

## Rafał Syska – „W melancholii doświadczam czasów” Rekonstrukcja pamięci zbiorowej w filmach historycznych Theo Angelopoulosa

### Abstrakt

Tematem eseju jest analiza twórczości greckiego reżysera Theo Angelopoulosa w kontekście jego historiozoficznych zainteresowań. W tekście zastała opisana przede wszystkim trylogia historyczna reżysera, w której Angelopoulos opisał najnowszą historię Grecji (lata 1936-1977). Znalazł dla ilustracji nieodległych zdarzeń osobną formę wypowiedzi artystycznej, łącząc jednostkowe doświadczenia i historyczną faktografię z uniwersalizującą przekaz metaforą, mitologią, alegoryzacją przestrzeni, postaw i postaci. Celem Angelopoulosa nigdy nie było przywiązanie do prawdy historycznej, ale odnalezienie w wydarzeniach przeszłych niezmiennych mechanizmów, kształtujących od zarania nasze losy. Perspektywa Angelopoulosa nie była zatem historyczna, lecz historiozoficzna, a stosowany w różnych aspektach dystans (osiągany przez poetycki język filmu, retoryczną funkcję przestrzeni i czasu, Brechtowską symbolikę i odwołania do legend i mitów) pozwalał Angelopoulosowi wpleść w opowieść o historii nowożytnej Grecji uniwersalistyczne refleksje na temat XX-wiecznych totalitaryzmów, doświadczenia uchodźstwa, ofiar cywilów i bezradności człowieka wobec Historii.

### Abstract

The essay is the analysis of Theo Angelopoulos films, in the context of the historical interests – distinctive ones for this Greek director. Primarily, the article describes “the historical trilogy”, in which Angelopoulos focused on the recent history of Greece (years from 1936 to 1977). He found for illustrating the nearby events the separate and unique form of artistic expression, combining the individual experience and historical facts with the process of creating idiosyncratic metaphors, using ancient mythology, as well as allegorizing space, human attitudes and characters. The core Angelopoulos purpose has never been dependent on historical truth, but discovered in the past events some unchangeable mechanisms, emerging from the dawn of our lives. Thus the perspective of Theo Angelopoulos was not plain historical and he tries to highlight the distance to specific bygone facts (achieved through a poetic language of film, the rhetorical function of space and time, the Brechtian symbolism, and references to legends and myths). It allowed him to weave — in a story about the history of modern Greece — the universalist reflections of the twentieth-century totalitarianism, experience of the refugees, civilian victims and human vulnerability against History.

Recepcja twórczości Theo Angelopoulosa wciąż pozostaje w Polsce znikoma. Nawet gdy w 2009 roku na ekrany europejskich kin trafił jego kolejny film, *Trylogia 2: Kurz czasu*, jedynie w materiałach relacjonujących festiwal berliński pojawiła się o nim zdawkowa notka. W pewnym stopniu winny jest temu sam reżyser, w ostatnich latach rzadko stający za kamerą, odwołujący się do premiery kolejnych dzieł i poddający nagrany materiał niekończącemu się przeróbkom montażowym. Mimo gwiazd filmowych szturmujących jego plan zdjęciowy, twórczość Angelopoulosa z zasady skazana jest na wąską dystrybucję i ceni ją bardziej środowisko krytyków (zwłaszcza francuskich) niż masowa publiczność. Nawet w rodzimej Grecji, gdzie wyniosłego i narcystycznego reżysera powszechnie się nie lubi, znajomość jego dzieł ogranicza się do ocen wygłaszanych z drugiej ręki i formułowanych na podstawie recenzji bądź omówień. Może to dziwić o tyle, że w końcu niemal wszystkie filmy Angelopoulosa powiązane są ściśle z historią i teraźniejszością jego ojczyzny. Co więcej, eksplorują te tematy w oparciu o wzorce narracyjno-dramaturgiczne wyrosłe z tradycji greckiej poezji, dramatu, mitologii i religii. Interpretując kino Angelopoulosa, zachodni widz natrafia zatem na trudność podwójną: po pierwsze, na każdym kroku musi odnosić przedstawiane na ekranie wydarzenia do dwudziestowiecznych dziejów Hellady, po drugie, przyjęta przez reżysera metoda ich rekonstrukcji odbiega w znacznym stopniu od akceptowanych wzorców kina historycznego i politycznego. Artysta wprowadza refleksję nad przeszłością w idiomatyczny (autorsko i narodowo) obszar światopoglądowych poszukiwań.

Motywy historii, pamięci i rekonstrukcji przeszłości już od debiutanckiej *Rekonstrukcji* (1971) należały do najistotniejszych wątków twórczości Angelopoulosa, stanowiąc zarazem źródło jego narracyjnych eksperymentów. Sam metafilmowy temat przedstawiania historii stawał się przy tym niejednokrotnie kluczową własnością fabuły. Powtarzalność i niekonwencjonalność tego zamierzenia wynikała z kilku przyczyn, skupiających zresztą specyfikę artystycznych działań Angelopoulosa. To one staną się tematem niniejszego eseju.

Po pierwsze więc, dominacja wskazanej tematyki wyrosła z traumatycznego doświadczenia generacyjnego Angelopoulosa, który nie tylko uznał się za depozytariusza pamięci pokolenia swych rówieśników i ojców, ale również zdecydował się na chwyt deindywidualizacji bohatera oraz zastąpienia opisu jednostkowych losów alegoryzującą je syntezą. Po wtóre, stanowiła konsekwencję afirmowanej przez reżysera nieliniowej koncepcji czasu, której źródła Angelopoulos odnalazł zarówno w antycznej mitologii, jak i w reinterpretującym ją strukturalizmie lat sześćdziesiątych. Po trzecie, wynikała z historiozoficznych ambicji artysty, wyrażonych bogatą refleksją na temat dwudziestowiecznych totalitaryzmów – częściej obserwowanych nie z

perspektywy herosów i tyranów, lecz anonimowych i przegranych cywilów. Po czwarte, łączyła się z typową dla Angelopoulośa adaptacją języka poezji do potrzeb kina. Ta ostatnia strategia, wyrażająca się w kunsztownej metaforyzacji zdarzeń, odebrała dziełom reżysera naturalny dla filmu historycznego dyktat faktografii oraz związków przyczyny i skutku. Wreszcie po piąte, korespondowała ze szczególnym modelem filmowej narracji, w której sama czynność rekonstrukcji przeszłości i powiązane z nią dylematy reżysera-demiurga stawały się zasadniczym tematem metafilmowych fabuł. Wszystkie wymienione przyczyny pozwolę sobie opisać w poniższych analizach, wskazując zachodzące między nimi związki oraz przywołując stosowne egzemplifikacje filmowe.

## Biografia pokolenia

Skomplikowane dzieje dwudziestowiecznej Grecji odcisnęły na życiu i losach Angelopoulośa znaczące piętno. Niemal każdy epizod z jego dzieciństwa, młodości i dorosłości zahaczał o historię, stając się najpierw ważnym doświadczeniem biograficznym, a potem alegoryzowanym obrazem filmowych scenariuszy. Praktycznie wszystkie filmy reżysera, w mniejszym lub większym stopniu, stanowią rekonstrukcję wydarzeń przeszłych, których uczestnikami i ofiarami byli jego rówieśnicy (w filmach noszący imię Aleksander) lub rówieśnicy ojca reżysera (po nim reprezentowani imieniem Spyros). Powiązanie obu tych pokoleń, w odmienny sposób przeżywających wojny domowe, okupację, emigrację i polityczne dylematy, stanowi zresztą kluczowy konflikt aktualizowany w niemal wszystkich scenariuszach twórcy.

