

Κηρήθρες και ψηφιδωτά του Gerald O'Grady

Το σπίτι μου είναι κτισμένο σύμφωνα με τους αυστηρούς νόμους της αρχιτεκτονικής· κι ο ίδιος ο Ευκλείδης έμαθε πολλά θαυμάζοντας τη γεωμετρία των κελιών του.

Η Μέλισσα στις Χίλιες και μία νύχτες¹

Στο σύνθετο μάτι των εντόμων, μια εικόνα του περιβάλλοντος προκύπτει από το γεγονός ότι κάθε ομματίδιο (φωτοϋποδοχέας) προβάλλει το σημείο της εικόνας που βρίσκεται στην ευθεία της όρασής του. Δεδομένου ότι οι άξονες των ομματιδίων συγκλίνουν ελαφρώς, και πολύ τακτικά, τα σημεία αυτά της εικόνας συνθέτουν, όπως τα πετραδάκια ενός μωσαϊκού, μια ολοκληρωμένη εικόνα του περιβάλλοντος.

KARL VON FISCH²

Όταν η Ιστορία είναι όπως πρέπει να είναι, τότε είναι μια παραλλαγή του κινηματογράφου. Δεν ικανοποιείται με το να εγκαθίσταται στα διαδοχικά γεγονότα και να επιθεωρεί το ηθικό τοπίο που μπορεί να γίνει αντιληπτό από αυτή τη θέση· αλλά για τη σειρά αυτή των στατικών εικόνων, καθεμιάς κλεισμένης στον εαυτό της, η Ιστορία αντικαθιστά την εικόνα μιας κίνησης. [...]

Η αληθινή ιστορική πραγματικότητα δεν είναι το δεδομένο, το γεγονός, το πράγμα, αλλά η εξέλιξη που σχηματίζεται όταν αυτά τα υλικά λιώνουν, και η ρευστότητα.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET³

Ο μελισσοκόμος (1986) μιλά για τον Σπύρο, ένα δάσκαλο που, μετά το γλέντι για το γάμο της κόρης του, αφήνει τη δουλειά, τη γυναίκα, το σπίτι και την πόλη του, για ν' ασχοληθεί ξανά με το επάγγελμα του πατέρα του και του παππού του. Καθώς διασχίζει την Ελλάδα, από βορρά προς νότον, με προορισμό την πόλη όπου γεννήθηκε και όπου πρωτοέμαθε να φροντίζει τις μέλισσες, σαν τη μέλισσα που επιστρέφει στην κυψέλη μετά την αναζήτηση τροφής, ο Σπύρος επισκέπτεται τους παλιούς του φίλους και το πατρικό του σπίτι, προσπαθώντας ν' αναζωπυρώσει και ν' αναβιώσει τη ζωή του στη μνήμη του. Έχοντας εγκαταλείψει τη γυναίκα του, Άννα, και την κόρη του, συναντά μια έκλυτη κοπέλα που ταξιδεύει με οτοστόπ και που τον αφήνει και τον ξαναβρίσκει σε διάφορα σημεία του ταξιδιού του. Πρόκειται για μια κοπέλα χωρίς μνήμη, αδιάφορη για το παρελθόν, που μοιάζει να εκπροσωπεί μια νέα, αμνησιακή γενιά, καθώς φτερουγίζει ανάμεσα στα φώτα των αυτοκινήτων, των βενζινάδικων, των φαστφουντάδικων και των φωτεινών πινακίδων στους σκοτεινούς, μουσκεμένους, γυαλιστερούς δρόμους της σύγχρονης Ελλάδας.

Ο Αγγελόπουλος μας επιστρά αδιάκοπα την προσοχή στην κεντρική του εικόνα από τον πρώτο κιόλας ήχο (όταν ο Σπύρος θυμάται που μάθαινε στην κόρη του για το χορό των μελισσών) μέχρι τον τελευταίο, το βόμβο των μελισσών τη στιγμή που ο Σπύρος ψυχορραγεί από τα τσιμπήματά τους, στην πλαγιά του λόφου, με θέα τη γενέθλια πόλη του. Αυτό γίνεται με την παρεμβολή μικρών, σχεδόν ντοκιμαντερίστικων σκηνών, με τον Σπύρο να φροντίζει τις μέλισσες· σκηνών από το παρελθόν, καθώς ο ήρωας διανύει μια πορεία προς ένα παρόν με το οποίο δυσκολεύεται ολοένα να επικοινωνήσει. Αυτή η επικάλυψη μνήμης και επιθυμίας, η τεκμηρίωση της αενάως επαναλαμβανόμενης αλληλεπίδρασης μεταξύ μνημονικής ανάκλησης και προβολής που αποτελεί τον πυρήνα της εσωτερικής μας ζωής ως ανθρώπων, είναι απλώς το περίγραμμα μιας σειράς εικόνων που αντηχούν, αντανακλώνται και εξοστρακίζονται καθώς χτυπούν η μια πάνω στην άλλη, κι ο Αγγελόπουλος κτίζει μια κυψέλη νοημάτων.

