

Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου

του Lino Micciché

Η *Αναπαράσταση*, η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, γυρίστηκε το 1970. Τον ίδιο χρόνο παρουσιάστηκε στην Ιέρ, όπου κέρδισε το βραβείο της καλύτερης ξένης ταινίας, και τον επόμενο χρόνο στο Βερολίνο, όπου η επιτροπή της Fipresci (Fédération Internationale de la Presse du Cinéma) του απένευσε έναν έπαινο στα πλαίσια του Διεθνούς Βραβείου της Κριτικής. Ωστόσο, στο χώρο της κριτικής, η αναγνώρισή του γενικά δεν ξεπερνά τον ορισμό «σίγουρο ταλέντο»: πολύ μικρή για ένα έργο που δεν αποκαλύπτει μόνο το ανάστημα μιας προσωπικότητας ιδιαίτερα αξιολογής και οπωσδήποτε εξαιρετικής στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και αποτελεί καμπή γι' αυτόν το χώρο. Μ' αυτή τη λογική, η παραπομπή στο *Ossessione* του Visconti έχει βάσιμη υπόσταση, έστω κι αν ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, υπογραμμίζει τις πολιτιστικές διαφορές (μια διαφορετική προσέγγιση του «μύθου»), την έμπνευση (το μυθιστόρημα του Cain από τη μια κι ένα πραγματικό γεγονός από την άλλη), το στυλ (την πληθώρα των πλάνων που θυμίζουν Visconti, την προσοχή του Αγγελόπουλου στο «χώρο εκτός κάδρου», που έλκει την καταγωγή της από τον Antonioni και, ακόμα περισσότερο, από τον Μιζογκούτσι). Όμως η βασική διαφορά ανάμεσα στο *Ossessione* και την *Αναπαράσταση* –διαφορά, που καθιστά νόμιμη τη σύγκριση των δύο έργων και σημαντική από πολλές απόψεις (έστω και για ν' αποκαλύψει τη διαφορά αντιμετώπισης του ίδιου μύθου και μιας από πολλές απόψεις ανάλογης πολιτικής κατάστασης), αλλά σε τελική ανάλυση διαφορά εξωτερική– είναι πάνω απ' όλα ιδεολογική, με τη διπλή έννοια: της μεταδοτικής ιδεολογίας της ταινίας του Αγγελόπουλου και την «ιδεολογία» της μετάδοσης (δηλαδή την αντίληψη περί κινηματογράφου που φανερώνει ο έλληνας σκηνοθέτης).

Όπως είναι γνωστό, η αφορμή της *Αναπαράστασης* είναι ένα πραγματικό γεγονός που συνέβη στα βουνά της Ηπείρου, εκεί όπου, σε 27 μόνο μέρες και με πολύ μικρό συνεργείο, γυρίστηκε η ταινία: «Μια γυναίκα –θυμάται ο ίδιος ο σκηνοθέτης– είχε σκοτώσει τον άντρα της, τον είχε θάψει κι είχε φυτέψει πάνω στον τάφο του κρεμμύδια, φτιάχνοντας έτσι έναν μικρό κήπο, ώστε να μην μπορεί να βρεθεί το πτώμα. Οι ρίζες των κρεμμυδιών είχαν βλαστήσει μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο. Ένα γεγονός πολύ σκληρό και πολύ γνωστό μέσα από την ειδησεογραφία των εφημερίδων». ¹ Το σκηνοθέτη, όμως, δεν τον ενδιαφέρει καθόλου η αναβίωση του γεγονότος ως thrilling true story. ² Αντίθετα, το γεγονός απογυμνώνεται αμέσως από το μυστήριο και το *σασπένς*, με μια σειρά από σκηνές που δείχνουν κάποιες φάσεις του εγκλήματος (το θάψιμο του πτώματος, η εκδρομή-άλλοθι στα Γιάννενα κ.λπ.), τις επαναλαμβανόμενες ανακρίσεις του εισαγγελέα και τις αστυνομίας, οι οποίες έχουν σκοπό να αναπαραστήσουν το γεγονός για να ξεκαθαρίσουν ποιος απ' τους δυο –η Ελένη (η σύζυγος) ή ο Χρήστος (ο αγροφύλακας και εραστής της)– έσφιξε τη θηλιά στο λαιμό του θύματος, του Κώστα Γούση, μετανάστη από τη Γερμανία που είχε έρθει να επισκεφθεί το χωριό του. Αυτό που ενδιαφέρει τον Αγγελόπουλο, είναι η «πορεία της ανθρωποκτονίας και για ποιους λόγους συνέβη»· δηλαδή, ποια είναι η κοινωνική βία πίσω απ' την ατομική βία που εκδηλώθηκε στην πράξη. Γι' αυτό και ο σκηνοθέτης έδωσε στην ταινία μια μορφή που, κατά κάποιον τρόπο, θυμίζει την ταινία του Rosi *Τζουλιάνο ο αρχιληστής*, την οποία ο Αγγελόπουλος εκείνης της εποχής αναφέρει ξεκάθαρα σε μια συνέντευξή του στο «Positif». Όπως ο Rosi, για ν' «αναπαραστήσει» το φόνο του Salvatore Giuliano, χρησιμοποιεί δύο στοιχεία (τα *γεγονότα* και τη διαδοχική *δικαστική-αστυνομική εκδοχή των γεγονότων*), αλλά και την άποψη του αφηγητή (ένα είδος κριτικής συνείδησης που τονίζει και αξιολογεί το χάσμα ανάμεσα στις δύο αλήθειες), έτσι κι ο Αγγελόπουλος δημιουργεί έναν τριπλό διάλογο ανάμεσα στην έρευνα του ανακριτή που ήρθε από την πόλη, στην έρευνα μιας ομάδας δημοσιογράφων που φτάνουν εκεί γι' αυτόν το σκοπό (έναν απ' αυτούς τον ερμηνεύει ο ίδιος ο σκηνοθέτης), και την άποψη του αφηγητή που, απ' τη μια προσθέτει κι άλλα στοιχεία στην «αναπαράσταση» των άλλων δύο, κι από την άλλη αποτελεί στιγμή σύνθεσης και κρίσης. Αυτή η «πορεία» δεν ξεκινά από το «πάθος» που σπρώχνει την Ελένη να γίνει συζυγοκτόνος με τη συνηγορία του εραστή της, αλλά από την πραγματικότητα της Τυμφαίας, όπου, όπως λέει στους δημοσιογράφους ένας κάτοικος του χωριού, «οι γέροι πεθαίνουν, και μαζί τους πεθαίνουν τα χωράφια και τα χωριά», γιατί η κύρια παραγωγή εκείνου του χωριού κι ολόκληρης της περιοχής είναι οι εργάτες, και η περιοχή κατοικείται σχεδόν αποκλειστικά από γυναίκες, μικρά παιδιά και γέροντες, γιατί οι σύζυγοι, οι πατεράδες και οι συγγενείς έχουν φύγει μετανάστες στο εξωτερικό για να βρουν μια δουλειά που δε βρίσκουν στην πατρίδα τους, όπως ακριβώς και ο σύζυγος της χωριάτισσας φόνισσας. Στην Τυμφαία – εκατό πέτρινα σπίτια κουρνιασμένα στους βράχους, περιτριγυρισμένα από μια ξερή κι άγονη γη, και βυθισμένα σε μια σιωπή που τη διακόπτουν μόνο οι φωνές των παιδιών– πριν από είκοσι χρόνια υπήρχαν 1.250 κάτοικοι: σήμερα, λένε τα στοιχεία, μόνο 85, που είναι γυναίκες, γέροι και παιδιά. Οι γυναίκες της Τυμφαίας είναι χήρες, έστω κι αν έχουν κάπου κάποιον ζωντανό σύζυγο, όπως και τα παιδιά της Τυμφαίας είναι ορφανά, έστω κι αν, δύο χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά, έχουν έναν πατέρα που δουλεύει για να τα ζήσει. Η κατάσταση όλων των κατοίκων είναι η μοναξιά, η

