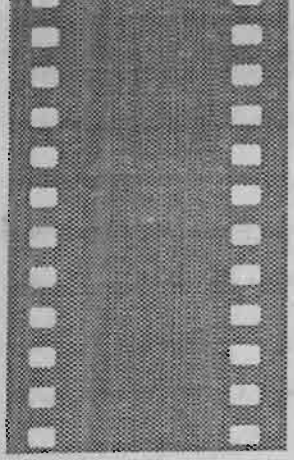

سیلویا رولت

تئو آنجلوپولوس

یا سینما به مثابهٔ تئاتر زمان

ترجمهٔ لیلا ارجمند

بهترین تصویری که می‌توان از آثار آنجلوپولوس ارائه داد، سفر دوباره و خستگی‌ناپذیر او از فیلمی به فیلم دیگر است. سفری در زمان، در جست‌وجوی زمانی آسیب‌ناپذیر، گذشته‌ای وازده به آن‌سوی حال، یا آینده‌ای که برای همیشه به فراسویی نامطمئن پرتاب شده است. سفری در فضا در جست‌وجوی «کادر» به مفهوم سینمایی آن، جایی که زمان معلق حافظه یا رؤیا سرانجام ناگهان ظاهر شود، و دوباره به نمایش درآید.

سینمای آنجلوپولوس، سینمایی است که از آرمانشهر می‌آید، و بنابراین ابتدا با این مسئله محوری که در هر نمایشی مطرح است برخورد می‌کند: مسئلهٔ طرح «حقیقتی» غیرقابل درک، که نمایش به‌تنهایی، می‌تواند به آن موجودیت ببخشد. زمان بی‌نور و بی‌مکان که فیلم به‌دنبال آن است و جز به‌طور مبهم و از راه گنجاندن نمایشهای نامنسجم، یا به گفتهٔ دیگر متناقض دیده نمی‌شود. و همان‌طور که گفتم، سینمای آنجلوپولوس که به‌شدت آرمانشهری است، نیز شامل این قاعده می‌شود: چون سفری که او برای ما در نمایشهای ممکن خود پیش می‌آورد، مرزهای بین واقعیت و تخیل را نابود می‌کند.

برای متقاعد شدن در مورد اینکه فیلمهای آنجلوپولوس، با شیوه‌ای تکراری، برای سفر سه‌گانهٔ ما در زمان، فضا و نمایشها مناسب است، کافی است نگاهی

تحلیلی، هرچند مختصر به‌عنوان فیلمهای او بیندازیم. اولین فیلم بلند او که در سال ۱۹۷۰ ساخته شد «*بازسازی*» نام دارد، که در یونانی به‌معنای بازسازی (صحنه‌سازی، مثلاً در یک گزارش پلیسی، در ماجرایی انجام شده، بدون شاهد، که تنها مکانها با همان قطعیت وجود دارند) و همین‌طور به‌معنای «ارائه، عرضه» (به‌مفهوم نمایش، صورت خیالی، تصویر ظاهرفریب، ناپایدار و محکوم به فنا) است. دومین فیلم آنجلوپولوس «*روزهای ۱۹۳۶*» که در دوران دیکتاتوری سرهنگ‌ها در سال ۱۹۷۲ ساخته شد، به‌نظر می‌رسد تنها شاهد روزهای حکومت دیکتاتوری سابق، یعنی متاکساس باشد. در واقع تنها به زمان ساخته شدنش اشاره دارد.

در سالهای ۱۹۷۴ - ۱۹۷۵، در آخرین روزهای رژیم سرهنگ‌ها، و در چند هفتهٔ پس از سقوط آنها، آنجلوپولوس «*بازیگران سیار*» را ساخت. سفر این فیلم از خلال تاریخ یونان، در جست‌وجوی مکانهایی است که حافظهٔ جمعی بتواند در آن زنده شود، به نمایش درآید. «*بازیگران سیار*» در ضمن داستان گروهی از افراد هم هست. اما آیا این داستان آنهاست یا داستان شخصیتهایی که این افراد نقش آنها را در تئاتر بازی می‌کنند؟ مگر اینکه نقشی که برای آنها در نظر گرفته شده، اسطورهٔ آترید[1] ها که آنها نقششان را ایفا می‌کنند، برایشان تعیین کرده باشند. این فیلم پیش از هر چیز سفر درازی است که از خلال جرقه‌هایی از خاطرات گروهی صورت می‌گیرد.