Το αρχικό πλάνο του είναι ένα μακρύ, αδειανό τραπέζι, καλυμμένο μ' ένα άσπρο τραπεζομάντιλο και στημένο σε μια αυλή με μωσαϊκό, έξω από το σπίτι του, στο βορρά. Πάνω του πέφτει κρύα βροχή, αποτελειώνοντας τα ξεραμένα ροδοπέταλα που κείτονται σκορπισμένα στην επιφάνειά του. Με την εμφάνιση του επόμενου πλάνου, καταλαβαίνουμε ότι η βροχή ανάγκασε οικοδεσπότες και καλεσμένους να μεταφερθούν μέσα, ενώ ακούγεται και μια φωνή off, που συνεχίζεται και στο επόμενο πλάνο. Ο Σπύρος θυμάται ένα διάλογο με την κόρη του όταν εκείνη ήταν παιδί, κι ο διάλογος αυτός συνδέει (και, με τη σύνδεσή τους, μεταμορφώνει) το ζευγάρι της βασίλισσας των μελισσών με το ζευγάρι της κόρης του, καρπού του δικού του ζευγαρώματος.

« Άκου! Άκου! Δεν μοιάζει με τραγούδι; [...] Είναι οι παρθένες, αυτές που θα 'θελαν να 'ναι βασίλισσες, και χτυπάνε τις πόρτες της κερένιας τους φυλακής. Προσπαθούν να τις σπάσουν. Οι άλλες, όμως, οι φύλακες, αγρυπνούν και ξαναβουλώνουν τα ανοίγματα.»

«Γιατί δεν τις αφήνουν να βγούνε;»

«Γιατί σε μία μόνο, αυτή που διάλεξαν για βασίλισσα, επιτρέπουν να βγει. Τις άλλες τις φυλάνε, αν συμβεί κάτι σ' αυτήν. [...] Σε λίγο θα φύγουν για νερό. Θα περιμένουν τη βασίλισσα. Θα 'ρθει, και θα χορέψουν όλες μαζί, κι εκείνη θα διαλέξει έναν, μόνο έναν, και θα χορέψουν. Αυτός είναι ο χορός της βασίλισσας.»

Όμως, το μεγάλο πλάνο, εκείνο το μακρύ άσπρο τραπέζι, προέκταση σχεδόν του άσπρου ορθογωνίου του φιλικού καρέ, αυτό είναι που κολλά στη μνήμη μας, για ν' αναδυθεί και να πάρει νέα ζωή όταν ο Σπύρος επισκέπτεται έναν παλιό του σύντροφο, τραυματισμένο στον Εμφύλιο, που χορεύει, σε μια εξαιρετικά στιλιζαρισμένη λήψη, καδραρισμένος πλάτη, μπροστά στη θάλασσα, σαν μπροστά σε μια οθόνη. Κι ύστερα, ακόμα πιο νότια, όταν ο Σπύρος επισκέπτεται το «Πάνθεον», τον εγκαταλειμμένο κινηματογράφο της πόλης όπου μεγάλωσε, η νεαρή ταξιδιώτισσα, που είναι πάλι μαζί του, χορεύει, το ίδιο καδραρισμένη, μπροστά στην κινηματογραφική οθόνη, μετά την αποτυχημένη τους προσπάθεια να συνευρεθούν ερωτικά. Ο θάνατος του κινηματογράφου είναι απλώς σύμπτωμα ενός παραπαίοντος πολιτισμού. Παρακάτω, στην τελική σεκάνς, αφού ο Σπύρος έχει αναποδογυρίσει τα μελίσσια του και πεθαίνει απ' τα τσιμπήματα των μελισσών, η κάμερα κάνει ένα πανοραμικό προς τα πάνω, σ' ένα κάδρο λευκού ουρανού, με τις μέλισσες να χορεύουν μπροστά του.

