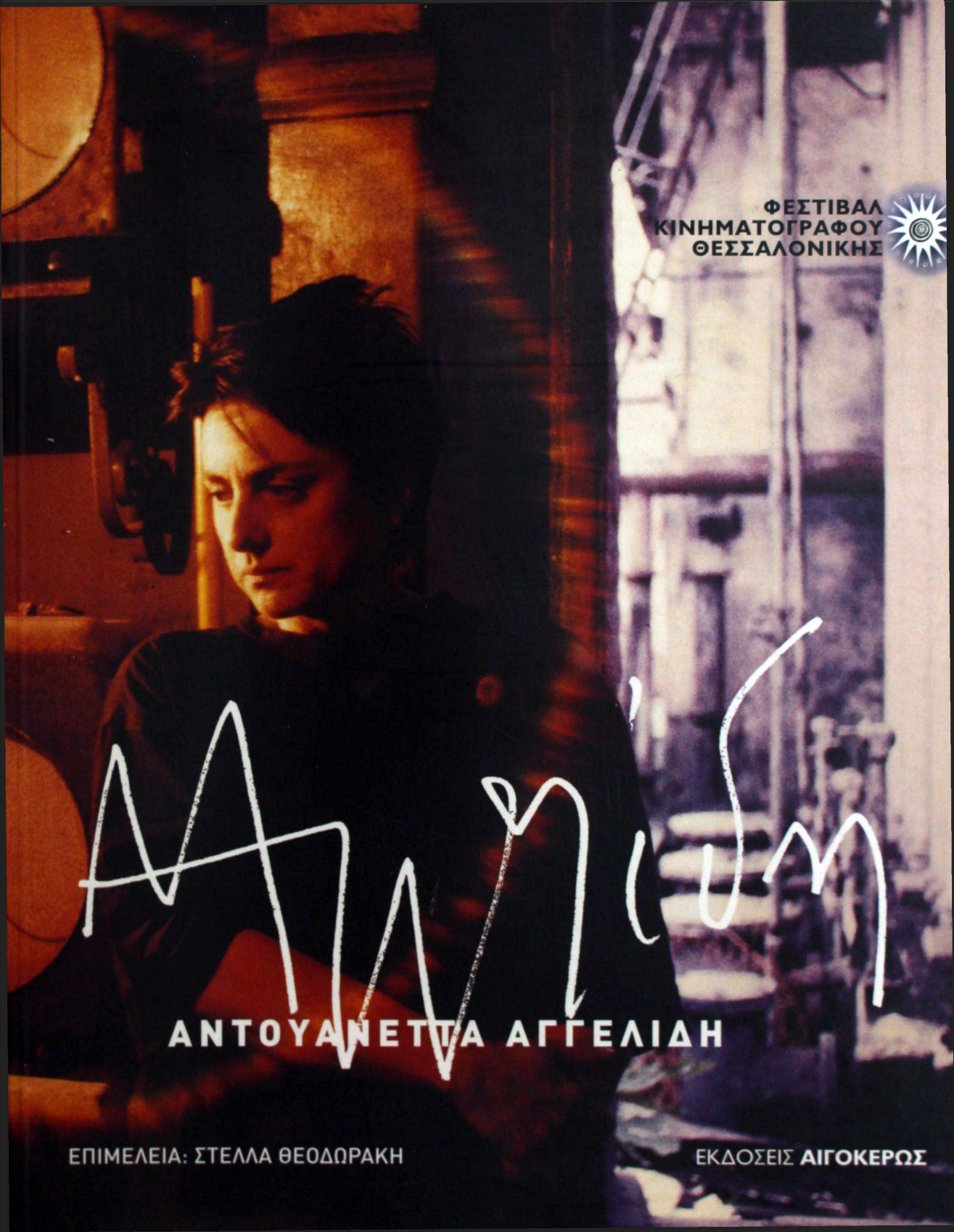


ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αλλιώς

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ**

ΙΙ-000000001906

IDÉES FIXES
DIES IRAE

ΤΟΠΟΣ

ΟΙ ΩΡΕΣ
ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ

ΚΛΕΦΤΗΣ Ή
Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΑΘΗΝΑ 2005

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη, που διοργανώθηκε από το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-27 Νοεμβρίου 2005).

Στο πλαίσιο του αφιερώματος προβλήθηκαν οι ταινίες *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα, Idées Fixes / Dies Irae, Τόπος, Οι Ώρες - Μια τετράγωνη ταινία, Κλέφτης ή η πραγματικότητα.*

Πρόεδρος Φεστιβάλ: Γιώργος Χωραφάς
Διευθύντρια Φεστιβάλ: Δέσποινα Μουζάκη

Επιμέλεια έκδοσης, επιλογή και επιμέλεια κειμένων: Στέλλα Θεοδωράκη
Γλωσσική επιμέλεια και τυπογραφικές διορθώσεις: Μανώλης Βασιλάκης
Δημιουργικός σχεδιασμός: Ζωή Κόλλια / ΚΟΛΛΙΑdesign
Συντονισμός εκδόσεων: Αθηνά Καρτάλου

Επιμέλεια και συντονισμός αφιερώματος: Δημήτρης Κερκινός

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα, ιδιαίτερα τον πρόεδρο Θανάση Βαλτινό και τη Βούλα Γεωργακάκου της Hellas Film.

Ευχαριστούμε για την παραχώρηση και τη συγγραφή των κειμένων τούς:
Θ. Αμπαζή, Ρ. Βαλντέν, Η. Βενάκη, Β. Γεωργακοπούλου, Θ. Γιάτσιο, Μ. Δημόπουλο, Β. Διοσκουρίδη, Κ. Ευαγγελάκου, Μ. Κατσουνάκη, Α. Κλαμπατσέα, Κ. Κυριακό, Η. Κωνσταντακόπουλο, Ν. Λοϊζίδη, Β. Μαζωμένο, Μ. Μαραγκού, Ε. Μαχαίρα, Κ. Μιτσοτάκη, Γ. Μπράμο, Ε. Ξηρού, Β. Παλαιολόγου, J. Poirier, Μ. Στεφανίδη, Τ. Σπετσιώτη, Χ. Σωτηροπούλου.

Τα κείμενα του Χ. Βακαλόπουλου, του Β. Ραφαηλίδη και του Louis Marcorelles θα μας θυμίζουν πάντοτε καλές στιγμές της θεωρίας και της κριτικής του κινηματογράφου.

Ευχαριστούμε επίσης το περιοδικό *Les Cahiers de la Femme* και την εφημερίδα *Le Monde* για την αναδημοσίευση των κειμένων τους, καθώς και τον εκδοτικό οίκο Dover Publications για την αναδημοσίευση του έργου του Max Klinger.

Ευχαριστούμε για την ευγενή παραχώρηση των φωτογραφιών της Αντουανέττας Αγγελίδη στο εξώφυλλο, αλλά και στις εσωτερικές σελίδες του βιβλίου τη Μαρία Στέφωση.

Και, τέλος, τους Ιωάννα Σπηλιωπούλου, Θάνο Παπαθάνο, Κώστα Αγγελιδάκη, Τζούλια Τσακίρη.

Χρησιμοποιήθηκαν φωτογραφίες και σχέδια από το αρχείο της Αντουανέττας Αγγελίδη.

©Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, 106 81 Αθήνα,
τηλ.-fax:210-3813137

ISBN 960-322-246-6

46ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: **ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜ

7 ΠΡΟΛΟΓΟΣ
Δέσποινα Μουζάκη

9 ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΚΤΗ
Στέλλα Θεοδωράκη

10 ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

11 Η ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
Στέλλα Θεοδωράκη

16 ΤΟ ΜΑΝΤΗΛΙ ΜΥΡΙΖΕΙ ΜΑΜΑ
Άντα Κλαμπατσέα

20 ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ
Ρέα Βαλντέν

24 ΣΩΜΑ, ΦΥΛΟ, ΚΩΔΙΚΑΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ
Κωνσταντίνος Κυριακός

28 ΟΙ ΗΧΗΤΙΚΟΙ ΤΟΠΟΙ ΣΤΙΣ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗ
Ηλέκτρα Βενάκη

32 ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ
Μυθοπλασία των πρώτων υλών

34 ΑΥΤΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ
Αντουανέττα Αγγελίδη

36 ΟΙ ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ ΝΑ ΓΙΝΟΥΝ ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ
Χρήστος Βακαλόπουλος

40 DIES IRAE
Louis Marcorelles

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

42 Η ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Μιχάλη Δημόπουλο

44 ΤΟΠΟΣ
Τα θραύσματα επανακτούν μνήμη.
Γενέθλια γη δεν είναι ο τόπος που γεννηθήκαμε,
γενέθλια γη μπορεί να είναι μόνο
μια κηλίδα

46 ΣΕ ΑΓΝΩΣΤΑ ΜΕΡΗ
Αντουανέττα Αγγελίδη

48 ΣΠΑΡΑΣΣΟΜΕΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΜΝΗΜΗΣ
Άγνωστος

50 Η ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ ΣΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΚΑΙ ΣΤΗ ΤΕΧΝΗ
Αν η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος
ένα ιδιόμορφο happy end
Βασίλης Ραφαηλίδης

54 ΜΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΡΕΝΙΚΟΥ
Κλαίρη Μιτσοτάκη

55 ΤΟΠΟΣ ΟΙΚΕΙΟΣ ΚΑΙ ΑΝΟΙΚΕΙΟΣ
Jocelyne Poirier

56 ΕΤΡΩΘΗΝ ΗΔΟΝΗΣ ΤΗ ΡΟΜΦΑΙΑ ΚΑΙ ΤΕΘΝΗΚΑ...
Λόγος και εικόνες στον Τόπο της
Αντουανέττας Αγγελίδη
Τάκης Σπετσιώτης

60 Ο ΤΟΠΟΣ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ
Γιώργος Μπράμος

61 ΨΙΘΥΡΟΙ ΖΩΗΣ Σ' ΕΝΑ ΚΟΣΜΙΚΟ ΣΥΜΠΑΝ
Στέλλα Θεοδωράκη

ΤΟΠΟΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

64 Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ
Θρασύβουλος Γιάτσιος

66 Η ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ ΓΙΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΧΑΟΥΣ
Κατερίνα Ευαγγελάκου

68 ΟΙ ΩΡΕΣ - Μια τετράγωνη ταινία
Τεράστιες γλώσσες που πετάγονται και
παγώνουν στον αέρα

70 Η ΣΙΩΠΗ ΩΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ
Αντουανέττα Αγγελίδη

72 ΒΥΘΙΣΜΑ ΣΤΟ ΟΝΕΙΡΟ
Στέλλα Θεοδωράκη

75 Ο ΞΑΝΑΚΕΡΔΙΣΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ
Βασίλης Μαζωμένος

76 ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΤΟΠΙΑ
Χρυσάνθη Σωτηροπούλου

77 ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΟΝΕΙΡΩΝ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΙΩΠΗΣ
Μαρία Κατσουνάκη

78 ΠΟΙΗΜΑΤΑ 'Η ΔΟΚΙΜΙΑ;
Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη
Ρέα Βαλντέν

82 MATRIX
Από την κινούμενη εικόνα στον εικαστικό χώρο
ΔΙΑΔΟΧΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ
Ελένη Μαχαίρα

83 ΜΙΑ ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΗ ΠΑΤΡΑ
Μαρία Μαραγκού

ΩΡΕΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

86 ΤΟ ΦΩΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΛΕΞΗ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΦΩΣ
Ελένη Μαχαίρα

88 Η ΚΥΚΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΩΡΩΝ
Έφη Ξηρού

90 ΚΑΙ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΟΝΕΙΡΟ ΕΙΝΑΙ
Βένα Γεωργακοπούλου

92 ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
Ό,τι ξόδεψα, το είχα. / Ό,τι φύλαξα, το έχασα. / Ό,τι χάρισα, το έχω.

94 Η ΑΠΟΛΑΥΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ
Αντουανέττα Αγγελίδη

97 ΣΚΟΤΕΙΝΑ ΑΙΣΙΟΔΟΞΗ
Νίκη Λοϊζίδη

99 Η ΕΦΕΥΡΕΣΗ ΤΗΣ ΚΛΟΠΗΣ
Βασίλης Μαζωμένος

102 ΤΟ ΜΕΣΑ ΕΙΝΑΙ ΕΞΩ
Ρέα Βαλντέν

106 ΕΙΔΟΣ ΔΙΑΛΥΜΕΝΟΥ ΚΙ ΑΝΑΣΥΝΘΕΜΕΝΟΥ DREYER
Βασίλης Διοσκουρίδης

108 ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
μια ταινία της Α. Αγγελίδη
Μάνος Στεφανίδης

109 ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
Μαρία Μαραγκού

110 ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
Κινηματογραφικό δοκίμιο για το θάνατο
Ο κλέφτης, ο θεός Ερμής,
τα Νεκρομαντεία και η Αντιγόνη
Ελένη Μαχαίρα

113 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ
Ο Θοδωρής Αμπαζής μιλά στην Αναστασία Γρηγοριάδου

114 ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
Ηλίας Κωνσταντακόπουλος

ΚΛΕΦΤΗΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

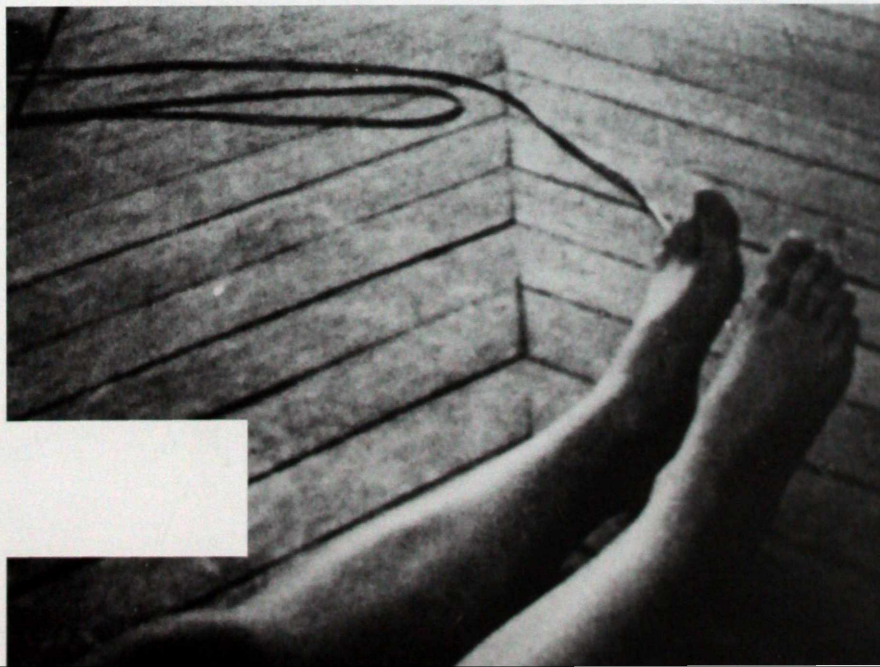
118 ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
Βούλα Παλαιολόγου

120 Ο ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΝΟΜΙΟ ΤΗΣ ΝΕΟΤΗΤΑΣ
Μαρία Κατσουνάκη

122 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

124 ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

126 ΚΡΙΤΙΚΕΣ / αποσπάσματα



Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ

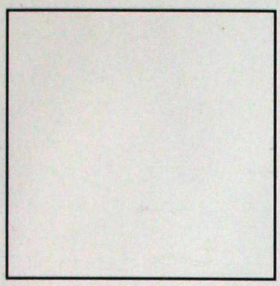
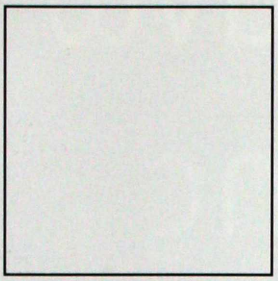
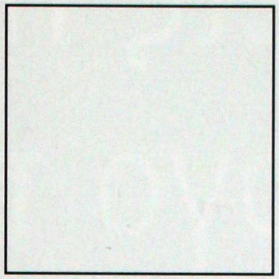
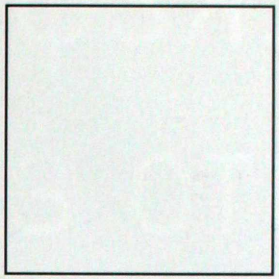
Μέσα στο γενικότερο τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου, το έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη είναι από τα λίγα που έχουν επιλέξει τη σκέψη και τον πειραματισμό πάνω στο ίδιο το μέσο της κινηματογραφικής αφήγησης. Οι ταινίες της ακολουθούν ένα μονοπάτι, ελάχιστα πολυσύχναστο στην εποχή μας, στο οποίο τέμνονται η θεωρία με τη δημιουργία· η ψυχαναλυτική σκέψη, η σημειωτική και η θεωρία της κειμενικής ανάγνωσης γίνονται αφορμές και μέσα σύνθεσης του κινηματογραφικού κειμένου.

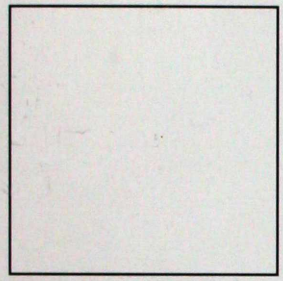
Η εντελώς προσωπική, οριακή αφήγηση της Αντουανέττας Αγγελίδη αντλεί τα υλικά της από μια βαθιά γνώση του ευρωπαϊκού πολιτισμού χωρίς να παραβλέπει το στοιχείο της εντοπιότητας και το ιδιαίτερο της γυναικείας κατάστασης. Αυτές οι πρώτες ύλες προς επεξεργασία, προς αποδόμηση, περιλαμβάνουν κείμενα, ταινίες, ζωγραφικούς πίνακες. Με τη ζωγραφική, όπως εξομολογείται η ίδια, η σχέση της είναι εξαιρετικά ισχυρή: «ο πρώτος τόπος μέσα από τον οποίο είχα την τύχη να νιώσω τη συμπύκνωση των πραγμάτων που τρέφουν τη ζωή μας».

Με τις *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα, Idées Fixes - Dies Irae* (1977), τον *Τόπο* (1985), τις *Ώρες - Μια τετράγωνη ταινία* (1995) και τον *Κλέφτη ή Η πραγματικότητα* (2001), διαδοχικά σημεία που ορίζουν τη διαδρομή της, η Αντουανέττα Αγγελίδη καθιερώνει την καλλιτεχνική γλώσσα ενός εναλλακτικού ποιητικού κινηματογράφου που ενσωματώνει την αφαίρεση μέσα στη σαφήνεια των εικόνων. Οι ταινίες της, αδιάκοπα αυτοϋπονομευόμενες και συγχρόνως σαγηνευτικές, αισθησιακές μέσα στον εικαστικό τους πλούτο, αφήνουν το θεατή ελεύθερο να επιλέξει την ερμηνεία των σημάτων που του δίνονται.

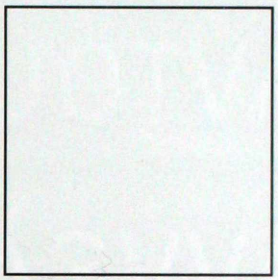
Η Αγγελίδη πραγματεύεται τον έρωτα, το θάνατο, το παιχνίδι, τα όρια ανάμεσα στο ανείπωτο και το εκφρασμένο. Οι σχέσεις εικόνας και ήχου γίνονται ιστός και μαζί περιεχόμενο των έργων της, τα οποία είναι εντέλει διαλογισμοί μιας ποιήτριας πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση.

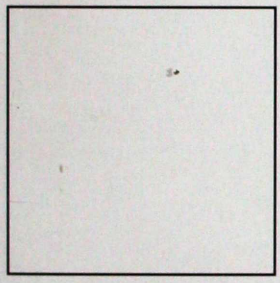
Το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με την αναδρομική προβολή των ταινιών της Αντουανέττας Αγγελίδη προσφέρει στο κοινό του την ευκαιρία να δει και να εκτιμήσει το έργο της στο σύνολό του, σαν ένα συναρπαστικό κινηματογραφικό εικαστικό ταξίδι. Είμαστε σίγουροι πως οι ταινίες της Αγγελίδη μπορούν «να μας κάνουν να νιώσουμε τη συμπύκνωση των πραγμάτων που τρέφουν τη ζωή μας».

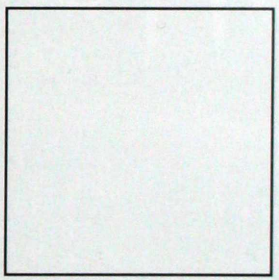


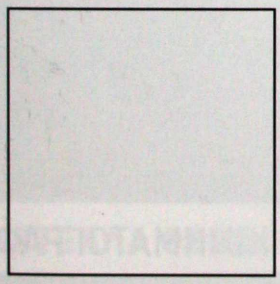
Το έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη δείχνει ότι η τέχνη του κινηματογράφου μπορεί να είναι κάτι πιο σύνθετο από μια παραδοσιακά κινηματογραφημένη αφήγηση και ότι, παρ' όλο που διανύουμε μια περίοδο που τα προϊόντα πολιτισμού εξομοιώνονται με τις δημόσιες σχέσεις, υπάρχουν ακόμη καλλιτέχνες που ανθίστανται και επιμένουν στο προσωπικό τους ύφος.



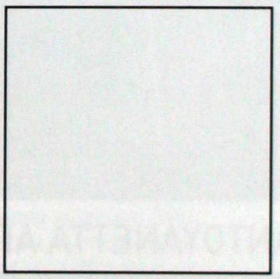


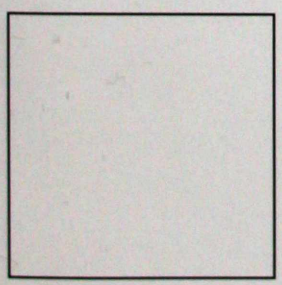
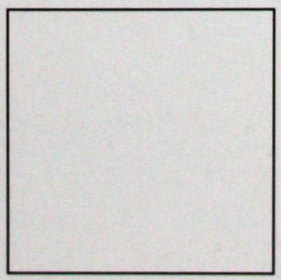
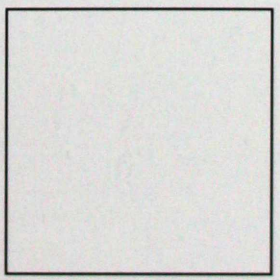
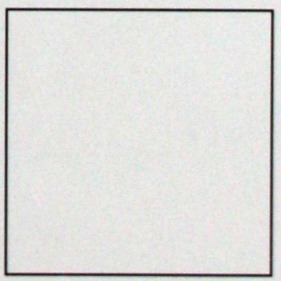
Γι' αυτούς τους ψίθυρους δημιουργίας σ' έναν αφιλόξενο Τόπο, ψίθυρους που προέρχονται από μια γυναικεία φύση που φέρει στη μνήμη της το μεγαλειώδες της γέννας, αλλά και το αποπνικτικό στοιχείο της στέρησης μιας ελευθερίας αιώνων, συλλέχθηκαν αυτά τα κείμενα φίλων –γνωστών και άγνωστων– που εκτίμησαν το έργο της και καταθέτουν σκέψεις καθώς και συναισθήματα που γεννήθηκαν από τη θέαση των ταινιών της, σαν φόρο τιμής στην επίπονη προσπάθειά της να φέρει στο φως της οθόνης τα συνήθως αδήλωτα της ανθρώπινης ύπαρξης.





Στέλλα Θεοδωράκη



Σκέψεις πάνω στο έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη

Η ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

1. Το «ανατρεπτικό» στοιχείο και η απουσία του στον ελληνικό κινηματογράφο.

Το ερώτημα «αν υπάρχει πειραματικός κινηματογράφος[1] στην Ελλάδα» τίθεται στη χώρα μας με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στις άλλες δυτικές χώρες. Αν υπάρχει ένα πρόβλημα καθορισμού του όρου «πειραματικός» διεθνώς, εδώ προστίθενται επιπλέον θέματα, εγγενή με την εξέλιξη της κινηματογραφικής τέχνης στον ελληνικό χώρο.

Στην ιστορία των αρχών του αιώνα δεν εμφανίζεται στην Ελλάδα κινηματογράφος που ενδιαφέρεται για αισθητικές αναζητήσεις, που ανήσυχος επιζητεί μια ρήξη με την παραδοσιακή αφήγηση, γιατί, πολύ απλά, για να υπάρξει ρήξη πρέπει να υπάρχει και το αντικείμενο στο οποίο αντιτιθέμεθα, δηλαδή μια πλούσια, ενίοτε βιομηχανοποιημένη παραγωγή ταινιών. Οι πρωτοπορίες στο χώρο των τεχνών της δεκαετίας του '20 στη Δύση και ο μοντερνισμός δεν έχουν επηρεάσει τον «ανύπαρκτο» κινηματογράφο της εποχής, αλλά ούτε το σινεμά του μεσοπολέμου, έστω με κάποια χρονική υστέρηση. Οι απόψεις για ενοποίηση των τεχνών, τα μανιφέστα ενάντια στη συγκεκριμένη αφήγηση, την εικονική τέχνη, την εμπορική παραγωγή, τις ταινίες μελό, τις θεατρικές προσεγγίσεις, είναι προβληματισμοί που αγγίζουν απαλά, πολύ αργότερα, τον ελληνικό χώρο. Αντίστοιχα, το κοινό δεν είναι εκπαιδευμένο σε τέτοιες μορφές τέχνης, από τη στιγμή που δεν αποτελούν ομαλή εξέλιξη της πολιτιστικής ιστορίας του: θ' αργήσει να γνωρίσει τον κινηματογράφο του '20 ή το αμερικανικό *underground* της δεκαετίας του '60, ένα σινεμά περιθωριακό, ιδιωτικό, κρυφό, ένα σινεμά που ανακαλύπτει απαγορευμένους χώρους, είτε με την έννοια των ρεαλιστικών αποκαλύψεων είτε των εσωτερικών αναζητήσεων.

Έτσι λοιπόν, αν το «πειραματικό» ενέχει μια λειτουργία που θέτει σε αμφισβήτηση τις πεποιθήσεις, ψάχνοντας για συνεχή ανανέωση, αυτή η λειτουργία απουσιάζει από την ελληνική κινηματογραφία που την εξετάζει με καχυποψία. Αυτή ακριβώς η έλλειψη γνώσης του θέματος προσδίδει στο «πειραματικό» την έννοια του *πρόχειρου* και του *προς αποφυγήν*, ενώ θα έπρεπε ν' αποτελεί απαραίτητο συστατικό του κινηματογράφου του δημιουργού. Επίσης, σε αντίθεση πάλι με τη Δύση, δεν υπάρχει ούτε επιρροή των μεγάλων καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως ο κυβισμός, ο σουρεαλισμός, το ντανταϊσμό, ο φουτουρισμός, παρ' όλο που στις άλλες τέχνες τα πράγματα είναι διαφορετικά: Στην αρχιτεκτονική διαπιστώνουμε τις επιρροές του μοντερνισμού στα έργα του Μητσάκη, του Παπαδάκη, του Κοντολέοντος, ή ακόμη και του Πικιώνη. Στη ζωγραφική, στο έργο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, παρ' όλο που η κυρίαρχη άποψη της εποχής εντάσσεται στην εικονική ζωγραφική. Στην ποίηση, ο σουρεαλισμός βρίσκει ένα πλούσιο πεδίο έκφρασης στα έργα του Εμπειρίκου, του Εγγονόπουλου, του Ελύτη και αργότερα του Σαχτούρη. Μια αντίστοιχη υπέρβαση εκδηλώνεται και στη μουσική: Ο Σκαλκώτας, μαθητής του Σένμπεργκ, εισάγει στην Ελλάδα την ατονική μουσική, η οποία έχει παίξει μεγάλο ρόλο στην κινηματογραφική πρωτοπορία του '20, όσον αφορά τη σχέση ρυθμού και εικόνας, φτάνοντας στην ακραία άποψη της θέασης ενός έργου με τον ίδιο τρόπο που ακούμε μια μουσική σύνθεση.

Αυτό το πνεύμα της ενοποίησης των τεχνών που ο Λάζλο Μόχολι Νάγκι περιγράφει[2] το 1921 με τον όρο «πολυσινεμά», το οποίο «γίνεται κατανοητό από έναν άνθρωπο ανοιχτό στο μέλλον»,

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

απουσιάζει από τον ελληνικό κινηματογράφο του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Κάτω από την πίεση της αρχαίας παράδοσης, η ελληνική τέχνη επαναπαύτηκε σε δάφνες με τις οποίες δεν θέλησε να έρθει ποτέ σε ρήξη. Αντίθετα, οι αρχαίοι έλληνες παρουσιάζονται πιο ριζοσπαστικοί. Αν ο Πλάτων στον *Ιππία μείζονα* αποδεικνυόταν ανατρεπτικός, αμφισβητώντας τις προηγούμενες επιστήμες για να οικοδομήσει ένα νέο αισθητικό σύστημα του *ωραίου*, οι σύγχρονοι έλληνες διστάζουν να ανατρέψουν τα κεκτημένα. Είναι, εντούτοις, αυτό το ανατρεπτικό, υπερβατικό στοιχείο που συναντάμε στους σκεπτόμενους πολιτισμούς, που προκαλεί ρήξη με την παραδοσιακή αισθητική, είναι αυτό που ανατρέποντας προτείνει και αναπτύσσει το οποιοδήποτε έργο. Ούτως ή άλλως η παράδοση, αν είναι ισχυρή, βρίσκει τρόπο να διασωθεί και μέσα στην ανατροπή.

Το αρχαιοελληνικό *ωραίον*, το *μέτρον*, είναι βασικά στοιχεία της αρχαιοελληνικής παράδοσης. Το ίδιο και ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας ως «πράξεως σπουδαίας και τελείας». Το δράμα πρέπει να υποκινεί τη λύπη, τον τρόμο, το θαυμασμό, με τελικό σκοπό την κάθαρση. Η τραγωδία

γίνεται η επιστήμη του αληθινού και η αυταπάτη του αληθοφανούς. «Χωρίς μύθο κάθε πολιτισμός χάνει την υγιή καρποφορία της εγγενούς ενέργειάς του»[3]. Για τους Έλληνες, η κουλτούρα των αναλογιών, η αρμονία με την κλασική έννοια, η συγκροτημένη αφήγηση, ήταν η βάση κάθε καλλιτεχνικού έργου. Η ανατροπή μιας τέτοιας αισθητικής αξίας αποτελεί ύβρη για το συντηρητικό νεοέλληνα κι απαιτεί ένα ελεύθερο πνεύμα, με ανάταση.

Από την άλλη, η Ελλάδα βρίσκεται απέναντι από την Ανατολή, είναι η γέφυρα που μεταφέρει στη Δύση τους μύθους, τα αρώματα και τους ήχους της Ανατολής. Όλ' αυτά η ελληνική τέχνη τα υιοθετεί στην ποίηση, στη λογοτεχνία, στη μουσική, ακόμη και στην ανατρεπτική μουσική που αναπτύσσεται σε περιθωριακούς χώρους, όπως το ρεμπέτικο.

Ανακαλύπτοντας διάφορους ανατρεπτικούς πυρήνες στον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο, μας τίθεται ακόμη πιο απαιτητικό το ερώτημα, γιατί αυτή η σιωπή στον κινηματογραφικό χώρο, σε εποχές αντίστοιχου αναβρασμού στη Δύση, όπως ο μεσοπόλεμος και η δεκαετία του '60. Η απουσία αυτή, εκτός από τις πολιτιστικές ιδιαιτερότητες, δεν μπορεί να μην αναζητηθεί και στην οικονομική κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα: είναι μια φτωχή χώρα που, καλώς ή κακώς, δεν προορίζεται για παραγωγή κινηματογραφικού προϊόντος, το οποίο απαιτεί αυξημένους οικονομικούς πόρους για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις μιας παγκόσμιας κινηματογραφικής βιομηχανίας.

2. Προβληματισμοί και «διαφορετικές» αναζητήσεις.

Πρέπει να περιμένουμε το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για να κατανοήσουμε, με την ανάλογη χρονική υστέρηση που παίρνει η κατανόηση διαφόρων εξελίξεων σ' αυτόν τον τόπο, τη σημασία του κινηματογράφου στη σύγχρονη κοινωνία. Και καθώς υπάρχει ένα ρεύμα μαρξιστικών αποχρώσεων στους διανοούμενους της εποχής, ο νεορεαλισμός είναι το πρώτο «ανατρεπτικό» στοιχείο που θα κάνει την εμφάνισή του στο ελληνικό σινεμά, με το Γρηγορίου, τον Κούνδουρο, τον Κακογιάννη τη δεκαετία του '50, για να ανοιχτεί αργότερα σε διαφορετικές αναζητήσεις τη δεκαετία του '60, με το Δαμιανό, τον Κανελλόπουλο, και να αρχίσει να αποκτά μια πιο άμεση επαφή με το διεθνή κινηματογράφο, τη δεκαετία του '70, με τον Αγγελόπουλο, τον Παναγιωτόπουλο, τη Λιάππα, τη Μαρκετάκη, το Νικολαΐδη κι όλη τη γενιά των σκηνοθετών που παράγουν έργο μετά τη δικτατορία.

Το '60 που υπάρχει μια πλούσια παραγωγή εμπορικών ταινιών σε μια προ-τηλεοπτική εποχή, παρατηρείται και μια ανάγκη για έναν *διαφορετικό* κινηματογράφο, μεμονωμένων όμως περιπτώσεων, που δεν εντάσσεται σε μανιφέστα, ρεύματα ή κινήματα. Οι έλληνες κινηματογραφιστές δεν έχουν μέχρι και τις μέρες μας συλλογική συνείδηση. Πράγματι, σε αντίθεση μ' αυτό που συνέβαινε στην πρωτοπορία της δεκαετίας του '20 στη Γαλλία ή στη Σοβιετική Ένωση, αργότερα στο αμερικάνικο *underground* ή στο αγγλικό *free cinema*, στην Ελλάδα δεν πρόκειται για ένα χαρακτηρισμένο κίνημα, αλλά για ατομικές προσπάθειες προσωπικών αποχρώσεων· μια περιορισμένη παραγωγή, που πραγματοποιείται με πενιχρά οικονομικά και τεχνικά μέσα.

Η νέα γενιά των κινηματογραφιστών, στιγματισμένη αυτή τη φορά από τη δικτατορία (1967-74), είναι φορέας μιας περισσότερο μαρξιστικής ιδεολογίας, που διαβλέπει επιτέλους την ανατρεπτική δύναμη της κινούμενης εικόνας. Για πρώτη φορά ο ελληνικός κινηματογράφος παρουσιάζει χαρακτήρα αμφισβητία, όχι μόνο στην ιδεολογία του, αλλά και στις αισθητικές του αναζητήσεις, ένα χαρακτήρα που μπορεί να γίνει αυθάδης, ποιητικός, ελλειπτικός, υιοθετεί δηλαδή στοιχεία που έχουν κατακτηθεί στο διεθνή κινηματογράφο, πειραματίζεται με αυτά και τα εντάσσει στη δική του πραγματικότητα.

Ανάμεσα σ' αυτές τις παραγωγές, κάποιες διατηρούν πιο αυστηρές προδιαγραφές του «διαφορετικού», όπως οι ταινίες του Σφήκα, του Τορνέ, του Ρετζή, της Αγγελίδη, και μαρτυρούν μια θεματική και αισθητική καινοτομία. Σύμφωνα με τον Φρανκαστέλ[4] τις κατατάσσουμε σ' εκείνο το «καλλιτεχνικό έργο που ενώνεται κάτω από τον αόριστο ορισμό της πρωτοπορίας και που συνθέτουν το ζωντανό δημιουργικό κομμάτι της μοντέρνας τέχνης» και φέρουν μέσα τους

Το ζωντανό είναι ο χώρος της ταινίας, είναι σαν να ζεις στο εσωτερικό του ζωντανού οργανισμού που αναπνέει ή πονάει.

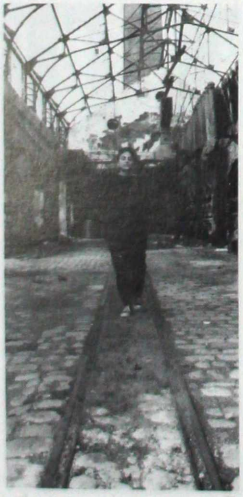
μια πνοή έρευνας και πειραματισμού, απαραίτητο στοιχείο για τη δημιουργία και την αναδόμηση οποιουδήποτε είδους.
Θίγοντας το θέμα της διανομής, η μονολιθικότητα αυτού του συστήματος με κατεύθυνση εκείνη την εποχή τη μεγάλη αίθουσα, καθιστά προβληματική τη διανομή ταινιών εκτός κυκλώματος. Συμβαίνει όμως ταυτόχρονα και το περίεργο, πως μετά από μια καταπιεστική πολιτιστική περίοδο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το κοινό αποζητά δουλειές πιο ανατρεπτικές και «ψαγμένες». Για αρκετά χρόνια ο ελληνικός κινηματογράφος κρατάει μια εμφανώς ανεξάρτητη στάση, ενώ παράλληλα μειώνεται η αθρόα παραγωγή εμπορικών ταινιών με την άνοδο της τηλεόρασης. Έτσι, υπάρχουν αίθουσες όπου προβάλλονται αυτές οι ταινίες, και διανομείς που θέλουν να αναδείξουν αυτή την πλευρά της ελληνικής κινηματογραφίας (Στούντιο, Αλκυονίδα), πράγμα που αραιώνει με την πάροδο του χρόνου, φτάνοντας στο πολύ διαφορετικό τοπίο των ημερών μας.

3. Αντουανέττα Αγγελίδη: Τέσσερις «διαφορετικές» ταινίες.

Στο πλαίσιο των «διαφορετικών» από αισθητική άποψη ταινιών που παρουσιάζονται τη δεκαετία του '70 και που προτείνουν ένα άλλο είδος αφήγησης, θα κατατάξουμε την Αντουανέττα Αγγελίδη, η οποία εμφανίζεται με την ταινία *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα / Idées Fixes - Dies Irae,* το 1977. Στις *Παραλλαγές* η Αγγελίδη ενεργοποιεί δημιουργικά τη γνώση της πάνω στην ιστορία της κινηματογραφικής εικόνας. Αναγνωρίζουμε αυτή τη γνώση όσον αφορά τον κινηματογράφο των πρωτοποριών του '20 από τον τρόπο που χειρίζεται τις πρώτες ύλες στην ταινία της: τις διαφημίσεις, τα αντικείμενα, τους στίχους, τα σήματα, τις λέξεις, από τον τρόπο που τα ενορχηστρώνει μέσα στη δική της αφήγηση. Γνωστά αντικείμενα και λέξεις παίρνουν άλλη διάσταση, άλλη σημασία, όπως στο έργο του Μαρσέλ Ντισάν, του Μαν Ρέι, του Φερνάν Λεζέ, ενώ ο ρυθμός της και οι παρτιτούρες που έφτιαξε με αφορμή την ταινία συγγενεύουν με τις παρτιτούρες του Χανς Ρίχτερ για τις ταινίες *Opus* και δηλώνουν τη σχέση μουσικής-ρυθμού και κινηματογράφου. Η σχέση της με το μοντερνισμό είναι σαν κι εκείνη του παιδιού που πέρασε από εκεί κι ύστερα τράβηξε το δρόμο του. Παράλληλα η εντρύφησή της στο έργο νεότερων κινηματογραφιστών, όπως ο Μίκαελ Σνόου ή η Μάγια Ντέρεν, της ανοίγουν ορίζοντες σε μια πιο σύγχρονη αντιμετώπιση της κινούμενης εικόνας, σε μια δεκαετία αναμοχλεύσεων και αναταραχών, όπως η δεκαετία του '70.
Με ανακούφιση δηλαδή, επιτέλους, παρατηρούμε στα μέσα της δεκαετίας του '70 στο έργο της Αγγελίδη, αυτό που έλειπε από την ελληνική πραγματικότητα: τη σύνδεση με μια παγκόσμια καλλιτεχνική γλώσσα ενός *διαφορετικού* κινηματογράφου, διατηρώντας τις ιδιαιτερότητες της δικής της παράδοσης και κυρίως των προσωπικών της ανησυχιών, προτείνοντας ένα σύγχρονο έργο. Ο διαφορετικός χειρισμός της αφήγησης γίνεται ακόμη πιο συγκεκριμένος και πιο προσωπικός στις επόμενες ταινίες της, όπου η σχέση με το παρελθόν είναι ενταγμένη σ' ένα ιδιόμορφο αφηγηματικό σώμα και η ανατροπή καθιερωμένων σχημάτων συγκλίνει σε μια συμπαγή αφήγηση που αυτοκαθιερώνεται χωρίς να έχει πρόθεση να ανατρέψει τίποτε, γιατί απλώς υπάρχει, είναι εκεί, και δημιουργεί τη γλώσσα μιας εσωτερικής αναζήτησης.
Στις *Παραλλαγές* εντοπίζουμε τα στοιχεία που θα εξελιχθούν αργότερα στο έργο της και που συνθέτουν τον προσωπικό της κοσμικό, δημιουργικό χώρο. Ξεκινάμε από τη ζωγραφική που είναι, όπως λέει και η ίδια, «ο πρώτος τόπος μέσα από τον οποίο είχα τη μεγάλη τύχη να νιώσω τη συμπύκνωση των πραγμάτων που τρέφουν τη ζωή μας»[5].
Η αγάπη της για τη ζωγραφική, για τη ζωγραφική της Αναγέννησης, αλλά και του 20ού αιώνα, ιδίως των μοντερνιστών, φαίνεται στις *Παραλλαγές* μέσα από το ιδιόμορφο ζωντάνεμα των έργων του Μαγκρίτ και του Ερνστ στον *Τόπο,* του Ποντόρμο, του Ντε Κίρικο, του Πιέρο ντε λα Φραντζέσκα στις *Ώρες.* του Ερνστ, του Χόκνεϊ, του Βερμέερ, του Κλίνγκερ, του Μπαλτύς στον *Κλέφτη* του Καραβάτζιο και του Ρέμπραντ. Γιατί κάθε σοβαρή κινηματογραφία αναζητά την καταγωγή των εικόνων στις άλλες τέχνες, όπως και στην ίδια της την ιστορία. Ο πίνακας στην ταινία της είναι ένα ζωντανό οργανικό σώμα. Ο άνθρωπος μέσα σ' αυτόν έρχεται αντιμέτωπος με τις μεταμορφώσεις του, υπάρχει μια κυβιστική ανάγνωση της αφήγησης, σαφέστερη στην ταινία *Τόπος,* η αντίληψη όμως αυτή διατρέχει και τις άλλες ταινίες.

Πρόσωπα σε διαρκή ετοιμότητα διασχίζουν αστραπιαία το χώρο που κομματιάζεται από σκοτάδια και φως.

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ



Το αίσθημα του ξύπνιου εφιάλτη παράγεται κυρίως από το συνδυασμό των διαφόρων στοιχείων, από τον παλμό που παράγεται απ' τις συγκρούσεις των κωδίκων, όταν εικονοποιούνται οι έννοιες.

Παρ' όλη την αυστηρή γεωμετρικότητα κατασκευής των ταινιών της, τις διαπερνά παντού μια αίσθηση ποιητικού ονείρου. Στον *Τόπο* νιώθεις να κολυμπούν όλα σ' ένα κινηματογραφημένο όνειρο· στις *Ώρες* αναδύεται η ποίηση μέσα από ένα κρυφό ημερολόγιο συνομιλίας με τη ζωή· στον *Κλέφτη*, σ' αυτήν την ελεγεία της ανθρώπινης μοίρας και το παιχνίδι με το θάνατο, έχουμε την αποσυμπίεση μετά το όνειρο που έρχεται στην επιφάνεια. Τα όνειρα είναι γι' αυτήν μια πιο πραγματική-ουσιαστική ζωή. Μέσα από τα όνειρα ανακαλούμε μνήμες: «Είδα ένα όνειρο: κίνηση μέσα σ' έναν πίνακα του Μαγκρίτ»[6].

Το σχήμα, η Αγγελίδη, οι ήρωές της και η αφήγηση των ταινιών της, το έχουν ανάγκη για να μη χάσουν τη «σκέψη» τους. Καθορίζει την επιλογή της Αγγελίδη σε μια διαφορετική, κρυφή, προσωπική αφήγηση. Το σχήμα διαλύεται και ανασυντίθεται, σαν ένα παζλ ενός πίνακα, όπως συμβαίνει και στον *Τόπο*, όπου αφήγηση και κατασκευή είναι ένας ενοποιημένος χώρος.

Το σχήμα έχει ταυτόχρονα και μια δική του εσωστρέφεια. Μια εσωστρέφεια σαν κι εκείνη της προσευχής των μοναχών στο *Βιβλίο των Ωρών*, που είναι η βάση για την ταινία *Ώρες. Μια τετράγωνη ταινία*. Οι *Ώρες* βυθίζονται σε μια παχιά σιωπή, μέσα στην οποία η λειτουργία της μνήμης και του χρόνου αποκτούν άλλη διάσταση. Η εσωστρέφεια όμως ανακυκλώνει το όνειρο. Η σιωπή γίνεται «υπόβαθρο του διαλογισμού»[7], σιωπή της ενδοσκόπησης. Η χρονική σχέση εικόνας και ήχου, η αλληλένδετη συνέχειά τους, είναι ταυτόχρονα ιστός και θεματολογία της αφήγησης, στιγμές-μεταίχμια.

Συνυφασμένο με το θέμα του τόπου-χώρου και των τριών διαστάσεων στις δύο διαστάσεις της οθόνης, είναι το θέμα του χρόνου που απασχολεί την Αγγελίδη σ' όλες της τις ταινίες. Την ανακουφίζει ότι το κινηματογραφικό μέσον της επιτρέπει να δει το αντικείμενό της με έναν τρισδιάστατο, μη-ευκλείδειο τρόπο[8], την απελευθερώνει από το δισδιάστατο της ζωγραφικής και δίνει εσωτερική κίνηση στο δισδιάστατο της οθόνης.

Το σώμα, η γέννηση και ο θάνατος του *Τόπου*, η περισυλλογή, το όνειρο, η λειτουργία του χρόνου και η κυκλικότητα των *Ωρών*, ο θάνατος, φορέας κίνησης και ενέργειας του *Κλέφτη*, γίνονται τόπος και συστατικό του μύθου, όπως το πρόσωπο της γυναίκας στον *Τόπο* συναντάει τις διαφορετικές όψεις της ζωής του και της προσωπικότητάς του. Γιατί ακόμη και τα πρόσωπα-πίνακες με το ιδιαίτερο μακιγιάζ τους αποτελούν συστατικό αυτής της χωροχρονικής κίνησης και της προσπάθειας να ειπωθεί το ανείπωτο.

Κίνηση που εκτός των άλλων εμπεριέχει και μιαν ελαφράδα. Την ελαφράδα του παιχνιδιού. Η Αντουανέττα Αγγελίδη παίζει σε όλες τις ταινίες της. Παίζει με την εικόνα, το λόγο, τους ήχους. Πειραματίζεται «πειράζοντας»[9]. Από τα οπτικά ποιήματα των *Παραλλαγών*, που μας θυμίζουν τη χρήση της Contrepèterie[10] από τους μοντερνιστές του '20, μέχρι το *Παιχνίδι* –3ο μέρος του *Τόπου*–, τη «χρονοποίηση των πινάκων» σ' όλες τις ταινίες της και, τέλος, με τις ανησυχητικές εικόνες του θανάτου στον *Κλέφτη*. Οι τελευταίες προσδίδουν στο θάνατο τη διάσταση της *εκκίνησης* μιας νέας ζωής, κυκλικά επαναλαμβανόμενης, πράγμα που δεν μπορεί παρά να είναι αισιόδοξο.

Τα σώματα, τα πρόσωπα είναι φορείς εννοιών: Υπάρχει μια προσπάθεια γνωριμίας της γυναικείας φύσης –φύσης που έχει τόση ανάγκη να ανατρέψει τη θέση που της επέβαλαν τους προηγούμενους αιώνες–, που ξεκινάει από τις *Παραλλαγές*, ένα είδος απελπισμένης προσπάθειας αυτογνωσίας και διαπνέει όλες τις ταινίες της με τη διάλυση και την ανασύνθεση του ατόμου, με την προσπάθεια κατανόησης των ονείρων, των συναισθημάτων, του πένθους, του ανείπωτου. «Ωστόσο θα ήταν ψέμα να πω ότι βρήκα τη λύση, ενώ εγώ δεν την έχω αυτή τη λύση, σαν σχιζοφρενής»[11]. Υποθέτουμε κιόλας πως, αν αυτές όλες οι λύσεις είχαν δοθεί, δεν θα είχε και κανένα λόγο η Αντουανέττα Αγγελίδη να κάνει κινηματογράφο. Γιατί ακριβώς όλ' αυτά τα «ανείπωτα» είναι που παρακινούν το δημιουργό στην παραγωγή έργου. Σαν το έργο της *MATRIX*, μισό φανερό, μισό κρυφό, μετέωρο.

Σε μια εποχή έντονης πολιτικοποίησης τη δεκαετία του '70, η Αγγελίδη προβληματίζεται από την αντιμετώπιση της αριστεράς, όσον αφορά την εναλλακτική χρήση του κινηματογραφικού μέσου. Είναι αυτονόητο πως η συγκεκριμένη χρήση, ανατρεπτική από τη φύση της, είναι μια πολιτική

πράξη, η οποία φέρει στην επιφάνεια της οθόνης τη ρήξη με την καθιερωμένη αφήγηση ενός συντηρητικού συστήματος και την προβολή κρυφών σημείων και φόβων της ανθρώπινης φύσης –γυναικείας και μη–, με τέτοιο τρόπο που το εσωτερικό-κρυφό του εαυτού μας να φανερώνεται, σαν ένα δέρμα που έχει γυρίσει απ' την ανάποδη, που βγάζει στο φως την εσωτερική του υφή. Είναι λοιπόν αυτονόητο, πως μια τέτοια χρήση του μέσου αποτελεί ένα «ενοχλητικό» είδος τέχνης. Το δικαίωμα να εκφράζεσαι διαφορετικά, παρ' όλο που θα έπρεπε να είναι το ζητούμενο σ' έναν προοδευτικό χώρο, έρχεται σε αντίθεση με τη γνωστή λαϊκίστικη άποψη για εύληπτη τέχνη. Το πρόβλημα δημιουργείται όταν αρχίζουν οι συζητήσεις περί κατανόησης του έργου, που δεν πρέπει να δυσκολεύει τις μεγάλες μάζες! Δηλαδή, μ' έναν περίεργο τρόπο καταλήγουμε στο ίδιο θέμα που τίθεται και σε ένα καπιταλιστικό σύστημα με μονοπωλιακές ή ολιγοπωλιακές τάσεις στα προϊόντα πολιτισμού, τα οποία θέλει επίσης να πουλήσει στις μεγάλες μάζες με σκοπό αυτή τη φορά τη μεγιστοποίηση του κέρδους.

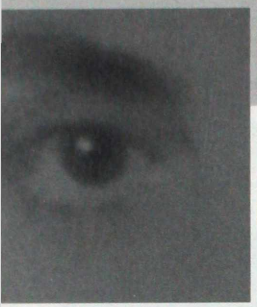
Η αλήθεια είναι πως το έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη, όπως και κάθε δημιουργού, απαιτεί ένα θεατή ανοιχτό, ανεξάρτητα από το χώρο απ' όπου προέρχεται. Η δυσκολία θέασης του έργου αναιρείται όταν ο θεατής δεν είναι κλειστός σε κώδικες, όταν δεν μπαίνει προκατειλημμένος στην αίθουσα κι έχει μια πιο παρθενική ματιά. Μια ματιά που του επιτρέπει την παραγωγή πλούσιων αισθήσεων και που δεν τη φοβίζει η αναμόχλευση σκοτεινών πλευρών του εαυτού του. Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό συμβαίνει και με το ίδιο το έργο της Αγγελίδη. Το έργο της δεν φοβάται να έρθει αντιμέτωπο με τα καθιερωμένα των καιρών και, όπως η αφήγησή της είναι ενοποιημένη με όλα τα στοιχεία που συνθέτουν την ταινία, έτσι και η κάθοδος της ίδιας στον «Άδη» της δημιουργίας είναι ενοποιημένη με το έργο αυτό καθεαυτό και δεν υποτάσσεται στις απαιτήσεις της αγοράς. Αν αυτό την οδηγεί σε μια μοναχική πορεία, δεν είναι αυτή μόνον υπεύθυνη επειδή επιμένει να διατηρεί το δικαίωμά της να ονειρεύεται, αλλά και το κοινό που βρίσκεται σε μια εποχή στερημένων αναζητήσεων. Γιατί, καλώς ή κακώς, το ζητούμενο εδώ είναι ένας θεατής σαν και αυτόν που αναζητούσε ο Στράσμπεργκ στο *Actors Studio*, ένας θεατής συμμετέχων «που δεν παρατηρεί το έργο μόνο με σκοπό να διασκεδάσει, αλλά μπορεί να αποδεχτεί μια δουλειά που ερευνά και εξελίσσεται, που μπορεί να τον οδηγήσει σε κάτι διαφορετικό»[12].

Το πρώτο μέρος του άρθρου έχει δημοσιευτεί με τον τίτλο "L'anatreptikos dans le cinéma Grec" στο *Cinéma Grec*, Paris, C.G.P, επιμέλεια Μιχάλης Δημόπουλος, 1995, σελ. 119-120.

1. Η ετυμολογική έννοια της λέξης *πειραματικός* κατά τον Dominique Noguez (*Eloge du cinéma expérimental*, Paris, C.G.P., 1979, σελ. 14) παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1505 και βασίζεται στο λατινικό *experimentalis*. Στα ελληνικά η λέξη *πειραματικός* ως μετάφραση του *experimentalis* εμφανίζεται στα τέλη του Μεσαίωνα καταρχήν σαν συνώνυμο του «πειρασμός», κυρίως ως εκκλησιαστικός όρος, όπως επίσης σαν συνώνυμο του «πειράγματος».
2. Laslo Moholy-Nagy, "Le dynamisme d'une grande ville. Cinéma simultané ou polycinéma" στο *Cahièrs du cinéma*, Paris, no 294, σελ. 51-55.
3. Friedrich Nietzche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1949, σελ. 152.
4. Pierre Francastel, *Art et techniques aux XIXe et XXe siècles*, Paris, éd. De Minuit, 1962.
5. «Το φως μπορεί να είναι ήχος και μια λέξη να είναι φως», συνέντευξη στην Ε. Μαχαίρα, *Αυγή*, Αθήνα, 3.7.1988.
6. «Και το σινεμά όνειρο είναι», συνέντευξη στη Β. Γεωργακοπούλου, *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 20.1.1996.
7. Κείμενο της Αντουανέττας Αγγελίδη για τις *Ώρες. Μια τετράγωνη ταινία*, που εκδίδεται πρώτη φορά στο παρόν βιβλίο σαν εισαγωγή στο κεφάλαιο των *Ωρών*.
8. Προβληματισμός που έχει επίσης τη βάση του στις πρωτοπορίες της δεκαετίας του '20, όπου οι κινηματογραφιστές, αλλά και οι εικαστικοί έψαχναν τον τρόπο αναπαράστασης των τριών διαστάσεων μέσω της εισαγωγής της κίνησης και του χρόνου στο έργο τους, πράγμα που τους προσέφερε το κινηματογραφικό μέσο, βλ. Β. Έγκελινγκ, Χ. Ρίχτερ.
9. Dominique Noguez, όπ.π., σελ 14.
10. Contrepèterie = καλαμπούρι, αγαπητό στη γαλλική παράδοση, όπου οι λέξεις μετακινούνται κυκλικά, και συμφωνούν μεταξύ τους ηχητικά και όχι νοηματικά, δημιουργώντας αστείο νόημα, βλ. Μαρσέλ Ντισάν στην ταινία του *Anemic cinéma*, πχ. On demande des moustiques domestiques demi-stock pour la cure d'azote sur la côte d'Azur.
11. «Παραλλαγές στο ίδιο θέμα», συνέντευξη στο Μ.Δημόπουλο και το Χρ. Βακαλόπουλο, Αθήνα, *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τεύχος 17/18, 1978.
12. *Strasberg at the Actors Studio*, edited by Robert H. Hethmon, N.Y, TCG, σελ.31.

ΤΟ ΜΑΝΤΗΛΙ ΜΥΡΙΖΕΙ ΜΑΜΑ Ή ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ ΩΣ Η ΚΑΤ' ΕΞΟΧΗΝ ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ

ΑΝΤΑ ΚΛΑΜΠΑΤΣΕΑ



Στον κινηματογράφο της Αντουανέττας Αγγελίδη *γίνεται λόγος* για την *άλλη* απόλαυση[1], την προκρούστεια διάταση των γυναικείων σωμάτων μα και για την παράδοξη ανατροπή της· για το σπάργανο, το σάβανο, το πένθος και τον απο-χωρισμό· γίνεται λόγος για την απώλεια τον γυναικείο οργασμό και τον ακρωτηριασμό του μα και για την *τυραννία της εμμένουσας επιθυμίας*[2]. *Γίνεται λόγος* για τον θάνατο και την επίκληση των θαυμάτων της αγάπης που θα δώριζαν άλλες *πηγές από τις πληγές*[3] για το δίσημο πάθος των απωλειών. *Γίνεται λόγος* για τη δίκοπη μητέρα την κόρη και την καταβύθιση της μιας μέσα στην άλλη. *Γίνεται λόγος* για τη μητέρα και το γιο· για τις πληγές που γίνονται πηγές.

Γίνεται λόγος για τα πανιά, τα σχήματα, το φως και τη σκιά, τους αρμούς, τις συναρμογές, τις συναρμολογήσεις και τα σκισίματα (*γίνεται λόγος* για τη σωματοποίηση των εννοιών, γίνεται λόγος για την τέχνη).

Για την απουσία της φύσης και τη σημαδεμένη παιδικότητα, για *το μαντήλι που μυρίζει μαμά και το τρώω*[4], δηλαδή: *για τη μίμηση, την έλλειψη και την επιθυμία·* γίνεται λόγος για το βασανιστικά και εκμαυλιστικά αινιγματικό ανάρθρωτο (ή –μήπως;– το βασανιστικά και εκμαυλιστικά αινιγματώδες ανάρθρωτο γίνεται λόγος;). Γίνεται λόγος για *το μαντήλι που μυρίζει μαμά και το τρώω (ή –μήπως– το μαντήλι που μυρίζει μαμά και το τρώω γίνεται λόγος;).* Ένας κινηματογράφος ανοίκειος ως αναγκαία μετεωριζόμενη μιμητική χειρονομία;

«Όταν βλέπουμε παραμένουμε αυτό που είμαστε· όταν όμως μυρίζουμε παραδινόμαστε στην ετερότητα».[5]

Θα 'λεγα ότι αυτό ακριβώς είναι το αίτημα του έργου της Αντουανέττας Αγγελίδη. Ό,τι περιμένω από την Αντουανέττα, ό,τι περιμένει εκείνη από τους *αναγνώστες*[6], όπως τους αποκαλεί, του έργου της, ό,τι περιμένει όταν *ξαναμπαίνει στο κρεβάτι και προσπαθεί να επαναφέρει στη μνήμη τα λόγια του ονείρου*[7]: την παράδοση στην ετερότητα ή έστω την υποδοχή του ανοίκειου κατά την ανίχνευσή του ως ένα βαθιά κρυμμένο οικείο, τόσο ως διαταρακτικό ίχνος μιας παρελθούσας κατάστασης ευτυχίας όσο και ως ανάμνηση του ακρωτηριασμού και της απώλειας. Μιμητικό νεύμα στο άλγος του ανέφικτου νόστου, στο απωθημένο συλλογικό υποκείμενο που δεν έχει ακόμα την εμπειρία της απουσίας και του χωρισμού· νοσταλγία του καταγωγικού απωθημένου και αλγεινή επιθυμία *κατάβασης σε εικόνες βαθιάς μνήμης*[8]. *Το μαντήλι μυρίζει μαμά και το τρώω.*

Ό,τι εντέλει κατατρύχει τις συστηματικά επεξεργασμένες φιλμικές κατασκευές της, η α-τελής, πάντα εκκρεμής και διαρκώς διακοπτόμενη προσπάθεια να κυριευθούν: από τον έρωτα των σωμάτων· από το σώμα· από ένα σώμα ασημειολόγητο (αν γίνεται/γίνεται;), από το έτερο, από τον Άλλον, από το Πρόσωπο, από το μη ταυτόσημο. Από ό,τι δεν έχει καταβροχθίσει το γνωστικό υποκείμενο· από ό,τι δεν έχει τιθασεύσει ο Λόγος. Το '*σαν γλώσσα*'[9] του κινηματογράφου της Α.Α. στην προσπάθεια να υποδεχθεί την ετερότητα δεν μπορεί παρά να τείνει *στην αντορνική πρωτεϊκή μίμηση, τη μίμηση εκείνη που συνιστά στάση αρχαϊκής ανοιχτότητας στο άλλο*[10]. Όχι μίμηση του ίδιου αλλά μάλλον μίμηση του ανοίκειου πια, με την έννοια αυτού που έχει συνθλιβεί και εξοβελισθεί από την Τάξη του Λόγου. Σε μια μίμηση (όπως την εννοούσε ο Χαίντερλιν) που καμιά σχέση δεν έχει με την «αναπαραστατική μίμηση μέσω της οποίας τόσο η παραδοσιακή τραγωδία όσο και η οντοθεολογική φιλοσοφία μεταμορφώνουν το αρνητικό σε κάτι θετικό»[11]. Σε μια μίμηση όπως την εννοεί ο Lacoue Labarthe, ο οποίος ακριβώς στην αναγκαστική και ολοποιητική συμφιλίωση του 'αντιγράφου' με το 'πρωτότυπο' –την οποία αποκαλεί μιμητολογική–, αντιπαραθέτει μια αποσπασματική και α-τελή μίμηση και μιλά για μια πριν και πέρα από τις αισθήσεις «μίμηση που ίσως έχει να κάνει με τη ρυθμική επανάληψη ενός ανοίκειου πρωτοτύπου που δεν υπήρξε ποτέ καθεαυτό»[12].

Θα έλεγα λοιπόν ότι μια *τέτοια* μιμητική κίνηση *ρυθμικής επανάληψης ενός ανοίκειου πρωτοτύπου που δεν υπήρξε ποτέ καθεαυτό* δια-*σχίζει* τον κινηματογράφο της Α.Α.

Ο κινηματογράφος της Α.Α. μοιάζει να απευθύνεται κατ' εξοχήν στην όραση. Μια εμμανής σχεδόν 'εικαστικότητα' τον χαρακτηρίζει. Μα, όπως λέει ο Αντόρνο, όταν *βλέπουμε*, ό,τι κι αν βλέπουμε, ακόμα κι αν βλέπουμε παιχνίδια 'ανοίκεια' ή 'ανοικειώσεις'[13] –γιατί βέβαια στις ταινίες της Α.Α. δεν βλέπουμε αναπαραγωγή πινάκων αλλά *την καταβύθιση της παιδικής ηλικίας*

μέσα τους[14]–, στο βαθμό που με τον συσχετισμό των σημείων σχηματίζονται άλλες εικόνες εξακολουθούμε να *παραμένουμε ό,τι είμαστε*, δίχως να παραδινόμαστε, δίχως να μας απορροφά η ετερότητα όσο κι αν η κατασκευή μας καλεί να το κάνουμε με τα παιχνίδια του ανοίκειου. Όσο κι αν, όπως γράφει ο Χρήστος Βακαλόπουλος[15], *«κλέβει»* κι όσο κι αν *«αποσπασματικοποιεί το παλιό κείμενο της κουλτούρας, [...] διασκορπίζοντας τα ίχνη του σύμφωνα με μη αναγνωρίσιμες φόρμουλες»*.

Όμως ακριβώς στον κινηματογράφο της Α.Α. υπάρχει και κάτι άλλο που ο Χ. Βακαλόπουλος διέκρινε από την πρώτη κιόλας ταινία (*Έμμονες Ιδέες / Μέρες Οργής*). *«Αυτή η διαδικασία* –γράφει– *θα γίνει η βάση για να γραφτεί πάνω της η περιπέτεια του γυναικείου σώματος, της αναπαράστασής του, της κυοφορούμενης βίας του, των αδιεξόδων της αναπαράστασης της ιδιαιτερότητας αυτής της βίας»*[16]. Και αυτή ακριβώς η σχεδόν σκανδαλώδης συνάντηση, το παράδοξο η *διαδικασία* να είναι αυτό πάνω του θα γραπωθεί το γυναικείο σώμα παράγει τις εντάσεις που συγκροτούν τον κινηματογράφο της Α. Α. – εντάσεις ανάμεσα στην κατασκευή την έλλογη επεξεργασία και τη μιμητική κίνηση.

Οι επεξεργασίες της δεν μπορούν παρά να *σκοντάφτουν* στην α-τελή και διαρκώς διακοπτόμενη μιμητική χειρονομία (στο μιμητικό νεύμα προς το πριν και το πέρα), γιατί ίσως, όπως λέει ο Αντόρνο, η μιμητική κίνηση είναι η μόνη που μπορεί να υποδεχθεί τα «αντικείμενα που στην παραδοσιακή φιλοσοφία θεωρούνται άλογα ή ετερόνομα· τη φύση, το σώμα ή το ασυνείδητο»[17]. Η κινηματογραφική κατασκευή που θέλει να αρθρώσει *γυναικείο* λόγο για τις «περιπέτειες του γυναικείου σώματος» δεν μπορεί παρά να *σκοντάφτει* σε μιμητικές χειρονομίες που έχουν να κάνουν περισσότερο με την Ηχώ και λιγότερο με τον Νάρκισσο, περισσότερο με τη φωνή και το ρυθμό παρά με την κατοπτρική αντανάκλαση.

Το '*σαν γλώσσα*' του κινηματογράφου της Α.Α., η ίδια η κινηματογραφικότητα του έργου της πάει 'πέρα' από την όποια φορμαλιστική κατασκευή 'ανοικειώσεων' και ανασαίνει *ρυθμικά* τη μιμητική ανάγκη. *«Βοηθήστε με να γδυθώ τη γλώσσα / και το ρόλο / να θυμηθώ την εσωτερική μου κίνηση και πάλι»* λέει η Σπένδω στις *Ώρες - μια τετράγωνη ταινία*.

Το '*σαν γλώσσα*' του κινηματογράφου της Α.Α. τείνει να πάει πέρα από τη θεωρητική αφηρημένη κατασκευή, από τη μέθοδο και την τεχνική, από ό,τι έλλογο προσπαθεί να τιθασεύσει το πράγμα και αφήνεται να αλωθεί από την ετερότητα της ύλης και του άλλου, των προσώπων, των σωμάτων και των πραγμάτων καθώς η 'ιδέα' υλοποιείται, καθώς η πρόθεση πραγματώνεται, καθώς οι *έννοιες σωματοποιούνται*.

Οι ταινίες

Ό,τι είναι οι ταινίες της Α.Α. είναι ό,τι καρφώνεται στο μάτι και το αυτί· ό,τι, χάρη στη ρυθμική τους ένταση, τεντώνουμε τα αυτιά να ακούσουμε κι ανοίγουμε τα μάτια να δούμε.

Είναι το γυμνό από τον έρωτα αλλά παγωμένο από την οδύνη σώμα της μητέρας που έχασε το παιδί της. Είναι η συνάντηση της τρομερής απώλειας με τις ανάγκες του σώματος· η συνάντηση του μητρικού πένθους με τη λευκότητα και απαλότητα του σώματος· είναι το στόμα που «δεν μπορεί να αρχίσει» και παραλαλεί. Είναι τα σεντόνια και οι ουλές/πτυχώσεις τους, τα σχίσματα και τα σχήματα από τις αρμογές των σανίδων του ξύλινου πατώματος, το χώμα το τιθασευμένο σε σχήμα κωνικό· οι σχηματισμοί, οι μορφές σε τοίχους και τζάμια· το νερό έστω και μέσα σε κάτι σαν αρχαίο άδειο τάφο· το νερό και το χώμα που επιμένουν να υπάρχουν κι ας είναι σε χώρους εσωτερικούς· είναι η Σπένδω που *ξεπλένεται* βίαια· είναι η γνώση ότι οι πληγές είναι πηγές και η ευχή να πάψουν μόνο οι πληγές να 'ναι πηγές.

Ό,τι είναι ο κινηματογράφος της Α.Α. είναι τα σε μόνιμη στυτική ένταση σώματα των γυναικών. Είναι η πανταχού παρούσα και διαρκώς ακρωτηριαζόμενη ερωτικότητα των γυναικείων σωμάτων. Είναι οι άκαμπτες, άτεγκτες, μυτερές κοφτερές γυναίκες. Είναι εκείνες που δεν χωρούν στο σώμα τους· οι άυπνες που δεν ανασαίνουν από έρωτα· οι εμμανείς· οι μετατρέπουσες τον πόνο σε δύναμη. Το σώμα, το γυναικείο σώμα στοιχειώνει όλες τις ταινίες της Α.Α. Πάντα σε ένταση, πάντα τανυσμένο, φέροντας τα σημάδια των βλεμμάτων του Κάρολ και του Μπαλτύς. Τα βλέμματα του βιασμού τους τα κουβαλούν πάνω τους οι γυναίκες της Α.Α. Από τη χοντρή φαλακρή

ευνουχισμένη γυναίκα στις *Έμμονες Ιδέες* μέχρι τη μικρή Σπένδω με τα λευκά μαλλιά/σημάδι της ακρωτηριασμένης παιδικότητας, και τις φραγμένες γυναίκες του *Τόπου*. Γυμνές ή φραγμένες σαν την Οφηλία του Κόζιτσεφ, είναι , όμοια με την Λαξεύτρια στον *Κλέφτη*, στην ένταση της αναμονής της «*υπέρτατης ηδονής*».

Ό,τι είναι ο κινηματογράφος της Α.Α. είναι τα πανιά αυτά τα γυναικεία πράγματα τα πανιά και ο γκριζος φωτεινος ταφτάς των *Ωρών*. Μα κυρίως οι ήχοι: οι κρωγμοί, τα πλαταγίσματα της γλώσσας και οι στριγγλιές οι οιμωγές το *σκούξιμο*[18]. Ο ήχος θάλασσας. Ο αέρας το φεγγάρι το κλάδεμα: όλα τεχνητά και μόνο οι ήχοι αλλοιωμένες ενθυμήσεις της φύσης. Και τα πουλιά. Απειλητικά και μυστηριώδη. Ό,τι είναι ο κινηματογράφος της Α.Α.: ο ήχος από γράψιμο, ο ήχος από σκίσιμο, η βαφή, οι βαφές των πανιών. Οι αρθρώσεις ως ενθυμήσεις του ανάρθρωτου, του αδύνατον να εισαχθεί στο λόγο: βα φυ τα βα φυ τα κοκκινο βοτα φυτα. Οι ήχοι του λυγμού· της πλύσης· του στόματος· της γλώσσας· των σάλιων· της βαφής που βράζει.

Ο κινηματογράφος της Α.Α. είναι το Μάτι και η Άννα, τα πλαταγίσματα της γλώσσας και ο ήχος της γραφής (*Τόπος*)· το θρηνητικό μουρμουρητό της *Αντιγόνης*.[19]

Η φράση κλειδί / το πλάνο κλειδί *(Έμμονες Ιδέες / Μέρες Οργής)*

Οι άντρες τους πέθαναν νέοι σχετικά
σχετικά οι άντρες τους πέθαναν νέοι...
νέοι σχετικά οι άντρες τους πέθαναν
πέθαναν νέοι σχετικά οι άντρες τους.

Το ωραιότερο πλάνο της Αντουανέττας
τόσο κοντινό (δίχως μέτωπο και σαγόνι) που δεν διακρίνεις αν είναι αγόρι ή κορίτσι
τα φρύδια, η κίνηση των βολβών των ματιών τα άσπρα δόντια τα ρουθούνια που ανασαίνουν και κινούνται στο ρυθμό της εκφοράς. Οι λέξεις αρθρωμένες με τέτοιου είδους τάξη και ρυθμό που μέσα στην ίδια κίνηση αδειάζουν και γεμίζουν ταυτόχρονα.