فیلم «*شکارچیان*» در سال ۱۹۷۷ گروه دیگری را به نمایش می‌گذارد که روحیهٔ منفی‌شان آنها را به هم پیوند می‌دهد، روحیهٔ ویرانگری و دفن گذشته‌ها. در سال ۱۹۸۰، آنجلوپولوس «*اسکندر کبیر*» را ساخت. عنوان فیلم در وهلهٔ اول تردید برانگیز است، آن که در قرن چهارم پیش از میلاد ارتش یونان را به‌سوی هند هدایت کرد؟ یا داستان راهزنان و چهرهٔ رمزآلود شورشیان عامی قرن نوزدهم را به تصویر می‌کشد؟ البته اگر مربوط به آلیس و لوخیوتیس، فرماندهٔ کل ارتش آزادیبخش نباشد، اینجا هم در آمیختن گذشته‌ها مانع از تشخیص دقیق زمان می‌شود.

در سال ۱۹۸۴، «*سفر به سیترا*» با سفری به جست‌وجوی مکانی اسطوره‌ای

۱- نام اعقاب آتره، پادشاه میسن

می‌رود، مکانی که از راه نمایشهای پیوسته به هم به‌صورت لایه‌های متوالی در طول قرنها ساخته شده است. در واقع نروال به‌خاطر رسیدن به سیترا، جزیرهٔ ونوس سیبل، الههٔ عشق، سفر به مشرق‌زمین را آغاز کرده است. سیترا جزیرهٔ عشقی است که بودلر در آن چیزی جز مرگ کشف نکرد. اینجا همان مکان آرمانشهری است، همان مکانِ نامکان، مکان تناقضها، محلی که همواره به تصویر کشیده شده و همواره دور از دسترس بوده است، مکانی که می‌توان آن را در عمق مسیر آنجلوپولوس یافت.

در سال ۱۹۸۷، *«پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل»* دوباره نشان سفر را با خود دارد. سفر کندوها، سفری که برای عسل‌سازی زنبورها ضروری است، سفری در تدارک غذا که لازمهٔ خلاقیت است: *«پرورش‌دهندهٔ زنبور عسل»* در ضمن سفر مردی است در آستانهٔ پیری به مرزهای جوانی. جابه‌جایی، اینجا هم امکان سفر به درون زمان را فراهم می‌کند.

در سال ۱۹۸۸ *«چشم‌اندازی در مه»* ساخته می‌شود که باز هم ماجرای یک سفر است، و این‌بار سفر دو کودک به‌سوی مکانی افسانه‌ای و مه‌آلود در آن‌سوی مرزها، جایی که احتمالاً پدرشان در تبعید به‌سر می‌برد. جابه‌جایی باز هم حرکتی است به‌سوی ریشه‌ها.

آخرین فیلم آنجلوپولوس، *«گام معلق لک‌لک»*، به این سفر پایان می‌دهد. این «گامِ معلق» همان تصویر زمان متوقف شده است. حرکتی که همیشه هدایت‌کننده بود متوقف بوده است: ماوراء قابل دسترسی نیست، مرز عبورناپذیر است.

بررسی سریع و سطحی عنوان فیلمهای آنجلوپولوس نشان می‌دهد که آثار او تا چه‌اندازه «بازتاب» یکدیگرند، هر فیلم نه‌تنها پاسخی بر فیلم قبل است، بلکه طنین تمام فیلمهای قبلی یا بعدی نیز هست.