Losy młodego Theo od początku wyznaczała więc historia. Reżyser przyszedł na świat w 1936 roku, w dobie politycznych rozruchów, które wyniosły do władzy profaszystowskie ugrupowania Joanisa Metaksasa (Angelopoulos ukazał je w *Pamiętnym roku 36* [1972] i *Trylogii 1: Płaczącej łące* [2002]). Najdawniejszym wspomnieniem pozostał dla niego ryk alarmów przeciwlotniczych i defilada wojsk niemieckich u stóp Akropolu, a potem dotkliwy, okupacyjny głód (o którym nadmienił w *Podróży komediantów* [1974]). Po 1945 wraz z innymi dziećmi bawił się łuskami pozostawionymi przez karabiny maszynowe niezwykle krwawej wojny domowej, która pustoszyła Grecję aż do roku 1949 (jako temat będzie ona stanowić podstawę fabuły *Komediantów*, *Myśliwych* [1977], *Płaczącej łąki*, a w pewnym stopniu także *Podróży na Cyterę* [1984] i *Pszczelarza* [1986]). Jako dziesięciolatek Angelopoulos nie mógł też pojąć nagłego zniknięcia ojca, który został oskarżony przez kuzyna o prokomunistyczne sympatie i skazany na (ostatecznie niewykonany) wyrok śmierci (rozpad rodzin pojawi się jako wątek *Komediantów*, *Cytery*, *Zawieszzonego kroku bociana* [1992] i *Płaczącej łąki*). Najbardziej traumatycznym doświadczeniem z tych lat stał się dla

reżysera obraz kostnicy, do której w wieku dziesięciu lat trafił wraz z matką – wezwaną tam w celu identyfikacji zwłok mężczyzny wziętego za jej męża.

Owa wspólnota generacyjna, która określiła krąg tematów, fascynacji, lęków i wspomnień całego pokolenia, stała się zatem dla artysty kluczowa. Angelopoulos rzadko cofał się w swych filmach przed rok 1936, a jeśli już to czynił, to rezygnował z narracji wszechwiedzącej i wykorzystywał jako narratora jednego z bohaterów. Tak się stało na przykład w *Podróż komediantów*, gdzie w wygłoszonym do kamery monologu filmowy ojciec-Agamemnon przywołuje jedną z traum narodowych: klęskę Grecji w wojnie z Turcją oraz wygnanie ze Smyrny (dziś Izmiru) tysiocy Greków anatolijskich w 1922 roku. Dopiero w bardziej konwencjonalnej i przeznaczony dla masowego widza *Płaczącej łące* Angelopoulos zainscenizował wydarzenia sprzed 1936 roku: najpierw przybycie do ojczyzny greckich uciekinierów z Rosji sowieckiej, a potem pierwszą falę emigracji do Stanów Zjednoczonych – zjawisko, które od lat dwudziestych, przez kolejne dekady pustoszyło greckie społeczeństwo.

Za datę kluczową swego historycznego dyskursu Angelopoulos przyjął właśnie rok 1936 i przejście władzy przez protoplastę prawicowych tyranów – Metaksasa oraz rok 1949 i klęskę komunistów w wojnie domowej. Pokolenie swojego ojca definiował przez strach, wszechogarniającą śmierć i ciągłe upokorzenia, przez sytuację niekończącego się wyboru, zmuszającą do opowiadania się przeciw krewnym i do walki z najbliższymi (w ten sam sposób do więzienia trafił prawdziwy Spyros Angelopoulos, jak też zginęli fikcyjni bracia w *Płaczącej łące*). Pokolenie to opisał także przez ciągłą nieobecność ojców – zabitych (*Podróż komediantów*), wygnanych z kraju (*Podróż na Cyterę*) bądź zmuszanych do wewnętrznej i melancholijnej emigracji (*Pszczelarz*). Natomiast dla swojej generacji Angelopoulos zachował rolę Telemachów: poszukujących ojców, nierozumiejących dawnych poświęceń, osieroconych i samotnych, którzy złość na historię odreagowywali pogardą wobec rodziców i obojętnością wobec przeszłości.

Tak jak Spyrosów Angelopoulos definiował przez śmierć i nieobecność, tak Aleksandrów opisywał przez rozczarowanie i bierność, bo właśnie ten rodzaj uczuć i postaw stał się ich wspólnym udziałem oraz mianownikiem. Zbyt młodzi, by brać udział w wojnie domowej, dojrzewali w dekadzie gospodarczej prosperity marszałka Papagosa, a chrzest ideologiczny przeżyli na początku lat sześćdziesiątych, gdy gwałtowna i szybsza nawet niż na Zachodzie kontestacja wyniosła do władzy socjalistów Jeorjosa Papandreu. Rozczarowanie oraz zniechęcenie przyszło jeszcze zanim opadł nastrój idealizowanego buntu, bo już w 1967 roku pucz „czarnych pułkowników” na siedem lat wciągnął Grecję w jeden z najmroczniejszych etapów jej historii. Właśnie wówczas Angelopoulos, znany w Atenach lewicujący krytyk filmowy, zaczął realizować swe dzieła,

posługując się językiem metafor pozwalającym ominąć zakazy restrykcyjnej cenzury. Czynił tak nawet po 1973 roku, gdy Grecją rządził demokratyzujący kraj konserwatyści, a nawet po 1980 roku, gdy do władzy wrócił klan lewicowych Papandreu. Kino poezji okazało się z wielu powodów bardziej naturalne w opisywaniu greckiej historii niż kino gorączkowego buntu. Już w latach siedemdziesiątych Angelopoulos zdawał sobie sprawę z wypalenia się wszelkich ideologii (co wspaniale zobrazował w *Aleksandrze Wielkim* [1980]), a najmłodsze pokolenie ukazywał nie przez rozczarowanie lecz przez kosmopolityzm, konsumpcjonizm i zwykłą obojętność wobec historii (*Podróż na Cyterę*, *Pszczołarz*, *Pejzaż we mgle* [1988]).

Zainteresowanie przeszłością – jako przestrzenią czynu, a nie tylko melancholijnej refleksji – wróciło w twórczości Angelopoulosa dopiero w latach dziewięćdziesiątych, również w wyniku dramatycznej ingerencji historii. Gdy po 1989 roku zaczęły wybuchać kolejne wojny bałkańskie, Angelopoulos znów wprowadził do swych filmów uchodźców, gnębionych cywilów, sceny egzekucji, łapanek, a także trudne do sforsowania granice, ubóstwo i bezdomność. Tak powstały *Zawieszony krok bociana* i *Spojrzenie Odyseusza* (1995), jak również – na drugim planie – *Wieczność i jeden dzień* (1998). W swych filmach reżyser ustalił czytelną ikonografię wygnania, samotności i emigracji: walizki, kufry, szare płaszcze strudzonych wędrowców, szlabany, obozy uchodźców, a także budzące grozę mundury celników i wojskowych. Ponownie najważniejsze sceny realizował na przejściach granicznych, opisując rozłąkę, biurokratyczne procedury i nacjonalizmy.

