

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ι. Β. ΒΑΔΑΛΟΥΚΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ: ΑΠΟ ΤΗ
ΔΗΜΟΦΙΛΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
Θ.ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ.

Μέλη Τριμελούς Επιτροπής:
ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ
ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΑΛΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Πλαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα Ν.5343/32, άρθρο 202, παράγραφος 2».

Ημερομηνία αίτησης του κ. Νικολάου Βαδαλούκα.....20...

Ημερομηνία ορισμού Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

16-03-2009, αριθ. συνεδρίας 111

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Επιβλέπων: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Πλαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη:

-Κων/να Μπάδα, Καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

-Ιωάννης Παπαθεοδώρου, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

Τίτλος Διατριβής:

«ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ: ΑΠΟ ΤΗ ΔΗΜΟΦΙΛΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Θ.ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ».

ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

-Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Πλαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης Παν/μίου Ιωαννίνων

-Κων/να Μπάδα, Καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

-Ιωάννης Παπαθεοδώρου, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

-Γεώργιος Σμύρης, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Πλαστικών Τεχνών & Επιστημών της Τέχνης Παν/μίου Ιωαννίνων

-Λάμπρος Φλιτούρης, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων

-Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Παν/μίου

-Εύα Στεφανή, Επίκουρη Καθηγήτρια Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Έγκριση Διδακτορικής Διατριβής με βαθμό «**ΑΡΙΣΤΑ**» στις 9-02-2015

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Η Γραμματέας του Τμήματος

Καθηγητής Γεώργιος Καψάλης
Πρύτανης

Μόρφω Μπίτου

*Αφιερωμένο στη μητέρα μου
και τον αδερφό μου.*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
<i>ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ</i>	6
<i>ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ</i>	6
Η πολιτισμική μνήμη.....	6
Η αστική αναπαράσταση.....	11
Πολιτισμική μνήμη και αστική αναπαράσταση στον κινηματογράφο.....	15
<i>Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ</i>	27
<i>Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ. Ο ΧΡΟΝΟΣ, ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ</i>	48
 ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
ΤΑ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ	53
 <i>1. ΤΟ ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ</i>	53
<i>2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ</i>	62
<i>3. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ</i>	69
<i>Α. Ο ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΑ</i>	69
<i>Β. Ο ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ ΩΣ ΜΥΘΟΣ</i>	77
<i>4. Η ΚΥΡΑ ΦΡΟΣΥΝΗ ΩΣ ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΩΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ</i>	86
<i>5. Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ</i>	92
<i>6. ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ</i>	95

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΝΤΕΡΝΕΣ ΘΕΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ. Η ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥσελ.97

<i>1.Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ</i>	97
<i>2.ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ</i>	103
<i>3.ΟΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ</i>	105
<i>4.Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΟΣ</i>	110
<i>5.ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ</i>	116
<i>6.ΠΕΡΙΠΑΤΗΤΙΚΗ ΘΕΑΣΗ</i>	120
<i>7.ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ Α-ΤΟΠΙΚΟΤΗΤΑ</i>	125

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ 134

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 140

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ..... 165

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ 165

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ 176

ΠΕΡΙΛΗΨΗ 180

ΧΑΡΤΕΣ-ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ 182

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή με αντικείμενο έρευνας τις αναπαραστάσεις της πόλης των Ιωαννίνων στο κινηματογράφο μου ανατέθηκε τον Απρίλιο του 2009, εκπονήθηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών, στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την τριμελή Συμβουλευτική Επιτροπή εκπόνησης της διατριβής αποτέλεσαν οι: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Κωνσταντίνα Μπάδα, Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννης Παπαθεοδώρου, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στους τρεις καθηγητές για την ανάθεση του θέματος, που συνδύαζε την αγάπη μου για την πόλη των Ιωαννίνων και το ενδιαφέρον μου για τον κινηματογράφο, καθώς και την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλλαν, ειδικότερα: τον κ.Δερμεντζόπουλο, επιβλέποντα της διατριβής, για την υψηλή στόχευση, την συμπαράσταση και την απαιτητική καθοδήγηση, τον κ. Παπαθεοδώρου για τις εύστοχες παρατηρήσεις και τις ενθαρρυντικές παροτρύνσεις, την κ.Μπάδα για την διαμόρφωση του θέματος της διατριβής, τις υποδείξεις και τις σημαντικές συμπληρώσεις του πονήματος.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στα μέλη της 7μελούς εξεταστικής επιτροπής για την ανεπιφύλακτη προθυμία τους να συμμετάσχουν στην αξιολόγηση της παρούσας διατριβής, ιδιαίτερα τους κκ Γιώργο Σμύρη και Λάμπρο Φλιτούρη και τις κκ καθηγήτριες Παραδείση Μαρία και Στεφανή Εύα για την εγκαρδιότητα και το ενδιαφέρον με τα οποία αποδέχτηκαν τον ορισμό τους στην εν λόγω επιτροπή.

Τέλος, εγκάρδιες ευχαριστίες απευθύνω στην Ελένη Παπαηλία για τις μεταφράσεις και την ηθική υποστήριξη, τον Βαγγέλη Ζήκο για το ψηφιακό υλικό και στην καθηγήτρια κ Σοφία Βούρη για τις εύστοχες υποδείξεις και τις φιλολογικές διορθώσεις του τελικού πονήματος.

Η παρούσα διατριβή ολοκληρώθηκε χάρη στην αμέριστη ηθική και πρακτική συμπαράσταση της μητέρας μου Βασιλικής Καλφακάκου και του αδελφού μου Παναγιώτη Βαδαλούκα. Τους ευχαριστώ θερμά και τους αφιερώνω το πόνημα. Τέλος, ευχαριστώ συγγενείς και φίλους που με βοήθησαν παντοιοτρόπως το διάστημα της εκπόνησης της διατριβής. Όλοι οι προαναφερόμενοι και ο καθένας ξεχωριστά ξέρουν ποιο μερίδιο των ευχαριστιών μου τους αφορά.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η καταγραφή, η ανάλυση και η ερμηνεία αναπαραστάσεων της πόλης των Ιωαννίνων στον κινηματογράφο. Η έρευνα έχει στόχο να φωτιστεί με επάρκεια μια διαφορετική θέαση της πόλης που δεν τεκμαίρεται από συμβατικά και παραδοσιακά μέσα (αρχαία, προφορική ιστορία κ.ά.). Η διατριβή εγγράφεται στα θεωρητικά πεδία της πολιτισμικής μνήμης και της αστικής αναπαράστασης.

ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η πολιτισμική μνήμη

Η πολιτισμική μνήμη έχει το καθορισμένο της σημείο καθώς ο ορίζοντάς της δεν αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου. Αυτά τα καθορισμένα σημεία είναι μοιραία γεγονότα του παρελθόντος των οποίων η μνήμη συντηρείται μέσω της πολιτισμικής διαμόρφωσης (αφηγήσεις, τελετουργικά, μνημεία) και της θεσμικής επικοινωνίας (εθνικές αφηγήσεις, έθιμα, τελεστικοί μηχανισμοί). Αυτά αποκαλούνται «σχήματα μνήμης». Ολόκληρο το Εβραϊκό ημερολόγιο π.χ. βασίζεται σε σχήματα μνήμης. Στη ροή, λοιπόν, καθημερινών επικοινωνιών, όπως γιορτές, τελετουργικά, εποποιίες, ποιήματα, εικόνες κ.τ.λ., σχηματίζονται «νησιά μνήμης», νησιά μιας τελείως διαφορετικής χρονικότητας αποκομμένης από χρονικούς προσδιορισμούς. Στην πολιτισμική μνήμη τέτοια νησιά μνήμης εκτείνονται σε τόπους μνήμης «ανασκοπικού στοχασμού», σύμφωνα με τον Aby Warburg, ο οποίος απέδωσε ένα είδος «μνημονικής ενέργειας» στην αντικειμενοποίηση του πολιτισμού δείχνοντας όχι μόνο έργα υψηλής τέχνης αλλά και αφίσες, γραμματόσημα, κουστούμια, έθιμα κ.τ.λ.¹.

¹ Οι πρώτοι ερευνητές που συνέλαβαν την έννοια της πολιτισμικής μνήμης είναι ο κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs και ο ιστορικός τέχνης Aby Warburg. Gombrich E., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970. Η πιο σπουδαία πηγή για την σύνθεση της θεωρίας του Warburg για την μνήμη ήταν ο Richard Semon. Βλ. σχετικά Semon R., *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig 1920.

Στην πολιτισμική διαμόρφωση, μια συλλογική εμπειρία αποκρυσταλλώνεται, και όταν επαναπροσεγγιστεί το νόημά της μπορεί ξαφνικά να γίνει προσβάσιμο. Στο μεγάλης κλίμακας έργο του *Μνημόσυνο*, ο Warburg ήθελε να αναδομήσει αυτή την παραστατική μνήμη του δυτικού πολιτισμού. Ακριβώς όπως ο Halbwachs στην αντιμετώπισή του προς τις μνημονικές λειτουργίες του υλικού πολιτισμού, ο Warburg δεν αναπτύσσει τις κοινωνιολογικές πλευρές της παραστατικής μνήμης. Ενώ ο Halbwachs θεματοποιεί τη συνάφεια ανάμεσα στην μνήμη και την ομάδα, η Warburg θεματοποιεί τη σχέση ανάμεσα στη μνήμη και τη γλώσσα των πολιτισμικών σχημάτων². Σύμφωνα με τη θεωρία της η πολιτισμική μνήμη επιτελεί τις ακόλουθες λειτουργίες:

1. «*Ορίζει την ταυτότητα*» ή τη σχέση με την ομάδα. Η πολιτισμική μνήμη διατηρεί ένα απόθεμα γνώσης από το οποίο μια ομάδα αντλεί την επίγνωση της ενότητας και ιδιαιτερότητάς της. Οι αντικειμενικές εκδηλώσεις της πολιτισμικής μνήμης ορίζονται μέσω ενός είδους προσδιοριστικού καθορισμού κατά μία θετική έννοια («Εμείς είμαστε Αυτό») ή κατά μία αρνητική έννοια («Αυτοί είναι το Άλλο»). Μέσω ενός τέτοιου ορισμού ταυτότητας προκύπτει αυτό που ο Νίτσε αποκάλεσε «*η θεσμοθέτηση των οριζόντων*». Η τροφοδότηση γνώσης στην πολιτισμική μνήμη χαρακτηρίζεται από έντονες διακρίσεις ανάμεσα σε εκείνους που έχουν την αίσθηση του «ανήκειν» και στους «Άλλους». Η πρόσβαση και η μετάδοση αυτής της γνώσης δεν ελέγχονται από αυτό που ο Blumenberg αποκαλεί «*θεωρητική περιέργεια*» αλλά μάλλον από την «*ανάγκη ταυτότητας*», όπως περιγράφεται από τον Hans Mol³,

2. *Αναδομεί το παρόν*. Καμία μνήμη δεν μπορεί να συντηρήσει το παρελθόν. Καθώς η κοινωνία σε κάθε εποχή μπορεί να το αναδομήσει στο σύγχρονο πλαίσιο αναφοράς⁴. Η πολιτισμική μνήμη δηλαδή λειτουργεί αναδομώντας και συσχετίζοντας τη γνώση της με μία πραγματική και σύγχρονη κατάσταση. Βασίζεται σε σταθερά σχήματα μνήμης και αποθέματα γνώσης, ωστόσο κάθε σύγχρονο πλαίσιο σχετίζεται μ' αυτά τα σχήματα διαφορετικά, άλλοτε μέσω της οικειοποίησης, της κριτικής, της συντήρησης και άλλοτε μέσω του μετασχηματισμού.

² Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

³ Mol H., *Identity and the Sacred*, Blackwell, Oxford 1976.

⁴ Halbwachs M., *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte, etude de memoire collective*, PU de France, Paris 1941, *Das Gedachtnis* 261.

Η πολιτισμική μνήμη υπάρχει με δύο τρόπους: Πρωταρχικά, με τον τρόπο της δυναμικής του αρχείου του οποίου τα συσσωρευμένα κείμενα, εικόνες και κανόνες συμπεριφοράς λειτουργούν ως ένας συνολικός ορίζοντας, παράλληλα, με τον τρόπο της επικαιρότητας, όπου κάθε σύγχρονο πλαίσιο θέτει το αντικειμενοποιημένο νόημα στη δικιά του οπτική δίνοντάς του τη δική του σχετικότητα⁵.

3. *Διαμορφώνει*. Η αντικειμενοποίηση ή η αποκρυστάλλωση του επικοινωνούντος νοήματος και της συλλογικής γνώσης είναι μία προϋπόθεση για τη μετάδοση της πολιτισμικής μνήμης στην *πολιτισμικά θεσμοποιημένη κληρονομιά μιας κοινωνίας*. Η «σταθερή» διαμόρφωση δεν εξαρτάται από ένα μοναδικό μέσο, όπως η γραφή. Εικονοποιημένες εικόνες και τελετουργικά μπορούν επίσης να λειτουργήσουν με τον ίδιο τρόπο. Μπορεί να γίνει λόγος για τη γλωσσολογική, εικονοπλαστική ή τελετουργική διαμόρφωση καθώς και για την τριάδα των ελληνικών μυστηρίων: το λεγόμενον, το δρώμενον, και το δεικνυόμενον.

Όσον αφορά στη γλώσσα, η διαμόρφωση λαμβάνει χώρα πολύ πριν την εφεύρεση της γραφής. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στην κοινωνική μνήμη και την πολιτισμική μνήμη δεν είναι ταυτόσημος με τον διαχωρισμό ανάμεσα στην προφορική και τη γραπτή γλώσσα⁶.

4. *Οργανώνει*, δηλ. στηρίζει θεσμικά την επικοινωνία, π.χ. μέσω της μορφοποίησης της επικοινωνιακής κατάστασης σε τελετουργία και ταυτόχρονα εξειδικεύει τους φορείς πολιτισμικής μνήμης. Η διανομή και η δομή της συμμετοχής στην κοινωνική μνήμη είναι διάχυτες. Απ' αυτή την άποψη δεν υπάρχουν ειδήμονες καθώς η πολιτισμική μνήμη βασίζεται σε μια εξειδικευμένη πρακτική, σε ένα είδος «καλλιέργειας». Σε ειδικές περιπτώσεις γραπτών πολιτισμών με κανόνες τέτοια καλλιέργεια μπορεί να επεκταθεί πάρα πολύ και να καταστεί υπερβολικά διαφοροποιημένη⁷.

5. *Δεσμεύει*. Η σχέση με μία κανονιστικού τύπου αυτο- εικόνα της ομάδας δημιουργεί ένα σαφές *σύστημα αξιών και διαφοροποιήσεων σε σπουδαιότητα* το οποίο δομεί το πολιτισμικό απόθεμα γνώσης και συμβόλων. Υπάρχουν σημαντικά και δευτερεύοντα, κεντρικά και περιφερειακά, τοπικά και υπερτοπικά σύμβολα, ανάλογα με το πώς αυτά λειτουργούν στην παραγωγή, αναπαράσταση και αναπαραγωγή αυτής της

⁵ Βλ. σχετικά Halbwachs M., *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte, etude de memoire collective*, PU de France, Paris 1941, *Das Gedachtnis* 261.

⁶ Havelock E., *Preface to Plato*, Belknap, Harvard 1963.

⁷ Goody J., *La logique de l'écriture: aux origins des societes humaines*, Colin A., Paris 1986.

αυτοεικόνας. Ο ιστορικισμός τοποθετείται σταθερά εναντίον αυτής της μονομερούς αξιολόγησης μιας πολιτισμικής κληρονομιάς η οποία επικεντρώνεται στην πολιτισμική ταυτότητα⁸.

6. *Αντανακλά*. Σύμφωνα με τον Ritter, η πολιτισμική μνήμη είναι ανακλαστική με τρεις τρόπους:

α) αντανακλά πρακτικές καθώς ερμηνεύει κοινές πρακτικές μέσω παροιμιών, ρητών, «εθνοθεωριών» κατά τον όρο του Μπουρντιέ, τελετουργικών, όπως π.χ. ο κινηματογράφος.

β) είναι αυτοανακλαστική διότι αντλεί αποθέματα γνώσης από την ίδια για να ερμηνεύσει, να διαχωρίσει, να επανερμηνεύσει, να κρίνει, να λογοκρίνει, να ελέγξει και να υπερβεί.

γ) είναι ανακλαστική της δικής της εικόνας καθώς αντανακλά την αυτοεικόνα της ομάδας μέσω της ενασχόλησης με το δικό της κοινωνικό σύστημα⁹.

Η έννοια της πολιτισμικής μνήμης συμπεριλαμβάνει το σώμα επαναχρησιμοποιημένων κειμένων, εικόνων και τελετουργικών που είναι συγκεκριμένα σε κάθε κοινωνία κάθε εποχής, των οποίων η «καλλιέργεια» σταθεροποιεί και αποκαλύπτει την αυτό-εικόνα της κοινωνίας. Σε μια τέτοια συλλογική γνώση, στο μεγαλύτερο μέρος της (αλλά όχι αποκλειστικά), η κάθε ομάδα βασίζει τη συνείδηση ενότητας και ιδιαιτερότητάς της. Το περιεχόμενο μιας τέτοιας γνώσης ποικίλλει από πολιτισμό σε πολιτισμό καθώς και από εποχή σε εποχή. Ο τρόπος οργάνωσής της, τα μέσα της και οι θεσμοί της ποικίλλουν επίσης. Ο συνδετικός και ανακλαστικός χαρακτήρας μιας πολιτισμικής κληρονομιάς μπορεί να επιδείξει ποικίλλες εντάσεις και να εμφανιστεί σε διάφορα σύνολα ή ομάδες. Μία κοινωνία βασίζει την αυτοεικόνα της σε ιερούς κανόνες, τελετουργίες και σε μία ιερατική γλώσσα που βασίζεται σε αρχιτεκτονικούς και καλλιτεχνικούς κανόνες. Η βασική στάση απέναντι στην ιστορία, το παρελθόν και τη λειτουργία της ίδιας της μνήμης εισάγει και μια άλλη μεταβλητή. Μία ομάδα θυμάται το παρελθόν από φόβο μήπως παρεκκλίνει απ' αυτό, η επόμενη από φόβο μήπως επαναλάβει το παρελθόν:

⁸ Jaeger W., *Humanistische Reden und Vortrage*, De Gruyter, Berlin 1960, 1-2.

⁹ Ritter J., *Metaphysik und Politik- Studien zu Aristoteles und Hegel*, Main, Frankfurt 1969, p.64,p. 66.

«Εκείνοι που δεν μπορούν να θυμηθούν το παρελθόν τους είναι καταδικασμένοι να το ξαναζούν¹⁰».

Αυτές οι μεταβλητές θέτουν το θέμα της σχέσης ανάμεσα στον πολιτισμό και τη μνήμη, ένα πολιτισμικο-τοπολογικού ενδιαφέροντος θέμα. Μέσω της πολιτισμικής της κληρονομιάς μία κοινωνία καθίσταται ορατή στον εαυτό της και τους άλλους. Το παρελθόν που γίνεται εμφανές σε αυτή την πολιτισμική κληρονομιά και οι αξίες που αναδύονται στην προσδιοριστική της οικειοποίηση αποτελούν ενδείξεις των θεσμών και τάσεων μιας κοινωνίας¹¹.

Σε μεταμοντέρνα ανάλυση η έννοια της πολιτισμικής μνήμης (ατομική, συλλογική, θεσμική) είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια του αρχείου. Σύμφωνα με σχετικά πρόσφατες επισημάνσεις για την τεχνική και συνάμα ηθική και πολιτική υφή των όρων, ο θεατής των ταινιών λειτουργεί μνημοτεχνικά κατά τη θέαση της αναπαράστασης με τη διττή σημασία της λέξης *αρχή* που ακούγεται στο «αρχείο»: αρχίζω και άρχω¹². Αφενός, δηλαδή, αναφορά σε ένα αφετηριακό σημείο, μια καταγωγική έναρξη και συσσωρευμένη τεκμηρίωση που μαρτυρεί κατά κάποιον τρόπο αυτή τη γενεαλογική ακολουθία- η, με άλλα λόγια, αρχαιολογική διάσταση του αρχείου, η άμεση σχέση του με την ανασκαφή της μνήμης, το αρχείο ως υπόμνηση, μνημόνιο. Αφετέρου, η αρχή ως εξουσία, αυθεντία, θεσμός *αρχοντικός*, εξουσιαστικός μοχλός που καθιστά δυνατή την πρόσβαση σε αυτό το σωρευμένο υλικό, την κατοχή του και την χρήση του. Εδώ, ο διαχειριστής του αρχείου (ή των αρχείων) εικόνων της άρχει, ρυθμίζει και οργανώνει τη ροή της γνώσης μέσω της αναπαράστασης¹³.

¹⁰ Το γνωστό απόφθεγμα ανήκει στον George Santayana. Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

¹¹ Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

¹² Βλ. διάλεξη του Jacques Derrida στο πλαίσιο διεθνούς συνεδρίου με θέμα: “Memory the Question of Archives” (Λονδίνο, 5.6. 1994). Το κείμενο δημοσιεύτηκε αυτόνομα ένα χρόνο αργότερα (*Mal d’archive, Galilee, Paris 1995*) και έχει μεταφραστεί στ ελληνικά από τον Παπαγιώργη Κ., *Το άλγος του αρχείου*, Εκκρεμές, Αθήνα 1996. Σε πλέον ιστοριογραφικά συμφραζόμενα βλ. Farge A., *Le gout de l’ archive*, Seuil, 1989 (ελληνική μετάφραση από την Ρίκα Μπενβενίστε, *Η γεύση του αρχείου*, Νεφέλη, Αθήνα 2004).

¹³ Βλ. ο.π.π. διάλεξη του Jacques Derrida στο πλαίσιο διεθνούς συνεδρίου με θέμα: “Memory the Question of Archives” (Λονδίνο, 5.6. 1994)

Είναι σαφές, κατά τη λογική αυτή ότι η γραφή που οικονομείται ως «αρχείον» ανατρέχει συνεχώς στο παρελθόν, αυτογενεαλογείται, αναζητώντας επίμονα το χρόνο και επιχειρώντας να τον νοηματοδοτήσει *εκ των υστέρων*, μετά λόγου γνώσεως και, από την άλλη, έχει απόλυτη εξουσία, σχεδόν στα όρια της αυθαιρεσίας, να οργανώνει, να διαχειρίζεται και να ελέγχει τα ευρήματα αυτής της αέναης μνημονικής ανασκαφής (της ανάμνησης).

Η αστική αναπαράσταση.

Ο ανθρώπινος χώρος στο σύνολό του (και όχι μόνο ο αστικός) ήταν ανέκαθεν σημαίνον, όπως υπογραμμίζει ο R. Barthes¹⁴. Ωστόσο, το πρόβλημα είναι να αναδυθεί από το απόλυτα μεταφορικό στάδιο μια ειδικότερη έκφρασή του, όπως «η γλώσσα της πόλης». Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Barthes, η αναφορά για τη συμβολική ερμηνεία του αστικού χώρου και η ερμηνεία της πόλης ως συστήματος σημαινόντων και σημαινόμενων για τον προσδιορισμό της ουσίας και της σημασίας της έχει ίσως τις ρίζες στην οργάνωση του συγχρόνου τρόπου ζωής και στην ανατροπή των παλαιών μοντέλων επικοινωνίας.¹⁵

Καθώς οι απόψεις για την πόλη συγχώνευαν τους κώδικες της αστικής τοπογραφίας και της αστικής τοπιογραφίας, ενσωμάτωσαν ταυτόχρονα και τη χαρτογραφική τάση δημιουργώντας φανταστικούς αναπαραστατικούς χάρτες. Η πόλη προσεγγίζονταν από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Η απόλυτη ακρίβεια δεν ήταν ο στόχος αυτών των αστικών απόψεων οι οποίες επιδεικνυαν ενδιαφέρον για την απόδοση μιας νοητής «εικόνας της πόλης» και πρότειναν όχι μία και μόνη «γνωσιακή χαρτογράφηση», αλλά διαφορετικές διαδρομές παρατήρησης¹⁶.

Η απεικόνιση μιας πόλης, στην πραγματικότητα, περιλαμβάνει τη συστοιχία πολλαπλών και διαφορετικών χαρτών οι οποίοι κατοικούνται και μεταφέρονται ψυχικά μέσα από τους ίδιους τους κατοίκους της πόλης. Η τοπιογραφία φέρει

¹⁴ Η έννοια του σημαίνοντος αναφέρεται στη στρουκτουραλιστική προσέγγιση επεξήγησης των σημείων (de Saussure) στη βάση ενός δυαδικού σχήματος όπου κάθε σημείο (είτε γλωσσικό είτε όχι) αποτελείται από ένα σημαίνον (signifiant-sa) και ένα σημαινόμενο (signifié-se) στη σχέση Σ= σημαίνον/ση μαινόμενο ή S=Sa/Se. Ferdinand de Saussure, *Cours de la linguistique Générale*, Payot, Paris 1969, σ. 30, Roland Barthes, *Eléments de Sémiologie: le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1964, επίσης, R. Barthes, «Sémiologie et urbanisme» στο *Architecture a' aujourd' hui*, No. 154, Dec. 1970-Jan.1971, Paris, σ.σ. Π-13.

¹⁵ R. Ledrut, *Les images de la ville*, éd. Anthropos, Paris 1973.

¹⁶ Σχετικά με την έννοια της νοητής εικόνας της πόλης βλ. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960.

εγγεγραμμένο αυτόν τον κινούμενο, κατοικημένο, δομημένο εσωτερικό χώρο μέσα από την χαρτογράφηση της πόλης. Από τον 16^ο αιώνα προέκυψε η αστική αναπαράσταση να αποτελεί μέρος της καθημερινής αφήγησης της αστικής ζωής¹⁷.

Από τότε οι αστικές αναπαραστάσεις και οι χάρτες παράγονταν ως αντικείμενα προς έκθεση, κατάλληλα για τη διακόσμηση των τοίχων και έτσι αποτέλεσαν στοιχεία της καθημερινής ζωής του εσωτερικού χώρου. Παράλληλα, οι όψεις του αστικού τοπίου μεταπηδούν από την αρχιτεκτονική σκηνογραφία και διακόσμηση σε όλες τις μορφές των τεχνών. Από τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα οι αστικές αναπαραστάσεις εισβάλλουν στο γούστο του κοινού διαμορφώνουν τους καλούς τρόπους στο τραπέζι με τη μορφή στολισμού πιάτων, κυπέλλων, ποτηριών, φλιτζανιών και δίσκων και διακοσμούν την κεφαλή της τραπεζαρίας ή ακόμα σκαλίζονται στην επιφάνειά της. «Αναδεικνύουν» κομμάτια της επίπλωσης, όπως σεκρετέρ, και κοσμούν τις μπιζουτιέρες και τις βεντάλιες των κυριών. Η σύγχρονη τέχνη της θέασης ακολούθησε την παλιά παρόρμηση των περιηγητών, μετέπειτα τουριστών, να αγκαλιάσουν ένα ολόκληρο πεδίο, και οδήγησε στην ανάβαση σε καμπαναριά εκκλησιών, σε βουνά και κτίρια προκειμένου να έχει κανείς πανοραμική θέα. Από την αρχή, η πρακτική αυτή υιοθετήθηκε στις απόψεις πόλεων και υπερέβη τα όρια της αληθινής ζωής. Το χαρακτηριστικό αυτής της «αναμνησιακής» θέας είναι ότι δεν υπάρχει σαφές σημείο εστίασης και κατασκευάζεται ως μοντάζ διαφορετικών σημείων φυγής. Ο παρατηρητής δεν τοποθετείται σε καθορισμένη απόσταση αλλά φαίνεται ελεύθερος να περιηγήσει το βλέμμα του μέσα και γύρω από το χώρο. Αυτόν τον οπτικό χώρο μπόρεσε με χωρο-οπτικές τεχνικές να συλλάβει πρώτα το μυθιστόρημα και έπειτα η φωτογραφία και ο κινηματογράφος. Τα πολλαπλά λογοτεχνικά «μοντάζ» του μυθιστορήματος της θρυμματισμένης εικόνας της πόλης, σε συνδυασμό με την έλξη που προκαλεί το πανόραμα και τη διεύρυνση της πόλης οδήγησαν σε ανατέμνουσες και διατακτικά επιμερισμένες σειρές απόψεων για την πόλη που τίθενται σε κίνηση από το κινηματογραφικό μοντάζ της αστικής αναπαράστασης. Οι απόψεις για τις πόλεις ταξιδεύουν από έξω προς τα μέσα χαράσσοντας το χώρο του αστικού εσωτερικού την ίδια στιγμή που εμφανίζεται το μυθιστόρημα, η τοπιογραφία, τα περιηγητικά οδοιπορικά, το διήγημα και η ταξιδιωτική νουβέλα για να ανοίξουν ορίζοντες στο συλλογικό φαντασιακό. Με την εμφάνιση του κινηματογράφου αμέσως διαφάνηκε η σχέση του με την πόλη και

¹⁷ Jacob C., *L'empire des cartes: approches theorique de la cartographie a travers l' histoire*, Editions Albin Michel, Paris 1992, ιδιαίτερα το κεφ.Ι.

σχηματοποιήθηκε η ιδέα, ότι το νέο μέσο μπορεί να αποτελεί ένα παγκόσμιο αρχείο καταγραφής της ιστορίας, της εξέλιξης και της διαμόρφωσης του αστικού χώρου. Τότε παράγονται και τα πρώτα travelogues των αδερφών Lumiere και της εταιρίας Pathe. Η ιδέα αυτή παίρνει σάρκα και οστά μέσα από το μεγαλεπίβολο σχέδιο των *Αρχείων του πλανήτη* (Les Archives de la Planete)¹⁸ του Albert Kahn, που ξεκινάει το 1909, με στόχο την πλήρη κινηματογραφική και φωτογραφική καταγραφή πόλεων, τοποθεσιών, χωριών, απομακρυσμένων και εξωτικών χωρών, εγκαινιάζοντας το «χαρτογραφικό βλέμμα»¹⁹, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας παγκόσμιος άτλαντας κινούμενων και σταθερών εικόνων που τεκμηριώνουν την εικόνα της υδρογείου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Η ιδέα του «χαρτογραφικού βλέματος» των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της πόλης παρουσιάζεται αργότερα και σε εξελιγμένη μορφή από αμερικάνους ερευνητές. Ο Mumford χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο ως ένα αποτύπωμα εν κινήσει και έναν ενεργό «μνημονικό τρόπο μέτρησης»: δηλαδή, ως μια χαρτογράφηση ενός αρχείου εικόνων. Ο ειρμός και ο ρυθμός αναδύεται σε αυτήν τη συλλογή από κειμήλια, καθώς αυτή μεταβάλλεται μέσα από τις αστικές μορφές έκθεσης. Στον κινούμενο χάρτη του Mumford, το αρχείο σε σελλιδόντ μπορεί να συνενωθεί με την πόλη και το μουσείο. Η πόλη προβάλλεται μέσα από το βλέμμα που ακολουθεί τη σύνθεση της κινούμενης αρχιτεκτονικής της πόλης. Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό διαδραστικό βλέμμα αρχειοθέτησης και καταγραφής του γεω-οπτικού πολιτισμού.

Το έργο του Mumford L., “The Death of Monument”²⁰, ρίχνει φως στην αλληλεπίδραση της πολιτισμικής μνήμης, της κινηματογραφικής αναπαραστάσης και

¹⁸ Το 1909 ο Γαλλοεβραίος μεγιστάνας Albert Kahn προσλαμβάνει φωτογράφους και οπερατέρ που τους στέλνει σε όλον τον κόσμο προκειμένου να τεκμηριώσουν φωτογραφικά και κινηματογραφικά χώρους, αξιοθέατα, πόλεις και γεγονότα σε όλον τον πλανήτη. Είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί ευρέως της έγχρωμη φωτογραφία και για την ακρίβεια την τεχνική της αυτοχρωμίας των αδερφών Λουμιέρ. Τα Αρχεία του Πλανήτη διαθέτουν το μεγαλύτερο αρχείο έγχρωμων φωτογραφιών στον κόσμο για την περίοδο των αρχών του 20^{ου} αιώνα, και πάνω από 100 ώρες κινηματογραφικού υλικού, καθιστώντας την αξία τους για τον σύγχρονο ιστορικό, ανθρωπολόγο, γεωγράφο τεράστια. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα *Αρχεία του Πλανήτη* και τον ιδρυτή τους, βλ. το ντοκιμαντέρ *The wonderful world of Albert Kahn*, παραγωγή BBC.

¹⁹ Castro T., “la ville planétaire: Un regard cartographique” στο *Villes Cinematographiques-Cine-lieux, theoreme 10*, Kristian Feigelson- Laurent Creton, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007 σελ.33-41.

²⁰ Σύμφωνα με τον Mumford οι αναπαραστατικές συνάψεις πόλης, μουσείου και κινηματογράφου προσδιορίζονται ως εξής: «Η ίδια η ιδέα του μουσείου ξεκινάει ως μια τυχαία, άνευ λόγου και αιτίας συσσώρευση κειμηλίων, που δεν έχει περισσότερο ειρμό από ότι η ίδια η πόλη... Παρ’ όλα αυτά το μουσείο αναπροσδιορίζει τη χρησιμότητά του ως μέσο επιλεκτικής διαφύλαξης των πολιτισμικών μνημείων...Και ό,τι δεν μπορεί να διαφυλαχτεί στην υλική του μορφή, μπορεί πλέον

της πόλης. Ο Mumford διατύπωσε τις αναπαραστατικές συνάψεις πόλης, μουσείου και κινηματογράφου ως εξής: « *Η ίδια η ιδέα του μουσείου ξεκινάει ως μια τυχαία, άνευ λόγου και αιτίας συσσώρευση κειμηλίων, που δεν έχει περισσότερο ειρμό από ότι η ίδια η πόλη... Παρ' όλα αυτά το μουσείο αναπροσδιορίζει τη χρησιμότητά του ως μέσο επιλεκτικής διαφύλαξης των πολιτισμικών μνημείων... Και ό,τι δεν μπορεί να διαφυλαχτεί στην υλική του μορφή, μπορεί πλέον να καταμετρηθεί και να αποτυπωθεί σε σταθερές ή κινούμενες εικόνες*».

Η αναπαράσταση της πόλης λειτουργεί ως παραλλαγή της αυτοαντίληψης των υποκειμένων, είναι το εγώ, το πρόσωπο, το άτομο, ο εαυτός, ο άλλος, η ταυτότητα και η ετερότητα, χωρίς αυτές οι έννοιες να είναι σημασιολογικά ισοδύναμες και αντιμεταθετές. Στην βάση αυτών των εννοιών οργανώθηκαν και οργανώνονται συλλογικές αναπαραστάσεις, επιστημολογικές διαμάχες, εμπόλεμες καταστάσεις, ανθρώπινα δικαιώματα, πολιτικές φιλίας και έχθρας, η παράδοση και η νεωτερικότητα στις δυτικές κοινωνίες. Όλες αυτές οι αναπαραστάσεις είναι το πολλαπλό της κάθε ενικότητας, η ενδεχόμενη κοινότητα του ανήκειν, η κοινότητα που έρχεται, η ομαδική ένταξη του εαυτού. Η συνθήκη παραγωγής νοημάτων, η δημόσια ζωή του νου, η αποβλεπτικότητα της συνείδησης στα πράγματα και η διαρκής σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο που προηγείται, τον βίοκοσμο, τον κάθε φορά δυνητικό/πραγματικό κόσμο, το σώμα και τα *πράγματα*, εντάσσεται μεθοδολογικά σ' αυτό που αποκαλούμε «φαινομενολογία του εαυτού».²¹

Ο R. Arnheim αναφερόμενος στο φαινόμενο της αναπαράστασης στον κινηματογράφο σημειώνει στο βιβλίο του *Film as Art* τα εξής: [Ο κινηματογραφιστής] παρουσιάζει τον κόσμο όχι μόνο, όπως εμφανίζεται, αντικειμενικά αλλά και υποκειμενικά. Δημιουργεί νέες πραγματικότητες, όπου τα πράγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν, οι κινήσεις και η δράση των προσώπων μπορούν να μεταφερθούν στο παρελθόν, να διαστρεβλωθούν, να επιβραδυνθούν ή να επιταχυνθούν... Δίνει ζωή στην πέτρα και την διατάζει να κινηθεί. Δημιουργεί εικόνες μέσα από το χάος και το άπειρο... εικόνες τόσο υποκειμενικές και σύνθετες όσο και μια ζωγραφική σύνθεση²².

να καταμετρηθεί και να αποτυπωθεί σε σταθερές ή κινούμενες εικόνες.» Βλ. Mumford L., "The Death of Monument", στο J. L. Martin, B. Nicholson & N. Gabo (επιμ.), Circle; International Survey of Constructivist Art, N.Y. 1937.

²¹ Robert Sololowski, *Εισαγωγή στη φαινομενολογία*, μετ. Παύλος Κόντος, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2003, σελ.115-133.

²² Arnheim R. *Film as Art*, University of California Press, U.S.A. 1974, σελ.133.

Πολιτισμική μνήμη και αστική αναπαράσταση στον κινηματογράφο

Οι αμερικάνικες θεωρήσεις για τον κινηματογράφο τον ανέδειξαν ως προνομιακό επιστημονικό πεδίο μελέτης της πολιτισμικής μνήμης και της αστικής αναπαράστασης²³. Ήδη από την εποχή του βωβού κινηματογράφου υπάρχουν φαινόμενα δημιουργίας ή ενίσχυσης φυλετικών στερεοτύπων που δημιουργούν συλλογική μνήμη και «μύθους». Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η αναπαράσταση του αφροαμερικανού άνδρα ως βιαστή στην κλασική ταινία *Η γέννηση του έθνους* (*The birth of a Nation, 1915*) του *D.W.Griffith*, εικόνα που πυροδότησε πολλά μετέπειτα στερεότυπα που απεικονίζουν τους αφροαμερικανούς ως ζώδεις και αχόρταγους σεξουαλικά²⁴.

Ο κινηματογράφος ως τέχνη που γεννιέται μαζί και μέσα από τον χώρο της νεοτερικότητας συνδιαλέγεται με όλες τις εκφάνσεις του αστικού τοπίου και αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των εικόνων και αντιλήψεων που ο σημερινός χρήστης της πόλης (κάτοικος, τουρίστας, ταξιδιώτης, περαστικός, θεατής) έχει για τον αστικό χώρο που τον περιβάλλει. Οι εικόνες των ταινιών δημιουργούν αυτόνομες κινηματογραφικές γεωγραφίες, προωθούν αστικά μοντέλα, αντανακλούν φαντασιακές αναπαραστάσεις, στήνουν αστικούς μύθους, κατασκευάζουν δυστοπικά ή ουτοπικά οράματα, διαμορφώνουν την εικόνα για τον αστικό χώρο του παρελθόντος και του μέλλοντος και τέλος τον τρόπο με τον οποίο συμμετέχουν στη διαμόρφωση μιας συλλογικής μνήμης για την πόλη²⁵.

Ήδη από το 1935, ο Walter Benjamin παραλληλίζει την εμφάνιση του κινηματογράφου με ένα δυναμίτη που μέσα σε κλάσματα δευτερολέπτου προκαλεί την έκρηξη του αστικού χώρου που περιορίζει τον κάτοικο της αστικής πόλης: «τα καφέ, οι δρόμοι των μεγάλων πόλεων, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί, τα εργοστάσια μας έμοιαζαν να μας φυλακίζουν χωρίς καμιά ελπίδα απόδρασης. Τότε εμφανίστηκε ο κινηματογράφος»²⁶.

²³ Βλ. ενδεικτικά Pool de I.S. *Trends in content analysis*, Urbana Illinois Univ. Press, 1959. Επίσης βλ. Mitchell D., *Cultural Geography*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, pp. 15-29.

²⁴ Wiegman Robyn, «Φυλή, Εθνότητα και Κινηματογράφος», στο *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές*, Πατάκης, Αθήνα 2009, σ.277.

²⁵ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006, σ.213.

²⁶ Benjamin W., *Oeuvres III*, Folio essais, Gallimard, Paris 2000 [1935], σελ.102.

Η ταινία μυθοπλασίας του εμπορικού κινηματογράφου, ήδη από την δεκαετία του 1930, θεωρήθηκε από τους στοχαστές την εποχής, όπως ο Walter Benjamin, ως ντοκουμέντο των μεταμορφώσεων αλλά και των μεταβολών του αστικού χώρου, των νοοτροπιών και των αντιλήψεων για την πόλη, είτε πρόκειται για κατασκευασμένες σε στούντιο σκηνογραφημένες πόλεις είτε για καταγραφές του αστικού χώρου σε εξωτερικές λήψεις. Από τη θετική εικονογράφηση της μεταμόρφωσης του αστικού οργανισμού μέσα από μοτίβα κίνησης, ταχύτητας, και εκβιομηχάνισης κατά την περίοδο της ανάπτυξης των μοντερνιστικών αρχιτεκτονικών θεωριών στη δεκαετία του 1930, τα επόμενα χρόνια ο κινηματογράφος θα στραφεί στην αναπαράσταση της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης στην Ευρώπη και την Αμερική, με κύριες θεματικές το φόβο, την απώλεια και τη νοσταλγία. Το κινηματογραφικό είδος που μελετήθηκε περισσότερο υπό αυτή την οπτική της καταγραφής των μεταβολών του αστικού χώρου είναι το film noir.

Κατά τον Edward Dimendberg, το φιλμ νουάρ μπορεί να θεωρηθεί ένα «μνημονικό βοήθημα» για τη μεταμόρφωση του αμερικάνικου αστικού τοπίου κατά την περίοδο του ύστερου μοντερνισμού, και ως «μια τράπεζα κοινωνικής μνήμης που προσφέρει στο θεατή μια μέθοδο ανάμνησης μορφών του αστικού παρελθόντος που έχουν εξαφανιστεί»²⁷.

Μεταπολεμικά, η κινηματογραφική αφήγηση αναδεικνύεται μεταπολεμικά ως «ένας» από τους υπάρχοντες ακαδημαϊκούς λόγους αναφορικά με την παραγωγή πολιτισμικής μνήμης. Η ανάδειξη των αναπαραστάσεων και της πολιτισμικής μνήμης μέσα από τον κινηματογράφο στην ουσία συνθέτει αυτό που ο Λ. Γκόλντμαν αποκαλεί «θεώρηση του κόσμου»²⁸ το οποίο αφορά τις επεξεργασίες που ορισμένα κοινωνικά σύνολα διενεργούν επί συγκεκριμένων φαινομένων του βιωμένου κόσμου και τα οποία αποτυπώνονται σε συναφή πολιτισμικά προϊόντα.

Ακολουθώντας τέτοια προσέγγιση στην ανάλυση του κινηματογραφικού έργου αποφεύγεται μια ανάγνωση του κινηματογράφου ως προς την πιστότητά του σε μια δεδομένη πραγματικότητα. Το κινηματογραφικό έργο εξετάζεται ως πεδίο άρθρωσης διαφορετικών ιδεολογικών λόγων που αναπαράγουν ή ασκούν κριτική στα ιδεολογήματα του κοινωνικού περιβάλλοντος²⁹.

²⁷ Dimendberg E., *Film Noir and Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Massachusetts 2004, σελ.10.

²⁸ Βλ. Goldman L., *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σελ.79-80.

²⁹ Όπως γράφει ο Stam: «Μια μπαχτινική προσέγγιση σχετικά με την αναπαράσταση των εθνοτικών ομάδων στον κινηματογράφο θα έδινε μεγαλύτερη έμφαση στον ρόλο των επιλογών της

Το βάρος της έρευνας πέφτει στην ανάλυση του μηχανισμού (αναπαράσταση συμβάντος στην ταινία-παραγωγή πολιτισμικής μνήμης) μέσα από τη θέαση της ταινίας. Αυτός ο μηχανισμός είναι πιο ευδιάκριτος σε ταινίες όπου οι εικόνες που σχηματίζονται, ανεξάρτητα από το φαντασιακό ή συναισθηματικό φορτίο τους, φωτίζουν λιγότερο εννοιακά και με περισσότερη αναλυτική σαφήνεια και ρεαλισμό εκφάνσεις της ζωής σε άλλες εποχές ή και σύγχρονα³⁰.

Τέτοιες ταινίες –ανεξαρτήτως του είδους τους- εμπεριέχουν ιστορικά στοιχεία και πληροφορίες, αξίες, στερεότυπα και κανόνες, παραστάσεις και προσλήψεις, που προκαλούν την ερευνητική διαδικασία στο επίπεδο μελέτης της πολιτισμικής μνήμης, της ιστορίας των νοοτροπιών και της κοινωνιολογίας της τέχνης. Συνιστούν ουσιώδεις πηγές και κίνητρα για τη διερεύνηση των παραστάσεων και των προσλήψεων δεδομένων, κοινωνικών και ιστορικών φαινομένων, που ως τώρα ανήκαν αποκλειστικά στη δικαιοδοσία των παραδοσιακών «ιστορικών αντικειμένων και πηγών»³¹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μελέτη των εθνοτύπων στις κινηματογραφικές ταινίες. Σύμφωνα με τον Fernand Braudel: « *Οι εθνοτύποι δεν είναι μόνο μια απλή πραγματικότητα του παρόντος, αλλά σε μεγάλο βαθμό επιβιώσεις του παρελθόντος. Μακρινοί και χαμένοι ορίζοντες ανασχηματίζονται και ανακατασκευάζονται μπροστά στα μάτια μας μέσα από αυτά που βλέπουμε... Η αξία της παρατήρησης έγκειται στο βάθος, στην διάρκεια και στην πληθωρικότητα αυτής της συμπυκνωμένης πραγματικότητας*³²». Εθνοτύποι, όπως ο τσιγκούνης Εβραίος, ο μέθυσος Άγγλος, ο τυραννικός Τούρκος, ο χορευταράς Αφροαμερικάνος, ο τεμπέλης Μεξικάνος, ο καπάτσος Έλληνας, είναι συνήθειες αναπαραστάσεις στις εμπορικές κινηματογραφικές ταινίες.

αναπαράστασης και της διαμεσολάβησης της πραγματικότητας, αντί για την ικανότητα του έργου να μιμείται πιστά μια δεδομένη «αλήθεια» η «πραγματικότητα.» Stam, R., “*Bakhtin, Polyphony and Ethic/Racial Representation*” στο *Unspeakable Images. Ethnicity and American*, University of Illinois Press, Chicago 1991 σελ.251-276.

³⁰ Βλ. Erlil A, *Literature, Film and the mediality of Cultural Memory* στο Erlil A. -Nunning A., *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, p.g.390-397.

³¹ Για τις νέες ερμηνείες, τις εφαρμογές ιδιαίτερων μεθόδων, την επεξεργασία άλλων διακριτών στοιχείων, την χρήση του τεκμηρίου, όπως και για τον προβληματισμό για την «διαχείριση» των νέων αντικειμένων έρευνας στον επιστημολογικό χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών, σε συνδυασμό με τις νέες προσεγγίσεις, σε αντιδιαστολή με τις παραδοσιακές έρευνες βλ. στο Le Goff J., *Το έργο της Ιστορίας, τομ. I, II, III*, Ράππας, Αθήνα 1981, 1983 και 1988 αντίστοιχα.

³² Βλ. Αναφορά στο Bruno G., *Street walking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, New Jersey 1993, σελ.12.

Ο Ντζίγκα Βέρτωφ³³ άνοιξε το δρόμο με τον «κινηματογράφο- μάτι» και ο Αϊζεστάιν συναθροίζει εικόνες σκληρές ή τραγικές, παρμένες κατά βούληση στο χώρο και στο χρόνο για να περιγράψει ιστορικές στιγμές με στόχο όχι να ξαναγράψει την ιστορία αλλά να δημιουργήσει στον θεατή σοκ. Είναι γνωστή η σκηνή στην ταινία του «Απεργία» που παρατίθεται στη σκηνή της σφαγής των εργατών από την αστυνομία και μια σκηνή σφαγμένων ζώων σε σφαγεία. Οι Ρώσοι έτρεφαν μεγάλο θαυμασμό για το νέο βιομηχανικό κόσμο και τα τεχνολογικά του επιτεύγματα και αντιμετώπισαν τον κινηματογράφο ως την κατεξοχήν επαναστατική τέχνη³⁴. Πίστευαν ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που επιτρέπει την ανακάλυψη της βαθύτερης όψης της πραγματικότητας, αυτής που κατά κανόνα διαφεύγει. Εναντιώθηκαν στον κινηματογράφο της μυθοπλασίας και υποστήριξαν την ιδέα ενός «κινηματογράφου-μάτι» (Kinoglaz), που μπορεί να καταγράψει πραγματικές καταστάσεις, αληθινά πρόσωπα, καθώς και το απρόοπτο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αυτό επιτυγχάνεται αφενός χάρη στον κινηματογραφικό φακό, που είναι «τελειότερος από το ανθρώπινο μάτι» (μπορεί να φέρνει κοντά τα μακρινά αντικείμενα και να αλλάζει την ταχύτητα των γεγονότων), και αφετέρου χάρη στο μοντάζ καθότι αυτό απελευθερώνει την πραγματικότητα από τα όρια του τόπου και του χρόνου και τη σχέση αιτίας αιτιατού³⁵.

Στην ταινία του Ζαν Βιγκό³⁶ *Σχετικά με την Νίκαια (A' propos de Nice)*, εμπεριέχονται πολλά από τα χαρακτηριστικά που συνδέουν τους αναπαραστατικούς μηχανισμούς των «ταινιών πόλης» με στοιχεία από ταινία «δημιουργού». Η ιδιαιτερότητα έγκειται στην ύπαρξη μιας προσωπικής και κριτικής οπτικής της πόλης, όπως επίσης και στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης κατορθώνει να μεταδώσει ριζοσπαστικές ιδέες μέσα από μια ποιητική χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας. Όπως γράφει ο Simon: «Ο Βιγκό δεν παρουσιάζει ένα αντικειμενικό πορτρέτο της πόλης αλλά μια μαχητική και επιθετική στάση εναντίον της³⁷».

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης ήταν ένας από τους πρώτους όρους που γέννησε ο χώρος της οπτικής ανθρωπολογίας και που αναγνωρίστηκε ως μια ριζοσπαστική

³³ Το όνομα Djiga Vertov είναι ψευδώνυμο και σημαίνει «στροβιλιζόμενη σβούρα». Το πραγματικό όνομα του Βερτώφ είναι Denis Kaufman.

³⁴ Ο ίδιος ο Λένιν είχε διακηρύξει το 1919: «Ο κινηματογράφος είναι για μας η σπουδαιότερη απ' όλες τις τέχνες».

³⁵ Σαντούλ Ζ., *Το ντοκυμαντέρ: από τον Βέρτωφ στον Ρους*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985, σ.19.

³⁶ Ο Jean Vigo είναι ένας από τους πιο σημαντικούς Γάλλους σκηνοθέτες. Γεννήθηκε το 1905 και πέθανε το 1934.

³⁷ Simon W., *The films of Jean Vigo*, UMI Research Press, Michigan 1981, σελ. 12.

αλλαγή προς τις καθιερωμένες συμβάσεις του ντοκιμαντέρ. Ο όρος εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1970 και ορίστηκε ως «περιγραφή των εξελίξεων που προέκυψαν από το διάλογο ανάμεσα στους ανθρωπολόγους και τους ντοκιμαντερίστες³⁸».

Γρήγορα παραμελήθηκε και επικρίθηκε για επιστημονισμό και για προσπάθεια να αντικειμενοποιήσει τα υποκείμενα που κινηματογραφούσε. Ο κύριος όγκος της κριτικής που δέχθηκε προέρχονταν από την παραδοχή ότι ο δημιουργός βρίσκεται μακριά από το πεδίο και τα άτομα που κινηματογραφεί, η κάμερα «παραμένει» αόρατη και ο στόχος του έργου είναι η αποτύπωση της πραγματικότητας «ως είναι». Το περιεχόμενο και η σημασία της λέξης *παρατήρηση* αναφέρονταν σε μια προσέγγιση που διέφερε εξαιρετικά από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούταν ως τότε η κάμερα, σε ένα νέο ύφος και ήθος ως προς την προσέγγιση και την κινηματογράφιση των ανθρώπων³⁹.

Επίσημη αρχή για το είδος θεωρούνται δύο άρθρα που γράφτηκαν εκείνη την περίοδο από τον Ρότζερ Σάνταλ (Roger Sandall) και τον Κόλιν Γιάνγκ (Colin Young). Ο πρώτος, στο άρθρο του «Observation and Identity⁴⁰» εισήγαγε τον προσδιορισμό της παρατήρησης. Ο δεύτερος, στο γνωστό άρθρο του «Observational Cinema⁴¹» το οποίο συμπεριλήφθηκε στο πρώτο συλλογικό έργο που εκδόθηκε για την οπτική ανθρωπολογία «Principals of Visual Anthropology», χρησιμοποίησε τον όρο για πρώτη φορά σχολιάζοντας και αναλύοντας τα έργα του ανθρωπολόγου και κινηματογραφιστή Ντέιβιντ ΜακΝτούγκαλ (David Mc Dougall) στην ανατολική Αφρική.

Σημαντικό ρόλο, ως προς το περιεχόμενο του κινηματογράφου της παρατήρησης, έπαιξαν επίσης οι ιστορικές βάσεις που εντοπίζονται στον ιταλικό νεορεαλισμό των Ρομπέρτο Ροσελίνι και Βιττόριο ντε Σίκα, στα γραπτά του Αντρέ Μπαζέν, στο ρεύμα του *cinema-verite* και του *direct cinema* (άμεσος κινηματογράφος)⁴². Ο Bazin με τον

³⁸ Grimshaw A.- Ravetz A., *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, μτφρ.: Ειρήνη Κατσούνακη, Πόλις, Αθήνα 2012. Δεν αναφέρονται συγκεκριμένες σελίδες γιατί γίνονται εκτενής αναφορές σε ολόκληρο το βιβλίο στις ταινίες του ζαν Ρους στην Γαλλία και των Ρόμπερτ Ντριου, Ρίτσαρντ Λήκοκ και των άλλων δημιουργών του *direct cinema* στις Ηνωμένες Πολιτείες που είχαν ήδη αρχίσει να αμφισβητούν τις προηγούμενες προσεγγίσεις και αναζήτησαν νέες κατευθύνσεις σε αυτά τα ζητήματα.

³⁹ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006, σ.213.

⁴⁰ Sandall R., *Observation and Identity*, *Sight and Sound*, 41, 1972, σελ.: 192-196.

⁴¹ Young C., *Observational Cinema*, *Principals of Visual Anthropology*, 1975, σελ.:99-113.

⁴² Βλ. Bazin A., *Τι είναι ο κινηματογράφος I. Οντολογία και γλώσσα*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σελ.17-25.

Kracauer θεωρούνται από τους πρωτεργάτες του *cinema verite*⁴³. Ήταν οι πρώτοι που έθεσαν τυπικούς κανόνες, ώστε να μην αμφισβητείται ο χαρακτήρας του ρεαλισμού της θέασης. Καθιέρωσαν ένα είδος ηθικής της εικονοποίησης η οποία καθιστά δυνατή την όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστική απόδοση του πραγματικού και τη μετατρέπει σε στυλ, σε εξωτερική μορφή. Από εδώ γεννιέται η περίφημη ιδέα του «απαγορευμένου μοντάζ» που εμπλέκει, μεταξύ των άλλων, το πεδίο και το αντι-πεδίο (*champ contre champ*), τυπικό πλάνο των «σίριαλ» αλλά απαράδεκτο, εξαιτίας της απόλυτης έλλειψης αξιοπιστίας και φυσικότητας. Ο Bazin μιλάει για ένα κινηματογράφο ο οποίος, πριν ακόμη ασχοληθεί με την αναπαράσταση της πραγματικότητας, αποτελεί μια μορφή που συμμετέχει, πλέκεται σε τέτοιο βαθμό ώστε να συγχέει τα πράγματα, να γίνεται τελικά ο ταυτόσημος καθρέφτης της απουσίας. Σε αυτή την ιδέα του κινηματογράφου- αλήθεια (*cinema-verite*) ο Bazin υποστηρίζει ότι καταγράφεται η επιθυμία να κατανοηθεί η βαθύτερη σημασία του πραγματικού ώστε να αποκαλυφθούν οι μηχανισμοί του. Ένα είδος «οντολογικού ρεαλισμού» που ολοκληρώνεται με το να εκτείνεται πολύ πέρα από την απλή «τεχνητή αναπαραγωγή της πραγματικότητας» που υπήρξε η αφετηρία του κινηματογράφου, φτάνοντας στην ιδέα ενός *cinema verite* που δεν έχει να κάνει με το *ντοκιμαντέρ* αλλά είναι πραγματικότητα καθώς αναδεικνύει ή ερευνά την έννοια της ύπαρξης⁴⁴.

Για αυτόν το λόγο ο Bazin αντιμετωπίζει την ρεαλιστική θέαση ως αποτύπωση λόγου (*εγγεγραμμένη συνειδητότητα*) και βλέπει συνάφειες του κινηματογράφου με την αστική λογοτεχνία των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Για τον Bazin, ο ρεαλισμός είναι μάλλον ένα όργανο διερεύνησης της αλήθειας, που όλη η προσπάθεια έγκειται στην αποκάλυψη της μυστικής πλευράς των πραγμάτων και της ανασύνθεσης της σημασίας του νοήματος του κόσμου και της ζωής: ο κινηματογράφος δηλ. ως οντολογικό ερώτημα πάνω στο νόημα του πραγματικού και επομένως και της ύπαρξης. Οντολογικό αλλά και μεταφυσικό ερώτημα, αφού η απάντηση, αν υπάρχει, βρίσκεται αλλού, πέρα απ' ό,τι προσλαμβάνεται ως πραγματικό σε εκείνη την ύπαρξη της οποίας διερευνάται το νόημα⁴⁵.

Εξετάζοντας κάποιες από τις σημαντικές θεωρητικές συζητήσεις σχετικά με το *χώρο* που έχουν προκύψει τα τελευταία χρόνια είναι δυνατόν να ερμηνευθούν ορισμένα από τα θέματα που έχουν σχέση με αυτό που προσωρινά αναφέρθηκε ως «στροφή ως

⁴³ Οπ.π. σελ.17-25

⁴⁴ Οπ.π.

⁴⁵ Βλ. Bazin A., *Τι είναι ο κινηματογράφος I. Οντολογία και γλώσσα*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σελ.17-25.

προς τη θεώρηση του χώρου». Ανάμεσα σε αυτά συγκαταλέγεται η προνομιακή θέση του χρόνου έναντι του χώρου στις κριτικές πραγματείες για την αριστερά. Προσεγγίζοντας την προνομιά του χώρου, ο Foucault διατυπώνει ότι «ο χώρος αντιμετωπίστηκε ως το νεκρό το μη διαλεκτικό, το ακίνητο (στοιχείο). Ο χρόνος, αντίθετα, ήταν πλούτος, γονιμότητα, ζωή, διαλεκτική [...], αν κάποιος άρχιζε να μιλά από την άποψη του χώρου αυτό σήμαινε ότι ήταν εχθρικός προς το χρόνο⁴⁶».

Παρά την ανυπολόγιστη επιρροή της εμβρυικής μελέτης *Η Παραγωγή του Χώρου* του Henri Lefebvre⁴⁷, αυτή η βαθιά και επίμονη καχυποψία προς το στοιχείο του χώρου είναι ακόμη εμφανής ανάμεσα σε συγγραφείς που διαφωνούν μέσα στη Μαρξιστική παράδοση. Ο Laclau, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι ο χώρος είναι «το αδύνατον» εξαιτίας της εξαρτώμενης διάβρωσής του από την ιστορία: για να « καθοριστεί» ο χώρος (ως ένα θεωρητικό οικοδόμημα) πρέπει να απαρνηθεί τη διατριτότητα των θεσμικών συνόρων του. Από την οπτική μιας παγιωμένης διαλεκτικής, το « χωρικό στοιχείο» είναι μία περιοχή στασιμότητας – μία άρνηση ιστορικότητας, η ρευστότητα ταυτότητας και της δυνατότητας πολιτικής⁴⁸.

Αντίθετα, για άλλους που γράφουν από μία Μαρξιστική σκοπιά, όπως ο Soja και ο Jameson, ο χώρος δεν έχει αποδειχθεί ούτε περιθωριακός ούτε θεωρητικά αβάσιμος. Βασιζόμενοι στις ιδέες του Lefebvre για τις κοινωνικές και διαλεκτικές θεωρήσεις του χώρου, αυτοί οι συγγραφείς επεδίωξαν να δώσουν έμφαση στη σπουδαιότητα του χώρου στις σύγχρονες αναλύσεις για τη μετανεωτερικότητα, την παγκοσμιοποίηση και γι' αυτό που ο Jameson αναφέρει ως πολυεθνικό ή όψιμο καπιταλισμό. Ο χώρος, για αυτούς τους συγγραφείς, αντιπροσωπεύει έναν σημαντικό παράγοντα στο θεωρούμενο εποχικό διαχωρισμό ανάμεσα στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο. Ο Jameson, για παράδειγμα, βλέπει ότι αυτή η « στροφή ως προς την αντίληψη του χώρου ⁴⁹» αποτελεί μία οντολογική μετατόπιση από «μία εμπειρία χρονικότητας –

⁴⁶ Βλ. σχετικά Foucault, M., 'Questions on Geography', in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press 1980, p.70.

⁴⁷ Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 1991.

⁴⁸ Βλ. σχετικά Laclau E., *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, London 1990 και Massey, D., 'Politics and Space/Time', στο Keith, M. and Pile, S. (eds), *Place and the Politics of Identity*, Routledge, London 1993 pp. 141-61.

⁴⁹ Βλ. σχετικά στο Jameson F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, p. 154. Επίσης Soja E.W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989 και του ίδιου 'Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination', στο Massey, D. et al. (eds), *Human Geography Today*, Polity Press, Cambridge 1999, p. 261.

υπαρξιακός χρόνος μαζί με βαθιά μνήμη – η οποία είναι εφεξής συμβατικό να θεωρηθεί ως το κυρίαρχο στοιχείο του υψηλά μοντέρνου»⁵⁰.

Ο γεωγράφος, Edward Soja, ο πιο ένθερμος υποστηρικτής αυτού που ο ίδιος αποκαλεί «επαναδιεκδίκηση του χώρου στην κριτική κοινωνική θεωρία», υποστηρίζει, στο έργο του *Μεταμοντέρνες Γεωγραφίες*, την κεντρική ενσωμάτωση «της θεμελιώδους διάστασης του χώρου στην κοινωνική ζωή⁵¹».

Ο αυστηρός προσδιορισμός του χώρου που υπονοείται σε αυτήν την παραπομπή φαίνεται να επιθυμεί μία εκτόπιση του χρονικού στοιχείου, παρά τον οραματισμό ενός επαναρθωτικού ρόλου για το χώρο.

Ο Gregory, σε μία εκτενή κριτική αυτού του έργου υποστηρίζει ότι ο Soja «με τη μονοδιάστατη προσήλωση να αποκαλύψει μία “κρυμμένη αφήγηση” - την υποτέλεια του χώρου στο χρόνο – διατρέχει τον κίνδυνο να προκαλέσει μια απλή ανατροπή ως απάντηση: την υποτέλεια του χρόνου στο χώρο⁵²». Επιπρόσθετα, έννοιες που σχετίζονται με το χώρο και θεωρούνται «μεταμοντέρνες» από την άποψη της εμπειρικής ή θεωρητικής εξειδίκευσής τους, ενδέχεται να σχετίζονται με ιστορικές αναλύσεις πάνω στο χώρο των μοντερνιστών, όπως έχει δείξει η μελέτη του Kevin Hetherington για τις «ετεροτοπίες» του δέκατου όγδοου αιώνα⁵³.

Η ανάμνηση του τόπου είναι η αναπαράσταση του τόπου. Είναι η αφήγηση της φωνής του δυναμικού υποκειμένου. Ο συγγραφέας είναι η φωνή της περιήγησης. Τα υποκείμενα γίνονται *δυναμικά* υποκείμενα, πασχίζουν να υπερβούν την έλλειψή τους και συσχετίζονται με «λόγους» που τα αφηγούνται. Είναι αυτά που κινούνται μεταξύ του αιτήματος για μια δική τους ζωή και μιας σύγχρονης ανεστιότητας, ενός κόσμου χωρίς σπίτι.⁵⁴

Αυτή η αναπαράσταση της μνήμης είναι σε κάποιες περιπτώσεις, πέρα από μια αισθητική και αφηγηματική αναζήτηση, μια προσπάθεια αποκατάστασης της αλήθειας γύρω από ιστορικά γεγονότα που η «επίσημη» ιστορία επέμενε να αφήνει για χρόνια στο σκοτάδι. Είναι ακόμη η αντίδραση απέναντι στην αποσιώπηση των γεγονότων και στην ατιμωρησία των υπευθύνων, αλλά και η ικανότητα του

⁵⁰ Βλ. σχετικά Jameson F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, p. 154.

⁵¹ Soja E.W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989, p.137.

⁵² Gregory D., *Geographical Imaginations*, Blackwell, Oxford 1995, p. 282.

⁵³ Hetherington K., *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Routledge, London 1997.

⁵⁴ Paolo Virno, *Γραμματική του πλήθους, Για μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών ζωής*, μετ. Βασίλης Πασσάς Αλεξάνδρεια, Οδυσσεάς, Αθήνα 2007, σελ. 21 – 29.

κινηματογράφου να μετατρέπει την τραυματική ανάμνηση σε εικόνα και αναπαράσταση δίνοντάς της μια νέα υπόσταση. Ο θεατής ανακαλύπτει το παρελθόν, καλλιεργεί τη μνήμη που οφείλει να συνεχίσει να υπάρχει για να σωθούν τα τελευταία στοιχεία που δίνουν νόημα στην ανθρώπινη ύπαρξη. Αυτή είναι η «τριπλή απόδοση της μνήμης» προς «τον εαυτό, τους κοντινούς, τους άλλους» με την οποία εισέρχεται η θέαση «στο πεδίο της Ιστορίας», όπως συμπεραίνει ο Πολ Ρικέρ στο βιβλίο του⁵⁵.

Σε ότι αφορά την ιστορική αναπαράσταση, η βασική συνθήκη είναι η εξεικόνιση μιας περασμένης περιόδου με σκοπό να καταστεί οικεία στον σύγχρονο θεατή η χρονική ακολουθία των γεγονότων, η προσπάθεια για την απόδοση της ιστορικής πιστότητας, η υποστήριξη με τον πιο πειστικό και αδιαμφισβήτητο τρόπο της αληθοφάνειας, της εγκυρότητας και της αυθεντικότητας του αφηγηματικού λόγου, επίσης να υπάρξει πλαστική και συνεκτική παρουσίαση των γεγονότων στην ολότητά τους, το αντικειμενικό ξετύλιγμα των γεγονότων, ώστε να δοθεί η εντύπωση των καθαρών απαρχών και του καθορισμένου τέλους της ιστορίας. Τέλος η διακριτική και προνομιακή απόσυρση του αφηγητή, ώστε να ανακύψει η ψευδαίσθηση της αδιαμεσολάβητης αναπαράστασης του παρελθόντος⁵⁶.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό και ιδρυτή του βρετανικού κινηματογράφου, John Grierson: «Κάθε κινηματογραφική αποτύπωση παρουσιάζει στοιχεία ή πληροφορίες για τον κοινωνικό και ιστορικό κόσμο, αλλά πρέπει να υπερβαίνει την επιστημονική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο κινηματογραφιστής πρέπει να πραγματοποιεί μια σειρά δημιουργικών επιλογών για να διαμορφώσει τα κομμάτια της πραγματικότητας σε ένα αντικείμενο τέχνης, με συγκεκριμένη κοινωνική επίδραση... η ταινία πρέπει να είναι εκπαιδευτικά διδακτική και πολιτισμικά διαφωτιστική»⁵⁷.

Με τον όρο πολιτισμική αναπαράσταση αποδίδεται σε γενικές γραμμές κάθε πρακτική που εστιάζεται στην αναπαραγωγή πολιτισμικών δεδομένων με σκοπό την

⁵⁵ Ricoeur P., *“La memoire, l’histoire, l’oubli”*, Editions du Seuil, 2000, σελ.163.

⁵⁶ Βλ. σχετικά Lukacs G. *The Historical Novel*, transl, Mitchell H.-S., Merlin Press, London 1962, σελ.304-305- Jauss H.R., *Question and Answer, Forms of Dialogic Understanding*, ed. And transl. Hays M., University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, σελ.33- Gossman L., *“History and Literature: Reproduction or Signification”*, στον τόμο *Between History and Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Mass and London 1990, σελ.244.

⁵⁷ Izod J.-Kilborn R., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, U.K. 1998, σελ.:426-427.

συνακόλουθη προβολή τους προς διάφορες κατηγορίες δεκτών ή χρηστών που συγκροτούν το κοινό σε κάθε δράση προβολής⁵⁸.

Η έρευνα στο πεδίο των πολιτισμικών αναπαραστάσεων στον κινηματογράφο είναι πολύ ουσιαστικό πεδίο μελέτης, αφού εστιάζει στην διερεύνηση των θεωρητικών προσεγγίσεων, των μηχανισμών και των τεχνικών που προσδιορίζουν την αναπαραγωγή πολιτισμικών δρώμενων και τεχνουργημάτων σε ένα ευρύ και διαχρονικό φάσμα καθημερινών πολιτισμικών δραστηριοτήτων και πρακτικών⁵⁹.

Η δυνατότητα του κινηματογράφου να παράγει μνήμη παρουσιάζει δύο εκφάνσεις. Από την μία πλευρά, την ολοκληρωτική πίστη στις αναπαραστατικές και ψυχογραφικές δυνατότητες των ολιγόλεπτων οπτικών επίκαιρων και των αφηγήσεων στις εφημερίδες- ειδικά τα πρώτα χρόνια, από την άλλη, την αδιαφορία, ειρωνεία και το χλευασμό για τις δυνατότητες εμπλοκής των οπτικών και αναπαραστατικών μέσων στην πρακτική των πολιτισμικών σπουδών. Ιδιαίτερα για τον κινηματογράφο, η δεύτερη πλευρά επικράτησε θεσμικά για περισσότερο από μισό αιώνα. Είναι αλήθεια ότι «επιστημονικοί κλάδοι ανθρωπολογικοί, κοινωνικοί, επικοινωνίας και πολιτισμού ποτέ δεν στερούνταν ενδιαφέροντος για την εικόνα, το πρόβλημα ήταν πάντα τι να κάν[ουν] με αυτή⁶⁰».

Κατοπινές μελέτες ψυχολόγων για τη λειτουργία της αναπαράστασης στο μουσείο και στο θέατρο απέδειξαν ότι η συλλογή εικόνων δοσμένη σε μια αφήγηση ενεργοποιεί τη διαδικασία της ανάμνησης και της περισυλλογής. Η αφήγηση δεν παραπέμπει σε απλή καταγραφή και ταξιθέτηση αρχειακών διαθεσιμοτήτων. Ο Ledrut ονομάζει αυτή τη λειτουργία της μνήμης *εμβληματική* και είναι κυρίαρχη στον κινηματογράφο.

⁵⁸ «Σε γενικές γραμμές, η πολιτισμική παραγωγή αφορά σε πρωτογενή βιοματικά δεδομένα, όπως η δημιουργία ενός πίνακα, η μουσική παράσταση σε ένα πανηγύρι, καφενείο, μπαρ, η ολοκλήρωση μιας πολιτικής ομιλίας, μιας τελετουργίας κοσμικής ή θρησκευτικής, η συμμετοχή σε ένα θρησκευτικό δρώμενο από την σκοπιά του αθλητή, του θεατή, του προπονητή κ.ο.κ. Αντίστοιχα, η πολιτισμική αναπαραγωγή (αναπαράσταση) αφορά στην δημιουργία «δευτερογενών» προβολών, που εστιάζονται στην έκθεση ή στην ευρύτερη ανάδειξη του προαναφερθέντος πίνακα, του αντίστοιχου πανηγυριού, μιας μουσικής παράστασης, μιας πολιτικής δραστηριότητας ή ενός αθλητικού δρώμενου με την μορφή λόγου, κειμένου, τηλεοπτικού ρεπορτάζ, φιλμ, CD, κ.ο.κ.» (Βλ. Παπαγεωργίου Δ., *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2006, σελ.17.)

⁵⁹ Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

⁶⁰ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006, σ.213.