به‌طور مثال *«روزهای ۱۹۳۶»* را می‌توان همچون پاسخ مفصلی بر پرسش محوری فیلم *«بازسازی»* در نظر گرفت: هرگونه تلاشی برای میزانس، صحنه‌سازی، بازسازی صحنهٔ جنایت محکوم به شکست است. اما *«روزهای ۱۹۳۶»* سیر تفکری را در تاریخ یونان، از آغاز تا پایان قرن بیستم آغاز می‌کند. اندیشه‌ای که تا اعماق فیلمهای *«بازیگران سیار»*، *«شکارچیان»*، *«اسکندر کبیر»* و همین‌طور *«سفر به*

سیترا» نفوذ می‌کند. *«بازیگران سیار»*، مسلماً اولین فیلمی است که استعارهٔ سفر را معرفی می‌کند، عنصری که بعدها در *«سفر به سیترا»*، *«پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل»* یا *«چشم‌اندازی در مه»* به‌صورت عنصر غالب دیده می‌شود. در فیلم بعدی او *«شکارچیان»* تم عمده‌ای وجود دارد که هفت سال بعد در *«سفر به سیترا»* هم دیده می‌شود: بازگشت باورنکردنی ارواح جنگ داخلی. اما آیا این ارواح همچنان زنده‌اند و رؤیاهای انقلابی بی‌ثمر، در همان آغاز قرن نمرده بودند؟

در همین زمان بود که *«اسکندرکبیر»* به این پرسش پاسخ داد. *«سفر به سیترا»* هم به شکل عجیبی طرح اولیهٔ *«بازسازی»* را از سر می‌گیرد: بازگشت پدر تبعیدی، پدری که مرده پنداشته شده و در مورد او نمی‌توان جز اینکه دوباره به‌دست مرگ سپردش کار دیگری کرد. تصویر پدری که به‌سوی مرگ گام برمی‌دارد همانی است که در *«پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل»* هم دیده می‌شود. با وجود این، *«چشم‌اندازی در مه»*، سفری است در جهت مخالف، سفری که بچه‌های فیلم *«بازسازی»* به‌سوی پدر تبعیدیِ گاه حاضر و گاه غایب و دور از دسترسشان در آلمان، طی نکردند. و *«گام معلق لک‌لک»* سفر این دو کودک را به‌سوی مرز، به‌شیوهٔ خود ترتیب می‌دهد: مرز، برای صدها پناهنده‌ای که از ماهها یا سالها پیش، بیهوده در انتظار عبور از آنند، دیگر محل عبور نیست، بلکه نقطهٔ ورود است. در این نامکان، مردم بی‌نام و فراموش شده در انتظارند. آنها در حالی که تلاش کرده‌اند گذشته را از بین ببرند، در حال تعلیق به‌سر می‌برند، به‌سمت آینده‌ای پیش می‌روند که خود را پنهان می‌کند. این آیندهٔ بی‌مکان به شکل عجیبی به تاریخ بی‌مکان شبیه است که گرایشهای نمایش در فیلم *«بازیگران سیار»* بر آن تکیه دارد. پناهندگان *«گام معلق لک‌لک»* بیش از ارواحی که در *«شکارچیان»* و *«سفر به سیترا»* دوباره ظاهر می‌شوند جنبهٔ وجودی ندارند.

اگر سینمای آنجلوپولوس را به مثابه «تئاتر زمان» مطرح کنیم، ابتدا باید به‌طور ضمنی، عبارت تئاتر را با مفهوم نظامی آن یعنی «تئاتر عملیاتی» به‌کار ببریم، یعنی محل رویارویی میان نیروهای متخاصم، میان زمانهای متقابل. اما حرف تئاتر را

بازنمایی[1] هم می‌زند، یعنی تلاشی برای ثبت گذشته‌ای مطلقاً دور از ذهن یا آینده‌ای در انتظار تولد، در زمان حال فیلم.

به نظر می‌رسد که آنجلوپولوس بخش اعظم کارش را روی ظهور گذشته در حال، و فعالیت پنهانی ذهن متمرکز کرده است.