αδράνεια, η αναμονή, η σιωπή. Στην *Αναπαράσταση*, ο διάλογος περιορίζεται στα απαραίτητα: λίγα λόγια απ' τις μαμάδες στα παιδιά, λίγα λόγια απ' την αδελφή στον αδελφό, λίγα λόγια ανάμεσα στους εραστές. Ακόμα κι όταν κάνουν έρωτα, όπως οι δύο εραστές στο ξενοδοχείο «στην πόλη», όπου καταφεύγουν για να φτιάξουν ένα άλλοθι (ο Χρήστος δηλώνει το όνομα Κώστας Γούσης και η Ελένη το όνομα Σοφία, έτσι ώστε να επιβεβαιώνεται η εκδοχή της «εξαφάνισης» του συζύγου της γυναίκας –που στην πραγματικότητα έχει ήδη δολοφονηθεί και θαφτεί στο μποστάνι– μετά από μια τελευταία και μάλλον ασαφή ερωτική συνάντηση στα Γιάννενα), περιορίζονται σε μια σειρά σιωπηλές κινήσεις, όπου η επικοινωνία περιορίζεται στα απολύτως απαραίτητα: μερικές χειρονομίες, κάποια βογκητά, λίγες ματιές, μια κουβέντα. Κι εμείς καταλαβαίνουμε πως, σ' εκείνο το πέτρινο χωριουδάκι της Τυμφαίας, σ' εκείνο τον γκρίζο ορίζοντα όπου το άσπρο και το μαύρο της ταινίας δημιουργούν μια έντονη αντίθεση και υπογραμμίζουν τη φτώχεια, ανάμεσα στα σοκάκια όπου πέφτει ακατάπαυστα ένα πυκνό ψιλόβροχο, κάθε επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους πρέπει να έχει την ίδια άγρια ερημία όπως εκείνη των δύο εραστών· ίσως και ο σύζυγος της φόνισσας, όποτε ερχόταν απ' τη Γερμανία, να 'κανε ανάλογες κινήσεις, με την ανάλογη σιωπή και μια ανάλογη στοιχειώδη επαφή· ίσως, εκεί μακριά, στον αγώνα για να επιβιώσουν, να παντρευτούν για να κάνουν παιδιά, να πιουν ένα ποτήρι μπίρα (όταν έχουν λεφτά) ή να 'χουν έναν γρήγορο οργασμό (όταν βρίσκουν κάποιο ταίρι), οι άντρες και οι γυναίκες της Τυμφαίας να μη γνωρίζουν στοιχειώδη πράγματα της ζωής, όπως η ανάπαυση, η συζήτηση, η τρυφερότητα· να γνωρίζουν μόνο τη βία της κοινωνικής τάξης, που δημιουργεί παιδιά ορφανά από πατέρα και πατέρες «ορφανούς» από παιδιά, και που δεν μπορούν να την αντιμετωπίσουν παρά μόνο με παθητική αποδοχή του πεπρωμένου τους (ή πηγαίνοντας κάπου αλλού για να πουλήσουν την δουλειά τους, ή περιμένοντας να γυρίσουν, αργά ή γρήγορα, εκείνοι που είχαν φύγει) ή με μια απροσδόκητη έκρηξη τυφλής, καταστροφικής βίας: όπως οι δύο εραστές που σχεδιάζουν το έγκλημα, το πραγματοποιούν με σκληρή ψυχρότητα, το κρύβουν με ορμέμφυτη πονηριά και, μετά, αλληλοκατηγορούνται· ή όπως η Ελένη, όταν ορμά ξαφνικά στον εισαγγελέα και παραλίγο να τον στραγγαλίσει· ή όπως οι γυναίκες του χωριού που, για μια στιγμή, βγαίνουν απ' την απάθειά τους, ορμούν λυσσασμένες στη φόνισσα για να τη λιντσάρουν, με τα μάτια γεμάτα τρομερή μανία και ουρλιάζοντας, παρακινημένες, θαρρείς, από κάποια φωτιά που τις καταβρόχθιζε πάντα, κάτω απ' τα μαύρα ρούχα της υποταγής, και θα τη σκότωναν αν η αστυνομία δεν κατάφερε να τις απομακρύνει βιαστικά. Είναι φανερό: τα 'χουν με τη γυναίκα κι όχι με τον άντρα που, ωστόσο, είναι το ίδιο ένοχος μ' εκείνην κι έχει επίσης συλληφθεί· γιατί κι εκείνες οι γυναίκες έχουν τους άντρες τους –πατέρες, συζύγους, γιους– που σπάνια έρχονται ή δεν έρχονται καθόλου: η εγκληματική πράξη της γυναίκας ξεκινά από μια κατάσταση ίδια με τη δική τους· είναι μια πράξη που το καταπιεσμένο πάθος τους τις εμποδίζει να την ολοκληρώσουν· είναι η βία που χαλάει την οδυνηρή ισορροπία μιας ανοχής, η οποία, ακριβώς επειδή την έχουν συνηθίσει όλες, είναι πιο υποφερτή. Βασικά, δε θέλουν να τιμωρήσουν το «έγκλημα» της γυναίκας (γι' αυτό θα φροντίσει ο «νόμος» που ήρθε από μακριά· από κει, δηλαδή, όπου βρισκόταν πάντα)· θέλουν να τιμωρήσουν την άρνηση που κρύβεται πίσω απ' αυτό το έγκλημα. Δεν μπορούν να δεχτούν πως έγινε «ανυπόφορο» αυτό που εκείνες είχαν μάθει πάντα να υποφέρουν και που σκοπεύουν να υποφέρουν για πάντα· αλλιώς, θα 'πρεπε κι εκείνες να *πάψουν* να υποφέρουν, και, για να μη διαπράξουν κάποια εγκληματική πράξη, για να μην κάνουν κάποια απελπισμένη κι ανώφελη προσωπική επανάσταση, θα πρέπει να κάνουν κάτι άλλο: να επαναστατήσουν και ν' απαντήσουν στην ταξική βία με ταξική βία. «Οι γυναίκες που ορμούν πάνω στη φόνισσα –είπε ο σκηνοθέτης, αναφερόμενος στα γυρίσματα της ταινίας που έγιναν «ζωντανά», με ερασιτέχνες ηθοποιούς– ταυτίζονταν απόλυτα με το ρόλο τους. Για εκείνες ήταν κάτι σημαντικό αυτό που είχε τολμήσει να κάνει μια γυναίκα και που, κατά βάθος, θα 'θελαν κι αυτές να το 'χουν κάνει: να μοιχεύσουν, να 'χουν έναν εραστή, έστω κι αν χρειαστεί να δολοφονήσουν το σύζυγο, που ίσως δούλευε στη Γερμανία, όπως ο σύζυγος της κεντρικής ηρωίδας. Συμπεριφέρονταν, λοιπόν, σαν να αποτελούσαν μέρος ενός ψυχοδράματος: ήταν τρομερό... δεν μπορούσαμε να τις συγκρατήσουμε (στη σκηνή όπου ορμάνε στο τζιπ της αστυνομίας που παίρνει τη φόνισσα)· ήταν κάτι παραπάνω από αληθινό».¹

«Αναπαράσταση», λοιπόν, αλλά όχι ενός απλού επεισοδίου που αναφέρεται στα χρονικά, ούτε «η ιστορία ενός εγκλήματος πάθους σε κάποιο χωριό», ούτε καν μια «σύγχρονη διασκευή στο μύθο των Ατρείδων», πράγματα που έχουν ειπωθεί και ξαναειπωθεί· η σχέση του Αγγελόπουλου με το μύθο, όπως παρουσιάζεται στην ταινία του (κι όπως θα φανεί με το *Θίασο*), είναι μια μεθοδική καταστροφή της αρχαιολογικής διάστασης, που αποτελεί το ίδιο το θεμέλιο του μύθου: εντάσσοντας σ' αυτόν τα στοιχεία της υπόθεσης και της πραγματικότητας, ο Αγγελόπουλος δεν τον παρουσιάζει σαν αιώνιο πεπρωμένο και αναλλοίωτο κατηγορημα, αλλά σαν συμπαγή διάσταση μιας σύγκρουσης ιστορικής και, άρα, εφικτής. Μέσα στη συνολική δομή της ταινίας (που κλείνει όπως άνοιξε, με την είσοδο του Κώστα Γούση στο σπίτι όπου θα δολοφονηθεί), τα διάφορα κομμάτια της αλήθειας που ο Αγγελόπουλος έχει ενώσει μεταξύ τους, μέσα απ' τον τριπλό μηχανισμό που χρησιμοποίησε από την αρχή, δημιουργούν μια βαθιά διαλεκτική, στα κενά της οποίας το «ανείπωτο» (αυτή η ιδιαίτερη αισθητική τού να «μιλάμε σιγά», που επιβάλλει η δικτατορία) αποκτά μιαν απροσδόκητη σπουδαιότητα, μιαν απρόσμενα ιδεολογική οντότητα. Ίσως γι' αυτό (επειδή, δηλαδή, η ιδεολογία αυτής της μορφής είναι και η μορφή αυτής της ιδεολογίας) ο Αγγελόπουλος, παρ' όλο που έχει να κάνει μ' έναν ανάλογο

μύθο, δεν έχει ανάγκη –όπως ο Cain– ενός διαβολικού Σάκετ³ που στέλνει τους ενόχους στην αγχόνη, ούτε –όπως ο Visconti– ενός Σπανιόλου που υποδεικνύει την πιθανή λύτρωση, και μιας Μοίρας που, την τελευταία στιγμή, τιμωρεί τους αλύτρωτους ενόχους. Μ' άλλα λόγια, είναι σαφές ότι, καθώς λειτουργεί μέσα σε μια κουλτούρα όπου ο Μύθος έχει παράδοση και ρίζες βαθιές, ο Αγγελόπουλος τονίζει από την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους τα αποτελέσματα μιας διαλεκτικής προσέγγισης της πραγματικότητας, που δεν αποτελεί μόνο καμπή για τον ελληνικό κινηματογράφο («...μια ταινία που ταράζει, μια πραγματική τραγωδία, το μεγαλείο της οποίας γελοιοποιεί την τεχνική πολλών ταινιών που έχουν παραχθεί πρόσφατα στην Ελλάδα»⁴), αλλά και μια σημαντική κατάθεση στα πλαίσια της διεθνούς ανανέωσης του κινηματογράφου που διαδέχθηκε το '68.