Όλες αυτές οι εικόνες είναι σαν τα κεραμίδια μιας σκεπής, που επικαλύπτουν μερικά το ένα το άλλο, δημιουργώντας ένα κτίσμα σημασιών, ή σαν τις ψηφίδες που συναρμολογούνται για να σχηματίσουν ένα μωσαϊκό νόηματος. Αυτή η δημιουργία και ο συγκερασμός πολλαπλών μεταφορών είναι το χαρακτηριστικό τού κινηματογράφου του Αγγελόπουλου:

«Αρχίζω να γράφω σκηνές, αλλά χωρίς να πηγαίνω απ' την αρχή ως το τέλος. Μπορεί να μου έρθει στο νου μια εικόνα, γύρω απ' την οποία θα κτίσω μια σκηνή που θα μπει στο τέλος της ταινίας, κι ύστερα μιαν άλλη που θα μπει στη μέση, και ούτω καθεξής. Δεν μπορώ να σκεφτώ πώς αλλιώς να συλλάβω μια ταινία, αν όχι ξεκινώντας από τις εικόνες».⁴

Ο Αγγελόπουλος είχε αναμφίβολα υπόψη του τον περίφημο αφορισμό του Godard, ότι οι ταινίες έχουν αρχή, μέση και τέλος, αλλά όχι κατ' ανάγκη μ' αυτή τη σειρά.

Αν ξαναγυρίσουμε στην πρώτη σεκάνς, αυτήν του γάμου, και παρακολουθήσουμε τον Σπύρο και τη γυναίκα του να περιφέρονται μέσα στο σπίτι, να κατεβαίνουν μια σκάλα κ.λπ., συνειδητοποιούμε ότι το σπίτι μοιάζει με κυψέλη· ότι ο Σπύρος, καθώς ταξιδεύει νότια και καταλύει στα διάφορα ξενοδοχεία και μοτέλ, οι κινήσεις του είναι έτσι χορογραφημένες και φωτογραφημένες, ώστε αυτή η μεταφορά (της κυψέλης) να συντηρείται· κι ότι, όταν, προς το τέλος, τοποθετεί τα μελίσσια του σε μια πλαγιά με θέα τη γενέθλια πόλη του, η κάμερα εστιάζει στα κτίρια-κουτιά του βάρους, κάνοντας την πόλη να μοιάζει με μελίσι. Και πάλι, σ' εκείνη την αρχική σεκάνς, καθώς η Άννα κατεβαίνει τα σκαλιά του σπιτιού, της πέφτει ο δίσκος με τα ποτήρια που κρατάει, κι όλα τα ποτήρια σπάνε· σε μια από τις πόλεις όπου σταματά ο Σπύρος καθώς ταξιδεύει νότια, σπάει το τζάμι σ' ένα εστιατόριο όπου η κοπέλα τα πίνει με την παρέα της· στο τέλος, ο Σπύρος ρίχνει κάτω τα μελίσσια και καταστρέφει το μέλι. Το κρασί, που τροφοδοτεί τη φιλία σε αρκετές σκηνές, και το πετρέλαιο με το οποίο πρέπει κάθε τόσο να εφοδιάζει το φορτηγό του, είναι σαν το μέλι που η μέλισσα πρέπει να ταξιδέψει για να το φτιάξει. Ο σκοπός είναι να εκλάβουμε και τα τρία ως στοιχεία που συντηρούν τη ζωή.