Η συμβολική αναπαράσταση είναι ένας συμβολισμός μετωνυμικού χαρακτήρα. Κάποια επιμέρους στοιχεία της γίνονται εμβλήματα που τη συμβολίζουν συνολικά.⁶¹

Η χωρο-χρονική διήγηση της βιωμένης εμπειρίας οδήγησε στην τεκμηρίωση του συναισθήματος μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης και περιήγησης. Η πολιτισμική μνήμη στον κινηματογράφο προκύπτει μέσα από την ατομική εμπειρία, οργανώνεται γύρω από το «εγώ» των ηρώων, είτε είναι ιστορικά πρόσωπα ή όχι, και διαμορφώνεται μέσω χωρικών συμβολικών αναπαραστατικών μηχανισμών⁶².

Ο κοινωνιολόγος Alain Medam κάνει μια ενδιαφέρουσα κατηγοριοποίηση των κινηματογραφικών τρόπων θεώρησης μιας πόλης βασιζόμενος στην φιλμική ανάλυση της ταινίας *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) και διαχωρίζει τέσσερις «τεχνικές» κινηματογράφησης (modalites) που παράγουν κάποιους «λόγους» (discourses) για την πόλη. Σύμφωνα με τη θεώρηση του Medam, έχουμε το «λόγο» του πανοραμίκ, του τράβελινγκ, της διπλοτυπίας και της εντύπωσης ότι η πόλη περικλείει το θεατή⁶³.

Στη δεκαετία του ενενήντα σημαντική υπήρξε η έκδοση του Lester Friedman, *Unspeakable Images, Ethnicity and the American Cinema*, μια συλλογή άρθρων που ανιχνεύει το ρόλο του αμερικάνικου κινηματογράφου στην κατασκευή στερεοτύπων και εθνοτύπων. Ο Robert Stam, σε άρθρο που περιέχεται στο συλλογικό τόμο του Lester Friedman⁶⁴, με τίτλο «*Bakhtin, Polyphony and Ethnic /Racial Representation*», χρησιμοποιεί τη θεωρία του Ρώσου θεωρητικού Μιχαήλ Μπαχτίν για το κείμενο, με σκοπό να εξετάσει το ζήτημα των εθνοτικών απεικονίσεων στον κινηματογράφο.⁶⁵

Σύμφωνα με τον Stam η ευρεία έννοια που αποδίδει ο Μπαχτίν στο κείμενο είναι δυνατόν να περιλαμβάνει και το οπτικοακουστικό κείμενο, τον κινηματογράφο. Το

⁶¹ I. Stefanou, *Etude des paysages dans la carte postale. Vers une iconologie expérimentale de V image*. Doctorat d'Etat, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1981, σ.α 137-162.

⁶² Βλ. Oettermann S., *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, N.Y. 1997 και Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, University of California Press, L.A. 1998.

⁶³ Σε αντίθεση με τις τεχνικές του πανοραμίκ, του τράβελινγκ και της διπλοτυπίας, ο Medam στην τέταρτη κατηγορία μιλάει για το “*discourse de l' enveloppement*”, που δεν σχετίζεται με μια σαφώς καθορισμένη τεχνική αλλά περισσότερο με ένα αποτέλεσμα που δίνει την εντύπωση ότι η πόλη περικλείει τον ήρωα, χωρίς να δίνει περαιτέρω πληροφορίες για τις κινηματογραφικές τεχνικές με τις οποίες επιτυγχάνεται το συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Βλ. Medam A., “*Etre de ville. Miroirs et reflexions*” στο *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinema. Du cinema et des restes urbains*, L' Harmattan, Paris 2003, σελ. 9-26.

⁶⁴ Friedman L., *Unspeakable Images. Ethnicity and American Cinema*, University of Illinois Press, Chicago 1991.

⁶⁵ Stam, R., “*Bakhtin, Polyphony and Ethnic/Racial Representation*” στο *Unspeakable Images. Ethnicity and American*, University of Illinois Press, Chicago 1991.

αποτέλεσμα ήταν να θεωρηθεί η κάθε ταινία εν δυνάμει παραγωγός πολιτισμικής μνήμης⁶⁶.

Πρόσφατα, στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στη Γερμανία η διδασκαλία του Ολοκαυτώματος, της ναζιστικής περιόδου και της εποχής του Ψυχρού Πολέμου γίνεται –εκτός των βιβλίων της ιστορίας–μέσω ταινιών. Ταινίες όπως *Η Πτώση*, *Η Λίστα του Σίντλερ* και *Οι Ζωές των Άλλων* θεωρούνται βασικοί αγωγοί πολιτισμικής μνήμης⁶⁷.

⁶⁶ Dosse F., *Η Ιστορία σε ψίχουλα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σελ 87-98 επίσης Ferro M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σελ. 39-65,101-122,206-216.

⁶⁷ Βλ.Erll A, *Literature, Film and the mediality of Cultural Memory* στο Erll A. -Nunning A., *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, p.g.390-397.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η πόλη των Ιωαννίνων επιλέχθηκε ως περίπτωση μελέτης για τους παρακάτω λόγους:

A) Η πόλη διαθέτει πλούσιο ιστορικό παρελθόν, τριπλό παρελθόν, οθωμανικό, εβραϊκό και ελληνικό, ανεξίτηλο μέχρι και σήμερα. Νοτίως της κεντρικής Αλβανίας ακολουθώντας πάντα τις ακτές της Αδριατικής και του Ιονίου μέχρι και τον Αμβρακικό κόλπο, εκτείνεται μια φαρδιά λωρίδα γης, που συγκροτεί το βιλαέτι των Ιωαννίνων. Μετά τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας το νότιο τμήμα του βιλαετιού ενσωματώθηκε στο ελληνικό κράτος, ενώ το βόρειο στο αλβανικό κράτος. Για τους οθωμανούς αυτή η επαρχία, που γεωγραφικά αντιστοιχεί σχεδόν σε αυτό που αποκαλείται Ήπειρος, πάντοτε υπήρξε γεωπολιτικά μια εκτεθειμένη περιοχή. Στο νότο η γειτνίαση με την Ελλάδα και στα δυτικά με τα Επτάνησα, (σε απόσταση ελάχιστων ναυτικών μιλίων που ήταν πάντα αποικίες κάποιων δυτικών Ενετών, Γάλλων, Άγγλων), ήταν καθοριστική για την πολιτισμική και πολιτική επιρροή καθώς και για την πορεία των κοινωνικο-πολιτικών εξελίξεων στην επαρχία⁶⁸.

Αξιοσημείωτη είναι και η εμπλοκή της κοντινής Ιταλίας, την οποία χωρίζει από τις οθωμανικές ακτές το στενό του Οτράντο, και η οποία μετά το 1896 έχει εκδηλώσει επίσης επεκτατικές τάσεις στην περιοχή. Μεταξύ του βόρειου και του νότιου τμήματος του βιλαετιού υφίστανται μεγάλες πληθυσμιακές και πολιτισμικές διαφοροποιήσεις. Στις βόρειες περιοχές κυριαρχεί το μουσουλμανικό και αλβανικό στοιχείο, ενώ στις νότιες ο χριστιανισμός και το ελληνικό στοιχείο, γεγονός που εξηγεί και την εύθραυστη συνοριακή κατάσταση στην Ελλάδα.

Με τους βαλκανικούς πολέμους του 1912-13, η πόλη των Ιωαννίνων περνά στην ελληνική επικράτεια. Ο μουσουλμανικός οθωμανικός τουρκικός και αλβανικός πληθυσμός διώκεται ή εκτοπίζεται, είτε προς την Ανατολή, είτε προς την Αλβανία. Δέκα χρόνια μετά (το 1922 με τη Μικρασιατική καταστροφή) εγκαθίστανται στην περιοχή πρόσφυγες από την Ανατολή και τριάντα χρόνια μετά (συγκεκριμένα το

⁶⁸ Βλ. Χάρτη 1: Βιλαέτι Ιωαννίνων.

1944) εκτοπίζεται και χάνεται οριστικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, όλος ο εβραϊκός πληθυσμός της πόλης και της ευρύτερης περιοχής. Μετά το άνοιγμα των συνόρων με την Αλβανία και τη λήξη του πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία, η πόλη των Ιωαννίνων και η Ήπειρος γίνεται το μεγαλύτερο εμπορικό, οικονομικό και μεταπρατικό κέντρο από και προς την Αλβανία και τα δυτικά Βαλκάνια αλλά και προς την Δυτική Ευρώπη.

Τα Γιάννενα ήταν από τον 15^ο αιώνα η μεγαλύτερη πόλη και η πρωτεύουσα της περιοχής. Η Ηπειρωτική πρωτεύουσα είναι ένα από τα πιο υψηλά πρότυπα αυτού που καλείται διαστρωμάτωση, δηλαδή, ταυτόχρονη παρουσία περισσότερων πόλεων σε μια πόλη, περισσότερων ιδανικών εξελίξεων σε μια πραγματική εξέλιξη, περισσότερων διακοπτόμενων αστικών μορφών (“Formae urbis”) σε μια μόνο αναγνωρίσιμη μορφή, εικονικές και δομικές προβολές με πολλές συμβολικές αναφορές, επάλληλα τοποθετημένες σε ένα σχήμα ισχυρά δυναμικό και ασυμπτωτικό. Όπως σε ένα μυθιστόρημα ή σε μια ταινία, τα Γιάννενα, απαριθμούν ένδοξα γεγονότα, μοναδικές προσωπικότητες, αριστοτεχνικά οικοδομήματα, αλλά μπορούν επίσης να αφηγούνται με τη γλώσσα της καθημερινότητας.

Τα Γιάννενα είναι μια πόλη που συγκαταλέγεται σε αυτές τις πόλεις που φέρνουν μέχρι και σήμερα έντονα σημάδια του παρελθόντος. Μελέτες των βαλκανικών πόλεων δείχνουν ότι στο αστικό τοπίο της βαλκανικής πόλης αντιπαρατίθενται και ενυπάρχουν τρία πρότυπα θέασης της πόλης, που υφίστανται ήδη από τον μεσαίωνα και δεν έχουν να κάνουν μόνο με τη ρυμοτομία και την κοινωνική οργάνωση της πόλης αλλά και με την αναπαράστασή της, την εξέλιξη και διαχείριση του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου, τη σχέση της τοπικής κοινωνίας με τους πολιτειακούς και θρησκευτικούς θεσμούς.

Ειδικά για τον ελλαδικό χώρο η πόλη είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση. Ο ακαδημαϊκός αρχιτεκτονικός λόγος κινήθηκε γύρω από τα θεωρητικά μοντέλα του μωαμεθανικού μεσαιωνισμού, της «ελληνικής» Ανατολής και του νεοκλασικισμού⁶⁹.

⁶⁹ Ο ακαδημαϊκός και θεωρητικός λόγος για την αρχιτεκτονική της ελληνικής πόλης ξεκινά το 1824 με την πραγματεία του αρχιτέκτονα Γεράσιμου Πιτζαμάνου, πρώτου καθηγητή της έδρας της αρχιτεκτονικής του τομέα των Καλών Τεχνών στην Ιόνια Ακαδημία. Από τότε μέχρι σήμερα οι ιδιαιτερότητα της αρχιτεκτονικής ταυτότητας του ελλαδικού χώρου δεν έχει πάψει να συμπληρώνεται, να εμπλουτίζεται και να διαμορφώνεται μέσα από την εγγενή διαλεκτική συμπληρωματικότητά και διεπιστημονικότητα του στον ευρύτερο ευρωπαϊκό πολιτισμικό και ακαδημαϊκό λόγο.

Αυτά τα υβριδικά μοντέλα έχουν τις αφετηρίες τους σε τρία πρότυπα οικιστικά μοντέλα που συνθέτουν αυτό που χαρακτηρίζεται «βαλκανικό» μοντέλο οικιστικής σύνθεσης, πολεοδομίας και ρυμοτομίας. Τα πρόδρομα μοντέλα είναι της δυτικής πόλης, της βυζαντινής πόλης και της μουσουλμανικής πόλης. Και τα τρία πρότυπα μοντέλα πόλεων υπήρξαν και είναι ορατά μέχρι και σήμερα στα Γιάννενα.

Όσον αφορά στο πρώτο μοντέλο, γνωρίζουμε ότι η δυτική πόλη οργανώνεται σύμφωνα με την τάξη της «civitas». Η τάξη αυτή δεν εγκαθιδρύεται πάνω στη δράση των ελεύθερων πολιτών και στην ανάγκη της συμμετοχής τους στην κοινοτική ζωή, αλλά σε μια ιεραρχική δομή της κοινωνίας και στον φυσικό νόμο με την γνωστή οντολογική και θεολογική του θεμελίωση. Η αναπαράσταση αυτής της πόλης στηρίζεται σε προσωπικά χαρακτηριστικά, όπως εμβλήματα, ρούχα και μορφές λόγου που υλοποιούνται σε ένα αυστηρό κώδικα «ευγενούς συμπεριφοράς». Αυτός ο κώδικας αποκρυσταλλώθηκε στο απόγειο των μεσαιωνικών χρόνων στο σύστημα των αυλικών αρετών, χριστιανική εκδοχή του αριστοτελικού προτύπου που υποκατέστησε το ηρωικό με το ιπποτικό και το αυλικό ιδεώδες. Αυτές οι ιδιότητες, όπως παρατηρεί ο Habermas, δεν εκπροσωπούνται σε ένα συγκεκριμένο χώρο, όπως συνέβαινε στην αρχαία πόλη, όπου ήταν συνδεδεμένες με την αγορά, αλλά βρίσκονται εκεί που βρίσκεται ο ιπότης/ευγενής ως στοιχεία της ευγενικής του καταγωγής και της διαφοροποίησής του από το λαό. Μόνον οι ιερείς είχαν ένα συγκεκριμένο χώρο για τη δημόσια εκπροσώπησή τους, την εκκλησία. Εκεί επιβίωνε το τελετουργικό, η λειτουργία, οι λιτανείες και η δημοσιότητα της εκπροσώπησης⁷⁰.

Ως προς το δεύτερο πρότυπο, τη βυζαντινή πόλη, είναι γνωστό ότι εδώ η συμμετοχή στα κοινά διαμεσολαβείται από τη θεολογική παράδοση αφενός και αφετέρου από τις ιστορικές παραδόσεις (ελληνική, ρωμαϊκή) που συγχωνεύονται στη διαμόρφωση της αυτοκρατορίας. Οι αντιθέσεις μεταξύ αυτών των παραδόσεων συμπυκνώνονται στη διαμάχη εικονομαχίας-εικονολατρίας. Η διαχείριση της αναπαράστασης του θείου στο Βυζάντιο διαπνέεται από το στοιχείο της συνύπαρξης δύο αντίθετων φιλοσοφιών σε κάθε μία από τις αντιμαχόμενες εκδοχές. Δηλαδή, και στην εικονολατρία ενυπάρχει το στοιχείο της άρνησης της αναπαράστασης του θείου, αποφαιτική

⁷⁰ Habermas J., *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990,σ.6. Habermas J., *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, μετ.Λ. Αναγνώστου και Α. Καραστάθη, Αθήνα, Αλεξάνδρεια,1993,σ.21.

θεολογία, και στην εικονομαχία, το στοιχείο της αποδοχής της αναπαράστασης του θείου με την αποδοχή της απεικόνισης του σταυρού⁷¹.

Στο τρίτο πρότυπο, το μουσουλμανικό, η αναπαράσταση του θείου έχει χαθεί εντελώς. Και εδώ, η δημόσια σφαίρα είναι πάλι δομημένη με αυστηρές ιεραρχημένες λειτουργίες γύρω από θρησκευτικούς χώρους, ωστόσο, ο «υδραυλικός» σχεδιασμός των πόλεων διαφοροποιεί τις τάξεις⁷². Δεν υπάρχει πουθενά η αναπαραστατική εικόνα στους ιερούς και δημόσιους χώρους και τα γεωμετρικά σχήματα (αραβουργήματα) καλύπτουν τα τεμένη, τα λουτρά, τις αγορές και τα παζάρια. Αυτή η διαφοροποίηση της πόλης και της αναπαράστασης σ' αυτή είναι που καθόρισε τον ιδιαίτερο τρόπο θέασης του μουσουλμανικού κόσμου από τους δυτικούς.

Η πόλη των Ιωαννίνων και η ευρύτερη περιοχή φτάνει στα μέσα του 20^{ου} αιώνα διατηρώντας πολλά στοιχεία και των τριών τύπων είτε στη ρυμοτομία της (τζαμιά, συναγωγές, εκκλησίες, μοναστήρια, συντεχνιακά παζάρια, πλατείες, διοικητικά κέντρα, χώροι αναψυχής, κάστρο) είτε στον υλικό αγροτικό και αστικό πολιτισμό (ενδυμασίες, ασημουργία, παραδοσιακά επαγγέλματα, έθιμα κ.ά.).

Σημαντική παράμετρος στη μελέτη αποτελεί ο Αλή Πασάς, μια ιστορική φυσιογνωμία καθοριστικής σημασίας για τις εξελίξεις στα Βαλκάνια τόσο ως προς τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε στην Ελληνική Επανάσταση, όσο και ως προς το γεγονός ότι είναι κεντρική φιγούρα πολιτισμικής αναφοράς της ρομαντικής και βαλκανικής, οριενταλιστικά προσανατολισμένης, ρητορικής⁷³.

Αυτό που έχει βεβαιωθεί και τεκμηριωθεί ιστορικά είναι, ότι ο «τυραννικός», κατά τον αστικό μύθο, ηγεμόνας, είχε μετατρέψει το μικρό περιφερειακό κέντρο που ήταν τα Γιάννενα τον 17^ο και 18^ο αιώνα σε ένα μεγάλο και εύρωστο αστικό και οικονομικό κέντρο της Βαλκανικής.

Καινοτόμες πολιτικές του θεωρούνται η εξάλειψη της πρακτικής της ληστείας, η συντήρηση του παλιού οδικού δικτύου και η κατασκευή νέου, η ανοχή την

⁷¹ Douzinas C., "Prosopon and Antiprosopon: Prolegomena for a legal iconology" στο C. Douzinas και Nead L., *The law and the image*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1999.

⁷² Η διαχείριση των υδάτινων πόρων στην μουσουλμανική πόλη διαμόρφωσε την ρυμοτομία της πόλης, την κοινωνική διαστρωμάτωση και τον αραβομουσουλμανικό πολιτισμό, όπως ανέλυσε πολύ εμπεριστατωμένα ο Mann στο «Οι πηγές της κοινωνικής εξουσίας». Mann M., "Οι πηγές της κοινωνικής εξουσίας», Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2008. σελ. 188-252.

⁷³ Φωτογραφία 1. Προσωπογραφία του Αλή εκ του φυσικού (14 Μαρτίου 1819) από έγχρωμη λιθογραφία των L. Dupre (σχέδιο) και C. Motte (χάραξη). Μια από τις εκατοντάδες ή και χιλιάδες αποτυπώσεις του Αλή που κυκλοφορούσαν σε έντυπα τις εποχές στην κεντρική και δυτική Ευρώπη με όλα τα οριενταλιστικά χαρακτηριστικά και την μεγαλοπρέπεια του Πασά και με τα οποία έγινε πασίγνωστος σε ολόκληρη την Ευρώπη.

θηρσκειών, της καθολικής παιδείας και η μετατροπή του βιλαετιού του σε ελεύθερη ζώνη μετακίνησης ανθρώπων και προϊόντων.

Μετά τη διακυβέρνηση του Αλή Πασά, τα Γιάννενα έπεσαν σε οικονομικό και πολιτισμικό μααρασμό έως την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} και την ενσωμάτωση της περιοχής στο ελληνικό κράτος, όπου δεν θα μπορέσουν να ανακτήσουν ούτε στο ελάχιστο τη φήμη της εποχή του Αλή. Η πρωτεύουσα των δυτικών Βαλκανίων που ήταν τα Γιάννενα την εποχή του Αλή Πασά, μετατρέπεται σταδιακά σε περιφερειακό Βαλκανικό κέντρο, ενώ μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, σε μια ελληνική επαρχιακή πόλη.

Μετά την επανάσταση του 1854 παρατηρείται μεγάλη ακρίβεια στη γιαννιώτικη αγορά και οικονομική συμπίεση του αγοραστικού κοινού. Παράλληλα, υπάρχουν μεγάλες δυσκολίες στη μεταφορά των προϊόντων (έλλειψη υποζυγίων, κάκιστη κατάσταση οδικού δικτύου, ληστείες κ.ά.). Η κατάσταση επιδεινώνεται από την κακή τουρκική διοίκηση (Ακίφ Πασάς) και από τις βαριές φορολογικές υποχρεώσεις των Χριστιανών.

Εικόνες για τη ζοφερή κατάσταση που επικρατεί στην τοπική οικονομία, μετά τον Αλή Πασά και μέχρι το 1913, μας δίνουν τόσο η έκθεση του Αυστριακού προξένου στα Γιάννενα Zwiedinek, όσο και οι αναφορές άλλων επιτετραμμένων, όπως του Ρώσου Προξένου. Είναι η εποχή που εμφανίζονται τα πρώτα «ανησυχητικά» μηνύματα της δυτικής βιομηχανικής επανάστασης. Το αυστριακό εμπόριο μεγάλης κλίμακας εισχωρεί στο χώρο της Ηπείρου, οι πρόξενοι των δυτικών αυτοκρατοριών και κρατών μετατρέπονται σε εμπορικούς αντιπρόσωπους των συμφερόντων των χωρών τους και αποσαθρώνεται πλήρως το οθωμανικό οικονομικό μοντέλο των συντεχνιών. Το νέο οικονομικό και αστικό περιβάλλον των δυτικών χωρών, η διεύρυνση της αγοράς και ο συναγωνισμός με παλιές και νέες μορφές παραγωγής καταστρέφουν προοδευτικά όλους τους τεχνικούς φραγμούς, όπου μέσα τους λειτουργούσαν σε ένα προστατευμένο περιβάλλον οι συντεχνίες⁷⁴.

Οι νέοι οικονομικοί όροι, η διεύρυνση της αγοράς, η οικονομική αποδυνάμωση των επαγγελματιών αποδομούν πλήρως τη διοίκηση των αστικών κέντρων του νότου ιδίως των πρώην οθωμανικών. Η ανυπαρξία πιστωτικού συστήματος, ο ατυχής πόλεμος του 1897, τα πρώτα μεταναστευτικά ρεύματα εξαθλιωμένων κατοίκων που

⁷⁴ Βλ. Παπαγεωργίου, 1982 σελ.: 197-216.

φεύγουν από την Ήπειρο, υποβαθμίζουν οριστικά τα Γιάννενα σε ένα μικρό περιφερειακό αστικό κέντρο που δεν θυμίζει σε τίποτα το μεγάλο εκπαιδευτικό και διοικητικό κέντρο του νεώτερου παρελθόντος.

Την περίοδο του μεσοπολέμου ολοκληρώνεται η οικονομική αποσύνθεση των συντεχνιών και το φτωχό και μίζερο αστικό σκηνικό έρχεται να συμπληρώσει η εγκατάσταση των προσφύγων της Μ. Ασίας που ιδρύουν νέους οικισμούς στα όρια της πόλης. Το αστικό τοπίο πλέον δε διαφέρει από την εικόνα που έδιναν οι πρώτοι περιηγητές του Μεσαίωνα. Σπίτια φτωχικά, εργαστήρια στενά, λίγοι τεχνίτες, μικρεμπόριο και μικροεπιχειρήσεις για ένα φτωχό πληθυσμό. Ωστόσο, οι εισαγωγές στον ευρύτερο ηπειρωτικό χώρο ήταν διπλάσιες από τις εξαγωγές. Κανένα, όμως, από τα εξαγόμενα προϊόντα δεν προέρχεται από τον συντεχνιακό χώρο. Το εμπόριο της πόλης διεξάγεται από τους Χριστιανούς, ενώ στην ουσία ελέγχεται από τους Εβραίους μέσω του υποτυπώδους τραπεζικού συστήματος, φτωχός συγγενής των αντίστοιχων δυτικοευρωπαϊκών⁷⁵.

Την περίοδο του Ελληνοϊταλικού Πολέμου ολοκληρή η πόλη μετατρέπεται σε επιχειρησιακό κέντρο του πολέμου που διεξάγεται στα ελληνοαλβανικά σύνορα. Ανοιχτοί χώροι γίνονται στρατόπεδα, στεγασμένοι χώροι μετατρέπονται σε αποθήκες, νοσοκομεία, χώρους φιλοξενίας και η πόλη βομβαρδίζεται από τους Ιταλούς. Μετά την κατάληψη της πόλης από τους Γερμανούς, η δράση των ανταρτών στα γύρω βουνά κάνει αβάσταχτη την κατοχή. Τα κατοχικά στρατεύματα με ολοκαυτώματα χωριών και μαζικές εκτελέσεις επιβάλλονται στον ντόπιο πληθυσμό και τον Μάρτιο του 1944 συγκέντρωσαν και έστειλαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης όλο τον εβραϊκό πληθυσμό της πόλης (περίπου δύο χιλιάδες άτομα). Ελάχιστοι επέστρεψαν από τα στρατόπεδα, ενώ τις περιουσίες τους τις ανέλαβε η εκκλησία και τις παραχώρησε σε εξαθλιωμένους ανθρώπους που συνέρρεαν από τα γύρω κατεστραμμένα χωριά. Τη ζοφερή εικόνα της πόλης θα ολοκληρώσει η μετατροπή της για μια ακόμη φορά σε στρατιωτικό επιχειρησιακό κέντρο την περίοδο του Εμφυλίου πολέμου (1947-1949).

Ο τακτικός στρατός χρησιμοποιεί την πόλη ως κέντρο περίθαλψης, στρατολόγησης, ανεφοδιασμού και ως αεροπορική βάση για τις πολεμικές επιχειρήσεις στο Γράμμο

⁷⁵ Την ειδικότερη κοινωνική υποβάθμιση του εμπορικού κόσμου, αλλά και την γενικότερη της τοπικής κοινωνίας και της πόλης αυτή την εποχή δείχνουν οι διαθήκες και τα προικοσύμφωνα των συντεχνιτών, που είναι καταχωρημένα στα αρχεία της Μητρόπολης. Επίσης βλ. ο.π. σελ. 218-22.

και τα άλλα βουνά της Ηπείρου. Από τη δεκαετία του '50 η πόλη θα αρχίσει σταδιακά να αναπτύσσεται και να εκσυγχρονίζεται.

Β) Η πόλη αναπαρίσταται συχνά σε ταινίες τόσο του Εμπορικού Κινηματογράφου όσο και του Νέου Κινηματογράφου. Από τις ταινίες φουστανέλας ως τον Αγγελόπουλο υπάρχει αλλαγή της αναπαράστασης της πόλης. Αυτή η μετάβαση καταδεικνύει τις διαφορετικές εκδοχές του «μοντέρνου». Η ίδια πορεία παρατηρείται και στην ντόπια λογοτεχνική παραγωγή. Υπάρχουν πολλά κείμενα που έχουν γραφτεί από γνωστούς διανοούμενους, λόγιους και πολιτικούς με αφορμή τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Τα γεγονότα αυτών των πολεμικών συρράξεων θα απασχολήσουν με εξαιρετική επιμονή τη μοντέρνα πεζογραφία και τον νέο ελληνικό κινηματογράφο από τα πρώτα χρόνια μετά τη λήξη τους, φτάνοντας ως την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Τίποτα κατά τη διάρκεια αυτής της πορείας δεν θα παραμείνει το ίδιο και κάθε νέα επιστροφή θα αποκαλύψει διαφορετικές ανάγκες και τάσεις που θα αναπαραστήσουν και θα αποτυπώσουν με ενάργεια τις μεταβολές του ιστορικού χρόνου.

Στη διατύπωση του Π. Μουλλά για την έκρυθμη και ταραγμένη δεκαετία του 1940 συνοψίζεται το πλαίσιο θέασης των καλλιτεχνών για εκείνη την περίοδο: «*Αυτήν που αρχίζει ως έπος αλλά που τελειώνει ως τραγωδία*⁷⁶». Η κατοχή, η αντίσταση, ο εμφύλιος, οι συνεπαγωγές τους αναδιέταξαν το παλαιό και ακανθώδες πρόβλημα των σχέσεων Ιστορίας και Λογοτεχνίας⁷⁷ αναζωπυρώνοντας ερωτήματα όπως: Είναι δυνατή και γόνιμη ή συγκρουσιακή και βλαπτική η συμβίωσή τους; Η ηθική και η λογική τους διέπονται από καθεστώς αλληλεξάρτησης ή αυτονομίας; Πώς από πάσχουσα ιστορική συνείδηση μπορεί να προκύψει υγιής λύση για τη λογοτεχνική γραφή; Ή, με άλλα λόγια, πώς η διαχείριση, η διεργασία του πένθους και η αναψηλάφηση του τραύματος μπορεί να συμβάλει στην επούλωσή του, αν υπολογιστεί ο καθαρτήριο ρόλος της λογοτεχνίας;

Αυτά τα ζητήματα τέθηκαν μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου από τον Αντόρνο και κυρίως το ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ρεαλιστικής

⁷⁶ Μουλλάς Π, «*Σκέψεις για την πεζογραφία μας*», στον συλλογικό τόμο 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2002, σ.343.

⁷⁷ Βλ. πρόχειρα Τσιριμώκου Λ, «*Οι πολλαπλοί χρόνοι της Ιστορίας*» στον συλλογικό τόμο «*Μετά το '89. Στους δρόμους της Ιστορίας και της λογοτεχνίας*», Γαβριηλίδης, Αθήνα 2007. Πεχλιβάνος Μ., «*Ιστορία(και ιστορίες) της λογοτεχνίας*», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6 (1998-1999).

αφήγησης στην «μετά το Άουσβιτς» εποχή⁷⁸. Έρχεται η στιγμή που οι εποχές και οι κοινωνίες δεν πρέπει να κρίνονται βάσει ενός προτύπου για το τι είναι, με απόλυτους όρους, αλλά κάθε εποχή και κάθε κοινωνία κρίνεται βάσει των δικών της συνθηκών που δεν συγκαταλέγονται πια μόνο οι φυσικές συνθήκες, όπως το κλίμα και το έδαφος, αλλά και οι συλλογικές πνευματικές και ψυχολογικές συνδηλώσεις.

Ιδιαίτερα σε εποχές και κοινωνίες που υπάρχει πύκνωση γεγονότων μεγάλης ιστορικής βαρύτητας, ακραίων και οριακών καταστάσεων, βίας, φρίκης, οδύνης και θηριωδιών που αφήνουν πίσω τους εκατόμβες νεκρών, δογματισμούς και μνήμες τραυματικές, κενές, γεμάτες οπές και «ορύγματα», όπως ήταν η εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου για την Ελλάδα. Στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου η ανέχεια, η βαρβαρότητα, η βαναυσότητα και η καταπίεση κρατάει τους νέους μακριά από κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα και το μόνο που επικρατεί είναι η σιωπή, όπως το έθεσε πολύ παραστατικά ο Αντόρνο στην *Αισθητική θεωρία* του.

«*Το τέλος της μικρής μας πόλης*» του Δ. Χατζή, Η «*Πυραμίδα '67*» του Ρένου Αποστολίδη, η «*Γη της οδύνης*» του Ευάγγελου Αβέρωφ, το «*Πλατύ Ποτάμι*» του Γιάννη Μπεράτη, το «*Χρονικό μιας σταυροφορίας*» του Ρόδη Ρούφου, είναι καταθέσεις ενός μοντέρνου και ρεαλιστικού στυλ που ανιχνεύουν τη σιωπή σχετικά με τα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου και προβάλλουν αυτά τα γεγονότα στην τραγική τους διάσταση κινούμενοι σε επίπεδο αναπαράστασης και αφήγησης, από το φυσικό τραχύ στο γκροτέσκο.

Χαρακτηριστικό των παραπάνω κειμένων είναι η αποστασιοποιημένη αφήγηση που αποσκοπεί στο να βάλει τους ήρωες των διηγημάτων να εξομολογηθούν τα πάθη ή τα παθήματά τους, να καταθέσουν τις αναμνήσεις ή τη νοσταλγία τους για κάτι που έχασαν, να μεταφέρουν τις αντιδράσεις τους από την απώλεια της οικειότητας χωρίς να γίνεται η αφήγησή τους πυρετική και χωρίς να έχουν διάθεση να επιβληθούν. Μιλούν απλά, χωρίς να αναζητούν δικαιολογίες και επιδιώκουν την κατανόηση και τη συμπάθεια για όσα έχουν πράξει και για όλα τα συμβάντα με τα οποία είχαν άμεση ή έμμεση σχέση και τους βαραίνουν με ενοχές.

Αυτή η αφήγηση κουκουλώνει κάτω από ένα πέπλο φόβου, παρά περιγράφει τη σύγκαιρη και απώτερη ιστορική πραγματικότητα. Το πέπλο φόβου αποποιείται τον

⁷⁸ Βλ. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, επιμ. Saul Friedlander, Harvard University Press, London 1992.

μανδύα του εντυπωσιακού, δεν σοκάρει, δεν κάνει ανατριχιαστική την περιγραφή, δεν μεταδίδει φρίκη και τρόμο, αλλά χρησιμοποιείται ως εργαλείο που διερευνά τις μεταμορφώσεις του εαυτού και την περιπέτεια των «ες αεί» ανεπούλωτων τραυμάτων, κενών, οπών και «ορυγμάτων» που κληροδότησε η Κατοχή και ο Εμφύλιος⁷⁹.

Η «εθνική διαπαιδαγώγηση» ως επίσημη κρατική πολιτική αλλά και η αυστηρή πολιτιστική ορθοδοξία της κομμουνιστικής αριστεράς υπαγόρευσαν ευθύς μετά τη λήξη του πολέμου τα όρια της επιτρεπτής καλλιτεχνικής έκφρασης: «ο ιδεολογικός ζουρλομανδύας λειτούργησε και στις δύο πλευρές της διαχωριστικής γραμμής⁸⁰».

Ανεξαρτήτως ιδεολογικών και πολιτικών διαφορών των συγγραφέων ή ακόμη του τρόπου που βίωσαν τα γεγονότα, στις περιπτώσεις που τα βίωσαν ή τα μελέτησαν, κάνουν καταγραφή της απώλειας, της συγκεκριμένης, ψυχωτικής και τραυματικής μνήμης. Όλοι κάνουν ευθεία επίθεση στην καταστροφή των χωριών, τις εκτελέσεις από τα κατοχικά στρατεύματα, στο πογκρόμ των Εβραίων, στους συνεργάτες των Γερμανών, στους μαυραγορίτες και τους δοσίλογους που θεωρούνται και υπαίτιοι της έναρξης του Εμφυλίου και στην αμέλεια της τοπικής κοινωνίας που ήταν ανίκανη να αντιδράσει σε συνθήκες απόλυτης φτώχειας και εξαθλίωσης. Όλοι πραγματεύονται το ζήτημα της απώλειας και του τραύματος αλλά και της νοσταλγίας για ένα χωρόχρονο-την περίοδο του Μεσοπολέμου μέχρι τη νίκη επί των Ιταλών, όπου, η εβραϊκή κοινότητα άκμαζε, το ίδιο και η ορθόδοξη, δεν είχε διαρραγεί ο κοινωνικός και οικονομικός ιστός της πόλης, ενώ οι ιδεολογικές και πολιτικές διαφορές δεν είχαν οξυνθεί. Το ομιχλώδες τοπίο της πόλης, δεν είναι απλά ένα ήρεμο ειδυλλιακό τοπίο, αλλά ομίχλη συγκαλύπτει μυστικά και ενοχές. Όλη η πόλη λειτουργεί στην αφήγηση ως ετεροτοπία, ακριβώς όπως την όρισε ο Φουκώ, για να αναφερθεί στις ανοίκιες εκείνες κοινότητες/θύλακες που υπάρχουν στις παρυφές των τόπων που διαδραματίζονται συνταρακτικά γεγονότα, όπως πολεμικές επιχειρήσεις και μάχες. Από την άποψη αυτή η πόλη των Ιωαννίνων στον Πόλεμο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο αποτελεί μια ετεροτοπία, τόπος του «ετέρου», του «άλλου», του διαφορετικού, του «μη κανονικού», εκεί όπου οι κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις έχουν διαστρεβλωθεί αλλά που τελικά η πόλη αντικατοπτρίζει, όπως και ο

⁷⁹ Αθανασάτου Γ., *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και πολιτισμός*, Finatec, Αθήνα 2001, 381-382.

⁸⁰ Τσουκαλάς Κ., «Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου», στο Γ., Ιατρίδης (επ.), *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, σελ.52.

καθρέπτης, την κοινωνία σε ρήξη και ανατροπή υπό οποιεσδήποτε ιστορικές συνθήκες είτε ακμής είτε παρακμής. Ένα μαγαζί και το πρακτορείο υπεραστικών λεωφορείων στην «*Πυραμίδα '67*», ένας δρόμος της πόλης και το Στρατηγείο στο «*Πλατό Ποτάμι*» του Γιάννη Μπεράτη, η κεντρική πλατεία στο «*Γη της οδύνης*» του Αβέρωφ, ένα ζαχαροπλαστείο και το κτήριο της Ογδότης Μεραρχίας στο «*Χρονικό μιας σταυροφορίας*» του Ρόδη Ρούφου είναι μερικές αναπαραστάσεις της στη λογοτεχνία.

Οι συναισθηματικές μεταπτώσεις των συγγραφέων είναι έντονες, η δομή των κειμένων είναι συνεκτική, λιτή και οι διάλογοι των πρωταγωνιστών είναι λακωνικοί σχεδόν τηλεγραφικοί. Πρόκειται στην ουσία για βιο-αφηγήσεις και γι' αυτό το λόγο συγγέεται το υποκείμενο με το αντικείμενο, ενώ η εικόνα της πόλης αντικατοπτρίζει την ατομική μνήμη και όχι τη συλλογική. Οι συγγραφείς ενδιαφέρονται για την ατομική τραυματική εμπειρία δομώντας και το χώρο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην καταστροφή του τοπίου είτε στις μάχες και τον βομβαρδισμό της πόλης κατά τον πόλεμο είτε από τους κατακτητές στην κατοχή είτε από τις πολεμικές επιχειρήσεις στον Εμφύλιο.

Οι περιγραφές-μαρτυρίες των ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα και οι εικόνες της πόλης επιτελούν μια λειτουργία αφύπνισης της μνήμης που είναι σε λήθαργο. Η ιστορία υφέρπει σε υπόγειες και καλά κρυμμένες τοποθεσίες μέσα στην πόλη, και από τις αφηγήσεις ευνοούνται οι διαδοχικές επανανοσηματοδοτήσεις του τοπίου από τους αναγνώστες και τους θεατές. Αποδομείται το ιστορικό φορτίο των τόπων για να αποκτήσουν αυτοί συμβολική δυναμική και να μετατραπούν σε non-lieu de memoire (μη-τόπο μνήμης). Για την κατανόηση της ιστορικής δυναμικής των τόπων που ανάγονται σε συμβολικά τοπία δεν αρκεί μια απλή περιγραφή ή παρουσίαση. Ανεξάρτητα από τις προθέσεις των καλλιτεχνών, όσο κι αν είναι ιστορικά τεκμηριωμένες, όσο και αν η αναπαράσταση είναι κοντά στην πραγματικότητα, υπάρχει ένα κενό στον ιστορικό χρόνο της αφήγησης που προκύπτει από την απουσία ή την απόκρυψη της σχέσης με το παρελθόν. Ο λαός υπάρχει, αγωνίζεται, δουλεύει, ερωτεύεται, πονά, μυθοποιείται στην καθημερινότητά του» σαν να μην έχει παρελθόν⁸¹.

⁸¹ Κομνηνού Μ., «Η Ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, 1988, 8:164.

Οι προσπάθειες των Ελλήνων καλλιτεχνών (σκηνοθετών και συγγραφέων) να παρακολουθήσουν τις αλλαγές στην πόλη, στην κοινωνία, το συλλογικό υποσυνείδητο και στη διαχείριση του τραύματος που άφησε ο Πόλεμος και ο Εμφύλιος θα μείνουν ατελείς καθώς οι οφειλές προς την πρόσφατη ιστορία δεν έχουν τακτοποιηθεί.

Ο Δημήτρης Χατζής είναι ένας από τους πιο γνωστούς αριστερούς λόγιους της πόλης, γνωστής μεγαλοαστικής οικογένειας, που από νωρίς στρατεύτηκε στην αριστερά. Ο αδερφός του καθηγητής φιλόλογος, Άγγελος Χατζής εκτελέστηκε (1948) για τη δράση του υπέρ των ανταρτών. Ο Δημήτρης Χατζής εξορίστηκε στην Ουγγαρία και επέστρεψε μετά την κατάρρευση της στρατιωτικής δικτατορίας. Έζησε στα Γιάννενα και δίδαξε ως προσκεκλημένος καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Πατρών⁸².

Ο Χατζής είναι ένας κοινωνικός συγγραφέας με κατά βάση αντικοινωνικούς χαρακτήρες. Οι ήρωές του είναι συχνά τραγικοί και ανυπεράσπιστοι, θύματα των ψευδαισθήσεων, της αθωότητας ή της αφέλειάς τους. Ο κόσμος του Χατζή εν τέλει δεν είναι μόνο αυτός των μικρών κοινοτήτων και των κοινωνικών ομάδων αλλά και αυτός των εκκεντρικών και μοναχικών ατόμων. Η εξέλιξή του ως συγγραφέα έγκειται στη μετάβαση από τη ρεαλιστική αναπαράσταση της κοινωνικής αλλαγής στη διερεύνηση της ανθρώπινης μοναξιάς ως καθολικού βιώματος της κοινωνικής συνθήκης. Μια τέτοια εξέλιξη δεν συνάδει βέβαια με μια μάλλον αισιόδοξη ιδεολογική προοπτική που αφορά την πάλη για τα ιδανικά της κοινωνικής προόδου ή το συλλογικό ήθος. Αντίθετα μάλιστα από το *Τέλος της μικρής μας πόλης* ο Χατζής σταδιακά αμφιβάλλει για τη δυναμική της κοινωνίας ως συνόλου και εστιάζει στο μοναχικό ή ανέστιο υποκείμενο. Βαθμιαία, δηλαδή, εγκαταλείπει το ορθολογικό ιδεώδες της νεωτερικότητας και της κοινωνικής προόδου, καθώς ανιχνεύει τη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης αγωνίας και απογοήτευσης και δυσπιστεί όλο και περισσότερο όσον αφορά τα συλλογικά οράματα και τις μείζονες αφηγήσεις⁸³.

Έτσι, οι ιστορίες του αφηγούνται τη χαλάρωση του κοινωνικού ντετερμινισμού και μετεξελίσσονται σε αφηγήσεις κοινωνικού κατακερματισμού και ατομικής ερημιάς.

Παραδόξως ο Χατζής μπορεί και λειτουργεί ταυτόχρονα ως συναισθηματικός και ορθολογιστής συγγραφέας, ρεαλιστής και μεταμοντέρνος, κοινωνικός ιδεολόγος και

⁸² Βλ. Βιογραφικά συγγραφέων στο Παράρτημα.

⁸³ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.217-230.

άπιστος εξόριστος, προικισμένος αφελής παραμυθός και υποψιασμένος τεχνίτης του λόγου. Αυτοί οι ανορθόδοξοι συνδυασμοί που στοιχειοθετούν τη συγγραφική του πορεία και την καλειδοσκοπική του εικόνα ελκύουν για διαφορετικούς λόγους ένα ετερόκλητο (ηλικιακά και πνευματικά) αναγνωστικό κοινό, εξηγώντας και τη διάρκεια της απήχισής του.

Ο Χατζής εν τέλει κατόρθωσε να ισορροπήσει αντιθετικά στοιχεία διαγράφοντας μια πρωτοφανή συγγραφική πορεία που ξεκινάει από την ακατέργαστα στρατευμένη τέχνη της *Φωτιάς* και καταλήγει στους τεχνοτροπικούς πειραματισμούς του *Διπλού Βιβλίου* ή στους αισθητικούς προβληματισμούς των *Σπουδών*. Μια παρόμοια συνύπαρξη ρεαλισμού και μοντερνισμού διαβλέπουμε και στο έργο του άλλου γνωστού συγγραφέα της ελληνικής Αριστεράς, του Ρένου Αποστολίδη. Το μυθιστόρημά του είναι αξιωματικότερο, γιατί ο συγγραφέας προσπαθεί και καταφέρνει να κρατά ένα βλέμμα αμέτοχο ιδεολογικά, χωρίς να εμποτίζει τις σελίδες του οδοιπορικού του με κανενός είδους εμπάθεια προς τη μία ή την άλλη πλευρά. Την αποστασιοποίηση του βλέμματός του την επιτυγχάνει με επιδέξιο τρόπο χειρισμού των φωνών. Επίσης, ο επιδέξιος χειρισμός της αφήγησης έχει να κάνει με το ότι το μυθιστόρημα είναι αυτοβιογραφικό και ότι ο Αποστολίδης την περίοδο του Εμφυλίου βρέθηκε στην δυσχερέστατη θέση να υπηρετεί τη θητεία του στον κυβερνητικό στρατό όντας αριστερός⁸⁴.

Στις σελίδες του βιβλίου παρακολουθούμε βήμα προς βήμα τον Εμφύλιο Πόλεμο, από το 1947 ως το 1949, όπως τον βίωσε ένας απλός στρατιώτης φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής στην πολιτική του ζωή που υπηρετούσε τη θητεία του. Ο συγγραφέας, με απαράμιλλη αναπαραστατική δύναμη αφηγείται τις απίστευτες σωματικές ταλαιπωρίες και κακουχίες που υφίσταται το τάγμα του καθώς ανεβοκατεβαίνει απάτητες κάθετες κορυφές, διασχίζει δύσβατα λαγκάδια, περνάει φουσκωμένα ποτάμια, ξεκινώντας από τα βουνά της Στερεάς, στα βουνά της Ηπείρου και φτάνοντας μέχρι τα βουνά της Μακεδονίας και κυρίως στο Γράμμο, όπου ήταν το πεδίο διεξαγωγής των περισσότερων μαχών του Δημοκρατικού και του Κυβερνητικού στρατού.

Μέσα σε άθλιες συνθήκες διαβίωσης, οι στρατιώτες αυτοί, νέα παιδιά στην πλειοψηφία τους, που βγήκαν ζωντανοί από την Κατοχή, είναι οι τραγικοί ήρωες με

⁸⁴ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ. 149-158.

τη μοίρα του «μολυβένιου στρατιωτάκου», όπως λέει και ο ίδιος ο συγγραφέας. Οδοιπορούν συνέχεια προς κάπου χωρίς να γνωρίζουν ακριβώς πού και είναι νηστικοί και διψασμένοι, ενώ η βροχή δεν σταματάει ποτέ.

Στο τμήμα του μυθιστορήματος Πυραμίδα '67 που αναλύεται⁸⁵, περιγράφονται λεπτομερώς εικόνες από την πόλη κατά την ολιγόωρη παραμονή των πρωταγωνιστών πριν αναχωρήσουν για το Γράμμο. Ο Ρένος Αποστολίδης μέσα από τις σκέψεις του αφηγητή και ήρωα του οδοιπορικού του, φαίνεται ότι υιοθετεί μια ηθική στάση που υπερβαίνει αυτές ή εκείνες τις ιδεολογίες αλλά και την ίδια την Ιστορία με τις αμείλικτες, πολλές φορές, επιταγές της. Θέτει στο επίκεντρο τον άνθρωπο- χωρίς όμως να του χαρίζεται- ο οποίος στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι ντυμένος στο χακί, κρατάει όπλο και ανήκει είτε στην μία πλευρά είτε στην άλλη. Η τελική γεύση είναι μια βαθιά απογοήτευση της γενιάς που ένθεν και ένθεν, πολέμησε σε αυτό τον αδελφοκτόνο πόλεμο. Ο λόγος του είναι κατ' εξοχήν βιωματικός, συχνά μακροπερίοδος και εκ των πραγμάτων «δύσκολος». Ωστόσο, είναι άμεσος και προεχόντως προφορικός, φωνητικός, με ιδιαίτερος προσεγμένη επεξηγηματική στίξη, που απ' τη μιά υπηρετεί απόλυτα τον πυρακτωμένο-ρεαλιστικό λόγο, και απ' την άλλη φωτίζει με απίστευτη ευκρίνεια και την παραμικρή λεπτομέρεια οποιουδήποτε νοήματος, φράσης, λέξης, υποψίας. Φυσικά και είναι πυκνός, πυκνότατος. Είναι χαρακτηριστικό του ότι τα βιβλία, ακόμα και η Ανθολογία του, είναι κατεξοχήν πυκνοτυπωμένα, χωρίς διάστιχα, μ' ελάχιστα περιθώρια. Αλλά κ' οι επιστολές του προς διαφόρους, είτε χειρόγραφες είτε με τη γραφομηχανή, δεν άφηναν περιθώριο αμφισβήτησης και αλλοίωσης του ακριβούς λόγου του. Έγραφε απ' τη μια ως την άλλη άκρη, κι είχε καταφέρει και τη γλώσσα και την περίφημη γραφομηχανή του να τον υπηρετούν. Είχε κάνει ακόμη και μετατροπές, προσθέτοντας και βαρεία στα πλήκτρα για να μπορεί να οξυτονίζει παρά τον κανόνα, ό,τι ήθελε να υπογραμμίζει, και ποτέ δεν του έφταναν τα «μπολντ», τα εισαγωγικά, τα κόμματα, οι τελείες κ. λ .π. Βασικό χαρακτηριστικό του πεζογραφικού έργου του είναι η κυριαρχία της παρεμβολής του συγγραφέα στη ροή της αφήγησης και η έκφραση της προσωπικής του άποψης και οπτικής του μύθου με τρόπο άμεσο. Κύρια πηγή της θεματολογίας του είναι η περίοδος της γερμανικής κατοχής και του ελληνικού Εμφυλίου.

⁸⁵ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997,σελ.149-150.

Τα ιστορικά γεγονότα αυτής της περιόδου τα εντάσσει στην αφήγησή του, «τόσο για να κρίνει τις αρνητικές τους επιπτώσεις όσο και για να τονίσει το υπαρξιακό αδιέξοδο στο οποίο οδηγούν τους ήρωές του». Στα μεταγενέστερα έργα του στράφηκε προς τη σύγχρονη πραγματικότητα διατηρώντας, ωστόσο, την άποψή του για τις επιπτώσεις του Εμφυλίου στη μετέπειτα πολιτική και κοινωνική ζωή της Ελλάδας.

Το 1951 κυκλοφορεί το μυθιστόρημα του Ρένου Αποστολίδη *Πυραμίδα '67*. Ανάμεσα στο 1946 που γίνονται οι πρώτες δημοσιεύσεις του μυθιστορήματος του Γιάννη Μπεράτη το *Πλατύ Ποτάμι* και το 1951 που κυκλοφορεί η *Πυραμίδα '67* του Ρένου Αποστολίδη έχει μεσολαβήσει το τραυματικό γεγονός για ολόκληρη την ελληνική κοινωνία του Εμφυλίου Πολέμου.

Ο Γιάννης Μπεράτης κάνει τις πρώτες δημοσιεύσεις του μυθιστορήματός του το *Πλατύ Ποτάμι*, μέσα στον Εμφύλιο το 1946 και 1947. Ο πρωταγωνιστής του βιβλίου και συγγραφέας του, ανθυπασπιστής Γιάννης Μπεράτης, σε ηλικία 36 ετών, κατατάσσεται εθελοντής και ξεκινάει για το αλβανικό μέτωπο, με αποστολή να κάνει στην πρώτη γραμμή μεγαφωνικές προπαγανδιστικές εκπομπές προς τον εχθρό. Αρχίζει να ταξιδεύει πρώτα με το τρένο ως τη Θεσσαλονίκη και μετά στη Φλώρινα, προωθείται με αυτοκίνητο στην Αλβανία αρχικά σε Έδρα Σώματος, στη συνέχεια σε Μεραρχία και μετά από κακουχίες λίγα μέτρα από τις γραμμές των Ιταλών και εκτελεί την αποστολή του. Εκεί τελειώνει το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος που τιτλοφορείται «Συμφωνία». Στα Γιάννενα βρίσκεται στο δεύτερο τμήμα του βιβλίου που τιτλοφορείται «Κάθοδος», όπου συντελείται η κατάρρευση του μετώπου, η υποχώρηση και η φυγή⁸⁶.

Στον Μπεράτη γίνεται ένα πρώτο εγχείρημα να ανοιχτεί το ελληνικό λογοτεχνικό πεδίο προς τον μοντερνισμό. Γίνεται προσπάθεια δημιουργίας και καθιέρωσης διάφορων τύπων αφηγηματικής κανονικοποίησης, όπως η ανάμειξη ιδιωματικού προφορικού λόγου με το γραπτό κείμενο, η χαλάρωση της σύνταξης, η συνειρμική διαδοχή παραστάσεων, η ροή της συνείδησης. Ο κόσμος του Αποστολίδη είναι μισός ονειρικός, μισός πραγματικός, του Αβέρωφ είναι ένας εσωτερικός μονόλογος, μια αυτοεξιτόρηση με ιστορικό περίβλημα και εκθεσιακή παρά συμμετοχική θέαση και στον Ρούφο είναι μία υποκειμενική ανάγνωση της εξωτερικής πραγματικότητας.

⁸⁶ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.159-170.

Διαβάζοντας σε αντίστιξη τον Μπεράτη υπάρχει το κοινό σημείο αναφοράς που έχει να κάνει με τους ήρωες, που είναι νέα παιδιά προερχόμενα από λαϊκές τάξεις, είτε εκούσια είτε ακούσια υφίστανται τα πάνδεινα, ξεπερνούν τις ανθρώπινες αντοχές τους, παίζουν ένα συνεχές κρυφτούλι με το θάνατο, υπακούοντας σε διαταγές που δεν έχουν το δικαίωμα να αρνηθούν.

Για τον Μπεράτη ο Κ. Θ. Δημαράς αναφέρει στον πρόλογό του για το Πλατύ ποτάμι: «Σε πολύ λίγους συγγραφείς βρίσκει κανείς τόσο ανεπτυγμένη, όσο σ' αυτόν, τη διπλή ικανότητα να βλέπουν και μαζί να μας μεταβιβάζουν άμεσα την αίσθησή τους. Λίγες αράδες, λίγες λέξεις τού αρκούν κάποτε για να περιγράψει ένα πρόσωπο, κι ύστερα το πρόσωπο αυτό μας γίνεται οικείο, το βλέπουμε, το αναγνωρίζουμε, ανακαλύπτουμε πως το ξέραμε από πάντα. Άλλοτε τον βρίσκουμε να γυρίζει επίμονα, να έρχεται και να ξανάρχεται γύρω σ' ένα θέμα που μας φαίνεται ολότελα λεπτομερειακό. μα γρήγορα έρχεται η στιγμή που καταλαβαίνουμε ότι η λεπτομέρεια αυτή έγινε ατμόσφαιρα, μας έχει τυλίξει ,μας έχει κατακτήσει.[...]Μα τα θέλητρά του, τα μυστικά της τέχνης του είναι πολλά, κι ούτε είναι πάντα εύκολο να τ' αποκαλύψει κανείς. Έτσι, δίπλα σε όσα σημείωσα, θα ήθελα μερικά να τα τονίσω ιδιαίτερα, είτε ακριβώς γιατί δένουν με τη μεγάλη παράδοση της τέχνης είτε γιατί ανανεώνουν. Στην πρώτη κατηγορία, θα τόνιζα ιδιαίτερα την απλότητα του ύφους του, απλότητα σοφή, που από ξεκαθάρισμα σε ξεκαθάρισμα καταλήγει να δίνει μόνο την απαραίτητη ουσία. απλότητα, δηλαδή, καμωμένη από πλούτο και από θυσία, όχι από φτώχεια, ανεπάρκεια ή δειλία. Ο αναγνώστης δεν κοπιάζει στο διάβασμα, γιατί όλον τον κόπο τον κράτησε ο συγγραφέας για τον εαυτό του. Η ευκολία του ύφους είναι στον Μπεράτη καρπός κόπου μακρού, και εναγώνιου στοχασμού μπροστά στα προβλήματα της τέχνης. Σαν προσφορά δική του στην πεζογραφία μας, θα ήθελα να μνημονεύσω τον ιδιαίτερο τρόπο της αφήγησής του. Δεν εννοώ την εξαιρετική ζωντάνια και τη γοργότητα του λόγου του και της περιγραφής του, αλλά κάτι άλλο: είτε στο διάλογο είτε στην αυτοπεριγραφή, δίνει συχνά μια μορφή πλάγια. Στην πρώτη περίπτωση, εξωτερικεύει το άκουσμα του διαλόγου από τον συνομιλητή, περνώντας έτσι πάλι την αντικειμενική πραγματικότητα μέσ' από το διωλιστήριο της ανθρώπινης ψυχής. Στη δεύτερη περίπτωση, στην αυτοπεριγραφή, της δίνει συχνά τον τύπο του διαλόγου, σπάζοντας κάθε μονοτονία και ανανεώνοντας αδιάκοπα το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Οι λιγοστές εικόνες του έχουν κι αυτές συνήθως τη μορφή της προσωπικής εντύπωσης: δεν αποβλέπουν στο να θυμηθεί κάτι γνωστό του ο αναγνώστης, αλλά στο να υποβάλουν την εντύπωση που είχε ο αφηγητής».

Για τον ίδιο λογοτέχνη ο Γ. Αράγης σχολιάζει: «Η άρθρωση του αφηγηματικού υλικού είναι θεματική, αλλά κάπως ιδιότυπη. Κανονικά σε μια θεματική άρθρωση έχουμε πλήρεις θεματικές μονάδες. Ο κανόνας, όμως, είναι να παρακολουθούμε τα εξιστορούμενα μέσα από κλάσματα θεματικών μονάδων. Ο συγγραφέας προτιμάει να κομματιάζει τις αναφορές στα διάφορα περιστατικά και να ολοκληρώνει την εικόνα τους με καίρια αφηγηματικά μέρη. Η αφήγηση, π.χ., μιας πορείας με μουλάρια που καλύπτει στο Πλατύ Ποτάμι σε έξι σελίδες (279-285) δίνεται σε εφτά κομμάτια. [...] Τι κάνει ακριβώς ο συγγραφέας όταν σπάει τις θεματικές μονάδες του; Συνήθως δίνει με χρονολογική προτεραιότητα τα χαρακτηριστικότερα σημεία τους, όπως συμβαίνει στην πορεία με τα μουλάρια που προανάφερα. Άλλοτε όμως αλλάζει επίπεδο αναφοράς. Ενώ δηλαδή αναφέρεται σ' ένα εξωτερικό περιστατικό και δίνει ένα μέρος του, έπειτα μας δίνει τη συνέχειά του από τον εσωτερικό αντίκτυπο που προκαλεί στον αφηγητή».⁸⁷

Το σύνολο του έργου του Ρόδη Ρούφου γράφτηκε στη διάρκεια δεκαοχτώ χρόνων και τοποθετείται στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας της μεταπολεμικής περιόδου. Βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του τα οποία απορρέουν από την ισόβια συμμετοχή του στο ιστορικό γίνεσθαι του τόπου και από την ωριμότητα του πολιτικού και κοινωνικού του προβληματισμού είναι ο πολιτικός προβληματισμός και η συνέπεια των προθέσεων του δημιουργού. Ενταγμένος στο χώρο της Αριστεράς, υιοθέτησε στο πέρασμα των χρόνων μια νηφάλια μετριοπαθή πολιτική φιλοσοφία ασκώντας αυτοκριτική και οραματιζόμενος έναν καλύτερο κόσμο στα πλαίσια της πανανθρώπινης αλληλεγγύης και συνεργασίας, πέρα από κομματικές δεσμεύσεις⁸⁸.

Ο Ευάγγελος Αβέρωφ, υπήρξε για πολλά χρόνια ένα από τα πρωτοκλασάτα στελέχη της δεξιάς παράταξης, με συμμετοχή ως υπουργός σε πολλές κυβερνήσεις μεταπολεμικά αλλά και στη μεταπολίτευση⁸⁹. Το κείμενό του υπάγεται περισσότερο σε χρονικό παρά σε μυθιστόρημα και δεν αποφεύγει να γίνει απολογητής του αντικομμουνισμού.

⁸⁷ Βλ. Αράγης Γ., «Γιάννης Μπεράτης, Παρουσίαση - Ανθολόγηση»: *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τ. ΣΤ', σελ. 19-21, Σοκόλης, Αθήνα 1992.

⁸⁸ Βλ. Δασκαλόπουλος Δ., «Ρόδης Ρούφος», *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ζ', σ.8-30. Σοκόλης, Αθήνα 1988.

⁸⁹ Βλ. στα Βιογραφικά σημειώματα.

Ο Ρούφος (όντας νομικός-διπλωμάτης), παρά τις αριστερές καταβολές τους, επιδεικνύει μια αριστοκρατική στάση και συγγράφει με μια μεταφορική λειτουργία που επισκιάζει το άμεσο εμφυλιακό βίωμα⁹⁰.

Στο τμήμα κειμένου που έχει επιλεχτεί από το *Γη της Οδύνης* του Αβέρωφ περιγράφονται συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν στην πόλη κατά τη γερμανική κατοχή και τον Εμφύλιο. Η πόλη περιγράφεται τον Νοέμβριο του 1943, τον Σεπτέμβριο και τον Οκτώβριο του 1944.

Στο «Τέλος της μικρής μας πόλης», στην «Πυραμίδα '67», στο «Πλατύ Ποτάμι» και στο «Χρονικό μιας σταυροφορίας» του Χατζή, γίνονται προσπάθειες αποποίησης των ιδεολογικών κουστουμιών που φορούσαν στους συγκεκριμένους συγγραφείς είτε το μετεμφυλιακό κράτος είτε η Αριστερά. Ανάλογος αναπαραστατικός μηχανισμός χρησιμοποιείται και στο κείμενο του Αβέρωφ.

Η «ρεπορταζιακού» τύπου παράθεση των ντοκουμέντων στην αφήγηση, με πλήρη διαλεύκανση του χρόνου, του τόπου, του ρόλου των πρωταγωνιστών καταδεικνύει την εναγώνια προσπάθεια του συγγραφέα να πείσει για την αληθοφάνεια της αφήγησής του, σε τέτοιο βαθμό που φέρει το αντίθετο αποτέλεσμα. Ο αφηγητής τα παίρνει πάνω του σχεδόν όλα, ενώ το κρίσιμο ζήτημα της αξιοπιστίας του ρυθμίζεται με τη συμπεριφορά και τη στάση των δεύτερων χαρακτήρων (π.χ. του Μητροπολίτη Ιωαννίνων), των άλλων, τους οποίους ο συγγραφέας ανάλογα με τη συγκυρία που περιγράφει τους αντιμετωπίζει με διαφορετικό τρόπο. Άλλοτε εξασφαλίζει γι' αυτούς έναν αρκετά ενεργητικό ρόλο, κάποιες φορές παρουσιάζονται σκοπίμως υποφωτισμένοι και ολιγομίλητοι και σε ορισμένες περιπτώσεις είναι εντελώς βουβοί, αν και διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Επιπλέον, αυτό το οποίο ορίζεται ως δεύτερος χαρακτήρας είναι η αντανάκλαση του ίδιου του αφηγητή σε ένα καθρέφτη, επιλογή που δίνει μια άλλη προοπτική στο κείμενο, αρκετά απολογητική. Ο αναγνώστης, όμως, ποτέ δεν αμφιβάλλει ότι τα πράγματα έγιναν ακριβώς όπως τα παρουσιάζει ο συγγραφέας. Ένα πέπλο ενοχής και συμπλεγματικής αντιμετώπισης των γεγονότων που δεν είναι ξεκάθαρο, υφέρπει. Ο αναγνώστης δεν μπαίνει στον κόπο να σκεφτεί ότι ο ήρωας ζει έναν εφιάλτη από τον οποίο κάποια στιγμή θα ξυπνήσει κι όλα θα είναι οικεία, γνώριμα και μέσα στην κανονικότητα που ήξερε.

⁹⁰ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.185-196.

Καθώς όμως στη μετανεοτερική εποχή το συμπαγές υποκείμενο κερματίστηκε και ο εσταυρωμένος καλλιτέχνης απομυθοποιήθηκε, η εσωτερικότητά τους έχασε το βάθος και την αξιοπιστία της. Έτσι, στη διάδοχη τάση το τοπίο του μαρτυρίου διαδέχθηκε ο τόπος της μαρτυρίας. Τα ζητήματα της Ελλάδας των δεκαετιών '80 και '90 που ανακύπτουν μετά την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ στήνονται βάση της αμφίδρομης ιδέας της διάβασης, της διαρκούς ροής ατόμων και ομάδων προς τις δύο κατευθύνσεις συνόρων που δημιουργήθηκαν για να τους καθορίζουν και να τους χωρίζουν. Αυτά τα σύνορα δεν είναι μόνο σύνορα κρατών αλλά και ψυχολογικά όρια, σύνορα πραγματικού και μη πραγματικού, υπαρκτού και μη υπαρκτού, σύνορα λογικού και παραλόγου. Γενικότερα, ένα μεγάλο μέρος της τέχνης και ιδιαίτερα ο κινηματογράφος αλλά και η λογοτεχνία και η μουσική εμπνέονται όχι τόσο από την διαφορετικότητα του Άλλου όσο από την εμπειρία της διακίνησης από περιοχή σε περιοχή, από ταυτότητα σε ταυτότητα και από προσδιορισμό σε προσδιορισμό κάθε είδους ορίων, μια μετατόπιση που παραβιάζει τα προστατευτικά τους διαφράγματα.

Όπως φαίνεται ιδιαίτερα στην ιστοριογραφική μεταφήγηση, το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα εξετάζει συστηματικά τις μεταμορφώσεις της ταυτότητας στη διάρκεια περιόδων της τοπικής, εθνικής και παγκόσμιας ιστορίας.

Στο κείμενο της Έρσης Σωτηροπούλου «Εορταστικό τριήμερο στα Γιάννενα» αποδομείται η εθνική γιορτή της 28^{ης} Οκτωβρίου, η κάθε εθνική εορτή, και τονίζεται η αλλοτρίωση του σύγχρονου υποκειμένου. Αυτό συμβαίνει μέσα από το σώμα της πρωταγωνίστριας που γδύνεται, τα πιάτα που έπλυνε, την ανδρική βία, τα ρούχα της, το βλέμμα της πάνω σε άλλες γυναίκες, τις σκισμένες χάρτινες σημαίες. Στην ασφυξία που δημιουργεί το βλέμμα που πέφτει πάνω στα πράγματα, το ταξίδι του νου αγγίζει τις λείες επιφάνειες των νοημάτων και των ερμηνειών, αγγίζοντας τις περιγραφές του συγκεκριμένου που αδυνατεί να συγκρατήσει το νόημα, ειδικά της εθνικής γιορτής. Στο κείμενο της Έρσης Σωτηροπούλου η πρωταγωνίστρια που εργάζεται σε ένα εστιατόριο πάνω στην Εθνική οδό Αγρινίου-Ιωαννίνων εγκαταλείπει το καταπιεστικό περιβάλλον για να αποδράσει με έναν άγνωστο, ο οποίος τυχαία σταματά στο εστιατόριο. Στα Γιάννενα φτάνει την παραμονή της εθνικής επετείου της 27ης Οκτωβρίου, και θα παραμείνει στην πόλη για ένα

τριήμερο. Παράλληλα με την περιγραφή της πόλης εξελίσσεται και η σχέση της πρωταγωνίστριας με τον άγνωστο συνοδοιπόρο της⁹¹.

Το τμήμα του κειμένου του Χουλιαρά που αναπαριστά την πόλη δεν έχει ήρωες και πλοκή μυθιστορηματικού τύπου. Ο συγγραφέας είναι και ο αφηγητής της χαρτογράφησης της πόλης και είναι αυτός που υποβάλει ένα συγκεκριμένο νόημα στις εικόνες καθοδηγώντας το βλέμμα του αναγνώστη. Η αφήγηση κρατάει τις ρίζες της στην πραγματικότητα και την καθημερινότητα της σύγχρονης πόλης, ενώ ταυτόχρονα ανοίγεται και προς την ανακάλυψη του ειδυλλιακού τοπίου μνήμης των παιδικών χρόνων με μια ουτοπική προοπτική.

Έχει ενδιαφέρον ότι αυτή η βιο-αφηγηματική απεικόνιση ενός εκτεταμένου αστικού τοπίου περιλαμβάνει και τις θεάσεις άλλων βλεμμάτων, του ταξιδιώτη, του μόνιμου κάτοικου, του φοιτητή, του μετανάστη κ.ά. Η εικόνα που παρουσιάζει ο συγγραφέας για τα Γιάννενα, ως σκηνικό παράστασης που ο επισκέπτης παρακολουθεί αλλά είναι αδύνατο να πάρει μέρος, παραπέμπει στη θέαση της πόλης ως ένα πραγματικό θέατρο της μνήμης για τις απολαύσεις των αισθήσεων. Είναι η μεταμοντέρνα θεώρηση που αντιμετωπίζει την πόλη ως ένα εξωτερικό χώρο που θέτει τον θεατή σε «επαφή» με τον εσωτερικό χώρο.

Μια εμπειρισταωμένη, περιγραφή του σύγχρονου τοπίου της πόλης γεωγραφικά προσδιορισμένη, κάνει ο Νίκος Χουλιαράς μέσα από το αφήγημά του «*Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα*»⁹².

Η πλειοψηφία των ελληνικών πόλεων είναι χτισμένες σε κάμπους ή παραθαλάσσια. Μόνο η Καστοριά και το Μεσολόγγι παρόλο που είναι χτισμένες στις όχθες λιμνών διαφέρουν μεταξύ τους σε σχέση με τον πληθυσμό. Ο Χουλιαράς διακρίνει δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πόλης, τους κλειστούς ορίζοντες και τη μελαγχολία που δημιουργεί το γκρίζο τοπίο και η συνεχής βροχόπτωση. Η γεωγραφική θέση των Ιωαννίνων και ο μεγάλος αστικός πληθυσμός εξυφαίνει για τον συγγραφέα πολύπλοκα δίκτυα προσωπικών δραστηριοτήτων, κοινωνικών αλληλεπιδράσεων και συλλογικοτήτων της κοινότητας που δεν συντίθενται, όπως στις άλλες ελληνικές πόλεις, γύρω από το λιμάνι ή τους αγρούς, γιατί απλούστατα δεν υπάρχουν. Κανείς δεν περιμένει το «βαπόρι» και κανείς στο λεκανοπέδιο δεν έχει την ίδια καθημερινότητα με τον «μεγαλοτσιφλικά» των Τρικάλων ή της Λάρισας. Ολόκληρη

⁹¹ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.281-290.

⁹² Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.33-38.

η πόλη είναι ένα μεγάλο θεατρικό σκηνικό που καθημερινά ανεβαίνει το έργο της αλλοτριωτικής ρουτίνας εμπόρων και υπαλλήλων, όπου το βράδυ πέφτει η αυλαία για να ξεκινήσει ένα παρόμοιο έργο την επόμενη μέρα. Δεν είναι τυχαίο ότι η αναπαραστατική οπτική της Σωτηροπούλου για την πόλη προσομοιάζει με του Χουλιαρά ως προς το ότι ο αστικός τόπος είναι από μόνος του ένα στημένο σκηνικό αλλοτρίωσης του σύγχρονου υποκειμένου.

