



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Σχολή Ανθρωπιστικών
Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Δημιουργική Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Το τραύμα του πρόσφυγα στην ταινία του Θόδωρου
Αγγελόπουλου, *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) - Μύθος και ιστορία.
Συγγραφή σεναρίου για ταινία μικρού μήκους.

Ελπίδα Αποστολίδου

Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Σκύδρα, Ιούνιος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της μεταπτυχιακής φοιτήτριας, συγγραφέα, Αποστολίδου Ελπίδας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Το τραύμα του πρόσφυγα στην ταινία του Θόδωρου
Αγγελόπουλου, *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) - Μύθος και ιστορία.
Συγγραφή σεναρίου για ταινία μικρού μήκους.

Ελπίδα Αποστολίδου

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:
Παναγιώτης Ιωσηφέλης
Καθηγητής Σύμβουλος
ΕΑΠ - ΠΔΜ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Ιωάννης Σκοπετέας
Καθηγητής Σύμβουλος
ΕΑΠ - ΠΔΜ

Σκύδρα, Ιούνιος 2024

Στους γιους μου, Γιώργο και Χρήστο!

Ευχαριστίες

Τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα την παρούσα Διπλωματική Εργασία κ. Παναγιώτη Ιωσηφέλη για την ευγένειά του, την εμπιστοσύνη και την ελευθερία που μου έδωσε στη διαχείριση της κατάστασης, προκειμένου να ολοκληρωθεί η Διπλωματική Εργασία. Στις αγαπημένες φίλες Ντίνα, Τασούλα, Αντιγόνη και τους φίλους, Βασίλη και Παναγιώτη, για τις συναδελφικές, φιλολογικές και ευρύτερες συζητήσεις μας, τις φίλες και φίλους του Μεταπτυχιακού για την όμορφη και εμπνευσμένη συνεργασία μας στο πλαίσιο του. Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου που μου έδειξε κατανόηση όλο αυτό το απαιτητικό διάστημα προς ολοκλήρωση των μαθημάτων και της Διπλωματικής Εργασίας.

Περίληψη

Στην παρούσα Διπλωματική Εργασία με τίτλο «Το τραύμα του πρόσφυγα στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) - Μύθος και ιστορία. Συγγραφή σεναρίου για ταινία μικρού μήκους», διερευνάται ο τρόπος που αποτυπώνεται από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο μέσα στην ταινία, αφενός η πολιτική προσφυγιά ως ιστορικό γεγονός και αφετέρου το ψυχικό τραύμα ως προσωπικό, οικογενειακό και εν τέλει ως «διαγενεακό» βίωμα. Στην πρώτη ενότητα «Ιστορία και Κινηματογράφος» του Θεωρητικού Μέρους, συνδέεται η ιστορική περίοδος 1940-1974 με το φαινόμενο της πολιτικής προσφυγιάς και προβάλλεται ο ειδικός ρόλος της Κινηματογραφικής Τέχνης στην ανάδειξη της Ιστορίας, σε παγκόσμιο επίπεδο. Παράλληλα, εξετάζεται ο χαρακτήρας του ελληνικού κινηματογράφου μεταπολεμικά ως το 1974, σε συνάρτηση με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την κατοχή, την αντίσταση, τον εμφύλιο και την πολιτική προσφυγιά. Στη δεύτερη ενότητα «*Ταξίδι στα Κύθηρα* - Θεωρίες προσέγγισης και ανίχνευσή τους στην ταινία - Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος» του Θεωρητικού Μέρους, προβάλλεται η προσωπικότητα του Θόδωρου Αγγελόπουλου αλλά και τα χαρακτηριστικά του πρωτοποριακού κινηματογράφου Τέχνης τον οποίο υπηρέτησε στις ταινίες του, με έμφαση στο περιεχόμενο της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Σημαντικό μέρος της Διπλωματικής Εργασίας αφορά το πώς οι πρωτοποριακές θεωρίες και τα κινήματα της εποχής του δημιουργού διευκολύνουν σήμερα μια ανοιχτή και δυναμική συγχρόνως προσέγγιση αυτού του φιλμ που φαίνεται να δίνει ενδιαφέρουσες ευκαιρίες εμβάθυνσης στις θεματικές του, κυρίως σε σχέση με το τραύμα του πολιτικού πρόσφυγα. Στη συνέχεια υπογραμμίζονται τα μοντερνιστικά χαρακτηριστικά της ταινίας, η «συνομιλία» της με την ταινία του Ζακ Οντιάρ (Jacques Audiard) *Dheepan: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα* (2015), στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Μοντερνισμού. Ακολουθούν τα συμπεράσματα και κάποιες σκέψεις που προέκυψαν από την προηγηθείσα έρευνα και ανάλυση, εν είδει πρότασης: η ανάδειξη του κινηματογράφου, ως διδακτικού εργαλείου στην Εκπαίδευση. Στο Δημιουργικό Μέρος της Εργασίας, αρχικά επεξηγείται ο τρόπος σύνδεσης του προϊόντος μελέτης που αναπτύχθηκε, με το περιεχόμενο του σεναρίου το

οποίο αφορά το ψυχικό τραύμα που βίωσε ένας πρόσφυγας και η οικογένειά του και τέλος, ακολουθεί το εν λόγω σενάριο για ταινία μικρού μήκους.

Λέξεις – Κλειδιά

Ταξίδι - Κύθηρα - Μύθος - Ιστορία - Πολιτικός πρόσφυγας - Τραύμα - Μοντερνισμός - Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος

The Refugee's Trauma in Theo Angelopoulos's Film "*Voyage to Cythera*" (1984) - Myth and History. Screenwriting for a Short Film.

Elpida Apostolidou

Abstract

In this Thesis titled "The Refugee's Trauma in Theo Angelopoulos's Film, "*Voyage to Cythera*" (1984) - Myth and History. Screenwriting for a Short Film." the depiction of political exile as a historical event and psychological trauma as a personal, familial, and ultimately "transgenerational" experience in Theodoros Angelopoulos' film is examined. In the first section "History and Cinema" of the Theoretical Part, the historical period from 1940 to 1974 is connected with the phenomenon of political exile, highlighting the unique role of Cinematic Art in presenting History on a global scale. The nature of post-war Greek cinema up to 1974 is also analyzed in relation to World War II, occupation, resistance, civil war, and political exile. In the second section "*Voyage to Cythera* – Theories of Approach and Their Tracing in the Film – European Cinema" of the Theoretical Part, the personality of Theodoros Angelopoulos and the characteristics of the avant-garde art cinema he practiced are emphasized, focusing on the content of the film *Voyage to Cythera*. A significant part of the Thesis concerns how the avant-garde theories and movements of the creator's era facilitate a dynamic and open approach to this film today, offering interesting opportunities to delve into its themes, especially regarding the trauma of the political refugee. Modernist characteristics of the film are highlighted, including its "dialogue" with Jacques Audiard's film *Dheepan* (2015), within the framework of European Modernism. The conclusions and some thoughts from the preceding research and analysis follow, proposing the use of cinema as a teaching tool in Education. In the Creative Part of the Thesis, the connection between the study product and the script's content, which concerns

the psychological trauma experienced by a refugee and his family, is explained, followed by the script for a short film.

Keywords

Voyage - Cythera - Myth - History - Political refugee - Trauma - Modernism - European Cinema

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vii
Περιεχόμενα	ix
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια.....	xi
1. Εισαγωγή.....	1
2. Θεωρητικό μέρος	6
2.1 Ιστορία και Κινηματογράφος.....	6
2.1.1 Ρεύματα ελληνικής προσφυγιάς από το 1940 μέχρι το 1974.....	6
2.1.2 Η Τέχνη του Κινηματογράφου και η σύνδεσή του με την Ιστορία	9
2.1.3 Η Ιστορία στον Ελληνικό Κινηματογράφο	13
2.2 Ταξίδι στα Κύθηρα - Θεωρίες προσέγγισης - Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος.....	19
2.2.1 Ταξίδι στα Κύθηρα - Βιογραφία του Θόδωρου Αγγελόπουλου	19
2.2.2 Ταξίδι στα Κύθηρα: 40 χρόνια μετά	25
2.2.3 Ταξίδι στα Κύθηρα - Τριλογία.....	26
2.2.4 Ταξίδι στα Κύθηρα: Συντελεστές - διακρίσεις	27
2.2.5 Ταξίδι στα Κύθηρα: Η πλοκή.....	28
2.2.6 Ταξίδι στα Κύθηρα - Οι μύθοι και η ιστορία.....	29
2.2.7 Ταξίδι στα Κύθηρα: Τα θεματικά μοτίβα	32
2.2.8 Ταξίδι στα Κύθηρα: Οι τεχνικές του Αγγελόπουλου στην ταινία	33
2.2.9 Μοντερνιστικά, ψυχαναλυτικά, φεμινιστικά, μαρξιστικά και μετααποικιακά θεωρητικά ερείσματα στην ταινία.....	33
2.2.9.1. Το κίνημα του μοντερνισμού	33
2.2.9.2. Ψυχαναλυτική θεωρία	38
2.2.9.3. Φεμινιστική θεωρία.....	40
2.2.9.4. Μαρξιστική θεωρία.....	42
2.2.9.5. Μετααποικιακή θεωρία	44
2.2.9.6. Το τραύμα	46
2.2.9.7. Η συγγένεια της ταινίας <i>Ταξίδι στα Κύθηρα</i> με τον μοντερνισμό του ευρωπαϊκού κινηματογράφου	48
2.2.9.8. Πλοκή της ταινίας <i>Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)</i> , του Ζακ Οντιάρ - Κοινοί τόποι των δύο ταινιών: <i>Ταξίδι στα Κύθηρα (1984)</i> , του Θόδωρου Αγγελόπουλου και <i>Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)</i> , του Ζακ Οντιάρ (Jacques Audiard).....	51
2.2.9.9. Συμπεράσματα	55
2.2.9.10. Προεκτάσεις	56
3. Δημιουργικό μέρος.....	58
3.1 Θεωρία και πράξη	58
3.2 Σενάριο για ταινία μικρού μήκους	59

Βιβλιογραφία.....	102
Ταινίες.....	106

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΔΣΕ	Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας
ΕΑΜ	Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο
ΕΛΑΣ	Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός
ΕΣΣΔ	Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών
ΕΚΚ	Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
κ.ά.	και άλλα
ΚΚΕ	Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος
ΝΕΚ	Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος
ό. π.	όπου και προηγουμένως

*Τα έργα τέχνης που δείχνουν μη ολοκληρωμένα,
τελειώνουν μόνα τους με τον καιρό.*

[Γιάννης Τσαρούχης, Έλληνας ζωγράφος (1910-
1989)]

1. Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας Διπλωματικής Εργασίας με τίτλο «Το τραύμα του πρόσφυγα στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) - Μύθος και ιστορία», αφορά την πρωτοποριακή κινηματογραφική γλώσσα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, και ειδικότερα τον τρόπο που απέδωσε με αυτή το πρόβλημα της πολιτικής προσφυγιάς του εμφυλίου στη συγκεκριμένη ταινία: αυτό το πρόβλημα απασχόλησε τον δημιουργό σε όλη του τη διαδρομή και προσπάθησε να προβάλει ποικίλες μορφές και διαστάσεις του: μετανάστευση, εμφύλιος, προσφυγιά, πριν και μετά τον μεσοπόλεμο, πολιτική προσφυγιά, ταξίδι, επιστροφή, διάψευση, προκαταλήψεις κ.ά.. Ολόκληρο το έργο του Αγγελόπουλου κρίνεται εξόχως σημαντικό όχι μόνο ως προς το καλλιτεχνικό αποτύπωμά του στον ελληνικό και παγκόσμιο κινηματογράφο, αλλά και ως προς τη συστηματική προσπάθειά του να αναγνωρίζει και να μορφοποιεί στις ταινίες του την ιστορία και την πολιτική, επιλέγοντας τον κατάλληλο τόπο, τα χρώματα, τη μουσική, τον χρόνο, τους ανθρώπους και να συσχετίζει σημασιολογικά τις πράξεις, τις ιδέες, τα οράματά τους, αναδεικνύοντας το μεγαλείο του κινηματογράφου που μετατρέπεται σε τόπο - σπίτι ή πατρίδα, όπου συμβαίνει η ιστορία.

Αν σκεφτεί κανείς ότι «το πρώτο συνέδριο αφιερωμένο αποκλειστικά στον εμφύλιο πόλεμο έγινε το 1984, στην αμέτοχη στις ελληνικές διαμάχες Κοπεγχάγη, με πρωτοβουλία του Ole Smith, με την προγραμματική δήλωση ότι η ιστορική ανάλυση του εμφυλίου πολέμου μπορούσε να συμβάλει στη συμφιλίωση που επιχειρούνταν τότε στην Ελλάδα. Ακολούθησε κι άλλο συνέδριο στην Κοπεγχάγη, το 1987.»¹ και ότι ενδιάμεσα ο ελληνικός

¹ Χάγκεν Φλάϊσερ (επιμ.), *Η Ελλάδα '36 - '49 - Από τη Δικτατορία στον εμφύλιο - Τομές και συνέχειες*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 28.

εμφύλιος δεν συζητήθηκε διεξοδικά και ειλικρινά, είναι ευοίωνα ότι το τελευταίο διάστημα αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον των συγχρόνων μας, όπως φαίνεται από τα συγγραφικά πονήματα νέων ιστορικών, διαφόρων ιδεολογικών αφετηριών, του Νίκου Σβορώνου, του Φίλιππου Ηλιού, του Σπύρου Ασδραχά², του Γιώργου Μαργαρίτη³, του Χρήστου Χατζηιωσήφ⁴, του Δημήτρη Κουσουρή⁵, του Γιώργου Αντωνίου, του Νίκου Μαραντζίδη⁶, κ.ά., ή από τα κινηματογραφικά εγχειρήματα (*Ψυχή βαθιά*, 2009) ή από άλλους πνευματικούς φορείς ιστορικής έρευνας ή καλλιτεχνικής έκφρασης, για τη σκοτεινή εκείνη περίοδο της Κατοχής⁷, της Αντίστασης, του Εμφυλίου⁸, της πολιτικής προσφυγιάς: επιπρόσθετα, «... γεγονός είναι πως ιστορία και κοινωνική ανθρωπολογία ερευνούν πια την πολιτική προσφυγιά με ιστοριογραφική, κοινωνιολογική και ερμηνευτική οπτική σε ένα διεπιστημονικό πλαίσιο. Αυτό αποδεικνύουν μελέτες, άρθρα, ανακοινώσεις, μεταπτυχιακές εργασίες, διδακτορικές διατριβές, εργασίες που αξιοποιούν προφορικές μαρτυρίες και επιχειρούν επιτόπιες έρευνες.»⁹. Θα πρέπει, ωστόσο, πάντοτε να εξετάζονται τα στοιχεία με προσοχή από τους ερευνητές και τους αναγνώστες, προσπαθώντας κάθε φορά να ξεχωρίζουν τις αποδείξεις από τις πεποιθήσεις και τις ιδεολογικές αφορμίσεις.

Κατά τον Βλάσση Αγτζίδη¹⁰ «Σύμφωνα με τα στοιχεία των Οργανώσεων των Πολιτικών Προσφύγων, στις τότε σοσιαλιστικές χώρες, κατέφυγαν 130.000 άτομα. Από αυτά 25.000

² Φλάϊσερ, ό.π., σ. 29.

³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946 – 1949*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000.

⁴ Χρήστος Χατζηιωσήφ, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση, 1945-1952*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009.

⁵ Δημήτρης Κουσουρή, *Οι δίκες των δοσίλογων 1944 – 1949, Δικαιοσύνη, συνέχεια του κράτους και εθνική μνήμη*, Πόλις, Αθήνα 2014.

⁶ Γεώργιος Αντωνίου - Νικόλαος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης: Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Εστία, Αθήνα 2008.

⁷ Αντιγόνη Παναγιωτίδου, *Καλάβρυτα 1943. Αποτυπώσεις μιας τραυματικής και διαιρεμένης μνήμης στην τέχνη*, ΕΑΠ, Σκύδρα 2023.

Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

⁸ Παναγιώτης Χατζημωυσιάδης, *Το χιόνι των Αγράφων*, Κίχλη, Αθήνα 2022.

⁹ Γεώργιος Αντωνίου - Νικόλαος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης: Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Εστία, Αθήνα 2008, σ. 395.

¹⁰ <https://greekcivilwar.wordpress.com/2017/04/02/gcw-1163/>, τελευταία ανάκτηση 20-6-2024, 12:20. (Πηγή: Μαρία Βεργέτη, «Σύντομη Ιστορική Αναδρομή», από *Πολιτικοί Πρόσφυγες από τις Ανατολικές χώρες*, επιμ. Κούλα Κασιμάτη, έκδ. ΓΓΑΕ, Αθήνα, 1993, Κατερίνα Χ. Σουλτανιά, «Η αποκατάσταση των Ελλήνων Επαναπατρισθέντων Πολιτικών Προσφύγων», στο *Πρόγραμμα Ερευνών Αποδημίας-Παλιννόστησης του*

ήταν αντάρτες του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας και 15.000 πολιτικά στελέχη. Οι υπόλοιποι ήταν άμαχος πληθυσμός που προέρχονταν κυρίως από τις παραμεθόριες περιοχές. Στους πρόσφυγες συμπεριλαμβάνονταν περισσότερα από 25.000 παιδιά, τα οποία στάλθηκαν στις ανατολικές χώρες μετά την άνοιξη του 1948.»

Χιλιάδες άνθρωποι εκτοπισμένοι, λόγω των συγκρούσεων και των πολιτικών διώξεων, αποτέλεσαν τη λεγόμενη πολιτική προσφυγιά του ελληνικού εμφυλίου (1946 – 1949). Κατά την περίοδο αυτή προέκυψαν διάφορες μορφές πολιτικής προσφυγιάς που μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε τέσσερα κυρίως ρεύματα:

α. Οι βασικοί πρόσφυγες αυτής της περιόδου ήταν οι αντάρτες του ΔΣΕ και οι οικογένειές τους. Αυτοί βρέθηκαν σε πολιτική εξορία και πολλοί δεν επέστρεψαν ποτέ στην Ελλάδα. Κατέφυγαν σε χώρες του ανατολικού συνασπισμού, στη Σοβιετική Ένωση, στην Τσεχοσλοβακία, στην Πολωνία, στη Ρουμανία και σε άλλες χώρες (« Ήρθε η ευλογημένη ώρα να γυρίσετε στην πατρίδα...»).¹¹ Αυτό το τεκμηριώνουν τα αρχεία του ΔΣΕ, οι αρχές αυτών που τους φιλοξένησαν και προσωπικές μαρτυρίες («Δρασκελίζουμε τις τελευταίες πιθαμές ελληνικής γης... Λίγο ακόμα και φτάνουμε στον αντικρινό αυχένα. Θα χρειαστεί να σκαρφαλώσουμε στα κοντινά εκείνα βράχια. Πίσω και κάτω απ' αυτά βρίσκεται, φιλική, μα όπως να το κάνεις, ξένη γη.» ... «Σε σύνολο 56.200 πολιτικών προσφύγων που διέμεναν ή διαμένουν ακόμα στη Σοβιετική Ένωση, στη Βουλγαρία, στην Ανατολική Γερμανία, στην Ουγγαρία, την Πολωνία, Ρουμανία και Τσεχοσλοβακία (δεν υπάρχουν στοιχεία για τη Γιουγκοσλαβία) τα 2.9 % είναι φοιτητές και το 11.9 % μαθητές Δημοτικού Σχολείου, Λυκείων, Μέσων Τεχνικών και Επαγγελματικών Σχολών.»).¹²

β. Κάτοικοι των παραμεθωρίων χωριών που ακολούθησαν τους αντάρτες κυνηγημένοι προς τις γειτονικές χώρες (μαρτυρίες).

Ελληνικού Πληθυσμού, Αθήνα, έκδ. ΓΓΑΕ, 1990, Θανάσης Μητσόπουλος, *Μείναμε Έλληνες*, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1979.)

¹¹ Χρήστος Δ. Καινούργιος, *Στα άδυτα του Εμφυλίου / Στρατόπεδα Ρουμπίκ και Μπούλκες*, Ιωλκός, Αθήνα 2003, σ. 183.

¹² Θωμάς Δρίτσιος, *Από τον Γράμμο στην πολιτική προσφυγιά*, Δωρικός, Αθήνα 1983, σ. 20, 108.

γ. Πολλοί κάτοικοι χωριών, διωκόμενοι από την κυβέρνηση και τον επίσημο στρατό της εποχής, αναγκάστηκαν να μετακινηθούν μαζικά από τα χωριά τους, σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, κυρίως σε μεγάλες πόλεις. Αυτό τεκμηριώνεται και από τα κρατικά αρχεία και από φιλανθρωπικές οργανώσεις, όπως είναι ο Ελληνικός Ερυθρός Σταυρός.

δ. Πολλοί Έλληνες κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο διέφυγαν στη Μέση Ανατολή, αλλά δεν επέστρεψαν λόγω του εμφυλίου πολέμου, όπως τεκμηριώνεται από προσωπικές μαρτυρίες και τα αρχεία των προσφυγικών καταυλισμών, στις χώρες υποδοχής (Αίγυπτος, Παλαιστίνη).

Πηγές που βοηθούν στην έρευνα της περιόδου, όπως φαίνεται και μέσα από το Διαδίκτυο και από ιστορικές μελέτες¹³ είναι τα Αρχεία του ΔΣΕ (αναφορές, επιστολές), Εθνικά Αρχεία του Κράτους, Αρχεία Υπουργείων και Δήμων για τους εσωτερικούς πρόσφυγες, Ελληνικός και Διεθνής Ερυθρός Σταυρός, Αρχές των Ανατολικών χωρών, Βιογραφίες και Αυτοβιογραφίες, Ιστορικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών, τα Αρχεία του ΚΚΕ.

Χρέος των απλών αναγνωστών ή των ερευνητών είναι η ορθή διαχείριση των πηγών και η προσεκτική μελέτη τους. Είναι αξιοσημείωτο ότι ολόκληρη η ελληνική ιστορία, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως ισχύει για όλη την ανθρώπινη ιστορία, είναι η ιστορία των μετακινήσεων, από το ένα μέρος στο άλλο και τούμπαλιν. Η φυγή, η εξορία, η αυτοεξορία, το τραύμα, η νοσταλγία, η επιστροφή, οι αφηγήσεις, οι θρήνοι, τα τραγούδια, η γλώσσα, τα έθιμα, οι παραδόσεις, ιδέες και τρόποι ζωής, αντιλήψεις περί θείου, συνοδεύουν τους ταξιδευτές, ή τα συγγενικά τους πρόσωπα που αναγκάζονται να μείνουν πίσω, ανήκοντας στο συλλογικό ασυνείδητο των Ελλήνων. Επιπλέον, το κοινωνικό φαινόμενο της προσφυγιάς και της μετανάστευσης είναι έντονο και στην εποχή μας· αφορά

¹³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Η ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, 1946-1949*. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001.

Σπύρος Σφέτας, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος και η διεθνής πολιτική 1945-1949*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2004.

μεγάλο αριθμό ανθρώπων κάθε ηλικίας, δεδομένων των πολεμικών συγκρούσεων που εκτυλίσσονται σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης και της οικονομικής κρίσης που ταλαιπωρεί τις περισσότερες χώρες. Η Ελλάδα είτε ως χώρα υποδοχής προσφύγων και μεταναστών, είτε ως χώρα προέλευσης φαίνεται ότι ασχολείται με αυτό το φαινόμενο και θα ασχολείται, εξαιτίας της γεωγραφικής της θέσης, που έτσι κι αλλιώς την καθιστά πέρασμα για όσους επιθυμούν να μετακινηθούν προς την Ευρώπη, από την Ασία ή την Αφρική και εξαιτίας της οικονομικής ανασφάλειας και του αβέβαιου μέλλοντος των Νεοελλήνων.

Ο ελληνικός κινηματογράφος και γενικότερα ο ευρωπαϊκός, ανέδειξε και αναδεικνύει τη μετανάστευση και την προσφυγιά, με μέλημα την προώθηση της οπτικής των κινηματογραφιστών, ώστε να δημιουργηθούν οι απαραίτητες γέφυρες δημιουργικής επικοινωνίας ανάμεσα στην Τέχνη και την κοινωνία που είναι το ζητούμενο από την πλευρά των καλλιτεχνών, για την ανάπτυξη μιας ουσιαστικής διανοητικής και συναισθηματικής αλληλεπίδρασης, ικανής να διευκολύνει την ιδέα του δικαίου και της ελευθερίας σε όλα τα επίπεδα: πνευματικό, συναισθηματικό, ηθικό, κοινωνικό, οικονομικό, πολιτιστικό, όταν βέβαια αυτοί δεν αναπαράγουν απλά την κυρίαρχη ιδεολογία.

Σε συνάρτηση με τα προαναφερθέντα, το ερώτημα προς διερεύνηση διαμορφώνεται ως εξής: Πώς αποτυπώνεται το τραύμα του πολιτικού πρόσφυγα στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* και ποια θεωρητικά ή μεθοδολογικά εργαλεία αξιοποιήθηκαν από τον δημιουργό; Συμπληρωματικά στο παραπάνω ζήτημα θα εξεταστεί η θεματική κυρίως συνάφεια της συγκεκριμένης ταινίας με την ταινία *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα* (2015), του Ζακ Οντιάρ: και με το σενάριο για ταινία μικρού μήκους με τίτλο *Γιατί;* που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της Διπλωματικής Εργασίας, στο Β΄ Μέρος.

Μετά την Εισαγωγή, στο Θεωρητικό Μέρος της Διπλωματικής Εργασίας, απαραίτητη κρίνεται η ένταξη μιας πρώτης ενότητας με τίτλο «Ιστορία και Κινηματογράφος» και με άξονες: α. Ρεύματα ελληνικής πολιτικής προσφυγιάς από το 1940 μέχρι το 1974, προκειμένου να τεκμηριωθεί η σύνδεση αυτής της περιόδου με την ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* β. Η Τέχνη του κινηματογράφου και η σύνδεσή του με την ιστορία γ. Η ιστορία

στον ελληνικό κινηματογράφο· μιας δεύτερης ενότητας με τίτλο «*Ταξίδι στα Κύθηρα - Θεωρίες προσέγγισης και ανίχνευσή τους στην ταινία - Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος*» και με άξονες: Α. α. Βιογραφία του Θόδωρου Αγγελόπουλου β. 40 χρόνια μετά γ. Τριλογία δ. Συντελεστές - διακρίσεις ε. Η πλοκή στ. Τα θεματικά μοτίβα ζ. Οι τεχνικές Β. Θεωρίες Προσέγγισης Γ. Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος - η συγγενεία της με τον μοντερνισμό του ευρωπαϊκού κινηματογράφου και ο βαθμός θεματικής συνάφειας των ταινιών: *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), του Θόδωρου Αγγελόπουλου - *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα* (2015), του Ζακ Οντιάρ - τα συμπεράσματα και οι προεκτάσεις. Τέλος, στο Δημιουργικό Μέρος καταγράφεται το σκεπτικό σύνδεσης θεωρίας και πράξης, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί ένα σενάριο για ταινία μικρού μήκους με τίτλο *Γιατί*;

2. Θεωρητικό μέρος

2.1 Ιστορία και Κινηματογράφος

2.1.1 Ρεύματα ελληνικής προσφυγιάς από το 1940 μέχρι το 1974

Ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος εκτός από τα εκατομμύρια νεκρών, τις υλικές καταστροφές και την οικονομική αποδυνάμωση κυρίως των χωρών που κατακτήθηκαν, προκάλεσε αλλαγές στον συσχετισμό των συμμάχων και των πολιτικών αποτυπώσεων σε κάθε χώρα. Η κατοχή, η αντίσταση, οι εμφύλιοι, άλλαξαν ριζικά την ψυχολογία των λαών, «... από τον πόλεμο αυτό αναδείχτηκαν νέες πολιτικές δυνάμεις, εξαφανίστηκαν ή συρρικνώθηκαν δραματικά κάποιες από τις παλιές και, τελικά άλλαξε ο πολιτικός χάρτης των ευρωπαϊκών χωρών.»¹⁴ Στην Ελλάδα, λόγω της αντίστασης, το ΚΚΕ και η ΕΣΣΔ απέκτησαν αίγλη, αλλά γεγονότα όπως: Δεκεμβριανά, Βάρκιζα, αποχή του ΚΚΕ από τις εκλογές του 1946, Δημοψήφισμα, Εμφύλιος πόλεμος, οδήγησαν στη συγκρότηση της εθνικόφρονος παράταξης και την εμφάνιση νέων πολιτικών δυνάμεων.¹⁵ Η σύγκρουση σημειώθηκε θεσμικά τόσο στη νομοθεσία, όσο και στα σχολικά βιβλία ή στις δημόσιες τελετουργίες από τις πολιτικές

¹⁴ Γεώργιος Αντωνίου - Νικόλαος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης: Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Εστία, Αθήνα 2008, σ. 11.

¹⁵ Αντωνίου - Μαραντζίδης (επιμ.), ό. π., σ. 12.

δυνάμεις, ώστε να καταγραφεί η μνήμη στον επίσημο εθνικό κορμό.¹⁶ Τα προσωπικά, οικογενειακά και εθνικά δράματα χαράχθηκαν στις μνήμες και παράλληλα η κυρίαρχη ιδεολογία θέλησε να κατασκευάσει μια δημόσια μνήμη, ανάλογα με την κυρίαρχη αντίληψη, στο όνομα της εθνικής ομοψυχίας. Στη νέα περίοδο, μετά τον πόλεμο, έπρεπε να χτιστεί ένα μέτωπο κατά του πολέμου, εκ νέου, στον νέο συσχετισμό δυνάμεων. Μεταπολεμικά, η Δυτική Γερμανία και η Ιαπωνία έπρεπε να μεταμορφωθούν, σύμφωνα με τα αμερικανικά σχέδια, από τους απόλυτους εχθρούς σε συμμάχους, ενώ η Σοβιετική Ένωση, μέσα σε λίγους μήνες μετατράπηκε σε αντίπαλο.¹⁷

«Οι περισσότερες ερευνητικές μελέτες εκπονούνται βασιζόμενες σε αρχειακό υλικό (πηγές πρωτογενείς ή δευτερογενείς) και σε πηγές προφορικές ή μαρτυρίες. Ελάχιστοι ιστοριογράφοι, όπως ο Ήλιος Γιαννακάκης και ο Γρηγόρης Φαράκος, διακρίνονται για την αναστοχαστική τους διάθεση απέναντι στο παρελθόν τους, υπό το πρίσμα της προσωπικής τους προσφυγικής εμπειρίας. Ο Ήλιος Γιαννακάκης διέκρινε τρεις χρονολογικές φάσεις της πολιτικής προσφυγιάς, με στόχο την κριτική προσέγγιση και απόδοση της ζωής και της ιστορίας της πολιτικής προσφυγιάς: α' φάση: 1945-1948 (αισιόδοξη προσφυγιά), β' φάση: 1948-1957 (β1. 1948-1955: φάση μαζικής προσφυγιάς και β2. 1955-1957: κρίση του ΚΚΕ - εσωτερική κρίση και εδαφική διασπορά προσφύγων) και γ' φάση: 1957-1974 (σταθεροποίηση της προσφυγιάς και διάσπαση του ΚΚΕ).¹⁸ Ο Γρηγόρης Φαράκος επισημαίνει τη θέση και τον ρόλο των πολιτικών προσφύγων στο κομμουνιστικό κίνημα και περιγράφει τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα, υπογραμμίζοντας ότι «για την ηγεσία του ΚΚΕ από νωρίς υπήρχε και εκκολαπτόταν η προοπτική, ως «αναγκαίο κακό», δημιουργίας πολυπληθούς πολιτικής προσφυγιάς στις «ανατολικές χώρες» ως δυναμικής εφεδρείας «για τη συνέχιση της στρατιωτικής και πολιτικής δράσης» της και πως δεν προέκυψε αυτή εντελώς ξαφνικά και απρόσμενα με την ήττα του ΔΣΕ».¹⁹

¹⁶ Αντωνίου - Μαραντζίδης (επιμ.), ό. π., σ. 13.

¹⁷ Αντωνίου - Μαραντζίδης (επιμ.), ό. π., σ. 14.

¹⁸ Αντωνίου - Μαραντζίδης (επιμ.), ό. π., σ. 397-398.

¹⁹ Αντωνίου - Μαραντζίδης (επιμ.), ό. π., σ. 398.