Η ακουστική επαναφορά από πλευράς Σπύρου της ιστορίας του χορού της βασίλισσας που συνοδεύει την πρώτη σεκάνς, ακολουθείται σύντομα από την εικόνα της κόρης του να χορεύει με τους καλεσμένους της· αργότερα, την πρώτη φορά που ο Σπύρος σταματά για να βάλει βενζίνη στο φορτηγό του, η κοπέλα μπαίνει στη διπλανή καφετέρια και χορεύει μόνη της μπροστά από ένα τζουκ-μποξ, γεμάτο κερωμένους δίσκους και με σχήμα κυψέλης· και πάλι, όταν η κοπέλα ξανασυναντιέται με τον Σπύρο στην ιδιαίτερη πατρίδα του, χορεύει μπροστά σε μια καντίνα, με τα κουτάκια στοιβαγμένα έτσι ώστε να μοιάζουν με τα κελιά μιας κυψέλης. Τα αναψυκτικά μάς φέρνουν στο νου το κρασί· το φορτηγό, τη βενζίνη και το μέλι: σ' αυτή τη σκηνή, η κοπέλα τού γλείφει τα δάχτυλα. Όλα αυτά τα στοιχεία θρέφουν την κουλτούρα, τον πολιτισμό που ο Σπύρος έχει αφιερώσει τη ζωή του για να κτίσει. Αυτό το ένα πλάνο ενισχύει και επεκτείνει, βαθαίνοντας και πλαταίνοντας ταυτόχρονα την κατανόησή μας του κεντρικού θέματος της ταινίας.

Ο Σπύρος παίρνει την κόρη του αγκαλιά στην αρχική σεκάνς της ταινίας, αλλά θα ήταν λάθος αυτό να ερμηνευτεί ως ένδειξη αιμομικτικού πόθου. Μάλλον θέλει να δείξει μια πιο αφηρημένη, γενικευμένη έλξη του αρσενικού και του θηλυκού σε βιολογικό επίπεδο, όπως αυτό των μελισσών. Σε μια κατοπινή σκηνή, μαθαίνουμε ότι, όταν ήταν νέοι, ο Σπύρος και οι σύντροφοί του από την εποχή του Εμφυλίου, αγαπούσαν όλοι την Άννα· ένας τους λέει: «Τη θυμάμαι στον πρώτο χορό της Σχολής... Έλαμπε εκείνο το βράδυ». Η παρόρμηση αυτή επεκτείνεται στην έλξη του Σπύρου προς τη νεαρή ταξιδιώτισσα.

Έτσι εισάγεται μια ακόμα ομάδα από κεραμίδια που αλληλοεπικαλύπτονται μερικώς. Όπως ακριβώς την Άννα την πόθησε στρατιώτης, όπως την κόρη του Σπύρου την παντρεύτηκε στρατιώτης, έτσι και η νεαρή ταξιδιώτισσα καταδιώκεται από στρατιώτες σ' ολόκληρο το ταξίδι προς το νότο. Μέσα απ' αυτά τα νέα ψηφιδωτά, ο Αγγελόπουλος μοιάζει να μεταθέτει τις γυναίκες σε σύμβολο της πατρίδας του και να υποδηλώνει ότι, σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του Σπύρου, η μοίρα της Ελλάδας ήταν πάντα να τη θωπεύει ο στρατός. Στη συνέχεια, παρατηρούμε ακόμα μια βαθμίδα στις στρώσεις των κεραμιδιών: υπάρχουν ορισμένα πολύ σκόπιμα πλάνα στρατιωτικών οχημάτων, με κουκούλες από карабόπανο, που μεταφέρουν στρατεύματα μέσα από τις διάφορες πόλεις και που είναι εξίσου δυσώιωνα με κάποια από τα αρχικά πλάνα της *Σιωπής* του Bergman (1963)· υπάρχει το φορτηγό του Σπύρου, κι αυτό με κουκούλα από карабόπανο, που μεταφέρει στρατεύματα από χορευτήριες-μελίσιες και που μοιάζει κι αυτό με στρατιωτικό όχημα·

μεταφέρει επίσης τα «στρατεύματα» αυτής της ταινίας: τους ηθοποιούς. Μέσα από τις πιο λεπτές μπρεχτικές μεθόδους αποστασιοποίησης και, στις σκηνές στο ξενοδοχείο και τον κινηματογράφο, μέσα από τα ρούχα και το μακιγιάζ του Σπύρου και της κοπέλας, ο Αγγελόπουλος υποδηλώνει ότι αυτοί οι άνθρωποι ανήκουν στο θίασο της ζωής. Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτούς και τους χαρακτήρες του *Θιάσου* (1974-'75) είναι ότι η παράσταση των πρώτων διακόπεται όχι πάνω στη σκηνή, αλλά μπροστά σε μια οθόνη κινηματογράφου.

