αδιαμφισβήτητος. Η τέχνη, και μόνον αυτή, μπορεί να αποδώσει αυτή την αμφιβολία: «*Η τέχνη μοιάζει να είναι ένα υψηλού επιπέδου εργαλείο συγκρότησης της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση.*»⁹³

⁹³ Ν. Δασκαλοθανάσης *Η φύση ως τοπίο* στο *Το τοπίο* Εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004, σελ.153

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Άρης, *Γλυκό νανούρισμα στο δρόμο της επιστροφής στο Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι :Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Τόμος ΙΑ', Αθήνα 2006, σελ.130-131

ΔΗΜΟΥ Γιάννης, *Άνθρωπος και φωτογράφος στο Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι :Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Τόμος ΙΑ', Αθήνα 2006, σελ.132-139

ΘΕΜΕΛΗΣ Α. *Περιοδικό* Οκτώβριος 1989

ΚΑΡΑΒΙΑ Μαρία, *Εικόνες μνήμης και νοσταλγίας στο Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι :Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Τόμος ΙΑ', Αθήνα 2006, σελ.104-111

ΚΑΡΑΠΙΔΑΚΗ Λουίζα, *Το τοπίο στην τέχνη* Αθήνα 2009

ΜΑΡΚΑΡΗΣ Πέτρος, *Ιστορία και ιστορική απόσταση, Οι μπρεχτικές αναφορές στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου* Περιοδικό *ΔΙΑΒΑΖΩ*, τεύχος 457, Δεκ. 2004

ΜΑΡΤΕΝ Μαρσέλ, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου*, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1984

ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Γιώργος, *«Το πρόσωπο της επιστροφής» στο Θόδωρος Αγγελόπουλος* Εκδ.Καστανιώτη, Αθήνα 2000

ΜΠΑΛΑΦΑΣ Κώστας, *Διαλέξεις για τη φωτογραφία* Εκδ. Ακαδημία Δημιουργικής Φωτογραφίας, Αθήνα 2005

ΜΠΑΡΤ Ρολάντ, *Ο φωτεινός θάλαμος – Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1980
ΜΠΑΡΤ Ρολάντ, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* Εκδ. Πλέθρον

ΜΠΟΥΜΠΟΥΡΗΣ Κώστας, *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του* Αθήνα 2010

ΜΠΡΑΟΥΝ Ντέιβιντ, *Ρομαντισμός* Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004

ΝΤΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Κυριάκος, *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο στο Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι :Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Τόμος ΙΑ', Αθήνα 2006, σελ.116-120

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Ηρακλής, *Η Ελληνίδα μάνα στο Επτά Ημέρες-Καθημερινή, Έλληνες φωτογράφοι :Παπαιωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας* Τόμος ΙΑ', Αθήνα 2006, σελ.124-129

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Ηρακλής, *Εισαγωγή στο Κώστας Μπαλάφας – Φωτογραφικές μνήμες από τη σύγχρονη Ελλάδα* Μουσείο Μπενάκη Φωτογραφικό Αρχείο, Αθήνα 2003

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ Βασίλης, *«Τρύπα στον τοίχο του μύθου» στο Θόδωρος Αγγελόπουλος* Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000

ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ Βασίλης, *Ταξίδι στο μύθο* Εκδ. Αιγόκερος 2003

ΡΙΒΕΛΛΗΣ Πλάτωνας, *Σκέψεις για τη φωτογραφία* Αθήνα 1993

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Μ.Β., *Εισαγωγή στο Ήπειρος – 4000 Χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού* Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997

ΣΑΚΕΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Τάσος, *Θεατές και αθέατες όψεις της Αντίστασης στην Ήπειρο στο Κώστας Μπαλάφας-Φωτογραφίζοντας το Αντάρτικο στη Ήπειρο 1941-1944* Μουσείο Μπενάκη 2001

ΣΕΦΕΡΗΣ Γιώργος, *Ποιήματα* εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 2000

ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ Γιάννης, *Εικόνα και Κοινωνία-Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*