Ο Χουλιαράς προέρχεται από το χώρο των Καλών Τεχνών και στην προκειμένη περίπτωση προτείνει μια συνθετική-σκηνικού τύπου θέαση της πόλης, που παραπέμπει σε θεατρικές και μουσειακές αναπαραστάσεις. Γράφει σχετικά: *«Τον ρόλο που τους έταξε η μοίρα θα συνεχίσουν να παίζουν και το βάρος του θα σηκώνουν μέχρι να πέσει η αυλαία, για τον καθένα χωριστά (οι ντόπιοι)[...]Είναι οι θεατές (οι ξένοι) που λέγαμε και στην αρχή. Αυτοί βλέπουν μονάχα το σκηνικό μιας και είναι αδύνατο να πάρουν μέρος στην παράσταση που δίνει η πόλη, πίσω από τις κουρτίνες, κάθε μέρα.[...]»⁹³.*

Γ) Τέλος, τα Γιάννενα επιλέγονται ως ειδικό πεδίο «περιφερειακής εντοπιότητας». Μέσα στον ίδιο το μοντερνισμό, το δίπολο «κέντρο- περιφέρεια» αποτελεί βασικό στοιχείο της νεωτερικής ποιητικής του χώρου. Ειδικότερα, στον ελληνικό κινηματογράφο υπάρχει η μετάβαση από την αναπαράσταση της υπαίθρου στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο στην αστική αναπαράσταση στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Η εξέλιξη αυτή είναι κρίσιμο θέμα της κινηματογραφικής παραγωγής και συνθέτει έναν ιδιαίτερο «περιφερειακό μοντερνισμό» που αναπτύσσεται μέσα στις φιλικές αφηγήσεις, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Στη *Λίμνη των Στεναγμών*, που αναλύεται στο πρώτο μέρος της διατριβής, οι χώροι της διήγησης της ιστορίας γίνονται με τρόπους σχεδόν στατικής φωτογράφισης και η αφήγηση κυλά στη ροή ενός λεκτικού χειμάρρου. Το ντεκουπάζ είναι υποτυπώδες, ενώ η φροντίδα για τα ρακόρ απουσιάζει τελείως. Η κάμερα παρακολουθεί την εξέλιξη των διαλόγων και τις περιορισμένες κινήσεις των ηθοποιών. Τα κατ ακολουθούν κυρίως την είσοδο και την έξοδο του ηθοποιού. Η πριμοδότηση της αφήγησης της ιστορίας και η άγνοια του κινηματογραφικού συντακτικού από την μεριά των «κατά συνθήκη» και αυτοδίδακτων σκηνοθετών, που προέρχονται κυρίως από το χώρο του θεάτρου, περιορίζει τις οποιεσδήποτε φορμαλιστικές αναζητήσεις

⁹³ Βλ. σχετικά Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην νεοελληνική πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων, Ίδρυμα Κων/νου Κάτσαρη, Ιωάννινα 1997, σελ.33-38.

του χώρου. Στο ντεκουπάζ της ταινίας το σενάριο μετατρέπεται σε οπτική έκφραση με αποτέλεσμα το λεκτικό να μεταπλάθεται σε οπτικοακουστικό⁹⁴.

Η εξέλιξη της φιλικής αφήγησης ως προς το χώρο και την αναπαράστασή του γίνεται με τις ταινίες του Αγγελόπουλου που εξετάζονται στο δεύτερο μέρος του πονήματος. Σε αυτές τις ταινίες η εξωτερική έκφραση πήρε μια εσωτερική στροφή ως προς το χώρο και την αστική αναπαράσταση. Στη μετάβασή του ο «περιφερειακός μοντερνισμός» εξατομικεύει τον χώρο, όπως άλλωστε γίνεται στην σύγχρονη πόλη, ενώ ο θεατής και ο σκηνοθέτης έχουν αναλάβει να μοιράζονται τα γεγονότα *όπως ακριβώς συμβαίνουν*, με τις πιο άμεσες βιωματικές συγκρούσεις. Ο σκηνοθέτης αποδίδει και ο θεατής συλλαμβάνει μια αναπαράσταση που είναι ταυτόχρονα εσωτερική και εξωτερική, μια ταυτοχρονία των γεγονότων και όχι την διαδοχική διάταξή τους⁹⁵.

Όσο προχωρεί η πλοκή, οι χώροι συνδέονται με τα γεγονότα ανεξίτηλα στη συνείδηση του θεατή, όμως ο αναπαραστατικός μηχανισμός δεν στοχεύει στην αναπαραγωγή συμβάντων με ιστορικούς όρους, οπότε ο τόπος δεν εμβληματοποιείται, όπως συμβαίνει με τις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου. Σε αυτές τις ταινίες, οι πράξεις και οι σκέψεις των πρωταγωνιστών εξετάζονται σε σχέση με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής, οπότε όλη η αφήγηση έχει ψυχολογική αφετηρία, και η αναπαράσταση των τόπων συντείνει στην αποκάλυψη της ψυχολογικής έντασης, της νοσταλγίας, της μελαγχολίας και τη μετατροπή του αδιαμόρφωτου και ομοιογενούς χώρου σε πολιτισμικό τοπίο που δημιουργεί πολιτισμική μνήμη⁹⁶.

⁹⁴ Παπαγιαννίδης Τ., «*Τα σάνταρτ του ελληνικού κινηματογράφου*», Σύγχρονος Κινηματογράφος, αρ.4, Δεκέμβριος 1969, σ.11.

⁹⁵ Όπως αναφέρει ο Robyn Wiegman: «Από το κινηματογραφικό είδος μέχρι το θεατή, από την σκηνοθεσία μέχρι την αφήγηση, στο ιδεολογικό όπως και στο υλικό πεδίο, η φυλή και η εθνότητα άσκησαν βαθιά επίδραση στην μελέτη της κινηματογραφικής βιομηχανίας, στις πρακτικές αναπαράστασης και στις σχετικές με την θέαση κουλτούρες.» Βλ. σχετικά Wiegman R., «*Φυλή, Εθνότητα και Κινηματογράφος*», στο Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Πατάκης, Αθήνα 2009, σελ.268.

⁹⁶ Ο Sauer θεωρεί τον χώρο αποδεικτικό στοιχείο ενός πολιτισμού στο φυσικό περίγυρο. Θέλοντας να διερευνήσει την πολιτισμική ιστορία στον τοπικό σχηματισμό της υποστηρίζει ότι πολιτισμική πρακτική δημιουργεί και αναδημιουργεί τους χώρους που οι άνθρωποι ζούνε και ανάγει σε καθοριστικό παράγοντα τη διαδικασία μετασχηματισμού και εξανθρωπισμού του τοπίου. Ο πολιτισμός και τα παράγωγά του είναι ο ενεργός παράγοντας, ο φυσικός χώρος είναι το μέσο, το πολιτισμικό τοπίο είναι το αποτέλεσμα. Βλ. σχετικά Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925, p.20-29.

Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ. Ο ΧΡΟΝΟΣ, ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ.

Η χρονική περίοδος που εκτείνεται το πόνημα (1959-1986) είναι αντιπροσωπευτική για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου στο επίπεδο της σύνθεσης του «περιφερειακού μοντερνισμού» και της αλλαγής της κινηματογραφικής παραγωγής. Σ' αυτή την περίοδο γίνεται και το πέρασμα από τον Παλιό Εμπορικό Κινηματογράφο στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο⁹⁷. Επιλέχτηκε το διάστημα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου ξεκινά η μεγάλη παραγωγή ταινιών, έως το 1987, όπου η τηλεόραση μπαίνει σε κάθε ελληνικό σπίτι, γίνεται κομμάτι της καθημερινότητας και αλλάζει η σχέση του θεατή με την ταινία.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής αναλύονται οι ταινίες *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* και *Η Λίμνη των Στεναγμών*. Η ταινίες επιλέχτηκαν με κριτήριο τη χρήση χώρων από τους σκηνοθέτες μέσα στην πόλη των Ιωαννίνων. Οι ταινίες ανήκουν στις ταινίες του Εμπορικού Κινηματογράφου, στο ευρύτερο ρεύμα του λαϊκού αστικού πολιτισμού και πιο συγκεκριμένα στο είδος των ταινιών φουστανέλας. Επίσης, οι ταινίες επιλέχτηκαν γιατί παρέχουν χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάδυσης συγκεκριμένων αφηγηματικών μοντέλων, μοτίβων και μιμήσεων που χρησιμοποιούσαν οι σκηνοθέτες για την υφολογική επεξεργασία του υλικού τους που είχε γίνει μανιέρα και η οποία αλλάζει τελικά με τις ταινίες του Αγγελόπουλου⁹⁸. Φωτίζεται έτσι η θέαση του χώρου από την πλευρά του «περιφερειακού μοντερνισμού» μέσα από τις φιλικές αφηγήσεις.

Σε όλες τις ταινίες φουστανέλας οι χώροι είναι αισθητικά μεγέθη που εξυπηρετούν τη μεγέθυνση της φόρτισης, είτε υπάρχουν είτε δεν υπάρχουν σαν πραγματικές κατασκευές μέσα στην πόλη. Οι χώροι λειτουργούν σαν σημεία φορτισμένα με την ψυχολογία των ηρώων και δημιουργούν την ατμόσφαιρα της αφήγησης, όπου και ο αναγνώστης παρακολουθεί το ψυχογράφημα των υποκειμένων.

⁹⁷ Βλ. σχετικά με τον διαχωρισμό εμπορικού και νέου ελληνικού κινηματογράφου καθώς και για την χρονική περίοδο που καλύπτουν στα Ρούβας Α.-Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος (Ιστορία- Φιλμογραφία-Βιογραφικά)*, Τόμοι Α' και Β' εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (Τόμος Α, Β, Γ)*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

⁹⁸ Δερμεντζόπουλος Χ., *Συλλογικές Παραστάσεις και Νοοτροπίες στο Ελληνικό Ληστικό Μυθιστόρημα (1900-1930)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου, Αθήνα 1996 σελ.29.

Το πλάσιμο εννοιολογικών χώρων είναι μια τεχνική αναπαράστασης ιδιαίτερα διαδεδομένη στον κινηματογράφο. Επιτυγχάνεται ένα είδος χρονικής αντιστροφής, που μόνο τα ίχνη αυτού που «υπήρξε» μοιάζουν να είναι σε θέση να παραστήσουν την υποτιθέμενη μορφή αυτού που «θα έρθει». Η πληροφόρηση θα ακολουθήσει την εξέλιξη σε ένα συναγωνισμό ανάμεσα στην πραγματικότητα και το επικοινωνιακό της αντίγραφο. Στη συνθήκη αυτή το διακύβευμα είναι η κλιμακωτή αυτοσυνείδηση των ρόλων των προθέσεων και των σκοπών των ηρώων της αφήγησης⁹⁹.

Στις ταινίες αυτού του είδους-περισσότερο από κατοικίες και κλειστούς ιδιωτικούς χώρους αναπαρίστανται μεγάλοι δημόσιοι χώροι, όπως το κάστρο, η περιοχή της λίμνης, σεράγια και τζαμιά. Έχει παρατηρηθεί ότι τέτοιοι χώροι αποτυπώνονται εύκολα στη μνήμη κατά τη θέαση της ταινίας¹⁰⁰.

Στο δεύτερο μέρος γίνεται ανάλυση και ερμηνεία των ταινιών του Θ. Αγγελόπουλου που έχουν γυρίσματα στα Γιάννενα. Οι συγκεκριμένες ταινίες διαχειρίζονται το χώρο σε εντελώς διαφορετική βάση σε σύγκριση με την *Λίμνη των Στεναγμών* και την ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη*, διαμεσολαβούν στη σύνθεση άλλου τύπου πολιτισμικής μνήμης και συγκροτούν άλλου τύπου αφήγηση του χώρου.

Όσο προχωρεί η πλοκή, οι χώροι συνδέονται με τα γεγονότα ανεξίτηλα στη συνείδηση του θεατή, όμως ο αναπαραστατικός μηχανισμός δεν στοχεύει στην αναπαραγωγή συμβάντων, με ιστορικούς όρους, οπότε ο χώρος δεν συμβολοποιείται όπως συμβαίνει με τις ταινίες του Εμπορικού κινηματογράφου. Σε αυτές τις ταινίες, οι πράξεις και οι σκέψεις των πρωταγωνιστών εξετάζονται σε σχέση με τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής, οπότε όλη η αφήγηση έχει ψυχολογική αφετηρία, και η αναπαράσταση συντείνει στην αποκάλυψη της ψυχολογικής έντασης, της νοσταλγίας, της μελαγχολίας και την μετατροπή του αδιαμόρφωτου και ομοιογενούς χώρου σε χώρο που δημιουργεί πολιτισμική μνήμη¹⁰¹.

⁹⁹ Δερμεντζόπουλος Χ., *Συλλογικές Παραστάσεις και Νοοτροπίες στο Ελληνικό Ληστικό Μυθιστόρημα (1900-1930)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου, Αθήνα 1996 σελ.29.

¹⁰⁰ Βλ. Erll A, *Literature, Film and the mediality of Cultural Memory* στο Erll A. -Nunning A., *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, p.g.390-397.

¹⁰¹ Τέτοιες μελέτες χώρου και τοπίου εμφανίστηκαν στην Αμερικάνικη πολιτισμική γεωγραφία με θεμελιωτή τον C. Sauer. Ο Sauer θεωρεί το τοπίο αποδεικτικό στοιχείο ενός πολιτισμού στο φυσικό περίγυρο. Θέλοντας να διερευνήσει την πολιτισμική ιστορία στον τοπικό σχηματισμό της υποστηρίζει ότι η πολιτισμική πρακτική δημιουργεί και αναδημιουργεί τους χώρους που οι άνθρωποι ζούνε και ανάγει σε καθοριστικό παράγοντα τη διαδικασία μετασχηματισμού και εξανθρωπισμού του τοπίου. Ο πολιτισμός και τα παράγωγά του είναι ο ενεργός παράγοντας, ο φυσικός χώρος είναι το μέσο, το πολιτισμικό τοπίο είναι το αποτέλεσμα. Βλ. σχετικά Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925, p.20-29.

Η εξέλιξη της κινηματογραφικής γραφής, της σκηνοθετικής στρατηγικής και της επεξεργασίας του υλικού από τις ταινίες *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* και *Λίμνη των Στεναγμών* στις ταινίες του Αγγελόπουλου αναδεικνύει τη σύνθεση και τη γενεολογία του «περιφερειακού μοντερνισμού» από τον Παλιό Εμπορικό Κινηματογράφο στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Στο συγκεκριμένο πόνημα καταβάλλεται προσπάθεια να ανασυγκροτηθεί μια γενεολογία των «αφηγήσεων του χώρου» μέσα από το κινηματογραφικό βλέμμα υπό το πρίσμα της πολιτισμικής μνήμης. Η προσέγγιση και ανάλυση των ταινιών γίνεται με αλλαγή της λειτουργίας τους και επαναπροσδιορισμό τους από προϊόν αισθητικής και ψυχαγωγίας σε αγωγό πολιτισμικής μνήμης και γενεαλογικό τεκμήριο «αφηγήσεων του χώρου». Το πεδίο της συγκεκριμένης έρευνας είναι σε μεγάλο βαθμό αχαρτογράφητο και ευρύ.

Αν και ο κινηματογράφος είναι προνομιακό πεδίο μελέτης της πόλης, οι ιστορικοί-από την εμφάνισή του μέχρι και το τέλος του δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου-περιφρόνησαν τον κινηματογράφο. Δεν αναγνωρίστηκε σε κανένα κινηματογραφικό είδος, με εξαίρεση ίσως τα επίκαιρα και τα ντοκιμαντέρ ιστορικού περιεχομένου, η ιστορική ταυτότητα του μέσου κατά ανάλογο τρόπο με τον οποίο οι κριτικοί βλέπουν την ταινία έξω από την ιστορία, ως μοναδικότητα ή ως αχρονικό φαινόμενο. Ίσως αυτό έχει να κάνει με την ανατροφοδοτούμενη σχέση τους προς τον κυρίαρχο λόγο. Εξαιτίας της σχέσης αυτής οι πηγές που ευρέως χρησιμοποιούνται (αρχαία κράτους, νομικά κείμενα, βιογραφίες, τύπος) εκφράζουν τις απόψεις της εξουσίας και ταυτόχρονα αναστηλώνουν το παρόν με βάση τις απαιτήσεις της εκάστοτε πολιτικής συγκυρίας και την κυρίαρχη ιδεολογία της για να το νομιμοποιήσουν, π.χ. μιλούν για τα ιδιοκτησιακά καθεστώτα στην Ευρώπη του Μεσαίωνα με ιδιοκτησιακούς όρους της σημερινής οικονομική οργάνωσης¹⁰².

Το σύνολο των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου επιβάλλει την ανάγκη της διερεύνησής του, την αλλαγή της λειτουργίας του, τη νέα θέασή του, με σκοπό να αναδείξει ιστοριογραφικά προβλήματα που παρέμεναν στο περιθώριο της επίσημης ακαδημαϊκής έρευνας ή που αναζητούνταν αποκλειστικά στις πηγαϊκές ταξινομήσεις του παρελθόντος¹⁰³.

¹⁰² Ferro M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σελ. 39-65,101-122,206-216.

¹⁰³ «Η διαμόρφωση των πηγών απαιτεί και σήμερα μια πράξη θεμελίωσης... (...)Έπειτα, σύμφωνα με ένα καινούργιο σύστημα διακρίσεων, ανάγει σε τεκμήρια τα εργαλεία, τις μαγειρικές συνταγές, τους ύμνους, την λαϊκή εικονογραφία, τη διάταξη των χωραφιών, την πολεοδομική τοπογραφία κ.λ.π. Δεν αρκείται να δώσει μιλά μόνο σε τεράστιους τομείς ντοκουμέντων που έμεναν ανεκμετάλλετοι, δε

Μεθοδολογικά, η συγκεκριμένη έρευνα ακολουθεί τις αμερικάνικες θεωρήσεις¹⁰⁴ για τον κινηματογράφο ως πολιτισμικού προϊόντος αναπαράστασης της πολιτισμικής γεωγραφίας και ως φορέα της πολιτισμικής μνήμης καθότι οι αμερικάνοι ερευνητές κατεξοχήν ανέδειξαν τον κινηματογράφο ως επιστημονικό πεδίο μελέτης, και τη δύναμη της εικόνας που παράγει ως ένα ισχυρό εργαλείο μελέτης του ανθρώπου, της κοινωνίας της πόλης και του πολιτισμού¹⁰⁵.

Τέτοια ζητήματα υπερβαίνουν τις μονοσήμαντες τοπικές προσεγγίσεις, παραπέμπουν σε υπερτοπικές θεωρήσεις και αναφέρονται άμεσα στις σχέσεις παράδοσης, νεωτερικότητας και μοντερνισμού, που αποτελούν αντικείμενο προβληματισμού τόσο στο εσωτερικό των ανθρωπιστικών επιστημών όσο και στον ευρύτερο διεπιστημονικό διάλογο¹⁰⁶.

Μεθοδολογικά, η ανάγνωση¹⁰⁷ και η αναψηλάφηση των ταινιών βασίζεται στην παραδοχή ότι αυτές συνιστούν ένα σύνολο αξιόπιστων μαρτυριών ως προς τη χρονική περίοδο στην οποία αναφέρονται, σε ότι αφορά κυρίως το επίπεδο της πολιτισμικής μνήμης¹⁰⁸.

*δίνει απλά φωνή σε μια σιωπή, ή δραστηριότητα εν δυνάμει. Αλλάζει κιόλας κάτι που είχε την δική του υπόσταση και δικό του ρόλο, κάνοντάς το κάτι άλλο με διαφορετική λειτουργία. Δεν μπορούμε εξάλλου, να ονομάσουμε «έρευνα» τη μελέτη που υιοθετεί απλά τις ταξινομήσεις του χθες... Το επαναλαμβάνουμε άλλη μια φορά «επιστημονική» είναι η έρευνα όταν παρεμβαίνει η εργασία που διενεργεί μια ανακατανομή του χώρου και κατά κύριο λόγο, ορίζει στον εαυτό της ένα τόπο με την «διαμόρφωση πηγών»- δηλαδή με μια πράξη θεμελίωσης και με πρακτικές μεταμορφώσεις» De Certeau M., «Το ιστοριογραφικό έργο» στο Le Goff J., *Το έργο της Ιστορίας, τομ. I*, Αθήνα 1981 σελ. 43.*

¹⁰⁴ Βλ. Rosenstone R.A., *History on Film/Film on History*, Pearson, London and New York 2006, *Visions of the Past: The challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard, Cambridge 1995, *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of the Past*, Princeton University Press, Princeton 1995.

¹⁰⁵ Βλ. ενδεικτικά Pool de I.S. *Trends in content analysis*, Urbana, Illinois Univ. Press, 1959. Επίσης βλ. Mitchell D., *Cultural Geography*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, pp. 15-29.

¹⁰⁶ Gupta A. -Ferguson J., *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, Duke University Press, Durham and London 1997, p.p. 33-37.

¹⁰⁷ Ως ανάγνωση θεωρείται η διερεύνηση και αποκωδικοποίηση της ταινίας μέσω της προτεινόμενης ανάλυσης, που οριοθετεί και την επιστημονική «δυνατότητα» του ερευνητή στην αποδόμηση της υπο εξέταση ταινίας και περαιτέρω στην ερμηνεία της Βλ. Δημητρίου Σ., *Λεξικό όρων I, Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1978, σελ. 58-59, Ducrot O.-Todorov T., "Genres litteraires", *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972, σελ. 107.

¹⁰⁸ Ο T. Todorov για την ανάλυση μιας αφήγησης διακρίνει την ανάλυση της αφήγησης ως ιστορία (comme histoire) και την ανάλυσή της ως λόγο (comme discours). Οι δύο αυτές όψεις της αφήγησης, ήδη από την εποχή της εμφάνισης του ρωσικού φορμαλισμού, είναι αξεχώριστες μεταξύ τους και ο οποιοσδήποτε διαχωρισμός διενεργείται για λόγους μεθόδου. Η πρώτη ανάλυση (αφήγηση ως ιστορία) αφορά την δομική συγκρότηση της ιστορίας της αφήγησης: μοντέλο δόμησης, ανάλυση των συστατικών μερών των κειμένων, ανάδειξη της λογικής των δράσεων- λειτουργιών, διαπλοκές των ιστοριών, κ.ο.κ. Η δεύτερη ανάλυση (αφήγηση ως λόγος) εκτός από την ανάδειξη των σημασιακών κωδίκων και της σημαντικής των αφηγήσεων, περιλαμβάνει ζητήματα όπως: η ανάλυση του χρόνου της διήγησης, τα μοντέλα συνάρθρωσης των ακολουθιών (αλυσωτικό, εναλλακτικό, ενθετικό κ.ο.κ.), οι όψεις (aspects) της αφήγησης

Η προτεινόμενη μέθοδος διευκολύνει στην ανάδυση, χωρίς λογικές αυθαιρεσίες, των συλλογικών κοινωνικών και ιδεολογικών παραστάσεων, τη συνακόλουθη ομολογική συσχέτισή τους με τις νοητικές δομές¹⁰⁹ των ιδεολογιών¹¹⁰ και την παραγωγή πολιτισμικής μνήμης¹¹¹.

μέσα από την σχέση μέσα από την σχέση αναπαράσταση- αφηγητής-ήρωας, οι τρόποι της αφήγησης (αναπαράσταση-δείχνειν/ αφήγηση -λέγειν), το φαινόμενο του πολυγλωσσισμού και της πολυφωνίας κ.ο.κ. Todorov T. “*Les categories du recit litteraire*” στο *Communications* 8, *L’analyse structurale du recit*, Seuil, Paris 1981 σελ.132-153. Για τον πολυγλωσσισμό και την πολυφωνία βλ. σχετικά Bakhtin M., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1979.

¹⁰⁹ «Ένα κείμενο από συγκεκριμένο κοινωνικο-ιστορικό σύνολο μπορεί κάλλιστα να πραγματοποιεί δομικές δυνατότητες – συνδυασμούς συνειρμικών στοιχείων- που δεν βρίσκονται ποτέ, μάλιστα φαίνεται να αποκλείονται ηθελημένα, σε κείμενα από ένα διαφορετικό κοινωνικο-ιστορικό σύνολο. (...)Φαίνεται άρα ότι οι περιοριστικοί μηχανισμοί που καθορίζουν την εσωτερική οργάνωση των κειμένων είναι θεμελιωδώς κοινωνικο-ιστορικής φύσης, δηλαδή, ότι είναι αποτέλεσμα παραγόντων εξωτερικών του σημειωτικού συστήματος στο οποίο δρουν», Boklund-Λαγοπούλου Κ.- Λαγόπουλος Α.Φ., «*Κοινωνικές δομές και σημειωτικά συστήματα: θεωρία, μεθοδολογία, μερικές εφαρμογές και συμπεράσματα*», στο Ελληνική Σημειωτική Εταιρία, Σημειωτική και Κοινωνία, Οδυσσέας, Αθήνα 1979.

¹¹⁰ Ο A.J. Greimas θεωρεί ότι σε κάθε μορφή αφήγησης και σε κάθε τύπου λόγος γίνεται να ανιχνευτούν οι ιδεολογικές παράμετροι διαχωρίζοντας και ταξινομώντας όλους τους τύπους αφήγησης σε δύο μεγάλες κατηγορίες: την αφήγηση της παρούσας τάξης ως αποδεκτής (de l’ordre accepte) και την αφήγηση της παρούσας τάξης ως μη αποδεκτής (de l’ordre refuse). Στην δεύτερη μορφή της αφήγησης «...η παρούσα τάξη θεωρείται ως ατελής, ο άνθρωπος ως αλλοτριωμένος. (...)... πρέπει ο άνθρωπος, το άτομο να αναλάβει την σωτηρία του κόσμου, τον οποίο μετασχηματίζει μέσα από επιτυχημένες μάχες και δοκιμασίες. Έτσι, το μοντέλο που παρουσιάζει αυτή η αφήγηση δίνει το λόγο στις διάφορες μορφές «σωτηριολογίας» (“soteriologie”, “soterisme”), προτείνοντας τη λύση κάθε κατάστασης...» Greimas A.J. *Semantique structurale. Recherche de methode*, Larousse, Paris 1966, σελ.213. Ο «σωτερισμός» αφορά και στην λειτουργία του ήρωα και στην σημασία της αφήγησης. Οι ήρωες των ταινιών που αναλαμβάνουν την υπεράσπιση των προσωπικών αξιών ή των αξιών όλης της κοινότητας και της επιβολής της δικαιοσύνης, ενσαρκώνουν στην αφήγηση, αυτή τη μορφή σωτερισμού.

¹¹¹ «Η κοινωνική μνήμη χαρακτηρίζεται από την εγγύτητά της στο καθημερινό, η πολιτισμική μνήμη χαρακτηρίζεται από την απόσταση από το καθημερινό. Η απόσταση από το καθημερινό (υπερβατικότητα) σηματοδοτεί τον χρονικό της ορίζοντα.» Assmann J.-Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, No.65, Cultural History/ Cultural Studies (Spring- Summer, 1995), σελ.125-133.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΑ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

1.ΤΟ ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Η πόλη των Ιωαννίνων είναι από μόνη της ένα σκηνικό, μια οριενταλιστική προβολή ωμαμεθανικού και βαλκανικού τύπου¹¹². Το κάστρο, η λίμνη, το νησάκι της λίμνης, τα τζαμιά συνθέτουν μια εξιδανικευμένη, οριενταλιστικά προσανατολισμένη εικόνα βαλκανικής πόλης του 19^{ου} αιώνα. Αυτό το τοπίο¹¹³ παρέχει την αντιπροσωπευτικότερη δήλωση του μυστηριακού και σκοτεινού οθωμανικού παρελθόντος σε ολόκληρο τον ελλαδικό και ευρύτερα βαλκανικό χώρο¹¹⁴.

Η ιστορία του Αλή Πασά, της Κυρά Φροσύνης και του πνιγμού της με άλλες γυναίκες της πόλης ενέπνευσε τόσο τη δημοτική μούσα¹¹⁵, όσο και τους Έλληνες λογοτέχνες, όπως ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ο οποίος συνέθεσε το 1859 ένα ποίημα αφιερωμένο σε αυτήν, πάνω στο οποίο βασίσθηκε ο Ζακυνθινός μουσουργός Παύλος Καρρέρ και έγραψε την ομώνυμη όπερα. Το ίδιο θέμα ενέπνευσε επίσης τους Α. Ραγκαβή, Αντώνιο Αντωνιάδη, Δημήτριο Βερναρδάκη και τον Σωτήρη Σκίπη, στο ποίημα του τελευταίου βασίσθηκε ο Θεόδωρος Σπάθης αφήνοντας ημιτελή ομώνυμη επίσης όπερα. Το επεισόδιο με τον πνιγμό της Κυρά Φροσύνης παρέχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής λαϊκής τραγωδίας: τη φρίκη από τη βαραβαρότητα του τυράννου, την υπέρ της πίστεως, τιμής και πατρίδας θυσία μιας ελληνίδας χριστιανοπούλας, και το εξωτικό φόντο της Γιαννιώτικης λίμνης με τα χιονοσκεπή βουνά της Ηπείρου και τους μιναρέδες του σεραγιού του κάστρου του Αλή Πασά¹¹⁶.

¹¹² I. Stefanou, *Etude des paysages dans la carte postale. Vers une iconologie expérimentale de V image*. Doctorat d'Etat, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1981, σ.α 137-162.

¹¹³ Φωτογραφία 2. Αεροφωτογραφία της πόλης των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

¹¹⁴ Carras C., *Greek Identity: A Long View*, στο Todorova M., *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York University Press, N.Y 2004, pg.:294-327.

¹¹⁵ Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω δημοτικό τραγούδι:

Τραβάει αγέρας και βοριάς που κυματάει η λίμνη
να βγάλει τες αρχόντισσες και την Κυρα-Φροσύνη.
-Φροσύν', σε κλαίει το σπίτι σου, σε κλαίει τα παιδιά σου,
σε κλαίν' όλα τα Γιάννινα διά την ομορφιά σου.
-Φροσύν', σε κλαίει η άνοιξη, σε κλαίει το καλοκαίρι,
σε κλαίει κι ο Μουχτάρ-πασάς με τον τσεβρέ στο χέρι.

¹¹⁶ Βλ. σχετικά Βάλτερ Πούγχερ, «*Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο*», στο: Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση-Δέκα μελετήματα, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1995, σελ.283.

Υπάρχουν δύο ταινίες του Εμπορικού Κινηματογράφου που έχουν πλάνα από τα Γιάννενα και οι υποθέσεις τους έχουν να κάνουν με το παρελθόν της πόλης. *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* (1959), σε σκηνοθεσία του Στέφανου Στρατηγού, με τους Γκέλλυ Μαυροπούλου στο ρόλο της Κυρά Φροσύνης και Διονύση Παπαγιανννόπουλο στο ρόλο του Αλή Πασά, και *Η Λίμνη των Στεναγμών*¹¹⁷ (1960), σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου, με τους Ειρήνη Παππά στο ρόλο της Κυρά Φροσύνης και τον Τζαβαλά Καρούσο στο ρόλο του Αλή Πασά είναι περιπτώσεις ταινιών στις οποίες οι σκηνοθέτες εκμεταλλεύτηκαν το οθωμανικό παρελθόν της πόλης¹¹⁸.

Μιλώντας για την επινόηση της παράδοσης μέσα από μνημονικούς τόπους, δεν υπάρχει πιο τρανταχτό παράδειγμα από τη διαδικασία της αναπαράστασης στην *Λίμνη των Στεναγμών* και στην ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη*.

Στις παραπάνω ταινίες προσδιορίζεται και ο χρόνος (1812) και ο τόπος (η πόλη των Ιωαννίνων και η ευρύτερη περιοχή) με όλες τις γεωγραφικές, δημογραφικές και ρυμοτομικές συνιστώσες. Οι βασικοί πρωταγωνιστές των ταινιών είναι υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα, με καθοριστικό ιστορικό ρόλο στην εξέλιξη της φυσιογνωμίας της πόλης, όπου συχνά η μυθοπλασία εμπλέκεται με την πραγματικότητα¹¹⁹.

Η εικονογράφηση της βαλκανικής «ιστορικής» πόλης μέσω του κινηματογράφου δεν είναι θέμα άγνωστο¹²⁰. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, οι σύγχρονοι ρυμοτομικοί μετασχηματισμοί στα Γιάννενα συμπεριλαμβάνουν το ιστορικό ανάγλυφο του τοπίου. Διασώθηκαν και ενσωματώθηκαν στον αστικό ιστό με κάποια μορφή λειτουργικότητας ή και όχι, οι ακροπόλεις και τα τζαμιά του Ιτς καλέ και του Ασλάν πασά, τα τείχη του κάστρου, οι παραδοσιακές κατοικίες μέσα στο κάστρο και μέσα στην πόλη, ο οικισμός στο νησί, τα μοναστήρια και οι εκκλησίες στο νησί, στην πόλη και γύρω από την λίμνη, η συναγωγή, το μουσουλμανικό και το εβραϊκό

¹¹⁷ Φωτογραφία 3. Σκηνή από τη ταινία.

¹¹⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει και η ταινία *Αλή Πασάς* του 1926 με πλάνα από την πόλη των Ιωαννίνων. Η ταινία γυρίστηκε από εταιρεία παραγωγής της Θεσσαλονίκης, αλλά οι συντελεστές παραμένουν άγνωστοι, η ταινία δεν σώζεται ολόκληρη και υπάρχουν μόνο κάποια πλάνα. Η ταινία αν και δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως υλικό του πονήματος αναφέρεται γιατί αποδεικνύει ότι από πολύ νωρίς ο ελληνικός κινηματογράφος ασχολήθηκε με με την πόλη και την συγκεκριμένη θεματική που έχει να κάνει με τον Αλή Πασά και το οθωμανικό παρελθόν.

¹¹⁹ Ο Αλή Πασάς, ο Μουχτάρ Πασάς, η κυρά- Φροσύνη, η κυρά- Βασιλική υπήρξαν. Το σενάριο της ταινίας είναι εμπνευσμένο από λαϊκούς μύθους και δοξασίες και από ποιήματα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη.

¹²⁰ Todorova M., *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York University Press, N.Y 2004, p.g.:129-157

νεκροταφείο, η παλιά αγορά-παζάρι της πόλης και κάποιοι μαχαλάδες, οι γειτονιές στην πρώτη τους μορφή έξω από το κάστρο.

Η διατήρηση, η συντήρηση και η επαναχρησιμοποίηση αυτών των τόπων προσδιορίζουν την ευδιάκριτη ιδιαιτερότητα της πόλης που διατήρησε σε μεγάλο βαθμό ακέραια αποτυπώματα του παρελθόντος¹²¹.

Άλλωστε, το ιστορικό παρελθόν της πόλης καταδεικνύει ότι υπήρξε σταυροδρόμι διασταύρωσης και ανάμιξης πολιτισμών. Σε αυτή τη διασταύρωση, το ανατολικό και το δυτικό πολιτισμικό παράδειγμα συναντιούνται όχι μόνο σε μια συμβολική αλλά και ιδεολογική αποδοχή. Αυτό ακριβώς το στοιχείο ώθησε και ωθεί Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες στο να ανάγουν την πόλη στην πρώτη ύλη του έργου τους¹²².

Το σενάριο της ταινίας *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* το έχει γράψει ο Γιώργος Λευκοφρύδης και αυτό της *Λίμνης των Στεναγμών* ο Γρηγόρης Γρηγορίου που σκηνοθέτησε την ταινία. Στις δύο ταινίες τα σενάρια είναι εμπνευσμένα από ποιήματα του Βαλαωρίτη με μικρές παραλλαγές.

Στην ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* ο Αλή Πασάς ανακαλύπτει τη σχέση του γιου του Μουχτάρ με την κυρά Φροσύνη, με τη βοήθεια έμπιστου συμβούλου, ενώ στην *Λίμνη των Στεναγμών* η γυναίκα του Μουχτάρ ανακαλύπτει τον παράνομο δεσμό του άνδρα της και ζητά από τον Πασά την τιμωρία της. Εκείνος, αφού αποτυγχάνει να την κάνει δική του, την πνίγει μαζί με άλλες δεκαεπτά μοιχαλίδες στη λίμνη των Ιωαννίνων. Το πνίξιμο των γυναικών στη λίμνη ως θέμα υπάρχει στο τέλος και των δύο ταινιών ως κατάληξη του δράματος.

Οι ταινίες φέρνοντας στο προσκήνιο τα ποιήματα του Βαλαωρίτη «*Επέσανε τα Γιάννενα*» και «*Η Κυρά Φροσύνη*», όπου τα όρια μεταξύ μύθου και πραγματικού ιστορικού γεγονότος χάνονται, ανασυνθέτουν μύθους και παραδόσεις, τα ενσωματώνουν στην κυρίαρχη αφήγηση που θέλει τον Αλή Πασά έναν τυραννικό ηγεμόνα και την οθωμανική κυριαρχία στον ελλαδικό χώρο, μια μαύρη περίοδο σκλαβιάς που ενέχουν ένα φορτίο πολιτισμικής μνήμης. Με την κινηματογράφησή της η πόλη των Ιωαννίνων μετατρέπεται αυτόματα σε τόπο συλλογικής μνήμης. Οι επαναπροβολές των συγκεκριμένων ταινιών εγγράφουν τις εικόνες της πόλης ως χώρους συνυφασμένους με το οθωμανικό παρελθόν, ως κοινωνικά πλαίσια μνήμης

¹²¹ Todorova M., *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York University Press, N.Y 2004,pg.:1-25.

¹²² Όπ.π.

και εν τέλει εντυπώνονται ως πολιτισμική μνήμη συνδυασμένες με τους πρωταγωνιστές των ταινιών, τον Αλή Πασά και την Κυρά Φροσύνη¹²³.

Από τη δεκαετία του '80 ο αστικός μύθος του Αλή Πασά, της σχέσης του με την Κυρά Φροσύνη και ο πνιγμός της με άλλα κορίτσια στη λίμνη των Ιωαννίνων, θα εξελιχτεί σε κύριο μοχλό της τουριστικής ανάπτυξης της περιοχής, με τα τουριστικά μαγαζιά να πουλάνε οθωμανικές σπάθες, ναργιλέδες, φουστανέλες και φέσια, ενώ παράλληλα το κάστρο, τα τζαμιά και το νησί να μετατρέπονται από χώρους κατοικίας σε τουριστικούς χώρους περιήγησης σε ένα οθωμανικό-βαλκανικό-οριενταλιστικό παρελθόν ή σε μουσεία.

Η πρώτη -σχεδόν ευθύγραμμη- σχέση μνήμης, πόλης και αναπαράστασής της προκύπτει από τα πρώτα πλάνα των ταινιών. Το περιβάλλον και η ατμόσφαιρα της εποχής της ηγεμονίας του Αλή Πασά απιδίδονται με την κινηματογράφηση της λίμνης, του κάστρου και των τζαμιών. Στη *Λίμνη των Στεναγμών* η φωτογραφία του Αριστείδη Καρύδη- Fuchs, η φωτογραφία του πλατό του Κώστα Κοραή και η κάμερα του Γιάννη Πουλή δίνουν τεχνολογικά ένα άρτιο αποτέλεσμα χωρίς αλλοιώσεις και διακοπές στο travelling της κάμερας. Στην ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη*, η φωτογραφία του Γιάννη Χατζόπουλου και η κάμερα του Σταύρου Θεοδωρόπουλου δεν συλλαμβάνουν με ευκρίνεια τους χώρους. Τα εξωτερικά όπως και τα εσωτερικά γυρίσματα είναι σκοτεινά και δυσδιάκριτα. Τα εξωτερικά γυρίσματα είναι ελάχιστα και τα εσωτερικά είναι γυρισμένα σε studio και όχι σε πραγματικές ιδιόκτητες κατοικίες στην πόλη, όπως διαπιστώνεται στην περίπτωση της *Λίμνη των Στεναγμών*.

Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, με εξαίρεση το πρώτο πλάνο και τη σκηνή του πνιγμού στο τέλος, ολόκληρη η ταινία γυρίστηκε σε χώρους που προσομοίαζαν με τα τοπία στα Γιάννενα. Η σκηνική προσομοίωση της πόλης δείχνει ότι ήδη από την εποχή που γυρίστηκε η ταινία υπάρχει η εξιδανικευμένη αναπαράσταση της οθωμανικής μητρόπολης για τα Γιάννενα, με τα σεράγια, τους μιναρέδες και τα παζάρια, μια εικόνα που είχε καλλιεργηθεί από ξένους περιηγητές και καλλιτέχνες, όπως επίσης και από έλληνες ζωγράφους, ποιητές και συγγραφείς του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα.

¹²³ Η διαδικασία παραγωγής πολιτισμικής μνήμης από κινηματογραφικές ταινίες περιγράφεται στην εισαγωγή. Πιο συγκεκριμένα βλ. Erll A, *Literature, Film and the mediality of Cultural Memory* στο Erll A. -Nunning A., *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, p.g.390-397.

Ο χώρος της σύγχρονης πόλης, οι σημερινοί κάτοικοι και η συλλογική βιωμένη μνήμη της πόλης του 20^{ού} αι. εξοβελίζονται από αυτές τις ταινίες και επανεμφανίζονται με τις ταινίες του Αγγελόπουλου.

Η Λίμνη των Στεναγμών έχει ευδιάκριτα πλάνα από εξωτερικούς χώρους στο ιστορικό κέντρο της πόλης των Ιωαννίνων, στο κάστρο, την παραλίμνια περιοχή και στα περίχωρά της. Υπάρχουν οι προσόψεις και οι αυλές παλιών αρχοντικών σπιτιών μέσα στην πόλη (όπως το αρχοντικό του Ιωαννίδη ή το επωνομαζόμενο σπίτι του Δεσπότη), σοκάκια και δρόμοι (το σοκάκι των Αψαράδων μέσα στο κάστρο) που εμφανίζονται στο φιλμ με τη μορφή που είχαν την εποχή που έγιναν τα γυρίσματα. Σήμερα αυτά τα περιβάλλοντα παραμένουν ίδια, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, οι χώροι έχουν «συμβολοποιηθεί», όπως στην περίπτωση του αρχοντικού του Ιωαννίδη, που ενώ ο περιβάλλον χώρος έχει αλλάξει, το σπίτι έχει γκρεμιστεί και στη θέση του βρίσκεται ένα εμπορικό κέντρο, οι κατασκευαστές φρόντισαν να αφήσουν ίχνη της παλιάς κατοικίας που να υπενθυμίζουν την πολιτισμική αξία του τοπίου¹²⁴.

Σε άλλες περιπτώσεις, η μοίρα των χώρων δεν ήταν καλή, όπως στην περίπτωση της «κατοικίας του Δεσπότη». Το κτίριο θεωρείται η πιο παλιά κατοικία που σώζεται στον αστικό ιστό της πόλης, έχει χρησιμοποιηθεί ως σκηνικό και στην ταινία, ανεβάζοντας την πολιτισμική του αξία. Σήμερα στέκει έρημο, εγκαταλειμμένο και ετοιμόρροπο¹²⁵. Είναι πολύ πιθανό η εγκατάλειψή του έχει να κάνει με την αντι-μνήμη¹²⁶ που ενεργοποιεί. Το οίκημα είναι περιτριγυρισμένο από σύγχρονες πολυκατοικίες που το κρύβουν και μια ταμπέλα στην είσοδο της κατοικίας το «βαπτίζει» σπίτι του Δεσπότη, ενώ μέχρι την ανταλλαγή των πληθυσμών στο σπίτι κατοικούσε μουσουλμανική οικογένεια. Η συγκεκριμένη οικία είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα μη –ενσωμάτωσης στην επίσημη και εθνικά κατασκευασμένη μνήμη που βασίζεται στην ιστορική συνέχεια του έθνους.

¹²⁴ Στην θέση που βρίσκονταν το αρχοντικό του Ιωαννίδη σήμερα υψώνεται ένα γυάλινο κτήριο. Οι μηχανικοί όμως διατήρησαν την πέτρινη πρόσοψη της κεντρικής εισόδου του παλιού κτηρίου, χωρίς να έχει κάποια λειτουργία. Η συγκεκριμένη σχεδιαστική χειρονομία έχει να κάνει με το πολιτιστικό φορτίο του χώρου και με την προσπάθεια διατήρησης της μνήμης, του ρόλου που έπαιξε τα αρχοντικά, τόσο στην ταινία όσο και γενικότερα στην τοπική ιστορία της πόλης, αφού το συγκεκριμένο αρχοντικό ανήκε σε μια από τις πιο παλιές και γνωστές οικογένειες της πόλης.

¹²⁵ Φωτογραφία 4. Φωτογραφίες της «κατοικίας του Δεσπότη» φωτογραφημένη το 1948 και η σημερινή εικόνα εγκατάλειψης.

¹²⁶ Ο όρος αντι-μνήμη χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον Φουκώ. Βλ. σχετικά Foucault M., “Nietzsche, Genealogy, History” στο *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Bouchard D.F. (ed.), Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1977, pg.93. Ο Φουκώ μιλάει για την μνήμη που παράγεται από μια αφήγηση της ιστορίας αντίθετη στις επίσημες εκδοχές της ιστορικής συνέχειας της εθνικής ιστορίας.

Η ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* τελειώνει με στατικό γενικό πλάνο της λίμνης, του κάστρου, των τζαμιών και της παραλίμνιας περιοχής χωρίς ανθρώπινη παρουσία. Το ίδιο συμβαίνει και στη *Λίμνη των Στεναγμών*, όπου εμφανίζεται το κάστρο, τα τζαμιά και η λίμνη από άλλη γωνία λήψης, κάθε φορά που αλλάζει η σκηνή. Είναι εμφανές ότι η εμμονή και η επανάληψη στο ίδιο πλάνο (κάστρο, λίμνη, τζαμιά) γίνεται όχι μόνο για λειτουργικούς λόγους παραγωγής και σεναρίου αλλά για να καταστεί ο χώρος μόνιμα και διαχρονικά σε κεντρικό σημείο πολιτισμικής αναφοράς, χωρίς ανθρωπολογικές προεκτάσεις και κοινωνική σημασία. Η ανθρώπινη παρουσία σ' αυτά τα πλάνα θα μετέτρεπε τους χώρους σε ζωντανά σημεία που δρουν ενεργά υποκείμενα, ενώ η επιδίωξη των σκηνοθετών είναι να «παγώσουν» οι χώροι στο ιστορικό παρελθόν και να μην παραπέμπουν σε άλλου τύπου νοηματοδοτήσεις.

Στις σκηνές των ταινιών που κινηματογραφούνται σε εσωτερικούς χώρους οι αναπαραστατικοί μηχανισμοί λειτουργούν σύμφωνα με τον θεατρικό κανόνα. Όλοι οι χώροι (χαρέμια, υπνοδωμάτια, χώροι υποδοχής) αναπαρίστανται βάσει θεατρικής σκηνής και θεατρικών συμβάσεων. Στις δύο ταινίες πλειοψηφούν τα εσωτερικά πλάνα και τα γυρίσματα έχουν γίνει σε studio με θεατρικά σκηνικά, οι χώροι ωστόσο προσομοιάζουν με τους πραγματικούς, ιδιαίτερα οι φυλακές που μοιάζουν με τους χώρους που βρίσκονται στην ίδια κατάσταση και σήμερα στις εισόδους του κάστρου.

Επίσης, στις ταινίες διαπιστώνεται ότι υπνοδωμάτια και χώροι υποδοχής σε ιδιόκτητες κατοικίες προσομοιάζουν με πραγματικούς εσωτερικούς χώρους. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τους χώρους του παλατιού του Αλή Πασά τα οποία δεν σώζονται, ούτε υπάρχουν σχέδια πώς ήταν κατασκευασμένα. Όποια πληροφορία, προέρχεται από περιγραφές περιηγητών ή γκραβούρες και ζωγραφικούς πίνακες. Οι εξωτερικοί χώροι αποτυπώνονται στατικά με εξαίρεση το πρώτο πλάνο, στην ταινία *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη*, καθώς το πλάνο έχει γυριστεί μέσα από τη λίμνη, πιθανόν μέσα από βάρκα. Υπάρχουν εισοδοί έξοδοι σε παρασκήνια και μονοκάμερη σταθερή μετωπική λήψη που καταλαμβάνει όλο το χώρο της σκηνής, ανάλογη με τη θέαση του θεατή σε θεατρική παράσταση.

Το σενάριο εστιάζει στη θρησκευτική ετερότητα των μειονοτήτων της πόλης, που προϋπήρχε ως στοιχείο διαφορετικότητας, αλλά και αρμονικής συνύπαρξης που

εξελίχτηκε με τους εθνικισμούς σε σημείο αντιπαράθεσης μεταξύ των κοινοτήτων των βαλκανικών πόλεων¹²⁷.

Σε μια μελέτη πολιτισμικής μνήμης μέσα από τον κινηματογράφο διερευνάται το δίπολο των αστικών μύθων και οι προβολές της πραγματικότητας, έτσι ώστε να διαπιστωθεί ο βαθμός που η αναπαράσταση εισχωρεί στη συλλογική μνήμη. Η συλλογική μνήμη οργανώνεται γύρω από τις μεγάλες μορφές του παρελθόντος, η λατρεία των οποίων συντηρείται από την ανέγερση μνημείων, τη σχολική ιστορία, την εξιστόρηση κατορθωμάτων, ανδραγαθιών ηρωισμών και μύθων. Η σύνθεση μύθων είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη πρακτική ως προπαγανδιστικό εργαλείο στα Βαλκάνια, όπου η καλλιέργεια της φιλοπατρίας στόχευε στη σύνθεση μεγαλοϊδεατισμών και ακραίων σοβινισμών. Όλες οι ταινίες φουστανέλας και ιδιαίτερα τα ιστορικά δράματα προέβαλαν μια εθνικιστική οπτική και προσδιόριζαν την πατρίδα του σήμερα με τα νοητικά εργαλεία της συλλογικής μνήμης ενός μακρινού παρελθόντος¹²⁸.

Ο έλληνας αγωνιστής φοράει πάντα φουστανέλα (γι' αυτό άλλωστε οι ταινίες λέγονται φουστανέλας), ο πασάς μεγάλα ριχτάρια και φέσια, η τουρκάλα φερετζέ, η ελληνίδα τσεμπέρι και οι δύο, αν βρίσκονται σε χαρέμι, φοράνε οριένταλ ρούχα έτοιμες να χορέψουν τσιφτετέλι, οι σύμβουλοι του πασά, αν μεν είναι χριστιανοί και «καλοί» στο ρόλο τους, φοράνε ράσα που θυμίζουν παπάδες, αν είναι «κακοί», φορούν ενδυμασίες που παραπέμπουν είτε σε ηγεμόνες της Μολδοβλαχίας είτε σε ραβίνους, οι δυτικοί έχουν ρούχα δυτικότροπα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και οι υπόλοιποι Οθωμανοί φέσια. Δεν υπάρχει ενδυματολογικός διαχωρισμός για τους Οθωμανούς είτε πρόκειται για Αιγύπτιους, είτε για Αλβανούς είτε για προδότες και «προσκυνημένους» χριστιανούς.

Η αφήγηση κυλά στη ροή ενός λεκτικού χειμάρρου. Ιδιαίτερα οι μονόλογοι του Αλή Πασά, της Κυρά Φροσύνης, όπως και οι ερωτικοί διάλογοι στις δύο ταινίες. Οι «καλοί» έλληνες και «χριστιανοί» μιλάνε καθαρά ελληνικά, οι οθωμανοί σπαστά και ο Πασάς απευθύνεται πάντα εκνευρισμένος ή οργισμένος στους χριστιανούς αποκαλώντας τους γκιαούρηδες ή ραγιάδες, ενώ απευθύνεται με ηρεμία και μειλίχια στους συμβούλους του και στις γυναίκες.

¹²⁷ Todorova M., *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York University Press, N.Y 2004, p.g.:129-157.

¹²⁸ Για την διάκριση μνήμης και ιστορίας βλ. σχετικά στην εισαγωγή. Επίσης βλ. στο Nora, «Entre memoire et histoire. Le problematique des lieux» στο, *Les Lieux de memoire, I, La Republique*, Gallimard, Paris 1984.

Το ντεκουπάζ είναι υποτυπώδες, ενώ η φροντίδα για τα ρακόρ απουσιάζει τελείως. Η κάμερα παρακολουθεί την εξέλιξη των διαλόγων και τις περιορισμένες κινήσεις των ηθοποιών. Τα κατ ακολουθούν κυρίως την είσοδο και την έξοδο του ηθοποιού.

Οι ηθοποιοί και οι άλλοι καλλιτέχνες των συγκεκριμένων ταινιών (μουσικοί, στιχουργοί, σκηνογράφοι κ.α.) προέρχονταν και ήταν ήδη γνωστοί από άλλες λαϊκές τέχνες (θέατρο, επιθεώρηση, λαϊκή μουσική), μεταπήδησαν στον κινηματογράφο και διέπρεψαν διατηρώντας τις συμβάσεις, τους τρόπους και τους κώδικες της τέχνης από την οποία προέρχονταν¹²⁹. Τέτοιοι καλλιτέχνες που προέρχονταν από άλλες τέχνες ήταν κωμικοί, όπως ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Νίκος Σταυρίδης, ο Βασίλης Αυλωνίτης, η Ρένα Βλαχοπούλου, οι αδελφές Καλουτά, η στιχουργός Ευτυχία Παπαγιανοπούλου, οι τραγουδιστές Βέμπο, Δανάη, Τώνης Μαρούδας, Νίκος Γούναρης, Στέλλα Γκρέκα, Νινή Ζάχα, Φώτης Πολυμέρης, Τζίμης Μακούλης, Γιώργος Ζαμπέτας, Μανώλης Χιώτης, Μαίρη Λίντα, οι ντιζέζ Ζωζώ Σαμπουντζάκη, Σπεράντζα Βρανά κ.ά.¹³⁰

Εξέχουσα θέση και στις δύο ταινίες έχουν τα τραγούδια, η μουσική και ο χορός. Οι μουσικοσυνθέτες των δύο ταινιών (Άκης Σμυρναίος στην ταινία *Ο Αλή Πασσάς και η Κυρά Φροσύνη* και Τάκης Μωράκης στη *Λίμνη των Στεναγμών*) είχαν σπουδές στην μουσική και μεγάλη θητεία στη λαϊκή μουσική και στα βαριετέ¹³¹.

Οι μουσικοσυνθέτες των βαριετέ ήταν συνήθως βιρτουόζοι μουσικοί με μουσικές γνώσεις σε όλη την γκάμα των μουσικών ειδών. Είχαν την ικανότητα να συνθέτουν νέα μουσική από ήδη υπάρχοντα μουσικά θέματα σε απίθανους συνδυασμούς, π.χ. θέμα από την όπερα Κάρμεν με δημοτικά τραγούδια. Χαρακτηριστικά είναι τα μουσικά θέματα στην ταινία *Αλή Πασσάς και η Κυρά Φροσύνη*, όπου συνδυάζονται η τζαζ μουσική με οριενταλ θέματα και το δημοτικό τραγούδι «*Στην στεριά δεν ζει το ψάρι*». Ο στόχος ήταν διπλός: α) η δημιουργία οριενταλιστικής ατμόσφαιρας, και β) η ανάκληση της παράδοσης των δημοτικών τραγουδιών για τη δημιουργία συγκινησιακής και νοσταλγικής φόρτισης στους θεατές.

Από τις αναπαραστάσεις των συγκεκριμένων ταινιών αναδύεται, λοιπόν, το θέμα της παραγωγής πολιτισμικής μνήμης και νοσταλγίας. Η μνήμη μπορεί να ανακαλεί το παρελθόν και να το εξιδανικεύει αλλά δεν το κάνει για να καταδικάσει το παρόν αλλά για να το συνδέσει με το παρελθόν και το μέλλον ως αδιάλειπτη συνέχεια. Η

¹²⁹ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989, σ. 223-236.

¹³⁰ Μπασκόζος Γ., *Από τον Αττίκ στον Οικονομίδη, Βήμα της Κυριακής*, 10/02/2013, Κριτική, σελ.4-5/12.

¹³¹ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989, σ. 223-236.

νοσταλγία, αντίθετα, προϋποθέτει πάντα την ανάκληση ενός παρελθόντος που χάθηκε οριστικά και αμετάκλητα και του οποίου η ανάκληση καταδεικνύει πάντα την υποτίμηση του παρόντος¹³².

¹³² Βλ. σχετικά Lasch C., *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*, W.W. Norton and Co, N.Y. 1991, pg.82.

2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η πραγματικότητα των ταινιών διαμορφώνει πολιτισμική μνήμη παρά νοσταλγία σε αντίθεση με τις ταινίες του Αγγελόπουλου που αναλύονται στο Β' μέρος του πονήματος. Αν κάτι μοιάζει να παραπέμπει σε παρελθόν επανεμφανίζεται διαρκώς και τελικά τα τοπία λειτουργούν ως «νησίδες μνήμης» δίνοντας μια συνεκτική υπόσταση, μια ταυτότητα του χώρου και μια αίσθηση του χρόνου με λίγες νοσταλγικές νοηματοδοτήσεις. Η συλλογική μνήμη και το πόσο μπορεί να ανατρέξει πίσω είναι στο επίκεντρο της κινηματογράφησης αυτών των σκηνοθετών, για να αποκαλυφτούν τα επάλληλα πολιτισμικά διαδοχικά στρώματα επιχειρώντας αναγωγές και ανασυνθέτοντας το παρελθόν. Αυτή είναι η πιο ενδιαφέρουσα πλευρά της προσέγγισης του χώρου που κάνουν οι σκηνοθέτες αυτών των ταινιών¹³³.

Μεταπολεμικά η πριμοδότηση της αφήγησης της ιστορίας και η άγνοια του κινηματογραφικού συντακτικού των «κατά συνθήκη» και αυτοδίδακτων σκηνοθετών, που προέρχονται κυρίως από το χώρο του θεάτρου, περιορίζει τις οποιεσδήποτε φορμαλιστικές αναζητήσεις του χώρου. Στο ντεκουπάζ των ταινιών το σενάριο μετατρέπεται σε οπτική έκφραση με αποτέλεσμα το λεκτικό να μεταπλάθεται σε οπτικοακουστικό. Τέτοιες δομές και μορφές του χώρου οροθετούν τη γραφική ή ηθογραφική τους προσέγγιση που χαρακτηρίζει έντονα τις ταινίες της εποχής, όπως και τις υπό εξέταση ταινίες.

Η πόλη είναι πρωταγωνιστής και ένας ευρύτερος αστικός χώρος είναι συνεχώς παρών. Είναι αυτός που διαβρώνει την ύπαιθρο διαβρώνοντας πρώτα απ' όλα τις δομές, τον ανθρώπινο περίγυρο, τα πρόσωπα. Οι μορφές μπορεί να αδρανούν, κι έτσι, οι σταθερές του τοπίου, οι παραδοσιακοί οικισμοί, μπορεί να επιβιώνουν, αλλά ως ένα κλειστό σύστημα, ως τα «λείψανα» ενός ιστορικά παρελθόντος τόπου¹³⁴.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο ανάγεται και η ροπή των κινηματογραφιστών προς χώρους με έντονη ιστορική βαρύτητα, που αντιστέκονται στο πέρασμα του χρόνου ως δομές και λειτουργίες κατ' αρχάς και ως μορφές στη συνέχεια.

Οι συντελεστές των ταινιών για την επιλογή σεναρίου, έχοντας επίγνωση του λογοτεχνικού δραματουργικού κύκλου (ποιήματα, λογοτεχνικά κείμενα, δοκίμια,

¹³³ Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

¹³⁴ Ferro M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σελ. 39-65,101-122,206-216.

μυθιστορήματα) και λόγω έλλειψης πρωτότυπων σεναρίων, στρέφονται στο έτοιμο προϋπάρχον υλικό των λογοτεχνικών κειμένων, των επιθεωρησιακών κειμένων, των απλοϊκών θεατρικών έργων που δημοσιεύονταν σε περιοδικά και εφημερίδες, με τεράστια επιτυχία, πολλά χρόνια πριν την εμφάνιση του κινηματογράφου. Τα κείμενα μεταφέρονταν αυτούσια από τη θεατρική σκηνή στο φιλμ¹³⁵.

Για τους Έλληνες καλλιτέχνες η πολιτισμική παραγωγή μετεωρίζεται μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Όταν η κυρίαρχη τάση γέρνει προς την Ανατολή, η θέαση του καλλιτέχνη έχει να κάνει με τη ρίζα, το πάθος, τον έρωτα, όσο και με αρνητικά στοιχεία, όπως το σκοταδισμό, την ανασφάλεια, την οπισθοδρόμηση. Όταν η κυρίαρχη τάση γέρνει προς τη Δύση, αποτυπώνεται η ευμάρεια, η ανάπτυξη, η πρόοδος, ο κοσμοπολιτισμός αλλά και η καταπιεστική ψυχρότητα, ο αναγκαστικός καθωσπρεπισμός και ο απάνθρωπος ορθολογισμός. Στον Γκιαούρ-Δον Ζουάν των Δυτικών, στο «Τανγκό της Λειλάς», στο «Φοξ τροτ της Χαλιμάς» στο ρεμπέτικο-μάμπο του Χιώτη ισορροπεί η ελληνική παραγωγή ταινιών¹³⁶.

Η αδυναμία οικονομικών ανοιγμάτων, η άγνοια της κινηματογραφικής γλώσσας, οι ευκολίες του θεατρικού στησίματος με τα στατικά πλάνα, τα πενιχρά θεατρικής δομής σκηνικά, τα ελάχιστα εξωτερικά γυρίσματα, είναι μερικοί όροι που προσδιορίζουν τον αναπαραστατικό μηχανισμό αυτών των ταινιών. Στις περισσότερες περιπτώσεις η θεατρική παράσταση μεταφέρονταν στο σινεμά αυτούσια την ίδια ή την επόμενη χρονιά, με τους ίδιους συντελεστές (ηθοποιούς, σκηνοθέτη ακόμη και με τα ίδια σκηνικά)¹³⁷.

Στις δύο υπό εξέταση ταινίες στη *Λίμνη των Στεναγμών* και στην *Αλή Πασσάς και Κυρά Φροσύνη* το σενάριο βασίστηκε σε ποίημα του Βαλαωρίτη. Κλειδί επιτυχίας ήταν η ομοιογενής αναπαράσταση του χώρου και η απλή αφηγηματική μορφή. Οι δυο σκηνοθέτες των ταινιών είναι από τους πρωτεργάτες των εγχειρημάτων προσαρμογής αντίστοιχων θεατρικών σεναρίων, κόμικ και ιστοριών από εφημερίδες και περιοδικά, και μετασχηματισμού στο ντεκουπάζ όλων των θεατρικών και γραπτών στοιχείων σε

¹³⁵ Εικόνα των πρώτων χρόνων του κινηματογράφου στον ελληνικό χώρο καθώς και περαιτέρω πληροφορίες για την εξέλιξη των ειδών του ιστορικού και του βουκολικού δράματος και των ταινιών φουστανέλας περιγράφονται σε ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου. (Βλ. Βιβλιογραφία): Σολδάτος Α' Τόμος, σ.22-101, Μητροπούλου σ. 33-57 και 65-98, Κουσουμίδης σ. 19-25, Μικελίδης σ. 8-13.

¹³⁶ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989.

¹³⁷ Για αυτή την ιδιότυπη μεταφορά των κειμένων από θεατρικά σε κινηματογραφικά σενάρια και πάλι σε θεατρικά ή σε νέα κινηματογραφικά που διατηρούν ένα αφηγηματικό κορμό αλλά έχουν παραλλαγές της ίδιας ιστορίας βλ. σχετικά Field S., *Το Σενάριο*, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος Αθήνα 1986 και Βαλούκος Σ., *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής*, Αιγόκερω, Αθήνα 1997.

κινηματογραφικά. Αυτές οι τακτικές των πρωτοπόρων σκηνοθετών παγιώθηκαν σε σχήματα και παρήχθησαν μαζικά επηρεάζοντας με τη σειρά τους την αφηγηματική απόδοση στο θέατρο, τα κόμικς και τα κείμενα της εποχής¹³⁸.

Τη «μανιέρα»¹³⁹ κινηματογράφησης ταινιών αυτού του είδους ακολουθούν και οι δύο ταινίες. Απουσιάζουν το πλονζέ, το κοντρ πλονζέ, το κεκλιμένο και το «αφύσικο» κάδρο, ως γωνίες λήψης. Προτιμώνται οι μετωπικές λήψεις, αναπαράγοντας το θεατρικό προσκήνιο για να δημιουργήσουν ένα κλίμα οικειώσης του θεατή, παρόμοιο με το θέατρο, όχι όμως κλίμα ταύτισης. Η εστιακή απόσταση του φακού παραμένει σταθερή, σύμφωνα και με τον θεατρικό τρόπο όρασης. Η θεατρική θέαση οδηγεί σε στατικότητα των χώρων ιδιαίτερα του εξωτερικού τοπίου, που είναι αντιστρόφως ανάλογη προς την πληθωρικότητα του διαλόγου μέσω της οποίας επιχειρείται η αναπαραγωγή της ιστορικής στιγμής και η αναπαράσταση των συμβάντων της πλοκής. Η θεατρική λειτουργία αυτών των ταινιών έχει ως αποτέλεσμα ο χώρος να μη θεωρείται δραματολογικό εργαλείο, αλλά ένας φόντος εύληπτης, συμβολοποιημένης και ατμοσφαιρικής (οριενταλιστικής) αναπαραγωγής της εποχής¹⁴⁰.

Βασική πρόθεση των σκηνοθετών των υπό εξέταση ταινιών, όπως και όλων των σκηνοθετών μετά τον πόλεμο και τον Εμφύλιο, ήταν η απομάκρυνση του φιλικού προϊόντος από τις καταγωγές του, ώστε να μην κατηγορηθούν για άγνοια του κινηματογραφικού μέσου ή για απεύθυνση των ταινιών μόνο στα κατώτερα και λαϊκά στρώματα. Επακόλουθη είναι η προσπάθεια προβολής «ειδημόνων» επιστημονικού τύπου παραγωγών και συντελεστών παραγωγής (σκηνοθετών, φωτογράφων, ηχοληπτών, ηθοποιών) που καταλήγει στην παραγωγή ταινιών που δεν είναι άρτιες τεχνικά, ούτε απομακρυσμένες από τις καταγωγές τους, όμως έχουν μεγάλη απήχηση στο κοινό.

Η σχέση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία φωτίζεται όχι μόνο από τα έργα που διασκευάστηκαν στην οθόνη αλλά και απ' όσα απωθήθηκαν¹⁴¹. Ο ομφάλιος λώρος των ταινιών φουστάνελας, είτε πρόκειται για ιστορικές περιπέτειες είτε ιστορικά

¹³⁸ Όπ.π

¹³⁹ Παπαγιαννίδης Τ., «*Τα στάνταρτ του ελληνικού κινηματογράφου*», Σύγχρονος Κινηματογράφος, αρ.4, Δεκέμβριος 1969, σ.11.

¹⁴⁰ Όπ.π.

¹⁴¹ Χαρακτηριστική είναι η απουσία του *Βασιλικού* του Αντώνιου Μάτεσι, του *Πανηγυριού* του Δημήτρη Κεχαΐδη, της *Αυλής των Θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη αλλά και έργων από την δραματολογία του Γιώργου Θεοτοκά, του Άγγελου Τερζάκη, του Σπύρου Μελά, του Παντελή Πρεβαλάκη.

δράματα ή βουκολικά δράματα ή ακόμα και ορεινές περιπέτειες, βρίσκεται στην παράδοση των πρώτων προπολεμικών βουκολικών και ιστορικών δραμάτων.

Προπολεμικά τέτοια κείμενα και σενάρια γράφονταν και εικονογραφούνταν σε σειρές, σε καθημερινές εφημερίδες και εβδομαδιαία περιοδικά, είτε από άγνωστους δημοσιογράφους, που πολλές φορές χρησιμοποιούσαν και ψευδώνυμο για να αποφεύγουν τη λογοκρισία, είτε αρθρογράφους, γελοιογράφους, λόγιους και διανοούμενους που συνειδητά ή ασυνείδητα ή και για λόγους λογοκρισίας και φίμωσης απείχαν από το δημόσιο διάλογο και γενικότερα από τη δημόσια σφαίρα και παρέμεναν άγνωστοι. Οι συγγραφείς αυτοί βιοπορίζονταν από το συγγραφικό τους έργο και τα κριτήρια συγγραφής ήταν διαφορετικά από τα αντίστοιχα λόγια ακαδημαϊκά κείμενα. Ήταν σύντομα, εύληπτα, απλά και κατανοητά γιατί βασίζονταν στην αγοραία, άμεση και εύπεπτη πρόσληψη, με σκοπό να ψυχαγωγήσουν και να διασκεδάσουν το αναγνωστικό κοινό¹⁴².

Η μεγάλη απήχηση του αφηγηματικού κορμού των ιστοριών αυτών και των κειμένων έκανε εύκολη τη μετατροπή τους στα πρώτα σενάρια απ' όπου προέρχονται η επιθεώρηση, το κωμειδύλλιο, η λαϊκή οπερέτα, το βουκολικό δράμα, το ρεμπέτικο, το ληστρικό μυθιστόρημα, η γελοιογραφία, και τα οποία παρουσιάζονταν στην Αθήνα και στην επαρχία από θιάσους-μπουλούκια. Η περιγραφή της καθημερινότητας (της λύπης, της χαράς, της γέννησης, του θανάτου, του έρωτα, της απογοήτευσης) και οι διπολικοί συμβολισμοί (καλός-κακός, πλούσιος-φτωχός κ.ά.) είναι οι αισθητικές αρχές που χαρακτηρίζουν τα κείμενα και τις παράγωγες ταινίες αυτού του είδους¹⁴³.

Μεταπολεμικά, τα ίδια σενάρια χρησιμοποιήθηκαν αυτούσια ή με κάποιες μικρές παραλλαγές στον κινηματογράφο και ενσωματώθηκαν στην κινηματογραφική αφήγηση οι άλλες λαϊκές τέχνες εξίσου αυτούσια, όπως το λαϊκό τραγούδι, το βαριετέ, η επιθεώρηση. Πρόκειται για αξιοπρόσεκτη ελληνική ιδιαιτερότητα, η ταύτιση του ελληνικού κινηματογράφου στα πρώτα του βήματα με άλλα είδη λαϊκής τέχνης. Πρωτεργάτες είναι η ίδια ομάδα συγγραφέων, λογίων και διανοούμενων που δεν δυσκολεύτηκε να μετατρέψει τα μυθιστορήματα σε δραματικά θεατρικά σενάρια. Ο Αλέκος Σακελάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Νίκος Τσιφόρος, ο Κώστας Πρετεντέρης και ο Δημήτρης Ψαθάς είναι μερικοί απ' αυτούς που ανήκουν σε αυτή την ομάδα θεατρικών και κινηματογραφικών σεναριογράφων. Ταυτόχρονη με την

¹⁴² Βλ. σχετικά Δερμεντζόπουλος Χ., *Συλλογικές Παραστάσεις και Νοοτροπίες στο Ελληνικό Ληστρικό Μυθιστόρημα (1900-1930)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου, Αθήνα 1996 σελ.29.

¹⁴³ Όπ.π.

παραγωγή των ταινιών ήταν μάλιστα και η επίσημη ακαδημαϊκή κριτική και η απόρριψη του κινηματογράφου με τον ίδιο τρόπο και για τους ίδιους λόγους που προπολεμικά απορρίφθηκαν οι άλλες λαϊκές τέχνες¹⁴⁴.

Ήδη από τη δεκαετία του 1980-1990 έχει αρχίσει να επανεξετάζεται από φιλόλογους και άλλους ερευνητές η λογοτεχνική αξία των κειμένων των συγγραφέων που προαναφέρθηκαν και που είχε υποτιμηθεί τις προηγούμενες δεκαετίες¹⁴⁵.

Η «κακοφημισμένη» ομάδα συγγραφέων από τους ακαδημαϊκούς κύκλους και τα έργα τους, αφού έχει πλέον επισημανθεί η καλλιτεχνική τους αξία, αξιολογούνται και ακαδημαϊκά: «οι έμπειροι θεατράνθρωποι της εποχής εκείνης, συγγραφείς, διανοούμενοι, σκηνοθέτες και θιασάρχες, είχαν την εμφανέστατη έγνοια να δείξουν και τις κοινωνικές πληγές, τα αδιέξοδα των θεσμών, τις αγκυλώσεις του συστήματος, την παθογένεια των δομών, τις νοσηρές εστίες που προκαλούσαν φαινόμενα σήψης¹⁴⁶».

Μπορεί όλα τα προαναφερθέντα είδη λαϊκής τέχνης και ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος να γνώρισαν τη χλεύη της επίσημης ακαδημαϊκής κριτικής κατά τις δεκαετίες του '50, του '60 και του '70, επιτυχημένη ωστόσο πρόσμιξη μύθου και πραγματικότητας έκανε αυτές τις ταινίες να αγαπηθούν από το κοινό, να επιβιώσουν και να μεταλλαχτούν σε βασικούς αγωγούς οικείωσης με το παρελθόν και δεξαμενή πολιτισμικής μνήμης.