داستان «*بازیگران سیار*» در سیزده سال دیکتاتوری متاکساس و مارشال پاپاگوس می‌گذرد. به این ترتیب فیلم بین دو قطب ۱۹۳۹ و ۱۹۵۲ نوسان دارد، در همین فاصله مراحل متعدد میانی هست، و نمی‌توان در هیچ لحظهٔ خاصی با قاطعیت تأیید کرد که این صحنه‌ها رجعت به گذشته (فلاش‌بک) یا رجعت به آینده است. به بیان دیگر، ویژگی زمانی فیلم «*بازیگران سیار*» بدون استفاده از تکنیک کلاسیک که به‌طور عادی سیر داستان را به عقب برمی‌گرداند، زمان مرجع را از داستان حذف می‌کند. در این دو قطب زمانی، به یک اندازه به واقعیت (یا غیر واقعیت) پرداخته شده است، همهٔ آغازهای زمانی در «زمان حال» صورت می‌گیرد.

به همین ترتیب، «*شکارچیان*» هم با جریانهای مکرر زمان در ذهن شخصیتها، پیش می‌رود. تصاویر گذشته، پنهانی و عقب رانده شده، به همان اندازهٔ تصاویر زمان حال ظاهر می‌شوند. فیلم، مرز بین گذشته و واقعیت را در هم می‌ریزد. این رفت و آمد بین گذشته و حال در «*سفر به سیترا*» هم به‌صورت توهّم دیده می‌شود.

اما این گرایش به چندپارگی زمانی، تمایل آگاهانه به بی‌نظمی که به نظر می‌آید از ویژگیهای سینمای آنجلوپولوس باشد ناشی از چیست؟ بی‌شک به این دلیل است که این سینماگر، از فیلمی به فیلم دیگر، مبارزه را علیه دشمنی نادیدنی پیش می‌برد: حافظهٔ از دست رفته. «ارواحی» که در فیلمهای او ظاهر می‌شوند حاصل انگیزشی است که رؤیاهای بزرگ انقلابی در یک مقطع زمانی به‌وجود آورده‌اند. همین رؤیاها است که یونان نوین قصد فراموش کردنشان را دارد و به‌خاطر همین نبرد علیه فراموشی است که سینمای آنجلوپولوس تبدیل به «تئاتر عملیاتی» شده است.

بنابراین شگفت‌آور نیست که سفری که سینماگر از خلال آن ما را به

1- re-presentatien

جست‌وجوی زمانی دور از زمان حال می‌برد. حالت بازگشت را بر تمام فیلمهایش بجز «*روزهای ۱۹۳۶*» ثبت می‌کند. بازگشت پدر از آلمان، در فیلم «*بازسازی*» به دهکده‌ای که همسر وفرزندانش در آنجا هستند. بازگشت گروه فیلم «*بازیگران سیار*» در سال ۱۹۵۲ به ایستگاهی برای اولین‌بار در سال ۱۹۳۹ که در آنجا پیاده شده بودند. بازگشت وهم‌آلود جسد خونین پارتیزانی که بیست وپنج سال قبل مرده است در فیلم «*شکارچیان*». بازگشت راهزن به دهکده‌اش که اکنون تبدیل به یک کمون خودگردان شده است، در فیلم «*اسکندرکبیر*»، در «*سفر به سیترا*»، بازگشت پدر از تبعید که با یونان معاصر مواجه می‌شود. بازگشت پرورش‌دهندهٔ زنبورعسل در همین فیلم به دوران جوانی‌اش. بازگشت بچه‌ها در فیلم «*چشم‌اندازی در مه*» به مسیر پدرشان که به آلمان رفته است. و بازگشت روزنامه‌نگار فیلم «*گام معلق لک‌لک*» به‌سوی مرزی که فکر می‌کند در آنجا یکی از مردان سیاسی را که چندسال پیش ناپدید شده دیده است.