ΣΚΟΠΟΥΛΗ Γεωργία, *Αυτές που έγιναν ένα με τη γη* Εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2008

ΣΤΑΘΗ Ειρήνη, *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θ. Αγγελόπουλου* Διατριβή (διδακτορική), Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε, Αθήνα 1996

ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ Χρυσάνθη, *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου* Μεταίχμιο 2001

ARECCO Sergio, Εισαγωγή στο *Ο Θίασος* Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1998

GOMBRICH Ernst, *Ιστορία της Τέχνης* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1994

SIMMEL Georg, RITTER Joachim, GOMBRICH Ernst, *Το Τοπίο* Εκδ. Ποταμός, Αθήνα 2004

WOLLEN Peter & SZARKOWSKI John, *Η αισθητική της φωτογραφίας* Εκδ. Καθρέπτης, Αθήνα 1997

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes* Ed. Nathan, Paris 2002

BENJAMIN Walter, *Qu'est-ce que le théâtre épique?* in *Œuvres III* Ed. Gallimard, Paris, 2000

CIMENT Michel, *Entretien avec Theo Angelopoulos*, *Positif* No 250 Janvier 1982

CIMENT Michel & TIERCHANT Hélène, *Théo Angelopoulos* Ed. Edilig, Paris 1989

ESTEVE Michel, *Études cinématographiques - Théo Angelopoulos* Vol 48, Ed. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen 1998

GENETTE Gerard, *Figures III* Ed. Seuil, Paris 1972

GERSTENKORN Jacques, *Études cinématographiques - Théo Angelopoulos* Vol 48, Ed. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 1998

JORDAN Isabelle, *Le fantôme de l'agora*, *Positif* No 194 Juin 1977

LEFEBVRE Martin, *Landscape and Film* Routledge 2006

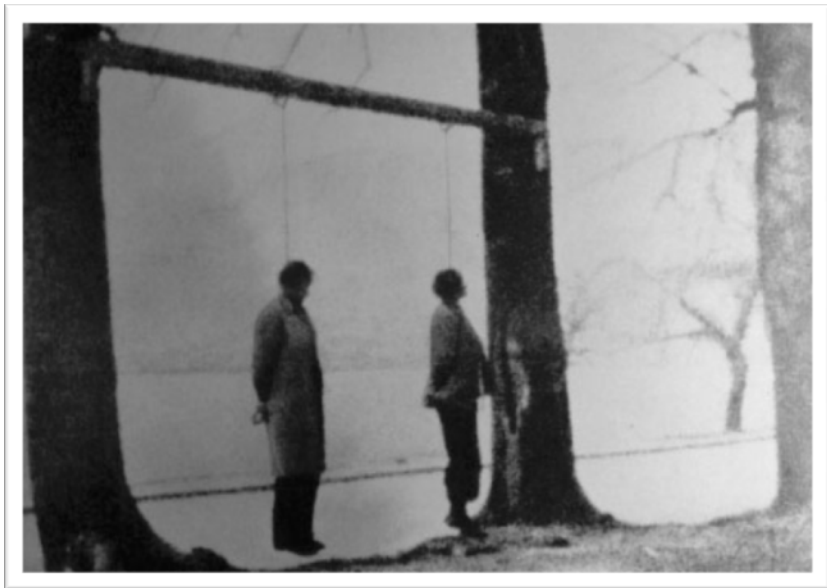
LEFEBVRE Martin, *On landscape in narrative cinema* in *Canadian Journal of Film Studies* Vol. 20 No. 1, Spring 2011, p.61-78

NATALI Maurizia, *L'Image-paysage* Ed. Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes 1996

ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère la poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Ed. L'Harmattan, Paris 2003