Αισθητικά οι συντελεστές (σκηνοθέτες-παραγωγοί) των ταινιών «φουστανέλας» υιοθέτησαν τις συμβάσεις του δραματικού ειδυλλίου, του πατριωτικού δράματος και των λαϊκών αναγνωσμάτων, εξιδανικεύοντας την ελληνική ορεινή επαρχία με νοσταλγική διάθεση¹⁴⁷ μόνο για να συγκρίνουν την ύπαιθρο με την πόλη, να κριτικάρουν και να υποβαθμίσουν ή να αναβαθμίσουν τη ζωή στην πόλη. Ήξεραν το κοινό τους και είχαν επίγνωση ότι απευθύνονται σε εσωτερικούς και εξωτερικούς οικονομικούς μετανάστες από τα χωριά και την επαρχία, σε μεγάλα αστικά κέντρα του εσωτερικού και σε πόλεις στην Δυτική Ευρώπη, την Αμερική και την Αυστραλία.

¹⁴⁴ Βλ. σχόλια του Νικόλα Κάλα (Σπιέρου) για τις μεταστροφές της ελληνικής διανόησης απέναντι στον κινηματογράφο: *Πειθαρχία*, 4.1.1931. Βλ. επίσης Μαρία Μικέ, *Το λογοτεχνικό περιοδικό «Ο Κύκλος» (1931-1939, 1945, 1947)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988.

¹⁴⁵ Βλ. σχετικά Δερμεντζόπουλος Χ., *Συλλογικές Παραστάσεις και Νοοτροπίες στο Ελληνικό Ληστικό Μυθιστόρημα (1900-1930)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου, Αθήνα 1996.

¹⁴⁶ Όπ.π.

¹⁴⁷ Εκτός από τις υπό εξέταση ταινίες, γνωστές είναι η *Αστέρω* (1929 σκνθ. Δημήτρης Γαζιάδης) η *Μαλάμω* (1960 σκθ. Σπύρος Ζιάγκας) *Μαρία Πενταγιώτισσα* (1929, σκθ. Α. Μαδράς και 1957, σκθ. Κ. Ανδρίτσος) *Σαρακατσάνισσα* (1959, σκθ. Ορέστης Λάσκος) κ.α. Για τις ταινίες βλ. Γιάννης Σολδάτος, «Ορεινές περιπέτειες και ελληνική φουστανέλα», *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σελ.:226-236.

Οι χώροι στο κωμειδύλλιο, στη λαϊκή οπερέτα και το βουκολικό δράμα είναι γνωστοί, οικείοι και νοσταλγικοί και ταυτόχρονα εξωτικοί και απόμακροι. Το ενδιαφέρον του «ειδυλλίου» στις δύο μορφές που εμφανίζεται¹⁴⁸, είναι ότι συνδέει στοιχεία και του δυτικού νατουραλιστικού (Antoine) και του μουσικού θεάτρου. Ορθά έχει υποστηριχτεί ότι το κωμειδύλλιο¹⁴⁹ «με όσες ξένες επιδράσεις και αν δέχτηκε, είναι θέατρο νεοελληνικό και στα θέματα και στο περιεχόμενο, το ήθος και την γλώσσα»¹⁵⁰.

Οι σκηνοθέτες επιδίωξαν με «έκτακτες σκηνές το συγκεκριισμό της συμβατικότητας του μύθου και του ρεαλισμού¹⁵¹» να κατευθύνουν το βλέμμα του κοινού σε μια μνημοτεχνική, συμβολοποιημένη αφήγηση του χώρου¹⁵².

Ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος επιτέλεσε μια ορατή λειτουργία προσφέροντας νησίδες μνήμης, σύνδεσης με το παρελθόν ειδικά στους ανθρώπους που εγκατέλειπαν την ύπαιθρο και συνέρρεαν στις πόλεις¹⁵³.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο πόλης-υπαιθρου, σ' ένα πλαίσιο αστικότητας, όπου όλα μπορεί να συνυπάρχουν και να συγκρούονται ταυτόχρονα, σ' ένα σύνολο από ανόμοιες πραγματικότητες, ασυνέχειες, βίαιες ρήξεις που ταράσσουν το τοπίο, και με τις ασάφειες στα όρια του παλιού και του καινούργιου η επαναπροσέγγιση της ελληνικής υπαίθρου μέσα από τον κινηματογράφο είναι μια ιδιαίτερη και ιδιόζουσα περίπτωση¹⁵⁴.

Επιτελώντας μια τέτοια λειτουργία σύνδεσης της σύγχρονης αστικής ταυτότητας του θεατή με την ταυτότητα της ρίζας και της παράδοσης του χώρου η *Λίμνη των Στεναγμών* και ο *Αλή Πασσάς και η Κυρά Φροσύνη* καθίστανται εργαλεία σύνθεσης της πολιτισμικής μνήμης. Οι ταινίες ανασυνθέτουν την ταυτότητα του χώρου, προκαλούν την πολιτισμική μνήμη και δημιουργούν πολιτισμικά σημεία αναφοράς του ελληνικού τοπίου. Εκμεταλλεύονται σκηνογραφικά ό,τι απέμεινε από το παρελθόν της ελληνικής επαρχιακής πόλης, γεφυρώνουν τα πολιτισμικά χάσματα,

¹⁴⁸ Δηλ. ως θεατρικό και ως κινηματογραφικό είδος.

¹⁵⁰ Παπαϊωάννου, Μ., *Το κωμειδύλλιο και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1983.

¹⁵¹ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989, σ.223-236.

¹⁵² Ο συγκεκριασμός μύθου και πραγματικότητας παράγει πολιτισμική μνήμη στον κινηματογράφο. Βλ. σχετικά Erll A., *Literature, Film and the mediality of Cultural Memory* στο Erll A. -Nunning A., *Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, p.g.390-397.

¹⁵³ Bender B.(ed), *Land scape: Politics and Perspective*, Berg, Providence/ Oxford 1993, p. 1-17.

¹⁵⁴ Medam A., "Etre de ville. Miroirs et reflexions" στο *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinema. Du cinema et des restes urbains*, L' Harmattan, Paris 2003, σελ. 9-26.

επινοούν ή ανακαλύπτουν εκ νέου την ιδιόρρυθμη ομορφιά του οθωμανικού παρελθόντος και τους αστικούς μύθους που περιβάλλουν την πόλη και περιλαμβάνονται σε κάθε αφήγηση γι' αυτή.

3. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ

A. Ο ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΑ

Αναμφισβήτητα, δεν υπάρχει πιο πολυσυζητημένη, από την εποχή της ακόμα, προσωπικότητα τοπικού ηγεμόνα στα χρόνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας από αυτή του Αλή πασά των Ιωαννίνων. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη ιστορική μορφή που προκάλεσε πλήθος αντιφατικών συμπερασμάτων και ερμηνειών της πολιτικής του, των αποφάσεών του, της ηγεσίας του. Πλήθος αντιπαραθέσεων ιστορικών και ιστοριοδιφών για το χαρακτήρα του «διόγκωσαν», όσο κανενός άλλου Οθωμανού τοπικού ηγέτη, το ιστορικό του εκτόπισμα μέσα από κείμενα, αφηγήσεις, ανεκδοτολογίες, ιστορήσεις πεπραγμένων, δημιουργώντας εν τέλει ένα αστικό μύθο. Δεν είναι υπερβολικό ούτε περίεργο το γεγονός ότι μέχρι και σήμερα, δύο αιώνες μετά, παρατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον σε ό,τι έχει σχέση με το βίο και την πολιτεία του, τόσο από ιστορικούς, ανθρωπολόγους, μουσειολόγους, όσο και σε κινηματογραφικές και θεατρικές και αναπαραστάσεις.

Ο Αλή Πασάς γεννήθηκε στο Τεπελένι (γι' αυτό ονομαζόταν και Τεπελενλής) ένα μικρό χωριό τότε της σημερινής Αλβανίας το 1744¹⁵⁵ και πέθανε στις 24 Ιανουαρίου του 1822¹⁵⁶. Ήταν μουσουλμάνος Τουρκαλβανός στην καταγωγή πασάς των Ιωαννίνων. Για περισσότερα από 40 χρόνια διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ιστορία της Ηπείρου και ευρύτερα, από το 1788, όταν διορίστηκε πασάς των Ιωαννίνων, έως τις αρχές της Ελληνικής Επανάστασης. Στο απόγειο της δόξας του κατείχε μια μεγάλη περιοχή του ελλαδικού χώρου της τότε Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Για τον τρόπο με τον οποίο διοίκησε το Πασαλίκι του αλλά και για το χαρακτήρα του έμεινε γνωστός ως Ασλάνι (λιοντάρι) των Ιωαννίνων. Διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο στην ιστορία της Ηπείρου αλλά και ευρύτερα της Ελλάδας και της Αλβανίας στο μεταίχμιο μεταξύ του 18ου αιώνα και 19ου αιώνα¹⁵⁷. Γενάρχης της οικογένειάς του ή ο πρώτος που έγινε ονομαστός από την οικογένειά του ήταν κάποιος Τούρκος ονόματι Μουσταφά ή Μούτζο Χούσσο, προπάππος του Αλή, αρχηγός ληστρικών ομάδων που δρούσε στην Ανατολία, περί τα τέλη του 17ου

¹⁵⁵ Κατά νεότερες έρευνες, αντί 1740 ή 1750, ή 1752 που είχαν υποστηρίξει παλιότεροι βιογράφοι.

¹⁵⁶ Το όνομα του Αλή Πασά σε άλλες τοπικές γλώσσες: αλβ: Ali Pashë Tepelena, βλαχ: Ali Păshelu, και τουρκ: Tepedelenli Ali Paşa.

¹⁵⁷ Σύγχρονος Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη. Τόμος 2ος (1928), σ. 775-777.

αιώνα. Εξ αυτού και η οικογένειά του λεγόταν Μουτζοχουσσάτες η οποία και εγκαταστάθηκε στην Αλβανία, προερχόμενη από τη Μικρά Ασία, περίπου 80 χρόνια πριν τη γέννηση του Αλή Πασά. Γιος του Μουσταφά ήταν ο Μουχτάρ που λέγεται πως είχε λάβει μέρος στην πολιορκία της Κέρκυρας κατά τον πόλεμο με του Ενετούς το 1716. Από αυτή την ενέργεια η Υψηλή Πύλη τον αμνήστευσε για τις πρότερες ληστρικές δράσεις του, που όμως επανέλαβε αργότερα. Ο γιος του Μουχτάρ εκείνου, ο λεγόμενος Βελής, που ήταν ο πατέρας του Αλή Πασά¹⁵⁸.

Η μητέρα του λεγόταν Χάμκω, ήταν Ελληνίδα στην καταγωγή και ελληνόγλωσση - δεύτερη γυναίκα του Βελή, κόρη του Μπέη της Κόνιτσας. Μετά το θάνατο του πατέρα του το 1753, που επηρέασε δραματικά την εφηβική του ηλικία, οι κάτοικοι των χωριών που δυνάστευε ο πατέρας του εξεγέρθηκαν και οι Γαρδικιώτες συνέλαβαν τη Χάμκω την κακοποίησαν, την υπέβαλαν σε εξευτελιστικά βασανιστήρια, πριν την αφήσουν τελικά ελεύθερη. Σύμφωνα με συχνές εκμυστηρεύσεις του Αλή, ο πατέρας του ο Βελής τα μόνα περιουσιακά στοιχεία που άφησε στη γυναίκα του Χάμκω και στα δύο παιδιά του, τον Αλή και την αδελφή του Χαϊνίτσα, ήταν "μιά άθλια τρύπα και λίγα χωράφια"¹⁵⁹.

Στα παιδικά χρόνια του ο Αλής είναι γνωστό ότι ήταν πολύ ανήσυχος και του άρεσαν οι πολεμικές τέχνες που για χάρη τους εγκατέλειπε τους δασκάλους του και περιφέρονταν στα βουνά. Έτσι τα λίγα γράμματα που έμαθε τα όφειλε και μόνο στην επιμονή της μητέρας του. Είναι γεγονός πως ο Αλής ανατράφηκε από τη μητέρα του με υπέρμετρη φιλοδοξία και με στόχο να γίνει πιο σπουδαίος, από τον πατέρα του, και μάλιστα κατά τη συνήθη έκφραση του Αλή εκείνη τον έκανε "άντρα και Βεζύρη". Σε αυτό βοήθησε και η εξολόθρευση όλων των ετεροθαλών αδελφών του από τη μητέρα του, ένα σύνηθες άγριο φαινόμενο που είχε ξεκινήσει από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, συνεχίστηκε πιο έντονα στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και υιοθετήθηκε ακόμη σε μεγαλύτερο βαθμό από την Οθωμανική Αυτοκρατορία¹⁶⁰.

Η παντελής όμως έλλειψη στοιχείων για την περίοδο των εφηβικών χρόνων του Αλή δεν επιτρέπει σε κανέναν ν' αναφερθεί στην περίοδο αυτή. Έτσι εικάζεται, πως μετά το θάνατο του πατέρα του, κατά την εφηβική του ηλικία, ο Αλής είχε καταφύγει στα

¹⁵⁸ "Αλή Πασάς" έρευνα καθηγητού Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Γ. Παπαγεωργίου 2002. Επίσης βλ. σχετικά *Σύγχρονος Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη*. Τόμος 2ος (1928), σ. 775-777.

¹⁵⁹ Γιαννόπουλος Γ., «*Τα τσιφλίκια του Βελή Πασά υιού του Αλή Πασά*». *Μνήμων* 2 (1972), σ. 135-158.

¹⁶⁰ Σκιώτης Δ., «*Από ληστής πασάς: τα πρώτα βήματα στην άνοδο του Αλή Πασά των Γιαννίων (1750-1784)*». *Θησαυρίσματα* 6 (1969), σ. 257-290.

γύρω βουνά και έτοιμος πλέον μαχητής είχε οργανώσει και αναλάβει αρχηγός συμμοριών που συγκροτούνταν από Τόσκηδες και Λιάπηδες ληστές, με τις οποίες επιχειρούσε τις ληστρικές επιδρομές σε ολόκληρη την Ήπειρο και τη Θεσσαλία. Λόγω της ληστρικής του αυτής δράσης συνελήφθη από τον πασά του Μπερατίου, Κουρτ Αχμέτ πασά, αλλά αφέθηκε ελεύθερος αφού υποσχέθηκε να σταματήσει τις επιδρομές, υπόσχεση την οποία όμως δεν κράτησε, διότι όπως λέγεται ο πασάς αρνήθηκε να του δώσει για σύζυγο την κόρη του. Έπειτα, λόγω της σκληρής καταδίωξης που αντιμετώπισε κατέφυγε στον Καπλάν πασά του Δελβίνου του οποίου την κόρη (Εμινέ) παντρεύθηκε το 1768 μνηστεύοντας παράλληλα και την αδελφή του Χαϊνίτσα με τον μεγαλύτερο γιο του Καπλάν. Από αυτό τον γάμο ο Αλής απέκτησε και τους δυο του γιους, τον Μουχτάρ (1769) και τον Βελή (1773). Μέσω διαφόρων δολοπλοκιών κατάφερε να εξοντώσει τόσο τον πεθερό του όσο και τον διάδοχο αυτού Σελήμ χωρίς όμως να καταφέρει να διοριστεί αυτός πασάς ενώ παράλληλα εκδικήθηκε τους κατοίκους του Χορμόβου και του Λικλίου οι οποίοι είχαν πριν από χρόνια ατιμάσει την μητέρα του¹⁶¹.

Το 1785 διορίστηκε επόπτης των οδικών αρτηριών της Ρούμελης και ήρθε σε συνεννόηση με τους ληστές που δρούσαν στη Θεσσαλία. Το 1787 όταν και διορίστηκε πασάς των Τρικάλων καταδίωξε και εξόντωσε τους πρώην συμμάχους του, λυτρώνοντας παράλληλα την περιοχή από τις ληστρικές επιδρομές και αποκτώντας τη φήμη ενός ικανού διοικητή. Το 1788 εκμεταλλευόμενος την απουσία του πασά των Ιωαννίνων Αλή Ζοτ που βρισκόταν σε εκστρατεία στο Δούναβη, άρπαξε το πασαλίκι των Ιωαννίνων, πράξη την οποία τελικά ενέκρινε και η Υψηλή Πύλη, δίνοντας του μάλιστα δικαιοδοσία και στη Στερεά Ελλάδα. Από τη θέση του διοικητή του σαντζακίου των Ιωαννίνων θέτει σταδιακά τις βάσεις για τη δημιουργία ενός σχεδόν αυτόνομου από την Πύλη κράτους, το οποίο περιλάμβανε μεγάλο μέρος της Ελλάδας και της Αλβανίας. Παράλληλα, κατά την περίοδο της ηγεμονίας του, η πρωτεύουσά του τα Γιάννινα μετατρέπονται σε ένα σημαντικό πνευματικό, πολιτισμικό, πολιτικό και οικονομικό κέντρο¹⁶².

Στην προσπάθειά του να πετύχει τους σκοπούς του προσεταιρίζεται όλες τις θρησκευτικές και εθνικές ομάδες της επικράτειάς του. Ωστόσο, δεν διστάζει να

¹⁶¹ Σκιώτης Δ., «Από ληστής πασάς: τα πρώτα βήματα στην άνοδο του Αλή Πασά των Γιαννίνων (1750-1784)». *Θησαυρίσματα* 6 (1969), σ. 257-290.

¹⁶² Λαμπρίδης, Ιωάννης. «Μαλακασιακά». Στο: *Ηπειρωτικά ιστορικά μελετήματα*. Μέρος Γ'. Αθήνα: Βλαστός, 1904 (φωτ. ανατύπωση Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, 1993), σ. 25.

συντρίψει κάθε αντίπαλό του με δυναμικό τρόπο. Παράλληλα, αναπτύσσει σχέσεις με ευρωπαϊκές δυνάμεις¹⁶³.

Ως πασάς των Ιωαννίνων συμμετείχε στον Ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1787 - 1792, η συμμετοχή του όμως διεκόπη διότι αναγκάστηκε να εκστρατεύει το 1790 και το 1792 κατά των επαναστατημένων Σουλιωτών χωρίς αποτέλεσμα. Το 1796 κατέκτησε την Άρτα και το 1798 υπέταξε τη Χειμάρρα (Χιμάρα) και κατέλαβε την Πρέβεζα μετά από σύντομη πολιορκία. Μετά την Πρέβεζα κατέλαβε τη Βόνιτσα και το 1803 υπέταξε το Σούλι και εξόρισε τους κατοίκους του. Μάλιστα, για αυτό του το επίτευγμα διορίστηκε από την Υψηλή Πύλη ως διοικητής της Ρούμελης και ο γιος του Βελής διοικητής της Θεσσαλίας και του Μοριά, ενώ προσωρινά η δικαιοδοσία του επεκτάθηκε μέχρι τη Θράκη. Μεταγενέστερες επιτυχίες του ήταν η κατάληψη του Αργυροκάστρου το 1812 και η αγορά της Πάργας από τους Άγγλους το 1819. Όντας ήδη σχετικά αυτόνομος από την κεντρική εξουσία, ο Αλής είδε το κράτος του να εκτείνεται στα μεγαλύτερα όρια του από την Πελοπόννησο μέχρι τη Μακεδονία¹⁶⁴.

Η επικράτηση του Αλή Πασά ως ανώτατου Οθωμανού διοικητή του Ηπειρωτικο-Θεσσαλικού χώρου ανατρέπει τις ισορροπίες που είχαν επιτευχθεί έως τότε μεταξύ του Μετσόβου και του οθωμανικού κράτους. Η ιστοριογραφία εκλαμβάνει αυτό το γεγονός ως το τέλος του προνομιακού καθεστώτος που απολάμβανε η περιοχή του Μετσόβου και όλων των περιοχών που έχαιραν ειδικών προνομίων από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Ειδικά για τη Χώρα του Μετσόβου και παρά την αυθαίρετη επιβολή εισφορών και τον τερματισμό της εποπτείας από Οθωμανούς αξιωματούχους της Κωνσταντινούπολης, αυτή η αλλαγή δεν συνιστά κατάργηση του φορολογικού και, κυρίως, του διοικητικού και γεωγραφικού πλαισίου που διείπε μέχρι τότε την περιοχή. Ακόμα και το 1802, επτά χρόνια αφότου η περιοχή του Μετσόβου περιήλθε στα χέρια του Αλή Πασά, ο σουλτάνος Σελήμ Γ΄ απευθύνει έγγραφο προς τον διοικητή του σαντζακιού Τρικάλων και τον ιεροδίκη της ίδιας πόλεως, με το οποίο τους καθιστά γνωστή την ανανέωση προηγούμενων φερμανιών του Μετσόβου. Ως διοικητική πράξη επιβεβαιώνει ότι ο Αλή Πασάς δεν είχε μετατρέψει τη Χώρα

¹⁶³ Βλ. σχετικά Σιορόκας, Γ., *Η εξωτερική πολιτική του Αλή πασά των Ιωαννίνων: από το Τιλόι στη Βιέννη (1807-1815)*. Ιωάννινα, 1999. Επίσης βλ. σχετικά Grigori A., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ΄ και στις αρχές του ΙΘ΄ αιώνα: τα δυτικοβαλκανικά πασαλίκια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Εισαγωγικό σχόλιο, επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, μετάφραση Αντωνία Διάλλα. Αθήνα: Gutenberg, 1994, σ. 144-173.

¹⁶⁴ Μιχαηλάρης, Παναγιώτης. «Αλή πασάς των Ιωαννίνων: τα όρια της περιφερειακής αυτονομίας». Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*. Τόμ. 1. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 257-272.

Μετσόβου σε προσωπικό του φέουδο, κάτι που είχε συμβεί με πολλούς οικισμούς της επικράτειάς του. Ωστόσο, παρά τον τυπικό σεβασμό που υποδεικνύει προς το προνομιακό καθεστώς του Μετσόβου, δεν παύει να το υπονομεύει.

Εκτός του ότι γίνεται ο αποκλειστικός νομέας της, επιβάλλει στον πληθυσμό της μερικές δυσβάστακτες επιβαρύνσεις¹⁶⁵. Συγκεκριμένα, αυξάνει σημαντικά το ποσό του φόρου που πλήρωναν ως τότε και, επιπλέον, τους υποχρεώνει να διατηρούν στα ορεινά τους περάσματα αλβανική φρουρά διοριζόμενη από αυτόν. Επίσης, τα μεροκάματα των Μετσοβιτών μαστόρων (οικοδόμων και ξυλουργών) που απασχολεί στα οικοδομικά του έργα, καθώς και το κόστος της ξυλείας που χρησιμοποιείται για την κατασκευή τους επιβαρύνει την κοινότητα του Μετσόβου. Αυτές οι εξελίξεις, παρά τις συγκρούσεις που δημιουργούν στην τοπική κοινωνία, δεν μεταβάλλουν την εσωτερική δομή του καθεστώτος της Χώρας Μετσόβου. Ο φορολογικός της μηχανισμός εξακολουθεί να λειτουργεί με βάση το διοικητικό status του 18ου αιώνα¹⁶⁶.

Το 1820, ύστερα από την αποκάλυψη ότι δυο Αλβανοί σταλμένοι από τον Αλή αποπειράθηκαν να δολοφονήσουν τον Πασόμπεη, ο Σουλτάνος Μαχμούτ Β΄ ενοχλημένος από αυτό το γεγονός και θορυβημένος διότι ο Αλής ήταν εμπόδιο στο μεταρρυθμιστικό του πρόγραμμα και κίνδυνος για τη συνοχή της Αυτοκρατορίας του διέταξε την απομάκρυνσή του από το Πασαλίκι των Ιωαννίνων, με σκοπό να τον περιορίσει στο Τεπελένι. Ο Αλής προσπάθησε να εξευμενίσει το σουλτάνο, ζήτησε τη μεσολάβηση της Ρωσίας και της Αγγλίας, ενώ κατέδωσε ακόμα και τη Φιλική Εταιρεία της οποίας την ύπαρξη γνώριζε από το 1819. Τελικά, το 1820 η Πύλη τον κήρυξε ένοχο εσχάτης προδοσίας και τον κάλεσε να εμφανιστεί εντός 40 ημερών στην Κωνσταντινούπολη για να απολογηθεί¹⁶⁷.

Εκείνος φυσικά αρνήθηκε ερχόμενος σε σύγκρουση με τα στρατεύματα της Αυτοκρατορίας. Ο Μαχμούτ Β΄ κινητοποίησε το καλοκαίρι του 1820 κατά του Αλή στρατεύμα 80.000 ανδρών με αρχηγό στην αρχή τον Ισμαήλ Πασόμπεη και στη συνέχεια τον Χουρσίτ Πασά. Ο Αλής βρέθηκε σε δεινή θέση καθώς αντιμετώπισε σημαντική διαρροή οπλαρχηγών και στρατευμάτων (ακόμη και οι γιοι του

¹⁶⁵ Βλ. σχετικά Πλατάρης, Γ., *Κώδικας Χώρας Μετσόβου των ετών 1708-1907*. Αθήνα, 1982, σ. 105-120.

¹⁶⁶ Βλ. σχετικά Σκαφιδάς, Β. «Ιστορία του Μετσόβου». *Ηπειρωτική Εστία* 11/117 (1962), σ. 387. Βλ. επίσης Τρίτος, Μ. «Τα σωζόμενα φιρμάνια των προνομίων του Μετσόβου». *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Μετσοβίτικων Σπουδών*. Αθήνα 1993, σ. 404.

¹⁶⁷ Βλ. σχετικά Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

παραδόθηκαν παρά το γεγονός ότι τους είχε δώσει εντολή να αμυνθούν μέχρις εσχάτων), ενώ φάνηκε πως ο στρατός του δεν ήταν κατάλληλα προετοιμασμένος για σύγκρουση με τα σουλτανικά στρατεύματα. Η πολιορκία του κάστρου των Ιωαννίνων συνεχιζόταν λόγω της αντιγνωμίας που είχε ξεσπάσει μεταξύ των πολιορκητών (οφειλόταν στις δωροδοκίες των αξιωματικών από τον διαβόητο πασά). Σημαντικό ρόλο έπαιξε και το γεγονός ότι ο Αλής πήρε με το μέρος του τους άλλοτε ορκισμένους εχθρούς του Σουλιώτες με την προϋπόθεση να τους άφηνε να επανεγκατασταθούν στο Σούλι.

Αξιοσημείωτο είναι πως την 25η Αυγούστου, κατά τη διάρκεια της πολιορκίας δεν δίστασε να κάψει μέρος της πόλης των Ιωαννίνων για να έχει καλύτερο οπτικό πεδίο το πυροβολικό του¹⁶⁸.

Η κατάσταση άλλαξε, όταν ο Πασόμπεης αντικαταστάθηκε από τον Χουρσίτ ο οποίος επανέφερε την τάξη στο στρατόπεδο των πολιορκητών, περιόρισε τις επιδρομές των Σουλιωτών και έσφιξε τον κλοιό γύρω από τον Αλή. Η έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης ανάγκασε τον Χουρσίτ να αρχίσει διαπραγματεύσεις κατά τις οποίες κατέλαβε τα ισχυρά οχυρά του κάστρου περιορίζοντας τον Αλή στο παλάτι του, όπου είχε συγκεντρώσει τους θησαυρούς του αλλά και πολλά βαρέλια πυρίτιδας απειλώντας να δώσει εντολή για ανατίναξη, αν γινόταν έφοδος, υπόθεση που ανησυχούσε τον Χουρσίτ που εποφθαλιούσε την περιουσία του εχθρού του. Κατά τα τέλη του Νοεμβρίου του 1821 ολόκληρη σχεδόν η φρουρά του κάστρου είχε αυτομολήσει στον Χουρσίτ αφήνοντας στον Αλή μόνο 500 άνδρες από τους οποίους οι 430 προσχώρησαν αργότερα στους Τούρκους¹⁶⁹.

Η αποσχιστική δράση του Αλή Πασά αποτελεί ένα από τα κορυφαία παραδείγματα της θεσμικής διαφθοράς και των διασπαστικών τάσεων που επικρατούν εκείνη την περίοδο στην Οθωμανική αυτοκρατορία¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Αθηναγόρας, Μητροπολίτης Παραμυθίας και Φιλιατών. «Η τελευταία ημέρα του Αλή-πασά». *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 8 (1923), σ. 368-382.

¹⁶⁹ Βλ. σχετικά Σιορόκας, Γ., *Η εξωτερική πολιτική του Αλή πασά των Ιωαννίνων: από το Τιλσίτ στη Βιέννη (1807-1815)*. Ιωάννινα, 1999. Επίσης βλ. σχετικά Grigori A., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ' και στις αρχές του ΙΘ' αιώνα: τα δυτικοβαλκανικά πασαλίκια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Εισαγωγικό σχόλιο, επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, μετάφραση Αντωνία Διάλλα. Αθήνα: Gutenberg, 1994, σ. 144-173.

¹⁷⁰ Βλ. σχετικά Σιορόκας, Γ., *Η εξωτερική πολιτική του Αλή πασά των Ιωαννίνων: από το Τιλσίτ στη Βιέννη (1807-1815)*. Ιωάννινα, 1999. Επίσης βλ. σχετικά Grigori A., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ' και στις αρχές του ΙΘ' αιώνα: τα δυτικοβαλκανικά πασαλίκια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Εισαγωγικό σχόλιο, επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, μετάφραση Αντωνία Διάλλα. Αθήνα: Gutenberg, 1994, σ. 144-173.

Τον Ιανουάριο του 1822 έπειτα από σκληρές διαπραγματεύσεις ο Αλής δέχτηκε να παραδοθεί με τον όρο την παροχή αμνηστίας και κατέφυγε στο μοναστήρι του Αγίου Παντελεήμονα που βρίσκεται στο νησί της λίμνης των Ιωαννίνων. Εκεί, στις 24 του ίδιου μήνα σκοτώθηκε μετά από σύντομη συμπλοκή με τον απεσταλμένο του Χουρσίτ, Κιοσέ Μεχμέτ (κατά άλλους ήταν ο Αλή Χασάν) που είχε έρθει δήθεν με το χαρτί της αμνηστίας.

Το πτώμα του αποκεφαλίστηκε και το κεφάλι του στάλθηκε ταριχευμένο από τον Χουρσίτ στην Κωνσταντινούπολη, όπου αργότερα θάφτηκε σε μια περιοχή έξω από τα τείχη της πόλης¹⁷¹.

Το ακέφαλο σώμα του ενταφιάστηκε στον οικογενειακό τάφο του σεραγιού, στο Ιτς Καλέ, κοντά στο Φετιγιέ Τζαμί. Ο τάφος αυτός (που περιβαλλόταν ως το 1944 με ωραίο ψηλό κιγκλίδωμα το οποίο αφαιρέθηκε κατά τη διάρκεια της Κατοχής για να αντικατασταθεί τα τελευταία χρόνια από καινούργιο) φαίνεται πως ήταν τόπος προσκηνύματος για τους Αλβανούς κυρίως Μουσουλμάνους της Ηπείρου και της Αλβανίας, ακόμα και κατά τα τέλη του 19ου αιώνα¹⁷².

Κατά άλλες πηγές, τον Αλή Πασά τον σκότωσαν Έλληνες που μπήκαν στο ξενώνα του μοναστηριού στο νησί της λίμνης, όπου κρυβόταν και τον πυροβόλησαν από το κάτω πάτωμα μέσα στον οντά. Στον ξενώνα, που σήμερα είναι μουσείο-αξιοθέατο της πόλης των Ιωαννίνων, υπάρχουν ακόμα και οι τρύπες από τις σφαίρες που διαπέρασαν το πάτωμα και σκότωσαν τον Αλή Πασά¹⁷³.

Ο Αλής από τη μια πλευρά κυβέρνησε το κράτος του επί 33 χρόνια με σιδηρά πυγμή επιβάλλοντας σκληρή πειθαρχία και εξολοθρεύοντας ανελέητα τους εχθρούς του και γενικά όποιον αμφισβητούσε την εξουσία του (Σουλιώτες, Γαρδικιώτες, Κατσαντώνης, Βλαχάβας, πασάδες Δελβίνου και Δίβρας). Από την άλλη πλευρά τα πρώτα χρόνια της κυριαρχίας του κατασκεύασε δρόμους, λιμάνια, γέφυρες, υδραγωγεία, ίδρυσε σχολεία, είχε σε μεγάλη εκτίμηση τους επιστήμονες και παγίωσε

¹⁷¹ Το 1874 τοποθετήθηκε επάνω στο μνήμα του η επιγραφή: *Είναι το κομμένο κεφάλι του Αλή Πασά, του Τεπενενλή, μοντασερίφη των Ιωαννίνων, που εστασίασε προ 50 ετών*. Βλ. σχετικά Ρωμαίος Κ, «ΕΛΛΑΣ», τόμος 2ος, εκδ. Γιοβάνη, σελ. 341.

¹⁷² Ο Γάλλος περιηγητής V.Bégarđ που επισκέφτηκε τα Βαλκάνια το διάστημα 1890-92, κατά την παραμονή του σε χωριό της Ηπείρου ονόματι Άγιος Γεώργιος (Τσουρχλί), συνάντησε Τούρκους χωροφύλακες που *συνοδεύουν τις γυναίκες μέχρι το Σαρηγκιόλ. Είναι οι γυναίκες ενός μπέη της Κόνιτσας. Είχαν πάει πρώτα στα Γιάννινα, στον Αλή Πασά του Τεπελενλή τον τάφο, για να ζητήσουν τη γιατρεία του γέρου συζύγου τους*. Βλ. σχετικά Bégarđ V., *Τουρκία και Ελληνισμός-Οδοιπορικό στη Μακεδονία*, Εκδ. Τροχαλία, μτφ Μ. Λυκούδη, σελ. 380.

¹⁷³ Αθηνάγορας, Μητροπολίτης Παραμυθίας και Φιλιατών. «Η τελευταία ημέρα του Αλή-πασά». *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 8 (1923), σ. 368-382.

την ασφάλεια στην επικράτειά του με την εξάλειψη της ληστείας, ενώ ιδιαίτερα στην πρωτεύουσά του τα Γιάννενα ενισχύθηκε η βιοτεχνία, αναπτύχθηκαν το εμπόριο, οι τέχνες και τα γράμματα. Επίσης, ήταν ανεκτικός έναντι των Χριστιανών και στην επικράτειά του υπήρχε σχετική ανεξιθρησκεία, σε βαθμό που να χτίζει στο παλάτι του εκκλησίες για τους χριστιανούς συμβούλους του και τις χριστιανές του παλατιού και του χαρεμιού¹⁷⁴.

Όπως αναφέρει ο κ. Παπασταύρου, «*όλη η ζωή του ήταν μια αντίφαση. Σούβλιζε ανθρώπους και ταυτόχρονα προσκυνούσε τα λείψανα του πατρο-Κοσμά. Κατέστρεφε ολόκληρα χωριά και παράλληλα έχτιζε χριστιανικές εκκλησίες. Αγαπούσε την πρώτη γυναίκα του, όμως προξένησε τον θάνατό της. Ντυνόταν πολυτελώς, ενίοτε όμως και με ρούχα ζητιάνου. Ήταν αμόρφωτος αλλά υποστήριζε την ελληνική παιδεία. Ήταν ατρόμητος στη μάχη αλλά έτρεμε τις βροντές και τις αστραπές. Λοιδορούσε τους γιους του αλλά τους έχτιζε παλάτια. Ήταν ακόλαστος αλλά και άτεγκτος σε θέματα ηθικής, δίκαιος αλλά και ιδιοτελής, φιλόργυρος αλλά και γαλαντόμος¹⁷⁵*».

Οι διπλωματικές και διοικητικές του ικανότητες, το ενδιαφέρον του για νεωτερικές αντιλήψεις, η λαϊκή του θρησκευτικότητα, η θρησκευτική του ουδετερότητα, η πάταξη της ληστοκρατίας, η σκληρότητα και εκδικητικότητα που επιδεικνύει κατά την επιβολή της τάξης και η λεηλατική του συμπεριφορά απέναντι σε πρόσωπα και κοινότητες προκειμένου να αυξήσει τις προσόδους του, προκαλούν τον θαυμασμό και συνάμα τις επικρίσεις των συγχρόνων του, ενώ διχάζουν ακόμη την ιστοριογραφία αναφορικά με την προσωπικότητά του. Είχε κατά καιρούς συμμαχήσει καιροσκοπικά με τους Γάλλους δηλώνοντας μάλιστα και θαυμαστής του Ναπολέοντα (αυτό δεν τον εμπόδισε να καταλάβει το 1798 τη γαλλοκρατούμενη Πρέβεζα και να κατακρεουργήσει τους Γάλλους αιχμαλώτους), διατηρούσε καλές σχέσεις με την Αγγλία, ιδίως μετά την αγορά της Πάργας το 1819, ενώ προσπαθούσε να δημιουργήσει καλό όνομα στη Δύση υποδεχόμενος στο παλάτι του Ευρωπαίους περιηγητές.

Αυτή η εικόνα που διαδίδεται και από ξένους χρονικογράφους οδήγησε κάποιους

¹⁷⁴ Βλ. σχετικά Σιορόκας, Γ., *Η εξωτερική πολιτική του Αλή πασά των Ιωαννίνων: από το Τιλιτ στη Βιέννη (1807-1815)*. Ιωάννινα, 1999. Επίσης βλ. σχετικά Grigori A., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ' και στις αρχές του ΙΘ' αιώνα: τα δυτικοβαλκανικά πασαλίκια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Εισαγωγικό σχόλιο, επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, μετάφραση Αντωνία Διάλλα. Αθήνα: Gutenberg, 1994, σ. 144-173.

¹⁷⁵ Παπασταύρος, Α., *Αλή Πασάς: από λήσταρχος ηγεμόνας*. Ιωάννινα: Απειρωτών, 2013.

μεταγενέστερους συγγραφείς στην κατασκευή ενός μύθου περί "πεφωτισμένης δεσποτείας" ή ενός "οριενταλικού" Βοναπάρτη της Ηπείρου¹⁷⁶.

B. Ο ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ ΩΣ ΜΥΘΟΣ

Στις υπό εξέταση ταινίες, η εικόνα του Αλή Πασά παραπέμπει σε υδατογραφίες περιηγητών που τον ζωγράφισαν σε προχωρημένη ηλικία. Ο χαρακτήρας του έχει όλα τα χαρακτηριστικά του «κακού» που συναντώνται στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Παρουσιάζεται άδικος, ακαλλιέργητος, γλοιώδης, διεφθαρμένος, δολοπλόκος, ζηλιάρης, μοχθηρός, πονηρός, τυραννικός, οξύθυμος, παραδόπιστος, υποκριτής, ψεύτης.

Γύρω από την προσωπικότητα του Αλή Πασά, τον τρόπο άσκησης εξουσίας και τους υποτελείς του, δυτικοί περιηγητές, διανοούμενοι και καλλιτέχνες συνέθεσαν ένα οριενταλιστικό πεδίο αναφοράς και μυθοπλασίας. Η φήμη του Αλή επεκτάθηκε στο ευρωπαϊκό κοινό, συγγραφείς γοητεύτηκαν, καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν και μέσα στο πληθωρικό κλίμα του ρομαντισμού με το εναγώνιο αίσθημα αναζήτησης εξωτικής γοητείας στην Ανατολή, η επιβλητική μορφή του Αλή επέτρεπε κάθε συγκλίνουσα προς την μεγαλοποίηση και την υπερβολή. Οι ταξιδιώτες με τα κείμενα τους τροφοδότησαν πλουσιοπάροχα τη δίψα του αναγνωστικού κοινού με λεπτομέρειες τόσο από τον πολιτικό όσο και από τον ιδιωτικό βίο του: η καταγωγή του, η διακυβέρνησή του, οι δημεύσεις, τα τσιφλίκια, η δικαιοσύνη, η τυραννία, η διαφθορά, η φιλοχρηματία, η βαρβαρότητα, οι αρπαγές, οι αυθαιρεσίες του, η ισοβιότητα της εξουσίας του, τα εισοδήματα, οι θηριωδίες του, οι διπλωματικοί του ελιγμοί και οι εκβιασμοί, οι σχέσεις με την Αυλή του, με το στρατό, με τον κλήρο, με τους υποτελείς του, τον Σουλτάνο, τους Ευρωπαίους, τους γραμματείς του, τις αρπαγές κοριτσιών, τα παιδομαζώματα, τα σεράγια του, οι λαφυραγωγίες του και οι αποθησαυρισμοί του, η πολυτέλεια, η χλιδή, ο τρυφηλός βίος του, τα γεύματα τα χαρέμια αλλά και ο χαρακτήρας και οι συνήθειες, όλα αποδόθηκαν με δυσδιάκριτα όρια μεταξύ μύθου και πραγματικότητας¹⁷⁷.

Για τους Ευρωπαίους οι θρύλοι και οι παραμυθολογίες, οι διαδόσεις και οι φοβίες για το μυστήριο της Ανατολής συνέθεσαν την στερεοτυπική εικόνα του Αλή που

¹⁷⁶ Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

¹⁷⁷ Βιγγοπούλου Ι., *Ο Αλή Πασάς όπως των γνώρισα. Οι μαρτυρίες δύο ταξιδιωτών*, Εκδόσεις Ισνάφι, Ιωάννινα 2006, σελ.7-25.

θεωρείται κεντρική φιγούρα στην περιηγητική και οριενταλιστική γραμματεία. Ο ίδιος ο Αλής με τον πολυτάραχο βίο του και τις σε όλες τις πληθωρικές του πράξεις (τραγικούς έρωτες, απάνθρωπες εκδικήσεις, σωτήριες απαλλαγές, σατανικές δολοπλοκίες, ακραίες ανοχές) δημιούργησε μόνος του το αμφιλεγόμενο πορτρέτο του, όπου συνυπάρχουν δικαιοσύνη και αδικία, ανθρωπιά και κακεντρέχεια, προστασία και εκδίκηση, εξυπνάδα και πονηριά, διορατικότητα και καιροσκοπισμός, προοδευτικότητα και μεσαιωνικότητα, ιδιότητες που συνακόλουθα πλάθουν την προς τα έξω αμφιθυμία που προξένησε σε όλους¹⁷⁸.

«Ο μοναδικός κολοσσός που έχει ο 19ος αιώνας να αντιπαραθέσει στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη είναι ο Αλή Πασάς των Ιωαννίνων» έγραφε ο Βίκτωρ Ουγκό το 1829. «Ο Αλή Πασάς είναι το ρομαντικότερο τέρας που γέννησε η Ιστορία και μία από τις ωραιότερες φρικαλεότητες που γέννησε η φύση» είχε προφθάσει να γράψει ο γάλλος δημοσιογράφος Ζορζ Χόφμαν το 1822¹⁷⁹.

Ένα συναρπαστικό μυθιστόρημα η ζωή του, που δεν ιστορήθηκε μόνο σε γραπτά κείμενα αλλά και μέσα από εκατοντάδες απεικονίσεις-πορτρέτα¹⁸⁰ του ίδιου και των ανθρώπων που βρέθηκαν κοντά του. Έργα διάσημων ζωγράφων της εποχής του αλλά και πολλά μεταγενέστερα είναι τα πορτρέτα του Αλή Πασά. Η μορφή του αλλά και σκηνές από τη ζωή του συναντώνται, όπου μπορεί να φανταστεί κανείς: σε ζωγραφικούς πίνακες μέχρι και σε απλοϊκά ιχνογραφήματα λαϊκών καλλιτεχνών, κεντήματα, τραπουλόχαρτα, ξυλόγλυπτα, πορσελάνες, χαλιά, κουτιά για καπνό, κοσμήματα, φιγούρες του Καραγκιόζη, αφίσες και στις υπό εξέταση κινηματογραφικές ταινίες. Σε όλα αυτά, δηλαδή, που συνθέτουν ένα μύθο και δημιουργούν πολιτισμική μνήμη¹⁸¹.

Στη ντόπια συλλογική μνήμη, η εικόνα του Αλή πασά έχει προκύψει από πλήθος αναφορών, μαρτυριών, τεκμηρίων, πολλές φορές αλληλοσυγκρουόμενων και άλλες φορές αλληλοσυμπληρούμενων. Αναφορές για την εξέλιξη της πόλης την εποχή του Αλή πασά καταδεικνύουν τη μυθολογία γύρω από τον τρόπο που άσκησε την εξουσία του και για τα οφέλη ή την παρακμή κατά την ηγεμονία του¹⁸².

¹⁷⁸ Όπ.π.

¹⁷⁹ Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999, σελ.61-62.

¹⁸⁰ Φωτογραφία 5. Πορτρέτα του Αλή Πασά

¹⁸¹ Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

¹⁸² Βιγγοπούλου Ι., *Ο Αλή Πασάς όπως τον γνώρισα. Οι μαρτυρίες δύο ταξιδιωτών*, Εκδόσεις Ισνάφι, Ιωάννινα 2006, σελ.7-25.

«Η Υψηλότης του είναι 60 ετών, πολύ παχύς και όχι ψηλός, αλλά με ωραίο πρόσωπο, φωτεινά γαλάζια μάτια και άσπρη γενειάδα... Η εμφάνισή του δείχνει οτιδήποτε άλλο εκτός από τον αληθινό του χαρακτήρα, γιατί είναι ένας αμείλικτος τύραννος, ένοχος για τις πιο φριχτές ωμότητες, πολύ γενναίος και στρατηλάτης ώστε να αποκαλείται "Οθωμανός Βοναπάρτης". Αλλά όσο πετυχημένος άλλο τόσο βάρβαρος είναι αφού ψήνει τους αντιπάλους του», γράφει ο λόρδος Μπάιρον το 1809 σε μια επιστολή του προς τη μητέρα του ύστερα από τη γνωριμία του με τον Αλή.

Στα πορτρέτα του οι ζωγράφοι βάζουν όλη τη δεξιοτεχνία τους, αλλ' όμως ελάχιστοι αποτυπώνουν τον πραγματικό Αλή, αυτόν που έμεινε στην Ιστορία. Με την περιποιημένη λευκή και μακριά γενειάδα του, συχνά με την περίφημη πίπα στο χέρι ή με ναργιλέ και τον μανδύα του με τη γούνα ολόγυρα μοιάζει στα περισσότερα από αυτά ένας καλοκάγαθος, υπέρβαρος γέρον. Η μεγάλη γαμψή μύτη σχεδόν αποσιωπάται και το διεισδυτικό βλέμμα, που λέει πολύ περισσότερα από όσα τα χείλη, σπανίως ξεχωρίζει στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Αλή πασά¹⁸³.

Ως χαρακτήρας ο Αλή ήταν αντιφατικός. Συνδύαζε αρετές όπως οι ηγετικές ικανότητες, η κοινωνική δικαιοσύνη (με τα δεδομένα της εποχής), η ευστροφία, η πολιτική διάνοια και η θρησκευτική ανεκτικότητα με ελαττώματα, όπως η φιλαργυρία και η βαναυσότητα. Αν και αγράμματος, ευνοούσε την ανάπτυξη των γραμμάτων, ήθελε να οργανώσει το κράτος του στα πρότυπα των αντίστοιχων της Ευρώπης και μπορούσε να ελίσσεται πολιτικά με επιτυχία, ακόμη και με τη Δύση, όντας μεγάλος διπλωμάτης αλλά και δολοπλόκος. Παρόλο που ήταν επίορκος και είχε εξοντώσει αρκετούς πρώην συμμάχους του (από τον πεθερό του μέχρι τους πρώην συντρόφους του ληστές), δεν δίσταζε να παίρνει υπό την προστασία του γόνους άλλων παλιών του φίλων (π.χ. ο Οδυσσέας Ανδρούτσος, γιος του παλιού γνωστού του Αλή, Ανδρέα Βερούση). Ακόμα και στα βαθιά του γεράματα διατήρησε πάνω από 100 παλλακίδες, ωστόσο έτρεφε αληθινά αισθήματα προς την προστατευόμενη και μετέπειτα τελευταία του σύζυγο Βασιλική Κονταξή, η οποία όμως δεν ξέχασε ποτέ την ελληνική της καταγωγή και το γεγονός πως την άρπαξε και την έκανε γυναίκα του σε ηλικία 12 ετών. Παρά το γεγονός ότι ήταν άθρησκος (ο ίδιος δήλωνε Μπεκτάσης ή Ιακωβίνος.¹⁸⁴) ήταν ταυτόχρονα και δεισιδαίμονας με αποτέλεσμα να δέχεται αδιαμαρτύρητα τους προπηλακισμούς και τον έλεγχο των δερβίσηδων για την

¹⁸³ Όπ.π.

¹⁸⁴ Bérard V., *Τουρκία και Ελληνισμός - Οδοιπορικό στη Μακεδονία*, Εκδ. Τροχαλία, μτφ Μ. Λυκούδη, σελ.111.

άστατη ζωή του, ενώ προσκύνησε με ευλάβεια το λείψανο του Κοσμά του Αιτωλού, όταν αυτό μεταφέρθηκε κάποτε στα Ιωάννινα¹⁸⁵.

Ο Αλής έδειξε σχετική εύνοια και ανοχή προς το ελληνικό στοιχείο, σε ένα βαθμό που η επικράτειά του να θεωρείται το μοναδικό μέρος, όπου οι Έλληνες ήταν σχεδόν ισότιμοι με τους Οθωμανούς. Βέβαια ήταν αμείλικτος με όσους αμφισβητούσαν την εξουσία του. Καταδίωξε τους Κλέφτες και τους Αρματολούς, πολλούς από τους οποίους εξόντωσε (Κατσαντώνης, Βλαχάβας, Κώστας Λεπενιώτης, Λαζαίοι) και άλλους κυνήγησε (Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Ζαχαριάς κ.α.). Επίσης διώχτηκαν οι ανυπότακτοι Σουλιώτες, οι Χειμαριώτες (Χιμάρα αρχ. Χιμέρα) καθώς και οι Παργινοί. Μια άλλη πόλη που υπέφερε από τον Αλή Πασά, χωρίς όμως να τον προκαλέσει προηγουμένως, ήταν η Πρέβεζα της οποίας οι κάτοικοι ήταν στο έλεος των ευνοουμένων του¹⁸⁶.

Από την άλλη πλευρά, στη φρουρά του Αλή και στη στρατιωτική σχολή που ο ίδιος ίδρυσε εκπαιδεύτηκαν κάποιοι από τους σημαντικότερους πολεμιστές της Επανάστασης του 1821. Μερικοί από αυτούς ήταν ο Ανδρούτσος, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Μάρκος Μπότσαρης, ο Γρίβας, ο Λάμπρος Βέικος, ο Πανουργιάς, ο Γεώργιος Βαρνακιώτης. Άλλοι σπούδασαν στις περίφημες σχολές των Ιωαννίνων με την βοήθειά του (Σαλώνων Ησαΐας). Αξίζει να αναφερθεί ότι στο παλάτι του Αλή Πασά είχαν συγκεντρωθεί αρκετοί Έλληνες λόγιοι και επιστήμονες, όπως ο προσωπικός του γιατρός Γ. Σακελλάριος, ο Ιωάννης Κωλέττης, ο δάσκαλος Καλογεράς, ο Αθανάσιος Ψαλίδας, ο Μπαλάνος Βασιλόπουλος, ο Ιωάννης Βηλαράς κ.ά.. Τα Ελληνικά ήταν η επίσημη γλώσσα της αυλής του¹⁸⁷.

Έλληνες ήταν και οι διαχειριστές της περιουσίας και των οικονομικών του κράτους του (Μάνθος Οικονόμου, Αλέξιος Νούτσος, Ιωάννης Σταύρου, Αθανάσιος Λιδωρίκης). Άλλος Έλληνας που έχαιρε τον πλήρη σεβασμό του Αλή Πασά ήταν ο Κοσμάς ο Αιτωλός και τα δυο άτομα που βρίσκονταν στο πλευρό του πασά στις

¹⁸⁵ Βλ. σχετικά *Αρχείο Αλή Πασά, συλλογής Ι. Χωτζή, Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Αθηνών*. Έκδοση, σχολιασμός, ευρετήρια Β. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία των Δ. Δημητρόπουλου, Π. Μιχαηλάρη. 4 τόμοι. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 2007-2009.

¹⁸⁶ Μετά τη δεύτερη κατάληψη της πόλης, ο Αλής αν και δήλωσε πως θα σεβόταν την εσωτερική αυτονομία της Πρέβεζας, φρόντισε να τοποθετήσει στην ηγεσία της «Εξάρας» (όργανο αυτοδιοίκησης) πρόσωπα πιστά σε αυτόν και ταυτόχρονα οι Αλβανοί Μπεκήρ Αγάς και Τσατς μπέης, όργανα του Αλή, ασκούσαν τρομοκρατία στην πόλη. Κύριο τους μέλημα ήταν να δημεύουν περιουσίες κατοίκων και να τις παραχωρούν είτε σε συμπατριώτες τους είτε σε Έλληνες πιστούς στον Αλή. Βλ. σχετικά Ρωμαιοί Κ., «ΕΜΑΣ», τόμος 2ος, εκδ. Γιοβάνη, σελ. 368-370.

¹⁸⁷ Βλ. σχετικά Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999, σελ. 61-62.

τελευταίες του στιγμές, το δεξί του χέρι ο Θανάσης Βάγιας καθώς και η τελευταία του σύζυγος Κυρά Βασιλική¹⁸⁸.

Από σύγχρονες μελέτες η «καλή» εικόνα του πασά συνέτεινε στη δημιουργία του μύθου του Αλή, που ωστόσο κρίνεται ελλιπής και αναχρονιστική, αν δεν προστεθεί και η εικόνα του δυνάστη τύραννου. Ο Αλής, αρχικά ένας Τουρκαλβανός ληστής, θεωρείται ότι δεν διέθετε τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις για τη συγκρότηση μιας "φωτισμένης δεσποτείας" στην Ήπειρο. Αντίθετα με άλλους ηγέτες που εμφανίστηκαν τότε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (όπως ο Μωχάμετ Άλι στην Αίγυπτο ή ο Καραοσμάνογλου στη Σμύρνη) δεν ελάφρυνε τα βάρη των αγροτών, αντίθετα μάλιστα αύξησε υπέρμετρα τη φορολογία και συνέτριψε τους τοπικούς φεουδάρχες μόνο για να υφαρπάξει τις ιδιοκτησίες τους¹⁸⁹.

Στα πρώτα χρόνια της ηγεμονίας του το βιλαέτι του είχε μετατραπεί σχεδόν σε ελεύθερη ζώνη μετακίνησης ανθρώπων και προϊόντων. Η Ήπειρος ήταν ίσως η μοναδική οθωμανική περιφέρεια στην οποία οι δασμοί και οι φόροι ήταν σταθεροί και ανάλογοι αυτών των δυτικών κρατών¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Βλ. σχετικά *Αρχείο Αλή Πασά, συλλογής Ι. Χωτζή, Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Αθηνών*. Έκδοση, σχολιασμός, ευρετήρια Β. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία των Δ. Δημητρόπουλου, Π. Μιχαηλάρη. 4 τόμοι. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 2007-2009.

¹⁸⁹ Βλ. σχετικά Ζώτος, Δ., Α. *Η δικαιοσύνη εις το κράτος του Αλή Πασά*. Αθήνα: Τυπ. Ρυθμός, 1938.

¹⁹⁰ Ο κεφαλικός φόρος, ο αντίστοιχος με τον σημερινό Φ.Π.Α., ήταν η «δεκάτη» δηλαδή το 10% επί των κερδών. Αρκεί να σημειωθεί ότι σήμερα ο Φ.Π.Α. είναι 23 %!! Υπήρχαν και άλλοι φόροι και έκτακτες εισφορές όπως ο Καλιά μπεντελί (φόρος για την επισκευή κάστρων της οθωμανικής επικράτειας), Γιαμπάρ μπεντελί (φόρος για την μισθοδοσία των ναυτών του οθωμανικού στόλου), αλλά αυτοί οι φόροι ήταν έκτακτοι και επιβάλλονταν από τον Σουλτάνο και όχι από τον Πασά. Ο Αλή κατά τον Πουκεβίλ, μόνο σε περίοδο εχθροπραξιών, είτε με τους Σουλιώτες είτε με τον Σουλτάνο επέβαλλε καθολικά σε όλα τα Σαντζάκια (επαρχίες) του Βιλαετιού του καθολικό φόρο, το Τάϊμι, που απέβλεπε στην κάλυψη των στρατιωτικών αναγκών (1812-13). Υπήρχαν δε, ζώνες-περιοχές με ειδικά προνόμια, που οι δασμοί και οι φόροι ήταν ακόμη πιο χαμηλοί όπως τα Ζαγοροχώρια, η Κόνιτσα, το λιμάνι της Πρέβεζας και το κάστρο της πόλης των Ιωαννίνων. Η κατανομή των φόρων γινόταν κατά το διανεμητικό σύστημα στις μεγάλες διοικητικές περιφέρειες (Βιλαέτια) και στην συνέχεια στις αμέσως μικρότερες σαντζάκια και καζάδες. Η φορολογική δυνατότητα κάθε Καζά εξαρτιόνταν από τον συνολικό αριθμό «οικοτεχνιών» (οικοτεχνιών) που περιλάμβανε στο σύνολο των οικισμών του. Κάθε «οικοτεχνία» θεωρούνταν μια φορολογική μονάδα. Επίσης Φορολογούμενοι ήταν και οι εργαζόμενοι στα εργαστήρια που βρίσκονταν στο Βαρόσι κάθε σημαντικού οικισμού και συνήθως ήταν ενταγμένοι στα ισνάφια (συντεχνίες) που ήταν υπεύθυνα για την συλλογή των φόρων. Κατά το Βεργόπουλο (1975,60-3), το συγκεκριμένο σύστημα φορολογίας ήταν πολύ καλά οργανωμένο από την κεντρική διοίκηση και είχε τρεις συνέπειες α) την οικονομική ανάπτυξη στο Βιλαέτι β) την κοινοτική και συντεχνιακή αλληλεγγύη και συντροφικότητα, γιατί όλα τα μέλη της συντεχνίας και της κοινότητας θεωρούνταν συνυπεύθυνα ως προς την συνέπεια απόδοσης των φόρων στην κεντρική διοίκηση γ) οι φόροι στόχευαν στην κάλυψη αναγκών (τακτικών ή έκτακτων όπως πολεοδομικά και οικιστικά έργα, κατασκευή δρόμων, στρατιωτικές δαπάνες) της διοίκησης και όχι στην συσσώρευση πλούτου των ανώτατων και ανώτερων υπαλλήλων.

Στα τελευταία χρόνια της δεσποτείας του ο υπερβολικός συγκεντρωτισμός, η γενικευμένη τρομοκρατία και η φρενήρης αναζήτηση προσωπικού πλουτισμού απέβη εις βάρος της οικονομικής δραστηριότητας. Κατά τα τελευταία χρόνια της εποχής του οι φόροι αυξάνονταν κατά 25% έως 30% το χρόνο, με αποτέλεσμα τη φυγή των περιφήμων συντεχνιών της Ηπείρου προς το εξωτερικό και τον στραγγαλισμό της παραγωγής και του εμπορίου. Στο φόρο που όριζε το Οθωμανικό κράτος (χαράτσι) ο Αλή επέβαλε επί πλέον φόρο και μάλιστα σχεδόν ισόποσο, τον οποίο παρακρατούσε για τον εαυτό του. Στη γεωργία δεν επιτέλεσε κανένα ουσιαστικό έργο γεωπονικού χαρακτήρα και καμία βελτίωση των καλλιεργητικών συνθηκών στα πολυάριθμα τσιφλίκια του. Τα έσοδά του προέρχονταν κυρίως από τη φορολογία, βασικά στην οθωμανική μορφή της, και όχι από κάποια σχετική και πρόσκαιρη βελτίωση της παραγωγής¹⁹¹.

Η φαινομενική ανεξιθρησκεία στην Αυλή του δεν τον εμπόδιζε να τιμωρεί με θάνατο τους Χριστιανούς και τις Μουσουλμάνες που διατηρούσαν ερωτικούς δεσμούς μεταξύ τους. Την ίδια μέθοδο χρησιμοποιούσε και για τις Χριστιανές μοιχαλίδες (με αυτή την πρόφαση έπνιξε στη λίμνη των Ιωαννίνων και την Κυρά Φροσύνη). Όσοι απευθύνονταν σε αυτόν για διάφορα ζητήματα αντιμετώπιζονταν με δικαιοσύνη και συνήθως αποδίδονταν συμβιβαστικές λύσεις. Όσον αφορά σε θέματα ανακρίσεων ή τιμωρίας, ο Αλή συνήθιζε να υποβάλλει τους ύποπτους ή ένοχους σε φρικτά μαρτύρια, βαρύνεται με γενοκτονίες, δολοφονίες και θηριωδίες κάθε είδους, όπως όταν έριχνε καταδικασμένους σε θάνατο στο κλουβί με τη λεοπάρδαλη που διατηρούσε στα Γιάννενα παρακολουθώντας ο ίδιος το θέαμα. Κατά τη διάρκεια του πολέμου με τους Σουλιώτες αποκεφαλίζονταν 20 ως 30 άτομα κάθε τόσο στους δρόμους των Ιωαννίνων¹⁹².

Ο περιηγητής Τόμας Σμαρτ Χιουζ γράφει ότι άκουσε στη Λευκάδα να παρομοιάζουν τον Αλή με Οχετό, καθότι συνήθιζε να κόβει τη μύτη και τα αφτιά των αντιπάλων του και να τα δίνει στα σκυλιά του. Κατά τον Χιουζ πάλι, ανάμεσα στο παζάρι των

¹⁹¹ Βλ. σχετικά *Αρχείο Αλή Πασά, συλλογής Ι. Χώτζη, Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Αθηνών*. Έκδοση, σχολιασμός, ευρετήρια Β. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία των Δ. Δημητρώπουλου, Π. Μιχαηλάρη. 4 τόμοι. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 2007-2009. Επίσης Ρωμάιος Κ., «ΕΛΛΑΣ», τόμος 2ος, εκδ. Γιοβάνη.

¹⁹² Όπ.π.

Ιωαννίνων και στο κάστρο βρισκόταν ένας δρομάκος, όπου γίνονταν οι πλέον αποτρόπαιες εκτελέσεις προς παραδειγματισμό¹⁹³.

Η μεγαλομανία του δεν είχε όρια, το ίδιο και η μεγάλη ροπή του στην πολυτέλεια και στη χλιδή την οποία «πλήρωναν» σε μεγάλο βαθμό οι υποτελείς του. Για παράδειγμα, είχε αγοράσει τρεις πανάκριβες άμαξες από την Ευρώπη. Έκανε τις αγορές του σε κοσμήματα και πολύτιμους λίθους, πολυτελή υφάσματα, περίτεχνους καθρέφτες, κρύσταλλα και πορσελάνες από τα καλύτερα μαγαζιά της εποχής στη Ρώμη, στην Τεργέστη, στη Βενετία, στο Παρίσι, στο Λιβόρνο και κυρίως στη Βιέννη καθώς στην πρωτεύουσα της Αυστροουγγαρίας ο οικονομικός διαχειριστής του Σταύρου Ιωάννης διατηρούσε τραπεζικό κατάστημα, με διευθυντή τον γιο του, μετέπειτα εθνικό ευεργέτη Γεώργιο Σταύρου, ο οποίος εκτελούσε τις παραγγελίες που έστελνε ο πατέρας του¹⁹⁴.

Τον Απρίλιο του 1814 αγόρασε από τον κοσμηματοπώλη Νάιλιγκ της Βιέννης «μίαν πέτραν δακτυλίδι μπριλάντι καράτια 17» πληρωμένο κατά το ήμισυ από τον Αλή και κατά το άλλο ήμισυ από τον φόρο τομαριών. Τον Αύγουστο του 1817 αγόρασε ιατρικά και «μουσική». Τον επόμενο χρόνο αναθέτει στον γιατρό Λουκά Βάγια να φέρει από τη Βιέννη γκιούλεσι (ροδέλαιο), μολύβι, κεντητό χρυσό και άλλες πραμάτειες που εξοφλήθηκαν με τον γεωργικό φόρο της Ζίτσας¹⁹⁵.

Για λογαριασμό του γιου του Μουχτάρ παρήγγειλε πάλι στη Βιέννη «μία δαμπακέρα με κολλημένον καπάκι μαλαματένιο, με σμάλτον και επάνω διαμάντια, να κοστάρει έως γρόσια δύο χιλιάδες» και για τον ίδιο «μίαν χασάν (κάλυμμα ράχης αλόγου) ωσάν του κατή (δικαστή), να είναι πλουσιωτέρα κατά πάντα και να έχει κλόσια». Το πλήθος αυτών λαφυραγωγήθηκε μετά τη δολοφονία του στη Νήσο της Παμβώτιδας

¹⁹³ «Έκαιγαν ανθρώπους σε σιγανή φωτιά, τους παλούκωναν, τους έγδερναν ζωντανούς, έκοβαν χέρια και πόδια και άφηναν το θύμα σε αυτή την κατάσταση να ξεγυμνώσει». Αν η φράση «Πασάς στα Γιάννενα» έχει σήμερα τη σημασία της καλοζωίας και της ξεγνοιασιάς, στα τέλη του 18ου - αρχές του 19ου αιώνα η αναφορά της και μόνο μπορούσε να προκαλέσει τρόμο σε χιλιάδες ανθρώπους. Βλ. σχετικά Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999, σελ.61-62.

¹⁹⁴ Βλ. σχετικά *Αρχείο Αλή Πασά, συλλογής Ι. Χώτζη, Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Αθηνών*. Έκδοση, σχολιασμός, ευρετήρια Β. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία των Δ. Δημητρόπουλου, Π. Μιχαηλάρη. 4 τόμοι. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 2007-2009. Επίσης Ρωμαίος Κ., «ΕΛΛΑΣ», τόμος 2ος, εκδ. Γιοβάνη. Έχει ειπωθεί, χωρίς να επιβεβαιώνεται από κάποια πηγή ότι μέρος των κεφαλαίων που χρησιμοποιήθηκαν για να συσταθεί η εθνική τράπεζα ήταν ο θησαυρός του Αλή Πασά. Οι αμφιβολίες και οι διφορούμενες πληροφορίες συντείνουν στο να προκύψει ένας ακόμη μύθος για τον Αλή Πασά και την ζωή του.

¹⁹⁵ Όπ.π.

το 1822, έχουν απομείνει όμως αρκετά προσωπικά του αντικείμενα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό¹⁹⁶.

Με την άκρατη επιθυμία του να γνωρίζει καινούργια πράγματα συνδέεται το περιστατικό με ένα αερόστατο που το επέδειξε στα Γιάννενα το 1803 στους γάμους του γιου του Σαλήχ και το οποίο κατέληξε σε πλήρη αποτυχία, αφού πήρε φωτιά και έγινε στάχτη. Ο ποιητής Ιωάννης Βηλαράς, που ήταν παρών εξιστόρησε το γεγονός ως εξής: «Πού είστε κόσμος! Συναθροισθήτε/ Ολοι όπου είσθε συναχθήτε/ Μεγάλον θαύμα για να ιδήτε/ Γυρίζει η σφαίρα επάνω κάτω/ Κ' ευθύς ανάπτει από τον πάτο/ Ανακατεύονται ευθύς οι βλάχοι/ Πηδούν φωνάζουν σαν βατράχοι». Ο ίδιος φρόντιζε, φυσικά, τον εαυτό του μέχρι υστερίας. Γιατί παρ' ότι ήταν εξαιρετικής κράσης - μόνο στα γεράματά του υπέφερε από ελαφρά αρθρίτιδα, ήταν «κατά φαντασίαν ασθενής!» Δεν υπήρχε άλλος ηγεμόνας της εποχής του με περισσότερους γιατρούς οι οποίοι αμείβονταν με παχυλότατους μισθούς και υψηλά προνόμια, όπως π.χ. να ντύνονται πλούσια, να κυκλοφορούν στην πόλη πάντα αναβάτες σε άλογα, όπως οι δυτικοευρωπαίοι μεγαλοαστοί, και να κρατούν... αλεξιβρόχιο¹⁹⁷.

Ο Αλής διατηρούσε τουλάχιστον τέσσερα χαρέμια στα Γιάννενα με 300 γυναίκες, ένα στο Τεπελένι με 60 και άλλα δύο μικρότερα στην Πρέβεζα και στην Κόνιτσα. Αποκαλούσε τις κοπέλες των χαρεμιών «οι τσούπρες μου» ή «οι βαγιοπούλες μου» και γνώριζε τα ονόματα όλων. Η αρπαγή νεαρών κοριτσιών από τα σπίτια τους σε όλη την επικράτεια, όπως επίσης αγοριών για τη διατήρηση ανδρικού χαρεμιού δίπλα στο γυναικείο, γινόταν από έμπιστους ανθρώπους του. Είχε οργανώσει άλλωστε ένα σκληρό αστυνομικό κράτος και ένα μοναδικό στην αυτοκρατορία δίκτυο καταδοτών και παρακολουθήσεων. Παρ' ολίγον μάλιστα να καταλήξει «Γανυμήδης» (ή γιουσουφάκι, όπως λεγόταν) στο χαρέμι αγοριών του Αλή και ο μετέπειτα συνιδρυτής της Φιλικής Εταιρείας Αθανάσιος Τσακάλωφ¹⁹⁸.

Όλα τα συγγενικά πρόσωπα του Αλή, από τη *Χάμκω*, τη μάνα του, την αδερφή του *Χαϊνίτσα*, τους γιους του, τις γυναίκες τους και οι γυναίκες του Πασά το χαρέμι με τις οδαλίσκες, τους ευνοούμενους αλλά και τους αντιπάλους του έχουν θέση στις ταινίες και στις εικονογραφημένες ιστορίες. Μαζί και οι Έλληνες οπλαρχηγοί, οι

¹⁹⁶ Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979).

¹⁹⁷ Όπ.π. Υπάρχει η γλωσσολογική εκδοχή να προέρχεται η λέξη κομπογιαννίτες που αναφέρεται σε γιατρούς αμφίβολης ικανότητας, να προήλθε απ' αυτή την ομάδα γιατρών που είχαν συγκεντρωθεί στην Αυλή του Αλή, απολάμβαναν τα προνόμια που τους παρείχε και ήταν αμφίβολης ικανότητας και ιατρικών γνώσεων.

¹⁹⁸ Βλ. σχετικά Ζώτος, Δ., Α. *Η δικαιοσύνη εις το κράτος του Αλή Πασά*. Αθήνα: Τυπ. Ρυθμός, 1938.

κυνηγημένοι Σουλιώτες και τα θύματά του, ανώνυμα και επώνυμα, όπως η κυρά Φροσύνη, ο έρωτάς του γι' αυτήν και ο πνιγμός της στη λίμνη. Άπειρα φαίνεται να είναι τα πορτρέτα της Βασιλικής, του τελευταίου μεγάλου έρωτα του Αλή (εκείνος ήταν 65 ετών κι εκείνη 15), όλα υμνητικά της εξαιρετικής ομορφιάς της¹⁹⁹.

Συνιστούν μια πινακοθήκη, τα έργα της οποίας επιχείρησε να συλλέξει ο κ. Αναστάσιος Παπασταύρου, πρώην δήμαρχος των Ιωαννίνων, ώστε να περιληφθούν για πρώτη φορά σε δύο τόμους, με τίτλο «Αλή Πασάς. Από λήσταρχος ηγεμόνας» (εκδόσεις Απειρωτών), που μεταφέρουν τον αναγνώστη στο σκοτεινό, γεμάτο ραδιουργίες και εγκλήματα κόσμο της αυλής του Αλή Τεπενενλή. Και ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, χαρακτηρίζει το έργο του ως «αληπασάδικη πινακοθήκη»! Πώς αλλιώς, αφού ο Αλή Πασάς υπήρξε, μαζί με τον *Μάρκο Μπότσαρη*, το πιο πολυζωγραφισμένο πρόσωπο στην Ελλάδα του 19ου αιώνα²⁰⁰.

Δεν είναι περίεργο, επομένως, που ο Αλή Πασάς ενέπνευσε τη λογοτεχνία και τη μουσική στην Ελλάδα και το εξωτερικό, με έμμετρα θεατρικά έργα, όπως του Ραγκαβή, του Βαλαωρίτη, του Βερναρδάκη κ.ά., ευρωπαϊκά μελοδράματα, τραγωδίες και όπερες που παρουσιάστηκαν στις μεγαλύτερες σκηνές του κόσμου.

¹⁹⁹ Fleming K. E., *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

²⁰⁰ Παπασταύρος, Α., *Αλή Πασάς: από λήσταρχος ηγεμόνας*. Ιωάννινα: Απειρωτών, 2013.