این حالت بازگشت، مسلماً تصویری از ساختار چرخشی زمان را ایجاد می‌کند، یعنی نه‌تنها تصویر زمان بازیافته از وارونگیِ ترتیب زمانی، بلکه نمایانگر تصویر زمانی بی‌حرکت و ثابت نیز هست. این برجسته‌سازی خاص زمان ازدست‌رفته، که قبلاً وجود داشته است، در تمام آثار آنجلوپولوس به‌چشم می‌خورد. فیلم «*بازسازی*» که ماجرای آن مربوط به تمرین نمایشی در بارهٔ *آتریدها* در دهکده‌ای در سالهای ۶۰ است، با ورود پدر در خانه‌ای که در آن با مرگ روبه‌رو می‌شود، آغاز می‌شود و تمام می‌گردد. در «*روزهای ۱۹۳۶*» باز هم مسئلهٔ مرگ تکرار می‌شود؛ از قتلِ اسرارآمیز عضو سندیکا در سکانس اول فیلم تا اعدام مبارزان سیاسی و کشتار قانونی سکانس آخر. «*شکارچیان*» با سال ۱۹۳۹ تمام می‌شود، درحالی که با سال ۱۹۵۹ آغاز شده بود. آخرین نمای فیلم همهٔ گروه را تمام وکمال به ما نشان می‌دهد در حالی که ما از پیش می‌دانیم که چه مسائلی باعث کشتار آنها می‌شود. «*شکارچیان*» با کشف آغاز می‌شود و با دفن یک جسد پایان می‌گیرد. به‌همین‌ترتیب مسئلهٔ مرگ در آینده در «*اسکندرکبیر*» هم به‌چشم می‌خورد، یعنی آنجلوپولوس نابودی ایدئولوژیهایی را که شاهد تولدشان بوده است در آغاز ـ و نه

پایان ـ قرن بیستم تاریخ‌گذاری می‌کند. همین مایهٔ تکراری در «سفر به سیترا» هم دیده می‌شود، پدر تبعید شده از میان دریا ظاهر می‌گردد و دوباره به همان جا یعنی سرزمین مردگان بازگردانده می‌شود. بیش از مسئلهٔ بازگشت و نمایش مجدد زمان گذشته باید مسئلهٔ سکون زمان حال را مطرح کرد. این زمان معلق (که قبلاً در فیلم «چشم‌اندازی در مه» در مورد بچه‌هایی که به‌سوی آینده‌ای نامعلوم رها شده بودند دیده شده است) موضوع فیلم «گام معلق لک‌لک» نیز هست. عده‌ای از پناهندگان در کنار رودخانه‌ای که از آن عبور نخواهند کرد متوقف شده‌اند. گروه انبوهی از آنها به‌طور فشرده در واگنهای قطار که دیگر حرکت نخواهد کرد قرار دارند، نه راه پس دارند نه راه پیش. این زمان حال مداوم، بدون گذشته و آینده، بی‌شک محکمترین تصویری است که می‌توان از فراموشی ارائه داد.

بنابراین مسئلهٔ عمدهٔ سینمای آنجلوپولوس، مکانهایی است که باید در آنها این زمان سر رسیده یا معلق را که همواره از نظرها پنهان است به‌نمایش درآورد. به‌همین دلیل است که شخصیتهای فیلمهای او همیشه در سفرند، همواره به‌سوی مکانی که هرگز به آن نمی‌رسند در راه‌اند و دائماً «جای دیگر»ند یعنی صحنهٔ دست‌نیافتنی‌ای که ممکن بود حاصل آن «تئاتر زمان» باشد.

اما آیا امکان دارد مکانی برای این زمان بی‌وجود، باشد؟ از دهکده‌های موهوم و گمشده در کوهستان فیلم «بازسازی»، «اسکندر کبیر» و «سفر به سیترا» گرفته تا زندان ـ دژ «روزهای ۱۹۳۶»، هتل خالی «شکارچیان» و دهکدهٔ مرزی «گام معلق لک‌لک»، فیلمهای آنجلوپولوس در مکانهایی می‌گذرد که پنداری سد زمان در آنجا متوقف شده است در حالی که زندگی در جاهای دیگر ادامه دارد.