Αυτή του η ταινία αρχίζει να επικαλύπτει μερικά τις άλλες του. Ο Αγγελόπουλος είπε πρόσφατα στον Michel Ciment: «Νομίζω πως *Ο μελισσοκόμος* μου θα με οδηγήσει στην επόμενη ταινία μου»⁵ περισσότερο από κάθε άλλον σκηνοθέτη, κάθε ταινία του Αγγελόπουλου, όχι μόνο είναι απόφυση της τελευταίας του και ρίζα της επομένης, αλλά αντηχεί και μέσα σε ολόκληρο το έργο του. Στο ευφάνταστο δοκίμιό του με θέμα τον Αγγελόπουλο, «Πολιτισμός, Ιστορία και Κινηματογράφος», ο Peter Pappas κατέδειξε αυτή την τάση μ' ένα μικρότερης κλίμακας παράδειγμα από μια συγκεκριμένη ταινία:

«Η *Ιστορία*, κυριολεκτικά ρέει μπροστά στα μάτια μας, καθώς, σ' ένα πλάνο, ο θεατής μεταφέρεται μπρος-πίσω, μέσα απ' το ιστορικό προτσές. Για παράδειγμα, οι ηθοποιοί μπαίνουν σε μια πόλη εν μέσω της προεκλογικής εκστρατείας του 1952 και προχωρούν προς την κεντρική πλατεία, όπου φτάνουν το έτος 1939· μια ομάδα φασίστες φεύγει συντεταγμένη από έναν πρωτοχρονιάτικο χορό του 1946, τραγουδώντας ένα εμβατήριο, και στο τέλος της πομπής της φτάνει στο έτος 1952· ένα τρίκυκλο στρίβει μια γωνία, και μια Mercedes με αγκυλωτούς σταυρούς εισέρχεται στην εικόνα, εισάγοντάς μας στην *Κατοχή* (1942). Η *Ιστορία* γίνεται ενιαία. [...] (Η *Ιστορία*) αποκτά νόημα μόνον εξαιτίας της *πλήρους* μετήχησής της· δηλαδή, μόνο στο βαθμό που εκλαμβάνεται σαν μια ολοκληρωμένη, απαραβίαστη τοιχογραφία, σαν τη μόνη απεικόνιση της ανθρώπινης εμπειρίας».⁶

Δεν αποτελεί έκπληξη, λοιπόν, το ότι ο Αγγελόπουλος είπε πρόσφατα σε συνέντευξή του στον Κωνσταντίνο Θεμελή: «Σκεφτόμουν ένα στίχο του Σεφέρη, που λέει: “Επεφτε στο όνειρο καθώς έβγαινα από το όνειρο. / Έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι πολύ δύσκολο / να ξαναχωρίσει”. Αυτό το σκεφτόμουν σε σχέση μ' αυτό που κάνω και που παραμένει η ουσιαστικότερη, αν θέλεις, χαρά, πέρα απ' όλα τ' άλλα πράγματα».⁷

Δεν υπάρχει αμφιβολία ως προς το ότι θέμα του *Μελισσοκόμου* είναι ο θάνατος. Όπως πεθαίνει ο κινηματογράφος που αγάπησε ο Σπύρος, όπως πεθαίνει κι ο σύντροφός του απ' τον Εμφύλιο, όπως εκλείπουν ένας ένας οι συνταξιδιώτες του μελισσοκόμου, όπως πεθαίνουν και οι αποικίες των μελισσών, έτσι πεθαίνει κι ο ίδιος ο Σπύρος. Ορισμένοι κριτικοί χαρακτήρισαν τούτον το θάνατο αυτοκτονία, εγώ, όμως, δε συμφωνώ καθόλου. Όταν ο Σπύρος αναποδογυρίζει τα μελίτσια και πεθαίνει απ' τα τσιμπήματα, δρα με την αγανάκτηση ενός ανθρώπου που έχει αφιερώσει τη ζωή του στην καλλιέργεια των μελισσιών –της ανθρώπινης κουλτούρας και του πολιτισμού– και νιώθει ότι η *Ιστορία* αυτή, που εκείνος έζησε, τώρα έχει ξεχαστεί. Δε φαντάζεται, ούτε νομίζει ότι θα πεθάνει, όμως το ξέσπασμά του είναι ο απόηχος ενός εσωτερικού θανάτου ο οποίος έχει ήδη επέλθει. Καθώς κείται καταγής, τις τελευταίες αυτές στιγμές της ζωής του, η κάμερα του Αγγελόπουλου προχωρά σ' ένα κοντινό πλάνο του χεριού του, που χτυπάει ρυθμικά το έδαφος, σαν να προσπαθεί να επικοινωνήσει μέσα από έναν παλμικό χορό, όπως οι μέλισσές του, και στο δάχτυλό του είναι η βέρα του, ένδειξη ότι ζευγάρωσε με τη βασίλισσα των μελισσών και γεννήθηκαν απόγονοι. Επίσης, όλη του τη ζωή έκτιζε κηρήθρες, επιστρέφοντας εκεί όπου γεννήθηκε, και πέρασε όλη του τη ζωή διδάσκοντας, κτίζοντας την κυψέλη του πολιτισμού.