4. Η ΚΥΡΑ – ΦΡΟΣΥΝΗ ΩΣ ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΩΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η Κυρα-Φροσύνη, γνωστή ως Ευφροσύνη Βασιλείου (1773 - 11 Ιανουαρίου 1801) συνδέθηκε με την ιστορία του Αλή Πασά των Ιωαννίνων και το τραγικό τέλος της στις 11 Ιανουαρίου του 1801. Εκτός από τις ταινίες, τραγουδήθηκε και σε δημοτικά τραγούδια, έγινε όπερα και μυθιστόρημα. Υπήρξε μητέρα δύο παιδιών και σύζυγος του εμπόρου και προκρίτου των Ιωαννίνων Δημητρίου Βασιλείου. Ήταν επίσης ανιψιά του μητροπολίτη Λάρισας και μετέπειτα Ιωαννίνων Γαβριήλ Γκάγκα. Ο Αλή Πασάς αποφάσισε να την εκτελέσει μαζί με άλλες 17 συντοπίτισσές της με πνιγμό στη λίμνη των Ιωαννίνων με την επίσημη αιτιολογία ότι ζούσαν ανήθικα θέμα για το οποίο έχουν εκφραστεί αμφιβολίες καθότι η Ευφροσύνη Βασιλείου έφτασε να θεωρείται και θύμα πολιτικών διώξεων²⁰¹.

Τα πραγματικά περιστατικά σε γενικές γραμμές έχουν χαθεί ή παραμορφωθεί από συναισθηματικούς και εθνικούς παράγοντες τόσο της εποχής εκείνης όσο και των επόμενων δεκαετιών διαπλέκοντας τον μύθο με την πραγματικότητα. Η διαπλοκή μύθου και πραγματικότητας συνθέτει έντονα πολιτισμική μνήμη και συνδέει άρρηκτα την τραγική μοίρα της κυρά Φροσύνης με τη λίμνη και την πόλη.

Η Φροσύνη φημιζόταν για την ομορφιά της, το γένος της και πιθανά τη μόρφωσή της²⁰². Κάποια στιγμή φέρεται να απέκτησε ερωτικό δεσμό με τον πρωτότοκο γιο του Αλή Πασά, τον Μουχτάρ, ηλικίας 32 ετών τότε. Ο έμπορος σύζυγός της έλειπε εκείνη την εποχή στη Βενετία για προσωπικούς του λόγους όπως για να αποφεύγει τις οικονομικές απαιτήσεις του Αλή Πασά, ή λόγω του επίμαχου ζητήματος της ερωτικής σχέσης της γυναίκας του με τον Μουχτάρ²⁰³.

Ο Μουχτάρ τότε είχε έναν γιο, ηλικίας 5 ετών, τον Χουσεϊν, όχι όμως από την πρώτη σύζυγό του, την κόρη του πασά του Βερατίου Ιμπαήμ, η οποία δεν απέκτησε ποτέ

²⁰¹ Βλ. σχετικά *Αρχείο Αλή Πασά, συλλογής Ι. Χώτζη, Γενναδείου Βιβλιοθήκης της Αμερικανικής Σχολής Αθηνών*. Έκδοση, σχολιασμός, ευρετήρια Β. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία των Δ. Δημητρόπουλου, Π. Μιχαηλάρη. 4 τόμοι. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 2007-2009.

²⁰² Ο George Finley στο έργο του "History of the Greek revolution", Τόμος 1 σελ. 74 αναφέρει ότι η "Ευφροσύνη ήταν συγγενής ιερέα, αλλά παραμελούσε τις βιογραφίες των αγίων και προτιμούσε να διαβάζει τους άτακτους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς", ενώ ο Παναγιώτης Αραβαντινός στη "Χρονογραφία της Ηπείρου" αναφέρει την Φροσύνη ως μια Ελληνίδα με τη συνηθισμένη, δηλαδή ανύπαρκτη, παιδεία των γυναικών της εποχής της.

²⁰³ Finley G., *History of the Greek revolution*, Τόμος 1, σελ. 75.

κανένα παιδί μαζί του, αλλά από τη δεύτερη σύζυγό του, συγγενή ενός μπέη του Λιμποχόβου. Η Φροσύνη είχε δύο μικρά παιδιά, έναν γιο και μια κόρη²⁰⁴.

Φαίνεται ότι ο Αλή Πασάς δεν είχε ιδιαίτερη εύνοια στο γιο του Μουχτάρ, αφού παρέδωσε τον ίδιο του τον εγγονό Χουσεϊν ως όμηρο στους Σουλιώτες. Είναι γνωστό επίσης ότι ο Αλή Πασάς δεν έτρεφε καμία εκτίμηση για τους γιους του και τους αποκαλούσε "κότες". Σύμφωνα με μαρτυρία είχε ερωτικές σχέσεις και με τη σύζυγο του δευτερότοκου γιου του Βελή²⁰⁵.

Κατά τις απουσίες του προκρίτου Βασιλείου, η Φροσύνη συναντιόταν ερωτικά με γιο του Αλή Πασά. Οι περισσότεροι παρουσιάζουν αυτή τη σχέση και ως τη μοναδική αιτία της καταδίκης της Φροσύνης²⁰⁶.

Άλλοι θεωρούν ότι η εύπορη νεαρή γυναίκα είχε γενικά ανοιχτό το σπίτι της και δεχόταν πολλές επισκέψεις ανδρών. Την παρουσιάζουν σχεδόν σαν εταίρα με ποικίλους δεσμούς. Αναφέρεται μάλιστα ως μια πιθανή αιτία της οργής του Αλή Πασά η ερωτική επιστολή της Κυρά Φροσύνης προς ένα γιατρό, υπόνοια που δεν επιβεβαιώνεται. Εξάλλου, μόνο αυτό δεν θα δικαιολογούσε την εκτέλεση και άλλων 17 γυναικών²⁰⁷.

Μία τρίτη θεωρία παρουσιάζει τα ελευθεριάζοντα ερωτικά ήθη της Φροσύνης ως γενικότερο φαινόμενο της οικονομικά ακμάζουσας τότε κοινωνίας των Ιωαννίνων. Πολλές γυναίκες φέρονταν χαλαρά και με ελευθεριότητα μιμούμενες το αντίστοιχο ρεύμα σε πολλές ευρωπαϊκές κοινωνίες. Ο Αλή Πασάς εκούσια ή ακούσια προσπάθησε να το καταπνίξει και να επαναφέρει την τοπική κοινωνία στο δόκιμο συντηρητισμό της²⁰⁸.

Σύμφωνα με πολλές εκδοχές αφορμή του κακού στάθηκε ένα δαχτυλίδι. Είναι πολύ πιθανόν να πρόκειται για ρομαντικό μυθιστορηματικό εφεύρημα. Αναφέρεται πάντως ότι η Φροσύνη επηρέαζε το Μουχτάρ σημαντικά και ίσως αυτή να ήταν και η αιτία του διωγμού της. Ο Μουχτάρ σύμφωνα με τη ρομαντική εκδοχή, φέρεται να χάρισε

²⁰⁴ Σύμφωνα με τη Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια του Παύλου Δρανδάκη, η κόρη της Φροσύνης Αλεξάνδρα Μούκα έζησε στη Γαλλία και πέθανε στη Λυών το 1877. Για τον γιό της δεν υπάρχουν πληροφορίες.

²⁰⁵ Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979) σελ. 530.

²⁰⁶ Ο περιηγητής Charles Cockerell που συναντήθηκε με τον Μουχτάρ, αναφέρει στο έργο του "Travels in Southern Europe" ότι ο γιος του Αλή Πασά ήταν ένας χαρούμενος, αυθόρμητος γλεντζές που του άρεσαν πολύ οι ερωτικές περιπέτειες

²⁰⁷ Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979) σελ. 380.

²⁰⁸ Ο Cockerell στο *Travels in Southern Europe* γράφει "Βρήκα μια πόλη με 2.000 καταστήματα, ενώ πριν από τον ερχομό του βεζύρη δεν υπήρχαν πάνω από 5-6" αναφέρει χαρακτηριστικά ο περιηγητής που επισκέφθηκε την πόλη επί Αλή Πασά.

στην Κυρά Φροσύνη ένα σμαραγδένιο δαχτυλίδι που του το είχε χαρίσει στο γάμο τους η γυναίκα του ή που το είχε ζητήσει η γυναίκα του και εκείνος είχε αρνηθεί να της το δώσει. Κάποια στιγμή η Κυρά Φροσύνη φανέρωσε αυτό το δαχτυλίδι²⁰⁹.

Η σύζυγος του Μουχτάρ δεν ήταν τυχαίο πρόσωπο, αλλά κόρη του Πασά του Βερατίου στον οποίο ο Αλή Πασάς δεν ήθελε να δώσει αφορμές καθώς χάρη σε εκείνον ήλεγχε σημαντικό τμήμα της Αλβανίας. Εξάλλου, η αδελφή της είχε παντρευτεί τον άλλο γιο του Αλή Πασά και ήταν κι αυτή σύμφωνη στο να εκδικηθούν τη Φροσύνη και τις γυναίκες με τις οποίες την απατούσε ο δικός της σύζυγος. Κατά συνέπεια, ο πασάς των Ιωαννίνων μπορεί πράγματι να ένιωσε ασφυκτική πίεση στο ενδεχόμενο οι δύο νύφες του συγχρόνως να τον εμπλέξουν σε διαμάχες με τον συμπέθερο και πατέρα τους.

Υπάρχει και η εκδοχή ότι ο Αλή Πασάς είχε προσωπικό κίνητρο, δηλαδή ήταν ουσιαστικά αντεραστής του γιου του και ενδιαφερόταν ερωτικά για τη Φροσύνη ο ίδιος, εκδοχή που αναδεικνύει τη Φροσύνη σε γυναίκα που προτίμησε να πεθάνει παρά να προδώσει τον εραστή της. Εντούτοις, αν και μυθιστορηματικά ιδιαίτερα προβεβλημένη, ιστορικά η εκδοχή αυτή είναι η λιγότερο τεκμηριωμένη. Σοβαρό κίνητρο θεωρείται και η απόφασή του Αλή "να πατάξει τη διαφθορά και τις μοιχείες", ένα θέμα που ειδικά για τους μουσουλμάνους αποτελούσε πολύ σοβαρό παράπτωμα και που ως κοινωνικό φαινόμενο του δημιουργούσε τριβές με τους άλλους βεζίρηδες. Την ίδια εποχή εξάλλου, αντιμετώπιζε αρκετά προβλήματα με ληστείες και αρπαγές και ίσως δεν ήθελε να φαίνεται αδύναμος ακόμα και στο εσωτερικό της πόλης του για ένα θέμα παρανομίας ή ατιμίας. Αν πάντως δεν αποφάσισε να κάνει μια μαζική εκκαθάριση προς παραδειγματισμό και το κίνητρό του ήταν απλώς να ικανοποιήσει τις νύφες του, τότε ο μόνος λόγος που έπνιξε τις 17 γυναίκες και όχι μόνον τη Φροσύνη ήταν για να μη διαρρήξει πλήρως τις σχέσεις με το γιο του Μουχτάρ, πιθανή εκδοχή αν η Φροσύνη ήταν το μοναδικό θύμα²¹⁰.

²⁰⁹ Ο Thomas Smart Hughes, που περιηγήθηκε την Ήπειρο γύρω στο 1814 σχεδόν ταυτόχρονα με τον περιηγητή Cockerell και πιθανόν να μοιράζονταν τις ίδιες πηγές, αναφέρει στο *"Travels in Greece and Albania"*, Πρώτος Τόμος, σελίδα 38, ότι το πραγματικό πρόβλημα της γυναίκας του Μουχτάρ ήταν ίσως ο ανταγωνισμός στην επιρροή και στα ρουσφέτια της εποχής και όχι το δαχτυλίδι ή η ερωτική αντιζηλία.

²¹⁰ Βλ. σχετικά Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979).

Οι υπόλοιπες γυναίκες φαίνεται πως ήταν ελευθερίων ηθών και είχαν συλληφθεί τυχαία από άνδρες του Αλή Πασά σε διάφορα σημεία της πόλης. Βρέθηκαν να συνωστίζονται όλες μαζί μάλλον έκπληκτες παρά φοβισμένες στη φάση εκείνη, και στη συνέχεια οδηγήθηκαν στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου, στα βόρεια της λίμνης. Για τις συλληφθείσες φέρεται να μην ενδιαφέρθηκε κανείς. Ούτε η δυνατότητα διάσωσης οποιασδήποτε ήταν βέβαιη ακόμα κι αν εμφανίζονταν συγγενείς τους ως ικέτες. Σε εκείνη τη φάση, είτε από φόβο είτε επειδή αυτές οι γυναίκες ήταν όντως αντιπαθείς στην κοινωνία, δεν παρουσιάστηκε κανείς να ζητήσει επίσημα την απελευθέρωσή τους. Οι ίδιες οι γυναίκες και οι συγγενείς τους είναι πιθανόν να μην περίμεναν ένα τόσο τραγικό τέλος, αφού πιθανότερη εξέλιξη θα ήταν με την πρακτική της εποχής η απλή φυλάκιση ή η εξαγορά της ελευθερίας τους καθώς οι περισσότερες ήταν χριστιανές και η κοινωνία των Ιωαννίνων θεωρείτο αρκετά προοδευτική και ανεκτική²¹¹.

Σχετικά με τη σύλληψη δίνεται και άλλη εκδοχή σύμφωνα με την οποία προτού ο Αλή Πασάς ζήτησε από τον αστυνομικό διευθυντή να του συντάξει κατάλογο με τις γυναίκες "ελευθερίων ηθών" των Ιωαννίνων (άγνωστο όμως με ποια έννοια εννοούνταν ο χαρακτηρισμός, αν δηλαδή αφορούσε γυναίκες που εκδίδονταν για χρήματα ή απλώς γυναίκες που είχαν σχέσεις εκτός γάμου). Ο διευθυντής του, Ταχίρ Αμπάζης, του έδωσε μια λίστα και ο Αλή Πασάς φέρεται να επέλεξε 16 ονόματα για να συλληφθούν. Ανάμεσά τους ήταν "τέσσαρες αδελφαί Σελεκοπούλαι ονόματι, ράπτριαι Χριστιαναί και ένδεκα άλλαι, ουκ ολίγαι Οθωμανίδες". Στις 9 Ιανουαρίου έγινε αυτό και την επομένη το βράδυ πήγε στο σπίτι του Νικόλαου Γιάγκα [ή Γιάγκο] και επακολούθησαν οι συλλήψεις και οι προσαγωγές στην οικία του, όπου προσήχθη και η Φροσύνη. Συνολικά συνελήφθησαν 18 γυναίκες (16 προσαχθείσες, η οικοδέσποινα και η Φροσύνη). Αν απελευθερώθηκε μία, τότε εκτελέστηκαν 17²¹².

Κάποια στιγμή ανακοινώθηκε στις γυναίκες η μοίρα που τις περίμενε. Επειδή όμως είχε πια σχεδόν χαράξει και σύμφωνα με τα ισλαμικά έθιμα οι γυναίκες μπορούσαν να εκτελεστούν μόνο τη νύχτα, απέμενε μια ολόκληρη μέρα ελπίδων. Κάποιες εξακολουθούσαν να πιστεύουν ότι όλα αυτά ήταν ακραία και ότι ο Αλή Πασάς τα

²¹¹ Βλ. σχετικά Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979) σελ.381.

²¹² Κάποιοι φέρουν το Γιάγκο ως πιστό υπηρέτη του Αλή Πασά που ήταν γνώστης των τεκταινομένων, ενώ οι περισσότεροι πιστεύουν ότι είχε άγνοια και εξεπλάγη και ο ίδιος, πλην δεν αντέδρασε από φόβο. Βλ. σχετικά Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979) σελ.381.

έκανε από τη φιλαργυρία του για να εκμαιεύσει υψηλότερα λύτρα απελευθέρωσης. Οι φτωχές όμως ήταν ήδη απελπισμένες. Στη διάρκεια της ημέρας η πόλη ήταν αναστατωμένη, δεν γνωρίζουμε ωστόσο αν έγιναν επίσημα διαβήματα προς τον Αλή Πασά. Τελικά, έφτασε η νύχτα χωρίς να έρθει η λύτρωση²¹³. Οι γυναίκες οδηγήθηκαν όλες μαζί σε βάρκες και συνειδητοποίησαν τί τις περίμενε στα παγερά νερά της λίμνης. Πράγματι, οι δήμιοι τις έριξαν στο νερό, δεμένες και όχι μέσα σε σακί, όπως ήταν η ισλαμική συνήθεια. Μία εκδοχή αναφέρει ότι τις έβαλαν σε σακιά, αλλά η Φροσύνη και η υπηρέτριά της (πιθανόν η ηλικιωμένη τροφός της) πρόλαβαν προτού τις βάλουν στα σακιά να πηδήξουν δεμένες και πνίγηκαν, όπως και οι υπόλοιπες. Κάποιες υποτάχθηκαν μοιρολατρικά κάνοντας την προσευχή τους και κάποιες φώναζαν "Βοήθεια". Ένας από τους δήμιους ανέφερε αργότερα ότι είχε δει πολλά βασανιστήρια και ότι ξυπνούσε πολλές νύχτες ακούγοντας τις κραυγές τους²¹⁴.

Τα πτώματα εκβράσθηκαν και έγινε η ταφή τους μέσα στη γενική κατακραυγή, αλλά ο Αλή Πασάς ανακοίνωσε ότι κακώς διαμαρτύρονται οι Έλληνες αφού θα τους χάριζε τη ζωή, αν εμφανιζόταν εγκαίρως έστω και ένας συγγενής τους. Σύμφωνα με μια εκδοχή, ο θεός της Φροσύνης, Μητροπολίτης Γαβριήλ, προσπάθησε με πλούσια δώρα να ζητήσει τη συγχώρεση της Φροσύνης από τον Αλή Πασά, αλλά εκείνος το μόνο που δέχθηκε ήταν να επιτρέψει την προστασία των παιδιών της Φροσύνης από τον ίδιο τον Μητροπολίτη προκειμένου να τύχουν ηθικής ανατροφής²¹⁵.

Και για τις δεκαεπτά ή δεκαοκτώ γυναίκες αποφασίσθηκε η ταυτόχρονη σφράγιση των σπιτιών τους και η δήμευση των περιουσιών τους. Μετά το περιστατικό ο Μουχτάρ φέρεται να έγινε απλησίαστος και βλοσυρός. Ο Βρετανός περιηγητής Charles Cockerell που συζήτησε με τον ίδιο το Μουχτάρ 13 χρόνια μετά την εκτέλεση των γυναικών, χωρίς όμως να μπει σε αυτό το θέμα, αναφέρει ότι γιος του Αλή Πασά δεν ξαναπλησίασε τη συγκεκριμένη σύζυγο που είχε παραπονεθεί για τη μοιχεία, ότι αποξενώθηκε ακόμα περισσότερο από τον πατέρα του και ότι πάντως συνέχιζε να δείχνει έντονο ενδιαφέρον για τις ερωτικές περιπέτειες.

²¹³ Υπάρχει και η εκδοχή ότι οι στρατιώτες δεν έβρισκαν βάρκες για να οδηγήσουν τις γυναίκες στη μέση της λίμνης, επειδή οι λεμβούχοι αντιδρούσαν, αλλά είναι μάλλον απίθανο οι τελευταίοι να είχαν αρνηθεί παραχώρηση λέμβων στον Αλή Πασά. Ο Αραβαντινός αναφέρει πάντως ότι ίσως ευσταθεί γιατί οι λεμβούχοι δεν αρνήθηκαν επακριβώς, αλλά ζήτησαν απλώς να δουν γραπτή εντολή. Βλ. σχετικά όπ.π.

²¹⁴ Όπ.π.

²¹⁵ Ο Αραβαντινός στη "Ζωή του Αλή Πασά" θεωρεί απίθανη την οποιαδήποτε παρέμβαση του Μητροπολίτη, γιατί η έδρα του τότε ήταν στη Λάρισα και κατά πάσα πιθανότητα έφτασε μετά την εκτέλεση, ίσα για να περισώσει τα παιδιά της Φροσύνης. Όπ.π.

Είχε αποκτήσει και έναν ακόμη γιο από μια Κιρκασία. Ο Αραβαντινός εκτιμά ότι, λόγω χαρακτήρα, ο Μουχτάρ μπορεί να θύμωσε και να μη συγκινήθηκε ιδιαίτερα με τη θανάτωση της Φροσύνης²¹⁶.

Άγνωστο για ποιον λόγο, κανένας δεν έγραψε τίποτε για τις άλλες 17 ή 16 γυναίκες, αντίθετα η Φροσύνη έγινε σχεδόν πατριωτικός θρύλος. Άλλοι υποστηρίζουν ότι οι περισσότερες γυναίκες ήταν πράγματι ελευθερίων ηθών, κάτι που ακόμα κι αν ευσταθούσε, δεν θα αιτιολογούσε την κοινωνική αδιαφορία για την τραγική τιμωρία τους -ανάμεσά τους εξάλλου ήταν και η υπηρέτρια της Φροσύνης που πήγε μαζί της μόνον για συμπαράσταση, όπως και η σύζυγος του Νικολάου Γιάγκου γνωστού αστού της πόλης και μαζί οι τέσσερις ράφτες αδελφές που δεν φαίνεται πιθανό να εκπορνεύονταν και ταυτόχρονα να δούλευαν σε ραφτάδικο. Ακόμα και όσες από τις εκτελεσθείσες ήταν ενδεχομένως μοιχαλίδες, είχαν γονείς ή παιδιά ή αδέρφια, η σιωπή γύρω από αυτές ίσως δείχνει μάλλον τον τρόπο για τον Αλή Πασά παρά τον άκρατο συντηρητισμό της κοινωνίας.

Η Φροσύνη απόλαυσε μετά θάνατον τιμητικών διακρίσεων πιθανόν επειδή ήταν συγγενής ιερέα ή επειδή την πήρε η πέννα του Ραγκαβή και του Βαλαωρίτη και την παρουσίασαν ως ένα άτομο που προέβαλε ηρωική αντίσταση, ότι θα μπορούσε, δηλαδή, να είχε γλιτώσει, αν είχε ενδώσει στις πιέσεις του Αλή Πασά. Θάφτηκε στο Μοναστήρι των Αγίων Αναργύρων και η τοπική Μητρόπολη έσπευσε με επικήδειες τιμές να αναγορεύσει τα λείψανα όλων των γυναικών σε "καλλιμάρτυρες". Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ίσως την προσπάθεια που κατέβαλε ο τότε Μητροπολίτης προκειμένου οι γυναίκες αυτές, και προ πάντων η Φροσύνη, να θεωρηθούν θύματα του τυράννου και όχι κατάδικοι ηθικής παρανομίας, και να τύχουν συμπάθειας από το λαό. Σημειώνεται πως, αργότερα, επί των πρώτων κυβερνήσεων του υπό ανάδειξη ελληνικού κράτους, ο Μητροπολίτης Γαβριήλ προσπάθησε να αναδείξει τη Φροσύνη και ως ηρωίδα της Επανάστασης²¹⁷. Αυτό αποδεικνύει πόσο συνδεδεμένη είναι η εθνική αφήγηση με τον αστικό μύθο.

²¹⁶ Όπ.π.

²¹⁷ Βλ. σχετικά Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή, συγγραφείσα επί τη βάση ανεκδότου έργου του Παναγιώτου Αραβαντινού*. Αθήνα, 1895, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1979) σελ.528.

5. Η ΛΙΜΝΗ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ

Στις υπό εξέταση ταινίες *Λίμνη των Στεναγμών* και *Αλή Πασσάς και Κυρά Φροσύνη*, ο χώρος αναπαρίσταται μέσα από ένα σύνθετο φίλτρο συμβολοποιημένης, ιδεαλιστικής και οριενταλιστικής αποτύπωσης. Δεν υπάρχει πιο πρόσφορος τρόπος από την αποτύπωση της λίμνης και της παραλίμνιας περιοχής σε γενικά πλάνα. Άλλωστε, ιστορικά η πόλη ήταν ρυμοτομημένη βάσει της παραλίμνιας περιοχής και η ιστορία των δύο ταινιών εξελίσσεται σ' αυτή την περιοχή με αποκορύφωμα τον πνιγμό των γυναικών και της Κυρά-Φροσύνης στη λίμνη. Η αποτύπωση της λίμνης γίνεται καίριο μέσο σύνθεσης και σύνδεσης εικόνων φαντασμαγορίας, βαλκανικού εξωτισμού, μνήμης και μυθοπλασίας με σκοπό την έγερση του θυμικού, την απόδοση ταυτότητας στην πόλη και την συμβολοποιημένη σήμανση του χώρου.

Η γεωγραφία της λίμνης Παμβώτιδας, την καθιστά ποιητικά και ρυμοτομικά πρόσφορη για την αναπαράσταση του λυρικού συναισθήματος: γαλήνια ή ταραγμένη, η λίμνη είναι το κάτοπτρο της ανθρώπινης ψυχής, περικλειστη, συγκρατεί τους κυματισμούς της, περιτριγυρισμένη από γη ουρανό και ανθρώπινες κατασκευές. Όλα τα στοιχεία της φύσης που κινηματογραφούνται σε συνδυασμό με τις ανθρώπινες μνημειώδεις κατασκευές (κάστρο, τζαμιά) συνθέτουν στις ταινίες ένα μικρόκοσμο που προσομοιάζει στον ανθρώπινο ψυχισμό. Το παραλίμνιο περιβάλλον με το κάστρο και τα τζαμιά παραπέμπει άμεσα στη θεωρία των ανταποκρίσεων, βρίσκει πρόσφορο έδαφος στην ποίηση των Ρομαντικών και κληροδοτείται τελικά στους Συμβολιστές²¹⁸.

²¹⁸ Η Θεωρία των ανταποκρίσεων έγινε ευρέως γνωστή χάρη στο ομώνυμο ποιητολογικό σονέτο ("Correspondances") των μπωντλερικών *Άνθεων του Κακού*. Εντούτοις ο Μπωντλαίρ δεν ήταν ο εμπνευστής της, αλλά εκείνος που την έντυσε με την γλώσσα του συμβολισμού. Σύμφωνα με την Judith L. Barban (Barban J. L., *A Possible Source for Baudelaire's "Correspondences"*, Papers from the 1989 PA Conference, Winthrop College 1990, pg.: 53-57) η πηγή των μπωντλαιρικών «Ανταποκρίσεων» ενδέχεται να ήταν το ποίημα "Pour Valentine" του ρομαντικού Λαμαρτίνου που έχει άλλωστε γράψει και το γνωστό ποίημα «*Η Λίμνη*» ("Le Lac"), καθιδρυτικό ποίημα για τους Ρομαντικούς που αναπαραστατικά εντοπίζεται και στα Γιάννενα με την ιδιαίτερη γεωμορφολογία. Σε κάθε περίπτωση ο Λαμαρτίνος στις περιηγητικές του αφηγήσεις διατυπώνει μια αντίστοιχη θεωρία ανταποκρίσεων (Lamartine A. D., *Voyage en Orient: 1832-1833*. Libraire de Charles Gosselin, Paris 1843, pg.27): "Il y a des harmonies entre tous les elements, comme il y en une generale entre la nature materielle et la nature intellectuelle. Chaque pensee a son reflect dans un object visible qui la repete comme un echo, la reflechit comme un miroir, et la rend perceptible de deux manieres:aux sens par l'image, a la pensee par la pensee. C' est la poesie infinie de la double creation ! ». Το χωρίο αυτό παραθέτει πρώτος ο Γιώργος Βελούδης στην μελέτη του για τις γερμανικές πηγές του Σολωμού (Βελούδης Γ., *Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 338-339).

Μέσα από την θέαση της λίμνης στις ταινίες, η πολιτισμική μνήμη λειτουργεί εκ των υστέρων στην ανάκληση της διαχρονικότητας και της ιστορικής συνέχειας της πόλης. Συμβολίζεται η συνέχειά της, όχι μόνο ως φυσικής αλλά κυρίως ως πνευματικής οντότητας²¹⁹.

Η αναγνωσιμότητα κάθε πόλης, στο επίπεδο παραγωγής πολιτισμικής μνήμης, θεμελιώνεται ως ένα βαθμό στη συμβολική οργάνωση του αστικού χώρου. Η αντίληψη που διαμορφώνεται για τον αστικό χώρο στηρίζεται σ' ένα σύστημα αναγνώρισης των επιμέρους περιοχών της πόλης (με τη συνήθεια σημείων, σημάτων, κωδικών) το οποίο συνδέει τον συγκεκριμένο αστικό χώρο με το συμβολικό πλαίσιο οργάνωσης. Το συμβολικό αυτό πλαίσιο οργάνωσης ξεπερνά τη συγκεκριμένη ατομική συμπεριφορά (καθημερινή πρακτική προσαρμογή στο περιβάλλον) μέσα στον αστικό χώρο²²⁰.

Μια πόλη μπορεί να διαθέτει ένα ή περισσότερα συμβολικά κέντρα, ανάλογα με τη διάρθρωση του φυσικού και του δομημένου χώρου της. Στην Αθήνα, π.χ., η Ακρόπολη, η Πλάκα, το Πολυτεχνείο αποτελούν διαφορετικά συμβολικά κέντρα με ιδιαίτερη φόρτιση. Για έναν παρατηρητή με ισχυρή ιστορική συνείδηση, η Ακρόπολη αποτελεί αδιαμφισβήτητο συμβολικό κέντρο. Για ένα βλέμμα στραμμένο στις παραδόσεις, στον παλιό καλό καιρό, η Πλάκα αποτελεί κυρίαρχη συμβολική αναφορά. Για μία θέαση με έντονη κοινωνική συνείδηση, το Πολυτεχνείο αποτελεί έναν κατεξοχήν κοινωνικά συμβολικό χώρο της πρωτεύουσας.

Η Αθήνα σε εμβληματικό επίπεδο προσδιορίζεται από την Ακρόπολη που αντιπροσωπεύει σε όλα τα επίπεδα (ατομική και συλλογική μνήμη) το κατ' εξοχήν μνημείο-σύμβολο (έμβλημα) της πόλης και παραπέμπει στην αρχαία ελληνική πόλη-κράτος, την κλασσική αρχαιότητα, και περικλείει τις έννοιες της δημοκρατίας και του ανθρωποκεντρισμού στις τέχνες, στη φιλοσοφία και στις επιστήμες. Η αναφορά σε ένα συμβολισμό εμβληματικού χαρακτήρα είναι δύσκολη για πόλεις, όπου δεν υπάρχει κάποιο μνημείο ή τόπος προβεβλημένος από το χρόνο και την ιστορία που να λειτουργεί ως αδιαμφισβήτητος πόλος έλξης.²²¹

²¹⁹ Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925, p.20-29.

²²⁰ Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925, p.20-29.

²²¹ Η ψυχο-βιολογική συμπεριφορά των κατοίκων, όσον αφορά την προσαρμογή τους στο περιβάλλον της πόλης, και όχι η συμβολική διάσταση απασχόλησε τον K. Lynch στην κλασσική του μελέτη για την εικόνα της πόλης. K. Lynch, *L'image de la Cité*, Trad. Française, Ed. Dunod, Coll. Aspects de l'Urbanisme, Paris 1976.

Σε συμβολικό επίπεδο, η οργάνωση του χώρου αφορά τη λειτουργία της πολιτισμικής μνήμης. Η αναφορά ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν εκφράζεται μέσα από τις έννοιες του παλαιού και του καινούργιου. Παλαιοί ιστορικοί πυρήνες που μετεξελίχθηκαν σε σύγχρονες μεγαλουπόλεις τέτοια περίπτωση είναι και τα Γιάννενα- είναι συμβολικά φορτισμένοι. Η παρουσία του παρελθόντος είναι έντονα παρούσα στη συλλογική πολιτισμική μνήμη²²².

Το ίδιο συμβαίνει με τα Γιάννενα, τη Δωδώνη, το Ιτς Καλέ το Κάστρο-Νησί (παλιά πόλη) και την κεντρική πλατεία της πόλης, το Δημαρχείο, τη Νομαρχία, τα Δικαστήρια, τη Μεραρχία, τα κτήρια των Τραπεζών (σύγχρονη πόλη). Δεν υπάρχει ομοιογενής οργάνωση του συμβολικού αστικού χώρου. Στις πόλεις με σημαντικό ιστορικό παρελθόν η ιστορική παράμετρος αποτελεί κυρίαρχη αρχή της συμβολικής τους διάστασης, επηρεάζει και διαμορφώνει τις ασυνείδητες πλευρές της γενικότερης συμπεριφοράς μας μέσα στον αστικό χώρο²²³.

²²² Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925, p.20-29.

²²³ Mitchell D., *Cultural Geography*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, pp. 15-29.

6. ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ

Από ακαδημαϊκές μελέτες έχει αποδειχτεί ότι η συλλογική παραγωγή των δημοτικών ποιημάτων μέσα σε μια κοινότητα είναι αδύνατη. Ένας διανοούμενος ή λόγιος (συνήθως με καταγωγή από τον συγκεκριμένο τόπο για τον οποίο έγραφε), μέλος μιας κοινότητας, ευρισκόμενος σε κατάλληλη συναισθηματική στιγμή συνέθεσε ένα ποίημα στο οποίο, ενδεχομένως, έδινε και τη δική του μουσική, αν ήξερε από μουσική. Αντίστοιχα ένας μουσικός με μουσική καλλιέργεια ή και αυτοδίδακτος «ταίριαζε» το ποίημα με μια από τις μελωδίες που ήταν ήδη γνωστή στην κοινότητα. Το τραγούδι αυτό, ο μουσικός το αναπαρήγαγε στην κοινότητα, το άκουγε κάποιος άλλος μουσικός το αναπαρήγαγε επιφέροντας ίσως μερικές μεταβολές για να το κάνει πιο σύμφωνο στην προσωπική του διάθεση.²²⁴

Βασικά πολιτισμικά στοιχεία προσδιορισμού του χωροχρόνου και της εξέλιξης της ιστορίας στις ταινίες είναι τα δημοτικά τραγούδια. Η επιδίωξη των σκηνοθετών να οριστεί από την αρχή, ότι η ιστορία εξελίσσεται στα Γιάννενα τον 19^ο αιώνα, γίνεται από τα πρώτα πλάνα με κινηματογράφηση της λίμνης (που αναλύθηκε πιο πάνω) και μουσική επένδυση με θέματα παρμένα και παραλλαγμένα από τη ντόπια δημοτική μουσική παράδοση.

Στα Γιάννενα και την Ήπειρο ένα μεγάλο τμήμα της πολιτισμικής μνήμης συγκροτείται γύρω από το δημοτικό τραγούδι, οπότε οι συνειρμοί για τον εντοπισμό του χώρου και του χρόνου κατά την θέαση των ταινιών γίνονται αμεσότεροι. Άλλα σημεία, όπου ακούγονται δημοτικά τραγούδια, είναι αυτά που οι σκηνοθέτες δίνουν έμφαση στην ταυτότητα των ηρώων των ταινιών («αυθεντικά» ελληνικά δημοτικά ακούν ή τραγουδούν οι φυλακισμένοι, οι βασανισμένοι ή οι ερωτευμένοι Έλληνες και οι μωαμεθανοί οριένταλ ή δημοτικά παραλλαγμένα σε οριένταλ). Η ρητορική γύρω από την αυθεντικότητα των δημοτικών τραγουδιών θέλει τους ποιητές και συνθέτες των δημοτικών ποιημάτων να είναι ποιμένες, αρματωλοί και κλέφτες ή αυτοδίδακτοι οργανοπαίκτες και τα τραγούδια να μεταδίδονται προφορικά²²⁵.

²²⁴ Όπ.π.

²²⁵ Για την διαδικασία παραγωγής δημοτικής ποίησης και τραγουδιών βλ. Horrocks G., *Greek: A History of the Language and its Speakers*, Longman, London 1997.

Μ' αυτό τον τρόπο, το τραγούδι διαδίδονταν, γινόταν κοινό κτήμα και η ιστορία που περιέγραφε παρεισέφρευε στην συλλογική μνήμη της κοινότητας και με την συχνή επανάληψη του συνέθετε πολιτισμική μνήμη²²⁶.

Μέχρι σήμερα ο κάθε τραγουδιστής και ο κάθε μουσικός δημοτικών τραγουδιών κάνει δικό του κτήμα, χωρίς να το συνειδητοποιεί σχεδόν, παλιά δημοτικά τραγούδια παίζοντάς τα σε πανηγύρια και παράγοντας προσωπικούς δίσκους μ' αυτά τα τραγούδια. Πολλές φορές δεν ξέρει την προέλευσή τους και τα επιλέγει με κριτήρια, πόσο οικεία είναι στα δικά του ακούσματα, αν το τραγούδι εκφράζει τα δικά του συναισθήματα και αν θα αρέσουν στο κοινό του. Αν τυχόν βρίσκει κάτι ξένο ή απρόσιτο σ' αυτό, το μεταβάλλει ή το αποβάλλει.

Από σύγχρονες μελέτες έχει πλήρως αποσαφηνιστεί ότι ιδιαίτερα η δημοτική ποίηση ήταν παράγωγο καλλιεργημένων διανοουμένων, λογίων και καλλιτεχνών που είχαν γνώση και εμπειρία της εντοπιότητας (τοπικό ιδίωμα, ήθη, έθιμα, παραδόσεις). Διαφορετικής προέλευσης είναι η μουσική επένδυση των ποιημάτων για να γίνουν τραγούδια, όπως προαναφέρθηκε²²⁷. Η διαδικασία παραγωγής δημοτικών τραγουδιών προσομοιάζει με τον τρόπο παραγωγής και άλλων μορφών λαϊκών μορφών τέχνης και πολιτισμού²²⁸. Άλλωστε, όπως προαναφέρθηκε και οι ιστορίες των ταινιών βασίζονται στα «δημοτικά» ποιήματα του Βαλαωρίτη ο οποίος θεωρείται ένας λόγιος και διανοούμενος της εποχής του.

²²⁶ Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133. Επίσης βλ. Mol H., *Identity and the Sacred*, Blackwell, Oxford 1976.

²²⁷ Blinkhorn M.- Veremis Th. (eds), *Modern Greece: Nationalism and Nationality*, Sage, London 1990.

²²⁸ Βλ. σχετικά με το ληστρικό μυθιστόρημα π.χ. Δερμεντζόπουλος Χ., *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα: μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΟΝΤΕΡΝΕΣ ΘΕΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ. Η ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

1. Ο ΝΕΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Από το 1950 και εξής τα γεγονότα του πολέμου, της κατοχής και του Εμφυλίου βρίσκονται στη βάση των λογοτεχνικών έργων με συγγραφείς σαν τον Άλκη Αγγέλογλου, τον Αστέρη Κοββατζή, τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, τη Μόνα Μητροπούλου και τους ποιητές Νίκο Εγγονόπουλο, Ανδρέα Εμπειρικό, Γιάννη Ρίτσο, Οδυσσέα Ελύτη, στο έργο των οποίων διαφαίνεται η προσπάθεια να διαχειριστούν το συλλογικό τραύμα.

Ο κινηματογράφος κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια δεν ακολουθεί τη λογοτεχνία. Όπως διαπιστώθηκε και στο α' μέρος της διατριβής, μεταπολεμικά στον εμπορικό κινηματογράφο παράγονταν διασκεδαστικές ταινίες, κωμωδίες, δακρύβρεχτα λαϊκά μελοδράματα ή ψευδοκοινωνικά έργα που δεν είχαν σχέση με την πρόσφατη ιστορία. Αυτό έγινε γιατί το κοινό ήθελε να «ξεχάσει» παρά να «θυμάται» τα γεγονότα, τα βάσανα του πολέμου και τις ταλαιπωρίες που πέρασε βλέποντας έργα ανώδυνα και διασκεδαστικά οπότε, ο κινηματογράφος ως λαϊκό μέσο που απευθύνεται σε μεγαλύτερο κοινό απ' αυτό της λογοτεχνίας, σεβάστηκε την επιθυμία του κοινού²²⁹.

Πρωταρχικά, η έντονη πολιτική αντιπαράθεση της αριστεράς με τα υπόλοιπα κόμματα, που διατηρήθηκε και μετά τη λήξη του Εμφυλίου, και κυρίως η λογοκρισία που επέβαλε σε όλους τους τομείς της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής το αστυνομικρατούμενο κράτος που είχε επιδοθεί αποκλειστικά στη δίωξη των ιδεολογικών αντιπάλων του (εκτελέσεις, φυλακίσεις, εξορίες) ερμηνεύουν γιατί ο κινηματογράφος μεταπολεμικά δεν ασχολήθηκε με τα γεγονότα των πολέμων της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας²³⁰.

²²⁹ Παπαγιαννίδης Τ., «*Τα σάνταρτ του ελληνικού κινηματογράφου*», Σύγχρονος Κινηματογράφος, αρ.4, Δεκέμβριος 1969, σ.11.

²³⁰ Όπ.π..

Για τους Έλληνες κινηματογραφιστές, το ενδιαφέρον για την εποχή του Πολέμου, την Κατοχή και τον Εμφύλιο και τη διαχείριση του ταύματος αφυπνίζεται στα μέσα της δεκαετίας του '60. Αφυπνιστικό γεγονός-ορόσημο για τη νεολαία και για τη διανοήση της εποχής αποτελεί η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Εκτός από την ιστορική συγκυρία, φαίνεται πως η μεσολάβηση μιας 20ετίας είχε δημιουργήσει την αναγκαία απόσταση από τα γεγονότα, ικανή στο να επιτρέψει την ανάκληση της συλλογικής μνήμης, τη διερεύνηση και την αναπαράσταση του τρόπου δράσης των ιστορικών δυνάμεων και των υποκειμένων με ψυχραιμία και χωρίς διαστρεβλώσεις. Ήδη από το πρώτο μισό της δεκαετίας του '60, ορισμένες ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους φανερώνουν την επιρροή από ξένες μοντέρνες κινηματογραφίες, σε βαθμό που κατά την Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (το μετέπειτα Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης) του 1962, τρεις τουλάχιστον ανταποκρίσεις έκαναν λόγο για την εμφάνιση μιας εγχώριας nouvelle vague (Νέο Κύμα)²³¹.

Οι πρώτες ρωγμές στο επιφανειακά ευδαιμονιστικό οικοδόμημα του Ελληνικού Κινηματογράφου σημειώνεται λίγο πριν το 1967. Από το 1965 ο Μανθούλης με την ταινία *Πρόσωπο με Πρόσωπο*, καταπιάνεται με ένα από τα πιο καυτά θέματα του Ελληνισμού, το θέμα της μετανάστευσης και μαζί μ' αυτό επιχειρεί και μία μοντερνιστική θέαση στα θέματα ανισοτήτων που προκαλεί ο καπιταλισμός. Τότε παρατηρήθηκε μια κίνηση ανάμεσα σε νέους κινηματογραφιστές να δημιουργήσουν ένα μοντέρνο καλλιτεχνικό και πολιτικοκοινωνικό ρεύμα με συνειδητή κατεύθυνση, ανάλογη των αντίστοιχων ευρωπαϊκών. Εμφανίζονται και άλλες ταινίες με μοντερνιστική προσέγγιση, όπως το *Γράμμα από το Σαρλερουά* του Λάμπρου Λιαρόπουλου, *Το άλογο* του Κώστα Ζώη, *Ο κλέφτης* του Παντελή Βούλγαρη, *Συνάντηση* της Μίκας Ζαχαροπούλου κ.α. Αυτή η τάση δεν έπαψε έκτοτε να επιβεβαιώνεται, ανεξάρτητα από τις δύσκολες πολιτικές συνθήκες που πέρασε η χώρα και οδήγησε μερικά χρόνια αργότερα σε μια τομή στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο²³².

²³¹ Παπαδοπούλου Μ., «*Η πρώτη εμφάνισης του νέου κύματος*», Έθνος, 20.9.1962, σελ.2., Μαστοράκης Ν. - Κοντού Α., «*Έναρξες σκανδάλων*», Μεσημβρινή, 20.9.1962, σελ.4., Μάτσας Ν., «*Τα παρασκήνια του 3^{ου} Κινηματογραφικού Φεστιβάλ*», Εμπρός, 29.9.1962, σελ.7.

²³² Όπ.π.

Στα χαρακτηριστικά της μοντερνιστικής τάσης συγκαταλέγεται η εμφάνιση νέων σκηνοθετών από πλευράς εμπειρίας, σκηνοθέτες που παρακολουθούσαν τις εξελίξεις στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και βρίσκονταν σε επαφή με ευρωπαίους συνάδελφους τους, τα νέα θέματα «ταμπού» ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά που ως τότε συγκαλύπτονταν επιμελώς, η κινηματογράφηση με ρεαλισμό, μεράκι, ξεχωριστή επινοητικότητα και ευρηματικότητα, και τέλος, η παραγωγή ταινιών με ελάχιστα και φτωχά μέσα και συνήθως με την οικονομική συνδρομή και άλλων κινηματογραφιστών της νέας τάσης, φίλων ή και συγγενών.

Για τον ερευνητή, τον παρατηρητή και τον αναλυτή του κινηματογράφου της εποχής εκείνης η αποφυγή της προβολής ή έστω της δειλής παρουσίασης θεμάτων σχετικά με την Κατοχή και τον Εμφύλιο είναι αρκετά αποκαλυπτική και οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι αλλά και οι λογοτέχνες της εποχής θυμίζουν τους πρωτόγονους μάγους που αποφεύγουν να ονομάσουν το κακό ή τον εχθρό για να μην φανερωθούν ή να μην υποστούν την επίδρασή του. Αλλά όμως, όπως και με τους μάγους, έτσι και με τους Έλληνες κινηματογραφικούς δημιουργούς, τους λογοτέχνες και όλους τους άλλους καλλιτέχνες, ο μελετητής αντιλαμβάνεται αμέσως ότι κάποιο κακό ενυπάρχει, κάποια βαθιά πληγή, αλλιώς δεν θα ήταν ανάγκη ικανότατοι δημιουργοί, που συμπορεύονταν με Ευρωπαίους συνάδερφους τους στα πλαίσια των ρηξικέλευθων μοντέρνων τάσεων και κινημάτων, να καταφεύγουν στα αφελή κατασκευάσματα της απομάκρυνσης από την πραγματικότητα, της συγκάλυψης του παρελθόντος, του στομάματος της φαντασίας²³³.

Από το τέλος του Εμφυλίου (1949) και μέχρι τη Δικτατορία (1967), μέσα στα αστικά κόμματα όσο και μέσα στην αριστερά, άρχισαν να δημιουργούνται τάσεις για μια ιδεολογική διαφοροποίηση. Με τη δημιουργία της Ένωσης Κέντρου διαμορφώθηκαν τάσεις που απέρριπταν τον ψυχροπολεμικό αντικομμουνισμό, ενώ αντίστοιχα στην Αριστερά διαμορφώθηκαν τάσεις και ρεύματα που ήθελαν να δοθεί ευρωπαϊκή ή έστω ελληνική κατεύθυνση στο σοσιαλισμό. Αυτή η ιδεολογική ανακατάταξη οξύνθηκε με την επιβολή της Δικτατορίας. Προέκυψε ένας αστισμός που δεν υπήρχε σε άλλα δυτικοευρωπαϊκά κράτη και ένας μαρξισμός με ιδιότυπες και ιδιαίτερες σοσιαλιστικές αποχρώσεις που δεν συναντώνταν ούτε στα ανατολικά κράτη ούτε στα δυτικά. Τα αποτελέσματα αυτών των κοινωνικών και ιδεολογικών αντιφάσεων φάνηκαν στα πολιτισμικά παράγωγα των καλλιτεχνών της πρώτης μεταπολεμικής

²³³ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989, σ.223-236.

γενιάς που βίωσαν τα δραματικά γεγονότα του Πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου²³⁴.

Ιδιαίτερα οι Έλληνες κινηματογραφιστές είχαν δει τον πολιτικό κινηματογράφο (Γκοντάρ κ.ά.), είχαν συλλάβει τα μηνύματα που έστελνε η ευρωπαϊκή κινηματογραφία κυρίως, και ειδικότερα αυτή των Ανατολικών κρατών με την παρουσία αφιερωμάτων (από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος) κυρίως του Τσεχοσλοβακικού. Ωστόσο, οι Έλληνες κινηματογραφιστές δεν μπόρεσαν να αποστασιοποιηθούν, να παρατηρήσουν και να εκφράσουν με όρους μοντέρνας αφήγησης την αποπνικτικά εκρηκτική κοινωνική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στη χώρα μεταπολεμικά. Σ' αυτά τα ερεθίσματα οι κινηματογραφιστές, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο, διάβασαν τις καταγγελίες που έκαναν από τη μία πλευρά ο Γκοντάρ και από την άλλη, οι αδελφοί Μέκας του Αμερικάνικου Άντεργκραουντ και ο Κασσαβέτης και οι διαμαρτυρόμενοι του αμερικάνικου κινηματογραφικού κατεστημένου που δεν έπαψε ποτέ να ξαφνιάζει με τις αυτοκαταγγελίες του οι οποίες εντέλει δεν κατάφεραν να τα κωδικοποιήσουν και να τα εικονογραφήσουν σε ένα σώμα αφήγησης, ώστε να περάσουν στην ελληνική κοινωνία και να έχουν απήχηση. Μάλλον τους ανέκοψε η δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου του 1967²³⁵.

Το στρατιωτικό καθεστώς, όπως είναι γνωστό, δέσμευσε την έκφραση και προσπάθησε να υποτάξει την καλλιτεχνική δημιουργία καταλύοντας το μοντερνιστικό επαναπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της συνειδητής αναζήτησης πολιτικής ταυτότητας και της προσπάθειας σύλληψης και έκφρασης του καταπιεσμένου συλλογικού μηνύματος μιας κοινωνίας σοκαρισμένης, φοβισμένης, αποστασιοποιημένης, παγωμένης και ακινητοποιημένης από τον ιδεολογικό, πολιτικό και πολιτισμικό ασφυκτικό νάρθηκα που της έχει φορέσει η δικτατορία των συνταγματαρχών²³⁶. Οι καλλιτέχνες και οι δημιουργοί της εποχής προσπάθησαν να εκφράσουν και να εκφραστούν ανάλογα με την παιδεία τους και τα μέσα που διέθεταν.

²³⁴ Βλ. Γεωργουσόπουλος Κ., «Αποκατάσταση αδικίας», *Τα Νέα/Πρόσωπα*, 21^{ος} αιώνας, 17.03.2001.

²³⁵ Όπ.π.

²³⁶ Βλ. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος*, Αιγόκερω, Αθήνα, 1989, σ.223-236.

Οι εικόνες, οι νύξεις, τα υπονοούμενα των ταινιών των ξένων χωρών που είχαν δει ενώνονταν με τις εικόνες, τα υπονοούμενα αλλά και με τις αναμνήσεις ή τα βιώματα της Κατοχής και του Εμφυλίου για να εκφράσουν άλλοτε υπόγεια άλλοτε από την εξορία και άλλοτε φανερά, την αντίθεσή τους στη δικτατορία. Αναπότρεπτα, η επικρατούσα τάση δεν είναι καθαρά μοντερνιστική αλλά μια ψελλίζουσα σημειολογία μοντερνιστικού τύπου. Είναι φανερή, ωστόσο η επίδραση του ουγγρικού κινηματογράφου (Γιάντσο) όσο και του Γκοντάρ καθώς επίσης και του Βραζιλιάνικου Σινεμά Νόβο που λίγοι από τους καινούργιους σκηνοθέτες είχαν μπορέσει να παρακολουθήσουν στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος υπό τον ασφυκτικό έλεγχο μέσα στη δικτατορία, ενώ τόσα είχαν διαβάσει γι' αυτόν από ξένα περιοδικά και εφημερίδες²³⁷.

Με τη μεταπολίτευση οι ταινίες καταπιάνονται άμεσα και χωρίς ταμπού με τον Πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο και τις συνέπειές του. Αυτή η καθυστέρηση στην παρουσίαση των καυτών θεμάτων δεν επέτρεψε στους δημιουργούς να υιοθετήσουν μια μοντερνιστική διαλεκτική απέναντι στην ιστορία (όπως έκανε π.χ. ο Αλαίν Ρενάι στην Providence). Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα υπήρξε μια ηθελημένη απλούστευση των αρχικών τους θέσεων και υιοθέτηση μιας τελείως μανιχαϊστικής οπτικής, οπότε η αντίθεση ανάμεσα σε μια μοντερνιστικού τύπου θέαση και τεχνική και σε ένα διδακτικό περιεχόμενο, έγινε ακόμη οξύτερη²³⁸.

Στον παγκόσμιο κινηματογράφο, οι μοντέρνες τάσεις, ως προς την αντικειμενικότητα και την ελευθερία της αναπαράστασης εμφανίστηκαν στο τέλος της δεκαετίας του '60 σε δύο αρκετά διακριτές τάσεις. Στην πρώτη τάση που μπορεί να ονομαστεί «τάση Αντονιόνι», πολύ ειδική, συνδέονται ο Μιζογκούσι και ο Ρομπέρ Μπρεσσόν.

Η τάση αυτή εμβάθυνε στη δραματική λεπτολόγηση, και στην εγκατάλειψη αναπαραστατικών μηχανισμών που κάνουν των κινηματογράφο ένα σύνολο θεάματος και γλώσσας.

Η δεύτερη τάση ονομάζεται «κινηματογράφος-αλήθεια» με την οποία συνδέονται ο Βέρτοφ, ο Ρογκόσιν ("*On the bowery*", "*Come back Africa*"), ο Ρους («*Η ανθρώπινη*

²³⁷ Κομνηνού Μ., «Τηλεόραση και Κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο Αθανασάτου Γ.- Ρήγος Α.- Σεφεριάδης Σ. (επ.) *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, Ιδεολογικός λόγος, Αντίσταση*. Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σελ.174-183.

²³⁸ Κολοβός Ν., «1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία. Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας-άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου; Ένα παράδοξο», στο 1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία (επιστημονικό συμπόσιο 10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, εκδόσεις Εταιρίας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ.154-159.

πυραμίδα», «Χρονικό ενός καλοκαιριού») κ.ά.. Όλες αυτές οι ταινίες έχουν κοινό τους χαρακτηριστικό το άμεσο γύρισμα, το στυλ ρεπορτάζ επικαίρων, την αυτοσχέδια μορφή -τουλάχιστον φαινομενικά, την πρόθεση θέασης της ζωής «ζωντανά» και την απόρριψη των παραδοσιακών δομών του κινηματογραφικού έργου²³⁹.

Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στις δύο μοντέρνες τάσεις αφορά στην περίπτωση του κινηματογράφου-«αλήθεια», την αμεσότητα της αλήθειας, όπου και το μέρος του αυτοσχεδιασμού μπορεί να είναι πραγματικό στο γύρισμα, ακόμη και αν ο σκηνοθέτης επεμβαίνει με το μοντάζ, καθώς το γύρισμα γίνεται πριν το ντεκουπάζ, αντίθετα στην άλλη τάση το ντεκουπάζ προϋπάρχει φυσιολογικά από το γύρισμα²⁴⁰.

Η Αντονιονική ελευθερία είναι βαθειά επεξεργασμένη και αν ο σκηνοθέτης δίνει την αίσθηση ότι ο θεατής είναι ελεύθερος μπροστά σε ένα συμβάν είναι εξαιτίας μιας δυνατής, ενδεδειγμένης και λεπτομερέστατης επεξεργασίας. Η εγκατάλειψη της γλώσσας θεωρούμενης ως ένα σύνολο μεθόδων γραφής συνδεδεμένων στην αναπαραστατική τεχνική, δεν γίνεται ούτε γιατί παύει να είναι συνδεδεμένος ο κινηματογράφος με τη λογοτεχνία ούτε γιατί παύει να υπάρχει η λογοτεχνία, αλλά για να απορριφθεί ο κινηματογράφος ως θέαμα και να αναδειχθεί η ανωτερότητα της εικόνας ως αναντικατάστατο μέσο θέασης του κόσμου. Στις «μοντέρνες» ταινίες ο θεατής δεν έχει την εντύπωση ότι παρακολουθεί ένα θέαμα τελείως προετοιμασμένο, αλλά ότι γίνεται δεκτός στην εσωτερικότητα του κινηματογραφιστή και ότι συμμετέχει μαζί του στη δημιουργία της ταινίας. Μπροστά τα πρόσωπα που του προσφέρονται, στα συγκεκριμένα γεγονότα, ο θεατής γνωρίζει τη δημιουργική αγωνία, προβάλλει δικές του πτυχές, θυμάται, ταυτίζεται, αναπολεί, συγκινείται και συμμετέχει²⁴¹.

Στην Ελλάδα ως πρώτες κινηματογραφικές μοντερνιστικές απόπειρες θεωρούνται από την εγχώρια και ευρωπαϊκή κινηματογραφική κριτική ο *Θίασος* και οι *Κυνηγοί* του Θόδωρου Αγγελόπουλου²⁴².

²³⁹ Διασταύρωση των δύο τάσεων βρίσκεται στην ταινία «Ερωτας στην πόλη» του 1953 και ακριβέστερα σε δύο επεισόδια που σκηνοθέτησε ο Αντονιόνι, τα «Tentato Suicidio» όπου το στυλ «ρεπορτάζ» του νεορεαλισμού εναλλάσσεται με την προσωπική προσφορά του δημιουργού της «Κραυγής». Τις δύο τάσεις τις συναντούμε σε ταινίες του Αγγελόπουλου και αναλύονται στο παρόν και το επόμενο κεφάλαιο.

²⁴⁰ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006.

²⁴¹ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006.

²⁴² Η αναφορά έχει να κάνει με ταινίες και κείμενα που εξετάζονται από το συγκεκριμένο πόνημα. Γενικότερα οι «Παρανόμοι» του Κούνδουρου και κείμενα όπως του Τσίρκα συγκαταλέγονται

2. ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Στο «*Θίασο*», η ταινία αρχίζει το 1952, τη χρονιά που η Δεξιά πήρε την εξουσία, και ανατρέχει στην εποχή της δικτατορίας του Μεταξά το 1936, όχι με φλας μπακ, αλλά ζωντανεύοντας τα γεγονότα μέσα από τη ζωή ενός θεατρικού μπουλουκιού που περιοδεύει στην Ελλάδα παίζοντας την Γκόλφω. Η άφιξη του μπουλουκιού στην πόλη του Αιγίου δίνει την αφορμή στα μέλη του θιάσου να θυμηθούν την πορεία τους τα τελευταία 13 χρόνια μέσα στα γεγονότα του πολέμου, της γερμανικής κατοχής και του εμφυλίου σπαραγμού που τους σημάδεψαν και επηρέασαν τις μεταξύ τους σχέσεις²⁴³.

Και στους *Κυνηγούς* καθορίζεται ο χρόνος. Η ταινία ξεκινά την παραμονή της πρωτοχρονιάς του 1977. Μια ομάδα βιομηχάνων, στρατιωτικών και άλλων μεγαλοαστών με τις συζύγους τους έρχονται στα Γιάννενα και επιλέγουν ένα ξενοδοχείο για να γιορτάσουν την πρωτοχρονιά. Είναι κυνηγοί και πηγαίνουν για κυνήγι κοντά στην λίμνη των Ιωαννίνων. Μέσα στο πυκνό χιόνι ανακαλύπτουν το πτώμα ενός αντάρτη του Εμφυλίου. Το αίμα τρέχει ακόμη φρέσκο από την πληγή του παρόλο που έχουν περάσει τριάντα χρόνια. Αναστατωμένοι, φέρνουν το πτώμα και το κρύβουν στο ξενοδοχείο. Ένας ετοιμάζει βαλίτσες να φύγει κρυφά, άλλοι αρχίζουν να καβγαδίζουν ανασύροντας μνήμες, αμοιβαίες ενοχές, κοινά λάθη, άλλοι έχουν ενοχοποιητική απόγνωση και ξεσπούν σε κλάματα. Δηγούμενος ο κάθε πρωταγωνιστής το ρόλο που έπαιξε τα προηγούμενα χρόνια στον Πόλεμο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο, ο καθένας από την παρέα των κυνηγών αλλά και ο θεατής γίνονται μάρτυρες του φόβου της άρχουσας τάξης να αντικρύσει την ιστορία.

Ο φόβος κορυφώνεται με την εμφάνιση της αστυνομίας που τους ανακρίνει σχετικά με το πτώμα, οι γυναίκες έχουν υστερικές κρίσεις, οι άντρες αλληλοκατηγορούνται και ένας αριστερός δηλωσίας αυτοκτονεί. Η ιστορία περνάει μπροστά από τα μάτια του θεατή, ενώ ταυτόχρονα πηγαινοέρχονται μέσα στη λίμνη Παμβώτιδα αργοκίνητες βάρκες με κόκκινα πανιά και ο λαός τραγουδάει την επανάσταση. Η ομάδα των κυνηγών ζει ένα μαζικό εφιάλτη, εισβάλλουν αντάρτες, ο νεκρός αντάρτης

στις πρώτες μοντερνιστικές απόπειρες. Για τον μοντερνισμό στην Ελλάδα, στον κινηματογράφο και την λογοτεχνία, γίνεται αναφορά παρακάτω.

²⁴³ Φωτογραφία 6: Σκηνή από τον *Θίασο*. Η θεατρική αναπαράσταση διακόπτεται από την εισβολή της Ιστορίας.

ζωντανεύει, περνάνε από ανταρτοδικείο και τους εκτελούν. Την επόμενη μέρα ο εφιάλτης σβήνει και ψύχραιμα θα ξαναθάψουν το πτώμα στα χιόνια²⁴⁴.

Και η *Αναπαράσταση* βασίζεται σε ένα αληθινό γεγονός που συνέβη σε ένα ορεινό χωριό της Ηπείρου. Κεντρικό θέμα της ταινίας είναι ένα έγκλημα που διέπραξε μια γυναίκα, με τη βοήθεια του εραστή της σκοτώνει τον άντρα της και τον θάβει στην αυλή του σπιτιού, όταν εκείνος επιστρέφει ύστερα από χρόνια παραμονής στη Γερμανία²⁴⁵. Οι ανακριτικές αρχές, οι δημοσιογράφοι και ένα κινηματογραφικό συνεργείο που καταφθάνουν εκεί προσπαθούν μάταια να αναπαραστήσουν το έγκλημα και να βρουν τα πραγματικά αίτια της δολοφονίας.

Στο *Μελισσοκόμο*, ο Αγγελόπουλος καταπιάνεται με ένα θέμα υπαρξιακό. Ένας μεσήλικας, που τον υποδύεται ο Marcello Mastroianni, μετά τον γάμο της κόρης του, εγκαταλείπει αθόρυβα το σπίτι του και όλα αυτά που θα μπορούσαν να τον κρατήσουν στον τόπο του, αποδεσμεύεται, και ξεκινά μια πραγματική και ψυχολογική περιπλάνηση από τον Βορρά στο Νότο της χώρας. Θα πάρει μαζί του και τα μελίτσια του και θα ακολουθήσει το δρόμο των λουλουδιών. Μέσα από το ταξίδι θα ανακαλέσει μνήμες, θα συναντήσει παλιούς φίλους, θα ερωτευτεί μια νεαρή κοπέλα στο μπαρ ενός πρατηρίου βενζίνης, θα συνδεθούν, θα ακολουθήσουν σύντομη πορεία, θα χωρίσουν θα ξαναβρεθούν και ο έρωτάς τους θα ολοκληρωθεί σε ένα παλιό ερειπωμένο σινεμά που έχει χρόνια να λειτουργήσει. Εκεί μπροστά στην γιγαντοοθόνη θα παιχτεί ένα έργο, μια εικόνα και ανάμνηση της χαμένης πραγματικότητας. Η κοπέλα θα αλλάξει πορεία και ο πρωταγωνιστής θα αφεθεί στην συνάντησή του με το θάνατο. Θα πεθάνει από τσιμπήματα των μελισσών δίπλα στα μελίτσια του²⁴⁶.

²⁴⁴ Φωτογραφία 7. Σκηνή από τους *Κυνηγούς*.

²⁴⁵ Φωτογραφία 8. Τ. Σταθοπούλου, Γ. Τότσικας, από την *Αναπαράσταση*.

²⁴⁶ Φωτογραφία 9. Ν. Μουρούζη, Μ. Μαστρογιάνι από τον *Μελισσοκόμο*.

3. ΟΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου ήδη από την εποχή της *Αναπαράστασης* διατυπώνουν ένα σταθερό πλαίσιο προβληματισμού για το χώρο, που επιτρέπει τη συστηματική αποκρυπτογράφησης του. Πρόκειται, κυρίως, για μια ελεύθερη μεταφορά του κινηματογράφου στο πεδίο της ιστορίας και της μνήμης, για την απόπειρα αφομοίωσης ενός πλούσιου υλικού από πληροφορίες, ποιητικές μεταφορές και αναγνώσεις του χώρου²⁴⁷, για την ανίχνευση όλων εκείνων των στοιχείων μιας ευρύτερης προβληματικής για το σύγχρονο τοπίο που ενυπάρχουν στο έργο του Αγγελόπουλου.

Ο Αγγελόπουλος καταρχάς διακρίνεται για την οξυδερκή ικανότητα να εντοπίζει ετερογενή αποσπάσματα του χώρου, τις «νησίδες μνήμης²⁴⁸». Μαζί με τις νέες λειτουργίες και τα καινοφανή μορφολογικά αποκρυσταλλώματα του χώρου υπάρχει η μνήμη που την ανασύρει και την τοποθετεί στο κέντρο της προβληματικής του. Στο έργο του μάλιστα οφείλεται η «ανακάλυψη» τοπίων από πρώτη άποψη παραγνωρισμένων ή αγνοημένων για τον ελληνικό χώρο. Τέτοιοι χώροι είναι οι απόμακροι παραδοσιακοί και απομονωμένοι οικισμοί, πλάι σε πόλεις επαρχιακές που βρίσκονται στο μεταίχμιο της αλλαγής, αλλά και σε μεγαλουπόλεις «καινούργιες», χωρίς εμφανή τα ίχνη της ιστορίας και της μνήμης²⁴⁹.

Κινηματογραφεί τους τόπους και τα τοπία των «ενδιάμεσων» διαδρομών-σιδηρόδρομο, λιμάνι, εθνικές και επαρχιακές οδούς, τις αγορές και τις πλατείες, τα σπίτια, τα εξαρτήματα και το διάκοσμο του ταξιδιού ή της ερωτικής συναλλαγής όπως τα ξενοδοχεία, τους χώρους κοινωνικής συνάθροισης, όπως τα καφεενεία²⁵⁰.

Στα Γιάννενα κινηματογραφεί την περιοχή της Σκάλας και τα Ναυτάκια²⁵¹, τα καφεενεία Βρετανία, Select, το ξενοδοχείο Ιλιον, το σύγχρονο κέντρο της πόλης γύρω από την κεντρική πλατεία, κι άλλες πλατείες, παλιές εμπορικές στοές, επαρχιακούς δρόμους που συνδέουν τα Γιάννενα με τα Ζαγόρια, άλλα και χωριά των

²⁴⁷ Βλ. σχετικά Foucault, M., 'Questions on Geography', in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press 1980, p.70.

²⁴⁸ Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

²⁴⁹ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006, σ.213.

²⁵⁰ Βλ. σχετικά με τους «ενδιάμεσους χώρους» στον κινηματογράφο Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006, σ.213.

²⁵¹ Στην *Αναπαράσταση* και στον *Μελισσοκόμο* ο χώρος έχει την λειτουργία που είχε στο παρελθόν, ως χάνι.

ελληνοαλβανικών συνόρων, τις παλιές εθνικές οδούς προς Αθήνα και Θεσσαλονίκη, τους κεντρικούς δρόμους στην πόλη, όπως την οδό Δωδώνης, την παραλίμνια διαδρομή έξω από το κάστρο, τα στενά σοκάκια μέσα στο κάστρο αλλά και μέσα στη σύγχρονη πόλη, όπως και τον παλιό σταθμό λεωφορείων.

Στον Αγγελόπουλο ως ενδιάμεσοι χώροι παρουσιάζονται σε όλες του τις ταινίες οι σταθμοί των λεωφορείων και τρένων. Οι μετακινήσεις των ανθρώπων, ακόμη και όταν αλλάζουν προορισμό, περιεχόμενο, κοινωνική ή εθνική ταυτότητα, κίνητρα και σκοπό, πάντα χρησιμοποιούν το «σταθμό» ως ενδιάμεσο χώρο. Σε ένα τέτοιο ενδιάμεσο χώρο, σε ένα σταθμό λεωφορείων φτάνουν οι αενάως μετακινούμενοι και εγκαθίστανται προσωρινά. Εδώ κυρίως δοκιμάζεται μια διαχρονία. Γίνεται μια ποιητική διασταύρωση με πράγματα πολύ παλιά, πιο παλιά ακόμα κι από τους χρόνους του σταθμού των λεωφορείων, όπου έμποροι, πλάνητες, νομάδες, εξόριστοι, φυγάδες συρρέουν εδώ κι εκεί ταξιδεύοντας με τα πιο διαφορετικά μέσα που διαθέτει ο βαλκανικός χώρος. Έτσι, ο σταθμός παύει να είναι το γραφικό απομεινάρι μιας εποχής ή ενός ορισμένου γεωγραφικού τοπίου και γίνεται τόπος μνήμης²⁵².

Ανάλογα θα μπορούσε να επεκταθεί κάποιος και σε άλλους, χώρους παρόμοιας υφής, που επανέρχονται σταθερά στις ταινίες του Αγγελόπουλου, όπως είναι η αγορά και οι εμπορικές στοές, όπου με το χρόνο επικάθονται τα επάλληλα στρώματα ανθρώπινων ιστοριών, επαγγελματών, προϊόντων, μόνιμων και εφήμερων κατασκευών, όπου επίσης δοκιμάζεται μια ευρύτερη διαχρονία, αυτή της οικονομικής συναλλαγής.

Εδώ, η πόλη τρέφεται και κατά συνέπεια, ζει, κι αυτό είναι μια πραγματικότητα με διάρκεια χρονική και γεωγραφική. Θα συνέχιζε κάποιος με τα ξενοδοχεία, χώρους που, ακόμα κι όταν είναι από δεκαετίες κατάκλειστοι ή ξεπεσμένοι, υπαινίσσονται έντονα κάποιες άλλες επίσης διαχρονικές, ανθρώπινες δραστηριότητες: κυρίως τη μετακίνηση, το ταξίδι ή την ερωτική συναλλαγή. Έπειτα θα πήγαινε στα μεγάλα παλιά καφενεία που στον ελλαδικό χώρο «είναι μια παρηγοριά, μια ασφάλεια» (Γιώργος Ιωάννου) και συχνά λειτουργούν σαν τις νησίδες πολιτισμικής μνήμης, τα αποσπάσματα κοινωνικής, πολιτικής ή εθνικής ομοιογένειας σε αντιστάθμισμα μιας κατακερματισμένης αστικής πραγματικότητας. Ο Αγγελόπουλος επιλέγει την προπολεμική ατμόσφαιρα, που δεν υπάρχει πια, του καφενείου του ξενοδοχείου Ίλιον, του καφενείου Βρετανία με την παλιά του μορφή, του καφενείου με την

²⁵² Βλ. σχετικά Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

εξειδικευμένη λειτουργία και ατμόσφαιρα, το Select, το καφενείο με τον ευτελή μεταπολεμικό διάκοσμο Νέα Υόρκη στο χάνι Ναυτάκια. Σ' αυτά συντελείται η κοινωνική με την πολιτική και την ερωτική συνεύρεση, η συνάντηση των ντόπιων, η διασταύρωση του ντόπιου με το νεοφερμένο ή τον περαστικό, του ξένου με τον ομοεθνή του. Υπάρχουν τα καφενεία τα γεμάτα με ντόπιους και επύληδες θαμώνες (η Σκάλα) και τα επαγγελματικά καφενεία, όπως το Γυαλί Καφενέ που παλιότερα ήταν καφενείο αλλά και χώρος συγκέντρωσης μουσικών.

Οι δρόμοι είναι επίσης ένα χωρικό σημείο όπου εστιάζει ο φακός του Αγγελόπουλου που δεν είναι όμως συνδεδεμένο με την παράδοση των *road movies*. Στον Αγγελόπουλο, η νοητή κίνηση μέσα στους εθνικούς και επαρχιακούς δρόμους, στους δρόμους των πόλεων και τα σοκάκια της πόλης είναι μια κίνηση στο χώρο που εξελίσσεται σε μια συνεχόμενη διπλή κίνηση σύνδεσης της εξωτερικής με την εσωτερική τοπογραφία. Η πόλη έτσι γίνεται ένα εξωτερικό που μεταστρέφεται σε εσωτερικό αλλά είναι επίσης η προβολή ενός μύχιου κόσμου στην έξω γεωγραφία. Μέσα από την περιγραφή των εισόδων της πόλης, των δρόμων και τη θέαση των ταξιδιωτών ο εξωτερικός χάρτης του αστικού τοπίου μεταμορφώνεται σε εσωτερικό χάρτη, στο τοπίο που έχει μέσα του ο αφηγητής, καθώς αυτός ο εσώτερος χάρτης είναι και ο ίδιος πολιτισμικά μεταβαλλόμενος. Πρόκειται για ένα «συν-κινητικό» τρόπο θέασης της πόλης που ωθεί τον αναγνώστη στην αρχιτεκτονική οργάνωση της θέασης του χώρου²⁵³.