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2



Εικόνα 1.1



Εικόνα 1.2



Εικόνα 1.3



Εικόνα 1.4



Εικόνα 1.5



Εικόνα 1.6



Εικόνα 1.8



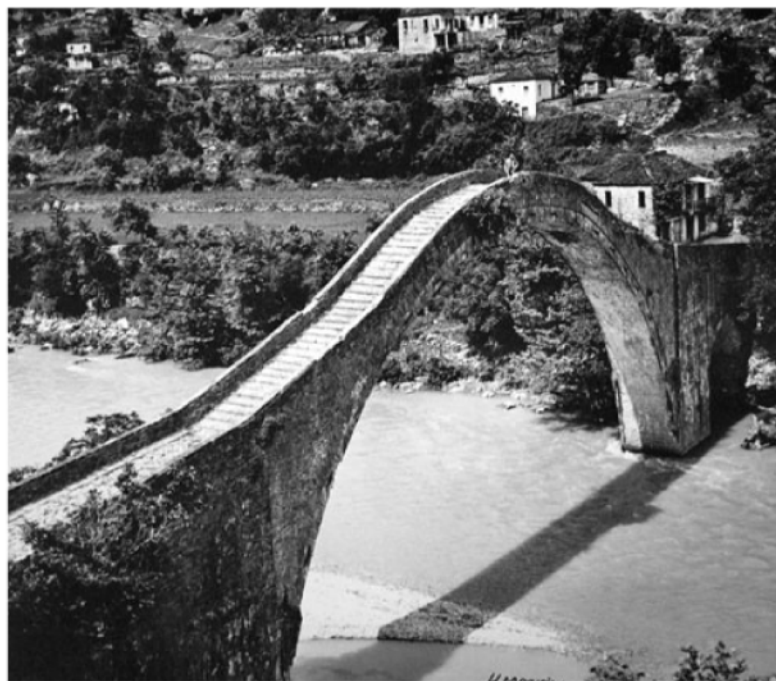
Εικόνα 1.7



Εικόνα 1.9