Στην εποχή μας, πενήντα χρόνια μετά, το προσφυγικό ζήτημα, με άλλους πρωταγωνιστές, είναι μεγίστης σημασίας. Τον μήνα Μάιο του 2024, 829.567 νόμιμοι μετανάστες καταγράφηκαν στην Ελλάδα ως χώρα υποδοχής, εκ των οποίων οι 68.068 είναι αναγνωρισμένοι πρόσφυγες, οι 479.007 είναι πολίτες από Ασία και Αφρική, οι 29.767 έχουν άδειες προσωρινής διαμονής, και οι 252.725 είναι πολίτες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και ομογενείς.²⁰

Όσον αφορά γενικά τον όρο «πρόσφυγας», δεδομένης της γενικής σύγχυσης που επικρατεί στην εποχή μας σχετικά με αυτόν, διευκρινίζεται, ότι «Όλοι οι άνθρωποι που μετακινούνται μεταξύ χωρών δικαιούνται πλήρη σεβασμό των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της αξιοπρέπειάς τους. Υπάρχουν ωστόσο διάφοροι λόγοι και κίνητρα που αναγκάζουν τους ανθρώπους να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους και συνεπώς διαφορετικές διεθνείς νομικές υποχρεώσεις που απορρέουν και ισχύουν για τους ανθρώπους των οποίων οι ζωές ήταν, είναι ή μπορεί να είναι σε κίνδυνο σε περίπτωση που επιστρέψουν στη χώρα τους. Οι πρόσφυγες ορίζονται και προστατεύονται συγκεκριμένα από το διεθνές δίκαιο. Πρόκειται για άτομα που εγκατέλειψαν τα σπίτια τους για να ξεφύγουν από διωγμούς, συγκρούσεις, βία, σοβαρές παραβιάσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων ή άλλα γεγονότα που διαταράσσουν σοβαρά τη δημόσια τάξη, και αναζητούν ασφάλεια σε άλλη χώρα. Ως εκ τούτου, χρειάζονται «διεθνή προστασία» από άλλη χώρα, όταν η χώρα καταγωγής τους δεν είναι σε θέση ή δεν επιθυμεί να τους προστατεύσει. Τα άτομα αυτά ασκούν ένα θεμελιώδες, οικουμενικό ανθρώπινο δικαίωμα - το δικαίωμα να ζητούν και να απολαμβάνουν άσυλο. Σύμφωνα με το διεθνές προσφυγικό δίκαιο, ένα άτομο είναι πρόσφυγας - και θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως πρόσφυγας - από τη στιγμή που πληροί αυτόν τον ορισμό, ακόμη και αν περιμένει την επίσημη αναγνώριση από τα κράτη ή την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες. (...) Η διεθνής κοινότητα έχει αναγνωρίσει εδώ και καιρό τη διάκριση μεταξύ προσφύγων και μεταναστών - από το κωδικοποιημένο σώμα νόμων που αναπτύχθηκε τον περασμένο αιώνα ειδικά για τους πρόσφυγες (η Σύμβαση του 1951 για τους Πρόσφυγες και το Πρωτόκολλο του 1967, καθώς και άλλα νομικά κείμενα, όπως

²⁰<https://migration.gov.gr/statistika/>, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024.

η Σύμβαση του 1969 για τους Πρόσφυγες του ΟΑΕ), μέχρι την πιο πρόσφατη Διακήρυξη της Νέας Υόρκης για τους Πρόσφυγες και τους Μετανάστες και τα δύο ξεχωριστά πλαίσια που ενέπνευσε - το Παγκόσμιο Σύμφωνο για τους Πρόσφυγες και το Παγκόσμιο Σύμφωνο για τη Μετανάστευση.»²¹

2.1.2 Η Τέχνη του Κινηματογράφου και η σύνδεσή του με την Ιστορία

Ο κινηματογράφος πέρα από τεχνικό - επιστημονικό επίτευγμα είναι και ένα θεαματικό γεγονός. Ήδη οι πρώτες προβολές των αδελφών Lumière²² προκάλεσαν σχόλια που είχαν να κάνουν με τον ρεαλισμό και τη φυσικότητα των θεαμάτων και έγιναν η βάση για τη θεμελίωση της θεωρητικής συζήτησης για τον κινηματογράφο. Έτσι, άμεσα διαμορφώνεται η ιδέα ότι ο κινηματογράφος και το θέαμα είναι ο τόπος όπου λαμβάνει χώρα η «όραση του κόσμου». Ο κινηματογράφος καταγράφει τη ζωή και την καθιστά ισχυρότερη από τον θάνατο, αποτελεί προνομιακή πηγή της Ιστορίας, προωθεί την πληροφορία εξ αποστάσεως, κάποιες φορές ωστόσο, αναπόφευκτα και ανεπαίσθητα, αποδυναμώνει - εξαντλεί την ανθρώπινη διάνοια, ενώ παράλληλα προωθεί και επιβάλλει «έτοιμα» συναισθήματα και νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας.²³

Το έτος 1907 διακρίνεται, διότι τέσσερις σπουδαίες προσωπικότητες τοποθετήθηκαν πάνω στον θεωρητικό λόγο του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, κατά τον Henri Bergson ο κινηματογράφος είναι μια μηχανή (απατηλής) γνώσης, ενώ κατά τον De Amicis ο κινηματογράφος είναι εγκεφαλικός. Ο Georges Melies κάνει λόγο για το θέαμα και το ρόλο του δημιουργού και ο Giovanni Papini τονίζει ότι ο κινηματογράφος είναι ένα αντικείμενο θεωρητικού στοχασμού και ένας νέος τόπος - πόλη, μια συσκευή που παράγει μια νέα αίσθηση για τα πράγματα και θέτει σε κίνδυνο κάθε διάκριση της πραγματικότητας από την αναπαράσταση. Επιπρόσθετα, ο Ricciotto Canudo μιλά για την αισθητική οπτική, τη

²¹ <https://www.unhcr.org/gr/60073-prosfygas-i-metanastis.html>, τελευταία ανάκτηση, 14-6-2024, 14:24. (Διευκρινιστικό Σημείωμα από την Ύπατη Αρμοστέα του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες 28 Μαΐ 2024)

²² <https://www.ertnews.gr/eidiseis/mono-sto-ertgr/oi-aderfoi-lymier-kai-i-mera-poy-gennithike-o-kinimatografos/> Τελευταία ημερομηνία ανάκτησης: 31-5-2024.

²³ Ειρήνη Στάθη, *Θεωρίες του κινηματογράφου, Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη, 1895-1927*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σ. 25.

μεντιολογική οπτική και τη γλωσσική οπτική στον κινηματογράφο. Τοποθετεί τον κινηματογράφο κοντά στο θέατρο, τη ζωγραφική, τη μουσική και τον διαφοροποιεί ριζικά από τη φωτογραφία. Ο Valcan Tille κάνει λόγο για τη μηχανή παραγωγής ονείρων, συνδέοντας τον κινηματογράφο με το Κινέζικο Θέατρο Σκιών. Κατά τον Canudo (δεκαετία του '10) υπάρχουν τρεις δίαυλοι γνώσης της λειτουργίας του κινηματογράφου: η αισθητική, η επιστημονική και η εκπαιδευτική λειτουργία. Έτσι, η δημιουργία δεν είναι μόνον μαζική και λαϊκή αλλά και ατομική, το ζητούμενο είναι η δημιουργία του αυθεντικού, μέσα από τις επιλογές των δημιουργών, προκειμένου να αναδείξουν τη σχέση του αντιγράφου με το πρωτότυπο (κινηματογράφος - λογοτεχνία). Η εξειδίκευση του θεωρητικού διαλόγου οδήγησε στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης ορολογίας (*ecraniste, metteur en scene κ.ά.*), μιας κινηματογραφικής γλώσσας.²⁴

Κεντρικό σημείο αναφοράς στη δεκαετία του '20 είναι η σχέση της ευρωπαϊκής διανόησης με τον κινηματογράφο. Αυτό πιστοποιείται όχι μόνον λόγω της ποσοτικής έκρηξης και της αναγνώρισης μιας αισθητικής πρακτικής, αλλά και λόγω της ενασχόλησης πολλών επιστημών με τον κινηματογράφο. Η ψυχολογία, η κοινωνιολογία, η ιστορία, η γλωσσολογία είναι επιστήμες οι οποίες εμπλέκονται με αυτόν, ανοίγοντας τον δρόμο ενασχόλησης και με άλλες προοπτικές πέρα από την αισθητική, όπως είναι η ιδεολογία και η πολιτική. Δημιουργούνται κατά συνέπεια τα μεγάλα είδη θεωρητικού λόγου: ο κριτικός, ο ιστορικός και ο θεωρητικός διάλογος και ένα corpus έργων, τεχνικών, πρακτικών, θεσμών, γνώσης και γνωστικών πεδίων.²⁵ Παράλληλα με την ανάγκη αυτής της δεκαετίας για κατάταξη του κινηματογράφου στον τομέα της αισθητικής, είναι χρήσιμο να τονιστούν και τα παρακάτω χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία:

- Η διαλογική διαμόρφωση του θεωρητικού χαρακτήρα, μιας συλλογικής θεωρίας γύρω από τις έννοιες φωτογένεια, καθαρός κινηματογράφος (Γαλλία), φορμαλισμός (Ρωσία), συνάντηση με τις άλλες καλλιτεχνικές πρωτοπορίες.

²⁴ Στάθη, ό. π., σ. 31-44.

²⁵ Στάθη, ό. π., σ. 67-70.

- Η ώσμωση και εν τέλει η ανάμειξη του πρακτικού και του θεωρητικού στοχασμού οδηγεί στη διατύπωση ρυθμιστικών κανόνων που αντιδιαστέλλουν τα κείμενα πολλών συγγραφέων, δημιουργούν σταθερές και στη συνέχεια αυτές γίνονται παράγοντας θεωρητικού διαλόγου (Jean Epstein, Sergei M. Eisenstein). Δεν πρόκειται απλά για μια γενική μορφή καλλιτεχνικότητας της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά για την πραγματική λειτουργία ενός εργαστηρίου σφυρηλάτησής της. Πρόκειται για την *εντόπωση*, τη θέαση και ερμηνεία της από τον θεατή.
- Εμφάνιση δύο πρωτότυπων θεωρητικών συζητήσεων, της συζήτησης για το πρόβλημα της όρασης (Jean Epstein) και για το πρόβλημα της μεντιολογικής ιδιαιτερότητας (*Béla Balázs*). Αυτές οι συζητήσεις αποκάλυψαν την ευδιάκριτη διαδρομή από το *κοίταγμα* στην *όραση* και από το *θέαμα* στην *τέχνη* με την κατασκευή μιας νέας γλώσσας, οπότε και δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για το πέρασμα στον ομιλούντα κινηματογράφο.²⁶

Με γέφυρα τον Canudo και τον Louis Delluc ο κινηματογράφος κατάφερε να αναγνωρισθεί και να νομιμοποιηθεί. Ο αγώνας απεξάρτησης από τη θεατρικότητα και τη λογοτεχνικότητα του γαλλικού κινηματογράφου, των επεισοδίων και της λογοτεχνικής αφήγησης, της γραμμικής εξέλιξης, έπρεπε να αντιστοιχεί σε ένα «αντίπαλον δέος», σε ένα νέο μοντέλο. Η γαλλική πρωτοπορία στράφηκε στο ερώτημα: «Τι είναι ο κινηματογράφος και πώς λειτουργεί;». Έννοιες όπως η *φωτογένεια* με χωροχρονικές μεταβολές και αναπαραγωγή (photogenie), η *διαλογικότητα* (discursivite), ο *καθαρός κινηματογράφος* (cinema pur) και η *οπτική διαλογικότητα* (discursivite visive ή visuelle) ορίζουν τη φυσιογνωμία του θεωρητικού διαλόγου (*αναπαραστατικός* κινηματογράφος αλλά και *εικονιστικός*). Προέχει λοιπόν ο *κινηματογράφος ποίησης* και εν τέλει ο *λαϊκός κινηματογράφος* (*δισαισθητισμός* ή *ενορατισμός* και *ζωική ορμή* / Bergson), που αναδεικνύεται μέσω του μοντάζ, αποκαλύπτοντας τις συνθέσεις και όχι κατασκευάζοντάς τες,²⁷ έναντι ενός *κινηματογράφου πρόζας*.

²⁶ Στάθη, ό. π., σ. 72-75.

²⁷ Στάθη, ό. π., σ. 76-82.

Η συνάντηση των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών πρωτοποριών - κινημάτων (ντανταϊσμός, σουρεαλισμός, εξπρεσιονισμός) και ρευμάτων (αφηρημένη τέχνη, κυβισμός, μαγικός ρεαλισμός) - με τον κινηματογράφο αποτελεί ένα πεδίο στοχασμού και πειραματισμού των αισθητικών που εμφανίστηκαν στο θεωρητικό επίπεδο και εφαρμόστηκαν, προσδίδοντας έναν ενεργό ρόλο στον κινηματογράφο κατά τη διαδικασία ανανέωσης και αναδιάρθρωσης των αρχών του όλου καλλιτεχνικού - αισθητικού συστήματος. Πράγματι, η κινηματογραφική πρακτική λειτούργησε δημιουργικά σε πολλές μορφές Τέχνης, στην ποίηση, στην πεζογραφία, στη ζωγραφική, στη μουσική, στο θέατρο, είτε ως τεχνική και θεσμός (γλώσσα και επικοινωνιακή ιδιαιτερότητα), είτε ως μορφή του κοινωνικού (ανάμειξη γλωσσών έκφρασης, πλοκή επικοινωνιακών διαδικασιών). «Γεγονός είναι ότι ο διάλογος των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών πρωτοποριών χαρακτηρίζει και ορίζει τον κινηματογράφο ως *όργανο* της νέας αισθητικότητας του αιώνα, η οποία ενεργοποιείται με την καλλιτεχνική ανάπτυξη και εκπροσωπείται απόλυτα από τη νέα μορφή - πόλη.» Ο κινηματογράφος σύμφωνα με αυτή την παραδοχή δεν μιμείται αλλά προβάλλει τα αντικείμενα και τον κόσμο. Αποτελεί «μια μορφή γλώσσας που εκφράζει τη μνήμη, το όνειρο, το υποσυνείδητο, το φανταστικό, την υποκειμενικότητα, την προνομιακή θέση των αντικειμένων, την προνομιακή υπεροχή των καθαρών μορφών κ.λπ...»²⁸

Η Τέχνη έχει τη δύναμη να κινητοποιεί τόσο τη σκέψη όσο και το συναίσθημα του «συνομιλητή». Μέσω της στάσης του δημιουργού που επιχειρεί να ερμηνεύσει τα ατομικά εσωτερικά - ψυχικά γεγονότα σε σχέση με τα εξωτερικά γεγονότα, κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά, πολεμικά, εκ των πραγμάτων αυτή κάνει τον δέκτη να επιδιώκει κι αυτός ένα κομμάτι υστεροφημίας στο πώς εκλαμβάνεται η Τέχνη μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι και φυσικά στην αξιολόγησή της! Η Τέχνη φέρει «υλικό» συνειδητά και ασυνείδητα. Είτε πρόκειται για λογοτεχνία, είτε για ζωγραφική, για γλυπτική, είτε για χορογραφία, για υποκριτική, για μουσική, για κινηματογράφο, το «υλικό» της Τέχνης, εν τη γενέσει του και εν τη διάδοσή του, δρα εσωτερικά και εξωτερικά, προβάλλοντας το μήνυμα αναφανδόν ή υπαινικτικά, εμπνεόμενη από την ιστορία προκειμένου να την καταλάβει ή δημιουργώντας

²⁸ Στάθη, ό. π., σ. 83-85.

καλλιτεχνικά - «ιστορικά» γεγονότα μέσα από την αλληλεπίδρασή της με την ιστορία. Αυτή ή αυτός που επιχειρεί να ερμηνεύσει τα γεγονότα μέσω της Τέχνης, αγωνιά και παλεύει με τον εαυτό της/του, καθώς το δημιούργημα θα περάσει στην/στον δέκτη ως οπτική, ως ιστορική ματιά, ως κομμάτι της ιστορίας που θα προσεγγιστεί, θα ερμηνευτεί, θα κριθεί, θα επαινεθεί ή θα κατηγορηθεί.

Στην περίπτωση του κινηματογράφου αυτό γίνεται μαζικά και σαρωτικά, άμεσα και γρήγορα. Η ιδιαιτερότητά του είναι ότι η εμφάνισή του, ως μέρος της τεχνολογικής έκρηξης, αρχικά στη Γαλλία, όπως διατείνεται η Έλλη Λεμονίδου²⁹ στο βιβλίο της *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, συμπίπτει σχεδόν χρονικά με τη δημιουργία των εθνών - κρατών, στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, οπότε είναι γεγονός ότι ο κινηματογράφος, οι παραγωγοί και οι καλλιτεχνικοί δημιουργοί συνδέουν τις ταινίες τους με την ανάγκη του κοινού και εν γένει των κοινωνιών για την κατανόηση του ιστορικού παρελθόντος. Εξάλλου, η παραστατική δυναμική του κινηματογράφου, επιτρέπει τη λειτουργία του ως εργαλείου διάδοσης της κυρίαρχης ιδεολογίας, αλλά και ως μιας μεθόδου εξομάλυνσης του συλλογικού θυμικού για κρίσιμα ιστορικά γεγονότα, ενεργοποιώντας παράλληλα τη δυνατότητα αναπαράστασης της ιστορίας ή παραγωγής ιστορικής γνώσης. Με λίγα λόγια ο κινηματογράφος δημιουργεί τις εικόνες και προσπαθεί να διευκολύνει την πρόσβαση στην ιστορική γνώση, ως κομμάτι μετάδοσης της Δημόσιας Ιστορίας. Το ενδιαφέρον ορισμένων κρατών, για παράδειγμα της Γαλλίας, της Πολωνίας, της Ιταλίας, της Ελλάδας, για τον κινηματογράφο συνδέεται με την ιστορική οπτική που κυριαρχεί και τη διάδοσή της ή με αυτή που αμφισβητεί τη διαχείριση των ιστορικών γεγονότων και προτείνει μια νέα θέαση των γεγονότων, «σκαλίζοντας» τις ιστορικές πηγές.³⁰

2.1.3 Η Ιστορία στον Ελληνικό Κινηματογράφο

Ο ελληνικός κινηματογράφος ελάχιστα ασχολήθηκε με τα δεινά του ελληνικού έθνους.³¹ Η ελληνική επανάσταση του 1821, η περίοδος 1912-1922, οι δύο πόλεμοι της δεκαετίας του

²⁹ Έλλη Λεμονίδου, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη*, Ταξιδευτής, Αθήνα 2017, 9-20.

³⁰ Λεμονίδου, ό. π., σ. 9-20.

³¹ Λεμονίδου, ό. π., σ. 181.

’40, γενικά, τα ιστορικά γεγονότα που εκτυλίχθηκαν σε αυτές τις περιόδους δεν αναπαραστάθηκαν πλατιά και βαθιά στον κινηματογράφο, αντίθετα, τις λίγες φορές που απασχόλησαν, ανέδειξαν μια χλιαρή και συναινετική στάση των δημιουργών απέναντι στην ιστορική διαδρομή των Ελλήνων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ιδιαίτερα η μυθοπλαστική αναπαράσταση του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου,³² η κατοχή, η αντίσταση, ο εμφύλιος, η μετανάστευση (οικονομική και πολιτική). Βέβαια σε όλα τα ευρωπαϊκά κράτη επικράτησε η οπτική γωνία των νικητών κατά την αφήγηση των γεγονότων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και σε ό,τι σχετίζεται με αυτόν ως επακόλουθο. Ωστόσο, οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της περιόδου που ακολούθησαν τη δεκαετία του ’40, επηρέασαν την ελληνική κινηματογραφία, όχι πάντα ομοιόμορφα· αυτό είναι αξιοπρόσεκτο, γιατί η κινηματογραφία είναι σημαντική για την ιστορική γνώση· σίγουρα όμως δεν αντικαθιστά τη γραπτή ιστορία. Επειδή οι ταινίες μυθοπλασίας συμβάλλουν στη νοηματοδότηση του ιστορικού παρελθόντος, ενδιαφέρει το πώς δραστηριοποιήθηκε η κινηματογραφική βιομηχανία. Έχει διαπιστωθεί ότι λειτούργησε με έναν διαφορετικό τρόπο την περίοδο 1949-1967, την περίοδο 1967-1974 και μετά το 1974³³.

Την περίοδο 1949-1967, κατά την πρώτη δεκαετία αναπαρίσταται η δύσκολη και φτωχική ζωή του Έλληνα, ενώ κατά τη δεύτερη δεκαετία προβάλλεται μια ειρηνική καθημερινότητα, που εναρμονίζεται με την ανάλαφρη τάση των δυτικών κοινωνιών για ψυχαγωγία και διασκέδαση. Όσες ελληνικές ταινίες ασχολήθηκαν με τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, με το αλβανικό μέτωπο και με τη γερμανική κατοχή ή με περιπτώσεις ατομικού ηρωισμού, προβάλλουν τον υπερταξικό χαρακτήρα της Αντίστασης και την εθνική ομοψυχία. Αποσιωπήθηκαν δηλαδή³⁴ όσα αφορούν τους δωσίλογους των κατοχικών κυβερνήσεων, τα Τάγματα Ασφαλείας, γενικά η συνεργασία των Ελλήνων με τους κατακτητές, ο ρόλος της Αριστεράς, οι διώξεις των Εβραίων, ο εμφύλιος πόλεμος. Μέχρι το 1967 όσες αναφορές γίνονται στον εμφύλιο πόλεμο είναι έμμεσες, αν και σε περιόδους χαλάρωσης της λογοκρισίας νέοι δημιουργοί έκαναν φιλότιμες προσπάθειες να θίξουν το καυτό θέμα του

³² Λεμονίδου, ό. π., σ. 182-183.

³³ Λεμονίδου, ό. π., σ. 184.

³⁴ Λεμονίδου, ό. π., σ. 186.

εμφυλίου. Για παράδειγμα στην ταινία με τον Βασίλη Λογοθετίδη, *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1948), στην ταινία *Παράνομοι* (1958) του Νίκου Κούνδουρου, στην ταινία *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* (1962) και στην ταινία *Πρόσωπο με πρόσωπο*, του Ροβήρου Μανθούλη (1966), ή στο *Μπλόκο*, του Άδωνι Κύρου, (1964) οι σπουδαίοι δημιουργοί δεν προκάλεσαν ρήξη στις κυρίαρχες αντιλήψεις για τον εμφύλιο, κάτι βέβαια που θα ήταν αδύνατον να αναμένεται αποκλειστικά από τον κινηματογράφο.³⁵

Την περίοδο 1967-1974 της δικτατορίας, υπάρχει πρόθυμη κινηματογραφία παραγωγής ψυχαγωγικών μιούζικαλ αλλά και πολεμικών ταινιών που έβριθαν όμως από μελοδραματισμό ή ταινιών με θέμα την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, την Επανάσταση του 1821, την εποχή του Όθωνα, τον Μακεδονικό Αγώνα, την Κύπρο, τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ή και τον εμφύλιο, προκειμένου να επιχειρηθεί ένα είδος κατηλείας της ιστορίας, σύμφωνα με την άποψη του Θόδωρου Αγγελόπουλου.³⁶ Η Αντίσταση εμφανίζεται ως κατόρθωμα του στρατού, ενώ αποσιωπάται ο ρόλος της Αριστεράς στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου ή προτείνεται ο απειλητικός ρόλος της ή και γίνεται και απόπειρα ταύτισής της με τον ναζισμό (*Δώστε τα χέρια*, 1971)! Ένα άλλο θέμα είναι ο «σλαβοκομμουνιστικός κίνδυνος» και η προβολή των Αριστερών ως ανθρώπων που ήθελαν τον αφελληνισμό, ενώ κάποιες φορές εμφανίζονταν ως μετανιωμένοι που θα μπορούσαν να ενσωματωθούν και πάλι στον εθνικό κορμό. Γενικά αυτή την περίοδο επιχειρήθηκε η προώθηση της αντίληψης περί εθνικής ομοψυχίας και περί ανάγκης να προστατευτούν οι Έλληνες από τον κίνδυνο της Αριστεράς.³⁷

Ωστόσο, η απεικόνιση της δεκαετίας του '40 αμφισβητήθηκε έμμεσα από την ελληνική κωμωδία της εποχής, αλλά και από μια κινηματογραφική πρωτοπορία που κατάφερε χωρίς να υιοθετήσει την επίσημη εκδοχή της Αριστεράς να ανατρέψει με την προσέγγιση ζητημάτων «ταμπού» και με την ανανεωμένη κινηματογραφική της γλώσσα, την επίσημη εκδοχή της ιστορίας. Σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (*Αναπαράσταση*, 1970

³⁵ Λεμονίδου, ό. π., σ. 187-188.

³⁶ Λεμονίδου, ό. π., σ. 189.

³⁷ Λεμονίδου, ό. π., σ. 190-192.

και *Μέρες του '36*, 1972), ο Αλέξης Δαμιανός (*Ευδοκία*, 1971) και ο Παντελής Βούλγαρης (*Το προξενιό της Άννας*, 1972), έθεσαν τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Θίασος*, που αναδιαπραγματεύτηκε το παρελθόν, αρχίζει μέσα στη Χούντα και ολοκληρώνεται στη Μεταπολίτευση. Πρόκειται για έναν θίασο αποτελούμενο από μια οικογένεια - αντιστοιχεί στους Ατρείδες - που παίζει το έργο *Γκόλφω* και περιοδεύει σε πόλεις της Ελλάδας από την 4^η Αυγούστου του 1936 μέχρι τον Νοέμβριο του 1952, βιώνοντας διάφορες τραγικές καταστάσεις. Η ταινία αυτή βραβεύτηκε μέσα και έξω από την Ελλάδα και αποτελεί πρότυπο ως προς τον τρόπο που ο κινηματογράφος διαλέχθηκε με την ιστορία και τη μνήμη του Εμφυλίου.³⁸

Μετά τη μεταπολίτευση γίνεται συστηματική απόπειρα υπέρβασης του διχασμού, η Αντίσταση και πάλι προβάλλεται ως αγώνας όλων των Ελλήνων, πολλά ιστορικά γεγονότα δεν συζητούνται, όπως η συνεργασία Ελλήνων με τους κατακτητές, η εκδίωξη και ο αφανισμός των Ελλήνων Εβραίων κ.ά., ενώ η ιστοριογραφία θα γίνει πολύ πιο τολμηρή μετά το 1990.³⁹ Επιπρόσθετα, η Λογοτεχνία θα επιχειρήσει να μιλήσει ουσιαστικά για τα θέματα αυτά,⁴⁰ ενώ ο εμπορικός κινηματογράφος μετά το 1974 γίνεται ανθρωποκεντρικός και πολιτικοποιημένος με σαφή κατά πλειοψηφία αριστερό ιδεολογικό προσανατολισμό. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) δοκιμάζει νέους τρόπους κινηματογραφικής αφήγησης εστιάζοντας στα βιώματα των πρωταγωνιστών, κυρίως των ηττημένων, των κρατουμένων και των πολιτικών προσφύγων. Αναδεικνύονται οι επιπτώσεις του εμφυλίου, το ψυχικό τραύμα των προσφύγων, προπάντων, λόγω της διάψευσης του κοινωνικοπολιτικού οράματός τους. Ταινίες όπως το *Χάπυ Νταίη* (1976) του Παντελή Βούλγαρη, *Οι κυνηγοί* (1977) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Ο Άνθρωπος με το γαρόφαλλο* (1980) του Νίκου Τζήμα, τα *Πέτρινα χρόνια* (1985), του Παντελή Βούλγαρη, προσέφεραν μια άλλη, διαφορετική κινηματογραφική εκδοχή της ιστορίας του '40. Έτσι δίνεται η ευκαιρία να μπει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος η μνήμη του πρόσφυγα, η επιστροφή

³⁸ Λεμονίδου, ό. π., σ. 193-194.

³⁹ Λεμονίδου, ό. π., σ. 194-195.

⁴⁰ Παύλος Μάτεσις, *Η μητέρα του σκύλου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

στην πατρίδα, η συνάντηση με την οικογένεια και με τους παλιούς συντρόφους, η απομυθοποίηση της κομμουνιστικής ουτοπίας ή η αποτυχία επιστροφής.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η παραδοχή της μεγάλης ακτινοβολίας των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου, *Θίασος, Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), *Μελισσοκόμος* (1986), *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, δεδομένων των υφολογικών και θεματολογικών καινοτομιών που εφαρμόστηκαν· αυτές οι ταινίες ανέδειξαν το ζήτημα των συνόρων για κάθε είδος προσφυγιάς και μετανάστευσης, όπως έχει πολλάκις επισημανθεί από κριτικούς αναλυτές του έργου του.⁴¹

Παρά τον κορεσμό του κοινού από τις ιστορικές ταινίες (αυτή την περίοδο) και μετά από μια περίοδο αποστασιοποίησης, το φιλοθέαμον κοινό στράφηκε και πάλι στον εμφύλιο. Έτσι, ταινίες όπως *Ψυχή βαθιά* (2009) και *Το τελευταίο σημείωμα* (2017), του Παντελή Βούλγαρη, *Δεμένη κόκκινη κλωστή* (2010), του Κώστα Χαραλάμπους, ή τα ντοκιμαντέρ *Μακρόνησος* (2008), του Ηλία Γιαννακάκη, *Ζωή στους βράχους* (2009) και *Τα κορίτσια της βροχής* (2011), της Αλίντας Δημητρίου, αναζωπύρωσαν την επιθυμία του κινηματογραφόφιλου κοινού για τα κεντρικά αυτά πρόσφατα ιστορικά γεγονότα.⁴²

Ένα άλλο έντονο κοινωνικό φαινόμενο με το οποίο καταπιάστηκε ο κινηματογράφος είναι η μετανάστευση εσωτερική ή εξωτερική. Αποδόθηκε από τον εμπορικό κυρίως κινηματογράφο, είτε με ταινίες κωμικές, είτε με ταινίες μελό ή με ντοκιμαντέρ. Η μετεμφυλιακή λογοκρισία και αυτολογοκρισία συχνά καθόριζε τις επιλογές των δημιουργών και παράλληλα η εμφάνιση της τηλεόρασης άρχισε να αλλάζει ριζικά το τοπίο και το αισθητικό κριτήριο του κοινού. Κάποιες δουλειές ήταν πραγματικά αξιόλογες, όπως αυτή του Λάμπρου Λιαρόπουλου που με το ντοκιμαντέρ *Γράμμα απ' το Σαρλερουά* (1965) άνοιξε τον δρόμο και για άλλες δημιουργίες εξίσου σημαντικές, τόσο στο είδος αυτό όσο και στον τομέα της μυθοπλασίας με κυρίαρχα παραδείγματα την ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Μέχρι το πλοίο* (1966) και την ταινία *Αναπαράσταση* του Θόδωρου

⁴¹ Λεμονίδου, ό.π., σ. 196-200.

⁴² Λεμονίδου, ό.π., σ. 200-202.

Αγγελόπουλου (1970). Γενικά το θέμα της μετανάστευσης κάθε είδους απασχόλησε τους δημιουργούς του κινηματογράφου και άνοιξε τους ορίζοντες προβληματισμού του ελληνικού κοινού ως προς την αντίληψη που άρχισε να διαμορφώνεται σε σχέση με τους όρους: προσφυγιά, πολιτική προσφυγιά, μετανάστευση από την επαρχία στην πόλη ή από την Ελλάδα σε άλλες χώρες (διασπορά).

Επιπλέον, ένα διαφοροποιημένο μοντέλο μετανάστευσης προέκυψε κυρίως μετά το 1990, μετά δηλαδή την κατάρρευση των ανατολικοευρωπαϊκών καθεστώτων. Η Ελλάδα όμως από χώρα προέλευσης μετατράπηκε σε χώρα υποδοχής. Ένα από τα κυρίαρχα ρεύματα εισροής μεταναστών αφορούσε τους μετανάστες από την Αλβανία που προκάλεσε το θυμικό των Ελλήνων και την αναμενόμενη αυξανόμενη αναπαράστασή τους στη νέα κινηματογραφία. Οι ταινίες *Από το χιόνι* (1993), του Σωτήρη Γκορίτσα, ο *Όμηρος* (2004), του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, ο *Eduart* (2006), της Αγγελικής Αντωνίου, η *Διόρθωση* (2007), του Νίκου Αναστόπουλου, η *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009), του Φίλιππου Τσίτου, *Από την άκρη της πόλης* (1998), του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, *Ο δρόμος προς τη Δύση* (2003), του Κυριάκου Κατζουράκη, κατάφεραν να προξενήσουν έναν δημόσιο διάλογο για την έννοια του ξένου σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, χωρίς όμως να αποτελέσουν μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Το αντίθετο συνέβη με την *Πολίτικη κουζίνα* (2003) του Τάσου Μπουλμέτη, με θέμα τη μαζική δίωξη και φυγή των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης τη δεκαετία του 1960 και τις *Νύφες* (2004) του Παντελή Βούλγαρη, με θέμα τη μαζική μετανάστευση νεαρών Ελληνίδων γυναικών στην Αμερική, ώστε να παντρευτούν άνδρες που δεν γνώριζαν. Οι δύο τελευταίες ταινίες κατάφεραν να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του κοινού είτε λόγω της θεματικής τους και της συγκινησιακής φόρτισης που προκάλεσαν, είτε λόγω της μουσικής επένδυσης, της συνολικής παραγωγής και της διαφημιστικής τους καμπάνιας.

Εξάλλου, τα τελευταία χρόνια το brain drain αποτελεί ένα νέο πολιτισμικό φαινόμενο που προκαλεί ένα δημόσιο διάλογο στο διαδίκτυο και αναμένεται, όπως όλα δείχνουν, η

καλλιτεχνική ανταπόκριση των επαγγελματιών του κινηματογράφου με θέμα τη νέα μαζική φυγή που παρατηρείται· η Ελλάδα και πάλι χώρα προέλευσης και χώρα υποδοχής.⁴³

2.2 Ταξίδι στα Κύθηρα - Θεωρίες προσέγγισης - Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος

Η πραγματική μας πατρίδα είναι η παιδική μας ηλικία.