Κυρίαρχο εστιακό χωρικό σημείο είναι για τον Αγγελόπουλο και η ιδιωτική κατοικία. Το σπίτι είναι το κέλυφος της ιδιωτικότητας, των επιθυμιών και των πόνων. Φακός στην *Αναπαράσταση* εστιάζει στο παλιό σπίτι με τη στέρεη και ανάγλυφη πέτρα, την ξεχαρβαλωμένη πέργκολα, τους φθαρμένους σοφάδες με τα ίχνη από κάποιο παλιό έντονο χρώμα. Ο νοικοκύρης, ο «στύλος» του σπιτιού, μετά από ένα μακρύ ταξίδι επιστρέφει, το ανοίγει, το ενεργοποιεί σιγά σιγά.

Με επίκεντρο το τραπέζι, την «εστία», συντελείται η πρώτη δύσκολη συνεύρεση της οικογένειας. Στο *Μελισσοκόμο*, ο πρωταγωνιστής είναι ο «στύλος» του σπιτιού σε αντίθετη όμως κατεύθυνση. Δεν επιστρέφει αλλά εγκαταλείπει την εστία και ξεκινά την προσωπική του περιπλάνηση. Σε άλλες ταινίες το σπίτι μπορεί να είναι και ένα πρόχειρο σκηνώμα, το βαγόκι ενός τρένου ή η γωνιά μιας εγκαταλελειμμένης

²⁵³ Βλ. σχετικά Foucault, M., 'Questions on Geography', in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press 1980, p.70.

αποθήκης, χώροι λιτοί με τα χαρακτηριστικά της εγκράτειας. Η απόδοση από το σκηνοθέτη της αρχαϊκής ιερότητας που έχει το σπίτι για τον άνθρωπο σε όλες τις εποχές είναι ίσως η πιο δυνατή μαρτυρία γι' αυτή την αγωνιώδη τελικά, αναζήτηση της καταγωγής των χώρων που αποπειράται με το έργο του, μέσα σε ένα πλαίσιο που διαρκώς αλλάζει, κινείται και μετατοπίζεται²⁵⁴.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου δεν αποσκοπούν στη δημιουργία αναπαράστασης με ιστορικό περιεχόμενο και προεκτάσεις. Η πόλη είναι ένα ψυχογεωγραφικό τοπίο, είναι η συλλογή ενός διανοητικού, μνημονικού και συναισθηματικού χάρτη που έχουν σχεδιάσει οι κάτοικοι και οι διαβάτες της. Είναι νοητικές «προβολές» μνήμης, τοποφιλικοί τόποι, που μπορούν να συγκρατήσουν και να πλοηγήσουν τη θέαση στο γεωψυχικό τους σχεδιασμό και να συνθέσουν πολιτισμική μνήμη. Στο πλαίσιο της διασύνδεσης του ψυχισμού με την πόλη και την κινηματογραφική οθόνη δεν επιλέγονται στατικά πλάνα ιστορικών χώρων, σημείων αναφοράς μέσα στην πόλη, αλλά διαδρομές αλληλοσυνδεόμενων οπτικών γεωγραφιών του υλικά βιωμένου χώρου της σύγχρονης πόλης. Ως επί το πλείστον, οι τόποι μετάβασης (δρόμοι, ξενοδοχεία, σταθμοί, πλατείες) νοηματοδοτούν τη σχέση μεταξύ χωρικής αντίληψης, ψυχισμού και κίνησης για να παράγουν πολιτισμική μνήμη²⁵⁵.

Με άλλα λόγια, η πόλη κινηματογραφείται ως αντικείμενο κατανόησης και προσέγγισης όχι μόνο της ατομικής αλλά κυρίως της συλλογικής συνείδησης αναγκαίας στο μέτρο που υπηρετεί την μετάδοση ενός αριθμού μηνυμάτων. Στη δυαδικότητα σημαίνον/σημαινόμενο αντιστοιχούν οι δυαδικότητες τοπίο/τόπος, δομημένος χώρος/συνειδησιακός χώρος, κάτοικος/ Άλλος. Το σημαίνον μπορεί να είναι διαρκές ή πεπερασμένο. Τα σημααινόμενα ακολουθούν μια πορεία διαδοχής και αντικατάστασης²⁵⁶.

Στους «*Κυνηγούς*» τα γυρίσματα έγιναν εξολοκλήρου στα Γιάννενα, με εξαίρεση κάποιες πρώτες σεκάνς που δείχνουν μια περιοχή κοντά στη λίμνη, η ταινία είναι γυρισμένη σε εσωτερικό ενδιάμεσο χώρο, στην Υποδοχή κεντρικού ξενοδοχείου (Ίλιον) που βρίσκεται εγκαταλειμμένο μέχρι και σήμερα στο κέντρο της πόλης. Σε όλες τις περιπτώσεις η κάμερα του Αγγελόπουλου εστιάζει σε «ενδιάμεσους χώρους»

²⁵⁴ Βλ. σχετικά Foucault, M., 'Questions on Geography', in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press 1980, p.70.

²⁵⁵ Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

²⁵⁶ Βλ. σχετικά Foucault, M., 'Questions on Geography', in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Brighton: Harvester Press 1980, p.70.

για να παραχθεί αυτή η πολιτισμική μνήμη που προκύπτει όταν στην συλλογική μνήμη δεν υπάρχει συνάφεια συνειδησιακού χώρου και ιστορικού χώρου²⁵⁷. Πολύ συχνά οι φαινομενικές αλλαγές των χώρων δεν αντιστοιχούν με τα απόθεμα μνήμης που φέρουν οι χώροι. Εστιάζοντας στους ενδιάμεσους χώρους ο σκηνοθέτης καταγράφει σημαίνουσες πραγματικότητες του χώρου που συνειδητά ή ασυνείδητα έχουν περάσει στη λήθη, τις ανασύρει και τις επαναδιαπραγματεύεται²⁵⁸.

Με μακριά ακίνητα πλάνα, τεράστιους φυσικούς χώρους με μικρές σκηνικές παρεμβάσεις, αραιά σπαρμένους με ανθρώπινες παρουσίες, ξαφνικά ξεσπάσματα πικρής χαράς, με την σύμπτυξη του παρελθόντος και του παρόντος, προτείνει ένα νέο τρόπο θέασης των υποκειμένων, της ιστορίας και της πόλης περικλείοντας και την δικιά του θέαση. Βασική στόχευση αυτής της αναπαραστατικής πρότασης είναι η αποδόμηση των μύθων και η συγκρότηση συλλογικής θεώρησης της ύπαρξης, των κοινωνιών, της πολιτισμικής μνήμης και της αντιμετώπισης των ανισοτήτων και των οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων. Αυτή η αναπαραστατική τεχνική βασίζεται στην πληρότητα του κάθε πλάνου ιδεολογικά φορτισμένου και αισθητικά προετοιμασμένου στην κάθε του λεπτομέρεια, ώστε να αποτελεί εισαγωγή στο επόμενο και το επόμενο, ανάλυση της εισαγωγής, και το ακόλουθο βεβαίωση της ανάλυσης²⁵⁹.

²⁵⁷ Assman J.- Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, Spring-Summer 1995, pp.125-133.

²⁵⁸ Ferro M., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002 σελ. 39-65,101-122,206-216.

²⁵⁹ Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006,σ.213.

4. Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΟΣ

Ο Αγγελόπουλος με «αντονιονικού» τύπου εμμονή στη λεπτομέρεια της αναπαράστασης ιστορικών γεγονότων επεξεργάζεται και διαχειρίζεται το συλλογικό τραύμα. Δεν περιορίζεται σε μια επιφανειακή αναφορά στην εποχή ή στην μονοσήμαντη τοποθέτηση ενός μελοδραματικού σεναρίου περιπέτειας, με αναχρονιστική κινηματογραφική γραφή και χωρίς κανένα περίγραμμα. Η μέθοδος που ακολουθεί είναι μοναδική και αξιοπρόσεκτη καθότι δεν έχει να κάνει μόνο με τον τρόπο παραγωγής της ταινίας αλλά και με τον ιστορικό και πολιτικό περίγυρο της εποχής των ταινιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Θίασος*. Την εποχή που επρόκειτο να αρχίσουν τα γυρίσματα της ταινίας υπήρχε η ελπίδα ότι η πολιτική κατάσταση με τη διακυβέρνηση Μαρκεζίνη εξελισσόταν προς κάποια διέξοδο. Οι συντελεστές της ταινίας δεν περίμεναν ότι θα επιτρεπόταν η προβολή της ταινίας. Στο μεταξύ, με τα γεγονότα του Πολυτεχνείου ο Αγγελόπουλος φεύγει για τη Γαλλία για να αποφύγει την ενδεχόμενη δίωξή του. Επιστρέφοντας πέφτει στην Ιωαννινική περίοδο, ωστόσο αρχίζει τα γυρίσματα τον Φλεβάρη του 1974. Στους ηθοποιούς δεν έδωσε το σενάριο για να μην κοινολογηθεί. Έτσι, δημιουργήθηκε ένας ιδιότυπος τύπος εργασίας με το συνεργείο και τους ηθοποιούς. Στο σενάριο που έγραψε ο ίδιος χρησιμοποίησε πολλά κείμενα: το κείμενο της Γκόλφως, το μύθο των Ατρείδων, τους στίχους των τραγουδιών της εποχής, δύο κείμενα του Λένιν και τα κείμενα της Συμφωνίας της Βάρκιζας²⁶⁰.

Στο *Θίασο* μιλά για το τραύμα χωρίς να το κατονομάζει. Δεν κατονομάζονται οι εκτελέσεις, τα ολοκαυτώματα, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, η πείνα, οι κακουχίες, οι δολοφονίες και οι βιασμοί. Όλα περιγράφονται σε τρεις μεγάλους μονολόγους που εκφέρονται από τρεις ηθοποιούς on camera, σε τρεις βασικές σκηνές της ταινίας. Ο ηθοποιός σ' αυτές τις σκηνές παύει να είναι ηθοποιός, βγαίνει από τη δράση, έρχεται μπροστά στο φακό (στο κοινό), αφηγείται το κείμενό του και επιστρέφει στη δράση. Ο ένας μονόλογος είναι για την Καταστροφή του 1922, δεν έχει άμεση σχέση με την ταινία, ωστόσο δείχνει μια ρίζα καταγωγής των πρωταγωνιστών, μιλά για το τραύμα του εκτοπισμού, της «χαμένης» πατρίδας, της διαφορούμενης ταυτότητας των προσφύγων και καταδεικνύει την αντίληψη της ιστορικής συνέχειας και της

²⁶⁰ Horton A.(ed.), *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, G.B. 1997, pg.96-110. Τέτοια περιστατικά παρεμπόδισης της παραγωγής των ταινιών του Αγγελόπουλου συνέβησαν και μεταπολιτευτικά. Η παραγωγή παρεμποδίστηκε από την εκκλησία, την αστυνομία και το στρατό.

συνυφασμένης με τα γεγονότα πολιτισμικής μνήμης στην κινηματογραφική αφήγηση από το 1922 και την Μικρασιατική καταστροφή. Ο δεύτερος μονόλογος είναι για τον Δεκέμβρη του 1944 που βασίζεται σε προσωπικές καταθέσεις και ιστορίες ανθρώπων που έζησαν αυτή την περίοδο. Μέσα σ' αυτό τον μονόλογο γίνονται ευθείες αναφορές στην κατοχή, την πείνα, τα ολοκαυτώματα, τις εκτελέσεις, τις καταστροφές, τον δοσιλογισμό χωρίς να κατανομάζονται. Ο τρίτος μονόλογος μιλά για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και τα βασανιστήρια. Αυτοί οι τρεις μονόλογοι είναι σαν να κόβουν την ταινία στα τρία και δημιουργούν τρία κεφάλαια που επανεγγράφουν τη συλλογική μνήμη στον κορμό της ιστορικής γνώσης ως κομμάτι της κινηματογραφικής πλοκής. Επανέρχεται το τραύμα ως μνήμη που γίνεται κομμάτι της ιστορίας των ηρώων της ταινίας αλλά και τμήμα της εθνικής ιστορίας ως καταγεγραμμένη αφήγηση²⁶¹.

Αν και τα κείμενα έχουν προέλθει από προσωπικές μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα που περιγράφονται στους μονολόγους, ο Αγγελόπουλος τα επικυρώνει και τα επισημοποιεί ως καταγεγραμμένη ιστορία αποσπώντας αυτούς τους μονολόγους από τον βασικό αφηγηματικό κορμό της ταινίας, όπως επίσης και με το να χρησιμοποιώντας επαγγελματίες ηθοποιούς, ώστε η αφήγηση να γίνει όσο το δυνατόν περισσότερο επίσημη και ρεαλιστική²⁶².

Επουλωτική όλων των τραυμάτων που περιγράφονται στις ταινίες του Αγγελόπουλου είναι η μουσική. Είναι συνήθως ένα λυρικό θέμα που επαναλαμβάνεται και ακολουθεί τα κινηματογραφικά πλάνα συντείνοντας στη δημιουργία νοσταλγικής ατμόσφαιρας, με καταπραϋντική λειτουργία. Μοναδική εξαίρεση είναι η σκηνή της αντιπαράθεσης των κρατικών πρακτόρων και της νεολαίας σε μια αίθουσα χορού στο *Θίασο*: οι άνθρωποι μιλάνε με τραγούδια, οι δυο μεγάλες παρέες στη σκηνή της ταβέρνας συγκρούονται με τραγούδια και μάλιστα μέσα από την ίδια μουσική αλλά με άλλους στίχους, δημιουργώντας ένταση, αφού η μουσική είναι παρμένη από στρατιωτικά εμβατήρια²⁶³.

Άλλος τρόπος διαχείρισης του τραύματος είναι η επαναχρησιμοποίηση παλιών κειμένων, όπως π.χ. κειμένων από τη «Γκόλφω», τα αποσπάσματα αρχαίων

²⁶¹ Βλ. σχετικά Legg S., *Memory and nostalgia*, Cultural Geographies, Sage Publication, University of Western Ontario 2008, pg.103.

²⁶² Georgakas D., *Angelopoulos, Greek history and The Travelling Players* στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, G.B. 1997, pg.27-42.

²⁶³ Bordwell D., *Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style*, στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, G.B. 1997, pg.11-26.

ελληνικών τραγωδιών, τα δημοτικά ποιήματα με έντονες σχηματικές καταστάσεις (καλός-κακός, θύτης-θύμα), όπου αλλοιώνεται το νόημα, ώστε από ανώδυνο κείμενο ηχεί ως κείμενο φορτισμένο με μνήμη²⁶⁴.

Η διαχείριση του τραύματος επιτελείται αποτελεσματικά και με την οικειοποίηση του θεατή με το γεγονός που προβάλεται αναπαράγοντας αυτούσιες τις σκηνές όπως είχαν γυριστεί σε ντοκυμαντέρ ή είχαν παρουσιαστεί από φωτογραφίες και κείμενα σε εφημερίδες εκείνης της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η είσοδος των ανταρτών για τις συνομιλίες της Βάρκιζας στο *Θίασο*. Οι ηθοποιοί εμφανίζονται, όπως περιγράφονται οι πραγματικοί πρωταγωνιστές στα επίκαιρα της εποχής, τις μαρτυρίες και τις φωτογραφίες. Τα στοιχεία μαρτυρούν ότι οι διαπραγματευτές έφτασαν στον τόπο της διαπραγμάτευσης βαρείς, καχύποπτοι, σκεπτικοί για τις ευθύνες και τις φροντίδες, κουρασμένοι από τις κακουχίες και συναισθηματικά φορτισμένοι. Με τον ίδιο τρόπο αναπαρίσταται η σκηνή στο *Θίασο*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα παρέχει και η σκηνή εισόδου μιας πομπής στα Γιάννενα, με στρατιώτες του κυβερνητικού στρατού υπό την ακολουθία κλαρίνων και με λάφυρα τα κεφάλια ανταρτών. Η σκηνή βασίζεται σε περιγραφές αυτοπτών μαρτύρων και πραγματικού γεγονότος. Η αναπαράσταση μάλιστα επιτελείται στον ίδιο χώρο²⁶⁵.

Στο «*Θίασο*» οι χρόνοι συνυπάρχουν στο εσωτερικό του πλάνου και συνδιαλέγονται με τρόπο ώστε ο θεατής να βγάζει συμπέρασμα για το χώρο και ταυτόχρονα να ψυχογραφεί τους ρόλους. Οι χώροι είναι «συνειδησιακοί» και συντείνουν στην παραγωγή μνήμης καθώς τα παράλληλα και τα έξω traveling της κάμερας γίνονται με αφορμή διάφορα «ρήγματα» στην αφήγηση που επιτρέπουν στο σκηνοθέτη να επιστρέψει στον εσωτερικό χώρο. Αυτά τα traveling δεν είναι τίποτα άλλο από φλας μπακ. Τα δεσίματα για το πέρασμα από τη μια σκηνή στην άλλη φτιάχνουν δυνατά «ρακόρ» με τόσο φανερό τρόπο, ώστε αυτό το δέσιμο να φέρει σε επαφή το θεατή με το χώρο²⁶⁶.

Ο σκηνοθέτης δουλεύει πάνω σε αυτά τα κλασικά μέσα έκφρασης του κινηματογράφου, όπως ο Μπουνιουέλ στην «*Κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας*» (1972), μετατρέποντάς τα από μέσα συνέχειας της αφήγησης σε μέσα εκφραστικά. Είναι σαφές ότι η θέση του φωτογράφου και των δύο ταινιών του Γιώργου Αρβανίτη

²⁶⁴ Georgakas D., Angelopoulos, *Greek history and The Travelling Players* στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*,Flicks Books, G.B. 1997,pg.27-42.

²⁶⁵ Georgakas D., Angelopoulos, *Greek history and The Travelling Players* στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*,Flicks Books, G.B. 1997, σσ.27-42.

²⁶⁶ Όπ.π.

είναι πολύ δύσκολη και ξεχωριστή καθότι καταφέρνει να ξεφύγει από τον κίνδυνο μιας μεθοδολογικής μονομέρειας και ερμηνεύει εκείνο που για το συγκεκριμένο σκηνοθέτη είναι θέσφατο, τη ρεαλιστική δομή για να παραχθεί πολιτισμική μνήμη. Αυτό συντελείται φωτογραφίζοντας στατικά το κάθε επίπεδο. Η φωτογραφία σε μερικά σημεία εισχωρεί στην ψυχαναλυτική περιοχή με προεκτατικούς υπαινιγμούς και πάντα προσπαθεί να δώσει στο χώρο ρεαλισμό μέσα σε ατμόσφαιρα αναπόλησης και μελαγχολίας²⁶⁷.

Με τον «*Θίασο*» ο Αγγελόπουλος ανοίγει το κεφάλαιο της διαχείρισης του τραύματος και με τους «*Κυνηγούς*» επιχειρεί να επουλώσει τις ανοιχτές πληγές του τραύματος στη συλλογική συνείδηση. Στους «*Κυνηγούς*» οι μόνες ρεαλιστικές αναπαραστάσεις και αφηγήσεις βρίσκονται στην αρχή και στο τέλος, έτσι ώστε όλη η ταινία θα μπορούσε να δομηθεί πάνω σε πανοραμικό πλάνο μιας ομάδας κυνηγών που ξεκινάει από το βάθος και της ίδιας ομάδας που χάνεται στο βάθος. Μέσα σ' αυτό το πλάνο γίνεται μια τομή, η ανακάλυψη του πτώματος (το τραύμα). Το πτώμα ως τραύμα που δεν έχει επουλωθεί είναι ένας συμβολισμός με έντονες μοντερνιστικές προεκτάσεις. Είναι ο ψυχαναλυτικός αναπαραστατικός συμβολιστικός μηχανισμός της προβολής του φόβου και από εκεί και πέρα το ένα στοιχείο συνειρμικά οδηγεί στο επόμενο με μια λογική ρεαλιστικού κινηματογράφου που όμως δεν παύει να ενσωματώνει στοιχεία σινεμά-διεξόδου προς το πραγματικό²⁶⁸.

Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος θυμάται και σχολιάζει: « *Γεμάτοι από σατιρική ειρωνεία πάνω στην αστική τάξη είναι οι Κυνηγοί. Μια τάξη που βγήκε νικήτρια μετά τον εμφύλιο πόλεμο αλλά φοβόταν και την σκιά της. Μπροστά σε ένα μεγάλο δικαστήριο της Ιστορίας, που λαμβάνει χώρο στη σάλα χορού του ξενοδοχείου, οι καταθέσεις μετατρέπονται σε ζωντανούς εφιάλτες της συλλογικής συνείδησης. Προς το τέλος της ταινίας, ο αντάρτης ζωντανεύει μέσα στην φαντασία των τρομοκρατημένων κυνηγών, μετατρέπεται σε ένα είδος εκδικητή της επανάστασης. Αφού ακούσουν από τα χείλη του την καταδικαστική απόφαση, οι αστοί εκτελούνται, για να ξεσηκωθούν, βγαίνοντας από ένα άσχημα όνειρο. Το πτώμα θα επιστρέψει στο χιόνι και οι κυνηγοί θα συνεχίσουν την πορεία τους στο κατάλευκο τοπίο.*²⁶⁹ »

²⁶⁷ Bordwell D., *Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style*, στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*,Flicks Books, G.B. 1997, σσ.11-26.

²⁶⁸ Wilmington M., *Theo Angelopoulos: landscapes, players, mist*, στο Horton A. (ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*,Flicks Books, G.B. 1997,pg.57-68.

²⁶⁹ Horton A.(ed.), *The Last Modernist.The Films of Theo Angelopoulos*,Flicks Books, G.B. 1997, pg.96-110.

Οι ιδιαίτερες πρακτικές αναπαράστασης και κινηματογράφησης του Αγγελόπουλου μετατρέπουν τις ταινίες του σε κινηματογραφικά αφηγηματικά δοκίμια με πολιτισμικό βάρος²⁷⁰. Μέσω των ταινιών γίνεται αντιληπτό ότι το βάθος του συλλογικού τραύματος είναι τόσο μεγάλο στον συγκεκριμένο τόπο, που δεν αφήνει περιθώρια και χώρο παρά για ελάχιστες υπαινικτικές αναφορές σε ιδεολογικούς χρωματισμούς²⁷¹.

Η δυναμική που εμφανίζεται από τα «παιδιά του εμφυλίου», τους νέους κινηματογραφιστές, αναζητά να αποκαταστήσει τη θέση των γονιών τους και τη δική τους. Η προσπάθεια έγκειται στην ‘εκδίκηση’ των ηττημένων, την αποκατάσταση της ιστορίας, την απελευθέρωση της καταπιεσμένης μνήμης. Η προσπάθεια έγινε ετεροχρονισμένα, 40 χρόνια μετά τα γεγονότα, και μπορεί να μην υπήρχε πλέον η ιδεολογική ανελευθερία και η ανελευθερία έκφρασης που υπήρχε στα χρόνια της δικτατορίας, ωστόσο η καλλιτεχνική δημιουργία ασφυκτιά εξίσου. Το πολιτιστικό μοντέλο της αυτόχθονης λαϊκής παράδοσης συγκρούεται μετωπικά με το μοντέλο ενός επιβεβλημένου εξουσιαστικού εκσυγχρονισμού. Οι ελληνικές πόλεις αλλάζουν, οι συνήθειες των ανθρώπων αλλάζουν, η παιδεία αλλάζει και η ψυχαγωγία αλλάζει. Η ανυπαρξία εκπαιδευμένου κινηματογραφικού και λογοτεχνικού κοινού θα οδηγήσει στην απομάκρυνση των ανθρώπων από τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, όταν η τηλεόραση θα μπει σε κάθε ελληνικό νοικοκυριό και θα αρχίσει να διαμορφώνει τα νέα πρότυπα και μάλιστα, όταν μυθιστορήματα μετατρέπονται σε τηλεοπτικές σειρές με όρους εύπεπτης θεματολογίας και εμπορικότητας. Οι λαϊκές τάξεις που προπολεμικά αποτέλεσαν την πελατειακή ραχοκοκαλιά του εμπορικού κινηματογράφου θα ακολουθήσουν τους αγαπημένους ηθοποιούς και σκηνοθέτες στο πέρασμά τους από τη μεγάλη οθόνη στη μικρή²⁷².

Η απομάκρυνση της νέας κινηματογραφικής γραφής από τις εμπορικές αισθητικές φόρμες, η σταθερά αφαιρετική προσέγγιση του χωροχρόνου και η έντονη

²⁷⁰ Georgakas D., *Angelopoulos, Greek history and The Travelling Players* στο Horton A.(ed.), *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, G.B. 1997, pg.27-42.

²⁷¹ Κολοβός Ν., «1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία. Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας-άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου; Ένα παράδοξο», στο 1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία (επιστημονικό συμπόσιο 10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα, εκδόσεις Εταιρίας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ.154-159.

²⁷² Κομνηνού Μ., «Τηλεόραση και Κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο Αθανασάτου Γ.- Ρήγος Α.- Σεφεριάδης Σ. (επ.) *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, Ιδεολογικός λόγος, Αντίσταση*. Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σελ.174-183.

πολιτικοποίηση οδηγούν στη σταδιακή κόπωση και συρρίκνωση ακόμη και του πιο υποψιασμένου κινηματογραφικού και λογοτεχνικού κοινού²⁷³.

Θεματοποιώντας τη σχέση της μνήμης με την πόλη, το παρόν και τα αιτήματά του, τον τραυματικό της χαρακτήρα και την ηθική αποτίμηση της μαρτυρίας που βασίζεται στη μνήμη, τα κείμενα και οι ταινίες δεν υπονομεύουν την αξία της μνήμης καθεαυτής, αλλά την ανάμνηση ως αυταξία αναδεικνύοντας τον καθοριστικό ρόλο των ιδεολογικών πλαισίων και των ειδών λόγου μέσα στα οποία γίνεται λειτουργική η μνημονική διαδικασία. Αυτόν το σκοπό κατορθώνει να «υπηρετήσει» ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία στην ιστορική περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, της Κατοχής, του Εμφυλίου και των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.

²⁷³ Την εξέλιξη της σχέσης του κοινού με τον «σοβαρό πολιτικοποιημένο κινηματογράφο» που ανθίζει στην Ευρώπη την δεκαετία του '70 εξετάζει με μια ιδιαιτέρως σκωπτική ματιά ο Ραμόνε Ιγνάσιο, *Σιωπηρή προπαγάνδα. Μάζες, Τηλεόραση, Κινηματογράφος*, μτφρ. Καϊμάκη Β., Πόλις, Αθήνα 2001, 217-241. Οι ίδιοι μηχανισμοί ισχύουν και για την απομάκρυνση του αναγνωστικού κοινού από την «σοβαρή πολιτικοποιημένη λογοτεχνία». Βλ. Επίσης Κομνηνού Μ., *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα 1950-2000.*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001, σελ. 168.

5. ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΝΤΙΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η πρώτη ταινία του Αγγελόπουλου από την αυτοαποκαλούμενη «τριλογία της σιωπής», *Ταξίδι στα Κύθηρα*, είναι ο αποχαιρετιστήριο στοχασμός του σκηνοθέτη στο μέχρι στιγμής πιο πολιτικό, ιστοριογραφικό σώμα ταινιών του που εκπροσωπείται ίσως καλύτερα από την ταινία *Ο Θίασος* (1975), καθώς και ένας στοχασμός σχετικά με το θάνατο της ιδεολογίας ή με το «τέλος της ιστορίας». Στην τελευταία σκηνή της ταινίας ο Σπύρος που έχει επανασυνδεθεί με την εν διαστάσει σύζυγό του, λύνει το σχοινί με το οποίο ήταν αγκυροβολημένη η σχεδία. Καθώς αυτοί απομακρύνονται προς μία μυθική α-τοπία, το θρυλικό νησί των ονείρων των Κυθήρων, το τέλος της ταινίας σηματοδοτεί την αρχή του ταξιδιού: μια κινηματογραφική οδύσσεια που ξεκινά αρχικά μέσα στο μυαλό του Αλέξανδρου, του σκηνοθέτη της ταινίας μέσα στην ταινία, δηλαδή *Το Ταξίδι στα Κύθηρα* (στην οποία υποδύεται το ρόλο του γιου του Σπύρου, έναν Τηλέμαχο του Οδυσσέα που επιστρέφει στην πατρίδα).

Μια δεύτερη επιβίβαση είναι αυτή που σηματοδοτεί την εξελισσόμενη οδύσσεια του εξόριστου και υπαρξιακά απάτριδου Οδυσσέα. Ταξιδεύοντας από ταινία σε ταινία, αυτός ο μελαγχολικός περιηγητής χαρτογραφεί μια κινηματογραφική τοπογραφία μετατόπισης, αποξένωσης και νοσταλγίας για ένα χαμένο όραμα νεωτερικότητας. Μετέπειτα ενσαρκώσεις αποτυπώνονται κυρίως στη μορφή του Σπύρου του Marcello Mastroianni (*Ο Μελισσοκόμος*, 1986), του «Α» του Harvey Keitel (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995), ή του Αλέξανδρου του Bruno Ganz (*Μία αιωνιότητα και μία μέρα*, 1998). Όλοι οι χαρακτήρες των ταινιών είναι αριστερών πεποιθήσεων που γερνούν σκεπτόμενοι ένα παρελθόν ασυμφιλίωτο με το παρόν ακολουθώντας την αφηγηματική τροχιά ενός ατόμου πρωταγωνιστή με μία μετατόπιση από την τυπική και πολιτική αισθητική ταινιών, όπως είναι *Ο Θίασος*. Αυτή η μετατόπιση δίνει έμφαση σε μία μαρξιστική οπτική η οποία, με μπρεχτικό τρόπο, ανασύρει συλλογικές δομές αντιπροσώπευσης και αφήγησης και αποδίδεται γενικά στην απογοήτευση του συγγραφέα προς την πολιτική²⁷⁴.

²⁷⁴ Bordwell D., 'Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style', στο Horton 1997a, pp. 11-26.

Με βάση τα στοιχεία από τις ταινίες που αναφέρθηκαν παραπάνω των οποίων οι κύριοι πρωταγωνιστές μοιράζονται ένα παρόμοιο προφίλ με εκείνο του δημιουργού τους, αυτές οι πολιτικές θεωρήσεις σαφώς έχουν ιδιαίτερη σημασία. Ωστόσο, ενώ οι σχολιαστές έχουν αρκετά σωστά επισύρει την προσοχή σ' αυτή τη διμερή περιοδικότητα, έχει γίνει μικρή προσπάθεια για να εξεταστούν κριτικά οι χωρικές και γεωγραφικές βάσεις με τις οποίες μια τέτοια μετατόπιση μπορεί να γίνει ευρύτερα κατανοητή. Με εξαίρεση τον Fredric Jameson, ο οποίος υποστηρίζει ότι «οι πιο πρόσφατες ταινίες μετατοπίζονται αποφασιστικά από την Ελλάδα προς μία υπερεθνική κατάσταση την οποία δεν μπορούν σωστά να ορίσουν ή να προσδιορίσουν»²⁷⁵, οι μελέτες τείνουν να παραβλέπουν τη σημασία του τόπου και του χώρου στο έργο του Αγγελόπουλου. Ενώ αξιολογούνται πιο εύκολα ως προς τις χρονικές και φορμαλιστικές τεχνολογίες τους, όσον αφορά την ιστορία, τη μυθολογία και τη μνήμη, οι ταινίες του έχουν, ωστόσο, διατηρήσει μία μοναδική και απτή γεωγραφική φαντασία. Προχωρώντας από αυτήν την οπτική ως προς το χώρο, θα εξεταστεί μία μετατοπιζόμενη πολιτική και ποιητική της τοποθεσίας η οποία, όπως θα υποστηριχθεί, μπορεί να εντοπιστεί σε πραγματικές και φανταστικές γεωγραφίες του α-τοπικού.

Πράγματι, από αυτήν την οπτική θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο χώρος που αντιπροσωπεύεται από την πλωτή σχεδία στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* παρέχει μία κινηματογραφική επιβεβαίωση αυτής της θέσης. Ο Σπύρος μετατρέπεται σε ένα λείψανο του παρελθόντος, παρόμοιο με το πολιτικά ευνουχισμένο άγαλμα του Lenin που μεταφέρεται κατά μήκος του Δούναβη στην ταινία *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*. Με δεδομένο το σενάριο αυτό, αρχικά μπορεί να φαίνεται λογικό να υποστηριχθεί ότι οι πιο πρόσφατες ταινίες του Αγγελόπουλου μπορούν κατά κάποιο τρόπο να χαρακτηριστούν ως «μεταμοντέρνες», με βάση το βαθύτερο συλλογισμό ότι η προσδιοριστική ιδιότητα του ιστορικού έχει αντικατασταθεί από την απροσδιοριστία των μεταβαλλόμενων συνόρων και της γεωγραφίας της μετατόπισης. Ένα τέτοιο συμπέρασμα ενέχει τον κίνδυνο του λάθους για δύο λόγους. Πρώτον, η ενασχόληση με το χώρο και τον τόπο δεν απουσιάζει φυσικά από τις πρώτες του ταινίες, ούτε και τις επόμενες ταινίες, όπως *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* ή *Μία Αιωνιότητα και μία Μέρα*,

²⁷⁵ Βλ. σχετικά Jameson, F., 'Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form', στο Horton, A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997, pp.92.

αναιρούν την αντίληψη της ιστορικής αφήγησης ή τις χαρτογραφήσιμες ουσιώδεις υποκειμενικότητες της αποξένωσης της μελαγχολίας και της νοσταλγίας. Δεύτερον, ο βαθμός στον οποίο μία μεταμοντέρνα αναμόρφωση του χώρου είναι εφικτή, από την άποψη της υποτιθέμενης εποχικής ρύθμισής της ή της επιστημολογικής βιωσιμότητάς της, τίθεται υπό αμφισβήτηση. Βάσει αυτών των περιορισμών και επιφυλάξεων, η αντίληψη μιας « στροφής στη θεώρηση του χώρου» ως βάσης για τον ισχυρισμό μιας διμερούς περιοδικότητας στο έργο του Αγγελόπουλου ίσως φαίνεται αμφισβητήσιμη. Οι διαφορές ωστόσο, παρόλο που σε καμία περίπτωση δεν υποδηλώνουν μία σαφή και ξεκάθαρη μετάβαση από το χρόνο στο χώρο, είναι τέτοιες, ώστε μία αυξανόμενη ενασχόληση με τις γεωγραφίες μετατόπισης και τους τρόπους ταξιδιού να υποδηλώνει όντως μία φορμαλιστική και αφηγηματική αναχώρηση από τις « ιστορικές » ταινίες, όπως είναι *Ο Θίασος*.

Ο Jameson²⁷⁶ επιχειρηματολογώντας σε παρόμοιο πλαίσιο υποστηρίζει ότι οι πιο πρόσφατες ταινίες μπορούν να χαρακτηριστούν από την άποψη της «χωρικής» αισθητικής, ένα επίθετο που χρησιμοποιεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να διαχωρίσει μία φαινομενικά «μεταμοντέρνα» αντίληψη για το χώρο από αυτήν που, όπως αναγνωρίζει, αποτελεί την όχι λιγότερο χωρική ή γεωγραφική φύση του πρώιμου έργου του Αγγελόπουλου. Ασφαλώς μία ποιοτικά διαφορετική χωρική φαντασία που αρχίζει να αναδύεται στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*, είναι παραπλανητικό να χαρακτηριστεί αυτό το στοιχείο συγκεκριμένα ως «μεταμοντέρνο».

Υπάρχουν ελάχιστες, αν όχι καθόλου, αναφορές σε μεταμοντέρνα τεχνολογικά ή αστικά τοπία στις ταινίες του Αγγελόπουλου, καθώς επίσης δεν υπάρχουν υπερσύγχρονοι χώροι, όπως αεροδρόμια ή εμπορικά κέντρα. Επίσης, το σύνορο και το όριο, που είναι κεντρικά θέματα στις ταινίες *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* και *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, που δύσκολα θα μπορούσαν να θεωρηθούν εορταστικοί «ριζοσπαστικά ανοιχτοί χώροι», όπως θα υποστήριζαν οι συγγραφείς Hooks και Anzaldúa, αποτελούν κατά κύριο λόγο αφηρημένους χώρους απόγνωσης, αλλοτρίωσης και διάσπασης²⁷⁷.

²⁷⁶ Βλ. σχετικά όπ.π.

²⁷⁷ Βλ. σχετικά Anzaldúa G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987 και Hooks B., *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, MA: South End Press, Boston 1990.

Θα ήταν πολύ χρήσιμο να τονιστούν εδώ τα ουσιαστικά μετα – εθνικά ή υπερ- εθνικά στοιχεία αυτής της νέας αντίληψης για το χώρο. Η ένταξη ή «η διάλυση μιας αυτόνομης Ελληνικής ιστορίας²⁷⁸» στο πλαίσιο του «μεταμοντέρνου» δε διατρέχει μόνο τον κίνδυνο να υπερκαλύψει τη συγκεκριμένη μορφή και τα συστατικά στοιχεία αυτών των κοινωνικών και πολιτισμικών γεωγραφιών, αλλά αδυνατεί να αιτιολογήσει πλήρως οποιαδήποτε συνοχή σε στυλ και περιεχόμενο που μπορεί ούτως ή άλλως να εντοπιστεί στο έργο του Αγγελόπουλου. Έχοντας υπόψη αυτές τις συζητήσεις για το χώρο, τον τόπο και το τοπίο, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το έργο αυτού του πρόσφατα μοντερνιστή σκηνοθέτη είναι ουσιαστικά *περιπατητικό* στις τεχνικές και αφηγηματικές ιδιότητές του. Η συνοχή αυτού του «περιπατητικού μοντερνισμού» και η διακοπή της «στροφής ως προς την αντίληψη του χώρου» προκαλούν τη διαρκή ανησυχία της ματιάς της κινηματογραφικής μηχανής και του οράματος του σκηνοθέτη σε βαθμό που τα ταξίδια από τον τόπο στο α-τοπικό καταγράφουν σταθερά τη διάλυση της ιδέας του έθνους.

²⁷⁸ Βλ. σχετικά Jameson, F., 'Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form', στο Horton, A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997, pp.92.

6. ΠΕΡΙΠΑΤΗΤΙΚΗ ΘΕΑΣΗ

Μελέτες σχετικές με την περιήγηση στην Αγγλική λογοτεχνία του δέκατου ένατου αιώνα έχουν ορίσει την «περιπατητική» ως μία μοναδική λογοτεχνική μέθοδο στην οποία μία ποιητική της περιπλάνησης αποτελεί οικειοποίηση του Αγγλικού τοπίου και μία μεταφορική «συνάθροιση» του ποιμενικού οράματος για το έθνος και την ταυτότητα που απειλείται με εξαφάνιση. Η περιπατητική ποίηση του Wordsworth, για παράδειγμα, κατείχε έναν ιδεολογικό χώρο ο οποίος ήταν αντίθετος με την οικειοποίηση και βιομηχανοποίηση του τοπίου σε στενά πλαίσια. Αυτή η περιπατητική μέθοδος, όπως ισχυρίζεται η Anne Wallace, «αναπαριστά τον εκδρομικό περίπατο ως μία διεργασία που μπορεί να καλλιεργήσει και να ανανεώσει και το άτομο και την κοινωνία ανασύροντας από τη λήθη παρελθοντικές αξίες²⁷⁹».

Κατά παρόμοιο τρόπο, «οι πνευματικές διεργασίες» των περιπλανώμενων ηρώων του Αγγελόπουλου αναπαριστούν μία οικειοποίηση του πολιτισμικού, ιστορικού και πολιτικού τοπίου, αυτού που ο ίδιος αποκαλεί μία «Άλλη Ελλάδα²⁸⁰», μία δομική απουσία αγροτικής αυθεντικότητας προς την οποία και μέσω της οποίας αυτοί οι ταξιδιώτες και περιπλανώμενοι περιφέρονται. Το γεγονός ότι οι πρώτες του ταινίες, σε αντιδιαστολή με τις επόμενες, μπορούν να θεωρηθούν πολιτικές έγκειται σε μεγάλο βαθμό κατανόησης αυτής της διαδικασίας οικειοποίησης του παρελθόντος μέσω του ταξιδιού ως ενός πολιτικά βιώσιμου οράματος συλλογικής δράσης (*Ο Θίασος*), ή ως μίας νοσταλγικής και μελαγχολικής διεκδίκησης ενός κατακερματισμένου ατόμου το οποίο καλλιεργεί τα φυτώρια της μνήμης και του παρελθοντικού χρόνου (*Ο Μελισσοκόμος*).

Για να αιτιολογηθούν πληρέστερα οι τεχνικές που αφορούν την αφήγηση και το χώρο αυτού που μπορεί ίσως καλύτερα να περιγραφεί ως «χρονική χαρτογραφία», δεν πρέπει να υποτιμηθεί η ίδια η οδύσσεια του Αγγελόπουλου στην αναζήτηση αυτής της Άλλης Ελλάδας, μία διαδικασία που ξεκινά με το γύρισμα της πρώτης του μεγάλου μήκους ταινίας *Αναπαράσταση* (1970) βασισμένης στην αληθινή ιστορία ενός *Gastarbeiter* (μετανάστη εργάτη) που δολοφονήθηκε από τη γυναίκα του και τον

²⁷⁹ Βλ. σχετικά Wallace A., *Walking, Literature and English Culture: The Origins and Uses of The Peripatetic*, Clarendon Press, Oxford 1993 p.11.

²⁸⁰ Horton A., *National Culture and individual Vision*, in Fainaru (2001), p.88.

εραστή της κατά την επιστροφή του στο χωριό καταγωγής του μετά από χρόνια ξενιτιάς στη Γερμανία.

Αναζητώντας πιθανές τοποθεσίες για την ταινία του, ο Αγγελόπουλος εξερεύνησε τα απομακρυσμένα ορεινά χωριά της Ηπείρου κοντά στα σύνορα με την Αλβανία. Η εμπειρία της περιήγησης σε αυτήν την περιοχή και αργότερα το γύρισμα της ταινίας *Αναπαράσταση* στα άγρια τοπία και τα απομακρυσμένα χωριά της περιοχής έκαναν μεγάλη εντύπωση στο σκηνοθέτη. Όπως εξηγεί ο ίδιος:

«Συνάντησα έναν εσωτερικό χώρο – που μπορεί να ονομαστεί ενδότερη Ελλάδα – ο οποίος ήταν άγνωστος στους περισσότερους ανθρώπους της γενιάς μου που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην πόλη. Στις μέρες μας, εκτός ίσως από επαγγελματίες γεωγράφους, είμαι ένας από τους πιο πολυταξιδεμένους Έλληνες ...όχι μόνο από πόλη σε πόλη, αλλά από χωριό σε χωριό ...Ήταν αληθινή αποκάλυψη για μένα²⁸¹».

Παρά τη γεωγραφική εγγύτητα της περιοχής με την Αλβανία και την πρώην Γιουγκοσλαβία, η ματιά του Αγγελόπουλου στις πρώτες του ταινίες δεν είναι στραμμένη προς τα έξω, προς τα σύνορα, αλλά μάλλον προς τα μέσα, προς τον «εσωτερικό χώρο» μιας «ενδότερης Ελλάδας». Το γεγονός ότι ο Αγγελόπουλος βρίσκει την Άλλη του Ελλάδα, σε αυτό το αγροτικό, σχεδόν ολιστικό όραμα ζωής στο ελληνικό χωριό, μπορεί εν μέρει να αποδοθεί στην αδυναμία του να οικειοποιηθεί την αστική ή πιο συγκεκριμένα την αθηναϊκή Ελλάδα, την οποία περιγράφει ως «μία παραμορφωμένη εικόνα της ελληνικής ζωής²⁸²».

Από την άλλη πλευρά, βλέπει το χωριό ως «έναν ολοκληρωμένο κόσμο σε μικρογραφία. Τα παλιά ελληνικά χωριά είχαν πνεύμα, ζωή, ήταν γεμάτα εργασία, χαρά και εορταστικές εκδηλώσεις. Φυσικά, τα ελληνικά χωριά άρχισαν να ερημώνουν με την αλλαγή του αιώνα, και ήταν πράγματι ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος κι ο επακόλουθος Εμφύλιος πόλεμος στην Ελλάδα που κατέστρεψαν ολοκληρωτικά την πραγματικότητα και την έννοια του ελληνικού χωριού²⁸³».

Η πραγματικότητα πίσω από τη μελαγχολική απεικόνιση ενός εθνικού – πολιτισμικού *gemeinschaft* ειδυλλίου είχε, όπως αναγνωρίζει ο Αγγελόπουλος, ήδη αρχίσει να διαβρώνεται υπό τη δυαδική επίδραση της νεωτερικότητας και της βιομηχανοποίησης

²⁸¹ Βλ. σχετικά Horton A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997, p.65.

²⁸² Horton A., *National Culture and individual Vision*, in Fainaru (2001), p.88.

²⁸³ Βλ. σχετικά Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, p.206.

η οποία ανάγκασε τους αγροτικούς πληθυσμούς να μεταναστεύσουν στις πόλεις ή στο εξωτερικό προς αναζήτηση εργασίας. Η καταστροφή της έννοιας του ελληνικού χωριού, ωστόσο, επιφέρει μία αίσθηση νοσταλγίας πιο βαθιά ριζωμένης στις πολιτικές αναταραχές της περιόδου 1939 – 1952, την ιστορική «περιοχή» της ταινίας *Ο Θίασος*, της τρίτης και μέχρι σήμερα πιο γνωστής ταινίας του Αγγελόπουλου²⁸⁴.

Στις κινηματογραφικές τοπογραφίες αυτής της ταινίας καυτηριάζονται η εξορία, η μετατόπιση, η αλλοτρίωση και η απώλεια. Απομονωμένα, φαινομενικά, αυτόνομα χωριά και πόλεις, διάσπαρτα σε άδεια τοπία ή σχεδόν εξαφανισμένα μέσα στο απέραντο γκριζό της θάλασσας. Γκρεμισμένες προσόψεις κτιρίων που έχουν θέα ερημωμένες πλατείες πόλεων, σκοτεινές χειμωνιάτικες ορεινές περιοχές,²⁸⁵ αυτή η «θλίψη του βορρά», όπως ο Αγγελόπουλος την περιγράφει, εμπεριέχει απλά και μόνο υπολείμματα μίας αίσθησης εθνικής και πολιτικής ταυτότητας²⁸⁶.

Οι πρωταγωνιστές στον *Θίασο* είναι μέλη μιας πλανόδιας θεατρικής ομάδας που ταξιδεύει σε μικρές πόλεις της αγροτικής Ελλάδας δίνοντας παραστάσεις (μία από τις πιο δημοφιλείς το βουκολικό μελόδραμα του δέκατου ένατου αιώνα, *Γκόλφω η Βοσκοπούλα*). Παραστάσεις που συνεχώς διακόπτονται από τα ιστορικά γεγονότα που ξεδιπλώνονται γύρω τους. Έτσι, με πολλούς τρόπους η κινηματογραφική τοπογραφία της ταινίας *Ο Θίασος* είναι ο καρπός της διαρκούς έρευνας του σκηνοθέτη για την Άλλη Ελλάδα. Αναζητώντας τοποθεσίες για την ταινία, ο Αγγελόπουλος επισκέφθηκε προηγουμένως σχεδόν κάθε πόλη και χωριό στην Ελλάδα και τράβηξε περισσότερες από δύο χιλιάδες φωτογραφίες. Και έπειτα ξεκίνησε δύο ακόμη ταξίδια στη χώρα συνοδευόμενος από το διευθυντή φωτογραφίας του, το Γιώργο Αρβανίτη,²⁸⁷ ο οποίος σχολιάζει ως εξής τη διεξοδική, σχεδόν εμμονική, φύση αυτής της έρευνας: «*Το να βρίσκεις τοποθεσίες με το Θεόδωρο είναι πάντοτε μία περιπέτεια. Δε νομίζω ότι υπάρχει γωνιά της Ελλάδος που δε γνωρίζουμε. Φανταστείτε να οδηγούμε για*

²⁸⁴ Βλ. σχετικά όπ.π.

²⁸⁵ Η κινηματογράφιση του Γιώργου Αρβανίτη, του πιο παλιού συνεργάτη του Αγγελόπουλου, είναι ένας σημαντικός παράγοντας στην ατμοσφαιρική υποβλητικότητα του τόπου. Τα εξωτερικά πλάνα (τα οποία αποτελούν τα δύο τρίτα της ταινίας *Ο Θίασος*) είναι γυρισμένα εξωτερικά, κατά τη διάρκεια των χειμερινών μηνών, χρησιμοποιώντας το φυσικό φως της αυγής και του δειλινού, επιμελώς αποφεύγοντας το φωτεινό, ηλιόλουστο καιρό και προτιμώντας το συννεφιασμένο ουρανό και τη βροχή. Όπως επισημαίνει ο Γεωργάκας, αυτή είναι μία συνειδητή ανατροπή των ηλιόλουστων, τουριστικών εικόνων της Ελλάδας που βρίσκονται σε ταξιδιωτικά φυλλάδια Βλ. σχετικά Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, p.33.

²⁸⁶ Ciment M., 'Talking about *The Beekeeper*', in Fainaru 2001, p.55.

²⁸⁷ Βλ. σχετικά Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, p.121.

δεκαπέντε ημέρες, δεκατέσσερις ώρες την ημέρα χωρίς να ανταλλάσσουμε κουβέντα» (παρατέθηκε στο *Rear Window* 1993) .

Εμβαθύνοντας στη λογοτεχνική μέθοδο της περιπατητικής και εστιάζοντας στις τεχνικές χώρου και αφήγησης κινηματογραφιστών – ποιητών, όπως ο Αγγελόπουλος, η συζήτηση αναπόφευκτα οδηγεί στο ερώτημα ως ποιο βαθμό μία τέτοια κινηματογραφική αισθητική θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε ευρύτερα πλαίσια. Το έργο σκηνοθετών, όπως ο Wim Wenders προσφέρει μία εν δυνάμει εποικοδομητική περιοχή έρευνας από αυτή την άποψη. Έχουν γίνει συγκρίσεις ανάμεσα στην τριλογία της σιωπής του Αγγελόπουλου (*Ταξίδι στα Κύθηρα, Ο Μελισσοκόμος, Τοπίο στην ομίχλη*) και την τριλογία του δρόμου του Wenders τη δεκαετία του '70 (*Alice in the cities, Wrong Movement, Kings of the Road*)²⁸⁸.

Παρά τις εμφανείς διασταυρώσεις με είδη, όπως η ταινία δρόμου, η μέθοδος της περιπλάνησης αμφισβητεί την προφανή γραμμικότητα κινηματογραφικών τρόπων όπως είναι «ο δρόμος», και επιτρέπει τη θεώρηση εναλλακτικών γεωγραφιών μετατόπισης που ίσως θα μπορούσαν να εντοπιστούν με διαφορετικό τρόπο σε αυτές και σε άλλες επονομαζόμενες ταινίες «δρόμου»²⁸⁹.

Σε ταινίες, όπως *Ο Θίασος*, η έννοια της περιπλάνησης θα μπορούσε επίσης να ειπωθεί ότι επεκτείνεται στις φορμαλιστικές τεχνικές χρόνου και κίνησης του χαρακτηριστικού διαδοχικού πλάνου του Αγγελόπουλου. Σε μία δεκάλεπτη σκηνή, για παράδειγμα, ο θίασος αρχίζει να περπατά διασχίζοντας μία πόλη στη βόρεια Ελλάδα, ενώ η κάμερα αργά παρακολουθεί την προοδευτική τους πορεία κατά μήκος του δρόμου. Χρονικά είναι το 1952 και οι υποψήφιοι για τις επερχόμενες εκλογές γυρίζουν στην περιοχή προς άγραν ψήφων, ώσπου να φτάσουν στο τέλος του δρόμου, τα μέλη του θιάσου βρίσκονται στο 1939 και έχουν φτάσει σε μία μεγάλη πολιτική συγκέντρωση για το Στρατηγό Μεταξά. Αυτή η μετατόπιση στο χρόνο, που διεξάγεται στο επίπεδο μιας μόνο σκηνής, εδραιώνει μέσα σε ένα μόνο σημείο στο χώρο τις ιστορικές και πολιτικές γειτνιάσεις του προπολεμικού και μεταπολεμικού στρατιωτικού καθεστώτος.

²⁸⁸ Βλ. σχετικά Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, p.79.

²⁸⁹ Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος αμφισβητεί την κατηγοριοποίηση των ταινιών του ως «ταινίες δρόμου», καθώς τις θεωρεί ταινίες στις οποίες οι χαρακτήρες περιπλανώνται χωρίς σκοπό. Αντιθέτως, οι ήρωες των δικών του ταινιών, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, βρίσκονται όλοι σε κάποιο είδος αναζήτησης «για ένα χαμένο παράδεισο, μία χαμένη αθωότητα, ένα χαμένο σημείο αναφοράς» (βλέπε Πετρίδης 1998:7).

Οι περιφερόμενοι ηθοποιοί του θιάσου επίσης περιπλανώνται από ταινία σε ταινία, τολμώντας να προχωρήσουν πέρα από το διηγηματικό χώρο της ταινίας του 1975 για να ξαναεμφανιστούν το 1988 στην ταινία *Τοπίο στην Ομίχλη*. Σε αυτήν την τελευταία ταινία, οι συγκεκριμένοι φορείς ιστορίας, «ρημαγμένοι από το χρόνο», δεν μπορούν να βρουν πια ένα χώρο εκδηλώσεων για να δώσουν την παράστασή τους, ούτε ένα κοινό δεκτικό στις παρελθοντικές τροχιές του έθνους και της αφήγησης. Αναγκασμένοι να δίνουν παράσταση στην παραλία για όποιον είναι εκεί να ακούσει, η παράσταση τελικά μετατρέπεται σε κακοφωνία μονολόγων, όπου συμπλέκονται θραύσματα μιας μεγάλης αφήγησης (αποσπάσματα παρμένα από την ταινία *Ο Θίασος*) η οποία στερείται τόπου και φορμαλιστικής δομής. Αυτοί οι περιπλανόμενοι ηθοποιοί-αφηγητές κατοικούν σε έναν διηγηματικό χώρο, όπου το ταξίδι δεν είναι απλά μία μετακίνηση ανάμεσα σε τόπους (ιστορικά ή γεωγραφικά οριζόμενους), αλλά είναι μία διαδρομή ανάμεσα στις πραγματικές εμπειρικές α-τοπίες της αναμονής, της μετάβασης και του καταφυγίου και εν τέλει, φανταστικά «τοπία στην ομίχλη» που δεν οριοθετούνται στο χώρο ή το χρόνο.

7. ΤΟΠΟΣ ΚΑΙ Α-ΤΟΠΙΚΟΤΗΤΑ

Υπό το φως συζητήσεων για την πολιτική του ασύλου, είναι δύσκολο να μη γίνουν συγκρίσεις ανάμεσα στη δυσχερή θέση των χωρίς πατρίδα ηρώων του Αγγελόπουλου και εκείνης των οικονομικών μεταναστών και προσφύγων που κατοικούν στις α-τοπίες μιας Ευρώπης – Φρούριο²⁹⁰.

Στη Βρετανία, για παράδειγμα, το Συντηρητικό κόμμα της αντιπολίτευσης, ακολουθώντας το πρόσφατο παράδειγμα της κυβέρνησης του John Howard στην Αυστραλία, υποστηρίζει ότι όσοι αναζητούν άσυλο θα πρέπει να στεγάζονται σε αυτά που κατ' ευφημισμόν αποκαλούνται «παράκτια καταφύγια», που είναι βασικά πλωτά ή πραγματικά νησιά στα οποία οι διεκδικητές (ασύλου) κρατούνται εν αναμονή της απόφασης των αρχών για την τύχη τους²⁹¹.

Στην Ελλάδα το μεταναστευτικό ζήτημα βρίσκεται συνεχώς στην επικαιρότητα, είτε με αυτούς που περισυλλέγουν από τη θάλασσα σε καθημερινή βάση οι λιμενικές αρχές είτε με τις αποφάσεις που παίρνονται κεντρικά στην Ευρώπη ή για τα «κέντρα υποδοχής μεταναστών».

Με το θέμα της δυσχερούς θέσης του πρόσφυγα και του μετανάστη στη μετακομμουνιστική Ευρώπη ο Αγγελόπουλος έρχεται αντιμέτωπος στις τρεις πιο πρόσφατες ταινίες του. Στο *Μετάωρο Βήμα του Πελαργού*, ένα χωριό που ονομάζεται «Η Αίθουσα Αναμονής», ορατό στη μακρινή όχθη ενός ποταμού που σηματοδοτεί το σύνορο ανάμεσα στην Ελλάδα και την Αλβανία, αποτελεί το προσωρινό «σπίτι» χιλιάδων εκτοπισμένων ανθρώπων, όπου ο καθένας περιμένει την ευκαιρία να ξεκινήσει μία καινούρια ζωή «κάπου αλλού». Στην ταινία *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, καθώς ο «Α» ξεκινά το ταξίδι του στην καρδιά του σκότους που είναι η πρώην Γιουγκοσλαβία, προσπερνά ομάδες προσφύγων που έχουν ξεκινήσει μία αντίστροφη οδύσσεια, κατευθυνόμενοι αντίθετα από αυτόν προς τα σύνορα με την Ελλάδα. Στην ταινία *Μία Αιωνιότητα και μία Μέρα*, οι άυλες μορφές σωμάτων, που μόλις διακρίνονται σε ένα ομιγλώδες χειμωνιάτικο τοπίο, προσκολλώνται σε έναν ψηλό φράχτη στα σύνορα σηματοδοτώντας την εξίσου πραγματική και φανταστική ζώνη αιώρησης και στασιμότητας.

²⁹⁰ Βλ. σχετικά Roberts L., “Welcome to Dreamland”: From Place to Non-place and Back Again στο Pawel Pawlikowski, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 1 (2), Lasorf 2002, p.78-90.

²⁹¹ Βλ. σχετικά Travis A., ‘Tories Plan Island Refugee Centres’, *The Guardian*, 9 September 2003, p. 10.

Όλες αυτές οι ταινίες χρησιμοποιούν το κεντρικό μέσο του συνόρου στις αντίστοιχες απεικονίσεις της εξορίας, της μετανάστευσης και της μετατόπισης. Ωστόσο, παρά την απτή και υλική φύση της συνοριακής ζώνης στις παραπάνω ταινίες, για τον Αγγελόπουλο αυτές οι α – τοπίες αναμονής και καταφυγίου λειτουργούν λιγότερο ως γεωπολιτικές ή κοινωνιολογικές οντότητες και περισσότερο ως μεταφορές απεικόνισης της ευρύτερης μεταφυσικής γεωγραφίας της ανθρώπινης συνθήκης, πιο συγκεκριμένα των φραγμών στην επικοινωνία και την ενσυναίσθηση, της αποξένωσης από τον εαυτό ή των ορίων ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία. Από αυτή την άποψη, η εξορία και η μετανάστευση είναι πιο κοντά στην αντίληψη του Heidegger για την υπαρξιακή έλλειψη πατρίδας, που αντανακλά μία μετα-μοντέρνα συνθήκη την οποία ο Ian Chambers περιγράφει ως «κατοίκηση στη γλώσσα, στην ιστορία, στην ταυτότητα που διαρκώς υπόκεινται σε μεταβολή. Πάντοτε σε μεταβατικό στάδιο, η υπόσχεση μιας επιστροφής στην πατρίδα γίνεται κάτι το αδύνατον ²⁹²».

Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή η μεταστροφή από την εσωτερικότητα μιας «ενδότερης» Ελλάδας προς αυτά τα πραγματικά και φανταστικά σύνορα συμπίπτει με την αρχή της συνεργασίας του Αγγελόπουλου με τον Ιταλό σεναριογράφο Tonino Guerra ο οποίος έχει συγγράψει το σενάριο της ταινίας *Ταξίδι στα Κύθηρα* και όλων των μετέπειτα ταινιών του Αγγελόπουλου. Περισσότερο γνωστός για τη δουλειά του με τον Antonioni, ο Guerra έχει διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην ανάπτυξη των ιδεών του Αγγελόπουλου. Ο σκηνοθέτης έχει παρομοιάσει τη συνεργασία με τον Ιταλό σεναριογράφο με τους «αρχαίους περιπατητικούς φιλοσόφους» οι οποίοι περπατούσαν καθώς συζητούσαν και διατύπωναν τα επιχειρήματά τους²⁹³.

Την ίδια χρονιά με το *Ταξίδι στα Κύθηρα*, κυκλοφόρησε και η ταινία *Nostalgia* (1983) του Andrei Tarkovskii, που επίσης γράφτηκε σε συνεργασία με τον Guerra, μία διαδικασία που καταγράφηκε στο ντοκιμαντέρ *Viaggio di Tempo* (Andrei Tarkovskii, 1983). Εξάλλου, ο Αγγελόπουλος συνάντησε για πρώτη φορά το σεναριογράφο Guerra κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψής του στη Ρώμη, όπου συναντήθηκε με τον εξόριστο Ρώσο σκηνοθέτη Tarkovskii. Σε μία συνέντευξη συζητώντας τις ιδέες πίσω από την ταινία του Tarkovskii, ο Guerra σχολιάζει ότι: «είναι η νοσταλγία για έναν κόσμο χωρίς σύνορα [...] για έναν κόσμο που εξαφανίζεται [...]».

²⁹² Chambers I., *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994, p.5

²⁹³ Fainaru D. (ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, p.114.

Η νοσταλγία για μια ζωή που δεν έχουμε και ίσως ποτέ δεν είχαμε». Αυτά είναι συναισθήματα που θα μπορούσαν εύκολα να έχουν εκφραστεί στις πρόσφατες ταινίες του Αγγελόπουλου²⁹⁴.

Πέρα από αυτά τα πιο μεταφυσικά και ανθρωπιστικά θέματα, οι έννοιες του συνόρου και του ορίου στην πιο πρόσφατη δουλειά του Αγγελόπουλου αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης πολιτικής και ποιητικής της α-τοπικότητας που είχε ήδη αρχίσει να αναδύεται στην τριλογία της σιωπής. Στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*, ο ενδιάμεσος χώρος (ο διηγηματικός και ο γεωγραφικός) ανάμεσα στην πόλη και το χωριό καταγωγής του Σπύρου αναπαρίσταται με ένα πρατήριο βενζίνης Mobil στο οποίο ο Αλέξανδρος σταματά κάθε φορά πηγαίνοντας προς το ορεινό χωριό και φεύγοντας από αυτό. Ένας Guido του Fellini στον Αγγελόπουλο²⁹⁵, ο Αλέξανδρος ως παραγωγός ταινιών με το χαρακτήρα του Τηλέμαχου δε νιώθει ως πατρίδα ούτε την «παραμορφωμένη εικόνα» της πόλης ούτε τη χαμένη «πραγματικότητα και έννοια» του Ελληνικού χωριού η οποία συμβολίζεται από τον Οδυσσέα που επιστρέφει στην πατρίδα. Όπως ο Guido, ο Τηλέμαχος προσελκύεται κι αυτός από αυτήν την αμφιλεγόμενη ζώνη στασιμότητας και μετάβασης, όπου το παρελθόν και το παρόν, το κέντρο και η περιφέρεια είναι διηγηματικά συνυφασμένα ως μία διακοπή στο χώρο και το χρόνο απ' όπου η αφηγηματική και δημιουργική κινητικότητα μπορούν δυνητικά να ξαναρχίσουν. Όπως το μέσο του motel, το πρατήριο βενζίνης αναπαριστά αυτό που η Meaghan Morris περιγράφει ως «μεταφορές της παύσης²⁹⁶», όπου η κίνηση και η μεταφορά συνυπάρχουν ετυμολογικά και κινηματογραφικά σε αφηγηματικούς χώρους άφιξης και αναχώρησης²⁹⁷.

²⁹⁴ Σε μία συζήτηση για το νόημα της «πατρίδας» στις ταινίες του, ο Αγγελόπουλος θυμάται πώς αυτός και ο Tarkovskii διαφωνούσαν για τις πολιτισμικές ρίζες της έννοιας της «νοσταλγίας», ο Tarkovskii ισχυριζόμενος ότι είναι ρωσική λέξη, ενώ ο Αγγελόπουλος υποστήριζε ότι προήλθε από την ελληνική λέξη «νόστος» με τη σημασία της επιστροφής στην πατρίδα. Παρά την ετυμολογική διαφωνία τους, οι δύο σκηνοθέτες μοιράζονται την ίδια αντίληψη για την πατρίδα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με συναισθήματα επιθυμίας και απουσίας. Βλ. σχετικά Horton A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997, p.106.

²⁹⁵ Αναφορά στην ταινία *Οκτώμισι* (8 ½, 1963), η οποία, όπως η ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*, είναι μία αυτοαναφορική έρευνα για τη δημιουργική διαδικασία παραγωγής ταινιών, στην οποία ο κύριος πρωταγωνιστής (που τον υποδύεται ο Marcello Mastroianni) είναι το alter ego του σκηνοθέτη της πραγματικής ταινίας.

²⁹⁶ Morris M., (1988), 'At Henry Parkes Motel', *Cultural Studies* 2 (1), p.41.

²⁹⁷ Στην Ελλάδα, τα οχήματα μαζικής μετακίνησης ονομάζονται *μεταφορές*, από την αρχαία λέξη για τη μεταφορά. Μία διασταύρωση του ταξιδιού και της μεταφοράς στις πρόσφατες μεταστρουκτουραλιστικές θεωρίες έχει επιφέρει μία πολύπλοκη κυκλικότητα της μετατόπισης και των μέσων μετατόπισης: το ταξίδι, όπως υποστηρίζει ο van den Abbeele, «γίνεται το μέσο μετακίνησης της μεταφοράς, ενώ το δομικό στοιχείο της μεταφοράς γίνεται το μεταφορικό μέσο

Αυτή η πραγματική και φανταστική α – τοπία ταυτότητας, που παρασύρεται από τη εξαρτώμενη γεωγραφία και χρονική πορεία του έθνους, παρέχει ένα σύγχρονο καθρέφτη εκείνου του στοιχείου που αναπαρίσταται εξωτερικά με τη σχεδία του Σπύρου/Οδυσσέα η οποία παρασύρεται από το ρεύμα της θάλασσας ξεμακραίνοντας από την ιστορία και την τοπογραφική μνήμη. Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται μία μετακίνηση από την ιδέα της «ενδότερης Ελλάδας», από τη μία πλευρά προς τις χρονικές απεικονίσεις του μεταβατικού, διαδικαστικού και εξαρτημένου χώρου και από την άλλη πλευρά, προς τις συνοριακές ζώνες του υπερεθνικού χώρου. Όπως η απεικόνιση του αρνητικού χώρου από την καλλιτέχνη Rachel Whiteread, αυτοί οι αρνητικά αναδιαμορφωμένοι χώροι χαράσσουν μία αντίστροφη γεωγραφία απουσίας και μετατόπισης, μία «ενδότερη Ελλάδα» που έχει αναποδογυριστεί.²⁹⁸

Η σταθερά κεντρική θέση της α-τοπικότητας του ταξιδιού, όπως τα γκαράζ, οι παράπλευρες στο δρόμο καφετέριες, τα μοτέλ και οι σιδηροδρομικοί σταθμοί, τα οποία μαζί με τα πραγματικά μέσα μεταφοράς (τρένα, λεωφορεία, πλοία, φεριμπότ), αποτελούν κυρίαρχο χαρακτηριστικό των πιο πρόσφατων ταινιών, διευρύνει τους φαινομενικά αυτόνομους χώρους και πόλεις της ταινίας *Ο Θίασος* για να εκτεθεί ένας κόσμος, όπου «η πατρίδα» είναι ένα τοπίο που αιωρείται ανάμεσα σε προορισμούς. Αυτή η μετατόπιση προς κινηματογραφικές τοπογραφίες α- τοπικότητας αντηχεί τις τοπογραφίες που αντανakλώνται σε εμπειρικούς επιστημονικούς κλάδους, όπως είναι η ανθρωπολογία.

Για τον Marc Auge, η α – τοπικότητα ορίζεται αντίθετα με την αντίληψη του Durkheim για τον ανθρωπολογικό τόπο, δηλ. ως μία οργανική κοινωνική σύμβαση που έχει τις ρίζες της στο χώρο και το χρόνο και αποδίδεται σε έναν κόσμο «όπου τα σημεία μετάβασης και οι χρονικές αναφορές πολλαπλασιάζονται [...], όπου ένα πυκνό δίκτυο μέσων μεταφοράς, που είναι επίσης κατοικημένοι χώροι, αναπτύσσεται [...], ένας κόσμος που παραδίδεται έτσι στη μοναχική ατομικότητα, στο φευγαλέο, το προσωρινό και το εφήμερο²⁹⁹».

για το ταξίδι του νοήματος» van den Abbeele, G., *Travel as Metaphor*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992.

²⁹⁸ Στην απεικόνιση της Whiteread του εσωτερικού περιγράμματος του σαλονιού ενός Βικτωριανού σπιτιού (*Ghost*, 1990) καθώς και στο πιο πρόσφατο και φιλόδοξο έργο της *House* (1993 – 4), η κενότητα του αρνητικού χώρου είναι δεδομένη φόρμα, ενώ οι οικείοι χώροι της μνήμης και του χρόνου καθίστανται απτοί.

²⁹⁹ Auge M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Super- modernity*, Verso, London 1995, p. 78.

Αποστειρωμένοι, αδρανείς χώροι μετάβασης και κυκλικότητας, όπως αεροδρόμια, σουπερμάρκετ, δρόμοι ταχείας κυκλοφορίας και σιδηρόδρομοι, καθώς και στρατόπεδα μετάβασης και περιοχές κράτησης προσφύγων, διεκδικητών ασύλου και άλλων εκτοπισμένων ατόμων, αυτές οι μεταβαλλόμενες γεωγραφίες του όψιμου καπιταλισμού είναι, για τον Auge, αυξανόμενα σημαντικές για την κατανόηση αυτού που περιγράφει ως «υπερμοντέρνο³⁰⁰».

Δεδομένης της πολυπλοκότητας και της πυκνότητας αυτών των εθνογραφικών χώρων, μπορεί με την πρώτη ματιά να φαίνεται υποβολιμαίο να συμφιλιωθεί ένα τέτοιο όραμα με τα σποραδικά τοπία και τις απομακρυσμένες περιοχές της «Άλλης», μη – αστικής, της Ελλάδας του Αγγελόπουλου. Παρά το συσχετισμό τους με αστικούς χώρους και τόπους, όπως αεροδρόμια και εμπορικά συγκροτήματα, οι ιδέες του Auge είναι εξίσου εφαρμόσιμες σε α – τοπίες μετάβασης και καταφυγίου σε περιφερειακά και βιομηχανικά – αγροτικά τοπία και κοινότητες. Το πιο σημαντικό, ωστόσο, προσεγγίζοντας τις πιο πρόσφατες ταινίες, είναι ότι η ιδέα της α–τοπικότητας αντανακλά όχι μόνο αυτές τις πιο υλικές και κοινωνικές ανησυχίες, αλλά επίσης προσφέρει μια βαθύτερη γνώση στην αντίστροφη γεωγραφία της «πατρίδας» και της θέσης που βρίσκονται στην καρδιά του νεωτερικού οράματος του Αγγελόπουλου³⁰¹.

Ο μελισσοκόμος στην ομόθυμη ταινία ξεκινά με τις μέλισσές του ένα τελευταίο αποδημητικό ταξίδι κατευθυνόμενος νότια της Ελλάδας προς την πόλη των παιδικών του χρόνων. Σε αντίθεση με την πλανόδια έφηβη που τον ακολουθεί ανά διαστήματα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του προς το νότο, η οδύσσειά του έχει σκοπό. Χαρτογραφημένη εκ των προτέρων, χαράσσει αυτό που ο μυθιστοριογράφος Bruce Chatwin έχει περιγράψει ως «ύμνο» της παράδοσης,³⁰² μία αναζήτηση για τις χαμένες διαδρομές/ρίζες της προσωπικής και συλλογικής μνήμης. Όταν ερωτάται από το περιπλανώμενο κορίτσι πού πηγαίνουν, ο μελισσοκόμος, σε μία από τις λίγες εκφορές του λόγου του στην ταινία, απαντά «Στην άλλη άκρη του χάρτη».