Όλος ο κινηματογράφος της Αντουανέττας σε αυτό το πλάνο του 1977. Όλες οι εμμονές της. Όλα τα μοτίβα της. Μα και η μέθοδός της. Οι άντρες τους πέθαναν νέοι σχετικά Σχετικά οι άντρες τους πέθαναν νέοι Νέοι σχετικά οι άντρες τους πέθαναν Πέθαναν νέοι σχετικά οι άντρες τους Τους πέθαναν νέοι σχετικά οι άντρες.

Ο κινηματογράφος της Α.Α. κυριαρχείται από γυναίκες και, όπως λέει η Νίκη Λοϊζίδη για τον *Κλέφτη*, «διαποτίζεται από μιαν ατμόσφαιρα πένθους η οποία απορρέει από την απώλεια του αρσενικού».

Τους πέθαναν νέοι σχετικά οι άντρες.

Αδειασμένη η φράση ή κρίσιμη;

Ταυτόχρονα με την κατασκευαστική αποστασιοποίηση το παραξένισμα και την ανοικείωση, το μουρμουρητό της γλώσσας η εικόνα του προσώπου και ο ήχος της φωνής.

Οι ταινίες της Α.Α. δεν μπορεί παρά να τείνουν να είναι ολοποιητικά εκφερόμενα. Είναι αρθρώσεις· διακοπτόμενες όμως από τις ασυνεχείς αναδύσεις των αδύνατον να εισαχθούν στην τάξη του λόγου που έρχονται να τις αποολοποιήσουν και να αναδείξουν ίσως την *αληθινή* τους *στιγμή*: αυτή που τις σώζει από την ενδεχόμενη ολοποίηση.

Μια τέτοια αποολοποιητική *αληθινή στιγμή* είναι –τότε που η εκεί όπου– η λευκότητα και η γυμνότητα των βυθισμένων στα μαύρα νερά σωμάτων και προσώπων της μητέρας και του νεκρού παιδιού, μαζί με τη φωνή, την ηχώ της και την εκφορά του λόγου συγκροτούν την κατ' εξοχήν μιμητική στιγμή του κινηματογράφου της Α.Α., την κατ' εξοχήν στιγμή όπου το '*σαν γλώσσα*' του κινηματογράφου της, η ίδια η κινηματογραφικότητα του έργου της πάει 'πέρα' από την όποια φορμαλιστική κατασκευή 'ανοικειώσεων' και ανασαίνει την μιμητική ανάγκη στο ρυθμό ενός αντιφωνικού[20] παραληρήματος:

μ μα μα μα μα μαμα μ α ρ μαύρο νερό το μαύρο νερό το νερό μαύρο... ζώνω ριζώνω ειμαι ρίζες... όχι... βλέπω τίποτα... ξέρεις δεν υπάρχουν θαύματα θαύματα όχι/δώρα/βασανιστήρια/βάνασα βάνασα ανάσα ανασαινω ανασταίνω πληγές λέξεις λέξεις δεν βλέπω τις λέξεις... πνίγομαι έχω ήδη πνιγεί/ πνίγομαι πνίγεσαι όχι εσύ δεν πνίγεσαι καίγεσαι παιδί μου/κολυμπάς/μικρό μου /το αλάτι/εσύ

ζωή/αυτή είναι μια άλλη ζωή/όχι ένας δικός μου νεκρός/σπασε/σπασε το ποτάμι... πάρε με/πάρε το σαπούνι/πάρε το ψωμί/πάρε τη ζωή/το κρύο μ' έχει κυριέψει/να υποφέρεις για να ξεχάσεις /μιλώ /βλέπεις/εγώ πάλι όχι/... ακούω τη φωνή σου όχι τις λέξεις. Παιδί μου εσύ /ζωή μου /η ζωή /η ζωή έχει ήδη υπάρξει/.. ένα μικρό άνοιγμα στην καρδιά μου άφησε να κυλήσει η δροσιά /πονάω /είμαι ζωντανή.[21]

Οι ταινίες της Α.Α. είναι εντέλει ό,τι αντιστέκεται στην ολοποίησή τους, την ίδια ακριβώς στιγμή που είναι προσπάθειες τιθάσευσης· κάμψης και υποταγής σε ρυθμούς δημιουργίας έργου. Ο Κινηματογράφος της Α.Α. είναι ένα παράδοξο προκρούστειας διάτασης που σε ξε-κανονίζει. Γιατί η *άλλη* επιθυμία η ανάρθρωτη επιμένει. Να γεννιέται, να πεθαίνει, να φασκιώνει, να σαβανώνει. Κι εκεί που θυμόμαστε το ελαφρύ αεράκι πάνω στα τρυφερά μας σώματα από το σεντόνι που άπλωνε πάνω μας η μαμά, η Α.Α. διαπράττει σκάνδαλο όταν μετατρέπει το σεντόνι της παιδικής μας ηλικίας σε σινδόνη νεκρική. Δίκοπη η γυναίκα, δίκοπη. Δίκοπη η μάνα, δίκοπη. Ξεδιπλώνεται/φουσκώνει/κυματίζει/σκεπάζει/Ελαφρύ το πανί/τα Πανιά. Έμφυλα πράγματα τα πανιά /Τα σεντόνια /τα ρούχα/Το μαντήλι μυρίζει μαμά.Τα πράγματα ενθυμίζουν στις λέξεις –ή σε αυτά τα κινηματογραφικά *'σαν λέξεις'* σημεία– την εγγενή τους ένταση ανακαλώντας τη μιμητική χειρονομία. Η ίδια η γλώσσα, ακυρώνοντας όχι μόνο την αντανάκλαση του κοινωνικού αλλά και του υποκειμένου, η ίδια η γλώσσα, κατά τη διάρκεια της εκφοράς της, ως μουρμουρητό πια, εκτρέπει σε μιμητικές χειρονομίες ικανές ίσως να παραδοθούν στην ετερότητα (Ή αλλιώς: Ονειρεύτηκα τόσο ν' αγαπούσα τη μητέρα μου /η φύση χάθηκε /μα το μαντήλι επιμένει να μυρίζει μαμά /κι εγώ να θέλω να το φάω. Η μιμητική κίνηση δεν μπορεί παρά να είναι νεύμα στην ουτοπία).

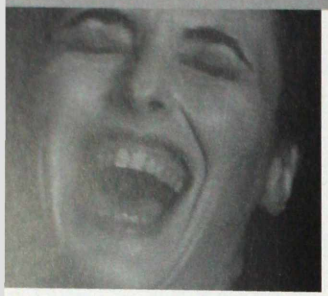
Υστερόγραφο

Τις ταινίες της Αντουανέττας αν τις αφηγηθείς τις προδίδεις. Οι ταινίες που αντιστέκονται στην ολοποίηση αντιστέκονται και στην αφήγηση. Γιατί "η αφήγηση είναι μια άλλη μιμητολογία"[22] και σαν τέτοια προδίδει το 'σαν γλώσσα' του κινηματογράφου της Αντουανέττας που ως αναγκαία μιμητική (και μη μιμητολογική) χειρονομία του ανοίκειου είναι μονίμως ταλαντευόμενο και επομένως διαφεύγον.

1. Ο όρος *άλλη απόλαυση* αναφέρεται στη γυναικεία απόλαυση και παραπέμπει στη λακανική ψυχανάλυση.
2. «Η υπέρτατη ηδονή με τυραννά», λέει η Λαξεύτρια στην ταινία *Ο Κλέφτης ή η πραγματικότητα*, 2001.
3. Λέει η Σπένδω στις *Ώρες. Μια τετράγωνη ταινία*, 1995.
4. Φράση από το πλάνο κλειδί στις *Έμμονες Ιδέες / Μέρες Οργής*, 1977.
5. Theodor Adorno, *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, Νήσος, 1996.
6. Συνέντευξη της Α.Α., *Αντί*, Αθήνα, τεύχος 326, 1.9.86.
7. *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 20.1.96.
8. Άντα Κλαμπατσέα, *Νεωτεριστικές χειρονομίες. Όψεις του ΝΕΚ*, Αθήνα, Κέντρο οπτικοακουστικών μελετών, 2002.
9. Δανείζομαι την έκφραση του Christian Metz παραποιώντας την.
10. Βλ. σχετικά "Martin Jay, Mimesis and Mimetology" στο *Semblance of Subjectivity / Essays in Adorno´s Aesthetic Theory*, London, The Mit Press, 1997.
11. Το ίδιο.
12. Το ίδιο.
13. Α. Αγγελίδη, "Το παιχνίδι με το ανοίκειο - Μια ποιητική του Κινηματογράφου", *Γραφές για τον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Νεφέλη 2005.
14. Συνέντευξη της Α.Α. *Κάμερα*, Αθήνα, Νο 4-5, Δεκ. 85-Ιαν. 86.
15. Χ. Βακαλόπουλος, "Οι μέρες οργής να γίνουν έμμονες ιδέες", *Χρονικό*, Αθήνα, «Ώρα» 1978.
16. Το ίδιο.
17. Martin Jay, όπ. π., σελ. 10.
18. Βλ. Κ.Ν. Σερεμετάκη, *Η Τελευταία λέξη / Δι-αίσθηση Θάνατος Γυναίκες*, Αθήνα, Νέα Σύνορα Λιβάνη, 1994.
19. Κλέφτης ή η άλλη πραγματικότητα. Θα έλεγα πως πρόκειται για την κατ' εξοχήν αποολοποιητική αληθινή στιγμή της τραγωδίας.
20. Βλ. και Κ.Ν. Σερεμετάκη, όπ.π., "Ηθική της αντιφώνησης" .
21. Το κείμενο του παραληρήματος έγραψε η κόρη της Α.Α., Ρέα Βαλντέν. Δεν το παραθέτω ως έχει στην ταινία λόγω έλλειψης χώρου. Είναι βέβαιο ότι η αυθαίρετη συναρμολόγηση μου το προδίδει.
22. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge, Mass., Chr. Fynsk. 1989.

ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

ΡΕΑ ΒΑΛΝΤΕΝ



1. Η ιερή πράξη της ιεροσυλίας

Οι ταινίες[1] της Αντουανέττας Αγγελίδη πραγματώνουν μια συνεχή υπέρβαση, αρθρώνοντας την αποκάλυψη του διφορούμενου των διπόλων και της επικοινωνίας των επιπέδων, στον παλμό ενός ιερού και ιερόσυλου παιχνιδιού. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να τις προσεγγίσει κανείς θεωρητικά, εξαιτίας αυτών των δύο δομικών κινήσεων. Απ' τη μια πλευρά, οι αντιθετικές δομές αποσταθεροποιούνται. Από την άλλη, υφίσταται μια μετάγγιση ανάμεσα στο *τι* και το *πώς*, που καθιστά δύσκολη την εκκίνηση μιας πραγμάτευσης. Αυτή η δυσκολία αποκαλύπτει τη φύση του έργου της Αγγελίδη ως *έργου-γραφής*[2] που δεν μπορεί να προσεγγιστεί ως αντικείμενο. Δεν είναι δυνατή η κριτική παρά μόνο ως διασπορά[3], και πέρα από αυτή, ως προσωπική ανάμειξη, που οφείλει να χάσει και να χαθεί. Μια ανάγνωση που αρθρώνεται σαν μανιφέστο, σε μετωνυμική δομή οργασμού. Μια πράξη που με αφορά. Ένα συνεχές ανοιχτό παιχνίδι. Πρόσκληση να μπεις να παίξεις, να δημιουργήσεις το έργο από την αρχή. Επιλέγω, ακριβώς, το παιχνίδι ως κλειδί για να εισέλθω στον αστερισμό της Αγγελίδη. Το παιχνίδι λειτουργεί ως πυρήνας οργάνωσης των δομικών κινήσεων της κάθε ταινίας, ως μηχανισμός κατασκευής και αφήγησης, ως κεντρική θεματική, ως μεταφορά και μετωνυμία. Διακρίνονται δύο κατηγορίες παιχνιδιού, το ανταγωνιστικό και το ελεύθερο. Η εσωτερική τους διάρθρωση είναι μια πορεία από το ανταγωνιστικό παιχνίδι στο ελεύθερο, από τις εκβιαστικές αντιθέσεις στην ιερή και ιερόσυλη πραγμάτωση της τέχνης, ενώ η ανατρεπτική αντήχηση του ελεύθερου παιχνιδιού διαβρώνει και υπονομεύει τους κανόνες εξαρχής, γίνεται ένα παράδοξα άγριο κι απεγνωσμένο γέλιο.

2. Εμμονές

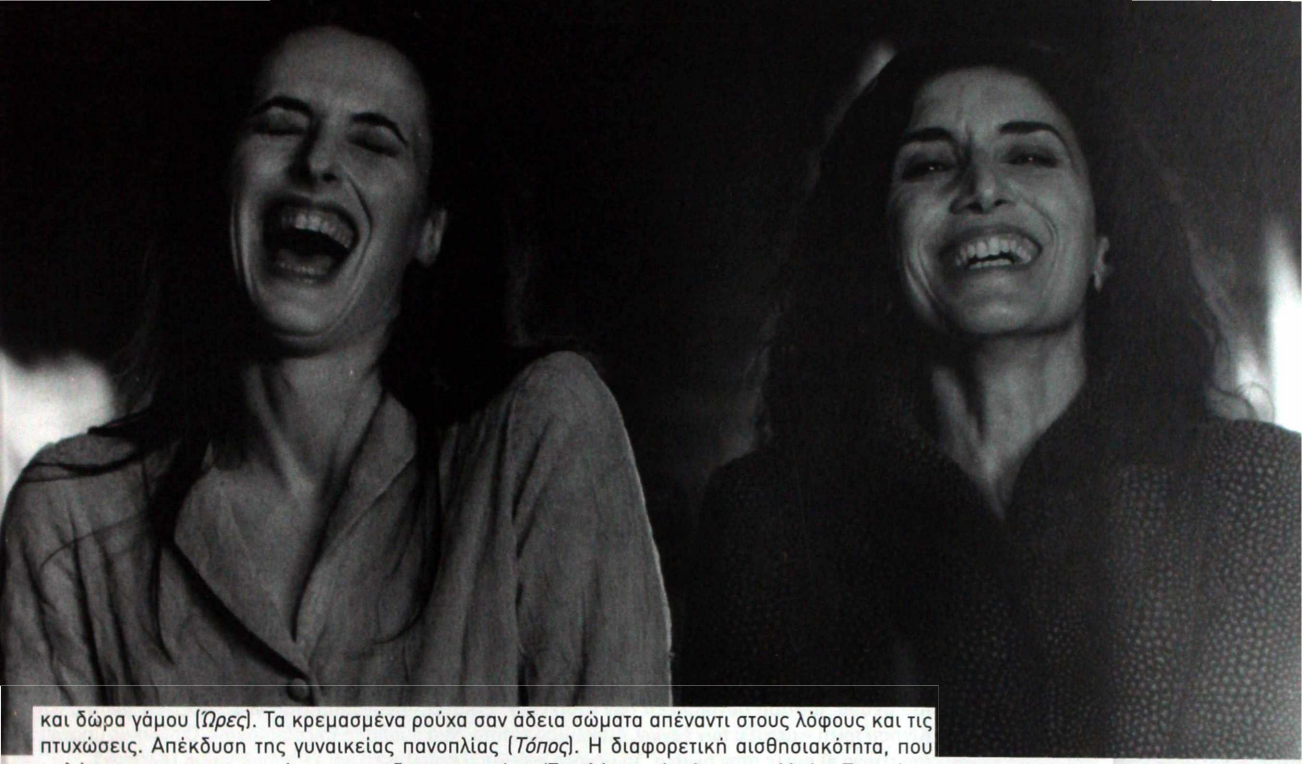
Κεντρικός άξονας της θεματικής της Αγγελίδη, που διαχέεται στον τρόπο και την ποιητική της, είναι ένα **παιχνίδι αναίρεσης και ανατροπής των διπόλων**, των δομών που αρθρώνουν την οντολογία μας[4], ακόμα και στην πρακτική και εφαρμοσμένη της εκδοχή, και μέσω αυτής την αντίληψη. Δίπολα που παράγονται από τον ασύμμετρο διαχωρισμό *μέσα/έξω*, χωρίς καν να τίθεται το βασικό ερώτημα της εκάστοτε θέσης του υποκειμένου και άρα του προσανατολισμού. Εδώ, όμως, δεν γίνεται αποδεκτή ούτε η προ της διασάλευσης σταθερά προσανατολισμένη ισοτοπικότητα. Η δυσκολία ανεύρεσης της ισοτοπικότητας περιέχεται στη δομή του κώδικα[5], γιατί ο κώδικας είναι το παιχνίδι. Ένας μηχανισμός που αποσαθρώνει κάθε διπολική δομή.

ζωή/θάνατος – Ενδιάμεσες στιγμές: γέννα (*Τόπος*), αυτοκτονία (*Ώρες*, *Κλέφτης*). Και η απόφαση της ζωής. Η στιγμή απόφασης, ως κενό ανάμεσα. «Εκεί που κλαίνε το δεύτερό τους θάνατο», η κόλαση (*Τόπος*), ή απλώς ο Κάτω Κόσμος, «τόπος κατοικημένος από πνεύματα» (*Κλέφτης*), Νέκυια (*Ώρες*). Ο Μαρά που ξυπνάει, ειρωνεία (*Παραλλαγές*). Το εξαρχής χαμένο παιχνίδι και το γενναίο γέλιο (*Κλέφτης*). Κι ακόμα, η μη ισοτοπική επικοινωνία ύπνου και θανάτου. Ο ύπνος πιο ζωντανός απ' τη ζωή. Ο κινηματογράφος.

ύπνος/ξύπνιος – Τα όνειρα. «Τ' άκουσα σ' ένα όνειρο» (*Ώρες*). «Θα ονειρεύομαι ότι είμαι ξύπνια» (*Τόπος*), *mise en abîme*. Περάσματα. Τα ξυπνήματα (*Ώρες*, *Κλέφτης*). Και τα κοιμίσματα. «Κουράστηκα, θέλω να κοιμηθώ» (*Ώρες*). Η ιστορία που φέρνει ύπνο (*Τόπος*). Η εξαφάνιση του γραμμικού χρόνου. Μαύρο, αντιστροφή του φόβου του κενού. Κι ακόμα, επικοινωνία στα μέσα έκφρασης, *rebus*[6].

σώμα/κόσμος – Ο χώρος που μιλά (*Τόπος*). Το έργο που απλώνεται και μεταμορφώνει τον χώρο, ζωγραφική (*Ώρες*), αλλά και «η Αντιγόνη έχει απλωθεί παντού» (*Κλέφτης*). Η εσωτερικευμένη οθόνη.

θηλυκό/αρσενικό – Ποιος είναι το ξένο σώμα; (*Τόπος*). Μετάγγιση φύλων. Αναντιστοιχία ονόματος - φωνής - σώματος. Η μουσικός με τα ρούχα του αγγέλου-εραστή, ο σαλτιμπάγκος με τη φωνή γυναίκας και η βαριά φωνή των γυναικών (*Τόπος*). Ο ηθοποιός-Αντιγόνη και ο κλέφτης-Πραγματικότητα, ένας άντρας με ρούχα γυναίκας και μια γυναίκα με ρούχα άντρα (*Κλέφτης*). Μη αποδοχή των έτοιμων εικόνων, που ευνουχίζουν – βλ. τη δυστυχισμένη φαλακρή γυναίκα πνιγμένη από τα στερεότυπα της θηλυκότητας (*Παραλλαγές*). Οι πανοπλίες που φοράς για να γίνεις γυναίκα (*Τόπος*) και τα φορέματα, μαύρα και άσπρα σαν εκβιαστικές επιλογές, κληρονομιά



και δώρα γάμου (*Ώρες*). Τα κρεμασμένα ρούχα σαν άδεια σώματα απέναντι στους λόφους και τις πτυχώσεις. Απέκδυση της γυναικείας πανοπλίας (*Τόπος*). Η διαφορετική αισθησιακότητα, που απλώνεται στην κατασκευή, η μη προδιαγεγραμμένη. Ένα λύσιμο ή μάζεμα μαλλιών. Το χρώμα του πένθους ως μόνη κληρονομιά (*Τόπος*) και ένα δύσκολο γέλιο. Στραγγαλιστικό σαν σφαγμένο πουλί (*Παραλλαγές*), προκλητικό (*Τόπος*) ή απελευθερωτικό μπρος στο θάνατο (*Κλέφτης*). Ο άρρητος οργασμός. Πριν και μετά. Έκσταση; Σαρκική βρώση, φρούτα (*Παραλλαγές, Ώρες, Κλέφτης*) και μύδια (*Κλέφτης*). Η μετωνυμία. Η ριζική τομή του γέλιου. Μέδουσα[7]. *Vagina dentata.* Είναι γυναίκες και γελάνε. Σοκ.

Μια άλλη αναστροφή του κόσμου, ενάντια στην «τάξη των πραγμάτων» (*Ώρες*), είναι η **τρέλα**. Ως αντίθετο της **υγείας** ή της **κανονικότητας**. Ως αναίρεση και ως διαφυγή, ως ακύρωση και ως επανάσταση. Ο ηθοποιός που αυτοκτονεί και οι αδερφές που διαλέγουν τη ζωή μ' ένα απεγνωσμένο γέλιο (*Κλέφτης*). Μέσα στο ακυρωτικό δίπολο ή μετά το παιχνίδι. Το γέλιο του τρελού ή του καλλιτέχνη. Να ράβεις χωρίς κλωστή, βιολοντσέλο χωρίς χορδές (*Τόπος*), μαγεία, παραβατικότητα, κλοπή, ειρωνεία και απελπισία. Το παράλογο του κανονικού και η λογική του παραλόγου. Κι αν όλα είναι αλλιώτικα πώς τα διαβάζεις; Αρκεί να μπεις στο παιχνίδι. Το παράγεις παίζοντας.

Ίσως ο βασικός κώδικας, που οργανώνει τις συνεχείς ανατροπές των άλλων διπόλων, είναι ο κώδικας **κρυφό / φανερό** στην περίπλοκη σχέση του με το **ιερό / ιερόσυλο.** Οι τίτλοι προώθησης των ταινιών είναι σκοτεινά αποκαλυπτικοί. *Τόπος*, μια κρυφή ταινία. *Ώρες*, μια τραγική κωμωδία. *Κλέφτης*, μια σκοτεινά αισιόδοξη ταινία. Αίνιγμα και υπέρβαση μιας εσωτερικής αντίφασης. Συνεχείς καλύψεις και αποκαλύψεις, υφάσματα που κρύβουν (*Παραλλαγές*) ή σηκώνονται (*Ώρες, Κλέφτης*) ή ταξιδεύουν (*Τόπος*), πτυχώσεις, «Καλύπτω. Πάντα ανακαλύπτω» (*Κλέφτης*), πέρασμα από σκοτεινές κουρτίνες και μεμβράνες, «Είναι μόνο μία;» (*Ώρες*), είσοδοι και έξοδοι, άμυνα (*Παραλλαγές*), ανοιχτός ή κλειστός ουρανός (*Τόπος, Ώρες*), ο λόφος που μορφοποιείται ή πατιέται (*Τόπος*), αγκαλιάζεται ή ξεθάβεται (*Κλέφτης*). Υπονοείται μια μύηση στο ιερό ανίερο, μια ένταση πολύ μεγάλη, μια νέα τοποθέτηση. Νοηματοδότηση εν τέλει κάτω απ' την κατηγορία του ανοίκειου[8]. Παραξένισμα, το τερατώδες, η ίδια η ανακατασκευή του γνωστού, το παιχνίδι της τέχνης.

3. Η παλμική σύσπαση

Αποφασισμένος ενδιάμεσος χώρος. Αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, σαν την Πλατωνική Χώρα[9]. Οι αντιθέσεις ως παράγωγα και όχι ως κανόνες του παιχνιδιού. Μια παλμική σύσπαση – που ελευθερώνει και ελευθερώνεται. Συγκοινωνία των επιπέδων σε τέσσερις κινήσεις. Κι ένας παλμός που αμφισβητεί το διαχωρισμό των κινήσεων.

Κίνηση πρώτη – ανάμεσα στις θεματικές, τις δομές και τους μηχανισμούς κατασκευής.

Ας πούμε, καθόλου τυχαία, το παιχνίδι. «Έχασες», λέει το παιδάκι στις *Παραλλαγές*, οργανικά παιχνίδια, τα παιχνίδια των νοικοκυρών και των στρατιωτικών, πιάτα και ποδόσφαιρο, σκακιέρα. Κι απ' την άλλη, τα παιχνίδια της μοντέρνας τέχνης, λετρισμός και νταντά. Και στον *Τόπο*, τα παιχνίδια των τρελών του Brügel στη βροχή, το τσέρκι και το τόπι, ο μικρός κόσμος. Στις *Ώρες*, «δεν έχει παιχνίδια» και «ξύπνα, πρέπει να παίξεις», μια τραμπάλα, αρσενικό - θηλυκό, «ελεύθερος - σκλάβος», κούνια, το ψωμένιο ανθρωπάκι, «είσαι χαμένη», «ποιος θα νικήσει;». Και η αντίσταση, με κάθε μέσο, οδοντόπαστα, ποτήρι και νερό, το ξερίζωμα της τάξης των πραγμάτων, σπάει τον πύργο από τα τραπουλόχαρτα, «τον σκελετό του κενού». Στον *Κλέφτη* είναι το εξαρχής χαμένο παιχνίδι με τον θάνατο, όπως και να το εκλάβεις, χαρτιά ή ζάρια ή μια παρτίδα σκάκι, η σκηνοθεσία και το παίξιμο της πραγματικότητας, οι πομπές των ανθρώπων και το γέλιο. Άλλα είναι και τα στοιχεία της αφήγησης που είναι παιγνιώδη. Παιχνίδια με τη γλώσσα και τις αναφορές, μεταγλωσσικές παρατηρήσεις και κατασκευή. Ο χώρος ανεστραμμένος, παιχνίδια με την κλίμακα και την προοπτική, οπτικές απάτες. Ο χρόνος εύπλαστος και πολυεπίπεδος, ταυτόχρονη παρουσία διαφορετικών χρόνων, ταλαντώσεις, επαναπροσδιορισμοί. Το σημαινόμενο, σημαίνον[10].

Κίνηση δεύτερη – μεταξύ των υλικών[11]. Και των διαφορετικών κωδίκων. Ένταση στη σημασία του μέσου. Ισότιμη συνδιάλεξη των στοιχείων. Εικόνες-ιδεογράμματα και ο ήχος του φωτός.

Κίνηση τρίτη – μεταξύ των έργων. Διακειμενικότητα. Μια σύσπαση του σύμπαντος. Ο πίνακας μπαίνει στο πλάνο κι εμείς στον πίνακα. Το μεγάλο γράμμα (*Παραλλαγές*) και το παραλήρημα (*Κλέφτης*).

Κίνηση τέταρτη – μεταξύ οντολογίας, μεταψυχολογίας και θεωρίας της τέχνης. Η κατασκευή του υποκειμένου και η κίνηση προς το άλλο, που είναι η ίδια διπλή κίνηση. Ο εαυτός ως έργο. Αναζήτηση του προσώπου. Τα πρόσωπα μοιράζονται και μεταγγίζονται από ταινία σε ταινία.

Κάθε ερώτηση πολλαπλασιάζεται επ' άπειρον, καθώς τινάζεται από επίπεδο σε επίπεδο. Η δομική κίνηση παράγει περιεχόμενο.

4. Η τέχνη ως...

Το κρίσιμο αυτοαναφορικό ερώτημα. Τι είναι τέχνη και η περίπλοκη σχέση της με την πραγματικότητα. Οργανικό ξεγύμνωμα της κατασκευής. Ούτε ταύτιση ούτε απόσταση. Καθιστώντας τις ραφές εμφανείς, εκείνες τις χωρίς κλωστή.

Θεματικές και εικόνες που ταξιδεύουν, αυτοαναφορικές μεταφορές, απ' αυτές που δεν έχουν κυριολεξία. Τα εργαλεία όλων των τεχνών, στη μείξη και την παραδειγματικότητά τους. Πρόσληψη και εκπομπή, βλέμμα, άνοιγμα και κλείσιμο ματιών, διαδικασία θέασης, θόλος (*Τόπος*), τυφλότητα (*Ώρες*, *Κλέφτης*), η ζωγράφος (*Ώρες*) και η ζωγραφική παντού, η κηλίδα (*Τόπος*, *Ώρες*), η σημασία στο κάδρο, μοίρασμα της οθόνης (*Παραλλαγές*, *Τόπος*, *Κλέφτης*), παραβάν, ύφασμα, πτυχή, μεμβράνη, καθρέφτης, στραμμένος στο θεατή να σπάει τη μεμβράνη σαν σε όνειρο (*Παραλλαγές*) ή ως είσοδος στον Άλλο Κόσμο (δυο φορές στον *Κλέφτη*), παράθυρο, και η σκηνή, η υποκριτική και η τραγωδία, μαριονέτες, η πομπή, το προσωπείο, απ' τα ρούχα της γυναίκας στα ρούχα του ανθρώπου (*Κλέφτης*), σώμα βαμμένο (*Τόπος*), γυμνό ή παγωμένο λάξευμα (*Κλέφτης*), αυτιά, χείλη, γλώσσα, γραφή και οι σελίδες που γυρνάνε (*Τόπος*) και το Βιβλίο (*Κλέφτης*), ο λόγος που κόβει ξυράφι (*Παραλλαγές*, *Κλέφτης*) και η κατάκτηση του λόγου (*Κλέφτης*), η μετατροπή του πόνου σε τραγούδι (*Τόπος*), το ξεκούρδισμα και η αρμονία των ωρών (*Ώρες*), φωνή και είσοδος σκηνοθέτη (*Παραλλαγές*, *Κλέφτης*).

Εδώ, τέχνη ως παιχνίδι, αφήγηση, γραφή, θέαμα, αναζήτηση, ταξίδι, όνειρο, μνήμη, κληρονομιά, κατασκευή, δώρο, απόφαση, απελευθέρωση. Ορισμοί, σαν δοκιμές, ανάμεσα στο *ή* και στο *και*. Το εσωτερικό κριτήριο. Το υπερβατικό[12]. *Ως εάν*, η μη δυνατή γέφυρα προς το πραγματικό, ως επανάληψη της γέφυρας μεταξύ φαντασιακού και συμβολικού[13]. Το αναπόφευκτο και το αδύνατο της επικοινωνίας. Δεν υπάρχει τίποτα άλλο για να μιλήσεις παρά η προσπάθεια να μιλήσεις.

5. Η πράξη είναι θέση

Κι ενώ το έργο της αποκαλύπτει και πολλαπλασιάζει το εγγενές διφορούμενο και την παιγνιώδη υφή όλων των ανθρώπινων δραστηριοτήτων[14], αναγνωρίζουμε σε αυτό την ιδιαιτερότητα που το

καθιστά τέχνη. Ένα ειδικό είδος παιχνιδιού. Είναι η προσοχή. Η αυτοσυνείδηση και η βύθιση; Ένα κείμενο που γνωρίζει τον εαυτό του καλύτερα από ό,τι η δημιουργός. Κι ακόμα, η δική του χαρά[15] και η μετατροπή του πένθους. Το παιχνίδι μετά. Αν όλα είναι ένα παιχνίδι βασανιστικό, το παιχνίδι της ζωής, δηλαδή το προς θάνατον, η υγρή γούρνα που ταξιδεύει, ο πόνος. Τότε, τέχνη είναι η αλαφρότητα πάνω από το ασήκωτο βάρος. Πεθαίνουν γελώντας[16] και γελούν μπρος στο θάνατο. Μια απόλαυση που σε θωρακίζει. Οπότε, τελικά, είναι ο μόνος τρόπος να μιλήσεις γι' αυτό. Το βέβηλο παιχνίδι που καθιστά την ιερότητα. Πράξη. Πρόταση. Θέση. Δεν είναι η αναίρεση του ορίου, η βύθιση στο προ του χωρισμού μεταφυσικό. Δεν είναι ένας συμβιβασμός των αντιθέτων. Δεν είναι απλώς η κατάδειξη του αμφίσημου. Είναι **η άρθρωση του αδύνατου.** Να φανταστείς το καινούριο. Απόσπαση από το κλασικό μοντέλο άνθρωπος-άντρας-υποκριτής, είναι η ζωή και η μεταφυσική που γελάνε. Τα σημάδια του Θεού και του εραστή, μετατρεμμένα στα αόρατα σημάδια της τέχνης. Την υπέρβαση που χάνει ο ήρωας, την κερδίζει το έργο (*Κλέφτης*). Ένα άλλο μοντέλο τέχνης. Ένα άλλο μοντέλο υποκειμενικότητας.

6. Το γέλιο

Κι εδώ ξανά το φύλο – ο άνθρωπος, η άνθρωπος, άνθρωπος – αναπόφευκτη κατάληξη. Το άλλο είναι οι άνθρωποι. Γιατί η ταυτότητα μιας γυναίκας είναι κάτι το κρίσιμο; Η ζωτική ανάγκη να αρθρώσεις το άλλο. Η «ιστορία της γυναίκας που χάθηκε» (*Τόπος, Ώρες*), όχι ως ανάμνηση, αλλά ως εφεύρεση εκ του μηδενός (*Ώρες*). Η μη ειπωμένη ταυτότητα. Αυτό που δεν μπορεί να προτείνει η αποδόμηση, μια άλλη διάταξη των σημείων, άλλα σημεία. Η αγωνία σχηματοποίησης, μορφοποίησης, να βρεις το σχήμα, που να σε χωράει, να μην σε ακυρώνει, να σου επιτρέπει να υπάρξεις. Οι γυναίκες ως άνθρωποι σε ένταση. Εμείς το άλλο. Το γέλιο μας θα ραγίσει τον ουρανό...

1. Για λόγους ευκολίας, στο κείμενο χρησιμοποιούνται οι ακόλουθες συντομογραφίες:
– *Παραλλαγές*, για την ταινία *Idées Fixes / Dies Irae* (Έμμονες Ιδέες / Μέρες Οργής) – *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* (1977).
– *Τόπος*, για την ταινία *Τόπος* (1985).
– *Ώρες*, για την ταινία *Οι Ώρες – Μια τετράγωνη ταινία* (1995).
– *Κλέφτης*, για την ταινία *Κλέφτης ή η Πραγματικότητα* (2001).
2. Για την αντίθεση του *έργου-γραφής* με το *έργο-ανάγνωσης* βλ. Barthes R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
3. Derrida J., *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
4. Βλ. και Derrida J., *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.
5. Για τις έννοιες της *ισοτοπικότητας* και του *κώδικα*, βλ. Greimas, A.-J., Sémantique structurale, Paris, Librairie Larousse, 1966.
6. Freud S., *L' interpretation des rêves* (1900), Paris, P.U.F., 1973 και Derrida J., *De la grammatologie*, ὀπ.π.
7. Cixous, 'Le rire de la Méduse' (1975).
8. Freud S., 'The uncanny' (1919), London , The Standard Edition, vol. XVII, The Hogarth Press and *The Institute of Psycho-Analysis*, και Αγγελίδη Α., 'Το παιχνίδι με το ανοίκειο – μια ποιητική του κινηματογράφου', *Γραφές για τον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.
9. Πλάτων, *Τίμαιος*. Βλ. επίσης Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
και Derrida J., *Khôra*, éd. Galilée, 1993.
10. Jakobson R., 'Linguistics and poetics' (1960), *Language in Literature*, (Pomorska K., Rudy S. ed.), Harvard University Press MA, 1987.
11. Freud S., *L' interpretation des rêves*, ὀπ.π. και Derrida J., *De la grammatologie*, ὀπ.π.
12. Kant I., *Critique of the Power of Judgment* (1790), The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant, (Guyer P. ed.), 2000.
13. Βλ. και Αγγελίδη Α., 'Το παιχνίδι με το ανοίκειο – μια ποιητική του κινηματογράφου', ὀπ.π.
14. Βλ. και Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953.
15. Bachelard G., *La poétique de l' espace*, Paris, PUF, 1957.
16. Βλ. και Mallarmé S., *Mimique*.

ΣΩΜΑ, ΦΥΛΟ, ΚΩΔΙΚΑΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Στην πρώτη ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* (1977) είναι ευδιάκριτη η έμφυλη διάσταση όχι μόνον όσον αφορά το γένος της γραφής αλλά και το γένος της ανάγνωσης[1]. Πρόκειται για έναν εναλλακτικό κινηματογραφικό λόγο που εξερευνά τον εσωτερικό χώρο της γυναικείας εμπειρίας. Με την ταινία της Αγγελίδη εισάγεται στο ελληνικό σινεμά ο προβληματισμός για την κινηματογραφική αποτύπωση του σωματικού γυναικείου τοπίου[2], όπου οι πόθοι του σώματος εκφράζονται με την επιθυμία γραφής. Θα ακολουθήσουν ταινίες που με τον τρόπο τους (ανάλογα με τη γραφή και το θέμα) εμβαθύνουν τον προβληματισμό γύρω από τη φωνή του γένους της καλλιτεχνικής κατασκευής: *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί* (1981, σκηνοθ. Φρίντα Λιάππα), *Περί έρωτος* (1982, σκηνοθ. Μαρία Γαβαλά, *Τόπος*, (1985, σκηνοθ. Αντουανέττα Αγγελίδη), *Η Μαρία και οι φτερωτές νύχτες* (1985, σκηνοθ. Ελένη Αλεξανδράκη), *Η τιμή της αγάπης* (1984, σκηνοθ. Τώνια Μαρκετάκη). Η γραφή των παραπάνω ταινιών εμφανίζεται ως γραφή της ετερότητας[3] , ως γραφή ομάδων από τις παρυφές του κυρίαρχου λόγου.

Στο σημείο αυτό και κατ' αντιπαραβολή, χρειάζεται να επισημανθεί ότι, επί παραδείγματι, οι εικόνες του Κούνδουρου, του Νικολαΐδη και του Πανουσόπουλου, σκηνοθετών που κινηματογραφούν με έμφαση το γυναικείο σώμα, ενδυναμώνουν την εδραιωμένη αντίληψη για το ηγεμονικό ανδρικό/κινηματογραφικό βλέμμα ως οργανωτή της ερωτικής πράξης. Οι γυναίκες κατά τη συγκεκριμένη διαδικασία μοιάζουν με εικόνες προσωρινής ικανοποίησης της ανδρικής ψυχής. Αν το να κοιτάζεις και να σε κοιτάζουν είναι μέρος της δυναμικής της σεξουαλικής κυριαρχίας, τότε οι άνδρες σκηνοθετώντας το γυναικείο κορμί το παραπέμπουν σε κατάσταση υποταγής. Η απειλή που θέτει το γυναικείο βλέμμα στο κυρίαρχο κινηματογραφικό ρεύμα εξουδετερώνεται, παίζοντας με εκείνους τους ψυχικούς μηχανισμούς που εγγίζουν το εγώ του άνδρα θεατή, επιβεβαιώνοντάς του ότι έχει τον έλεγχο της εικόνας.

Στις ταινίες της Αγγελίδη υπονομεύονται οι χαρές της ανδρικής ηδονοβλεψίας και εξερευνώνται οι εκφάνσεις εναλλακτικών μορφών αποτύπωσης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Οι εικόνες της αποτελούν ένα αποκαλυπτικό σημείο αναφοράς σε μια κανονιστική, πατριαρχική και ομοφοβική κινηματογραφική κουλτούρα. Εκφράζουν έναν άλλο λόγο, φεμινιστικό και απελευθερωτικό, που αποτυπώνεται με άλλες, εικαστικής καταγωγής και έμφασης, εικόνες. Η πρώτη κινηματογραφική εμφάνιση της Αγγελίδη αποτελεί μια συνειδητή πρόταση κινηματογραφικής φεμινιστικής εκπροσώπησης, ωστόσο η γυναικεία γραφή δεν φτάνει στα όρια της γυναικείας ρητορικής. Η σκηνοθέτης, αναφερόμενη στους βασικούς άξονες της ταινίας, επισημαίνει την αναπαράσταση ως μέσο γνώσης και τις αναπαραστάσεις της γυναίκας στις οπτικές τέχνες ως συγκεκριμένη κοινωνικοσεξουαλική θέση/λειτουργία του γυναικείου σώματος[4]. Η Julia Kristeva διακρίνει δύο μορφές σώματος: το συμβολικό και το φανταστικό ή επαίσχυντο[5]. Υποστηρίζει ότι το γυναικείο σώμα περικλείει την ουσία του επαίσχυντου σώματος εξαιτίας των γεννητικών του λειτουργιών. Αντίθετα με το ανδρικό, το «κανονικό» γυναικείο σώμα είναι διαπερατό, αλλάζει σχήμα, φουσκώνει, γεννάει, συσπάται, παράγει γάλα, αιμορραγεί. Το γυναικείο σώμα θυμίζει στον άνδρα το «καθήκον του προς την φύση» και απειλεί με κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στον άνθρωπο και τα ζώα, το πολιτισμένο και το απολίτιστο. Για την Αγγελίδη η «παθητικότητα ταυτίζεται ρατσιστικά με τη γυναικεία φύση – αν είναι δυνατόν η ένταση της αλλοίωσης να ονομάζεται παθητικότητα, αν είναι δυνατόν το αίτημα άλλων ρυθμών να ταυτίζεται με εφησυχαστικές παλινδρομήσεις σε γκετοποιητικές καταστάσεις», τη στιγμή που αναγνωρίζεται ότι «η σωματοποίηση των εννοιών είναι βίαια γυναικεία». Στους μύθους για το (γυναικείο) σώμα εντάσσεται και η εντύπωση του Μπαχτίν ότι το γκροτέσκ στο σώμα είναι κατά βάση εκείνο της εγκύου γυναίκας που γεννάει. Όπως το τεράστιο γυναικείο σώμα της Ζιζί Ντελέτρ στο *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* γίνεται ένας όγκος που με απειροελάχιστες κινήσεις μοιάζει να κινείται στον κύβο του χώρου, έτσι και στον *Τόπο* (1985)[6] της Αγγελίδη μια γυναίκα που γεννά και πεθαίνει, τη συναντάμε κατά τη μεταιχμιακή ώρα του βυθίσματος στο θάνατο, όταν η όψη της και η φωνή της κατακερματίζονται στις όψεις, τις φωνές και τους ρόλους όσων παραστέκονται στο σώμα της. Πρόκειται για μια γυναικεία φωνή που περνά μετασχηματιζόμενη διαμέσου των σωμάτων όλων των γυναικών.

Όσον αφορά τα ζητήματα φύλου, θα δώσουμε έμφαση στην τελευταία ταινία της Αγγελίδη *Κλέφτης*

ή η πραγματικότητα (2001), όπου το σύνηθες τριαδικό σχήμα των τριών θηλυκού φύλου αδελφών έχει εν μέρει τροποποιηθεί, καθώς το ένα σκέλος της τριάδας είναι ανδρικό, με τη διαφορά, ωστόσο, ότι στο μεγαλύτερο μέρος της φιλμικής του παρουσίας, ο άνδρας είναι ενδεδυμένος με γυναικείο ρούχο, προετοιμάζοντας ένα γυναικείο ρόλο, την Αντιγόνη, σε μελλοντικό σκηνικό της ανέβασμα. Αν προσθέσει κανείς την παρουσία του προσώπου του «Κλέφτη», χωρίς φύλο στη γλωσσική του καταδήλωση, που ερμηνεύεται από γυναίκα (Άντζελα Μπρούσκου) και που ταυτοποιείται άλλοτε με τον Άγγελο, άλλοτε με τον εραστή και άλλοτε με το σκηνοθέτη καθοδηγητή του ηθοποιού, τότε γίνεται εμφανής, σε επίπεδο διανομής ρόλων, η πολύσημη φόρτιση των φύλων. Αν η πολιτική των φύλων στοιχειοθετείται μέσω της διάκρισης αρσενικού-θηλυκού, αναφορικά με την εργασία, την οικογένεια, τους κοινωνικούς και σεξουαλικούς ρόλους[7], στη συγκεκριμένη ταινία, εφόσον δεν ακολουθείται η ρεαλιστική καταγραφή χώρων, οι στρατηγικές υποβάλλονται μέσω της διάκρισης δημόσιας/ιδιωτικής σφαίρας και της οικειοποίησης της ταυτότητας του καλλιτέχνη.

Το σώμα του ηθοποιού στις ταινίες της Αγγελίδη μοιάζει με «βιο-μηχανικό εργαλείο», μετατρέπεται σε «τόπο σημείων». Οι ηθοποιοί κινούνται στυλιζαρισμένα στο χώρο. Ο θεατής απολαμβάνει τις καθορισμένες ασκήσεις υποκριτικής ακρίβειας, ενώ το φως, το σκοτάδι και οι ματιέρες αποτελούν το πλαίσιο των χορογραφημένων κινήσεων. Τα σώματα κινούνται ως μηχανές υποταγμένες στους φυσικούς νόμους. Πάνω στο σώμα εγγράφεται η ιστορία της ατομικής νεύρωσης κάθε προσώπου: Αν δεν ήταν τόσο έντονη η εικαστικότητα των εικόνων, θα γινόταν ευκρινέστερη η μεγερχολντική καταγωγή της στάσης και της κίνησης των σωμάτων. Σωμάτων πλαισιωμένων σε φέρετρα και μπανιέρες, περιδινούμενων σε σκάλες, τοποθετημένων σε τάβλες, παραταγμένων γύρω από τραπέζια, συστρεφόμενων στον εαυτό τους σε εμβρυακή θέση, απειλούμενων από κεκλιμένα επίπεδα. Τα σώματα κινούνται το ένα προς το άλλο, αγγίζουν ή υποστηρίζουν το ένα το

ΣΩΜΑ, ΦΥΛΟ, ΚΩΔΙΚΑΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

άλλο. Βαδίζουν το ένα στα βήματα του άλλου, επαναλαμβάνουν ή παραλλάσσουν τις κινήσεις τους. Στις ταινίες της Αγγελίδη, και ειδικά στην τελευταία, κατά τις κινήσεις των ηθοποιών γονιμοποιούνται μορφές αφήγησης και τυποποίησης πέρα από τη δραματικότητα και την ψυχολογική προσέγγιση των χαρακτήρων. Τα σώματα εμπλέκονται με τα άψυχα πράγματα και οι ψυχοσωματικές αντιδράσεις των ηθοποιών απέναντί τους υφαίνουν ένα αναπάντεχο πλέγμα από εικόνες αισθήματα και νοήματα. Στο πλαίσιο της εκφραστικής οικονομίας, και όσον αφορά τη χρήση των μεγάλων θεατρικών συμβάσεων, μπορούν να ανιχνευθούν αρχές της μεγερχολντικής θεατρικής θεωρίας που σχετίζονται κυρίως με την πλαστικότητα (plastika) και λιγότερο με το γκροτέσκο. Αντίθετα από το ρεαλιστικό / νατουραλιστικό θέατρο που δημιουργεί ηθοποιούς επιδέξιους στην τέχνη της μεταμόρφωσης και της μετενσάρκωσης, στο «στυλιζαρισμένο» θέατρο του Μέγερχολντ, η πλαστικότητα δεν ανταποκρίνεται στις λέξεις αλλά αποτελεί μια δυναμική που χαρακτηρίζει τόσο την ακινησία όσο και την κίνηση. Οι ηθοποιοί στα δρώμενα των ταινιών της Αγγελίδη ανακαλούν την ανάγκη ενός ενεργοποιημένου και οξυδερκή θεατή, ο οποίος καλείται να αποκρυπτογραφήσει ένα πρότυπο κινήσεων που ορίζονται από χειρονομίες, παύσεις, ματιές, σιωπές. Ας μην ξεχνάμε τη θέση του Μέγερχολντ ότι το θέατρο θα πρέπει να ενσωματώνει τις κατακτήσεις του κινηματογράφου για το παίξιμο του ηθοποιού: κάτι τέτοιο αποκλείει τις ψυχολογικές εκλεπτύνσεις, αλλά όχι και το μιμικό παιγνίδι για την έκφραση μιας πρόθεσης χωρίς λέξεις ή μια εξάσκηση ακροβατικού τύπου. Οι ηθοποιοί προβαίνουν σε μια υπερτονισμένη μικρο-μιμική, με έμφαση στη λεπτομέρεια, προκειμένου να υφανθεί ο «ιστός των κινήσεων» και εκείνη η σύνθεση που περιλαμβάνει την ουσία των αντιθέσεων. Οι χειρονομίες και οι κάμψεις των σωμάτων ακολουθούν ένα ακριβές πρότυπο: απουσία μη παραγωγικών κινήσεων, ρυθμός, σωστή τοποθέτηση του κέντρου βάρους του σώματος, σταθερότητα. Οι τόνοι και τα συναισθήματα ορίζονται από τις φυσικές στάσεις. Από την άλλη πλευρά, εξετάζοντας τις «βιο-μηχανικές» ασκήσεις των ηθοποιών της ταινίας, ανακαλύπτουμε ότι οι περισσότερες κινήσεις δεν εκτελούνται σε ευθεία γραμμή αλλά ακολουθούν μια σειρά μεταβάσεων από τη μια στάση στην άλλη, με συνεχή αντικατάσταση του κέντρου βάρους, με αλλαγή από τη μια προοπτική στην άλλη. Και παραπέρα, ιδίως στη θεατρική ενότητα της τελευταίας της ταινίας, ο μυθοπλαστικός ηθοποιός μοιάζει ως μια «υπερμαριονέτα», όπου καμιά ενοχλητική αυτονομία του ίδιου δεν υπονομεύει την εκπόρευση των νοημάτων. Η Αγγελίδη, επιλέγοντας ή απορρίπτοντας από μια γκάμα κινήσεων, δημιουργεί μια σειρά σωματικών εικόνων που αντανακλούν το πώς αντιλαμβάνεται τη σωματικότητα. Εκμεταλλεύεται το σημειωτικό πεδίο του σώματος και τα χαρακτηριστικά του χώρου επιτέλεσης για να διαμορφώσει ένα ρεπερτόριο σωματικών ενεργειών που μπορεί να εναρμονίζεται ή να διαψεύδει ό,τι παραδοσιακά προσδοκά το κοινό από ένα συγκεκριμένο φύλο. Το φύλο δεν ορίζεται ανατομικά και μόνο. Η κίνηση που σηματοδοτεί το γένος προσδιορίζεται από πολλούς παράγοντες: στάση, σχήμα, σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο, χρονικότητα, αλληλουχία των μερών του σώματος[9]. Η Αγγελίδη καθορίζει, επίσης, το εστιακό σημείο της κίνησης καθώς και την παρώθηση γι' αυτήν[10]. Στην τελευταία της ταινία ακούγεται το σώμα μέσα από τις οπτικές υπομνήσεις και την παραληρηματική ροή των μονολόγων. Αν στις περιπτώσεις της Λαξεύτριας και της Επιστήμονος είναι ευδιάκριτη η έμφυλη γραφή ως εξερεύνηση του εσωτερικού χώρου της γυναικείας εμπειρίας (μητρότητα, σεξουαλικότητα), στην ταυτότητα του ηθοποιού γίνεται διακριτή η φιγούρα της διαφοράς, φέροντας σημεία / σήματα (γυναικείο ένδυμα) και ιδιότητες (ηθοποιός, ερμηνευτής της Αντιγόνης) που τον καθιστούν εξαίρεση. Η διαφορά, ωστόσο, δεν παρέχεται αλλά παράγεται: δεν είναι δεδομένη. Δύο από τα αδέλφια είναι καλλιτέχνες (Λαξεύτρια, Ηθοποιός) και δύο συνδέονται με το θάνατο (απώλεια παιδιού σε ατύχημα, αυτοκειρία), ενώ χαρακτηριστική είναι η στάση τους απέναντι στη σάρκα και τη σεξουαλικότητα: η θρησκευόμενη Λαξεύτρια την αρνείται πεισματικά, η Επιστήμων θεωρεί, παρότι ενδίδει στις ηδονές, ότι αυτές ευθύνονται για την ακούσια βρεφοκτονία, ο ομοφυλόφιλος αδελφός υφίσταται έναν τυραννικό εναγκαλισμό από την εξάρτηση της νεκρής μητέρας.

Η σκηνοθέτης επιδιώκει να δημιουργήσει μια εικόνα ολότητας που να περικλείει και την ατομική και τη συλλογική ταυτότητα. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο αδελφός (Νίκος Παντελίδης) μοιάζει, όπως

δηλώνει, να υποφέρει σ' έναν σκηνοθετημένο από γυναίκες κόσμο: η σκηνοθέτης Αγγελίδη, ο φιλμικός κλέφτης, που ήδη με την πρώτη κίνηση του χεριού μοιάζει να παραγγέλνει και «εγένετο (φιλμικό) φως», και ο οποίος ταυτίζεται με τον σκηνοθέτη της παράστασης της Αντιγόνης, οι αδελφές των οποίων τη «γυναικεία» δύναμη επιχειρεί να υποκλέψει[11]. Αντιλαμβανόμενος τη δύναμη του φύλου τους, φέρει το σήμα του διχασμού του, του διχασμού της ετερότητας (αν και η ταινία διατείνεται «αυτό που φαίνεται διαφορετικό είναι το ίδιο»), που έχει να κάνει με τη σύγχυση του «εγώ» του ηθοποιού με το «εγώ» του ρόλου («Η Αντιγόνη έχει απλωθεί παντού»). Ο λόγος του ρόλου διαχέεται ως κείμενο στους διαλόγους ή μονολόγους του ηθοποιού: το φύλο της Αντιγόνης γίνεται δικό του φύλο (ο θεατρικός γυναικείος χιτώνας αποκτά την προσωπική του ταυτότητα), η κίνησή του (περιστροφική γύρω από τον τύμβο) είναι η κίνηση του δραματικού προσώπου που οικειώνεται το χώρο μέσω της θεατρικής του ερμηνείας, η τελευταία λέξη που εκστομίζει πριν από τον απαγχονισμό του είναι «Αυλαία».

Για κάθε κινηματογραφιστή, οι εικόνες αποτελούν μοναδικό και αινιγματικό εγχείρημα· μοιάζουν, κατά μια χαρακτηριστική μεταφορά της Fornes, με «δαχτυλικά αποτυπώματα», τα οποία, αν και βρίσκονται στην άκρη των δαχτύλων μας, συνήθως θεωρούνται δεδομένα και παραμένουν άγνωστα. Ωστόσο, αποτελούν την «υπογραφή» του ατόμου, το αναγνωριστικό στοιχείο του, αλλότρια και ενοχοποιητικά είναι η έκφραση ενός προνομιακού δείκτη της ταυτότητας. Και παρ' όλο που η καλλιτεχνική δημιουργία συνιστά μια διακριτή επιλογή για τη συγκρότηση της ταυτότητας, είναι και μια εσωτερική αναζήτηση του φανταστικού «άλλου». Η συγγραφή, η κινηματογράφηση, η παράσταση είναι μια διαρκής αναζήτηση όχι τόσο του εαυτού, όσο του άλλου που παρίσταται αντί του εαυτού, του φανταστικού σωσία, που μπορεί να είναι μια περσόνα ή ένας μυθοπλαστικός χαρακτήρας. Έτσι, λιγότερο μπορούμε πια να μιλάμε για σταθεροποίηση της ταυτότητας και περισσότερο για εξάρθρωση και κατακερματισμό της.

Αραγε θα πρέπει να θεωρήσουμε τυχαίο ότι μια ταινία με δεσπόζουσα το πένθος, ολοκληρώνεται με τις δύο πρωίδες της να αφήνονται σε ένα εκ βαθέων γέλιο; Ένα γέλιο που αποκτά την ίδια βαρύτητα με τα δάκρυα και επιτρέπει την ανάδυση μιας κριτικής συνείδησης που χλευάζει το θάνατο και προκρίνει τη διαπεραίωση, το πέρασμα του εαυτού στον άλλο, σε μια ατμόσφαιρα οικειότητας.

1. Για το θέμα βλ. ενδεικτικά: Kaplan Ann, *Women and Film. Both Sides of the Camera*, London-New York: Routledge, 1991. Cowie Elizabeth, *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, London: Macmillan Press, 1997.
2. Για το γυναικείο σώμα και τις πολιτισμικές του χρήσεις βλ. ενδεικτικά: Case Sue-Ellen, *The Domain-Matrix. Performing Lesbian at the End of Print Culture*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1996 – ειδικά το 5ο κεφάλαιο "Body as Flesh Zone", σ. 106-123. Weitz Rose (ed.), *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance and Behavior*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1998 και Martin Emily, *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*, Milton Keynes / Open University Press, 1987.
3. Βλ. την ενότητα "The Body in Crisis or the Body Triumphant?" στο Tasker J. Yvonne, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London- New York: Routledge, 1993, σ. 109-131.
4. Βλ. «"Παραλλαγές στο ίδιο θέμα" / από την Αντουανέττα Αγγελίδη», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '78, Αθήνα, 17-18 (Ιανουάριος-Μάιος 1978) σ. 99-115. Επίσης τη συζήτηση της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα με τους Χρήστο Βακαλόπουλο και Μισέλ Δημόπουλο στο ίδιο τεύχος, σ. 89-98.
5. Kristeva Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection, translated by L.S. Roudiez*, New York: Columbia University Press, 1982, σ. 102.
6. Βλ. Αντουανέττα Αγγελίδη / συνέντευξη Κατερίνας Ευαγγελάκου: «Η επανάληψη της πορείας για οργάνωση του χάους», *Κάμερα*, 4-5 (Δεκέμβριος- Ιανουάριος 1986) σ. 104-108. Αντουανέττα Αγγελίδη, συνέντευξη Βένας Γεωργακοπούλου: «Και το σινεμά όνειρο είναι», *Ελευθεροτυπία*, 20.1.1996.
7. Βλ. Lichte-Fischer Erika, "Sings of Identity. The Dramatic Character as 'Name' and 'Body'", *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City: University of Iowa, 1997, σ. 290-302.
8. Για το θέμα του σώματος στο σκηνικό σύστημα του Μέγερχολντ βλ. ενδεικτικά Brown E., *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen, 1969 και Picon-Vallin Beatrice, *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*-vol 17, Paris: C.N.R.S., 1990.
9. Αντουανέττα Αγγελίδη / συνέντευξη Μαρίας Κατσουνάκη: «Ο πειραματισμός δεν είναι προνόμιο της νεότητας», *Καθημερινή*, 12.8.2001.
10. Foster Suzan- Leigh, "Choreographies of Gender", *Sings*, 24,1 (Winter 1999): 10.
11. Λοϊζίδη Νίκη, «Η αστείρευτη ανθρώπινη προσδοκία για αιώνια ζωή», *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 8.1.2002. Στο άρθρο γίνεται λόγος για «τελετουργική διά πυρός» ή «δι' απαγχονισμού» απώλεια του αρσενικού.

ΟΙ ΗΧΗΤΙΚΟΙ ΤΟΠΟΙ ΣΤΙΣ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΗΛΕΚΤΡΑ ΒΕΝΑΚΗ

Ο ήχος στον κινηματογράφο θεωρείται –και δικαίως– ως αναπόσπαστο στοιχείο της αφήγησης. Δεν μπορεί να μελετηθεί ξεχωριστά ακόμα και όταν βρίσκεται έξω από την κινηματογραφική διήγηση. Ο διαχωρισμός της «ηχητικής μπάντας» από την «εικόνα» χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στις θεωρητικές προσεγγίσεις μιας άλλης εποχής που σήμερα, όμως, δεν έχει πλέον κανένα νόημα.

Γι' αυτό το λόγο ο ήχος στις τέσσερις ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη δεν μπορεί να μελετηθεί χωριστά από την εικόνα. Η αναφορά του είναι πάντα η εικόνα ή, το αντίστροφο: Αναφορά της εικόνας είναι πάντα ο ήχος. Ο ήχος δεν χρησιμοποιείται ως ενίσχυση της ρεαλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας –ακόμα κι αν αυτή θεωρείται φανταστική– λειτουργεί προσθετικά, σαν μη αυτόνομο δομικό στοιχείο που συνυπάρχει με τα υπόλοιπα στοιχεία που συνθέτουν το κινηματογραφικό έργο.

Υπάρχουν διαφορετικές ποιότητες ήχων στο έργο της Αγγελίδη που επανέρχονται σε όλες τις ταινίες.

Οι φωνές στις ταινίες της έχουν διπλή χρήση. Είτε υπηρετούν τη ρεαλιστικότητα της εικόνας και μένουν στο παρόν της διήγησης, ή γίνονται σχόλιο κοντινό στο θεατή, μπροστά από την εικόνα, στο χώρο μπροστά από την οθόνη και δίνουν βάθος ή/και χρόνο στα δρώμενα. Οι κύριες φωνές στις ταινίες της είναι κατά το πλείστον γυναικείες, και φέρουν το σχόλιο. Γυναικείες φωνές σε ανδρικά σώματα, γυναικείες βαριές φωνές σε παιδικά θηλυκά σώματα (*Τόπος*), γυναίκα φέρει το βάρος όλης της αφήγησης (*Ώρες*), γυναίκα είναι ο Κλέφτης και ένας άνδρας απαγγέλλει Αντιγόνη (*Ο Κλέφτης*). Οι φωνές όταν αρθρώνουν λόγο με νόημα, κολυμπούν γύρω από τα σώματα σαν να μην τους ανήκουν, σαν να τα μεταφράζουν, ή μάλλον σαν να τα συμπληρώνουν, σαν το σώμα να ήταν διαφορετικό χωρίς τη φωνή που το συνοδεύει. Και είναι.

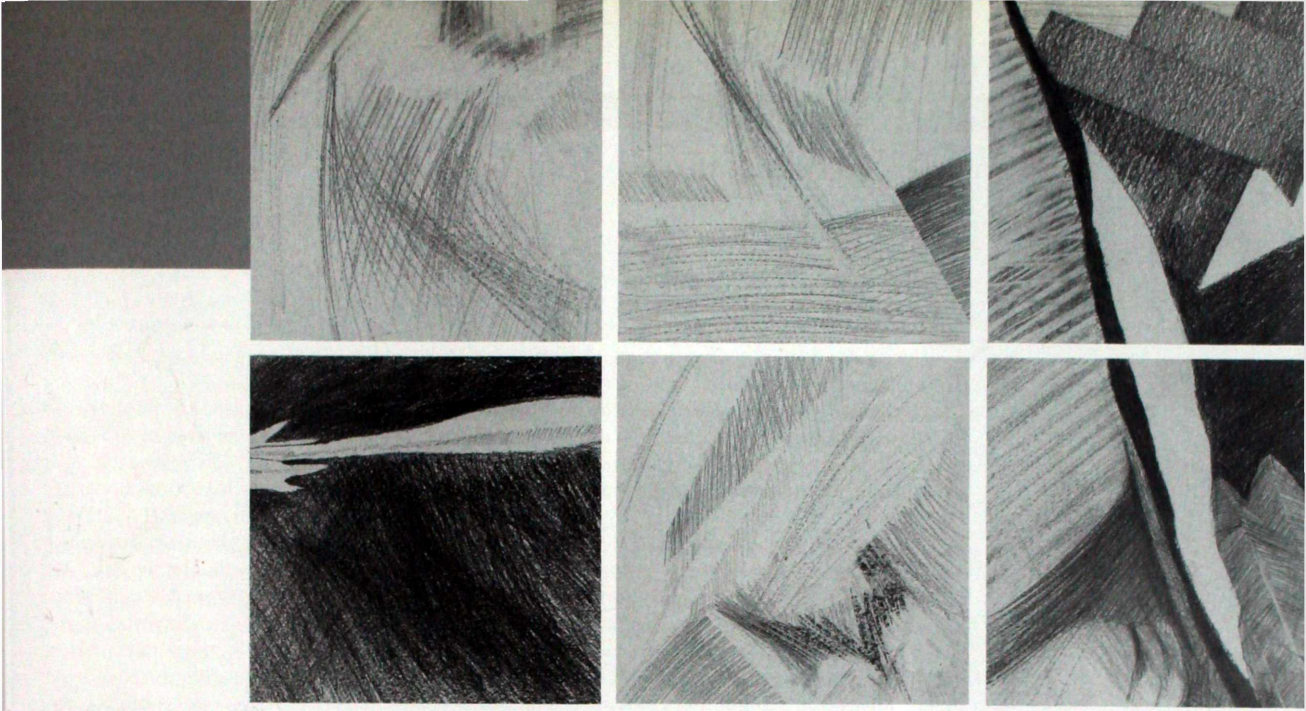
Ο λόγος, αντίθετα απ' ότι εικάζεται, είναι λιγότερο συγκεκριμένος από τις εικόνες, ή τουλάχιστον μπορεί να γίνει. Και στις ταινίες της Αγγελίδη ο λόγος αποκτά μια νέα δύναμη όταν εκφέρεται ως ήχος, ως μουσική, ως σκέτο και καθαρό ηχόχρωμα. Αφθονούν οι ήχοι–πρόζα στις ταινίες της, φράσεις που με την επανάληψη χάνουν το προφανές νόημά τους και μετατρέπονται σε ήχους συμβολικούς, στοιχεία μύησης ή ονείρου. Βρίσκουν ένα καινούργιο νόημα μέσα από τη μουσικότητά τους.

Οι ήχοι είναι φωνές, οι μουσικές είναι φωνές, οι φωνές είναι ήχοι, οι φωνές είναι μουσικές. Όλα μπερδεύονται, δεν έχουν σημείο αναφοράς στα ρεαλιστικά στοιχεία που αρθρώνουν έναν συγκεκριμένο και αναμενόμενο τύπο αφήγησης. Όχι, εδώ τίποτε δεν είναι δεδομένο. Όλα αναθεωρούνται σε κάθε πλάνο.

Υπάρχουν λέξεις του παρόντος της εικόνας που ποτέ δεν ακούγονται, ήχοι του παρόντος της εικόνας που ποτέ δεν ακούγονται. Αυτή η αφαίρεση, που δεν είναι σιωπή, δημιουργεί το χρόνο της αφήγησης. Αντίθετα, συγκεκριμένοι ήχοι προσθέτουν σιωπή στις εικόνες και περιορίζουν το κάδρο όπως θα έκανε και μια φωτιστική πηγή.

Η εξέλιξη της χρήσης του ήχου στις ταινίες της, πρέπει να μελετηθεί σύμφωνα με τα ακούσματα της κάθε εποχής. Σήμερα όπου άπειροι, αδιάφοροι ήχοι συνοδεύουν τα πάντα γύρω μας, η οικονομία του ήχου ή η υπερβολή του, σηματοδοτούν διαφορετικά το κινηματογραφικό έργο απ' ότι τριάντα χρόνια πριν. Και στις ταινίες της Αγγελίδη ο ήχος μειώνεται –πολύ σοφά– με τα χρόνια. Αν και μέσα σε αυτά τα χρόνια, σε αυτές τις τέσσερις ταινίες, είναι σαφές ότι η χρήση του ήχου γίνεται πιο σύνθετη, μέσα στη λιτότητά της.

Αν στις *Παραλλαγές* οι ήχοι γεμίζουν το κάδρο και η σιωπή ουσιαστικά δεν υπάρχει, στον *Κλέφτη*, η θέση των ήχων μέσα στο κάδρο και μέσα στο χρόνο της διήγησης παράγουν σιωπή. Στις *Παραλλαγές* υπάρχει φως, φυσικό φως, με την τεχνική σημασία της λέξης, καθώς και στις *Ώρες*,



ενώ στον *Τόπο* και στον *Κλέφτη* δεν υπάρχει ημέρα. Έτσι και οι ήχοι, στην πρώτη ταινία, είναι συνεχείς, είναι παντού, είναι πολλοί. Μουσικοί ήχοι, φυσικοί ήχοι, ανθρώπινοι ήχοι, σαν να μην υπάρχει σιωπή, σαν να είναι όλα γεμάτα, σαν να είναι δύο επίπεδα, η εικόνα, και το σχόλιο της, έξω από αυτήν. Ο ήχος αποτελεί εμμονή που δίνει άλλη διάσταση στην εικόνα, την κάνει να κινείται, να παίρνει χρόνο και βάθος. Ο συνεχόμενος ήχος (ένας ισοκράτης[1] που έχει δημιουργηθεί από δεκαέξι σαξόφωνα!) πάνω σε ένα σταθερό πλάνο, στην αρχή της ταινίας, δημιουργεί την αγωνία ότι θα χάσεις κάτι, την αλλαγή, αν δεν προσέχεις. Αν το βλέμμα ξεκολλήσει. Και το βλέμμα δεν ξεκολλά κι έτσι η εικόνα παίρνει κίνηση, ψευδαίσθηση φυσικά της εμμονής του ματιού, βασισμένη στην εμμονή του ήχου. Με τον ήχο μεγαλώνει το κάδρο, γίνεται τεράστιο.

Στις *Παραλλαγές* οι ήχοι είναι συνεχείς και πολλοί. Η σιωπή δεν έχει θέση παρά μόνο μέσα από τη συνεχή ηχητική σύνθεση. Γι' αυτό εξάλλου οι ήχοι συνεχίζονται και μετά το τέλος της ταινίας, στο μαύρο πέρα από τους τίτλους τέλους. Συνεχίζονται εσαεί. Αντίθετα στις *Ώρες*, επίσης «φωτισμένη» ταινία, απ' άκρη σ' άκρη του κάδρου, οι ήχοι φέρουν μια άλλη αφήγηση. Καταρχάς υπάρχει σχόλιο σε πρώτο πρόσωπο που καθορίζει την εικόνα ως μνήμη. Ο ήχος καθορίζει το παρόν, ίσως και έναν άλλο χρόνο, αλλά σίγουρα διαφορετικό από αυτόν της εικόνας. Κάποια αφηγείται, η Σπένδω, και εμείς βλέπουμε ό,τι θέλει αυτή να μας δείξει. Μια εικόνα παρόντος χρόνου, που ανήκει στο παρελθόν. Η εικόνα δεν είναι ερήμην του λόγου. Και οι περιβάλλοντες ήχοι, όλη η ηχητική σύνθεση, κρατά το βλέμμα προς τα μέσα, αλλά με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ότι συμβαίνει στις *Παραλλαγές*. Εδώ, η απειλητική επανάληψη του ήχου του ανεμιστήρα οροφής ακόμα και στα πλάνα όπου δεν τον βλέπουμε, οι παράλληλες ηχητικές δραστηριότητες μιας καθημερινότητας σε έναν χώρο κουζίνας που δεν βλέπουμε εκείνη τη στιγμή, τα χτυπήματα από τα τακούνια στα πατώματα (στη μόνη ταινία που ακούγονται τα βήματα των ηρώων, στη μόνη ταινία που φορούν παπούτσια), δηλώνουν τον περιορισμό του οπτικού μας πεδίου. Η Σπένδω πνίγεται, είναι εγκλωβισμένη, είναι δεμένη σε εικόνες χωρίς φυγή. Ακόμα και το έξω είναι απειλητικό. Εδώ ο ήχος κλείνει το κάδρο. Το κάνει πνιγηρό.

Αρκετά συχνά ανακαλύπτουμε ηχητικά μοτίβα που επανέρχονται σε όλες τις ταινίες της Αγγελίδη. Ο ήχος της κουρτίνας που διακόπτει μια ηχητική σύνθεση, ο ήχος ενός σπαθιού που διαγράφει και περιγράφει μια στροφή του σώματος. Χέρια σηκώνονται μέσα στο κάδρο και απαιτούν τη σιωπή. Την επιβάλλουν. Άλλοτε πάλι χέρια διαγράφουν κύκλους σαν σπαθιά και σκίζουν τη

ΟΙ ΗΧΗΤΙΚΟΙ ΤΟΠΟΙ ΣΤΙΣ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑΣ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΗΛΕΚΤΡΑ ΒΕΝΑΚΗ

σιωπή που τα περιβάλλει σαν να αλλάζει ο φωτισμός. Λέξεις που γίνονται ποίημα και μουσική, λέξεις άγνωστες σε άλλες γλώσσες που δεν μεταφράζονται ποτέ, ανάσες, γρήγορες, αργές, πολύ κοντινές στο θεατή, μακριά από τη δράση, όλα αυτά είναι στοιχεία και των τεσσάρων ταινιών, αλλά σηματοδοτούνται διαφορετικά, γίνονται στοιχεία διαφορετικών διηγήσεων και συμμετέχουν με διαφορετικούς τρόπους στην αφήγηση.