[Ρολάν Μπαρτ, Γάλλος σημειολόγος (1915-1980)]⁴⁴

2.2.1 Ταξίδι στα Κύθηρα - Βιογραφία του Θόδωρου Αγγελόπουλου

*Δώστε μου ένα μέρος να κοιτάζω. Ξεχάστε με στη θάλασσα.*⁴⁵



Ποιος είναι ο Θόδωρος Αγγελόπουλος; Χωρίς κάποια βάσιμη ελπίδα αποκρυπτογράφησης, σε όλες τις διαστάσεις της, της προσωπικότητας του σκηνοθέτη, θα επιχειρηθεί μια προσπάθεια βιογράφησής του. Πολλοί τον θαύμασαν, αναγνωρίζοντας την ευφυΐα του,

⁴³ Λεμονίδου, ό. π., σ. 210-221.

⁴⁴ <https://www.gnomikologikon.gr/authquotes.php?auth=426>, τελευταία ανάκτηση, 15-6-2024, 10:34.

⁴⁵ Στράτος Κερσανίδης, *Ταξίδι στα Κύθηρα*, (Επαν.). Ανάκτηση 24-6-2024, 20:46.

<https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/theo-angelopoulos/>, (Από Ένα ανέκδοτο ποίημα του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, γραμμένο το 1982, που ίσως να αποτελεί και μια αυτοβιογραφική απολογία).

⁴⁶ Στράτος Κερσανίδης, *Ο κινηματογράφος και οι εικόνες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, του σκηνοθέτη της σιωπής* (23 Ιανουαρίου 2022). <https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/o-kinimatografos-kai-oi-eikones-tou-theodorou-aggelopoulos-tou-skinotheti-tis-siowis/> Τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:48.

άλλοι τον επέκριναν κι αυτό, γιατί δεν προσέγγισαν με τη δέουσα προσοχή το έργο του. Άνθρωποι οι οποίοι τον γνώρισαν και συνεργάστηκαν μαζί του, μίλησαν και για το αυστηρό επαγγελματικό του προφίλ, χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι προτείνουν την αποδόμησή του. Οι περισσότεροι ωστόσο στην Ελλάδα, την Ευρώπη και σε όλο τον κόσμο, συνεργάτες, φίλοι, ειδικοί του Κινηματογράφου,⁴⁷ παραδέχτηκαν τη μοναδικότητά του, την πρωτοποριακή κινηματογραφική του γλώσσα, την υψηλή αισθητική του και την τόλμη του να εμπιστευτεί το κοινό, προκειμένου αυτό να νιώσει, να αντιληφθεί και να επιχειρήσει να συνομιλήσει με τον δημιουργό, κυρίως όταν η σιωπή επιβάλλει τους δικούς της όρους. Μέσα στις εικόνες που απλώνονται αγέρωχα στην οθόνη ο θεατής είναι συμμετοχος στη διαλεκτική της ιερής σιωπής.

Γεννημένος στην Αθήνα, στις 27 Απριλίου του 1935 από πατέρα Πελοποννήσιο και μητέρα Κρητικά, αναπόφευκτα μεγάλωσε μέσα στη δικτατορία του Μεταξά, έζησε τον πόλεμο, άκουσε τις σειρήνες του πολέμου, αναμετρήθηκε με τους Γερμανούς... (γνωστή είναι η παρακάτω αληθινή ιστορία: παρατηρώντας έναν νεαρό Γερμανό στρατιώτη που στεκόταν νοχελικός, κρατώντας έναν ξύλινο σηματοδότη για τη ρύθμιση της κυκλοφορίας, ο μικρός Θόδωρος στα πέντε του χρόνια, αποφάσισε να τον χτυπήσει στο χέρι και να ρίξει κάτω τον σηματοδότη· το αποτέλεσμα ήταν να τον κυνηγήσει ο στρατιώτης και ο μικρός Θόδωρος να αρχίσει να τρέχει μακριά του, βρίσκοντας καταφύγιο στην αυλή των ξαδελφιών του· η πρώτη σκηνή στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*...).⁴⁸ Βίωσε την αυτοσυγκράτηση και τη

⁴⁷ *Αντί Γενεθλίων – Μια συνάντηση φίλων για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο*

<https://www.blod.gr/lectures/anti-genethlion-mia-synantisi-filon-gia-ton-thodoro-aggelopoulo/>

Θόδωρος Αγγελόπουλος – In memoriam

<https://www.blod.gr/lectures/thodoros-aggelopoulos-in-memoriain/>

Ο συμμαθητής μας ο Θόδωρος Αγγελόπουλος

<https://www.blod.gr/lectures/o-symmathitis-mas-thodoros-aggelopoulos/>

⁴⁸ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος - με γυνή φωνή*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ. 17.

μελαγχολία, (στο σπίτι του δεν τραγουδούσαν, χόρευαν μόνο που και που χορούς της Πελοποννήσου και της Κρήτης), παίζοντας με κάλυκες από σφαίρες και πέτρες, ζώντας την ανασφάλεια, τον φόβο, και καταστάσεις εξαιρετικά θλιβερές. Έζησε την κατοχή και τον εμφύλιο· όντας παιδί, έζησε δύο τραγικές στιγμές. Η πρώτη έχει να κάνει με τα Δεκεμβριανά, όταν μαζί με τη μητέρα του έψαχνε το πτώμα του πατέρα του μέσα σε ένα χωράφι από πτώματα, πιστεύοντας ότι τον είχαν εκτελέσει, (λίγους μήνες μετά ο πατέρας του επέστρεψε με τα πόδια στην Αθήνα από τη Θήβα όπου τον κρατούσαν αιχμάλωτο!), και η δεύτερη αφορά τον θάνατο της μικρότερης κατά δύο χρόνια αδελφής του, Παρασκευούλας, το 1948 και την κραυγή της μητέρας του. «Τελείωσε το δημοτικό σχολείο της οδού Αχαρνών στον Άγιο Παντελεήμονα και συνέχισε τις εγκύκλιες σπουδές του στο Β' Γυμνάσιο Αρρένων, με συμμαθητές γνωστές προσωπικότητες της πνευματικής ζωής της χώρας, όπως ο καθηγητής φιλοσοφίας Χρήστος Γιανναράς, ο δημοσιογράφος και στιχουργός Λευτέρης Παπαδόπουλος και ο ζωγράφος Αλέκος Φασιανός.»⁴⁹

Στα δεκαέξι του άρχισε να δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα. Αργότερα βρέθηκε, νεαρός στο Παρίσι, αφού εγκατέλειψε τις σπουδές του στη Νομική, λίγο πριν το πτυχίο, με ένα εισιτήριο μόνο, όπου έζησε τρία χρόνια ξεγνοιασιάς και ελευθερίας, δούλεψε σε δουλειές που του επέτρεψαν να εξελιχθεί, σπούδασε κινηματογράφο, μέσα σε μια εποχή με αισιοδοξία και προοπτική, μετά τη λήξη του πολέμου, ταξίδεψε, στην Ιταλία και τη Γερμανία, παρατήρησε τους ανθρώπους με στωικότητα και αποφασιστικότητα, προκειμένου να μη χάσει τον διαρκή του πόθο για δημιουργία, επικοινωνία, αυτογνωσία και περιπέτεια.⁵⁰ Ένωσε την Ιστορία μέσα στο πετσί του και δεν επέτρεψε στον εαυτό του να την αφήσει να ξεχαστεί. Αναζήτησε τρόπους κατανόησής της, μοιάζοντας κάποιες φορές σε να προσπαθούσε να την «διορθώσει»...

Όταν κάποια μέρα κατά τη διάρκεια της εργασίας του, σε μια αριστερή εφημερίδα, στην Αθήνα, μπήκε η αστυνομία να τους ελέγξει και στη συνέχεια κατέστρεψε τα πάντα, αναρωτήθηκε πώς έφτασαν στη δικτατορία... Τότε συνέλαβε την ιδέα της ταινίας *Θίασος*,

⁴⁹ <https://www.sansimera.gr/biographies/433> (Τελευταία ανάκτηση: 4-6-2024)

⁵⁰ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 15 - 17.

θέλοντας να δείξει τη «συνύπαρξη» του παρελθόντος με το παρόν, σε ένα πλάνο, κάτι πρωτοποριακό στην ιστορία του κινηματογράφου, επιχειρώντας κατά κάποιον τρόπο να διδάξει τη σημασία της ιστορικής γνώσης για τη συλλογική μνήμη. Το βράδυ που μπήκε ο στρατός στο Πολυτεχνείο ήταν και ο Αγγελόπουλος μέσα μαζί με άλλους σκηνοθέτες, κατάφεραν να γλιτώσουν και αργότερα ολοκλήρωσε τον *Θίασο*. Την περίοδο αυτή υπήρχε η επιρροή του Μπρεχτ στην Τέχνη («Δεν πρέπει τα γεγονότα να περνούν απαρατήρητα το ένα πίσω απ' τ' άλλο, μα να μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής ανάμεσά τους με την κρίση του.»).⁵¹ Ο Μπρεχτ επηρέασε τους καλλιτέχνες και προώθησε την «αποστασιοποίηση» («αποξένωση», «το βλέμμα της επιστημονικής εποχής»⁵²), σύμφωνα με την οποία η συγκίνηση προκύπτει από τις καταστάσεις και όχι από τους χαρακτήρες της υπόθεσης.⁵³ Στη μεταμπρεχτική περίοδο του Αγγελόπουλου αυτό άλλαξε, όπως φαίνεται στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*, όπου οι ήρωες είναι αντικείμενα της ιστορίας και έχουν ψυχολογία, έχουν παρελθόν.⁵⁴

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ενδιαφέρθηκε για την ιστορία με έναν τρόπο μοναδικό και καινοτόμο· διατρέχοντας τον ελληνικό τόπο μέσα από τους μύθους, μελετώντας τις ανθρώπινες συγκρούσεις μέσα στο διάβα της ιστορίας, κοιτώντας με δέος τα σκοτάδια της ψυχής, επισημαίνοντας την ανάγκη για επαναδιαπραγμάτευση των ιστορικών γεγονότων και την προσπάθεια αναδιατύπωσή τους ή για τη λογοδοσία αυτών που τη χρωστούν, αναζητώντας παράλληλα την ταυτότητά του μέσα στις στεριές και τις θάλασσες, αδιαφορώντας για τις σταθερές και το εξουσιαστικό υπόβαθρο, εξευτελίζοντάς το σε περίπτωση ακραίας πρόκλησης, κατάφερε: α. να προβάλει την ανάγκη θέασης της ιστορίας υποκειμενικά και συγχρόνως κοινωνιολογικά, ιδεολογικά και παράλληλα «πανοραμικά», δηλαδή κατά κάποιον τρόπο αναπαραστατικά, χωρίς να το αποκρύπτει β. να αισθητοποιήσει μέσω των ταινιών του την αγωνία, την απορία, το αδιέξοδο, την εκκρεμότητα, «διατυπώνοντας» εικονιστικά ένα πολυσύνθετο ερώτημα με τις διάφορες διαστάσεις του: ποιος είμαι, γιατί ενεργώ με τον άλφα ή βήτα τρόπο, ποιοι είναι οι μηχανισμοί που με θέλουν

⁵¹ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, Μετ. Δημήτρη Μυράτ, Πλειάς, Αθήνα 1974, σ. 105.

⁵² Μπρεχτ, ό. π. σ. 15 - 16.

⁵³ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 31 - 32.

⁵⁴ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 42.

ξένο, τι κάνω γι' αυτό, μέχρι ποιο σημείο φτάνω, πού βρίσκεται η αλήθεια, έχω τη δύναμη να τη μελετήσω, ποιος είναι ο ρόλος της τέχνης, μπορεί αυτή να συμπεριλάβει επί ίσοις όροις τα θραύσματα της ιστορίας σε μια διαλεκτική δυναμική;

Ο δημιουργός αγάπησε τη σιωπή, αναμένοντας τις απαντήσεις των θεατών σε ένα νέο τόπο - πόλη, μέσα στην ίδια την κινηματογραφική ταινία, προκαλώντας την ανάγκη για έναν ξεχωριστό ρυθμό μέσα στις ταινίες του και δημιουργώντας τον, μέσω των εικόνων και της εναλλαγής τους, με χρώματα σαν αυτά που δεσπόζουν στους πίνακες του Τσαρούχη, το κίτρινο της ώχρας, το καφέ, το γκρι και το μπλε. Προσπαθώντας να επιτύχει τον απαραίτητο ρυθμό με τον οποίο θα φτάσει σε μια κινηματογραφική γλώσσα, σφαιρική κατά κάποιον τρόπο, γυμνή και αφτιασίδωτη, τέτοια που απογυμνώνοντας και τα πολύπλοκα κοινωνικά γεγονότα, καταφέρνει να μιλήσει για όλα αυτά που μας πλήγωσαν και μπορεί να συνεχίσουν να μας πληγώνουν. Αναζητώντας το σημείο εκείνο της έμπνευσης, όντας διαρκώς σε κίνηση, ψάχνοντας μαζί με τους ήρωες - ταξιδευτές, πρόσφυγες ή μετανάστες, φυγάδες, ονειροπόλους και ιδεαλιστές - των ιστοριών του, έστω και μέσα από τα είδωλα που κατασκευάζει, το κρίσιμο σημείο δημιουργίας, στο οποίο λυτρώνεται πρόσκαιρα, καταργώντας τη γραμμική ροή του χρόνου και προτείνοντας μοτίβα κυκλικής αφήγησης.⁵⁵ δουλεύοντας με έναν ανατρεπτικό τρόπο, προκειμένου να ορίσει την ατομική και συλλογική ταυτότητα, μέσα σε μια διαρκή πορεία και περιπέτεια, μαζί με τους ήρωες των έργων του, αλλά κρατώντας και αποστάσεις, μπρεχτικά, επιζητώντας τους ορθούς τρόπους αναπαράστασης, παράλληλα με τα μεγέθη της λογοτεχνίας και συνομιλώντας μαζί της: «δρώντας» παράλληλα με τον Ντοστογιέφσκι, με τον Καμύ, με τον Ρίλκε, με τον Σολωμό, με τον Καβάφη, τον Σεφέρη, τον Έλιοτ, δημιουργικά, αρμονικά και συμπληρωματικά.⁵⁶

Οι ήρωές του, ψάχνοντας την εστία, αγωνιώντας να επιστρέψουν στο σπίτι, στην πατρίδα, ψυχανεμίζονται κατά βάθος ότι ίσως δεν τους περιμένει κανείς ή ίσως δεν υπάρχει καν το σπίτι και η πατρίδα, εφόσον ο τόπος πολλές φορές μπλέκεται με τον χρόνο και ο χρόνος συμπλέκεται με τους ανθρώπους και τις επιλογές τους. Ως επίμονος μοντερνιστής αποδομεί

⁵⁵ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 12.

⁵⁶ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 74-76.

την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων, χωρίς να παύει να αναζητά το νόημα πίσω στο παρελθόν, θεωρώντας ότι υπάρχει και στο παρόν με κάποιους συγκεκριμένους τρόπους. Τα ατομικά και οικογενειακά βιώματα συμπλέκονται αέναα με το ιστορικό, συλλογικό, εθνικό βίωμα και εν τέλει συναντούν τους θρύλους, τις παραδόσεις και τους μύθους. Έτσι ο μύθος των Ατρείδων έρχεται και ξανάρχεται στις ιστορίες του (Αναπαράσταση, 1970)⁵⁷, ο Οδυσσέας με τις περιπέτειές του, αρέσκεται να ταξιδεύει, ψάχνοντας ατρόμητος τη γνώση που μπορεί να τον πληγώσει (Lumiere et compagnie: Οδυσσέας, 1995),⁵⁸ ο Σπύρος, ο πατέρας του, επιστρέφει, πληγώνει και πληγώνεται, το μικρό παιδάκι που κρύβεται μέσα του, παίζει, περιπαίζει και περιπλανιέται στα σοκάκια, στους δρόμους και τα πεδία των μαχών (Ταξίδι στα Κύθηρα, 1984). Ακολουθούν τα έργα του:

Φιλμογραφία:

- *Forminx Story* (1965, Ημιτελής ταινία μεγάλου μήκους)
- *Η Εκπομπή* (1968, Ελλάδα, ασπρόμαυρη, 23 λεπτά)
- *Αναπαράσταση* (1970, Ελλάδα, ασπρόμαυρη, 110 λεπτά)
- *Μέρες του '36* (1972, έγχρωμη, 110 λεπτά)
- *Ο Θίασος* (1975, Ελλάδα, έγχρωμη, 230 λεπτά / ξεκίνησε το 1974)
- *Οι Κυνηγοί* (1977, Ελλάδα, έγχρωμη, 165 λεπτά)
- *Ο Μεγαλέξανδρος* (1980, Ελλάδα, 210 λεπτά)
- *Χωριό ένα, κάτοικος ένας* (1981, Ελλάδα, 20 λεπτά)
- *Αθήνα ή τρεις επισκέψεις στην Ακρόπολη* (1983, Ελλάδα, έγχρωμη, 43 λεπτά / στην Ελλάδα κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*)
- *Ταξίδι στα Κύθηρα*, (1984, Ελλάδα, έγχρωμη, 137 λεπτά)
- *Ο Μελισσοκόμος* (1986, Ελλάδα, έγχρωμη, 120 λεπτά)
- *Τοπίο στην ομίχλη* (1988, Ελλάδα, έγχρωμη, 127 λεπτά)
- *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991, Ελλάδα, έγχρωμη, 138 λεπτά)

⁵⁷ <https://www.blod.gr/lectures/i-diarkis-ellada-tou-thodorou-aggelopoulos/>

⁵⁸ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 125.

- *Lumiere et compagnie: Οδυσσέας* (1995, ταινία μικρού μήκους, Γαλλία – Ελλάδα, ασπρόμαυρη, 52 δευτερόλεπτα)
- *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995, Ελλάδα - Γαλλία - Ιταλία, έγχρωμη, 176 λεπτά)
- *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998, Ελλάδα - Γαλλία - Ιταλία, έγχρωμη, 130 λεπτά)
- Τριλογία: I: *Το λιβάδι που δακρύζει* (2004, Ελλάδα Ιταλία - Γαλλία, έγχρωμη, 172 λεπτά / Στη Γαλλία προβλήθηκε με τον τίτλο *Eleni, La terre qui pleure*, ενώ στην Ιταλία με το τίτλο *La sorgente del fiume*)
- *Ο καθένας και το σινεμά του: τρία λεπτά* (2007, ταινία μικρού μήκους, Γαλλία - Ελλάδα, 3 λεπτά και 12 δευτερόλεπτα)
- II: *Η Σκόνη του Χρόνου* (2008, Ελλάδα - Ιταλία - Γερμανία - Ρωσία, έγχρωμη, 125 λεπτά)
- *Sous ciel (Ceu inferior)* (2011, ταινία μικρού μήκους, έγχρωμη, 5 λεπτά)
- *Η άλλη θάλασσα* (2012, ημιτελής ταινία μεγάλου μήκους, Ελλάδα - Ιταλία - Τουρκία, έγχρωμη)⁵⁹

2.2.2 Ταξίδι στα Κύθηρα: 40 χρόνια μετά

Σαράντα χρόνια μετά (1984-2024), το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, συγκινεί κι αυτό γιατί τα θεματικά μοτίβα όπως: η προσήλωση στον μύθο, ο νόστος του Οδυσσέα, η συνειδητοποίηση του χαμένου χρόνου, η κυριαρχία της αλλοτρίωσης και της εμπορευματοποίησης, η ακύρωση του αγώνα για την υλοποίηση του οράματος για μια δίκαιη κοινωνία, η προσωπική και οικογενειακή ιστορία σε αναμέτρηση με τη μεγάλη ιστορία των πολέμων, η άτυπη συμφιλίωση, η αίσθηση της απόρριψης, τα νέα ερωτήματα περί ταυτότητας και πατρίδας, η αναζήτηση ενός νέου σπιτιού και η νέα φυγή του ήρωα, τέμνονται με τις ιστορικές στιγμές που εκτυλίσσονται στις αρχές της νέας χιλιετίας, προκαλώντας ρίγη συνειδητοποίησης της νέας ιστορικής εκκρεμότητας.

Εμπνέει και μεθοδολογικά κι αυτό γιατί αξιοποιείται η αναπαράσταση, με την εγκιβωτισμένη ταινία μέσα στην ταινία, δίνοντας την ευκαιρία του αναστοχασμού κυρίως

⁵⁹ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 95-139.

στους δημιουργούς και γιατί συζητείται η βαρύτητα των χαρακτήρων που φέρουν παρελθόν, ιστορία, ψυχικά τραύματα, βιώματα και ψυχικά ρήγματα, χωρίς να αποτελούν το αποτέλεσμα των κοινωνικών συμβάντων και να τους μετατρέπουν σε θεατές των λαθών τους. Τα πρόσωπα κινούν την ιστορία ή την αφήνουν ανεκμετάλλευτη. Απομακρύνεται λοιπόν από την παρακαταθήκη του Μπρεχτ, που τα προηγούμενα χρόνια είχε επικρατήσει, όχι μόνο στον Αγγελόπουλο, αλλά σχεδόν γενικευμένα στον Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο.

2.2.3 Ταξίδι στα Κύθηρα - Τριλογία

Το *Ταξίδι* ανήκει στην τριλογία της σιωπής όπως έχει υποστηριχτεί: *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) - *Ο Μελισσοκόμος* (1986) - *Τοπίο στην ομίχλη* (1988). Το 1984, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος γυρίζει το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, την πρώτη ταινία από την «τριλογία της σιωπής», όπως την ονομάζει. Ένας μαχητής του Εμφυλίου Πολέμου (τον υποδύεται ο Μάνος Κατράκης) επιστρέφει στο σπίτι του ύστερα από τριάντα δύο χρόνια εξορίας στην Τασκένδη, αλλά δεν μπορεί να προσαρμοστεί στην ελληνική πραγματικότητα.⁶⁰ Στην ταινία *Μελισσοκόμος*, ο Σπύρος, ένας δάσκαλος, αφήνει πίσω του το σπίτι και τη γυναίκα του, αφού πρώτα έφυγαν τα παιδιά του, η κόρη του επειδή παντρεύτηκε και ο γιος του επειδή πήγε για σπουδές, ακολουθώντας τον δρόμο της Άνοιξης, συναντά μια κοπέλα που θα του ξαναζωντανέψει παλιά συναισθήματα και αναμνήσεις, αλλά δεν θα τον αποτρέψει από την αυτοεγκατάλειψη και τον μοιραίο θάνατο. Στην ταινία *Τοπίο στην ομίχλη*, δύο αδέρφια, η Βούλα και ο Αλέξανδρος, επιβιβάζονται σε ένα τραίνο, αναζητώντας τον πατέρα τους στη Γερμανία, που όμως μάλλον δεν φτάνουν ποτέ, βλέποντας την παρακμή στους τόπους που διαπερνούν, με την ελπίδα να ξεφύγουν από τον χαοτικό τους κόσμο.⁶¹

⁶⁰ <https://www.sansimera.gr/biographies/433> (Τελευταία ανάκτηση: 4-6-2024)

⁶¹ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 121.

*Εγώ δεν έχω τίποτε δικό μου, είχα πει κάποτε με
υπεροψία.*

Τώρα καταλαβαίνω πως το τίποτε είναι τίποτε.⁶²

2.2.4 Ταξίδι στα Κύθηρα: Συντελεστές - διακρίσεις

Παραγωγή – σενάριο – σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος από μια ιδέα του Θόδωρου Αγγελόπουλου και του Pierre Bauty.

Συνεργασία στο σενάριο: Tonino Guerra, Θανάσης Βαλτινός.

Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης.

Ντεκόρ: Μικές Καραπιπέρης.

Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας.

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου .

Βοηθοί σκηνοθέτη: Τάκης Κατσέλης, Χάρης Παπαδόπουλος, Νίκος Σέκερης.

Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης, Ντίνος Κίττου, Νίκος Αχλάδης.

Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου.

Μιζάζ: Θανάσης Αρβανίτης.

Διανομή: Μάνος Κατράκης (γέρος – Σπύρος), Μαίρη Χρονοπούλου (Βούλα), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Αντώνης), Ντόρα Βολανάκη (γριά - Κατερίνα), Giulio Brogi (Αλέξαδρος), Γιώργος Νέζος (Παναγιώτης), Αθηνόδωρος Προύσαλης (μοίραρχος), Μιχάλης Γιαννάτος (λιμενάρχης), Άκης Καρέγλης (Σπύρος), Βασίλης Τσάγκλος (πρόεδρος

⁶² Θεόδωρος Στίγγας, *Μια μέρα ... για μια αιωνιότητα (Αφιέρωμα στον Θεόδωρο Αγγελόπουλο)*, Η φωτογραφία στην 7^η τέχνη, 24 Ιανουαρίου 2020. <https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/theo-angelopoulos/> , τελευταία ανάκτηση, 24-6-2024, 20:16.

λιμενεργατών), Δέσποινα Γερούλάνου (γυναίκα Αλέξανδρου), Τάσος Σαρίδης (Γερμανός στρατιώτης).

Συμπααραγωγοί: Θόδωρος Αγγελόπουλος, ΕΚΚ, ΕΡΤ1 Ελληνική Τηλεόραση, zdf (Γερμανία), Channel 4 (Μεγάλη Βρετανία), RAI (Ιταλία).

Διεύθυνση παραγωγής: Γιώργος Σαμιώτης, Παύλος Ξενάκης, Φοίβη Σταυροπούλου, Βέρα Λυκουρέση.

Διακρίσεις:

1984: Κρατικό Βραβείο καλύτερης ταινίας, Σεναρίου, Α΄ Ανδρικού Ρόλου (Μάνος Κατράκης), Α΄ Γυναικείου Ρόλου (Ντόρα Βολανάκη), Σκηνογραφίας, Βραβείο Κριτικών - Φεστιβάλ Ρίο Ντε Τζανέιρο.

1984: Βραβείο Σεναρίου, Βραβείο Διεθνούς ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (FIPRESCI) - Ρ Φεστιβάλ Καννών).⁶³

2.2.5 Ταξίδι στα Κύθηρα: Η πλοκή

*Να νοσταλγείς τον τόπο σου ζώντας στον τόπο σου,
τίποτα δεν είναι πιο πικρό.*

[Γιώργος Σεφέρης, Έλληνας ποιητής, Νόμπελ 1963
(1900-1971)]

1974 - Ένας σκηνοθέτης, ο Αλέξανδρος, ένα πρωινό φεύγει από το σπίτι του, το οποίο φαίνεται να μην τον χαροποιεί· ο γιος του μόνο τον αναζωογονεί με την παιδικότητα και τον αυθορμητισμό του· δείχνοντας ανήσυχος και ανικανοποίητος, γεμάτος αγωνία, φτάνει στο στούντιο, προκειμένου να παρακολουθήσει την οντισιόν για την επιλογή του κεντρικού

⁶³ Αρχιμανδρίτης, ό. π., σ. 117.

χαρακτήρα της ταινίας που ετοιμάζει. Στο καφενείο δίπλα στο στούντιο βρίσκονται οι συνεργάτες του και οι ηθοποιοί που θα παίξουν τους ρόλους τους. Μία ηθοποιός (Μαίρη Χρονοπούλου) διαβάζει μια ατάκα (μάλλον τη μοναδική που θα πει στην ταινία) για τη σημασία του σώματος. Σε λίγο εμφανίζεται ένας ηλικιωμένος που πουλάει λεβάντες ο οποίος φαίνεται κατάλληλος για τον ρόλο του πρόσφυγα που επιστρέφει στην Ελλάδα. Ο Αλέξανδρος τον ακολουθεί μέχρι το λιμάνι κι εκεί μαζί με την αδελφή του Βούλα (Μαίρη Χρονοπούλου - υποδύεται δύο ρόλους) πηγαίνουν να συναντήσουν τον επαναπατρισθέντα πατέρα τους Σπύρο. Ο γέρος είναι ο πατέρας τους που επιστρέφει από την Τασκένδη της Ρωσίας. Τον παίρνουν και πηγαίνουν στο σπίτι, όπου τον περιμένει η γυναίκα του Κατερίνα, συγγενείς και φίλοι. Το επόμενο πρωινό πηγαίνουν όλοι μαζί στο χωριό. Ο Σπύρος επικοινωνεί με τον κώδικα του σφυρίγματος με τους παλιούς συντρόφους. Σε λίγο διαπιστώνει ότι ξεπουλιέται η γη του χωριού και αντιδρά. Οι χωρικοί και ο πρόεδρος του χωριού τον κατηγορούν και ο τελευταίος μάλιστα του επιτίθεται λεκτικά, αναφερόμενος στο παρελθόν, την καταδικαστική απόφαση εναντίον του και την ήττα του. Οι χωριανοί φεύγουν, αυτός μένει στο σπίτι, οι αρχές τον θεωρούν παράνομο, ανεπιθύμητο, άπατρι και χωρίς ιθαγένεια. Στο τέλος, «τον ρίχνουν σε μια μεταλλική φορτηγίδα»⁶⁴ και τον διώχνουν προς τα διεθνή ύδατα. Η γυναίκα του αποφασίζει να πάει μαζί του. Φεύγουν μεσοπέλαγα, έχοντας για σπίτι το σώμα τους. Εν τέλει η ταινία του Αλέξανδρου φαίνεται ότι δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

2.2.6 Ταξίδι στα Κύθηρα - Οι μύθοι και η ιστορία

*Σαν το πουλί περίχαρη πετούσε και η καρδιά μου
κι ελεύτερη τριγύριζεν ανάμεσα απ' τα ζάρτια.
Κάτου απ' τον ζάστερο ουρανό κυλούσε το καράβι
σα μεθυσμένος άγγελος από λαμπρότατο ήλιο.*

Κάρολου Μπωντλαίρ (Charles Pierre Baudelaire),
«Ταξίδι στα Κύθηρα» (μτφ. Κωστής Παλαμάς)⁶⁵

⁶⁴ Κ.Ο.Π.Ι. Κινηματογραφική Ομάδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
<http://users.uoi.gr/kopi/?p=278>, τελευταία ανάκτηση, 19-6-2024, 13:02.

⁶⁵ [πηγή: Παγκόσμια Ποιητική Ανθολογία, τ. Α', επιμ. Δημ. Γιάκος & Μαν. Γιαλουράκης, Εκδόσεις Αυλός, Αθήνα 1977, σ. 265-266]



66



67

Ταξίδι στα Κύθηρα, ένας τίτλος⁶⁸ ανάλαφρος και περιπετειώδης, αν όχι παραπλανητικός και τότε για τους έμπειρους «αγγελόπουλικούς», αλλά και σήμερα για τους νέους θεατές, της

66

<https://www.kythera.gr/%CE%BA%CF%8D%CE%B8%CE%B7%CF%81%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%85%CE%B8%CE%AE%CF%81%CF%89%CE%BD/> Ανάκτηση 2-6-2024, 1:16π.μ.