Dziś, w dobie wieszczonej przez filozofów śmierci historii, Angelopoulos pozostaje wierny XX wiekowi, raz jeszcze przyglądając się najnowszym dziejom swego narodu. Właśnie narodu, a nie kraju, bo w *Trylogii*, której dwie pierwsze części są już gotowe, zrezygnował z geograficznych ograniczeń opisu na rzecz śledzenia losów Greków-emigrantów rozrzuconych po całym świecie w solidarnych i hermetycznych diasporach. Dla Angelopoulosa historia dwudziestowiecznych Greków to dzieje niekończącej się emigracji: wynikłej z głodu lat trzydziestych, z prawicowych represji z 1949 i 1967 roku, ale również z przegranych wojen z Turkami i rozpadu bloku wschodniego, co z kolei zaowocowało masowymi powrotami uchodźców w latach osiemdziesiątych. W swoich filmach reżyser wielokrotnie więc portretował rodaków wyruszających na wygnanie (*Płacząca łąka*), tęsknotę sierot (*Pejzaż we mgle*), powrót z emigracji do obcej już ojczyzny (*Podróż na Cyterę*). Pokazywał ludzi w drodze (*Komedianci*) i w obozach dla uchodźców (*Zawieszony krok bociana*), filmował opustoszałe wioski i miasteczka, z których wyjechali za chlebem wszyscy mężczyźni (*Rekonstrukcja*). Z opowieści rodziców wyniósł także obraz wielkich migracji z początku XX wieku, gdy ubodzy chłopcy masowo przybywali do Aten, przekształcając nieduże wówczas miasto w chaotycznie rozbudowywaną

metropolię. Ten sposób awansu społecznego wybrał jeszcze Spyros Angelopoulos, ale już jego syn, wychowany w Atenach i Paryżu, zdecydował się na drogę odwrotną – w wiejskich krajobrazach szukając źródeł swego pochodzenia.

Kino Theo Angelopouloza stanowi zatem upartą egzemplifikację doświadczenia narodowego Greków, egzorcyzuje przeszłość, przedstawia różne postawy walczących ze sobą stron, stara się zachować szlachetny dystans i unika łatwych ocen. Może jeszcze w latach siedemdziesiątych lewicowe poglądy wciągały reżysera w żarliwy dyskurs ideowy, ale od *Aleksandra Wielkiego* zaczęło dominować w jego filmach odczucie melancholii. Obok historii stało się ono drugą cechą rozpoznawczą jego twórczości. Melancholia gasi emocje, sprzyja nostalgii, spowalnia ruchy i w konstruktywnej postaci – a taką Angelopoulos zwykł preferować – prowadzi do twórczej rezygnacji, ukojenia i harmonii. I choć najczęściej wiedzie też do niespełnienia, reżyser naznacza ją dojrzałą refleksją na temat nieodzowności odwiecznych mechanizmów, wobec których opór z góry skazany jest na niepowodzenie.

W kręgu mitów

Angelopoulos już na początku twórczości wybrał strategię gatunkowego opozycjonisty. Z jej zastosowaniem zrealizował debiutancki kryminał a rebours, tj. *Rekonstrukcję*, a potem niby-political fiction *Pamiętny rok 36*. Nie inaczej postępował z kinem historycznym, odrzucając te jego własności, które od zawsze decydowały o atrakcyjności gatunku: z jednej strony przygodową epikę i inscenizacyjny rozmach, a z drugiej – kameralną melodramatyczność intrygi związanej ze zindywidualizowanym bohaterstwem protagonisty. Kino Angelopouloza bez przeszkód można nazwać antyhistorycznym, bo choć wyrosło „z zaplecza” krwawych dziejów (wojen, przewrotów pałacowych, okupacji, demonstracji ulicznych, tyranów i bohaterskich opozycjonistów), to zarazem wybrało perspektywę biernych i wynędzniałych cywilów, częściej doświadczanych przez historię niż starających się ją zmienić. Artysta odrzucił epikę, wysyłając bohaterów na rubieże ojczyzny, do prowincjonalnych miasteczek i wiosek. Odebrał protagoniście nie tylko zdolność do działania, ale również indywidualizującą go niepowtarzalność, w zamian syntetyzując w nim doświadczenia pokoleniowe i przekształcając go w znak. Historyczne kino Angelopouloza nie było ani przygodowe, ani melodramatyczne, stając się nie tyle rekonstrukcją poszczególnych wydarzeń (choć nawet u niego strategia ta stanowiła punkt wyjścia dla scenariuszy), co realizacją dyskursu historiozoficznego, uogólniającego nie tylko doświadczenia generacji czy narodu, ale całego dwudziestego wieku.

Do spełnienia opisanych zamierzeń potrzebny był Angelopoulosowi mit. Nauczył się go zarówno w Atenach jako Grek i dziedzic antycznej tradycji, jak również w Paryżu – jako student Collège de France i słuchacz wykładów Claude’a Lévi Straussa. To właśnie dzięki tym lekcjom wprowadził do swoich filmów strategię uaktualnienia mitu, a ściślej – odnajdywania we współczesnym świecie archetypów, odwiecznych i niezmiennych mechanizmów, które stanowią powtarzalny oraz zbieżny dla różnorodnych kontekstów kulturowych i historycznych wzorzec. Angelopoulos zastępował więc konkludywność intrygi oraz linearną strukturę czasu odczuciem aczasowości i ekspozycją terażniejszości, która pozwalała bilansować przeszłe doświadczenia w zaktualizowanym wariacie niekończącej się powtarzalności. Z tej refleksji wynikł idiomatyczny charakter jego kina historycznego. Kina, którego podstawę stanowiły oczywiście wydarzenia prawdziwe, udokumentowane i fundamentalne dla losów Grecji, ale punktem dojścia miało być przekonanie, że dynamizm i ewolucyjność dziejów jest w istocie pomyłką poznawczą, bo w rzeczywistości stale odtwarzamy ten sam wzorzec, który od wieków nie ulega zmianie.

Najsłynniejszym przykładem opisanej strategii jest oczywiście *Podróż komediantów*, w której Angelopoulos przedstawił historię Grecji w burzliwych latach 1939-1952: od dyktatury Metaksasa, przez zwycięską wojnę z Włochami, okupację niemiecką, krwawą wojnę domową, aż po wyborcze zwycięstwo Papagosa. Opisał je z perspektywy trupy aktorów, którzy wystawiają sztukę Spirosa Peresiadesa *Golfo-pasterka*, wędrując po miasteczkach północnej Grecji. Prawdziwy spektakl nie odbywa się jednak na teatralnej scenie, lecz wśród samych artystów. Uniwersalizacja ich losów pozwala osłabić zindywidualizowany charakter zdarzeń i naznaczyć je klimatem ponadczasowości. Do tego działania potrzebna była Angelopoulosowi właśnie mitologia, do której sięgał on praktycznie w każdym filmie, najczęściej przywołując losy Odyseusza i Atrydów. Nierzadko łączył je ze sobą, kształtując scenariusze w oparciu o odwrócone i paradoksalne puenty oraz cechy charakteru mitycznych bohaterów. Reinterpretacją mitologii stała się już debiutancka *Rekonstrukcja*, w której historia kobiety dokonującej mordu na wracającym z pracy w Niemczech mężu stanowiła odwrócony mit Penelopy połączony z losem Klitajmestry.