تنها معادلی که می‌توان برای این زمان یافت فضاهایی است با حدود تعیین‌شده. رودخانه‌ای که در «گام معلق لک‌لک» پناهندگان را از آن‌سوی ساحل جدا می‌کند، تصویر شکستگی درونی کادر است که امتداد آن به تمام فیلمهای آنجلوپولوس می‌رسد. این نقش در فیلم «شکارچیان» به‌دریاچه، در «بازیگران سیار» به دریا و در «سفر به سیترا» به مرزی منتقل شده است که بچه‌های فیلم «چشم‌اندازی در مه» هم به‌سوی آن کشیده می‌شوند.

جست‌وجوی فضایی از هم گسیخته که نمایانگر وجود مکانی دست‌نیافتنی است، مکانی که همواره به ماورای تصویر رانده می‌شود، شاید موردی باشد که کار ظاهری آنجلوپولوس را به بهترین شکلی توجیه می‌کند. تاکنون در بارهٔ طولانی بودن استثنایی نماهای ثابت او بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند. طولانی بودن این نماها در واقع خیلی افزونتر از نیازهای اطلاعاتی تماشاگر است. اما همین «نقص»، و این تأکید نشانگر کمبود و ناتوانی بیانی کادرهاست.

به همین ترتیب استفادهٔ مکرر از زمینهٔ خالی نیز در تصویر فضای خارج از کادر ایجاد می‌کند، فضایی که خود را از نمایش پنهان می‌کند، از آن می‌گریزد. استفادهٔ اصولی از پانورامیک (و غالباً پانورامیک کامل) واپسین تلاش اوست برای کشف فضایی که با کنار زدن حدود کادر صورت می‌گیرد، تلاشی که محکوم به شکست است چراکه پانورامیک خود زندانی یک چرخه است. و سرانجام پلان ـ سکانسهای متعدد به آستانه‌ای متکی‌اند که دوربین به ماوراء آن نفوذ نمی‌کند.

این «دیدگاه آستانه‌ای» و عقب‌نشینی دوربین که بیانگر عدم توانایی نگاه اوست، در آثار آنجلوپولوس مفهوم دیگری می‌یابد، مفهوم سکوت. یکی دیگر از ویژگیهای فیلمهای او این است که تا حد امکان از کلام استفاده نمی‌کند. بنابراین منظور از سکوت دقیقاً این است که جوهر و ذات اصلی از راه زبان قابل دسترسی و فهم‌پذیر نیست و ماورای واژه‌ها واقع می‌شود، همان‌گونه که خود سکوت ماورای تصاویر واقع شده است.

بنابراین نمی‌توان جز «بازی کردن» و تظاهر کردن به چیزی که دائماً در حال گریز است کاری کرد. هنگام تماشای آثار آنجلوپولوس، گویی همیشه در تئاتر هستیم. تمام فیلمهایش فوری به‌شکل یک نمایش درمی‌آیند و جای ما را هم در نقش تماشاگر به روشنی تعیین می‌کنند. تعدد «کادربندی از روبه‌رو» و «زمینهٔ خالی» (که دوربین مدت درازی روی آن باقی می‌ماند در حالی که شخصیتها از زمینه خارج شده‌اند) با نشان دادن فضای فیلمی به‌سان یک «صحنه»، به شکل اجتناب‌ناپذیری «جلوهٔ واقعیت» را از بین می‌برد.