⁶⁷ Στράτος Κερσανίδης, *Ταξίδι στα Κύθηρα*, (Επαν.). Ανάκτηση 24-6-2024, 20:34.

https://www.pekk.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=5485

⁶⁸<https://www.kythera.gr/%CE%BA%CF%8D%CE%B8%CE%B7%CF%81%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%85%CE%B8%CE%AE%CF%81%CF%89%CE%BD/>Ιστορία των Κυθήρων - Η θάλασσα

των Κυθήρων είναι η γενέτειρα της θεάς Αφροδίτης κατά το μύθο του Ησιόδου. Η Γη θέλοντας να τιμωρήσει τον άνδρα της Ουρανό για όσα κακά της είχε προκαλέσει, κάλεσε τα παιδιά τους και ζήτησε να θανατώσουν τον πατέρα τους. Ο Κρόνος πήρε από τα σπλάχνα της μητέρας του ένα δρεπάνι και τον θανάτωσε κόβοντας τα γεννητικά του όργανα. Εκείνα έπεσαν στη θάλασσα των Κυθήρων και έγιναν μικρά νησάκια (ίσως οι Δραγονάρες). Το αίμα πέφτοντας, άγγιξε τον αφρό της θάλασσας και μέσα από την ένωση αυτών των δύο στοιχείων γεννήθηκε η Ουράνια Αφροδίτη, η θεά του Έρωτα. Δεν έμεινε στα Κύθηρα. Μέσα σε ένα μεγάλο κοχύλι ταξίδεψε μέχρι την Κύπρο όπου και έμεινε. Ο συμβολισμός της Αφροδίτης και των Κυθήρων πέρασε στους αιώνες και έφτασε στο 18ο για να απεικονιστεί σε πίνακες όπως η “επιβίβαση για τα Κύθηρα” του Ζαν — Αντουάν Βατό, να καταγραφεί στην ποίηση της αναγέννησης, να απασχολήσει το Σαρλ Μπωντλαίρ το 19ο αιώνα και να συνεχίσει στην κινηματογραφική οπτική του Θεόδωρου Αγγελόπουλου και να μη σταματήσει ποτέ να σημαίνει κάτι, όσο στους ορίζοντες των ανθρώπων θα υπάρχει το μακρινό και ποθητό ιδεατό. Το νησί των Κυθήρων είναι το σταυροδρόμι των πολιτισμών της Μεσογείου. Ήταν πάντοτε το φιλόξενο καταφύγιο των κουρσάρων, των εποίκων, των ασκητών και των κατατρεγμένων. Από τη νεολιθική εποχή και ύστερα τα Κύθηρα κατοικούνται. Πολλά όστρακα από την εποχή του χαλκού, πρωτοελλαδικά και πρωτομινωικά κοιμούνται κάτω από τα χώματα των Κυθήρων. Άλλα, στην επιφάνεια, παρακολουθούν την αέναη πορεία του ήλιου και της σελήνης στον ουρανό. Οι Μίνωες πριν ακόμη από τον εικοστό αιώνα π.Χ. επεκτείνουν τη κυριαρχία τους στο νησί και ελέγχουν τη γύρω περιοχή μέσω αυτού. Είναι από τις προαιμότερες μινωικές αποικίες, στην περιοχή Καστρί, τη σημερινή Παλαιόπολη. Η Σκάνδεια είναι το επίνειο αυτής. Στο βουνό

σύγχρονης εποχής. Το *Ταξίδι* αφορά μια προσωρινή δέσμευση απομάκρυνσης από τον τόπο καταγωγής ή διαμονής και τη βεβαιότητα επιστροφής σε αυτόν. Είναι μια έννοια ανέμελη, αισιόδοξη και παραπέμπει στην ψυχαγωγία. Όσο δε για την εύηχη ονομασία του γνωστού νησιού *Κύθηρα* κάτω από τον Κάβο Μαλιά, ανάμεσα στην Πελοπόννησο και την Κρήτη, το Τσιρίγο, σίγουρα αυτό που μπορεί κανείς να σκεφτεί είναι το μυθολογικό της γοητευτικό υπόβαθρο και να αντιληφθεί ίσως έναν υπαινιγμό για κάτι ερωτικό και φλέγον. Στην πορεία όμως ο θεατής προσγειώνεται, καθώς τα Κύθηρα αποδεικνύονται ακατάλληλα για τον Σπύρο, τον πρωταγωνιστή της ταινίας, σχετικά με την προοπτική επιστροφής και επανένταξης σε αυτά. Τα *Κύθηρα* είναι ένας τόπος πια «άλλος», διαφορετικός, ξένος, για τον Σπύρο, χωρίς ουσία, εφόσον έχουν καταπατηθεί από κερδοσκόπους που έχουν καταφέρει να «τυφλώσουν» τους κατοίκους του χωριού και να τους πείσουν πως χρειάζεται να «προοδεύσουν» πουλώντας ο καθένας το μερίδιό του. Μήπως λοιπόν ο τίτλος *Ταξίδι στα Κύθηρα* προαναγγέλλει την ακύρωση του ονείρου του Σπύρου για επιστροφή στην πατρίδα; Έτσι και η φράση «εγώ είμαι» ακυρώνεται, αφού η κόρη του τον αρνείται και ο γιος του δεν τον καταλαβαίνει απόλυτα. Μήπως τα Κύθηρα δεν είναι πια η πατρίδα του Σπύρου; Μα τότε ποια είναι η πατρίδα του;

επάνω, στον Άγιο Γεώργιο, οι αρχαιολόγοι σήμερα συναντούν τα ίχνη μινωικού ιερού και σπονδικά αγγεία, λιθοτεχνήματα, χάλκινα ειδώλια. Οι Φοινικές διατηρούν αποικία στο νησί κατά το 15ο αιώνα π.Χ. και επεξεργάζονται την πορφύρα για το βαθύ κόκκινο χρώμα που έβαφαν τα ενδύματα. Γι αυτό διατηρούν και εργαστήρια για την επεξεργασία της, τα πορφυρεία. Τα αρχαία Κύθηρα ονομάζονται εκείνη την εποχή και Πορφυρίς ή Πορφυρούσα. Κατά τον Ηρόδοτο, η ίδρυση ναού αφιερωμένου στην Αφροδίτη οφείλεται στους Φοινικές που εισάγουν από την ανατολή τη λατρεία μιας όμοιας θεϊκής ύπαρξης. Μετά τους Μίνωες και τους Φοινικές επικρατούν οι Μυκηναίοι οι οποίοι έρχονται στο νησί το 14ο αιώνα. Και ενώ οι Σπαρτιάτες κατέχουν από τον 6ο αιώνα π.Χ. τα Κύθηρα μέχρι τα Κλασσικά χρόνια, οι Αθηναίοι θα έλθουν αρκετές φορές να τα διεκδικήσουν, ειδικότερα την εποχή των Πελοποννησιακών πολέμων. Οι συνεχείς αλλαγές της κατοχής των Κυθίων από Αθηναίους και Σπαρτιάτες θα οδηγήσουν σε ειρήνη μετά το 421 π.Χ. Στην περιοχή Καστρί πολλά όστρακα αθηναϊκών και σπαρτιατικών αγγείων μαρτυρούν την ιστορία. Στα Κύθηρα λατρεύονται οι Διόσκουροι εκτός από την Αφροδίτη. Ακολουθεί η εποχή των Μακεδόνων και διαδοχικά η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Το 365 μ.Χ. σεισμός έπληξε το νησί και άλλαξε δραματικά η γεωμορφολογία της περιοχής Σκάνδεια. (...) Στο χωριό Ποταμός οργανώνεται αντιστασιακό μέτωπο που περιορίζει τον έλεγχο του νησιού από τους Γερμανούς. Το νησί από τις 4 Σεπτεμβρίου του 1944 είναι η πρώτη περιοχή της Ελλάδος που ελευθερώνεται. Όμως ερημώνει. Οι περισσότεροι νέοι το εγκαταλείπουν και φεύγουν στη ξενιτιά, στην Αυστραλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής.

2.2.7 Ταξίδι στα Κύθηρα: Τα θεματικά μοτίβα

Οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου δεν σταμάτησαν ποτέ να υφαίνονται γύρω από τρεις μεγάλες θεματικές: **Ιστορία και πολιτική, ξενιτιά και πατρίδα, Μύθος και πραγματικότητα.** Μέσα από αυτήν τη διπολική δομή, καμία θεματική δεν μπορεί να παρουσιαστεί τελικά ακέραια, κι αναγκαστικά το αποτέλεσμα, προϊόν αλληπάλληλων εγκιβωτισμών, αγγίζει περισσότερο την αφαίρεση παρά τη μίμηση. Πώς άλλωστε γίνεται η Ιστορία να συνεργαστεί με την πολιτική προς όφελος μιας αντικειμενικής θεώρησης; Πώς η ξενιτιά μπορεί να μιλήσει για την πατρίδα δίχως το φίλτρο μιας παραπλανητικής ανάμνησης; Και πώς η πραγματικότητα μπορεί να διατηρήσει την ταυτότητά της κάτω απ' το φως του μύθου; Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος καταφέρνει έτσι να γλιτώσει από την παγίδα της μίμησης, η οποία θα τον υποχρέωνε σε μια αέναη και καταδικασμένη σε αποτυχία προσπάθεια απόδειξης, ψάχνοντας πιο βαθιά, σε μια διάσταση διαφορετική: «όταν ο μύθος εισβάλλει στην ιστορική πραγματικότητα», ομολογεί ο ίδιος, «μετατρέπεται σε αληθινή ιστορία μιας άλλης διάστασης.»⁶⁹ Τα θέματά του λοιπόν ποικίλα, δραματικά και ερευνητικά: εκτοπισμός, εξορία, αυτοεξορία, προσφυγιά, πολιτική προσφυγιά, το ψυχικό τραύμα, τόποι υποδοχής, η ταυτότητα, ατομική ιστορία - εθνική ιστορία - διεθνής ιστορία, η κατοχή, ο εμφύλιος, η επιστροφή - πού (;), η άρνηση της επιστροφής, η απόρριψη του επαναπατριζόμενου εξόριστου, ο Οδυσσέας και η Πηνελόπη, τα δύο φύλα, η οικογένεια, το σπίτι, ο χρόνος, το βίωμα του σκηνοθέτη, η Τέχνη (ποίηση,⁷⁰ εν γένει λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική, θέατρο, η φωτογραφία, κινηματογράφος, οι εικόνες), η αλλοτρίωση, ο υλισμός, το ξεπούλημα, η κερδοσκοπία, η προδοσία, η αναπαράσταση, η Δύση και η Ανατολή, η στασιμότητα, η αναγνώριση των λαθών στον εμφύλιο, η ανάγκη του ανήκειν, η ανάγκη της κατανόησης του χρόνου, η ανάγκη της συμμετοχής.

⁶⁹ Αθανάσιος Βασιλείου, «Γιάννης Τσαρούχης - Θόδωρος Αγγελόπουλος: Έργα-Παλίμψηστα» *Το δέντρο* 187 - 188 (2012), σελ. 8.

⁷⁰ Θεόδωρος Στίγγας, *Μια μέρα ... για μια αιωνιότητα (Αφιέρωμα στον Θεόδωρο Αγγελόπουλο)*, Η φωτογραφία στην 7^η τέχνη, 24 Ιανουαρίου 2020. (Πόπη Μανιά, *Για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο*, Μαρούσι 24 Ιανουαρίου 2018. *Ο μόνος τρόπος για να αντέξεις τον κόσμο είναι να αντιληφθείς την ποιητική του εκδοχή. Πολύ πιο σκληρή συνήθως από τον ίδιο τον ρεαλισμό. Η ποίηση ιχνηλατεί τις διαστάσεις που η αντίληψή μας αδυνατεί να συλλάβει.*) <https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/theo-angelopoulos/>, τελευταία ανάκτηση, 24-6-2024, 20:16.

2.2.8 Ταξίδι στα Κύθηρα: Οι τεχνικές του Αγγελόπουλου στην ταινία

Μελαγχολικά μονοπλάνα, αλλαγή του χρόνου στο ίδιο πλάνο, επικέντρωση σε λίγους χαρακτήρες, παίξιμο δύο ρόλων από τη Χρονοπούλου, κυριαρχία του γκριζου, της ώχρας, του καφέ, του μπλε· η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτή την ταινία συγκριτικά με άλλες του ταινίες, οι ήχοι είναι ξεροί, ακατέργαστοι, διαφοροποιημένοι μέσα στην ταινία, άλλοτε δυνατοί άλλοτε πιο ήπιοι· η σιωπή επιβάλλεται και προκαλεί τις «αντιδράσεις» των θεατών... θα πρέπει κι αυτοί να «συμμετέχουν»... αναστοχασμός των δημιουργών, ανολοκλήρωτες ιστορίες: η ταινία του Αλέξανδρου δεν ολοκληρώνεται, ο διχασμός των Ελλήνων δεν σταματά ποτέ, ο πρόσφυγας δεν επιστρέφει τελικά στην πατρίδα, η πατρίδα χάνει το νόημά της...

2.2.9 Μοντερνιστικά, ψυχαναλυτικά, φεμινιστικά, μαρξιστικά και μετααποικιακά θεωρητικά ερείσματα στην ταινία

Η παρουσίαση των θεωρητικών στοιχείων (μοντερνιστικών, ψυχαναλυτικών, φεμινιστικών, μαρξιστικών και μετααποικιακών) και της εφαρμογής τους στην ταινία αφορά σε έναν προαναγγελλόμενο προγραμματισμό που αποσκοπεί σε μια πιο σαφή διερεύνηση των συσχετίσεων, προκειμένου να αναδειχθεί το βάθος, η διάσταση και εν γένει η ποιότητα αυτής της ταινίας.

2.2.9.1. Το κίνημα του μοντερνισμού

Ο μοντερνισμός αναπτύχθηκε κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα και προκάλεσε ρήγματα στις δομές όλων των τεχνών· στη μουσική, τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική. Επίκεντρο αρχικά αποτέλεσε η Βιέννη (1890-1910) και οι συνέπειές του έγιναν αισθητές μέχρι τη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία, τη Βρετανία με κορυφαία κινήματα τον κυβισμό, τον ντανταϊσμό, τον υπερρεαλισμό, τον φουτουρισμό· στη μουσική η μελωδία και η αρμονία περιορίστηκαν, στη ζωγραφική υποχώρησε η προοπτική και η άμεση εικονιστική αναπαράσταση, στην αρχιτεκτονική χρησιμοποιήθηκαν νέα υλικά, όπως το γυαλί και το τσιμέντο και οι μορφές άλλαξαν, οι θόλοι προσπεράστηκαν και επιλέχθηκαν απλές γεωμετρικές μορφές. Στη λογοτεχνία, παραμερίστηκε ο ρεαλισμός και η παραδοσιακή γραφή με τη γραμμική αφηγηματική εξέλιξη και το κλειστό τέλος, για χάρη καινοτόμων μορφών γραφής. Ο Τόμας Στερνς Έλιοτ, Τζέιμς Τζόυς, Έζρα Πάουντ,

Βιρτζίνια Γουλφ, Γερτρούδη Στάιν, Μαρσέλ Προυστ, Φραντς Κάφκα, Ράινερ Μαρία Ρίλκε κ.ά. ήταν οι εισηγητές του νέου κινήματος.

Κεντρικά σημεία της θεωρίας τους ήταν:

- Η υποκειμενική οπτική γωνία, το πώς βλέπουμε και όχι το τι βλέπουμε (εσωτερικός μονόλογος, ροή συνείδησης).
- Η σύγχυση των ορίων ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, αποσπασματικότητα, με νοσταλγία για την προγενέστερη εποχή· στην *Ερημη χώρα* ο ομιλητής του ποιήματος λέει «Με τα συντρίμμια αυτά στύλωσα τα ερείπιά μου»,⁷¹ κολάζ σκόρπιων υλικών, αυτοαναφορικότητα (φύση, καθεστώς, ρόλος της κάθε τέχνης).
- Προτείνεται ο σκληρός ασκητισμός, τόσο στην αρχιτεκτονική «Το λιγότερο είναι περισσότερο» (Mies van der Rohe), όσο και στη λογοτεχνία· επικρατεί ο μινιμαλισμός (Beckett) κ.ά., ο πειραματισμός και η καινοτομία. Μετά το 1930 παρατηρήθηκε ύφεση, ενώ κατά τη δεκαετία του 1960, αναζωογονήθηκε, χωρίς όμως να κερδίσει την αρχική του αίγλη.⁷²

Είναι φανερό ότι οι τεχνικές του Αγγελόπουλου, ως εκπροσώπου του κινηματογραφικού μεσογειακού μοντερνισμού, ξεχωρίζουν για τον πολύ εύστοχο τρόπο που έχουν προσαρμοστεί στο καλλιτεχνικό μοντερνιστικό κίνημα που η συγκυρία γέννησε· στην τάση αναγέννησης και αναδίπλωσής του, κατά τη δεκαετία του '60 και έκτοτε. Άλλωστε πολλές φορές είχε τονιστεί από τον ίδιο και από τους κριτικούς που ασχολήθηκαν με το έργο του ότι η ποίηση, το θέατρο, εν γένει η λογοτεχνία, η ζωγραφική και κατά συνέπεια τα κινήματα που εκφράστηκαν μέσα από αυτές τις μορφές τέχνης καθόριζαν σε πολύ μεγάλο βαθμό το έργο του. Πολλές φορές μίλησε για την υπεροχή της λογοτεχνίας σε σχέση με τον κινηματογράφο, ως προς τη δυνατότητα του δέκτη να παράγει τις δικές του πρωτότυπες

⁷¹ Peter Barry, *Γνωριμία με τη θεωρία, Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία, Μετάφραση: Αναστασία Νάτσινα, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2013, σ. 110.*

⁷² Barry, ό. π., σ. 107-108.

εικόνες και γι' αυτό φρόντιζε συχνά να συμπληρώνει εμβόλιμα τις ταινίες του με ποιητικό υλικό.

Ο μοντερνισμός στην ταινία Ταξίδι στα Κύθηρα

Μορφή και περιεχόμενο του σεναρίου και της όλης δημιουργίας συνιστούν τα υφολογικά και εκφραστικά στοιχεία της ταινίας. Αυτά αποδίδουν ξεκάθαρα τον χαρακτήρα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και τον μεσογειακό μοντερνισμό, κομμάτι του Ευρωπαϊκού και του Παγκόσμιου κινηματογραφικού μοντερνισμού.

Αυτά τα στοιχεία ελκύουν το ενδιαφέρον των θεατών και των κριτικών το οποίο εστιάζεται στη συγκεκριμένη ταινία στο καδράρισμα και τις σκηνές (*mise en scène*), στις τεχνικές που εφαρμόζονται, όπως:

μεγάλα πλάνα, βάθος πεδίου, μονοπλάνα, χρονικά άλματα - επαναστατική θεωρείται, παγκοσμίως, η αλλαγή του αφηγηματικού χρόνου μέσα στο ίδιο πλάνο, όχι μόνο για ένα άτομο αλλά για όλα τα εμπλεκόμενα πρόσωπα - στο «*Ταξίδι στα Κύθηρα*» συναντάμε αυτή την τεχνική στη σκηνή που ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος ακολουθεί τον μικροπωλητή, που πουλά λεβάντες, στους δρόμους της Αθήνας για να φτάσουν μέχρι το λιμάνι του Πειραιά, όπου, μέσα στο ίδιο πλάνο, ο σκηνοθέτης μετατρέπεται σε ήρωα της ταινίας μέσα στην ταινία.⁷³ στη συνέχεια υποδέχεται, μαζί με την αδερφή του τον εξόριστο πατέρα, που φτάνει με το πλοίο «Ουκρανία» και δηλώνει το συγκλονιστικό «Εγώ είμαι!» (τεχνική που εφαρμόστηκε στην απόλυτη μορφή της στον *Θίασο* του ίδιου σκηνοθέτη)· στοιχεία από άλλες ταινίες (ο χορός του Μάνου Κατράκη στο κοιμητήριο του χωριού με το τραγούδι «Ωσάν τα μήλα, μήλα κόκκινα, πουλί μου...» και η αναχώρηση του κοινοτάρχη, Διονύση Παπαγιαννόπουλου με ένα μουλάρι, φορτωμένο ρούχα, σκεύη και μια τηλεόραση, με το

⁷³ Σ.Μ. Αϊζενστάϊν, *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, Μετ. από Γαλλικά Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα. (σ. 27. Θα λέγαμε ότι ο σκηνοθέτης παρατηρώντας τον χώρο βλέπει τον άνθρωπο, όπως ο ζωγράφος κατά παρότρυνση του Μιλλέ (Jean-François Millet): «Όταν εργάζεστε σ' έναν πίνακα, είτε αυτός είναι σπίτι, κάμπος, ωκεανός ή ουρανός, μη χάνετε απ' τους λογισμούς σας τον άνθρωπο, σαν να ήταν παρών, σε σχέσεις χαράς ή οδύνης που θα μπορούσαν να τον συνδέουν μ' ένα τέτοιο θέμα. Τότε μια οικεία φωνή θάρχιζε να σας ομιλεί για την οικογένειά του, τους αγώνες του, τα βάσανά του. Και σιγά - σιγά, χωρίς να το καταλάβετε, η ιδέα αυτή θα σύρει εντός του καμβά τον κόσμο ολόκληρο. Ζωγραφίζοντας ένα τοπίο, συλλογιστείτε τον άνθρωπο, ζωγραφίζοντας τον άνθρωπο, συλλογιστείτε το τοπίο.»)

στρατιωτικό εμβατήριο να ακούγεται και στις δύο σκηνές, εμπεριέχονται σε ένα επεισόδιο με τίτλο Χωριό ένα, κάτοικος ένας, 1981).⁷⁴ συγχώνευση ρόλων, ίδιοι ηθοποιοί σε πάνω από έναν ρόλο - ο μικρός Αλέξανδρος, με το ριγέ καφέ αμάνικο πουλόβερ, που ενόχλησε τον Γερμανό στρατιώτη στην αρχή της ταινίας, υποδύεται και τον γιο του σκηνοθέτη Αλέξανδρου (κι αυτός με το όνομα πια Σπύρος φορά ένα ριγέ καφέ μακρυμάνικο πουλόβερ), στη συνέχεια η Μαίρη Χρονοπούλου υποδύεται την ηθοποιό μιας μελλοντικής ταινίας του σκηνοθέτη (Julio Brogi), Αλέξανδρου (περσόνα του Αγγελόπουλου), αλλά και την αδελφή του Αλέξανδρου, τη Βούλα: ο μικροπωλητής γέρος (Μάνος Κατράκης) που πουλά λεβάντες σε ένα καφενείο γίνεται ο Σπύρος, ο πατέρας του Αλέξανδρου και της Βούλας: η μπρεχτική αποστασιοποίηση εφαρμόστηκε σε όλες τις προηγούμενες ταινίες του Αγγελόπουλου και αφορά κυρίως την αντίληψη ότι οι χαρακτήρες και προσωπικότητες είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών συνθηκών, της αλληλεπίδρασης και της πάλης των τάξεων. Οπότε κατά την μπρεχτική μέθοδο η τεχνική του εγκιβωτισμού και της αποστασιοποίησης βοηθά στο να γίνει αφομοιώσιμη η παραπάνω αντίληψη. Εδώ, στο *Ταξίδι*, εφαρμόζεται η μεταγνώση, η αυτοπαρατήρηση, αλλά αποκλίνει σε ένα βαθμό το ζήτημα των χαρακτήρων, στην αποκάλυψη των οποίων τονίζεται το προσωπικό τραύμα, το υπαρξιακό κενό, τα αδιέξοδα, αν και η Ιστορία που «κατασκευάζεται» από τους νικητές και οι μηχανισμοί που την ενισχύουν έχουν την ισχύ του αποκλεισμού και του εκτοπισμού του Σπύρου στην προκειμένη περίπτωση.⁷⁵ η συνειδητοποίηση της αδυναμίας ακριβούς απόδοσης των ιστορικών γεγονότων, η υποκειμενική οπτική επιδρά πάντα στην αντίληψη και την αυτοαντίληψη (Ηρθες πάλι); η «σολωμική» (η αίσθηση του ανολοκλήρωτου, η αγωνία για τη λύση των καλλιτεχνικών αδιεξόδων) ή η «σεφερική» (η λιτή, αυστηρή, ακριβής γλώσσα) και η «τσαρουχική» (τα χρώματα ακουαρέλας ώχρας, καφέ, γκρι και μπλε) ατμόσφαιρα στους διαλόγους, στον μεταφορικό λόγο, τα σημεία στίξεις, τους ήχους και τη μουσική, στις μορφές του μοντάζ, με στόχο την έκπληξη και το σασπένς, στους ευρύτερους συμβολισμούς ή καλύτερα στους δείκτες συμβάντων της ανθρώπινης ιστορίας, όπως η διχόνοια, η ταυτότητα, η μετακίνηση, το ταξίδι, ο νόστος, η ματαίωση, η απόρριψη,

⁷⁴ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος – με γυμνή φωνή*, Πατάκης, Αθήνα 2009, 112-113.

⁷⁵ Μισέλ Δημόπουλος, «Ταξίδια χωρίς επιστροφή», *Το δέντρο*, 187-188 (2012), σ. 17.

η αναδιατύπωση του προβλήματος κ.ά.: ο θεμελιώδης ρόλος της σιωπής που αποδίδει την απουσία, τη μοναξιά, την απομόνωση, τη θλίψη, το τραύμα, αλλά και την ανάγκη του δημιουργού να επικοινωνήσει με τον θεατή, ενεργοποιώντας τον με τη σιωπή και την κριτική ματιά του δημιουργού, απέναντι στα σημεία των καιρών και τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα τους.

Ο λόγος είναι περιορισμένος και οι εικόνες, τα κάδρα, οι σκηνές, η ενδυμασία, οι κορμοστασιές των προσώπων αφηγούνται εικονοκλαστικά τα γεγονότα. Οι διάλογοι είναι μικροί, γραμμένοι με οικονομία, οι ήχοι λίγοι και μιλούν με το δικό τους «μέταλλο», για παράδειγμα η μπουρού σηματοδοτεί τόσο την άφιξη όσο και την φυγή, οι διάλογοι είναι πολλές φορές ψίθυροι, η μουσική άλλοτε χαμηλώνει άλλοτε τονίζεται, αφηγείται με τον δικό της τρόπο, την ιστορία του ήρωα, τις περιπέτειες, τις προσδοκίες, τα όνειρα, την απογοήτευση. Οι κινήσεις των ηρώων, η γλώσσα του σώματος, το σφύριγμα, η γλώσσα των παρανόμων, η σημειολογία των καιρών, του πολέμου και του εμφυλίου, προβάλλουν τις διαψεύσεις, τις αμφιβολίες, τα ερωτηματικά γι' αυτό που έγινε, γι' αυτό που γίνεται και γι' αυτό που θα γίνει. Χρησιμοποιείται αρκετές φορές ο μεταφορικός λόγος (π.χ. «Πατέρας ή όχι, γιατί πρέπει να λαχανιάζουμε κυνηγώντας μια σκιά»), οι επαναλήψεις (π.χ. «Εγώ είμαι» «Εγώ είμαι»... , ή «Φονιά», «Φονιά»..., «Θέλω να πάω κοντά του», «Θέλω να πάω κοντά του»...) και οι συμβολισμοί οι οποίοι λειτουργούν όχι πατερναλιστικά, αλλά νοσταλγικά και συναισθηματικά (π.χ. Ο Άργος, Ο Θίασος, ο Ταχυδακτυλουργός...). Η ιστορία του πολιτικού πρόσφυγα Σπύρου είναι δύναμη η ιστορία όλων των προσφύγων και η αναλογία της με την Οδύσσεια ξεκάθαρα χαραγμένη. Ο Σπύρος (Οδυσσέας) νοσταλγεί και γι' αυτό επιστρέφει στην πατρίδα, όπου τον περιμένει η οικογένειά του και ο σκύλος του! Η Κατερίνα (Πηνελόπη) όσο κι αν είναι πληγωμένη, μόνη και γερασμένη, τελικά αφήνει πίσω της ό,τι την έδενε στην πατρίδα και φεύγει με τον Σπύρο από τον τόπο που δεν μπορεί να προσφέρει την ιθαγένεια ούτε στα δικά της παιδιά, ακόμη και μετά την απόδοση αμνηστίας. Όλα τα παραπάνω συστήνουν το ύφος της ταινίας που είναι σοβαρό, μελαγχολικό, σκοτεινό, κριτικό, αποκαλυπτικό, επαναστατικό εφόσον υπογραμμίζει την ελληνική παθογένεια, τα κακώς κείμενα, τον διχασμό και την ανάγκη για αληθινή ρήξη με τις

ψευδαισθήσεις, το τραύμα και την ίδια την ιστορία, δεδομένου ότι πρέπει να τη μαθαίνουμε για να μην επαναλαμβάνουμε τα λάθη.

2.2.9.2. Ψυχαναλυτική θεωρία

Οι βασικές ψυχαναλυτικές αρχές που χρησιμοποιούνται στην προσέγγιση και την ερμηνεία της λογοτεχνίας και κατά συνέπεια και στον κινηματογράφο (σενάριο, σκηνοθεσία, υφολογικά στοιχεία κ. ά.) είναι: η έννοια του ασυνείδητου, το να ξεχνάμε ανεπίλυτες διαμάχες και η διάκρισή του από το συνειδητό· η μεταγενέστερη θέση του Freud για την τριμερή διαίρεση της ψυχής: εγώ - συνείδηση, υπερεγώ - ηθικές αρχές, εκείνο - ασυνείδητο· η απόθεση· η εξιδανίκευση, σύμφωνα με την οποία το καταπιεσμένο υλικό προάγεται σε κάτι μεγαλειώδες· το οιδιπόδειο σύμπλεγμα (βλ. διαγενεακές διαφορές, επαγγελματικές διαφορές, κ.ά.)· ο έρωτας· ο θάνατος· η μεταβίβαση (ο αναλυόμενος ανακατευθύνει προς τον ψυχαναλυτή τα συναισθήματα που του ανακαλεί η ψυχανάλυση)· η προβολή (δεν αναγνωρίζουμε ορισμένες πλευρές του εαυτού μας αλλά τις αποδίδουμε σε άλλους)· οι μηχανισμοί άμυνας (ψυχικές διαδικασίες με τις οποίες αποφεύγουμε ορισμένες οδυνηρές παραδοχές)· η καλυπτική ανάμνηση (θυμόμαστε κάποια ασήμαντα πράγματα για να καλύψουμε τα σημαντικά)· το φροϋδικό ολίσθημα (γλωσσικά ολισθήματα, ή αθέλητες πράξεις)· το όνειρο (κάποια πραγματικά γεγονότα μετασηματίζονται σε ονειρικές εικόνες)· η μετάθεση (ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός αντιπροσωπεύεται από ένα άλλο με το οποίο συνδέεται με κάποιο τρόπο)· η συμπύκνωση (όταν για παράδειγμα ένας αριθμός από άτομα αντιπροσωπεύονται στο όνειρο από μια εικόνα).⁷⁶

Επιπρόσθετα, η συμβολή του νεωτεριστή ψυχαναλυτή Lacan ήταν αξιοσημείωτη. Είναι καίριο το γεγονός της αλληλεπίδρασης του Lacan με την παρισινή πνευματική ζωή· γνώρισε τις ιδέες του Κλωντ Λεβί - Στρως και του Ρόμαν Γιάκομπσον με αναπόφευκτη συνέπεια τη διαφοροποίησή του από τη βασική φροϋδική θεωρία. Στράφηκε στις γλωσσικές σπουδές και μίλησε για το ασυνείδητο που είναι δομημένο σαν γλώσσα. Ο μηχανισμός αναπτύσσεται ως εξής: περνώντας το μικρό παιδί από το φαντασιακό (ως έξι μηνών) στο στάδιο του

⁷⁶ Barry, ό. π., σ. 123 - 129.

καθρέφτη (έξι ως δεκαοχτώ μηνών), κατά το οποίο αναπτύσσεται η γλώσσα (σύμβολα) και αφορά την έλλειψη και τον αποχωρισμό από τη μητέρα, αρχίζει η κοινωνικοποίηση με τις απαγορεύσεις της πατριαρχίας. Έτσι λοιπόν το συμβολικό στάδιο συνδέεται με τον ορθολογισμό, ενώ το φανταστικό με την ποιητικό κόσμο.⁷⁷

Η ψυχαναλυτική διάσταση στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*

Η επιλογή των Κυθήρων από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, ως σημείου επιστροφής του πρωταγωνιστή, με αφορμή την πολιτική αμνηστία που δόθηκε κατά τη μεταπολίτευση, εκφράζει την ανοιχτή «δήλωσή» του σύνταξης με το όνειρο, με τον φανταστικό και ποιητικό κόσμο και την αποκήρυξη του στεγνά ορθολογιστικού κόσμου που επιτρέπει την αδικία, την ανισότητα, τη λειτουργία ενός ασφυκτικού *Υπερεγώ*, στο πλαίσιο μιας πατριαρχικής δομής της κοινωνίας. Μόνο τα Κύθηρα θα μπορούσαν να είναι ο ιδεατός τόπος επιστροφής... και πράγματι έμεινε ιδεατός, δεν έγινε ποτέ η πατρίδα του Σπύρου! Τα Κύθηρα το νησί όπου γεννήθηκε από τον αφρό της θάλασσας η Αφροδίτη, το νησί των μύθων και του ονείρου, το νησί απ' όπου πέρασαν οι πρόγονοι του ποιητή Σολωμού (Σάλαμον ή Σάλομον κ.ά., μετακινούμενοι, διωγμένοι από τον τόπο τους την Κρήτη), ένα νησί αποκούμπι για όσους αντιστέκονταν, αλλά και το νησί που ερήμωσε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον εμφύλιο, εφόσον η μετανάστευση ήταν η μόνη λύση επιβίωσης, αποδίδει την αίσθηση του ανικανοποίητου που χαρακτήριζε τον Θόδωρο Αγγελόπουλο και τη συνειδητοποίηση της ανάγκης για πιθανή αναδιαπραγμάτευση των ιδεών που τροφοδοτούν το εγώ σε συνειδητό και ασυνείδητο επίπεδο.

Η ρήξη της Βούλας με τον πατέρα, η αποστασιοποίησή της σε σχέση με τα αισθήματα της μάνας και του αδελφού της, η απόφασή της να κατευθύνεται από τον ορθολογισμό και όχι από ρομαντικές ιδέες του παρελθόντος, (πώληση της περιουσίας - πατρίδας σε μια εταιρεία) και οι μηχανισμοί άμυνας που εγείρει προς τον πατέρα της, ρόλο που αμφισβητεί μετά από απουσία του τριάντα δύο ετών, προκειμένου να μην πληγωθεί εκ νέου, αποδίδουν εύστοχα

⁷⁷ Barry, ό. π., σ. 135 -142.

το οικογενειακό τραύμα που «κληρονομείται» σε όλα τα μέλη της οικογένειας, όταν προηγούνται τραγικά ιστορικά γεγονότα.

Ενδιαφέρουσα είναι και η επιλογή της ίδιας ηθοποιού για την απόδοση δύο χαρακτήρων, της ηθοποιού (η οποία είχε αναπτύξει και ερωτική σχέση με τον σκηνοθέτη) στην εμβόλιμη και ανολοκλήρωτη εν τέλει ταινία που ετοιμάζε ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος (και γιος του Σπύρου αίφνης μέσα από την τεχνική της αλλαγής χρόνου στο ίδιο πλάνο), και της αδελφής του Αλέξανδρου· αυτή η επιλογή αφήνει περιθώρια μιας ψυχαναλυτικής προσέγγισης (ίσως παρατραβηγμένης) στη συνέχεια, όταν το ίδιο πρόσωπο αποδίδει και την αδελφή του Αλέξανδρου, για τα ερωτικά συμπλέγματα που προκαλούνται, όταν λείπει το πρότυπο του πατέρα για διάφορους λόγους (αν και αυτή η σκηνοθετική διάσταση μάλλον εκπληρώνει κυρίως τη συνειδητή απόφαση του δημιουργού να λειτουργήσει με τη λογική της οικονομίας στα αληθινά πρόσωπα της ταινίας).