W *Podróży komediantów* Angelopoulos sięgnął po heroiczne losy Atrydów, koncentrując się na relacjach między Agamemnonem, Klitajmestrą, Ajgistosem, Elektrą, Orestesem i Chryzotemidą. Reżyser nie przywołał jednak oryginalnych mitologicznych imion. Większość bohaterów pozostawił bezimiennymi, wyjątek uczynił tylko dla Orestesa – jak go określił: „ponadczasowego symbolu buntu i rewolucji”[1]. W *Podróży...* imię to należy do młodego komunisty, członka ruchu oporu, a wcześniej aktora tytułowej trupy komediantów. Artystom przewodzi prawy, uczciwy i liberalny Agamemnon,

który królestwo Myken zastąpił ubogim teatrem wędrującym po miasteczkach północnej Grecji. Podobnie jak mityczny król, także i on wyruszył na wojnę (tu z Włochami), a po powrocie został zdradzony przez niekochającą go żonę, Klitajmestrę, i jej kochanka Ajgistosa. Nie poniósł wprawdzie z ich rąk śmierci (jak to było w mitach i antycznych tragediach), ale zadenuncjowany przez Ajgistosa trafił przed niemiecki pluton egzekucyjny. Po tym czynie występna para przejęła władzę nad teatrem i jedynie córka Klitajmestry, Elektra, w milczeniu pielęgnując nienawiść do matki, zmusiła Orestesa do dokonania zemsty na kobiecie i jej kochanku.

Angelopoulos selekcjonuje mitycznych herosów, eliminuje zbędne fakty i dopisuje konkluzje. Przede wszystkim uaktualnia charaktery i postawy bohaterów. Klitajmestrę portretuje jako pasywną i infantylną ofiarę historii, Ajgitosa – jako tchórza, kolaboranta, koniunkturalistę i donosiciela, zaś Elektrę, Pyladesa i Orestesa jako lewicowych bojowników. Kobiecie pozostawia samotne przeżywanie upokorzeń, a mężczyznom – znój partyzanckiej walki. W ich cieniu wyrasta intrygujący portret Chryzotemidy, drugiej córki Agamemnona i Klitajmestry, która romantyczny zryw i odwagę rewolucjonistki zastępuje macierzyństwem połączonym z drobnomieszczańskimi aspiracjami. Angelopoulos nie krytykuje, ale też nie uwzniośla jej postawy, choć w finale filmu wydaje się identyfikować z jej nastoletnim synem. (generacyjnie zbliżonym do reżysera). W trakcie wesela Chryzotemidy z amerykańskim żołnierzem chłopak w akcie buntu niszczy stołową zastawę, a później przejmuje rolę graną przez zamordowanego w więzieniu Orestesa. Cykl więc będzie się wiecznie powtarzał, a puenty ujawniają swój wyłącznie chwilowy charakter.

Królewskich Atrydów i ubogich komediantów dzieli pochodzenie oraz status społeczny, łączy zaś bezradność wobec mechanizmów polityki i historii, bezsilność wobec fatum czy bogów. I choć każdy z bohaterów Angelopoulosa wybiera najbardziej użyteczną dla siebie formę obrony: Orestes – powstańczy znój, Ajgistos – koniunkturalizm, Chryzotemida – konformizm, Klitajmestra – obojętność, Agamemnon – liberalizm, a Elektra – bezkompromisowość, w zasadzie każdy z nich przegrywa, zgubiony przez zbieg okoliczności, namiętność, siłę przeciwnika i wewnętrzny imperatyw. Reżyser świadomie rezygnuje z bohatera jednostkowego, zastępując go syntezą postaw, charakterów i strategii działania, wszystkie one jednak w ostatecznym rozrachunku prowadzą do klęski.

Czas teraźniejszy niedokonany

W formowaniu owej syntezy służy Angelopoulosowi kształt warstwy temporalnej filmu. Reżyser wprawdzie nie rezygnuje całkowicie z chronologii



zdarzeń, ale dzięki ramie fabularnej, w której przenosi na koniec *Podróży...* sytuację wyjściową, oraz dzięki dwóm scenom, w których bez cięcia montażowego przesuwają akcję o kilka lat do przodu lub do tyłu, w zasadzie pozbawia opowiadaną historię ewolucyjnego i konkludującego charakteru. Także w innych filmach dekonstrukcja płaszczyzny czasowej stanowiła dla Angelopoulosa kluczowy aspekt osobliwej formy opowiadania. Za przykład mogą posłużyć dzieła bodaj najtrudniejsze do precyzyjnej rekonstrukcji czasoprzestrzennej: *Myśliwi* oraz *Spojrzenie Odyseusza* – oba wyrastające z tradycji kina historycznego i oba najsilniej wobec niej zdystansowane.

Pierwsze z nich domyka tak zwaną trylogię historyczną Angelopoulosa. *Pamiętny rok 36* opowiadał o czasach poprzedzających pucz Metaksasa, *Podróż komediantów* traktowała o latach 1939-1952, natomiast film *Myśliwi*, zahaczając raz jeszcze o temat wojny domowej, doprowadza historię Grecji aż do późnych lat siedemdziesiątych. Reżyser, choć mógł, nie zdecydował się w tym wypadku na aktualizację konwencji kina politycznego i tylko introdukcja scenariusza zapowiada klasyczną epikę historyczną. W trakcie świątecznego polowania w górach Macedonii kilkoro partyjnych dygnitarzy rekonstruuje kluczowe dla siebie i ojczyzny epizody z ostatnich kilkudziesięciu lat, snując intymne opowieści, pokutując za winy i bezsilnie czekając na karę. Przyczynę owych rekolekcji stanowi niespodziewane odkrycie leżących w śniegu i wciąż niepogrzebanych zwłok komunistycznego partyzanta zastrzelonego przed niemal trzydziestu laty. Ciepłe, niepoddane procesom rozkładu ciało, wystawione na biesiadnym stole jak na katafalku, staje się widzem, ofiarą, prokuratorem i sędzią karzącym w symbolicznym procesie za dawne czyny i niegodziwości. Odtąd zwłoki, jak w teatrze, będą wysuwane zza kurtyny, towarzysząc hotelowym gościom w codziennych czynnościach. Wzajemnie obwiniający się bohaterowie wkrótce staną się zakładnikami paranoicznych podejrzeń, narastającego lęku, a przede wszystkim niezrozumiałej i magicznej siły, która nie pozwoli im opuścić hotelu.

W *Myśliwych* Angelopoulos przywołuje kluczowe dla przeszłości Grecji zdarzenia bez szczególnej dbałości o chronologię i klarowność wyводу. Na najważniejszego bohatera obiera miejsce, akcentując sceniczność przestrzeni, choreografię ruchu postaci i zmienną funkcję rekwizytów. Istotniejsze niż faktografia stają się u niego nastroje uczestników wydarzeń, pozostałe po latach wspomnienia oraz klimat melancholii. Reżyser nie tyle odtwarza więc przeszłość, co subiektywną pamięć o niej, wprowadzając wszelkie reminiscencje w nadzwyczaj wyrafinowany i niekonwencjonalny sposób. Stosuje m.in. klasyczny monolog, wzbogacając go czasami o nietypowy efekt akustyczny bądź wizualny (na przykład odgłosy z przeszłości lub rzucane techniką tylnej projekcji wizualizacje wspomnień). Retrospekcje zdarza mu się

wyróżnić sugestywnym chwytem montażowym (długim ujęciem białego ekranu), by innym razem scalić razem osobne czasoprzestrzenie w obrębie jednego ujęcia. Niekiedy zamiast retrospekcji wprowadza rekonstrukcje przeszłych wydarzeń dokonane przez samych bohaterów, co przypomina spektakl teatru performatywnego lub rodzaj psychodramy. W ucieczce od konwencji pomocne stają się również kunsztownie opracowane ujęcia-sekwencje, stanowiące poetycką, pozbawioną intrygi kontemplację jakiegoś wydarzenia – jak w pięknych obrazach łodzi o czerwonych żaglach, będących najpierw zapowiedzią lewicowego przełomu, a potem dowodem trwałości socjalistycznego podziemia.