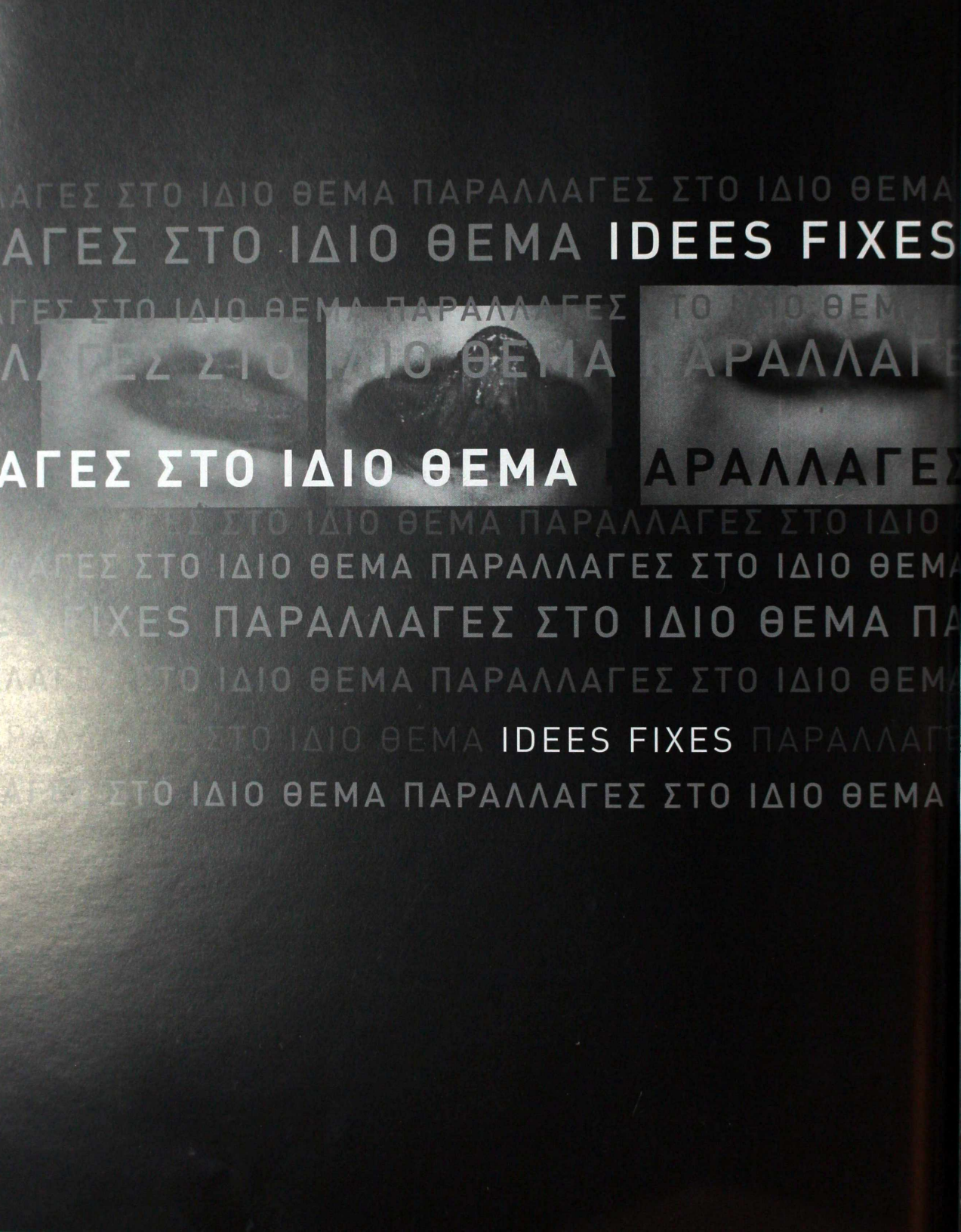
Στον *Τόπο* η γενική αίσθηση είναι ότι τα πάντα αιωρούνται έξω από τον τόπο και το χρόνο. Το κάδρο επιλέγει τι θα φωτίσει, έτσι και ο ήχος, φωτίζει μόνο τα «σημαντικά». Εδώ οι ήχοι είναι κυρίως κεντρόφυγοι, σπρώχνουν το θεατή έξω από την εικόνα, μας παρασέρνουν σε τόπους συμβολικούς ή αυτούς της μνήμης. Μπορούμε να διακρίνουμε ένα απολαυστικό παιχνίδι ανάμεσα σε ήχους που γίνονται διηγητικοί ή εξω-διηγητικοί ανάλογα με το πλάνο. Η ρόδα, που σπρώχνει το μικρό κορίτσι, παραμένει και στις επόμενες σκηνές χωρίς να δικαιολογείται οπτικά ή αφηγηματικά και ντύνει ηχητικά τα δρώμενα, εν προκειμένω το μονόλογο της Φοίβης. Στο διπλό πλάνο, όπου η Μαρία γράφει ενώ η Ελένη ψαλιδίζει το θάμνο, το γράψιμο δεν ακούγεται. Μετά όμως, ενώ η Μαρία σηκώνεται, ο ήχος του γραψίματος συνεχίζει ως εξω-διηγητικός ήχος για την απόλαυση του ακούσματος και μόνο. Όπως ακριβώς στην αμέσως προηγούμενη σκηνή, όπου οι σταγόνες νερού (κατασκευασμένες από πλατάγισμα της γλώσσας;), συνοδεύει απολαυστικά το πλύσιμο του κόκκινου υφάσματος. Κι όμως, ο ήχος της ρόδας καλεί μια εικόνα-παρελθόν, ενώ ο ήχος του γραψίματος δηλώνει μια παράλληλη δράση. Όλα αυτά σταματούν στην ρεαλιστική σκηνή του τραπεζιού, που ο χρόνος, με το σύγχρονο ήχο βρίσκεται ξαφνικά στο παρόν και η ψυχή ηρεμεί. Οι διαστάσεις γίνονται πάλι δύο. Η ηρεμία του τώρα. Ακόμα και αν το κοριτσάκι μιλά από το μέλλον, μέσα από τη φωνή της μεγάλης γυναίκας.

Πολλαπλές ερμηνείες για μια χρήση. Σημαντικές όλες, διαφορετικές σίγουρα. Το «ανέβηκα στην πιπεριά» που τραγουδά το κορίτσι χορεύοντας γύρω από τους δύο όγκους από χώμα, με τη φωνή μιας μεγάλης ώριμης γυναίκας, δηλώνει μνήμη; Μνήμη της ίδιας σε μια άλλη ηλικία; Δημιουργεί εν ολίγοις έναν τόπο στο παρελθόν; Μια εικόνα μνήμη; Ή είναι μετάφραση, παρουσίαση, επεξήγηση μιας κατάστασης που βλέπουμε στον παρόντα χρόνο; Και «η ερμηνεία διαφέρει ανάλογα με την κουλτούρα του ατόμου που αισθάνεται» δηλώνει η Αντουανέττα Αγγελίδη. Οι ερμηνείες είναι άπειρες σαν τις ερμηνείες των ονείρων. Το θέμα δεν είναι να ερμηνεύσουμε, το θέμα είναι να διευκρινίσουμε. Να δούμε τα παιχνίδια που είναι εδώ, να μπορέσουμε να δούμε ακούγοντας τα πάντα. Αυτό που δεν φαίνεται αλλά εννοείται από τον ήχο, αυτό που δείχνεται ολόκληρο αλλά περιορίζεται από τον ήχο.

Οι ήχοι στις ταινίες της Αγγελίδη δεν είναι στερεότυπα που παραπέμπουν εύκολα συνειρμικά σε μια ηχητική πηγή εντός ή εκτός κάδρου. Παραπέμπουν σε έναν μη τόπο, σε ένα σχόλιο στο παρόν μιας εικόνας που γίνεται αυτόματα παρελθόν - μνήμη - όνειρο. Αυτή η εικόνα παίρνει την τέταρτή της διάσταση σαν να αιωρείται στο κενό. Κι αυτό ακριβώς συμβαίνει στις *Ώρες* και στον *Κλέφτη*.

Η ωριμότητα του έργου της, μέσα στα χρόνια την κάνει πιο τολμηρή, της επιτρέπει να δοκιμάζει χωρίς φόβο και χωρίς πάθος. Κι έτσι στον *Κλέφτη*, στην πιο σκοτεινή της ταινία, η ηχητική σύνθεση περιορίζεται και ωριμάζει μέσα από τη χρήση της μουσικής και του ανθρώπινου λόγου. Η σιωπή είναι τόσο παχιά όσο το μαύρο που περιβάλλει τη δράση, τη φωτισμένη δράση που μικραίνει το κάδρο μέσα στο κάδρο. Και η σιωπή ακούγεται παχιά από τη χρήση της μουσικής, και την αφαίρεση οποιουδήποτε φυσικού ρεαλιστικού ήχου. Εδώ, η αφήγηση δεν αιωρείται όπως στον *Τόπο*, αλλά φέρει πολλούς χρόνους μέσα της. Ο εκφερόμενος λόγος έχει νόημα και το χάνει, γίνεται μουρμουρητό απελπισίας και δύναμης. Δηλώνει την αγωνία του πριν και την ηρεμία του μετά. Η σκηνή στο τραπέζι το αποδεικνύει περίτρανα. Ο ήχος αδειάζει όπως και ο χώρος, ο ήχος είναι εκτός, είναι αλλού, είναι σχόλιο, είναι συναίσθημα. Έρχεται έξω από την εικόνα και κάθεται εκεί, δίπλα, δημιουργώντας το δικό του τόπο. Όπως ακριβώς τα σημεία μέσα στο κάδρο. Σε αυτή την ταινία, η σιωπή ακούγεται, και είναι εκκωφαντική.

1. Ο ήχος που κρατάει το «ίσο» έχοντας ίδια ισχύ και δύναμη.


ΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ
ΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ IDEES FIXES
ΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ
ΑΡΑΛΛΑΓΕΣ
ΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ
ΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ
IXES ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑ
ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ
ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ IDEES FIXES ΠΑΡΑΛΛΑΓΕ
ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ

DIES IRAE

Μυθοπλασία των πρώτων υλών

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

Ξαφνικά σταματώ
δεκαπέντε λεπτά και κοιτάζω εκεί όπου έπεσε το βλέμμα, σε σημείο του δρόμου, τίποτα το συνταρακτικό δεν συμβαίνει
μετά στρίβω
απότομα, χωρίς ενδιάμεσες θέσεις, 90 μοίρες περίπου και συνεχίζω να περπατώ, στον ρυθμό της αναπνοής μου, ξεκουράζομαι από την ένταση ενός βλέμματος που για δεκαπέντε λεπτά απόφυγε το νόημα. Ορίζω το χρονικό διάστημα (ανοίγει η παρένθεση και τώρα κλείνει) για την άσκηση παραγωγής διαφορετικών εντάσεων, είμαι το μέσο και ο τόπος που βλέπω είναι το σώμα εικαστικών ή ηχητικών εντάσεων· όλα τα επί μέρους πλέγματα βιώνονται σαν μυθοποιημένη διάρκεια. Δεν πρόκειται για χρησιμοποίηση εμπειρίας, αλλά για *κατάσταση*, τίποτα δεν είναι αυτονόητο ή μάλλον το αυτονόητο γίνεται το πιο παράξενο και το φυσιολογικό τερατώδες.

Το μαντήλι μυρίζει μαμά και το τρώω.

Ενέργεια ίση χρειάζεται για να βλέπεις εικόνες στο σινεμά, μη συνειρμικά· να ξαναβλέπεις τον κόσμο ή την εικόνα του κόσμου; Περιττό ερώτημα αφού και στις δυο περιπτώσεις μένει να αλλοιωθεί κάποια *εικόνα του κόσμου*. Από το σκοτεινό μου κορμί καδράροντας ή διαχεόμενη μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, βλέπω κωδικοποιημένες εικόνες με όσους τρόπους μπορώ να δω κι ένα κομμάτι φύσης, αν ξεφύγω από την κωδικοποίηση που ήδη έχει γίνει σ' αυτή τη φύση και την έχω στο κεφάλι μου.

Με βιαιότητα και φόβο του αισθητισμού. Τομή. Η αρχιτεκτονική σαν σκηνοθεσία. Έγκυος έβλεπα το *La Region Centrale* του Michael Snow. Τι ηδονή. Όλα τα εικαστικά προβλήματα και ο χρόνος. Αλλοιώσεις και όχι μετακινήσεις.

Μόλις αντιληπτός, ένας ήχος συνεχής και επαναληπτικός (σχεδόν ίδιος, ποτέ ακριβώς ίδιος με τον προηγούμενο), σπάνια σπρωγμένος μέχρι τον παροξυσμό και μετά απόλυτη σιωπή. Παραγμένος από 16 σαξόφωνα ή τον πολλαπλασιασμένο ήχο του οπτικού ποιήματος ή τις λέξεις από το λεξικό. Η επαναλαμβανόμενη πρόταση έπρεπε να γίνει πιο αφηρημένη, πολλαπλασιάσαμε την ταχύτητα της πρώτης εγγραφής 4 φορές, έμεινε ένα παράξενο μηχανικό τζιτζίκι.

Αινιγματικός ο γυναικείος οργασμός έχει αντιμετωπιστεί με συμμετρίες και διχοτομίες αξεπέραστες. Και η γυναικεία γραφή σε αναλογία με τον άλλο οργασμό, που είναι πληθυντικός και όχι σύμμετρος, δεν σκοπεύει να αντικαταστήσει μια κυριαρχία με μια άλλη. Η παθητικότητα ταυτίζεται ρατσιστικά με τη γυναικεία φύση αν είναι δυνατόν το αίτημα άλλων ρυθμών να ταυτίζεται με εφησυχαστικές παλινδρομήσεις σε γκετοποιητικές καταστάσεις! *Η σωματοποίηση των εννοιών* είναι βίαια, γυναικεία αν θέλετε. Κι έπειτα. Οι ξένοι μύθοι για το κορμί μας και αποικίες στο συλλογικό μας ασυνείδητο. Μένει να ξαναδουλευτούν τα υπάρχοντα, να αλλοιωθούν οι μύθοι.

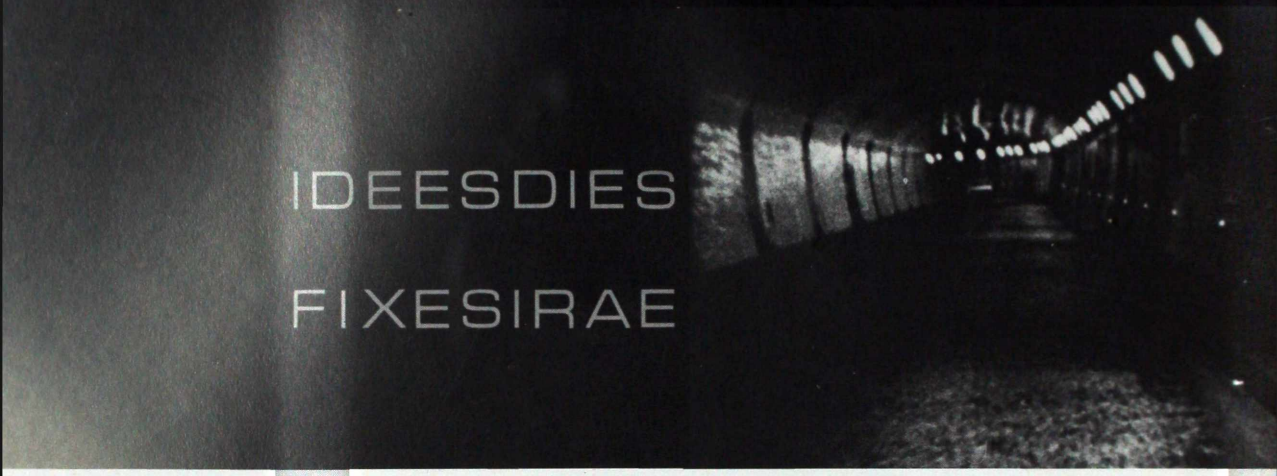
"Γυναίκες & Κινηματογράφος", *Φιλμ*. Αθήνα, Καστανιώτης, Νο 17/79, Ιούλιος 1979.

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΟΙ ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ ΝΑ ΓΙΝΟΥΝ ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ

(ή οι θαυμαστές παραλλαγές της Αντουανέττας Αγγελίδη)

ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ



Αρνήθηκε τέλος πάντων για κάποιους λόγους που μου είναι άγνωστοι. Η γλώσσα εν τη φιλογονία εμφανίζεται το πρώτον ως πτυχή του βλεννογόνου του εδάφους του κοίλου του στόματος και εχρησίμευε προς παραγωγήν βλεννώδους εκκρίματος.

Η πρώτη εικόνα δονείται από ένα ήχο: η προοπτική ενός κοιμητηρίου ή οι *Περίπατοι του Ευκλείδη* του Μαγκρίτ, μεταμφιεσμένοι στο σελιλόιντ, υποβάλλονται στη δοκιμασία των δύο, τριών, πολλών σαξοφώνων που δημιουργούν ένα στέρεο και συνεχές ηχητικό κύμα για 8.30΄ λεπτά. Όπως και στο βωβό έχει κανείς την αίσθηση ενός ήχου που έρχεται από αλλού, μέσα απ΄ την εικόνα, αλλά και πολύ μακριά απ΄ αυτήν, σε πλήρη ταύτιση μ΄ αυτόν τον τάφο του ματιού, το οχτάλεπτο κοιμητήριο του βλέμματος, αλλά και εντελώς παράλληλα μ΄ αυτό. Όπως στο βωβό, δεν υπάρχει ήχος. Κι όμως η εικόνα είναι οργανωμένη σαν να τον χρειαζόταν τόσο, ώστε να της είναι απαραίτητος στο επίπεδο της αυτονομίας του. Η σιωπή του βωβού είναι ένας ήχος που ο βωβός συνδιαλέγεται μαζί του, έστω και κρυφά, ανομολόγητα. Κι ο ήχος στις *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα / Idées Dies - Fixes Irae* της Αντουανέττας Αγγελίδη αποκτάει τη σημασία του *ήχου που είναι έτοιμος να συνδιαλαγεί* ξεπηδώντας ασυγκράτητος από μια πηγή που θα βρισκόταν στο τέρμα του διαδρόμου που διασχίζει το κοιμητήριο στην εικόνα, μιας πηγής που η εικόνα θα έκρυβε με επιμέλεια, με στοργική φροντίδα.

Αυτά τα δυο στοιχεία, η εικόνα, ο ήχος, θα ξαναγυρίσουν στην ταινία σαν τέτοια: εικόνες και ήχοι, καθαροί, δηλωμένοι, ελεύθεροι επιτέλους να συνδυαστούν χωρίς να αποτελούν θλιβερά κομματάκια ενός χυδαίου puzzle που θα πέρναγε για απομίμηση ψηφιδωτού χωρίς τα ίχνη της κατασκευής του, κρύβοντας ντροπιασμένο τα κομμάτια του (δείτε τις περισσότερες ταινίες που μας περιτριγυρίζουν κι ύστερα οποιοδήποτε Γκρίφιθ, οποιαδήποτε ρώσικη ταινία του '20... Αν δεν ανακαλύψετε τη διαφορά ξανανοίξετε τη τηλεόραση). Εικόνες και ήχοι: ο Μαξ Ερνστ συναντάει τις διαφημίσεις (αυτή την πολύ ωραία, που γράφει «Είστε δεξιός ή αριστερός;», στα γαλλικά, αλλά δεν πειράζει, ας μην είναι και τόσο σεμνότυφο το κοινό της σχολής Σταυράκου ή της «Ώρας»...) κι αυτή η εικόνα παραλύει απ΄ τη σειρήνα ενός εργοστασίου, το πρόσωπο της Αντουανέττας κόβεται απ΄ τη φωνή της που κινεί τρομακτικό το γκρο πλάνο της, που αφήνει πίσω σε ανατριχίλα το ξυράφι που έχει προηγηθεί. Το πλάνο με τους κινέζους σκοντάφτει πάνω στο Σαββόπουλο και οι ήχοι της κουζίνας τινάζουν στον αέρα τα τακτοποιημένα πιάτα, στο τελευταίο πλάνο πριν από τα γράμματα.

Τι έχω παρακολουθήσει άναυδος στο μεταξύ; Μια *μυθοπλασία των πρώτων υλών* (πίνακες, διαφημίσεις, σήματα, λέξεις από το λεξικό, φράσεις εξαντλητικά περιεργασμένες, ηχητικά αποσπάσματα, σημάδια, γραφές, στίχοι, επιγραφές) δομημένη πάνω στη *διάρκεια*, στην απόδοση του μεγαλείου της διάρκειας, της ικανότητάς της να παράγει διαφορετικούς ρυθμούς από εκείνους των διαφημιστικών σποτ που όλοι οι σύγχρονοι δημιουργοί υιοθετούν αναφανδόν και μας πρήζουν με τα τράβελινγκ τους. Το πλάνο στο τούνελ που σπάει στα μούτρα του σ' αυτή την επιγραφή, την DEFENSE, την αντίσταση όλων μας στον κινηματογράφο, στην αντίσταση του ίδιου του κινηματογράφου, στην αντίσταση αυτής της εικόνας. Η φαλλική περιπλάνηση στο τούνελ πού θα καταλήξει; Εδώ υπάρχει κάτι κλειστό, άγνωστο. DEFENSE, ποιος άντεξε αυτό το πλάνο κι αυτό το παιχνίδι; Γιατί έκραζαν οι μαοϊκοί στου Σταυράκου; Για να καλύψουν τη μεγαλοφυΐα αυτής της εικόνας: η αυτονόμηση του σημαίνοντος είναι ανυπόφορη, μέχρι να παραδοθείς στην αναμέτρηση μαζί της.

Τι αφηγείται αυτή η μυθοπλασία; Την αδυναμία τού να υπάρξουν οι ιστορίες μας σήμερα ολοκληρωμένες, χωρίς να καταφεύγουν στο φετιχισμό των δανείων τους. Η ταινία δεν επιδεικνύει δάνεια, τα μεταμφιέζει, τα κάνει αγνώριστα. Αντί να πέφτει στο παλιό παραμύθι της καταστροφής τους, τα κλέβει και «αποσπασματικοποιεί το παλιό κείμενο της κουλτούρας, της επιστήμης, της λογοτεχνίας, διασκορπίζοντας τα ίχνη του σύμφωνα με μη αναγνωρισμένες φόρμουλες, με τον ίδιο τρόπο που μεταμορφώνουμε ένα κλεμμένο εμπόρευμα» (dixit ο παππούς Μπαρτ). Αυτή η διαδικασία θα γίνει η βάση για να γραφτεί πάνω της η περιπέτεια του γυναικείου σώματος, της αναπαράστασής του, της κυοφορούμενης βίας του, των αδιέξοδων της αναπαράστασης της ιδιαιτερότητας αυτής της βίας.

Γυναικεία γραφή; Δεν γνωρίζω. Πιστεύω όμως στην εμμονή της, στην εμμονή αυτών των εικόνων και των ήχων που παραλλάσσονται χωρίς να αλλάζουν πρόσωπο. Πιστεύω στο δογματισμό τους, στην οργή τους. Οι μέρες οργής (κι οι εικόνες τους, οι ήχοι τους) να γίνουν έμμονες ιδέες. Όλα τα άλλα είναι φοβισμένα συνθήματα και δεν αντέχεται η λογοκρισία τους.

«Χρονικό 1978». *Ώρα-Γράμματα-Τέχνες*, Αθήνα, Γκαλερί Ώρα, 1978.

Παρτιτούρα.
Μια ενορχήστρωση της ταινίας.

Για το οπτικό ποίημα ήταν η ίδια διαδικασία μόνο εκεί μείναμε στο vibraphone. Εγώ έπρεπε ν' αλλάξω τελείως τη φωνή μου.

Σε κατάσταση ημιαπάτης και κάτω από μονότονους ήχους. Σπάνια σπρωγμένος μέχρι τον παροξυσμό και μετά απόλυτη σιωπή.

Όταν μικρή μάθαινα βιολί μού άρεσε να σέρνω αργά το δάχτυλο πάνω σε μια χορδή κι έβγαινε ένας ήχος μακρύς και ταιριαστός. συνεχής και ιδιαίτερα εκνευριστικός που απολάμβανα.

ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΠΕΘΑΝΑΝ
ΠΕΘΑΝΑΝ
ΠΕΘΑΝΑΝ
ΠΕΘΑΝΑΝ
ΝΕΟΙ ΠΕΘ
ΝΕΟΙ ΣΧΕ
ΝΕΟΙ ΟΙ
ΝΕΟΙ ΟΙ
ΝΕΟΙ ΣΧΕ
ΝΕΟΙ ΤΟΥ
ΣΧ
ΣΧ
ΣΧ
ΣΧ
ΣΧ
ΤΟΥΣ ΠΕΘ
ΤΟΥΣ ΠΕΘ
ΤΟΥΣ ΠΕΘ
ΤΟΥΣ ΠΕΘ
ΤΟΥΣ ΠΕΘ

ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ
ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ
ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
ΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
ΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
Ν ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
ΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
ΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ

ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ
ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
Ν ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
Ν ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
Ν ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
Ν ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
Ν ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ

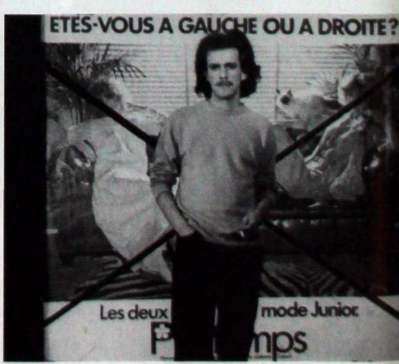
ΚΕΙΜΕΝΑ

IDEES FIXES / DIES IRAE

LOUIS MARCORELLES

Le Monde,
Παρίσι,
Νοέμβριος 1977.

Η Αντουανέττα Αγγελίδη με την ταινία *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα / Idées Dies-Fixes Irae*, που γυρίστηκε στο Παρίσι, στην IDHEC (Ινστιτούτο Ανώτατων Κινηματογραφικών Σπουδών), ως πτυχιακή εργασία, εντάσσεται στην κατηγορία του πειραματικού κινηματογράφου, ή αφηρημένου, ή όπως αλλιώς επιθυμούμε να τον ονομάσουμε. Η δημιουργός, είκοσι έξι ετών, δεν κρύβει το θαυμασμό της για την Chantal Akerman, που παραμένει γι' αυτήν πρότυπο. Με σπουδές στην αρχιτεκτονική, η Αντουανέττα Αγγελίδη δεν επιζητεί να αφηγηθεί μια ιστορία με κλασικό τρόπο, γιατί, σε τελική ανάλυση, ο κινηματογράφος μπορεί επίσης περιστασιακά να λειτουργήσει αποκλειστικά με σχέσεις γραμμών, σκιάς και φωτός, ή με ασκήσεις ηθοποιών: πρόκληση για κάποιους, η ταινία αυτή μαρτυρεί μια σπάνια δεξιοτεχνία στη χρήση του χώρου και της διάρκειας, με έναν τρόπο που μόνο οι Αμερικανοί, όπως ο Ken Jacobs ή ο Ernie Gehr, μας είχαν συνηθίσει.



FEMME NUE

MIMESIS

FEMME NUE

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Η ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ *με τους* ΧΡΗΣΤΟ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟ και ΜΙΧΑΛΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟ

Μ. Δ.: Πώς αποφάσισες να κάνεις την ταινία σου Παραλλαγές στο ίδιο θέμα (Idées Fixes - Dies Irae);

Α. Α.: Δεν είναι ακριβώς απόφαση, δεν είναι απότομη αλλαγή. Πριν από δύο χρόνια είχα κάνει στην IDHEC ένα επτάλεπτο βίντεο. Δύο φωτογραφίες, μία στην αρχή και μία στο τέλος και στη μέση δύο πλάνα με ηθοποιούς. Στο ένα απ' αυτά, ένας άντρας έμπαινε από την κάτω αριστερή μεριά του κάδρου κι έβγαινε πάνω δεξιά, πατώντας στη λέξη *L'histoirécrite (Η γραμμένη ιστορία)*, σαν μια κουκίδα που ανεβοκατέβαινε. Στο δεύτερο υπήρχε το γκρο-πλαν μιας γυναίκας, ενώ ακούγονταν οι εξής τρεις ήχοι: 1) μια παιδική φωνή να κλίνει τα ρήματα είμαι, έχω, κατέχω, πετώ, στον ενεστώτα, παρελθόντα και μέλλοντα, 2) το μάθημα γαλλικών των αρχαρίων, «αυτός είναι ο μπαμπάς, αυτή είναι η μαμά, αυτό είναι το παιδί, αυτός είναι ο σκύλος», και 3) ο ασυνεχής ήχος καθώς η γυναίκα διαβάζει την 3η και 8η θέση στον Φόυερμπαχ.

Έτσι, για πρώτη φορά διαπίστωνα τις συνθετικές δυνατότητες των αλληλοεπιτιθέμενων ήχων και όταν στο τέλος η εικόνα ήταν ο πίνακας του Μαγκρίτ *Les jours gigantesques,* δηλαδή μια γυναίκα που σπρώχνει έναν άντρα που βρίσκεται μέσα της, σπρώχνοντας έτσι τον εαυτό της, ενώ την ίδια στιγμή ακούγεται ένα ρήμα, αλλά και απαγγέλλονται οι τυπικές οικογενειακές σχέσεις («εγώ είμαι ο μπαμπάς, έχω την πίπα, κάθομαι στην πολυθρόνα και διαβάζω εφημερίδα, αυτή είναι η μαμά που πλέκει, αυτό είναι το κοριτσάκι που παίζει με την κούκλα, αυτός είναι ο γιος που παίζει με το τρένο»), αυτός ο συνδυασμός γινόταν ιδιαίτερα ενδιαφέρων. Ενώ δηλαδή οι τρεις αυτοί διαφορετικοί ήχοι δεν ασκούσαν καμία κριτική στον εαυτό τους, η σχέση ανάμεσά τους αποκτούσε μια τρομακτικά κριτική διάσταση. Από τότε δουλεύω σειρές παράλληλων κειμένων. Έτσι έγινε κι αυτή η ταινία, άρχισα με το να σκέφτομαι κείμενα, εικόνες και ήχους που θα μετατρέπονταν συνέχεια συνδυαζόμενα.

Μ.Δ.: Πώς εντάχθηκε μέσα σ' αυτή την προβληματική γραφής η προβληματική του φεμινιστικού-γυναικείου στοιχείου;

Α.Α.: Αυτά τα δύο άρχισαν χωριστά το ένα από το άλλο. Από τη μια μεριά υπήρχε η πορεία της πολιτικής συνειδητοποίησης κι από την άλλη της γραφής, τα προβλήματα της γλώσσας, που δεν μπορούσα να δω, να διαβάσω, να γράψω, να συλλάβω γραμμικά. Σε μια πρώτη φάση πολιτικής συνειδητοποίησης, η αντίληψή μου για το φύλο μου ήταν άρνηση της οποιασδήποτε διαφοροποίησης. Σιγά σιγά η στάση αυτή άλλαξε, παραδέχτηκα τη γυναικεία ιδιαιτερότητα, το πρόβλημα όμως του κινδύνου να οδηγήσει η ιδιαιτερότητα σε γκέτο αντί να μετατραπεί σε παράγοντα απελευθέρωσης, παραμένει.

Μ.Δ.: Στην πορεία σου τι συνέβαλε περισσότερο: Το γεγονός ότι ήσουν στη Γαλλία, μπλεγμένη σε διάφορα ρεύματα και μελέτες για το θέμα της γυναίκας, δεν ήταν κάτι ουσιαστικό;

Α.Α.: Είναι αλλά υπάρχει κάτι ουσιαστικότερο, η σύγκρουση που μου συνέβη κάποια στιγμή, ανάμεσα στη δογματική αντίληψη της πολιτικής και στη δογματική αντίληψη της γραφής. Εκεί είχα αρχίσει να αρνούμαι ορισμένες πολιτικές απόψεις για το γυναικείο θέμα. Η σύζευξη είναι μια αναγκαία πορεία, ενάντια στο διχασμό της προσωπικότητας, όταν συνεχίζεις να αποδέχεσαι τις ίδιες παραμέτρους.

Μ.Δ.: Απ' τη στιγμή που πήρες την απόφαση να γυρίσεις την ταινία, πώς τα έβγαλες πέρα μέσα στην IDHEC; Θα ήθελα να μας μιλήσεις λίγο για την παραγωγική διαδικασία της ταινίας. Το σενάριο το συζητήσατε ή ήταν ελεύθερο;

Α.Α.: Το σενάριο αρχικά ήταν ένα τεράστιο ντοσιέ με ανεπεξέργαστο υλικό. Απ' αυτό το υλικό διάφορα κείμενα και σειρές εικόνων αποκρυσταλλώνονταν στην πορεία. Κάποια στιγμή έγραψα ένα υποκατάστατο σεναρίου και το πήγα στη διεύθυνση κάπως σαν πρόσχημα. Μετά άρχισα συζητήσεις με ανθρώπους που έβλεπα πως θα μπορούσαν να ενδιαφέρονται για μια τέτοια δουλειά. Μετά το γύρισμα, το μοντάζ, η ταινία άλλαζε συνεχώς. Τα μεγάλα προβλήματα παρουσιάζονται από τη στιγμή που υπάρχει ήδη το προϊόν κι αυτό είναι θετικό. Στην πρώτη προβολή της ταινίας συγκρούστηκαν πολύ έντονα οι απόψεις. Οι αντιρρήσεις έρχονταν απ' τους τεχνοκράτες που θέλουν να εμφανίζονται ως συνέχεια της κλασικής γαλλικής σχολής και ο σκοπός τους είναι να οργανώσουν τις σπουδές στην IDHEC έτσι ώστε να τροφοδοτεί την τηλεόραση με σκηνοθέτες που να σκηνοθετούν μια ιστορία, αδιαφορώντας βασικά για το είδος του πολιτικού περιεχομένου. Έτσι έχουν πολύ λιγότερες αντιρρήσεις αν ένας τροτσκιστής θέλει να κάνει μια ταινία για το πραξικόπημα στη Χιλή ή μια ταινία για το Μάη ή την Κομμούνα, όταν όλα αυτά κινούνται στο πλαίσιο μιας ορισμένης αντίληψης για τον κινηματογράφο. Η αντίληψη του χρόνου είναι βασικό στοιχείο μέσα εκεί· περίεργη αναταραχή δημιουργείται όταν δεν υπάρχει μια ορισμένη συχνότητα αλλαγής των πλάνων.

Χ.Β.: Μίλησέ μας για τους ηθοποιούς σου. Ήταν επαγγελματίες ή όχι;

Α.Α.: Μια επαγγελματίας, η αυτοδίδακτη Josy (η τεράστια φαλακρή γυναίκα), μια περίπτωση ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, μερικά παιδιά που μόλις είχαν τελειώσει το Conservatoire d'Art Dramatique κι αρκετοί φίλοι. Όλοι τους είχαν διαφορετικές εμπειρίες και αυτή η διαφορά δημιούργησε προβλήματα , στο πώς θα λειτουργήσουν μαζί.

Μ.Δ.: Κατά τη γνώμη μου, η δουλειά με τους ηθοποιούς ήταν παραγωγή νοηματικής εντύπωσης. Δεν πρέπει να λειτούργησες παραδοσιακά, εξηγώντας το σενάριο.

Α.Α.: Ξεκίνησα με την κλασική μέθοδο τής από τα πριν ανάλυσης μαζί με τους ηθοποιούς και στη συνέχεια κατάλαβα πως ήταν μεγάλο σφάλμα. Με τη Josy άρχισα μισό μήνα πριν, μιλώντας της για το σενάριο, δίνοντάς της ένα κείμενο. Μου είπε ότι δεν μπορεί να καταλάβει τίποτε απ' αυτά κι ότι είχε ανάλογη εμπειρία στο Biothéâtre, όπου έπαιζε μια θηριώδη άσπρη μορφή. Κατάλαβα πως έπρεπε να έχω διαφορετική σχέση μαζί της, ότι δεν αρκεί να εξηγήσεις σε κάποιον το σενάριο, πρέπει να του δώσεις και άλλα ερεθίσματα. Έπρεπε να της πω, για παράδειγμα, ότι θα κινιόταν σαν

όγκος μέσα στην ταινία, σαν να είχαμε ένα τετράγωνο χαρτί, που στη μέση του μπαίνει μια σφαίρα κι έπειτα φεύγει. Άρχισα λίγο λίγο να της δίνω να καταλάβει ότι εκείνο που έχει σημασία ήταν να είναι σφαίρα κι ότι δεν έπρεπε να κουνάει, λ.χ., το χέρι της με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεφεύγει από τη σφαίρα. Τέτοια πράγματα της έλεγα κι όχι ότι ήταν το σύμβολο μιας ευνουχισμένης γυναίκας ή ότι ήταν γυναίκα-άντρας που γινόταν γυναίκα κι ύστερα αφομοιωνόταν η εξέγερσή της... Ας πούμε ότι πρέπει να διανύσεις ένα διάστημα δύο μέτρων σε χρόνο πέντε λεπτών. Οι κινήσεις σου πρέπει να είναι απειροελάχιστες και πρέπει να έχεις την αίσθηση του χώρου, να συνειδητοποιείς ότι βρίσκεσαι και κινείσαι σε έναν κύβο, κι ότι το σώμα σου είναι μια μπάλα μέσα σ' αυτόν τον κύβο. Πρέπει να ελέγχεις συνέχεια το σώμα σου. Ένα άλλο είναι ο λόγος. Στο λόγο υπάρχει μια τρομακτική δυσκολία στην αφαίρεση της δραματικότητας από τη μεριά των ηθοποιών. Αλλά και το να πεις ισοπεδώνω το λόγο είναι επίσης κάτι το εντελώς αφηρημένο, γιατί ο λόγος μπορεί να ισοπεδωθεί με πολλούς τρόπους.

Χ.Β.: Ας περάσουμε στο ρόλο και τη χρήση του τσιτάτου. Στην ταινία το τσιτάτο είναι επεξεργασμένο, κατά τη γνώμη μου, δηλαδή διαχέεται σ' όλο το σώμα της ταινίας, δεν αναγνωρίζεται και την τροφοδοτεί με άλλα πράγματα.

Α.Α: Το μόνο που μπορώ να πω είναι ότι δεν θέλω ένα ορισμένο τσιτάτο να λειτουργεί θετικά ή αρνητικά και μόνο έτσι. Σ' ένα σημείο της ταινίας, για παράδειγμα, υπάρχει ένα αιδοίο και πάνω του είναι γραμμένο «usage externe» (εξωτερική χρήση). Στο πλάνο ακούγονται διάφοροι ήχοι και στο τέλος το «είμαι καλά, είμαι καλά, πολύ καλά, το αυτό δι' εσάς επιθυμώ», ένα τσιτάτο δηλαδή από ένα τραγούδι του Θεοδωράκη. Δεν λειτουργεί όμως σαν θετική αναφορά στον Θεοδωράκη, αλλά ούτε και σαν ειρωνική αναφορά. Πρέπει να δει κανείς ότι λειτουργεί και αυτόνομα: θετικά (είμαι καλά, παρά την «εξωτερική χρήση») ή ειρωνικά (με θέλετε καλά, ενώ εγώ είμαι για «εξωτερική χρήση»). Υπάρχει λοιπόν μια προσπάθεια μη μονοσήμαντης χρήσης του τσιτάτου.

Μ.Δ: Οι εικαστικές αναφορές πώς μπήκανε στην ταινία, με ποιο σκοπό; Το πρώτο πλάνο ας πούμε...

Α.Α: Το πρώτο πλάνο, το νεκροταφείο, είναι τμήμα από τον πίνακα του Μαγκρίτ, *Οι περίπατοι του Ευκλείδη*. Ο πίνακας, περιλαμβάνει δύο κώνους, τον τρούλο ενός κτιρίου κι έναν δρόμο σε προοπτική. Στην ταινία γίνεται ταύτιση του κάθετου με το οριζόντιο επίπεδο, μέσα από ένα καδράρισμα όπου το βάθος είναι και το πάνω μέρος της εικόνας. Δηλαδή υπάρχουν α) αναφορά στον Μαγκρίτ, β) σύμπτυξη του πίνακα, των νοημάτων του, και γ) μικρή ανατροπή του, ειρωνεία αυτού του σουρεαλιστικού πίνακα, που οφείλεται στο ότι καταργείται η ακινησία του μια και βρίσκονται εκεί δύο άνθρωποι που περπατάνε. Απ' τη στιγμή άλλωστε που εξαφανίζονται οι άνθρωποι αλλάζει και ο ήχος: αυτή η αλλαγή δεν είναι ωστόσο απλή ειρωνεία αυτού του είδους ζωγραφικής, αλλά αποκόλληση από αυτό, κατάδειξη των ορίων του.

Μ.Δ.: Γιατί η σκηνή αυτή, που είναι σπουδή των εικαστικών αναφορών, εγκαινιάζει την ταινία;

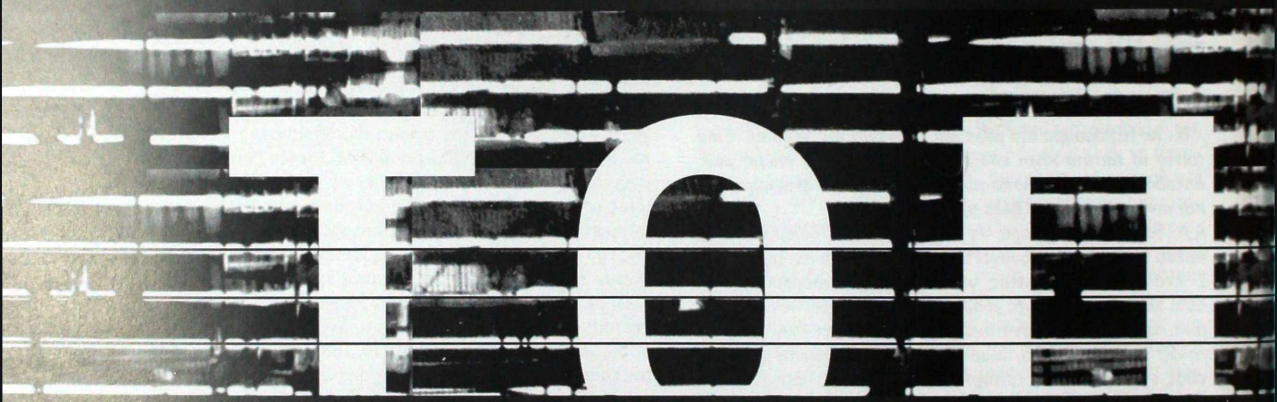
Α.Α.: Έτσι κι αλλιώς όλες οι σκηνές είναι αναφορές σε κάτι. Υπάρχει άλλωστε σ' αυτή τη συγκεκριμένη σκηνή το στοιχείο σύνδεσης με το επόμενο πλάνο. Σ' αυτό, κάποια γυναίκα (που δεν ξέρουμε αν είναι γυναίκα ή ευνούχος) κινείται προς το βάθος. Προχωράει μέσα σ' ένα χώρο που κινείται ο ίδιος μπρος-πίσω (αν συγκεντρωθείς σ' αυτή την εικόνα βλέπεις τον κώνο να έρχεται προς το μέρος σου) και συνεπώς οι διαστάσεις συγχέονται. Αυτά τα δύο πλάνα λοιπόν, πέρα από εικαστικές αναφορές, είναι μια προσπάθεια αναστροφής των βασικών αξόνων του χώρου.

Χ.Β.: Και το πολιτικό στοιχείο πώς συνδέεται με όλα αυτά μέσα στις ταινίες σας;

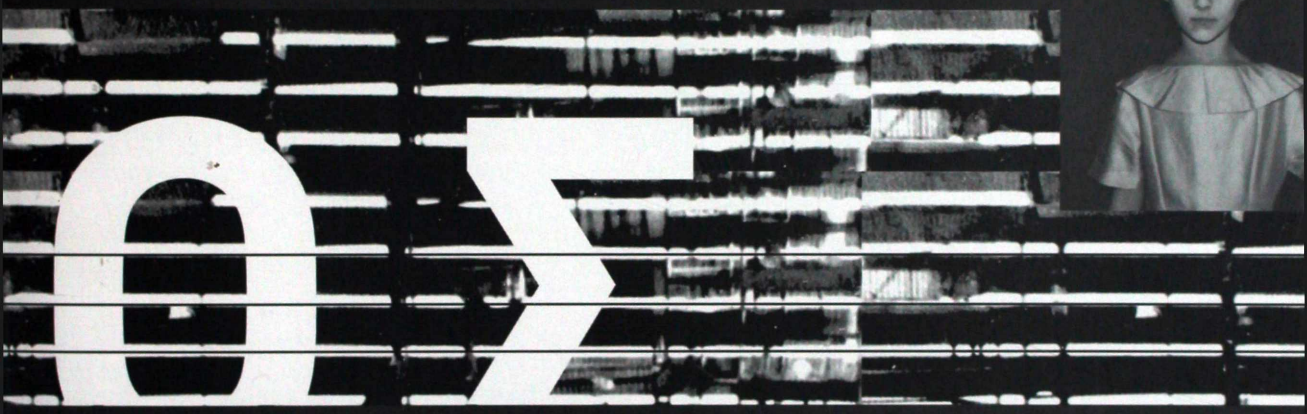
Α.Α.: Εγώ προσπάθησα ορισμένες πολιτικές απόψεις να ενσωματωθούν στη γραφή. Το γεγονός ότι γράφω μ' αυτόν κι όχι με τον άλλο τρόπο είναι πολιτική πράξη. Το ιδανικό θα ήταν αυτά τα δύο να μην ξεχωρίζουν καθόλου. Σχέση πολιτικής και προσωπικής ζωής. Υπάρχει κάποια στιγμή στην ταινία η αναπαράσταση του πίνακα του Νταβίντ για το θάνατο του Μαρά, όπου εγώ η ίδια υποδύομαι τον Μαρά του πίνακα, μέσα στη μπανιέρα. Αρχικά πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο ίδιος ο πίνακας εκφράζει το αδιέξοδο ενός επαναστατικού ιστορικού προσώπου: αυτό το αδιέξοδο είναι ο ίδιος ο πίνακας του Νταβίντ, το γεγονός ότι ο Νταβίντ έφτιαξε αυτόν τον πίνακα κι όχι το ότι δείχνει σ' αυτόν τον Μαρά σκοτωμένο. Εγώ, με το να αναπαριστώ μια αναπαράσταση κάποιας επανάστασης πιστεύω ότι ανατρέπω τη λογική σύμφωνα με την οποία έγινε αυτή η αναπαράσταση. Τοποθετώντας όμως και τον εαυτό μου μέσα σ' όλα αυτά, σαν ένα από τα στοιχεία που υπάρχουν στην ταινία, υφίσταμαι, όπως κι αυτά, αναστροφές και αυτοκριτικές. Όταν το πρόσωπο που γράφει καταλαμβάνει μια θέση κάποια στιγμή μέσα στην ταινία, αυτό το πρόσωπο αναστρέφεται και αυτοειρωνεύεται. Κι αυτό είναι πολιτική πράξη. Σημαίνει ότι εγώ δεν βγάζω τον εαυτό μου έξω απ' όλη αυτή την ιστορία, γράφομαι σαν σώμα εκεί μέσα κι όταν αργότερα λεν τη φράση «μεταφέρουμε την επανάσταση που μας διδάσκουν», προσπαθώ ταυτόχρονα να είμαι μέσα στην ιστορία και να ασκώ κριτική γι' αυτήν. Η κριτική δεν γίνεται άλλοθι, άφεση αμαρτιών, κάθαρση. Κι αυτό γιατί ακόμη και στις πιο σύγχρονες δουλειές στο θέατρο ή στον κινηματογράφο διαφωνώ όταν η κριτική λειτουργεί σαν άφεση αμαρτιών.

Βέβαια, ξαναγυρνώντας πίσω, έχει ήδη δηλωθεί ότι το πρόσωπο που γράφει βρίσκεται σε συγκεκριμένο χώρο κι από κει γράφει. Ωστόσο θα ήταν ψέμα να πω ότι βρήκα λύση, ενώ εγώ δεν την έχω αυτή τη λύση, σαν σχιζοφρενής.

Απόσπασμα από τη «Συζήτηση με την Α. Αγγελίδη και τη Φρ. Λιάππα με τους Χρ. Βακαλόπουλο και Μ. Δημόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*. Αθήνα, Νο 17/18, 1978.

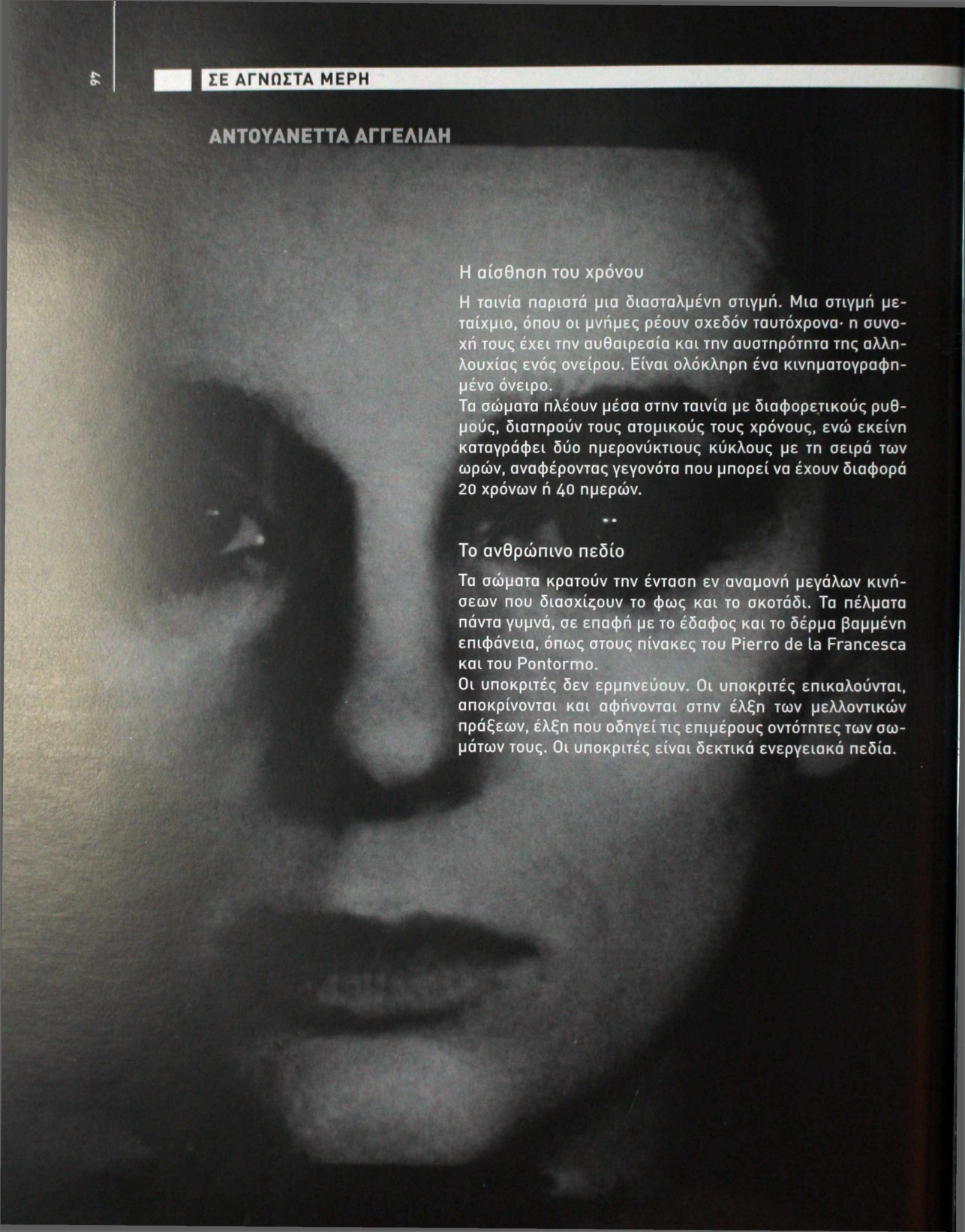


Τα θραύσματα επανακτούν μνήμη. Γενέθλια γη δεν είναι ο τόπο



υ γεννηθήκαμε, γενέθλια γη μπορεί να είναι μόνο μια κηλίδα

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ



Η αίσθηση του χρόνου

Η ταινία παριστά μια διασταλμένη στιγμή. Μια στιγμή μεταίχμιο, όπου οι μνήμες ρέουν σχεδόν ταυτόχρονα· η συνοχή τους έχει την αυθαιρεσία και την αυστηρότητα της αλληλουχίας ενός ονείρου. Είναι ολόκληρη ένα κινηματογραφημένο όνειρο.

Τα σώματα πλέουν μέσα στην ταινία με διαφορετικούς ρυθμούς, διατηρούν τους ατομικούς τους χρόνους, ενώ εκείνη καταγράφει δύο ημερονύκτιους κύκλους με τη σειρά των ωρών, αναφέροντας γεγονότα που μπορεί να έχουν διαφορά 20 χρόνων ή 40 ημερών.

••

Το ανθρώπινο πεδίο

Τα σώματα κρατούν την ένταση εν αναμονή μεγάλων κινήσεων που διασχίζουν το φως και το σκοτάδι. Τα πέλματα πάντα γυμνά, σε επαφή με το έδαφος και το δέρμα βαμμένη επιφάνεια, όπως στους πίνακες του Pierro de la Francesca και του Pontormo.

Οι υποκριτές δεν ερμηνεύουν. Οι υποκριτές επικαλούνται, αποκρίνονται και αφήνονται στην έλξη των μελλοντικών πράξεων, έλξη που οδηγεί τις επιμέρους οντότητες των σωμάτων τους. Οι υποκριτές είναι δεκτικά ενεργειακά πεδία.

Η διαφορά

Ανάμεσα στην οντότητα της πράξης και τις οντότητες των σωμάτων
ανάμεσα στην οντότητα της κίνησης και του βλέμματος
ανάμεσα στην οντότητα της κίνησης και της εκφοράς του λόγου
ανάμεσα στην οντότητα της εκφοράς του λόγου και τον εκφερόμενο λόγο
ανάμεσα στην οντότητα της κίνησης και τη γυμνότητα ή μη του σώματος.
Η διαφορά δυναμικού ανάμεσα στα ενεργειακά πεδία των σωμάτων μεταξύ τους και με το χώρο, εντός και εκτός πεδίου, παράγει την αναγκαία για το μύθο διφορούμενη αίσθηση των μεταμορφώσεων του ασίγαστου πόθου, παράγει το ανεστραμμένο όραμα του κόσμου, παράγει τέχνη.

Αύγουστος '84

Στα άγνωστα μέρη βλέπεις μια σειρά από στοιχεία. Εδώ λόγου χάρη κάποιοι πίνακες γίνονται αναφορά. Οι πίνακες τούτοι αποτελούν κατανοήσιμους κόσμους. Αναγνώριση κόσμου ή σκόρπιων στοιχείων του που υπάρχουν εντός σου, αλλά δεν είχαν ταυτιστεί ως τότε. Έτσι αρχίζεις να κατασκευάζεις ένα κόσμο καθ' ομοίωσή σου. Θραύσματα ή στρώματα παρελθόντος, στο φως, τα χρώματα, στις τοποθετήσεις, τις κινήσεις των προσώπων, στις ιστορίες ξαναφτιαγμένα, συναρμολογημένα χωρίς σεβασμό στους χρόνους.
Ο χρόνος αυτοαναιρείται, ενώ η ταινία δίνει συνάμα πολλά στοιχεία χρονικότητας. Πολλά στρώματα παρελθόντος, πολλά στρώματα πολιτισμού. Ενώ το παρελθόν υπάρχει με πολλούς τρόπους, συνάμα δεν υφίσταται.
Ο χώρος είναι γυμνός, ζωντανός, παράγει αισθήσεις. Η οπτική της ταινίας βρίσκεται απ' την πλευρά του, δεν είναι οπτική των προσώπων. Ο χώρος της ταινίας είναι το σώμα, ανασαίνει, βλέπει, ακούει, θρηνεί, απαντάει.
Μια σειρά παράλληλες αφηγήσεις στοιχείων της εικόνας και του ήχου συμπλέκονται και συνδιαλέγονται. Παράγονται συνειρμοί. Η ταινία γράφεται, αλλάζει, προχωρώντας η γραφή της. Η ταινία είναι η διαφάνεια μιας πορείας *και* στο επίπεδο της αφήγησης μιας εμπειρίας *και* στο επίπεδο της αφήγησης της αυτοκατασκευής της.
Γύρω από τη στιγμή του δύσκολου περάσματος συνωθούνται οι επιθυμίες των προσώπων που αποτελούν τις διαφορετικές όψεις της δοκιμαζόμενης. Είσαι υποχρεωμένη να ξαναφτιάξεις τον κόσμο απ' την αρχή / επιχειρείς επανειλημμένα να εισέλθεις στους πίνακες, κομμάτια ολόκληρα εξέρχονται απ' αυτούς / τα πρόσωπα σπαράσσονται ακολουθώντας γεωμετρίες αισθημάτων. Γίνεσαι ένα ταραγμένο πεδίο. Η φωνή αναλύεται σε πολλές φωνές και πολλούς ρόλους. Από τα θραύσματα, τα σπαράγματα της εικόνας ανασχηματίζεται ένα νέο σύμπαν. Και όσο ο μηχανισμός της μνήμης αποκαθίσταται, τόσο το σύμπαν μένει άδειο.

Σεπτέμβριος '85

ΣΠΑΡΑΣΣΟΜΕΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΑΓΝΩΣΤΟΣ

Με την ευκαιρία του επικείμενου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παραθέτουμε ένα αλλιώτικο σχόλιο για μια ταινία από εκείνες που καταφέρνουν και αιτιολογούν το έστω και αμφιλεγόμενο ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο ετήσιος θεσμός.

΄Εμμονες ιδέες

Ανάγλυφες μορφές σαλεύουν νωχελικά στην επίπεδη οθόνη αποδίδοντάς της νέες διαστάσεις. Ένα βάθος μνήμης διστακτικά ενσωματώνεται στο έργο, ενώ της αίθουσας το σκοτάδι ερωτευμένο με το σώμα της ταινίας γίνεται χώρος εικαστικός.

Η αντεστραμμένη επιφάνεια των πραγμάτων αναπλάθει την πολυσημία του χώρου, ενός χώρου μη ορατού, ενός ου-τόπου που αναπνέει. Υπάρχει πλέον η δυνατότητα κίνησης. Ένας τρόπος να επεμβαίνεις είναι εφικτός.

Συμμετοχή στη δομή του τόπου. Βίωση του ονείρου... Ή του εφιάλτη. Πολλαπλές αναγνώσεις... Σαν μουσική.

Μέρες οργής

Πνιγηρές εικόνες, νοσηρές και συνάμα αυτόνομες: ισχυρότερες από τον παρατηρητή. Θλίψη ατονική. Αλλοτριωμένες μορφές, μη ικανοποιητικές. Μονοδιάστατες ροές καταστάσεων. Χρόνος δίχως ατομικό έλεγχο. Ανάγκη απομόνωσης σε χώρους φιλικούς. Σε χρόνους διευρυμένους. Γιατί οι όψεις του ατόμου σπαράζονται, το πρόσωπο πνίγεται.

Ο δημιουργός αντι-δρά: επεμβαίνει στο χώρο, δομεί φωτογραφίες από κομματιασμένους πίνακες, τις κινεί, τις ακινητοποιεί ακαριαία, αιχμαλωτίζει το βλέμμα, δια-γράφει προκλητικά τον υπόλοιπο κόσμο υπο-τάσσει το περιβάλλον. Η εικόνα είναι τόπος: κινείσαι πάνω του. Είναι χώρος: ζεις μέσα του.

Αμφιβολία

Χώροι σκοτεινοί. Μεγάλοι... Ή πολύ μικροί, σχεδόν κουκλίστικοι. Το κοριτσάκι με τα ορθάνοικτα μαύρα μάτια κινείται ανάλαφρα. Σαν μνήμη. Στις ερωτήσεις της παίρνει ασαφείς, αντικρουόμενες ή αδιάφορες απαντήσεις. Αλλά όσα θεωρούνται γνωστά, αληθινά, αυτονόητα, μήπως απλά συντηρούν την απατηλή αίσθηση ότι το χάος ελέγχεται;

Όμως το χάος δεν οργανώνεται. Μόνο ζητά αποδοχή.

Αντιστροφή

Το δέος απέναντι στην άβυσσο του σύμπαντος είναι εμπειρία ουσιαστική. Η στιγμή του θανάτου είναι «πέρασμα μέσα από την αμφιβολία».

Η αβεβαιότητα εντάσσει την ύπαρξη στο άπειρο. Τη συμφιλιώνει με το χάος. Η θεσμοποιημένη γνώση τότε κινδυνεύει. Το πρόσωπο διασπάται στις εκδοχές του. Μέσα στον ίδιο τόπο, μορφές ενταγμένες σε διάφορους χρόνους κινούνται. Η κίνηση παράγει τη σύγκρουση. Ενοποιούνται έτσι σε μια νέα υπόσταση. Όψη πρωτόγνωρη, αρμονική. Οι οργανωμένοι κώδικες αντιστρέφονται. Μέσα από ένα μαύρο θόλο με τρύπες σε σχήμα άστρων, το φως που εισέρχεται δίνει την εντύπωση μιας έναστρης νύχτας...

Τόπος

Όπου η ζωγραφική εκτυλίσσεται στο χρόνο. Τα στοιχεία των πινάκων σαλεύουν. Αποσπασμένα από την ολότητα. Τον αυτονόητο, α-νόητο συσχετισμό των σημείων ενός σύμπαντος. Οι θέσεις και η σχέση τους αναθεωρούνται. Ψήγματα πολιτισμού και συνάμα θραύσματα συλλογικής μνήμης αιωρούνται στο χώρο της ταινίας.

Η οπτική της τελευταίας συγκεντρώνεται ακριβώς εδώ: αφηγείται την εμπειρία μιας κατάστασης και περικλείει την αυτοκατασκευή του έργου. Έτσι ο τόπος της ταινίας είναι ζωντανός.

Ένα οργανικό σώμα.

Μνήμες μη-όντων κινούνται εντός του.

Ήχος

Μέσα στο σώμα της ταινίας η σύγκρουση των όψεων και των κωδικών παράγει τον ήχο. Οι κινήσεις των όψεων - ηθοποιών είναι άηχες. Οι ομιλίες του άφωνες. Τα αντικείμενα δεν ακούγονται. Μόνο δύο φωνές πλάθουν το ακουστικό χρώμα της ταινίας. Η μια ντουμπλάρει όλους τους ηθοποιούς. Η άλλη μεταμορφώνεται αριστοτεχνικά «σε ρόγχο, συριγμό, βροχή, ύφασμα που κλαίει».

Οι εικόνες μετασχηματίζονται σε ποίηση. Η κίνηση σε μουσική. Η ακινησία σε σιωπή. Γνώριμοι ήχοι μεταδίδουν οπτικά ερεθίσματα. Από μόνοι τους πλάθουν εικόνες. Είναι εικόνες. Διχοτομούν το χώρο. Διαχέονται και μορφοποιούν τον κινηματογραφικό χρόνο. «Υπάρχει μία μνήμη ήχου. Ένας βόμβος: ο εκκωφαντικός ήχος της σιωπής του σύμπαντος».

Πίσω από τη μετέωρη εικόνα, τη δυναμική του ημίφωτος και τους έντονους ήχους που κτυπούν, σέρνονται, ή χαϊδεύουν, υπάρχει μια καρδιά που πάλλεται μετά το θάνατο. Ένα διασπασμένο φάντασμα, μια σκιά διαλυμένη τρεμοπαίζει, γεμίζει κενά, ικετεύει, σβήνει.

Οι φωνές ανελίσσονται στους χρωματισμούς των οπτικών παραστάσεων. Αντιτίθεται στην όψη των προσώπων. Προβάλλονται από άλλους χρόνους. Εισβάλλουν στο χώρο βίαια. Τεμαχίζουν τις διαδοχές. Τις επανασυνδέουν. Συνθέτουν τη δόνηση και την πρεμία του *Τόπου*.

...Σημειώσεις

Έμμονες ιδέες – Μέρες οργής (ή Παραλλαγές στο ίδιο θέμα) είναι η πρώτη (1977) ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη. Στις δύο πρώτες παραγράφους του κειμένου γίνεται μια έμμεση αναφορά, αλλά αυτό που κυρίως επιχειρείται είναι η ανίχνευση της προϊστορίας του *Τόπου* (1985) – της δεύτερης ταινίας της. Ο *Τόπος* είναι ταυτόχρονα η διαδικασία αυτοκατασκευής της ταινίας. Ένας λαβύρινθος από μνήμες που απορροφά το θεατή σε διάλογο με την οθόνη. Ένα κινηματογραφικό ποίημα εικαστικής ομορφιάς.

Δεν χρειάζεται να κατανοήσεις τους κώδικές του για να το απολαύσεις. Χρειάζεται ίσως να θέσεις υπό αμφισβήτηση τους δικούς σου κανόνες επικοινωνίας. Αναστρέφοντάς τους να φτάσεις στην εσωτερική, μη-φαινόμενη κατάσταση της πραγματικότητάς σου. Να «αφεθείς» ανοιχτός στη σκοτεινή σου ζώνη, στα στρώματα του κινδύνου.

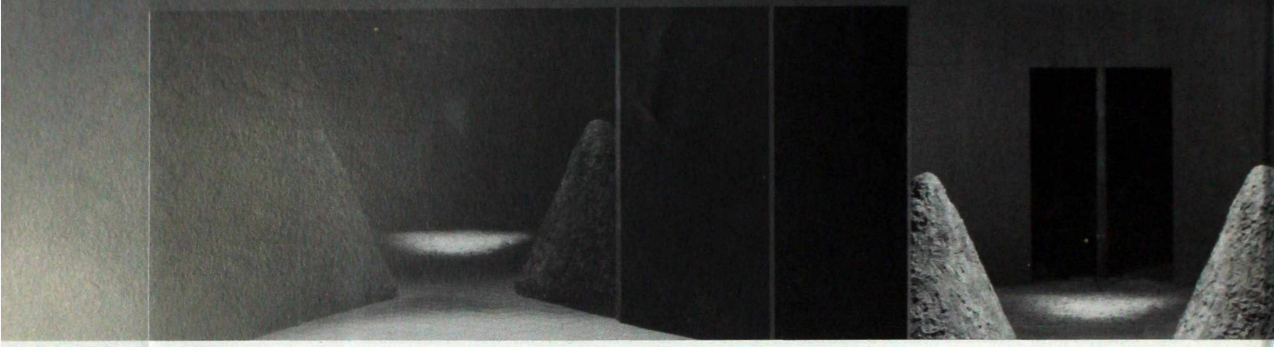
Ανυπόγραφο κείμενο. *Ήχος & Hi Fi*, Αθήνα, τεύχος 174, Σεπτέμβριος 1987.

ΚΕΙΜΕΝΑ

Η ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ ΣΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Αν η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος ένα ιδιόμορφο happy end

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ



Γεωμετρία είναι η επιστήμη που μελετάει, μετρώντας την, τη γη, τον τόπο, το χώρο. Πριν απ' την επέμβαση του γεωμέτρη, τούτος ο χώρος φαίνεται στο εμπειρικό μάτι του θεατή σαν ένα χάος πολύμορφο, ασύμμετρο, πολυδιάστατο, όπου οι έννοιες «ύψος», «μήκος» και «πλάτος» δεν έχουν σαφές νόημα: Ό,τι κινείται, ή ό,τι μπορούσε να κινηθεί και τώρα είναι ακίνητο, είναι δυνατό να κινηθεί μέσα στο χώρο προς άπειρες κατευθύνσεις.
Αυτό σημαίνει πως το ύψος, το μήκος και το πλάτος είναι έννοιες εντελώς συμβατικές που βοηθούν τον Ευκλείδη, και γενικότερα το δημιουργό της λογικής ελληνικής σκέψης να βάλει μια τάξη στον άτακτο χώρο, που από μόνος του δεν πειθαρχεί στους κανόνες της λογικής: Η λογική είναι ιδιότητα (κατηγόρημα) του ανθρώπινου μυαλού και δεν ενυπάρχει «αντικειμενικά» στον γύρω μας υπαρχτό κόσμο. Η λογική είναι η συνέπεια ενός στοχασμού πάνω στον κόσμο και όχι το αποτέλεσμα μιας «ανασκαφής» μέσα στον κόσμο. Η λογική βάζει νόμους, δεν βρίσκει ψάχνοντας έτοιμους νόμους. Άλλωστε, τους «νόμους της φύσης» δεν τους έφκιαξε κάποιος νομοθέτης που προϋπήρχε του ανθρώπου. Είναι η συνέπεια και το αποτέλεσμα του στοχασμού του «χόμο σάπιενς» αλλά μόνο όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με την εχθρική φύση, που προσπαθεί να τη δαμάσει και να την οικειοποιηθεί, διά της λογικής.

(Ο πολιτισμός ορίζεται σαν «κοινωνικό δεδομένο», ας πούμε σαν μετατροπή του δέντρου σε σανίδι και δοκάρι, σαν «αιχμαλωσία» των ηλεκτρονίων στην «ευγενέστερη» και ευχρηστότερη μορφή ενέργειας, τον ηλεκτρισμό, σαν εκμετάλλευση στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση της διαπίστωσης πως ο ηλεκτρισμός και ο μαγνητισμός δεν είναι δύο, αλλά μία μορφή ενέργειας, μεταλλάξιμης).

Ο Θεός-Νομοθέτης υπέστη τα πάνδεινα απ' τη νομοθετούσα για λογαριασμό της επιστήμης, αλλά οι θεολόγοι δεν λεν να εγκαταλείψουν τον «ευγενή» αγώνα για υπεράσπιση του Μεγάλου Γεωμέτρη του Σύμπαντος, που όσο θα περνούν οι αιώνες και θα αποκαλύπτονται κι άλλα μυστικά της φύσης, τόσο θα έχει ανάγκη από πολλούς και καλούς δικηγόρους. Η επιστήμη και η θεολογία βρίσκονται σε μόνιμες σχέσεις εχθρότητας. Και διά του λόγου το ασφαλές δεν είναι ανάγκη να επικαλεστούμε τις θλιβερές ιστορίες του Γκαλιλέο Γκαλιλέι («και όμως κινείται»), ή του Τζορντάνο Μπρούνο (που η Ιερά Εξέταση τον έκαψε στην πυρά γιατί επέμενε να είναι επιστήμονας και όχι θεολόγος). Αρκεί να θυμηθούμε τις πρόσφατες ιστορίες που δημιούργησαν εδώ οι παπάδες, μ' αφορμή ένα σχολικό εγχειρίδιο που υιοθετούσε τις απόψεις του Δαρβίνου και όχι της Αγίας Γραφής, για την καταγωγή του ανθρώπου.
Ωστόσο, το έσχατο επιχείρημα των θεολόγων θα παραμένει ισχυρό, ίσως για πολλούς αιώνες ακόμα: Οι επιστήμονες δεν θα μπορούσαν να βρουν τους νόμους της φύσης, αν αυτοί δεν

υπήρχαν ήδη μέσα στη φύση. Μα και βέβαια οι νόμοι της φύσης υπάρχουν ήδη μέσα στη φύση. Αλλά μόνο σαν δυνατότητα, όχι σαν οντότητα. Και κανείς δεν θα μπορούσε να προβλέψει ποια τρομερά μυστικά της φύσης θα αποκαλύψει στο μέλλον η επιστημονική έρευνα, που ήδη πέτυχε να μετατρέψει την ανόργανη ύλη σε οργανική, υποκαθιστώντας έτσι το Θεό στο κύριο και βασικό του έργο: Τη δημιουργία ζωής.