2.2.9.3. Φεμινιστική θεωρία

Η αμερικάνικη φεμινιστική θεωρία στη λογοτεχνία ενδιαφέρεται για τα ιστορικά δεδομένα, τα ημερολόγια, τα απομνημονεύματα, για την κοινωνική ιστορία, ώστε να την κατανοήσει, ενώ η αγγλική έχει πολιτισμικό ή μαρξιστικό χαρακτήρα· η γαλλική φεμινιστική θεωρία βασίζεται στις θέσεις του Lacan, εισάγοντας τις έννοιες συμβολικό και σημειωτικό (φαντασιακό) είδος γλώσσας. Ειδικότερα οι φεμινίστριες κριτικοί στη λογοτεχνία και γενικότερα στην τέχνη, εξετάζουν τις αναπαραστάσεις των γυναικών στα έργα των δημιουργών, ανδρών και γυναικών· παρατηρούν τις εξουσιαστικές σχέσεις που ισχύουν, δείχνοντας την έκταση της πατριαρχίας· αποκαλύπτουν τον ρόλο της γλώσσας να εμφανίζει το κατασκευασμένο ως φυσικό· διασαφηνίζουν το ιδεολογικό υπόβαθρο πίσω από δήθεν ουδέτερες τοποθετήσεις ή ερμηνείες.⁷⁸

⁷⁸ Barry, ό. π., σ.155-159 και 163-164.

Ο φεμινισμός στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*

Υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας αναγνωρίζεται στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* η αναβαθμισμένη θέση της γυναίκας, δεδομένου ότι η υπόθεση διαδραματίζεται το 1974 και η ταινία προβάλλεται το 1984. Υπάρχουν βέβαια ορισμένα κυρίαρχα πρότυπα συμπεριφοράς ανάμεσα στα φύλα, αλλά αυτά αφορούν την ιστορική διάσταση της θεματικής (το στρώσιμο του τραπεζιού από τις γυναίκες, στη σκηνή της υποδοχής του Σπύρου στο σπίτι κ.ά.). Η Κατερίνα έχει λόγο, εκφράζει τη δυσαρέσκειά της σε σχέση με τη δημιουργία οικογένειας από τον Σπύρο στην Τασκένδη, αισθάνεται παραμελημένη και το δηλώνει, συντηρεί τη φιλία της με τον κοινό τους φίλο Παναγιώτη, παρά την απουσία του Σπύρου στη Ρωσία, αφήνει χώρο στην κόρη της Βούλα να εκφράσει τα δικά της συναισθήματα προς τον πατέρα χωρίς να επεμβαίνει, αναλαμβάνει την ευθύνη του πεπρωμένου της, επιλέγοντας να γίνει κι αυτή πρόσφυγας μαζί με τον Σπύρο. Η Βούλα εμφανίζεται απελευθερωμένη, ανεξάρτητη, μοντέρνα και δυναμική, αποφασισμένη να ασκήσει κριτική στον πατέρα της που επιστρέφει μετά από τριάντα δύο χρόνια εξορίας και μάλιστα αρνείται να συμβιβαστεί με τη σύγχρονη εποχή. Αμφισβητεί την απόφασή του πατέρα της να επιστρέψει ως προς την ουσία της, εκφράζει στον αδελφό της την άποψη ότι η μόνη της πατρίδα είναι το σώμα της και οι ανάγκες του· εμφανίζεται δυναμική, καθώς αδιαφορώντας για το συναισθηματικό δέσιμο με το χωριό επιθυμεί την οικονομική εκμετάλλευση της ακίνητης περιουσίας και την εκποίησης της. Ωστόσο, συμπαραστέκεται στη μητέρα της σε κάθε κρίσιμη περίπτωση, δείχνοντας κατανόηση και σεβασμό. Η ηθοποιός της εμβόλιμης ταινίας που επρόκειτο να σκηνοθετήσει ο Αλέξανδρος είναι και αυτή απελευθερωμένη, αποδέχεται τη συζυγική σχέση του σκηνοθέτη, ωστόσο διεκδικεί πνευματική και σωματική ανεξαρτησία και αυτοδιάθεση. Η σύζυγος του Αλέξανδρου φαίνεται δυναμική, αδιάφορη για τα προβλήματα του άνδρα της, έχοντας τη δική της ροή στην καθημερινότητα, χωρίς να αντιμετωπίζει πιέσεις, μέρος της μεγαλοαστικής κοινωνικής τάξης που της επιτρέπει να είναι αμέριμη.

2.2.9.4. Μαρξιστική θεωρία

«Στόχος του μαρξισμού είναι να φέρει μια αταξική κοινωνία, βασισμένη στην κοινή ιδιοκτησία των μέσων παραγωγής, διανομής και συναλλαγής.»⁷⁹ Η ανεξέλεγκτη μορφή που πήρε ο βιομηχανικός καπιταλισμός τον 19^ο αιώνα οδήγησε στην αλλοτρίωση και το φαινόμενο κατά το οποίο οι εργάτες υφίστανται τη «διαδικασία της πραγματοποίησης». Η εκμετάλλευση λοιπόν των αδύναμων από τους ισχυρούς και η κοινωνική ανισότητα προκαλεί κοινωνική αδικία που πρέπει να σταματήσει. Ο Καρλ Μαρξ (Karl Marx, 1818-1883) Γερμανός φιλόσοφος και ο Φρίντριχ Ένγκελς (Friedrich Engels, 1820-1895) Γερμανός κοινωνιολόγος, οι ιδρυτές του μαρξισμού, δεν προώθησαν κάποια συνεκτική θεωρία για τη λογοτεχνία. Οι απόψεις τους κάθε άλλο παρά δογματικές είναι. Αντίθετα θεωρούσαν ότι η καλή τέχνη πάντα έχει ένα βαθμό ελευθερίας.

Στη Ρωσία οι επίσημα χρησμένοι μαρξιστές μετά το 1930 εγκατέλειψαν τις πρωτοποριακές μορφές τέχνης που αναπτύχθηκαν και επέβαλαν ένα αντιδραστικό πνεύμα σε ολόκληρη τη σοβιετική κοινωνία. Ωστόσο, μετά το 1930 επικράτησε η «ενγκελσιανή» μαρξιστική κριτική, είτε στην εξορία είτε σε υπόγεια μορφή που ονομάστηκε «Ρώσοι φορμαλιστές» (Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, Boris Eichenbaum). Έδωσαν έμφαση στην εκ του σύνεγγυς μορφική ανάλυση· στην *ανοικείωση*· στη *διάκριση ανάμεσα στο μύθο* (πραγματική σειρά των πιθανώς φανταστικών γεγονότων) και την *πλοκή* (καλλιτεχνική παρουσίαση των γεγονότων που περιλαμβάνει ανακατατάξεις, αντιθέσεις, επαναλήψεις, κ.ο.κ.). Ο Μιχαήλ Μπαχτίν παρέμεινε στη Ρωσία, ο Ρομάν Γιάκομπσον (1896-1982) ίδρυσε στην Πράγα τον Γλωσσολογικό Κύκλο της Πράγας στην οποία ανήκε και ο Ρενέ Βέλλεκ. Ο Ρενέ Βέλλεκ, πηγαίνοντας στην Αμερική επηρέασε την κίνηση που λέγεται «Νέα Κριτική». Οι εκδιωγμένοι Ρώσοι φορμαλιστές επηρέασαν στη Γερμανία τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Βασικοί εκπρόσωποι, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin), ο Χέρμπερτ Μαρκούζε (Herbert Marcuse), ο Τεοντόρ Αντόρνο (Theodor Adorno) και ο Μπέρτολντ Μπρεχτ (Bertolt Brecht), ο οποίος εισήγαγε την τεχνική της *αποστασιοποίησης* στο θέατρο, δηλαδή

⁷⁹ Barry, ό. π., σ. 189.

τεχνάσματα που τονίζουν πως ό,τι βλέπουν οι θεατές στη σκηνή είναι μια κατασκευασμένη λογοτεχνική εικόνα και όχι μια φυσική πραγματικότητα.

Ο Λουί Αλτουσέρ (Louis Althusser, 1918-1990) εισήγαγε την έννοια του *υπερκαθορισμού* για την προβολή της αντίληψης ότι συντρέχουν πολλές αιτίες στην πρόκληση ενός συμβάντος· τη θέση ότι *η τέχνη έχει ένα βαθμό ανεξαρτησίας από τις οικονομικές δυνάμεις*· υποστήριξε τη σημασία της *ιδεολογίας*, «Η ιδεολογία είναι ένα σύστημα (με τη δική του λογική και ισχύ) από αναπαραστάσεις (εικόνες, μύθοι, ιδέες ή έννοιες ανάλογα με την περίπτωση), προικισμένο με μια ύπαρξη και έναν ιστορικό ρόλο στην καρδιά μιας δεδομένης κοινωνίας.»· υιοθέτησε τον όρο *αποκέντρωση* για την υπόδειξη δομών που δεν έχουν ουσία, εστία ή κέντρο.⁸⁰ Έκανε διάκριση μεταξύ κρατικής εξουσίας (δικαστήρια, φυλακές, αστυνομία, στρατός) και κρατικού ελέγχου (πολιτικά κόμματα, σχολεία, μέσα μαζικής ενημέρωσης, εκκλησίες, οικογένεια, τέχνη), για να τονίσει ότι όσα κάνουμε δεν είναι ακριβώς δικές μας επιλογές· εισήγαγε την έννοια *έγκληση* για να δείξει το πώς το άτομο ενθαρρύνεται να βλέπει τον εαυτό του ως ελεύθερη οντότητα, ανεξάρτητη από τις κοινωνικές δυνάμεις.

Οι Μαρξιστές θεωρητικοί της λογοτεχνίας και εν γένει της τέχνης διαχωρίζουν το φανερό από το καλυμμένο και συνδέουν το καλυμμένο με την *πάλη των τάξεων*, την πρόοδο των κοινωνιών. Συνδέουν τα συμφραζόμενα ενός έργου με την κοινωνική τάξη του δημιουργού, ή συνδέουν το έργο με την εποχή, ή με τις κοινωνικές παραδοχές της εποχής, ή τονίζουν τον ρόλο της πολιτικής.⁸¹

Ο Μαρξισμός στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*

Στην ταινία αναδεικνύεται η μαζική τύφλωση που διέκρινε εκείνη την περίοδο (1974) την ελληνική κοινωνία περί ανάπτυξης και ταχέος πλουτισμού μέσα από το ξεπούλημα της

⁸⁰ Barry, ό. π., σ.196-197.

⁸¹ Barry, ό. π., σ.198-202.

ακίνητης περιουσίας των κατοίκων της επαρχίας, ο σκληρός ρόλος της εξουσίας (η σκληροπυρηνική και απαρχαιωμένη αστυνομία της εποχής εκείνης), προβάλλεται ο ρόλος της τέχνης που μένει ξεκρέμαστη και αναποτελεσματική (το κουτσό του σκηνοθέτη ως ένδειξη ανασφάλειας και απροσδιοριστίας του ρόλου του σε σχέση με την έννοια της ταυτότητας ατομικής και συλλογικής, αλλά και το γεγονός ότι τελικά δεν υλοποιείται η ταινία του Αλέξανδρου με τα ερωτήματα «ποιος είμαι, τι είναι η πατρίδα, τι είναι το σπίτι, τι είναι η οικογένεια, γιατί αγωνιστήκαμε» να αιωρούνται...). Υπογραμμίζεται η εμπορευματοποίηση και η αλλοτρίωση στις οποίες αντίκειται ο Σπύρος, στάση την οποία δεν κατανοούν και δεν αποδέχονται τα παιδιά του σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, παρά μόνο η Κατερίνα η σύζυγός, που αποφασίζει να τον ακολουθήσει στο νέο «ταξίδι» εκτοπισμού που υφίσταται, υπερασπιζόμενος τις ακέραίες ιδέες του περί ταυτότητας, έστω και πέρα από τον περιοριστικό χώρο!

2.2.9.5. Μετααποικιακή θεωρία

Η μετααποικιακή θεωρία στη λογοτεχνία και γενικότερα σε όλα τα καλλιτεχνικά «προϊόντα» απορρίπτει την καθολικότητα και διαχρονικότητα των έργων τέχνης, διότι έτσι αποκρύπτεται η τάση υποτίμησης των νέων ιδεών και υπερτονίζεται μια αναμφισβήτητη νόρμα. Επιπρόσθετα κατακρίνει αντιλήψεις περί ανωτερότητας του δυτικού πολιτισμού και περί κατωτερότητας της Ανατολής ή παραδόξως περί σαγήνης και εξωτισμού της Ανατολής. Μια άλλη δυναμική της μετααποικιακής προσέγγισης είναι η μετάβαση από μια υβριδική ταυτότητα έκφρασης, θεματικά ή μορφικά, σε μια πολιτισμική ανεξαρτησία σε περιεχόμενο και μορφή. Εξάλλου, εντοπίζει τις πολιτισμικές διαφορές, επιτρέποντας τη δημιουργία ενός υπεραναγνώστη, ή γενικά ενός υπερδέκτη της τέχνης, ώστε να επιλέγει ο καθένας τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση.

Η μετααποικιακή θεωρία στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*

Κρίνεται πως η μετααποικιακή θεωρία αναδεικνύεται αθόρυβα στην ταινία, κυρίως μέσα από την αίσθηση που δημιουργείται κατά την εξέλιξη της υπόθεσης ότι παρά τη νίκη της δημοκρατίας και τη μεταπολίτευση, η διχόνοια, το εμφύλιο μίσος, η πολιτική διάσταση ανάμεσα στις πολιτικές παρατάξεις, υφίστανται έντονα (η αρχική στάση του Αντώνη προς

τον Σπύρο, η νέα εξορία του Σπύρου στα διεθνή ύδατα). Δεδομένου ότι τίποτα δεν συζητήθηκε ανοιχτά, ώριμα, τολμηρά ούτε καν σε επιστημονικό επίπεδο, πέρα από μεμονωμένες περιπτώσεις και χωρίς συνομιλητές, προαναγγέλλεται δυστυχώς η γενικότερη αδυναμία των ελληνικών κοινωνικών ομάδων να συζητούν και να λύνουν προβλήματα (η αδύναμη στάση της αστυνομίας απέναντι στην υπόθεση του Σπύρου).

Η αμνηστία που δόθηκε στους πολιτικούς πρόσφυγες λόγω του εμφυλίου, δεν έγινε επί της ουσίας αποδεκτή από τον ελληνικό λαό ή παραμερίστηκε από τον δημόσιο λόγο συστηματικά και κατασκευάστηκε σιγά σιγά μια άλλη πολιτική σοσιαλιστική ομπρέλα που έπνιξε την οποιαδήποτε πολιτικά ώριμη συζήτηση. Ο Δυτικός πολιτισμός γέννησε τον άκρατο ανταγωνισμό, την οικοπεδοποίηση στο όνομα μιας δήθεν ανάπτυξης (η απόφαση των συγχωριανών του Σπύρου να πουλήσουν τη γη τους για εκμετάλλευση σε μια εταιρία), την μαζική αστικοποίηση, την ερήμωση της επαρχίας, κυρίως στην Ελλάδα που λόγω των ιστορικών εξελίξεων έμεινε για δεκαετίες στα σκοτάδια.

Η επερχόμενη ήττα του υπαρκτού σοσιαλισμού το 1989 έφερε την κατάσταση σε τέλμα, ιδίως λόγω της αίσθησης της μονοδιάστατης δυτικής οπτικής. Εξάλλου είναι πάγια η αντίληψη στην ελληνική κοινή γνώμη ότι η Ανατολή κρύβει παγίδες, ότι έχει πολλά, θρησκευτικά κυρίως εμπόδια, ότι δεν γίνεται να συγχρονιστούν οι διεκδικήσεις Δύσης - Ανατολής και ότι η μαγεία της μπορεί να καρπωθεί μόνο από την οικονομική αφρόκρεμα ανά τον κόσμο. Δεν αναγνωρίζεται ξεκάθαρα η σχέση της Ελλάδας με την Ανατολή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρέπει να ταχτούμε σε έναν αφοριστικό λόγο και να απομακρυνθούμε από τη βεβαιότητα ότι η Ελλάδα έδωσε τα φώτα της στον Παγκόσμιο Πολιτισμό.

Ένα άλλο στοιχείο που σχετίζεται με την μετααποικιακή θεωρία έχει να κάνει με την απουσία αυθεντίας. Ο σκηνοθέτης Αλέξανδρος τελικά δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει την ταινία του, αλλά και ο γιος του Σπύρου δεν μπορεί να πάρει μια σαφή στάση απέναντι στις αλλαγές που συμβαίνουν γύρω του, ώστε να πείσει τον πατέρα του πως άξιζε τον κόπο η απόφαση της επιστροφής.

2.2.9.6. Το τραύμα

Οι παραπάνω θεωρητικές σταθερές που αναγνωρίστηκαν στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* του Αγγελόπουλου και ο τρόπος που ενστικτωδώς απέδωσε ο καλλιτέχνης, πέρα από τη συνειδητή του αναμέτρηση με την Ιστορία και τη θεωρητική του βάση, το τραύμα του πολιτικού πρόσφυγα και του κάθε εκτοπισμένου, διαφυλάσσοντας ξεκάθαρα το καλλιτεχνικό του κύρος και επίπεδο, επιτρέπουν τη διατύπωση της παρακάτω θέσης:

Το τραύμα του πολιτικού πρόσφυγα αποδόθηκε συγκλονιστικά και εύστοχα, επειδή όλες οι προαιρέσεις του σκηνοθέτη, στο σενάριο, στη σκηνοθεσία, στην επιλογή των συνεργατών του, στη διανομή ρόλων, στη μουσική, στον τρόπο που χειρίστηκε και συνδύασε τη θεωρία και την πράξη, χωρίς να απομακρύνεται από το όραμα και τις ιδέες του σε σχέση με τον ρόλο του κινηματογράφου και την παρακολούθηση της συγκλονιστικής πορείας του πολιτισμού και της Ιστορίας, έγιναν με τον απόλυτο επαγγελματισμό και τα πλέον αποτελεσματικά αισθητικά κριτήρια. Ο καημός, η φθορά, η συνειδητοποίηση ότι η Ελλάδα αιμορραγεί, οι βαθιές πληγές των ατόμων και των λαών, όλα αυτά που μας κάνουν είτε να παγώνουμε και να στεκόμαστε μαρμαρωμένοι, είτε να βράζουμε και να τυφλωνόμαστε, είναι μπροστά μας, γιατί το παρελθόν βρίσκεται στο παρόν και το παρόν στο μέλλον. Απαιτείται ωστόσο η κατανόηση αυτών των λειτουργιών και η αντιμετώπιση των συγκρούσεων με ψυχραιμία και ορθή επιλογή των σωστών λύσεων.

Το ψυχικό τραύμα έχει μελετηθεί τις τελευταίες δεκαετίες και έχει φανεί ότι οι τραυματικές εμπειρίες επηρεάζουν τη βιολογία και έχουν τραγικές κοινωνικές συνέπειες. Σε αυτό συνεισέφεραν οι τεχνικές απεικόνισης του εγκεφάλου που επιτρέπουν τη σταδιακή κατανόηση των διεργασιών που συμβαίνουν στο μυαλό των ψυχικά τραυματισμένων ατόμων. Το ψυχικό τραύμα δεν συνδέεται απλώς με ένα γεγονός που συνέβη κάποια στιγμή στο παρελθόν, αλλά είναι το αποτύπωμα της τραυματικής εμπειρίας στον νου, στον εγκέφαλο και στο σώμα του ατόμου που εξακολουθεί να καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο οργανισμός διαχειρίζεται την επιβίωσή του στο παρόν.⁸² «Τα ανθρώπινα όντα συνιστούν ένα εξαιρετικά ανθεκτικό είδος. Από τις αρχές της ύπαρξής μας έχουμε κατορθώσει να

⁸² Bessel A. Van der Kolk, M.D.. *Το σώμα δεν ξεχνά*, Κλειδάριθμος, Αθήνα 2022, σ. 40.

ανακάμψουμε από αδυσώπητους πολέμους, από αναρίθμητες καταστροφές (φυσικές ή ανθρωπογενείς) και από τη βία και προδοσία που μαστίζει τη ζωή του καθενός από εμάς. Όμως κάθε τραυματική εμπειρία αφήνει ίχνη, είτε σε μεγάλη κλίμακα (στην Ιστορία και τον πολιτισμό μας) είτε σε μικρότερη, στις οικογένειές μας, με σκοτεινά μυστικά που περνούν αδιόρατα από γενιά σε γενιά. Αυτές οι εμπειρίες είναι επίσης ανιχνεύσιμες στον νου και τα συναισθήματά μας, στην ικανότητά μας να νιώσουμε χαρά και οικειότητα, ακόμα και στη βιολογία του σώματός μας, στο ανοσοποιητικό σύστημα.»⁸³ «Όμως όσοι επιβιώνουν από ένα τραυματικό βίωμα συχνά αισθάνονται ότι έχουν απωλέσει τον έλεγχο των πραγμάτων και έχουν υποστεί ανεπανόρθωτη βλάβη στον πυρήνα της ύπαρξής τους.»⁸⁴

Το Διαγενεακό τραύμα εκφράζει τη μετάδοση των καταπιεστικών ή τραυματικών επιπτώσεων ενός ιστορικού γεγονότος. Το ελληνικό έθνος υποφέρει από συλλογικό σύνθετο τραύμα από όλα τα χρόνια των πολέμων, του μεταναστευτικού, των εμφυλίων, και φυσικά των 400 χρόνων της τουρκικής κατοχής. Το τραύμα αυτό μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά - τόσο συμπεριφορικά όσο και γενετικά, όπως γνωρίζουμε από την Επιγενετική⁸⁵ - και έχει τεράστιο αντίκτυπο στον σύγχρονο τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας, των κοινοτήτων, των οικογενειών και των ατόμων.

Ωστόσο, όλοι μας είμαστε ξεχωριστοί και λειτουργούμε ατομικά τελικά, επομένως η θεραπεία της επούλωσης, θα λέγαμε ότι είναι μία ατομική διαδρομή.⁸⁶ Λαμβάνοντας υπόψη

⁸³ Kolk, ό. π., σ. 9.

⁸⁴ Kolk, ό. π., σ. 9, 10.

⁸⁵ Γεώργιος Δεδούσης, *Εισαγωγή στην Επιγενετική* (Ο όρος «επιγενετική» (epigenetics) πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Conrad Waddington το 1942 για να περιγράψει αλλαγές που ΔΕΝ τροποποιούν την αλληλουχία βάσεων του DNA αλλά αλλάζουν τη λειτουργία του. Στα τέλη του 1930, ο Waddington δημιούργησε μοντέλα σχετικά με το πως προϊόντα της γονιδιακής ρύθμισης θα προκαλούσαν αναπτυξιακά φαινόμενα. Συγκεκριμένα μελέτησε τους μηχανισμούς ανάπτυξης της *Drosophila* μέσω συστηματικής ανάλυσης μεταλλάξεων που επηρεάζουν την μορφολογία των πτερών. (η έρευνα αυτή του έδωσε το βραβείο Nobel Ιατρικής το 1995. Σε μία πολύ δημιουργική περίοδο στα τέλη της δεκαετίας του 1930s, ανακάλυψε μεταλλάξεις που επηρέαζαν κυτταρικούς φαινότυπους και έτσι έγραψε το πρώτο του σύγγραμμα της Αναπτυξιακής Επιγενετικής.)

<https://eclass.hua.gr/modules/document/file.php/DIET237/%CE%95%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE%20%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%95%CF%80%CE%B9%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE.pdf>, τελευταία ανάπτυξη, 9-6-2024,23:39.)

⁸⁶ Νατάσσα Ν. Σπαγαδώρου, *Dr. Bessel Van der Kolk για το ψυχικό τραύμα: Να ακούμε το σώμα μας και να μιλάμε, συνέντευξη στο CNN Greece, 10-10-2023.* <https://www.cnn.gr/ellada/story/385819/dr-bessel-van-der>

τις επισημάνσεις και τις προτάσεις του Bessel van der Kolk, στο βιβλίο του *Το σώμα δεν ξεχνά*, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι με την ανάπτυξη υγιών διαπροσωπικών σχέσεων, με μεθόδους, όπως η ψυχοθεραπεία, η νευροανάδραση, ο διαλογισμός, ο αθλητισμός, η γιόγκα, το θέατρο, γενικά η Τέχνη, μπορεί να θεραπευτεί το μυαλό, ο εγκέφαλος και το σώμα. Εξάλλου, η μελέτη της ιστορίας και η διεπιστημονική προσέγγιση των σχετικών θεμάτων που προκάλεσαν το τραύμα, δεν παύει να είναι βασική προϋπόθεση μιας υγιούς και αξιοπρεπούς στάσης απέναντι στον εαυτό μας και το παρελθόν μας.

2.2.9.7. Η συγγένεια της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα* με τον μοντερνισμό του ευρωπαϊκού κινηματογράφου

Με το τέλος των δύο Παγκοσμίων Πολέμων οι ΗΠΑ βγήκαν αλώβητες και ισχυρές οικονομικά, επειδή δεν υπέστησαν ζημιές. Με την τεχνολογία να εξελίσσεται ραγδαία και τη δυνατότητα χρήσης του «future film», φιλμ 90 - 110 λεπτών, κατάφεραν να επικρατήσουν οι κινηματογραφικές βιομηχανίες στη χώρα, επιλέγοντας παράλληλα τεχνικές και φόρμουλες δοκιμασμένες χωρίς ρήξεις με την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων, με εξασφαλισμένο θετικό πρόσημο από την πλευρά του κοινού. Έτσι επικράτησαν οι «blockbuster» ταινίες, υψηλού κόστους, ιδίως κατά την περίοδο 1955-1965. Αυτή την περίοδο ως αντίστιξη αναπτύσσονται στις ΗΠΑ οι ταινίες «independent cinema» σε συνδυασμό με τις ταινίες «underground cinema»· σήμερα παραλληλίζονται με το «σινεμά του δημιουργού» που αναπτύχθηκε στην Ευρώπη, χωρίς ωστόσο να ευσταθεί απόλυτα αυτός ο παραλληλισμός. «Υπήρξαν, βέβαια, και ορισμένοι Αμερικάνοι σκηνοθέτες, όπως ο Roger Corman, ο Martin Scorsese και ο Peter Bogdanovich, που απομακρύνθηκαν από τον «κανόνα» των υπερπαραγωγών, παρουσιάζοντας ποιοτικά ψυχαγωγικά films χαμηλού προϋπολογισμού. Όμως, η σημαντικότερη επίδρασή τους στο μέσο, περιορίστηκε κυρίως στην κατάδειξη της δυνατότητας επιβίωσης κινηματογραφιστών, εν μέσω της κυριαρχίας των studios, με μόνα όπλα τη σφιχτή και συνετή διαχείριση των κονδυλίων και το προσωπικό ταλέντο (Reader 2000: 174)».⁸⁷

[kolk-gia-to-psyxiko-trayma-na-akoyme-to-soma-mas-kai-na-milame](#), τελευταία ανάκτηση, 9-6-2024, 20:12.

⁸⁷ Παρασκευάς Μαυρουδής, *Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου: αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα και μοντερνισμός στη Μεσόγειο*, Λεμεσός 2020, σ. 13-16.

Στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο του '50 - '60 αναπτύχθηκε ο ανθρωπιστικός «νεορεαλισμός» και λόγω της τεράστιας οικονομικής κρίσης από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, η νοοτροπία λιτότητας που αναπτύχθηκε οδήγησε σε έναν ουσιαστικό, «καθαρό», μινιμαλιστικό κινηματογράφο (άγνωστοι ή ερασιτέχνες ηθοποιοί, απουσία ντεκόρ, πλάνα σε φυσικούς χώρους κ.ά.) που αμφισβήτησε τη λογική των μεγάλων και πανάκριβων studio (Roberto Rosellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti). Στη Γαλλία αναπτύσσεται το «νέο κύμα» (Nouvelle Vague), αξιοποιείται η θέση του Alexandre Astruc για την «κάμερα - στίλ» που επιτρέπει την ελεύθερη έκφραση του δημιουργού πέρα από τις λέξεις, θυμίζοντας τον ρομαντισμό στο σημείο που προτάσσεται η διανοητική και συναισθηματική έκφραση του δημιουργού. Παράλληλα εισχωρούν στη λογική των κινηματογραφιστών οι θεωρίες του Μπρεχτ και την ανανεώνουν, οι οποίοι αμφισβητούν τη γραμμική εξέλιξη των υποθέσεων και κάνοντας τον θεατή, κριτικό νου των όσων παρακολουθεί (Jean Renoir, Jean Luc Godard, Francois Roland Truffaut, Alain Resnais, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Paolo και Vittorio Taviano, Pier Paolo Pasolini).

Επιπρόσθετα και ο «κινηματογράφος του δημιουργού» έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των καλλιτεχνικών ταινιών από προσωπικότητες όπως ο Ingmar Bergman, ο Andrei Tarkovski, ο Krzysztof Kieslo, ο Luis Bunuel Portoles, ο Reiner Werner Fassbinder, ο Vim Wenders, ο Akira Kurosawa, ο David Lynch, ο Alfred Hitchcock, ο Stanley Kubrick, ο Francis Ford Coppola, ο John Kassavettis κ.ά.

Οι ταινίες Τέχνης βασίζονται στο τρίπτυχο: «αντικειμενικότητα, υποκειμενικότητα, προσωπική δημιουργία», θυμίζουν κάποιες φορές ντοκιμαντέρ, οι ήρωες σε αυτές δεν έχουν συνήθως σαφείς στόχους και επιθυμίες, πρέπει να παλέψουν, να αντισταθούν. Η σύνδεση των γεγονότων είναι χαλαρή, κάποιες υποπλοκές παραμένουν ημιτελείς, υπάρχουν χρονικές ασυνέχειες, flash back, παρατεταμένες λήψεις, δεν δίνονται επεξηγήσεις, ενδιαφέρει κυρίως η εσωτερική ψυχολογική αιτιολόγηση και όχι η εξωτερική, το διφορούμενο και το ασαφές είναι συνηθισμένη τακτική, το ανοιχτό τέλος σύνηθες στοιχείο τους.⁸⁸

*MAVROUDIS PARASKEVAS THESIS FINAL (1).pdf

⁸⁸ Μαυρουδής Π., ό. π., σ. 16-26.

«Στις «καλλιτεχνικές» ταινίες δεν αναμένονται ιδιαίτερες επεξηγήσεις στην πλοκή, αλλά γίνεται απόπειρα αποκρυπτογράφησης των νοημάτων με βάση την προσωπικότητα του δημιουργού, που συχνά εκφράζεται επί του ίδιου θέματος με τριλογίες ταινιών. Οι μέθοδοι που υιοθετεί για τη διάρρηξη της σχέσης αιτίου - αιτιατού στον χωρόχρονο, οι ιδιαίτερες στιλιστικές του τεχνικές, το παιχνίδι με την πλοκή που ενισχύει το διφορούμενο και το ασαφές, το ανοιχτό τέλος καθίστανται χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμα για το κοινό και λειτουργούν επικουρικά, προκειμένου να οδηγηθεί αυτό σε κάποια συμπεράσματα. Η «καλλιτεχνική φυσιολογία» του σκηνοθέτη, η δομή της ιστορίας του και το κίνητρό του είναι σημαντικότερα από τα γεγονότα της πλοκής για τη σύλληψη των μηνυμάτων της ταινίας.»⁸⁹

Κορυφαία τάση του μοντερνιστικού κινήματος γενικά αποτέλεσε η «... απαίτηση της ενεργούς συμμετοχής του κοινού, το κάλεσμα για την ανάληψη σοβαρής εργασίας από μέρους του θεατή και η άρνηση του έργου τέχνης να προσφέρει προκατασκευασμένα συναισθήματα κι ετοιμοπαράδοτο νόημα».⁹⁰

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, διεθνώς αναγνωρισμένος ως εκπρόσωπος του ελληνικού κινηματογράφου Τέχνης, παραδίδει μαθήματα πρωτοτυπίας και εμπνέει με το έργο του σε όλα τα επίπεδα. Συγκεκριμένα στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*, η θεματολογία αφορά την

*[MAVROUDIS PARASKEVAS THESIS FINAL \(1\).pdf](#)

⁸⁹ Μαυρουδής Π., ό. π., σ. 25.

*[MAVROUDIS PARASKEVAS THESIS FINAL \(1\).pdf](#) Ιωάννης Σκοπετέας, *Η Δημιουργία της Κινηματογραφικής Αφήγησης και τα Είδη των Κινηματογραφικών Ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Επιμ. Νικόλαος Φ. Μπαρτζελιώτης, ΣΕΑΒ, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 2015, σ. 232-233.

⁹⁰ Νίκος Τερζής, *Ο Μοντερνισμός στις άλλες Τέχνες και στον Κινηματογράφο*, σ. 4-5. <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/24%20%CE%9F%20%CE%9C%CE%9F%CE%9D%CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%9D%CE%99%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%A3%20%CE%A3%CE%A4%CE%99%CE%A3%20%CE%91%CE%9B%CE%9B%CE%95%CE%A3%20%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%95%CE%A3%20%CE%9A%CE%91%CE%99%20%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D%20%CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%9F%20-%20%CE%94%CF%81%20%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%20%CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%96%CE%97%CE%A3.pdf> τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 12:45.