³⁰⁰ Όπ.π. σελ.34

³⁰¹ Όπως έχει παρατηρήσει η γεωγράφος Doreen Massey, θέματα χώρου και τόπου σε σχέση με τις κινηματογραφικές ταινίες τυπικά προϋποθέτουν ένα σύνδεσμο ανάμεσα στον κινηματογραφικό χώρο και τον αστικό χώρο εις βάρος άλλων, λιγότερο «συγκεκριμένων» γεωγραφιών κινητικότητας και μετάβασης. Υποστηρίζει ότι αυτή η τάση να περιοριστεί η συζήτηση για το χώρο, τον τόπο και τον κινηματογράφο στη γεωγραφία της πόλης διατρέχει τον κίνδυνο να καταστήσει ουσιώδες «το αστικό» εις βάρος ενός ευρύτερου πεδίου έρευνας, «της σχέσης ανάμεσα στην κινηματογραφική ταινία και τη θεώρηση του χώρου γενικά» (Luiy K. -Massey D. (1999), 'Making Connections', *Screen* 40 (3) 1999, p.230).

³⁰² Chatwin B., *The Songlines*, Penguin, Harmondsworth 1987.

Το σκόπιμα ανώνυμο κορίτσι δεν έχει επίγνωση ιστορίας ή μνήμης: «Κύριε θυμάμαι», απαντά σε κάποιο σημείο, «κοίταξέ με! Εγώ δε θυμάμαι τίποτα». Ως προσωποποίηση του παρόντος το κορίτσι κατοικεί στις πολυάριθμες στάσεις στην άκρη του δρόμου και στα μοτέλ της Άλλης Ελλάδας του Αγγελόπουλου περιπλανώμενη από τη μία α-τοπία στην άλλη, αγνοώντας φαινομενικά τα ίχνη του παρελθόντος που απουσιάζουν από αυτές.

Για τον Auge, ένα κεντρικό παράδοξο της α-τοπικότητας είναι ότι «ένας ξένος χαμένος σε μία χώρα που δε γνωρίζει (ένας «περαστικός ξένος») μπορεί να αισθανθεί εκεί άνετα μόνο μέσα στην ανωνυμία αυτοκινητόδρομων, γκαράζ, μεγάλων πολυκαταστημάτων ή αλυσίδας ξενοδοχείων ³⁰³».

Βαθμιαία αποξενωμένος από το τοπίο που προσπερνά, ο ήρωας του Αγγελόπουλου αναγνωρίζει και προσδιορίζει την ταυτότητα του παρόντος μόνο αποκτώντας πρόσβαση στους άδειους του χώρους. Κάνοντας μία στάση σε ένα πρατήριο βενζίνης, όπου εργάζεται η κόρη του, πληροφορείται τα σχέδια για την επέκταση της περιοχής, που πρόκειται να συμπεριλάβουν την ανέγερση ενός σουπερμάρκετ. Η ιδέα της «πατρίδας» που έχει καταλήξει να αναγνωρίζει είναι αυτή που σιωπηλά αποικίζει τους οργανικούς χώρους ενός πραγματικού ή φανταστικού παρελθόντος. Φτάνοντας «στην άλλη άκρη του χάρτη» περιπλανιέται ανάμεσα στα φαντάσματα και τα ερείπια της παλιάς πόλης καταγωγής του. Η πόλη όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε είναι τώρα γκρεμισμένη, εγκαταλελειμμένη και ένας κατεστραμμένος κινηματογράφος πρόκειται να ξεπουληθεί εξαιτίας έλλειψης ενδιαφέροντος. Κάπου κάπου, ένα τρένο, ένα από τα λιγοστά σημάδια ζωής και κίνησης ανάμεσα σε αυτά τα λείψανα του παρελθόντος, πηγαινοέρχεται μπροστά από τον κινηματογράφο, καθοδόν για άλλο τόπο και χρόνο. Κυριαρχώντας στην εικόνα, το εφέ του τρένου παραπέμπει στο φιλμ που γυρνάει ρυθμικά μέσα στον προβολέα.

Με αυτήν την εικόνα στο νου, παρατηρείται η έναρξη ενός ακόμη μεταβατικού περάσματος ανάμεσα στις ταινίες. Το πρώτο πλάνο της ταινίας *Τοπίο στην Ομίχλη*, της τρίτης ταινίας από την τριλογία της σιωπής, απεικονίζει δύο παιδιά που στέκονται σε μία σιδηροδρομική πλατφόρμα μπροστά από ένα σταθμευμένο τρένο που προορίζεται για τη « Γερμανία », ένα μυθικό τόπο όπου τα παιδιά πιστεύουν ότι ο πατέρας τους, τον οποίο δεν έχουν ποτέ γνωρίσει, μπορεί να ζει.

³⁰³ Auge M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Super-modernity*, Verso, London 1995, p. 78.

Καθώς το τρένο αρχίζει να φεύγει, αφήνοντας τα παιδιά πίσω, η κάμερα εστιάζει για μία ακόμη φορά στα βαγόνια προκειμένου να κυριαρχήσουν στην εικόνα.

Σε μία αντιστροφή του πλάνου της ταινίας *Ο Μελισσοκόμος*, οι δύο πρωταγωνιστές βρίσκονται τώρα στο πλαϊνό μέρος του τρένου/φιλμ έχοντας την ίδια με τους θεατές οπτική της αφηγηματικής διαδρομής ή των μεταφορών που πρόκειται να ξεδιπλωθούν. Σε αυτήν την ταινία αναδύεται μια περαιτέρω εκδήλωση της ατοπικότητας η οποία είναι πιο στενά συνδεδεμένη με τη μετάφρασή της από την ελληνική λέξη *ού-τόπος* (κυριολεκτικά *ά-τοπος*). Το τοπίο στην προκειμένη περίπτωση είναι μία ουτοπία η οποία προσεγγίζεται και κατοικείται μέσα από την ίδια την ταινία. Από αυτήν την άποψη, ο Αγγελόπουλος προσυπογράφει την επιμονή σε ένα νεωτεριστικό όραμα του ωραιοποιημένου και ουτοπικού ρόλου του κινηματογράφου στη σύγχρονη κοινωνία: *«Ο κόσμος χρειάζεται τον κινηματογράφο τώρα περισσότερο από ποτέ. Ίσως να είναι η τελευταία σημαντική μορφή αντίστασης στον εκφυλιστικό κόσμο στον οποίο ζούμε [...], βλέπετε, έχοντας ως θέμα τα σύνορα, τα όρια, την πρόσμιξη των γλωσσών και των πολιτισμών στις μέρες μας, τους πρόσφυγες που είναι απάτριδες και ανεπιθύμητοι, προσπαθώ να αναζητήσω ένα νέο ανθρωπισμό, έναν καινούριο τρόπο»³⁰⁴.*

Το ακλόνητο και επικεντρωμένο στην Ευρώπη όραμα του σκηνοθέτη για μία ανθρωπιστική, παγκόσμια γλώσσα του κινηματογράφου είναι προβληματικό και δεδομένης της πολιτικής θεματικής ύλης της πιο πρόσφατης δουλειάς του η αποφυγή μιας κριτικής ή ιστορικοποιημένης άποψης προδίδει μία ορισμένη αδυναμία και αμφιβολία εν όψει των απροόπτων της εννοιολογικής ή ιδεολογικής φόρμας. Η δεξιοτεχνία σε μία πολύπλοκη φορμαλιστική τεχνική δεν είναι υποκατάστατο της καταγραφής των προβλημάτων της μετα-μαρξιστικής πολιτικής υποκειμενικότητας.

Η πιο ενδιαφέρουσα άποψη αυτής της υπαναχώρησης σε μία αποστασιοποιημένη αντίληψη για την ουτοπία είναι ο αριθμός των αντιφάσεων στο χώρο που ανακύπτουν στο διπλό παιχνίδι ανάμεσα στην έννοια της α-τοπικότητας, όπως περιγράφεται από τον Auge, και τη δομική απουσία μιας φανταστικής α-τοπίας ή ουτοπίας.

Το ταξίδι, που δομείται στην ταινία *Ο Μελισσοκόμος*, είναι μία οδύσσεια που σε μεγάλο βαθμό ξεδιπλώνεται σε καθιστικούς χώρους ταξιδιού, όπως αίθουσες αναμονής σιδηροδρομικών σταθμών, στάσεις φορτηγών και καφετέριες στην άκρη του δρόμου καθώς και σε πραγματικούς χώρους και στα ίδια τα μέσα ταξιδιού (τρένο,

³⁰⁴ Βλ. σχετικά όπως παρατέθηκε στο Fainaru D. (ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, p.86.

λεωφορείο, φορτηγό και μοτοσυκλέτα). Είναι και ένα ταξίδι που ιχνηλατεί απύσυχες γεωγραφίες, πραγματικές και φανταστικές, οι οποίες βρίσκονται έξω από το διηγηματικό και γεωγραφικό χώρο της ταινίας. Ταξιδεύοντας από το νότο προς το βορρά – σε μία αντίστροφη πορεία από το ταξίδι του μελισσοκόμου – τα δύο παιδιά, η Βούλα και ο Αλέξανδρος (επίσης τα ονόματα του αδερφού και της αδερφής στην ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα*) ξεκινούν μία οδύσσεια προς αναζήτηση του πατέρα τους, μία διαδρομή που τα πηγαίνει σε ένα φανταστικό σύνορο με αυτό που πιστεύουν ότι είναι η Γερμανία. Η ταυτότητα του πατέρα δεν αποκαλύπτεται ποτέ και το μόνο που γνωρίζουμε γι' αυτόν είναι η απουσία του κάπου « στα σύνορα » στη Γερμανία.

Το γεγονός ότι ο Αγγελόπουλος διάλεξε αυτή τη συγκεκριμένη χώρα, ένα έθνος του οποίου τα πραγματικά σύνορα δε συμπίπτουν ασφαλώς με την Ελλάδα, δηλώνει μία εσκεμμένη «τοποθέτηση» του πατέρα ανάμεσα στους πολλούς οικονομικά εξοριστούς που αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την πατρική τους γη και να γίνουν *Gastarbeiter* (μετανάστες εργάτες) στη Γερμανία. Αυτή η αντίστροφη χαρτογράφηση μιας άλλης Ελλάδας είναι εκείνη ενός έθνους διασποράς. Στα διάφορα ταξίδια με τρένο προς τα βόρεια η Βούλα συντάσσει φανταστικά γράμματα στον πατέρα της.

Οι απαντήσεις του απόντος, τις οποίες η Βούλα λαμβάνει από τον ήχο του τρένου που κινείται κατά μήκος των γραμμών, έρχονται από έναν άλλο αδιευκρίνιστο χώρο και χρόνο. Διάσπαρτα τοπία στα οποία αυτές οι πιο πρόσφατες ταινίες, έχοντας κυριολεκτικά «ξεπεράσει το όριο», επιχειρούν να δώσουν φωνή και υπόσταση. Ωστόσο, αυτές οι επιστολικές αφηγήσεις αποστέλλονται προς ένα τοπίο έξω από την ιστορία και από ουτοπικές α-τοπίες της φαντασίας που παίρνουν σάρκα και οστά στην κινηματογραφική εικόνα.

Ένας ταξιδιώτης, όχι μόνο από τις σελίδες του Ελληνικού μύθου, αλλά και από την ταινία ο Θίασος του Αγγελόπουλου, ο Ορέστης, ο οποίος προστατεύει τα παιδιά και τα μεταφέρει με το μετακινούμενο σπίτι του, βρίσκεται μαζί με τους περιπλανώμενους συντρόφους του στο τέλος του δρόμου. Καθώς πρόκειται σύντομα να στρατολογηθεί, λέει στα παιδιά ότι είναι «ένα σαλιγκάρι που γλιστράει στην ανυπαρξία» μη γνωρίζοντας πια πού πηγαίνει. Σκύβοντας σηκώνει και παίρνει ένα μικρό κομμάτι από ένα 35 mm κινηματογραφικό φιλμ. Καθώς το κρατάει προς το φως, η κάμερα ζουμάρει για να αποκαλύψει ένα άδειο καρέ. Ο Ορέστης λέει στα παιδιά ότι μπορεί να δει ένα δέντρο, ένα τοπίο στην ομίχλη .

Όταν τελικά φτάνουν στα σύνορα, ο Αλέξανδρος και η Βούλα περνάνε από το σκοτάδι της νύχτας στο εκτυφλωτικό φως ενός ομιχλώδους τοπίου. «Ξύπνα, φως! Είμαστε στη Γερμανία», λέει ο Αλέξανδρος στη Βούλα. Το δέντρο που ο Ορέστης έχει περιγράψει εμφανίζεται αργά. Τα παιδιά έχουν εισχωρήσει στο θραύσμα της ταινίας και έχουν βρει τον «πατέρα» τους. Η απουσία και η παρουσία, ο τόπος και η α-τοπία, το παρελθόν και το παρόν συμφιλιώνονται όλα σε αυτό το οργανικό όραμα της αυθεντικότητας και της αυτοχθονίας. Η συμφιλίωση με έναν πατέρα επιτυγχάνεται. Για τον Αγγελόπουλο, οι αντιφάσεις ανάμεσα στο χώρο και τη διαλεκτική άμπωτη και παλίνρροια της ιστορίας μπορούν να επιλυθούν μόνο εισχωρώντας στους ουτοπικούς, ονειρικούς χώρους των ταινιών. Αυτή η α-τοπία στην ομίχλη έχει γίνει η πραγμάτωση ενός οράματος.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Ολοκληρώνοντας τη διερεύνηση των αναπαραστάσεων της πόλης των Ιωαννίνων στον ελληνικό κινηματογράφο σε διάφορες περιόδους, με διάφορους μηχανισμούς, και έχοντας πια μια σφαιρικότερη εποπτεία, προκύπτουν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

❖ Η πόλη παίζει κεντρικό ρόλο στην κατασκευή και τη βίωση του πολιτισμού της καθημερινότητας καθώς στους χώρους της δομούνται και αποδομούνται συλλογικά ή ατομικά νοήματα και διαμορφώνονται ταυτότητες. Οι διαδικασίες αυτές εντείνονται ιδιαίτερα στην «κινηματογραφημένη» πόλη λόγω της δύναμης του κινηματογράφου ως τέχνης – θέαμα άρρηκτα συνδεδεμένη με τη συγκρότηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης και συνάμα ως σημείου κοινών αναφορών που σηματοδοτούν την αστική ζωή. Μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης και της βιωμένης εμπειρίας στην πόλη, οι άνθρωποι ανακαλούν ισχυρές εντυπώσεις από τη φυσική και συμβολική εικόνα της πόλης, που έχουν συνδέσει με θραύσματα χρόνου και χώρου, εικόνων και αισθήσεων της προσωπικής βιογραφίας.

Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του χώρου στη μνήμη και τη φαντασία έχουν μια ιδιαίτερη βαρύτητα, όσον αφορά στη διαμόρφωση του συλλογικού φαντασιακού, στον τρόπο που βιώνουν οι άνθρωποι την καθημερινότητά τους μέσα στην πόλη καθώς και στην εξέλιξη της τοπικής ιστορίας.

Οι ταινίες, που εξετάσαμε είναι άμεσα συνυφασμένες με τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτισμικές δομές της τοπικής κοινωνίας, τη μετατόπιση που βιώνουν τα υποκείμενα, τις αισθητηριακές προσλαμβάνουσες των εικόνων της πόλης και την ζώσα αστική εμπειρία. Η πόλη στον κινηματογράφο, όπως και στη ζωή, αποτελεί ένα τόπο όπου συντελείται η διασταύρωση ατόμων στο χώρο και στο χρόνο με κοινό άξονα την απόκτηση κοινών εμπειριών. Μέσα από τη διαφορετικότητα της κοινής εμπειρίας στον καθένα και τη σύνδεσή της με άλλες συνυφασμένες εμπειρίες άλλων ανθρώπων πραγματοποιείται η κοινωνική συναλλαγή μέσα στην πόλη. Με τη βοήθεια ιδιαίτερων κινηματογραφικών μηχανισμών αναπαράστασης θεμελιώνεται η συλλογική μνήμη όλων των εκδηλώσεων της νοσταλγίας για τον τόπο που επηρεάζουν τις απόψεις για τη χώρα, την πόλη, την περιοχή, το περιβάλλον, τη

γειτονιά και την κοινότητα. Και αν, όπως αναφέρει ο Harvey, «*απομνημονεύουμε τον χρόνο όχι ως ροή αλλά ως αναμνήσεις βιωμένων τόπων και χώρων*³⁰⁵», τότε πράγματι ο κινηματογράφος ως πολιτισμική πρακτική μπορεί να μελετηθεί με όρους χώρου και να αποτελέσει θεμελιώδη συνιστώσα των κοινωνικών εκφράσεων αποκαθιστώντας τη δράση των απλών ανθρώπων (ιστορία από τα κάτω) και αποκαλύπτοντας αθέατες πτυχές της μικροϊστορίας της μετανάστευσης, της εντοπιότητας, της τάξης, του φύλου, της ηλικίας, της σεξουαλικότητας και των ετεροτήτων.

❖ Στο πρώτο μέρος αποδείχτηκε ότι ένας από τους καλύτερους τρόπους χαρτογράφησης των σχέσεων ανάμεσα σε χρόνο, χώρο και ιστορία είναι ο εντοπισμός των χρονοτοπικών, δραματουργικών, θεατρικών, οριενταλιστικών, συμβολικών και μυθοπλαστικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται για να αναπαραστήσουν τα Γιάννενα. Η πολιτισμική μνήμη της πόλης στις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου είναι ακινητοποιημένη στο οθωμανικό παρελθόν στοχεύοντας στη πρόκληση νοσταλγίας και στασιμότητας των δρώντων υποκειμένων. Τα παραδείγματα των ταινιών, των ιστοριών, των μύθων, των τόπων, των συμβολισμών και των προσώπων που αναλύονται στη διατριβή, έχουν επιλεγεί με σκοπό να αναδειχτεί μια αντιφατική πρακτική.

Η αρχική επιλογή των στοιχείων που συνθέτουν το σενάριο έγιναν με σκοπό να αποτυπώσουν την πραγματικότητα άλλων εποχών (πράγμα ίσως εξαρχής αδύνατον). Τελικά, συνδιαλέγονται με εξωδιηγητικούς πολιτικούς, πολιτισμικούς και ιδεολογικούς λόγους, αναγνωρίζοντας το γενικό πλαίσιο και χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα την πολιτική ιστορία, την τοπική ιστορία, την τοπική μυθολογική, τη συμβολική και αισθητική αφήγηση για να εξυπηρετήσουν τους πολιτικούς ιδεολογικούς και αισθητικούς στόχους που ο παραγωγός, ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης, προκρίνουν.

Αυτή η χαρτογράφηση της πολιτισμικής μνήμης είναι πολύ σημαντική για την κατανόηση της επίδρασης που είχαν οι ταινίες στη συνδιαμόρφωση με άλλους παράγοντες (ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες) της εικόνας της πόλης του μακρινού παρελθόντος με όρους ιστορικούς, ανθρωπογεωγραφικούς, οπτικούς και αισθητικούς σε διάφορες περιόδους (οθωμανικής εποχής, χρόνων ελληνικής επανάστασης, βαλκανικών πολέμων και μεσοπόλεμου).

³⁰⁵ Harvey D., *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σελ.293.

Η ανάλυση και η ερμηνεία των ταινιών επιτρέπει την θεωρητικοποίηση του ρόλου της ιστορίας και ταυτόχρονα παρέχει το μέσο για μια πιο σύνθετη κατανόηση των ρόλων της εξωτερικής πραγματικότητας και της αισθητικής του ρεαλισμού στις ταινίες δίνοντας έμφαση στις εσκεμμένες κατασκευές μύθων, συμβόλων και ιστοριών που υπενθυμίζουν ότι τα Γιάννενα ως αστικός χώρος έχει μακρά και σύνθετη ιστορία. Το γεγονός ότι οι εμπορικές κινηματογραφικές ταινίες γίνονται αντιληπτές ως ιστορικά τεκμήρια, καθιστά απαραίτητο να υπογραμμιστεί ότι ο κινηματογράφος δεν καταγράφει απλώς την πόλη, αλλά εκφράζει και ένα λόγο για αυτήν, την αναπλάθει και την αναδημιουργεί.

❖ Ο Αγγελόπουλος διαχειρίζεται και διαπραγματεύεται τη πολιτισμική μνήμη και την αναπαράσταση της πόλης εντελώς διαφορετικά από τις ταινίες του Εμπορικού κινηματογράφου. Η μνημονική συγκρότηση του χώρου σε συνάφεια με το πρόσφατο παρελθόν (Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος) μεταλλάσσουν τη πόλη σε ένα ομιχλώδες ψυχογραφικό τοπίο κάνοντας μία ποιητική του χώρου και δίνεται η δυνατότητα στο σκηνοθέτη να αποτυπώσει το συλλογικό τραύμα και τις ανεπίσημες μνήμες ορθώνοντας έναν αντίλογο στη σιωπή και τη λήθη.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου αποδεικνύουν ότι οι καλλιτέχνες, διαλέγοντας να υποστηρίξουν την αδιατάρακτη ενότητα της ελληνικής κοινωνίας και προσπαθώντας να επουλώσουν τα τραύματα του Εμφυλίου μέσα στο μεταπολιτευτικό πνεύμα της εθνικής συμφιλίωσης ανήκουν όλοι σε μια «εμπειρική» κοινότητα πολιτισμικής μνήμης, δηλαδή σε μια ομάδα ανθρώπων που έζησε τα γεγονότα του Πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου, είτε ως παιδιά είτε ως ενήλικες που φέρνουν έκδηλα τα σημάδια του τραύματος. Αυτή η ομάδα συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας επιλεκτικής μνήμης τόσο για το χώρο, τον τόπο, την πόλη όσο και για το χρόνο. Πρόκειται για την ανάδειξη της εκούσια αποσιωπημένης μνήμης, της τραυματικής μνήμης, της μνήμης των ηττημένων, των προηγούμενων δεκαετιών. Τα δραματικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940 πληγώνουν τη συλλογική μνήμη και την καθιστούν σιωπηλή. Η πολιτισμική μνήμη που παράγεται στις ταινίες αναιρεί τη τραυματική μνήμη και το τοπίο δρα καταπραυντικά δημιουργώντας νησίδες μνήμης για τις γκρίζες ζώνες μνήμης, λήθης και σιωπής.

❖ Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Εμφύλιος δείχνει να επιστρέφει στην θεματολογία του ελληνικού κινηματογράφου. Ταινίες όπως το «*Ψυχή Βαθεία*» του Π. Βούλγαρη και το «*Δεμένη Κόκκινη Κλωστή*» του Κ. Χαραλάμπους σημείωσαν ρεκόρ εισπράξεων, όταν βγήκαν στις αίθουσες, ενώ κυκλοφοριακή επιτυχία εξακολουθούν να παρουσιάζουν μυθιστορήματα που εμπνέονται από διάφορες πτυχές του Εμφυλίου («*Ορθοκωστά*» του Θ. Βαλτινού, «*Η Γυναίκα που πέθανε δύο φορές*» του Μ. Ελευθερίου). Ο ιστοριογραφικός διάλογος που έχει αναπτυχθεί σχετικά με το θέμα έχει λάβει μεγάλες διαστάσεις, ενώ συνεχώς διευρύνεται ο κύκλος των ανθρώπων που ασχολούνται με το θέμα πέρα από τα στενά επιστημονικά πλαίσια.

Η οικονομική κρίση και πολιτικά θέματα που επανέρχονται στο προσκήνιο της κοινωνικής και πολιτικής διαβούλευσης, όπως το θέμα των πολεμικών επανορθώσεων και αποζημιώσεων, είναι φαινόμενα που δείχνουν ότι αυτά τα μεγάλα κεφάλαια της ελληνικής ιστορίας δεν έχουν κλείσει. Τα τραύματα δεν έχουν επουλωθεί και η μνήμη συντηρείται, όχι όμως, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας κατανόησης, εξήγησης και συγνώμης αλλά στη διατήρηση της πολιτικής μισαλλοδοξίας και της εχθρότητας που ανέκυψε οριζόντια σε ολόκληρο το πολιτικό φάσμα, λόγω της πολιτικής οικονομικής και κοινωνικής κρίσης από τα τέλη του 2008.

❖ Η εποπτική ανάγνωση, ερμηνεία και ανάλυση διακρίνει στις ταινίες κάποιες δεσπόζουσες παραμέτρους: αντι-ηρωικό ήθος, αντι-επική διάθεση, σίγηση του τηλεβόα και της υψηγορίας, γείωση στην άδοξη, διαβρωτική ή σπαρακτική καθημερινότητα, ρηγματωμένες, κλωνισμένες συνειδήσεις, άμυθη πεζή πραγματικότητα. Είναι οι συνέπειες της παλαιάς ιστορίας, των εφιαλτικών σκηνών, των επεισοδίων βίας και φρίκης που καταγράφονται ενίοτε με ρεαλιστική αποτύπωση, ωμή ενάργεια και καταγγελτική πρόθεση. Ωστόσο, ο γενικός δείκτης της αφήγησης μετατοπίζεται αισθητά από την επικότητα στην τραγικότητα. Οι επιζώντες και οι επίγονοι καλλιτέχνες της μιας ή της άλλης παράταξης που αναμετρήθηκαν σκληρά (αμφότερες ηττημένες στο βάθος) επιλέγουν την απομυθευτική αφήγηση και αναπαράσταση. Απεμπολούν την εξιδανίκευση, τις αγιολογίες και τα μαρτυρολόγια, τη συνθηματολογία, τον αγωνιστικό ρητορισμό, τη χειραγώγηση, τον παιδαγωγισμό. Η τυφλή στράτευση ή η πολεμοφροσύνη, όπου και όταν διακρίνονται, επισημαίνονται όχι για να δικαιωθούν αλλά για να δείξουν in contrast στο θεατή την

άλλη όψη, την απαγορευμένη, την εξορκισμένη, την απωθημένη αλλά υπαρκτή και μη αμελητέα όψη, εντάξιμη σε μια σφαίρα εννοιολόγησης και αιτιολόγησης.

❖ Η πόλη στον Αγγελόπουλο είναι καθημερινή εμπειρία που περιέχει το παρελθόν και γι' αυτό καταγράφει τη σύγχρονη πόλη στην μνημονική της διάσταση. Για τους περιπλανώμενους ήρωες του Αγγελόπουλου, η «πατρίδα» είναι ένας προορισμός στον οποίο μπορούν να φτάσουν μόνο δια μέσου της ταινίας. Όσο πιο πολύ απομακρύνονται προς αυτήν την κινηματογραφική *α – τοπία*, τόσο πιο πολύ εκθέτουν τον τόπο: αυτές οι ταινίες είναι πολιτικές ως προς το ότι μετρούν το κενό ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό και το βρίσκουν να απουσιάζει. Ταυτόχρονα, μία απόρριψη του πολιτικού κατά μία πιο κανονιστική ή ιδεολογική έννοια, συνδυασμένη με μία μετατόπιση προς προσωπικές αφηγήσεις και υπαρξιακά θέματα, υποδηλώνει μία σηματοδοτημένη αναχώρηση από τις φορμαλιστικές και αφηγηματικές στρατηγικές που υιοθετούνται σε ταινίες όπως *Ο Θίασος*.

Η «στροφή ως προς την αντίληψη του χώρου» που σηματοδοτεί αυτή τη μετάβαση δεν αντανακλά τόσο πολύ μία μετατόπιση προς κάποια γενικευμένη συνθήκη μεταμοντέρνας αντίληψης του χώρου, όπως υποστηρίζει ο Jameson, αλλά περισσότερο προς μία διαλεκτική κίνησης και σταθερότητας, μετάβασης και στασιμότητας η οποία έχει συγκεντρωθεί γύρω από τα μέσα του συνόρου, του ορίου και της *α – τοπικότητας*. Παρά την προσκόλλησή τους σε μία νεωτερική αισθητική, η οποία θυμίζει κάποιες στιγμές τις μελέτες των Antonioni και Guerra για την αλλοτρίωση, οι πιο πρόσφατες ταινίες είναι εξίσου προοδευτικές ως προς το ότι διωλίζουν και διαθλούν τις αντιφάσεις του χώρου στην καρδιά μιας αναδυόμενης πολιτικής κινητικότητας και μετανάστευσης.

Κοιτάζοντας προς τα πίσω τα ίχνη της ιστορίας και της μνήμης και προς τα μπρος την υπερεθνική αντίληψη του χώρου της διασποράς και της συνοριακής ζώνης, οι ταινίες του Αγγελόπουλου αντιπροσωπεύουν μία μεταβατική φάση – μία στροφή ως προς την αντίληψη του χώρου – στην καριέρα του σκηνοθέτη. «Τι είναι το σύνορο;» ρωτάει ο Αλέξανδρος -αλλά ουσιαστικά και όλοι οι ήρωες του Αγγελόπουλου- από μια αίθουσα αναμονής ενός απομακρυσμένου σταθμού. Αυτό είναι ένα ερώτημα στο οποίο έχει προσπαθήσει να δώσει μία απάντηση ο σκηνοθέτης .

❖ Για την ανάλυση και ερμηνεία προκρίθηκαν θεωρητικά μεθοδολογικά σχήματα, όπως η πολιτισμική μνήμη, που φωτίζουν τις εκδοχές της τραυματικής, ρηγματικής αναπαράστασης που αναδεικνύεται μέσα από τα υπό εξέταση έργα για την περίοδο του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, της Κατοχής, και του Εμφυλίου. Τα παραπάνω μοντέλα επιλέχτηκαν γιατί είναι σημαντικότεροι παράμετροι για να κατανοηθεί το βίωμα και η αναπαράσταση του βιώματος στη κινηματογραφική πρακτική. Η ανάλυση και η ερμηνεία ξεκινάει από τις ιστορικές αναφορές της κινηματογραφικής αναπαράστασης για να καταλήξει στην μοντέρνα θεώρηση του τόπου στον κινηματογράφο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ:

- Αγγελόπουλος Θ., *10^{3/4}*, Τόμος 2, Εκδ. Αιγόκερος, Αθήνα 2000.
- Αγγελόπουλος Γ., «*Πολιτικές πρακτικές και πολυπολισμικότητα*», Πολίτης 107/ Ιανουάριος 2003.
- Αθανασάτου Γ., *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και πολιτισμός*, Finatec, Αθήνα 2001.
- Αθανασίου Αθηνά (επιμέλεια), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσεκένης, Νήσος, Αθήνα 2006.
- Αθανασόπουλος Κ., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις*, Τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα, 2000.
- Αλεξιάκης Β., *Παρίσι – Αθήνα*, Εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1993.
- Αλεξιάδης Μ., *Η ελληνική και διεθνής επιστημονική ονοματοθεσία της λαογραφίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988.
- Αναγνωστάκη Λ., *Η διανυκτέρευση, η πόλη, η παρέλαση*, Εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1999.
- Ανδρέου Γ., «8 άνθρωποι χωρίς μέλλον» Το Βήμα, 16/01/2000.
- Αποστολίδου Β., «Ο ρόλος της πεζογραφίας στην μυθοποίηση της πόλης», Εταιρία Μελέτης Νέου ελληνισμού, Πρακτικά Β' Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, Η πόλη στους νεότερους χρόνους, Αθήνα 2000.
- Αράγης Γ., «*Γιάννης Μπεράτης, Παρουσίαση - Ανθολόγηση*»: *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τ. ΣΤ', Σοκόλης, Αθήνα 1992.
- Αρβανιτάκης Δ., «*Μνήμη και δομημένος χώρος*», Το Βήμα/ Αφιέρωμα/24.8.2003.
- Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, Βιβλίο Β', Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, Δ. Λυπουρλής, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1999,
- Αργύρης Θ., *Οικονομική του χώρου*, τομ. 2, εκδ. Κυριακίδης, Αθήνα 1993.
- Ασδραχάς Σ.Ι., «*Οι μαρτυρίες του χώρου*», Η Καθημερινή, 5/10/1993.
- Αστρεϊνίδου-Κωστάκη Π., «*Οικονομική λειτουργία των Μπεζεστενιών στην αγορά της οθωμανικής περιόδου*» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ, τομ. 3, Θεσσαλονίκη 1996.
- Βαλούκος Σ., *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής*, Αιγόκερος, Αθήνα 1997.

- Βάλζερ Μ., *Ο άντρας που ήξερε ν' αγαπάει*, μτφρ Τσιριγκάκης Ηλίας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2012.
- Βάρσος Γ., *Ιστορία της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, Τόμος Α., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 1999.
- Βελούδης Γ., *Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Γνώση, Αθήνα 1989.
- Βερτόδουλος Α., *Τα Γιάννινα στο χώρο και στον χρόνο*, Ιωάννινα 2005.
- Βιγγοπούλου Ι., *Ο Αλή Πασάς όπως των γνώρισα. Οι μαρτυρίες δύο ταξιδιωτών*, Εκδόσεις Ισνάφι, Ιωάννινα 2006.
- Βόγλης Π., «Οι μνήμες της δεκαετίας 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: μεθοδολογικές προτάσεις». Στο *Μνήμες και Λήθη του ελληνικού εμφυλίου*, (επιμ.) Μπάδα Κ., Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008.
- Βρανούσης Λ., *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 1962.
- Βρυώνη Σ., *Η Παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η Διαδικασία Εξισλαμισμού*, μτφρ: Γαλαταριώτου Κ., Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2000.
- Γεννηματάς Π., *Ελλάς: Δύση ή Ανατολή; Ο ακοινώνητος εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό κράτος*, Ροές, Αθήνα 2013.
- Γερολύμπου Α., *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917. Ένα ορόσημο στην ιστορία της πόλης και στην ανάπτυξη της ελληνικής πολεοδομίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1990.
- Γεωργιάδου-Κουντουρά Ευθυμία, Αντώνης Κωτίδης, Χρύση Ιγγλέση, Riet Van Der Γεωργουσόπουλος Κ., «Αποκατάσταση αδικίας», Τα Νέα/ Πρόσωπα, 21^{ος} αιώνας, 17.03.2001.
- Γκότσης Γ.- Συριάτου Α., *Δύο θεσμοί διαμορφωτές του Ευρωπαϊκού πολιτισμού*, Ε.Α.Π., Πάτρα 2001.
- Γλυκατζή- Αρβελέρ Ε., *Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 1992.
- Γρηγορίου Γ., *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο Ι: Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- Δαλκαβούκης Β.- Καραμήτσος Φ., «*Τα Γιάννενα στη δεκαετία του '40 μέσα από τα απομνημονεύματα του Πέτρου Αποστολίδη, Δημάρχου ΕΑΜ*», Ηπειρωτικά Χρονικά 42, Ιωάννινα 2008.

- Δαμιανάκος Σ., *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, Αθήνα 2002.
- Δαμιανάκος Σ., *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Ερμείας, Αθήνα 1976.
- Δανιήλ Χ., *Τα Γιάννενα στην Νεοελληνική Πεζογραφία*, Ιερά Μητρόπολις Ιωαννίνων- Ίδρυμα Κάτσαρη Κ., Ιωάννινα 1997.
- Δασκαλόπουλος Δ., «*Ρόδης Ρούφος*», *Η μεταπολεμική πεζογραφία · Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τ. Ζ', Σοκόλης, Αθήνα 1988.
- Δερμεντζόπουλος Χ., *Συλλογικές Παραστάσεις και Νοοτροπίες στο Ελληνικό Ληστρικό Μυθιστόρημα (1900-1930)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου, Αθήνα 1996.
- Δερμεντζόπουλος Χ., *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα: μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.
- Δερμεντζόπουλος Χ.- Σπυριδάκης Μ., *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*, (συλλογικός τόμος: ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Δημητρά Α., *Η γοητευτική πορεία του σχεδιασμού των τίτλων στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Primarogli, Λευκάδα 2007.
- Δημητριάδης Β., *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελέμπη*, εκδ. Μακεδονική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη 1973.
- Δημητριάδης Ε., *Το βιλαέτι των Ιωαννίνων κατά τον 19^ο αιώνα. Γιάννενα- Από την πόλη –παζάρι στην πόλη κάστρο-πρακτορείο*, εκδ. Αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1993.
- Δημητρίου Σ., *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, Άλμα, Αθήνα 1973.
- Δημητρίου Σ., *Λεξικό όρων Ι, Σημειολογικής και δομικής ανάλυσης της τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1978.
- Δρίτσας Μ., *Βιομηχανία και Τράπεζες την εποχή του Μεσοπολέμου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990.
- Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, *Όψεις της ανθρωπολογικής σκέψης και έρευνας στην Ελλάδα*, Αθήνα 2002.
- Εφημερίς των ων Συζητήσεων της Βουλής*, Ε.Β. 92/21.2, Αθήνα 1874.
- Εμμανουήλ Μ. Πετρίδου Β.- Τουρνικιώτης Π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*. Τόμος Β, Ε.Α.Π., Πάτρα, 2001.
- Ζέρβας Μάρκος. *Φίνος Φιλμ. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, εκδ. Άγκυρα. Αθήνα 2003.

- Ζιάκκας Θ., *Έθνος και Παράδοση*, Εκδόσεις Αιγαίον, Αθήνα 1993.
- Θαλάσσης Γιώργος, *Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974*, Γνώση, Αθήνα 1992, σελ. 133-164.
- Θεοδοσίου Ν., *Στα παλιά σινεμά*, Εκδόσεις FINATEC A.E., Αθήνα 2000.
- Θερειανού Δ., *Αδαμάντιος Κοραής*, τόμος Γ', 1890, σ. σθ' -οθ'.
- Ιγνάσιο Ρ., *Σιωπηρή προπαγάνδα. Μάξες, Τηλεόραση, Κινηματογράφος*. μτφρ. Καϊμάκη Β., Πόλις, Αθήνα 2001.
- Ίδρυμα Ακτία Νικόπολης, *Α' Βαλκανικός Πόλεμος (1912-1913), Η Απελευθέρωση της Ηπείρου*, Πρέβεζα 2002.
- Ιναλτζίκ Χ., *Η Οθωμανική Αυτοκρατορία*, μτφρ: Κοκολάκης Μιχάλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995.
- Ιντζί Ε., *Άφησα την καρδιά μου στα Γιάννενα*, εκδ. Πιραμίτ, Άγκυρα 2004.
- Κάλα (Σπιέρου) Ν., *Πειθαρχία*, 4.1.1931.
- Καλλιγιάς Π., *Μελέται Βυζαντινής Ιστορίας*, Εκδόσεις Δημιουργία, Αθήνα, 1997.
- Κανετάκης Γ., *Το κάστρο: Συμβολή στην πολεοδομική ιστορία των Ιωαννίνων*, εκδ. Τ.Ε.Ε., Αθήνα 1994.
- Καραδήμου- Γερόλυμπου Α., « *Καταβολές και εξέλιξη της ελληνικής πόλης*», εκδ. Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2003.
- Καρασούστας Ι., *Απόκρισις προς τον ποιητή Λαμαρτίνον, συγγραφέα τουρκικής ιστορίας*, Τύποις Νικολάου Αγγελίδου, Αθήνησι 1856.
- Καστοριάδης Κ., *Οι μύθοι της παράδοσής μας*, Εφημ. Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 21 Αυγ. 1994.
- Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Κέδρος, Αθήνα 1979.
- Κιτσίκης Δ., *Η Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1996.
- Κοκκινάκη Ν.- Γεωργιάδου Α.- Γιαννακίτσα Ν., *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία- Προτάσεις ερμηνείας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Κοκολάκης Μ., *Το ύστερο Γιαννιώτικο Πασαλίκι, Χώρος, Διοίκηση και Πληθυσμός στην Τουρκοκρατούμενη Ήπειρο (1820-1913)*, Αθήνα 1993.
- Κολοβός Ν., «1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία. Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας-άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου; Ένα παράδοξο», στο 1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία (επιστημονικό συμπόσιο 10-12

Νοεμβρίου 2000), Εκδόσεις Εταιρίας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002.

Κομνηνού Μ., «*Η Ιστορία στον ελληνικό κινηματογράφο*», Τα Ιστορικά, 1988.

Κομνηνού Μ., «*Τηλεόραση και Κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974*» στο Αθανασάτου Γ.- Ρήγος Α.- Σεφεριάδης Σ. (επ.) *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, Ιδεολογικός λόγος, Αντίσταση*. Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

Κομνηνού Μ., *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα 1950-2000.*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.

Κοσμοπούλου Π., *Αντιληπτική προσέγγιση του αστικού χώρου. Έρευνα για το κέντρο της Θεσσαλονίκης*, Διατριβή επί διδακτορία, ΕΜΠ, Αθήνα, 1991.

Κουμανούδης Σ., *Λόγος εκφωνηθείς τη 20 Μαΐου 1853 κατά την επέτειον εορτήν της ιδρύσεως του Πανεπιστημίου Όθωνος*, Αθήνα 1853.

Κουμανούδης Σ., *Ποιητικός Αγών του Έτους 1857*», Πανδώρα Ή, Αθήνα 1858.

Κρεμμυδάς Β., *Σύντομη ιστορία του ελληνικού κράτους*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2012.

Κριμπάς Κ.Β., «*Η δεξίωση του Δαρβινισμού στην Ελλάδα*», Athens Review of Books, Φεβρουάριος 2013.

Κυριακού Κ., «XIII. Από την «παλιά Αθήνα στο «μοντέρνο» διαμέρισμα-Παράδοση και εκσυγχρονισμός στον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970)», στο Παναγιώτης Δουκέλλης [επιμ.], *Το Ελληνικό Τοπίο*, Εκδ. Εστία, 2005.

Κυριακίδου –Νέστορος Α., *Λαογραφικά Μελετήματα*, Ολκός, Αθήνα 1975.

Κωνσταντίος Δ., *Το κάστρο των Ιωαννίνων*, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού- Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1997.

Κωστής Κ., «*Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος-21ος αιώνας*. Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2013.

Λαγόπουλος Α.Φ., «*Ανάλυση αστικών πρακτικών και χρήσεων*», στο Π. ΓΕΤΙΜΗ κ.α. *Αστική και Περιφερειακή ανάπτυξη*, Εκδ. Θεμέλιο, 1994.

Λαγόπουλος Α.Φ., «*Κοινωνιολογία του χώρου*», Διαβάζω, 119/22.5.85.

Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 1971.

Λιβιεράτος Κ.- Φραγκούλης Τ., *Η Κουλτούρα των Μέσων: Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991.

Λυοτάρ Ζ.Φ., *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1993.

- Μακρής Γ.- Παπαγεωργίου Σ., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή Πασά- Ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας και απόπειρα δημιουργίας ενιαίας αγοράς*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1990.
- Μαλουτάς Θ., *Βόλος, Αναζήτηση της κοινωνικής ταυτότητας*, Εκδ. Παρατηρητής, 1995.
- Μαντόγλου Α., *Κοινωνική μνήμη, κοινωνική λήθη: Έκδηλες και λανθάνουσες μορφές κοινωνικής σκέψης*, Πεδίο, Αθήνα 2010.
- Μαράντος Β., *Η ιστορία της Κορώνης*, Εκδ. Γιαννικός, 2000.
- Μαρκέτος Σπ., *Ευρωπαϊκά Ιδεολογικά Ρεύματα κατά το β' μισό του 20ου αιώνα και τη Μετα-σοβιετική Περίοδο- Δημιουργία και Εξέλιξη των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων*, Τόμος Α', Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Μαστοράκης Ν.- Κοντού Α., «Έναρξις σκανδάλων», Μεσημβρινή, 20.9.1962.
- Μάτσας Ν., «Τα παρασκήνια του 3^{ου} Κινηματογραφικού Φεστιβάλ», Εμπρός, 29.9.1962.
- Μέγας Γ., *Εισαγωγή εις την λαογραφίαν*, Αθήνα 1962.
- Μέγεντορφ Ι., *Βυζάντιο και Ρωσία*, Αθήνα 1989.
- Μικέ Μ., *Το λογοτεχνικό περιοδικό «Ο Κύκλος» (1931-1939, 1945, 1947), διδακτορική διατριβή*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988.
- Μιλέρ Ζ.Α. «Ο Ζακ Λακάν και η φωνή», μτφρ Μαρία Φοινιώτου, στο *Θεωρία της ψυχαναλυτικής θεραπείας*, επιμ. Νασια Λινάρδου- Μπλανσέ, Ρεζινάλντ Μπλανσέ, Εκκρεμές, Αθήνα 2007.
- Μουλλάς Π., «*Η αθηναϊκή πανεπιστημιακή κριτική και ο Ροϊδης*», στο *Η κριτική στην νεώτερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1981.
- Μουλλάς Π., «*Σκέψεις για την πεζογραφία μας*», στον συλλογικό τόμο *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2002.
- Μπάδα Κ., *Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος. Η Αιτωλοακαρνανία στη δεκαετία 1940-1950*, Παρασκήνιο, Αθήνα 2010.
- Μπασκόζος Γ., *Από τον Αττίκ στον Οικονομίδη*, Κριτική, σελ.4-5/12, Βήμα της Κυριακής, 10/02/2013.
- Μπενβενίστε Ρ., «*Το αστικό φαινόμενο*», στο ένθετο αφιέρωμα «*Η Μεσαιωνική πόλη*», Ιστορικά/Ελευθεροτυπία, 118/17.1.2002.
- Νάχμαν Ε., *Γιάννενα. Ταξείδι στο παρελθόν*. Ταλός, Αθήνα 1996.

- Νικολαΐδης Κ., *Τα Γιάννενα, Το κάστρο-λίμνη-νησί (15 αιώνες ιστορίας και θρύλου)*, εκδ. Δωδώνη, Γιάννενα 1989.
- Νιτσιάκος Β.-Αράπογλου Μ.-Καρανάτσης Κ., *Νομός Ιωαννίνων-σύγχρονη πολιτισμική γεωγραφία*, συλλογικός τόμος, εκδ. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνα, Γιάννενα 1998.
- Νταλαμπέρ, «*Για να απολαύσουμε τις εκτιμήσεις του πλήθους*» στο *η Κουλτούρα των Μέσων: Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*, επ. Κ. Λιβιεράτος και Τ. Φραγκούλης, Αλεξάντρεια, Αθήνα 1991.
- Ντάτση Ε., *Ένας άγνωστος πολεοδομικός χάρτης των Γιαννίνων το 1902. Ήπειρος 15^{ος}-20^{ος} αιώνας, Κοινωνία και Οικονομία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Γιάννενα 1987.
- Ντερριντά Ζακ, *Έμβολα, Τα ύφη του Νίτσε*, μετάφραση Γιώργος Φαράκλας, Εστία, Αθήνα 2002.
- Παπαγιαννίδης Τ., «*Τα στάνταρτ του ελληνικού κινηματογράφου*», Σύγχρονος Κινηματογράφος, αρ.4, Δεκέμβριος 1969.
- Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*. Δ.Δ., εκδ. Ε.Η.Μ.,- Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, Ιωάννινα 1988.
- Παπαγεωργίου Δ. –Μπούμπαρης Ν. –Μυριβήλη Ε., *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2006.
- Παπαγιώργη Κ., *Το άλγος του αρχείου*, Εκκρεμές, Αθήνα 1996.
- Παπαδοπούλου Μ., «*Η πρώτη εμφάνισις του νέου κύματος*», Έθνος, 20.9.1962.
- Παπάζογλου Λ., *Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, Συλλογή: Κολομπία Γ., Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005.
- Παπανούτσος Ε., *Αισθητική*, Εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1956.
- Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα όπως τα περιέγραψαν οι ξένοι περιηγητές*, εκδ. Τυποεκδοτική Ηπείρου, Γιάννενα 1994.
- Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα*, Δωδώνη –Οδυσσεάς, Αθήνα 2005.
- Παπασταύρος Α., *Ιωαννίνων Εγκώμιον: Το παρελθόν που δεν χάθηκε*, Ιωάννινα 1998.
- Παπαϊωάννου, Μ., *Το κωμειδύλλιο και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1983.

- Παπιγκιώτης Ε., *Ορεινές πολιτισμικές ταυτότητες στην πόλη: οι Σαρακατσάνοι στα Γιάννενα*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2009.
- Πεχλιβάνος Μ., «*Ιστορία (και ιστορίες) της λογοτεχνίας*», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6 (1998-1999).
- Πιρέν Α., *Οι πόλεις του Μεσαίωνα*, Εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.
- Πίστας Π. Σ., *Το νεανικό έργο ενός εθνομάρτυρα. Το «Σχολείον» του Ρήγα και τα προβλήματά του*, Ερμής, Αθήνα 1988, σελ. κδ' -λη'.
- Πούχγερ Β., *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα Μελετήματα*, Αθήνα 1984.
- Ριζάρειο Ιδρυμα/Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, *Ζαγορίσιων Βίος*, Αθήνα 2003.
- Ρογκότη Κυριοπούλου Δ., «*Γιάννενα, Το εμπορικό κέντρο, Ήπειρος 15^{ος} -20^{ος} αιώνας, Κοινωνία- Οικονομία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*», εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Γιάννενα 1987.
- Ρογκότη Κυριοπούλου Δ., «*Γιάννενα*», *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1990.
- Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος (Ιστορία- Φιλμογραφία- Βιογραφικά)*, Τόμοι Α' και Β' εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- Ρουσσώ Ζ. Ζ., «*Η περιττή διασκέδαση*» στο *η Κουλτούρα των Μέσων: Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*, επ. Κ. Λιβιεράτος και Τ. Φραγκούλης, Αλεξάντρεια, Αθήνα 1991
- Ρούλης Μ., *Ρέθυμνο, Ιστορία, περιήγηση, σύγχρονη ζωή*, Εκδ. Μίτος, 1998.
- Ρέντζος Γ., «*Η μικρή πόλη στον κινηματογράφο*», Το φαινόμενο του Λουξεμβούργου, τ.6, 2004.
- Σαντούλ Ζ., *Το ντοκουμαντέρ: από τον Βέρτοφ στον Ρους*, Αιγόκερως, Αθήνα 1985.
- Σαπουνάκη-Δρακάκη Λ., *Η Ελληνική πόλη σε ιστορική προοπτική*, Εκδόσεις ΔΙΟΝΙΚΟΣ, Αθήνα 2005.
- Σμύρης Γ., «*Τα μουσουλμανικά τεμένη των Ιωαννίνων και η πολεοδομία της οθωμανικής πόλης*», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 34, Γιάννενα 2000.
- Σκοπετέα Ε., *Το «πρότυπο βασίλειο» και η μεγάλη ιδέα: όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα, 1830-1880*, Πολύτυπο, Αθήνα 1988.
- Στεφάνου Ι., *Εισαγωγή στη Σημειολογία*, Εκδόσεις Έδρας Πολεοδομίας Α' και Σπουδαστηρίου Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ, Αθήνα 1979.
- Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (Τόμος Α, Β, Γ)*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

- Στεφάνου Ι., *Εισαγωγή στη Σημειολογία*, Εκδόσεις Έδρας Πολεοδομίας Α' και Σπουδαστηρίου Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ, Αθήνα 1979.
- Τερλέξης Π., *Κριτική και συγκριτική θεώρηση, Τόμος Γ*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1999.
- Σπανουδάκη Λ.- Δρακάκη Μ., Κοτέα Μ., *Ευρωπαϊκή αστική ιστοριογραφία*, Εκδ. Διονίκος, 2004.
- Στεφάνου Ι., *Εισαγωγή στη Σημειολογία*, Εκδόσεις Έδρας Πολεοδομίας Α' και Πολεοδομικών Ερευνών, ΕΜΠ, Αθήνα 1979.
- Στεφόπουλος Σ., *Ματιές και Σκέψεις πάνω στην Ιστορία*, Ε' Τόμος, Ιωάννινα 2000.
- Στυλιανός Γ. Πρεβαλάκης Ν., *Επιστροφή στην Αθήνα*, Εστία, Αθήνα, 2001.
- Τατάκης Ν. Β., *Η Βυζαντινή φιλοσοφία*, μετ. Εύα Καλπουρτζή, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1992.
- Τριανταφυλλίδης Ι., *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Εκδόσεις Άμμος, Αθήνα 1997.
- Τσιριμώκου Λ., «Οι πολλαπλοί χρόνοι της Ιστορίας» στον συλλογικό τόμο «Μετά το '89. Στους δρόμους της Ιστορίας και της λογοτεχνίας», Γαβριηλίδης, Αθήνα 2007.
- Τσουκαλάς Κ., «Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου», στο Γ., Ιατρίδης (επ.), *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987.
- Φακίνου Ε., *Ποιος σκότωσε των Μόμπι Ντικ;*, Εκδ. Καστανιώτη, 2001.
- Φρόυντ Σ., *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφρ: Βαμβαλής Γ., Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1974.
- Χαμηλάκης Γ., *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2012.
- Χαραλαμπίδη Α., *Η Τέχνη στον 20ο αιώνα*, Τόμος Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1990.
- Χαρίσης Β., *Ιωάννινα. Ίδρυση- Χωροταξικός Ρόλος- Μορφή της Πρωτοβυζαντινής Πόλεως*, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 2003.
- Χατζάκης Α., «Γιάννενα: Η Ιστορική Εξέλιξη της Πόλης», περιοδικό Αντί, τ.179/5.6.1981.
- Χατζηπανταζής Θ., *Το κωμειδύλλιο*, τ. Α', Αθήνα 1981.
- Φερρό Μ., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (Πρόλογος: Σ. Τριανταφύλλου), Εκδόσεις Μεταίχιμο, Αθήνα 2002.
- Ψιστάκης Γ., «Ο πυρηνικός θάνατος της Αθήνας», *Το Βήμα*, 30.5-5.6.1982.

- Anderson C., *Προς μια νέα κοινωνιολογία*, μτφρ.: Κακοσαίου Ε., Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1986.
- Aron R., *Η εξέλιξη της κοινωνιολογικής σκέψης*, μτφρ.: Λυκούδης Μ., Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1993.
- Auerbach E., Μίμησης, *Η εικόνα της πραγματικότητας στην δυτική λογοτεχνία*, μτφρ.: Αναγνώστου Λ., Μ.Ι.Ε.Τ. ,Αθήνα 2005.
- Bazin A., *Τι είναι ο κινηματογράφος; Οντολογία και γλώσσα*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- Bakhtin M., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1979.
- Beck U.- Ziegler U.E., *Μια ζωή δική μας*, μτφρ.: Σακαλή Λ., Νήσος, Αθήνα 2000.
- Berstein S.-Mizla P., *Ιστορία της Ευρώπης*, μτφρ: Δημητρακόπουλος Α., Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Boklund-Λαγοπούλου Κ.- Λαγόπουλος Α.Φ., «*Κοινωνικές δομές και σημειωτικά συστήματα: θεωρία, μεθοδολογία, μερικές εφαρμογές και συμπεράσματα*», Ελληνική Σημειωτική Εταιρία, Σημειωτική και Κοινωνία, Οδυσσέας, Αθήνα 1979.
- Bruner J., *Δημιουργώντας ιστορίες, Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, επιστημονική επιμέλεια Γιάννης Κουγιουμουτζάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.
- Bourdieu P., *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφρ: Κ. Καψαμπέλη, Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα [1979] 2002.
- Calvino I., *Αόρατες Πόλεις*, Οδυσσέας, Αθήνα 1982.
- Derrida J., *Περί γραμματολογίας*, μτφρ.: Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1990.
- Deutscher P., *Ντερριντά*, μτφρ.: Ναούμ Ιωάννα, Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Dodson L., *Ένοχα σώματα*, (επιμ.) Μουτσόπουλος Θ., Futura 1999.
- Dosse F., *Η Ιστορία σε ψίχουλα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993.
- Dusausoy A.- Fontaine G., *Ευρωπαϊκά Γράμματα*, Εκδόσεις Σόκολη, Αθήνα, 1999.
- Durant W., *Παγκόσμιος ιστορία του πολιτισμού*, Τόμος Ε, Συρόπουλοι-Κουμουνδουρέας, Αθήνα, 1959.
- Farge A., *Η γεύση του αρχείου*, μτφρ.: Μπενβενίστε Ρ., Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Ferguson N., *Πολιτισμός*, μτφρ.: Ρούσσο Ν., Παπαδόπουλος, Αθήνα 2012.
- Field S., *Το Σενάριο*, μτφρ.: Πολυκάρπου Π., Κάλβος Αθήνα 1986.
- Gadamer H.G.-Grieder A., «*Σχετικά με την φαινομενολογία*», μετφρ.: Μπαλτάς Χ., περ. Στίγμα, τ.19, Μάρτιος 2006.
- Goldman L., *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα 1980.
- Greimas A.J., «*Οι συντελεστές, οι τελεστές και τα σχήματα*» Du Sens II, τόμος Η, *Θεωρία της αφήγησης*, Εξάντας, Αθήνα 1991.

- Grimshaw A.- Ravetz A., *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, μτφρ.: Κατσουνάκη Ειρ., Πόλις, Αθήνα 2012.
- Guattari F., *Οι τρεις Οικολογίες*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991.
- Gross D., *Τα ερείπια του παρελθόντος*, μτφρ.: Γεώργιας Κ., Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000.
- Habermas J., *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, μετφρ.: Αναγνώστου Λ. και Καραστάθη Α., Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993.
- Hauser A., *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, Κάλβος, Αθήνα, 1984.
- Harvey D., *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007.
- Heywood A., *Πολιτικές Ιδεολογίες. Μια εισαγωγή*, μτφρ.: Μολύβας Γ., Ψιλόπουλος Γ., Μαρκέτος Σ., Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Hobson J.M., *Οι Ανατολικές ρίζες του Δυτικού Πολιτισμού.*, Κέδρος, μτφρ.: Αλαβάνου Α.Μ., Αθήνα 2006.
- Hughes S.-H., *Συνείδηση και Κοινωνία*, μτφρ.: Παρίση Α., Ε.Α.Π., Πάτρα, 2002.
- Iggers G., *Νέες κατευθύνσεις στην Ευρωπαϊκή Ιστοριογραφία*, μτφρ.: Οικονομίδης Β., Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1991.
- Iggers G., *Η Ιστοριογραφία στον Εικοστό Αιώνα*, μτφρ.: Ματαλάς Π., Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Kracauer S., *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα 1983.
- Laplanche J.- Pontalis J., *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, μτφρ.: Καψαμπέλης Β., Χαλκούση Λ., Σκουλικά Α., Αλούπης Π., Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1986.
- Le Goff J., *Ο Πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης*, μτφρ.: Μπενβενίστε Ρ., Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1993.
- Le Goff J., *Το έργο της Ιστορίας*, Αθήνα 1981.
- Lefebvre H., *Δικαίωμα στην Πόλη- Χώρος και Πολιτική*, μτφρ.: Τουρνικιώτης Π.,- Λωράν Κ., Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1977.
- Linden, *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Γκοβόστης, Αθήνα 1993.
- Marabini J., *Η καθημερινή ζωή στο Βερολίνο της εποχής του Χίτλερ*, Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992.

- Mead G.H., *Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών*, Chicago University Press, Ελληνική Έκδοση, Chicago 1934.
- Paxton R.O., *Η Ανατομία του Φασισμού*, μτφρ.: Χαλμούκου Κ., Κέδρος, Αθήνα 2013.
- Ricoeur Paul, *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ.: Αθανασόπουλος Β., Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Saussure F. D. *Cours de linguistique generale*(1916), Payot, Paris 2005,σελ.164. Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας, μτφρ.: Αποστολόπουλος Φ.Δ., Παπαζήσης, Αθήνα 1979.
- Schminck- Gustavus C.U., *Μνήμες Κατοχής I*, Εκδόσεις «Ισνάφι», Γιάννενα 2007.
- Suts A., *Διατύπωση εννοιών και θεωριών στις κοινωνικές επιστήμες*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 1980.
- Sololowski R., *Εισαγωγή στη φαινομενολογία*, μτφρ.: Παύλος Κόντος, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2003.
- Sorlin P., *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Επιστημονική επιμέλεια – Εισαγωγή: Δερμεντζόπουλος Χ., Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.
- Simirenko A., *Πλαστό χάρισμα: Μια κοινωνιολογική ανάλυση των σοσιαλιστικών χωρών*, Δελτίο Συγκριτικών Μελετών του Κομμουνισμού, Τευχ. 4, Μόσχα 1971.
- Timasheff N.S.- Theodorson G. A., *Ιστορία των Κοινωνιολογικών Θεωριών*, μτφρ.: Τσαούση Δ. Γ., Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1983.
- Vidler A., *Η Εκκλησία σε μια εποχή επανάστασης*, Ε.Α.Π., Πάτρα 2002.
- Vitti M., *Ιδεολογική λειτουργία της Ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1993.
- Virno P., *Γραμματική του πλήθους, Για μια ανάλυση των σύγχρονων μορφών ζωής*, μετ. Βασίλης Πασσάς Αλεξάνδρεια, Οδυσσέας, Αθήνα 2007.
- Wiegman R., *«Φυλή, Εθνότητα και Κινηματογράφος»*, στο Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Πατάκης, Αθήνα 2009.
- Wilden, *Κριτική του Φαλοκεντρισμού*, Εισαγωγή-μετάφραση Τερζάκης Φ., Οξύ, Αθήνα 1998.
- Wilson N. G., *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991.
- Wollen P., *Σημειολογία του Κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα 1975.
- Zimmer C., *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 1976.

ΒΕΝΟΓΡΑΦΗΣΗ:

- Alderman D. "Surrogation and the Politics of Remembering Slavery in Savannah, Georgia." *Journal of Historical Geography* 36, 1 (2010): 90-101.
- Alexander, E., P., *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* (Walnut Creek and London: Altamira Press, 1995).
- Alpers S., *The art of describing: Dutch Art in the seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Amith J. D., *The Mobius Strip: A Spatial History of Colonial Society in Guerrerro, Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Anderson P., *Lineages of the Absolutist State*, London 1974.
- Angenot M., *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Les presses de la Universite du Quebec, Montreal 1975.
- Anzaldúa, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987.
- Arnheim R. *Film as Art*, University of California Press, U.S.A. 1974.
- Assmann J.-Czaplicka J., *Collective Memory and Cultural Identity*, New German Critique, No.65, Cultural History/ Cultural Studies (Spring- Summer, 1995).
- Auge M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Super- modernity*, Verso London 1995.
- Aumont J., *L' œil interminable, Cinema et peinture*, Segquier, Paris 1989.
- Avila E., *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Axtell J., *Colonial America without the Indians: Counterfactual Reflections*, Journal of American History 73 (4) (1987).
- Azaryahu M.-Kellerman A, "Symbolic Places of National History and Revival." *Transactions of the Institute of British Geographers* 24, 1 (1999): 109-23.
- Bachelard G, *La poetique de l'espace*, Paris 1967.
- Bhabha H., *The Location of Culture*, Routledge, London and N.Y. 1994.
- Balandier G., *Le desordre. Eloge du mouvement*, Fayard, Paris 1988.
- Balibar E.- Wallerstein I., *Race, nation, classe, les identites ambiguës*, La Decouverte, Paris 1997.
- Barban J. L., *A Possible Source for Baudlaire's " Correspondences "*, Papers from the 1989 PA Conference, Winthrop College 1990.

- Barthes R., *S/Z*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris 1970.
- Barthes R., *Eléments de Sémiologie: le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1964.
- Barthes R., «Sémiologie et urbanisme», *Architecture a" aujourd' hui*, No. 154, Dec. 1970-Jan.1971, Paris.
- Barton C.(ed.), *Sites of Memory: Perspectives on Architecture and Race*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- Bender B.(ed), *Land scape: Politics and Perspective*, Berg, Providence/ Oxford 1993.
- Bennington G.- Derrida J, (*Les Contemporains*), Seuil, Paris 1991.
- Bentham J., *The book of Fallacies*, U.K.1824.Chapman R., *The Sense of the Past in Victorian Literature*, N. Y., St. Martin's Press, 1986.
- Benjamin W., *Oeuvres III*, Folio essais, Gallimard, Paris 2000[1935].
- Biarese C., *Interview with Tonino Guerra*, included in the Special Features of the DVD of Andrei Tarkovsky's *Nostalgia*, Artificial Eye, London 1983.
- Blaut J.-M., *The Colonizer's Model of the World*, Guilford Press, London 1993.
- Braudel F., *La Mediterranee et le monde mediterraneen a l' époque de Philippe II*, Armand Colin, France 1985.
- Briganti G., *The View Painters of Europe*, (transl. Waley P.,) Phaidon, London 1970.
- Bruno G., *Street walking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, New Jersey 1993.
- Blunt A.-Wills J., *Dissident Geographies*, Prentice Hall,2000.
- Boehm L., *Popular Culture and the Enduring Myth of Chicago, 1871-1968*. NY: Routledge, 2004.
- Bollnow O.F. *Die Lebensphilosophie*, Springer-Verlag, Berlin 1958.
- Bordwell D., 'Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style', in Horton 1997a.
- Boyer M.C., *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1994.
- Callieres F., *De la Science du monde et de Connoissances utiles a la conduite de la vie*, Brussels 1717.
- Castro T., "la ville planetaire: Un regard cartographique" στο *Villes Cinematographiques-Cine-lieux, theoreme 10*, Kristian Feigelson- Laurent Creton, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007.
- Carney J. A., *Black Rice: The African Origins of Rice Cultivation in the Americas*. Cambridge,Mass: Harvard University Press, 2001.

- Chapman R., *The Sense of the Past in Victorian Literature*, N. Y., St. Martin's Press, 1986.
- Chang H.-J., *Kicking Away the Ladder*, Anthem, London 2002.
- Chambers, I., *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994.
- Chatwin, B., *The Songlines*, Penguin, Harmondsworth 1987.
- Ciment M., 'Talking about *The Beekeeper*', in Fainaru 2001, pp. 53- 9.
- Connerton P., *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Cresswell T.- Hoskins G., "Place, Persistence, and Practice: Evaluating Historical Significance at Angel Island, San Francisco, and Maxwell Street, Chicago." *Annals of the Association of American Geographers* 98, 2 (2008): 392-413.
- Cronon W., "A Place for Stories: Nature, History, and Narrative." *The Journal of American History* 78, no. 4 (March 1992): 1347-1376.
- Daston L., (ed.). *Biographies of Scientific Objects*. University of Chicago Press, Chicago 2000.
- De Certeau M., *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley 1984.
- De seta C.(επιμ.), *Citta d' Europa: Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Electa, Napoli 1996.
- Deleuze G.-Guattari F., *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Dimendberg E., *Film Noir and Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Massachusetts 2004.
- Douzinas C. - Nead L., *The law and the image*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1999.
- Douzinas C.-Warrington R., *The Law of the Text and the Text of the Law*, Routledge, London 1991.
- Ducrot O.-Todorov T., "Genres litteraires", *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972.
- Durkheim E., *De la Division du travail Social*, Paris 1932.
- Dwyer O. - Alderman D., *Civil Rights Memorials and the Geography of Memory*. The Center for American Places at Columbia College Chicago, Chicago 2008.
- Edensor T., *National Identity, Popular Culture, and Everyday Life*.,Berg, Oxford 2002.

- Fainaru D. (ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2001.
- Ferguson R.(ed.), *Out there*, MIT Press and N.Y. Museum of Modern Art, Cambridge MA1990.
- Ferro M., «*Ya-t-il une vision filmique de l' Histoire ?*», Revue des Sciences morales et politiques, Gauthier, Paris 1986.
- Fernandez-Armesto F., *Millenium*, Black Swan, London 1996.
- Fromm A.B. “*We are few: folklore and ethnic identity of the Jewish community of Ioannina, Greece*” Lexington Books, 2007.
- Friedlander S., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, London 1992.
- Friedman L., *Unspeakable Images. Ethnicity and American Cinema*, University of Illinois Press, Chicago 1991.
- Forest B. –Johnson J., “Unraveling the Threads of History: Soviet-Era Monuments and Post-Soviet National Identity in Moscow.” *Annals of the Association of American Geographers* 92, 3 (2002):524-47.
- Foucault M., ‘*Questions on Geography*’, in Gordon, C. (ed.), *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Harvester Press, Brighton,1980.
- Foucault M., “*Of Other Spaces*”, *Diacritics*, 16 (1), 1986.
- Foucault M., *Discipline and Punish*, Penguin, London 1991.
- Foucault M., *Archeologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- Finden E.-W., *Sixty Two Beautiful Engravings on Steel to Illustrate Lord Byron's Childe Harold's Pilgrimage*, London 1840.
- Georgakas D., ‘Angelopoulos, Greek history and *The Travelling Players* in Horton 1997a 1997.
- Gernet J., *A History of Chinese Civilisation*, Cambridge 1996.
- Glassberg D., *Sense of History: The Place of the Past in American Life.*, University of Massachusetts Press 2001.
- Goldschmidt W., *The Human Career. The Self in the Symbolic World*, Basil Blackwell Inc., London 1990.
- Gombrich E., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*,The Warburg Institute, London 1970.
- Goody J., *La logique de l'écriture: aux origins des societes humaines*, Colin A., Paris 1986.

- Goody J., *The East in the West*, Cambridge University Press, U.K. 1996.
- Gossman L., "History and Literature: Reproduction or Signification", in *Between History and Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Mass and London 1990.
- Gregory D., *Geographical Imaginations*, Blackwell, Oxford 1995.
- Greimas A.J. *Semantique structurale. Recherché de methode*, Larousse, Paris 1966.
- Gross D., "Bergson, Proust and the Revaluation of Memory, *International Philosophical Quarterly* 25 (December 1985): 369-380.
- Gillis J. Ed., *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, New Jersey 1994.
- Gillman S. L., *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, London 1985.
- Giraud P., *La sémiologie*, P.U.F., Paris 1971.
- Gupta A. –Ferguson J., *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, Duke University Press, Durham and London 1997.
- Gurevich A., *Santi e demoni nel' alto medioevo occidentale*, Spoleto 1989.
- Habermas J., *The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity, Cambridge 1990.
- Hagen J., "Parades, Public Space, and Propaganda: The Nazi Culture Parades in Munich." *Geografiska Annaler, series B, Human Geography* 90, 4 (2008): 349-367.
- Halbwachs M., *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Halbwachs M., *La topographie legendaire des Evangiles en Terre Sainte, etude de memoire collective*, PU de France, Paris 1941.
- Hardt M.-Negri A., *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, MA, and London 2000.
- Harris M., *The Nature of cultural things I* (1964), Longman, N.Y. 1997.
- Harris M., *The rise of Anthropological theory*, Altamira Press, Walnut Creek, 2001.
- Harris M., *Cultural Materialism*, Altamira Press, Walnut Creek, Calif, London, 1999.
- Harvey P.D., *The History of Topographical Maps*, Thames and Hudson, London 1980.
- Harvey D., "Monument and Myth." *Annals of the Association of American Geographers* 69, no. 3(1979): 362-81.
- Havelock E., *Preface to Plato*, Belknap, Harvard 1963.
- Hayden D., *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

- Hegel G. W., "*Positivity of Cristian Religion*", *Early Theological Writings*, University of Pennsylvania Press, 1971.
- Herzfeld M., *Antropology though the Looking Glass. Critical ethnology in the Margins of Europe*. Cambridge University Press, U.K. 1998.
- Hetherington K., *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Routledge, London 1997.
- Hobsbawm E.-Ranger T. (Eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1983.
- Hodgkin K. - Radstone S.(Eds.), *Contested Pasts: The Politics of Memory*,Routledge, London 2003.
- Hoelscher S. - Alderman D. H., "Memory and Place: geographies of a critical relationship." *Social and Cultural Geography* 5, 3(2004): 347-355.
- Hoelscher S., "Tourism, Ethnic Memory and the Other-Directed Place." *Cultural Geographies* 5,4 (1998): 369-398.
- Hooks B., *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*,South End Press, Boston 1990.
- Horton A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997.
- Horton A., *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Horton A., '*National Culture and individual Vision*', in Fainaru (2001).
- Hoskins G., "A Place to Remember: Scaling the Walls of Angel Island Immigration Station." *Journal of Historical Geography* 30, 4 (2004): 685-700.
- Hoskins G., "Materialising memory at Angel Island Immigration Station, San Francisco." *Environment and Planning A* 39, 2 (2007): 437-55.
- Hill C., *God's Englishman*, Harmondsworth 1976.
- Izod J.-Kilborn R., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, U.K. 1998.
- Jacob C., *L'empire des cartes: approches theorique de la cartographie a travers l'histoire*, Editions Albin Michel, Paris 1992.
- Jaeger W., *Humanistische Reden und Vortrage*, De Gruyter, Berlin 1960.
- Jameson F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.