Εικόνα 1.10



Εικόνα 1.11



Εικόνα 1.12



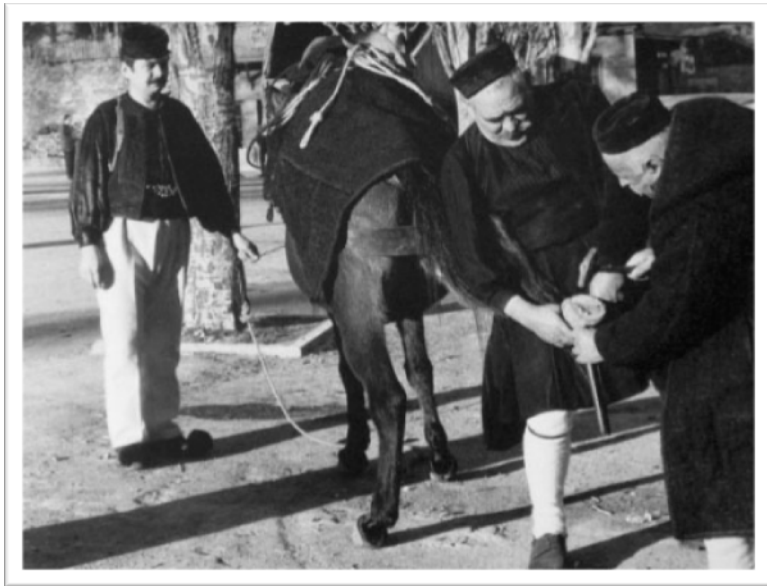
Εικόνα 1.13



Εικόνα 1.14



Εικόνα 1.15



Εικόνα 1.16



Εικόνα 1.17

Εικόνα 1.18



Εικόνα 1.19





Εικόνα 2.1



Εικόνα 2.2