πολιτική, κοινωνική κατάσταση στη χώρα, μπαίνει το ζήτημα της πατρίδας, του πρόσφυγα, του νόστου, της ταυτότητας, του ξένου, του διωγμού, ανακύπτει η υπαρξιακή αγωνία, αναζητείται η αγάπη, η οικογένεια, οι ουσιαστικές ανθρώπινες σχέσεις· ιδεολογικά τίθεται επί τάπητος το πρόβλημα του εμφυλίου, της εμπορευματοποίησης, της αλλοτρίωσης, του δυτικού αναπτυξιακού μοντέλου.⁹¹ στην κινηματογραφική γλώσσα προτάσσει τη σιωπή, όπως έχει επισημανθεί και αλλού στην παρούσα εργασία, τα μεγάλα πλάνα, η μουσική με την ποιότητά της (Ελένη Καραϊνδρου) και το τραγούδι (Γιώργος Νταλάρας) παίζουν σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη ταινία· οι ήχοι είναι ξεροί και αδυσώπητοι, ο χρόνος δεν είναι ξεκάθαρος (αλλαγή χρόνου στο ίδιο πλάνο), η δημιουργία είναι ενστικτώδης, ειλικρινής και σπουδαία.

2.2.9.8. Πλοκή της ταινίας *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)*, του Ζακ Οντιάρ - Κοινοί τόποι των δύο ταινιών: *Ταξίδι στα Κύθηρα (1984)*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου και *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)*, του Ζακ Οντιάρ (Jacques Audiard)

- Πλοκή της ταινίας *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)*, του Ζακ Οντιάρ

Ο Ντιπάν (Dheeran), πολεμιστής των Ταμίλ στη Σρι Λάνκα, αποφασίζει να αφήσει τον εμφύλιο να μαίνεται και καταστρέφοντας ό,τι τον δένει με το παρελθόν, προσπαθεί να διαφύγει στο Παρίσι· βρίσκει τη Γιαλίνι, μια νεαρή γυναίκα που θέλει κι αυτή να γλιτώσει από το εμπόλεμο κλίμα και την Ιλαγιάλ ένα ορφανό κορίτσι· οι τρεις τους καταφέρνουν να γλιτώσουν με ψεύτικα ονόματα και χαρτιά. Στο Παρίσι προσπαθώντας να ενσωματωθούν, δυσκολεύονται, επειδή δεν γνωρίζουν τη γλώσσα, αλλά σιγά σιγά η μικρή Ιλαγιάλ πηγαίνοντας στο σχολείο, αναλαμβάνει τον ρόλο του μεσάζοντα στα προβλήματα επικοινωνίας της Γιαλινί και του Ντιπάν. Γρήγορα αντιλαμβάνονται ότι και ο νέος τόπος έχει τα δικά του εσωτερικά προβλήματα· οι κοινωνικές ανισότητες, η δράση των

⁹¹ Μαυρουδής Π., ό. π., σ. 31 – 33.

*MAVROUDIS PARASKEVAS THESIS FINAL (1).pdf

συμμοριών, η δήθεν ανεκτικότητα της Γαλλίας, η απόγνωση των αδύναμων, το παρελθόν που τους κυνηγά, τους αναγκάζουν να αναζητήσουν μια άλλη πατρίδα και τα καταφέρνουν!

Η ταινία κέρδισε τον Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες και ο σκηνοθέτης κατάφερε να ξεχωρίσει, συνεχίζοντας την επιτυχημένη πορεία του (2015, Γαλλία. 2015. Διάρκεια: 109'.

- Κοινοί τόποι των δύο ταινιών: *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), του Θόδωρου Αγγελόπουλου και *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα* (2015), του Ζακ Οντιάρ



92



93

Ταξίδι στα Κύθηρα (1984), του Θόδωρου Αγγελόπουλου - *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα* (2015), του Ζακ Οντιάρ: δύο ταινίες που απέχουν χρονικά τριάντα ένα χρόνια. Σκηνοθετημένες από δύο σκηνοθέτες που διδάχτηκαν τον κινηματογράφο στη Γαλλία. Η πρώτη (έκτη ταινία του σκηνοθέτη) από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο (1935-2012) και η δεύτερη (έβδομη ταινία του δημιουργού) από τον Ζακ Οντιάρ (1952-), γιο του Γάλλου σκηνοθέτη Μισέλ Οντιάρ. Δύο ταινίες με περιεχόμενο κοινωνικό, συγκινητικό και βαθιά

⁹² Flix, <https://flix.gr/cinema/voyage-to-cythera-review.html> , τελευταία ανάκτηση, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 14:50.

⁹³ Flix, <https://media-flix.gr.s3.amazonaws.com/assets/images/2015/05/21/a4bd2a84a9dd99d893845653054001fa.jpeg>, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 14:55.

πολιτικό. Και στις δύο οι πρωταγωνιστές έζησαν τη φρίκη του εμφυλίου στην πατρίδα του ο καθένας, γεύτηκαν τον φόβο, είδαν κατάματα τον θάνατο, πήραν την απόφαση της φυγής προκειμένου να γλιτώσουν από την αντίπαλη παράταξη· και οι δύο ήρωες, ο Σπύρος και ο Dheeran ήταν αντικαθεστωτικοί που χρειάστηκε να ρισκάρουν, για να σώσουν τη ζωή τους.

Και οι δύο ηθοποιοί, ο Μάνος Κατράκης και ο Τζεσουθασάν Αντονιθασάν που υποδύθηκαν τους χαρακτήρες αντιπροσωπεύουν την πολιτική θέση και τα βιώματα που εκφράζουν στις αντίστοιχες ταινίες. Ο πρώτος, όντας αριστερών πεποιθήσεων (το 1947 αρνούμενος να υπογράψει «δήλωση μετάνοιας», εξορίστηκε στην Ικαρία, στη Μακρόνησο και τον Αϊ-Στράτη), υποδύθηκε έναν χαρακτήρα που θα μπορούσε να έχει ζήσει όσα έζησε ο χαρακτήρας της ταινίας (Σπύρος)· θα μπορούσε δηλαδή να φυγαδευτεί στην Τασκένδη της Ρωσίας για να γλιτώσει από το μένος των ιδεολογικών αντιπάλων του, των νικητών του εμφυλίου στην Ελλάδα. Εκεί βρίσκοντας άσυλο, θα μπορούσε να βιώσει ένα είδος απογοήτευσης που θα τον έκανε να επιδιώξει την επιστροφή στην Ελλάδα το 1974 με τη μεταπολίτευση. Ο δεύτερος, όντας μαχητής των Τίγρων των Καμίλ στη Σρι Λάνκα (Κευλάνη), στα νοτιοανατολικά της Ινδίας, έφυγε σε νεαρή ηλικία στη Γαλλία, ζητώντας άσυλο, προκειμένου να ζήσει με ασφάλεια σε μια χώρα της Δύσης που υπόσχεται τον παράδεισο σε μετανάστες και πρόσφυγες. Ο ρόλος του στην ταινία σχετίζεται άρρηκτα με την προσωπική του ιστορία. Είναι κατανοητό ότι αυτή η συνθήκη του προσωπικού βιώματος έχει μεγάλη σημασία στην απόδοση των ρόλων από τους δύο καλλιτέχνες. Είναι ζήτημα ηθικού χρέους.

Και οι δύο χαρακτήρες έμειναν χωρίς πατρίδα. Ο ένας, ο Σπύρος, παρά το γεγονός ότι επέστρεψε στην Ελλάδα, αντιλήφθηκε ότι αυτή υπέστη μια ριζική αλλοίωση και εμπορευματοποίηση που τον απογοήτευσαν και παράλληλα συνειδητοποίησε ότι άδικα κάποιοι έδωσαν ακόμη και τη ζωή τους γι' αυτή κι ότι δεν μπορεί να μείνει εκεί (διώκεται εκ νέου) - κατά βάθος δεν θέλει - και ο άλλος, ο Ντιπάν, γιατί όντως έφυγε την τελευταία στιγμή, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τον εμφύλιο σπαραγμό και τον αποπνικτικό κλοιό των ομοϊδεατών του, χωρίς όμως να μπορεί να σταθεί ψυχικά ήρεμος στη νέα χώρα που σείεται από την οικονομική κρίση της εποχής και το μεταναστευτικό.

Επιπλέον, ο Σπύρος, ερχόμενος στην Ελλάδα αισθάνεται ότι η χώρα βρίσκεται σε μία κατάσταση φθοράς και ακινησίας, με τα παλιά μίση να κοχλάζουν και ότι κανείς δεν τον αποδέχεται, παρά μόνο η σύζυγός του Κατερίνα, που εν τέλει τον ακολουθεί, εφόσον οι πολιτικές αρχές τον εξορίζουν εκ νέου στα διεθνή ύδατα· αντίστοιχα ο Dheeran, προσπαθώντας να προσαρμοστεί στα δεδομένα της Γαλλίας, σύντομα αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι ασφαλής χώρα, ότι μαστίζεται από τον ρατσισμό και την εγκληματικότητα και ότι απαιτείται να απομακρυνθεί για να βρει καταφύγιο σε μια άλλη χώρα.

Και στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* και στην ταινία *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα*, η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από τους βασικούς χαρακτήρες. Και στις δύο η οπτική, παρά την πολιτική της διάσταση, παρεισφρεί στον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων, των ατομικών ιστοριών που συγκλονίζει, γιατί το βιωμένο τραύμα έχει αφήσει μέσα τους ισχυρό αποτύπωμα. Και στις δύο ταινίες η ατμόσφαιρα είναι βαριά, οι εικόνες σκοτεινές, σαν τον ψυχισμό των ηρώων, οι διάλογοι λιγιστοί, τα σώματα, η μόνη πατρίδα των ηρώων!

Ιδιαίτερο είναι και το στοιχείο της επικοινωνίας ανάμεσα σε ανθρώπους - συντρόφους. Στο *Ταξίδι*, οι παλιοί σύντροφοι που συναντιούνται μετά από τριάντα δύο χρόνια, επικοινωνούν με τον γλωσσικό κώδικα του σφυρίγματος που μόνο αυτοί καταλαβαίνουν, δείχνοντας τη βούληση του σκηνοθέτη να παρουσιάσει με ευαισθησία την ανάγκη συνύπαρξης, διανοητικής - ιδεολογικής και συναισθηματικής επαφής των συντρόφων και από την άλλη τα μέλη της νεοσυσταθείσας οικογένειας στο *Dheeran* μιλούν μεταξύ τους τη γλώσσα που μιλούν στην πατρίδα τους και μάλιστα τη γλώσσα των Ταμίλ, δείχνοντας την πολιτική απόφαση του σκηνοθέτη να σταθεί με κουράγιο και κατανόηση στο δράμα της μειονότητας που έχασε τον αγώνα στη Σρι Λάνκα.

Και στις δύο ταινίες εντοπίζονται πρωτότυπα ευρήματα από τους δημιουργούς. Στην ελληνική ταινία, αξεπέραστη και μοναδική θεωρείται η σκηνοθετική δεξιοτεχνία της αλλαγής χρόνου μέσα στο ίδιο πλάνο (ο μικροπωλητής που πουλούσε λεβάντα αντικαθίσταται από τον Σπύρο και λέει την εκπληκτική ρήση «εγώ είμαι») και στη γαλλική ταινία θεωρείται αξιοπρόσεκτο το τέχνασμα στην πλοκή, που αφορά την απόφαση τριών

ασύνδετων προσώπων, του Ντιπάν, της Γιαλινί και της Ιλαγιάλ, να παραστήσουν την οικογένεια, διότι έτσι θα τους φυγάδευαν ασφαλέστερα.

Κλείνοντας, κρίνεται σημαντική και για τις δύο ταινίες η παραδοχή ότι θεωρούνται επιτυχημένες, δεδομένου ότι έχουν δεχτεί ως επί το πλείστον θετικές κριτικές και έχουν βραβευτεί και παράλληλα ότι έχουν επικαιρικό χαρακτήρα, εφόσον αγγίζουν το μεταναστευτικό - προσφυγικό ζήτημα που ταλαιπωρεί τις κοινωνίες, προκαλώντας κλυδωνισμούς και καταστάσεις εκρηκτικές που πρέπει να αντιμετωπιστούν.

2.2.9.9. Συμπεράσματα

Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου ως κομμάτι του ευρωπαϊκού κινηματογράφου αναδεικνύει με έναν ενδιαφέροντα τρόπο τα θέματα της προσφυγιάς, σε έναν κόσμο που αλλάζει αναγκαστικά, λόγω εσωτερικών συγκρούσεων και εμφυλίων πολέμων. Ειδικότερα, το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ταινία που κινείται στον χώρο του μοντερνισμού, υπογραμμίζει το πρόβλημα της πολιτικής προσφυγιάς, όπως βιώθηκε από μεγάλη μερίδα Ελλήνων σε προσωπικό και οικογενειακό επίπεδο και την ανάγκη του ανθρώπου για ανθρωπισμό και δυνατές ανθρώπινες σχέσεις, πέρα από τις ανταγωνιστικές και εμπορευματοποιημένες κοινωνικές σχέσεις που προκαλούν την αποξένωση και την αλλοτρίωση. Ο μοντερνισμός, ως αντίληψη δεν αποφεύγει το παρελθόν αλλά επιδιώκει να το ερευνά με τόλμη και να εξασφαλίζει μια προοπτική ανασύνταξης των ακατανόητων σημείων του, ώστε να μπορεί να φτάνει στην αυτογνωσία και την επούλωση των ψυχικών τραυμάτων.

Στην Ελλάδα η συζήτηση για τον πρόσφατο εμφύλιο συνεχίζεται. Φυσικά, απαιτείται ευσυνειδησία και μεθοδικότητα ως προς την προσέγγιση των πηγών, ώστε να αποφευχθούν παρανοήσεις και λάθη. Η δύναμη του κινηματογράφου είναι υπολογίσιμη κι αυτό γιατί οι αναπαραστάσεις που επιχειρούνται από αυτόν θέτουν επί τάπητος ζητήματα ευαίσθητα, δύσκολα και άλυτα, χωρίς να προκαλούν ρήξεις, αλλά δημιουργώντας ένα κλίμα διαλόγου και επικοινωνίας.

Μπορεί λοιπόν ο κινηματογράφος να «μιλήσει» με τον δικό του τρόπο, ακόμη και αν η σιωπή και η εικόνα τείνουν κατά καιρούς να επιβάλλονται, ως επιλογή της διάνοιας του δημιουργού, κυρίως όταν οι άλλοι κώδικες επικοινωνίας ξεπέφτουν και ατροφούν. Ο τελικός στόχος είναι η ανθρώπινη ευτυχία. Ο κινηματογράφος ακόμη και αν μας κάνει να κλάψουμε, έχει τη δύναμη μέσα από την «αφηγηματική» του να μας οδηγήσει σε έναν «τόπο» χαράς, αισιοδοξίας και αληθινής ψυχικής ανάτασης κι αυτό γιατί η ανθρώπινη φύση χρειάζεται και την αναγνώριση των λαθών, αν θέλει πράγματι να προοδεύσει.

2.2.9.10. Προεκτάσεις

Σύνδεση του κινηματογράφου με την εκπαίδευση - μία οπτική

Κατά τη διεκπεραίωση της μελέτης και της συγγραφής της Εργασίας, προέκυψε η αίσθηση ότι ο κινηματογράφος αν και δεν είναι «ιστορία», μπορεί να διευκολύνει την προσέγγιση της αλήθειας, ιδίως όταν αυτή αφορά δύσκολες ιστορικές περιόδους: έτσι, χωρίς να ήταν στις αρχικές προθέσεις, λόγω της εκπαιδευτικής ιδιότητας της γράφουσας, παρουσιάζεται ο τρόπος που αυτός μπορεί να γίνει εξαιρετικά βοηθητικός.

Η προηγηθείσα ανάλυση οδηγεί στην παραδοχή της αξίας του κινηματογράφου στην προσπάθεια κατανόησης του παρελθόντος ή διαμόρφωσης μιας ορθολογικής αντίληψης για τα ιστορικά γεγονότα και της συμβολής του στην «αποτραυματοποίηση» από τα κρίσιμα γεγονότα της ιστορίας: για παράδειγμα, αν κανείς μπει στη θέση του Σπύρου, όταν επιστρέφει στο χωριό και διαπιστώνει ότι η γη ξεπουλιέται, μπορεί να ταυτιστεί μαζί του και ίσως να τον αντιμετωπίσει στη συνέχεια με περισσότερη κατανόηση, ακόμη και αν αναλογιστεί την επιλογή του Σπύρου να κάνει οικογένεια στη Ρωσία, όσο έλειπε. Η κινηματογραφική εικόνα επιδρά καιρία στην αισθητική και διανοητική αντίληψη των θεατών, ενεργοποιώντας τις συναισθηματικές δυνατότητές τους, οπότε και η πλούσια κινηματογραφική εμπειρία που αποκτάται, υπόσχεται μια πολύ καλή λειτουργία του κινηματογράφου στην εκπαιδευτική διαδικασία, ιδίως στη διδασκαλία του μαθήματος της ιστορίας. Για παράδειγμα ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και το Ολοκαύτωμα είναι μια ενότητα ιστορίας άκρως ενδιαφέρουσα σε παγκόσμιο επίπεδο που οδήγησε στη μαζική παραγωγή

κινηματογραφικών έργων με αυτό το περιεχόμενο, εξασφαλίζοντας τεράστια καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία, ενώ η Αντίσταση και ο ελληνικός εμφύλιος απασχόλησαν τους Έλληνες καλλιτέχνες και δεν παύουν να είναι μια σημαντικότερη ιστορική περίοδος που εμπνέει και σήμερα δημιουργούς και ιστορικούς.

Ωστόσο, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος μέσω των υπεραπλουστεύσεων σε ορισμένα θέματα και λόγω των χρονικών περιορισμών ή λόγω της απόφασης για ιδεολογική καθοδήγηση και «κατασκευή μνήμης» να οδηγηθεί η προσπάθεια σε αποτυχία. Υπάρχει η πιθανότητα να θεωρηθεί από τους μαθητές ότι μία είναι η αλήθεια, αυτή που προτείνεται από την κινηματογραφική παραγωγή! Είναι απαραίτητο λοιπόν να οριστούν οι βασικές αρχές πάνω στις οποίες θα στηρίζεται η όποια προσπάθεια εισαγωγής του οπτικού γραμματισμού στην εκπαίδευση: πρώτα πρώτα είναι σημαντικός ο τονισμός του μυθιστορηματικού χαρακτήρα της ταινίας, έπειτα είναι απαραίτητη η αναλυτική αναφορά στα στοιχεία της ταινίας (παραγωγή κ.ά.), ο ορισμός του ιστορικού πλαισίου, η προετοιμασία των μαθητών σχετικά με τις ιστορικές πηγές.

Το κυριότερο μέλημα όμως θα πρέπει να είναι η σαφήνεια της στοχοθεσίας του όλου εγχειρήματος. Η ανάγκη διαμόρφωσης του κριτικού και ερευνητικού νου των μαθητών είναι κυρίαρχη, προκειμένου να αποφευχθεί ο φανατισμός, η μικροψυχία και η πλάνη.⁹⁴

⁹⁴ Λεμονίδου, ό. π., σ. 233-249.

3. Δημιουργικό μέρος

3.1 Θεωρία και πράξη

Στο πλαίσιο της Διπλωματικής Εργασίας, στη Θεματική Ενότητα «Κινηματογραφική και τηλεοπτική γραφή», η συστηματική προσέγγιση της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα*, προκάλεσε αβίαστα το θυμικό, ώστε να μεταπλαστεί το πνευματικό, συναισθηματικό, βιωματικό και φαντασιακό υλικό σε σενάριο. Δόθηκε δηλαδή η κατάλληλη ώθηση για «επιστροφή» της γράφουσας σε αφηγήσεις του παρελθόντος, ταξίδια, τόπους, πρόσωπα και πράγματα, καταστάσεις και αδιέξοδα, που αφορούν το οικογενειακό και ευρύτερο περιβάλλον προέλευσης.

Η συγκίνηση, το δέος, η απογοήτευση, τα ανεκπλήρωτα όνειρα, η τόλμη, η απόφαση, το τραύμα, το «ψυχικό πάγωμα», η αναγκαστική προσγείωση, τα «γιατί» που γεννιούνται παρακολουθώντας το *Ταξίδι*, αποκαλύπτουν με έναν τρόπο καταλυτικό, μια ανάγκη ριζωμένη μέσα μας να δούμε τον πρόσφυγα που κρύβουμε μέσα μας, αυτόν που δεν μας αφήνει να ησυχάσουμε παρά μόνο, αν συνομιλήσουμε μαζί του (γιατί όλες και όλοι συναντήσαμε ένα πρόσφυγα· στον καθρέφτη ή απέναντί μας)· είτε με λέξεις, είτε με εικόνες, είτε με ήχους, είτε με σωματική κίνηση, είτε με τα χέρια, είτε με τα όνειρα, με την υποκριτική τέχνη, με την αγκαλιά ή με το βλέμμα, ή με τη φυγή ή με την επιστροφή, με διαπραγμάτευση ή με την άρνηση ή με τη σκέψη, με το ένστικτο, με την ίδια τη ζωή και τον πλούτο της, ο «πρόσφυγας» μάς καλεί να του απαντήσουμε τα «γιατί»· ειδάλλως θα μας στοιχειώνει, θα μάς κοιτά με αποδοκιμασία ή και με ειρωνεία, γιατί «το παρελθόν ζει στο παρόν» και αυτό κανείς δεν πρέπει να το προσπερνά. Σε μια στροφή λοιπόν συνάντησα τον δικό μου πρόσφυγα και θέλησα να συνομιλήσω μαζί του. Αυτή τη συζήτηση αποδίδει το σενάριο «Γιατί;».

3.2 Σενάριο για ταινία μικρού μήκους

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΣΕΝΑΡΙΟ ΓΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΓΙΑΤΙ;

ΤΗΣ ΕΛΠΙΔΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΟΥ

(Μια πρόταση σεναρίου για ταινία μικρού μήκους - Θεματική
συνάφεια με την ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου)

Σκύδρα, 2024

ΣΚΗΝΗ 1^η

ΕΞΩΤ.ΛΟΦΟΣ, ΗΜΕΡΑ

Η οθόνη είναι μαύρη και εμφανίζεται η ένδειξη **Ελλάδα 1939**. Ακούγεται μουσική με χάλκινα, σε χαμηλή ένταση (<https://www.youtube.com/watch?v=wg6j6pK0hyI>). Ο ΓΙΑΓΚΟΣ (31), ένας άνδρας ντελικάτος, ξανθός, ψηλός, με γαλανά μάτια, με βλέμμα ανήσυχο, κρατά από το χέρι ένα αγοράκι, τον γιο του τον ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ (4). Το αγοράκι είναι λεπτό και ψηλό για την ηλικία του, ξανθό, με γαλανά ματάκια και χαριτωμένο. Περπατούν σχετικά αργά, κατηφορίζουν από τη στάνη προς το σπίτι. Συναντούν τον ΝΑΣΚΟ (29), αδελφό του Γιάγκου. Ο Νάσκος είναι ψηλός γεροδεμένος. Τα μαλλιά του είναι ξανθά και αραιά. Το κούτελό του φαρδύ, τα μάτια του μικρά, το βλέμμα του οξύ, το πρόσωπό του με αδρές γραμμές. Ο Παναγιωτάκης φαίνεται σοβαρός και άκεφος, περπατά ένα βήμα πίσω από τον πατέρα του, κρατώντας το χέρι του. Ένα σμάρι πουλιών περνά αρκετά χαμηλά από μπροστά τους.

ΝΑΣΚΟΣ

Θα φύγω το βράδυ για πάνω, αν δεν βρέξει!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Στο χωριό μας;

ΝΑΣΚΟΣ

Ναι!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Γιατί;

ΝΑΣΚΟΣ

Θα πάω να τους δω!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Αν θέλουν κάτι από μένα, ξέρουν αυτοί. Εδώ είμαι!

ΝΑΣΚΟΣ

Θα τους πω.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Να έρθουν πες τους.

ΝΑΣΚΟΣ

Εντάξει. Εσύ δεν έρχεσαι;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ούτε γι' αστείο!

ΝΑΣΚΟΣ

Με το δίκιο σου!

Βέβαια...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι βέβαια;

ΝΑΣΚΟΣ

Έχεις προϊστορία!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Για το άλογο λες;

ΝΑΣΚΟΣ

Ναι!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Συνέχεια το λες...

ΝΑΣΚΟΣ

Το πήρες;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Εγώ ή εσύ;

ΝΑΣΚΟΣ

Μετά από τόσα χρόνια...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πέντε χρόνια πέρασαν. Ακόμα λες ότι εγώ το
έκλεψα;

ΝΑΣΚΟΣ

Λέω ψέματα;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ρώτα τον Σωτήρη(33), τον μεγάλο αδελφό μας τι
γνώμη έχει για μένα. Μας ξέρει απ' την καλή
κι απ' την ανάποδη!

ΝΑΣΚΟΣ

Καλά, ο Σωτήρης...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι ο Σωτήρης;

ΝΑΣΚΟΣ

Σε έχει αδυναμία!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Κοίτα, αν είχα πάρει το άλογο, δεν θα το
έβλεπαν; Πού είναι τώρα; Το μόνο που ξέρω να
κάνω, είναι να βοηθάω και να προσφέρω όταν
μπορώ. Εσύ ποιον βοήθησες; Για κοίτα τον
μπαξέ μου στο Μασλίν Ντολ... Δίνω σε όλο το
χωριό.

ΝΑΣΚΟΣ

Εσύ δίνεις, γιατί είσαι κορόιδο!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Εσύ το λες αυτό παντού. Λες και χαίρεσαι να
το λες!

ΝΑΣΚΟΣ

Φεύγω στο βουνό τώρα για τα ζώα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Εγώ πάω στο σπίτι. Η ΙΟΡΔΑΝΑ (19) περιμένει να
φάμε.

Ο Παναγιώτης αφήνει το χέρι του Γιάγκου και φεύγει μπροστά.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Πεινάω!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Φεύγουμε. Κάνε λίγη υπομονή!

ΝΑΣΚΟΣ

Η Αντωνία (23) έστειλε μαντάτο. Τη ζήτησε ο
Χρήστος (30)!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Μεγάλη κοπέλα είναι. Να κάνει αυτό που είναι
καλό για κείνη. Να δει τι θα πουν ο πατέρας
και η μάνα.

ΝΑΣΚΟΣ

Φαίνεται καλός.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Έτσι θα΄ ναι.

ΝΑΣΚΟΣ

Άντε πάνε!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πες στη μάνα ότι καλά είμαι.

ΝΑΣΚΟΣ

Το βράδυ θα πάω. Μη νοιάζεσαι. Θα το πω.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Άντε Παναγιώτη, φεύγουμε.

ΣΚΗΝΗ 2^η

ΕΞΩΤ. ΚΑΤΗΦΟΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ - ΗΜΕΡΑ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Κοίτα μπαμπά, ένα κατσίκι. Δικό μας είναι;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Όχι, τι δουλειά έχει εδώ κάτω;

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Άρρωστο είναι;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Έτσι φαίνεται. Ξέμεινε από κοπάδι.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Θα το κάνεις καλά;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Θα προσπαθήσω.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Θα το ταΐσω εγώ!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Καλά!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Αν αρρωστήσω κι εγώ θα με κάνεις καλά;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ναι παιδί μου. Αλλά εσύ είσαι δυνατός!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Άγριοκάτσικο δεν με λες; Ε, και τα κατσίκια
αρρωσταίνουν!

Πατέρας και γιος γελούν δυνατά και ξεκινούν για το σπίτι.
Στα χέρια ο Γιάγκος κρατά το άρρωστο κατσίκι. Ο Παναγιώτης
περπατά δίπλα του και φαίνεται ανήσυχος για το κατσίκι.

Ακούγονται βροντές. Τα σύννεφα έχουν καλύψει τον ουρανό.
Αρχίζει να δυναμώνει η ψιχάλα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τρέξε στο σπίτι Παναγιώτη. Σε βλέπω από δω!
Πάω στην αποθήκη.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Θα έρθω μαζί σου.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Εντάξει!

Το παιδί είναι ανήσυχο. Ο Γιάγκος φέρνει μια κουρελού.
Αφήνει με προσοχή το κατσίκι κάτω. Αυτό έχει ανοιχτό το
στόμα και βγάζει ήχους πόνου. Ο Γιάγκος το σκεπάζει,
ετοιμάζει ένα αυτοσχέδιο φάρμακο. Σε ένα κύπελο βάζει νερό
και ρίχνει από ένα κουτί κάμποσες σταγόνες από ένα βότανο
που έχει κρατημένο για δύσκολες περιπτώσεις. Παίρνει ένα
στουπί και το βρέχει. Βρέχει το στόμα του ζώου, ώστε να
τραβήξει το φάρμακο. Ακούγεται η φωνή της Ιορδάνας.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Ελάτε! Γίνατε μούσκεμα!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Μαμά, μαμά! Βρήκαμε ένα κατσίκι! Είναι
άρρωστο! Ο μπαμπάς θα το κάνει καλά!

ΙΟΡΔΑΝΑ

Εσύ έλα στο σπίτι!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Καλά!

ΣΚΗΝΗ 3^η

ΕΣΩΤ. ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ - ΗΜΕΡΑ

ΙΟΡΔΑΝΑ

Τι έχει το ζώο;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ευτυχώς δεν έχει Βρουκέλλωση. Έχει πρόβλημα το έντερο. Κρύωσε στη βοσκή. Οι λειμώνες είναι παγωμένοι ακόμα. Μπορεί και από παράσιτο. Έχω ένα δικό μου φάρμακο. Μπορεί να γίνει καλά.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ο μπαμπάς θα το κάνει καλά! Ξέρει! Κι εμένα θα με κάνει καλά, αν αρρωστήσω!

ΙΟΡΔΑΝΑ

Εγκιντύ... Γιατί να αρρωστήσεις εσύ;

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Αφού με λέτε αγριοκάτσικο!

Γελούν όλοι μαζί. Συγχρόνως ακούγεται το κλάμα της μικρής ΑΝΤΩΝΙΤΣΑΣ (3 ΜΗΝΩΝ).

ΙΟΡΔΑΝΑ

Θα πεινάει... Πάω μέσα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Έλα δω, Παναγιώτη. Εγώ είμαι δω, μην το ξεχνάς. Μόνο να είσαι καλό παιδί.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Δεν είμαι;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Είσαι πολύ καλό παιδί, μόνον λίγο ξεροκέφαλος! Χαχαχα! Ακόμα κι όταν κάνει

κρύο, φεύγεις πάνω στον Άι Θανάση με τα
μεγαλύτερα παιδιά και δεν ακούς τη μαμά που
σε φωνάζει...

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Να προσέχεις αγόρι μου. Αν πονάς κάπου, θα
μας το πεις.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ναι, μπαμπά!

ΣΚΗΝΗ 4^η

ΕΞΩΤ. ΧΩΡΑΦΙ - ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ - ΗΜΕΡΑ

Ο Γιάγκος και η Ιορδάνα βρίσκονται στο χωράφι του αδελφού της του ΤΡΑΪΑΝΟΥ(25) και βοηθούν στο μάζεμα του τριφυλλιού. Έχουν μαζί τους και την Αντωνίτσα. Το μικρό δείχνει ανήσυχο στην αυτοσχέδια καλάθουνα, είναι εμπύρετο και η Ιορδάνα πηγαίνει γρήγορα στο ποτάμι να φέρει νερό κρύο με μια στάμνα που έχει μαζί της. Ο Γιάγκος παίρνει ένα μαντήλι και κάνει αέρα στο παιδάκι. Το μωρό φαίνεται κατακόκκινο. Ξαφνικά κάνει εμετό. Ο Γιάγκος το ανακουφίζει γυρνώντας το προς το πλάι. Πιάνει τον σφυγμό του μωρού στον λαιμό του.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Κάτι δεν πάει καλά. Ο σφυγμός είναι γρήγορος.
Από χθες δεν ήταν καλά. Σήμερα χειροτέρεψε.

ΠΕΤΡΟΥΛΑ(18)

Γιατί το φέρατε; Θεέ μου!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Είπαμε ότι δεν είναι τίποτα!

ΠΕΤΡΟΥΛΑ

Για το Θεό γιατί αργεί η Ιορδάνα;

ΙΟΡΔΑΝΑ

(Φωνάζει από μακριά.)

Έρχομαι!

(Ο Παναγιωτάκης παρακολουθεί τη σκηνή. Όλοι είναι ανήσυχοι!)

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Θα την κάνεις καλά, ε, μπαμπά; Θα την κάνεις
καλά, όπως το κατσικάκι!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πήγαινε στην άκρη του χωραφιού Παναγιωτάκη.
Όταν έρθεις, μπορεί να είναι καλά η μικρούλα
μας.

(Ο Παναγιωτάκης φεύγει αμέριμνα και ο Γιάγκος ψιθυρίζει στον
Τραϊανό.)

Τράϊο, πάρε την Πετούλα και τον Παναγιώτη
και πηγαίνετε στο σπίτι. Θα έρθουμε μαζί με
την Ιορδάνα και τη μικρούλα. Μακάρι να
συνέλθει, αλλά η κατάσταση φαίνεται δύσκολη...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Θα τα καταφέρει;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Κοίταξέ την, μοιάζει αφυδατωμένη από τον
εμετό και τη διάρροια. Το νερό τώρα δεν
μπορεί να βοηθήσει. Κάποια ασθένεια που δεν
ξέρουμε την έχει χτυπήσει. Δεν ξέρω, Θεέ μου!
Το παιδί ξεψυχά!

ΙΟΡΔΑΝΑ

Όχι, όχι Θεέ μου!

(Ο Γιάγκος την πιάνει από το μπράτσο.)

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τελείωσε Ιορδάννα...