Εντούτοις η μεταφυσική, νοούμενη σαν άπατη δεξαμενή του άγνωστου και του αδιερεύνητου επιστημονικά, δεν θα χάσει το νόημά της, όσο υπάρχει έστω κι ένα μόνο «μυστικό». Και το μεγάλο μυστικό δεν είναι η προέλευση της ζωής αλλά το νόημα του θανάτου: Όσο η επιστήμη δεν δίνει (και δεν προβλέπεται να δώσει και στο μέλλον) πειστικές απαντήσεις στο πρόβλημα του θανάτου, θα αναπαράγεται συνεχώς η έννοια της θεότητας, που τη δημιούργησε κυρίως ο φόβος του θανάτου, και τα δεινά του κόσμου τούτου που απειλούν συνεχώς τη ζωή.

Όπως και να 'ναι πάντως, η μεταφυσική που γέννησε την επιστήμη, θα αλώνεται ολοένα και περισσότερο απ' την επιστήμη, ενώ τον «κενό χώρο» θα τον καταλαμβάνει ολοένα και περισσότερο η φιλοσοφία και η ποίηση, και όχι η θεολογία. Άλλωστε, η θεολογία δεν είναι παρά μια μορφή δογματικής φιλοσοφίας και ένα είδος ποίησης. (Η θεολογία είναι και επιστήμη μόνο ως το βαθμό που είναι και θρησκειολογία, δηλαδή επιστημονική έρευνα που μελετάει τον τρόπο ύπαρξης και λειτουργίας των θρησκειών).

Ο Θεός στην ορολογία της Τεκτονικής Στοάς, μιας παραθρησκείας που προσπαθεί να κρατηθεί πάνω απ' τα δόγματα των επιμέρους θρησκειών, λέγεται και Μέγας Αρχιτέκτων. Αυτό σημαίνει πως οι Τέκτονες (που σημαίνει χτίστες) ένιωσαν την ανάγκη ύπαρξης ενός αρχιτέκτονα (αρχικτίστη) που συλλαμβάνει το σχέδιο δόμησης του κόσμου. Για τους μασόνους (τους τέκτονες) ο Θεός δεν είναι παρά ένας Γεωμέτρης που βάζει τάξη στον άμορφο συμπαντικό χώρο.

Έλα, όμως, που τα σχέδιά τους τα χάλασαν ο Λομπατσέφσκι και ο Ρήμαν που εφεύραν δυο εντελώς διαφορετικές απ' αυτήν του Ευκλείδη γεωμετρίες, αποδείχνοντας έτσι πως ο καθένας θα μπορούσε να φκιάξει και από μια γεωμετρία, αρκεί ν' αλλάξει τα αρχικά αξιώματα, δηλαδή τις αναπόδεικτες αφετηριακές αρχές της σκέψης.

Ο Ευκλείδης στηρίχτηκε μεταξύ άλλων και στο πασίγνωστο αξίωμα: «από ένα σημείο εκτός ευθείας άγεται μια και μόνο παράλληλος προς την πρώτη». Όμως αυτό ισχύει μόνο στον τρισδιάστατο κόσμο. Ωστόσο, ο πραγματικός κόσμος δεν είναι τρισδιάστατος, είναι πολυδιάστατος. Οι τρεις διαστάσεις είναι μια λογική εφεύρεση της ελληνικής σκέψης, πάνω στην οποία δόμησε ο Ευκλείδης τη γεωμετρία του. Που εξακολουθεί να ισχύει, όταν το σύστημα αναφοράς είναι οι τρεις και όχι οι τέσσερις ή οι άπειρες διαστάσεις.

Οι Λομπατσέφσκι και Ρίμαν δεν κατάργησαν τον Ευκλείδη. Απλώς, άλλαξαν τα αξιώματα στις

Η ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ ΣΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Αν η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος ένα ιδιόμορφο happy end

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

δικές τους γεωμετρίες. Αλλά αυτό σημαίνει πως ο Ευκλείδης δεν ανακάλυψε μέσα στη φύση τους δοσμένους απ' το Θεό άπαξ διά παντός νόμους της γεωμετρίας, και πως ενήργησε κι αυτός «αυθαίρετα». Λοιπόν, το σημαντικό είναι όχι τα αξιώματα καθ' εαυτά, αλλά το ποια αξιώματα χρησιμοποιούνται κάθε φορά σαν αφετηρία για μια έρευνα.

Αλλά οι θεολόγοι, που έχουν έτοιμες απαντήσεις για τα πάντα ξεκινώντας απ' το δικό τους αξίωμα «μπιρ Αλλάχ, ιλ Αλλάχ» (ένας ο Θεός, μέγας ο Θεός) έχουν έτοιμη την απάντηση κι εδώ: Ναι, αλλά για να βρίσκουμε και άλλες γεωμετρίες, σημαίνει πως αυτές προϋπήρχαν ήδη σαν σχέδιο στη βούληση του Θεού. Το παιχνίδι της κολοκυθιάς είναι πολύ αγαπητό στους θεολόγους, αλλά όχι και σε μας – που το σταματούμε εδώ.

Ο πιο γοητευτικός, ο πιο «καλλιτεχνικός» θα λέγαμε κλάδος της Γεωμετρίας είναι αυτός που λέγεται Τοπολογία. Πρόκειται για τη γεωμετρία των σχημάτων και των όγκων με ακαθόριστη ή δυσκαθόριστη γεωμετρική μορφή, όπως ας πούμε η άτρακτος του αεροπλάνου, ο στριμμένος έλικας του ανεμιστήρα, και άλλα πολλά «ων ουκ έστιν αριθμός». Η φύση δεν γεωμετρεί. Γεωμετρεί ο άνθρωπος για τις δικές του πρακτικές ανάγκες. Σπανιότατα θα βρεις στη φύση «καθαρά» πρακτικές ανάγκες. Κι αυτό γιατί η καθαρότητα είναι μια απαίτηση του ανθρώπινου μυαλού και όχι της Φύσης. (Ακριβώς τούτη η αίτηση για καθαρότητα είναι το κύριο και βασικό γνώρισμα της ελληνικής σκέψης).

Η ελληνική αλλά και η αναγεννησιακή τέχνη που στηρίζεται στην ελληνική, δεν μπορούν να κάνουν χωρίς την τρισδιάστατη γεωμετρία του Ευκλείδη. Διότι ο κόσμος πρέπει να αναπαρασταθεί εικαστικά ακίνητος. Διότι ο κόσμος κινείται. Κι όταν ένα γεωμετρικό σχήμα αρχίσει να κινείται, θα προσφέρει καινούρια όψη στο μάτι του παρατηρητή. Ένας κύβος, π.χ., που θ' αρχίσει να περιστρέφεται περί τον άξονά του θα φανεί στον παρατηρητή σαν σφαίρα, όταν κινείται πολύ γρήγορα. Να, λοιπόν, η χρησιμότητα της Τοπολογίας.

Να κι ο κυβισμός στην τέχνη: Τα πράγματα αλλάζουν όψη όταν κινούνται ή όταν κινείται ο παρατηρητής γύρω απ' αυτά. Και κανείς δεν μπορεί να υποχρεώσει το ζωγράφο να παραμένει ακίνητος μπροστά στο μοντέλο του. Ο κυβισμός γεννιέται απ' αυτήν την άρνηση του Μπρακ και του Πικάσο να κοιτούν το μοντέλο από μια και μόνο γωνία.

Ακόμα, κανείς δεν μπορεί να υποχρεώσει το ζωγράφο να έχει σώνει και καλά ένα μοντέλο μπροστά του. Μπορεί θαυμάσια να το έχει στη φαντασία του, όπως ο σουρεαλιστής Νταλί, ή να μην υπάρχει ίχνος μοντέλου, ούτε καν στη φαντασία, όπως στην ανεικονική τέχνη, π.χ. του Καντίνσκι, που είναι μια καθαρή τοπολογική γεωμετρία απείρου κάλλους. Όταν η αυστηρή επιστήμη, και επί του προκειμένου, η αυστηρότατη Γεωμετρία, καταργεί τις τρεις διαστάσεις, και συνεπώς την τρέχουσα λογική, δεν καταλαβαίνουμε γιατί δεν θα πρέπει να την καταργήσει και η τέχνη. Και ειδικότερα η τέχνη του κινηματογράφου, που έτσι κι αλλιώς την κίνηση προς πάσα κατεύθυνση καταγράφει και όχι τα τρισδιάστατα γεωμετρικά σχήματα.

Η έξοχη ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη *Τόπος* είναι ένα φιλμ γεωμετρημένο, και τυπικά και καθαρά τοπολογικό. Όχι μόνο γιατί αυτό δηλώνεται ήδη στον τίτλο, συνειδητά ή ασυνείδητα απ' τη μεριά της σκηνοθέτιδας αδιάφορο. Είναι τοπολογικό, γιατί όλα τα σχήματα και οι όγκοι μοιάζουν σαν να δημιουργούνται εκ περιστροφής. Και η περιστροφή είναι ήδη μια επέμβαση στην προοπτική, συνεπώς και στην αριστοτελική λογική, που είναι η φιλοσοφική εφαρμογή της στατικής ευκλείδειας γεωμετρίας.

Υπάρχουν πολλές λογικές – τόσες όσες και τα αφετηριακά αξιώματα. Μια απ' αυτές είναι και η λογική του τρελού: Ο κάθε τρελός δημιουργεί για αποκλειστική του χρήση ένα ολοκαίνουργιο αξιακό σύστημα. Από δω και η λατρεία των σουρεαλιστών για τους τρελούς. Αλλά και το παράδοξα λογικό διασκεπτικό σύστημα του Μισέλ Φουκώ με την επίμονη άρνησή του να χρησιμοποιήσει αξιώματα, πράγμα που συνιστά ήδη ένα αξίωμα. Τελικά κανείς δεν μπορεί να

ξεφύγει απ' τα αξιώματα. Το μόνο που μπορεί είναι να τα διαλέξει. Το πρόβλημα λοιπόν είναι να παραμένεις συνεπής στη λογική εκείνη που επιβάλλουν τα αξιώματα που επέλεξες.
Στον *Τόπο*, λοιπόν, όλα τα γεωμετρικά σχήματα είναι μεταλλάξιμα: Το ένα στοιχείο του ντεκόρ βγαίνει μέσα απ' το άλλο παραλλάσσοντάς το, το ρούχο είναι προέκταση του σώματος, αλλά και το σώμα προέκταση του ρούχου, το ένα ανθρώπινο πρόσωπο σπάει σε πολλά, αλλά και τα πολλά «συνοψίζονται» τελικά σε ένα, το οριζόντιο επίπεδο υποβαστάζει μια δράση που «λογικά» θα έπρεπε να αναπτύσσεται σε κεκλιμένο επίπεδο κ.ο.κ. Κι ακόμα, τα προσεχτικά «μεταγραμμένα» στο σελιλόιντ απ' τον Σταύρο Χασάπη χρώματα, τόσο του ντεκόρ (του Κώστα Αγγελιδάκη) όσο και των ενδυμάτων (της Λιλής Κεντάκα) μοιάζουν σαν αντιστροφές του ενός στο άλλο (του ψυχρού στο θερμό, ή το αντίστροφο) και φαίνεται να εκρέουν από κάποια φωτιστική πηγή που, ωστόσο, δεν υπονοείται κάπου εκτός οπτικού πεδίου, όπως περίπου και στη βυζαντινή αγιογραφία, όπου τα πρόσωπα των αγίων είναι αυτόφωτα: Έχουν το «θεϊκό φως» μέσα τους, και συνεπώς η ύπαρξη σκιάς, που θα δήλωνε την ύπαρξη φωτιστικής πηγής, καθίσταται λογικά περιττή.
Η Αγγελίδη έχει το θάρρος να προεκτείνει τούτη την τοπολογική αντίληψη του γεωμετρικού χώρου και στο χρόνο: Ο χρόνος της ταινίας δεν είναι μονογραμμικός. Στην πραγματικότητα άλλωστε ο μόνος χρόνος που υπάρχει εδώ είναι η διάρκεια ροής της ταινίας. Γιατί η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα χρόνο πολυδιάστατο, που στο τέλος καταλήγει κυκλικός, συνεπώς αυθαίρετος από μαθηματική άποψη.
Και στον κυκλικό χρόνο, κατά την αντίληψη του Νίτσε, όλα τα δράματα απαλείφονται τελικά: Όταν όλα επιστρέφουν στην αφετηρία τους, καμιά σύγκρουση δεν μπορεί να είναι οριστική και τελεσίδικη. Το δράμα (και η δράση) προϋποθέτει έναν αμετάκλητο χρόνο που ρέει ευθύγραμμα προς το μέλλον. Ο κύκλος είναι το πιο σταθερό γεωμετρικό σχήμα, γιατί δεν παραπέμπει σε κανένα μέλλον. Κάθε σημείο του κύκλου είναι ένα τέλος και ταυτόχρονα μια αρχή. Το χάπι εντ είναι μονίμως κυκλικό.
Πολύ φυσικό, λοιπόν, ο *Τόπος* να έχει ένα χάπι εντ: Αν η ζωή είναι θάνατος, και ο θάνατος είναι ζωή. Εδώ, η νιτσεϊκής παραλλαγής διαλεκτική υπηρετεί τη μεταφυσική: Δηλαδή την ποίηση.
Η τοπολογική-κυκλική (στροφική για την ακρίβεια) αντίληψη του χρόνου απ' την Αγγελίδη δεν γίνεται φανερή μόνο απ' τα δρώμενα σε κυκλικό χρόνο, αλλά και από την ευρηματική χρήση του θορύβου ως μουσικής και της μουσικής ως θορύβου. (Η δουλειά του Γιώργου Απέργη εδώ είναι εντελώς εκπληκτική). Η μουσική και ο θόρυβος, όντας και τα δυο «καθαρός χρόνος» υποτάσσονται τελικά στους νόμους της τοπολογίας, ακριβώς γιατί η τοπολογία είναι η μόνη γεωμετρία που εξυπακούει το χρόνο για να γίνει νοητή.

Το εικαστικό υλικό της ταινίας παραπέμπει σταθερά στις εικαστικές τέχνες. Αλλά το φιλμ, χάρις στην τοπολογία του, μοιάζει σαν να θέλει να ελευθερώσει τους εικαστικούς απ' τη χωρική τους αγκύλωση. Οι στατικές, εξαιτίας της ανυπαρξίας χρόνου, εικαστικές τέχνες, πάντα ονειρεύονταν την κίνηση. (Βλέπε και τις απεγνωσμένες προσπάθειες του Ντεγκά να «χρονοποιήσει» το σώμα του χορευτή).
Ίσως η σημαντικότερη επιτυχία της Αγγελίδη σε τούτη την υπέροχη ταινία, που μόνο ένας αδαής θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει «πειραματική» (εδώ δεν γίνεται κανένα κινηματογραφικό μορφικό πείραμα, γιατί το φιλμ έχει μια προεπιλεγμένη σαφή και καθαρή μορφή), να είναι τούτη η βαθιά κατανόηση της απόγνωσης του ζωγράφου, που του επιβάλλει η προσπάθειά του να συλλάβει το χρόνο με μέσα και τρόπους που δεν διαθέτει η γεωμετρία. Η βοήθεια που μπορεί να του προσφέρει ο κινηματογράφος, τέχνη του χώρου και του χρόνου μαζί, ίσως αποδειχτεί άκρως αποτελεσματική στο μέλλον, τότε που η «μομπίλ τέχνη» δεν θα είναι ούτε μόνο κινηματογραφική, ούτε μόνο ζωγραφική ή γλυπτική, όπως περίπου ο *Τόπος*.

Εφημερίδα *Έθνος*. Αθήνα, 3 Ιουλίου 1985.

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΜΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΡΕΝΙΚΟΥ

ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Η ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη *Τόπος* είναι μια δημιουργία της σκηνοθέτιδας σε συμπαραγωγή με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και χρωστά πολλά στις παραινέσεις του Παύλου Ζάννα. Το ψέλλισμα που γίνεται τραγούδι: η καινούρια αυτή δουλειά της Α. Αγγελίδη έχει μακρύ εικαστικό παρελθόν, το ζωγραφικό υλικό με το οποίο εργάστηκε άλλοτε και τώρα, και μαζί μεγάλη προσήλωση σε μια κινηματογραφία που μοιάζει να μην έχει ηλικία· δεν έχει άλλο κινηματογραφικό προηγούμενο, εκτός από την προηγούμενη ταινία της ίδιας με τίτλο *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* (*Idées fixes/Dies irae*).

Στη σύλληψή της η ταινία είναι αφηρημένη: πώς ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων θα γεννήσει ένα παραμύθι για να μπορέσει το παιχνίδι να παιχτεί επάνω του με μιαν αρχή και ένα τέλος.

Στην αφήγηση εξελίσσεται πολλαπλά· το βλέμμα που τη διαβάζει διασκορπίζεται, αλλάζει συνεχώς θέση, ο μύθος, η ιστορία συνεχώς ανασκευάζεται, τελειώνει, διαλύεται, ξαναρχίζει, ανασυντίθεται· κινούμαστε συνεχώς μπρος και πίσω μέσα στον χρόνο, χωρίς τις τεχνικές του φλας – απλώς έχοντας δημιουργήσει με την αλληλουχία των σκηνών ένα «σχετικό παρόν», ένα «σχετικό παρελθόν», ένα «σχετικό μέλλον».

Πρελούδιο. Πράξη πρώτη: η στιγμή. Πράξη δεύτερη: το πένθος. Πράξη τρίτη: το παιχνίδι. Επίλογος. Καθεμιά από τις πράξεις αυτές (πράξεις και με την έννοια της δραματικής ενότητας και της ξεχωριστής δράσης) οικοδομείται με μεγάλη αυτονομία από τις άλλες κι ας αποτελεί συνέχειά τους. Περνάμε από τη μια πράξη στην άλλη με άλματα νοητικά, αφηγηματικά, θέσης του βλέμματος.

Τα περιστατικά συμβαίνουν εξαίφνης. Κι εκτός αυτού πολλά είναι κατά παράδοση «καινοφανή». Τα βλέπουμε, τα αναγνωρίζουμε, τα ξεχνάμε. Άλλα ηχητικά, χρωματικά, εικονικά στοιχεία διατηρούν τη συνέχεια σ' όλη τη ροή της ταινίας, αποκτώντας συχνά αυτά τη λειτουργία του συνδετικού κρίκου στην αλυσίδα της ανάγνωσης. Η προσπάθεια είναι να συνδυαστούν τρεις δυναμικές: η δυναμική του εξαίφνης, η δυναμική της συνέχειας και η δυναμική μιας επαναληπτικότητας που είναι συνδυασμένη με ορισμένα μοτίβα και τις θεματικές του λόγου της ταινίας.

Η γέννηση και ο θάνατος ορίζουν την έναρξη. Τα περιστατικά από όλους τους χρόνους συνωστίζονται, συγκρούονται. Όλοι, όλα συρρέουν. Σ' έναν κόσμο που κατοικείται από γυναικείες μορφές – μορφές που είναι όλες η πρισματική ανάπτυξη μιας και μόνης γυναίκας, μέσα στις πολλαπλές ταυτότητές της και τους ρόλους που έχουν μοιραστεί σ' αυτό το παραμύθι – επιστρέφει η Άννα, η γυναίκα που χάθηκε, η γυναίκα-φάσμα. Ή, αν το δούμε τώρα από την αντίστροφη φορά: ένα φάντασμα επιστρέφει στον κόσμο που η εικόνα του έχει στοιχειώσει. Μια φάση πένθους και αναζήτησης αρχίζει. Η Μαρία προσπαθεί να συγκροτήσει, να αποκαταστήσει το πρόσωπο της Άννας. Και η αναζήτηση πρέπει να γίνει σ' όλο το στρώμα του χρόνου, να διασχίσει ξανά προς τα πίσω σκηνές και φαντασιώσεις, να βρει και να δει στιγμές αθέατες. Η συνάντηση των δύο διιστάμενων κόσμων θα συντελεστεί, πού αλλού, σε έναν χώρο «εξωφρενικό», σε ένα τοπίο καθαρτηριακό, σ' έναν προθάλαμο του Άλλου Κόσμου.

Ποιος γεννά τις σκηνές που βλέπουμε; Ένα πρόσωπο; Ένας μηχανισμός; Τις εφευρίσκει η Μαρία; Τις εκπορεύει η Άννα; Τις τροχιοδρομεί η Ελένη; Τις εικόνες τις γεννά η συνάντηση της Μαρίας και της Άννας, είναι το σωστότερο που μπορεί να πει κανείς· η αναζήτηση της Μαρίας να βρει το πρόσωπο που βρίσκεται συνεχώς κρυμμένο. Να είναι, άραγε, κάποια απ' όλες η περισσότερο πραγματική; Εύκολα λέει κανείς συνήθως πως είναι πιο πραγματικά τα πρόσωπα εκείνα που δεν είναι φαντάσματα, άρα η Μαρία, η Ελένη... Παρ' όλα αυτά δεν είναι έτσι: τα όσα βλέπουμε, τα όσα ακούμε, χωρίς να μας ξεγελούν καμιά στιγμή, σχηματίζουν το όνειρο, την αφήγηση, τον γρίφο του άλλου προσώπου, της Άννας.

Το Τέταρτο, Αθήνα, τεύχος 2, Ιούνιος 1985.

ΤΟΠΟΣ ΟΙΚΕΙΟΣ ΚΑΙ ΑΝΟΙΚΕΙΟΣ

JOCELYNE POIRIER

Ο *Τόπος* της Αντουανέττας Αγγελίδη σκηνοθετεί ένα σύμπαν σχεδόν αποκλειστικά γυναικείο. *Τόπος* γοητευτικός, ταυτόχρονα οικείος και ανοίκειος. Φιλμ πολυσύνθετο όπως υπαινίσσεται ο τίτλος του.

Με τη συνθετότητα της έννοιας και την πολυσημία του σημείου, η Αγγελίδη συνδέει τρεις διαφορετικούς χώρους, περιλαμβάνει στον κινηματογραφικό της «τόπο», τους τόπους του θεάτρου και της ζωγραφικής.

Κατά τη διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου, πολλοί ονομαζόμενοι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές έχουν κάνει τέτοιες απόπειρες με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία. Αυτό όμως που κάνει αυτό το φιλμ μοναδικό είναι ότι δεν είναι ούτε στατικό, ούτε διδακτικό, ούτε κινηματογραφημένο θέατρο, ούτε απλή μεταφορά εικαστικών έργων στην οθόνη. Δεν αισθανόμαστε την καιροσκοπική χρήση των διαδικασιών της μόδας, ούτε την πρόθεση να προκαλέσει ή να επιδείξει γνώσεις όπως πολύ καλά ξέρουν να κάνουν οι Raoul Ruiz και Jean-Luc Godard. Η Αντουανέττα Αγγελίδη φαίνεται να πετυχαίνει εκεί όπου πολλοί άλλοι απέτυχαν.

Ο *Τόπος* κατασκευάζει ένα παράδοξο σύμπαν, μακριά απ' τη φύση και την αληθοφάνεια του κινηματογράφου. Αυτό το σύμπαν είναι κατοικημένο, κατά μεγάλη πλειοψηφία, από γυναικεία πρόσωπα. Μπορεί να πει κανείς ότι όλα σ' αυτό το φιλμ είναι αντικείμενα, περιλαμβάνοντας σ' αυτά και τις και τους ηθοποιούς. Ενώ ταυτόχρονα όλα είναι ζωντανά, περιλαμβάνοντας σ' αυτό τους ήχους και τους φωτισμούς.

Η σκηνοθέτις δημιουργεί πολύ ασυνήθιστες αντιστοιχίες ανάμεσα σε εικόνες και ήχους (για παράδειγμα, θα 'πρεπε να ακούσετε τον ήχο που παράγει μια κούνια). Η φωνή χρησιμοποιείται για τους θορύβους όπως και για το λόγο. Μια ολόκληρη σκηνή συγκρατείται από τον ήχο μιας αναπνοής. Όλα δίνουν την εντύπωση ότι ο ήχος είναι αυτόνομος.

Οι αλλαγές ατμόσφαιρας παράγονται από την εμφάνιση ή απόσυρση στοιχείων του σκηνικού με μόνη τη χρήση του φωτισμού (κατά τη διάρκεια της θέασης, χωρίς αλλαγές κάδρου, πράγμα σπάνιο στο σινεμά). Αυτά τα παιχνίδια της απόκρυψης/αποκάλυψης επιτρέπουν την ταυτόχρονη θέαση διαφορετικών χώρων και χρόνων (π.χ. εσωτερικό και εξωτερικό, διαφορετικές εποχές κ.λπ.).

Οι ηθοποιοί, ντυμένοι με ενδύματα διαφορετικών εποχών και ηλικιών, διασταυρώνονται σαν να επιχειρούσε το φιλμ να συνενώσει πολλούς αιώνες σε μερικές εικόνες, μπδενίζοντας έτσι τον αντικειμενικό κοινωνικό, ιστορικό, εξωτερικό χρόνο. Αυτή η άλλη πραγματικότητα είναι ένας τόπος ταυτόχρονα παράξενος και οικείος.

Λέγεται στον *Τόπο*: «Γενέθλια γη δεν είναι ο τόπος που γεννηθήκαμε» και η Αγγελίδη γράφει στο κείμενο που συνοδεύει το φιλμ: «αναγνώριση ενός κόσμου ή σκόρπιων στοιχείων που υπάρχουν εντός σου, αλλά δεν είχαν αποκτήσει ως τότε ταυτότητα». Αυτή η οπτική της πραγματικότητας δεν έχει αντιστοιχίες παρά σε έργα γυναικών.

Λέει η Mary Daly: «Αισθανόμαστε ενδόμυχα ότι είμαστε από άλλο τόπο». Αλλά αυτός ο τόπος δεν υπάρχει πουθενά... είναι αναμφίβολα σε μια άλλη διάσταση που «ολόκληρος ο κόσμος» γίνεται γενέθλια γη των γυναικών... αυτός ο αγώνας θα ήταν χωρίς νόημα, αν δεν είχε ως στόχο να φτάσει μέχρι την ενδοχώρα, αυτή τη χώρα που τοποθετείται στο βασίλειο του οντολογικού βάθους, στον χώρο/χρόνο των δυνάμεων μιας αύρας σε πλήρη ανάταση.

Το σύνθετο έργο της Αντουανέττας Αγγελίδη ζητά επανειλημμένες θεάσεις.

Les Cahiers de la Femme. Μοντρεάλ, Άνοιξη / Καλοκαίρι 1986.

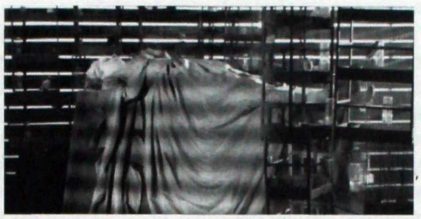
ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΤΡΩΘΗΝ ΗΔΟΝΗΣ ΤΗ ΡΟΜΦΑΙΑ ΚΑΙ ΤΕΘΝΗΚΑ...

Λόγος και εικόνες στον Τόπο της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΤΑΚΗΣ ΣΠΕΤΣΙΩΤΗΣ

ΕΤΡΩΘΗΝ ΗΔΟΝΗΣ ΤΗ ΡΟΜΦΑΙΑ ΚΑΙ ΤΕΘΝΗΚΑ...



Συχνά –και τέτοια ήταν η περίπτωση– η ιδιοτυπία αυτών των έργων βρίσκεται κυρίως στο ότι εκτελέστηκαν σε ειδικές συνθήκες που αρχικά δεν μπορούμε να τις αντιληφθούμε, αν λόγου χάρη η παράξενη τουαλέτα μιας γυναίκας είναι ντύσιμο για χορό μεταμφιεσμένων, ή αν αντίθετα το κόκκινο πανωφόρι ενός γέρου, που θαρρείς και το φόρεσε για να ανταποκριθεί στο κέφι του ζωγράφου, είναι η τήβεννος του καθηγητή ή του συμβούλου της Επικρατείας, ή ο μανδύας του καρδινάλιου. Ο αινιγματικός χαρακτήρας του προσώπου που κοίταζα βρισκόταν, δίχως να το καταλαβαίνω, στο ότι ήταν μια νέα ηθοποιός περασμένης εποχής μισοντυμένη άντρας. Το καπέλο της όμως, κάτω απ' το οποίο ξεπετάγονταν φουντωτά αλλά κομμένα τα μαλλιά της, το βελουδένιο της σακάκι δίχως πέτα που άνοιγε πάνω σ' ένα άσπρο πλαστρόν, μ' έκαναν ν' αμφιβάλλω για τη χρονολογία της μόδας και για το φύλο του μοντέλου, έτσι ώστε να μην ξέρω τι είχα μπροστά στα μάτια μου, εκτός από ένα καθαρό κομμάτι ζωγραφικής...

Ξαναβλέποντας, σε μια ιδιωτική video προβολή, τον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδη, μετά από τόσα χρόνια, μου ήρθαν, χωρίς να το θέλω, στη μνήμη αυτές οι γραμμές από τον *Ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών* του Μαρσέλ Προυστ, σε μετάφραση του αείμνηστου Παύλου Ζάννα, ευϋπόληπτου, ευφάνταστου και τολμηρού Προέδρου του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, το οποίο, εκείνη την εποχή της ολιγόχρονης θητείας του, διήνυε τις heydays του. Ας είναι... Έστω και στη μικρή οθόνη έζησα ξανά τις πλαστικές και ηχητικές φινέτσες αυτού του ασυνήθιστου και παρεξηγημένου φιλμ, που λες, έξω απ' το χρόνο, σε καλεί –σε κάθε εποχή– σ' ένα ταξίδι όχι αποκλειστικά και μόνον «εικαστικής», όπως με χαρακτηριστική βιασύνη να βάζουμε πρόχειρες ετικέτες πάνω στα πράγματα διατυπώθηκε συχνά, ούτε μόνο κινηματογραφικής αλλά γενικότερης οπτικής ομορφιάς, καθώς και σε μια σπουδή επίσης πάνω στη «φιλοσοφία» της οπτικής ομορφιάς. Ο αείμνηστος κι εκείνος –ω! πόσο άπονα τα χέρια του Χρόνου, αυτά τα είκοσι χρόνια που μεσολάβησαν κιόλας απ' το 1985, χρονιά παραγωγής της ταινίας– Βασίλης Ραφαηλίδης, έφερε στο νου μου και τις σκέψεις στις οποίες μας είχαν οδηγήσει κάποιες θεωρητικές επισημάνσεις του για την ταινία, τις ατέλειωτες συζητήσεις στις οποίες μας είχαν ρίξει (ήμασταν νέοι τότε) κάποιες εύστοχες κριτικές διαπιστώσεις για το τοπολογικό υπόβαθρο του φιλμ, όπως να πούμε: «Ο πιο γοητευτικός, ο πιο "καλλιτεχνικός" θα λέγαμε κλάδος της Γεωμετρίας είναι αυτός που λέγεται Τοπολογία. Πρόκειται για τη γεωμετρία των σχημάτων και των όγκων με ακαθόριστη ή δυσκαθόριστη γεωμετρική μορφή, όπως ας πούμε η άτρακτος του αεροπλάνου, ο στριμμένος έλικας του ανεμιστήρα...».

Προσδιόριζαν οι σκέψεις εκείνες, με ευκρίνεια, την απάντηση στην εικαστικά, ακίνητη, τρισδιάστατη γεωμετρία του Ευκλείδη που έδιναν οι αυθάδεις και ανήσυχοι ζωγράφοι του εικοστού αιώνα, οι οποίοι, αισθανόμενοι ότι μη όντας υποχρεωμένοι να μένουν εσαεί στατικοί μπροστά στο μοντέλο τους, κοιτώντας το αποκλειστικά από μια γωνία, δημιούργησαν τον κυβισμό, επεμβαίνοντας επιπλέον και στην αριστοτελική λογική –σύμφωνη φιλοσοφικά με την ευκλείδεια γεωμετρία– και ανατρέποντας –ως αποτέλεσμα– και την ορθόδοξη έννοια περί Χρόνου: «Τι δ' έστιν ο Χρόνος; Και τις αυτού η φύσις; Άδηλον εστί...». Πάντως όχι ο μονογραμμικός αφηγηματικά Χρόνος αλλά εκείνος που, με τη σειρά του, στην εξέλιξη της μετα-αναγεννησιακής

ΕΤΡΩΘΗΝ ΗΔΟΝΗΣ ΤΗ ΡΟΜΦΑΙΑ ΚΑΙ ΤΕΘΝΗΚΑ...

Λόγος και εικόνες στον Τόπο της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΤΑΚΗΣ ΣΠΕΤΣΙΩΤΗΣ

σκέψης, παρόμοια με την αντίληψη περί κινούμενου κόσμου και ακριβώς όπως τα σχήματα τα δημιουργούμενα εκ περιστροφής κάνουν περίπλοκη τη Γεωμετρία, γίνεται, στις χρήσεις του, επίσης πολυδιάστατος. Εκείνο που, πρωτίστως, κάνει εντύπωση σε τούτο το απόλυτα γεωμετρημένο και αρχιτεκτονημένο φιλμ της Αγγελίδη, και που, ίσως εξαιτίας του αρχιτεκτονικού παρελθόντος της δημιουργού του, εστιάζεται κατά λάθος στην αποκλειστικά «οπτική» πλευρά του, είναι ένας διχασμός, ένας δυϊσμός που το ακολουθεί από την αρχή ως το τέλος της σύλληψής του, αποτελώντας, θα 'λεγε κανείς, το θεμελιακό του δεδομένο, την ίδια του την αντίφαση· και που δεν είδα μέχρι στιγμής, θεωρητικά, απ' αυτή τη σκοπιά να εξετάζεται, για την περαιτέρω αποκρυπτογράφησή του. Ενώ δηλαδή, αρχικά, πρόκειται γι' αυτό που θα λέγαμε «εικαστικό έργο» –αν κάτι σημαίνει ακόμη αυτό στον κινηματογράφο–, ο *Τόπος* είναι εντούτοις φροντισμένος παράλληλα και ως έργο του Λόγου· (το σενάριο έχει εκπονηθεί από κοινού με τη συγγραφέα Κλαίρη Μιτσοτάκη). Αρκεί, για να προλάβει τις οποιεσδήποτε ενστάσεις, να σκεφτεί κανείς –ως προς το στοιχείο τούτο– το βασικό εύρημα της σκηνοθέτιδας: αυτό της επένδυσης, του «φορέματος» όλου του λόγου της ταινίας πάνω στις εικόνες με την τεχνική του ντουμπλάζ και μη μου πείτε ότι στην εποχή μας, των ολοένα και αυξανόμενων τεχνικών διευκολύνσεων, αυτό έγινε μόνο και μόνο για ν' αποφευχθούν τυχόντα ψεγάδια του σύγχρονου ήχου. Η τεχνική αυτή επιλέχθηκε επίτηδες για να δοθεί ξέχωρη οντότητα στην υπόσταση του Λόγου –που δεν κινείται στη σφαίρα των διαλόγων της ρεαλιστικής δραματουργίας–, για να αντιμετωπισθεί ως ένας ξέχωρος τόπος, μια επίσης terra incognita προς εξερεύνησιν στον κινηματογράφο, και ο Λόγος αυτός καθαυτός που, σημειωτέον, αρκεί να τον παρακολουθήσουμε συνωδά με τις εκ περιστροφής εικόνες, είναι ένας ποιητικός λόγος του έρωτα και του θανάτου, εκφρασμένος μέσα από τους διαλόγους και τους μονολόγους των ηρώων της ταινίας. Κακά τα ψέματα, αριστοτελική φιλοσοφία ή ευκλείδεια και τοπολογική γεωμετρία είναι κάπως δύσκολο να νοηθούν χωρίς –εν αρχή– Λόγο. Και τούτο υπογραμμίζοντας η σκηνοθέτις επιλέγει, μ' ένα ακόμη αισθητικό εύρημα, ο λόγος των πολλών γυναικείων προσώπων της ταινίας της –ακόμη και κάποιων αντρών– να εκφέρεται off από μια και μόνη γυναικεία φωνή, η οποία –όπως, οπτικά, οι όγκοι και τα σχήματα με την περιστροφή γίνονται ακαθόριστα– σε μια δομημένη, έντεχνα παραληρηματική, διάταξη φραστικών παραλλαγών, παράλληλη με αυτές των φωνητικών, επαναφέρει κυκλικά τις αιώνιες επικλήσεις του έρωτα και του θανάτου όλων των ηρωίδων –μια σβούρα με πολλές όψεις: «Είμαι άρρωστη από έρωτα...» – «Θέλω ο ουρανός να 'ναι κλειστός... θα με ρουφήξει...» – «Κάπως έτσι θα 'ναι ο θάνατος...» – «Τη θαύμαζα... τη θαύμαζα κρυφά...» – «Αυτός ο ίδιος άντρας κάτω απ' το παράθυρό μου...».

Και αρκεί βέβαια να μην παραβλέψουμε ότι, ευθύς από το ξεκίνημα της ταινίας, παράλληλα με τις εικόνες, είναι επίσης ο Λόγος (αμετάφραστο απόσπασμα από την Δαντική «Κόλαση»), που διατρέχει τη δομή της διηγείται τη συνάντηση του Δάντη με τον δάσκαλό του Βιργίλιο, που του δείχνει ποιον δρόμο πρέπει να πάρει στον κόσμο των νεκρών ψυχών που εκτίουν τον δεύτερό τους θάνατο και λειτουργεί ως υψηλός «λόγος-οδηγός», σημαδεύει αυτή τη σκορπισμένη (σε σχέση με τα κλασικά αφηγηματικά μέτρα) ιστορία, ξεναγώντας τους ήρωές της στον τόπο του δικού τους θανάτου. Αλλά ποια είναι η ιστορία; Πρόκειται για μιαν ιστορία που δεν είναι γραμμικά μεταδόσιμη αλλά –έτσι όπως δίνεται μέσ' απ' αυτό το ιδιότυπο πάντρεμα εικόνας και λόγου– απολαύσιμη. Είναι η ιστορία μιας γυναίκας που χάθηκε και μοιάζει για τον περίγυρό της –ένα κλειστό κύκλο θωρακισμένων γυναικών που δεν ζουν σε κάποια αναγνωρίσιμη γεωγραφικά επικράτεια αλλά είναι αμπαρωμένες σε χώρους που θυμίζουν μεσαιωνικά φρούρια– σαν τους πεθαμένους· μπορεί και να πέθανε, κατά τη διάρκεια ενός έρωτα ή της γέννας δύο δίδυμων παιδιών - προϊόντων αυτού του έρωτα, (των οποίων τον ερχομό στον κόσμο και το νανούρισμα σε δυο κούνιες τον βλέπουμε ν' αποδίδεται πλαστικότατα, ως νυχτερινό εφιάλτη), μπορεί και μια άλλη γυναίκα να πήρε το πρόσωπό της (όπως τα μεταλλάξιμα γεωμετρικά σχήματα και τα στοιχεία του ντεκόρ που αναδύονται από άλλα ή, πάλι, τα πρόσωπα που βγαίνουν μέσα απ' το ντεκόρ) ίσως και τα πολλά της πρόσωπα (κανένας άνθρωπος δοκιμασμένος απ' τις εμπειρίες της οδύνης,

καμιά συννεφιασμένη απ' τον πόνο καρδιά δεν έχει ένα και μοναδικό πρόσωπο), να σκορπίστηκαν στα πρόσωπα του περιγύρου της, αυτές τις bizarre, τερατικές γυναίκες· ή ακόμη μπορεί και να πλανιέται, κατά τη διάρκεια της φιλμικής ροής της ταινίας –έναν δηλαδή, από αφηγηματική άποψη, αυθαίρετο χρόνο– στοιχειωμένη ανάμεσα σ' αυτούς που την ψάχνουν (μήπως μετά τον θάνατο του ενός Εγώ μας από την τραυματική εμπειρία του Έρωτα, ένα άλλο Εγώ δεν είναι έτοιμο, ξεπηδώντας, να ζήσει ξανά;)

Όλα είναι πιθανά σ' αυτή την κυκλική δομή όπου το τέλος και η αρχή συναντιούνται, όπως τα σημεία του κύκλου, όπου τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου καταργούνται, σε μια ρευστότητα οπτική που θέλει τη νεκρή –μετά τη γέννα της– γυναίκα, η ίδια να τραβάει την κόκκινη κουρτίνα του νεκροθαλάμου της και τον ήχο να μην έχει μια και μόνη σημασία, αφού από ρόγχο πόνης τον ακούμε ταυτόχρονα (ή να μεταλλάσσεται) και σε ρόγχο θανάτου, και από θόρυβο της βροχής –σε τούτο το φτιαγμένο, λες, με το διαβήτη και το χάρακα αλλά παράλληλα αισθησιακό, σωματικό φιλμ– σε ανάσες, στις οποίες, ξανά σαν ένα interlude-interruption διαφορετικού χαρακτήρα, ως προς τη μουσική του κυκλικού ρυθμού, αντιπαρατίθενται οι σιωπηλές κινήσεις των σωμάτων – χαρακτηριστική η βωβή εικόνα της ξαπλωμένης γυμνής γυναίκας που αναδιπλώνεται στο σώμα της, όπως στα γυναικεία γυμνά του Μπαλτύς.

Παρόμοια, όλες οι σκηνές αποδίδονται σα να έχουν και μιαν αντίστροφη όψη: το φλερτ δύο νεαρών εφήβων, του Φοίβου και της Φοίβης, έχει κάτι το θνησιγενές, ενώ ο μονόλογος του θρηνωδού σαλτιμπάγκου, δίπλα στο πτώμα της νεκρής, δίνει στο θάνατο –«τσίμπημα οδυνηρό»– μια διάσταση κλαυσίγελου· (χαρακτηριστικά και τα γκροτέσκα κραξίματα-μοιρολόγια των πουλιών, στο φόντο της ίδιας σκηνής). Μακριά από κάθε ψυχολογική διαγραφή, οι ηρωίδες –φορείς ιδεών, ίσκιοι γυναικείων αρχετύπων μέσα στο χρόνο– δίνουν μια ποιητική αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Ιστορίες από τη γυναικεία θεματογραφία –η πίκρα, η ντροπή, η ανάγκη που χαρακτηρίζουν τις γυναίκες που χάνονται– δεν αποδίδονται μέσα από μια υποκειμενική, ρομαντική (όπως γίνεται συνήθως για τον έρωτα και τον θάνατο) θεώρηση, αλλά εικονογραφούνται μάλλον σαν επικές σκηνές, ίδια όπως θα ταίριαζε και στις απρόσωπες αντικειμενικές ιστορίες για τους πολέμους και τις κατακτήσεις των ανδρών. Χαρακτηριστική η, οπτικά εμπνευσμένη από τα έργα του Μπρύγκελ, λιτή και μετωπικά κινηματογραφημένη σκηνή των ανδρών -περαστικών από τις γυναίκες, οι αφηγήσεις τους στην φεγγαρόλουστη βραδιά, οι μεγαλοπρεπείς ανδρόγυνες φωνές ή οι σιωπηλές τους παρουσίες, που ενώ αναφέρονται στον έρωτα, εντούτοις αποδίδονται κινηματογραφικά σαν πολεμικές σκηνές σε στρατόπεδα, γυναίκες πολεμιστών που –ίδια στον έρωτα όπως και στο πένθος– δεν θα καταδέχονταν ο κόσμος να τις δει να κλαιν και να θρηνούν – πολεμίστριες κι οι ίδιες... Στο τέλος της αφήγησης, στο Παιχνίδι που ακολουθεί το Πένθος, όπως το τελευταίο σημείο του κύκλου συναντάει το πρώτο ξανά, η Μαρία –νέα γυναίκα που εμποδισμένη απ' τις άλλες (κυρίως την Ελένη), έψαχνε να βρει τα αίτια για την εξαφάνιση της Άννας, σαν αναζήτηση της δικής της ταυτότητας ή σαν αγωνία για την δική της μοίρα– δίνει ένα τόπι σε μια μουσικό που παίζει σ' ένα χαμάμ. Η μελαγχολική σκηνή αποδίδεται με την ίδια artificiality –ένα είδος νηπενθούς βοτάνης για τη νοσηρότητα και τον μεταφυσικό τρόμο– όλου του φιλμ, με την τραγουδίστρια Μαρτίν Βιάρ στο ρόλο της αυλητρίδας, ντυμένης αντρικά, ως εραστή. Και μας παρουσιάζει τα πράγματα με τη σειρά της οπτικής μας αντίληψης, αντί να μας τα ερμηνεύει πρώτα με την αιτία τους. Ωθώντας μας –ωσάν ξαναγυρίζοντας στην αρχή του κύκλου κι εμάς, σε τούτο το μικρό σημείωμα που μας ζητήθηκε για ένα αφιέρωμα σε μια μεγάλη κυρία του κινηματογράφου μας– να ξαναθυμηθούμε τον Μαρσέλ Προυστ:

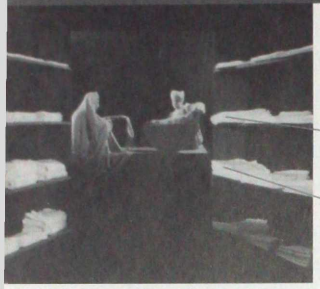
Στις γραμμές του προσώπου το φύλο θαρρείς κι ήταν έτοιμο να ομολογήσει πως ανήκε σε μια κοπέλλα με αγορίστικους τρόπους. ύστερα έσβυνε, και πιο πέρα το ξανάβρισκες – υποβάλλοντας τώρα μάλλον την ιδέα ενός θηλύπρεπου νέου. έκφυλου και σκεφτικού. κι ύστερα. φευγαλέο πάλι, παρέμενε άπιαστο...

Κείμενο που γράφτηκε είκοσι χρόνια μετά την παραγωγή της ταινίας, τον Σεπτέμβριο 2005.

ΚΕΙΜΕΝΑ

Ο ΤΟΠΟΣ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΑΓΩΝΙΑΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΡΑΜΟΣ



Ο *Τόπος* της Αντουανέττας Αγγελίδη εγκαινιάζει μ' έναν απρόσμενο τρόπο τη φετινή κινηματογραφική περίοδο. Προκαλεί δηλαδή τους νόμους της αγοράς σε μια περίοδο που ο κινηματογράφος προσπαθεί να ανακτήσει το χαμένο κοινό του και στην προσπάθειά του αυτή υποχωρεί διαρκώς σε αισθητικές που επιβάλλονται κυρίως από την τηλεόραση.

Ο κινηματογράφος «Στούντιο», βεβαίως, θεωρήθηκε πάντα ένας τόπος κινηματογραφικού περιθωρίου, αλλά η Αγγελίδη μοιάζει σαν να θέλει να τραβήξει τις συνέπειες αυτής της ταινίας στα όριά τους. Ακόμα και το διαφημιστικό υλικό της μιλάει για μια ταινία «κρυφή», διαμορφώνει στην είσοδο της κινηματογραφικής αίθουσας έναν εικαστικό πρόλογο στο φιλμ, σαν να θέλει να ξορκίσει τον μοιραίο πια «προορισμό» του κινηματογραφικού προϊόντος. Την προβολή του στη μικρή οθόνη. Είναι μια πράξη αλαζονική και γενναία ταυτόχρονα, όπως είναι όλες οι πράξεις που δεν φοβούνται τη μοναξιά τους. Θέλει να ξανακατακτήσει την κινηματογραφική αίθουσα ως χώρο και τον κινηματογράφο ως τέχνη που οι εικόνες του δεν θα χρησιμεύουν μόνο για να περιγράψουν το ανθρώπινο τοπίο, αλλά θα είναι οι ίδιες ανθρώπινα τοπία.

Η «Κόλαση» του Δάντη στον *Τόπο* είναι ο πρόλογος για μια καταβύθιση στη Μνήμη. Η γέννα συναντάται (αν δεν ταυτίζεται) με το θάνατο, η «γενέθλια γη» είναι το ζητούμενο σημείο στον κόσμο, ο τόπος που διαρκώς αναζητάμε. Ο καθορισμός του είναι μια ενέργεια εκ των προτέρων ουτοπική, εκ των προτέρων δηλαδή καταδικασμένη στην απροσδιοριστία. Ο ρεαλισμός έτσι δεν μπορεί να είναι παρά ένας εκφυλισμός της πραγματικότητας και της αγωνίας της.

Η Αγγελίδη αναζητά πλέον το κρυφό δέος των ανθρώπων και των πραγμάτων. Οι ρόλοι αναστρέφονται, δεν είναι εκ των προτέρων προσδιορισμένοι, διαχέονται. Οι άνδρες προσπαθούν να διηγηθούν ιστορίες από τον πόλεμο, αλλά το μόνο που καταφέρνουν είναι να εκφράσουν την ιστορία ως τελικό δίδαγμα – και μόνο την ηθικολογική διάσταση αυτού διδάγματος. Η Σελήνη μένει έτσι τόπος απροσδιόριστος και «μαγικός», έτοιμος να δεχτεί τη θεωρούμενη ως αυθαίρετη, ερμηνεία.

Το κρυφό λοιπόν στον *Τόπο* δεν είναι το κρυμμένο, αλλά το διαρκώς αναζητούμενο. Όπως και η Γνώση είναι ένας τόπος αέναης αναθεώρησης.

Από τον Γκρίφιθ και τον Αϊζενστάιν, τον Ουέλς και τον Ντράγιερ μέχρι τον Ταρκόφσκι και τον Μπρεσόν, ο κινηματογράφος αναμετράται με το αρχικό υλικό του, τις εικόνες και την καταγωγή αυτών των εικόνων από τη λογοτεχνία, το θέατρο, τη ζωγραφική, την ποίηση.

Στον *Τόπο* η καταγωγή των εικόνων είναι σκόπιμα εμφανής. Η σκηνοθεσία μοιάζει να αποστρέφεται την απόκρυψη αυτής της καταγωγής που για άλλους κινηματογραφιστές είναι περίπου νόμιμη. Υπάρχει ο ντε Κίρικο, ο Ουτσέλο, οι τρεις διαστάσεις του θεάτρου, ο Ντράγιερ. Στο ηχητικό μέρος ο Γιώργος Απέργης επιδιώκει να κρατήσει τους αρχέγονους ήχους όχι μόνο σαν λέξεις που περιγράφουν τις ιστορίες, αλλά και σαν ηχητικά σήματα που ανακαλούν στις μνήμες.

Η Αγγελίδη μοιάζει να επιστρέφει στις απαρχές της υπαρξιακής αγωνίας του κινηματογράφου. Νιώθει την ανάγκη να ξαναφτιάξει τον κόσμο από την αρχή, αλλά και να ξαναστήσει το κινηματογραφικό πλάνο από την αρχή.

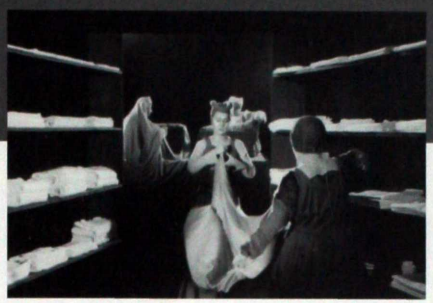
Ο αφηγηματικός λεγόμενος κινηματογράφος θεωρεί σαν αυτονόητη την αποκλειστικότητα των προσβάσεων στο κοινό. Εξορίζει έτσι τις άλλες ταινίες, αν δεν τις σαρκάζει. Με δεδομένη λοιπόν τη «συνήθεια» –είναι ο επιεικέστερος όρος– σ' έναν ορισμένο τύπο κινηματογραφικής ταινίας, πώς προσεγγίζεται ο *Τόπος*; Και τελικά η καλλιτεχνική νομιμότητα μιας ταινίας κρίνεται μόνο από την ανταπόκριση των ταμείων;

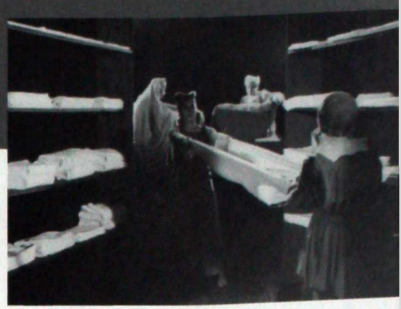
Τα ερωτήματα όσο απλοϊκά και αν φαντάζουν, είναι κρίσιμα για την πορεία της εγχώριας κινηματογραφίας. Αυτή η μοναχική για πολλούς, ίσως κι ενοχλητική περίπτωση, του *Τόπου* δοκιμάζει την αντοχή αυτού του χώρου κι αυτής της χώρας στους τελευταίους διεκδικητές της ελευθερίας.

Αυγή. Αθήνα, 11 Σεπτεμβρίου 1986

ΨΙΘΥΡΟΙ ΖΩΗΣ Σ' ΕΝΑ ΚΟΣΜΙΚΟ ΣΥΜΠΑΝ

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ





Ο *Τόπος* είναι μια παραβολή πάνω στο χρόνο, μέσα από τη γέννηση, τον έρωτα και το θάνατο. Εξελίσσεται σε τρία μέρη: Τη στιγμή - Το πένθος - Το παιχνίδι.

Ο *Τόπος* περιγράφει την πορεία μετά το θάνατο, είναι χώρος και τόπος συνάντησης, προθάλαμος της καθόδου στον *βιργίλειο Άδη*, όπου ο σοφός λέει στον ποιητή:

«Πρέπει ν' ακολουθήσεις ένα διαφορετικό δρόμο. Εγώ θα σε οδηγήσω εκεί όπου οι άνθρωποι θρηνούν το δεύτερό τους θάνατο».

Μια γυναίκα πεθαίνει την ώρα που γεννά. Τη στιγμή του θανάτου της το πρόσωπό της διασπάται και κατακλύζει τα πρόσωπα του περιβάλλοντός της. Η πεθαμένη ζει στις συνειδήσεις των άλλων γυναικών. Ένα είδος *καθόδου* αρχίζει μέσα από τις εικόνες μιας ενδοσκοπικής μνήμης και το σώμα ταράζεται από τη μάχη που δίνουν οι μορφές που το κατακλύζουν. Η φωνή αρχικά διαλύεται και στη συνέχεια συντίθεται σε διαφορετικούς ρόλους. Ήχος και εικόνα αποτελούν αδιαίρετο σώμα. Το φως παίρνει την όψη του ήχου και οι λέξεις μετατρέπονται σε φως. Όταν ο κύκλος της *καθόδου* εκτελεσθεί, το πένθος τελειώνει κι αυτό. Το σύμπαν μένει ανέπαφο και κενό.

Ο *Τόπος* είναι επίσης η κάθοδος του καλλιτέχνη που συνθέτει το έργο από τη λήθη στη μνήμη, από το τίποτα στη φόρμα. Αυτήν την επίπονη πορεία της δημιουργίας η σκηνοθέτις την εκφράζει μ' ένα πολύ ιδιαίτερο στυλ.

Η Αγγελίδη με τον τρόπο της πλησιάζει την μπερξονική ρήση όπου «μέσα στο σύμπαν πρέπει να διακρίνουμε δύο αντίθετες κινήσεις, μια καθόδου και μιαν άλλη, ανόδου. Η πρώτη ξετυλίγει μονάχα ένα έτοιμο ρολό. Θα μπορούσε να ολοκληρωθεί θεωρητικά μ' έναν τρόπο σχεδόν στιγμιαίο, όπως γίνεται μ' ένα ελατήριο που εκτινάσσεται. Η δεύτερη όμως, που αντιστοιχεί σε μια εσωτερική εργασία ωρίμανσης ή δημιουργίας, έχει ουσιαστική διάρκεια και επιβάλλει το ρυθμό της στην πρώτη με την οποία είναι συνυφασμένη»[1].

Τα αρχέτυπα της Αγγελίδη δεν είναι αρχέτυπα με την πλατωνική έννοια, αλλά οργανωμένες μορφές έκφρασης, μικρές εκλάμψεις πολιτισμού, στοιχεία από πίνακες όπως η *Αποκαθήλωση* του Pontormo, *La princesse Sybille de Clèves en fiancée* ή ακόμη ο *Μυστηριώδης κολυμβητής* του De Chirico. Για τη σκηνοθέτιδα η ζωγραφική είναι πηγή ενέργειας.

Η Αγγελίδη *ταξιδεύει* με μεταμοντέρνο τρόπο σ' αυτούς τους πίνακες, χωρίς να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα γι' αυτό το ρεύμα, αλλά από καλλιτεχνική και δημιουργική ανάγκη για συνεχή μεταμόρφωση του δικού της σύμπαντος. Από τους ψιθύρους που την καλούν σ' αυτό.

Η ιδέα αυτού του κειμένου αναπτύχθηκε πρώτη φορά στο "Chuchotements de vie dans un espace cosmique" στο *Cinéma Grec*, Paris, C.G.P, επιμέλεια Μ. Δημόπουλος, 1995, απόσπασμα, σελ. 119-123.

1. Henrie Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Felix Alcan, 1907, 3e éd., σελ. 11-12.

μια περίτεχνη ελεγεία

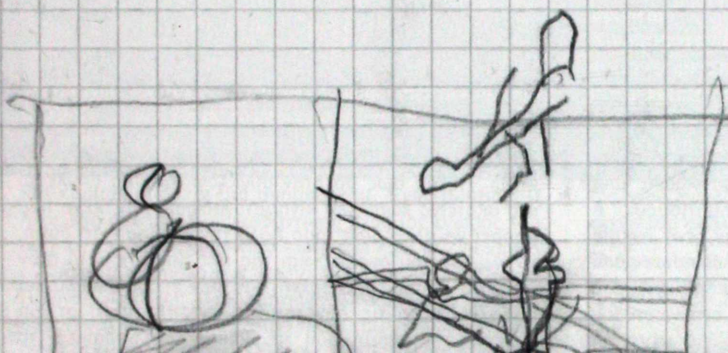
μνήμη

ζωή από τη μεσημέρια

η Ελένη μου κοιτά

το θάμνο καρφώνει,

— ανασηκώνεται ταλίζε
ται, με τα χέρια
τεντωμένα,
ξανασηκώνει σηκ



η Μαρία παίζει

η Ελένη καρφώνει

η μια ρόδα
γίνεται δύο
η Μαρία σηκώνεται
η ταλίζεται,
σκύβει τη σάμπα,

μαιά

με την αυλή
ζωνό.

Ενώ η κόρη

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟΣ ΓΙΑΤΣΙΟΣ

Προήλθες από το χώρο της αρχιτεκτονικής, παράλληλα με την έμμονη ενασχόλησή σου με τη ζωγραφική. Θα 'θελα να μου πεις πώς άρχισες να σκέφτεσαι τον κινηματογράφο, πώς κατευθύνθηκες σ' αυτόν.

Από την αρχή που ασχολήθηκα με την αρχιτεκτονική, η αγωνία μου ήταν ν' αντιστρέψω αυτό που για μένα ήταν δεδομένο από πάντα, δηλαδή την επιφάνεια. Το ερώτημα κι η αγωνία μου ήταν να δω το χώρο των τριών διαστάσεων, να αντιληφθώ τις τρεις διαστάσεις, αφού το δεδομένο της δουλειάς μου ήταν οι 2 διαστάσεις ή οι ν διαστάσεις, ή η συμπύκνωση των ν σε 2 ή η κίνηση μέσα στις ν. Εκείνη την εποχή έτυχε να βρεθώ στην έκθεση Ντοκουμέντα του Κάσελ. Περπατώντας την ένιωσα μια μεγάλη ανακούφιση. Είδα ξαφνικά ένα χώρο τρισδιάστατο, επιτέλους, ποιητικό. Μέχρι τώρα τους χώρους που αγαπούσα δεν τους ένιωθα τρισδιάστατους. Η έκθεση μου θύμιζε τους έρημους εργοστασιακούς χώρους των παιδικών μου χρόνων, καθώς και τις αναγνώσεις μου για τους πρώτους αρχιτεκτονικούς σχηματισμούς· η αρχιτεκτονική σε διάλογο με το Σύμπαν, ένα όνειρο αρχιτεκτονικής. Τα αντικείμενα *ήταν* και *δεν ήταν* μέσα από την αφαίρεση, μπορούσες να προβάλεις το δικό σου κόσμο, να γράψεις την προσωπική σου ανάγνωση του χώρου. Η έκθεση ήταν μια αποκάλυψη για μένα. Οι σκέψεις των καλλιτεχνών, που οδηγούσαν σ' αυτό το αποτέλεσμα ήταν εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους. Ο ένας οδηγούνταν από τη Σαμανική σκέψη, ο άλλος από δικούς του μυστικούς δρόμους, ο άλλος είχε το θέατρο σαν έμμονη ιδέα, άλλος σου πρόσφερε κομμάτια από το σώμα του. Ανάμεσά τους οι εκπρόσωποι της Art Brut, οι ψυχασθενείς καλλιτέχνες – τα έργα τους βρέθηκαν μετά το θάνατό τους στα αρχεία των ψυχιατρείων. Εποχή ενθουσιασμού για την επιστήμη των σημείων.

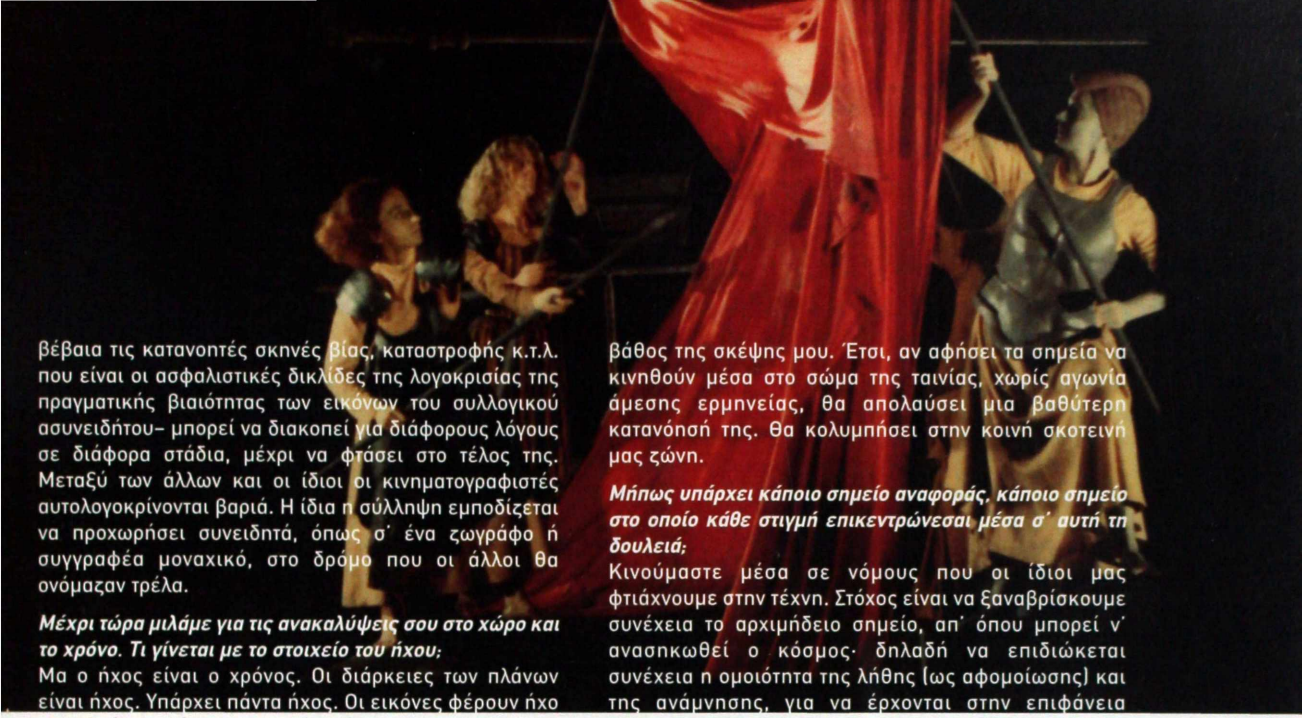
Σε κέντρισε, δηλαδή, το γεγονός ότι καθημερινά, γνωστά αντικείμενα, έπαιρναν μια άλλη διάσταση, μια άλλη σημασία;

Αυτό είναι το ένα στοιχείο. Το άλλο είναι ότι μπορούσε να ζήσει κανείς, δηλαδή να 'ναι ξύπνιος μέσα στην αίσθηση του ονείρου του. Ο χώρος έβρισκε την πολλαπλότητα των νοημάτων των έργων του Ντυσάν, ξανακερδιζόταν ο χαμένος χώρος. *Έβλεπα* σε τρεις διαστάσεις αυτό που μπορούσα να δω μόνο σε δύο. Πριν από την εμπειρία μου του Κάσελ, ένιωθα ήδη την ανάγκη της χρονικής διάρκειας, με τον τρόπο που υπάρχει στο μουσικό έργο. Ονειρευόμουν να χρονοποιήσω τον Μαγκρίτ. Εκείνη την περίοδο σκεφτόμουν τον κινηματογράφο μου χωρίς να τον ορίζω σαν τέτοιο, όπως όταν ζωγράφιζα ξεχνούσα πως έκανα ζωγραφική. Τα σχέδιά μου ήταν εικόνες σε διάρκεια, εικονοποιημένες έννοιες σε κίνηση. Και ενόσω βρίσκονταν σ' αυτό το σημείο οι επεξεργασίες μου, βρέθηκα στο Κάσελ να κινούμαι μέσα σ' αυτά τα τρισδιάστατα οράματα και ξαφνικά λύθηκε το πρόβλημα το πώς θα έκανα αυτό που ονειρευόμουν· θα κινούσα λοιπόν ζωντανούς ανθρώπους σε τρισδιάστατους χώρους, τέτοιους που επιτέλους μπορούσαν να υπάρξουν, και την πράξη αυτή θα την ξαναγύριζα στις αγαπημένες μου δύο διαστάσεις, της οθόνης πια, και το αποτέλεσμα θα μπορούσε να επαναλαμβάνεται για πάντα, σαν έργο μουσικής. Οραματιζόμουνα, με άλλα λόγια, ένα είδος θεάτρου που στη συνέχεια θα μετατρεπόταν, για να παραμείνει σαν δισδιάστατο αποτέλεσμα και να υπάρχει μόνο σαν τέτοιο. Ξαναανακάλυπτα τον κινηματογράφο. Αισθανόμουν το δέος που νιώθει κανείς μπροστά στην αρχή των πραγμάτων. Όταν έφτασα στην απόφαση να δώσω εξετάσεις στην IDHEC, ήξερα ακριβώς τι ήθελα να κάνω. Ήξερα πως θα ήταν συγκλονιστικό να δουλεύω στο σκοτεινό χώρο του κινηματογράφου, μια τέχνη που μπορεί να πλησιάσει τόσο πολύ την αίσθηση, τη δομή, τη γλώσσα του ονείρου και της απορίας μπροστά στον άγνωστο κόσμο. Μια τέχνη που δεν έχουμε δουλέψει παρά ελάχιστα τις δυνατότητές της. (Αυτή τη στιγμή έρχεται στη μνήμη μου το *Βαμπίρ* του Ντράγιερ, το αγαπημένο μου). Ο κινηματογράφος μπορεί να συνθέσει με εικόνες συλλογικού ασυνείδητου και μπορεί να μας ξαναφέρει το ρίγος που νιώθαμε πριν από τη βεβαιότητα της υποτιθέμενης γνώσης μας. Όλοι μας έχουμε περάσει από μια ηλικία που ψάχναμε· το δυστύχημα είναι ότι σταματάμε όταν βρούμε κάποια πράγματα που μας δημιουργούν την ψευδαίσθηση της ασφάλειας απέναντι στο χάος.

Η γόνιμη απορία μπροστά στο σύμπαν μπορεί να ξανάρθει στο θεατή πολύ πιο εύκολα με τις εικόνες του κινηματογράφου, παρά με τις εικόνες της ζωγραφικής. Εκεί η διαδικασία είναι πολύ πιο επώδυνη και αφηρημένη. Είναι πολύ πιο δύσκολο και διεστραμμένο να βλέπεις όλο τον κόσμο μέσα από ένα πίνακα ζωγραφικής. Να ζεις π.χ. μέσα σ' έναν πίνακα ζωγραφικής του Πάολο Ουτσέλο και να σου φτάνει, να απομονώνεσαι απ' τα υπόλοιπα. Αυτή ήταν η δική μου πορεία.

Πιστεύεις πως ο χώρος των άλλων εκφράσεων έχει εξαντληθεί, κατά κάποιο τρόπο, αντίθετα με τον κινηματογράφο;

Όχι βέβαια, αυτό όμως που είναι σίγουρο είναι ότι ο κινηματογράφος έχει ερευνηθεί πολύ λιγότερο απ' ό,τι οι άλλες τέχνες. Και δεν είναι μόνο το γεγονός ότι είναι πιο νέος. Είναι ένα μέσο ακριβό και η παραγωγή ανησυχητικών εικόνων, βαθιά ανησυχητικών –δεν εννοώ



βέβαια τις κατανοητές σκηνές βίας, καταστροφής κ.τ.λ. που είναι οι ασφαλιστικές δικλίδες της λογοκρισίας της πραγματικής βιαιότητας των εικόνων του συλλογικού ασυνειδήτου– μπορεί να διακοπεί για διάφορους λόγους σε διάφορα στάδια, μέχρι να φτάσει στο τέλος της. Μεταξύ των άλλων και οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές αυτολογοκρίνονται βαριά. Η ίδια η σύλληψη εμποδίζεται να προχωρήσει συνειδητά, όπως σ' ένα ζωγράφο ή συγγραφέα μοναχικό, στο δρόμο που οι άλλοι θα ονόμαζαν τρέλα.

Μέχρι τώρα μιλάμε για τις ανακαλύψεις σου στο χώρο και το χρόνο. Τι γίνεται με το στοιχείο του ήχου;

Μα ο ήχος είναι ο χρόνος. Οι διάρκειες των πλάνων είναι ήχος. Υπάρχει πάντα ήχος. Οι εικόνες φέρουν ήχο **και κυρίως υπάρχει μια μνήμη ήχου. Ένας βόμβος. Ο** ήχος της σιωπής. Ο εκκωφαντικός ήχος της σιωπής του σύμπαντος (το σενάριο που ετοιμάζω εδώ κι ένα χρόνο ονομάζεται *Η Λίμνη ή Η σιωπή των πραγμάτων*). Όταν ο Γιώργος Απέργης μου πρότεινε ν' αρχίσουμε από τη σιωπή για την παραγωγή του ήχου του *Τόπου*, για μένα ήταν ακριβώς αυτό. Ο ήχος του *Τόπου* είναι οι μεταμορφώσεις μιας Αναπνοής σε ρόγχο, φύσημα... μια εικονοποιημένη αναπνοή. Είναι ένας ήχος κοντινός, και απ' τη μεριά του σκοτεινού χώρου, που επεκτείνεται στην αίθουσα· ενός χώρου που ανασαίνει, πονάει...

Ο ήχος αυτός που προέρχεται από την αίθουσα, μήπως έχει κάποια σχέση με το κοινό, μήπως παράγεται απ' αυτό;

Αν το κοινό ταυτιστεί με τον ασκό του δημιουργού τη στιγμή που βλέπει τον κόσμο... Οι εικόνες από φως που προβάλλονται στην οθόνη προέρχονται από ένα σκοτάδι που η αίθουσα επαναλαμβάνει. Η κινηματογραφική αίθουσα γίνεται σκοτάδι εκείνου που *είδε* την ταινία πριν να τη φτιάξει. Αυτός είναι ένας απ' τους λόγους της τεράστιας σημασίας της. Οι θεατές πλέουν στο σκοτάδι της απορίας και των εκλάμψεων του δημιουργού και αυτό είναι αναντικατάστατο.

Τι θα 'λεγες σ' αυτούς που πρόκειται να δουν την ταινία;

Να μη θεωρούν πως μια κρυφή, προσωπική δουλειά είναι απαραίτητα δύσκολη. Χρειάζεται να μείνουν χωρίς αποσκευές, χωρίς προκατάληψη.