Angelopoulos stwarza więc dzieło odległe od tradycyjnych modeli narracji, sztuczne, inscenizacyjne, zawarte w kilkunastu teatralnych epizodach. Kluczowy dla *Myśliwych* okazuje się rytm i dźwięk, które odpowiednio dobrane przekształcają film w ceremoniał, akcentując jego skrajnie wykoncypowany, obrzędowy charakter. Sam reżyser często wspominał Brechta, z jego refleksji czerpiąc koncept dystansu do postaci, dekonstrukcję materiału fabularnego, wstawki quasi-musicalowe i ujawnienie obecności narratora. Angelopoulos odbiera protagonistom indywidualizujące ich cechy, niweluje psychologiczny aspekt aktorstwa, traktuje wszystkie postaci w kategoriach jednego bohatera zbiorowego symbolizującego elitę greckiego społeczeństwa, skazaną w finale filmu na egzekucję. Egzekucję, która ostatecznie stanowi jedynie część performance'u. Wszak rozstrzelani skazańcy po chwili wstają, wracają do sali balowej i decydują się pochować ciało lewicowego powstańca. W śniegu kopią grób, choć powtórny pochówek nie wydaje się wystarczającym zadośćuczynieniem. Angelopoulos wieszczy kres prawicowego establishmentu. Już wkrótce do władzy dojdzie syn Jeorjosa, Andreas Papandreu, i dokona rehabilitacji powstańców, godząc się także na to, by wygnani przez reżim opozycjoniści powrócili z emigracji.

W powstałym niemal dwadzieścia lat później *Spojrzeniu Odyseusza* Angelopoulos zdecydował się już na bardziej impresyjny, choć pokrewny estetycznie, wzorzec kina historycznego. Niezwykłość tego dzieła wynika ze skomplikowanej konstrukcji narracyjnej, która pozwoliła reżyserowi pomieścić w jednej opowieści, skoncentrowanej na wędrówce bohatera po ogarniętych wojną Bałkanach, kilka niezależnych od siebie historii. W *Spojrzeniu Odyseusza* tylko logika podróży pozostaje klarowna: przeżywający kłopoty twórcze reżyser filmowy, A., w akcie symbolicznej dezercji decyduje się porzucić pracę i odnaleźć zaginione przed niemal stu laty pierwsze rolki filmów braci Manaki – pionierów kinematografii. Z reżysera przemienia się w archiwistę, który za wszelką cenę dąży do wywołania kadrów z obrazem Bałkanów nieogarniętych jeszcze dwudziestowiecznymi wojnami. Swoje poszukiwanie zaczyna od Grecji, potem odwiedza Albanię, macedońską

Bitolę, Bułgarię, Rumunię, Belgrad oraz oblężone przez Serbów Sarajewo. Wędruje więc po teraźniejszości, ale aby ją zrozumieć raz po raz sięga do przeszłości. W kolejnych przystankach swej wędrówki przywdziewa różne tożsamości: raz jest sobą szukającym zaginionego filmu, innym razem sobą-dzieckiem wspominającym wygnanie z rumuńskiej Konstancy, wreszcie wciela się w Janaki Manakiego, rekonstruuując jego dramatyczne przygody z czasów I wojny światowej.

Angelopoulos w *Spojrzeniu Odyseusza* nie dokonuje przeglądu najważniejszych chwil historii XX wieku, wybiera raczej wydarzenia marginalne i ważne wyłącznie dla dwóch osób, ewentualnie ich rodzin. Czyniąc to, jednocześnie przygląda się teraźniejszości przez pryzmat całego ubiegłego stulecia, znajdując w nim przyczynę współczesnych tragedii. Nie rekonstruuje zatem wydarzeń konkretnych, kluczowych dla podręczników historii, ale dokonuje uniwersalizowanego opisu takich doświadczeń, jak: wygnanie, rozłąka, nieufność wynikła z różnic językowych, narodowych i religijnych, totalitaryzm czy – tak częsta u Angelopoulosa i zawsze definiowana przez strach i ból – czynność przekraczania granic. A to one przecież stanowiły istotę dwudziestowiecznych konfliktów i tragedii.

## Historiozofia

Z antynomii historia-historiozofia Angelopoulos wybierał dla swych filmów tę drugą kategorię. Jeśli faktografia jest pretekstowa, a w końcu wtórna, jeśli ważniejsza od przygodowej i melodramatycznej epiki staje się alegoryzacja zdarzeń, postaw oraz miejsc, jeśli zamiast czasu przeszłego wyróżniona zostaje teraźniejsza aktualność mitu, to film traci wartość historycznego dokumentu, przekształcając się w refleksję na temat ciągłej repetycji odwiecznego wzorca. Kino Angelopoulosa jest więc w większym stopniu historiozoficzne niż historyczne. Z pewnością wpłynął na tę jego jakość fakt doświadczenia przez greckiego reżysera dwudziestowiecznych totalitaryzmów, które artysta niejednokrotnie decydował się portretować.

W tym duchu powstał jeden z jego najwspanialszych filmów, *Aleksander Wielki*, kameralny fresk stanowiący swoisty rekonesans dwudziestowiecznych tyranii. Reżyser rozpoczął prace nad dziełem w klimacie doniosłych zmian politycznych. Domknięciu ulegał okres przewrotów i puczów wojskowych, zaś rok 1981 wyniósł do władzy pierwszego od piętnastu lat socjalistycznego premiera, Andreasa Papandreu. Grecja powoli wkraczała w epokę pokoju i demokracji, a także w czas lewicowych reform gospodarczych i integracji z EWG. Jednakże właśnie wówczas, rozzarowany działalnością socjalistów, Angelopoulos stał się zajadłym wrogiem Papandreu, w *Aleksandrze Wielkim* ukazując regres marksistowskiego idealizmu przekształcanego w krwawą tyranie.

Na pozór narracja filmu opiera się na logice związków przyczyny i skutku oraz na tradycyjnej chronologii, pozbawionej tak charakterystycznych dla poprzednich dzieł Angelopoulosa dziur czasowych, wyrafinowanych elips i retrospekcji. Reżyser rozrysował wielogodzinne, epickie dzieło według wzorca liturgii bizantyjskiej, a inspirację czerpał z obrzędów greckiego prawosławia. Podkreślił ceremoniał składania ofiary, szczególnie status ikony oraz uroczysty ruch postaci w przestrzeni przekształconej w uświęcone miejsce.