Οι *Μέρες του '36*, η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Θόδωρου Αγγελόπουλου, γυρίστηκε το 1972. Το '73 παρουσιάζεται στις Κάννες, στο πρόγραμμα «La Quinzaine des Réalisateurs» («Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών»), και μετά από μια βδομάδα στο Βερολίνο, στα πλαίσια του Filmforum, όπου κερδίζει πάλι το Βραβείο της Fipresci. Ωστόσο, παρά τις συμμετοχές σε φεστιβάλ και τις διακρίσεις, παρά «την ευρύτητα και την πολιτική σημασία του λόγου του⁵ παρά το γεγονός ότι πρόκειται για την καλύτερη ελληνική ταινία της περιόδου '67-'73, το ενδιαφέρον των κριτικών είναι ακόμα συγκρατημένο: λίγες γραμμές (με μοναδική εξαίρεση το περιοδικό «Cinema '73»⁶) σε κάποια εξειδικευμένα γαλλικά περιοδικά που τη χαρακτηρίζουν «très beau film»,⁷ υπάρχει η επιβεβαίωση του «très solide talent»⁸ που ο Αγγελόπουλος το έχει ήδη φανερώσει από την *Αναπαράσταση*: λίγες γραμμές σε κάποια ιταλικά περιοδικά με σημειώσεις πολύ ουσιαστικές για «μια πραγματικότητα γυμνή και στεγνή ως το κόκαλο» και για στιλ «που θυμίζει Jancs^{1/2}», ενώ, ανάμεσα στους πολλούς «προσκεκλημένους» του ιταλικού ημερήσιου Τύπου στις Κάννες, μόνο ένας συνιστά την ταινία στους αναγνώστες: ούτε μία γραμμή στα γερμανικά, τα σουηδικά, τα αμερικανικά και τα αγγλικά περιοδικά, παρ' όλο που το βρετανικό «International Film Guide '74» δημοσιεύει μια σύντομη κριτική για την ταινία.⁹ Το παράξενο φαινόμενο, να παρουσιάζεται μια ταινία σε κάποιο φεστιβάλ, να αναγνωρίζουν όλοι την ποιότητά της, αλλά σχεδόν κανείς να μην έχει «χρόνο» (ή «χώρο») για να γράψει κάτι, είναι χαρακτηριστικό του πώς ακόμα και τα καλύτερα και τα πιο ειλικρινή φεστιβάλ (όπως σίγουρα είναι το «Δεκαπενθήμερο» των Καννών και το Filmforum του Βερολίνου), πέρα απ' την πραγματική πληροφόρηση που παρέχουν, συχνά καταλήγουν να είναι «μηχανές» που μάλλον εξυπηρετούνται απ' τις ταινίες, παρά τις εξυπηρετούν. Είναι γεγονός πως σ' ένα φεστιβάλ δεν αρκεί μια «ωραία ταινία» για ν' αλλάξει την επιμορφωτική- παραμορφωτική δράση της κριτικής, αυτής που ονομάζεται «μαχόμενη»: χρειάζεται μια ταινία εντυπωσιακή (που να έχει γίνει γνωστή πριν αναφερθεί σε κριτικές και σε δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις) ή ένα αριστούργημα: η κριτική θ' αρχίσει ν' ασχολείται ουσιαστικά με τον Αγγελόπουλο μόνο το '75, με την ταινία *Ο θίασος*.

Κι όμως, οι *Μέρες του '36*, παρ' όλο που δεν είναι ένα «αριστούργημα», είναι σίγουρα μια εξαιρετική ταινία, όχι μόνο για το αισθητικό της αποτέλεσμα, αλλά και για τις αντικειμενικές συνθήκες κάτω απ' τις οποίες πραγματοποιήθηκε η παραγωγή της: μια ταινία ενάντια στη δικτατορία, που γυρίστηκε στην ακμή της δικτατορίας. Εδώ, περισσότερο από ποτέ, γίνεται συγκεκριμένη αυτή «η ιδιαίτερη αισθητική»: εδώ, όπως έχει ήδη αποκαλυφθεί, η δικτατορία των συνταγματαρχών (που δεν διαφέρει από άλλες δικτατορίες) γίνεται ασφυκτική. Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος τα υπογραμμίζει αυτά σε μια συνέντευξή του: «Καθετί σημαντικό σ' αυτή την ταινία, προσπάθησα να το βάλω πίσω από κλειστές πόρτες, ή να λέγεται πίσω από κλειστές πόρτες, ή στο τηλέφωνο, ή να μη λέγεται καθόλου, ή να ψιθυρίζεται. Η δικτατορία είναι καταγραμμένη στη δομή της ίδιας της ταινίας. Ήταν οι συνθήκες κάτω απ' τις οποίες εργαζόμουν: δεν μπορούσα να μιλήσω. Είναι μια δουλειά βασισμένη πάνω σ' αυτά που δεν λέγονται, πάνω σ' αυτά που δεν μπορούν να ειπωθούν. Αυτή είναι η βάση της ταινίας».¹⁰ Και αλλού: «Φυσικά, δεν μπορούσα να εκφράσω ξεκάθαρα τη σκέψη μου. Γι' αυτό και άφησα να περάσει μέσα στην αισθητική της ταινίας η λογοκρισία: συχνά ακούγονται άτομα να μιλάνε ψιθυριστά, αλλά κανείς δεν μπορεί να καταλάβει τι λένε. Αν είχα εκφραστεί ελεύθερα, θα μου είχαν σίγουρα επιβάλει λογοκρισία: τη γύρισα λοιπόν με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να καταλάβει πως ήταν θέμα λογοκρισίας».¹ Ο πρώτος τρόπος με τον οποίο η δικτατορία και η λογοκρισία μπαίνουν στην ταινία και καθορίζουν κατά κάποιον τρόπο την αισθητική της, είναι η ίδια η επιλογή του θέματος: αυτές οι «μέρες του '36» (στην πραγματικότητα, η ταινία αρχίζει στα τέλη του '35) προηγούνται των πολιτικών εκλογών και της ανάθεσης της διακυβέρνησης της χώρας στον στρατηγό Μεταξά, ο οποίος, δύο μήνες αργότερα, στις 4 Αυγούστου, διαλύει τη Βουλή, βάζει στη φυλακή 50.000 αντίπαλους και εγκαθιδρύει δικτατορία, ζητώντας τη στήριξη του Hitler και του Mussolini «διότι, από της 4ης Αυγούστου 1936, η Ελλάς –σύμφωνα με τα δικά του λόγια– κατέστη κράτος αντικομμουνιστικών, αντικοινοβουλευτικών και απολυταρχικών». Η ταινία, τοποθετημένη στο κλίμα που προηγείται και προετοιμάζει το πραξικόπημα του Αυγούστου, αρχίζει με το φόντο ενός συνδικαλιστή μέσα στο πλήθος, σε μια ηλιόλουστη πλατεία. Η αστυνομία συλλαμβάνει μερικούς από τους παρευρισκομένους, ανάμεσα στους οποίους είναι κι ένας πρώην έμπιστος της αστυνομίας, ο Σοφιανός, που τον κλείνουν στη φυλακή. Ο Σοφιανός βρίσκει ένα πιστόλι και κλείνεται στο κελί του, κρατώντας όμηρο ένα βουλευτή της Δεξιάς που έχει πάει να τον επισκεφθεί, και απειλεί να τον σκοτώσει κι αμέσως μετά να

αυτοκτονήσει αν δεν τον ελευθερώσουν. Η διεύθυνση της φυλακής, η κυβέρνηση, τα πολιτικά κόμματα που τη στηρίζουν, εμπλέκονται στο γεγονός, που παίρνει μεγάλες διαστάσεις. Περισσότερο απ' όλους, ανησυχεί η κυβέρνηση που βασίζεται σ' ένα συνασπισμό της Κεντροδεξιάς και δεν μπορεί να θέσει σε κίνδυνο τη ζωή του βουλευτή, γιατί δεν θέλει να χάσει τη στήριξη της Δεξιάς, ενώ, συγχρόνως, δεν μπορεί να διακινδυνέψει ν' αφήσει ελεύθερο τον ύποπτο Σοφιανό, γιατί δεν θέλει να χάσει τη στήριξη του κόμματος του Κέντρου. Ανάμεσα στη φυλακή και τον έξω κόσμο, πηγαиноέρχονται μηνύματα και αγγελιαφόροι, ανακατεύονται όργανα του κόμματος και αστυνομικοί, πλέκονται σκοτεινές μηχανορραφίες και αόρατες συνωμοσίες. Οι Αρχές και οι πολιτικοί προσπαθούν να πείσουν τον Σοφιανό να εγκαταλείψει το σχέδιό του, χωρίς να τα καταφέρνουν. Μετά από μια σειρά προσπαθειών και συμφωνιών, θα επιλέξουν έναν ελεύθερο σκοπευτή για να τους λύσει το πρόβλημα σκοτώνοντας το ενοχλητικό άτομο, αφού πρώτα έχουν δοκιμάσει να τον δηλητηριάσουν. Αφού αποκαταστάθηκε «η τάξη», τώρα μπορούν να θέσουν ανενόχλητοι σ' εφαρμογή την καταπίεση. Η ταινία, που αρχίζει με μια δολοφονία μάλλον μυστηριώδη, κλείνει με μια εκτέλεση αγωνιστών από ένα απόσπασμα νόμιμων δολοφόνων.