Κι αν παρατηρήσουν στη διάρκεια της ταινίας να σχηματίζονται σύμβολα από τις συνθέσεις των σημείων, δεν είναι μόνο ένας ο τρόπος που αυτά διαβάζονται. Εξάλλου, αυτό που συντίθεται απ' τα σημεία και μπορεί να αναγνωστεί από κάποιον, ξεπερνάει πολύ τις **συνειδητές μας κινήσεις, αφού και εγώ αγνοώ το** βάθος της σκέψης μου. Έτσι, αν αφήσει τα σημεία να κινηθούν μέσα στο σώμα της ταινίας, χωρίς αγωνία άμεσης ερμηνείας, θα απολαύσει μια βαθύτερη κατανόησή της. Θα κολυμπήσει στην κοινή σκοτεινή μας ζώνη.

Μήπως υπάρχει κάποιο σημείο αναφοράς, κάποιο σημείο στο οποίο κάθε στιγμή επικεντρώνεσαι μέσα σ' αυτή τη δουλειά;

Κινούμαστε μέσα σε νόμους που οι ίδιοι μας φτιάχνουμε στην τέχνη. Στόχος είναι να ξαναβρίσκουμε συνέχεια το αρχιμήδειο σημείο, απ' όπου μπορεί ν' ανασηκωθεί ο κόσμος· δηλαδή να επιδιώκεται συνέχεια η ομοιότητα της λήθης (ως αφομοίωσης) και της ανάμνησης, για να έρχονται στην επιφάνεια διφορούμενες εικόνες κόσμων άλλων. Στόχος είναι η τέχνη του απόλυτου μετεωρισμού.

Υπάρχει κάποιος μύθος στην ταινία;

Είναι ο μύθος της αντιστροφής του κόσμου. Ο μύθος της τέχνης.

Σκέφτηκες καθόλου το θεατή στη διαδικασία πραγμάτωσης αυτής της δουλειάς;

Ναι, απευθυνόμουν σε κάποιους ιδανικούς αναγνώστες της ταινίας, απ' το μέλλον ή το παρελθόν. Το άτομό μου έπαυε να υπάρχει, για να ενωθεί με στοιχεία των χρόνων. Είναι μια δουλειά που *απευθύνεται*, που γίνεται από τη σχέση μου με το παρελθόν και το μέλλον, από την απόσταση ως προς το παρόν. Ο Π. Ουτσέλο είναι ζωντανός. Ο Χ. Βακαλόπουλος μου έλεγε πως την έβλεπε να 'ναι φτιαγμένη από γήινα στοιχεία, φυτεμένη στο διάστημα.

Ενόσω όμως λες πως η ταινία "απευθύνεται", μικραίνεις ταυτόχρονα τα όρια του συνόλου που αυτή μπορεί να αγγίξει.

Όχι, καθόλου, γιατί ο χρόνος μέσα στον οποίο βρίσκονται είναι τεράστιος. Δεν πρόκειται για ένα-δύο άτομα, γιατί κάποιος σφηνωμένος μέσα στο χρόνο μπορεί να γίνει όλος ο χρόνος. Οι άνθρωποι έχουμε κοινά στοιχεία μεταξύ μας, όλοι έχουμε περάσει από το σοκ της γέννησης και της μερικής γνώσης του κόσμου. Απευθύνομαι στην κοινή σκοτεινή μας ζώνη, απευθύνομαι σε όλους. Άσχετα αν τελικά βρεθούν ελάχιστοι. Αυτοί οι ελάχιστοι δεν έχουν καμιά σχέση με τις κοινωνικές ελίτ, αυτοί οι ελάχιστοι είναι όσοι αφήνονται ανοιχτοί στη σκοτεινή τους ζώνη, στα στρώματα του κινδύνου...

Αντί, Αθήνα, τεύχος 326, 12 Σεπτεμβρίου 1986, σελ. 48-49.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Η ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑΣ ΓΙΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΧΑΟΥΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΑΚΟΥ

Να μιλήσουμε για τη παρθενικότητα της ματιάς, στην πορεία για την οργάνωση του χάους.

Εν αρχή ην η στροφή, το σημείο αλλαγής της φοράς. Κοινός στόχος των καλλιτεχνών να φανερώσουν το γνωστό κόσμο ως πρωτοείδωτο κι ένας τρόπος για να πλησιάσουν το στόχο τους, είναι να παρακολουθούν την προσωπική τους πορεία για το πώς δημιουργούν, πορεία που είναι επανάληψη της πρωτογενούς προσπάθειας κατανόησης και αίσθησης του κόσμου, διαδικασία σχεδόν συνεχούς εξαναγκασμού για κατανόηση του τερατώδους «έξω» σαν προβολή –αναγκαστικά– του «μέσα». Στον *Τόπο* επιχειρείται η πορεία του καλλιτέχνη που φτιάχνει το έργο, αναγκαστικά, μια πορεία από μια κατάσταση αμνησίας προς την ανάκτηση της μνήμης. Η πορεία αυτή είναι καταγραμμένη και εσωτερικά και σαν θέμα, γιατί η στιγμή-μεταίχμιο κάποιου θανάτου καταγράφεται σαν διάλυση του προσώπου στις πολλαπλές όψεις του. Μια κατάβαση αρχίζει. Οι όψεις θα κατασπαραχτούν μέχρι την αποδοχή της αυτοσυντριβής του προσώπου. Η αποδοχή του θανάτου είναι και το τέλος της κατασκευής, στην πορεία της σχέσης του καλλιτέχνη με το έργο του. Και η ταινία καταλήγει σε μια νέα αντιστροφή, όταν το φως που έρχεται απ' έξω μέσα απ' τις τρύπες-αστέρια του θόλου, φτιάχνει την αίσθηση της τεχνητής νύχτας.

«Ξημερώνει»... «Φέξαν τ' άστρα» είναι η αντιστροφή του τέλους.

Είναι αυτό που λες προς το τέλος «γενέθλια γη είναι μόνο μια κηλίδα».

Είναι η απορρόφηση των προσωπικών εικόνων και των μύθων του κόσμου, από τη γραφή.

Υπάρχουν τα πρόσωπα του τριγώνου. Το θύμα, ο θύτης, ο σωτήρας, που βρίσκονται στις κορυφές του τριγώνου και περιστρέφοντας το τρίγωνο μετασχηματίζονται και το ένα μπαίνει στο ρόλο του άλλου.

Είναι η δεύτερη δομική –για την ταινία– σκέψη και είναι η συνέπεια της πρώτης για την οποία μιλούσαμε πριν, δηλαδή της στιγμής-μεταίχμιο. Τη στιγμή του θανάτου, πέρασμα απ' την αμφιβολία, το σώμα του προσώπου γίνεται τόπος συνάντησης των διαφορετικών όψεών του. Ο εχθρός είναι εσωτερικός, μία από τις όψεις σου λοιπόν. Προς το τέλος της ταινίας αυτές οι όψεις παύουν να έχουν την αυτονομία που είχαν πριν. Η μία όψη παίρνει απ' τα χαρακτηριστικά της άλλης τείνοντας προς μία στιγμιαία ενοποίηση, από κατασπαρασσόμενες όψεις μέσα στο σώμα –χώρο– ταινία, το εγκαταλείπουν αρχίζοντας μια πορεία αντίστροφης φοράς, αδειάζοντας το προσωρινό τους σαρκίο. Αν η αρχή της ταινίας είναι μια στροφή προς τα μέσα και μια εσωτερική διάσπαση, το τέλος είναι μια στροφή προς τα έξω, μετά μια εσωτερική ενοποίηση.

Για να δεις τον εχθρικό εαυτό σου ή τον εχθρό σου εσωτερικά, προϋποτίθεται ο θάνατος;

Η αμφιβολία, το χάσιμο της βεβαιότητας. Το χάσιμο της επαφής με τους οργανωμένους κώδικες που αποκαθιστούν τη σχέση μας με τον κόσμο. Το να ξαναβρεθούμε μπροστά σ' ένα κόσμο χαώδη.

Και οι πίνακες;

Οι πίνακες είναι οι μόνοι αναγνωρίσιμοι κόσμοι. Είναι εικόνες βαθιάς μνήμης, θραύσματα παρελθόντος που μπορούν να υπάρξουν αφού διαλυθεί η αυτονόητη, α-νόητη σχέση με τον κόσμο. Όταν οι σημασίες των πραγμάτων τραβούν, τουλάχιστον, προς δυο διαφορετικές κατευθύνσεις, τότε μόνο η τέχνη που προϋπάρχει από σένα –στην περίπτωση αυτή η ζωγραφική– είναι ο τόπος αναγνώρισης του εαυτού σου.

Ας μιλήσουμε για τους ήχους, τα στοιχεία που αντικαθιστούν τη δυναμική της εικόνας, που παίζουν ένα συγκεκριμένο δραματικό ρόλο και την σηματοδοτούν ..

Η μυθοπλασία είναι το όλον που συμβαίνει. Η δυναμική της εικόνας υπάρχει, γιατί η μία εικόνα έρχεται και τέμνει την άλλη ή ένας εικονοποιημένος ήχος τέμνει κάθετα μια εικόνα που προσπάθησε στον αρχικό της σχηματισμό να είναι ένας ήχος. Η ταινία είναι ένας ταραγμένος ύπνος, ένας παλμός που πλησιάζει και απομακρύνεται, που σχηματίζεται ακριβώς απ' αυτές τις συνεχείς τομές του ήχου στην εικόνα και της εικόνας στον ήχο. Αυτός ο παλμός παράγεται απ' τη διαδρομή δυο γυναικείων φωνών. Απ' τη φωνή της M. Viard που παράγει τους θορύβους-μουσική της ταινίας και που δεν είναι παρά οι ήχοι που επέζησαν απ' τη βουβή εικόνα και απ' τη φωνή της Αν. Σαντοριναίου που παράγει τις φωνές των γυναικών, αυτή τη συνεχώς μετασχηματιζόμενη φωνή που μιλάει διαμέσου των σωμάτων όλων των γυναικών.

Για τους συνεργάτες ποιες ήταν οι αρχές συνεργασίας;

Πάντα είναι αναγκαίος ένας βαθμός ταύτισης, που ξεκινάει από μια κατανόηση - αποδοχή των κατασκευαστικών αρχών σύνθεσης της ταινίας. Για το χώρο, η αρχική μου ιδέα, ήταν η εναλλαγή, ανάμεσα σε δημόσιους χώρους, χώρους μεγάλων διαστάσεων, όπου μέσα τους κινούνται τα ανθρώπινα σώματα, και άλλους κατασκευασμένους απ' την αρχή, μικρούς σε σχέση με τα ανθρώπινα σώματα, χώρους - κουκλόσπιτα, που η αρχή κατασκευής τους ήταν η σύνθεση στοιχείων από πίνακες διαφορετικών εποχών και τεχνοτροπιών. Επίσης η αίσθηση κατασκευής και στους χώρους που προϋπήρχαν των γυρισμάτων, π.χ. τα

εργοστάσια, πράγμα που θα εντεινόταν από τη γωνία λήψης, και κυρίως το φως, που έπρεπε να σχηματίζει συνεχώς όγκους καθορισμένων περιγραμμάτων. Γεωμετρικά σχήματα φωτεινά, μέσα τους μεγάλους σκοτεινούς χώρους. Φως που να πλέει μες στο σκοτάδι, φως με καθαρά όρια - ξυραφιές. Φως που να μην προέρχεται από αιτιολογημένες φωτιστικές πηγές και όταν αυτό κατ' εξαίρεση συνέβαινε είχα σκοπό να το συνοδέψω από ένα τέτοιο ήχο - ξυράφια, που εντείνοντας αυτή τη σχέση με την πηγή, να την αναιρούσε ταυτόχρονα, δείχνοντας το κατασκευαστικό της μέρος ακόμα πιο έντονα, όπως στην περίπτωση που ανοίγοντας ένα παράθυρο, πέφτει ένα φως απότομα, καθώς ακούγεται ένας ήχος - σχίσιμο. Σχίσιμο των εννοιών. Σχίσιμο των έξω απ' την ταινία αιτιολογήσεων. Σχίσιμο της ταινίας στα δύο. Έπειτα τα κοντράστα της φωτοτυπίας, καθώς τα χρώματα απ' τις δυο κατευθύνσεις του θερμού και του ψυχρού έπρεπε να τείνουν προς την αναίρεσή τους, ένα ασπρόμαυρο, που όμως θα ήταν έγχρωμο και δεν θα είχε χαλαρώσει τα κοντράστα του.

Στο μακιγιάζ επίσης υπήρχε η αρχή ότι το δέρμα έπρεπε να δουλευτεί σαν ζωγραφική επιφάνεια, και πρότυπο για την εργασία του Αχιλλέα Χαρίτου ήταν η *Αποκαθήλωση* του Pontormo, πίνακας στον οποίο το χρώμα του υφάσματος συνεχίζει στη σάρκα και το χρώμα της σάρκας συνεχίζει στο ύφασμα. Τα δέρματα ήταν πάντα βαμμένα με αποχρώσεις του γκρίζου ή του χαλκού και όταν έμεναν λουρίδες δέρματος άβαφες ήταν απόλυτα ηθελημένο. Για τα πρόσωπα της Μαρίας, του μικρού κοριτσιού και της Άννας, πρότυπο για το μακιγιάζ, ήταν ο πίνακας του Lucas Cranach *La princesse Sybille de Clèves en fiancèe*. Πράγμα που αρχικά ήθελα να είναι πρότυπο για το μακιγιάζ του προσώπου όλων των γυναικών, να έχουν την ανάμνηση πουλιού που έχει αυτό το πρόσωπο, ανάμνηση που ξεκινάει από το τρίγωνο των ματιών και της μύτης. Αυτό το τρίγωνο, στο πάνω μέρος του προσώπου, πέρασε τελικά στις κινήσεις των σωμάτων των ηθοποιών. Κινήσεις αρπαχτικών πουλιών. Τα σώματα σφιγμένα –σχεδόν πάντοτε με θώρακες–, με μακριά φορέματα και μη συμβατικά γυναικείες κινήσεις διασχίζουν αστραπιαία αυτό το χώρο, που χωρίζεται σε μαύρο και φωτεινό· περνούν συνέχεια από το φωτεινό στο σκοτεινό καταπατώντας τις γραμμές-ξυραφιές που τον κατακομματιάζουν νοητά. Βάση της κινησιολογίας τους αποτέλεσαν επίσης και οι πίνακες του Balthus, τα τανυσμένα κορμιά των κοριτσιών του.

Πες μου για τα αρχέτυπα που σημασιοδοτούν τα «σπαράγματα» της μνήμης.

Η πρώτη ύλη μου είναι ήδη οργανωμένες μορφές έκφρασης, είναι θραύσματα πολιτισμού. Πίνακες –στην περίπτωση αυτή– κείμενα, πιθανόν, σε άλλη περίπτωση που δεν τα χρησιμοποιώ ως μουσειακά αντικείμενα, αλλά σαν συγγενικές εκφράσεις προγόνων που οφείλω να κομματιάσω και να επανασυνδέσω, μέσα από τη δική μου αίσθηση του κόσμου: Το βύθισμα της παιδικής μου ηλικίας στο σύμπαν των πινάκων με αποτέλεσμα την αρχή του σχηματισμού ενός νέου σύμπαντος.

Υπαγορεύει το θέμα τη μέθοδό τους;

Υπαγορεύει η οπτική τη μέθοδό της.

Υπάρχουν ήχοι-σημαίνοντα και οι ηθοποιοί παίζουν σαν μουγκοί;

Είναι μια ντουμπλαρισμένη ταινία που θέλει να φαίνεται σαν μεταγλωττισμένη. «Να ξεκινήσουμε από τη σιωπή» μου πρότεινε ο Γιώργος Απέργης, όταν του είπα πως θέλω να γίνει η ταινία μου σαν τη φωτοτυπία από τον πίνακα του *Μυστηριώδη κολυμβητή* του De Chirico. Στη συνέχεια, στη διάρκεια της κατασκευής της ταινίας, προέκυπταν τα σημεία που χρειαζόταν ο ήχος, εκεί όπου η σιωπή γινόταν εκκωφαντική, έμπαινε ήχος για ν' ανακουφιστεί η ένταση της σκηνής ή να στρίψει προς άλλη κατεύθυνση. Μπορεί να πει κανείς πως η σιωπή είναι ο ήχος της ταινίας. Όσο για την εκφορά του λόγου, ο ήχος περνάει μέσα απ' τα σώματα, σαν να μην ανήκει σ' αυτά. «Ils se sont dit» ήταν η έκφραση του Απέργη. Ο ήχος του λόγου δεν ανήκει στα σώματα που βλέπουμε, τα σώματα αυτά δεν είναι ζωντανά. Ζωντανός είναι μόνο ο χώρος μέσα στον οποίο βρίσκονται τα σώματα, το «κήτος».

Σε τι αναφέρονται οι στίχοι του Δάντη και πώς τους χρησιμοποίησες;

Οι στίχοι προέρχονται όλοι απ' το πρώτο Canto της «Κόλασης» του Δάντη και αναφέρονται στη συνάντηση του Δάντη με αυτόν που θεωρεί δάσκαλό του, το Βιργίλιο. Τόπος συνάντησης ο προθάλαμος του Κάτω Κόσμου. Ο νέος ποιητής ζητά βοήθεια απ' το σοφό: «Κοίτα το κτήνος που μου φράζει το δρόμο». Ο Βιργίλιος απαντά πως: «Άλλο δρόμο πρέπει να πάρεις, εγώ θα σε οδηγήσω εκεί που οι άνθρωποι κλαίνε το δεύτερό τους θάνατο» και ξεκινούν για τη κάθοδό τους στη χοάνη της Κόλασης. Κείμενο που είναι ταυτόχρονα ευχή και θύμηση της δυσκολίας που θα ξεπεραστεί αν περάσεις από μέσα της, χρησιμοποιείται στο πρελούδιο της ταινίας, και προς το τέλος, όταν στο γ' μέρος (Το Παιχνίδι) αρχίζει η τελική σύγκρουση των προσώπων.

Κάμερα για τον Κινηματογράφο, Αθήνα, τεύχος Νο 4-5, Δεκ.1985 - Ιαν.1986.

Μια τετράγ

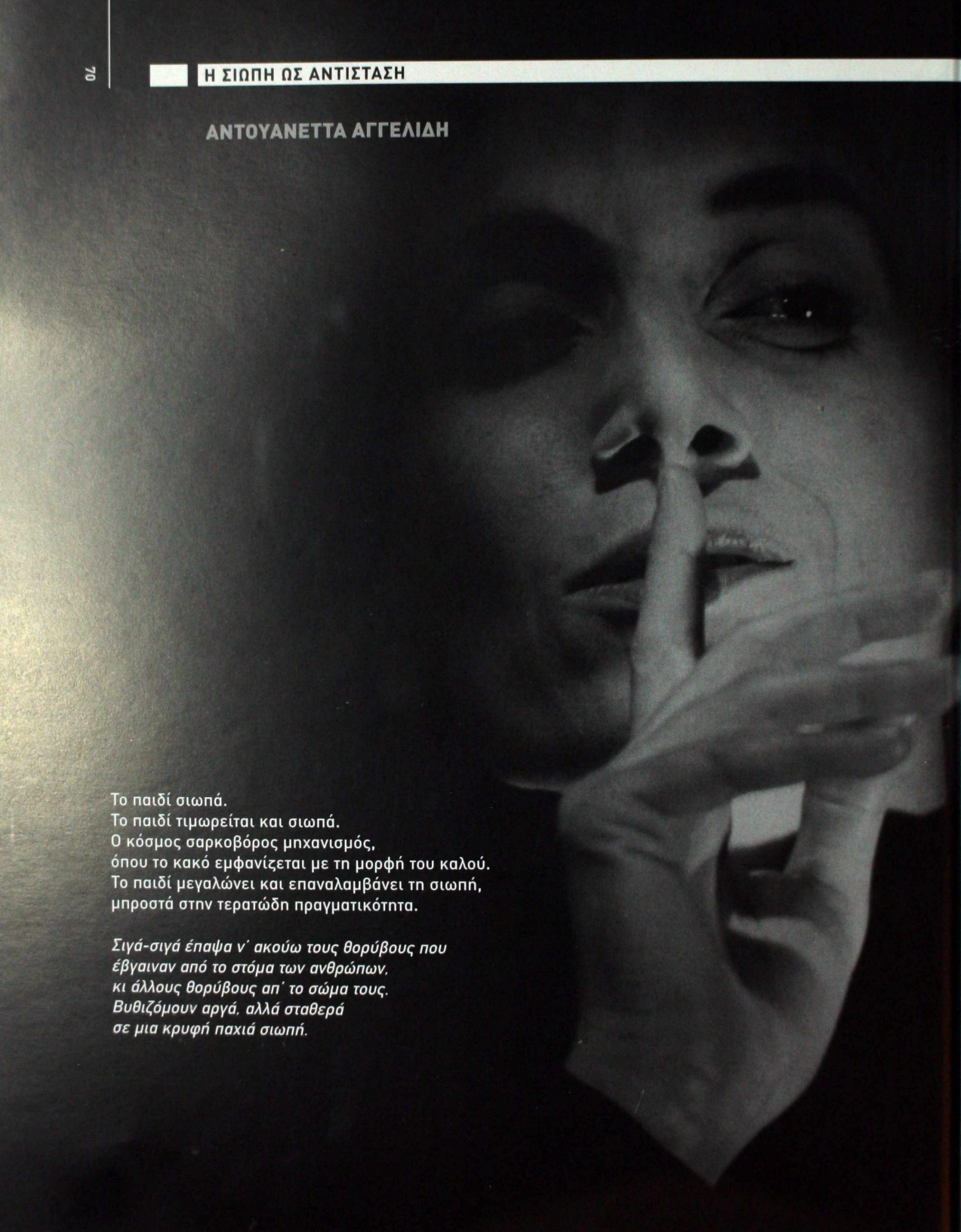
παγώνουν στον αέρα

ΩΡ

γοντας και

τεράστιες γλώσσες
ωνη ταινία
ΕΣ
που πετά

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ



Το παιδί σιωπά.
Το παιδί τιμωρείται και σιωπά.
Ο κόσμος σαρκοβόρος μηχανισμός,
όπου το κακό εμφανίζεται με τη μορφή του καλού.
Το παιδί μεγαλώνει και επαναλαμβάνει τη σιωπή,
μπροστά στην τερατώδη πραγματικότητα.

Σιγά-σιγά έπαψα ν΄ ακούω τους θορύβους που
έβγαιναν από το στόμα των ανθρώπων,
κι άλλους θορύβους απ΄ το σώμα τους.
Βυθιζόμουν αργά, αλλά σταθερά
σε μια κρυφή παχιά σιωπή.

Η παγίδευση έχει επιτελεστεί.

Είναι καλλιτέχνης, αλλά σιωπά.
Γεμάτη ενοχές για την έκφραση.

Βυθισμένη εκεί από την αρχή της ταινίας,
κατακλύζεται από σιωπή.
Ο λόγος φυτεμένος στη σιωπή.
Παγιδευμένη στον κήπο με τα τραύματα,
η μνήμη φέρνει πόνο.

Μέχρι που μέσα στη σιωπή κάτι αρχίζει να αλλάζει,
οι καταναγκασμοί απομακρύνονται,
οι αποστάσεις μεγαλώνουν.
Διαφαίνεται μια άλλη σιωπή,
αυτή που περιβάλλει τα όνειρα.
Οι μνήμες πλουτίζονται από τη λογική των ονείρων,
ο ίδιος ο κόσμος γίνεται ονειρική εμπειρία.
Και ξαφνικά το πάχος της θλίψης
που περιβάλλει τα πράγματα αραιώνει,
η μνήμη δεν καθηλώνει πια, δεν επαναλαμβάνει.
Μέσα της γλιστράει μια νέα οπτική
και η σιωπή γίνεται το υπόβαθρο του διαλογισμού,
μια ηδονική σιωπή.
Οι ώρες ανασυντίθενται χωρίς θόρυβο.
Κι απ' τη σιωπή της αλαλίας, στη σιωπή της ενδοσκόπησης.

Η Σπένδω πορεύεται από τη βίαιη εξάρτηση
στην αποδοχή του προσωπικού της βλέμματος.

Η ταινία είναι το άκουσμα των μεταλλαγών αυτής της σιωπής.

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΒΥΘΙΣΜΑ ΣΤΟ ΟΝΕΙΡΟ

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Οι *Ώρες* είναι η τελευταία μέχρι τώρα ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη, που γυρίστηκε το 1995, μετά τον *Τόπο* το 1985 και τις *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* το 1977. Η χρονική απόσταση ανάμεσα σ' αυτά τα έργα, που ως επί το πλείστον επιβάλλεται στη σκηνοθέτιδα, εξαιτίας των δυσχερών συνθηκών παραγωγής, τους δίνει μια φόρτιση, που θα την αποκαλούσα «συμπυκνωμένου χρόνου» και «συσσωρευμένων εντυπώσεων», από τη στιγμή που οι ταινίες της Αγγελίδη είναι ο χρόνος της, αναπόσπαστο μέρος της ζωής της.

Στην πρώτη θέασή τους οι *Ώρες* μου έδωσαν την εντύπωση πως πρόκειται για μια μεταιχμιακή ταινία της σκηνοθέτιδας, μια ταινία που συνεχίζει τις αισθητικές της αναζητήσεις και ταυτόχρονα αντιμετωπίζει καινούριους χώρους και εικαστικές συνθέσεις με έναν πιο συναισθηματικό, πιο άμεσο τρόπο, ανοίγοντας διόδους στην εξέλιξη του έργου της.

Αυτήν τη διαπίστωση τη θεώρησα καταρχήν πιο αισιόδοξη από τα συμβάντα στην ταινία, τα οποία με οδήγησαν σ' ένα επίπονο ταξίδι καταδύσεων σε πτυχές του εαυτού μας που δύσκολα ανοίγουμε. Ένιωσα πως το να μιλάμε για αισιόδοξη ή απαισιόδοξη οπτική σε τέτοιου είδους ενδοσκοπήσεις είναι λάθος προσέγγιση, από τη στιγμή που ο κόσμος που θέλει να καταγράψει η δημιουργός είναι αυτός ο κρυφός κόσμος κι αυτός βγαίνει στην επιφάνεια, στην εικόνα.

Αν ο *Τόπος* είναι μια συνάντηση σ' ένα σημείο του σύμπαντος με το θάνατο, οι *Ώρες* είναι ένα είδος κρυφής συνομιλίας με τη ζωή, ένα είδος κρυφού ημερολόγιου, ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών, μια προσπάθεια βαθύτερης κατανόησης της ύπαρξης.

Στις *Ώρες* η γυναίκα, η Σπένδω, προσπαθεί να κατανοήσει το παρελθόν της, να ξεκαθαρίσει τη θέση της απέναντι σε πράγματα που βίωσε, απέναντι στο χρόνο και στις πράξεις που την έχουν εγκλωβίσει. Η κάθοδός της στο παρελθόν είναι επώδυνη. Αντιμετωπίζει αδιέξοδα, ζει συνεχείς βιασμούς της ελευθερίας της, των συναισθημάτων της, των ονείρων της.

Η μνήμη της τη δεσμεύει και την απελευθερώνει ταυτόχρονα. Τη δεσμεύει στον πόνο, την απελευθερώνει, γιατί τη βοηθάει να αποδεχτεί το προσωπικό της βλέμμα. Τη βοηθάει μέσα από έναν καταιγισμό εικόνων να βρει την εσωτερική της ροή και να ξεπεράσει τον εγκλωβισμό της.

«Κουράστηκα κάτω από κλεισμένους ουρανούς αιχμάλωτη νύχτα και μέρα», λέει η Σπένδω στην αρχή της ταινίας, «κουράστηκα τα ορατά να μάχονται τα αόρατα. Πεθύμησα τόσο πολύ την ελευθερία».

Στην επίπονη ενδοσκόπησή της, η γυναίκα μοιάζει να ανοίγει πόρτες, να σπάει ατέλειωτες μεμβράνες, που θα την οδηγήσουν στην «αλήθεια» αυτών που έζησε. Αναρωτιέται: «Είναι μία μόνο η μεμβράνη; Εσύ νομίζεις ότι είναι μια; Ότι είναι η ίδια; Μήπως είναι πολλές; Η μια μετά την άλλη;».

Πηγαινοέρχεται σε σχήματα δημιουργημένα μηχανικά, πλαισιωμένα με εικόνες της παιδικής, της εφηβικής και της ώριμης ηλικίας. Οφείλει να θυμηθεί, οφείλει να δημιουργήσει σχήματα, γιατί «όταν χάνεται το σχήμα, χάνεται και η σκέψη».

Η Αντουανέττα Αγγελίδη ονομάζει τις *Ώρες* τετράγωνη ταινία, επειδή βασίζεται στα τέσσερα στοιχεία των προσωκρατικών: *Γη-νερό-αέρας-φωτιά*.

Η αφήγησή της βασίζεται σε μια ονειρική εμπειρία, σ' ένα «ξύπνιο όνειρο», σ' ένα ενύπνιο, στην εσωτερική δομή και συνάφεια των ονείρων.

Γι' αυτό, κάνοντας μια παρένθεση, θα έλεγα πως η αφήγηση και η δομή της ταινίας είναι συγκεκριμένη, απλώς δεν είναι καθιερωμένη ή κλασική. Ακολουθεί τους δικούς της κώδικες, έχει τις ιδιαιτερότητες του οράματος και του ονείρου, το όνειρο όμως γίνεται έργο, γίνεται σαφές μέσα από την εικόνα, γίνεται λόγος, δημιουργεί τη δική του αφήγηση.

Η ταινία χωρίζεται σε τέσσερα μέρη:

1. *Λάθος αφιέρωση.*

Όπου η πρωταγωνίστρια παρανοεί τη ζωή της. Τα πρόσωπα του παρελθόντος συγχέονται με τα πρόσωπα του παρόντος.

2. *Δεν θα ξεφύγεις.*
Όπου τα πρόσωπα του παρελθόντος επανέρχονται και στοιχειώνουν το παρόν. Όπου παρατηρείται μια συνεχής επανάληψη λαθών, αλλά και μια αδυναμία αποφυγής τους.
3. *Εγώ ή μη* (το ***μη*** αρνητικό, που όμως ηχητικά μας παραπέμπει στο εγώ ειμί, εγώ είμαι).
Το είναι γίνεται οριακό, αμφισβητείται η ίδια η ύπαρξη. Οι χρόνοι συγχέονται, «υπάρχει ένας τόπος όπου τα αντίθετα είναι εξίσου αληθή»[1].
4. Τα άκουσα σε ένα όνειρο.
Όπου οι εμμονές ξεκαθαρίζουν, δεν είναι πια μονοδιάστατες, αποκτούν διαφορετική χροιά. Ο χρόνος κυκλοφορεί προς όλες τις κατευθύνσεις και απελευθερώνει, ξεμπλοκάρει το άτομο. Παρελθόν, παρόν και μέλλον συνυπάρχουν, όταν η πρωταγωνίστρια αποκτά ένα προσωπικό βλέμμα.
Η ενδοσκόπηση στην παιδική ηλικία περνάει μέσα από το βύθισμα στο τέλος του προηγούμενου αιώνα, εικαστικά εμπνευσμένη από μια γκραβούρα του Μαξ Ερνστ στο σουρεαλιστικό αφήγημα του *Μια εβδομάδα καλοσύνης*. από το τρίτο μέρος της *Αυλής του Δράκοντα*.
Οι μορφές της μητέρας, της γκουβερνάντας, του πατέρα, του θείου, της δασκάλας και του δάσκαλου μουσικής είναι πολύ χαρακτηριστικές, διαμορφώνουν μια παιδική προσωπικότητα μέσα από τιμωρίες και «αλήθειες» που θα μπορούσαν να είναι ψέματα, μέσα από αλήθειες που δεν χωράει μέσα τους η δημιουργικότητα και το όνειρο. Η νεανική ηλικία σε μια εποχή έντονης πολιτικοποίησης, δεν βιώνεται καθόλου απελευθερωτικά από την ηρωίδα, πράγμα που επιβάλλει μια επιπλέον «μεμβράνη», ένα επιπλέον βασανιστήριο.
Η χρονική απόκλιση παιδικής-νεανικής ηλικίας απλώς τονίζει στο θεατή το αίσθημα εγκλωβισμού, αφού επιλέγονται πάντα πιο αντιπροσωπευτικές περίοδοι καταπίεσης της προσωπικότητας της γυναίκας.
Ο έρωτας βιώνεται και αυτός βασανιστικά, ξεκινώντας από τον σωματικό πόνο του πρώτου δοσίματος, αλλά και από τη στέρηση μιας αυθόρμητης, τρυφερής έκφρασης, που προέρχεται από το ίδιο το αντικείμενο του έρωτα, όπως μαρτυρούν οι εικόνες ζωγραφικής στον τοίχο του σπιτιού

ΒΥΘΙΣΜΑ ΣΤΟ ΟΝΕΙΡΟ

ΣΤΕΛΛΑ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

του αγαπημένου της. Εκεί όπου και «φυσικές χαρές καταντούν βιασμοί». Στο πρόσωπο του εραστή της η Σπένδω ξαναβλέπει τη δασκάλα που της σχίζει το τετράδιο με τη ζωγραφιά, επειδή ανέτρεψε τους κανόνες μιας τυποποιημένης έκθεσης, επειδή άφησε τη φαντασία της να πάει παραπέρα, όπως παραπέρα πήγε και η προσφορά της στον αγαπημένο της ένα δώρο που αυτός δεν μπόρεσε να εκτιμήσει. Ένας περίεργος ευνουχισμός των αγγιγμάτων και του λόγου της.

«Σιγά σιγά έπαψα ν' ακούω τους θορύβους που έβγαιναν από το στόμα των ανθρώπων και τους θορύβους από το σώμα τους. Βυθιζόμουνα αργά, αλλά σταθερά σε μια παχιά σιωπή». «Ας πούμε ότι απέφευγα ότι αγαπούσα», λέει αυτή στην ταινία.

Το σφάλμα του «έρωτα» της παιδικής ηλικίας προς το θείο, επαναλαμβάνεται στον πρώτο εραστή. Η μορφή του δασκάλου μουσικής, που της λέει τα λόγια του Ντα Βίντσι: «μην με κοιτάς αν την ελευθερία σου αγαπάς, γιατί το πρόσωπό μου είναι μια φυλακή αγάπης», επαναλαμβάνεται στο τυπογραφείο που αυτός την προτρέπει να αυτοκτονήσει. Η μορφή της γκουβερνάντας επαναλαμβάνεται στη γιαγιά που την ξαναβρίσκει μπροστά της όταν κάνει παιδιά. Η γέννηση του μωρού είναι δεσμευτική, αλλά και απελευθερωτική. Η τρυφερότητά της γέρνει προς αυτό, την ίδια στιγμή που η σχέση με τον άντρα συνεχίζει να είναι απόμακρη.

Οι εικαστικές αναφορές είναι σαφείς και σε αυτήν την ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη. Δεν πρόκειται όμως για αναπαραγωγή του ζωγραφικού έργου. Οι πίνακες αποτελούν έναυσμα για τη διαφορετική της ερμηνεία του οπτικού χώρου. Οι *Ώρες* αναφέρονται στον Μαξ Ερνστ, στον Μαξ Κλίνγκερ, στον Ντέιβιντ Χόκνεϊ, στον Μπαλτύς, στον Βερμέερ, στον Ντράγιερ, και στις φωτογραφίες μικρών κοριτσιών του Λούις Κάρολ. Στον *Τόπο* ήταν η Αποκαθήλωση του *Ποντόρμο*, οι *έρημες πλατείες* ή ο *Μυστηριώδης κολυμβητής* του Ντε Κίρικο, στις *Παραλλαγές στο ίδιο θέμα* ήταν ο Μαγκρίτ ή και πάλι ο Ερνστ.

Μεταφέρω τα λόγια της ίδιας που διασαφηνίζουν τη σχέση της με το ζωγραφικό έργο. «Ένας πίνακας, λέει, είναι ένας ζωντανός οργανισμός. Μέσα του ένας άνθρωπος είναι εξίσου ζωντανός με μια νεκροκεφαλή... Είναι ανθρωποκεντρικό λάθος να αγνοούνται οι περιβάλλουσες τον άνθρωπο δυνάμεις... για παράδειγμα κινηματογραφώ ανθρώπους με γυμνά πέλματα πάνω στο χώμα. Αν φορούσαν παπούτσια και πατούσαν πάνω στο μέταλλο οι άνθρωποι αυτοί θα ήταν διαφορετικοί. Η πατούσα πατάει γυμνή στο χώμα και παίρνει δύναμη. Αυτή η δύναμη σφίγγει την κοιλιά. Αυτή η σφιγμένη κοιλιά τον ακινητοποιεί μέχρι την επόμενη κίνηση»[1].

Στις *Παραλλαγές* υπήρχαν οπτικά ποιήματα, λέξεις που επαναλαμβάνονταν σχηματίζοντας διαφορετικές φόρμες-σχήματα, κάτι σαν ντανταϊστικά ή σουρεαλιστικά καλαμπούρια. Στον *Τόπο*, ο ηχητικός χώρος ήταν μια αναπνοή που μετασχηματιζόταν κι ανάλογα με την κατάσταση αποκτούσε άλλη χροιά. Στον *Τόπο* τα λόγια ακολουθούσαν μια διαδικασία σπιράλ που κατέληγε στο άτομο. Το άτομο γινόταν τόπος συνάντησης διαφόρων ηχητικών και οπτικών απόψεων. Αυτές οι ηχητικές ιδιομορφίες συνεχίζονται και στις *Ώρες*, μόνο που ο λόγος εδώ γίνεται πιο προσωπικός και άμεσος, αγγίζει περισσότερο το συναίσθημα. Το ανακάτεμα ήχων του παρόντος με εικόνες του παρελθόντος, και το αντίθετο, δίνει στην ταινία μια έντονη ονειρική διάσταση. Ο ήχος έρχεται από ένα όνειρο που βρίσκεται «αλλού», αλλά και φεύγει απελπισμένα προς το όνειρο.

Οι *Ώρες*, ως επίπονη διαδικασία ενδοσκόπησης του παρελθόντος, έχουν ένα κοινό σημείο με τον *Τόπο*, ως διαδικασία καθόδου, εκεί όπου οι «άνθρωποι κλαίνε το δεύτερό τους θάνατο», όπως λεγότανε εκεί. Και οι δύο ταινίες εμπεριέχουν ταυτόχρονα την «κάθοδο» ή την «ενδοσκόπηση» του δημιουργού από τη λήθη στη μνήμη, από το κενό στη φόρμα, στο σχήμα.

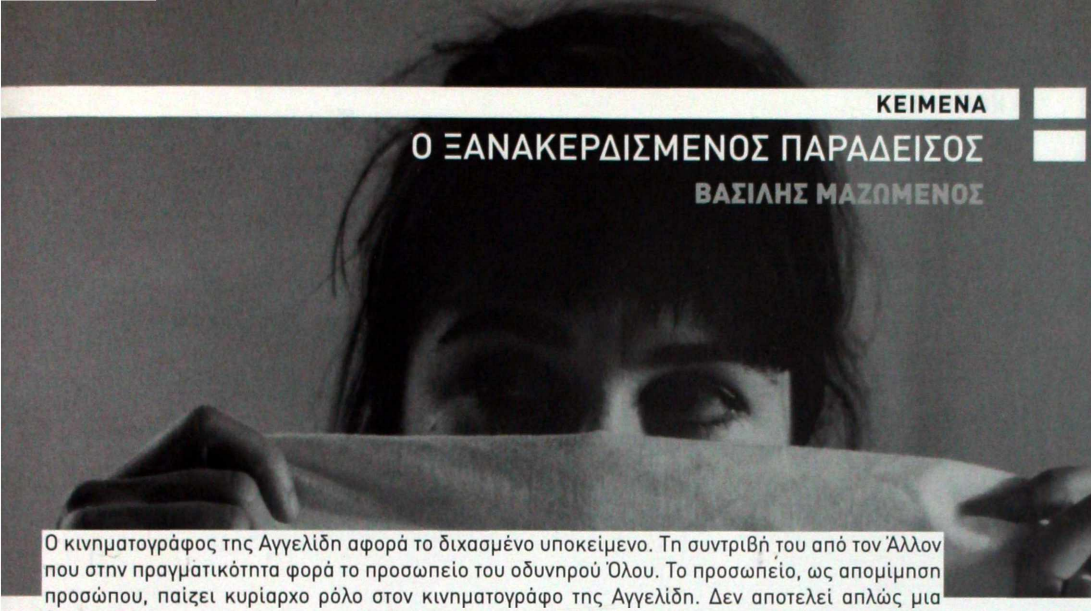
«Γιατί όταν χάνεται το σχήμα χάνεται και η σκέψη», όπως λέει και η πρωταγωνίστρια στις *Ώρες*. Και οι δύο ταινίες σμιλεύουν το χρόνο σ' έναν τόπο, σ' ένα σημείο του σύμπαντος. Γιατί πρέπει να θυμηθούν.

Παρουσίαση της ταινίας *Οι Ώρες* για την προβολή της στην Ταινιοθήκη της Ελλάδας, 25 Φεβρουαρίου 1997.

1. Από τα κείμενα της ταινίας *Ώρες*.

Ο ΞΑΝΑΚΕΡΔΙΣΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΖΩΜΕΝΟΣ



Ο κινηματογράφος της Αγγελίδη αφορά το διχασμένο υποκείμενο. Τη συντριβή του από τον Άλλον που στην πραγματικότητα φορά το προσωπείο του οδυνηρού Όλου. Το προσωπείο, ως απομίμηση προσώπου, παίζει κυρίαρχο ρόλο στον κινηματογράφο της Αγγελίδη. Δεν αποτελεί απλώς μια θεατρικού τύπου μεταμφίεση, αλλά την τραγική κάλυψη και παραλλαγή του ενός και μόνο προσώπου: του ίδιου του σύγχρονου υποκειμένου που συντρίβεται στο τέλος ενός βάρβαρου εικονοπλαστικού πολιτισμού. Οι πολλαπλές μεταμορφώσεις-ηλικίες της ηρωίδας αφορούν, στην ουσία, μια και μόνη ηλικία-μεταμόρφωση και αυτή είναι αόρατη στο έργο. Είναι η ίδια η Μνήμη. Οι *Ώρες* αποτελούν μια ανατομία της Μνήμης. Όχι αναπαραστατικά, ούτε ιστοριογραφικά. Γιατί το «δράμα» εδώ δομείται πάνω στις *σχάσεις*. Σχάσεις αισθηματικές, σχάσεις ειδώλων και σχάσεις αντικειμένων.

Οι τελευταίες αποκαλύπτονται και αποκαλύπτουν διαλεκτικά έναν κόσμο απολίθωσης, κόσμο νεκρό «πολύ προ του καιρού του». Εμείς παρακολουθούμε τη δομή του ονείρου, τη διαδικασία του τέλους αυτού του κόσμου. Τα προσωπεία των μορφών της Αγγελίδη γίνονται κραυγές. Συναντάς παντού στόματα ανοιχτά, απελπισμένα απέναντι στη συντριβή τους από το οδυνηρό Όλο που τα περιβάλλει.

Στην ταινία λειτουργούν δύο άξονες: αυτός του Πατέρα-Δασκάλου και εκείνος της Μητέρας-Γκουβερνάντας. Πρόκειται στην πραγματικότητα για την τραγωδία ενός καθολικού οιδιπόδειου που εμποδίζει την έξοδο του προσώπου από τα είδωλα που το φυλακίζουν. Όταν, στο τέλος της ταινίας, πραγματοποιηθεί αυτή η έξοδος, το απαγορευμένο ζευγάρι (μοναχός-ηρωίδα) θα ξαναγυρίσει στο αρχικό σημείο, θα γίνουν Αδάμ και Εύα. Οι καταραμένοι εσχατόπλαστοι συναντούν και πάλι τον παράδεισο, γίνονται πρωτόπλαστοι.

Ο έρωτας, που ξεπερνά τη βαρβαρότητα της στείρας ηθικής που απαγορεύει, νικά. Οι «είκοσι αιώνες πετρωμένου ύπνου» ξεπερνιούνται.

Το ηχητικό μέρος της ταινίας λειτουργεί μαζί και ενάντιά της. Είναι ένας χώρος «εκτός» που επεμβαίνει στο «δράμα» και το αποδομεί. Ο ήχος εδώ αποδομεί τη Μνήμη. Μα εκείνη επιστρέφει αέναα, κυριαρχεί και υπενθυμίζει: για να πραγματοποιηθεί ο Τόπος που δεν υπάρχει. Ακόμη πρέπει να συντριβεί οριστικά Εκείνος που Ήταν. Πρέπει να νικηθεί ο Μεφιστοφελής, να εκπέσει ο Άγγελος του Σκότους.

Η Αγγελίδη συναντά έμμεσα, αλληγορικά, δηλαδή αληθινά, το στοχασμό: την εβραϊκή εσχατολογία, τους φιλοσόφους της Αναγεννήσεως, τον γερμανικό ιδεαλισμό, τη φαινομενολογία. Συναντά το στοχασμό πάνω στον ίδιο το Χρόνο. Οι *Ώρες* πρέπει να αποκτήσουν την αξία τους χάρις στο χρόνο που ξανακερδίζεται. Γιατί είναι η κλοπή του ίδιου του Χρόνου που δίνει στην ταινία της Αγγελίδη ιδιαίτερη διάσταση. Όλα τα προσωπεία του «δράματος» κλέβουν από την παρούσα-απούσα ηρωίδα το Χρόνο της.

Δεν είναι μόνο οι τυραννικές μνήμες των ηλικιών της που την ακολουθούν από «βυθό σε βυθό, από πόνο σε πόνο». Όταν Εκείνη θα εξεγερθεί κι ο σεισμός θα ξεσπάσει, θα προστατεύσει τα παιδιά της από το οδυνηρό βλέμμα του Τρόμου που η ίδια είχε συναντήσει. Θα αποκαλυφθεί ότι το γυμνό γυναικείο σώμα είναι η τελική μεταμόρφωση της ηρωίδας σε Κ(κ)όρη-της. Αυτά τα παιδιά θα την οδηγήσουν στο Αρχικό Σημείο: στην «εσωτερικευμένη Παράδεισο» που ξανακέρδισε αφού βυθίστηκε ως τον Έσχατο Πόνο.

Επενδυτής,
Αθήνα,
20 Απριλίου
1996.

ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΤΟΠΙΑ

Κινηματογραφικές αποτυπώσεις του ελληνικού χώρου
Ο πεποιημένος χώρος

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Υπάρχουν ταινίες που, ενώ στηρίζονται έτσι κι αλλιώς σε υπαρκτά κομμάτια του περιβάλλοντος χώρου, δίνουν την αίσθηση της δημιουργίας ενός δικού τους αυθύπαρκτου όλου. Ενός όλου που συντίθεται από σκόρπιες εικόνες, οι οποίες σηματοδοτούν έννοιες και αποσπούν μνήμες, οι οποίες άλλοτε έχουν το ρεαλισμό της περιβάλλουσας πραγματικότητας και άλλοτε αποσπώνται απ' την τεράστια παρακαταθήκη του ασυνείδητου. Αυτοί οι πεποιημένοι χώροι εκφράζουν, μέσα απ' την ιδιαιτερότητά τους, θραύσματα εικόνων και παραστάσεων που αφορούν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, τη συγκεκριμένη πραγματικότητα και τις καλά κρατημένες στο υποσυνείδητο εκδοχές της. Αυτοί, παρ' όλο που μοιάζουν σαν μη υπαρκτοί, συγχρόνως είναι απόλυτα σταθεροί στη σημασιολογική τους γραμμή. Μέσα από τα δικά τους μονοπάτια ο νους και το συγκινησιακό του θεατή οδηγείται σε αντίστοιχες δικές του προσλαμβάνουσες και έτσι επιτυγχάνεται η επικοινωνία και κινητοποιείται το φαντασιακό και το αντίστοιχο συναισθηματικό υπόστρωμα. Η αμφίδρομη σχέση ολοκληρώνεται με την πολλαπλότητα των σημαινόντων και την αντιστοιχία των εννοιών και των αναλογιών σε οπτικό και νοητικό επίπεδο.

Στις *Ώρες – Μια τετράγωνη ταινία* (1995) της Αντουανέττας Αγγελίδη, η ηρωίδα επαναλαμβάνει συχνά: «Κουράστηκα τα ορατά να μάχονται τα αόρατα». Αυτό είναι μια αλήθεια που ταιριάζει απόλυτα και στην ταινία, αφού και εδώ η σκηνοθέτιδα, αδιαφορώντας πλήρως για τις λογικές της στεγνής νατουραλιστικής αναπαράστασης του χώρου και του χρόνου, καταθέτει μια εντελώς προσωπική ματιά πάνω στη μνήμη και την τέχνη. Διαλέγει τους χώρους της από τη δεξαμενή των παιδικών της χρόνων, της συζυγικής ζωής, της μητρότητας και από το ανεξάντλητο οπλοστάσιο των μεγάλων εικαστικών δημιουργών του αιώνα μας χάρη στους οποίους άλλαξε ο τρόπος θέασης των γεγονότων, των εικόνων και των ονείρων. Παρ' όλο που όλα είναι αποσπασματικά, εντούτοις υπάρχει μια εσωτερική συνάφεια και μια στέρεη δομή, η οποία παραπέμπει στα αρχέγονα στοιχεία: γη, νερό, αέρας, φωτιά. Το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα παιχνίδι λαμπρών αισθητικά εικόνων, που όμως στηρίζεται σε πρωταρχικές ανάγκες επιστροφής σε σιωπές, αγγίγματα, διαμάχες, απορρίψεις, επιβεβαιώσεις, τα οποία μέσα από το πέρασμα του χρόνου εσωτερικεύτηκαν και ξεπεράστηκαν, έτσι ώστε να μπορούν τώρα να εκφραστούν ανενδοίαστα και αποτελεσματικά. Η ταινία αυτή είναι υποδειγματική των δυνατοτήτων του κινηματογράφου να στήνει κόσμους τόσο κοντινούς και τόσο πέρα απ' την πεζότητα και την ευκολία του εφήμερου και του αμελητέου. Εδώ κάθε σκηνή είναι από μόνη της ένας κόσμος αισθήσεων και νοημάτων που πολλές φορές χρειάζεται να γυρίσεις και να ξαναγυρίσεις για να την απολαύσεις στην ολοκληρωτική της μορφή.

Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο 2001, σελ. 39-40.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΟΝΕΙΡΩΝ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΙΩΠΗΣ

Οι Ώρες της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΣΟΥΝΑΚΗ

Πώς μπορεί, όμως, η κάμερα να καταγράψει τα όνειρα, μια διαδρομή στο ασυνείδητο, εικόνες σκόρπιες, σπαράγματα μνήμης, να αποκωδικοποιήσει λέξεις και φράσεις, να αποδώσει σιωπές; Εδώ βρίσκεται και η δεξιοτεχνία της Αντουανέττας Αγγελίδη. Τολμά την κάθοδο, τη «ρυθμική» βύθιση σε τόπους κρυφών επιθυμιών και βασανιστικών ενοχών και επιτυγχάνει. Το αποτέλεσμα άρτιο εικαστικά (την ταινία διατρέχουν εικαστικές αναφορές στον Ρέμπραντ και στον Βερμέερ, στον Μαξ Έρνστ, στον Μαξ Κλίνγκερ, στον Ντέιβιντ Χόκνεϊ), με ένα λόγο αποσπασματικό και ποιητικό – επιλογή από τα «Προφητικά» του Ουίλιαμ Μπλέικ. Η φωτογραφία της Κατερίνας Μαραγκουδάκη στήριξε και ανέδειξε το στήσιμο των πλάνων, δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στις φωτοσκιάσεις. Η Κάτια Γέρου αντιμετώπισε με επιτυχία έναν από τους πιο ιδιόμορφους ρόλους της καριέρας της: έπρεπε να δώσει σάρκα και οστά σε ένα πρόσωπο (θρυμματισμένο σε πολλά), να μιλήσει μια γλώσσα ερμητική, επικοινωνιακή όσο και το όνειρο. Η καταλληλότερη οδηγός σε αυτό το ταξίδι στο χρόνο, που μοιάζει με μια τελετουργική χορογραφία.

Η πορεία της Σπένδως (το όνομα της ηρωίδας παραπέμπει στη «σπονδή», σπονδή της ζωής της;) είναι από τη βίαιη εξάρτηση, από την παιδική της ηλικία, από μνήμες τραυματικές, στο φως και στην, εντέλει, αποδοχή του προσωπικού της βλέμματος. «Δεν σβήνω τίποτα», λέει η Σπένδω στο τέλος, «και αρχίζω πάλι από την αρχή». Με την έναρξη της ταινίας η ηρωίδα δηλώνει: «Έχω κουραστεί... Κουράστηκα κάτω από κλεισμένους ουρανούς. Πεθύμησα τόσο πολύ την ελευθερία...». Ελευθερία, που η Αγγελίδη αποδίδει στην ηρωίδα, οδηγώντας την στο φως.

Καθημερινή, Αθήνα, 19 Ιανουαρίου 1996.

ΠΟΙΗΜΑΤΑ Ή ΔΟΚΙΜΙΑ;

Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΡΕΑ ΒΑΛΝΤΕΝ

Χωρο-χρόνος, γυναικείος λόγος, μύηση· τρία από τα παραδειγματικά στοιχεία του οράματος της Αγγελίδη, των θεματικών εμμονών της, του προσωπικού της ύφους και της γραφής της. Οι ταινίες της προσκαλούν σε μια διπλής φύσεως πρόσληψη, τόσο κατανόηση όσο και ψυχική κοινωνία.[1]

Ανεστραμμένος Χώρος και Χρόνος

...Ο χώρος και ο χρόνος *απο-* και *ανα-* δομούνται, επανεξετάζοντας τις προφάνειες και παράγοντας αβεβαιότητα στην αντίληψή μας του κόσμου.

...Στοιχεία από πίνακες διεισδύουν στο πλέγμα της κάθε ταινίας, συνυπάρχουν και μεταμορφώνονται. Στον *Τόπο* βασική αναφορά είναι ο Giorgio De Chirico: το νερό από τον «Κολυμβητή», στερεοποιημένο υπό τη μορφή ενός «φολιδωτού» δαπέδου, οι εγκαταλελειμμένες πλατείες και οι αδιέξοδες προοπτικές εισβάλλουν στην ταινία και «εκφράζουν την πορεία ενός ανεκπλήρωτου έρωτα»[2], συναντούμε επίσης τα τανίσματα των γυναικείων μορφών του Balthus, που βάφονται για να γίνουν ένα με τα ρούχα όπως τα σώματα στα έργα του Pontormo και κοιτούν με το βλέμμα του Cranach. Η ιστορία της δυτικής ζωγραφικής διαλύεται, επανασυντίθενται και, ακόμα πιο πολύ, λιώνει σε μια νέα μορφή. Τα σπαράγματα του πολιτισμού χρησιμοποιούνται τόσο ως διακειμενικό σχόλιο όσο και κατά τον τρόπο που τα *spolia*[3] του παρελθόντος ενσωματώνονται στα έργα τέχνης της κάθε εποχής. Αποτελούν το υλικό δημιουργίας νέων πλαισίων. Λειτουργούν ως εσωτερικές ενώσεις για κάθε ταινία και ως απεύθυνση στο συλλογικό ασυνείδητο... [Η διαδικασία αυτή], αφενός, επιτελεί μια λειτουργία μεταγλωσσική, σχολιάζοντας τις εικόνες και την αντίληψη του κόσμου που θεωρούμε δεδομένες. Αφετέρου, παρουσιάζει το οικείο σαν κάτι πρωτοείδωτο, θυμίζοντάς μας γνωσιολογικά και υπαρξιακά ερωτήματα...

Ο κινηματογράφος της Αγγελίδη σχολιάζει και ανατρέπει τα όρια του χώρου... Η προοπτική, η συμμετρία, η κλίμακα, ο προσανατολισμός, οι έννοιες του μέσα και του έξω οδηγούνται στο διφορούμενο. Μια μελέτη της προοπτικής έχουμε στα δυο πρώτα πλάνα του *Idées Fixes / Dies Irae* – αναφορά στον *Περίπατο του Ευκλείδη* του René Magritte... Η κίνηση, προς τα πάνω ή προς το κέντρο του κάδρου, δίνει τις εναλλακτικές εντυπώσεις του βάθους ή της προεξοχής. Η μετάβαση από τον τρισδιάστατο χώρο στη δισδιάστατη χωρικά οθόνη τίθεται ως ένα μόνιμα ανοιχτό ερώτημα. Μια μελέτη της έννοιας της κλίμακας συναντούμε στον *Τόπο*, καθώς ακολουθούμε στη διάρκεια της ταινίας τις μεταλλάξεις δυο χωμάτινων κωνικών όγκων. Στην αρχή είναι βουνά, μετά έρχονται στο ύψος της μικρής ηρωίδας, η οποία σταδιακά γίνεται ψηλότερη από αυτούς καθώς μεγαλώνει, και καταλήγουν μικρές δομές στην άμμο, ένα είδος παιχνιδιού. Δεν ξέρουμε ποιο είναι το πρωτότυπο αντικείμενο, ποιο είναι αναπαράσταση ποιου, ποιο είναι μεγέθυνση και ποιο σμίκρυνση, ποιο είναι προεικόνιση και ποιο μνήμη.

Η εξαιρετικά αφαιρετική και υποβλητικά μεταφυσική αισθητική μπορεί να θεωρηθεί ως το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του ύφους της. Κατασκευάζεται ένας χώρος κομματιαστός αλλά πλήρης, πολύ μεγάλος ή πολύ μικρός, όπου τα παιχνίδια της γεωμετρίας παράγουν την αίσθηση του εξωπραγματικού. Ένας χώρος που απαντάει στις αγωνίες των προσώπων και πονάει μαζί τους. Ένας χώρος που «είναι και δεν είναι»[4] και που επιτρέπει την εγγραφή του προσωπικού βλέμματος. Ένας «κοσμικός χώρος»[5]... «Γενέθλια γη δεν είναι ο τόπος που γεννηθήκαμε, γενέθλια γη μπορεί να είναι μόνο μια κηλίδα» (*Τόπος*). Μια κηλίδα-Λακανική οθόνη, μια κηλίδα-«σημείον», χωρικό, χρονικό ή νοηματοφόρο, τελεία και σημάδι, που «απορροφά προσωπικές εικόνες και κοσμικούς μύθους», όπως εξηγεί η σκηνοθέτις[6]· Όλος ο χώρος σε ένα μοναδικό σημείο, Αρχιμήδειο, που μας επιτρέπει να θέσουμε τον κόσμο σε κίνηση και έτσι να τον ανατρέψουμε. Ένας ανεστραμμένος κόσμος, ο κόσμος της τέχνης.

Ένα σημείο, λοιπόν, που είναι επίσης «σημείο καμπής», μια κρίσιμη στιγμή... Η Αγγελίδη λέει: «Ξεκινώ μια ταινία όταν με ρουφήξει ένα σχήμα χρόνου, που κάνει τις εικόνες να πυκνώνουν γύρω του»[7]... «Η δυναμική τού εξαίφνης, η δυναμική της συνέχειας και η δυναμική μιας

επαναληπτικότητας»[8] λειτουργούν τόσο στο επίπεδο της αφήγησης, όσο και σε αυτό της κατασκευής. Η εναλλαγή ανάμεσα σε σύντομα πλάνα και μακρές λήψεις δημιουργεί έναν ρυθμό που οδηγεί το κοινό στην υπερβολή, στην εμπειρία του εξαιρετικού... Υπάρχει μια διαρκής αντίφαση, ή μάλλον αντιστικτική σύνθεση, μεταξύ των κινήσεων των ηθοποιών, αλλά και εσωτερικά στις κινήσεις κάθε ηθοποιού, ανάμεσα σε μεγάλες διάρκειες και απότομες κινήσεις, ανάμεσα στην κίνηση και το βλέμμα, ανάμεσα στην άρθρωση και τις εκφωνούμενες λέξεις, που εντείνουν το παραξένισμα. Η ηχητική μπάντα συνδιαλέγεται ισότιμα με την εικόνα. Στο *Idées Fixes / Dies Irae*, παραδείγματος χάρη, έχουμε την απόλυτη κατασκευή να συνδιαλέγεται με την ενσωμάτωση του τυχαίου και του φυσικού· κι ακόμα παιχνίδια που φέρνουν τη γλώσσα στα όριά της[9], όπως η τελετουργική ανάγνωση ενός λεξικού ή η επανάληψη ενός συνεχόμενου κειμένου ώσπου μετατρέπεται σε τζιτζίκισμα...

Ο χρόνος δεν είναι ούτε ιστορικός ούτε γραμμικός, υπενθυμίζοντας ότι το μυαλό μας δεν λειτουργεί κατ' αυτόν τον απλοποιημένο τρόπο... Η Αγγελίδη επικεντρώνεται συχνά στις κρίσιμες στιγμές, όταν το παρελθόν περνά μπροστά από τα μάτια μας, μπλέκεται στις επιθυμίες μας και αποκτά νέο νόημα, σ' αυτές τις ενδιάμεσες στιγμές, ανάμεσα στη μνήμη και την αμνησία – ίσως επειδή η φύση τους είναι συγγενής με τη λειτουργία του κινηματογράφου. Μια γέννα στον *Τόπο*, μια απόπειρα αυτοκτονίας στις *Ώρες*. Μας αποκαλύπτεται η ζωντανή ανατομία μιας «διευρυμένης στιγμής»[10].

Ο κινηματογραφικός χωρο-χρόνος της Αγγελίδη αποσταθεροποιεί τις συμβάσεις και προσφέρει την αποκάλυψη ενός καινούριου κόσμου. Οι ταινίες της, κοσμικά σημεία στον χώρο και το χρόνο, άπειρου μεγέθους και άπειρης συμπύκνωσης, ελκύουν με την ένταση μιας μαύρης τρύπας προκειμένου να μας μεταφέρουν σε μια νέα διάσταση.

Κατασκευή και εμπειρία της γυναίκας.

...το φύλο ως υλικό και καθοριστικός παράγοντας για τη δημιουργία μιας τέχνης που ανήκει στο σύνολο της ανθρωπότητας.

Στις ταινίες της Αγγελίδη διαγράφεται η εμπειρία της ψυχικής και κοινωνικής κατασκευής της γυναίκας. Η γυναικεία περσόνα που τις κατοικεί επιστρέφει στην παιδική ηλικία προκειμένου να βρει την ρίζα του κακού. Ο πατέρας είναι ο φόβος, «père-peur» (*Idées Fixes / Dies Irae*), και η μητέρα μια διπρόσωπη εσωτερικευμένη εχθρός (*Οι Ώρες*). Στη διαστροφή της οικογένειας προστίθεται η διαστροφή της εκπαίδευσης και της θρησκείας. Η εκπαίδευση τιμωρεί την δημιουργικότητα ως ψέμα και περιορίζει τα κορίτσια στο διπλό αδιέξοδο ανάμεσα στη συμβατικότητα του θηλυκού και την μίμηση του ανδρικού... Οι διπλές αδιέξοδες επιλογές είναι συνεχείς, όπως στη σκηνή που ο θείος της την προκαλεί να σβήσει το τσιγάρο του στο χέρι της, «αν είσαι άντρας». Ενδιαφέρον έχει ότι η πρόκληση συμπληρώνεται από τη φράση «αν θα αντέξεις τα βασανιστήρια της Μακρονήσου», που εισάγει και την θεματική της πολιτικής χειραφέτησης, η οποία λειτουργεί επίσης καταπιεστικά και διαστρεβλωτικά.

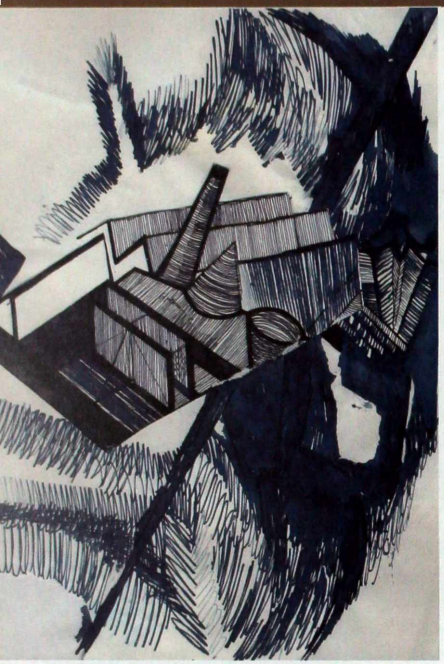
Η Αγγελίδη, ενεργή η ίδια στην πολιτική και το φεμινιστικό κίνημα, διείδε ήδη από το 1977 το αδιέξοδο μιας επανάστασης που αγνόησε τις γυναίκες, παρότι έγινε ενθουσιωδώς δεκτή από αυτές. Συναντούμε πολλές αναφορές στη βασική αυτή αντίφαση. Στο *Idées Fixes / Dies Irae*, κινηματογραφεί τον εαυτό της στη θέση του νεκρού Μαρά, σε ένα πλάνο χωρίς βάθος που τιτλοφορείται «Ορίζοντας» και συνοδεύεται από την Διεθνή παιγμένη από ένα μουσικό κουτί. Σε μια εύγλωττη σκηνή στις *Ώρες*, ο σύζυγος της Σπένδως, που είναι καθοδηγητής, μπαίνει στο δωμάτιο όπου εκείνη κοιμίζει το μωρό και της ζητάει με βροντερή φωνή βιβλιογραφία για το φεμινιστικό κίνημα... Ο τόπος του καθημερινού θανάτου [των γυναικών] είναι η κουζίνα, «usine-cuisine», εργοστάσιο-κουζίνα (*Idées Fixes / Dies Irae*)... Οι γυναίκες, φαίνεται, δεν έχουν πατρίδα – ούτε καν «μητρίδα»;

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΠΟΙΗΜΑΤΑ Ή ΔΟΚΙΜΙΑ;

Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΡΕΑ ΒΑΛΝΤΕΝ



... Η γυναικεία σωματική εμπειρία είναι κυρίαρχη. Η πανταχού παρουσία του θανάτου, ο εσωτερικός χρόνος της εμμήνου ρύσης, ο πολλαπλός οργασμός, η εγκυμοσύνη ως ξεπέρασμα της ενιαίας αντίληψης της ύπαρξής μας, η μητρότητα ως πράξη προστασίας της ζωής, αποτελούν βάσεις τόσο για το μύθο-μήνυμα των ταινιών, όσο και για την κατασκευή της μορφής τους. Στον *Τόπο*, παραδείγματος χάρη, όλοι οι ήχοι της ταινίας –κραυγές, ανάσες, ρόγχος, συριγμός, η βροχή, πόρτες που ανοίγουν, «ένα ύφασμα που κλαίει»[11]– παράγονται από την ίδια γυναικεία φωνή. Σαν όλο το σύμπαν να έχει εσωτερικευτεί στο σώμα της γυναίκας από το οποίο προσλαμβάνεται, σαν όλο το σύμπαν να ζει και να υποφέρει με και όπως το σώμα αυτής της γυναίκας.

Αν και καθεμιά από τις ταινίες της έχει τη δική της προσωπικότητα, μοιάζουν όλες να κατοικούνται από το ίδιο γυναικείο πρόσωπο[12], μια περσόνα που μεγαλώνει. Ένας διάλογος αναπτύσσεται από ταινία σε ταινία. Το *Idées Fixes / Dies Irae* αναπτύσσεται κυρίως ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις. Ο *Τόπος* διερευνά περισσότερο τον εσωτερικό κόσμο, την ψυχική και σωματική εμπειρία. Στον *Τόπο*, η Μαρία σταματάει το χρόνο επειδή «είναι άρρωστη από έρωτα». Στις *Ώρες*, η Σπένδω ξαναβάζει μπρος το χρόνο επειδή «κουράστηκ[ε] κάτω από κλειστούς ουρανούς» και συνειδητοποίησε ότι ο μεγάλος έρωτας είναι μια αυταπάτη.

Όμως, οι ταινίες της Αγγελίδη δεν περιορίζονται από τις ρίζες τους. Πλουτίζονται από αυτές και ανοίγονται προς τον κάθε θεατή. Η γνησιότητα του βιωμένου έχει κάτι το καθολικό, και ακόμα, όπως το θέτει ο Bachelard, «Η ποιητική εικόνα δεν είναι ηχώ ενός παρελθόντος. Είναι κυρίως το αντίστροφο: από το φως μιας εικόνας, το μακρινό παρελθόν πάλλεται από αντηχήσεις»[13] και «η ποίηση διαθέτει μια δική της ευτυχία, ανεξάρτητα από το ποιο δράμα εικονογραφεί»[14]. Το υλικό ενός ποιήματος δεν είναι η αιτία του... Ως διαδικασία παραγωγής, η γραφή, το γράψιμο, αναγκαστικά διαθέτει προσωπικά χαρακτηριστικά. Ως κείμενο, όμως, ως αντικείμενο προς ανάγνωση, η γραφή ανήκει στην ανθρωπότητα... Μιλώντας για τις αντιφάσεις της αγάπης, για τον πόνο και την απώλεια, για την αγαπημένη και βασανιστική θνητότητά μας, οι ταινίες αυτές φτιάχνουν εικόνες που αναδύονται από τα πιο μυστικά βάθη των ψυχών μας.

Μύηση

Κάθε ταινία της Αγγελίδη είναι ένα ταξίδι μύησης σε τρία επίπεδα: αυτό της δημιουργού, αυτό των προσώπων μέσα στο έργο και αυτό των θεατών. Το ταξίδι της δημιουργού μπορούμε μόνο να το υποψιαστούμε. Μπορούμε να το ανιχνεύσουμε μέσω της εξέλιξης και του διαλόγου μεταξύ των ταινιών. Μας ενδιαφέρει, παραφράζοντας τον Foucault, μόνο ως αρχαιολογία της ταινίας.

Το ταξίδι τού εντός του έργου προσώπου δίνεται μέσω της δομής και της πλοκής, τα οποία συχνά ταυτίζονται στην ποιητική λειτουργία. Ο μύθος συμβαίνει κάπου ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, «μεταξύ ύπνου και ξύπνιου»[15]. Δεν είναι τυχαίο ότι στην ελληνική μυθολογία ο Ύπνος και ο Θάνατος είναι αδερφοί. Ο θάνατος, ο τελετουργικός θάνατος ως προϋπόθεση αναγέννησης, το όραμα, το όνειρο. Και, κυρίως, το μυστηριώδες κέντρο του αγνώστου, ο κατά Φρόυντ «ομφαλός του ονείρου». Το όνειρο είναι ο προνομιακός χώρος του ασυνειδήτου, και της Αγγελίδη. Μια παράδοξη τελετή, μια τελετουργία παράγει την κάθε ταινία: «οι εικόνες έλκονται σαν υλοποιημένη επιθυμία, σαν επίκληση»[16]. Κάθε της ταινία είναι μια βύθιση και μια ανάδυση και ακολουθεί τη δομή της μύησης:

Idées Fixes / Dies Irae: Είσοδος – η Αριστοτέλεια Παρένθεση – Μοντέρνα Τέχνη.

Τόπος: Πρελούδιο – Η Στιγμή – Πένθος – Το Παιχνίδι.

Οι Ώρες: Προοίμιο – Λάθος Αφιέρωση – Δεν θα ξεφύγεις – Εγώ Η Μη – Τ' άκουσα σ' ένα όνειρο.

Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε αυτή τη δομή ως την διαδοχή: είσοδος – συνάντηση με το κρυμμένο μυστικό – δοκιμασία της σύγχυσης – κάθοδος στον Κάτω Κόσμο ή τα βάθη του

ασυνειδήτου – σημείο-ναδίρ που εκκινεί την αντίδραση – επιστροφή στη ζωή – παιχνίδι. Ο σκοπός είναι «να μετατρέψεις τον πόνο σε τραγούδι»[17]. Αυτό το τελικό στάδιο, της βαθιάς γνώσης, δίνει πίσω τη δυνατότητα της χαράς και της γενναιοδωρίας – «Σας συγχωρώ. Φύγετε», λέει η Σπένδω στα φαντάσματα στις *Ώρες*. Το αυτονόητο καταρρέει, οι συμβάσεις εξαφανίζονται, δημιουργώντας ένα ανεστραμμένο σύμπαν, έναν κόσμο ελευθερίας, όπου τα πάντα μπορούν να είναι ένα παιδικό παιχνίδι. Έχουμε εισέλθει στον κόσμο της ποίησης. «Ξημερώνει. Φέξαν τ' άστρα» (*Τόπος*).
Τέλος, έχουμε το ταξίδι του κοινού μέσα στην εμπειρία της ταινίας. Οι ταινίες της Αγγελίδη είναι σαν γράμματα: απευθύνονται, αλλά δεν είναι εκτεθειμένα. Απευθύνονται τόσο στη νοημοσύνη μας όσο και στην «κοινή σκοτεινή μας ζώνη,... στα στρώματα του κινδύνου»[18]. Ζητούν τόσο υπευθυνότητα όσο και μια ματιά ελεύθερη από προκαταλήψεις. Απαιτούν προσπάθεια για να κατανοηθούν και καθαρή καρδιά για να κοινωνηθούν – όπως όλα τα μυητικά ταξίδια, όπως η πραγματική ποίηση.

Αναρωτιέμαι για την κατάταξη του έργου της Αγγελίδη και καταφάσκω στην ποιητική του φύση. Ισχυρίζομαι ότι φτιάχνει έναν αποδομιστικό κινηματογράφο, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία και τα υλικά του μοντερνισμού. Είναι γεγονός ότι ο μετα-αφηγηματικός μοντερνισμός εμφανίστηκε στον κινηματογράφο μετά το '60, αργά σε σύγκριση με το μυθιστόρημα και τις εικαστικές τέχνες. Αποτέλεσμα αυτού είναι το ότι περιέχει πολλά στοιχεία που σε άλλες τέχνες αποδίδονται στον μεταμοντερνισμό, ή έστω σε έναν ύστερο μοντερνισμό. Ούτως ή άλλως, υφίσταται μια μακρά θεωρητική διαμάχη για τον ορισμό και το περιεχόμενο των συγκεκριμένων όρων, η οποία υπερβαίνει τα όρια αυτού του κειμένου. Ας αρκεστούμε σε κάποιες παρατηρήσεις. Στη δουλειά της Αγγελίδη το «εκτός πεδίου» λειτουργεί ως κενό και όχι ως ραφή, το μοντάζ περιέχει εναλλαγές πλάνων-σεκάνς με απότομα κοψίματα, η αισθητική είναι μινιμαλιστική. Όλα αυτά είναι εργαλεία του μοντερνισμού. Απ' την άλλη, η γραφή της αγγίζει τα όρια της αποδόμησης, το υποκείμενο είναι κομματιασμένο, τα όρια και οι πολιτισμικές δομές υπό συνεχή αμφισβήτηση. Επίσης παρατηρούμε ταυτίσεις σημαινόντων - σημαινομένων, δημιουργία νέας γλώσσας, ανατροπή της αντίληψής μας του κόσμου, μετουσίωση των ίδιων της των ριζών προσφέροντας την εμπειρία του εξαιρετικού. Αν το στοίχημα κάθε έργου τέχνης είναι να προσλαμβάνεται συγχρόνως από διαφορετικά επίπεδα της συνείδησης και του ασυνειδήτου, να είναι συγχρόνως αίνιγμα και αποκάλυψη, νομίζω ότι η Αγγελίδη έχει πετύχει. Κι όμως, κανένα επιχείρημα δεν θα είναι ποτέ αρκετό για να εξηγήσει το πώς. Είναι ανεξήγητο. Οι ταινίες είναι εκεί.

1. Το παραπάνω κείμενο, γράφτηκε στα αγγλικά το 1998. Αναφέρεται στις τρεις πρώτες ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη: *Idées Fixes / Dies Irae* (1977), *Τόπος* (1985), *Οι Ώρες* (1995).
2. «Η επανάληψη της πορείας για οργάνωση του χάους», Παρουσίαση και συνέντευξη στην Κατερίνα Ευαγγελάκου, *Κάμερα*, Αθήνα, Νο 4/5, Δεκέμβριος 1985 - Ιανουάριος 1986, σελ. 89.
3. spolia: αρχαιολογικός όρος. Κομμάτι ενός κτιρίου, από προγενέστερη κατασκευή και ενσωματωμένο στη νεότερη.
4. «Τόπος», Συνέντευξη στο Θρασύβουλο Γιάτσιο, *Αντί*, Αθήνα, Περίοδος Β, τεύχος 326, 1 Σεπτ. 1986, σελ. 48.
5. Στέλλα Θεοδωράκη, "L'anatreptikos dans le cinéma grec", *Le cinéma grec*, Paris, C.G.P. 1995, σελ. 123.
6. Αγγελίδη, 1988.
7. Το ίδιο.
8. Κλαίρη Μιτσοτάκη, «Μια σκηνοθεσία του εξωφρενικού», *Το Τέταρτο*, Αθήνα, τεύχος 2, Ιούνιος 1985, σελ. 89.
9. Τεχνικές που θυμίζουν Ντανταϊσμό, Λεττρισμό και το Θέατρο του Παραλόγου.
10. Αντουανέττα Αγγελίδη, «Εισαγωγή στο σενάριο», *Οθόνη*, Αθήνα, 1986.
11. Συνέντευξη Ευαγγελάκου, όπ.π., σελ. 108.
12. Αυτό δεν ισχύει στον *Κλέφτη ή η πραγματικότητα*, παρότι ο διάλογος μεταξύ των ταινιών συνεχίζεται. (P.B., 2005).
13. Gaston Bachelerd, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, σελ. 1.
14. Το ίδιο, σελ. 13.
15. Αγγελίδη, 1996, σελ. 23.
16. Αγγελίδη, 1997.
17. Το ίδιο.
18. Συνέντευξη στο Θρασύβουλο Γιάτσιο, όπ.π., σελ. 3.

ΔΙΑΔΟΧΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

"Ολικός Χώρος" *Επίκεντρο, Πάτρα, Ιανουάριος 1991*

ΕΛΕΝΗ ΜΑΧΑΙΡΑ

MATRIX

Από την κινούμενη εικόνα στο

***ΟΘΟΝΗ - MATRIX*, 1990**

Το έργο *Οθόνη-MATRIX* της Αντουανέττας Αγγελίδη προέκυψε από το σχεδιασμό της ταινίας της *Οι Ώρες*. Το έργο έλαβε συγκεκριμένη μορφή από τη χρήση ορισμένων πλάνων του υλικού γραφής και σχεδίασης γύρω από την ταινία, που είναι το *Βιβλίο των Ωρών* (βασισμένο στο αντίστοιχο ομότιτλο εκκλησιαστικό βιβλίο που χρησιμοποιείται τόσο από την Ανατολική όσο και από τη Δυτική παράδοση – είναι η ονομασία των ωρών προσευχής των καλογήρων και ταυτοχρόνως μία αποσύνδεση από την κοσμική εξουσία των ατόμων) και από την κίνηση της πτώσης, άλλη έννοια στην οποία εργάζεται η Αγγελίδη από το 1989.

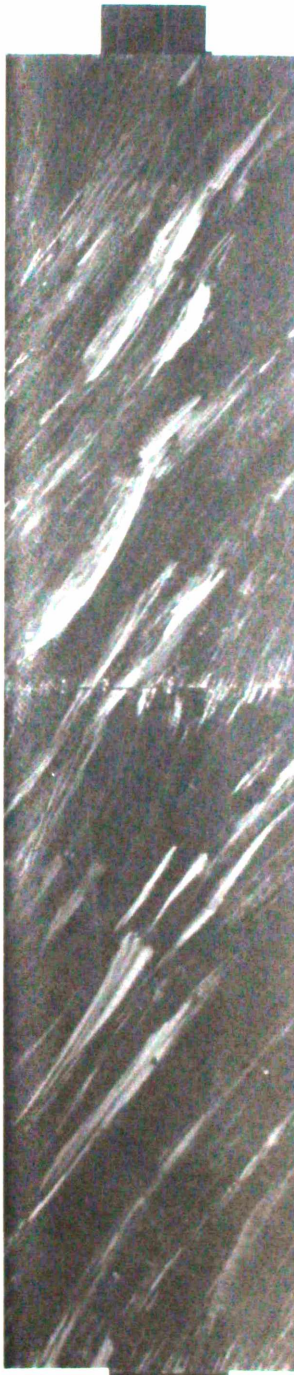
Το έργο *Οθόνη-MATRIX* αποτελείται από έναν πρισματικό σκοτεινό εσωτερικά χώρο και δύο μεταλλικές αιωρούμενες επιφάνειες (1mx4m) ενωμένες, δουλεμένες με παστέλ και αντεστραμμένα καρφιά. Είναι στέρεο, μοναχικό, μετέωρο και επικρεμάμενο, μισό φανερό, μισό κρυφό, στηριγμένο στη σχέση μέσα-έξω και πάνω-κάτω. Θα τολμούσα να πω ότι λειτουργεί περισσότερο από τα μέσα προς τα έξω, δηλαδή από το κρυφό στο φανερό. Ο σκοτεινός εσωτερικά χώρος, που μπορεί και να μην τον υποψιαστεί κανείς ως χώρο –η πρόσβαση σε αυτόν σχεδόν «ακυρώνεται» από ένα στενό κάθετο άνοιγμα– και ο οποίος έχει αναφορές στο εσωτερικό του ματιού μας, στη μαύρη κάμαρα, και κατά την καλλιτέχνιδα, ακόμα βαθύτερα, στο σκοτάδι της μήτρας και του τάφου, συμπαρασύρει το θεατή να γίνει ο σκηνοθέτης των προσωπικών του Εικόνων, που προβάλλονται πάνω στη μεταλλική οθόνη. Το σκοτεινό δωμάτιο είναι ένας χώρος που σε αναγκάζει να δεις προς τα έξω και προς τα πάνω. Ο εγκλωβισμός του ατόμου μέσα σε αυτό το δωμάτιο κατευθύνει αναγκαστικά την όραση προς τα έξω, αλλά και προς τα πάνω, έως εκεί που σε οδηγεί το ίδιο το άνοιγμα. Από τα έξω προς τα μέσα κυριαρχεί η μεταλλική οθόνη, μ' ένα μετεωρισμό επικίνδυνο για όσους γνωρίζουν την Αγγελίδη. Εάν υπάρχει κάτι που ελαττώνει αυτήν την επικινδυνότητα στο συγκεκριμένο έργο, είναι η ζωγραφισμένη επιφάνεια της οθόνης με παστέλ και αντεστραμμένα καρφιά που υπενθυμίζουν την αίσθηση του αιχμηρού στο άγγιγμα ή στο πολύ κοντινό πλησίασμα, όμοιο με αυτό που θα έκανε μία κινηματογραφική κάμερα, αλλά και το γεγονός ότι η ίδια η ζωγραφική είναι αντιστροφή.

Υπάρχει και η έννοια των τομών και η αλλαγή κλίμακας σε σχέση με τον άνθρωπο, η αίσθηση του μικρού ανθρώπου μπροστά στο μεγάλο μέγεθος. Θα μπορούσε κανείς να προσέδιδε στο έργο ένα χαρακτήρα μνημειακό. Η ίδια η καλλιτέχνις όμως υποστηρίζει: «Το μνημειακό είναι ο ύμνος του ενήλικα. Για μένα οι μεγάλες διαστάσεις είναι η επιστροφή στην παιδική ηλικία. Ήθελα να δημιουργήσω ένα χώρο για να ξαναβρεθούν οι ενήλικες στον παιδικό τους χρόνο και χώρο».

Arti, Αθήνα, τεύχος 4, 1991, σελ. 116.

ΜΙΑ ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΑ

ΜΑΡΙΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥ



εικαστικό χώρο

Η αίσθηση του *Οθόνη-Matrix* ξεπερνά την ανάμνηση της ίδιας της φόρμας και των υλικών του, ίσως γιατί η απόσταση έχει κιόλας δημιουργήσει μια νοσταλγία και μια υποψία πως μπορεί να πει κι άλλα σε μιαν άλλη συνάντηση.

Δυο παραλληλόγραμμες λαμαρίνες, χιλιάδες καρφιά κολλημένα (45.000), ένας χείμαρρος χρωμάτων και ένα «δωμάτιο» σκοτεινό που ίσα ίσα χωρά τον άνθρωπο δίνονται ως πληροφορίες φόρμας και υλικών.

Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια ολοκληρωμένη έρευνα του χώρου, των φωτισμών μέσα από τις «μυστικές» διόδους των καρφιών, της μετατροπής αυτού του χώρου και των επιμέρους αναλογιών από τη μακρινή ή την κοντινή απόσταση. Σαφώς όλα αυτά σημαίνουν σε σχέση με την προσωπική έρευνα, για το σύγχρονο καλλιτέχνη.

Το περιεχόμενο του ίδιου του έργου, ωστόσο, είναι που αρθρώνεται πυκνά, γεγονός που επιβεβαιώνει τις αναλογίες της ευαισθησίας, οι οποίες αντιστοιχούν στην υλοποίησή του και που κάνουν το χώρο του τοπίο ψυχισμού.

Επαναλήψεις σκοτεινών εικόνων κατοχυρώνουν την ψευδαίσθηση σε πραγματικότητα όπως διαπερνούν το σώμα, όταν ο θεατής αφήνεται να ξεπεράσει την όραση για να «δει» μέσα από το φοβιστικό μακρόστενο άνοιγμα, ένα είδος «σκοτεινής οθόνης» (ας μην ξεχνάμε ότι η Αγγελίδη είναι μια θαυμάσια κινηματογραφίστρια) με τον αντεστραμμένο ρόλο. Οι αποκαλύψεις δηλαδή δεν θα γίνουν εκεί, αλλά από εκεί, έτσι ήσυχα και στατικά, θα ξεδιπλωθούν οι εικόνες-όνειρα επί της αιχμηρής επιφάνειας του έργου που μοιάζει επιθετική αλλά δεν είναι, όταν η σχέση γίνει απτική. Όταν ενεργοποιηθεί η αφή, με τον όρο ωστόσο ότι το χέρι αγγίζοντας την αιχμηρή επιφάνεια θα παίξει το ρόλο διαμέσου μεταφέροντας την αίσθηση της επιδερμίδας κάτω από την επιφάνεια του σώματος.

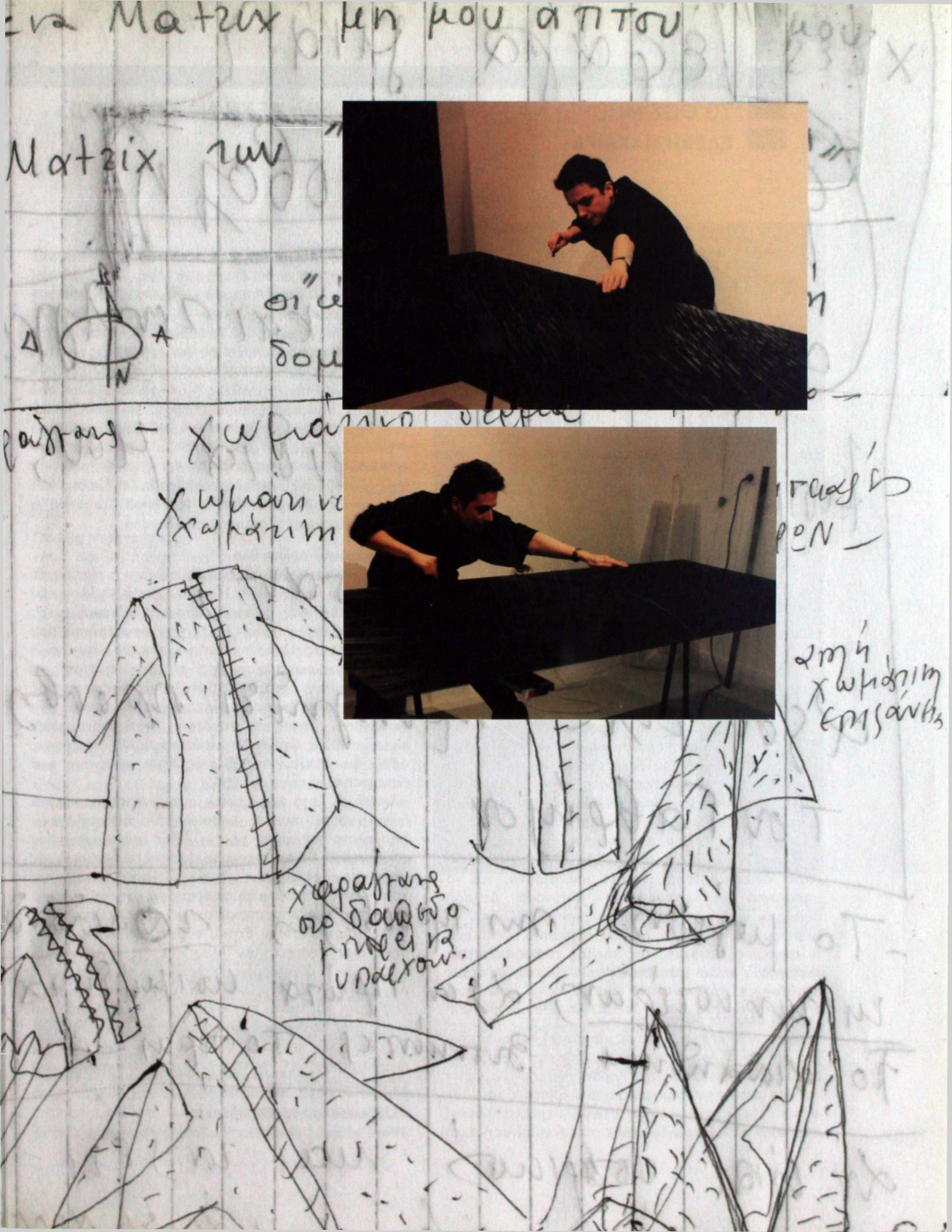
Η *Οθόνη-Matrix* της Αντουανέττας Αγγελίδη σε ανταλλάξιμη σχέση με το «θεατή» μεγεθύνει τις καταγραμμένες εικόνες που προβάλλει αλλά και τις μεταλλάσσει.

Ελευθεροτυπία, Αθήνα, Δευτέρα, 28 Ιανουαρίου 1991, Εικαστικά.

σχέσης.

η παρουσία με απουσία σχέσης

και ταυτόχρονα παρουσία-απουσία


Matrix μη μου ατιτου
Matrix των
Δ
Α
Ν

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

ΤΟ ΦΩΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΛΕΞΗ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΦΩΣ

ΕΛΕΝΗ ΜΑΧΑΙΡΑ

«Μην ανακαλύψεις ότι αγαπάς την ελευθερία,
γιατί το πρόσωπό μου είναι μια φυλακή αγάπης»
Leonardo Da Vinci

«Η αρχή μιας ταινίας είναι πάντα, για μένα, μια μορφική παγίδα-μήτρα. Ένα Matrix *που παλεύω μέσα του και που συνεχώς επαναπροσδιορίζεται».*

Matrix

«Ξεκινώ μια ταινία όταν με ρουφήξει ένα σχήμα χρόνου που κάνει τις εικόνες να πυκνώσουν γύρω του. Η αρχή είναι πάντα μια μορφική παγίδα-μήτρα. Ένα *MATRIX*. Μια ιδέα που μπορείς να την ακουμπήσεις. Συμβαίνει στιγμιαία, στο μεταίχμιο του ύπνου, αυτό το όριο μετατροπής. Μετά, σ' όλη τη μακριά πορεία πραγμάτωσης της ταινίας, ξαναβρίσκω συνέχεια την κρυστάλλωση της πρώτης σύλληψης, αφενός σαν "κατάσταση", αφετέρου σαν "σχέση συγχρονίας" που συνεχώς επαναπροσδιορίζεται».

Το ανθρώπινο πεδίο

«Ένα πρόσωπο αποτελείται από βλέμματα, από δυνατότητες κινήσεων, από ήχο που παράγει φωνητικά αλλά και με όλο του το σώμα. Θεωρώντας τα στοιχεία αυτά ως ξεχωριστές οντότητες, δεν αντιμετωπίζω ένα ενιαίο άτομο αλλά τον τόπο διαφορετικών οντοτήτων. (Στον *Τόπο* –'85– παρακολουθούσαμε τη σύγκρουση των διαφορετικών όψεων του ίδιου προσώπου να διασχίζουν την ταινία που είναι ζωντανός τόπος). Αυτές οι οντότητες πρέπει να απελευθερωθούν ενεργειακά, να τραβήξουν δρόμους πιθανόν διαφορετικούς και να συναντηθούν με άλλες οντότητες που προέρχονται από άλλο τόπο παράγοντας έτσι ενδιάμεσα πεδία. Αυτό σημαίνει ότι σπάει ενσυνείδητα η ενότητα του ατόμου, για να μπορέσουν να λειτουργήσουν αυτόνομα. Δηλαδή διαλύεται αυτό που στην καθημερινότητα θέλουμε να βλέπουμε ως ενότητα το ατόμου. Η ενότητα σπάει, ενώ η καινούρια σύνθεση, της ταινίας πλέον, περιέχει ταυτόχρονα κάθε κατεύθυνση του χρόνου, σε κάθε στιγμή».

Σκληρό παιχνίδι δυνάμεων

«Είναι σαν να λέγονται όλα σε μια στιγμή και μετά πάλι όλα και πάλι. Άρα δημιουργείται μια αφήγηση χωρίς συνέχεια, όπως στο αφήγημα Κοράνι, που επαναλαμβάνει την ίδια ιστορία συνεχώς μέσα από μικρότερες και κάθε φορά διαφορετικές. Κάθε στιγμή περιέχει παρόν, παρελθόν και μέλλον. Σαν κάθε στιγμή να είναι η αρχή και το τέλος. Αυτή η πύκνωση χρόνου παράγεται από το σκληρό παιχνίδι δυνάμεων που έλκονται και απωθούνται. Από τη διαφορά δυναμικού ανάμεσα στις οντότητες των βλεμμάτων, των κινήσεων, του ήχου και του τόνου της φωνής, του εκφερόμενου λόγου και του χώρου. Και όπως ο υποκριτής δεν ερμηνεύει, έτσι δεν υπάρχουν και αντικείμενα που συμβολίζουν κάτι. Τα αντικείμενα, που συνήθως είναι φορτωμένα από ερμηνείες, αποφορτίζονται, τους αφαιρείται το συμβολικό τους βάρος για να μπορέσουν να κινηθούν πιο ελεύθερα στο παιχνίδι. Όμως το φως, που δημιουργεί αιωρούμενα πρίσματα μέσα στο σκοτάδι εντείνοντας τη γεωμετρικότητα ενός γυμνού και ζωντανού χώρου, αποτελεί ένα στοιχείο "διαχρονίας". Αντιμετωπίζει το πρόβλημα, μια ταινία να έχει πορεία χωρίς γραμμική κατεύθυνση».

Η ζωγραφική-πρώτη ύλη

«Πηγή ενέργειας για τη δουλειά μου είναι η ζωγραφική του παρελθόντος. Ως εικόνες του συλλογικού ασυνείδητου και συνεχώς επαναπροσδιοριζόμενες φτιάχνουν ένα μεγάλο μέρος του εσωτερικού μου πίνακα. Οι σχέσεις των πραγμάτων μέσα σε έναν πίνακα με ενδιαφέρουν περισσότερο από τις ατμόσφαιρες. Όταν βρω την κατεύθυνση σύνθεσης, ο εσωτερικός πίνακας μπορεί να γίνει ταινία. Δεν έχει όμως νόημα να δώσω την κατεύθυνση σύνθεσης, γιατί οι εκάστοτε αναγνώστες της δίνουν τελείως διαφορετικές διαστάσεις, όπως διαπίστωσα από θεατές προερχόμενους από διαφορετικούς πολιτισμούς».

«Αγαπώ τα έργα της πρώτης αναγέννησης, που είναι διαποτισμένα από το μεσαιωνικό "μυστικό", ενώ ταυτόχρονα ανοίγονται σε ένα είδος αποκάλυψης του απόκρυφου. Οι εμμονές μου όμως είναι διάσπαρτες μέσα στην ιστορία της τέχνης. Ο Paolo Uccelo, ως κατασκευαστής ενός κόσμου σε σχήμα καπέλου, όπου ο χρόνος ως πυκνότητα αποκτά σχήμα, ο Lucas Granach, ο Max Klinger, ο Max Ernst, ο De Chirico του 1914, ορισμένοι πίνακες του Magritte, οι μινιατούρες. Πίνακες-τόποι διαλογισμού, που λειτουργούν καθαρτηριακά, σχηματίζοντας ένα χώρο όπου επανειλημμένα βυθίζομαι και πάντα τις νύχτες που προηγούνται του γυρίσματος. Το βύθισμα αυτό αποκαθιστά μια κατάσταση μετεωρισμού απέναντι σε αυτό που πρόκειται να κινηματογραφηθεί την επόμενη μέρα. Υποκαθιστά ένα είδος προσευχής».

Αλληλοκαθοριζόμενες σχέσεις

«Ένας πίνακας είναι ένας ζωντανός οργανισμός. Μέσα

του ένας άνθρωπος είναι εξίσου ζωντανός με μια νεκροκεφαλή. Η ίδια οπτική μπορεί να υπάρχει και στον κινηματογράφο και αυτό δεν σημαίνει ότι υποτιμάται η ανθρώπινη παρουσία. Είναι ανθρωποκεντρικό λάθος να αγνοούνται οι περιβάλλουσες τον άνθρωπο δυνάμεις. Π.χ. ότι κινηματογραφώ ανθρώπους με γυμνά πέλματα πάνω στο χώμα. Αν φορούσαν παπούτσια και πατούσαν πάνω στο μέταλλο, οι άνθρωποι αυτοί θα ήσαν διαφορετικοί. Η πατούσα πατάει γυμνή το χώμα και παίρνει δύναμη. Αυτή η δύναμη σφίγγει την κοιλιά. Αυτή η σφιγμένη κοιλιά τον ακινητοποιεί μέχρι την επόμενη κίνηση. Λαμβάνω λοιπόν υπ' όψιν μου τον άνθρωπο, αλλά και όλες τις δυνάμεις που τον περιβάλλουν. Ακριβώς όπως σ' ένα πίνακα ζωγραφικής».

Για δύο παρανοήσεις

«Μια μόνιμη παρανόηση φαίνεται από την ερώτηση: Αναπαράγεις πίνακες; Φυσικά και δεν κάνω κάτι τέτοιο. Κάνω κινηματογράφο, αλλά η σχέση μου με τη ζωγραφική είναι διπλή. Αφενός μεν βρίσκομαι σε διάλογο συνεχή μαζί της (όπως εξάλλου και με ορισμένα σημεία από το έργο άλλων σκηνοθετών, π.χ. στο σχέδιο της ταινίας *Οι Ώρες*, με μια σκηνή από τον *Καθρέφτη* του Ταρκόφσκι), αφετέρου δουλεύω όπως ένας ζωγράφος, όπου καθετί μέσα στην εικόνα έχει ισότιμη σημασία. Έτσι δεν ταυτίζομαι ούτε με τον παλιό ούτε με το νέο ελληνικό κινηματογράφο, κάνοντας πάντα κινηματογράφο. Εξάλλου η σχέση μου με το παρελθόν, εκτός από διάλογος είναι η συμμετοχή σε μια κατάσταση. Στην κατάσταση που βρίσκεται κανείς όταν παράγει έργο και στην οποία έχουν βρεθεί όλοι οι καλλιτέχνες του παρελθόντος. Είναι πάντα σαν την πρώτη φορά ο μετεωρισμός ανάμεσα στη λήθη και την ανάμνηση και αυτό αποτελεί το ουσιαστικότερο στοιχείο συνέχειας με το παρελθόν».

Ο λόγος

«Ο λόγος για μένα είναι ένα ορατό στοιχείο. Είναι ένα φίδι που βγαίνει, αργά ή γρήγορα, από το στόμα. Τεράστιες γλώσσες που πετάγονται και παγώνουν στον αέρα. Όπως στους μεσαιωνικούς πίνακες που ο λόγος βγαίνει απ' το στόμα και γράφεται στο χώρο σαν ταινία. Με ενδιαφέρει ο τρόπος ύπαρξής του στην ταινία. Άλλοτε ενιαίος και άλλοτε κομματιασμένος, σαν στίξη, όπως το φως. Ένα φωτεινό στίγμα μπορεί να σβήσει ένα μέρος της εικόνας, όμως το ίδιο μπορεί να κάνει και μια λέξη. Το φως μπορεί να γίνει ήχος ή η λέξη να είναι

φως. Έχεις λοιπόν να παλέψεις με τη δύναμη και την αναγκαιότητα του ενός ή του άλλου τη δοσμένη στιγμή».

Τα καθ' ύπνον

«Ο τίτλος της ταινίας που ετοιμάζω, είναι *Οι Ώρες*. Πηγή ενέργειας, πρώτη ύλη και δάσκαλος εδώ, η κατάσταση του ύπνου, η διαύγεια του ύπνου, το μεταίχμιο του ύπνου, η ζωή σαν όνειρο. Αντιμετώπιση με τη δαιμονική διατύπωση του Da Vinci»: «Μην ανακαλύψεις ότι αγαπάς την ελευθερία, γιατί το πρόσωπό μου είναι μια φυλακή αγάπης».

Αυγή, Αθήνα, Κυριακή 3 Ιουλίου 1988.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Η ΚΥΚΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΩΡΩΝ

ΕΦΗ ΞΗΡΟΥ

Ώρες. μια ταινία που χρόνος ζει μέσα στις εικόνες της και οι εικόνες της ταξιδεύουν στο χρόνο. Μιλήστε μου για το χρόνο και την ταινία σας..

Καταρχήν υπάρχει μια ηθελημένη σύγκρουση ανάμεσα στις λέξεις Ώρες και Τετράγωνο. Απ' τη μια μεριά έχουμε την κυκλικότητα των Ωρών, σαν πρώτο πλησίασμα του χρόνου, όπως αυτό καταγράφεται και στη μοναστηριακή παράδοση Ανατολής και Δύσης, όπου η μέρα χωρίζεται σε ώρες διαλογισμού και αυτοσυγκέντρωσης. Και απ' την άλλη το Τετράγωνο, που χρησιμοποιείται προκλητικά για να χαρακτηρίσει τη λογική των ονείρων, τον εκστατικό χρόνο των ονείρων, αλλά και της κατάστασης ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο. Όταν κανείς καταγράφει συστηματικά εμπειρίες απ' αυτόν το χρόνο, διαπιστώνει την εσωτερική τους λογική, μια ακλόνητη λογική. Μέσα λοιπόν από τη σχέση αυτών των δύο λέξεων δίνεται ένα κλειδί για τη χρονικότητα της ταινίας.

Έτσι έχουμε δύο σχήματα που άλλοτε συμπλέουν και άλλοτε έρχονται σε ρήξη και που αποτελούν το Matrix της ταινίας. Κάθε φορά, όταν φτιάχνω ένα έργο, βυθίζομαι σε ένα Matrix που σχηματίζει τις εικόνες. Είναι μια ιδέα τόσο υλική, σχεδόν ορατή.

Το σώμα της ταινίας διατρέχεται από οράσεις διαφορετικών ηλικιών, ταυτόχρονων, που παραμένουν όμως εγκλωβισμένες. Όραση 3 χρονών, 7 χρονών, εφηβική, όραση 25 και 40. Χρόνοι ταυτόχρονοι, αλλά κατακερματισμένοι. Είναι σαν να έχουμε φυσαλίδες χρόνου που περιβάλλονται από μια μεμβράνη και κρατιούνται αυθύπαρκτοι ο ένας δίπλα στον άλλο. Τα βιώματα επανέρχονται εξίσου τραυματικά με τη στιγμή που συνέβησαν και ενώ ο χρόνος υποτίθεται ότι έχει περάσει, τα βιώματα κρατούν όλη τους την ένταση και την τραυματικότητα. Οι χρόνοι μένουν εγκλωβισμένοι μέσα στη μεμβράνη τους και η όλη προσπάθεια της ταινίας –που ακολουθεί τη βιωματική εμπειρία– είναι να επικοινωνήσουν οι χρόνοι. Αυτό είναι εξάλλου η αφηγηματικότητα της ταινίας.

Σενάριο και σκηνοθεσία. Αρχίζετε από την εικόνα ή από το κείμενο;

Αρχίζω από το matrix που έλκει τις εικόνες και τα κείμενα. Στον *Τόπο* οι εικόνες ανήκαν κυρίως στην ιστορία της τέχνης. Και στις *Ώρες* υπάρχουν επίσης αναφορές όπως οι φωτογραφίες που τραβούσε ο Λούις Κάρολ από μικρά κοριτσάκια, οι κινήσεις των γυναικείων σωμάτων στον Μπαλτύς, τα στρεβλωμένα χέρια του Γκρύνεβαλντ, το φως του Ρέμπραντ και του Βερμέερ, ένα τοπίο του Ντάβιντ Χόκνεϊ, το αφήγημα-κολάζ του Μαξ Έρνστ *Μια εβδομάδα καλοσύνης* καθώς και φράσεις του Ουίλιαμ Μπλέικ και της Λεονόρα Κάριγκτον. Παρά τις αναφορές όμως αυτές, στις *Ώρες* επικράτησαν οι προσωπικές εικόνες, οι εικόνες ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο που ήταν και το υλικό στο οποίο στηρίχτηκα. Αυτό το υλικό ήταν άλλοτε εικονικό, άλλοτε λεκτικό και το οποίο φυσικά επεξεργάστηκα.

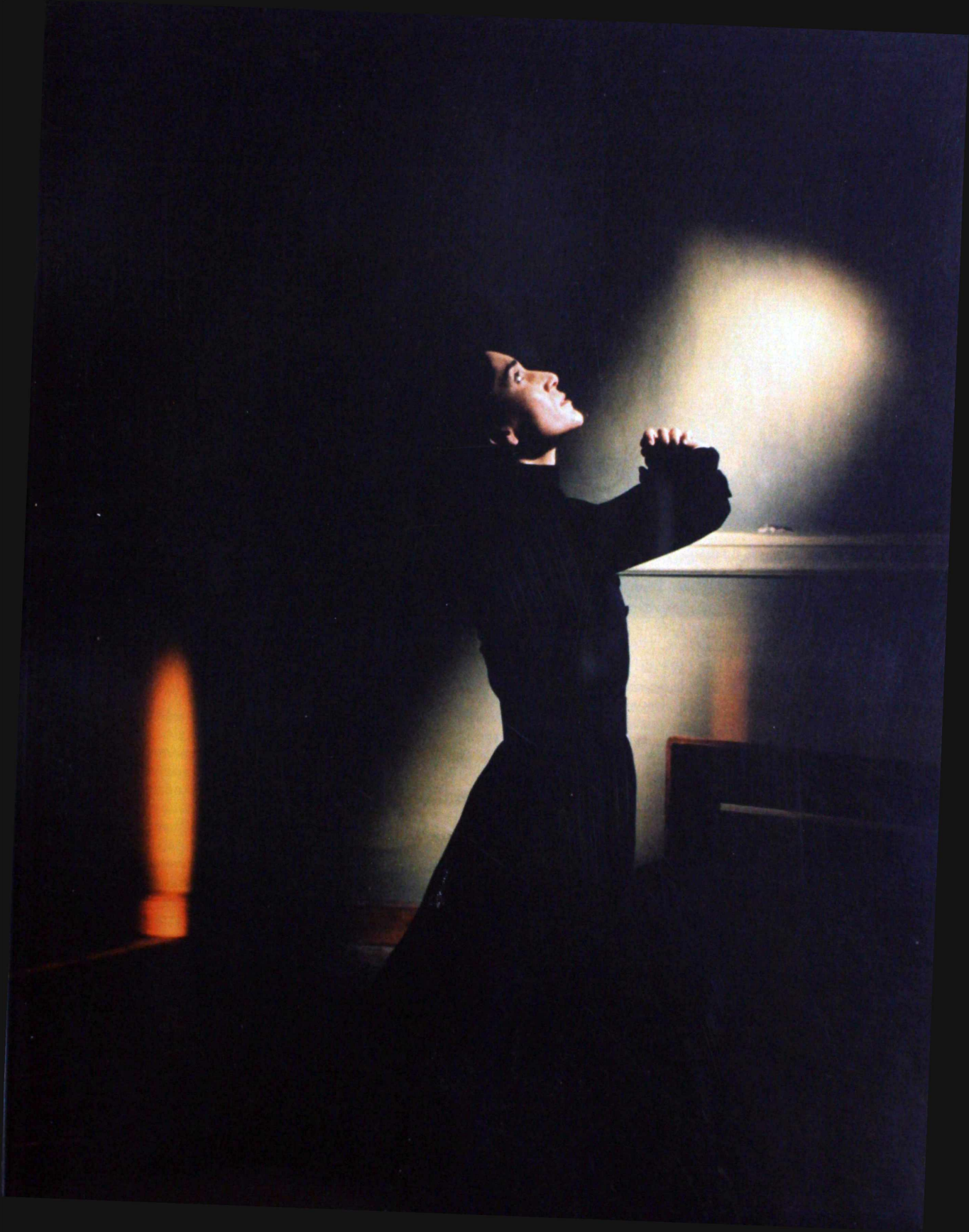
Στις Ώρες ακούγεται η φράση «οι πληγές δεν είναι οι μόνες πηγές». Τι σημαίνει αυτή η φράση;

Είναι απόσπασμα της προσωπικής μου εμπειρίας. Ταυτόχρονα είναι ένα είδος εξορκισμού. Αυτό που ήξερα κάνοντας την ταινία, αλλά ως ένα βαθμό υπάρχει και στην ίδια την ταινία, είναι πως οι πληγές είναι πηγές. Αυτό το παιδί, παρά την πληγωμένη παιδική ηλικία, είναι ζωγράφος. Η πληγή δεν εμποδίζει να γίνει μια πηγή τέχνης. Όμως μέσα από την πορεία αυτού του προσώπου διαπιστώνουμε ότι οι πληγές γίνονται εμπόδιο, γιατί επαναλαμβάνοντας την αρνητική γνώση αυτοακυρώνεται σαν καλλιτέχνης και καταστρέφει την όποια σχέση της με τους άλλους, καταστρέφοντας τον εαυτό της και αρνούμενη την οπτική της. Αυτό που κάνει λοιπόν η Σπένδω σ' αυτή την κρίσιμη στιγμή της μεταστροφής είναι να αρνείται τη μοναδικότητα της πηγής των πληγών. Υπάρχει κάτι σαν αποκάλυψη ενός θεού άλλου από εκείνου της ενοχής και της τιμωρίας, μιας υποψίας του θεού της αγάπης.

Προσεύχεστε;

Ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι και προσευχή.

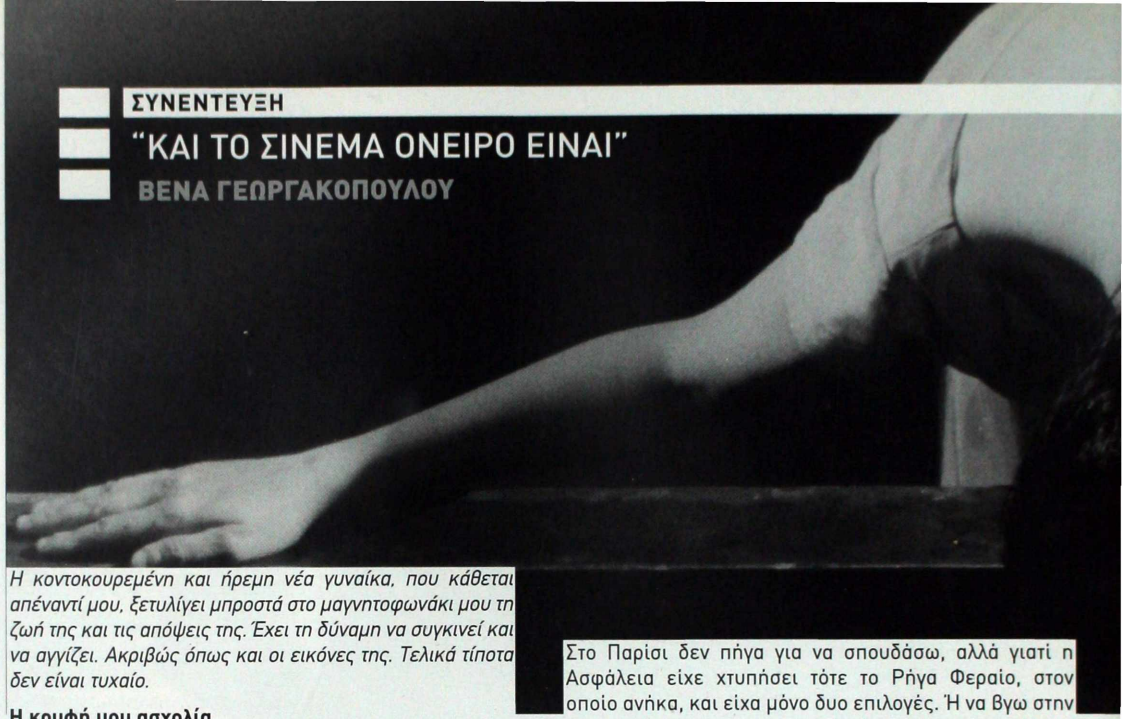
Αντι-Κινηματογράφος, Αθήνα, τεύχος 14, Φεβ.-Απρ. 1996 απόσπασμα.



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

"ΚΑΙ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΟΝΕΙΡΟ ΕΙΝΑΙ"

ΒΕΝΑ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ



Η κοντοκουρεμένη και ήρεμη νέα γυναίκα, που κάθεται απέναντί μου, ξετυλίγει μπροστά στο μαγνητοφωνάκι μου τη ζωή της και τις απόψεις της. Έχει τη δύναμη να συγκινεί και να αγγίζει. Ακριβώς όπως και οι εικόνες της. Τελικά τίποτα δεν είναι τυχαίο.

Η κρυφή μου ασχολία

«Από πολύ μικρή ηλικία η ζωγραφική ήταν το σημείο αυτοσυγκέντρωσής μου. Υπήρχε σαν επιδεξιότητα την οποία όμως από πολύ νωρίς άρχισα να την πολεμώ. Ηταν η κρυφή μου ασχολία και λειτουργούσε ανεξάρτητα από την ψυχική μου διάθεση. Νομίζω ότι η ζωγραφική με οδήγησε να σκεφτώ πάνω στην ύπαρξη».

Κι όμως πήγατε στο Πολυτεχνείο, στην Αρχιτεκτονική, και, υποθέτω, πριν από αυτήν στο πρακτικό.

Πήγα πρακτικό γιατί ήμουνα καλή στα μαθηματικά. Υπήρχε κι ένα κλίμα στο σπίτι μου ότι δεν μπορούσες να κάνεις τίποτα αν δεν ήξερες μαθηματικά. Ακόμα και αν ήθελες να πας στη Φιλοσοφική.

Αφού σας ενδιέφερε τόσο η ζωγραφική, γιατί δεν δώσατε εξετάσεις στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών;

Ο τρόπος που η ΑΣΚΤ τότε πλησίαζε τη ζωγραφική με άφηνε αδιάφορη. Η μεγάλη μου προσπάθεια τότε –το στοίχημά μου, θα έλεγα– ήταν να ξεπεράσω το χώρο. Γι' αυτό, όταν πήγα στην Αρχιτεκτονική, το τρισδιάστατο μου ήταν πολύ ξένο, το απωθούσα – συμφιλιώθηκα αργότερα όταν πρωτοείδα δουλειά πιο σύγχρονων καλλιτεχνών στην Μπιενάλε του Κάσελ. Θυμάμαι ότι την ίδια περίπου εποχή είχα δει ένα όνειρο. Κίνηση μέσα σε έναν πίνακα του Μαγκρίτ. Αυτό το όνειρο το κράτησα σαν κάτι πολύτιμο, γιατί μου έδινε κάποια στοιχεία για το δρόμο που έπρεπε να πάρω: τον κινηματογράφο. Συνάντησα, λοιπόν, τον κινηματογράφο μέσα από δρόμους καθαρά εικαστικούς.

Μετά το πτυχίο πήγατε στο Παρίσι. Ήταν απλή και γρήγορη η διαδικασία ολοκληρωτικού περάσματός σας στον κινηματογράφο;

Στο Παρίσι δεν πήγα για να σπουδάσω, αλλά γιατί η Ασφάλεια είχε χτυπήσει τότε το Ρήγα Φεραίο, στον οποίο ανήκα, και είχα μόνο δυο επιλογές. Ή να βγω στην παρανομία ή να φύγω. Στο Παρίσι σιγά σιγά κατάλαβα ότι ήμουν ουσιαστικά εκτός γραμμής –με κατηγόρησαν αργότερα ότι πάντα είχα μια πιο αριστερίστικη έκφραση– και έφυγα από την οργάνωση. Είχα δει κιόλας από κοντά πώς λειτουργούσαν οι φεμινιστικές οργανώσεις και είχα πια συνειδητοποιήσει ότι οι αριστερές οργανώσεις μόνο να εκμεταλλευτούν το φεμινισμό ήθελαν και όχι να καταλάβουν την ουσία του. Έπαιξε κι αυτό ρόλο στην απομάκρυνσή μου.

Η ενεργός πολιτική ένταξη, και μάλιστα σε εποχές δύσκολες, πώς συμβιβάστηκε με τις βαθύτερες προσωπικές και καλλιτεχνικές σας ανησυχίες;

Ο εαυτός μου υπήρχε και μέσα στην πολιτική ένταξη. Όχι, βέβαια, πάντα. Υπήρχε, για παράδειγμα, σε ορισμένα διαβάσματα του Μαρξ, αυτά που δεν γίνονταν καταναγκαστικά. Εκείνο που με ενθουσίασε ήταν ότι την εποχή που διάβαζα για την υπεραξία κ.λπ., κάποια στιγμή, έτσι όπως περνούσα με ένα αυτοκίνητο, είδα τα σπίτια να κινούνται, σαν να αναπνέουν. Αισθάνθηκα ότι ο κτισμένος χώρος είναι πύκνωση ενέργειας. Θα μπορούσα να αισθανθώ κάτι ανάλογο πίνοντας LSD, εγώ όμως το αισθάνθηκα μέσα από τα διαβάσματα του Μαρξ. Ξέρετε πώς ερμήνευσα αυτό το "όραμα"; Οι άνθρωποι έχουν υπάρξει μέσα από την εργασία τους και αυτή η εργασία είναι αιώνια, είναι ζωντανή.

Το σχολείο των κόμικς

Σπουδάσατε κινηματογράφο στην περίφημη IDHEC. Η σχέση κινηματογράφου-ζωγραφικής, που ήδη αναζητούσατε, βοηθήθηκε στη σχολή;

Ηταν καλά χρόνια. Η σχέση της ζωγραφικής με τον κινηματογράφο μού βγήκε κιόλας από τον πρώτο χρόνο.

Το πρώτο μου φιλμάκι βασιζόταν σε κάποιες εικόνες του Μαξ Κλίνγκερ, τις *Γιγάντιες Μέρες* του Μαγκρίτ και, φυσικά, την τρίτη θέση στον Φόυερμπαχ! Τότε θυμάμαι ότι ο Γαβράς μου είχε πει μια πολύ σωστή κουβέντα: διάβαζε κόμικς, γιατί είναι το καλύτερο ντεκουπάζ που υπάρχει. Έτσι, από τα πρώτα μου φιλμάκια το σενάριο το έγραφα με εικόνες.

Όταν επιστρέψατε στην Ελλάδα και στρωθήκατε στη δουλειά ως κινηματογραφίστρια τα πράγματα πόσο δύσκολα ήταν για σας;

Έφαγα πολύ μεγάλο μπάτσο. Πίστευα ότι μπορούσε κανείς να κάνει πολύ ακραία εικαστική δουλειά και ταυτόχρονα επαναστατική. Ήμουνα αφελής, ήθελα να πιστεύω ότι ζούμε ακόμα στη δεκαετία του '20, τότε που ο Καντίνσκι μπορούσε ταυτόχρονα να έχει επαναστατική γραφή και επαναστατική ένταξη... Προσπάθησα λοιπόν κι εγώ να επανασυνδεθώ με τον εαυτό μου μέσα από άλλες εμπειρίες, βαθύτερες. Στηρίχτηκα πολύ στα όνειρα και στη δυνατότητα που μας δίνουν να ανακαλέσουμε μέχρι και μνήμες DNA, μνήμες παλιότερες από την ύπαρξή μας. Μόνο, όμως, μετά τη δεύτερη ταινία μου, τον *Τόπο*, άρχισα να γράφω συστηματικά τα όνειρά μου, καθώς και εκείνες τις εμπειρίες μου που θα τις ονόμαζα "ανάμεσα στον ύπνο και στο ξύπνιο".

Γιατί; Θέλατε να το εντάξετε σε μια δημιουργική διαδικασία;

Δεν είχα τίποτα το συγκεκριμένο στο μυαλό μου. Ήξερα απλώς πως τα όνειρα ήταν για μένα πιο πραγματική ζωή από την ίδια την καθημερινή, κανονική ζωή μου. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ξαναείδα όλη μου τη ζωή από την αρχή και ξαναθυμήθηκα στιγμές που ήταν καθοριστικές για το δρόμο που είχα πάρει. Από το υλικό που συγκεντρωνόταν άρχισε να σχηματίζεται και η πρώτη γραφή του σεναρίου *Οι Ώρες*. Βγήκε, όμως, κι ένα καθαρά εικαστικό υλικό που εκτέθηκε δύο φορές.

Απευθύνομαι σε όλους

Ακούγοντας το διάλογο στην ταινία σκεφτόμουν ότι ίσως να ήταν από τα σημεία που σας δυσκόλεψαν περισσότερο. Η γλώσσα είναι συνήθως πιο συμβατική και συντηρητική, δεν έχει την ευκολία της εικόνας στην αναπαραγωγή των ονείρων.

Έχετε δίκιο. Εκείνο που έκανα ήταν ότι προσπάθησα να κρατήσω με λέξεις κάποια ίχνη από τα όνειρα. Μην ξεχνάμε, όμως, ότι στα όνειρα ακούγεται και ατόφιος λόγος. Το μεγάλο μέρος του κειμένου των *Ωρών* είναι αποτέλεσμα ατόφιας εμπειρίας, έχει βγει μέσα από ονειρική κατάσταση ή από έντονες εμπειρίες. Δεν κάθισα ποτέ στο γραφείο μου να το στρώσω ή να το στρογγυλέψω. Η επεξεργασία που του έκανα είναι εντελώς άλλου είδους. Πολλές φορές, δηλαδή, ξαναέμπαινα στο κρεβάτι και προσπαθούσα να επαναφέρω τη μνήμη μου εκεί που ξεκίνησε ο λόγος.

Σας εντάσσουν, καλώς ή κακώς, στον «πειραματικό» κινηματογράφο. Τώρα που η ταινία σας βγαίνει στις αίθουσες, πού στηρίζετε την αισιοδοξία σας για μια καλή πορεία της;

Στηρίζομαι στο γεγονός ότι όλοι μας ονειρευόμαστε. Νομίζω ότι ο κινηματογράφος είναι πιο κοντά στην ανθρώπινη ύπαρξη από όλες τις τέχνες. Η ύλη του έχει άμεση σχέση με τα όνειρα, με τη διαδικασία μέσα από την οποία τα όνειρα μας βοηθάνε να γίνουμε άνθρωποι. Ανεξάρτητα, λοιπόν, με το τι σημαίνει ή δεν σημαίνει λαϊκή τέχνη, ο κινηματογράφος αφορά τον οποιονδήποτε. Οι θεατές των *Ωρών* δεν είναι ανάγκη να έχουν εικαστική ή άλλη καλλιέργεια. Φτάνει μόνο να μπορούν να αφεθούν, να μην μπουν στην αίθουσα προκατειλημμένοι.

Ελευθεροτυπία, Αθήνα, Σάββατο 20 Ιανουαρίου 1996.

ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η Π

Ό,τι ξόδεψα το είχα. Ό,τι φύλαξα το έχασ

ΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
),τι χάρισα το έχω.

ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

Στην αρχή ήταν η εμπειρία της άκρατης, απροσδιόριστης δυσφορίας. Μια ανησυχία που χτυπάει και ανακλάται μέσα σου, διογκώνεται και δεν μπορεί να ξεφύγει από πουθενά. Και ξαφνικά αυτή η άκρατη δυσφορία μετατρέπεται σε εκφρασμένο. Μια διαφορετική όραση που οδηγεί το χέρι σου. Μια αποκάλυψη ή μια ανακάλυψη; Η αρχή ή το τέλος της παιδικής ηλικίας; Το εκφρασμένο εκείνη την εποχή ήταν η ζωγραφική. Από τότε όμως και μετά υπήρχε η δυνατότητα να το ανακαλώ συνειδητά. Από τότε και μετά, έχουμε όση ζωή μας μένει να επεξεργαστούμε την εμπειρία. Αυτό έγινε το μοντέλο. Μοντέλο μετάβασης, μετατροπής, μεταμόρφωσης. Εκφέρω τη δυσφορία, εκφράζω τη δυσφορία, είναι ένας δρόμος αλλοίωσης της δυσφορίας. Ορισμένες φορές φτάνεις στην απόλαυση της δυσφορίας που θα μετατραπεί.
Και μετά ο ύπνος, ο μέγας ανακατασκευαστής. Ξυπνώ από ένα όνειρο. Δεν θέλω να έρθω απότομα στην επιφάνεια. Κρατώ συνειδητά αυτή την αίσθηση όσο πιο πολύ μπορώ. Ανέρχομαι αργά. Αποσυμπίεση. Προσπαθώ να καταγράψω χωρίς παρεμβάσεις τα συμβάντα εκεί, σχεδιάζω εικόνες, γράφω λέξεις. Δεν αποκρυπτογραφώ νοήματα. Κρατώ μακριά τις εμβόλιμες σκέψεις, τις ερμηνευτικές που έρχονται σα ζουζούνια γύρω απ' το φως να το θαμπώσουν. Το φως απ' το σκοτάδι των ονείρων. Μια πράξη αποδοχής και μετακίνησης, μια πράξη εμπιστοσύνης στη γλώσσα του ασυνειδήτου. Μια πάλη της μνήμης με τη λήθη που λαμβάνω μέρος με τον πιο υλικό τρόπο, που γίνομαι ταυτόχρονα πεδίο ταραγμένο και παρατηρητής και προσπαθώ να μετέχω και των δύο κόσμων και να μη ρουφηχτώ οριστικά από κανένα απ' τους δυο, δηλαδή στον ατέλειωτο ύπνο ή στη λήθη του ξύπνιου εαυτού μου. Μια πάλη που συνεχίζει και όταν τοποθετώ τα στοιχεία των καταδύσεων πλάι πλάι, τα ανασχηματίζω και τα αφήνω να διασχίζονται από νοήματα. Εργασία σκληρή και σύνθετη σε δρόμους που κινούνται συνέχεια μεταξύ συνειδητού και ασυνειδήτου και με εναλλασσόμενη επικέντρωση της προσοχής.
Μετά από εκείνη τη μακρινή αρχή του 1972, που το όνειρο που έμοιαζε με πίνακα του Magritte και μέσα του η απειροελάχιστη κίνηση, κίνησε για μένα τη συνείδηση της σημασίας του timing, καθορίζοντας τη στροφή μου στον κινηματογράφο· η δομή και ο τρόπος σχηματισμού των ονείρων και η επεξεργασία των αντιφατικών μηνυμάτων έγινε ο τρόπος δημιουργίας κινηματογραφικού έργου. Η σημασία του τρόπου σύνδεσης, η σημασία του κενού ανάμεσα στις εικόνες, του ανείπωτου, της φιλμικής γραφής πάνω και ενάντια στους κώδικες συνέκλινε με τους μηχανισμούς διεργασίας του ονείρου, την εικονοποίηση, τη μετάθεση, τη συμπύκνωση.
Ξεκινώ μια ταινία όταν με ρουφήξει ένα σχήμα χρόνου που κάνει τις εικόνες να πυκνώνουν γύρω του. Η αρχή είναι πάντα μια μορφική παγίδα - μήτρα. Ένα MATRIX. Μια ιδέα που μπορείς να την ακουμπήσεις. Συμβαίνει στιγμιαία. Εξαίφνης. Μετά, σ' όλη τη μακριά πορεία πραγμάτωσης της ταινίας, ξαναβρίσκω συνέχεια την κρυστάλλωση της πρώτης σύλληψης. Κι ενώ η αμετάλλακτη σειρά πυκνοτήτων χρόνου, που είναι εντέλει η ταινία, παίρνει την οριστική μορφή της μόνο με το τέλος της, η ταινία ξαναγίνεται συνέχεια κάθε στιγμή ολόκληρη. Διαλύεται και επανασυντίθεται συνεχώς.
Ενώ στην αρχή μπορεί να είναι η επίπονη προσπάθεια να δεις το πρόσωπό σου, μετά συνεχίζει με πολλούς βασανιστικούς αποχωρισμούς - επικοινωνίες. Αινίγματα επικοινωνίας. Από τις εικόνες και τις λέξεις, τα σχέδια πλάνων και τις παρτιτούρες των χρόνων, στο αίνιγμα των κρυμμένων δυνατοτήτων και δυνάμεων των ανθρώπων που βάζει μέσα της, συνεργατών και ηθοποιών που διασπώνται και αυτοί με τη σειρά τους σε σύνολο

οντοτήτων σύνθεσης. Ένα σκληρό παιχνίδι δυνάμεων που παράγουν την τελική σύνθεση. Η χαρά και η ευθύνη της συνεργασίας. Η προετοιμασία πρέπει να είναι τέτοια ώστε να μπορούν να υπάρξουν ρήγματα υπέρβασης αυτοσχεδιασμού. Η προετοιμασία είναι μακριά και αυστηρή. Επίπονη και ηδονική.

Τις προηγούμενες απ' το γύρισμα νύχτες συχνά βυθίζομαι σε πίνακες - τόπους διαλογισμού. Ένα βύθισμα που αποκαθιστά μια κατάσταση μετεωρισμού ανάμεσα στη λήθη και την ανάμνηση, αναγκαία για να έχουμε μια κατάσταση που δεν θα είναι επανάληψη γνώσεων, αλλά υπέρβαση, γιατί το γύρισμα θα καθορίσει οριστικά και για πάντα το timing των πλάνων. Από το άνοιγμα στη συνεργασία μεγάλης ομάδας, η επάνοδος στη σιωπηλή σκοτεινή αίθουσα του μοντάζ είναι μια άλλη είδους απόλαυση. Η ηδονική επεξεργασία των συνδέσεων που μπορούν να μιλήσουν διαφορετικά. Αλλά και τον αποχωρισμό σκηνών που διαγράφονται μέσα στην εικόνα του συνόλου της παρτιτούρας, παρότι ξέρεις ότι μπορεί και να μην υπάρχει καθόλου η έννοια του λάθους κάτω από άλλη οπτική. Αλλά το έργο μιλάει. Αυτονομείται και δεν μιλάς εσύ διαμέσου αυτού. Γίνεται μια οντότητα που διαγράφει από μόνη της.

Αυτή η συνεχής αναδημιουργία, που σε κάθε φάση ενσωματώνει δυσκολία και απόλαυση, είναι σε κάθε φάση πλήρης δημιουργία, αλλά και μέρος. Αναπτύσσεται από την πάλη αντιθετικών αρχών, την συνύπαρξη αντιφάσεων, υπέρβαση ορίων, ρήξη με την αιτιότητα, παράγει νέα γλώσσα και μετατρέπεται σε όνειρο ενός άλλου. Η χαρά όταν το έργο ξεπερνάει τις προθέσεις σου, γίνεται μια πνοή που οδηγεί μακρύτερα απ' την επιθυμία σου. Μια απομάκρυνση από την πραγματικότητα για να πλησιάσεις το Πραγματικό, το μη-αναπαραστάσιμο.

Η δημιουργία είναι μια τυραννική απόλαυση ή η υπέρβαση της τυραννίας.

Συμμετοχή στο συμπόσιο με θέμα «Η απόλαυση στην τέχνη». Ρέθυμνο. Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης. Μάιος 2002.

"ΣΚΟΤΕΙΝΑ ΑΙΣΙΟΔΟΞΗ"

ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

Δεν ξέρω αν η ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη είναι μια δημιουργία «σκοτεινά αισιόδοξη». Εξάλλου, η ελπιδοφόρα πτυχή της συγκεκριμένης δημιουργίας –το λυτρωτικό της ας πούμε μήνυμα– βγαίνει μέσα από μία παράδοξη, δύσκολη και εκ των προτέρων «χαμένη» παρτίδα σκακιού με τον κυρίαρχο πρωταγωνιστή της ιστορίας: με τον θάνατο. Με αυτό τον «κλέφτη» της αστείρευτης ανθρώπινης προσδοκίας για αιώνια ζωή, ο οποίος στο συγκεκριμένο έργο λειτουργεί ως ο μόνος και καθοριστικός συνδετικός ιστός ανάμεσα στους βασικούς (και δευτερεύοντες) χαρακτήρες του δράματος.

Οι τρεις από τους κυρίαρχους χαρακτήρες, η Λαξεύτρια (μεγάλη αδελφή), η Επιστήμων (μικρή αδελφή) και ο Ηθοποιός (ο νεαρός αδελφός που απαγχονίστηκε υποδυόμενος την «Αντιγόνη»), παρά τους δεσμούς αίματος που υπάρχουν μεταξύ τους, ζουν παράλληλα μοναχικές ζωές, εγκλωβισμένες σε ξεφτισμένες μνήμες «αρχαίων εμπειριών», σε αναπολήσεις αγαπημένων νεκρών και σε ανεκπλήρωτες επιθυμίες. Η ταινία σπονδυλώνεται πάνω σε τρεις βασικούς συμβολικούς άξονες (η Μοίρα, η Τύχη, η Βούληση), ο καθένας από τους οποίους αντιστοιχεί σε διαφορετική ανάπτυξη της κινηματογραφικής αφήγησης και σε διαφορετική χρονική διάρκεια. Ως κεντρική συμβολική αφετηρία της αφήγησης λειτουργεί η παρτίδα σκακιού ανάμεσα στον Ηθοποιό και τον Κλέφτη/Θάνατο, ο οποίος κάθε φορά, και ανάλογα με τις περιστάσεις, «υποδύεται» και ένα διαφορετικό πρόσωπο (Άγγελος, Εραστής, Σκηνοθέτης). Ο πρώτος αφηγηματικός άξονας, η Μοίρα, παραπέμπει στο «Δίχτυ» (πρόκειται για τον τίτλο του πρώτου μέρους της τριλογίας), ενώ ο δεύτερος αφηγηματικός άξονας παραπέμπει στα «Ζάρια» (τίτλο που αντιστοιχεί στο δεύτερο μέρος της τριλογίας).

Κάθε ένα από τα τρία μέρη προβάλλει μια θεώρηση του κόσμου διαφορετική που, τουλάχιστον φαινομενικά, μοιάζει να ακολουθεί μια γραμμικά εξελισσόμενη αφήγηση, αφού το πρώτο μέρος είναι βωβό και το τελευταίο στηρίζεται κυρίως στα ευρήματα του νεωτερικού μοντάζ. Κυρίως στο πρώτο μέρος της ταινίας –που αρχίζει με το όνειρο/εγρήγορση της Λαξεύτριας– η γραφή της Αγγελίδη, πυκνή και ελλειπτική, αξιοποιεί στο μέγιστο βαθμό την υποβλητική δύναμη των τελετουργικών κινήσεων και των «απόκρυφων» συμβόλων, τα περισσότερα από τα οποία παραπέμπουν στη μοναχική και αστείρευτη δύναμη της γυναικείας φύσης. Όπως γενικότερα συμβαίνει με τις δημιουργίες της σκηνοθέτιδας, οι εικόνες της που εμψυχώνονται από μια διαρκή και σε βάθος ανάγνωση των παραδοσιακών και σύγχρονων έργων τέχνης, υφαρπάζουν τον θεατή με την μοναδικής ποιότητας πλαστικότητα που προβάλλουν.

Το δεύτερο μέρος της ταινίας στηρίζεται στο διάλογο –ή καλύτερα στην «ερμητική επικοινωνία» μεταξύ των προσώπων– και ακολουθεί έναν τρόπο αφήγησης περισσότερο «ρεαλιστικό», ενώ το τρίτο μέρος, που λειτουργεί ως άρση της πλάνης και ως αποκάλυψη της ανθρώπινης αλήθειας, υιοθετεί μια γραφή ευέλικτη, νευρώδη και υφολογικά σύνθετη. Ο χώρος της Αγγελίδη μας παραπέμπει στο αιχμηρό και αποκαλυπτικό φως των ψυχρών «προβολέων» του Caravaggio, αλλά κυρίως φέρνει στη μνήμη μας τον αιρετικό χώρο του Rembrandt, ο οποίος δεν προϋπάρχει των χαρακτήρων του δράματος, αλλά διαρκώς διαμορφώνεται χάρη στην αέναη αναμέτρηση του φωτός και της σκιάς. Μέσα σ' αυτό το πολυεπίπεδο και δραματουργικά ευμετάβολο σκηνικό κινείται ένας θίασος «ορατών και αοράτων» όπου η αλήθεια και η πλάνη, το παρόν και η μνήμη, ζωντανές υπάρξεις και φάσματα μεταστάντων συμβιώνουν, συνθέτοντας έτσι μερικές από τις άπειρες εκδοχές μιας ακατάπαυστα μεταβαλλόμενης πραγματικότητας.

Οι τέσσερις (μαζί με τον Κλέφτη/Θάνατο) χαρακτήρες του έργου αντιστοιχούν στα τέσσερα στοιχεία των αλχημιστών (αέρας, φωτιά, νερό και χώμα), αλλά ταυτόχρονα ενσαρκώνουν

"ΣΚΟΤΕΙΝΑ ΑΙΣΙΟΔΟΞΗ"

ΝΙΚΗ ΛΟΪΖΙΔΗ

αρχέγονες καταστάσεις και αλήθειες του ανθρώπινου ψυχικού βίου. Βλέποντας τον *Κλέφτη ή την Πραγματικότητα* της Αντουανέττας Αγγελίδη, μου δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι η ταινία διαποτίζεται από μία ατμόσφαιρα πένθους η οποία απορρέει από την τελετουργική «διά πυρός», ή «δι' απαγχονισμού» απώλεια του αρσενικού. Παραπέμπω στην αρχική σκηνή με το κρεβατάκι του μικρού αγοριού που καίγεται, στον δι' απαγχονισμού θάνατο του Ηθοποιού και στη σκηνή του τέλους, όπου το νεκρό σώμα του παραδίδεται τελετουργικά στις φλόγες. Στην ταινία της Αγγελίδη η μοναχική κυριαρχία του θηλυκού στοιχείου δεν εκφράζεται με θρίαμβο, αλλά με αίσθημα πένθους. Χαρακτηριστικές είναι οι παραλλαγές του *Μυστικού Δείπνου*, με κυρίαρχα πρόσωπα του δράματος γυναίκες που επιδίδονται σε πράξεις συμβολικής αυτο-ανάλωσης και «αυτοφαγίας» (η σκηνή με τα μύδια, το μοίρασμα του μήλου και η διαρκής μυστική σχέση των βασικών χαρακτήρων του δράματος με τα κρυμμένα κουτιά).

Ο Ηθοποιός (ο νεαρός αδελφός της Λαξεύτριας και της Επιστήμονος), που παίζει τον ρόλο της «Αντιγόνης» φορώντας γυναικεία ρούχα, ενσαρκώνει την ένωση των δύο φύλων, στη σφαίρα όμως του ιδεατού και του ανέφικτου. Οι τελετουργικές, περιστροφικές κινήσεις του γύρω από τα σύμβολα της ανδρικής και της γυναικείας φύσης «σχεδιάζουν» νοητικά το «τέλειο ον» και τη σχέση του με το άπειρο. Ωστόσο, η μόνη αρχέτυπη σχέση που μοιάζει να λειτουργεί ως αμετάθετη βάση της libido είναι η σχέση μητέρας και γιου. Αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα η θαυμάσια σκηνή του δευτέρου μέρους με τη γυναίκα Επιστήμονα καθώς λούζεται με ηδυπάθεια στα στυμφάλια νερά ενός κρεβατιού/τάφου μαζί με το μικρό της αγόρι. Εδώ, η σχέση μητέρας-παιδιού –όπως στο τρίτο μέρος της ταινίας η σχέση του Ηθοποιού με τη νεκρή μητέρα του– αναμοχλεύει τη φροϋδική προσέγγιση του Οιδιπόδειου αποκλειστικά μέσα από τη γλώσσα της εικόνας.

Ο Κλέφτης ή η Πραγματικότητα είναι ένα αδρά δομημένο ποιητικό σχόλιο πάνω στην ανθρώπινη μοίρα, το οποίο εμπνέεται από μνήμες εικόνων γνωστών ή άγνωστων δημιουργιών της ευρωπαϊκής τέχνης και του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Χρησιμοποίησα το ρήμα «εμπνέεται» και όχι απλώς το ρήμα «διανθίζεται», γιατί πιστεύω ότι η σχέση της Αντουανέττας Αγγελίδη με την τέχνη και την ιστορία της είναι κάτι περισσότερο από ουσιαστική. Οι ταινίες της αναπλάθουν και «κινητοποιούν» τη γλώσσα των εικόνων δίνοντάς τους διαφορετικό κάθε φορά νόημα και διαφορετική πνοή. Στην τελευταία ταινία της, τα σύμβολα του Ταρό συνυπάρχουν με μορφές και σκηνικούς χώρους που παραπέμπουν σε μνήμες από τοιχογραφίες του Giotto, σε θρησκευτικά θέματα από τον Mantegna (όπως π.χ. «Ο νεκρός Χριστός» σε προοπτική βράχυνση, έργο που αργότερα ενέπνευσε στον Rembrandt το περίφημο *Μάθημα ανατομίας του Καθηγητή Deyman*), από τον Leonardo da Vinci, από την ονειρική γραφή του συμβολιστή Max Klinger, από τα κολάζ του Max Ernst και, συχνά, από την ερωτικά υπαινικτική ατμόσφαιρα των συνθέσεων του Balthus. Το σενάριο, που η σκηνοθέτις δούλεψε μαζί με την κόρη της Ρέα Βαλντέν, αξιοποιεί αποσπάσματα από την Βίβλο, από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα και κυρίως από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.

Ωστόσο, το σενάριο ακολουθεί ή καμιά φορά απλώς υπηρετεί την αφηγηματική πλοκή πολύ δυνατών εικόνων που συχνά λειτουργούν με μια δική τους αυτονομία. Οι λέξεις, οι βιβλικές παραβολές ή οι στίχοι από το αρχαίο δράμα συνιστούν ένα κορμό κλασικών και ευνόητα επιλεγμένων κειμένων τα οποία στηρίζουν ένα «στοχασμό σε εικόνες», απεριόριστα ανοιχτό σε πολλαπλές και πολυεπίπεδες ερμηνείες. Εξάλλου, τα κύρια πρόσωπα της ταινίας δεν είναι και δεν υπαινίσσονται «ρεαλιστικούς» χαρακτήρες της καθημερινής μας ζωής, αλλά αρχέτυπες εκδοχές της «ανθρώπινης συνθήκης» οι οποίες διαρκώς εμπλέκονται στα δίχτυα της πλάνης και της διαρκώς αναπαραγόμενης ψευδαίσθησης. Η μόνη αλήθεια, που ακατάπαυστα πληγώνει και ταυτόχρονα απελευθερώνει, είναι ο θάνατος. «Το μόνο σίγουρο είναι ότι θα πεθάνουμε» λένε γελώντας οι δύο αδελφές (η Λαξεύτρια και η Επιστήμων) μπροστά στο θέαμα του «οίκου» τους που καίγεται λυτρώνοντάς τες από κάθε ψευδαίσθηση μιας μάταιης κτητικής σχέσης με τον κόσμο.