Εικόνα 2.3



Εικόνα 2.4



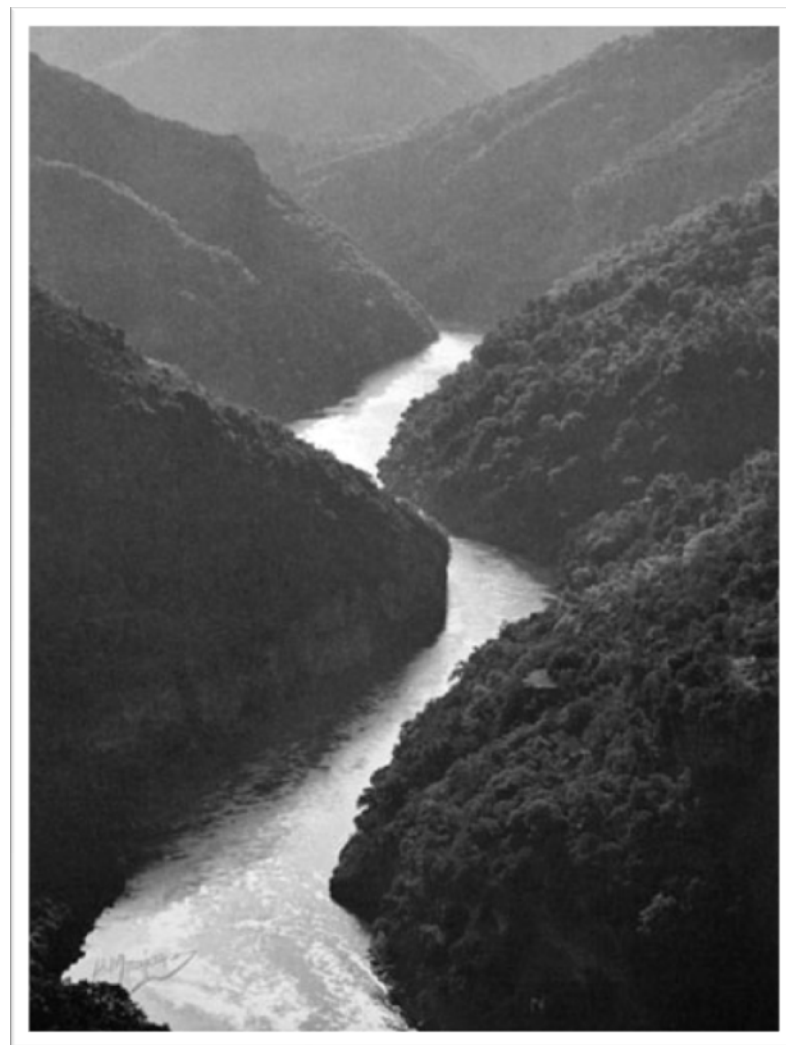
Εικόνα 2.5



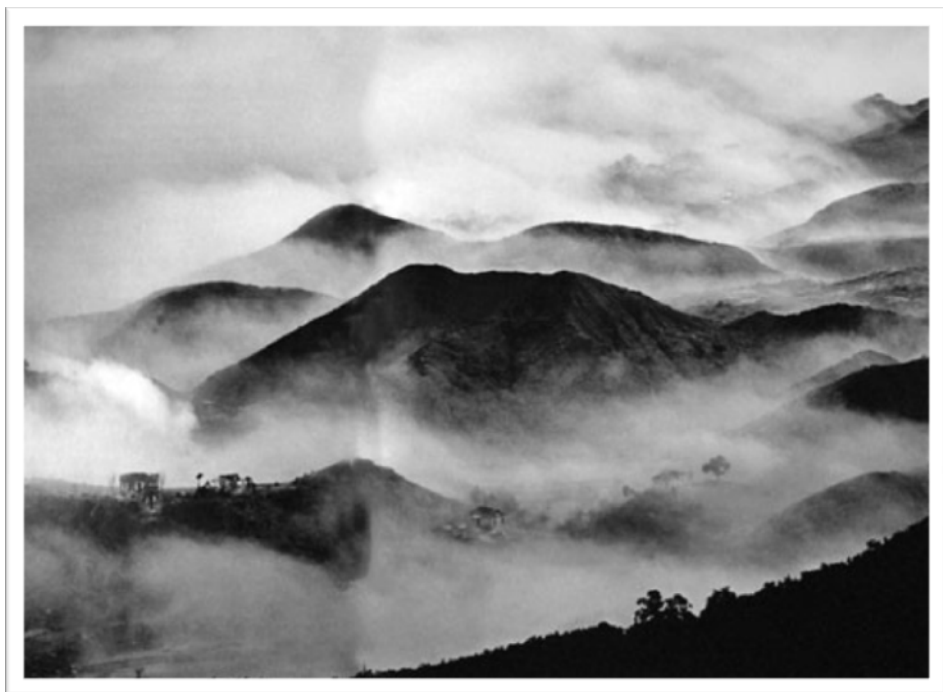
Εικόνα 2.6



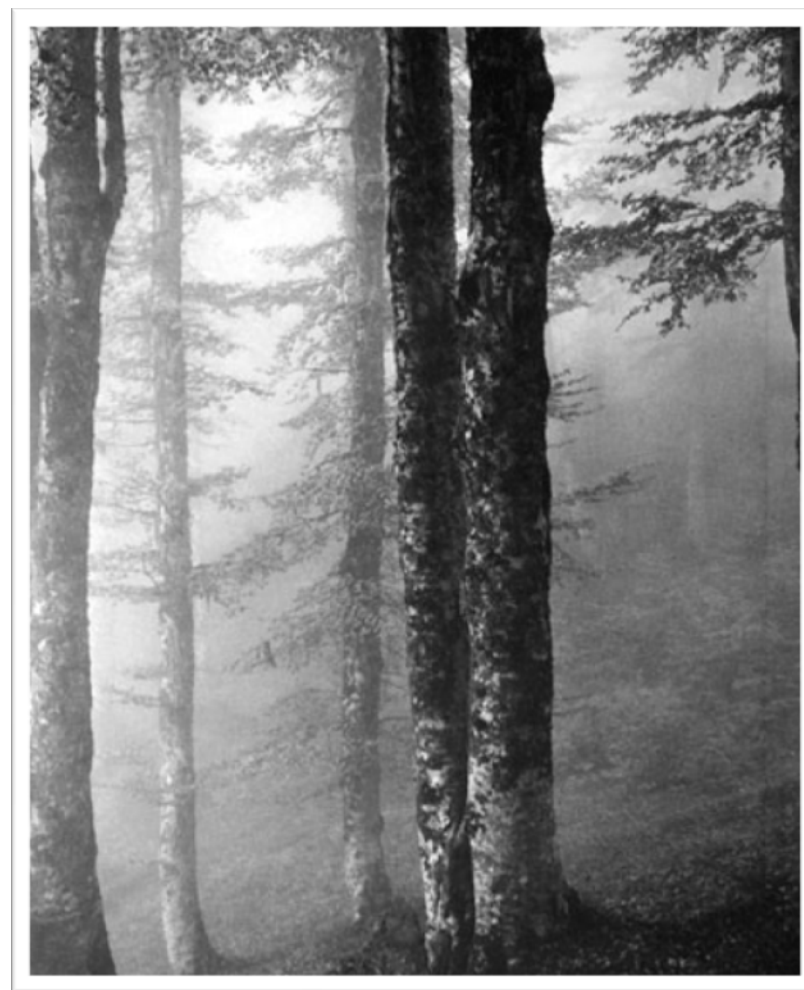
Εικόνα 2.7