Η επιλογή της ανάλυσης όχι απλώς της δικτατορίας (τόσο του Μεταξά όσο και του Παπαδόπουλου), αλλά και του ηθικού και πολιτικού κλίματος που της έστρωσε το δρόμο, πιθανόν να καθορίζεται –κατά τα λεγόμενα– από την έλλειψη δυνατότητας να τεθεί απευθείας το θέμα του ελληνικού φασισμού και, ταυτόχρονα, ανταποκρίνεται στην επιθυμία για την πραγματοποίηση μιας αναλυτικής ταινίας κι όχι απλώς για μια πράξη αντιφασιστικής μαρτυρίας. «Σκοπός μας –θυμάται ο σκηνοθέτης– ήταν να αναλύσουμε τους λόγους που μας οδήγησαν στη δικτατορία. Ψάχνοντας στην ελληνική Ιστορία, το μόνο παρόμοιο που μπορέσαμε να βρούμε, ήταν η δικτατορία του Μεταξά. Ζούσαμε κάτω από μια δικτατορία και δεν μπορούσαμε να μιλήσουμε για το φασιστικό καθεστώς του Παπαδόπουλου· μπορούσαμε, όμως, να μιλήσουμε για μιαν άλλη, ανάλογη δικτατορία».¹

Ωστόσο, η μεγαλύτερη «πολιτική διάσταση» του επιλεγμένου θέματος οδηγεί τον Αγγελόπουλο να τροποποιήσει σημαντικά την «αισθητική» της *Αναπαράστασης*. Από τα ίδια τα λόγια του σκηνοθέτη, έχει ήδη αποκαλυφθεί πως, εδώ, το *ανείπωτο* (το οποίο, στην πρώτη εκείνη ταινία, είναι, κατά κάποιον τρόπο, το υπονοούμενο στα διαλεκτικά κενά της συζήτησης) έχει μεταμορφωθεί σε άμεσο αφηγηματικό υλικό: οι σιωπές, τα βλέμματα, οι υπαινιγμοί, οι ψίθυροι, οι βιαστικές κουβέντες, οι ματιές συνεννόησης, παρουσιάζονται με αμεσότητα και δεν είναι πια μόνο υπαινικτικές. Εδώ, ο «ρεαλισμός» που χαρακτηρίζει ακόμα και φωτογραφικά την προσέγγιση του Αγγελόπουλου στο χωριό Τυμφαία και στην ανθρώπινη εξορία της Ηπείρου, αντιστρέφεται σε μιαν αρχική άρνηση της «ρεαλιστικής εντύπωσης», πράγμα που, αργότερα, θα ωριμάσει ακόμα περισσότερο στο *Θίασο*, μιας και, σ' αυτή την ταινία, μόνο εν μέρει χρησιμοποιείται ακόμα το Verfemdungseffect¹¹ που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα το τρίτο έργο του σκηνοθέτη. Αυτή η αποφασιστική εγκατάλειψη των «νατουραλιστικών» καταλοίπων –τα οποία, στην *Αναπαράσταση*, λειτουργούσαν με μεγάλη αποτελεσματικότητα– καθορίστηκε από μια σειρά πολύ σημαντικών επιλογών – δομικών και υφολογικών· κυρίως, της χρησιμοποίησης (απλώς περιπτωσιακής στην *Αναπαράσταση*) του πλάνου-σεκάνς ως αντικειμενικής καταγραφής ενός «βιώματος» της κάμερας που δεν προσπαθεί να περάσει σαν πραγματικό, αλλά σαν μια ξεκάθαρη mise en scène¹² μιας πλοκής, σαν ιδεολογική στιγμή μιας «αναπαράστασης». Πράγματι, αυτό είναι το αποτέλεσμα μιας σωστής χρησιμοποίησης του πλάνου-σεκάνς: προκειμένου να καθορίσει «πλασματικά» μια συνεχή Zeitraum¹³ της αφήγησης, τη συγκροτεί ως μια οργανωμένη ιδεολογική-αφηγηματική προσέγγιση συγκεκριμένων στοιχείων. Στο *Θίασο*, όπως θα δούμε, τέτοια προσέγγιση λειτουργεί αντίθετα, για να υπογραμμίσει τον ιδεολογικό συγχρονισμό ιστορικά διαχρονικών γεγονότων. Στις *Μέρες του '36*, λειτουργεί ακόμα στο εσωτερικό ενός διαλόγου, ιδεολογικά και αφηγηματικά (και ιστορικά) συγχρονισμένου, αλλά με πολύ έντονο ιδεολογικό φορτίο. Μ' αυτή τη λογική, η αναφορά στον κινηματογράφο του Janes^{1/2} και στα βασικά υφολογικά τεχνάσματά του (αυτό ακριβώς το πλάνο-σεκάνς) είναι σωστή, αλλά πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι, ενώ στον Janes^{1/2} (τουλάχιστον στον τελευταίο Janes^{1/2}, αυτόν του *Κόκκινου ψαλμού* και της *Ηλέκτρας*, κι όχι τον πρώιμο, των *Νικημένων*) το πλάνο-σεκάνς είναι, κατά κάποιον τρόπο, η συναφής κι αρμονική σκηνοθεσία μιας σκηνοθεσίας που έχει προηγηθεί ad hoc σε προφίλμικο στάδιο, στον Αγγελόπουλο (τουλάχιστον στις *Μέρες του '36*) βασίζεται σε μια διαλεκτική αντίθεση ανάμεσα στο «ρεαλισμό» του προφίλμικου και στο «πλασματικό» ύφος του έργου που επιτελεί πάνω του η κάμερα, ως μέσο αναπαράστασης του. Μ' άλλα λόγια, τα πλάνο-σεκάνς του Αγγελόπουλου δημιουργούν, κατά κάποιον τρόπο (καίτοι, σ' αυτή την ταινία, όχι τόσο συχνά όσο στο *Θίασο*), την αίσθηση της «αποξένωσης» και, υπ' αυτή την έννοια, πλησιάζει περισσότερο το στιλ του Antonioni (ας σκεφτούμε κυρίως το τέλος της ταινίας *Επάγγελμα: ρεπόρτερ*) παρά του Janes^{1/2}. Ένα άλλο στοιχείο, το οποίο στη μεν *Αναπαράσταση* εμφανίζεται απλώς περιπτωσιακά, αλλά στις *Μέρες του '36* τονίζεται ιδιαίτερα, είναι η χρήση του χώρου off· δηλαδή, σύμφωνα με τα λόγια του σκηνοθέτη, «αυτού που συμβαίνει εκτός κάδρου»,¹ κάτι που εξηγεί ακόμα και την αρχική αγάπη του Αγγελόπουλου για τον Antonioni και τον Μιζογκούτσι. Το «άδειο» κάδρο, που συχνά ολοκληρώνει τις αφηγηματικές σεκάνς στις *Μέρες του '36*, όταν η δράση έχει πια τελειώσει και οι «ήρωες» βγαίνουν απ' το κάδρο, είναι, πρώτα απ' όλα, ένα άλλο από τα μέσα με τα οποία ο Αγγελόπουλος προσπαθεί να καταστρέψει την

«εντύπωση του πραγματικού», παρουσιάζοντας τη δράση σαν σε μια θεατρική σκηνή (κάτι που θα τονιστεί ακόμα περισσότερο στο *Θίασο*, όπου υιοθετεί συστηματικά το «*cadrage frontal qui situe le spectateur en face de l'action et non plus au milieu des personnages*»¹⁴), και, δεύτερον, η μέθοδος με την οποία ο σκηνοθέτης εξαφανίζει, για να μεταχειριστούμε την ορολογία του Brecht, την «ένταση που αφορά στην έκβαση» και δημιουργεί την «ένταση που αφορά στην πλοκή», καταργεί τη συνέχεια όπου «κάθε σκηνή εξυπηρετεί μιαν άλλη», υπογραμμίζει πως «κάθε σκηνή είναι αυτόνομη» και προτείνει την αφήγηση σαν «επιχείρημα» πάνω στο οποίο ο θεατής θα πρέπει να στοχαστεί, κι όχι σαν «πρόταση» όπου ο θεατής θα πρέπει να εμπλακεί.¹⁵ Τώρα είναι ευκαιρία να υπογραμμίσουμε πως, ενώ στον Antonioni και τον Μιζογκούτσι η χρήση του νεκρού χρόνου και του «κενού κάδρου» παίζει λειτουργικό ρόλο ως προς την αφήγηση και αποτελεί μέρος της αφηγηματικής δομής, στον Αγγελόπουλο, αντίθετα, έχει μια λειτουργία «αποδόμησης» απέναντι στην αναπαράσταση, η οποία καταλήγει ν' απομακρύνεται απ' το θεατή διά μιας ανάλογης διαλεκτικής απόστασης. Μπορούμε να πούμε, με κίνδυνο να θεωρηθεί σχηματικό, πως στην πρώτη περίπτωση βρισκόμαστε μπροστά σε μια τυπική «ιδεαλιστική» χρήση ενός εκφραστικού μέσου, ενώ στη δεύτερη, σε μια «υλιστική».

Μια άλλη ένδειξη της αντι-νατουραλιστικής στάσης του Αγγελόπουλου μας δίνεται από τη χρήση του χρώματος, που γίνεται για πρώτη φορά στις *Μέρες του '36*. Αντίθετα με το *Θίασο*, όπου κυριαρχούν οι σκούροι τόνοι για να υπογραμμίσουν τη δραματική ένταση της αναπαράστασης, στις *Μέρες του '36* κυριαρχούν οι ανοιχτοί, με κυρίαρχο το κίτρινο, οι οποίοι σχεδόν υπογραμμίζουν την ειρωνική ένταση που αποτελεί βασικό συστατικό της ταινίας. Όμως, όπως θυμάται ο ίδιος ο σκηνοθέτης, «τα χρώματα δεν είναι τα φυσικά χρώματα του χώρου. Η φυλακή, στις *Μέρες του '36*, είναι όλη βαμμένη, και στον περίβολό της υπήρχαν δέντρα που τα 'κοψα όλα, όπως και κάθε πρασινάδα. Χρησιμοποίησα μηχανές για να κόψω τα πάντα και για να μεταφέρω στον περίβολο άμμο, μεταμορφώνοντας έτσι το περιβάλλον».¹ Μ' άλλα λόγια, στις *Μέρες του '36* (και μ' έναν τρόπο τελείως αντίθετο απ' ό,τι στην *Αναπαράσταση*), η επιλογή του φυσικού χώρου, η άρνηση της υποκριτικής, οι «αληθινές» λήψεις, επ' ουδενί λογω αντιστοιχούν σε μια «νεορεαλιστική» μυθολογία, σε μια συνταύτιση του «πραγματικού» με το «αληθινό» που βιώνεται ή ιδεολογικοποιείται μέσα από την κάμερα. Αυτό, κατά κάποιον τρόπο φανερώνει πως πρόκειται για μια «ιστορική» ταινία: αποτελεί, όμως, και μια ακόμα ένδειξη για το πώς η «αισθητική» του Αγγελόπουλου εξελίσσεται προς εκείνη την «επική μορφή» που θα βρει την ύψιστη έκφρασή της, δύο χρόνια αργότερα, στο *Θίασο*.