Nagrodzony na festiwalu w Wenecji dramat nie jest, wbrew międzynarodowym tłumaczeniom tytułu, biografią władcy starożytnego imperium, choć legenda Aleksandra Macedońskiego odcisnęła piętno zarówno na filmie, jak i samym bohaterze. Tytułowy Megaleksandros stanowi raczej kompilację kilku mitów połączonych w jeden: syntetyzujący tysiąclecia doświadczeń narodu greckiego. Punktem wyjścia dla Angelopoulosa stało się ludowe podanie, przekazywane z pokolenia na pokolenie, a traktujące o charyzmatycznym przywódcy górali macedońskich, który miał wyzwolić Greków spod jarzma Otomanów i odbudować tradycję helleńskiej potęgi. Najdawniejsze legendy poświęcone inkarnacji Aleksandra Wielkiego pojawiły się już w 1453 roku, w chwili podboju Cesarstwa Bizantyjskiego przez Turków. Naznaczone tęsknotą i nadzieją, stanowiły odtąd spoiwo kolejnych pokoleń Greków. Megaleksandros nie był więc postacią z krwi i kości, ale raczej akceptowanym powszechnie fantomem lub duchem, prawosławnym odpowiednikiem muzułmańskiego Mahdiego, który zapowiadany w ludowych podaniach i wierzeniach miał przybyć, by bronić swych pobratymców.

Angelopoulos na ekran wprowadza go czterokrotnie, za każdym razem definiując poprzez odmienne własności oraz kulturowe i historyczne konteksty, za każdym razem nadając mu nową, choć niesprzeczną z poprzednimi, formę. Najpierw przedstawia Megaleksandrosa w scenie ucieczki z więzienia, gdy jak zjawa opuszcza w tajemniczy sposób otwartą celę, odziany w czarny strój z kapturem i otoczony współwynawcami. W kolejnej odsłonie bohater przekształca się w Aleksandra Wielkiego, a rozświetlona niezwykłym blaskiem polana staje się ołtarzem, na którym zakłada on złoty hełm króla Macedończyków, dosiada jego konia i odjeżdża w mrok. Kolejny raz Megaleksandros pojawia się na tle antycznej świątyni Posejdona, zaś towarzysząca mu bizantyjska monodia łączy, co szczególnie ważne dla reżysera, dwie tradycje: helleńską i prawosławną, podkreślając w postaci wybawiciela syntezę obu dziedzictw. Wreszcie czwarte wprowadzenie Megaleksandrosa następuje w scenerii górskiej wioski, do której wkracza witany jako wybawca i wielbiony król. Tam sprawiedliwie włada, chrzci i organizuje religijne obrządki, śniąc o odbudowie helleńskiej potęgi. W tych czterech zachwycających plastycznie scenach Angelopoulos ukazał ewolucję bohatera będącego na początku ledwie pogańską zjawą i duchem, potem

reinkarnacją historycznego władcy, a na końcu chrześcijańskim prorokiem i mesjaszem scalającym w jedno tysiąclecie greckiego narodu, kultury, wierzeń i folkloru.

Na ten portret bohatera mitycznego Angelopoulos nałożył również kontekst historyczny. Choć akcję filmu rozpoczyna symboliczny dzień 1 stycznia 1900 roku, to później zostają w niej przywołane dramatyczne zdarzenia z kwietnia 1870 roku, kiedy to grupa bandytów porwała dla okupu kilku angielskich arystokratów odbywających wycieczkę z Aten do Maratonu. Wybuchł wówczas międzynarodowy skandal, Wielka Brytania groziła wojną, a związany przez zapisy konstytucji rząd Grecji nie mógł przystać na żądania porywaczy. Mimo że reżyser przeniósł akcję filmu z roku 1870 na początek XX wieku oraz znacząco zmienił faktografię, to i tak dla większości Greków zaprezentowane w filmie wydarzenia były zapewne łatwo rozpoznawalne.

U Angelopoulosa to właśnie Megaleksandros jest porywaczem, który, dysponując życiem angielskich zakładników, trzyma w szachu rząd. Może tym samym zrealizować pierwszą komunistyczną utopię, wyprzedzając eksperymenty Lenina, Mao i Castro. Angelopoulos nieprzypadkowo sytuuje początek akcji filmu u progu XX wieku. Wszak właśnie to stulecie okazało się czasem anarchistycznych, marksistowskich, nazistowskich lub faszystowskich ideologii. Reżyser ukazuje świt stulecia, idealizm pierwszych bojowników i niezdarność pierwszego władcy, ale w istocie portretuje te same mechanizmy powstawania tyranii i dyktatur, które dominować będą w następnych dekadach w coraz większej liczbie państw. Przedstawia te same metody ideologicznej perswazji, mamienia społeczeństwa dobrobytem, a nawet terroryzmu. *Aleksander Wielki* stanowi więc anatomie władzy, opis prymitywnych jeszcze mechanizmów wszelkich rządów, wyrosłych z politycznego idealizmu i walki narodowowyzwoleńczej, ale przekształconych w tyranie, kult jednostki i potęgę aparatu represji. Angelopoulos, portretując operetkowe państewko zagubione w macedońskich górach, w istocie opisuje losy Jugosławii, Korei Północnej, Kuby, Albanii oraz dziesiątków afrykańskich krajów wyzwalających się spod jarzma kolonializmu.

Na początku przeważa jednak idealizm. Megaleksandros, sprawując pieczę nad wioską, likwiduje własność prywatną oraz wprowadza równość kobiet i mężczyzn. Preferując wspólnotę, celebryje przyjęcia i obrzędy. Wzorem Envera Hodży z Albanii czy Kim Ir Sena z Korei Południowej rządy opiera na całkowitej izolacji od świata zewnętrznego, niwelując kontakty z otoczeniem, uszczelniając granice i eksperymentując z koncepcją samowystarczalności, która prowadzi zwykle do gospodarczego kryzysu. Megaleksandros kwestionuje także uniwersalizowane i akceptowane na całym świecie mechanizmy międzypaństwowej komunikacji. Każe na przykład przestawić zegar na wieży

ratuszowej o trzy godziny do przodu, wprowadzając tym samym nie tylko własny czas, ale także symbolicznie kierując sympatię ku wschodowi (a nie zachodowi) Europy.

Bohater Angelopoulośa rządzi silną ręką, sam wydaje wyroki, ale w rzeczywistości jego władza jest krucha, oparta na szantażu i porwaniach. W pobliżu wioski armia grecka zakłada garnizon wojskowy, gotowy w każdej chwili rozbić państewko satrapy. Zwołany tam sąd ogłasza Megaleksandrosa winnym zbrodni i zaocznie skazuje go na śmierć. Niedoszły władca trzech kontynentów staje się w ten sposób zaledwie banitą i wygnańcem, uzurpatorem sprawującym rządy oparte na ideologicznych sloganach i represji. Samotność oraz dezorientacja przekształcają jego władzę w dyktaturę i tyranie. Zanika idealizm, w jego miejsce pojawia się zaś nieufność, paranoja, wietrzenie spisków, a w końcu czystki w najbliższym otoczeniu i zabójstwa dawnych towarzyszy walki. Megaleksandros reprezentuje archetyp upadłego oswobodziciela (takiego jak Tito, Ho Chi Minh i Ho Szi Min), siłą wymuszającego posłuszeństwo, coraz bardziej odseparowanego od niegdyś wielbiącego go społeczeństwa. Rolę zakładników przychodzi pełnić już nie tylko angielskim lordom, ale wszystkim mieszkańcom wioski. Władzę Megaleksandros opiera nie na ideologicznych doradcach, lecz na aparacie represji składającym się z najwierniejszych żołnierzy – raz będących strażą przyboczną, innym razem milicją tłumiącą protesty, a często również plutonem egzekucyjnym. Tyran nie zapomina oczywiście o propagandzie i kulcie jednostki. Do wioski wpuszcza zagraniczne wycieczki, pozuje do zdjęć w charakterze Świętego Jerzego, a także udostępnia turystom rodzinną posiadłość i królewskie włości. Jego postać staje się w narracji Angelopoulośa antycypacją Leonida Breżniewa, Fidela Castro czy Kim Dzong Ila, dyktatorów podtrzymywanych siłą przy życiu, chorych, tracących władzę, ale wciąż przedstawianych jako silni i niemal nieśmiertelni.