Μόλις σκιαγράφησα ένα εξάγωνο μιας άπειρης κηρήθρας εικόνων που υπάρχουν σ' αυτή την ταινία. Ο D'Arcy Wentworth Thompson ξεκινά μ' αυτά τα λόγια τον δεύτερο τόμο του *Περί ανάπτυξης και μορφής* (1917): «Περνάμε απ' το μοναχικό κύτταρο σε κύτταρα που εφάπτονται το ένα με το άλλο – σ' αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε κατ' αρχάς “συσσωμάτωση κυττάρων”, μέσω της οποίας, τελικά, θα οδηγηθούμε στη μελέτη του σύνθετου ιστού».⁸ Παρακάτω, περιγράφει το κελλί της μέλισσας, κάνοντας αναφορά στον Πάππο τον Αλεξανδρινό, από την *Ιστορία των ελληνικών μαθηματικών* του T.L. Heath:

«Εφόσον, λοιπόν, υπάρχουν τρία σχήματα τα οποία δύνανται αφ' εαυτών να πληρώσουν το χώρο γύρω από ένα σημείο, δηλαδή το τρίγωνο, το τετράγωνο και το εξάγωνο, οι μέλισσες –πολύ σοφά– επέλεξαν για το κτίσμα τους αυτό που, αφού διαθέτει τις περισσότερες γωνίες, θα χωρά περισσότερο μέλι απ' τ' άλλα δύο».⁹

Οι πολλές γωνίες πρόσπτωσης του Αγγελόπουλου αντανακλούν όλο και περισσότερο φως σε κάθε διαδοχική στιγμή των ταινιών του, δια φωτίζοντας όλο και περισσότερο αυτόν που θα τις εξετάσει από όλες τις πλευρές.¹⁰

1. Μετάφραση από τα γαλλικά: J.C. Mardus (επιμ.), *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit, Traduction littérale et complète des textes arabes* (Paris: Charpentier et Fasquelle, 1904): XV, 173.

2. Μετάφραση από τα αγγλικά: Karl von Frisch, *The Dance Language and Orientation of Bees*, μετάφραση Leigh E. Chadwick (Cambridge: The Bellknapp Press of Harvard University Press; London: Oxford University Press; 1967): 478.

3. Μετάφραση από τα αγγλικά: José Ortega y Gasset, «On Point of View of the Arts», μετάφραση Paul Snodgrass και Joseph Frank, στο *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968): 107.
4. Αγγελόπουλος, σε συνομιλία με τον Michel Ciment («Positif», τχ. 250, Μάιος 1982).
5. Αγγελόπουλος, σε συνομιλία με τον Michel Ciment («Positif», τχ. 315, Ιανουάριος 1987):4.
6. Peter Rappas, «Culture, History and Cinema: A Review of *The Travelling Players*», «Cinéaste» 7: 4, Χειμώνας 1976/77.
7. Από συνέντευξη στον Κωνσταντίνο Θεμελή, «Ένας δημιουργός δεν έχει βιογραφία – Βιογραφία είναι το έργο του» («Περιοδικό», τχ. 39, Αύγουστος 1989).
8. D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, επιμ. John Tyler Bonner (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1961): 88.
9. ό.π.: 108-109.
10. Αμετάφραστο (δυστυχώς) λογοπαίγνιο με τη δισημία της λέξης reflect (αντικατοπτρίζω, αντανακλώ, αλλά και στοχάζομαι, εξετάζω). Παραθέτουμε την πρωτότυπη φράση: «Angelopoulos' many angles of incidence reflect more and more light at each successive moment of his films, and even more and more enlightenment when one reflects upon them». (Σ.τ.Μ.)

*Ειδικό αφιέρωμα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, 1970.
Μετάφραση: Μαίρη Κιτρορέφ.*