Ταινία πάνω στο «προμήνυμα μιας δικτατορίας» (όπως τη χαρακτηρίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης), οι *Μέρες του '36*, παρά την ηθελωμένη αοριστία στις πολιτικές αναφορές της, κρύβει μια σαφή κρίση για τη φύση της φασιστικής τάξης και για την ιδεολογική-πολιτική ταυτότητα που αποκτά η αστική δημοκρατία στη μετριοπαθή-αντιδραστική εξέλιξή της: πρόκειται, μ' άλλα λόγια, για μια τεκμηριωμένη έκθεση των γεγονότων που οδήγησαν στο πραξικόπημα του '67 και στο φασισμό των συνταγματαρχών του Παπαδόπουλου. Υπ' αυτή την έννοια, η ταινία σκιαγραφεί με ξεκάθαρο τρόπο την πάλη των τάξεων: και στον δολοφονημένο συνδικαλιστή, στους φοιτητές που πετούν αντιφασιστικές προκηρύξεις, στους εργάτες που έχουν βγει στην παρανομία, στους φυλακισμένους που βασανίζονται, στους αντιπάλους του συστήματος που εκτελούνται, στους «πολιτικούς» που είναι κλεισμένοι στις φυλακές, αντιπαρατίθενται ξεκάθαρα οι ηγέτες των συντηρητικών κομμάτων, οι αστυνομικοί, οι υπουργοί, οι δικαστές, οι εκπρόσωποι μιας εξουσίας που, προκειμένου να επιβιώσει, δε διστάζει να κολακέψει (όπως κάνει ο άγγλος πρέσβης στη σκηνή της παραλίας) τη δικτατορία. Αυτή η αντίθεση –που δίνει την πιο έντονη στιγμή της στην ωραιότατη σκηνή του γραμμοφώνου (και μας προϊδεάζει για την υπέροχη ιδεολογικο-μουσική σκηνή στο *Θίασο*, ανάμεσα στους χίτες και τους «αριστερούς»), όταν, μετά το πρώτο ξάφνιασμα στο άκουσμα της μαγευτικής κι απατηλής «αστικής» μουσικής, οι φυλακισμένοι εκδηλώνουν τη διαμαρτυρία τους χτυπώντας τις караβάνες τους στα κάγκελα των κελιών– τονίζεται και από την ειρωνεία με την οποία ο Αγγελόπουλος περιγράφει τους εκπροσώπους της συντηρητικής, αντιδραστικής αστικής τάξης και ακολουθεί τα πηγαίνελα τους γύρω απ' τη φυλακή. Αξίζει τον κόπο, γι' άλλη μια φορά, να υπογραμμίσουμε την «μπρεχτική» προέλευση της χρήσης αυτής της ειρωνείας, σαν κάτι που, κατά τον Αγγελόπουλο, «φτάνει πιο άμεσα στο θεατή κι έχει μια δύναμη πιο διεισδυτική από το συναίσθημα, το οποίο καταλαμβάνει αμέσως το θεατή», αλλά, συγχρόνως, είναι και «μια κριτική τοποθέτηση απέναντι στην κατάσταση που περιγράφεται».¹

Ο *Θίασος*, η τρίτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, ξεχωρίζει στις Κάννες το 1975, κι αφού προβάλλεται στα πλαίσια του «Δεκαπενθημέρου Σκηνοθετών», κερδίζει το Διεθνές Βραβείο των Κριτικών που του απονέμει η επιτροπή της Fipresci, ενώ χαρακτηρίζεται από πολλούς ως η καλύτερη ταινία που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ. Αυτή τη φορά, η επιτυχία είναι απόλυτη: «εξαιρετική ταινία» γράφει ο Morandini στην «Giorno», συγκρίνοντάς την με το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*: «η ταινία-γεγονός του Φεστιβάλ Καννών '75», γράφει ο Casiraghi στην «Unità», χαρακτηρίζοντάς την «μια μεγάλη ταινία, που αξίζει ένα μεγάλο κοινό»: «υψηλής κλάσεως», γράφει ο Grazzini στην «Corriere della sera», «και έργο μεγάλης λυρικής πνοής»: «ένα μεγάλο μάθημα ιστορικής ανάλυσης και κινηματογραφικής αφήγησης», γράφει ο Robert Chazal στην «France-Soir»: «θα ήταν σίγουρα μια σοβαρή υποψηφιότητα για το βραβείο του Φεστιβάλ», αναφέρει ο Louis Marcourelles στη «Monde»: «μια ταινία ιδιαίτερα σημαντική», δηλώνει ο Albert Cervoni

στη «France Nouvelle»: «μια αναμφισβήτητη απόδειξη για το πώς μια ταινία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να διερευνήσει την ανάμιξη του προσωπικού δράματος με το πολιτικό», τονίζει η Rosalind Delmar στο «Monthly Film Bulletin»: «το ανάστημα του Αγγελόπουλου μοιάζει να αυξάνεται σε κάθε ταινία του», σημειώνει, αναφερόμενος στο *Θίασο*, ο John Gillet, στο «International Film Guide»: «ένα αριστούργημα του σύγχρονου κινηματογράφου, μια ταινία εκθαμβωτικού μεταφορικού επιπέδου και νοήματος» την ορίζει ο David Wilson του «Sight and Sound».

Παρά το μοϊκοτάζ της κυβέρνησης Καραμανλή, που τον κατηγορεί ότι τρέφει ιδιαίτερες συμπάθειες στην Αριστερά, η ταινία προβάλλεται κατά τη διάρκεια του δεύτερου εξαμήνου του 1975 σε πολλές ευρωπαϊκές κινηματογραφικές εκδηλώσεις, από το Βερολίνο ως την Ταορμίνια, από το Μιλάνο ως το Λονδίνο, από τη Βενετία ως τη Θεσσαλονίκη, αναγκάζοντας ακόμα και τους κριτικούς να ξαναδούν τις δύο προηγούμενες ταινίες μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη ως έργα που προαναγγέλλουν το *Θίασο*, όχι μόνο με το ασυνήθιστο αισθητικό τους επίπεδο, αλλά και με τη θεματολογία τους. Πράγματι, όπως στην υπόθεση του *Forminx Story* υπάρχει το θέμα του ταξιδιού μιας ομάδας, και στην *Εκπομπή*, η *mise en question*¹⁶ του «θεάματος» ως «σκηνοθεσίας» του ψεύδους, έτσι και στη μεν *Αναπαράσταση* εμφανίζεται *in nuce*¹⁷ η βασική πλοκή του μύθου των Ατρείδων (μια Κλυταιμνήστρα που, με συνεργό έναν Αίγισθο, δολοφονεί τον Αγαμέμνονά της), στις δε *Μέρες του '36*, γίνεται για πρώτη φορά ανάλυση της Ιστορίας ως έμμεσης πολιτικής αξιολόγησης του παρόντος. Με τον ίδιο τρόπο, η τριπλή δομή της πρώτης ταινίας προαναγγέλλει τα τρία επίπεδα αφήγησης του *Θίασου*, και το στίλ της ταινίας *Μέρες του '36* θεμελιώνει ήδη αυτή την «επική μορφή» που παίρνει την πιο γοητευτική και πρωτότυπη όψη της στο αριστούργημα του '75.

Στην πραγματικότητα, *Ο Θίασος*, παρ' όλο που γυρίστηκε σχεδόν ολόκληρος κατά τη διάρκεια της δικτατορίας [τα γυρίσματα άρχισαν στις 2 Φεβρουαρίου του 1974, σταμάτησαν για το καλοκαίρι (στο μεταξύ, στις 23 Ιουλίου, έπεσε η χούντα) και ολοκληρώθηκαν το Νοέμβριο], δεν αποτελεί πια έκφραση εκείνης της «ιδιαιτέρας αισθητικής» που, όπως παραδέχεται ο ίδιος ο σκηνοθέτης, είχε εν μέρει επιβάλει η ίδια η καταπίεση στα δύο προηγούμενα έργα: αντίθετα, αποτελεί το τέρμα μιας διαδικασίας ωρίμανσης που είχε διαρκέσει πολλά χρόνια και που καθιστά τον Αγγελόπουλο έναν από τους πραγματικούς δημιουργούς ενός κινηματογράφου θεμελιωμένου σε μια υλιστική αισθητική. Και δεν υπάρχει αμφιβολία –όπως έλεγαν ο ίδιος ο σκηνοθέτης κι ο παραγωγός του– πως, αν η χούντα δεν είχε πέσει, ίσως να μην τελείωνε η επεξεργασία της ταινίας, κι είναι σίγουρο πως η ταινία δε θα προβαλλόταν ποτέ στην Ελλάδα.