می‌توان در بارهٔ آنجلوپولوس چنین نیز گفت که او با «تمام تابلوها بازی

می‌کند»، که فیلمهایش در جست‌وجوی تصویری است که با افزایش میزانسها خود را نفی می‌کند. «بازی» (به معنای مکانیکی آن) بین نمایشهای متفاوت و خلئی که این نمایشها بین خود باقی می‌گذارند، باعث می‌شود آنچه به‌طور سازش‌ناپذیری خارج از زمینه باقی می‌ماند، ناگهان ظاهر گردد. در این حالت فقدان یا کمبود، شکل قطعهٔ جدا شده‌ای را پیدا می‌کند که یک روزنامه‌نگار (*«بازسازی»*، *«گام معلق لک‌لک»*) یا سینماگر تلاش می‌کند آن را در یک تداوم جا بیندازد. اما این ترکیب مجدد در نقش یک رقیب همیشه برای این بافتِ زمانیِ نظم‌یافته تهدیدی به‌شمار می‌آید. در *«سفر به سیترا»*، تداوم فیلم از درون به‌وسیلهٔ فیلم دیگری، یعنی فیلم شخصیت سینماگر، شکسته شده است. در *«بازیگران سیار»* صحنه‌های تاریخی به‌دلیل تئاتری بودنشان دچار همان حالت غیرواقعگرایی صحنه‌های *شبانی* موجود در فیلم شده‌اند.

از آنجا که «حقیقت» وجود ندارد، از آنجا که همه چیز توهّم و نمایش است، آنجلوپولوس ما را به دنبال خود در تمام اَشکال نمایشی ممکن می‌کشاند: سینما از نوع تخیلی یا گزارشی، تئاتر ناتورالیستی یا بِرِشتی، کمدی موزیکال و ... . خود داستان به داستانهای قبلی برمی‌گردد و به‌صورت کولاژی از متون ادبی یا تاریخی (ترانه‌ها هم باید در این مورد مثل متنهای دیگر در نظر گرفته شوند) شکل می‌گیرد. استفاده از اسطوره‌ها در بیشتر آثار آنجلوپولوس به چشم می‌خورد. در *«بازسازی»* هم مثل *«بازیگران سیار»* نمایش *آتریدها* دیده می‌شود. در *«سفر به سیترا»* بازگشت فرد تبعیدی، بازگشت *اولیس* به *ایتاک* را به‌خاطر می‌آورد. و *«چشم‌اندازی در مه»* به تمثیل انجیلی سفر پیدایش آغاز و تمام می‌شود.

بنابراین اصلاً تعجب‌آور نیست که آنجلوپولوس از لوکیشن‌هایش به مثابهٔ دکور استفاده می‌کند، چرا که همه چیز در فیلمهای او نمایش است. یونانی را که او به تصویر می‌کشد وجود ندارد یا دست‌کم یونانی است که در نقاشیها دیده می‌شود مثل کار Tsarouchis برف و بارانی که همیشه می‌بارد مصنوعی است. نمای ظاهری خانه‌ها و درختها دوباره رنگ‌آمیزی می‌شود و همین باعث می‌گردد فیلمهای آنجلوپولوس رنگ‌آمیزی استثنایی و منحصر به‌فردی داشته باشد. به‌طور مثال می‌توان به رنگ سبز غالب لباسها، دکور و نور در فیلم *«شکارچیان»* اشاره کرد که

باعث می‌شود تمام فیلم همچون بازتابی در آبهای دریاچه در رنگ سبز مایل به آبی غوطه‌ور باشد. یا رنگهای آبی «سفر به سیترا» که همواره تصور چشم‌انداز رؤیایی حاصل از مه را ایجاد می‌کند. مثل شخص تبعید شده‌ای که یک روز از میان دریا ظاهر می‌شود. اینکه آنجلوپولوس تقریباً فقط در هوای گرفته فیلمبرداری می‌کند ناشی از انتخاب مشابه او در بارهٔ میزانسن است: مکانهایی که به‌نظر می‌رسد همیشه در نور بدون سایه‌ای غوطه می‌خورند، و به‌دلیل همین فضایی که امکان داشت حالت رئالیستی پیدا کند «غیر طبیعی» جلوه می‌دهد. آنجلوپولوس در بارهٔ «گام معلق لک‌لک» می‌گوید: «دلم می‌خواهد با ساختن این فیلم به‌اندازهٔ حضورها با فقدانها نیز ارتباط برقرار کنم». احتمالاً بهترین تصویر این شرط‌بندی ناممکن، تصویری است که آخرین فیلم او ارائه می‌دهد: پلی که به آن سوی رودخانه کشیده شده است، دور از دسترس و در عین حال چنین حاضر.

پوزیتیف، دسامبر ۹۱