Władza zmierza ku katastrofie: po stronie opozycji staje nawet ukochana córka władcy, dom zmienia się w prosektorium pełne dawnych towarzyszy, a niegdyś wielbiący Megaleksandrosa tłum chłopów dokonuje na satrapie symbolicznego linczu. Angelopouloś wieńczy film epilogiem, równie pięknym, co deklaratywnym. Mały Aleksander, syn Megaleksandrosa, po latach wędrówki dociera do Aten – już współczesnych reżyserowi, duszących się smogiem, grających samochodowymi klaksonami. Stanąwszy na wzgórzu Akropolu, powoli ogarnia wieczorną panoramę miasta, tak jak i film starał się ogarnąć cały wiek XX. *Aleksander Wielki* stanowi bowiem ten rodzaj obrazu historycznego, w którym historiozoficzna synteza przejmuje władzę nad faktografią, indywidualizacją losów i specyfiką totalitaryzmów, będąc jednak dla nich niedościgną w plastycznym opisie alegorią oraz uniwersalizującą czasową sumą.

## Narracja w służbie historii

*Aleksander Wielki* zamknął pierwszy etap twórczości Angelopoulosa. Drugi rozpoczęła tak zwana trylogia milczenia (kolejno: miłości – w *Podróży na Cyterę*, historii – w *Pszczelarzu* i Boga – w *Pejzażu we mgle*), w której reżyser stopniowo odchodził od opisu wydarzeń przeszłych na rzecz prezentowania doświadczanej przez bohaterów nostalgii. Nostalgia cechuje Spyrosa z *Podróży na Cyterę* oraz jego imiennika z *Pszczelarza* – obaj są oderwani od teraźniejszości i skupieni na przeszłości, w której komunikują się z duchami zmarłych przyjaciół i kontemplują miejsca utrwalone w zindywidualizowanej oraz zbiorowej pamięci. Współczesność jest obcą, egzotyczną krainą, posługuje się niezrozumiałym kodem, na który bohaterowie Angelopoulosa nie tylko nie mogą, ale też nie chcą przystać, w najlepszym wypadku żal przekuwając w dojrzałość i harmonię starości. Kształtują więc własne światy, wewnętrzne i prywatne, do których dopuszczają wyłącznie osoby generacyjnie im bliskie, równie zdystansowane i zagubione w otaczającej rzeczywistości.

Właśnie w latach osiemdziesiątych pięćdziesięcioletni już Angelopoulos postanowił spojrzeć w lustro autotematyzmu, z głównego bohatera *Podróży na Cyterę* czyniąc reżysera filmowego. Scenariusz dzieła artysta postanowił rozwijać dwutorowo, w pierwszych sekwencjach zachowując konwencjonalną strukturę „filmu o filmie”, a potem stopniowo degradując rolę bohatera, który z dominującego kreatora i demiurga przeistacza się w pasywnego i milczącego aktora, prowadzonego przez anonimowego narratora. *Podróż na Cyterę* na płaszczyźnie metafilmowej jest więc, jak interesująco podkreślił ten fakt Andrew Horton, poszukiwaniem najbardziej odpowiedniego sposobu na realizację dzieła o historii Grecji [2]. O ile scenariuszowy emigrant, Odyseusz (w *Podróży na Cyterę* Spyros), wraca do ojczyzny z wieloletniego wygnania będącego konsekwencją wydarzeń z lat 1949-1984, tak jego syn, Telemach (tu reżyser-Aleksandros), poszukuje najbardziej użytecznego modelu filmowej narracji, by móc o tych właśnie wydarzeniach opowiedzieć. Angelopoulos nieprzypadkowo niweluje granicę między poszczególnymi płaszczyznami fabuły. Dzięki temu zabiegowi pozornie kluczowy motyw autotematyzmu staje się coraz bardziej potencjalny, niekonwencjonalny i drugorzędny. W jego miejsce wkracza z triumfem przestrzeń wewnętrzna (nie tylko filmu w filmie, ale też wspomnień Spyrosa i niepewności Aleksandrosa), opisywana z zachowaniem subiektywnego trybu opowiadania, obniżającego możliwość obiektywnej weryfikacji zdarzeń.

Gdybyśmy chcieli streścić scenariusz filmu, to dałby się on zawrzeć w następujących zdaniach. Czterdziesto-, pięćdziesięcioletni reżyser Aleksandros szykuje się do realizacji filmu o wracającym z emigracji starcu. W halach zdjęciowych organizuje casting wśród naturszczyków, ale żaden z

potencjalnych odtwórców głównej roli nie spełnia jego oczekiwań. W pobliskim barze dostrzega wiekowego sprzedawcę lawendy, śledzi go i trafia na przystań promową. Tam czeka na niego siostra, Voula, wypominająca bohaterowi spóźnienie. W ten sposób płynnie wkraczamy w przestrzeń realizowanego przez Aleksandrosa filmu, w którym bohater odbiera z portu niewidzianego od trzydziestu dwóch lat ojca, Spyrosa, emigranta politycznego wracającego do ojczyzny z wygnania spędzonego w Związku Radzieckim. Do końca projekcji nie dowiemy się, czy prezentowane na ekranie zdarzenia stanowią wariant ostateczny przygotowywanego przez Aleksandrosa dzieła, czy jedną z wersji scenariusza, czy też wyobrażenie o spotkaniu z własnym ojcem. Choć o tej ostatniej postaci niczego się nie dowiadujemy, to możemy przypuszczać, że realizowany przez Aleksandrosa film w istocie opowiada o dziejach jego własnej rodziny.

Poczucie bezdomności, tułaczka oraz tworzenie lokalnych diaspor z dala od ojczyzny stanowiły o zjawiskach społeczno-politycznych nowożytnej Hellady. Reżyser *Podróży na Cyterę* powiązał je z mitem Odyseusza. Wykorzystując popularną opowieść, wprowadził do niej jednocześnie kilka interesujących przesunięć i fabularnych przewrotek, nadających losom mitycznych bohaterów bardziej tragiczny charakter. Podobieństwa przeważają tylko na pozór. I tak: na odwiedzającego rodzinną wioskę Spyrosa czeka wierny i wiekowy już pies o imieniu Argos, wokół jego żony, Kateriny, kręci się jej wieloletni, choć wciąż zwodzony zalotnik, zaś powracającego z tułaczki ojca wita para Telemachów, Aleksandros i Voula. Zmieniony zostaje natomiast wiek bohaterów. U Homera, mimo dwudziestoletniej rozłąki, Odyseusz i Penelopa pozostają młodzi i atrakcyjni. Z kolei Angelopoulos portretuje dwoje starców, zapewne rozczarowanych (choć sugerują to ledwie marginalne odruchy i dialogi) cielesnością niegdyś pożądanego małżonka. Klasycy zostawiają bohaterom dziesiątki lat szczęśliwego pożycia, Angelopoulos wysyła ich wyłącznie na śmierć, symbolizowaną przez samotny rejs na niewielkiej tratwie – ku tytułowej wyspie poezji.