Το θέμα του *Θίασου* είναι η ιστορία της Ελλάδας από το 1939 μέχρι το 1952. Σ' αυτό το διάστημα [δηλαδή, από το τελευταίο φθινόπωρο της κυβέρνησης Μεταξά (η δικτατορία που γεννήθηκε στις «μέρες του '36») ως το πρώτο φθινόπωρο της κυβέρνησης Παπάγου (που αναλαμβάνει την εξουσία το '52 μ' έναν «εκλογικό νόμο-απάτη»)] συμβαίνουν τα εξής: η ιταλική επίθεση (28 Οκτωβρίου 1940), η γερμανική εισβολή (6 Απριλίου 1941), η κατοχή από τους ναζί και τους φασίστες (27 Απριλίου 1941), η ίδρυση του ΕΛΑΣ (Φεβρουάριος 1942), η επέμβαση των πρώτων βρετανών αλεξιπτωτιστών (Οκτώβριος 1942), οι πρώτες απόπειρες, μετά το τέλος του πολέμου, να επιτευχθεί μια συμφωνία ανάμεσα στο ΕΑΜ και τον ΕΔΕΣ (την αντιστασιακή ομάδα την οποία είχε οργανώσει η Δεξιά), απόπειρες που παρατείνουν το πρόβλημα της κυβέρνησης (Αύγουστος 1943), η συνθήκη του Λιβάνου και ο σχηματισμός μιας προσωρινής κυβέρνησης λαϊκής ενότητας με έδρα τη Νάπολη (Μάιος 1944), η Απελευθέρωση (12 Οκτωβρίου 1944), η είσοδος των βρετανικών στρατευμάτων στην Αθήνα με επικεφαλής τον στρατηγό Scobie (14 Οκτωβρίου 1944), η διαταγή του Scobie να παραδώσουν οι αντάρτες τα όπλα μέχρι τις 10 Δεκεμβρίου, οι διαδηλώσεις στις 3 Δεκεμβρίου όπου ο αγγλικός στρατός πυροβολεί το πλήθος, με αποτέλεσμα τη Μάχη της Αθήνας που διαρκεί 33 μέρες, η Συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945), όπου το ΕΑΜ συμφωνεί να διαλύσει και να αποπλίσει τον ΕΛΑΣ, με αντάλλαγμα την υπόσχεση για τη διεξαγωγή δημοψηφίσματος μέσα στον ίδιο χρόνο, οι βιαστικές εκλογές του 1946 (31 Μαρτίου) όπου αρνούνται να πάρουν μέρος όλα τα δημοκρατικά κόμματα και που, βέβαια, τις κερδίζει η Δεξιά, το δημοψήφισμα (Σεπτέμβριος 1946) που ανοίγει το δρόμο για την επιστροφή του βασιλιά, η επιστροφή του ΕΑΜ στο βουνό όπου ενώνεται με τις ομάδες του Άρη Βελουχιώτη, οι οποίες είχαν ήδη αρνηθεί τη Συμφωνία της Βάρκιζας (28 Οκτωβρίου 1946) και, στη συνέχεια, η δημιουργία μιας προσωρινής κυβέρνησης της ελεύθερης Ελλάδας (23 Δεκεμβρίου 1947). Στο μεταξύ, ο αγγλικός στρατός αποσύρεται (Φεβρουάριος 1947) και, σε εφαρμογή του «Δόγματος Truman», τον διαδέχεται ο αμερικανικός στρατός που ελέγχει τη χώρα και υποστηρίζει τη Δεξιά (12 Μαρτίου 1947). Το τέλος του εμφυλίου πολέμου και η ήττα της Αριστεράς μετά από τρία σκληρά χρόνια (1946-1949), στη διάρκεια των οποίων υπήρξαν: 600.000 νεκροί, εξορίες, βασανιστήρια, «δεξιά» τρομοκρατία, έκτακτα στρατοδικεία, διωγμοί: οι εκλογές του 1950, με τις οποίες εδραιώνονται οι δυνάμεις του «φιλελεύθερου» Κέντρου, χάρη στη μείωση της αμερικανικής πίεσης: η εξάπλωση του Ψυχρού Πολέμου και μια γρήγορη επιστροφή στη «σκληρή πολιτική» από την πλευρά των ΗΠΑ, επιβάλλουν νέες εκλογές κι ένα πλειοψηφικό εκλογικό σύστημα, χάρη στο οποίο, το 1952, το κόμμα του στρατάρχη Παπάγου παίρνει το 49% των ψήφων και το 82% των εδρών της Βουλής. Τα δεκατρία χρόνια της ελληνικής Ιστορίας που «παρουσιάζονται» στην ταινία, κρύβουν, στην πραγματικότητα, ευρύτερες αναφορές: απ' τη Μικρασιατική Καταστροφή που αναθυμάται ο πατέρας σ' έναν απ' τους τρεις «μονολόγους» (σεκάνς 18), μέχρι τη

δικτατορία των συνταγματαρχών (1967-'74) που υπονοείται σε όλο το διάλογο για την καταπίεση των τάξεων, από το 1939 ως το 1952. Για τον Αγγελόπουλο, όπως και στις *Μέρες του '36*, η Ιστορία είναι πάντα Ιστορία του παρόντος.

Αυτή η δραματική ιστορική περιήγηση συνθέτει μόνο ένα από τα τρία επίπεδα της αφήγησης στο *Θίασο*. Τα άλλα δύο είναι: αφ' ενός τα θεατρικά δρώμενα των περιπλανώμενων θεατρίνων της ταινίας, που είναι η περιοδεία και οι παραστάσεις της *Γκόλφως*, και, αφ' ετέρου, η οικογενειακή ιστορία των θεατρίνων που επαναλαμβάνει το μύθο των Ατρείδων: υπάρχει μια γυναίκα (η μητέρα) που, όπως η Κλυταιμνήστρα, απατά τον άντρα της, ο οποίος, όπως ο Αγαμέμνονας, δολοφονείται από τον εραστή της γυναίκας, τον Αίγισθο (σύμφωνα με το μύθο, αντίθετα, δολοφόνος ήταν η Κλυταιμνήστρα, κι ο Αίγισθος, απλώς ηθικός αυτουργός) και υπάρχει η μεγαλύτερη κόρη που, όπως η Ηλέκτρα, λαχταρά να πάρει εκδίκηση για τον πατέρα και περιμένει το γυρισμό του αδελφού που, όπως ο Ορέστης, θα σκοτώσει τη μοιχαλίδα και το συνεργό της.

Αυτή η τριπλή δομή, πέρα από το ότι έχει αμοιβαίες «αφηγηματικές» διεισδύσεις, δημιουργεί ένα είδος «συνεχούς διακεκομμένου κύκλου»¹⁸ όπου το *μυθιστορηματικό* (το βουκολικό δράμα *Γκόλφω*), η *ζωή* (η αναβίωση του μύθου των Ατρείδων) και η *Ιστορία* (τα ελληνικά γεγονότα της περιόδου '39-'52) μπαίνουν το ένα μέσα στο άλλο με ξαφνικές εναλλαγές του ρόλου του αφηγητή, έτσι ώστε, συχνά, μέσα στην ίδια σεκάνς, τα τρία επίπεδα διαδέχονται το ένα το άλλο, ενώ συχνά αλληλοκαλύπτονται: όπως στη σεκάνς-κλειδί (την 52)¹⁹ όπου ο Ορέστης ορμάει οπλισμένος στη σκηνή, κι ενώ ο *θίασος*²⁰ παίζει για πολλοστή φορά την *Γκόλφω*, απαγγέλλει τα λόγια του *pièce*²¹ σηματοδοτώντας με το πιστόλι και σκοτώνοντας τη μητέρα του και τον εραστή της, εκδικούμενος έτσι τον πατέρα, αλλά και, συγχρόνως, τιμωρώντας τον προδότη φασίστα, μπροστά στο κοινό που χειροκροτεί, πιστεύοντας ότι κι αυτό αποτελεί μέρος της παράστασης. Με τον ίδιο τρόπο, σε κάποια επόμενη στιγμή (σεκάνς 81/83), προς το τέλος της ταινίας, η Ηλέκτρα αποχαιρετά το πτώμα του αδελφού της, Ορέστη, που έχει εκτελεστεί ως αντάρτης μετά από απόφαση του δικαστηρίου, με τα λόγια της «Γκόλφως της βοσκοπούλας»: «Καλή σου μέρα, Τάσο»· και λίγο αργότερα, τη στιγμή της ταφής, χειροκροτεί τον νεκρό μαζί με τα άλλα, εναπομείναντα μέλη του *θίασου*. Ανάλογη αλληλουχία (ζωή / μυθοπλασία / Ιστορία) υπάρχει στη σεκάνς της παραλίας (47), όταν ο *θίασος*, αποκλεισμένος σε μια παραλία από μια βρετανική διμοιρία που κυνηγούσε κομμουνιστές, παρουσιάζει την *Γκόλφω*, κι οι στρατιώτες αυτοσχεδιάζουν ένα χορωδιακό («It's a long way to Tipperary») προς τιμήν του *θίασου*, ως τη στιγμή που η σκηνή διακόπτεται από τη ριπή ενός αντάρτικου οπλοπολυβόλου που σκοτώνει έναν από τους στρατιώτες.