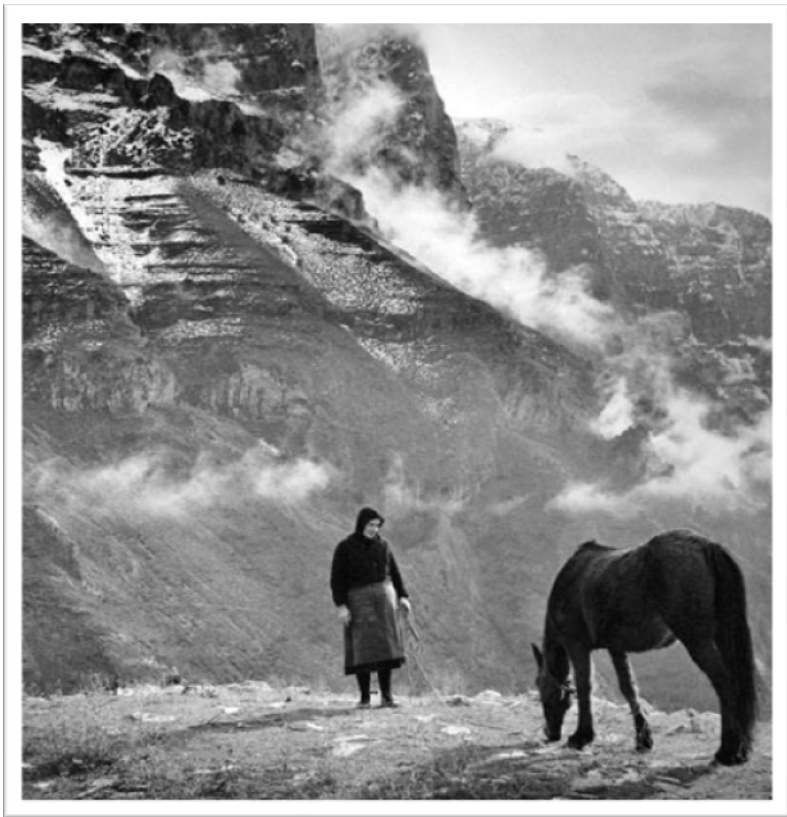
Εικόνα 2.8



Εικόνα 2.9



Εικόνα 2.10



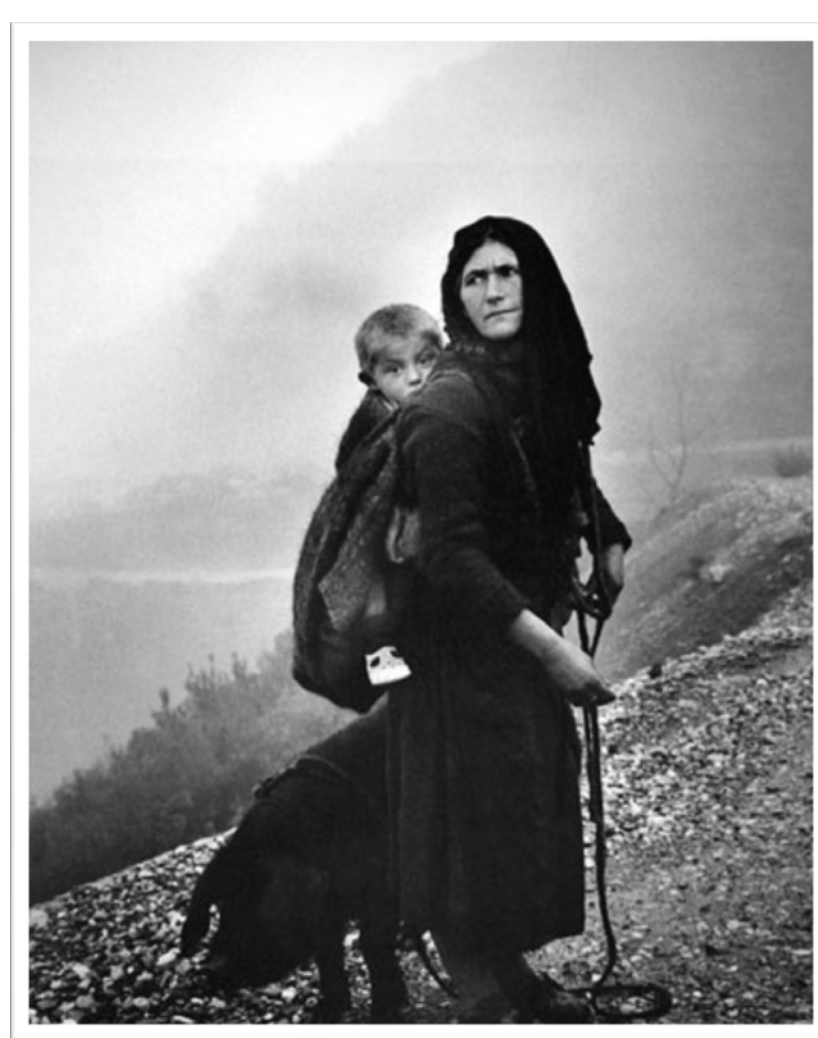
Εικόνα 2.11



Εικόνα 2.12



Εικόνα 2.13



Εικόνα 2.14



Εικόνα 2.15



Εικόνα 2.16



Εικόνα 2.17



Εικόνα 2.19