Μαύρη οθόνη. Υπάρχει η ένδειξη Ελλάδα 1947.

ΣΚΗΝΗ 5^η

ΕΞΩΤ. ΔΡΟΜΟΣ – ΗΜΕΡΑ

Έχει κακοκαιρία. Η Ιορδάννα με τον Παναγιώτη περπατά κρατώντας φοβισμένη το παιδί από το μπράτσο, βοηθώντας το να περπατήσει κι αυτό, όσο μπορεί. Το παιδί βογκά από τον πόνο, άλλοτε δυνατά κι άλλοτε πιο σιγά.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Κάποιος θα περάσει με το κάρο, μη φοβάσαι!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Μακάρι! Αν έρθει ο μπαμπάς, θα με κάνει καλά!

ΙΟΡΔΑΝΑ

Ναι ναι Παναγιώτη. Να, κάποιος φαίνεται να έρχεται προς τα δω! Είναι από το διπλανό χωριό! Ε, καλέ μου άνθρωπε. Προς τα πού πας;

ΑΝΤΡΑΣ (50)

Πάω στη χώρα, να πουλήσω αυγά και κρέας. Τι έγινε; Ελάτε πάνω στο κάρο! Τι έχει;

ΙΟΡΔΑΝΑ

Πού να ξέρω... Μπορεί σκουλήκι... Παναγιά μου!

ΑΝΤΡΑΣ

Ποιανού είσαι;

ΙΟΡΔΑΝΑ

Του Γιάγκου.

ΑΝΤΡΑΣ

Πού είναι ο Γιάγκος;

ΙΟΡΔΑΝΑ

Στα ζώα... Ο Γιάγκος είναι στο βουνό, στα
κατσίκια. (Λέει κάπως χαμηλόφωνα.)

ΑΝΤΡΑΣ

Βιαστείτε!

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ

Κόβονται τα πόδια μου. Με δυσκολία και αν...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Θεέ μου!

ΑΝΤΡΑΣ

Έλα παιδί μου. Μα αυτό είναι πράσινο...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Δεν προλαβαίνουμε...

ΑΝΤΡΑΣ

Εεκινάμε. Κρατηθείτε.

Η Ιορδάνα κρατά τα χέρια του παιδιού. Είναι κρύα. Το κρατά
στην αγκαλιά της. Το παιδί χάνει τις αισθήσεις του. Δεν
κουνιέται. Δεν αναπνέει... Ο άνδρας σταματά το κάρο. Η γυναίκα
κλαίει απαρηγόρητα. Το παιδί έχει καταλήξει. Βγαίνουν υγρά
από το στόμα του. Είναι τελείως μαύρο το δέρμα του.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Αυτό ήταν...

ΑΝΤΡΑΣ

Πάμε πίσω, στο χωριό. Θα βρούμε τον άντρα
σου, τον Γιάγκο. Θα ήρθε από τα ζώα.

Η γυναίκα είναι αμίλητη. Μόνο έχει σφιχτά αγκαλιά τον γιο
της.

ΣΚΗΝΗ 6^η

ΕΣΩΤ. ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ - ΗΜΕΡΑ

Κάθονται συγγενείς γύρω γύρω στο δωμάτιο. Στο κέντρο έχει ένα μεγάλο σοφρά. Υπάρχει πάνω ψωμί και ελιά. Δίπλα, κύπελα με νερό. Κάποιοι είναι αμίλητοι κι άλλοι συζητούν για τον Παναγιώτη πολύ χαμηλόφωνα. Ο Γιαγκος κρατά το κεφάλι του. Τα μάτια του είναι πρησμένα. Η Ιορδάνα τραβάει ένα σεντόνι που χωρίζει τον χώρο στα δύο και μπαίνει στο καθιστικό, κρατώντας από το χέρι τον ΒΑΣΙΛΑΚΗ (3).

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πριν οχτώ χρόνια χάσαμε και την ΑΝΤΩΝΙΤΣΑ...
Από τι, ακόμα δεν ξέρουμε.

ΠΕΤΡΟΥΛΑ

Μη τα θυμάσαι τώρα...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τόσα βάσανα. Ο πόλεμος, η φτώχεια, η
ρουφιανιά, η διχόνοια και τώρα τι... Πάει το
παλικάρι μου...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Αχ Παναγιά μου δεν μας λυπήθηκες...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τη φωτιά του πολέμου τη θεριεύει ο χαμός του
παιδιού... Κι απ' την άλλη τα αρπαχτικά, αυτοί
που θέλουν να με μπλέξουν...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Τι είναι αυτά που λες;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Για να δούμε πού θα βγούμε...

Ακούγεται μουσική (Είναι η αγάπη μια ματιά, ΤΡΙΟ ΒΑΜΠΑΡΗ,
1938, ΣΤΙΧΟΙ: ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΣΑΒΒΙΔΗ---ΜΟΥΣΙΚΗ: ΔΡΑΓΑΤΣΗ Γ

https://www.youtube.com/results?search_query=%CE%95%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9+%CE%B7+%CE%B1%CE%B3%CE%AC%CF%80%CE%B7+%CE%BC%CE%B9%CE%B1+%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%AC%2C+%CE%A4%CE%A1%CE%99%CE%9F+%CE%92%CE%91%CE%9C%CE%A0%CE%91%CE%A1%CE%97%2C+1938%2C+%CE%A3%CE%A4%CE%99%CE%A7%CE%9F%CE%99%3A+%CE%91%CE%99%CE%9C%CE%99%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A5+%CE%A3%CE%91%CE%92%CE%92%CE%99%CE%94%CE%97---%CE%9C%CE%9F%CE%A5%CE%A3%CE%99%CE%9A%CE%97%3A+%CE%94%CE%A1%CE%91%CE%93%CE%91%CE%A4%CE%A3%CE%97+%CE%93), της εποχής από μια λατέρνα που ξέμεινε στο χωριό από το πανηγύρι του διπλανού χωριού.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Αυτό μας μάρανε τώρα...

ΠΕΤΡΟΥΛΑ

Βγαίνω έξω. Θα τους δώσω λίγα αυγά. Μπορεί να λιμοκτονούν.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Πάρε κι απ' τα δικά μου. Δώσε...

ΣΚΗΝΗ 7^η

ΕΣΩΤ. ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ - ΝΥΧΤΑ

ΓΙΑΓΚΟΣ

(Μιλάει αργά και πολύ χαμηλόφωνα)

Φεύγω. Με είδε ο ακατανόμαστος. Λίγο πριν μπω στο σπίτι. Κινδυνεύω. Μαζί με μένα κι εσείς. Να 'ναι καλά ο Σύνδεσμος. Φεύγω μαζί του. Κοιτάζει αφοσιωμένος την Ιορδάννα και το νεογέννητο κοριτσάκι (7 ημερών).

Ο Βασιλάκης ακούει τον μπαμπά του και πετιέται πάνω.

ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ

Πού πας; Πού πας; Είπες ότι θα κοιτάμε μαζί
το κοπάδι.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Σε λίγο καιρό θα είσαι άντρας, θα το έχεις
εσύ! Μέχρι να γυρίσω.

ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ

Χάθηκε ο Παναγιώτης. Τώρα θα χαθείς κι εσύ!

ΙΟΡΔΑΝΑ

Βασιλάκη, σςςςςς μην κλαις! Θα σε ακούσουν
και θα σκοτώσουν τον μπαμπά. Ο μπαμπάς θα
γυρίσει να μας πάρει! Τι θα λέω όταν με
ρωτάνε;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πες ότι πάω σε άλλη κορφή το κοπάδι. Όταν
ξεθυμάνει η μπόρα θα μάθουν την αλήθεια. Η
λεγόμενη απελευθέρωση δεν ήρθε ποτέ...

ΙΟΡΔΑΝΑ

Γιατί σε μας, γιατί;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Αν δεν πας με τα νερά τους, αν δεν σκύψεις το
κεφάλι σε τρώνε... Σε λένε ξένο, σε λένε
επικίνδυνο. Σε λένε ληστή. Ό,τι θέλει ο
καθένας λέει για να κάνει τον καλό. Αφήνω
πίσω μου την πιο καλή γυναίκα του κόσμου. Και
πάω πού;

ΙΟΡΔΑΝΑ

Μα τι έχουν τα χέρια σου; Στάζουν αίμα. Το πρόσωπό σου είναι πρησμένο, τα μάτια σου μαύρα. Και τα παπούτσια σου κι αυτά αφήνουν κόκκινες πατημασιές...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Γλίτωσα παρά τρίχα. Ο σύνδεσμος τούς απασχόλησε και το έσκασα! Ήταν ένας δικός μας μέσα στο λημέρι τους και με βοήθησε να λυθώ! Αφήνει η Ιορδάνα στο κρεβάτι το βρέφος. Βλέπει τα χέρια του Γιάγκου. Τα νύχια του είναι βγαλμένα. Τρέχουν αίμα. Τα καθαρίζει με ένα καθαρό πανί, παίρνει ένα μαύρο μαντήλι και το κόβει στη μέση. Τυλίγει το ένα χέρι με το ένα κομμάτι. Έπειτα και το άλλο. Μετά περιποιείται και τα πόδια του. Κάνει πολλή ζέστη. Είναι Ιούλιος μήνας. Ο ιδρώτας στάζει από το κούτελο του Γιάγκου. Κοιτάζει με τρόπο, έξω από το παράθυρο. Ακούγεται πολύ χαμηλόφωνα το σφύριγμα του Συνδέσμου. Βγαίνει σβέλτα ο Γιάγκος και η Ιορδάνα στέκεται ακίνητη με το βρέφος στην αγκαλιά και τον Βασιλάκη να την αγκαλιάζει κλαίγοντας.

ΙΟΡΔΑΝΑ

Φεύγεις Γιάγκο, φεύγεις για πού... Να ξέρεις το μωρό θα το βαφτίσω Μαρία, στην Παναγία το έχω τάξει!

ΒΑΣΙΛΗΣ

Μαμά, πότε θα έρθει ο μπαμπάς;

ΣΚΗΝΗ 8^η

ΕΣΩΤ. ΑΛΒΑΝΙΑ, ΦΟΡΤΗΓΟ – ΔΡΟΜΟΣ – ΝΥΧΤΑ

Η οθόνη δείχνει ένα ορεινό τοπίο με την ένδειξη ΑΛΒΑΝΙΑ

1947. Ένα φορτηγό έχει τα χαμηλά φώτα και είναι φορτωμένο με ζώα. Επάνω βρίσκονται κρυμμένοι ο Γιάγκος και επτά ακόμη άντρες. Ο ένας από αυτούς είναι ο φίλος του ΓΙΩΡΓΟΣ (40). Ανάμεσά τους υπάρχει και ένας Πολωνοεβραίος (35) που έφυγε μέσα στον πόλεμο για Ελλάδα, γλιτώνοντας την πυρά. Μιλούν χαμηλόφωνα. Τσα ίσα συνεννοούνται.

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Μιλά με σπασμένα ελληνικά

Έχω οικογένεια στην Πολωνία. Έφυγα πριν πέντε χρόνια. Γλίτωσα. Τώρα θα βρω τους δικούς μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σε κυνήγησαν Γερμανοί;

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Ναι. Αλλά με πρόδωσε Πολωνός.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ο Ρώσοι τι έκαναν μετά;

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Οι Ρώσοι, μμμ κι αυτοί... Η Πολωνία είναι πνιγμένη...

ΓΙΩΡΓΟΣ

Είναι πώς τα βλέπει ο καθένας.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Παντού διχόνοια. Παντού φόβος.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σςςςς μη λες τέτοια τώρα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Το δρομολόγιο ποιο είναι;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Απ' ό, τι ξέρω μετά Ρουμανία κι ύστερα
Πολωνία.

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Θα μας βάλουν σε σπίτια.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Έτσι γίνεται. Ο καθένας θα μπει σε ένα σπίτι.
Θα μας κρύβουν για αρκετές μέρες, μέχρι να
εμφανιστούμε. Έχουμε δρόμο ακόμα όμως. Θα
ταξιδεύουμε όλη νύχτα κι όλη μέρα, θα
περάσουμε και από Βουλγαρία, μέχρι να
φτάσουμε στη Ρουμανία. Από κει σε ένα
εικοσιτετράωρο θα είμαστε στην Πολωνία.

Το φορτηγό ανάβει και τα δυνατά φώτα μόλις γίνεται πηχτό το
σκοτάδι. Τα ζώα είναι σχετικά ήσυχα. Το ίδιο και οι
κρυμμένοι άντρες. Η κούραση κλείνει τα μάτια τους. Ο θόρυβος
του φορτηγού είναι αρκετός.

ΣΚΗΝΗ 9^η

ΕΣΩΤ. ΡΟΥΜΑΝΙΑ, ΦΟΡΤΗΓΟ - ΔΡΟΜΟΣ - ΝΥΧΤΑ

Ο Γιώργος ξυπνά πρώτος. Σκουντά τους διπλανούς του. Τρεις
από τους συνεπιβάτες κατεβαίνουν στη Ρουμανία. Μένουν πέντε
για την Πολωνία.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Φτάσαμε Ρουμανία. Τελειώνουν τα μαρτύριά μας.
Η βρόμα των ζώων μ' έχει ξεκάνει. Θέλω να
βγάλω ό,τι έφαγα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Όλα συνήθεια είναι.

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Κι εγώ δεν είμαι καλά.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Θα σταματήσει ο οδηγός, αν του πούμε;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Άσε, ας μην καθυστερήσουμε...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Σήκωσε ψηλά το πρόσωπό σου, βοηθάει...

ΣΚΗΝΗ 10^η

ΕΣΩΤ. ΡΟΥΜΑΝΙΑ – ΦΟΡΤΗΓΟ – ΝΥΧΤΑ

Ξαφνικά ένα δυνατό φρενάρισμα τραντάζει όλα τα ζωντανά, μαζί και τους λαθραίους. Ο οδηγός σταματά, κατεβαίνει από το αυτοκίνητο και βλέπει το φανάρι.

ΟΔΗΓΟΣ (55)

Ευτυχώς δεν έσπασε. Ράγισε μόνο! Ησυχάστε. Είστε καλά; (Βλέπει στο πίσω μέρος του φορτηγού.)

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τα έβγαλα όλα. Τι όλα δηλαδή; Το λιγοστό φαΐ που είχα. Τουλάχιστον δεν χτύπησε κανείς από το φρενάρισμα.

ΟΔΗΓΟΣ

Προσπαθήστε να ηρεμήσετε. Φτάνουμε σε λίγες ώρες.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι έγινε όμως;

ΟΔΗΓΟΣ

Αποκοιμήθηκα αλλά ευτυχώς είχα ανοίξει τα παράθυρο. Ο κρύος αέρας με συνέφερε.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Να είσαι καλά. Μας έσωσες τη ζωή!

ΠΟΛΩΝΟΕΒΡΑΙΟΣ

Ως τώρα...

Ο Γιώργος τον κοιτάει κάπως θυμωμένα.

ΟΔΗΓΟΣ

Όλα καλά θα πάνε. Ο δρόμος είναι ευτυχώς άδειος. Δεν κινείται κανείς. Το ταξίδι είναι ήσυχο. Σε λίγες ώρες φτάνουμε στην Πολωνία. Θα σας κατεβάσω στο Βρότσλαβ. Εκεί θα βρίσκεται ένα άτομο για τον καθένα. Θα πάρει ένα άτομο ο καθένας στο σπίτι του. Καλή τύχη. Όταν σταματήσω θα κατεβείτε γρήγορα. Δεν θα μιλήσουμε!

Οι ώρες περνούν γρήγορα. Οι επιβάτες είναι αμίλητοι. Φαίνονται κάπως ανακουφισμένοι. Το μακρύ ταξίδι φτάνει στο τέλος του.

ΣΚΗΝΗ 11η

ΕΞΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ - ΝΥΧΤΑ

Το φορτηγό σταματά. Χαιρετά ο ένας τον άλλο. Οι επιβάτες σαν σκιές κατεβαίνουν. Φορούν όλοι σκούρα ρούχα. Τον Γιάγκο τον παραλαμβάνει μια γυναίκα. Η γυναίκα λέγεται ΜΠΙΑΝΚΑ (28). Είναι μέτρια στο ύψος, είναι ξανθιά με γκριζογάλανα μάτια φοράει μαύρα. Το κεφάλι της είναι τυλιγμένο με ένα μαντήλι. Τον πιάνει από το μπράτσο και του μιλά στα Πολωνικά, σφίγγοντας το χέρι του. Ο Γιάγκος κουνάει το κεφάλι. Κατευθύνονται σε ένα στενό δρόμο με ψηλά κτίρια. Περπατούν αρκετή ώρα, με προφυλάξεις συνεχώς. Τοίχο τοίχο σχεδόν. Διασχίζουν τα στενοσόκακα, έχει λίγη ψύχρα. Εμφανίζονται σποραδικά κάποια άτομα που περπατούν αρκετά γρήγορα μέσα στη νύχτα. Η κάμερα δείχνει το πλάνο από ψηλά. Οι φιγούρες, της Μπιάνκα και του Γιάγκου, φαίνονται μικροσκοπικές. Ακούγεται μουσική του Chopin Nocturne in E flat Op. 55 No.2 Friedman Rec.1936

https://www.youtube.com/results?search_query=Chopin+Nocturne+in+E+flat+Op.+55+No.2+Friedman+Rec.1936).

ΣΚΗΝΗ 12^η

ΕΞΩΤ. ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ - ΣΑΛΟΝΙ - ΝΥΧΤΑ

Δύο καναπέδες, δύο καρέκλες, ένα τραπεζάκι στο κέντρο. Η Μπιάνκα κατευθύνεται προς το παράθυρο, η κάμερα την ακολουθεί από πίσω, η Μπιάνκα τραβά διακριτικά την κουρτίνα, βλέπει έξω, η κάμερα δείχνει από μέσα προς τα έξω και σταθεροποιείται στον δρόμο. Ο δρόμος είναι άδειος. Ο Γιάγκος κάθεται σε μία από τις δύο καρέκλες. Η Μπιάνκα ανοίγει το

συρτάρι της σεκρετιέρας και βγάζει έναν χάρτη της Πολωνίας. Δείχνει με το χέρι τη διαδρομή που πρέπει να κάνουν οι δυο τους από το Βρότσλαβ μέχρι τη Βαρσοβία. Δείχνει μια επαρχιακή πόλη κοντά στη Βαρσοβία. Εδώ θα μείνουμε ή εδώ; (Δείχνει το Βρότσλαβ). Κάνει παντομίμα. Ακούγεται μουσική του Arthur Rubinstein- Chopin - Piano Concerto No 2 in F minor, Op 21, (<https://www.youtube.com/watch?v=B3r4EgwLqMM&t=329s>) σε όλη τη διάρκεια της σκηνής, σε χαμηλή ένταση. (Ο Γιάγκος δείχνει το Βρότσλαβ)

ΣΚΗΝΗ 13^η

ΕΞΩΤ. ΚΗΠΟΣ – ΗΜΕΡΑ

Πανοραμική θέα της περιοχής της Βαρσοβίας και η ένδειξη Βρότσλαβ 1957. Ο Γιάγκος βρίσκεται στον κήπο, ένα κοριτσάκι, η ΛΟΥΜΙΛΑ (8) ξανθό, αδύνατο και δραστήριο είναι μαζί του και φαίνεται να συμμετέχει στο ξεβοτάνισμα. Ο μπαξέζος έχει διάφορα λαχανικά και είναι φτιαγμένος απάνεμα, δίπλα σε έναν ψηλό τοίχο. Έρχεται η Μπιάνκα με δύο παιδάκια, την ANNA (5) και τον ΓΙΑΝΝΗ (3). Ο Γιάγκος φαίνεται γαλήνιος. Μιλάει με τη Λουμίλα και τη βοηθά να καταλάβει τον τρόπο ξεβοτανίσματος. Το κοριτσάκι φαίνεται χαρούμενο. Η Μπιάνκα τακτοποιεί τον χώρο στη βεράντα της εξοχικής κατοικίας. Στρώνει το τραπέζι για το κολατσιό που έχει φέρει μαζί της. Ακούγεται μουσική Μαζούρκα. Ακούγεται δυνατά η φωνή ενός γείτονα.

ΓΕΙΤΟΝΑΣ (50)

Γιάννη!!! Krowa! (Η αγελάδα)

ΓΙΑΓΚΟΣ

Przyjść (Έρχομαι)

Περνά βιαστικά από την ξύλινη εξώπορτα δίπλα στην αυλή του γείτονα. Το πλάνο είναι κοντινό και δείχνει τον Γιάγκο να πλησιάζει το ζώο. Χαϊδεύει το ζώο στο κεφάλι.

ΓΕΙΤΟΝΑΣ

Stokrotne dziękí (Χίλια ευχαριστώ)

ΓΙΑΓΚΟΣ

Przyjemność po mojej stronie.

(Ευχαρίστησή μου!)

Τα ποδαράκια του μοσχარიού βγαίνουν προς τα έξω. Ο Γιάγκος τα κρατάει γερά αλλά όχι απότομα, σε λίγο ξεπροβάλλει και το κεφαλάκι. Σιγά σιγά το μοσχάρακι βγαίνει, ο πλακούντας πέφτει κι αυτός. Η αγελάδα γλείφει το μοσχάρακι για να το στεγνώσει. Ο χρόνος κυλά. Ο Γιάγκος παρατηρεί τη διαδικασία. Το μοσχάρακι σε ένα εικοσάλεπτο σηκώνεται στα ποδαράκια του, ψάχνει τη μάνα για να θηλάσει.

ΓΕΙΤΟΝΑΣ

Urodziło się cielę! (Γεννήθηκε το
μοσχάρακι!), (φωνάζει με δέος ο ΓΕΙΤΟΝΑΣ).

Dziękuję! (Ευχαριστώ!)

Ο Γιάγκος σκουπίζει το κούτελό του, πλένει τα χέρια του στη βρύση, δίπλα στην αποθήκη του γείτονα. Η Μπιάνκα καταφτάνει με τα τρία παιδιά. Είναι συγκινημένη και χαρούμενη. Δίνει μια πετσέτα στον Γιάγκο να σκουπιστεί. Ο Γιάγκος σπουπίζεται, ο γείτονας φροντίζει το μοσχάρακι και την αγελάδα. Η μικρή Λουμίλα πλησιάζει χαρούμενη.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Tato, jesteś doktorem!

(Μπαμπά, είσαι γιατρός!)

ΓΙΑΓΚΟΣ

Nie jestem lekarzem! O tym wiem wszystko,
byłem tam hodowcami w Grecji !
(Δεν είμαι γιατρός! Αυτά τα ξέρω γιατί ήμουν
κτηνοτρόφος στην Ελλάδα!)

ΓΙΑΝΝΗΣ

Η Λουμίλα με σπασμένα ελληνικά λέει:

Αν αρρωστήσω, θα με κάνεις καλά!

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ναι παιδί μ'...

ΣΚΗΝΗ 14^η

ΕΣΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ, 1974 - ΗΜΕΡΑ

Πανοραμική θέα. Βρότσλαβ, πολυκατοικίες, εξοχική κατοικία, παράθυρο, σάλα και η ένδειξη Πολωνία 1974. Σε μία σάλα κάθονται τρεις άνδρες. Μιλούν ελληνικά. Έχουν φτιάξει τσάι. Έχουν και φρυγανιές σε ένα πιατάκι, πάνω σε ένα στενόμακρο τραπεζάκι. Κάθονται οι δυο σε ένα καναπέ, ο Γιάγκος, ο ΚΩΣΤΑΣ (66) και ο ΓΑΒΡΙΛΟΣ (68) σε μια καρέκλα. Ο χώρος είναι λιτός. Σε μια άκρη υπάρχει ένα μικρός μπουφές που είναι και πάγκος για να φτιάχνουν τσάι ή κάτι πρόχειρο για φαγητό. Στον μπουφέ υπάρχει στη μια άκρη κι ένα πικάπ. Είναι σε λειτουργία. Ακούγονται τα τραγούδια *Κι αν μου φύγεις και σε χάσω*, της Κούλας Ευστρατοπούλου, σε μουσική Γιάννη Βέλλα και στίχους Κώστα Κοφινιώτη και έπειτα το τραγούδι *Ας μπορούσα να 'ρχόμουνα*, της Κούλας Νικολαΐδου, Tango του 1948 σε μουσική Μιχάλη Μπαρμπαλιά και στίχους Γιάννη Φερμάνογλου (https://www.youtube.com/results?search_query=%CE%91%CF%82+%)

[CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%B1+%CE%BD%CE%B1
+%CE%84%CF%81%CF%87%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85%CE%BD%CE%B1%2C+%
CF%84%CE%B7%CF%82+%CE%9A%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B1%CF%82+%CE%9
D%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%B1%CE%90%CE%B4%CE%BF%CF%85%2C+T
ango+\)](#)

ΚΩΣΤΑΣ

Φεύγω σε μια εβδομάδα. Γυρίζω στην πατρίδα.

ΓΑΒΡΙΛΟΣ

Τι λες ρε φίλε;

ΚΩΣΤΑΣ

Το αποφάσισα!

ΓΑΒΡΙΛΟΣ

Τον άκουσες ΓΙΑΓΚΟ;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι λες;

ΓΑΒΡΙΛΟΣ

Ο Κώστας θα φύγει στην Ελλάδα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι λες φίλε μου;

ΚΩΣΤΑΣ

Ήρθε η στιγμή Γιάγκο! Η κατάσταση άλλαξε.

Όλοι το λένε. Θέλεις να στείλεις κάτι στο
χωριό;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ναι, ναι θέλω. Θέλω να γράψουμε ένα γράμμα.

Να γράψεις πού είμαι, τι κάνω, πόσο μου
έλειψαν. Πώς τα έφερε η ζωή!

ΚΩΣΤΑΣ

Είμαι στη διάθεσή σου.

ΓΑΒΡΙΛΟΣ

Εγώ να σας αφήσω...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τα λέμε αύριο Γαβρίλο. Έλα ας γράψουμε το
γράμμα...

ΣΚΗΝΗ 15^η

ΕΞΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΚΑΤΟΒΙΤΣΕ - ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΡΑΙΝΩΝ - 1976 - ΗΜΕΡΑ

Ο Κώστας είναι μαζί με τον Γιάγκο στον Σταθμό των τρένων.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τέλειωσαν τα ψέματα, Κώστα. Έρχονται! Κι όλα
αυτά χάρη σε σένα! Δεν θα ξεχάσω ποτέ όσα
έκανες και κάνεις για μένα! Πήγες Ελλάδα και
ξαναγύρισες για να με βοηθήσεις!

ΚΩΣΤΑΣ

Γιάγκο κι εσύ αυτό θα έκανες. Η φιλία είναι
φιλία! Να, τώρα ήρθε η στιγμή! Εύχομαι όλα να
πάνε καλά! Φτάνει το τρένο, τώρα είναι
επάνω. Δεν μας περιμένουν τώρα, αλλά στο
τέλος της διαδρομής! Δεν πειράζει, θα
φτάσουμε μαζί στο τέρμα, στο Βρότσλαβ. Έτσι
δεν θα μπερδευτούμε.

Σταματάει ο συρμός. Ανοίγουν οι πόρτες. Πολύς
κόσμος κατεβαίνει και αρκετοί ανεβαίνουν.
Προτελευταίος ανεβαίνει ο Γιάγκος, ακολουθεί
ο Κώστας. Κουτσαίνει από το ένα πόδι. Είναι ο
τελευταίος επιβάτης που ανεβαίνει από το
Κατοβίτσε. Του δίνει ο Γιάγκος το χέρι,

ανεβαίνει. Όλοι τον προσέχουν τυχαία. Η
ΜΑΡΙΑ (29) κοιτάζει τη ΣΟΦΙΑ (22). Ο ΓΡΗΓΟΡΗΣ
(33) κάθεται δίπλα της περιμένοντας το τέρμα.

ΜΑΡΙΑ

Αυτός είναι Βούλα, να δεις...

ΣΟΦΙΑ

Το ραντεβού είναι στο τέρμα.

ΜΑΡΙΑ

Αυτός είναι.

ΚΩΣΤΑΣ

Ο Κώστας κρατάει τη φωτογραφία του ζευγαριού, μαζί με τις
τρεις κόρες τους. Συγκρίνει τη φωτογραφία με το πρόσωπο της
Μαρίας.

Γιάννη, αυτή είναι η κόρη σου!

Σιγά σιγά πλησιάζουν στο τέρμα, ο κόσμος κινείται, πάνε προς
τις πόρτες, κατεβαίνουν, λίγο πριν κατεβούν πατέρας και
κόρη...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Μαρία, εσύ είσαι...

Αγκαλιάζονται και τρέχουν δάκρυα ασταμάτητα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Είχαμε κάποιες δουλειές κι έτσι έπρεπε να
πάμε στο Κατοβίτσε. Βρεθήκαμε όμως, όλα καλά!

ΜΑΡΙΑ

Όλα καλά!

ΣΚΗΝΗ 16^η

**ΕΣΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ - ΣΠΙΤΙ, ΤΡΙΤΟΣ ΟΡΟΦΟΣ - 1976 -
ΝΥΧΤΑ**

Καίει το λαμπατέρ σε μια άκρη της σάλας. Σε δύο πολυθρόνες κάθονται και συζητούν χαμηλόφωνα, μόνοι, πατέρας και κόρη. Τα μάτια τους είναι κατακόκκινα και φουσκωμένα. Κρατούν από ένα μαντήλι στο χέρι. Η Μαρία κοιτάζει επίμονα τα χέρια του, είναι χωρίς νύχια, κάπως ατροφικά, λειψά...

ΜΑΡΙΑ

Μου είπε η μάνα για τα χέρια σου και τα πόδια σου και για όλα τα βασανιστήρια...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Το μίσος είναι κάτι που τυφλώνει. Πολλές φορές χωρίς λόγο. Ένα ψέμα, ένας ανυπόστατος φόβος, μια συκοφαντία, η ζήλια... Πίστευα ότι δεν θα ξαναβρισκόμασταν ποτέ! Μαθαίναμε κάποια πράγματα, αλλά μάλλον όχι όλη την αλήθεια. Ύστερα ήρθε και η διχόνοια στους δικούς μας... Ποιος είναι ο καλός, ποιος ο κακός; Ποιον να πιστέψεις;

ΜΑΡΙΑ

Άλλοι γύρισαν στην Ελλάδα...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ήμουν απελπισμένος... Κι ύστερα...

ΜΑΡΙΑ

Ύστερα;

ΓΙΑΓΚΟΣ

(Κρατώντας τη από το χέρι λέει αργά...)

Είπα ότι η μάνα σου πέθανε...

ΜΑΡΙΑ

Τι;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Αλλιώς θα με θεωρούσαν δίγαμο... θα με έβλεπαν στραβά... Δεν θα με δεχόταν η Μπιάνκα. Δεν θα με βοηθούσε...

ΜΑΡΙΑ

Απίστευτο...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Πώς θα επιβίωνα; Δεν ήξερα τη γλώσσα... Η Ελλάδα μ' έδιωξε... Οι φίλοι κοίταζαν να κερδίσουν για τον εαυτό τους...

ΜΑΡΙΑ

Δηλαδή;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Κοίταζαν να κλέψουν τα λεφτά του αγώνα... κι ύστερα οι Άγγλοι άλλαξαν πολιτική, οι Ρώσοι προσπάθησαν να ωφεληθούν πολιτικά... κάποιοι δικοί μας με πολέμησαν...

ΜΑΡΙΑ

Πώς;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Άφησαν να εννοηθεί ότι είμαι σκληροπυρηνικός του κόμματος, ενώ απλά δεν ήθελα τον ένοπλο στρατό και τη δράση του... Ούτε κατάλαβα πώς έγιναν όλ' αυτά!

Ο Γιάγκος μιλά πολλή ώρα – κοιτάζοντας, πότε χαμηλά, πότε τη Μαρία στο πρόσωπο, πότε στο κενό απέναντι – για τα άτομα που έπαιξαν ρόλο στην υπόθεσή του, γι' αυτούς που τον έβαλαν στο στόχαστρο, για το ότι δεν κοίταξε ποτέ το συμφέρον του, ότι μόνο που φοβήθηκε την επιστροφή, φοβήθηκε μήπως

γυρίζοντας κάνει μεγαλύτερο κακό στην οικογένειά του... Η Μαρία τον κοιτά αμίλητη, το πρόσωπό της είναι κατακόκκινο, η απορία στα μάτια της είναι έκδηλη...

ΜΑΡΙΑ

Τι χρόνια ήταν, πόσες οικογένειες καταστράφηκαν, γιατί; Για ποιο σκοπό; Αρκετοί δεν γύρισαν ποτέ στο χωριό, όπως εσύ! Άλλοι γύρισαν έχοντας πολύ χρήμα.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Δεν αναρωτήθηκες; Πού το βρήκαν;

ΜΑΡΙΑ

Παράξενα χρόνια. Εσύ όμως φαίνεσαι ο αδιάφορος...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Μην το λες παιδί μου...

ΜΑΡΙΑ

Εσύ που έφτιαξες ξανά αμέσως τη ζωή σου, σα να μην υπήρχε χθες... Η κυρία αυτή φαίνεται σημαντική για σένα...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Είναι πραγματικά καλή γυναίκα, σα τη μάνα σου, Μαρία...