Κείμενο που γράφτηκε με την ευκαιρία της προβολής της ταινίας στο 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 14 Νοεμβρίου 2001.

Η ΕΦΕΥΡΕΣΗ ΤΗΣ ΚΛΟΠΗΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΖΩΜΕΝΟΣ

Οι τρεις συνιστώσες της ανθρώπινης ταυτότητας παραπέμπουν σε διαφορετικές εκδοχές του Πολιτισμού. *Κάθε ανθρώπινο ον θεωρείται μέλος του είδους των ανθρώπων (άτομο). Ο άνθρωπος θεωρείται μέλος της κοινωνίας (πρόσωπο). Το ανθρώπινο ον βιώνει την εσωτερική και εξωτερική πραγματικότητα,* αλλά *και τους τρόπους* με *τους οποίους οι διάφοροι πολιτισμοί συγκροτούν και κατανοούν αυτήν την εμπειρία* (εαυτός).

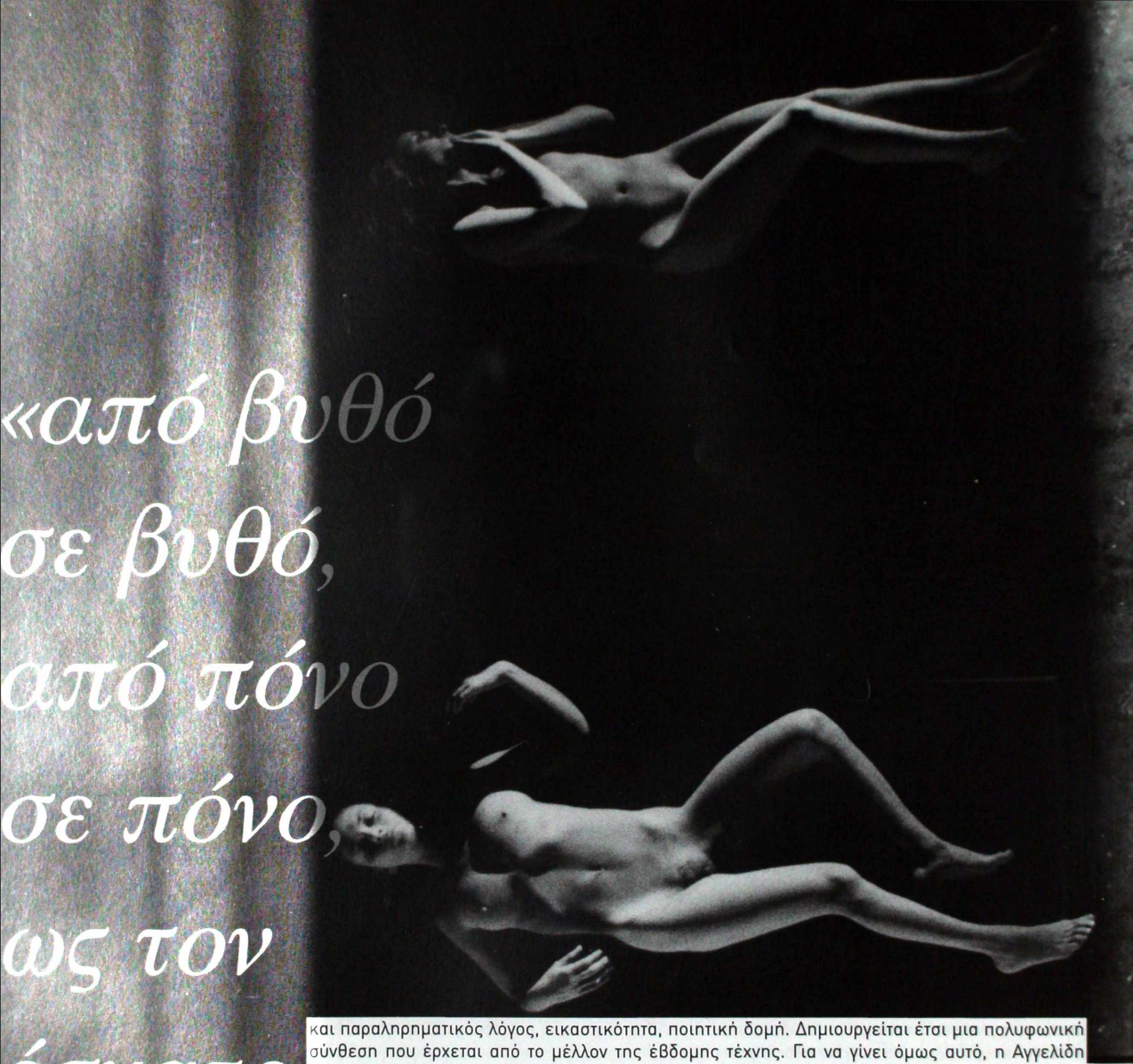
Η έννοια του *προσώπου* αναφέρεται στις ηθικές, συμβολικές και νομικές ποιότητες, ιδιότητες και ικανότητες που χαρακτηρίζουν το δρων υποκείμενο μιας κοινωνίας. Από αυτή την άποψη δεν είναι όλα τα άτομα της κοινωνίας πρόσωπα, ενώ την ιδιότητα του προσώπου μπορούν να έχουν οι νεκροί και οι θεοί. Σε όλες τις κοινωνίες το πρόσωπο συνίσταται από ορισμένα στοιχεία που απαρτίζουν μιαν αναγνωρισμένη και ονοματισμένη ατομικότητα. Οι συνιστώσες αυτές ποικίλλουν κατά πολιτισμό και αφορούν υλικά στοιχεία (αίμα, σπέρμα, σάρκα), άυλα στοιχεία (ψυχικές και πνευματικές συνιστώσες ή ενδιάμεσες καταστάσεις (πνοή, σκιά, αύρα). Για παράδειγμα, η χριστιανική ψυχή, που συνιστά την ενότητα του προσώπου με το Θεό, είναι μια πολιτισμική εκδοχή των ψυχικών συνιστωσών του προσώπου. Οι διάφορες συνιστώσες εντάσσουν το άτομο σε διάφορες κοινωνικές ομάδες (οικογένεια, γένος, φυλή, έθνος, θρήσκευμα). Συχνά η κατασκευή του προσώπου προϋποθέτει μια σειρά τελετουργικών ή μυητικών πράξεων (βάπτιση, γάμος, μύηση, ακόμα και τελετουργικός φόνος). Η έννοια του προσώπου επομένως προκύπτει μέσα από τη μελέτη του δικαίου, της θρησκείας, των νοοτροπιών και αναπαραστάσεων μιας κοινωνίας[1].

Η ταινία της Αγγελίδη αφορά το πρόσωπο. Όπως έγραφα για το προηγούμενο κινηματογραφικό της έργο *Οι Ώρες - μια* τετράγωνη *ταινία*[2]. «Ο κινηματογράφος της Αγγελίδη αφορά το διχασμένο υποκείμενο. Τη συντριβή του από τον άλλον που στην πραγματικότητα φορά το προσωπείο του οδυνηρού Όλου. Το προσωπείο, ως απομίμηση προσώπου παίζει κυρίαρχο ρόλο στον κινηματογράφο της Αγγελίδη. Δεν αποτελεί μια θεατρικού τύπου μεταμφίεση, αλλά την τραγική κάλυψη και παραλλαγή του ενός και μόνο προσώπου που συντρίβεται στο τέλος ενός βάρβαρου εικονοπλαστικού πολιτισμού».

Με την καινούρια της ταινία η σκηνοθέτις κάνει ένα βήμα παραπέρα. Τεμαχίζει το προσωπείο, ελπίζοντας στην εμφάνιση του προσώπου που κρύβεται πίσω του. Στήνει λοιπόν ένα παίγνιο πάνω στο αδύνατο αυτής της σύλληψης και στην υπαρξιακή αποδοχή του θανάτου, μέσα από το ερώτημα «αν μπορούμε να ζήσουμε».

Η τριπλή ερμηνεία της πραγματικότητας: Μοίρα. Τύχη, Ελεύθερη Βούληση, αποτελεί στην ουσία ένα τρίπτυχο ζωής. Μόνο που πρέπει να διαβάσει κανείς το έργο ανάποδα. Το «Τετέλεσται» στην αρχή, μας ανοίγει την κουρτίνα του δράματος. Η επιθυμία για ζωή στο τέλος, βάζει φωτιά στην ίδια την κουρτίνα και το παίγνιο ολοκληρώνεται (;). Τα τρία μέρη-εκδοχές της ταινίας αφορούν τρία βλέμματα: για την Έσχατη Κρίση, για τη Μνήμη, για την Αντιγόνη. Ο υπαρξισμός της Αγγελίδη δεν αρκείται όμως σε αυτά. Προχωράει στην υπονόμευση και των τριών βλεμμάτων, μέσα από το στόμα της τυφλής: «υπάρχει ό,τι βλέπουμε».

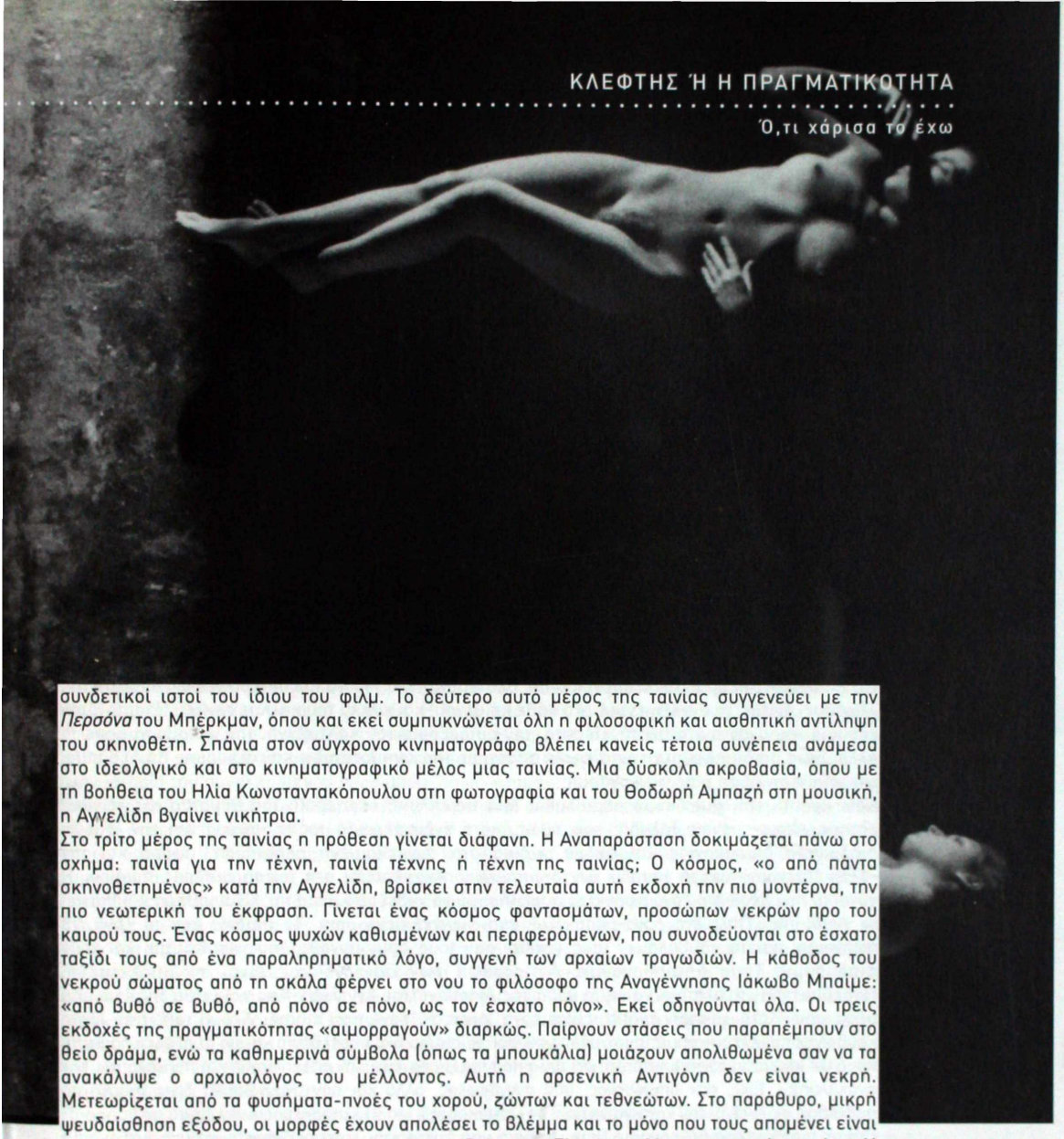
Στο πρώτο, σχεδόν βουβό τμήμα της ταινίας, το παίγνιο των χαρτιών μάς εισάγει στη σκηνοθετημένη Μοίρα. Μια εσκεμμένη χοροθεατρικότητα «κλείνει το μάτι» στο θεατή ταυτίζοντας την αρχή της ταινίας με το ξεκίνημα του ίδιου του κινηματογράφου. Ο σιωπηλός θρήνος, η κούνια που παίρνει φωτιά, ο χορός, τα γλυπτά, οι υγροί και ανοιχτοί τάφοι, το βιβλίο που ξετυλίγεται, οι τοίχοι που σπρώχνονται, τα κουτιά που εγκλωβίζουν, τα σώματα που διεισδύουν το ένα στο άλλο, είναι σκόρπια στοιχεία μιας οπτικής χορογραφίας που συγγενεύει με τις αρχαίες τελετές. Άλλωστε ο κινηματογράφος της Αγγελίδη είναι εξόχως τελετουργικός και η χρησιμοποίηση γνωστών και μυστικών συμβόλων τον τοποθετεί στον αντίποδα της Αναπαράστασης. Η συγκεκριμένη ταινία, εύστοχα, χρησιμοποιεί στοιχεία του αναπαραστατικού κινηματογράφου για να τα υπονομεύσει: τεμαχισμένη αφήγηση, ενοποιητικός ήχος, φιλοσοφικός



«από βυθό σε βυθό, από πόνο σε πόνο, ως τον έσχατο πόνο»

και παραληρηματικός λόγος, εικαστικότητα, ποιητική δομή. Δημιουργείται έτσι μια πολυφωνική σύνθεση που έρχεται από το μέλλον της έβδομης τέχνης. Για να γίνει όμως αυτό, η Αγγελίδη ξεκαθαρίζει ιδεολογικά τους λογαριασμούς της με τη χριστιανική ηθική, χρησιμοποιώντας τα ίδια της τα όπλα. Η Δύση, για είκοσι αιώνες, στηρίχτηκε στο οικοδόμημα του Απόστολου Παύλου, με υλικά τον Μωυσή και τον Σωκράτη. Στην ταινία αυτό το οικοδόμημα μοιάζει να καταρρέει και η φωνή «ου φονεύσεις» μοιάζει να έρχεται από το πουθενά και εκεί να καταλήγει...

Στο δεύτερο μέρος το Υποκείμενο συντρίβεται από την παρούσα-απούσα ιστορία. Οι τρεις εκδοχές/αδελφές της πραγματικότητας βλέπουν στον κλέφτη τον εισβολέα του εξωτερικού κόσμου στο ασυνείδητό τους. Η ορμή της φράσης: «Εγώ είμαι ο κλέφτης», αντίστοιχη του: «Εγώ ειμί ο Ων», οξύνει την κρίση. Η απελπισμένη πρωϊδα (Τύχη) είναι έρμαιο της φύσης της, που στη φιλμική (που είναι και πραγματική) ζωή της εξελίσσεται σε θέση. Συνουσιάζεται με το παιδί σε μια χορογραφία τρόμου μέσα στη μπανιέρα-τάφο. Μιλάει σε ένα βουνό από χώμα, κατάληξη της ανθρώπινης ύπαρξης. Μπαίνει σε ένα λεωφορείο (σύγχρονο ταξίδι στον Άδη), χωρίς οδηγό-ψυχοπομπό, και φιλιέται επικίνδυνα με τον άντρα που στο στόμα του ακροβατεί ένα ξυραφάκι. Ενώ το κάψιμο της κούνιας και το σμίλευμα της πέτρας επανέρχονται ως εμμονές της μνήμης και



συνδετικοί ιστοί του ίδιου του φιλμ. Το δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας συγγενεύει με την *Περσόνα* του Μπέρκμαν, όπου και εκεί συμπυκνώνεται όλη η φιλοσοφική και αισθητική αντίληψη του σκηνοθέτη. Σπάνια στον σύγχρονο κινηματογράφο βλέπει κανείς τέτοια συνέπεια ανάμεσα στο ιδεολογικό και στο κινηματογραφικό μέλος μιας ταινίας. Μια δύσκολη ακροβασία, όπου με τη βοήθεια του Ηλία Κωνσταντακόπουλου στη φωτογραφία και του Θοδωρή Αμπαζή στη μουσική, η Αγγελίδη βγαίνει νικήτρια.

Στο τρίτο μέρος της ταινίας η πρόθεση γίνεται διάφανη. Η Αναπαράσταση δοκιμάζεται πάνω στο σχήμα: ταινία για την τέχνη, ταινία τέχνης ή τέχνη της ταινίας; Ο κόσμος, «ο από πάντα σκηνοθετημένος» κατά την Αγγελίδη, βρίσκει στην τελευταία αυτή εκδοχή την πιο μοντέρνα, την πιο νεωτερική του έκφραση. Γίνεται ένας κόσμος φαντασμάτων, προσώπων νεκρών προ του καιρού τους. Ένας κόσμος ψυχών καθισμένων και περιφερόμενων, που συνοδεύονται στο έσχατο ταξίδι τους από ένα παραληρηματικό λόγο, συγγενή των αρχαίων τραγωδιών. Η κάθοδος του νεκρού σώματος από τη σκάλα φέρνει στο νου το φιλόσοφο της Αναγέννησης Ιάκωβο Μπαίμε: «από βυθό σε βυθό, από πόνο σε πόνο, ως τον έσχατο πόνο». Εκεί οδηγούνται όλα. Οι τρεις εκδοχές της πραγματικότητας «αιμορραγούν» διαρκώς. Παίρνουν στάσεις που παραπέμπουν στο θείο δράμα, ενώ τα καθημερινά σύμβολα (όπως τα μπουκάλια) μοιάζουν απολιθωμένα σαν να τα ανακάλυψε ο αρχαιολόγος του μέλλοντος. Αυτή η αρσενική Αντιγόνη δεν είναι νεκρή. Μετεωρίζεται από τα φυσήματα-πνοές του χορού, ζώντων και τεθνεώτων. Στο παράθυρο, μικρή ψευδαίσθηση εξόδου, οι μορφές έχουν απολέσει το βλέμμα και το μόνο που τους απομένει είναι η πτώση. Δεν είναι πτώση αγγέλων που έγιναν δαίμονες. Είναι η απώλεια μιας ζωής κενής. «Η πραγματικότητα είναι το τίποτα», λέει η Αγγελίδη. «Γι' αυτό εφευρέθηκε η κλοπή». Ήδη από την προηγούμενη ταινία της, η σκηνοθέτις ασχολείται με την κλοπή του χρόνου. Μόνο που δεν είναι το μονοσήμαντο της «κλοπής αλλότριου χρόνου» της μαρξιστικής γραφίδας. Το πρόσωπο πρέπει να κερδίσει το χρόνο του μέσα από τη συντριβή του.

Στο παρελθόν οι κινηματογραφικοί ήρωες έκλεβαν ποδήλατα για να ζήσουν. Τώρα που η ζωή κινείται με ασύλληπτους ρυθμούς, οι ήρωες έγιναν φαντάσματα και θρέφονται με την κλοπή του παρόντος χρόνου. Μια κλοπή που ο Δυτικός Πολιτισμός τιμωρεί με θάνατο.

1. M. S. Carrithers - S. L. Collins, *The Category of Person*. Cambridge, 1985.
2. Βλ. *Επενδυτής*, 20 Απριλίου 1996.

Αντί, Αθήνα,
16 Νοεμ. 2001,
σελ. 60-61.

ΤΟ ΜΕΣΑ ΕΙΝΑΙ ΕΞΩ

Συζήτηση περί ορίων, πάνω σε και μέσα από ένα απόσπασμα της ταινίας "Κλέφτης ή η Πραγματικότητα" της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΡΕΑ ΒΑΛΝΤΕΝ

...Πραγματεύομαι[1] τα όρια που παράγουν, ένα μέσα κι ένα έξω, έννοιες που ποτέ δεν είναι συμμετρικές... Προτείνω τέσσερα επίπεδα ανάλυσης: Το πρώτο είναι η θέση του δημιουργού, η ιδιόμορφη σχέση δημιουργίας και θεωρίας... Το δεύτερο είναι η ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού μέσου, που θέτει υπό αμφισβήτηση τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς μεταξύ των υλικών μέσων. Το τρίτο αποτελεί μια ανάλυση του *λεκτικού* κειμένου, του ποιήματος που ακούγεται σ' αυτό το απόσπασμα. Τέλος, αναλύω το *κινηματογραφικό* κείμενο...

Μιλώ για τη σεκάνς που στο σενάριο είχε τον τίτλο αρχικά *Το λιμπρέτο του νερού* και αργότερα *Παραλήρημα*, κείμενο που έχω γράψει... Τι σημαίνει αυτό; Αν μιλήσω για το γραπτό κείμενο αποκλειστικά, θα σήμαινε αυτό ότι μιλώ από μέσα, ως δημιουργός, έναντι σε έναν λόγο απ' έξω, ενός θεωρητικού; Είμαι υποχρεωμένη να μιλώ από μέσα; Ή μήπως μπορώ να πηδήξω από την άλλη μεριά; Ή μήπως, πάλι, μπορώ να μιλώ με μια διπλή ταυτότητα, σκαρφαλωμένη στο όριο, με το ένα πόδι μέσα και το άλλο έξω; Και το ερώτημα είναι, η δημιουργός είναι μέσα; ...

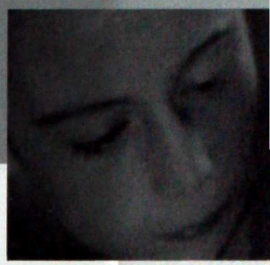
Ας γυρίσουμε στο κείμενο. Στο παιχνίδι και την απειλή τού μέσα και του έξω. **Γιατί είμαι ένας άλλος σε αυτό το δικό μου κείμενο;** Αναλυτικά, αναφέρω επτά διαφορετικούς λόγους. Πρώτον, το μη ενιαίο υποκείμενο, ως γενική ιδιότητα της ανθρώπινης κατάστασης, όπως προκύπτει από την εισαγωγή του φροϋδικού ασυνειδήτου. Δεύτερον, την απουσία του συγγραφέα ως ιδιότητα της γλώσσας. Τρίτον, τη διακειμενικότητα κάθε κειμένου, και ειδικά του καλλιτεχνικού. Τέταρτον, την εξουσία του αναγνώστη/θεατή. Πέμπτο, την αυτοεξορία του καλλιτέχνη, την υπέρβαση προς το άλλο. Έκτο, τη διφορούμενη οντολογική υπόσταση του κινηματογραφικού σεναρίου. Και, έβδομο, την ιδιαίτερη φύση μιας συνεργασίας.

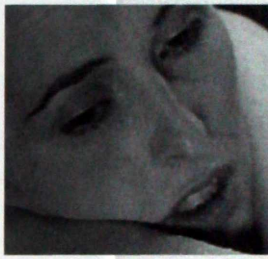
Εδώ προστίθεται μια ακόμα περιπλοκή. Μια περιπλοκή εσωτερική του θέματος της ταινίας, ζήτημα περιεχομένου δηλαδή, που όμως, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, αφορά και την ίδια τη διαδικασία δημιουργίας και ακόμα, ειδικά στη συγκεκριμένη περίπτωση, αφορά και την –εξωκειμενική– σχέση μεταξύ των δημιουργών. Αναφέρομαι στη σχέση μητέρας-παιδιού. Η γυναίκα που μέσα στο έργο αφήνει το παραλήρημα να χυθεί από μέσα της είναι μητέρα και θρηνεί το παιδί της. Πάλι ένα όριο μέσα-έξω, ένα διφορούμενο όριο. Τα παιδιά, σαν τα έργα, τα αφήνουμε και τα κουβαλάμε. Τους γονείς, σαν τους δημιουργούς, τους κουβαλάμε και τους διαλύουμε. Τους δημιουργούμε. Αντιστροφή των όρων. Ποιος είναι το υποκείμενο; Παρεμπιπτόντως, τυχαίνει να είμαι κόρη της Αντουανέττας Αγγελίδη. Άρα κομμάτια της έχω ήδη μέσα μου. Κατά κάποιον τρόπο, είμαι έργο, όπως το έργο που είδατε. Ακόμα, όπως το έργο, κουβαλάω παλιότερα κομμάτια της μέσα μου, που γι' αυτήν είναι παρελθόντα και για μένα είναι παρόντα, και άλλα κομμάτια της ασυνείδητα, και άλλα που την ξεπερνούν. Την αποκαλύπτω και την καλύπτω, την ανακαλύπτω. Εγώ, σαν δημιουργός, σαν συγγραφέας, αλλά και σαν αναγνώστης, δίνω νόημα στο παρελθόν, σε εκείνη, την κατασκευάζω. Την κατασκευάζω για να κατασκευάσω τον εαυτό μου...

Ούτως ή άλλως μια συνεργασία θέτει τα όρια υπό συζήτηση. Τι να πει κανείς για μια συνεργασία ανάμεσα σε μια τέτοια σχέση; Και πώς σας φαίνεται ότι αυτόν το θρήνο της μητέρας τον έγραψα εγώ, που δεν έχω παιδιά, απευθυνόμενη στη μητέρα μου, αλλά και μπαίνοντας στη θέση της, ως προσφορά σε αυτήν; Όμως πάντα για να γράψεις βγαίνεις από τον εαυτό σου. Δεν υπάρχει τίποτα που να είναι περισσότερο εσύ και, συγχρόνως, περισσότερο ξένο για σένα απ' ό,τι το έργο σου.

Ο Κλέφτης είναι μια εισβολή της πραγματικότητας, που συνδέει τους παράλληλους κόσμους των αδερφών. Είναι ένα πρόσωπο κενό, με σώμα γυναίκας και όνομα άντρα. Δεν είναι τόσο μια θετική πρόταση, όσο ένα όριο: η ανθρώπινη κατάσταση, το αναπόφευκτο του θανάτου. Χρησιμεύει ως οθόνη όπου ο καθένας τους προβάλλει τους φόβους και τις επιθυμίες του. Είναι το όριο που δίνει τη δυνατότητα δράσης. Οι άνθρωποι, αδέρφια στο ίδιο σπίτι, αλλά απομονωμένοι σε διαφορετικά δωμάτια, έχουν κάτι κοινό, έναν κλέφτη.

Στο τέλος του δεύτερου μέρους... [Η Επιστήμων] σχεδόν έχει χάσει την ικανότητα του λόγου. Την ημέρα αυτή καταφέρνει να θρηνήσει, να συμφιλιωθεί με το παρελθόν και να ξαναρχίσει να ζει.





Το παραλήρημα είναι η πορεία της ανάκτησης του λόγου.
Η ιδιαιτερότητα αυτού του αποσπάσματος είναι ότι ξεκίνησε από καθαρό λόγο. Το παραλήρημα είχε μια θέση στη δομή του σεναρίου, όχι όμως και εικόνα. Ήταν ένα ποίημα που φτιάχτηκε για να τοποθετηθεί σε μια συγκεκριμένη θέση στο σενάριο, όπου οι ίδιες οι λέξεις αποτελούν τη δράση. Η εικόνα γεννήθηκε από τις λέξεις και όχι οι λέξεις για την εικόνα. Συγχρόνως, η εικόνα έχει μια σχεδόν ανεξάρτητη ροή, τη δική της ιστορία...
Το απόσπασμα αυτό προχωρά την πλοκή, αλλά συγχρόνως αποτελεί παρένθεση στη ροή της. Είναι αφήγηση και ανάμνηση, παραλήρημα και επανεύρεση της γλώσσας. Ο λόγος είναι παρόν, αλλά η εικόνα είναι παρελθούσα. Όλο μαζί είναι μια ανάκτηση του παρελθόντος και μια ανασκευή. Το παρελθόν γίνεται παρόν και έτσι μπορεί πια να το αφήσει πίσω της. Το παραλήρημα είναι ένας εσωτερικός μονόλογος, ο οποίος όμως απευθύνεται στον Κλέφτη. Και είναι η απεύθυνση που τον καθιστά δυνατό...
Για να γράψω αυτό το κείμενο χρησιμοποίησα τις μελέτες του Roman Jakobson για την αφασία και την εκμάθηση της γλώσσας από τα παιδιά, διαδικασίες που, κατά την άποψή του, είναι αντίστροφη η μία της άλλης. Τις χρησιμοποίησα σε πολλά επίπεδα: ως δομή και ως μορφή, ως γενική έμπνευση, αλλά και εισάγοντας στοιχεία αυτούσια, μεταφορικά και κυριολεκτικά. Π.χ. στην αρχή του κειμένου ακολουθώ τους κανόνες, τα βήματα που, κατά τον ρώσο γλωσσολόγο, ακολουθεί ένα παιδί όταν μαθαίνει τη μητρική γλώσσα. Η αρχή από τους απλούς φθόγγους, το παιχνίδι με τις συνταγματικές και παραδειγματικές ομάδες κ.λπ. Η επιλογή των λέξεων και των φράσεων είναι, βέβαια, δική μου, με βάση τη δομική και συνειρμική λειτουργία τους στο σύνολο του σεναρίου και στην ιστορία του συγκεκριμένου προσώπου, όπως «μαμά», «μαύρο», «νερό», «πληγές». Ένας από τους βασικούς κανόνες σύνθεσης είναι η συγκοινωνία ανάμεσα στον ήχο και το νόημα. Ένας άλλος είναι η διαφορετική χρήση του ίδιου όρου. Π.χ. μια λέξη που επαναλαμβάνεται σε διαφορετική θέση, υπονοεί ένα διαφορετικό context και άρα μια διαφορετική σημασία. Είναι σαν να γυμνώνονται οι λειτουργίες της γλώσσας, αποκαλύπτοντας το εγγενές διφορούμενο. Σ' αυτό το παιχνίδι προσέθεσε ένα ακόμα επίπεδο η εκφώνηση του κειμένου από την ηθοποιό.
Ένα άλλο τεχνικό στοιχείο της κατασκευής είναι ότι αυτό το κείμενο γράφτηκε σε τρεις στήλες, που είχαν αντίστοιχα τους τίτλους: «ο λόγος», «η πνιγμένη», «το νεκρό». Είναι ένας εσωτερικός διάλογος. Ο λόγος-σχόλιο, ο λόγος-μέσο και ο λόγος-αντικείμενο. Η ανάκτηση ή εκμάθηση της ομιλίας είναι σύγχρονη με τη μεταγλώσσα, η μεταγλώσσα δεν έρχεται μετά. Μιλάει στο παιδί, για το παιδί, στη θέση του παιδιού. Προσφωνεί το παιδί της μαμά, αλλά και προσφωνεί τον εαυτό της μαμά από τη θέση του παιδιού της. Αυτή ως παιδί, αλλά και ως το παιδί της που ζει πια μόνο μέσα της ως ανάμνηση. Μιλούν τα πολλαπλά εσωτερικά της πρόσωπα, που έχουμε όλοι, αλλά που σε αυτήν ο πόνος καθιστά ορατά.
Προσπάθησα να δώσω μια γεύση από τη διαδικασία της δημιουργίας. Πρώτα έχεις μια αίσθηση, μετά στήνεις μια αυστηρή δομή και μετά όλα παρασέρνονται από μια ροή. Σκληρά όρια που λιώνουν από μια εσωτερική δύναμη που δεν ελέγχεις, που είναι σαν να έρχεται από αλλού. Και μετά το αφήνεις, και το παρακολουθείς με ενδιαφέρον σαν ξένη.
Το παραλήρημα είναι μια πορεία. Από το άμορφο του άναρθρου στη γλώσσα. Η μορφή έχει πάντα όρια. Πού όμως αρχίζουν τα όρια της μορφής; Νερό, μαύρο, σαν τα νερά της μήτρας, σαν τον Αχέροντα, σαν το κοσμικό χάος. Πριν τα στοιχεία, πριν τον διαχωρισμό. Και καταλήγει στο «Πονάω. Είμαι ζωντανή». Είναι η ανθρώπινη κατάσταση. «Πονάω», ο λόγος που για τον Wittgenstein δεν είναι περιγραφή, αλλά έκκληση για βοήθεια. Εδώ είναι περισσότερο διαπίστωση και δήλωση. Πονάω. Είμαι ζωντανή. Θα πεθάνω. Είμαι άνθρωπος. Μιλώ. Παίρνω μια απόφαση.
Και ας φτάσουμε στο κινηματογραφικό κείμενο. Σ' αυτό το απόσπασμα τέσσερις **διαχωρισμοί** τίθενται **εν κινδύνω: υποκείμενο-αντικείμενο, ζωή-θάνατος, ξύπνιος-ύπνος, σώμα-κόσμος.** Δεν είμαστε καν σίγουροι ότι αυτά τα ζεύγη είναι ισοτοπικά. Η σειρά των όρων αντιστρέφεται και τους συναντούμε σε όλους τους δυνατούς συνδυασμούς. Νομίζω, μάλιστα, ότι αυτά τα διφορούμενα

ΤΟ ΜΕΣΑ ΕΙΝΑΙ ΕΞΩ

Συζήτηση περί ορίων, πάνω σε και μέσα από ένα απόσπασμα της ταινίας "Κλέφτης ή η Πραγματικότητα" της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΡΕΑ ΒΑΛΝΤΕΝ

ζεύγη αποτελούν σημεία-κλειδιά για την κατανόηση του συνόλου του έργου της Αντουανέττας Αγγελίδη, στο επίπεδο της θεματολογίας, της δομής, αλλά και των μορφολογικών και στυλιστικών επιλογών. Όλες οι ταινίες της κινούνται πάνω στο όριο, στον ορίζοντα, στον ενδιάμεσο χώρο. Π.χ. ο *Τόπος* συμβαίνει τη στιγμή που μια γυναίκα γεννάει και πεθαίνει και το πρόσωπό της σκορπίζεται. Στις *Ώρες* μια γυναίκα δοκιμάζει να αυτοκτονήσει και ξαναζεί το παρελθόν της. Στον *Κλέφτη* έχουμε τρεις εκδοχές της Μέρας των Νεκρών, μια διασπασμένη τοιχογραφία του Κάτω Κόσμου. Ενδιαφέρον έχει, πάντως, ότι και οι τρεις αυτές ταινίες τελειώνουν με την απόφαση της ζωής.

Έτσι, λοιπόν, οι ταινίες της Αγγελίδη είναι πάντα ενδιάμεσος χώρος, χωρίς όμως να είναι αναποφάσιστος. Ένα μέσα που χύνεται στον κόσμο. Μια αίσθηση σωματικότητας και συγχρόνως κοσμικό τοπίο. Ένα βαθύ μαύρο. Οι χώροι φεύγουν, οι μορφές και τα αντικείμενα χάνονται μέσα στο μαύρο. Σαν να είναι έτοιμα να βυθιστούν στις ψυχές μας απ' όπου για μια στιγμή αναδύθηκαν. Σαν να είναι ήδη εκεί. Ανάμεσα στον ύπνο και τον ξύπνιο. Όνειρα. Άλλωστε ο Derrida ισχυρίζεται ότι η διαφορά είναι μια μεταφυσική διαίρεση. Πίσω στο ονειρικό σημείο. Απλώς στο σημείο.

Η σεκάνς του παραληρήματος αρχίζει και τελειώνει με την Επιστήμονα καθισμένη απέναντι στον Κλέφτη, σ' ένα τραπέζι κάτω από ένα παράθυρο. Από αυτά τα δύο πλάνα πλαισιώνεται μια σειρά πλάνων που λαμβάνουν χώρα σε μια μαύρη γούρνα με νερό, όπου κινούνται τα γυμνά σώματα της Επιστήμονος και του παιδιού της. Αυτές οι δύο σχέσεις της Επιστήμονος, με τον Κλέφτη και το Παιδί, καθορίζουν το παραλήρημα. Πρόκειται για δύο εξίσου φασματικές μορφές: ο θάνατος κι ένας νεκρός. Ένας εξωτερικευμένος εαυτός κι ένας εσωτερικευμένος άλλος.

Η παρουσία του Κλέφτη λειτουργεί ως λευκή οθόνη που επιτρέπει την απελευθέρωση του εσωτερικού πόνου, τη μετατροπή του σε λόγο. Βλέπουμε την Επιστήμονα να μιλά, απευθυνόμενη στον Κλέφτη, στην έναρξη του άναρθρου μουρμουρητού και στην καταληκτική δήλωση: «Πονάω. Είμαι ζωντανή», όπου κατακτά το λόγο. Στα ενδιάμεσα πλάνα δεν βλέπουμε τα χείλη της να προφέρουν τις λέξεις. Το υποκείμενο βρίσκεται παντού και όχι μόνο μέσα στο σώμα της. Όλη η οθόνη βρίσκεται στο εσωτερικό της. Όλη η οθόνη είναι το σώμα της. Και συγχρόνως υπάρχει μια διάχυση που εντείνεται από την αντήχηση της δεύτερης φωνής. Ο λόγος γίνεται μουσική. Η τέχνη πριν και μετά. Μια υλικότητα διαμέσου των σημείων. Αυτός ο λόγος δεν ανήκει σε κανέναν.

Ο χώρος είναι σκοτεινός και υγρός. Μαύρο νερό «ζώνει» και «ριζώνει» τις μορφές. Το εσωτερικό ενός σώματος ή μίας ψυχής. Κι ακόμα πιο πολύ, αφού εκεί κατοικεί η μυστηριώδης σχέση μητέρας - παιδιού. Σχέση ερωτική. Σαρκική. Αλληλοφαγίας. Αγάπη τόσο δυνατή που είναι επίθεση. Νεκροφαγία. Σαν το μοιρολόι της μάνας, «μπες στις φλέβες μου και ζήσε». Ζήσε μέσα από μένα. Αντιστροφή της σχέσης προγόνου - απογόνου. Ο νεκρός. Ένας δικός της νεκρός. Ένας νεκρός μέσα της. Ένας νεκρός ζωντανός. Και εκείνη μία ζωντανή νεκρή. Που για να ζήσει πρέπει να τον αφήσει να φύγει. Όχι όμως να τον ξεχάσει. Τον κουβαλάει μέσα της. Ακόμα έγκυος. Για πάντα έγκυος.

Τα όρια όμως αυτού του χώρου δεν είναι μαλακά σαν τη μήτρα. Είναι σκληρά σαν τα όρια της κινηματογραφικής οθόνης ή ενός πέτρινου τάφου, και τα γυμνά σώματα χτυπιούνται πάνω τους με μανία. Τα όρια της γούρνας φαίνονται σε όλη τη διαδοχή των πλάνων, εσωτερικά και παράλληλα σε αυτά της οθόνης. Αρχική εικόνα είναι η ανάποδη αντανάκλαση του προσώπου του παιδιού στο νερό. Μετά εμφανίζονται τα χεράκια του και βυθίζουν έναν καθρέφτη. Για τους σαμάνους του Μεξικού ένας καθρέφτης βυθισμένος στο νερό είναι είσοδος σε άλλους κόσμους. Τώρα το πρόσωπο πάνω στον καθρέφτη έρχεται και καλύπτει την αντανάκλαση του νερού. Έχουμε τρία πλαίσια, το ένα μέσα στο άλλο, και τρεις αντανακλάσεις. Τα όρια του καθρέφτη, τα όρια της γούρνας, τα όρια της οθόνης. Η αντανάκλαση του καθρέφτη, του νερού, του κινηματογράφου. Και μέσα από όλες αυτές τις αντανακλάσεις, μέσα από μιαν ανάμνηση και μια ψυχή, μας κοιτά το φάντασμα του παιδιού, ανάποδα, ίσια στα μάτια, έξω απ' την οθόνη, εμάς τους θεατές που είμαστε απ' έξω, και που συγχρόνως βρισκόμαστε στη θέση της μάνας του, που το κοιτά από τη

μεριά μας και συγχρόνως το περιβάλλει. Και παρά τα σκληρά, ακλόνητα όρια, το μέσα και το έξω είναι αδύνατον να διαχωριστούν. Και η φωνή αρθρώνει: «Μαμά».

Καθώς η φωνή αρθρώνει τις πρώτες λέξεις, τα δύο γυμνά σώματα εισέρχονται από τα αριστερά και τα δεξιά στη γούρνα και το κάδρο. Τους βλέπουμε σε κάτοψη και καθώς βυθίζονται στο νερό είναι σαν να βυθίζονται στην οθόνη. Τα χέρια τους ακουμπάνε στο πλαίσιο της γούρνας, τέμνοντας το εσωτερικό όριο. Το μαύρο νερό τους ζώνει, όπως λέει η φωνή. Καθώς η φωνή μιλάει για ρίζωμα, η μητέρα βάζει το παιδί ανάμεσα στα πόδια της, σαν να το επιστρέφει εκεί απ' όπου βγήκε, μέσα στο σώμα της. «Ρίζες μου. Είμαι ρίζες». Το παιδί είναι οι ρίζες της, το παρελθόν και η σύνδεσή της με τον κόσμο, και αυτή είναι οι ρίζες του παιδιού. Αργότερα λέει «δεν βλέπω», ενώ τα μάτια της είναι κλειστά και το κεφάλι της είναι κάτω απ' το νερό. Αυτό όμως που δεν βλέπει είναι «οι λέξεις». Συναισθησία. Μεταφορική έκφραση αυτού που λέει πολύ αργότερα πλήρως: «Σε ακούω καλά, αλλά δεν καταλαβαίνω». Όταν φτάνει να πει «δεν βλέπω κάτω απ' το νερό», το κεφάλι της είναι ήδη έξω. Είναι η μνήμη αυτό που προσπαθεί να δει. Ακολουθεί η έκφραση μιας σάρκοφαγικής αγάπης. Εκεί που απευθύνει τον λόγο στο παιδί ως τη ζωή την ίδια, σχεδόν το δαγκώνει. Μια ανάμνηση θείας κοινωνίας και ερωτικής πράξης. Μια εναλλαγή των προσώπων και των θέσεων. Όταν η φωνή αγωνιά «σπάσε το ποτάμι – σπάσε το κενό», τα σώματα χτυπιούνται στα τοιχώματα της γούρνας. Δεν μπορείς να σπάσεις αυτό το όριο. Είναι το κενό.

Στην πρώτη πραγματικά διαλογική ερώτηση, η δράση κοπάζει. «Κρυώνεις;», παιδί μου. Και απαντά για τον εαυτό της: «Κρυώνω». Με αυτό κάνει την εμφάνισή της μια περιγραφή αισθήσεων και συναισθημάτων. Η μητέρα αγκαλιάζει το κεφάλι του παιδιού στον κόρφο της. Καθώς η φωνή φτιάχνει πλήρεις προτάσεις, το χαϊδεύει. Στη φράση «Για να ξεχάσεις», η εικόνα αλλάζει ξανά. Το παιδί βρίσκεται πίσω απ' τον ώμο της, ενώ και οι δύο είναι στραμμένοι προς το μέρος μας χωρίς να μας κοιτούν. Η φωνή έχει γίνει αφήγηση. Η μητέρα αφηγείται, θυμίζει στο παιδί τις αφηγήσεις της, τα παραμύθια, ενώ στην εικόνα μοιάζει το παιδί να της τα ψιθυρίζει, η ίδια η ανάμνηση. Και η αφήγηση μιλούσε για θάνατο. Και στη φράση της ελπίδας, στο «περίμενε να ανατείλει ο ήλιος», η μητέρα κρατάει πια το παιδί σαν Παναγία. Και διαπιστώνει: «Μιλώ, βλέπεις». Αλλαγή. Τα δύο πρόσωπα σε προφίλ, το ένα απέναντι στο άλλο. Διαλογικά. Η αφήγηση έχει γίνει ροϊκή και αποκτά νόημα. Καταλαβαίνει τον εαυτό της. «Ακούω τη φωνή σου... όχι τις λέξεις». Συγχρόνως η μητέρα διαγράφει το περίγραμμα του προσώπου του παιδιού, το όριο, και ειδικά τα χείλη. Το αποδέχεται ως άλλο. Και εκφράζει τον πόνο της σε πλήρη λόγο. «Παιδί μου. Εσύ. Ζωή μου. – Η ζωή έχει ήδη υπάρξει». Η αντανάκλαση του παιδιού αποχωρεί. Παύση...

Το παράθυρο, η γούρνα, ο καθρέφτης, ο Κλέφτης, το παραλήρημα είναι όλα με κάποιον τρόπο οθόνες, όπως η κινηματογραφική. Η ίδια η θέση τους, καθώς παράγει ένα μέσα και ένα έξω, αναιρεί το όριο. Το πολλαπλό παραμορφωτικό καθρέφτισμα του μέσα και του έξω λειτουργεί και ανάμεσα σε επίπεδα διαφορετικής τάξης: ανάμεσα στη δομή και το περιεχόμενο και τη μορφή και τη διαδικασία κατασκευής. Και ακόμα, ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία της ταινίας: ανάμεσα στην εικόνα και τις λέξεις και την κίνηση και τον ήχο.

Το ταλάντευμα δεν σταματά. Το κείμενο δεν τελειώνει ποτέ. Το κείμενο είναι χυμένο στον κόσμο. Κι εμείς είμαστε μέσα στο κείμενο. Εμείς όμως τελειώνουμε. Θα πεθάνουμε. Γι' αυτό μπορούμε να αρχίσουμε, είμαστε ζωντανοί...

1. Απόσπασμα ομιλίας για το παραληρήμα, β' μέρος του *Κλέφτη ή η Πραγματικότητα*. Εκφωνήθηκε στο Κέντρο Μεσογειακής Αρχιτεκτονικής Χανιά, 2004, 9η διεθνής έκθεση αρχιτεκτονικής *Biennale* της Βενετίας.

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΙΔΟΣ ΔΙΑΛΥΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΣΥΝΘΕΜΕΝΟΥ DREYER

Για το σενάριο του "Κλέφτης ή η Πραγματικότητα"

ΒΑΣΙΛΗΣ ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ

ΛΟΓΟΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΧΥΘΕΙ ΝΑ ΚΑΤΡΑΚΥΛΗΣΕΙ ΣΑΝ ΜΙΑ ΜΑΚΡΙΑ
ΟΡΔΕΛΑ ΠΟΥ ΞΕΔΙΠΛΩΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΜΟΥ ΓΙΑΤΙ ΜΕΣΑ ΣΕ ΜΙΑ
ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΙΔΙΟ
ΚΑΤΑΛΑΒΑ ΓΙΑΤΙ ΜΙΛΟΥΝ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ

ΙΑΤΑ ΔΩΡΑ
ΤΑ ΒΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΑ
Σ ΑΝΑΣΑ
ΑΣΑΙΝΩ
ΝΑΣΤΑΙΝΩ
ΑΥΜΑΤΑ
ΛΕΞΕΙΣ
ΑΝΑΥΣΑ
ΝΑΣΑ ΠΛΗΓΕΣ
ΒΑΣΑΝΑ
Σ ΕΡΩΤΑΣ
Σ ΑΝΑΣΤΑΙΝΩ
ΠΛΗΓΕΣ
ΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΑ
ΟΣ ΕΡΩΤΑΣ
ΛΕΞΕΙΣ
ΟΣ ΒΥΘΟΣ
ΝΑΣΤΑΙΝΩ
Σ ΛΕΞΕΙΣ
ΟΝΑΩ ΕΙΜΑΙ
ΩΝΤΑΝΗ !
ΑΝΙΣΤΗΡΙΑ
ΑΣΤΑΙΝΩ
ΠΟΝΑΩ
Α ΠΛΗΓΕΣ

Η Λαξεύτρια επανειλημμένα προσπαθεί να ξυπνήσει / κάτι από την προσπάθεια των *Σκλάβων* του Μιχαηλάγγελου / της Λαξεύτριας και του καλλιτέχνη...

Τετέλεσται, με την πρώτη λέξη του κειμένου, έχουμε τον τόνο-κλειδί για το νόημα του έργου, τον κυρίαρχο τόνο για όλο το έργο· έφτασε το τέλος μιας εποχής και ταυτόχρονα αρχίζει, ξεκινά η εποχή του τέλους· έτσι ταυτίζεται απόλυτα με τη σημασία που είχε το τετέλεσται όταν ειπώθηκε από τον Χριστό.
The center cannot hold: το κέντρο δεν αντέχει.
Το κέντρο, *εγώ* δεν αντέχω, τετέλεσται.

Ο Κλέφτης που είναι ο θάνατος εμφανίζεται ως η ζωή.
Ο θάνατος εμφανίζεται ως η ζωή.

Και μετά ανεστραμμένος Ευαγγελισμός. Γι' αυτό λούζεται η Λαξεύτρια, γιατί πρόκειται ν' ακούσει το άγγιγμα του θανάτου της.
Ο ευαγγελισμός ως εμπαιγμός.

Το ένα πρόσωπο εναλλάσσεται με το άλλο, κανένα δεν είναι σταθερό, μ' αρέσει.
Αυτό που γίνεται αλλάζει και ξαναγίνεται συνεχώς. Γίνεται ένα δίχτυ απ' το οποίο δεν μπορείς να ξεφύγεις. Μια ιστορία μεταμορφώσεων.
Έτσι φαίνεται το αδιέξοδο κάθε μεταφυσικής, κάθε φιλοσοφίας και κάθε θρησκείας, αλλά όχι αδιέξοδο στην τέχνη, γιατί γίνεται τέχνη.
Τα σκοτεινά συμβάντα μετατρέπονται κι ας είναι καταστροφικά, γίνονται μια ορχήστρα, ένα συμφωνικό ποίημα.

Η Αντιγόνη διαχέεται και πυκνώνει. Αρχίζει στη μέση των πραγμάτων, είναι κι αυτό ένα τετέλεσται. Σε κάθε φράση υπάρχει η έννοια του τετέλεσται. Ο λόγος είναι ένα τετέλεσται. Έτσι μοιάζουν οι ήρωες να φτιάχνουν τον λόγο και να τον καταστρέφουν ή να συνεχίζουν οι ίδιοι με τον λόγο ενός άλλου.

Κι ο Ηθοποιός, κρεμιέμαι παίζοντας την Αντιγόνη που κρεμιέται.
Δες *Αντιγόνη* του Yeats και *A woman young and old.*

Στα *Ζάρια* φανερή η επιρροή του *Un coup de dès* (Μια ζαριά) του Mallarmé.
Οι διάλογοι έχουν κάτι απ' το ποίημα του Mallarmé. Υπάρχει και κει πνιγμός – ναυάγιο.
Στο δεύτερο μέρος έχουμε φωνές και διαλόγους ανθρώπων που έρχονται από το βυθό του νερού / ομιλίες ναυαγισμένων / ομιλίες πνιγμένων στο νερό.
Όλο αυτό φαντάζει σαν όραμα, αλλά είναι το όραμα φαντασμάτων του βυθού για τον πάνω κόσμο.
Υπάρχει ένας κάτω κι ένας πάνω κόσμος που είναι το ίδιο πράγμα. Ο τόνος του **συντελέστηκε** υπάρχει κι εδώ.
Είναι σαν να βλέπουμε από πάνω το όνειρο της πνιγμένης.
Ουρανός και νερό είναι ένα, ενώ είναι καταβύθιση, είναι και σαν ανάληψη, γιατί νερό και ουρανός είναι το ίδιο.
Εδώ είναι η εικόνα του Claudel, όπου το νερό της θάλασσας και ο ουρανός είναι δυο πλάκες κολλημένες και μέσα εκεί μια ψείρα πατικωμένη είναι ο άνθρωπος.
Μια συνομιλία ανθρώπων πεθαμένων, αλλά έχει κάτι χαλαρό και ξεκρέμαστο.

Κι ο έρωτας στο βυθό του νερού. Ο βυθός του νερού δεν είναι μόνο σύμβολο θανάτου, αλλά και σύμβολο ζωής, γιατί οι δύο εραστές μοιάζουν σαν δύο έμβρυα μέσα στα υγρά της κοιλιάς της μάνας τους.
Βλέπε Rilke – *Το βιβλίο των ωρών.*

Η ανακάλυψη της Ρέας στο *Λιμπρέτο του νερού* είναι η δύναμη των λέξεων από μόνες τους / είναι κομμάτια λέξεις ενωμένες / Αυτό που έγραψε μοιάζει πολύ με τις τελευταίες λέξεις της Οφηλίας / Είναι αρχιτεκτονική αυτό που έχει κάνει / Είναι κατορθωμένο, όπως έλεγε ο Σικελιανός / Νομίζω ότι είναι και αυτόνομο / Όπως και το παραλήρημα της Κασσάνδρας, βρίσκεται κι αυτό στο κέντρο του έργου / Αυτό το ρέκασμα είναι ποίηση, είναι ποιητικό σώμα, είναι ποιητική ύλη ατόφια / Αυτές οι κουρελιασμένες φωνές πόσο μ' αρέσουν / Η μουσική του θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ως μουσικό υπόστρωμα σ' όλο το έργο.
Mallarmé: ποίηση δεν γίνεται με αισθήματα ή με ιδέες, αλλά με λέξεις.

Εξαιρετικό σενάριο, **σαν ένα είδος διαλυμένου και ανασυνθεμένου Dreyer.**

ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Μια ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

Η πραγματικότητα δεν είναι δεδομένη, πρέπει να την εφευρίσκουμε με την κάθε μας αναπνοή.

Α. Αγγελίδη

Συμβαίνει το εξής οξύμωρο: ο ρεαλισμός, εκπροσωπώντας μιαν εκδοχή της πραγματικότητας, αποφεύγει τελικά το ουσιαστικό πρόβλημα της πραγματικότητας καθιστάμενος ο διαβουκολητής της (ο απολογητής της εξωτερικότητας και της επιφάνειας). Τώρα όμως η τέχνη δεν μιμείται πλέον τη φύση –όσο κι αν εμπνέεται ή παραδειγματίζεται από τις μορφές της–, αλλά καταθέτει έργο πρωτογενές, δηλαδή φέρει στον κόσμο νέους μικρούς κόσμους. Απ' την άλλη πλευρά, η έννοια της πραγματικότητας και η έννοια της φύσης ως αστικές συλλήψεις διέρχονται έντονη κρίση. Κάτι τέτοιο χαρίζει στην τέχνη μια νέα όσο και επώδυνη ελευθερία.

Αυτή είναι η νέα πραγματικότητα: η άπειρη ροή άπειρων υποκειμενικοτήτων οι οποίες δημιουργούν άπειρες πραγματικότητες.

Τι θα μπορούσε να συστοιχηθεί προς αυτές;

Ποια τέχνη, ποια εικόνα, ποιο νόημα;

Αν πρέπει να στηριχθούμε σε κανόνες, αυτοί οφείλουν να εφευρεθούν εξαρχής και να είναι συγχρόνως σταθεροί αλλά και μιας χρήσης.

«Αυτό που βλέπουμε είναι πρόταση, δυνατότητα, τέχνασμα. Η αυθεντική αλήθεια, βασικά και καταρχήν, είναι αόρατη» θα υποστηρίξει ο Paul Klee. Και ο Καρούζος θ' ανιχνεύσει το αόρατο μέσα στην ορατότητα. Πώς να το κάνουμε, η αφελής εμμονή σ' ένα ρεαλισμό (στο θέατρο, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες), που μάλιστα ανάγεται σε αισθητικό κριτήριο, οδηγεί στην πτώχευση της αισθητικής εμπειρίας. Η προφάνεια των πραγμάτων εγκυμονεί τον κίνδυνο της παρερμηνείας τους. Τίποτα τελικά δεν είναι πιο παρακινδυνευμένο από το αυτονόητο. Πώς όμως θα ορίζαμε το αυτονόητο; Προφανώς είναι η έννοια που αυτόματα ανακαλεί το νόημά της σε πρώτη ζήτηση.

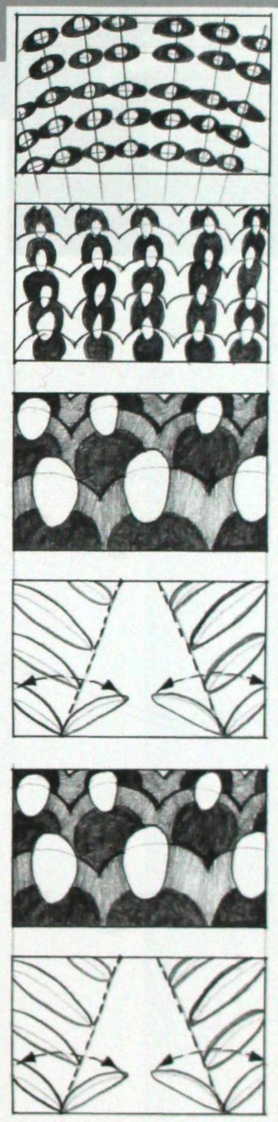
Με ποιον τρόπο όμως και πόσο ασφαλώς κοινοποιείται αυτό ακριβώς το «αυτόματο» νόημα, σε κάθε πιθανό δέκτη;

Η μοντέρνα τέχνη αυτό πρωταρχικά εξασφαλίζει: το δικαίωμα στην ιδιαιτερότητα και στη νομιμότητα της υποκειμενικής διαφοράς. Την «άλλη» ομορφιά του αλλότριου. Ο θεατής μετακινείται απ' τη στατική κατάσταση του προσυμπεφωνημένου θαυμασμού και καθίσταται ενεργός αμφισβητίας, ανατροπέας, διαφωνών. Ορίζει κάθε στιγμή –και ισότιμα– τη δική του πραγματικότητα σε σχέση με την πραγματικότητα του δεδομένου έργου. Η ασφάλεια του γνωστού εγκαταλείπεται και διεκδικείται μια ηδονή πρωτόγνωρη, αλλιώτικη που έχει έντονα νοησιαρχικό χαρακτήρα και διαφοροποιείται πλήρως προς τον εύκολο συναισθηματισμό ή την αγοραία και επίπεδη περιγραφή. Τα πράγματα, μ' άλλα λόγια, οφείλουν να είναι αλλιώς, να ζουν τη διαφορά τους, να ορίζονται απ' αυτήν νόημα, ή δεν αξίζει να υπάρχουν καθόλου...

"Η ζωγραφική μετά τη ζωγραφική", *«Ελληνο μουσείον» Έξι αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα, Μίλητος, 2001, σελ. 614-615.

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΜΑΡΙΑ ΜΑΡΑΓΚΟΥ



Μία από τις καλύτερες στιγμές ανανέωσης της σχέσης με την τέχνη βιώνει το κοινό της σκοτεινής αίθουσας με την καινούρια ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*. Ένα τελετουργικό, θριαμβικό, ως προς το βαθύτερο περιεχόμενο του λόγου του, οργανωμένο σε εικόνες που σπάνια (για να μην χρησιμοποιώ το αφοριστικό ποτέ) βλέπουμε στην ελληνική παραγωγή. Η τρίτη ταινία της Αγγελίδη, μετά τον *Τόπο* και τις *Ώρες*, προχωρεί τη διαδικασία για τη λύτρωση μιας ενοχικής αυτοανάλυσης, κερδίζοντας το θάνατο, αφού μας διαβεβαιώνει ότι η τέχνη, αυτή ακριβώς η τέχνη, μεταφέρει στο θεατή την αισιοδοξία ότι στον τόπο τούτο μπορεί να συμβεί το απόλυτο καλό. Ως διά μαγείας ξεχάσαμε τις σαπουνόπερες της τηλεόρασης, τις ατέρμονες συζητήσεις της ταπεινότητας, τα βιβλία που φέρουν το πρόσχημα της λογοτεχνίας, τις εκθέσεις που καταναλώνουν, αναιτιολόγητα, τα όποια μέσα τους. Το *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* εμπεριέχει την απόλαυση που γευόμαστε ξαναδιαβάζοντας τον Προυστ. Μέσα στην αίθουσα του «Πτι Παλαί», όπου είδα την ταινία ένιωσα ότι μετείχα σ' ένα οδοιπορικό στα ευτυχισμένα πεδία της ευρωπαϊκής σκέψης, που βιβλία, έργα τέχνης, μουσική και σινεμά έχουν συντάξει σε κάποιες ιδιαίτερες στιγμές, εκείνες τις οριακές, όπου το μέσον παύει να ορίζει το παραγόμενο. Η ταινία σε φέρνει εκ νέου στην εφηβεία, λειτουργεί ρομαντικά ως προς την ελπίδα με την οποία διαποτίζει το θεατή, για τη ζωή που κάποτε ονειρευτήκαμε, δηλαδή την απόλυτη κατανόηση μέσα από επίπονη διαδικασία της λύσης των προβλημάτων, αισθητικών, πλαστικών, αρχετυπικών που ο καθείς θέτει για να ερευνήσει ή να αμφισβητήσει. Η δουλειά της Αγγελίδη ορίζεται ως κινηματογράφος. Είναι;

Υπάρχουν στιγμές ακόμη και στην πρόσφατη ιστορία της τέχνης που το μέσον μας αφήνει μετέωρους, αμφισβητείται, γιατί απλώς έχει ξεπεραστεί από την πυκνότητα της σκέψης του δημιουργού.

Κάπως έτσι έχω αντιληφθεί την ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη. Μια διαδικασία παραγωγής έξοχων εικόνων, αιτιολογημένων στη γενεσιουργό ενέργεια της ενόρμησης στο ζήτημα της ζωής, του θανάτου και της σύγκρουσής τους. Ο ελληνικός μύθος της Αντιγόνης, με τον οποίο πλέκει τη γοητεία της παράθεσης του ονείρου, της ενοχής και της λύτρωσης η Αντουανέττα, ο μύθος του Οιδίποδα, όπως έχει αναλυθεί από την ψυχανάλυση, διαπερνά στην καθαρότητα των εικόνων μιας πολύ σύγχρονης κινηματογραφικής ματιάς, οριακές στιγμές της ιστορίας της τέχνης, από τον Τζιότο και τον Ρέμπραντ έως τον Ντυσάν και τον Βαϊόλα, αναφορές σε κείμενα οικουμενικά, από τον Πλάτωνα έως τη Βίβλο, συμβολισμούς σηματοδοτημένους, από την παρτίδα στο σκάκι με το θάνατο, έως το Μυστικό Δείπνο με την κατανάλωση των μυδιών. Αλλά κι επιμέρους καταθέσεις ως προς το ρόλο του ίδιου του ηθοποιού.

Το σενάριο ακολουθεί μια λιτή πλοκή, συνάδει, αλλά η δύναμη της εικόνας είναι τέτοια που μπορεί και να το καταργεί, σαν καθαρό αφηγηματικό στοιχείο, αξιοποιώντας το ως ήχο, μουρμουρητό που παράγει η εικόνα. Η σχέση μητέρας παιδιού, για παράδειγμα, στο νερό-αγίασμα, κάθαρση, στην μπανιέρα-τάφο νομίζω ότι είναι από τις πιο συγκλονιστικότερες και πιο πυκνές εικόνες του κινηματογράφου και όχι μόνο. Απομονωμένο αυτό το απόσπασμα σε ένα μόνιτορ που παρήγαγε την εικόνα, τοποθετημένο στο κρεβάτι του μικρού αγοριού, το είχαμε δει (και ποτέ δεν το ξεχάσαμε) το περασμένο καλοκαίρι, ως συμμετοχή της Αγγελίδη στην έκθεση «Τα Μάγια», στο κτήμα του Μάνου και της Έπης Παυλίδη. Ήταν ένα αυτόνομο εικαστικό έργο. Την ίδια αυτονομία έχει η κάθε εικόνα της ταινίας, καθαρή, αστράπτουσα και πλήρης, αισιόδοξη ως προς το τελικό μήνυμα: Ότι μπορεί να γίνεται τόσο δυνατή τέχνη.

Ελευθεροτυπία, Αθήνα, Δευτέρα 21 Ιαν. 2002.

ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Κινηματογραφικό δοκίμιο για το θάνατο
Ο Κλέφτης, ο θεός Ερμής, τα Νεκρομαντεία και η Αντιγόνη

ΕΛΕΝΗ ΜΑΧΑΙΡΑ

Κάθε ταινία της Αντουανέττας Αγγελίδη είναι πολλαπλώς ένα φαινόμενο. Φαινόμενο, γιατί ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από την ιδιαιτερότητα της διερευνητικής, για την τέχνη του κινηματογράφου, γραφής της. Φαινόμενο, γιατί ως πράξη ποιητική υπερσκελίζει, αντιβαίνοντας, τους ισοπεδωτικούς για την εσωτερική έκφραση καιρούς μας. Φαινόμενο, γιατί ως εργασία αντιμετωπίζεται από τους κινηματογραφικούς ιθύνοντες συνήθως απαξιωτικά, από τη σύλληψη της ιδέας του έργου της έως την πραγμάτωσή της. Φαινόμενο, τέλος, γιατί κάθε ταινία της Α. Αγγελίδη διχάζει απρόβλεπτα το ίδιο της το κοινό.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δεν είναι τυχαίο που ένα έργο σαν το *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* χαρακτηρίστηκε από τους καλοπροαίρετους ειδικούς «ερμητικό», ενώ από τους αμήχανους είτε αποσιωπήθηκε είτε αντιμετωπίστηκε μέσα από τις αυτοαναφορές της Α. Αγγελίδη ή μέσα από το ομότιτλο με την ταινία κείμενο της ιστορικού τέχνης Νίκης Λοϊζίδη.

Εάν με τον χαρακτηρισμό «ερμητικό» κάποιοι αναφέρονται σε κάτι που δεν είναι εύκολα καταληπτό, σε κάτι που απαιτεί μύηση, ας δούμε πού ο *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* συνομιλεί με τον πρωτοεμφανιζόμενο ερμητισμό και τον Ερμή, θεό των Αρκάδων καταρχήν, προτού αυτός γίνει Πανελλήνιος θεός και μετέπειτα Ελληνοαιγυπτιακός[1].

Να πούμε, όμως, πριν, ότι η ταινία αρθρώνεται πάνω σε τρεις εκδοχές μίας και μόνον ημέρας, μίας Μεγάλης Παρασκευής, ημέρας πένθους στην Εβδομάδα των Παθών, που επιλέγεται για να εκφράσει το Πάθος των ανθρώπων και μια εσωτερικότητα που αγγίζει το λυκόφως. Οι εκδοχές αυτές εκφέρονται από τρία πρόσωπα. Τρία αδέλφια και τις συνοδοιπόρους - ψυχές: τη Λαξεύτρια (Μοίρα), την Επιστήμονα (Τύχη), τον Ηθοποιό (Βούληση, ταυτισμένη, εδώ, με την έννοια της *Ύβρεως*). Άνθρωποι εγκλωβισμένοι στους παρανοημένους κόσμους τους και κινητοποιημένοι από την εισβολή του Κλέφτη - Θανάτου. Αν και η εστίαση της ποικιλότροπα διακειμενικής αφήγησης δεν είναι πάνω στον Κλέφτη, αλλά πάνω σε έξοχα τελετουργικά και ευρηματικές επαναλήψεις, εν είδει μοτίβου, κάποιων «ιχνών» και στα τρία μέρη (χορός –με τη λογική που τον συναντάμε στην τραγωδία–, παιχνίδι με το θάνατο, λοξίας ερωτισμός, χρώμα, μπανιέρα - τάφος, κρεβάτι, κουτί με φωτογραφίες), ο Κλέφτης είναι το κέντρο της αφήγησης και η περιφέρειά της. Όμοιος Ερμής είναι ο ρυθμιστής του αφηγηματικού όλου, αυτός που «σκίζει το παραπέτασμα που για όλους τους άλλους, θεούς και ανθρώπους, χωρίζει τον έναν κόσμο από τον άλλον». Ο Κλέφτης είναι ο ψυχοπομπός Ερμής και μεσάζων μεταξύ νεκρών και ζωντανών –όπως μεσάζων είναι και ο τυφλός Τειρεσίας ως αρχέγονη μνήμη και όχι ως τυφλότητα–, οι οποίοι συνδιαλέγονται αφανώς και εμφανώς. Αποκορύφωμα το τελευταίο Δείπνο όπου όλοι μιλούν για τα «κρυφά» της ταινίας. Θάνατος είναι, λοιπόν, ο Κλέφτης, μια ερμαφρόδιτη κατ' ουσίαν παρουσία. Είναι η Πραγματικότητα, όπως δηλώνει και ο τίτλος της ταινίας. Είναι η μόνη σύνολη αλήθεια που συνοψίζει τις επιμέρους αλήθειες των άλλων, οι οποίες διαμορφώνουν και τη ματιά τους πάνω της, την πρόσληψή της. Η πιστή Λαξεύτρια τον βλέπει σαν άγγελο του Ευαγγελισμού. Η άπιστη Επιστήμων σαν εραστή της. Ο Ηθοποιός –σαφής αναφορά στο Νίκο Σκυλοδήμο– σαν σκηνοθέτη. Η Πραγματικότητα αυτή συντονίζει τις επιμέρους πραγματικότητες προς την κατεύθυνση της συνειδητοποίησής της ως ενεργού στοιχείου ζωής. Οι αλήθειες, βέβαια, των προσώπων είναι σε άμεση γειτνίαση με τον κόσμο του αοράτου, αλλά και η ίδια η ζωή τους κινείται ανάμεσα στους δύο κόσμους: η Λαξεύτρια σμιλεύει ταφικά μνημεία και γλυπτά, ανασύρει τη γλώσσα της Βίβλου που μετατρέπει τον αόρατο θεό σε ορατό εντολοδόχο της χριστιανικής πίστης. Μόνο που τις περισσότερες φορές η γλώσσα αυτή λειτουργεί ανατρεπτικά κι ενίοτε βέβηλα. Η Επιστήμων συνομιλεί με τη σκονισμένη, τυφλή, νεκρή επιστήμη της και ως μητέρα συνομιλεί ενοχικά και λατρευτικά με το καμένο παιδί της, κινείται ερωτικά απέναντί του στην μπανιέρα-τάφο σε μια άκρως δυνατή, τολμηρή για τα κοινωνικά ταμπού, σκηνή όπου πραγματώνεται ένα όνειρο που δύσκολα ομολογείται. Συνοδεύεται από πυρετικό παραλήρημα που ξεκινά υπέροχα σαν τραγούδι τραυλό, το οποίο αναπτύσσεται δημιουργικά μέχρι το κρεσέντο του που δεν είναι το τέλος του

κειμένου αλλά η φράση «...παιδί μου, εσύ, ζωή μου, η ζωή...». Τέλος, ο ηθοποιός υποδύεται την Αντιγόνη του Σοφοκλή, απευθύνεται στην πεθαμένη μητέρα και σε έναν εαυτό «νεκρό», αδύναμο να κατανοήσει το θηλυκό στοιχείο και τη δύναμη της γυναικείας φύσης, που κάποια στιγμή αποτυπώνεται στον σκηνικό χώρο με τη μορφή πτυχώσεων αιδοίων.