Homer w *Odysei* opisuje także tęsknotę dorastającego Telemacha, wciąż wypatrującego ojca, pragnącego by ten po powrocie przekazał mu rodzicielskie rady i podzielił się życiowym doświadczeniem. Tymczasem Angelopoulos portretuje Spyrosa/Odyseusza jako kogoś zbędnego, zapomnianego, a nade wszystko – spóźnionego. Aleksandros i Voula przez lata nieobecności ojca zdążyli nauczyć się żyć bez jego opieki. Kiedy wraca, traktują go z dystansem, córka – nawet z wrogością. To właśnie dzieci Spyrosa wydają być się największymi ofiarami polityki i historii – tak często rozbijającej rodziny, prowadzącej do rozłąki oraz samotnie przeżywanego żalu. Voula krytykuje ojca za wierność ideowym postawom, które nie pozwoliły Spyrosowi odstąpić od walki w czasie wojny domowej, a po jej przegraniu – zmusiły do emigracji.



Angelopoulos uwzniośla rygoryzm Spyrosa, ale rozumie też urazę Telemachów. W ich konformistycznej i racjonalnej strategii dostrzega kres wszelkich ideologii. Początek lat osiemdziesiątych oraz rozczarowanie lewicowymi rządami odcisnęły na reżyserze znaczące piętno. Choć czuje się on depozytariuszem pamięci o heroizmie i ofierze ojców, uznaje postawę Vouli i Aleksandrosa za naturalną i zapewne bliższą jemu samemu.

Cóż więc pozostaje Spyrosowi? Czy jedynie śmierć i ciągła poniewierka? U Angelopoulosa bohater rzeczywiście staje się kimś, kto przywodzi na myśl zjawę lub ducha. Odwiedza groby, w których spoczywają obok siebie dawni towarzysze walki i polityczni przeciwnicy, pielgrzymuje do starych hoteli, gdzie umawiał się na randki z przyszłą żoną, w końcu nawiedza ruiny rodzinnej wioski, właśnie przeznaczonej do wyburzenia. W trakcie kolacji rytualnie dzieli chleb, pozostawiając część pożywienia zmarłym przed laty dzieciom i rodzicom, a także strudzonym wędrowcom, którzy w każdej chwili mogą zapukać do drzwi.

W 1986 roku Theo Angelopoulos uzupełnił wątki zawarte w *Podróży na Cyterę* o *Pszczelarza* stanowiącego twórczą alternatywę losów Spyrosa. Bohater ten również i tutaj decyduje się na powrót w rodzinne strony. Zmienia się jedynie charakter jego emigracji, jego stosunek do najbliższych oraz wiek. Wspólna pozostaje sytuacja konfrontacji odchodzącej w niepamięć przeszłości z teraźniejszością, obojętną i budującą świat bez historycznych obciążeń. Na pozór najmniej ważna jest w *Pszczelarzu*, tak charakterystyczna dla poprzednich dzieł Angelopoulosa, analiza dziedzictwa greckiej wojny domowej. Nawiązania do najnowszej historii Grecji pojawiają się – w szkicowej formie – tylko w jednej scenie filmu, a mianowicie podczas rozmowy głównego bohatera z przebywającym w szpitalu towarzyszem walki.

*Pszczelarz* wydaje się bardziej intymny i egzystencjalny, a także bardziej uniwersalizowany i wyrwany z politycznego kontekstu, bo też Angelopoulos przedstawia w nim alternatywną wersję losów Spyrosa z *Podróży na Cyterę*. Tytułowy bohater *Pszczelarza* nie trwa do końca w walce: pozostaje w kraju, decydując się na wewnętrzną emigrację i pracę małomiasteczkowego nauczyciela. Wydaje się symbolem przegranego intelektualisty, który w czasach dyktatury stara się zachować uczciwość poprzez milczący opór oraz poprzez akt twórczej rezygnacji. Angelopoulos nigdy nie stronił od portretowania ofiar ideologii, ale dopiero w *Pszczelarzu* (podobnie będzie w pokrewnym mu *Zawieszonym kroku bociana*) zdecydował się na tak zindywidualizowaną perspektywę, odsuwającą na margines historyczną faktografię.

Bohater decyduje się na wędrówkę z północy na południe Grecji: z domu, w którym spędził dorosłe życie, do wioski, w której przyszedł na świat. Tym

czynem dokonuje prywatnego przeglądu własnej historii, nie pretendując wcale do roli kronikarza syntetyzującego losy całej generacji. Pierwotną przyczynę wyjazdu stanowi opieka nad pszczelimi ulami, które każdej wiosny Spyros obwoził po łąkach, komponując w ten sposób najlepszą mieszankę nektaru. Mapę wędrówki kreśli jednak pamięć. Mężczyzna w trakcie podróży odwiedza umierającego w szpitalu przyjaciela, zwiedza miejsca prowadzonych w przeszłości walk, a jeden z noclegów spędza w likwidowanym właśnie kinie, w którym w młodości przeżywał najpiękniejsze chwile. Niemal na każdym kroku na Spyrosa czeka rozstanie i rozkład. W ulach umierają pszczoły-królowe, hotele zmieniają się w ruiny, a żona odmawia powrotu do domu, wymawiając się opieką nad synem-studentem. Podróż głównego bohatera przypomina katalog strat, którego początkiem staje się śmierć kolejnych przyjaciół i wydanie za mąż córki. Spyros nie chce uczestniczyć w jej weselu, tuż przed wyjazdem państwa młodych bierze córkę na ręce, tak jakby była jeszcze dzieckiem. Tamten etap życia już się jednak skończył. Poczucie nostalgii wypełni go całego i przygotuje do śmierci.

#### Epilog w trylogii

Doświadczenie historii, postrzeganej zarówno przez pryzmat zindywidualizowanych losów samego reżysera, jak i zuniwersalizowanych, niezmiennych archetypów, stało się fundamentem twórczości Angelopoulosa. Nie tylko w filmach, które przywołałem powyżej, choć właśnie w nich metoda opisu przeszłych wydarzeń przybrała najbardziej wyrafinowaną narracyjnie formę. Angelopoulos preferował uogólnienie i syntezę, refleksję historiozoficzną oraz mitologiczną, alegorię i metaforę – krótko mówiąc te działania i figury, które leżą w sprzeczności z konwencjami klasycznego kina historycznego. Do tych ostatnich, w bardziej tradycyjnej formie, artysta zbliżył się dopiero w realizowanej wciąż *Trylogii*. Nie brak w niej wprawdzie zapierających dech w piersiach rozwiązań inscenizacyjnych, nie brak kunsztownych metafor, historiozoficznych refleksji oraz postaci przypominających figury mityczne, ale dominuje już klasyczna epika, melodramatyczno-przygodowa konstrukcja fabuły, deklaratywność dialogów, emocje i komercyjna wielowątkowość. Angelopoulos raz jeszcze przygląda się kluczowym dla Grecji wydarzeniom: od I wojny światowej aż po wiek XXI, tym razem chcąc zdobyć masową publiczność, opowiedzieć film niemal po hollywoodzku. I nawet jeśli mu się to nie udaje, poprzednimi dziełami stworzył portret dwudziestego wieku, z którym w historii kina niewielu może się równać.

---

[1] Michel Demopoulos, Frida Liappas, *A Journey through Greek Landscape and History: The Travelling Players* [w:] Fainaru, Dan (red.), Theo Angelopoulos. Interviews, Jackson: University Press of Mississippi, 2001, s. 18.

[2] Horton, Andrew, *A Cinema of Contemplation. The Films of Theo Angelopoulos*, Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 127.