Στην πραγματικότητα, τα τρία αφηγηματικά επίπεδα της ταινίας *Ο θίασος* συνυπάρχουν διαλεκτικά, ακριβώς για να απορριφθούν (δηλαδή να ολοκληρωθούν) αμοιβαία: η παράσταση της *Γκόλφως* δεν τελειώνει ποτέ, αφού διακόπτεται πάντα από την παρέμβαση της Ιστορίας (το βλέπουμε στις προαναφερθείσες σεκάνς 52 και 47): η δυναμική της Ιστορίας, όσον αφορά στο *θίασο*, αναμειγνύεται με τη δυναμική της ζωής (θα μπορούσαμε να πούμε, αντιστρέφοντας μια σημείωση του Αγγελόπουλου, πως ο Αίγισθος δεν είναι μόνο ένας προδότης φασίστας, αλλά και εραστής της μητέρας του Ορέστη)· η ζωή υπόκειται σε συνεχείς αναμίξεις με τη μυθοπλασία (αρκεί να σκεφθεί κανείς τις εναλλαγές των ηθοποιών που ερμηνεύουν τους ρόλους του έργου του Περεσιάδη και τη διαφορετική υπαινικτική αξία που αποκτούν κάθε φορά οι σκηνές τις οποίες ερμηνεύουν). Αυτή η διαφορετική σχέση ανάμεσα στα τρία επίπεδα της ταινίας τονίζεται απ' τη χρονολογική της διάρθρωση. Η ταινία, όχι μόνο αρχίζει το 1952 και τελειώνει το 1939, με την επανάληψη ενός ανάλογου πλάνου και μιας ανάλογης φράσης («Φθινόπωρο του '52 ξανάρθαμε στο Αίγιο. Λίγοι απ' τους παλιούς. Οι πιο παλιοί, καινούργιοι. Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε» στη σεκάνς 2, και: «Φθινόπωρο του '39 φτάσαμε στο Αίγιο. Ήμαστε κουρασμένοι. Είχαμε δυο μέρες να κοιμηθούμε...» στη σεκάνς 86), αλλά έχει και μια μη γραμμική χρονική εξέλιξη, που χαρακτηρίζεται από συνεχή περάσματα απ' τη μια εποχή στην άλλη, απ' τη μια σεκάνς στην άλλη – και μάλιστα, μερικές φορές, μέσα στο ίδιο το πλάνο-σεκάνς [το πέρασμα 1952/1942 (σεκάνς 22/30) ή το πέρασμα 1946/1952 (σεκάνς 68), που γίνονται, στη μεν πρώτη περίπτωση, μέσω ενός αντίστροφου πανοραμίκ, στη δε δεύτερη, μ' ένα τράβελινγκ], σύμφωνα με μια σειρά²² που θα μπορούσε να αποδοθεί χονδρικά ως M-Γ-B-M-Δ-E-Z-Γ-M-Z-Λ-A, ήδη πολύ απλοποιημένη σε σχέση με την πολυπλοκότητα των ιστορικών αναφορών και χωρίς να παίρνει υπόψη της τις έμμεσες αναπολήσεις: η Μικρασιατική Καταστροφή (πατέρας, σεκάνς 18), οι εκτοπίσεις στη Μακρόνησο το '47-'48 (Πυλάδης, σεκάνς 73), η μάχη στο Χάνι της Γραβιάς (ανιψιός της Ηλέκτρας, σεκάνς 61).

Θα πρέπει να έχει σημειωθεί το ότι, για να αποσαφηνιστεί η τριπλή διάσταση της ταινίας *Ο θίασος*, καθορίσαμε τα τρία στοιχεία που τη συνθέτουν: τη *μυθοπλασία*, τη *ζωή*, την *Ιστορία*. Απομένει, ωστόσο, να ξεκαθαρίσουμε τη λειτουργία που ασκεί, μέσα στον αφηγηματικό ιστό του έργου, ο μύθος των Ατρείδων, που εδώ γίνεται πολύ πιο φανερός απ' ό,τι στην *Αναπαράσταση*, γιατί δεν είναι μόνο η *Grundform*²³ της εγκληματικής ενέργειας (η δολοφονία του Αγαμέμνονα) και της τιμωρίας (η εκδίκηση του Ορέστη), αλλά και γιατί τουλάχιστον ένας από τους κεντρικούς χαρακτήρες, ο Ορέστης, είναι αυτός που –έστω, κατ' όνομα– έχει επωμιστεί το μύθο. Μια απαραίτητη πρώτη επεξήγηση αφορά, βέβαια, στα ονόματα. Θα πρέπει, δηλαδή, να υπογραμμιστεί ότι, παρ' όλα όσα έχουν γραφτεί απ' όλους σχεδόν τους

κριτικούς (για λόγους ευκολίας· όπως εξ άλλου γίνεται και σ' αυτό το κείμενο) κι όσα μας υποδεικνύουν τα κείμενα (σενάρια κ.λπ.) που έχουν εκδοθεί μέχρι σήμερα, στην ταινία δεν υπάρχουν η Ηλέκτρα, ο Αγαμέμνωνας, η Κλυταιμνήστρα, ο Αίγισθος, η Χρυσόθεμη, ο Πυλάδης, παρά μόνο ο Ορέστης, ο οποίος, μεταξύ άλλων, είναι κι ο μοναδικός από τους κεντρικούς χαρακτήρες που έχει όνομα. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, χωρίς να θέλουμε να παραβιάσουμε το κείμενο (μη θέλοντας να προβάλλουμε μια έμμεση υποδήλωση ως συγκεκριμένη και σαφή ένδειξη), η σχέση ανάμεσα στους ρόλους και τους βασικούς ηθοποιούς έχει ως εξής:

Ηθοποιοί	Ρόλοι	Μυθικές αναφορές
Πέτρος Ζαρκάδης	<i>Ορέστης</i>	Ορέστης
Εύα Κοταμανίδου	<i>η αδελφή του</i>	(Ηλέκτρα)
Μαρία Βασιλείου	<i>η άλλη αδελφή</i>	(Χρυσόθεμη)
Αλίκη Γεωργούλη	<i>η μητέρα του</i>	(Κλυταιμνήστρα)
Στράτος Παχής	<i>ο πατέρας του</i>	(Αγαμέμνωνας)
Βαγγέλης Καζάν	<i>ο προδότης κι εραστής τής μητέρας του</i>	(Αίγισθος)
Κυριάκος Κατριβάνος	<i>ένας νεαρός ηθοποιός, φίλος του</i>	(Πυλάδης)

Θέλουμε να πούμε μ' αυτό –υπογραμμίζοντας έτσι την απόλυτη αυθαιρεσία του μηχανισμού που χρησιμοποιεί η κριτική (ακόμα και η ελληνική)– ότι, όπως είχε την ευκαιρία να τονίσει ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, «ο μύθος στην ταινία δεν είναι τόσο υπογραμμισμένος. Δεν υπάρχουν ονόματα· δεν υπάρχει ο Αγαμέμνων ή η Ηλέκτρα, δεν υπάρχει ο Πυλάδης, ούτε κάποιος Νίκος ή κάποιος Παύλος· υπάρχει μόνο Ορέστης».²⁴ Το πώς, όμως, μπορέσαμε να αναγνωρίσουμε σαφώς τους ρόλους, σε σημείο ώστε να πάρουμε από τη σοφόκλεια εκδοχή του έργου το όνομα της Χρυσόθεμης για την αδελφή (που πρώτα γίνεται πόρνη και μετά παντρεύεται έναν αμερικανό στρατιωτικό) της υποτιθέμενης Ηλέκτρας, είναι ένα μυστήριο το οποίο, δυστυχώς, έχει επιτείνει κι ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, με το να δεχτεί –αλλά και να χρησιμοποιήσει– τέτοιες ταυτίσεις σε πολλές συνεντεύξεις του.

Αυτή η (πρώτη) αποσαφήνιση ως προς το θέμα της παρουσίας του μύθου των Ατρείδων στην ταινία *Ο θίασος* έχει δευτερεύουσα σημασία. Στην πραγματικότητα, μια τέτοια παρουσία (πολύ λιγότερο τονισμένη, όπως φάνηκε, απ' όσο την ήθελαν οι τρέχουσες εκτεταμένες ερμηνείες), πέρα από το να εντάσσει στο πλαίσιο της ταινίας ένα αρχετυπικό στοιχείο, φορτωμένο με συνυποδηλώσεις αρχέγονων συγκρούσεων και υπαρξιακών ματαιοτήτων, συνθέτει τη βάση της αναμφίβολα υλιστικής σχέσης που διατηρεί ο Αγγελόπουλος με την παράδοση. Και το κλειδί αυτής της σχέσης δεν είναι η μηχανική αναπαραγωγή του μύθου και η έξωθεν ενσωμάτωσή του σ' έναν σύγχρονο ιστορικό ιστό, με σκοπό να επιβεβαιωθεί η αιωνιότητα και το αμετάβλητό του· είναι, αντίθετα, η κριτική κατάλυσή του, μέσα απ' τον περιορισμό του σε αμιγές *μύθευμα*, χωρίς τη θεμελιώδη συνυποδήλωση της *ανάγκης*.²⁵

«Ζούμε σ' έναν πολιτισμό που έχει κληροδοτήσει αυτούς τους μύθους» λέει ο Αγγελόπουλος, «και πρέπει οπωσδήποτε να τους καταστρέψουμε, να τους δώσουμε ανθρώπινη διάσταση. [...] Είναι ένας λογαριασμός με την πολιτιστική μου κληρονομιά που πρέπει να τον τακτοποιήσω. [...] Δε δέχομαι τη μοίρα, ούτε την ιδέα του πεπρωμένου. Μπαίνοντας ο μύθος στην ιστορική πραγματικότητα, γίνεται πραγματική ιστορία με μια διαφορετική διάσταση. Δεν είναι ερμηνεία: του δίνω ανθρώπινη διάσταση, γιατί ο άνθρωπος φτιάχνει την Ιστορία κι όχι ο μύθος».²⁶