ΜΑΡΙΑ

Πως μπορείς και μου το λες αυτό...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Μη θυμώνεις Μαρία! Δεν περίμενα ότι θα τέλειωνε ποτέ αυτή η τραγική ιστορία... Ιδίως μετά τις ανακατωσούρες στην Ελλάδα, τη βασιλεία και το θέατρο των πολιτικών, με τη δικτατορία που ακολούθησε, όλα έμοιαζαν μια

πολύ σκοτεινή ιστορία χωρίς τέλος. Το
καθεστώς εδώ δεν ήταν πολύ αποδεκτό κι απ΄
τους Πολωνούς! Ποιον να πίστευα;

ΜΑΡΙΑ

Λέω να πάω για ύπνο. Ας ξημερώσει και
βλέπουμε.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Τι βλέπουμε, τι εννοείς;

Η Μαρία σηκώνεται και πηγαίνει προς την κρεβατοκάμαρα. Ο
Γιάγκος ξαπλώνει στο σαλόνι... Η κάμερα απομακρύνεται σιγά
σιγά... Σκοτεινιάζει η οθόνη.

ΣΚΗΝΗ 16^η

ΕΣΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΛΑΒ - ΣΠΙΤΙ, ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΟΡΟΦΟΣ - 1976 - ΗΜΕΡΑ

Χτυπάει το κουδούνι δύο φορές, η Μπιάνκα ανοίγει.
Καλωσορίζει τους επισκέπτες ευδιάθετα με σπαστά ελληνικά. Το
φως χτυπά από το παράθυρο. Όλα φαίνονται φυσιολογικά.
Πιάνουν τα χέρια. Κουνάνε θετικά τα κεφάλια. Χαμογελούν. Η
Μπιάνκα λέει το όνομά της. Φαίνεται συγκινημένη, έχει
κατανόηση για όλο αυτό που ζουν.

ΜΑΡΙΑ

Βλέπω έμαθες και ελληνικά Μπιάνκα!

ΜΠΙΑΝΚΑ

Μου έμαθε ο Γιάγκος, ο πατέρας σου.

ΜΑΡΙΑ

Αααα! Έτσι!

ΜΠΙΑΝΚΑ

Τι τρομερό... Πώς μεγάλωσες κι εσύ και ο
αδελφός σου στην Ελλάδα, χωρίς πατέρα και
χωρίς μάνα! Πόσο κρίμα! Τι έχει κάνει ο
πόλεμος!

Κοιτάζονται όλοι μεταξύ τους. Ο Γιάγκος αναστατωμένος, η
Μαρία με ένα ύφος απαξίωσης, ο Γρηγόρης με απορία, το ίδιο
και η Σοφία. Ο Γιάγκος αναγκάζεται να αποκαλύψει την
αλήθεια. Είναι όλοι γύρω από το τραπέζι και ακούνε τον
Γιάγκο για αρκετά λεπτά· η Μπιάνκα πιάνει το λαιμό της,
προσπαθεί να σηκωθεί από την καρέκλα, ρίχνει ένα ποτήρι με
νερό κάτω. Είναι αμήχανη, σηκώνεται όρθια. Η Μπιάνκα λέει...

ΜΠΙΑΝΚΑ

Άργησα, φεύγω για το Σχολείο. Θα πάω με τα
πόδια.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Το Λύκειο είναι εδώ στη γειτονιά.

Ο Γιάγκος με τη Μαρία, τον Γρηγόρη και τη Σοφία, κάθονται
για λίγη ώρα όλοι μαζί και σε λίγο βγαίνουν έξω. Περπατούν
περίπου μισό χιλιόμετρο και έπειτα παίρνουν ένα ταξί. Κάνει
αρκετό κρύο. Είναι αμίλητοι. Φτάνουν σε ένα κτήμα με μια
ξύλινη κατασκευή, σαν εξοχικό. Η κατάσταση φαίνεται άβολη
για όλους. Η Μαρία παίρνει τον λόγο.

ΣΚΗΝΗ 17^η

ΕΞΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ - ΕΞΟΧΙΚΟ, 1976 - ΗΜΕΡΑ

ΜΑΡΙΑ

Θα ήθελα να ακούσω μια ιδέα για το πώς μπορεί να γίνει δεκτή αυτή η κατάσταση.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Δεν χρειάζονται δικαιολογίες. Ό,τι έγινε, έγινε. Εμείς ήρθαμε Μαρία για να γνωρίσεις τον πατέρα σου, για να τον δεις για πρώτη φορά στη ζωή σου. Τι νόημα έχει να σκαλίζουμε και να προσπαθούμε να εξηγήσουμε τα παλιά πράγματα με τα καινούρια δεδομένα;

ΣΟΦΙΑ

Άστα Μαρία. Ήρθαμε να ζήσεις λίγο με τον πατέρα σου. Έστω ένα μήνα.

Η Μαρία κλαίει βουβά, κλαίει και ο Γιάγκος.

ΣΟΦΙΑ

Έλα, πες μας πατέρα, πώς τα έφτιαξες όλα αυτά;

Ο Γιάγκος παίρνει την τσάπα κι αρχίζει να φροντίζει σβέλτα τα λαχανικά, παίρνει ένα μεγάλο καλάθι και το γεμίζει με λαχανικά, ένα λάχανο, μελιτζάνες, παντζάρια, ραπανάκια, φασολάκια, καρότα, σέλινο, μαϊντανό. Πηγαίνει πιο πέρα και τους δείχνει ένα λαγούμι με σκαλάκια στο βάθος της γης. Εκεί έχει φυλάξει πατάτες μακριά από το φως για να μην χαλάσουν. Παίρνει αρκετές.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Το μέρος είναι βολικό. Το αγόρασα αμέσως μόλις ήρθα. Εκείνη είναι καθηγήτρια, έχει μισθό, εγώ ασχολήθηκα με τα ζώα. Με φώναζαν

για να τα ξεγεννήσω ή για να τα γιατρέψω.
Πήρα και μερικά δικά μου, τα βελτίωνα, άρχισα
να τα πουλάω. Έτσι σιγά σιγά απέκτησα όνομα
και φίλους. Άρχισαν να με προτιμούν.
Συγχρόνως έφτιαξα μπαξέ για οικονομία.
Καλλιεργώ για το σπίτι αλλά και για εμπόριο.
Τώρα είμαι καλά, αλλά ως εδώ. Υπάρχει φτώχεια
ακόμη στην Πολωνία.

ΜΑΡΙΑ

Το έλεγε η μαμά κι όλος ο κόσμος! Ήσουν
εργατικός και άξιος. Μπορούσες να κάνεις
μαγικά. Ακόμα και το πιο χέρσο χωράφι το
έκανες γόνιμο. Έβγαζες την πέτρα, έβρισκες
υπόγεια νερά, έσκαβες τη γη με σκοπό να
βοηθήσεις ακόμη και τους γείτονες κι ας μην
είχαμε εμείς απόθεμα...

Οι ώρες περνούν, δέχονται και δύο φίλους Πολωνούς, έρχεται
και ο Κώστας, τους κερνούν ούζο. Φτιάχνουν γρήγορα μια
σαλάτα έχει κρατημένα και τρεις ρέγκες ο Γιάγκος, τις
ψήνουν, συζητούν, το κλίμα γίνεται ξανά φιλικό.

ΚΩΣΤΑΣ

Εγώ να φεύγω.

(Ακολουθούν και οι Πολωνοί.)

ΓΙΑΓΚΟΣ

Αύριο πάλι.

(Λένε όλοι μαζί.)

Καλό βράδυ!

Φεύγει και η οικογένεια προς το σπίτι. Βλέπουν ένα ταξί από
μακριά και το καλούν.

ΣΚΗΝΗ 18^η

ΕΣΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ - ΣΠΙΤΙ - ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΟΡΟΦΟΣ, 1976 - ΝΥΧΤΑ

Η Μπιάνκα είναι στην κουζίνα, ετοιμάζει το δείπνο.

ΜΠΙΑΝΚΑ

Ελάτε καθίστε, να φάμε λίγο μια σούπα, να
στρώσει το στομάχι. Μυρίζετε ούζο. Κάθονται
όλοι. Παίρνουν τα ποτηράκια με λίγο ούζο
ακόμα. Εις υγείαν!

Η παρέα φαίνεται χαλαρή.

ΜΠΙΑΝΚΑ

Σήμερα έρχονται και τα παιδιά...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Πού ήταν;

ΓΙΑΓΚΟΣ

Α, να τοι! Πήγαν στο Νοσοκομείο να κάνουν
εξετάσεις στον Γιάννη. Από δω, η Λουμίλα, η
Άννα και ο Γιάννης.

Η Μαρία, ο Γρηγόρης και η Σοφία κοιτάζουν με συγκατάβαση
τους νέους. Οι γυναίκες φαίνονται λεπτές, με ωραία
χαρακτηριστικά, ξανθές, αρκετά ψηλές και δυνατές σωματικά, ο
Γιάννης έχει αναπηρία στο ένα χέρι και στα πόδια. Στα πόδια
λιγότερο. Είναι καστανός, λεπτός και ψηλός. Μιλούν ελληνικά.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ελάτε να γνωρίσετε την κόρη μου τη Μαρία.
Είναι η τελευταία στη σειρά. Ο ΒΑΣΙΛΗΣ (32) ο
γιος μου δεν ήρθε. Όπως σας έχω πει τα άλλα
δύο παιδιά μου πέθαναν πολύ μικρά. Η
Αντωνίτσα τριών μηνών και ο Παναγιωτάκης
δώδεκα... Από δω έχουμε τον Γρηγόρη, τον γαμπρό

μου. Κι από δω η Σοφία, η νύφη μου, η γυναίκα
του γιου μου. Τα παιδιά τους είναι στην
Ελλάδα. Θα σας τα πω μετά...

Χαιρετά ο ένας τον άλλο. Κάθονται όλοι μαζί. Βολεύονται στις
καρέκλες. Μιλούν μεταξύ τους, τρώνε, πίνουν, χαμογελούν.

ΣΚΗΝΗ 19^η

ΕΞΩΤ. ΠΟΛΩΝΙΑ - ΒΡΟΤΣΛΑΒ - ΣΤΑΘΜΟΣ 1976 - ΜΕΡΑ (ΕΝΑ ΜΗΝΑ ΜΕΤΑ)

Στέκονται στον Σταθμό. Διαδρομή: Αυστρία - Τσεχοσλοβακία -
Ουγγαρία - Σερβία - Ελλάδα. Υπάρχει αμηχανία και μελαγχολία.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Κάνει λίγη ψύχρα.

ΜΑΡΙΑ

Είναι και που φεύγουμε...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Ποιος ξέρει μπορεί να βρεθούμε πάλι...

ΜΑΡΙΑ

Ποιος ξέρει...

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Ας περάσει λίγο ο καιρός...

ΣΟΦΙΑ

Ναι ας περάσει...

Το τραίνο φτάνει. Ανεβάζουν τις αποσκευές. Ανεβαίνουν κι
αυτοί.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Να έρθω να σας βρω, πείτε στην Ιορδάνια...

ΜΑΡΙΑ

Γεια σου πατέρααααα!

ΣΚΗΝΗ 20^η

ΕΣΩΤ. ΕΛΛΑΔΑ – ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ, 1978 – ΜΕΡΑ

Ο Βασίλης, ο γιος του Γιάγκου, βρίσκεται στο γραφείο του Διοικητή της Αστυνομίας. Ο Βασίλης κρατά το ειδοποιητήριο της Αστυνομίας στο χέρι. Στο πρόσωπό του διαγράφεται μια απορία για το τι συμβαίνει.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ

Αγαπητέ κ. Αγροφύλακα, σας καλέσαμε για να μας διευκρινίσετε κάτι πολύ σημαντικό, όπως κρίνουμε, για την υπόστασή σας και για... την πορεία σας!

ΒΑΣΙΛΗΣ (34)

Παρακαλώ, για ποιο θέμα μιλάτε;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ

Για τον πατέρα σας! Μάθαμε ότι πρόκειται να σας επισκεφτεί. Ε σ ε ί ς (διατυπώνεται με στόμφο) θέλετε να έρθει μετά από 31 χρόνια να μείνει μαζί σας ή όπως είναι και το λογικό αρνείστε;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Τι να σας πω κ. Διοικητά. Μάλλον αρνούμαι.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ

Μάλλον ή σίγουρα;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Σίγουρα! Και βέβαια όχι, κ. Διοικητά. Δεν θέλω να έρθει! Και μάλιστα με τον γιο του! Αν είναι δυνατόν κ. Διοικητά! Δεν θέλω να έρθει κ. Διοικητά! Αναρωτήθηκε ποτέ πώς πέρασα τόσα χρόνια; Πώς τα έβγαλα πέρα; Χωρίς κανένα στήριγμα;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΑΣ

Έχετε απόλυτο δίκιο κ. Βασίλη! Άρα, απαντώ ΟΧΙ στο αίτημα επαναπατρισμού!

ΒΑΣΙΛΗΣ

Σωστά!

ΣΚΗΝΗ 21^η

ΕΣΩΤ. ΒΡΟΤΣΕΛΑΒ – ΣΠΙΤΙ ΓΙΑΓΚΟΥ, 1978 – ΜΕΡΑ

Ο Κώστας κάθεται σε μια καρέκλα στο τραπέζι της κουζίνας και κρατά στα χέρια του μια επιστολή. Φαίνεται αμήχανος. Κοιτάζει τον Γιάγκο που κάθεται σε μια καρέκλα απέναντί του. Ο Γιάγκος περιμένει με λαχτάρα να του διαβάσει ο φίλος του το γράμμα από την Ελλάδα. Ο Κώστας διαβάζει αργά την επιστολή με δυνατή φωνή.

ΚΩΣΤΑΣ

«Γιάγκο, σου γράφω διά χειρός της κόρης μας Μαρίας. Τα λίγα γράμματα που έμαθα τα ξέχασα... Μάθε ότι όλοι μας χαίρουμε υγείας. Πέρασαν τόσα χρόνια. Νομίζω ότι είναι ψέμα. Θέλεις λοιπόν να έρθεις εδώ και μάλιστα με τον γιο σου, τον άλλο! Μάθε ότι ο γιος μας ο Βασίλης

έχει πληγή στην καρδιά του. Δεν λέει τίποτα, αλλά φαίνεται. Ο χαρακτήρας του είναι αυτός. Μια δεξαμενή με σκέψεις ανείπωτες και πόνο ανέκφραστο. Το καταφύγιό του είναι τα αστεία. Μέσα από το γέλιο ξεγελάει τον εαυτό του. Ένα αστείο γι' αυτόν είναι και το γράμμα σου, που μας γράφεις να έρθεις. Η Μαρία είναι στεναχωρημένη, αλλά λέει ότι αυτή σε είδε, σε έζησε... Τώρα λέει ας αποφασίσω εγώ με τον Βασίλη. Άκου Γιάγκο, πάντα σε περίμενα... Είναι όμως τα πράγματα δύσκολα. Ας πάρεις εσύ την απόφαση... Αλήθεια τι θα απογίνει η Πολωνέζα; Εμείς εδώ στην Ελλάδα ζούμε μέσα στη φτώχεια. Οι πόλεμοι, η διχόνοια, το μίσος δεν μας άφησε να σηκώσουμε κεφάλι. Κοιτάμε τώρα στο σπίτι να είμαστε ήσυχοι. Όσο γίνεται. Σε χαιρετώ, Ιορδάννα.»

Αυτό ήταν.

ΓΙΑΓΚΟΣ

Εγώ να αποφασίσω; Δεν με θέλουν. Είμαι ένας ξένος γι' αυτούς...

ΚΩΣΤΑΣ

Πρέπει να μπει στη θέση τους. Ή μάλλον στη θέση του γιου σου. Μεγάλωσε νομίζοντας τα πρώτα χρόνια ότι πέθανες. Μην ξεχνάς ότι ήσουν χαμένος γι' αυτούς! Ύστερα έμαθε για τη δεύτερη οικογένειά σου. Γι' αυτόν είναι σα να μην υπήρχες πια...

ΓΙΑΓΚΟΣ

Αχ, Κώστα πώς να παλέψω με την πληγή που τους
άφησα φεύγοντας...

ΚΩΣΤΑΣ

Είναι η πληγή των οικογενειών μας από κείνα
τα μαύρα χρόνια. Μένει από γενιά σε γενιά. Ο
καθένας μας ζει το δράμα του. Η μόνη
παρηγοριά είναι ότι έχουμε ο ένας τον άλλο
και μοιραζόμαστε τον πόνο!

Η κάμερα απομακρύνεται, η οθόνη θολώνει. (Flashback) Υπάρχει
η ένδειξη: Ελλάδα 1947. Ο Βασιλάκης αγκαλιάζει τη μαμά του
και κλαίει. Ο Γιαγκος είναι κοντά στην εξώπορτα... τους
αποχαιρετά με μια γρήγορη κίνηση, ανοίγει την πόρτα και
βγαίνει έξω στο σκοτάδι... Ακούγεται η φωνή του μικρού
παιδιού.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Μαμά, πότε θα έρθει ο μπαμπάς;

ΣΚΗΝΗ 22^η

ΕΣΩΤ. ΕΛΛΑΔΑ – ΣΠΙΤΙ ΜΑΡΙΑΣ, 1986 – ΜΕΡΑ

Φτάνει στο σπίτι η ΕΛΠΙΝΙΚΗ (20). Η μητέρα φοράει μαύρα.
Είναι πολύ στεναχωρημένη. Η Ελπινίκη αγκαλιάζει τη μαμά της.

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Ώστε τέλος! Ο παππούς δεν θα γυρίσει ποτέ!

ΜΑΡΙΑ

Ποτέ! Έμεινε για πάντα πρόσφυγας!

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Άδικο!

ΜΑΡΙΑ

Για τη γιαγιά, για μένα, για τον θείο σου...

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Άδικο για όλους! Πότε έγινε;

ΜΑΡΙΑ

Πριν δυο βδομάδες!

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Και δεν είπατε τίποτα!

ΜΑΡΙΑ

Ήσουν μόνη! Είχες εξεταστική...

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Ναι, ίσως καλύτερα... Η γιαγιά;

ΜΑΡΙΑ

Είναι σφίγγα! Δεν ξέρω από τι είναι φτιαγμένη
αυτή η γυναίκα!

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Της έμοιασες!

ΜΑΡΙΑ

Μπορεί...

Ακούγεται δυνατά η βροχή. Μια μπόρα, ένας δυνατός αέρας, τα παντζούρια ανοιγοκλείνουν, τρέχει η Ελπινίκη και τα κλείνει. Πάνω στον πάγκο, στην άκρη, είναι αναμμένη η καντήλα, μπροστά από την εικόνα της Παναγίας! Αναβοσβήνει αλλά τελικά τα καταφέρνει και μένει αναμμένη. Δίπλα, μια φωτογραφία. Νεκρός ο Γιάγκος και δίπλα φορώντας μαύρα η Μπιάνκα, οι δύο κόρες του και ο Γιάννης. Δίπλα στον Γιάννη ένα μικρό κοριτσάκι που δαγκώνει το χέρι του, με μάτια θλιμμένα και φοβισμένα.

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Έστειλαν και φωτογραφία... Μοιάζει σα να
κοιμάται απλά.

ΜΑΡΙΑ

Η Μαρία μιλάει με σπασμένη φωνή και με δάκρυα στα μάτια.
Δεν αλλάζει τίποτα τώρα πια... Ο χρόνος
φαίνεται πως έχει σταματήσει.

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Μαμά, έτσι κι αλλιώς ο χρόνος είμαστε εμείς.
Αυτοί που είμαστε. Αυτό που μπορούμε να
γίνουμε.

ΜΑΡΙΑ

Τι μπορώ να γίνω τώρα πια...

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Η φωνή του χρόνου!

ΜΑΡΙΑ

Δηλαδή;

ΕΛΠΙΝΙΚΗ

Ο άνθρωπος που είδε το βλέμμα του παππού και
άκουσε τις ιστορίες του. Μαμά, ήρθε η ώρα να
μας πεις για τις συζητήσεις σας...

Η οθόνη θολώνει σιγά σιγά. Ακούγεται χαμηλόφωνα όλο το
τραγούδι της Tracy Chapman *Baby can I hold you.*

Sorry

Is all that you can't say

Years gone by and still

Words don't come easily

Like sorry, like sorry

Forgive me

Is all that you can't say

Years gone by and still
Words don't come easily
Like forgive me, forgive me

But you can say baby
Baby can I hold you tonight
Maybe if I told you the right words
At the right time
You'd be mine

I love you
Is all that you can't say
Years gone by and still
Words don't come easily
Like I love you, I love you

Βιβλιογραφία

Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές (πηγές) της Εργασίας.

1. Αβδελά, Ε., Αλβανός, Ρ., Κουσουρή, Δ., Χαραλαμπίδης, Μ.. 2017. *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
2. Αγγελόπουλος, Θόδωρος. 1997-2022. *10 ¾ Σενάρια: Τόμος πρώτος: Η εκπομπή – Αναπαράσταση - Μέρες του '36 - Ο θίασος - Οι κωνηγοί - Ο Μεγαλέξανδρος*. Αθήνα: Αιγόκερως.
3. Αϊζενστάϊν, Σεργκέι Μ. *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, Μετ. από Γαλλικά Κώστας Σφήκας. Αθήνα: Αιγόκερως.
4. Αντωνίου, Γιώργος - Μαραντζίδης, Νικόλαος. 2008. *Η εποχή της σύγχυσης - Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*. Αθήνα: Εστία.
5. Αποστολίδου, Βενετία. 2010. *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα: Πόλις.
6. Αρχμανδρίτης, Γιώργος. 2013. *Θόδωρος Αγγελόπουλος – με γυμνή φωνή*. Αθήνα: Πατάκης.
7. Βαλτινός, Θανάσης. 2021. *Η κάθοδος των εννιά*. Αθήνα: Εστία.
8. Barry, Peter. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία, Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία, Μετάφραση: Αναστασία Νάτσινα*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
9. Βασιλείου, Αθανάσιος. «Γιάννης Τσαρούχης - Θόδωρος Αγγελόπουλος: Έργα-Παλίμψηστα» *Το δέντρο 187 – 188* (2012).
10. Βεργέτη, Μαρία. *Σύντομη Ιστορική Αναδρομή, από Πολιτικοί Πρόσφυγες από τις Ανατολικές χώρες*, επιμ. Κούλα Κασσιμάτη, έκδ. ΓΓΑΕ, Αθήνα, 1993, Κατερίνα Χ. Σουλτανιά, «Η αποκατάσταση των Ελλήνων Επαναπατρισθέντων Πολιτικών Προσφύγων», στο *Πρόγραμμα Ερευνών Αποδημίας-Παλινόστησης του Ελληνικού Πληθυσμού*, Αθήνα, έκδ. ΓΓΑΕ, 1990, Θανάσης Μητσόπουλος, *Μείναμε Έλληνες*, Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1979.
<https://greekcivilwar.wordpress.com/2017/04/02/gcw-1163/>, τελευταία ανάκτηση 20-6-2024, 12:20.
11. *βιβλιονet, ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΘΟΔΩΡΟΣ, 1935-2012*.
<https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?personid=2438>

12. Γαρδίκας, Κατερίνα., Δρουμπούκη, Άννα Μαρία., Καραμανωλάκης, Βαγγέλης., Ράπτης, Κώστας. 2015. *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40 - Πόλεμος - Κατοχή - Αντίσταση - Εμφύλιος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
13. Δεδούσης, Γεώργιος. *Εισαγωγή στην Επιγενετική*.
<https://eclass.hua.gr/modules/document/file.php/DIET237/%CE%95%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE%20%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%95%CF%80%CE%B9%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE.pdf>. Τελευταία ανάκτηση, 9-6-2024, 23:39.)
14. Δημόπουλος, Μισέλ. «Ταξίδια χωρίς επιστροφή», *Το δέντρο*, 187-188 (2012).
15. Διβάνη, Λένα. 2020. *Ζευγάρια που έγραψαν την ιστορία της Ελλάδας*. Αθήνα: Πατάκης.
16. Δρίτσιος, Θωμάς. 1976. *Από τον Γράμμο στην πολιτική προσφυγιά*. Αθήνα: Δωρικός.
17. Καινούργιος, Χρήστος. 2003. *Στα άδυτα του εμφυλίου. Στρατόπεδα Ρουμπίκ και Μπούλκες*. Αθήνα: Ιωλκός.
18. Κερσανίδης, Στράτος. *Ταξίδι στα Κύθηρα, (Επαν.)*. Τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:46.
<https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/theo-angelopoulos/>
19. Κερσανίδης, Στράτος. *Ο κινηματογράφος και οι εικόνες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, του σκηνοθέτη της σιωπής* (23 Ιανουαρίου 2022).
<https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/o-kinimatografos-kai-oi-eikones-tou-theodorou-aggelopoulos-tou-skinotheti-tis-siopsis/>, τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:48.
20. Κερσανίδης, Στράτος. *Ταξίδι στα Κύθηρα, (Επαν.)*. Τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:34.
https://www.pekk.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=5485
21. Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Αιγυζίδης, Βλ.. 2010. *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης – Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
22. Van der Kolk, Bessel A. M.D.. 2022. *Το σώμα δεν ξεχνά*. Αθήνα: Κλειδάριθμος.
23. Κούρτοβικ, Δημοσθένης. 1996. *Τετέλεσται – Είκοσι μία ιστορίες για τον αιώνα που φεύγει*. Αθήνα: opera.
24. Κουσουρής, Δημήτρης. 2014. *Οι δίκες των δοσίλογων 1944 - 1949, Δικαιοσύνη, συνέχεια του κράτους και εθνική μνήμη*. Αθήνα: Πόλις.
25. Λεμονίδου, Έλλη. 2017. *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη – Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα. Ταξιδευτής.
26. Μαργαρίτης, Γιώργος. 2001. *Η ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, 1946-1949*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

27. Μάτεσις, Παύλος. 1990. *Η μητέρα του σκύλου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
28. Μαυρουδής Παρασκευάς. 2020. *Ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου: αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα και μοντερνισμός στη Μεσόγειο*. Λεμεσός: Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.
29. Morley, David. 2021. *Οδηγός Δημιουργικής Γραφής του Cambridge*. Αθήνα: ΕΑΠ.
30. Μπεράτης, Γιάννης. 1975. *Το πλατύ ποτάμι*. Αθήνα: Ερμής.
31. Μπρεχτ, Μπέρτολτ. 1974. *Μικρό όργανο για το θέατρο*. Αθήνα: Πλειάς.
32. Παναγιωτίδου Αντιγόνη. 2023. *Καλάβρυτα 1943. Αποτυπώσεις μιας τραυματικής και διαιρεμένης μνήμης στην τέχνη*. Σκύδρα: ΕΑΠ.
33. Σκοπετέας, Ιωάννης. 2002. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα: Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Επιμ. Λεβεντάκος Διαμάντης. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών.
34. Σκοπετέας, Ιωάννης. 2015. *Η Δημιουργία της Κινηματογραφικής Αφήγησης και τα Είδη των Κινηματογραφικών Ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Επιμ. Νικόλαος Φ. Μπαρτζελιώτης. Αθήνα: ΣΕΑΒ, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
35. Σπαγαδόρου, Νατάσσα Ν. 2023. *Dr. Bessel Van der Kolk για το ψυχικό τραύμα: Να ακούμε το σώμα μας και να μιλάμε*.
<https://www.cnn.gr/ellada/story/385819/dr-bessel-van-der-kolk-gia-to-psyxiko-trayma-na-akoyme-to-soma-mas-kai-na-milame>, τελευταία ανάκτηση, 9-6-2024, 20:12.
36. Στάθη, Ειρήνη. 2002. *Θεωρίες του κινηματογράφου – Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη, 1895 – 1927*. Αθήνα: Αιγόκερως.
37. Στάθη, Ειρήνη. 2011. *Σημεία και σύμβολα στη φιλμική γλώσσα - Η μορφή και το νόημα της κινούμενης εικόνας*. Αθήνα: Αιγόκερως.
38. Στίγγας, Θεόδωρος. *Μια μέρα ... για μια αιωνιότητα (Αφιέρωμα στον Θεόδωρο Αγγελόπουλο)*, Η φωτογραφία στην 7^η τέχνη, 24 Ιανουαρίου 2020.
<https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/theo-angelopoulos/>, τελευταία ανάκτηση, 24-6-2024, 20:16.
39. Σφέτας, Σπύρος. 2004. *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος και η διεθνής πολιτική 1945-1949*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
40. Tarkovski, Andrei [Αντρέι Ταρκόφσκι]. 1987. *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη.
41. Τερζής, Νίκος. *Ο μοντερνισμός στις άλλες τέχνες και στον κινηματογράφο*.

- <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/24%20CE%9F%20CE%9C%CE%9F%CE%9D%CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%9D%CE%99%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%A3%20CE%A3%CE%A4%CE%99%CE%A3%20CE%91%CE%9B%CE%9B%CE%95%CE%A3%20CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%95%CE%A3%20CE%9A%CE%91%CE%99%20CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D%20CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%9F%20-%20CE%94%CF%81%20CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%20CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%96%CE%97%CE%A3.pdf>, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 12:45.
42. Φλάϊσερ, Χάγκεν (Επιμέλεια). 2003 (1^η έκδοση/ εδώ είναι 5^η). *Η Ελλάδα '36 - 49 / Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο - Τομές και συνέχειες*. Αθήνα: Καστανιώτης.
43. Χατζηιωσήφ, Χρήστος. 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση, 1945-1952*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
44. Χατζημωυσιάδης, Παναγιώτης. 2022. *Το χιόνι των Αγράφων*. Αθήνα: Κίχλη.
45. Περιοδικό ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ Τεύχος Νο 187 – 188. (2012, ΜΑΪΟΣ). *Θόδωρος Αγγελόπουλος [1935 – 2012]: Εικόνες μιας μοναχικής διαδρομής*. Αθήνα.
46. <https://migration.gov.gr/statistika/>, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024.
47. <https://www.unhcr.org/gr/60073-prosfygas-i-metanastis.html>, τελευταία ανάκτηση, 14-6-2024, 14:24. (Διευκρινιστικό Σημείωμα από την Ύπατη Αρμοστέα του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες 28 Μάι 2024)
48. <https://www.ertnews.gr/eidiseis/mono-sto-ertgr/oi-aderfoi-lymier-kai-i-mera-poy-gennithike-o-kinimatografos/> Τελευταία ημερομηνία ανάκτησης: 31-5-2024.
49. <https://www.gnomikologikon.gr/authquotes.php?auth=426>, τελευταία ανάκτηση, 15-6-2024, 10:34.
50. <https://www.sansimera.gr/biographies/433> ,τελευταία ανάκτηση: 4-6-2024
51. <https://www.blod.gr/lectures/i-diarkis-ellada-tou-thodorou-aggelopoulos/>
52. Κ.Ο.Π.Ι. Κινηματογραφική Ομάδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
<http://users.uoi.gr/kopi/?p=278>, τελευταία ανάκτηση, 19-6-2024, 13:02.
53. [πηγή: Παγκόσμια Ποιητική Ανθολογία, τ. Α', επιμ. Δημ. Γιάκος & Μαν. Γιαλουράκης, Εκδόσεις Αυλός, Αθήνα 1977, σ. 265-266]
54. <https://www.kythera.gr/%CE%BA%CF%8D%CE%B8%CE%B7%CF%81%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1->

[%CF%84%CF%89%CE%BD-](#)

[%CE%BA%CF%85%CE%B8%CE%AE%CF%81%CF%89%CE%BD/](#), τελευταία ανάκτηση
2-6-2024,1:16π.μ.

55. <https://www.kythera.gr/%CE%BA%CF%8D%CE%B8%CE%B7%CF%81%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%85%CE%B8%CE%AE%CF%81%CF%89%CE%BD/>

Ταινίες

1. *Ταξίδι στα Κύθηρα (1984)*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου
2. *Dheeran: Ο άνθρωπος χωρίς πατρίδα (2015)*, του Ζακ Οντιάρ (Jacques Audiard)
3. *Αντί Γενεθλίων - Μια συνάντηση φίλων για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο*
<https://www.blod.gr/lectures/anti-genethlion-mia-synantisi-filon-gia-ton-thodoro-aggelopoulos/>
4. *Θόδωρος Αγγελόπουλος - In memoriam*
<https://www.blod.gr/lectures/thodoros-aggelopoulos-in-memoriam/>
5. Ο συμμαθητής μας ο Θόδωρος Αγγελόπουλος
<https://www.blod.gr/lectures/o-symmathitis-mas-thodoros-aggelopoulos/>

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. (44) Στράτος Κερσανίδης, *Ο κινηματογράφος και οι εικόνες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, του σκηνοθέτη της σιωπής* (23 Ιανουαρίου 2022).
<https://www.photologio.gr/fotografia-stin-7i-texni/o-kinimatografos-kai-oi-eikones-tou-theodorou-aggelopoulou-tou-skinotheti-tis-siopis/>, τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:48.
2. (64) Kythya. gr, *Ιστορία των Κυθήρων*,
<https://www.kythera.gr/%CE%BA%CF%8D%CE%B8%CE%B7%CF%81%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%BA%CF%85%CE%B8%CE%AE%CF%81%CF%89%CE%BD/>, τελευταία ανάκτηση 2-6-2024,1:16π.μ.
3. (65) Στράτος Κερσανίδης, *Ταξίδι στα Κύθηρα, (Επαν.)*. Τελευταία ανάκτηση 24-6-2024, 20:34.
https://www.pekk.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=5485

4. (92) Flix, <https://flix.gr/cinema/voyage-to-cythera-review.html> , τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 14:45.
5. (93)Flix,<https://media-flix.gr.s3.amazonaws.com/assets/images/2015/05/21/a4bd2a84a9dd99d893845653054001fa.JPEG>, τελευταία ανάκτηση, 30-6-2024, 14:55.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.