- Jameson F., 'Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form', in Horton, A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997.
- Jay M., *Downcast Eyes; The denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Univ. of California Press, L.A. 1993.
- Johnson N., "Locating Memory: Tracing the Trajectories of Remembrance." *Historical Geography*, 33 (2005): 165 – 179.
- Johnson N., "Cast in Stone: Monuments, Geography, and Nationalism." *Environment and Planning D: Society and Space* 13, 1 (1995): 51-65.
- Johnson S.L., *Roaring Camp: The Social World of the California Gold Rush*. W.W.Norton & Co., N.Y. 2001.
- Jones E., *Metropolis*, Oxford University Press, U.K.1990.
- Jones R., "What time human geography." *Progress in Human Geography* 28, 3 (2004): 287-304.
- Kadare I, *Albanie, visage des Balkans, Ecrits de lumiere*, Arthaud, Paris 1995.
- Kammen M., *Mystic Chords of Memory*.Vintage, N.Y. 1993.
- Kaiser R.- Nikiforova E., "The Performativity of Scale: The Social Construction of Scale Effects in Narva, Estonia." *Environment and Planning D: Society and Space* 26, 3 (2008): 537-562.
- Kazamias A., "Pseudo-Hegelian contrivances: the uses of German Idealism in the discourse of the post-Civil War Greek state", *Kambos*, No.19, Faculty of Modern & Medieval Languages, University of Cambridge, Cambridge 2012.
- Klein K.L., "On The Emergence of 'Memory' in Historical Discourse." *Representations* 69 (2000): 127-150.
- Kirshenblatt-Gimblett B., *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press, Berkeley 1998.
- Κολόπουλος Γ., *Brigands with a Cause. Brigandage and Irredentism in Modern Greece 1821-1912*, Claredon Press, Oxford 1987.
- Krech S., *The Ecological Indian: Myth and History*.,W.W. Norton & Company, N.Y.1999.
- Kropp P., *California Vieja: Culture and Memory in a Modern American Place*., University of California Press, Berkeley 2006.
- Ladd B., *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*. University of Chicago Press, Chicago 1997.

- Laclau E., *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, London 1990.
- Lamartine A.D., *Voyage en Orient: 1832-1833*. Libraire de Charles Gosselin, Paris 1843.
- Leask N., *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge University Press, London 1992.
- Ledrut R., *Les images de la ville*, Anthropos, Paris 1973.
- Lefebvre H., *The Survival of Capitalism*, Allison and Busby, London 1976.
- Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 1991.
- Legg S., "Review Essay: Memory and Nostalgia." *Cultural Geographies* 11(2004): 99.
- Legg S., "Contesting and Surviving Memory: Space, Nation, and Nostalgia in *Les Lieux de Mémoire*." *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (4) (2005): 481-504.
- Legg S., "Reviewing Geographies of Memory/Forgetting." *Environment and Planning A* 39, 2(2007): 456-66.
- Limerick P.N., "Disorientation and Reorientation: The American Landscape Discovered from the West." *The Journal of American History* 79, 3 (1992): 1021-1049.
- Linenthal E. T. –Engelhardt T., *History Wars*, Metropolitan Books, N.Y. 1996.
- Lipsitz G., *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.
- Lukacs G. *The Historical Novel*, transl, Mitchell H.-S., Merlin Press, London 1962.
- Luke T., *Museum Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Luiy K. –Massey D., 'Making Connections', *Screen* 40 (3), 229- 38, 1999.
- Lorimer H., "Telling small stories: spaces of knowledge and the practice of geography," *Transactions of the Institute of British Geographers* 28/2, 2003.
- Lowenthal D., *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Liotard J.-F. *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979.
- Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960.
- Lynch K., *L' image de la Cité*, Trad. Française, Ed. Dunod, Coll. Aspects de l'Urbanisme, Paris 1976.
- Mac Dougall D., *The Corporeal Image, Film, Ethnography and the senses*, Princeton University Press, 2006.

- Mann M., *The Sources of Social Power*, I, Cambridge University Press, U.K.1986.
- Marchand L.A., *Lord Byron, Selected Letters and Journals*, Pimlico, London 1993.
- Marx K.,& Engels F., *Collected Works, The Housing Question*, [Engels],23, London 1988.
- Marx K., *The Civil War in France*, Λογδίο 1988.
- Marie M., *La nouvelle vague: Une ecole artistique*, Nathan Universite, Paris 2003 [1998].
- Marchand L. A. (ed.), *Lord Byron, Selected Letters and Journals*,Pimlico, London 1993.
- Massey D., ‘Politics and Space/Time’, in Keith, M. and Pile S. (eds.), *Place and the Politics of Identity*, Routledge, London1993.
- Massey D. (ed.), *Human Geography Today*, Polity Press, Cambridge 1999.
- Mayhew R., “Historical Geography 2007-2008: Foucault’s Avatars – Still in (the) Driver’s Seat,”*Progress in Human Geography* vol. 33, no. 3 (2004): 387-397.
- Mead G.H., *Mind, Self and Society, from the standpoint of a social behaviorist*, Chicago University Press, Chicago 1934.
- Medam A., “Etre de ville. Miroirs et reflexions” στο *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinema. Du cinema et des restes urbains*, L’ Harmattan, Paris 2003.
- Medvedev P.-N.- Bakhtin M., *The formal method in literary scholarship. A critical introduction to sociological poetics*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1978 [1928].
- Mitcell D., *Cultural Geography*, Blackwell Publishers, Oxford 2000.
- Mitman G., *Breathing Space:How Allergies Shape Our Lives and Landscapes*.Yale University Press, New Haven 2007.
- Mol H., *Identity and the Sacred*, Blackwell, Oxford 1976.
- Morris M., ‘At Henry Parkes Motel’, *Cultural Studies* 2 (1), 1-47,1998.
- Mumford L., “*The Death of Monument*”, στο J. L. Martin, B. Nicholson & N. Gabo (επιμ.), *Circle; International Survey of Constructivist Art*, N.Y. 1937.
- Murphy M., *Sick Building Syndrome and the Problem of Uncertainty: Environmental Politics,Technoscience, and Women Workers*, Duke University Press, Durham 2006.
- Nash L., “The Fruits of Ill-Health: Pesticides and Workers’ Bodies in Post-World War II California.” In *Landscapes of Exposure: Knowledge and Illness in Modern Environments*. Edited by Mitman G., Murphy M., and Sellers Ch.,University of ChicagoPress, Chicago 2004.

- Nora P., "Between History and Memory: Les Lieux de Memoire." *Representations* 26 (1989): 7-25.
- Oettermann S., *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, N.Y. 1997.
- O'Grady G., 'Angelopoulos's Philosophy of Film', in Fainaru, D. (ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Petrides E. et al.(eds), *Theo Angelopoulos: A Retrospective, 27 May- 21 June 1998*, Athens: Greek Film Centre; Riverside Studios, London 1998.
- Pratt M. L., *Imperial Eye, Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.
- Priestland D., *Merchant Soldier, Sage: A New History of Power*, Allen Lane, U.K., 2012.
- Price P., *Dry Place: Landscapes of Belonging and Exclusion*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
- Pirenne H., «*Les villes du Moyen Age. Essai d'histoire economique et sociale*», Bruxelles 1927.
- Pool de I.S. *Trends in content analysis*, Illinois Univ. Press, Urbana 1959.
- Pomeranz K., *The Great Divergence*, Princeton University Press, 2000.
- Radstone S.- Hodgkin K., *Memory Cultures: Memory, Subjectivity, and Recognition*, Transaction Publishers, New Brunswick 2006.
- Rear Window*, 'Theo Angelopoulos: Balkan Landscape', Bandung Limited, for Channel Four Television, London 1993.
- Ricoeur P., "*La memoire, l'histoire, l'oubli*", Editions du Seuil, 2000.
- Ricoeur P., *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, Chicago 2004, *Social and Cultural Geography* 5, 3 (2004) – Special Issue on Memory.
- Riegl A., "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin," translated by Forster K.W. –Ghirardo D., *Oppositions* 25 (fall 1982): 21-50.
- Ritter J., *Metaphysik und Politik- Studien zu Aristoteles und Hegel*, Main, Frankfurt 1969.
- Roach J. R., *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, N.Y. 1996.
- Roberts, L., "'Welcome to Dreamland': From Place to Non-place and Back Again in Pawel Pawlikowski's *Last Resorf*, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 1 (2), 2002.
- Rosenstone R.A., *History on Film/Film on History*, Pearson, London and New York

2006.

Rosenstone R.A., *Visions of the Past: The challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard, Cambridge 1995,

Rosenstone R.A., *Revisioning History: Filmmakers and the Construction of the Past*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Rosenzweig R.-Thelen D., *The Presence of the Past*, Columbia University Press, N.Y. 1998.

Said E.W., “*Le choc de l’ignorance*”, *Le Monde*, 26.10.01.

Sandall R., *Observation and Identity*, *Sight and Sound*, 41, 1972.

Sauer C., *The Morphology of Landscape*, University of California Publications in Geography, 2, California 1925.

Saussure F.D., *Cours de la linguistique Générale*,. Payot, Paris 1969.

Semon R., *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig 1920.

Schama S., *Landscape and Memory*, A. Knopf, N.Y. 1995.

Schein R. H., “The Place of Landscape: A Conceptual Framework for Interpreting and American Scene.” *Annals of the Association of American Geographers* 87, no. 4 (1997): 660-80.

Schein R., “The Normative Dimensions of Landscape” in Wilson, Chris, and Paul Erling Groth, eds. *Everyday America: Cultural Landscape Studies After J.B. Jackson*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Schein R., Ed. *Landscape and Race in the United States*. New York: Routledge, 2006.

Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, University of California Press, L.A. 1998.

Sennet R., *Flesh and Stone: The Body and The City in Western Civilization*, W.W. Norton, N.Y 1994.

Shackel P. A., ed. *Myth, Memory, and the Making of the American Landscape*, University Press of Florida, Gainesville 2001.

Shaffer M. S., *See America First: Tourism and National Identity, 1880-1940*, Smithsonian Institution Press, Washington 2001.

Shaffer M., “The West Plays West: Western Tourism and the Landscape of Leisure.” In *A Companion to the American West*, edited by Deverell W. M., Blackwell 2007.

Stam, R., “*Bakhtin, Polyphony and Ethic/Racial Representation*” στο *Unspeakable Images. Ethnicity and American*, University of Illinois Press, Chicago 1991.

- Stefanou I., *Etude des paysages dans la carte postale. Vers une iconologie expérimentale de V image*. Doctorat d'Etat, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1981.
- Stephen D.-Nash C., "Lifepaths: Geography and Biography", *Journal of Historical Geography* 30, 3 (2004): 449-458.
- Sturken M., *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Simon W., *The films of Jean Vigo*, UMI Research Press, Michigan 1981.
- Soja E.W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.
- Soja E.W., 'Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination', in Massey D. et al. (eds), *Human Geography Today*, Polity Press, Cambridge 1999.
- Thrush C.P., *Native Seattle: Histories from the Crossing-Over Place*, University of Washington Press, Seattle 2007.
- Till K., "Memory Studies," *History Workshop Journal* 62, 1 (2006): 325-341.
- Till K., "Places of Memory." In *A Companion to Political Geography*. Edited by John Agnew Katharyne Mitchell, and Gerard Toal. Malden, MA Publishing, 2003, 289-301.
- Till K. E., *The New Berlin: Memory, Politics, Place*, University of Minnesota Press, 2005.
- Todd J., *Sensibility. An Introduction*, Methuen, London and N.Y. 1986.
- Todorov T., *Theories du symbole*, Seuil, Παρίσι, 1977.
- Todorov T., "Les categories du recit litteraire" στο *Communications* 8, *L'analyse structurale du recit*, Seuil, Paris 1981.
- Toubiana, S.-Strauss, F., 'Landscape in the Mist', in Fainaru, D. (ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Travis A., 'Tories Plan Island Refugee Centres', *The Guardian*, 9 September 2003.
- Turkel W., *The Archive of Place: Unearthing the Pasts of the Chilcotin Plateau*, UBC Press, Vancouver 2007.
- Upton D., "The City as Material Culture." In *The Art and Mystery of Historical Archaeology: Essays in Honor of James Deetz*. Edited by Anne Yentsch and Mary Beaudry. Boca Raton, FL: CRC Press, Inc., 1992.
- Valencius B., *The Health of the Country: How American Settlers Understood Themselves and Their Land*, Basic Books, N.Y. 2002.

- Van den Abbeele G., *Travel as Metaphor*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992.
- Vlora E.B., *Shenime permi shkrimin e vjeter Pellazgjit*, Stamboll, 1910.
- Wallace, A., *Walking, Literature and English Culture: The Origins and Uses of The Peripatetic*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- Warren L.-Rosenzweig R., eds. *History Museums in the United States: A Critical Assessment*, University of Illinois Press, Urbana 1989.
- Weber Eug., *Past to the Present; Aspects of European Thought From Romanticism to Existentialism*, Dodd-Mead and Co., N.Y. 1966.
- Williams B. *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Wilmington M., 'Theo Angelopoulos: landscapes, players, mist', in Horton A. (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997.
- Wilson C., *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1997.
- Woodward D.(ed.), *Art and Cartography*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Wrobel D. M., *Promised Lands: Promotion, Memory, and the Creation of the American West*, University of Kansas Press, Lawrence 2002.
- Young C., *Observational Cinema*, Principals of Visual Anthropology, 1975.
- Zaffé A., *Théorie et Pratique du Mandat*, Paris 1974.
- Zinn H., *A People's History of the USA*, Perennial, 2001.
- Zweig B., "The mute nude female characters in Aristophanes plays", in A. Richlin (ed.) *Pornography and Representation in Greece and in Rome*, New York 1992.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

Ο **Θόδωρος Αγγελόπουλος** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935 και πέθανε το 2012. Έκανε νομικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τις οποίες εγκατέλειψε πριν πάρει το πτυχίο του. Το 1961 έφυγε στο Παρίσι, όπου αρχικά παρακολούθησε στη Σορβόννη μαθήματα γαλλικής φιλολογίας και φιλμογραφίας, καθώς και μαθήματα εθνολογίας και στη συνέχεια μαθήματα κινηματογράφου στη Σχολή Κινηματογράφου IDHEC και στο *Musée de l' homme*. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1964 και μέχρι το 1967 εργάστηκε ως κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα Δημοκρατική Αλλαγή, μαζί με τον Βασίλη Ραφαηλίδη και την Τώνια Μαρκετάκη. Με τον κινηματογράφο άρχισε να ασχολείται το 1965 και το 1968 παρουσίασε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία, *Εκπομπή*, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το 1970, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Αναπαράσταση*, κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, καθώς και άλλες διακρίσεις στο εξωτερικό, και σηματοδότησε την αυγή του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Έκτοτε, οι ταινίες του έχουν συμμετάσχει σε πολλά διεθνή φεστιβάλ και έχει κερδίσει πολλά βραβεία, τα οποία τον καθιέρωσαν παγκοσμίως ως έναν από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες του σύγχρονου κινηματογράφου. Πολλά αφιερώματα που τιμούν τη δουλειά του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχουν πραγματοποιηθεί σ' όλο τον κόσμο. Έχει αναγορευθεί επίτιμος διδάκτορας των Πανεπιστημίου των Βρυξελλών, του Πανεπιστημίου Χ Ναντέρ (Nanterre) στο Παρίσι και του Πανεπιστημίου του Έσσεξ (Essex). Μαζί με τον Βασίλη Ραφαηλίδη υπήρξε συνιδρυτής του περιοδικού Σύγχρονος Κινηματογράφος. 1968: *Η Εκπομπή*, μικρού μήκους. Τα φιλμ του Αγγελόπουλου είναι: 1970: *Αναπαράσταση*, 1972: *Μέρες του '36*, 1975: *Ο θίασος*, 1977: *Οι Κυνηγοί*, 1980: *Ο Μεγαλέξανδρος*, 1983: *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη*, 1984: *Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1986: *Ο Μελισσοκόμος*, 1988: *Τοπίο στην Ομίχλη*, 1991: *Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού*, 1995: *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, 1998: *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 2003: *Τριλογία - I. Το λιβάδι που δακρύζει*, 2008: *Τριλογία - II. Η σκόνη του χρόνου*.

Ο **Γρηγόρης Γρηγορίου** του Μιχαήλ (1919- 4 Σεπτεμβρίου 2005) ήταν σκηνοθέτης. Γεννήθηκε στην Αθήνα, (τον Ιούνιο του 1919), γιος του γνωστού τότε δικηγόρου Μιχάλη Γρηγορίου. Σπούδασε Νομική και πολιτικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, καθώς και ξένες γλώσσες, πήρε μαθήματα στο θεατρικό τμήμα της Πανεπιστημιακής Λέσχης αλλά τελικά έγινε αυτοδίδακτος σκηνοθέτης. Κατά την περίοδο της κατοχής, έλαβε μέρος στη μάχη της Κρήτης και πολέμησε μέσα από τις γραμμές του ΕΑΜ. Σκηνοθέτης κινηματογράφου από το 1949 και του θεάτρου από το 1951. Το 1948 έγραψε το σενάριο και σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία *Ο Κόκκινος Βράχος*. Η ταινία του *Πικρό ψωμί* (1951) θεωρείται σταθμός για τον ελληνικό κινηματογράφο ως η πρώτη νεορεαλιστική ελληνική ταινία στην οποία συνδίασε τον Ιταλικό νεορεαλισμό με την ελληνική πραγματικότητα ασκώντας κριτική στην εξουσία. Η ταινία γνώρισε μεγάλη αποδοχή και έκοψε 34.000 εισιτήρια στην πρώτη προβολή. Επίσης σκηνοθέτησε τις ταινίες *"Αρπαγή της Περσεφόνης"*, *"Διωγμός"*, *"201 Καναρίνια"*, *"Όχι κ. Τζόνσον"*, κ.ά. Σταμάτησε την κινηματογραφική του δραστηριότητα το 1971 με τριάντα μεγάλο μήκους ταινίες στο ενεργητικό του. Επίσης, ο Γρηγόρης Γρηγορίου σκηνοθέτησε και πολλά θεατρικά έργα στο ραδιοφωνικό Θέατρο της Δευτέρας της κρατικής ραδιοφωνίας, ενώ από το 1949 υπήρξε συνιδρυτής της Κινηματογραφικής Σχολής του Λυκούργου Σταυράκου και από το 1957 καθηγητής Δραματικής Σχολής. Έντονη ήταν και η παρουσία του στην τηλεόραση με τη σκηνοθεσία του στις *"Αθάνατες ιστορίες αγάπης"*, *"Καποδίστριας"* καθώς και σε σειρά θεατρικών έργων στην ΕΡΤ. Η τηλεοπτική σειρά του λογοτεχνικού έργου *Λωζάντρα* γνώρισε μεγάλη επιτυχία όπως και η εκπομπή *Να η ευκαιρία που συνέβαλε στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών*. Υπήρξε Πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών και εκτός των βραβείων σκηνοθεσίας τιμήθηκε και με βραβείο του Υπουργείου Πολιτισμού (Ελλάδος). Μιλούσε Γαλλικά και ήταν μόνιμος κάτοικος Ηλιούπολης (Αθήνα).

Ο **Στέφανος Στρατηγός** (1923-6 Απριλίου 2006) ήταν Έλληνας ηθοποιός του θεάτρου και του κινηματογράφου. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1923 και ήταν γιος των ηθοποιών Βασιλείου και Αμαλίας Στρατηγού. Αποφοίτησε από τη Δραματική Σχολή του τότε Βασιλικού Θεάτρου. Ξεκίνησε παίζοντας στον θίασο του πατέρα του, σε επιθεωρήσεις, κωμωδίες, οπερέτες και δράματα. Μετά τα θεατρικά μπουλούκια, έπαιξε στο θίασο του Βασίλη Λογοθετίδη. Πήρε μέρος στα έργα: *«Ένας απρόσκλητος μουσαφίρης»* (με το οποίο έκανε το ντεμπούτο του στη σκηνή), *«Τρωικός πόλεμος»*,

«*Η Ρένα εξώκειλε*», «*Σάντα Τσικίτα*», «*Κύριος του Μαζίμ*» κ.ά. Επίσης συνεργάστηκε και με άλλους θιάσους, όπως με του Βασίλη Αργυρόπουλου, της Χρυσούλας Δόξα, με Χορν-Λαμπέτη το 1956-1957 στα έργα «*Βροχοποιός*», «*Αριστοκρατικός δρόμος*», το θίασο Ηλιόπουλου, με τον οποίο συνεργάστηκε από το 1960 ως το 1962 σε έργα των Α. Σακελλάριου, Χ. Γιαννακόπουλου, Δημ. Ψαθά, στα έργα: «*Εξοχικόν κέντρον Ο Έρωσ*», «*Δεσποινίς Βαγόνη*» κ.ά, στο θίασο Βέμπο (στο «*Στουρνάρα 288*», «*Άνθρωποι και παλιάνθρωποι*»), Χατζίσκου, Σαμαρτζή. Με τους Χορν-Λαμπέτη το 1959 θα παίζει στο έργο «*Η κυρία με τις καμέλιες*», όπου θα έχει το ρόλο του Βαρβίλ. Το 1963 έφτιαξε δικό του θίασο με την πρώτη σύζυγό του, Γκέλυ Μαυροπούλου. Ανέβασε τα έργα «*Κόκκινα φανάρια*» του Αλ. Γαλανού, «*Χρυσή μου Ρουθ*» του Νόρμαν Κράσνα, «*Ανυπόμονη καρδιά*» του Τζ. Πάτρικ, «*Διαζύγιο αλά ρωσικά*», «*Το υπόγειο της Αέλας*» κ.ά. Σε κάποια απ' αυτά θα κάνει και τη σκηνοθεσία. Το 1965 κάνει μεγάλη περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα. Ο θιάσός του συνεργάζεται με τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο και στεγάζεται στο θέατρο «Αλάμπρα». Ανεβάζει το έργο του Γεράσιμου Σταύρου «*Πως να γίνετε πλούσιοι*» με τους Παπαγιαννόπουλο, Μαυροπούλου, Μοσχίδη, Μαρίκα Κρεβατά, Χρήστο Νέγκα, Ρία Δελούτση, Νίκο Τσούκα κ.ά. Το έργο δεν πήγε και πολύ καλά, κατέβηκε σε δύο μήνες και στη συνέχεια ανέβασε έργο του Νίκου Τσιφόρου. Θα πραγματοποιήσει και περιοδεία στο εξωτερικό και θα συνεργαστεί και σαν συν-θιασάρχης με τον Νίκο Ξανθόπουλο, την Ελένη Ανουσάκη, τη Βίλμα Κύρου, το Γιώργο Κωνσταντίνου και την Καίτη Παπανίκα, το Γιώργο Φούντα, το Γιάννη Γκιωνάκη, το Θανάση Βέγγο, τη Μάρθα Βούρτση, το Βασίλη Διαμαντόπουλο και τον Πέτρο Φυσσούν κυρίως σε έργα Νεοελλήνων συγγραφέων. Θα πραγματοποιήσει και περιοδεία στην Αμερική το 1984 μαζί με το Γιάννη Ευαγγελίδη και τη Σπεράντζα Βρανά με το έργο του Γιάννη Δαλιανίδη «*Εγώ ψηφίζω αγάπη*». Την τελευταία του εμφάνιση στο θέατρο θα την πραγματοποιήσει στα μέσα της δεκαετίας του '80.

Έπαιξε σε περισσότερες από 85 ταινίες. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον κινηματογράφο στην ταινία «*Κορίτσι της ταβέρνας*» του Γ. Τριανταφύλλη, κατόπιν στην ταινία «*Μπροστά στον Θεό*», όπου η σκηνοθεσία ήταν δική του. Επίσης συμμετείχε στο «*Φυντανάκι*» από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Παντελή Χορν, στο «*Κορίτσι με τα μαύρα*» του Μιχάλη Κακογιάννη, «*Στα σύνορα της προδοσίας*» του Ντίμη Δαδήρα, στο «*Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου*» του Απόστολου Τεγόπουλου, στον «*Άγιο Νεκτάριο*» του Γρηγόρη Γρηγορίου, στη «*Μάχη της Κρήτης*» του Βασίλη

Γεωργιάδη, στον «Παπαφλέσσα» του Ερρίκου Ανδρέου, στον «Άνθρωπο με το γαρύφαλλο» του Ν. Τζήμα, στην «Αναμέτρηση» του Καρυπίδη (1982), όπως και στο «Έγκλημα στο Κολωνάκι», στο «Δεσποινίς ετών 39», στη «Σάντα Τσικίτα», στον «Ατσίδα», στο «Για μια χούφτα τουρίστριες» κλπ. Έπαιξε και στην τηλεόραση («Αστυνομικές ιστορίες», «Ανατολικός άνεμος»). Ήταν ένας από τους δημοφιλέστερους καρατερίστες του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου, κυρίως σε ρόλους σκληρού και αδίστακτου. Στην ιδιωτική του ζωή ήταν ήρεμος και πράος άνθρωπος αγαπητός απ' όλους και με ξεχωριστό ήθος. Ήταν μοναχικός άνθρωπος και του άρεσε το διάβασμα. Πέθανε την Πέμπτη 6 Απριλίου 2006 στο νοσοκομείο «Ερυθρός Σταυρός» από λοίμωξη του αναπνευστικού συστήματος σε ηλικία 83 χρονών.

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Ο **Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας** του Αναστασίου ήταν Έλληνας πολιτικός (1910-1990). Γεννήθηκε στα Τρίκαλα της Θεσσαλίας τον Οκτώβριο του 1910. Η καταγωγή του είναι από την οικογένεια Αβέρωφ του Μετσόβου. Πτυχιούχος της Νομικής και διδάκτωρ Οικονομικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Λωζάνης στην Ελβετία. Το 1940 έγινε νομάρχης στην Κέρκυρα. Το 1946 εκλέχτηκε για πρώτη φορά βουλευτής Ιωαννίνων μέχρι το 1964. Διατέλεσε υπουργός Εφοδιασμού, Εθνικής Οικονομίας, Εμπορίου, Γεωργίας και Εξωτερικών. Το 1974 έγινε υπουργός Εθνικής Άμυνας ως το 1981. Το 1981 εκλέχτηκε αρχηγός του κόμματος της Νέας Δημοκρατίας και από το 1984 επίτιμος πρόεδρος της. Με πρωτοβουλίες του ιδρύθηκε το ίδρυμα του Βαρόνου Μιχαήλ Τοσίτσα, που λειτουργεί στην Κηφισιά. Ο ίδιος διετέλεσε πρώτος και ισόβιος πρόεδρος του ιδρύματος. Έφερε τον κληρονομικό τίτλο του Βαρόνου. Ομιλούσε γαλλικά, αγγλικά και ιταλικά και ήταν μόνιμος κάτοικος Κηφισιάς. Εκπροσώπησε την Ελλάδα σε πολλές διεθνείς διασκέψεις. Τιμήθηκε με τον Μεγαλόσταυρο του Φοίνικος από τον Βασιλέα Παύλο καθώς και με ισάξιους Μεγαλόσταυρους άλλων Χωρών. Στον Ελληνοϊταλικό πόλεμο υπηρέτησε σε ομάδες δολιοφθορών, ανακλήθηκε το 1941 και διορίστηκε Νομάρχης Κερκύρας. Τον Μάιο του 1941 ίδρυσε με έδρα την Λάρισα την οργάνωση Φιλική Εταιρεία, που είχε ως στόχο την καταπολέμηση των δωσίλογων Κουτσόβλαχων του Πριγκιπάτου της Πίνδου. Το 1942 συνελήφθη και μεταφέρθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στην Ιταλία. Το 1943 δραπέτευσε και παρέμεινε στην Ιταλία επικεφαλής ελληνικής αντιστασιακής οργάνωσης. Το 1944 επιστρατεύθηκε με τον βαθμό του επίκουρου υποπλοίαρχου υπηρετώντας μέχρι το τέλος του πολέμου στην Ελληνική Στρατιωτική Αποστολή της Ρώμης. Πέθανε στις 2 Ιανουαρίου 1990. Η οικομενική κυβέρνηση του Ξενοφώντα Ζολώτα, για να τον τιμήσει, πρότεινε να κηδευτεί με δημόσια δαπάνη και με τιμές εν ενεργεία Πρωθυπουργού. Όμως η οικογένειά του αφού ευχαρίστησε την κυβέρνηση, ανακοίνωσε πως επιθυμία του ήταν η λιτή και απέριτη ταφή, όπως ακριβώς ήταν και η ζωή του. Επιπλέον παρακάλεσε αντί για στεφάνια, να κατατεθούν δωρεές για αγαθοεργείς σκοπούς. Η κηδεία του Έλληνα πολιτικού έγινε την Πέμπτη 4 Ιανουαρίου 1990 στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Στο Μέτσοβο στήθηκε ανδριάντας του, έργο του γλύπτη Γ. Παπά. Από τα οικονομικά, ιστορικά και λογοτεχνικά του έργα ξεχωρίζουν: Βαλκανική Τελωνειακή Ένωση (1933), (Γαλλικά, α΄ βραβείο Ινστιτούτου Κάρνεγκη - Διάσκεψη Βουκουρεστίου), Συμβολή εις την έρευνα του

πληθυσμιακού προβλήματος της Ελλάδος (1939), (Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών), Ελευθερία ή θάνατος (1945), Η πολιτική πλευρά του Κουτσοβλαχικού Ζητήματος (1948), Η εξωτερική πολιτική της Ελλάδος (Ιταλικά, 1960), Μερικά κείμενα (1963), Φωτιά και Τσεκούρι - Ελλάς 1944-1949 (Γαλλικά 1973, Χρυσό Μετάλλιο Γαλλικής Ακαδημίας, Ελληνικά 1974), Η φωνή της Γης (1964) μυθιστόρημα, Γη της οδύνης (1966) μυθιστόρημα, Γη Δελφύς (1968), Περιστερία (1968), Όταν ξεχνούσαν οι θεοί (1969), Όταν οι θεοί ευλογούσαν (1971), Επιστροφή στις Μυκήνες (1973) θεατρικό, Στο μοναστήρι του Άι Νικόλα (1973). Βιογραφίες του έχουν εκδοθεί: Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου, *Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας 1908-1990*, Ίδρυμα Αβέρωφ-Τοσίτσα, Μέτσοβο 2000, Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Ευάγγελος Αβέρωφ Τοσίτσας 1908-1990 - Πολιτική Βιογραφία*, Εκδ. Ι. Σιδέρη, Αθήνα 2004.

Ο **Ρένος Αποστολίδης** (Αθήνα, 2 Μαρτίου 1924 – Αθήνα, 10 Μαρτίου 2004) ήταν Έλληνας συγγραφέας και κριτικός της λογοτεχνίας της μεταπολεμικής γενιάς. Πατέρας του ήταν ο Ηρακλής Ν. Αποστολίδης, δημοσιογράφος, αρχισυντάκτης σε πολλές αθηναϊκές εφημερίδες, διευθυντής της *Εγκυκλοπαίδειας* του Πυρσού, διευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης (1945–1959) και δημιουργός της πρώτης *Ανθολογίας Ποίησης και Διηγήματος* (α΄ έκδοση 1933· η συγκεκριμένη *Ανθολογία* συνεχίστηκε από τον Ρένο και τους γιους του Ρένου). Η μητέρα του, Ελπινίκη, το γένος Ζαμπέλη, ήταν δασκάλα. Το 1935 τέλειωσε το δημοτικό σχολείο και το 1941 το Βαρβάκειο Γυμνάσιο, όπου στις 28 Οκτωβρίου του 1941 οργάνωσε μαθητική αποχή. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής παρέμεινε ανένταχος. Με την απελευθέρωση, έζησε από κοντά τα τραγικά γεγονότα του Δεκεμβρίου του 1944. Το 1945 άρχισε να σπουδάζει Ιστορία και Αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αλλά αναγκάστηκε να διακόψει τις σπουδές του, γιατί τον κάλεσαν να υπηρετήσει στον Ελληνικό Στρατό κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Ζώντας από κοντά την καταστροφή και τον θάνατο, ορκίστηκε να ρίξει μήτε μία σφαίρα και να καταγράψει ό,τι ζούσε επί δύομισι χρόνια στον Γράμμο, το Βίτσι και κατά τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις της Ρούμελης και της Πελοποννήσου. Μόλις απολύθηκε, δημοσίευσε την *Πυραμίδα 67*, ένα από τα πιο αυθεντικά κείμενα για τον Εμφύλιο Πόλεμο. Το 1950 ολοκλήρωσε τις σπουδές του, για να διδάξει κατόπιν Αρχαία και Νέα Ελληνικά, Ιστορία και Λατινικά σε ιδιωτικά αθηναϊκά γυμνάσια. Η πρώτη του εμφάνιση στον χώρο των Γραμμάτων έγινε το 1944, με τη δημοσίευση του δοκιμίου «Καιρός τού είναι» στο περιοδικό *Γράμματα*. Έναν χρόνο αργότερα, εξέδωσε την πρώτη του

συλλογή δοκιμίων *Τρεις σταθμοί μιας πορείας*. Συνεργάστηκε με πολλές εφημερίδες και περιοδικά της Αθήνας ως συντάκτης (*Ελευθερία, Νίκη, Εικόνες, Γνώσεις, Νεώτερον Λεξικόν Ηλίου, Ανεξάρτητος Τύπος* κ.ά.) και ως κριτικός (*Γράμματα, Φοιτητική Φωνή, Δελτίον του Βιβλίου, Κύκλος, Κοχλίας, Νέα Εστία, Νέοι Ρυθμοί, Νέες Εικόνες, Έθνος, Εθνικός Κήρυκας, Εποπτεία* και *Νέα Κοινωνιολογία*). Από το 1951 ανέλαβε την αρχισυνταξία και την κριτική στήλη στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας*, και το 1952 ίδρυσε με τον πατέρα του το περιοδικό *Τα Νέα Ελληνικά*, από τις σελίδες του οποίου άσκησε έντονη κριτική «εναντίον του πολιτικού και λογοτεχνικού κατεστημένου», και ιδιαίτερος κατά της «Γενιάς του '30», καταλογίζοντάς της «πνευματική και ηθική ανεπάρκεια». Για τη στάση του αυτή, οι κριτικοί της εποχής τον αγνόησαν περιφρονητικά ή έφτασαν στο σημείο να μηνύσουν (ο Καραγάτσης, συγκεκριμένα) αυτόν και τον πατέρα του. Ωστόσο, το 1960 έλαβε το Κρατικό Βραβείο Διηγήματος για τη συλλογή διηγημάτων *Ιστορίες από τις Νότιες Ακτές*. Από το 1962 έως το 1964, διετέλεσε συνεργάτης της Γενικής Διεύθυνσης του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας. Στις κοινοβουλευτικές εκλογές του 1963 κατήλθε υποψήφιος βουλευτής, και στις δημοτικές εκλογές του 1964 κατήλθε υποψήφιος δημοτικός σύμβουλος στον Δήμο Αθηναίων. Το 1965 ο Ρένος Αποστολίδης μετά το τέλος μιας διαδηλώσεως, εισήλθε -επικεφαλής οργισμένου πλήθους- στη Βουλή. Για την πράξη του αυτή συνελήφθη και καταδικάστηκε σε δύομισι έτη φυλάκιση, εκτίοντας μόνο τρεις μήνες. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το 1969, άρχισε να δημοσιεύεται στον αθηναϊκό Τύπο η *Ανθολογία Διηγήματος* του Ηρακλή Ν. Αποστολίδη, την οποία ο Ρένος Αποστολίδης παραχώρησε δωρεάν, υπό τον απόλυτο όρο της μη παρεμβάσεως στα κείμενα εκ μέρους της λογοκρισίας. Η δημοσίευση, ωστόσο, της δικής του νουβέλας *Ο Α2*, με θέμα τον Εμφύλιο, προκάλεσε την επέμβαση της λογοκρισίας και τη διακοπή της εμφάνισης της *Ανθολογίας*. Μετά τη δικτατορία και έως το 1979, συνέχισε να γράφει κριτικές στο περιοδικό *Τετράμηνα* και δημοσίευσε πάμπολλα έργα του. Στα τελευταία του χρόνια έκανε δημόσιες διαλέξεις και εμφανίζονταν και στην τηλεόραση, πάντα για θέματα ελληνικής γλώσσας, παιδείας και λογοτεχνίας. Ας σημειωθεί ότι ήταν λάτρης του πολυτονικού συστήματος γραφής και υπερασπίστηκε πάντα την ιστορική ελληνική ορθογραφία. Πέθανε στις 10 Μαρτίου του 2004 χτυπημένος από οξύ εγκεφαλικό επεισόδιο. Μιας και ήταν άθεος, η ταφή του έγινε χωρίς θρησκευτική τελετή. Το δημοσιευμένο έργο του Ρένου Αποστολίδη ανέρχεται στα τριάντα βιβλία με διηγήματα, δοκίμια και κριτική. Επιμελήθηκε την κλασική επτάτομη *Ανθολογία Ποίησης και Διηγήματος* και

μετάφρασε και σχολίασε με τους γιους του, Ήρκο και Στάντη, την εξάτομη *Ιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου, Διαδόχων και Επιγόνων* του Droysen. Μαζί με τους γιους του, εξέδωσε επίσης την σχολιασμένη έκδοση των *Απάντων* του Καβάφη. Βασικό χαρακτηριστικό του πεζογραφικού έργου του είναι η κυριαρχία της παρεμβολής του συγγραφέα στη ροή της αφήγησης και η έκφραση της προσωπικής του άποψης και οπτικής του μύθου με τρόπο άμεσο. Κύρια πηγή της θεματολογίας του είναι η περίοδος της γερμανικής κατοχής και του ελληνικού Εμφυλίου. Τα ιστορικά γεγονότα αυτής της περιόδου τα εντάσσει στην αφήγησή του, «τόσο για να κρίνει τις αρνητικές τους επιπτώσεις όσο και για να τονίσει το υπαρξιακό αδιέξοδο στο οποίο οδηγούν τους ήρωές του». Στα μεταγενέστερα έργα του στράφηκε προς την σύγχρονη πραγματικότητα, διατηρώντας ωστόσο την άποψή του για τις επιπτώσεις του Εμφυλίου στην μετέπειτα πολιτική και κοινωνική ζωή της Ελλάδας. Το αρχείο του, με δημοσιεύματα, επιστολές κι ανέκδοτα κείμενα, ξεπερνάει τις 40.000 σελίδες. Σε DVD κυκλοφορούν τα καλύτερα αποσπάσματα του ντοκιμαντέρ *Ο Εμφύλιος μέσα μας* (που βασίστηκε στην *Πυραμίδα 67*) σε σκηνοθεσία Κώστα Φέρρη. Έργα του μεταφράστηκαν στα ολλανδικά, γερμανικά, γαλλικά και ιταλικά. Έργα του είναι: *Τρεις σταθμοί μιας πορείας*, 1945, *Τα φτερά του πελαργού*, 1949, *Ποιητικά γράμματα*, 1949, *Πυραμίδα 67*, 2006, 6η έκδοση (πρώτη έκδοση 1950), *Τα Νέα Ελληνικά* (περιοδικό), 1952, 1957, 1966–1967, *Ιστορίες από τις νότιες ακτές*, 1960, *Το κριτήριο*, 1960, *Ο γρασαδόρος και τα χειρόγραφα του Max Tod*, 1970, *Κριτική του Μεταπολέμου*, 1970, *Βορά στο θηρίο*, 1963, *Κατηγορώ*, 1963, *Στη γέμιση του φεγγαριού*, 1981, *Ο Α2*, 1995 (πρώτη έκδοση 1968), *Κλειδιά*, 1968, *Η άλλη ιστορία*, 1972, *Ανθύλη*, 1973, *Από τον κόσμο ΡΑ*, 1973, *Τετράμηννα* (περιοδικό), 1974–1979, *Αντι-τύπος*, 1975, *Renos*, 1977, *Καμμένα φτερά*, 1978, *Αξονες*, 1979, *Οι Ερινύες*, 1980, *Ημερολόγια της Ανθολογίας*, 1980–1983, *ΚΑΙΓΕ*, 1982, *Οι εξάγγελοι*, 1984, *Η αυτοκρατορία των σκουπιδιών*, 1989, *Οι γάτες*, 1989, *Ο κεραυνός*, 1991, *Η δίνη*, 1993, *Στον κνηγμένο καιρό*, 1993, *Απάντηση στην «Πυραμίδα 67»*, 1996, *Αυτός που γαβγίζουν οι σκύλοι*, 1998, *Ουλάν Μπατόρ*, 1999, *Το μαύρο καράβι*, 2004, *Ανθολογία της Νεοελληνικής Γραμματείας, Ποίηση*, 3 τόμοι. *Διήγημα*, 4 τόμοι. Φιλολογικά έργα: Πρόκειται για έργα που ο Ρένος Αποστολίδης, μαζί με τους γιους του Ήρκο και Στάντη Αποστολίδη, επιμελήθηκε ή μετέφρασε, σχολίασε εκτενώς και εξέδωσε. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα: Άπαντα τα δημοσιευμένα*, 2003, J. G. Droysen, *Ιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, 2 τόμοι, 1996–1999, J. G. Droysen, *Ιστορία των Διαδόχων του*

Μεγάλου Αλεξάνδρου, 2 τόμοι, 2002, J. G. Droysen, *Ιστορία των Επιγόνων του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, 2 τόμοι, 2006.

Ο Γιάννης Μπεράτης γεννήθηκε το 1904 στην Αθήνα. Εργάστηκε ως υπάλληλος της Εθνικής Τραπέζης από το 1921 έως το 1930 και μετά στο Υπουργείο Τύπου. Με την έναρξη του πολέμου εργάστηκε στο τμήμα Ελέγχου Ξένων Ανταποκριτών. Το 1941 κατετάγη, ύστερα από επίμονες προσπάθειες και χάρη στην ιταλομάθειά του, ως εθελοντής στρατιώτης και σε λίγο πήρε τον βαθμό του έφεδρου ανθυπασπιστή διερμηνέα. Το 1943 κατατάχθηκε στον ΕΔΕΣ ως διερμηνέας για Ιταλούς αιχμαλώτους. Το 1944 επέστρεψε στην Αθήνα και από το 1945 εργάστηκε στη Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Εξωτερικών, υπηρεσία από την οποία τέθηκε σε τρίμηνη διαθεσιμότητα το 1946 και απολύθηκε το 1948, λόγω της δημοσίευσης του έργου του Οδοιπορικό του '43. Από το 1949, εργάστηκε ως μεταφραστής στις εκδόσεις Γκοβόστη. Το 1958 προσελήφθη στο περιοδικό Ταχυδρόμος. Το 1959 παντρεύτηκε την Άννα Χάνδακα. Από το 1962, διαπιστώθηκε η προσβολή του από «χρονία λοίμωξη του νευρικού συστήματος και δη του νωτιαίου μυελού» και το 1968 πέθανε, ύστερα από πολύμηνη ασθένεια. Δημοσιευμένα έργα του Μπεράτη είναι τα: Διασπορά (1930), Αυτοτιμωρούμενος - ο Κάρολος Μπωντλαίρ ως τα τριάντα (1935), Στιγμές (1940), Οδοιπορικό του '43 (1946), Στρόβιλος (1961), Το Πλατύ ποτάμι (ολοκληρωμένη έκδοση 1965, είχαν προηγηθεί τμηματικές δημοσιεύσεις από το 1942). Έγραψε όμως περισσότερα πεζογραφικά έργα τα οποία τελικά κατέστρεψε ή δεν δημοσίευσε ποτέ: «Σκέψεις» (1924), «Μπαρόκο» (1927), «Ένα ταξιδάκι τωρινό και ωφέλιμο», διήγημα (1928), «Δοστογιέβσκυ, ο άνθρωπος» (1936), «Σωσίας» (1957).

Ο Ρόδης Κανακάρης - Ρούφος (1924 - 1972) ήταν έλληνας διπλωμάτης και λογοτέχνης. Γεννήθηκε το 1924 και ήταν γιός του Λουκά Κανακάρη-Ρούφου, γόνου της γνωστής οικογενείας των Πατρινών πολιτικών. Παππούς του ήταν ο Θάνος Κανακάρης - Ρούφος, δήμαρχος Πατρεών και βουλευτής, ενώ ήταν απευθείας απόγονος των Μπενιζέλου Ρούφου και Αριστομένης Προβελέγγιου, λογοτέχνη και ακαδημαϊκού. Σπούδασε νομικά στο πανεπιστήμιο των Αθηνών, πήρε μέρος στην εθνική αντίσταση και ακολούθησε καριέρα διπλωμάτου εισχερχόμενος το 1949 στο διπλωματικό σώμα. Υπηρέτησε ως διπλωματικός εκπρόσωπος στη Βιέννη, τη Λευκωσία και το Παρίσι. Με τον ερχομό της Χούντας των Συνταγματαρχών στην

εξουσία, ο Ρόδης Ρούφος αρνήθηκε να υπηρετήσει και γι'αυτό τον λόγο παύθηκε από τη θέση του. Παράλληλα με την διπλωματική του καριέρα ανέπτυξε συγγραφική δραστηριότητα συγγράφοντας αρκετά μυθιστορήματα. Συνδέθηκε επίσης με φιλία με τον επίσης διπλωμάτη, Γεώργιο Σεφέρη. Για κάποια χρόνια υπέγραφε κάποια από τα έργα του με το ψευδώνυμο *Ρόδης Προβελέγγιος*. Για την συγγραφική του δραστηριότητα είχε τιμηθεί με το Βραβείο των Δώδεκα, με το κρατικό βραβείο μυθιστορήματος και με το βραβείο Κώστα Ουράνη. Απεβίωσε στο Κολωνάκι το 1972 και ενταφιάστηκε στο Α΄ νεκροταφείο Αθηνών. Ήταν παντρεμένος και απέκτησε δύο παιδιά, τον Λουκά, δικηγόρο, και τον Θάνο, μουσικό. Έργα του είναι: *Το χρονικό μιας σταυροφορίας* (1954-1958, 3 τόμοι), *Πορεία στο σκοτάδι* (1954), *Χάλκινη εποχή* (1959), *Η ημέρα της κρίσης* (1957), *Οι Γραικύλοι* (1967), *Οι μεταμορφώσεις του Αλάριχου* (1970), *Επιλογή I* (1974).

Η Έρση Σωτηροπούλου είναι ποιήτρια και συγγραφέας. Γεννήθηκε στην Πάτρα το 1953 και σπούδασε Πολιτιστική Ανθρωπολογία στη Φλωρεντία. Εργάστηκε ως μορφωτική σύμβουλος στην ελληνική πρεσβεία της Ρώμης, καθώς και στο γραφείο Τύπου του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Έκανε την πρώτη της εμφάνιση στα ελληνικά γράμματα το 1980, με την ποιητική συλλογή “Μήλο + θάνατος... + ...” και με το μυθιστόρημα “Διακοπές χωρίς πτώμα”. Ακολούθησαν τα έργα “Εορταστικό τριήμερο στα Γιάννενα” (νουβέλα, 1982), “Φάρσα” (1992), “Μεξικό” (νουβέλα, 1988), “Χοιροκάμηλος” (διηγήματα, 1992). Βιβλία της έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά, τα γαλλικά, τα γερμανικά, τα ισπανικά, τα ιταλικά και τα σουηδικά.

Ο **Νίκος Χουλιάρης** Γεννήθηκε τον Οκτώβριο του 1940 στα Ιωάννινα. Σπούδασε γλυπτική και σκηνογραφία στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών από όπου απεφοίτησε το 1967. Παράλληλα με την ζωγραφική ασχολήθηκε με την λογοτεχνία. Έγραψε ποίηση, διηγήματα και μυθιστορήματα, ενώ ασχολήθηκε και με τη μουσική γράφοντας στίχους και μελωδίες. Από το 1963 έγραψε πολλά τραγούδια και κάποια από αυτά τα τραγούδησε ο ίδιος. Φιλοτέχνησε ακόμη εξώφυλλα βιβλίων και δίσκων ενώ υπήρξε ο πρώτος που διασκεύασε παλιούς ηπειρώτικους δημοτικούς σκοπούς. Ακόμη έχουν μεταφερθεί στην μικρή οθόνη διηγήματά του και το μυθιστόρημά του “*Ο Λούσιας*” έγινε τηλεοπτική σειρά από την ET-1 και μεταδόθηκε το 1989. Ο Νίκος Χουλιάρης συνεργάστηκε με πολλά περιοδικά από το 1962, όπως τα «*Ενδοχώρα*», «*Δοκιμή*», «*Ζυγός*», «*Τραμ*» ενώ εικονογράφησε μέσα από αυτά και το διήγημα του

Σωτήρη Κακίση «Το μαύρο που με ξέρει». Έχουν εκδοθεί τα βιβλία του: Ο Λούσιαν (Κέδρος 1979, Νεφέλη 1987) –Μυθιστόρημα, Το Μπακακόκ (Κέδρος 1981, Νεφέλη 1988) –Διηγήματα, Το χιόνι που ήξερα (Κέδρος 1983) –Ποιήματα και εικόνες, Ζωή την άλλη φορά (Νεφέλη 1985) –Μυθιστόρημα, Το άλλο μισό (Νεφέλη 1987) – Διηγήματα, Ο χρόνος είναι πάντα με το μέρος του (Νεφέλη 1989) –Ποιήματα και εικόνες, Μια ιστορία του μακρύ χειμώνα (Νεφέλη 1990) –Νουβέλα, Η μέσα βροχή (Νεφέλη 1991) –Διηγήματα, Οι λεπτομέρειες του μαύρου (Νεφέλη 1993) –Ποιήματα και εικόνες, Στο σπίτι του εχθρού μου (Νεφέλη 1995) –Διηγήματα, Μια μέρα πριν δύο μέρες μετά (Νεφέλη 1998) –Διηγήματα, Εικόνες στο ύψος της ζωής (Νεφέλη 2000) –Ποιήματα και εικόνες, Το εργαστήριο του ύπνου (Νεφέλη 2000) – Μυθιστόρημα, Νερό στο πρόσωπο (Νεφέλη 2005) –Διηγήματα και συμμετείχε στο συλλογικό έργο: Sante –15 συγγραφείς και ένα μυθικό τσιγάρο (Υψιλον 1998) – Διηγήματα.

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

Η ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΣΤΕΝΑΓΜΩΝ (1960) (Ιστορικό Δράμα)³⁰⁶:

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Γρηγορίου Γρηγόρης, Φωτογραφία: Αριστείδης Καρύδης, Οπερατέρ: Γιάννης Πουλής, Μουσική: Τάκης Μωράκης, Μονταζ: Αντώνης Κροκόδειλος, Σκηνικά-Κουστούμια: Τάσος Ζωγράφος, Μακιγιαζ: Νίκος Βαρβέρης, Ήχος: Θανάσης Γεωργιάδης, Δ/ση Παραγωγής: Δημήτρης Μόλλας, Φωτογράφος Πλατώ: Κώστας Κοραής, Εταιρεία Παραγωγής: Ρωμύλος Φιλμ, Ηθοποιοί: Ειρήνη Παππά, Ανδρέας Μπάρκουλης, Θεανώ Ιωαννίδου, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Ανδρέας Ζησιμάτος, Ελένη Ζαφειρίου, Τζαβαλάς Καρούσος, Γιώργος Ρώης, Ρούλα Χρυσοπούλου, Τάκης Χριστοφορίδης, Γιώργος Ολύμπιος, Μαρία Σολδάτου, Στέφανος Σκοπελίτης, Κείμες Ραυτόπουλος, Παναγιώτης Καραβουσάνος, Χρήστος Βαρδάκος, Λίνα Κρασσά, Νόρα Δεμπονέρα, Λούλα Συνταράκι, Μαίρη Φορμόζη, Ντόρα γιαννακοπούλου, Λίτσα Κρίκου, Ρέα Μώρου, Ντόλυ Κατσιροπούλου, Μιρέλα Τσάρου, Αλίκη, Γιώργος Οικονόμου, Χρηστόφορος Ζήκας, Μαριέττα Ριάλδη, Σταύρος Τορνές, Μιράντα Κουνελάκη, Βαγγέλης Καζάν, Σάββας Καλατζής, Χορός: Μπέμπα Σιώκα, Ισαάκ Σιώκας, Νινέτ Λαβάρ, Τραγούδι: Νινέτ Λαβάρ, Α΄ Προβολή: 1 Φεβρουαρίου 1960, Εισιτήρια: 33.317. Ασπρόμαυρη, 79΄.

Ο ΑΛΗ ΠΑΣΣΑΣ ΚΑΙ Η ΚΥΡΑ ΦΡΟΣΥΝΗ (1959) (Ιστορικό Δράμα)³⁰⁷:

Σκηνοθεσία: Στέφανος Στρατηγός, Σενάριο: Γιώργος Λευκοφρύδης, Φωτογραφία: Γιάννης Χατζόπουλος, Οπερατέρ: Στ. Θεοδωρόπουλος, Μουσική: Ακης Σμυρναίος, Μοντάζ: Μεμάς Παπαδάτος (Γεράσιμος), Σκηνικά: Γιώργος Θεοδώρου/Ντίνος Μαργκέλ, Κουστούμια: Αλ. Τζων, Μακιγιαζ: Άλκης Μετζελόπουλος, Χορογραφίες: Φώτης Μεταξόπουλος, Εταιρεία Παραγωγής: Τζαλ Φιλμ (Τζανής Αλιφέρης)/ Ανζερβός, Ηθοποιοί: Γκέλυ Μαυροπούλου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Μιχάλης Νικολινάκος, Ζώρας Τσάπελης, Βασίλης Κανάκης, Αθανασία Μουστάκα, Λυκούργος Καλλέργης, Άγγελος Μαυρόπουλος, Κώστας Μπαλαδήμας, Ντίνος Μαγκρέλ, Δημήτρης Κουκής, Σάσα Κατσάνου, Στέλιος Παπαδάκης, Παναγιώτης Καραβουτσάνος, Κία Μπόζου, Σύλβιος Λαχανάς, Γιώργος Ζαϊφίδης, Φώτης Μεταξόπουλος. Εισιτήρια: 32.201. Ασπρόμαυρη, 79΄.

³⁰⁶ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α΄, Αθήνα 2006, σελ. 203.

³⁰⁷ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α΄, Αθήνα 2006, σελ. 167.

ΘΙΑΣΟΣ(1975) (Κοινωνική περιπέτεια)³⁰⁸:

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Οπερατέρ: Βασίλης Χριστομόγλου, Μουσική: Λουκιανός Κηλαϊδόνης, Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος/ Γιώργος Τριανταφύλλου, Σκηνικά-Κουστούμια: Μικές Καραπιπέρης, Μακέτες Κοστουμιών: Γιώργος Πάτσας, Μακιγιάζ: Γιώργος Σταυρακάκης, Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης/ Ηλίας Παναγιωτόπουλος, Ειδικά Εφέ: Γιάννης Σαμιώτης, Δ/ση Παραγωγής: Στέφανος Βλάχος/ Χρήστος Παληγιαννόπουλος/ Λευτέρης Χαρωνίτης, Εταιρεία Παραγωγής: Γιώργος Παπαλιός ΕΠΕ, Ηθοποιοί: Εύα Κοταμανίδου, Βαγγέλης Καζάν, Αλίκη Γεωργούλη, Κυριάκος Κατριβάνος, Στράτος Παχής, Νίνα Παπαζαφειροπούλου, Γιάννης Φύριος, Αλέκος Μπούμπης, Μαρία Βασιλείου, Γρηγόρης Ευαγγελάτος, Πέτρος Ζαρκάδης, Κώστας Στυλιάρης, Νένα Μεντή, Γιώργος Μάζης, Κώστας Μεσσάρης, Στέλιος Λιονάκης, Γιώργος Κάφκας, Γιάννης Καφαλούκος, Κώστας Μανδήλας, Μηνάς Κωνσταντόπουλος, Μ. Αντωνοπούλου, Ρίτα Ντίνου, Θάνος Γραμμένος, Χαράλαμπος Πισιμίσης, Δάνης Κατρανίδης, Δ. Πελέτης, Γιώργος Κουτήρης, Τ. Λουδάρος, Τάκης Δουκάκος, Ιάκωβος Παϊρίδης, Καίτη Ιμπροχώρη, Κατερίνα Μπούρλου, Νεογένη, Α. Τζόνσον, Γιώργος Τζιφός, Δημήτρης Μητσόπουλος, Χριστόφορος Νέζερ, Αλέξης Αργυρίου, Παύλου, Γιώργος Βερλής, Καίτη Γρηγοράκου, Πάνος Κοκκινόπουλος, Χ. Σταματέλος, Βασίλης Τσάγκλος, Δημήτρης Καμπερίδης, Τραγούδι: Ιωάννα Κιουρτόγλου, Νένα Μεντή, Δημήτρης Καμπερίδης, Κώστας Μεσσάρης. Α' Προβολή: 13 Οκτωβρίου 1975, Εισιτήρια 189.620. Έγχρωμη, 225'. Βραβεία- Διακρίσεις-Συμμετοχές: Α' Βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, σεναρίου, φωτογραφίας, Α' ανδρικού ρόλου (Βαγγέλης Καζάν), Α' γυναικείου ρόλου (Εύα Κοταμανίδου) και βραβείο κοινού, ΦΕΚΘ 1975. Βραβείο Fipresci και βραβείο Καθολικών, Φεστιβάλ Καννών 1975. Βραβείο Interfilm, Φεστιβάλ Βερολίνου, 1975. Βραβείο "Age d'Or", Φεστιβάλ Βρυξελλών 1976. Βραβείο καλύτερης ταινίας της χρονιάς από το British Film Institute, Φεστιβάλ Λονδίνου 1976. Ειδικό βραβείο, Φεστιβάλ Ταορμίνας 1975. Βραβείο «Figueira das Foss» Πορτογαλία 1976. Μέγα Βραβείο Τεχνών και βραβείο καλύτερης ταινίας της χρονιάς, Ιαπωνία 1979. Καλύτερη ταινία δεκαετίας 1970-80, Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Ιταλίας.

³⁰⁸ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α', Αθήνα 2006,

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ (1977) (Κοινωνική περιπέτεια)³⁰⁹:

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος-Στρατής Καρράς, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης, Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος/ Γιώργος Τριανταφύλλου, Σκηνικά-Κουστούμια: Μικές Καραπιτέρης, Παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος με την συμμετοχή της γαλλικής INA και της ZDF. Ηθοποιοί: Μαίρη Χρονοπούλου, Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλη, Βαγγέλης Καζάν, Μπέττυ Βαλάση, Γιώργος Δάνης, Στράτος Παχής, Χριστόφορος Νέζερ. Βραβεία-Διακρίσεις-Συμμετοχές: Καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ του Σικάγο (1977), Ένωσης Τούρκων Κριτικών (1977), Επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Καννών. (*Πηγή: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.)

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ(1970) (Ηθογραφία)³¹⁰:

Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Στρατής Καρράς, Θανάσης Βαλτινός, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Μουσική: Δημοτική μουσική και τραγούδια, Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος, Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης, Παραγωγή: Γιώργος Σαμιώτης, Ηθοποιοί: Τούλα Σταθοπούλου, Γιάννης Τότσικας, Θάνος Γραμμένος, Πέτρος Χοϊδάς, Μιχάλης Φωτόπουλος, Αλέξανδρος Αλεξίου, Γιάννης Μπαλάσκας, Μερσούλα Καψάλη, Νίκος Αλευράς, Βραβεία- Διακρίσεις-Συμμετοχές: Βραβεία καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας, πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, φωτογραφίας και Β' γυναικείου ρόλου (Τούλα Σταθοπούλου), ΦΕΚΘ 1970. Βραβείο καλύτερης ταινίας, ΕΚΚΑ 1970. Βραβείο Ξένης Καλύτερης Ταινίας, Φεστιβάλ HYERES 1971 και GEORGE SADOUL 1971. Ειδική Μνεία FIPRESCI, Φεστιβάλ Βερολίνου 1971. Βραβείο του Γραφείου Καθολικών, Φεστιβάλ Μανχάιμ 1971. (*Πηγή: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.)

³⁰⁹ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α', Αθήνα 2006,

³¹⁰ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α', Αθήνα 2006,

Ο ΜΕΛΙΣΣΟΚΟΜΟΣ (1986) (Ψυχολογική περιπλάνηση)³¹¹:

Σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος/Δημήτρης Νόλλας/Tonino Guerra, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου, Μονταζ: Τάκης Γιαννόπουλος, Σκηνικά: Μικές Καραπιπέρης, Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκκας, Ήχος: Νίκος Αχλάδης, Δ/ση Παραγωγής: Αιμίλιος Κονιτσιώτης, Εταιρεία Παραγωγής: ΕΚΚ/ΕΡΤ-1/ Θεόδωρος Αγγελόπουλος/ΜΚ2 Paris(Γαλλία)/ Ministere de la Culture Paris, Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni, Νάντια Μουρούζη, Serge Regianni, Τζένη Ρουσσέα, Ντίνος Ηλιόπουλος, Βάσια Παναγοπούλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Νίκος Κούρος, Γιάννης Ζαβραδινός, Χριστόφορος Νέζερ, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, Κώστας Τύμβιος, Ντόρα Βολανάκη, Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Σταμάτης Γαρδέλης, Στράτος Παχής, Μιχάλης Γιαννάτος, Τραγούδι: Γιώργος Νταλάρας, Julie Massino, Πρώτη Προβολή: 23 Οκτωβρίου 1986, Εισιτήρια: 100.000, Έγχρωμη, 121'. Βραβεία- Διακρίσεις-Συμμετοχές: Α' κρατικό βραβείο ποιότητας ταινίας μεγάλου μήκους, μουσικής, σκηνογραφίας και ηχοληψίας, ΥΠΠΟ 1986. Διαγωνιστική συμμετοχή στο 43^ο Φεστιβάλ Βενετίας 1986 και ειδική μνεία της Καθολικής Εκκλησίας.

³¹¹ Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος 1905-2005*, Ελληνικά Γράμματα, Τόμος Α', Αθήνα 2006,

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο συγκεκριμένο πόνημα αναλύονται και ερμηνεύονται οι πολλαπλές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της πόλης των Ιωαννίνων σε ταινίες του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου και σε ταινίες του Θεόδωρου Αγγελόπουλου. Η ανάλυση και ερμηνεία των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της πόλης γίνονται με δεδομένο ότι οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις παράγουν πολιτισμική μνήμη και προσθέτουν νέες εκδοχές αστικής αναπαράστασης.

Στο πρώτο μέρος, η μελέτη επικεντρώνεται στη συγκρότηση των κινηματογραφικών αστικών αναπαραστάσεων της πόλης των Ιωαννίνων που εντοπίζονται σε δύο ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου, στη *Λίμνη των Στεναγμών* και *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη*. Οι δύο ταινίες επανασυνθέτουν θραύσματα ιστορίας και αστικού μύθου για να αναπαραχθεί η «οθωμανική ταυτότητα» της πόλης. Εστιάζουν πρωτίστως στον Αλή Πασά και στην Κυρά-Φροσύνη και δευτερευόντως σε μνημονικούς τόπους (λίμνη, κάστρο, τζαμιά). Κατασκευάζουν πολιτισμική μνήμη εθνικής συνέχειας με το προεθνικό παρελθόν κοινωνικής συνοχής και είναι ιδεολογικά αποφορτισμένες. Δομούν και παγιώνουν μια στρογγυλεμένη, εθνικά ηρωϊκή και αντιστασιακή αφήγηση υπερθεματίζοντας και αποσιωπώντας εκφάνσεις της ιστορικής αφήγησης για την περίοδο που ηγεμόνευε στη περιοχή ο Αλή πασάς.

Η ακινητοποιημένη πολιτισμική μνήμη στο οθωμανικό παρελθόν της πόλης στοχεύει στη στασιμότητα των δρώντων υποκειμένων και προβάλλει μια ισχυρή ταυτότητα της πόλης που είναι αναγκαία να προβληθεί σε συνθήκες αβεβαιότητας, κρίσης ή ρήξης.

Στο δεύτερο μέρος εξετάζεται η παράγωγη πολιτισμική μνήμη των αναπαραστατικών μηχανισμών των ταινιών του Αγγελόπουλου. Ο Αγγελόπουλος στις ταινίες του διαπραγματεύεται το πρόσφατο παρελθόν του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, της Κατοχής και του Εμφυλίου. Η μνημονική συγκρότηση του χώρου και η μετάλλαξή του σε ομιχλώδες τοπίο δίνει τη δυνατότητα στο σκηνοθέτη να αποτυπώσει το συλλογικό τραύμα και τις ανεπίσημες μνήμες ορθώνοντας έναν αντίλογο στη σιωπή και στη λήθη. Τα δραματικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940 πληγώνουν τη συλλογική μνήμη και την καθιστούν σιωπηλή. Η πολιτισμική μνήμη που παράγεται στις ταινίες αναιρεί τη τραυματική μνήμη και το τοπίο δρα καταπραϋντικά δημιουργώντας νησίδες μνήμης για τις γκρίζες ζώνες μνήμης, λήθης και σιωπής. Η πόλη στον Αγγελόπουλο είναι καθημερινή εμπειρία που περιέχει το παρελθόν και γι' αυτό καταγράφει τη σύγχρονη πόλη στην μνημονική της διάσταση.

SUMMARY

In the present dissertation multiple film representations of the city of Ioannina in Greek commercial cinema and in Theodor Aggelopoulos's films are analyzed and interpreted. The analysis and interpretation of film representations of the city are becoming facts that film representations are producing cultural memory and that they add new versions of urban representation.

In the first part, research focuses in the construction of film urban representations of the city of Ioannina found in two films from the Greek Commercial Cinema, *The Lake of Moans* (*Η Λίμνη των Στεναγμών*) and *Ali Passa and Lady Frosini* (*Ο Αλή Πασσάς και η Κυρά Φροσύνη*). Both films recompose fragments of history and urban legends in order to reproduce the "ottoman indentity" of the city. Firstly they focus on Ali Passa and Lady Frosini and secondly on memory locations (the lake, the castle, the mosque). They create cultural memory of national continuation with the social bond of the pre-national past and they are ideologically uncharged. They build and stabilize a rounded, nationally heroic and resitancial narration overissued and silent aspects of the the historical narration for the period when Ali Passa ruled the region.

The immobilized cultural memory in the ottoman past of the city aims on stagnant of acting individuals and screens a strong indentity of the city which is necessary in order to emerge conditions of uncertainty, crisis or rupture.

In the second part, production of cultural memory of representation mechanisms in Aggelopoulos's films is examed. Aggelopoulos in his films negotiates with the recent past of the Second World War, the Occupation and the Civil War. The memorial construction of the space and its transformation into a misty place enables the director to impress the collective trauma and the invalid memories uprighting a contradiction in the silence and the oblivion. The tragic incidents of the 1940s hurt the collective memory and they settle her silent. The cultural memory produced in these films refutes the traumatic memory and the landscape acts palliatively creating memory islands for the grey zones of memory, oblivion and silence. The city in Aggelopoulos's films is an everyday experience which concludes the past and that's why records contemporary city in mnemonic dimension.

ΧΑΡΤΕΣ-ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Χάρτης1: Δημητριάδης Ε.Π., *Γιάννενα, Από την «πόλη-παζάρι» στην «πόλη-πρακτορείο»*, ιστορική χωρολογική-πολεολογική-κτιριολογική μελέτη, Εκδοτικός Οίκος Αφοι Κυριακίδη Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1993.

Φωτογραφία 1: Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα*, Δωδώνη –Οδυσσέας, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 2: Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα*, Δωδώνη –Οδυσσέας, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 3: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Τόμος Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 4: Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα*, Δωδώνη –Οδυσσέας, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 5: Παπασταύρος Α., *Τα Γιάννενα του 19^{ου} αιώνα*, Δωδώνη –Οδυσσέας, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 6: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Τόμος Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Φωτογραφία 7: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Τόμος Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

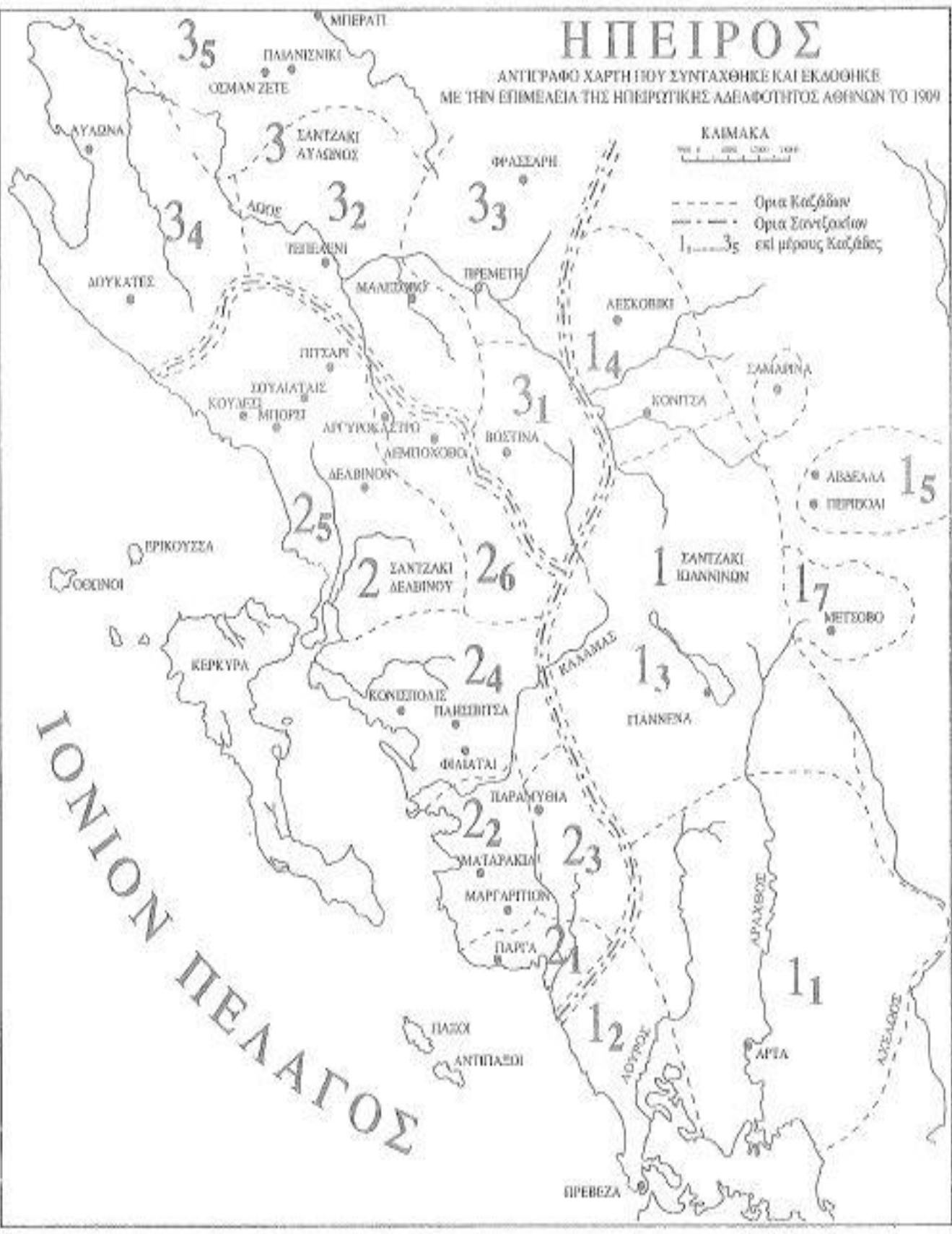
Φωτογραφία 8: Ρούβας Α.- Σταθακόπουλος Χ., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Τόμος Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

ΗΠΕΙΡΟΣ

ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ ΧΑΡΤΗ ΠΟΥ ΣΥΝΤΑΧΘΗΚΕ ΚΑΙ ΕΚΔΟΘΗΚΕ
ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΟ 1909

ΚΑΙΜΑΚΑ
0 500 1000 1500

--- Όρια Καζάν
- - - Όρια Συνταχθέντων
1-35 επί μέρους Καζάν



ΙΟΝΙΟΝ ΠΕΛΑΓΟΣ