Εικόνα 2.18



Εικόνα 2.20



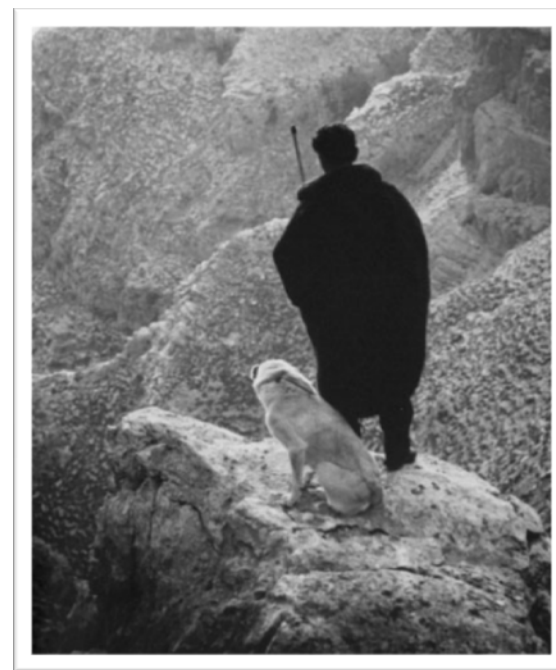
Εικόνα 2.21



Εικόνα 2.22



Εικόνα 2.23

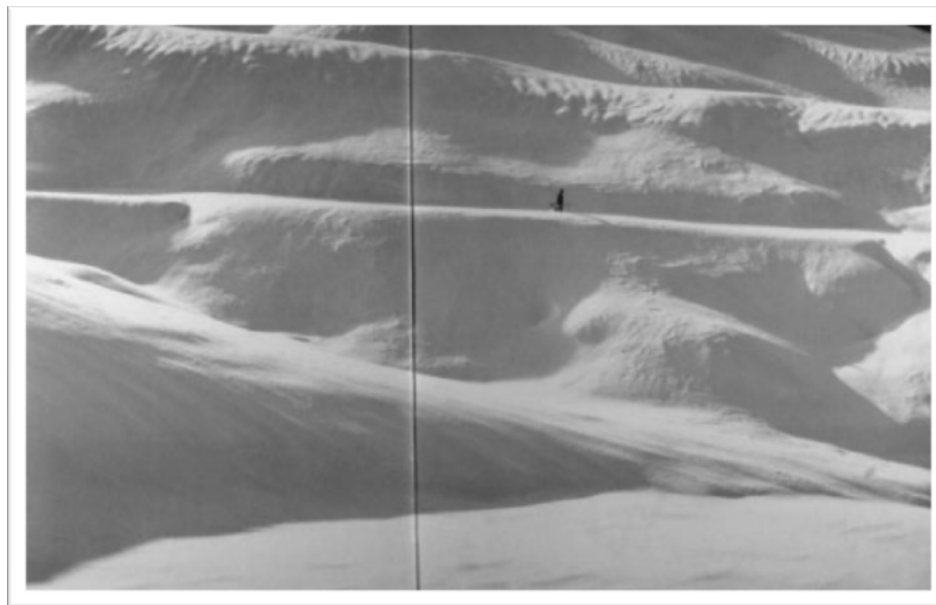


Εικόνα 2.24



Εικόνα 2.25

Εικόνα 2.26





Εικόνα 2.27