Η Αντιγόνη σχετίζεται, μέσα από υπόγειες διαδρομές, και με τους τρεις. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι και οι τρεις είναι σύγχρονες εκδοχές της Αντιγόνης. Εάν η Αντιγόνη είναι η ζωντανή ψυχή που κτίζεται σε τάφο, τα τρία αδέλφια είναι μαραμένες ψυχές κτισμένες, αποκλεισμένες στο σπίτι / τάφο / τάφρο. Εάν ο μύθος της Αντιγόνης κυριαρχείται «από μία Ύβρι που πάει από γενιά σε γενιά και που η κάθε γενιά πληρώνει για την προηγούμενη», στο σύγχρονο μύθο της Α. Αγγελίδη τα πρόσωπα είναι κι αυτά οριοθετημένα εξαρχής από το παρελθόν τους, το καθένα τους μια Ύβρις. Διόλου τυχαία, την Αντιγόνη την υποδύονται και οι τρεις. Πώς απευθύνεται αρχικά ο ηθοποιός στο σκηνοθέτη; «Μου λες να αφουγκραστώ τον εαυτό μου. Η ρίζα, όμως, έχει διαλυθεί. Απλώνεται παντού... Ναι, εγώ... η Αντιγόνη. Η Αντιγόνη έχει απλωθεί παντού. Το σπίτι είναι γεμάτο από την παρουσία της... κατάλαβέ με, βρίσκομαι πίσω από κάθε πόρτα». Η Αντιγόνη πράγματι σκορπιέται παντού. Την υποδύονται κάποια στιγμή και οι δύο αδελφές του Ηθοποιού μέσα από εναλλαγές ρόλων. Η Επιστήμων μπορεί να είναι Νιόβη, Αντιγόνη, Κρέων. Η Λαξεύτρια μπορεί να είναι Κρέων ή Ισμήνη[2]. Και οι δύο αδελφές άλλωστε μοιράζονται μέρος από την Εξουσία. Με την Αντιγόνη να σκορπιέται παντού χάνεται το όριο ανάμεσα στο τι είναι σκηνή και τι όχι. Το καθημερινό βίωμα ταυτίζεται με τη σκηνή. Ο παλαιός μύθος χρησιμοποιείται σαν πλέγμα πάνω στο οποίο ο σύγχρονος μύθος της Α. Αγγελίδη υφαίνει λογής λογής σχόλια σχετικά με το τραγικό, με τη δουλειά του ηθοποιού, με τη διακειμενικότητα, με τη «μεταγλώσσα».

Η αυτοκτονία του ηθοποιού, ένας από τους πυρήνες της κινηματογραφικής σύνθεσης, είναι και μία καθοριστική στιγμή στο δομικό επίπεδο του μύθου από την οποία εκπορεύονται όλα τα τελετουργικά. Υπόγεια ωστόσο πηγή αυτού του πολυεπίπεδου σύγχρονου μύθου είναι η έννοια του χρόνου χωρίς τις ιστορικές διαιρέσεις του. Μπορεί από την ιστορικότητα των εποχών η Α. Αγγελίδη να ανασύρει στοιχεία, αλλά τα στοιχεία αυτά (οπτικά, λεκτικά, ηχητικά) χάνουν την ιστορικότητά τους καθώς χρησιμοποιούνται σαν σφήνες μέσα στον παρόντα χρόνο της ταινίας, καθώς διαρρηγνύεται η συνέχεια των χρόνων, καθώς συμπυκνώσεις ή αναλύσεις χρόνων διαμορφώνουν τον ένα χρόνο του δημιουργήματος. Δεν παύουν, όμως, να σηματοδοτούν την τραγικότητα της ιστορίας του ανθρώπου καθώς αυτός ανά τους αιώνες παραχαράσσει ιδέες και αισθήματα.

Το αλισβερίσι των προσώπων με το θάνατο, είτε αυτός είναι εντός τους είτε πλάι τους, διεξάγεται χωρίς φόβο. Κινείται στο ψαχνό του αδιάψευστου γεγονότος ότι η ζωή συντροφεύεται νομοτελειακά από το θάνατο. Όλα τα πρόσωπα εδώ έχουν συνείδηση των κτισμένων τειχών, κατακλύζονται από την ταραχή της γνώσης του παθημένου ανθρώπου, δεσμώτη του εαυτού του και των γύρω του, απομακρυσμένου από την ταραχή της επιθυμίας για ζωή. Κι ας επικαλούνται με ερωτηματικό τρόπο τη ζωή λίγο πριν το τέλος: «Λοιπόν, μπορούμε να ζήσουμε;». Το ελάχιστο της διαφυγής που πάει να διαμορφωθεί καταλήγει στη φράση «Το μόνο σίγουρο είναι ότι θα πεθάνουμε», που συνοδεύεται από το υστερικό γέλιο των δύο γυναικών μετά το κάψιμο του σπιτιού από την καθαρτήρια φωτιά. Ένα «μπορούμε;» για τη ζωή. Ζωή πάνω στο νήμα του θανάτου; Το «μπορούμε να ζήσουμε;» είναι η καθυστέρηση του τέλους, η παράταση του χρόνου μέχρι τον βιολογικό θάνατο ή μήπως μια κραυγή ενάντια στο θάνατο;

Η προσιτή επαφή «ζωντανών» και «νεκρών», με τη βοήθεια του μεσάζοντα Ερμή μάς παραπέμπει και στο Νεκρομαντείο. Εάν αφαιρεθεί από τη λέξη η γενική αρνητική χροιά με την οποία έχει φορτιστεί στο πέρασμα των αιώνων, η αίσθηση ενός Νεκρομαντείου –χώρου όπου συναντώνται οι νεκροί με τους ζωντανούς, στις ελληνικές τελετές και δοξασίες προτού αυτές αλλοιωθούν από τις πρακτικές των μάγων της Ανατολής για να ωφελήσουν με τη δύναμή τους οι

ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Κινηματογραφικό δοκίμιο για το θάνατο
Ο Κλέφτης, ο θεός Ερμής, τα Νεκρομαντεία και η Αντιγόνη

ΕΛΕΝΗ ΜΑΧΑΙΡΑ

πρώτοι τους δεύτερους, μοιραζόμενοι τη γνώση της γης στην οποία κατήλθαν– είναι παρούσα στην ταινία. Η ατμόσφαιρά της ένας έγκοσμος Άδης, χάρη στα λιτά σκουρόχρωμα σκηνικά της Α. Αγγελίδη και του Κ. Κυπριωτάκη, το χλωμό μακιγιάζ των προσώπων, το ύφος των κινήσεών τους, τα υλικά των Δείπνων και τους εξαίρετους, επειδή απογειώνουν τον πλαστικό χαρακτήρα της ταινίας, φωτισμούς του Η. Κωνσταντακόπουλου[3]. Η Α. Αγγελίδη, τελετουργικά, επιτρέπει αυτή τη μετάληψη της ειδικής γνώσης των νεκρών που φθάνει και στο θεατή. Μόνον που η γνώση αυτή, γνώση της γης στον ερμητισμό, απομακρύνεται από το μυθολόγημα το οποίο γεννήθηκε με βάση τον ερμητισμό, γίνεται φιλοσόφημα και ψυχολόγημα. Ο διακειμενικός λόγος, ασυνήθιστα περισσότερος εδώ από ποτέ, είναι μία ανοιχτή συνομιλία με τον ανθρώπινο πολιτισμό, αλλά συνάμα κλειστή, αποκαλυπτική του πόνου, της παγίδευσης, της διαστρέβλωσης, της παρανόησης που τον χαρακτηρίζει. Αυτό το τρίτο μέρος της ταινίας που κλίνει προς ένα διάλογο θεάτρου - κινηματογράφου και που θα μπορούσε να συνιστά πρόταση θεατρική, συνθέτει έναν διαφορετικό κινηματογραφικό ρυθμό, καθώς ο κινηματογραφικός χρόνος επιμηκύνεται μέσα από εναλλαγές σύντομων αλλά και μακράς διαρκείας σκηνών που διακόπτονται από επιστροφές στις συνθήκες πένθους των δύο γυναικών, με την ταυτόχρονη εκφορά προσωπικών σκέψεων και θεατρικού λόγου σε ανακύκλωση. Διακειμενική είναι και η εικόνα, χωνευτήρι συνομιλιών με πολυάριθμες εικαστικές δημιουργίες αναμφισβήτητης πληροφοριακής και καλλιτεχνικής ποιότητας. Η Α. Αγγελίδη διαφοροποιείται από τις διεκπεραιωτικές υπογραφές της πλειονότητας των σημερινών σκηνοθετών, καθώς από το χώρο των ονείρων και του ασυνείδητου, που συνδιαμορφώνει τις αθέατες πλευρές της φύσης, ανασυστήνει τους κόσμους των ταινιών της. Ο *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* σβήνει τα σύνορα ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, ανάμεσα στο πραγματικό και το επινόημα. Θέτει σε αμφισβήτηση την αυτοτέλεια των παραπάνω ζωνών από την οποία επωφελούνται μόνον τα πάσης φύσεως δόγματα, οδηγώντάς μας σε μία άλλη εμπειρία θανάτου. Εάν τα σκοτάδια της ταινίας απωθούν, απωθούν γιατί αποφεύγουμε να τα κοιτάξουμε. Όσοι δεν τα αποφεύγουν δεν έχουν παρά να διαφοροποιηθούν μόνον απέναντι στο γεγονός ότι αυτό που δεν φωτίζεται, μετά τα τόσα φωτισμένα σκοτάδια, είναι η ουσία του φωτός. Είναι ένας λόγος που η επιθυμητή από την Α. Αγγελίδη «πολλαπλότητα της πραγματικότητας που προσδιορίζεται από τη θέση του θεατή» δυσκολεύεται να πάρει υπόσταση, γιατί η θέση του θεατή συναρτάται και με τη σαφώς προσδιορισμένη στο υποφέρειν θέση των προσώπων.

Εάν το πένθος απομονώνει, η ποίηση, η ανακατασκευή του κόσμου, είναι ένα δυνατό μέσον για να επιστρέψουμε σε μια ζωή που δεν θα είναι θανατερότερη του θανάτου. *Η κάθε αγχόνη δείχνει το σχήμα μας*, θα έλεγε ο Μιχάλης Κατσαρός. Και θα πρόσθετε: *πάρτε μαζί σας νερό, το μέλλον μας έχει πολλή ξηρασία.*

1. Θ. Ζελίνσκι, *Ερμής ο Τρισμέγιστος και οι αρκαδικές απαρχές του*, Αθήνα, Εκάτη, 2001.
2. Ο ηθοποιός, κινούμενος γύρω από τον εαυτό του, παίζει το απόσπασμα από την *Αντιγόνη* το οποίο αναφέρεται στη Νιόβη (η Νιόβη έχει χάσει τα παιδιά της όπως και η Επιστήμων). Ξαφνικά, στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα του ακινητοποιείται. Τι βλέπει; Την Επιστήμονα, ως Αντιγόνη, να σκάβει το χώμα με τα χέρια της. Απότομα, εισέρχεται η Λαξεύτρια και της απευθύνεται με τα λόγια του Κρέοντα: «Δεν ντρέπεσαι λοιπόν να σκέφτεσαι διαφορετικά απ' όλους;». Η Επιστήμων απαντά με τα λόγια της Αντιγόνης: «Ποιος ξέρει τι είναι ιερό στον Κάτω Κόσμο» και η Λαξεύτρια ανταπαντά με τα λόγια της Ισμήνης: «Δεν έχει νόημα κανένα να σηκώνεσαι πάνω από τις δυνάμεις σου». Η Επιστήμων θα συνεχίσει με τα λόγια του Κρέοντα: «Όχι, ποτέ δεν γίνεται φίλος ο εχθρός, ούτε μετά το θάνατο», στα οποία η Λαξεύτρια αποκρίνεται με τα λόγια του Τειρεσία: «Έδωσες κι εσύ ένα λείψανο από τα σπλάχνα σου, πλήρωμή νεκρών». Ξανά, η Επιστήμων ως Αντιγόνη λέει: «Δεν γεννήθηκα για να μισώ. Γεννήθηκα για να αγαπώ»...
3. Τυφλή η Επιτροπή των Κρατικών Βραβείων; Εδώ, ανασυντίθεται εξαρχής ένας φαντασιακός κόσμος.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Ο ΘΟΔΩΡΗΣ ΑΜΠΑΖΗΣ ΜΙΛΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ

Η συνεργασία μου με την Αντουανέττα Αγγελίδη ξεκίνησε προτού ακόμη αρχίσουν τα γυρίσματα της ταινίας. Γρήγορα κατάλαβα ότι πρόκειται για μια ιδιαίτερη ταινία με μεγάλο ενδιαφέρον, όσον αφορά το σχεδιασμό της μουσικής και του ήχου. Σε μια ταινία όπου το φανταστικό και το ρεαλιστικό είναι δυσδιάκριτα, όπου ο χρόνος κινείται αυτόνομα, αντιστεκόμενος στη συνήθη γραμμική αφήγηση και όπου η εικόνα δεν είναι μόνο η μορφοποίηση των συναισθημάτων και των σκέψεων, αλλά συνιστά πολλές φορές πρωτογενές υλικό της συνολικής δομής, ο ήχος και η μουσική θα έπρεπε ν' ακολουθήσουν διαφορετικά μονοπάτια απ' ό,τι σε μια συμβατική κινηματογραφική παραγωγή.

Καταρχήν απαιτείται συνεχής συνεργασία με τον υπεύθυνο του ήχου, το Μαρίνο Αθανασόπουλο και με τους Κώστα Μπόκο και Βασίλη Κουντούρη, που έκαναν την επεξεργασία του πχητικού υλικού. Αυτό γιατί το κάθε πχητικό στοιχείο, είτε αυτό ήταν ο ήχος μιας κουρτίνας ή το πέταγμα ενός πουλιού, θα έπρεπε να εντάσσεται στη συνολική πχητική σύνθεση. Ακόμη και ο καθαρός λόγος ήταν για μας μουσικό στοιχείο, το οποίο δουλέψαμε πάνω σ' αυτήν την αρχή, κάνοντας ειδικές πρόβες με τους ηθοποιούς πριν τα γυρίσματα. Το ζητούμενο ήταν εικόνα, ήχος και μουσική να δημιουργούν ένα ενιαίο αποτέλεσμα, κατά τέτοιον τρόπο ώστε να είναι αδύνατος ο διαχωρισμός τους.

Έχοντας σαν αφετηρία το σενάριο και το ακριβέστατο story board της ταινίας, αρχίσαμε να δημιουργούμε μουσικά υλικά χρησιμοποιώντας τις φωνές των ηθοποιών και της μέτζο σοπράνο Μαρίας Γεωργακαράκου. Όταν ήρθε το οπτικό υλικό καταλάβαμε ότι το πρόβλημα δεν ήταν η μουσική που θα χρησιμοποιούσαμε, αλλά αυτή που έπρεπε να αφαιρέσουμε από τον αρχικό σχεδιασμό. Ο λόγος ήταν ότι η ταινία της Αντουανέττας είναι ένα γνήσιο παράδειγμα μουσικής σύνθεσης με εικόνα. Κάθε της πλάνο είναι ένα μικρό μουσικό κομμάτι, τόσο πλούσιο σε στοιχεία που η πρόσθετη χρήση μουσικής μοιάζει μια φλύαρη υπογράμμιση.

Δουλεύοντας ξανά και ξανά με την εικόνα, προσπαθήσαμε να βρούμε τη χρυσή αναλογία των επιμέρους στοιχείων. Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής έγινε με βάση την ανθρώπινη φωνή, επεξεργασμένη ψηφιακά στο στούντιο. Ένας διάλογος μορφοποιήθηκε σε ορχήστρα εγχόρδων, μια κραυγή σε πολύπλοκες ρυθμικές κατασκευές από κρουστά. Προσπαθήσαμε έτσι να δώσουμε στο φαινομενικά ηλεκτρονικό αποτέλεσμα, ζωντάνια και ομοιογένεια.

Πρώτο Πλάνο, Θεσσαλονίκη, 14 Νοεμ. 2001.

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΗΛΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

πεθαίνοντας απέκτησα

ΣΕΝΑΡΙΟ ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ
που συνοδεύεται από κείμενο για τις προθέσεις του σκηνοθέτη.

STORY BOARD
αναλυτικό για κάθε πλάνο με αναφορές σε συγκεκριμένους πίνακες ζωγραφικής.

ΥΠΟΔΕΙΞΗ
Το φως στην ταινία θα δημιουργεί αιωρούμενα πρίσματα μέσα στο σκοτάδι.

Το σκοτάδι και το φως μετέχουν στο σχηματισμό των εννοιών.

ΠΕΡΙ ΥΦΟΥΣ
Η ταινία αποτελείται από τρία μέρη, που κάθε ένα υιοθετεί μια τελείως διαφορετική γραφή, αντίστοιχη στην κοσμοθεωρία που αναφέρεται:
Μοίρα, Τυχαίο, Ελεύθερη Βούληση.

Με βάση τα παραπάνω:

ΟΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ:

Ιο Μέρος
(Μοίρα – ΤΟ ΔΙΧΤΥ – *ΦΩΤΙΑ)*

ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ στο κάδρο, οι φόρμες οργανώνονται γύρω από το ΚΕΝΤΡΟ της εικόνας.
ΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑ η κάμερα σταθερή, ακίνητη.

ΦΩΣ σκληρό, σημειακό, επίπεδο

την οικειότητα

σε συνδυασμό με φακούς μεγάλης εστιακής απόστασης. Για εικόνες χωρίς όγκο, χωρίς τη ψευδαίσθηση της τρίτης διάστασης.
ΑΠΟΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΣ *bleach by pass* στο αρνητικό. Κοντράστ σκληρό, απουσία ενδιάμεσων τόνων.
ΧΡΩΜΑ υποβαθμισμένο θερμό.

2ο Μέρος
(Τυχαίο – ΤΑ ΖΑΡΙΑ – *ΝΕΡΟ*)

ΑΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, έλλειψη ΚΕΝΤΡΟΥ στην εικόνα.
ΚΙΝΗΣΗ κάμερας ομαλή, συνεχής.
ΦΩΣ μαλακό, κόντρα. Ανάδειξη περιγραμμάτων.
ΧΡΩΜΑ ψυχρό. Επικρατούν το μπλε και το κυανό.

3ο Μέρος (Ελεύθερη Βούληση – ΒΟΥΛΗΣΗ – ΧΩΜΑ)
ΑΣΥΜΜΕΤΡΗ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ αναλογίες, χρυσή τομή.
ΚΙΝΗΣΗ κάμερας ελεύθερη, σύνθετη.
ΦΩΣ πλάγιο μαλακό, από μεγάλη φωτιστική πηγή, ανάδειξη όγκων. Πλαστικότητα, αίσθηση τρίτης διάστασης.
ΧΡΩΜΑ λίγο θερμό, γήινο.
Μετά από συζητήσεις, σκέψεις και δοκιμές,
Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ γύρισμα, μοντάζ, εταλονάζ (βλέπε Ταινία)

ΤΟ ΜΟΝΟ ΣΙΓΟΥΡΟ. ΘΑ ΠΕΘΑΝΕΙΣ, ΓΙ' ΑΥΤΟ ΖΗΣΕ!

πονάω

ΠΝΙΓΟΜΑΙ, ΔΕΝ ΠΝΙΓΟΜΑΙ, ΕΧΩ ΗΔ

ΕΙΝΑΙ ΑΝΩΝΙΕΣ ΓΙΑ ΝΑ ΜΟΥ

ΙΜΑΙ ΠΝΙΓΜΕΝΗ

είμαι

ΑΚΟΥΩ ΤΗ ΦΩΝΗ ΣΟΥ, ΟΧ

ΕΣΥ. ΖΩΗ ΜΟΥ. Η ΖΩΗ ΕΧΕΙ ΗΔ

ζωντανή

ΝΙΓΕΙ
ΝΕΡΟ
ΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ
ΥΠΑΡΞΕΙ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΒΟΥΛΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Η πολλαπλή πραγματικότητα απασχολεί την Αντουανέττα Αγγελίδη στο *Κλέφτης ή η Πραγματικότητα*, που με μορφή σπονδυλωτής αφήγησης αποκαλύπτει τρεις εκδοχές μιας κοινής μέρας. Ένα τρίπτυχο (*Δίχτυ-Ζάρια-Βούληση*), για ένα 24ωρο ιδωμένο από τρία διαφορετικά βλέμματα. Με αφορμή την εισβολή ενός κλέφτη στο σπίτι τριών αδελφών, καθένας τους «βλέπει» στο πρόσωπό του τρία διαφορετικά πρόσωπα. Θρησκευόμενο πρόσωπο η Λαξεύτρια (Ευρυδίκη Σωφρονιάδου), νομίζει ότι ως Άγγελος του Ευαγγελισμού της απευθύνει το «χαίρε». Στοιχειωμένη από μια κομματιασμένη μνήμη, η Επιστήμων (Παρθενόπη Μπουζούρη) τον ταυτίζει με κάποιον από τους εραστές της (στην αγκαλιά τους απαλύνει τον πόνο για το χαμένο της παιδί). Ο ηθοποιός αδελφός τους (Νίκος Παντελίδης) αναγνωρίζει το σκηνοθέτη που τον καθοδηγεί στην παράσταση της Αντιγόνης που ετοιμάζει.

Κάθε βλέμμα μια πραγματικότητα

Ξαναβλέποντας μια μέρα της ζωής τους, σύμφωνα με τις προκαταλήψεις, τους φόβους, τις αγωνίες τους, οι ήρωες ανάγουν το βλέμμα τους σε κοσμοαντίληψη. Τι έχουν κοινό; «Ο κλέφτης γνέφει προς μια απάντηση: είναι η ανθρώπινη κατάσταση που μας ενώνει, μας φυλακίζει και μας ελευθερώνει».

Από τους βασικούς άξονες της ταινίας η ιδέα του κλέφτη - θανάτου (Άντζελα Μπρούσκου), που ενώ παραβιάζει τους κόσμους των τριών αδελφών, διασχίζει ιστορίες και ενοποιεί επεισόδια, αντιλήψεις, ζωές· είναι, σύμφωνα με τη δημιουργό της, στοιχείο που ενώνει τους ανθρώπους, αφού «η συνειδητοποίηση της θνητότητας μας κάνει ίσους απέναντι στο θάνατο»... Η ανάγνωση της πραγματικότητας που προτείνει η Αγγελίδη δεν υπογραμμίζει τη μια ή την άλλη άποψη. Οι τρεις απόψεις παραμένουν ισότιμες απέναντι στο θεατή, παρέχοντάς του το δικαίωμα να επιλέξει το βλέμμα του πάνω στην ταινία. «Ένα από τα βασικά θέματα στη μοντέρνα τέχνη», σημειώνει η σκηνοθέτιδα, «είναι η θέση του θεατή. Η δυνατότητά του να προβάλλει τις δικές του ανάγκες, να παίρνει υλικό από το θέαμα και την τέχνη ώστε να απαντάει σ' αυτά».

Δίχτυ

Μεγάλη Παρασκευή. Η γλύπτρια ανοίγει τα μάτια, σαν να μην μπορεί να ξυπνήσει. «Τετέλεσται». Η πρώτη λέξη που ακούμε στην ταινία. Στο εσωτερικό ενός σπιτιού εισβάλλει ο Κλέφτης...

Στο πιο μικρό σε διάρκεια κομμάτι του τρίπτυχου, σχεδόν βουβό, ο ήχος είναι ειδικά επεξεργασμένος, ενώ ο βόμβος που ακούγεται υποστηρίζει την εικόνα, σχεδόν «σαν να την κρατάει στα πούπουλα».

Με φωτογραφία αποχρωματισμένη (έγχρωμη, πλην δουλεμένη με ειδική τεχνική στο αρνητικό), που πλησιάζει το ασπρόμαυρο του βωβού κινηματογράφου, η κινηματογράφηση του μέρους αυτού είναι «μια αφιέρωση στον Ντράγιερ, στον Μουρνάου, σε όσους μας ανάθρεψαν. Στον *Φάουστ* του Μουρνάου, ταινία που αγάπησα και δούλεψα, την εποχή ακόμα που πρωτοασχολήθηκα με το σινεμά».

Η λαξεύτρια ακολουθεί τον Επιτάφιο, μαζί με το χορό (ακόμη ένα «δάνειο» της τραγωδίας). Το νεκρό όμως σώμα δεν είναι του Χριστού, είναι του αδελφού της. Ο θρήνος της προεικάζει όσα θα ακολουθήσουν.

Ζάρια

Ο βόμβος και η αχλή του πρώτου μέρους δίνουν τη θέση τους σε ήχους πρωτογενείς, που δηλώνουν και την αρχή της συνομιλίας. «Η ζωή έχει ήδη υπάρξει», ψιθυρίζει η επιστήμων, που είδε το μονάκριβο παιδί της να καίγεται. Στο σώμα της διακρίνονται οι μελανιές που άφησαν πάνω της οι εραστές. Το επεισόδιο κλείνει με επιτάφιους ύμνους από τα μέλη του χορού και μια πικρή διαπίστωση: «ο σεβασμός έχει τελειώσει»...

Βούληση

Ο κλέφτης παίζει σκάκι με τον ηθοποιό. Αναφορά στον Μπέργκμαν. Ο ήχος εμπλουτίζεται (ταυτόχρονα με τον εκφερόμενο λόγο ακούγονται οι σκέψεις των ανθρώπων) και καταλήγει σε λόγο πολυφωνικό. Το ματ του Κλέφτη στο σκάκι προαναγγέλλει τον επερχόμενο θάνατο του ηθοποιού, λύνοντας το δεσμό του με τον κόσμο. «Οι θνητοί δεν μπορούν να πουν την αλήθεια. Είναι αδύναμοι. Είναι γενναίοι». Μετά το θάνατο του ηθοποιού το σπίτι καίγεται...

Το υλικό του Κλέφτη

Η ιστορία του ηθοποιού που αυτοκτονεί δίνει αφορμή για το σενάριο που η Αντουανέττα Αγγελίδη συνυπογράφει με μια νέα κοπέλα, την κόρη της Ρέα Βαλντέν.

«Μετά τις *Ώρες*, όταν η Ρέα έφυγε για σπουδές, ξεκινήσαμε μια αλληλογραφία που έθεσε τις βάσεις για μια νέα σχέση. Την αφορμή στο σενάριο μας έδωσε η ιστορία του ηθοποιού που αυτοκτονεί, ερμηνεύοντας

Αντιγόνη, μιαν αυτόχειρα του μύθου. Επί τεσσεράμισι χρόνια γράφαμε γι' αυτό, κάθε φορά από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Αλληλογραφούσαμε ασταμάτητα, συζητούσαμε, αφαιρούσαμε, προσθέταμε. Οι συναντήσεις μας ήταν δημιουργικές. Κρίναμε η μία τα κείμενα της άλλης. Καταλήξαμε σ' ένα κείμενο που μοιάζει σαν να γράφηκε από έναν. Κι όμως, το γράψαμε μαζί.

Εκτός από δικά τους, στην ταινία χρησιμοποιήθηκαν κείμενα από την *Αγία Γραφή*, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή κ.ά., ενώ δεν λείπουν οι πολλαπλές αναφορές σ' ολόκληρη σχεδόν την ιστορία της τέχνης.

Χωρίς να φοβηθεί τη διάσταση «συναισθηματική ή ιδεών», η ελληνίδα δημιουργός ενδιαφέρεται για συνεργασία και διάλογο. «Αρκεί να υπάρχουν προϋποθέσεις. Κάποιες καταρχήν εκλεκτικές συγγένειες και επικέντρωση στο έργο. Στον *Τόπο* συνεργάστηκα στο σενάριο με την Κλαίρη Μιτσοτάκη. Η σύγκρουση των ιδεών μπορεί να γίνει πρόκληση».

Με άξονα το όνειρο

Από τους ελάχιστους εν Ελλάδι εκπροσώπους ενός δοκιμιακού, μη αφηγηματικού κινηματογράφου, η Αντουανέττα Αγγελίδη επιμένει να χρησιμοποιεί το όνειρο, «δουλεύοντας συνειρμικά όπως στην ψυχανάλυση. Δεν υπάρχει πραγματικότητα, κατά την άποψή μου. Την πραγματικότητα την εφευρίσκουμε. Κάθε στιγμή. Η πραγματικότητα ρουφάει τα όνειρά μας, πρέπει κι εμείς να την κλέβουμε, για να μπορέσουμε να ζήσουμε. Η καθημερινότητα είναι πυκνός αέρας που σε εμποδίζει να αισθανθείς, να ζήσεις. Για να περάσεις πρέπει να τον διασχίσεις. Μερικοί ζουν δύσκολα την καθημερινότητά τους. Για μένα ήταν και είναι δύσκολη... Έχω μάθει όμως να ζω μαζί της. Χρειάζεται κόπο για να ανασάνεις. Αυτός ο κόπος να βρίσκω διέξοδο είναι η δουλειά μου. Ανοίγεις χώρο να περάσεις και πάλι πυκνώνει μετά. Έξι χρόνια μετά τις *Ώρες* κάνω ταινία ένα άλλο όνειρό μου, τον *Κλέφτη*. Χαίρομαι όμως, γιατί πριν χρειάστηκα δέκα χρόνια». Δεν θέλει να κάνει πιο συχνά ταινίες; «Ναι, θέλω όταν ωριμάζει μια ιδέα, σε δύο-τρία χρόνια συνήθως, να μπορεί έγκαιρα να πραγματοποιηθεί. Όταν μια ιδέα μένει καιρό, ανακυκλώνεται, χάνει το νόημά της, φέρνει μελαγχολία που σε αρρωσταίνει».

Σινεμά, Αθήνα, Ιούλιος 2005, τεύχος 125, σελ. 42-43.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

"Ο ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΝΟΜΙΟ ΤΗΣ ΝΕΟΤΗΤΑΣ"

ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΣΟΥΝΑΚΗ

Φόνος, ατύχημα ή συνειδητή επιλογή; Η αυτοκτονία ενός ηθοποιού, τρία διαφορετικά πρόσωπα, τρεις ξεχωριστές οπτικές γωνίες. Θα μπορούσε να είναι η υπόθεση ενός αστυνομικού μυθιστορήματος ή μιας ταινίας μυστηρίου, αν η υπογραφή της Αντουανέττας Αγγελίδη δεν απέκλειε κάθε παρόμοιο ενδεχόμενο. Μία από τις ελάχιστες εκπροσώπους του «πειραματικού κινηματογράφου» στη χώρα μας, παραμένει συνεπής και πιστή δημιουργός ενός κόσμου εικαστικού, στοχαστικού, πολυδιάστατου. Σήμερα, με 25 χρόνια παρουσίας στον κινηματογραφικό χώρο, επελέγη να εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο 54ο Διεθνές Φεστιβάλ του Λοκάρνο, με την καινούρια της παραγωγή *Κλέφτης ή η πραγματικότητα*. Η ταινία εντάχθηκε στο τμήμα "Filmakers of the present", το οποίο διερευνά τις «σύγχρονες κινηματογραφικές γλώσσες».

«Ο αρχικός τίτλος ήταν *Ορατών τε και αοράτων* που νομίζω ότι αντιπροσωπεύει και όλη τη δουλειά μου στο σινεμά». Στόχος της είναι να γίνονται «ορατά τα αόρατα πράγματα», λέει η Α. Αγγελίδη. Με συνοδοιπόρο την τέχνη και τα όνειρά της, η σκηνοθέτις προσπαθεί με τον τρόπο της να μιλήσει για την περιπέτεια του ανθρώπου, την καταγωγή των φόβων και των εμμονών του, τις πολλές και διαφορετικές όψεις της πραγματικότητας, τροφοδοτώντας τη σκέψη της από τη λογοτεχνία, τα εικαστικά, την ψυχανάλυση, τη φιλοσοφία. Για όποιον πιστεύει ότι ο κινηματογράφος της είναι μια συρραφή ωραίων εικόνων, η απάντηση είναι ρητή και κατηγορηματική: «Είναι ένα είδος κινηματογράφου που απαιτεί τρομερή πειθαρχία και δουλειά. Απαιτεί συγκρότηση και οργάνωση. Δεν είναι παράθεση ωραίων εικόνων. Δεν κινηματογραφώ πίνακες. Αντλώ από την ιστορία της τέχνης, αλλά δεν τη χρησιμοποιώ ακατέργαστη, αντλώ από τα όνειρά μου, αλλά τα δουλεύω από απόσταση, σαν αντικείμενο ενός άλλου ανθρώπου. Είναι μια αυστηρή διαδικασία, καθόλου εκτονωτική. Χρειάζεται ασκητική προσήλωση, επανάληψη, χρόνια ενασχόληση».

Η δουλειά σας εξακολουθεί να εντάσσεται στο «πειραματικό σινεμά»;

Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που, προσπαθώντας να μορφοποιηθεί, απορρόφησε στην αρχή όλα τα αναπαραστατικά στοιχεία των άλλων τεχνών. Εξελισσόμενος και επιδιώκοντας να αντιμετωπίσει την αφήγηση όπως στο κλασικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, περιορίζει τις δυνατότητές του. Υπάρχουν απλώς κι άλλες εκδοχές. *Ο πολίτης Κέιν* συμβόλισε την επανάσταση στην αφηγηματικότητα. Δεν συνεχίστηκε όμως η ίδια διάθεση ανατροπής, ούτε από τον ίδιο τον Όρσον Γουέλς ούτε από τους μετέπειτα σκηνοθέτες. Δεν πιστεύω ότι ο κινηματογράφος που κάνω δεν είναι αφηγηματικός. Έχει, απλώς, μια άλλη αφηγηματικότητα, μη συμβατική.

Η μη συμβατικότητα συμπορεύεται συνήθως με την ηλικία. Δηλαδή περιμένουμε τις ανατροπές από νέους σκηνοθέτες.

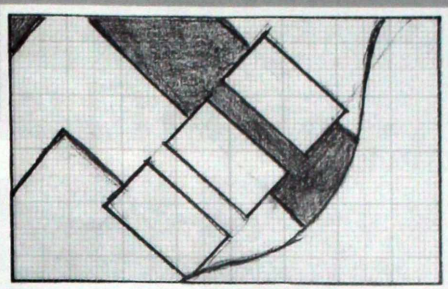
Δεν το δέχομαι καθόλου. Πιστεύω μάλιστα ότι μετά από μια ορισμένη ηλικία απελευθερωνόμαστε από διάφορα πράγματα τα οποία είναι εμπόδια της νεότητας. Δεν είμαστε πιο ελεύθεροι όταν είμαστε νέοι. Μπορούμε να περάσουμε μια δεύτερη νεότητα απαλλαγμένη από πάρα πολλά προβλήματα, που όσο και αν φαίνονται παράλογα συμβαδίζουν με τη νεότητα, η οποία περιέχει συντήρηση και συμβατικότητα. Το ψάξιμο δεν έχει να κάνει με την ηλικία. Αντιθέτως. Μετά από μια ορισμένη ηλικία αισθάνεται κανείς πολύ πιο ελεύθερος να τολμήσει, να δοκιμάσει.

Με τον κινηματογράφο προσπαθείτε να δώσετε μορφή στο υποσυνείδητο;

Ακριβώς. Το δικό μου πιστεύω είναι ότι το κινηματογραφικό σημείο είναι πολύ κοντά στο ονειρικό, και το θέμα του ασυνείδητου υπάρχει και στην πρόθεσή μου και στο αποτέλεσμα. Νομίζω ότι υπάρχει χώρος να δουλέψουμε προς αυτήν την κατεύθυνση.

Μεγαλύτερος «χώρος» από αυτόν που υπήρχε, για παράδειγμα, στη δεκαετία του '80;

Ναι. Νομίζω ότι υπάρχει μια αλλαγή, ένα αδιαμόρφωτο αίτημα για άλλου τύπου αναζητήσεις. Θα έλεγα ότι αφήνει ελεύθερο το θεατή να φτιάξει τη δική του ιστορία, να προβάλει το δικό του ασυνείδητο. Με τη συμπύκνωση επιχειρώ να ξεκαθαρίσω το τοπίο, ούτως ώστε να δίνει εναύσματα, ανάσες, δυνατότητες στο θεατή να «δει» άλλα πράγματα. Τα πράγματα μπορεί να είναι σύνθετα και ταυτόχρονα πολύ λιτά. Οι ταινίες μου δεν ζητούν από το θεατή γνώση αλλά αναμόχλευση του εαυτού του. Καθόλου εύκολο βέβαια. Δεν απαιτεί



διανοούμενο θεατή, αλλά κάποιον με διάθεση να κοιτάξει μέσα του. Τίποτε άλλο.

Ποιος είναι ο αφηγηματικός άξονας της τελευταίας σας ταινίας:
Ο τίτλος *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* προέρχεται από την ιδέα της σεναριογράφου Ρέας Βαλντέν να διασχίζει τις τρεις ιστορίες ένα πρόσωπο, ένας κλέφτης. Έχουμε τρεις ξεχωριστές οπτικές γωνίες. Τρία πρόσωπα που βλέπουν τα γεγονότα διαφορετικά.

Πώς διαμορφώνεται και πού:
Μιλάμε για μια μέρα. Μεγάλη Παρασκευή. Τρία πρόσωπα, τρεις διαφορετικές εκδοχές της ημέρας. Μια γλύπτρια που λαξεύει γάφους, φιγούρα εμπνευσμένη από μια μεσαιωνική γκραβούρα. Η δεύτερη ηρωίδα είναι επιστήμων, έχει χάσει ένα παιδί. Θεωρεί ότι η ζωή είναι τυχαίο συμβάν. Έχει ως κοσμοθεωρία το τυχαίο. Το τρίτο πρόσωπο είναι ηθοποιός. Το τέταρτο, που διασχίζει την ταινία, είναι ο κλέφτης, ο οποίος γίνεται οθόνη προβολής των επιθυμιών των άλλων τριών. Οι τρεις είναι αδέρφια. Κυρίαρχο γεγονός του 24ωρου είναι η αυτοκτονία του ενός από τους τρεις, που ορίζεται σαν βούληση, συνειδητή επιλογή. Οι άλλοι δύο, ανάλογα με το πιστεύω τους, το βλέπουν σαν φόνο ή ατύχημα. Η λαξεύτρια είναι ένα πρόσωπο βαθιά θρησκευόμενο αλλά και με έντονα υστερικά στοιχεία. Μιλάει με κείμενα της Βίβλου. Για να δουλέψουμε κινησιολογικά την ηρωίδα βασιστήκαμε στο βιβλίο του Σαρκό *Οι δαιμονισμένες στην τέχνη*. Το πρώτο μέρος, σύντομο χρονικά, βουβό, αποχρωματισμένο, όλα, φωτισμός, στήσιμο, είναι αναφορά στο βωβό κινηματογράφο και κυρίως στο *Βαμπίρ* του Ντράγιερ. Το δεύτερο μέρος είναι μπλε, γιατί η εκδοχή του τυχαίου έχει μια ψυχρότητα από μόνη της. Βοηθάει στην ερμηνεία της διαφορετικής εκδοχής, του σπονδυλωτού. Το τρίτο μέρος, του ηθοποιού, είναι έγχρωμο, φυσικό. Ξεκινάει με το θέατρο, όπου ο ήρωας κάνει πρόβες στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή. Η θνητότητα είναι ένα στοιχείο που ενοποιεί τα υποκείμενα.

Υπάρχουν άνθρωποι που δεν συνειδητοποιούν τη θνητότητά τους:
Σε άλλους γίνεται νωρίς, σε άλλους αργά, σε άλλους ποτέ. Είναι η προϋπόθεση για να θεωρηθεί κανείς πολίτης, να αισθανθεί την αδελφότητα με τους συνανθρώπους του.

Θνητότητα με την έννοια της φθοράς ή του τέλους:
Με την έννοια της φθοράς και του οριστικού τέλους. Της γνώσης του τέλους. *Ο θάνατος διατρέχει την ταινία, είναι διαρκώς παρών...*
Αισθάνομαι μια αγάπη, οικειότητα με το θάνατο. Δεν το θεωρώ μακάβριο θέμα. Για μένα δεν είναι θλίψη και εγκατάλειψη, αλλά κίνηση και ενέργεια. Μπορεί ακόμη και να παράγει χαρά ο θάνατος. Η παρουσία του δίνει άλλη διάσταση στην καθημερινότητα. Μας κάνει να είμαστε ευτυχείς με τα μικρά πράγματα. Ακόμα και με το γεγονός ότι αναπνέουμε. Μπορούμε να φτιάξουμε την ευτυχία μας με πολύ λίγα πράγματα.

Καθημερινή, Αθήνα, Κυριακή, 12 Αυγούστου 2001.

Βιο-

γραφικό

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1950. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σκηνοθεσία και Μοντάζ στο Institut Des Hautes Etudes. Cinématographiques (I.D.H.E.C) στο Παρίσι και θεωρία Κινηματογράφου με τον Christian Metz, στην Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Διδάσκει Κινηματογράφο στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Έχει δύο παιδιά, τη Ρέα και τον Πέτρο.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1975 L'HISTOIRECRITE, video, 7 min
1976 L'EAU, 35 mm, 7 min
1977 IDEES FIXES / DIES IRAE,
ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ, 16 mm, 60 min
1985 ΤΟΠΟΣ, 35 mm, 80 min
1995 ΟΙ ΩΡΕΣ. ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ, 35 mm, 80 min
2001 ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, 35 mm, 80 min

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

1982 ΕΧΙΔΝΕΣ, Γλυπτά.
1989 ΠΤΩΣΕΙΣ, Ζωγραφική.
1991 ΟΘΟΝΗ-MATRIX, Εγκατάσταση.
1994 ΣΕΛΙΔΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΩΝ ΩΡΩΝ, Εγκατάσταση.
2001 ΤΑ ΜΑΥΡΑ ΝΕΡΑ, Εγκατάσταση.

ΗΜΙΤΕΛΗ ΕΡΓΑ

1980 121280, 16 mm, (γυμνή, έγκυος, εγώ στα μαύρα νερά)
1983 13 ΤΡΟΜΟΙ, δεκατρία μικρά σενάρια με την Κλαίρη Μιτσοτάκη.
1986 ΛΙΜΝΗ Ή Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ, σενάριο
1988 ΤΟ ΠΛΟΙΟ-MATRIX, πρόταση εγκατάστασης μεγάλης κλίμακας για τον κυματοθραύστη του λιμανιού της Πάτρας.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

«Δύο κληρονομιές - Για το DIES IRAE του Carl Dreyer», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τεύχος 21-22, Ιουλ. - Αυγ. 1979 και *Carl Dreyer*, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2001.

«Σκηνοθεσία στον Κινηματογράφο», *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών, 1999.

«Παγιδευμένο και χειραφετημένο βλέμμα στον κινηματογράφο», διάλεξη στο Συνέδριο *Πόλη - Πολίτης - Πολιτισμός*, στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Α.Π.Θ., Μάιος 1998.

«Ο πόθος της επούλωσης και το δικαίωμα του αόρατου», *Megacities - Από την Πραγματική στην Φανταστική Πόλη*, έκδοση ΤΕΕ, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ., 2000.

«Ο ποιητικός κινηματογράφος και ο μηχανισμός του ονείρου», *Κινηματογράφος και Επικοινωνία*, τεύχος 7, Αυγ. - Οκτ. 2001 και *Πόρφυρας*, τεύχος 101, Οκτ. - Δεκ. 2001.

«Μια σχεδόν τυχαία διαδρομή, μια καθόλου τυχαία ιστορία», διάλεξη στο *Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης* στην Άνδρο, Ιούνιος 2001.

«Η φιλμική γραφή και ο μηχανισμός του ονείρου», *Το Πάσχον Σώμα. Οι πολιτιστικές σπουδές σήμερα και αύριο*. (Επιμ. Πέπη Ρηγοπούλου), Τμήμα Ε.Μ.Μ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών, Ιούνιος 2004.

«Το παιχνίδι με το ανοίκειο – Μια ποιητική του Κινηματογράφου», *Γραφές για τον Κινηματογράφο - Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νεφέλη, 2005.

L' HISTOIRECRITE, L' EAU, IDÉES FIXES / DIES IRAE / ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙ

Φιλμογραφία

Επιχειρώ έναν κινηματογράφο σύνθεσης ιχνών από την Ιστορία του Πολιτισμού ως συλλογική μνήμη και συλλογικό ασυνείδητο. Χρησιμοποιώ το παρελθόν της Τέχνης και την προσωπική μου εμπειρία ως πρώτη ύλη. Απομακρύνομαι από την πραγματικότητα για να πλησιάσω το Πραγματικό, το μη-αναπαραστάσιμο.

1975 L'HISTOIRECRITE, video, 7'

1976 L'EAU, 35 mm, 7'

1977 IDÉES FIXES / DIES IRAE
(ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΘΕΜΑ), 16 mm, A/M, 60'.

Παραγωγή, Σενάριο, Σκηνοθεσία, Καλλιτεχνική Διεύθυνση, Μοντάζ: Α. Αγγελίδη, Διεύθυνση Φωτογραφίας: P. Perinan, Μουσική: G. Artman., Ηθοποιοί: J. Delettre.

Οι αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης: το φύλο ως κατασκευή και όχι ως μοίρα. Οι αναπαραστάσεις του σώματος και το σώμα της αναπαράστασης.
Η ταινία γράφεται από την αρχή ως συγχρονική και διαχρονική σύνθεση και αναίρεση των κωδίκων ορισμένων εικόνων και ήχων. Η αναστροφή του κώδικα, καθώς και η σύγκρουση των διαφορετικών κωδίκων, γίνεται μέθοδος της γραφής και επομένως και της ανάγνωσης της ταινίας.

Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη και Βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου για έρευνα στη φιλμική γλώσσα, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1977.
Προβλήθηκε στο Centre George Pompidou στο Παρίσι και σε πολλά διεθνή φεστιβάλ πειραματικού κινηματογράφου στον Καναδά, Αγγλία, Γαλλία, Ολλανδία, Ισπανία, Σουηδία, Ελβετία και Κύπρο.

1985 ΤΟΠΟΣ, 35 mm, έγχρωμη, 80'.

Σκηνοθεσία, Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Α. Αγγελίδη. Σενάριο: Α. Αγγελίδη, Κ. Μιτσοτάκη. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σ. Χασάπης. Κοστούμια: Λ. Κεντάκα. Σκηνικά: Κ. Αγγελιδάκης. Μακιγιάζ: Α. Χαρίτος. Μουσική: Γ. Απέργης. Μουσικοί αυτοσχεδιασμοί: M. Viard. Φωνές: Α. Σαντοριναίου. Ηθοποιοί: J. Gastaldi, Μ. Λυμπεροπούλου, Α. Σαντοριναίου, Α. Μουτούση, Τ. Μόσχος, Κ. Μιρτσέκη, Σ. Τορνές, Μ. Πανούτσου, Α. Δαβής, Σ. Κοτσίκος, Ε. Δεμερτζή, Η. Κυριακάκη, Ζ. Βουδούρη, Παραγωγή: Α. Αγγελίδη, ΕΚΚ.

Πρελούδιο - Η Στιγμή - Το Πένθος - Επίλογος
Το μικρό θέατρο του σώματος. Μια παραβολή πάνω στον τόπο και το χρόνο. Ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων. Πορεία μετά από ένα θάνατο, ένας δεύτερος θάνατος:
Μια γυναίκα γεννά και πεθαίνει. Τη στιγμή του θανάτου της, στιγμή μεταίχμιο, σαν την αρχή του ύπνου, το πρόσωπό της σκορπάει και παίρνει τις όψεις όσων παραστέκουν το θάνατό της. Μια κατάβαση αρχίζει, εικόνες βαθιάς μνήμης έρχονται στην επιφάνεια και το σώμα σπαράσσεται από τις συγκρούσεις αυτών που το κατοικούν. Γίνεται ένα διαταραγμένο πεδίο. Η φωνή της –η μοναδική φωνή– αναλύεται σε πολλές φωνές και πολλούς ρόλους. Το πένθος τελειώνει όταν τελειώσει ο κύκλος της κατάβασης και το σώμα εγκαταλειφθεί από τις μορφές που κατοικούσαν εντός του. Το σύμπαν μένει άδειο.

Ειδικό Βραβείο, Βραβείο Ήχου και Βραβείο Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1985, Κρατικό Βραβείο Ποιότητας.
Συμμετείχε το 1993 στη Ρετροσπεκτίβα Ελληνικού Κινηματογράφου «Σινεμυθολογία» στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MOMA) της Νέας Υόρκης (50 ταινίες από καταβολής ελληνικού κινηματογράφου), στη Ρετροσπεκτίβα Ελληνικού Κινηματογράφου στο Centre Pompidou στο Παρίσι το 1995, καθώς και σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ σε Μόντρεαλ, Βανκούβερ, Όσναμπρουγκ,

ΘΕΜΑ, ΤΟΠΟΣ, ΟΙ ΩΡΕΣ - ΜΙΑ ΤΕΤΡΑΓΩΝΗ ΤΑΙΝΙΑ, ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗ

Μαδρίτη, Ζυρίχη, Λοκάρνο, Κωνσταντίνη, στις ταινιοθήκες της Ελβετίας και στο Β΄ Διεθνές Ψυχαναλυτικό Συμπόσιο στους Δελφούς το 1988.

1995 ΟΙ ΩΡΕΣ – Μια τετράγωνη ταινία, 35 mm, έγχρωμη, 80΄.

Σενάριο, σκηνοθεσία, καλλιτεχνική διεύθυνση: Α. Αγγελίδη. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Κ. Μαραγκουδάκη. Σκηνικά - Κοστούμια: Α. Αρσένη. Μουσική: Δ. Καμαρωτός, Εφέ Ήχου: Κ. Μπόκος, Β. Κουντούρης. Φωνητικά: Μ. Γεωργακαράκου, Μοντάζ: Ι. Σπηλιοπούλου. Ηθοποιοί: Κ. Γέρου, Ε. Σωφρονιάδου, Α. Αθανασιάδου, Τ. Αποστόλου, Κ. Πολυδώρου, Δ. Κουβάτσου, Μ. Σταλάκης, Θ. Πολυζώνης, Παραγωγή: ΕΚΚ, Hyperion Productions, με την υποστήριξη του European Script Fund της Ευρωπαϊκής Ένωσης και τη χορηγία του Ιδρύματος Ι. Φ. Κωστοπούλου.

Λάθος αφιέρωση - Δεν θα ξεφύγεις - Εγώ ή Μη - Τ΄ άκουσα σ΄ ένα όνειρο το '75.
Η μνήμη ως κατασκευή και ως εσωτερικός παλμός. Η Σπένδω, στα όρια της αυτοκτονίας, ξαναζεί τη ζωή της, την ανασυνθέτει και ελευθερώνεται από αυτή. Η μελαγχολία ρέει και γεμίζει το χώρο. Με χρόνους παράλληλους. Οι ώρες συνυπάρχουν και συμπλέκονται. Ο κόσμος, σαρκοβόρος μηχανισμός. Μια κάθοδος αρχίζει, μια βύθιση ρυθμική στο πάχος της μνήμης. Στον τόπο που το κακό εμφανίζεται με τη μορφή του καλού. Ώσπου η μνήμη δεν καθηλώνει πια, δεν επαναλαμβάνει, μέσα της γλιστράει μια νέα οπτική. Οι ήρωες ανασυντίθεται χωρίς θόρυβο. Η Σπένδω οδηγείται από τη βίαιη εξάρτηση στην αποδοχή του προσωπικού της βλέμματος.

Βραβείο Σκηνικών και Κοστουμιών, Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1995. Κρατικό Βραβείο Σκηνικών, Κρατικό Βραβείο Ποιότητας. Διεθνή Φεστιβάλ Τρόια, Καλκούτας, Φεστιβάλ Γυναικών Βερολίνου. Εκπροσώπησε την Ελλάδα μαζί με άλλα επτά φιλμ στο National Film Theatre (Λονδίνο 1998).

2001 ΚΛΕΦΤΗΣ Ή Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, 35 mm, έγχρωμη, 80΄.

Σκηνοθεσία, Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Α. Αγγελίδη. Σενάριο: Α. Αγγελίδη, Ρ. Βαλντέν. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Η. Κωνσταντακόπουλος. Κοστούμια: Χ. Παπούλια. Σκηνικά: Κ. Κυπριωτάκης. Μοντάζ: Ι. Σπηλιοπούλου. Μουσική: Θ. Αμπαζής. Εφέ Ήχου: Κ. Μπόκος, Β. Κουντούρης, Μ. Αθανασόπουλος, Φωνητικά: Μ. Γεωργακαράκου. Ηθοποιοί: Ν. Παντελίδης, Π. Μπουζούρη, Ευ. Σωφρονιάδου, Α. Μπρούσκου, Κ. Καραγιάννη, Φ. Ιντζές, Δ. Χατζηπαυλίδου, Ρ. Γιαννουλάτου, Χ. Αγγέλου, Δ. Σωτηρίου. Παραγωγή: Α. Αγγελίδη, ΕΚΚ, ΕΤ1, Town Film, με την υποστήριξη του προγράμματος Media II Development της Ευρωπαϊκής Ένωσης και τη χορηγία του Ιδρύματος Ι. Φ. Κωστοπούλου.

Δίχτυ - Ζάρια - Βούληση
«Κλέβει η πραγματικότητα τα όνειρά σου, κι εσύ την κλέβεις για να ονειρευτείς. Κλέβει η πραγματικότητα τη ζωή σου, κι εσύ την κλέβεις για να ζήσεις». Η πολλαπλότητα της πραγματικότητας και η συνείδηση της θνητότητας. Μια τριπλή ερμηνεία της πραγματικότητας. Τρεις εκδοχές, τρεις χαρακτήρες παγιδευμένοι σε παράλληλα σύμπαντα. Η εισβολή του Κλέφτη θα τους ενώσει. Τρεις φιλοσοφικές θεωρήσεις του κόσμου: Μοίρα - Τύχη - Ελεύθερη Βούληση. Τι κοινό έχουν; Τη θνητότητα. Τη μυστική αλληλεγγύη της ανθρώπινης κατάστασης.

Κρατικό Βραβείο Ποιότητας, υποψήφια για το Πανευρωπαϊκό Βραβείο Méliès Φανταστικού Κινηματογράφου για το έτος 2002. Προβλήθηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Locarno (Ελβετία), στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του φανταστικού στο Oporto της Πορτογαλίας, στο Διεθνές Φεστιβάλ του Mar del Plata (Αργεντινή) και στο Πανευρωπαϊκό Φεστιβάλ του Lecce (Ιταλία). Προβλήθηκε σε ειδικές κινηματογραφικές διοργανώσεις σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης.

Κριτικές

Τόπος

Ο *Τόπος* αρθρώνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα, μέσω του σινεμά, ένα συγκλονιστικό, πλήρη και απόλυτο, στοχαστικό γυναικείο λόγο... Είναι ένα κινηματογραφικό δοκίμιο πάνω στο χρόνο, που αναπτύσσεται παραβολικά μέσα από ένα παιχνίδι μεταμορφώσεων. Σπαράγματα-κομμάτια κατοικημένα από διαφορετικές μνήμες δονούνται σε μια ολοσχερή άρνηση του τάφου μ' ένα υπόκωφο αληθινό μένος... Μια γυναικεία μεταφυσική... Η δομή των πλάνων, η προοπτική μέσα από καθρέφτες και σκοτεινά βάθη, η γεωμετρική εσωτερική ισορροπία των εικόνων, τα σύμβολα και γενικά η επαγωγική ανάπτυξη των νοημάτων, κάνουν την ταινία ένα εξαίσιο επίτευγμα, μοναδικής, αριστουργηματικής πρωτοποριακής γλώσσας στο χώρο του κινηματογράφου.

Μαρία Παπαδοπούλου, *Τα Νέα*, Αθήνα, 2.10.1985

Μια «κατάβαση» που μας αποκαλύπτει την πολυμορφία και την πολυσημαντικότητα της ανθρώπινης φύσης... Συνολικά μια ταινία-σταθμός όσον αφορά την εξέλιξη της πρωτοπορίας στο ελληνικό σινεμά.

Νίνος Φενέκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, 2.10.1985

Τα μαθηματικά είναι στον *Τόπο*, που με συναρτήσεις, υπολογισμούς, ακρίβεια ρυθμού και εικαστική γεωμετρία, αναλαμβάνουν να μετουσιώσουν σε μεστές νοημάτων εικόνες την περιπέτεια της καλλιτεχνικής έκφρασης, της υπαρξιακής αγωνίας και του συλλογικού ασυνείδητου, όπως διασχίζουν ένα γυναικείο σώμα που πεθαίνει καθώς χαρίζει ζωή. Να διηγηθείς τη σύνθετη ομορφιά του φιλμ της Αντουανέττας Αγγελίδη μοιάζει δύσκολο, όσο και το να αντικρίσεις ξύπνιος τα ίχνη του ενύπνιου εφιάλτη.

Ανδρέας Τύρος, *Το Βήμα*, Αθήνα, 6.10.1985

Εικόνες άφθαστης εικαστικής ομορφιάς που αποδίδουν ένα μυστικό κόσμο. Εικόνες που αναδύουν την αίσθηση της ταραχής του θανάτου.

Λευτέρης Κυπραίος, *Ελεύθερος Τύπος*, Αθήνα, 2.10.1985

Η απόλυτη επίθεση του πιο προσωπικού στυλ στο φετεινό πρόγραμμα... η Αντουανέττα Αγγελίδη στον *Τόπο*, μια ακραία περιπέτεια στυλ, φιλμάρει έναν κόσμο εκατό τοις εκατό τεχνητό με μια σκηνογραφική δουλειά που ξεκινάει από τη μεγάλη δυτική διαδρομή της ζωγραφικής ως τον Εγγονόπουλο και μια ηχητική μπάντα εφευρετική κι ευφάνταστη, υπνωτική κι ανησυχητική ταυτόχρονα... κάνει μια ερμητική μελέτη μιας στιγμής θανάτου και μιας αιωνιότητας τρέλας που κρατάει τα μυστικά της κι είναι για όποιον μπορεί να την παρακολουθήσει μια πηγή παράξενης και οικείας απόλαυσης.

Νίκος Σαββάτης, *Αντί*, Αθήνα, 11.10.1985

Ο *Τόπος* έχει μια ενότητα τόνου και εικονογραφίας, η οποία παραμένει στο πεδίο του καθαρού εφιάλτη. Δραματικά φωτισμένοι πίνακες ζωντανεύουν, αλλά με ένα τερατώδες αίσθημα... Από τις αιθέριες Μεσαιωνικές κόρες και τις χλωμές παρθένες του Cranach στις ανησυχητικές αφαιρέσεις του De Chirico, η Αγγελίδη διαγράφει το γυναικείο όραμα μιας καλλιτέχνιδας.

Yung, *Variety*, N.Y., 23.10.1985

Ταινίες σαν τον *Τόπο* της Αντουανέττας Αγγελίδη δείχνουν ότι τα πράγματα έχουν αρχίσει να κινούνται κάτω απ' τον Αθηναϊκό ουρανό.

Umberto Rossi, *L'Unita*, Ρώμη, 22.10.1985

Έχοντας ήδη στο ενεργητικό της, απ' τη δεκαετία του '70, μια σημαντική πειραματική ταινία (*Παραλλαγές στο ίδιο θέμα*, 1977), η Αντουανέττα Αγγελίδη προχώρησε στο τελευταίο της δημιούργημα *Τόπος*, που είναι μια κλασική ταινία ανάμεσα στο θέατρο, την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο. Όπως συμβαίνει με τους δημιουργούς που, επιμένοντας σ' ένα ύφος, κατορθώνουν να επιτύχουν ιδιαίτερα πειστικά αποτελέσματα (παράδειγμα αυτού του τύπου έκφρασης ο Manoel d'Oliveira), το τελικό αποτέλεσμα είναι μια νέα διάσταση της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ενας δρόμος που καταργεί τη μυθιστορηματικού τύπου αφηγηματικότητα, για να οδηγηθεί σε μια πρωτότυπη εκφραστική μορφή, που καταστρέφει τις κωδικοποιημένες διαδικασίες αφήγησης, για να προτείνει άλλες, βασισμένες πάνω στη *διαστολή* και *συστολή*, και οπωσδήποτε στη «χωρική αλλοίωση» της οθόνης, έτσι όπως είμαστε συνηθισμένοι να την αντιλαμβανόμαστε.

Umberto Rossi, *Cinecritica*, Ιούνιος 1988

Από τη γέννηση στο θάνατο, ο *Τόπος* παρουσιάζει το αλλόκοτο ταλέντο της Αντουανέττας Αγγελίδη.

Dan Fainaru,
The Jerusalem Post Magazine, Ιερουσαλήμ, 1.11.1985

Τόπος χωρίς τόπο, μια ταινία χωρίς πατρίδα.

Δημήτρης Δανίκας, *Ριζοσπάστης*, Αθήνα, 10.11.1985

Οι Ώρες. Μια τετράγωνη ταινία

Η Αντουανέττα Αγγελίδη επιστρέφει πιο ουσιαστική, μεστή και αφηγηματική, δημιουργός με ευθύνη, γνώση και άποψη. Οι θεατές της βγάζουν ένα εισιτήριο διαρκείας για επίσκεψη σε

μουσείο δαιδαλώδες, όπου ξεναγός είναι ο ψυχαναλυτής και τα εκθέματα απεικονίζουν σκηνές από ένα διαρκώς παρόν παρελθόν.

Μαρία Κατσουνάκη, *Καθημερινή*, Αθήνα, 7.11.1995

Μέσα από τα όνειρα, τους εφιάλτες και τις μνήμες της, μια γυναίκα κατορθώνει να βρει τον εαυτό της σε μια εικαστικά συναρπαστική, πρωτοποριακή ταινία. ...Πλάι στις ώρες, ο χώρος εξακολουθεί να παίζει σημαντικό ρόλο στην ταινία: Από το δωμάτιο της ηρωίδας που μεταβάλλεται σταδιακά, σύμφωνα με τη δική της αλλαγή, ως τους εξωτερικούς χώρους, συμβολικούς για την εσωτερική πορεία της. Χώροι που στο στήσιμό τους, στους φωτισμούς, αλλά και στην τοποθέτηση σ' αυτούς των προσώπων, παραπέμπουν σε άλλες τέχνες, ιδιαίτερα τις εικαστικές (τον Μαξ Ερνστ, τον Ντέιβιντ Χόκνεϊ, τον Μπαλτύς), αλλά και τη λογοτεχνία (Λούις Κάρολ, Έμιλι Μπροντέ) και τον κινηματογράφο (παράδειγμα η γκουβερνάντα, αναφορά όχι μόνο στο γοτθικό μυθιστόρημα, αλλά και στις ταινίες του Χίτσκοκ και του Ντράγιερ).

Νίνος Φενέκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 19.1.1996

Πλάνα εξαιρετικής σύνθεσης, όπου η συμπύκνωση οδηγεί στην αφαίρεση... το φως εδώ, όπως και στους Φλαμανδούς ζωγράφους, είναι αφηγηματικό στοιχείο. Παράγεται μέσα από την ίδια την εικόνα. Εσωτερικά. Αφηγηματικό στοιχείο είναι και οι ήχοι... Μαύρο και άσπρο στοιχείο δεν σηματοδοτούν το «κακό» και το «καλό». Αλλά την αρνητικότητα. Το μαύρο είναι ο παραγωγός της ενοχής, το άσπρο ο αποδοχέας της ...μια σκηνοθεσία συνθετική, σε μια προσπάθεια συνύπαρξης των χρόνων, παραπέμπει στον Ταρκόφσκι... Η αφηγηματικότητα της ταινίας ακολουθεί την εσωτερική λογική των ονείρων, αλλά και των ενδιάμεσων καταστάσεων μεταξύ ύπνου και ξύπνιου.

Ελένη Μαχαίρα, *Επενδυτής*, Αθήνα, 21.1.1996

Κλέφτης ή η πραγματικότητα

Εικόνες εκπληκτικές που παραμένουν στη μνήμη, εικόνες υπέροχες, εμπνευσμένες από μια δημιουργό που συνεχίζει με επιμονή το μοναχικό και μοναδικό έργο της.

Νίνος Φενέκ Μικελίδης, *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 15.11.2001

Ταινία εικαστικά λαμπρή που αγγίζει το θεατή όπως ένα κομμάτι κλασικής μουσικής.

Νίνος Φενέκ Μικελίδης *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 11.1.2002

(Η ταινία) *Κλέφτης ή η πραγματικότητα* της Αντουανέττας Αγγελίδη, που κινούμενη σ' ένα διαφορετικό επίπεδο αφήγησης αποδεικνύει πόσο μακριά μπορεί να φτάσει η κινηματογραφική γλώσσα, αρκεί να ανακαλυφθεί εκ νέου, μακριά από κυρίαρχα μοντέλα και πλησιέστερα στο ρόλο της ως πνευματικό εργαλείο. Και νομίζω ότι αυτό το τελευταίο είναι ο βωμός στον οποίο οφείλουν να θυσιάσουν όσοι επαίρονται για πιθανές αναγεννήσεις του Ελληνικού σινεμά.

Με απλά ελληνικά: αν κάτι σε καίει γίνε λαμπάδα, όχι αποκαΐδι.

Τάσος Ρέτζιος, *Αγγελιοφόρος*, Θεσσαλονίκη, 2.2.2002

...υπάρχει κι η συνολική αίσθηση της ταινίας, πεδίο στο οποίο η Αγγελίδη πραγματοποιεί θαύματα: εικαστικά πλάνα μεγάλης ομορφιάς και σηματοδότησης, αρμονία λόγου και εικόνας και ένα ιδιοφυές παιχνίδι με το χώρο και το χρόνο δένονται με τη μουσική εκφορά των φράσεων και των αποσπασμάτων, προσφέροντας ένα ονειρικό (αλλά ταυτόχρονα και δραματικά έντονο) περιβάλλον «απόδρασης» ακόμα και για τον ανυποψίαστου θεατή.

Τάσος Ρέτζιος, *Αγγελιοφόρος*, Θεσσαλονίκη, 15.11.2001

Εικαστικό αριστούργημα, πλάνα πραγματικοί πίνακες ζωγραφικής. ...όλα δείγματα μιας μοναδικής αισθητικής αντίληψης της δημιουργού. Κρατώντας την τελευταία λέξη, αξίζει να επισημάνουμε πως στην περίπτωση της Αγγελίδη η έννοια «δημιουργός» αποκτά την πραγματική της υπόσταση. Έχουμε ανάγκη από τέτοιον κινηματογράφο.

Στράτος Κερσανίδης, *Η Αυγή*, Αθήνα, 16.11.2001

Η Αντουανέττα Αγγελίδη είναι μια ξεχωριστή δημιουργός στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, ακολουθώντας με μοναδική συνέπεια την προσωπική της διαδρομή, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 μέχρι σήμερα. Με τις ταινίες της «ανασκάπτει» την ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ανατρέχει σε αρχετυπικές εικόνες και κείμενα, αναπτύσσει ένα «διάλογο» με κρίσιμα μεγέθη του πολιτισμού μας, προσπερνώντας αποφασιστικά την καθημερινή ευτέλεια και κοινοτοπία... Η Αγγελίδη ενσωματώνει στο έργο της και ένα σχόλιο-«ανάγνωση» του κινηματογράφου και της ιδιαίτερης ιστορίας του, μέσα από την εξέλιξη των τεχνικών δυνατοτήτων του: Έτσι, το πρώτο μέρος της ταινίας «αντιστοιχεί» στο βωβό κινηματογράφο, ενώ το τελευταίο ενσωματώνει τη μετάβαση στο «μεταμοντέρνο», με την ανάδειξη των δυνατοτήτων του μοντάζ. Η Αντουανέττα Αγγελίδη εργάζεται συγχρόνως στο επίπεδο του τελετουργικού, της αναπαράστασης, αλλά και της συγκινησιακής επίδρασης στο θεατή.

Κώστας Τερζής, *Η Αυγή*, Αθήνα, 11.1.2002

Οι ταινίες της Αντουανέττας Αγγελίδη, μοναδικές όχι μόνο στην ελληνική, αλλά και στη διεθνή φιλμογραφία, αποτελούν «παραλλαγές» μιας ενιαίας θεματολογίας και κυρίως ενός ενιαίου ύφους. Ξεχάστε το παραδοσιακό αφηγηματικό σινεμά ή ό,τι άλλο έχετε δει, ακόμα και στο πλαίσιο του λεγόμενου πειραματικού κινηματογράφου, και αφεθείτε στη γοητεία μιας άλλης φιλμικής γραφής, που βασίζεται στην εικαστική δύναμη των πλάνων (εικόνες-πίνακες που μοιάζουν να έχουν βγει από το εργαστήρι ενός Ρέμπραντ ή ενός Καραβάτζιο) ή στην ερμητικότητα ενός κειμένου που ζητά την ενεργό συμμετοχή του θεατή για την αποκρυπτογράφησή του. Όμως το παράδοξο με το σινεμά της Αγγελίδη είναι ότι λειτουργεί και ως μια εμπειρία, μια λυτρωτική κάθαρση, ακόμα και στο θεατή που ενδεχομένως δεν συλλαμβάνει όλα τα κρυφά νοήματα των πλάνων.

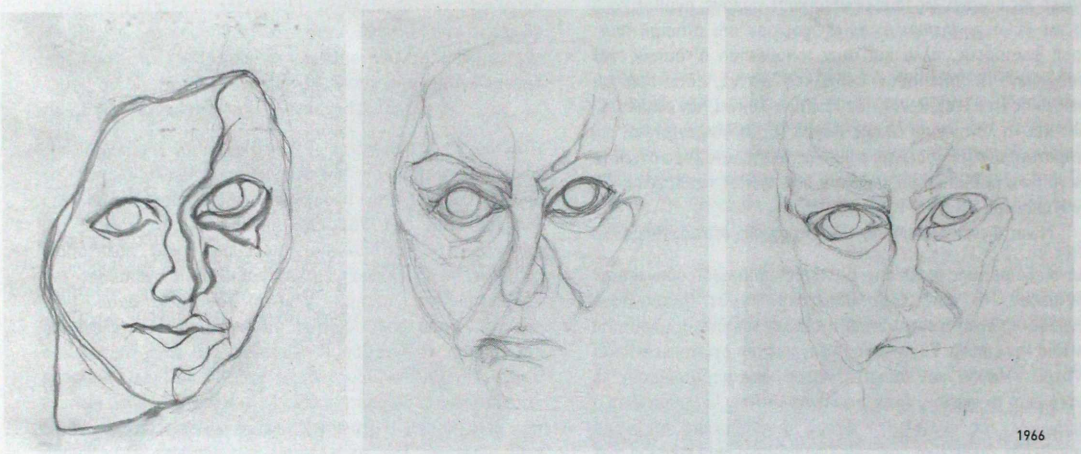
Μπάμπης Ακτσόγλου, *Αθηνόραμα*, Αθήνα, 11-17.1.2002

Δεν κατάλαβα τίποτε. Νάδα, νιέντε, nothing!

Δημήτρης Δανίκας, *Τα Νέα*, Αθήνα, 3.11.2001

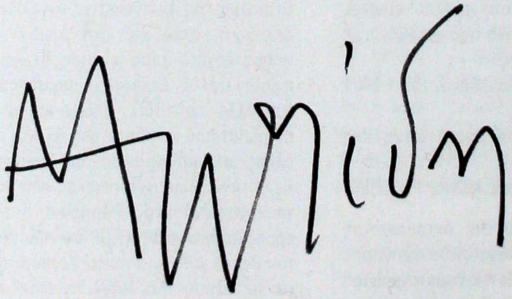
Ταινία μοναδική, ακόμη και σε παγκόσμιο επίπεδο.

Βασίλης Κεχαγιάς, *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη, 15.11.2001

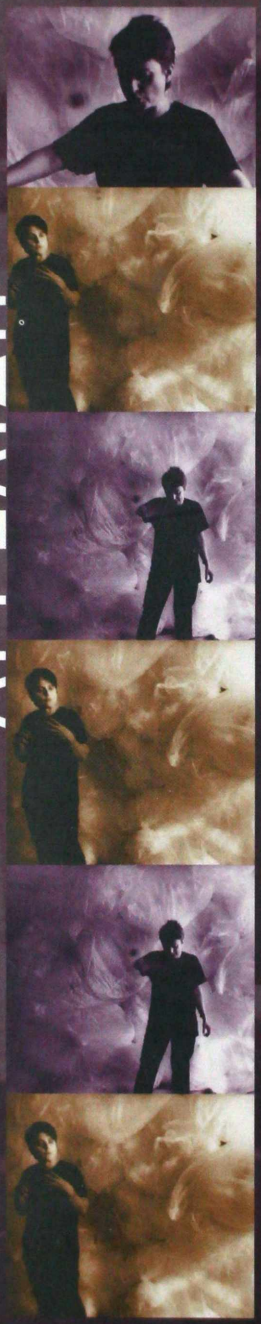


1966

Έφηβη, επαναληπτικά ζωγράφιζα το πρόσωπό μου από τον καθρέφτη.
Ποτέ δεν ήταν το ίδιο, δεν ήταν ένα, πάνω του εναλλάσσονταν
αδιόρατα ίχνη άγνωστων προσώπων.



ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ISBN 960-322-246-6