Δεν είναι τυχαίο, βέβαια, ότι ανάμεσα στα τόσα ονόματα του μύθου των Ατρείδων η μοναδική νέα πρόταση είναι αυτή που αφορά στον Ορέστη (ακριβώς γιατί ο Ορέστης, αντίθετα απ' όλους τους άλλους, «δεν αντιπροσωπεύει τόσο ένα χαρακτήρα όσο μια ιδέα: ενσαρκώνει, δηλαδή, την έννοια της επανάστασης»), και στην ταινία «πολλοί από τους χαρακτήρες έχουν μαζί του μια σχέση ερωτική – σχέση που, τελικά, εκφράζει τον έρωτα για την ιδέα τής επανάστασης». Μ' άλλα λόγια, ακόμα και για το «ηρωικό» του ανάστημα («είναι ο μοναδικός που πιστεύει στον εαυτό του, που επιδιώκει με σαφήνεια το στόχο του και θυσιάζει γι' αυτόν τη ζωή του», θυμίζει ο Αγγελόπουλος στην προαναφερθείσα συνέντευξή του), ο Ορέστης είναι ο μόνος ήρωας που διατηρεί στην ταινία μια μυθική αύρα, ο μοναδικός που αντιπροσωπεύει μια σύγχρονη «ερμηνεία» του μύθου των Ατρείδων. Όμως, αυτή η «ερμηνεία» είναι που ανατρέπει και τη λειτουργική θέση την οποία έχει μέσα στην τραγική/μυθική ελληνική παράδοση, ακόμα και στις διαφορετικές εκδοχές του Αισχύλου (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*), του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα*) και του Ευριπίδη (*Ηλέκτρα*, *Ορέστης*): εδώ, πράγματι, μακριά από τη ζωή, ο εκδικητής του γένους ή ο τελευταίος παράγων της οικογενειακής *ύβρεως* ή ο έσχατος κρίκος της θεϊκής *τύψης*,²⁷ είναι ο φορέας της Ιστορίας, και η «ιστορική» άφεση του δεν απαιτεί κανέναν Άρειο Πάγο. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, για να επαναλάβουμε μια δήλωση του Αγγελόπουλου,

πως ο Αίγισθος δεν είναι μόνο εραστής της μητέρας, αλλά και, πάνω απ' όλα, ένας δοσίλογος, και η μητέρα, συνένοχός του.

Το πιο εντυπωσιακό και το πιο μεγαλειώδες του *Θιάσου* είναι η πολυμορφία και, συγχρόνως, η ομοιομορφία στο στυλ του. Όπως είναι γνωστό, το στυλ που κυριαρχεί στο έργο, είναι το πλάνο-σεκάνς. Η διήγηση μοιράζεται σε κάτι περισσότερο από εξήντα αφηγηματικές σεκάνς,²⁸ σε λίγο περισσότερες από 80 κινηματογραφικές σεκάνς, με τη στενή έννοια,²⁹ και σε περίπου 120 πλάνα. Αυτό σημαίνει πως, αν εξαιρέσουμε δεκαπέντε περίπου περιπτώσεις στις οποίες μία ή περισσότερες κινηματογραφικές σεκάνς μπορούν να συνενωθούν (ανά δύο κάθε φορά στις περισσότερες περιπτώσεις· μέχρι το πολύ έξι, όπως στην περίπτωση της ομάδας των σεκάνς 78/83, που αναφέρονται στην ανεύρεση του σώματος του Ορέστη και εν συνεχεία στην ταφή του) για να σχηματίσουν μια σφιχτή αφηγηματική ενότητα, το μεγαλύτερο μέρος των αφηγηματικών σεκάνς αντιστοιχεί με τις κινηματογραφικές. Αυτό σημαίνει, επίσης, με εξαίρεση είκοσι περίπου περιπτώσεων στις οποίες η σεκάνς αποτελείται από περισσότερα πλάνα (από δύο κάθε φορά στις περισσότερες περιπτώσεις· από τρία σε μερικές άλλες, όπως οι σεκάνς 52, 56 και 71· μέχρι τέσσερα στις σεκάνς 7, 43 και 50· και, κατ' εξαίρεση, έξι στη σεκάνς 41), πως το μεγαλύτερο μέρος των κινηματογραφικών σεκάνς ανταποκρίνεται σε ένα μόνο κάδρο· μ' άλλα λόγια, σ' ένα «πλάνο-σεκάνς».

Χρήσιμο θα ήταν, επίσης, να τονίσουμε πως ακόμα και οι πιο σύνθετες σεκάνς (όπως η προαναφερθείσα 41, που αποτελείται από έξι πλάνα: διαφορετικές στιγμές του ταξιδιού του *θιάσου* στις εξοχές, στα βουνά, στις πόλεις και στα χωριά) προκύπτουν σχεδόν όλες από τη συνένωση πλάνων μεγάλης διάρκειας ή/και από πλάνα-σεκάνς μεσαίας και μικρής διάρκειας, με μια συχνή άρνηση της δομής *champ-contrechamp*, την οποία, κατ' ουσίαν, βρίσκουμε μόνο δύο φορές (σεκάνς 22 και 59), έτσι όπως δεν βρίσκουμε ποτέ ένα πρώτο πλάνο, με την πραγματική του έννοια, αλλά μόνο σαν φάση της κίνησης της κάμερας. Και αν η μέση διάρκεια των 112 κάρδων είναι, σε σχέση με τα 230' της ταινίας, λίγο μεγαλύτερη από 2', δε λείπουν τα πολυσύνθετα πλάνα-σεκάνς που αγγίζουν τα 10': η σεκάνς του πρωτοχρονιάτικου χορού με τους «αριστερούς» και τους χίτες (66), που διαρκεί πάνω από 9'· οι τρεις μονόλογοι: του πατέρα (σεκάνς 18), της Ηλέκτρας (58) και του Πυλάδη (73) που κυμαίνονται από 9' ως 7'· το περίπλοκο τράβελινγκ της σεκάνς 68, στην οποία συμβαίνει το χρονολογικό άλμα '46/'52 (το ακολουθεί, στο αμέσως επόμενο πλάνο, ένα ακόμα άλμα, αυτή τη φορά προς τα πίσω, στο '49), που διαρκεί πάνω από 7' – και πολλές άλλες. Τα περισσότερα πλάνα –και, κατά συνέπεια, όλα τα πλάνα-σεκάνς μεγαλύτερης διάρκειας, με εξαίρεση τους δύο πρώτους μονολόγους– βασίζονται σε περίπλοκες κινήσεις της κάμερας, πανοραμική ή τράβελινγκ (συχνά με ταλαντώσεις εκκρεμούς), ή στο συνδυασμό των δύο, παρ' όλο που δεν λείπουν και τα σταθερά κάδρα. Η γωνία λήψης που επαναλαμβάνεται συχνά (και που έχει υιοθετηθεί για όλες σχεδόν τις παραστάσεις της *Γκόλφως*) είναι αυτή που καδράρει (και στις κινήσεις της κάμερας αρχίζει ή καταλήγει καδράροντας) μετωπικά τους ήρωες, καθορίζοντας υπαινικτικά μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, σαν να βρίσκονταν σε θεατρική σκηνή, και την «άποψη» στόχος της κάμερας/ματιά του θεατή. Σε δεύτερη μοίρα, όσον αφορά στη γωνία λήψης, λειτουργούν η εστιακή απόσταση (οπότε, προφανώς, η επιλογή των φακών) και η φυσική απόσταση των καδραρισμένων υποκειμένων: στον συστηματικό αποκλεισμό του πρώτου πλάνου (αν όχι, όπως ειπώθηκε, ως στοιχείο στο εσωτερικό μιας κίνησης της κάμερας) αντιστοιχούν πράγματι: μια συγκρατημένη χρήση των κοντινών πλάνων (σχεδόν απόλυτος αποκλεισμός των μεσαίων πρώτων πλάνων, ιδιαίτερα περιορισμένη χρήση των μεσαίων πλάνων και υπερίσχυση, ως προς τους κινηματογραφούμενους ανθρώπους, του πλαν-αμερικέν και του ολόσωμου) και, αντίθετα, μια μάλλον συχνή χρήση των πλάνων μεγάλης και πολύ μεγάλης διάρκειας. Αυτό είναι φανερό πως ισοδυναμεί με μια αντικειμενική οπτική, και, συνεπώς, θα μπορούσε να πει κανείς πως η κάμερα μάλλον «βλέπει» παρά «αφηγείται» και –όπως έχει ήδη αποκαλυφθεί– δεν παρουσιάζει το θέμα ως πραγματικό «βίωμα», αλλά ως δικό της «βίωμα», υπογραμμίζοντας μια αντικειμενικά διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο προφιλμικό υλικό και στην ίδια ως μέσον κριτικής καταγραφής. Αυτό διευκολύνει το θεατή ν' αποκρυπτογραφήσει, μιας και οι ήρωες, απογυμνωμένοι από τα ψυχολογικά τους χαρακτηριστικά (ή, αλλιώς, ως μη ολοκληρωμένες οντότητες), εμφανίζονται σαν «σημεία», όπως ακριβώς και οι κινήσεις/πράξεις/χειρονομίες τους καταλήγουν να είναι ένας συνδυασμός «σημείων», με μια άρρητη υπογράμμιση του κοινωνικοϊστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο λειτουργούν ως στοιχεία της πλοκής.

Είναι σίγουρο πως μπορούν να γίνουν κι άλλες αναλυτικές παρατηρήσεις πάνω στο *Θιάσο*. Μακάρι δε να γίνουν βασισμένες σε μια ενδελεχέστερη εξέταση (στη μουβιόλα, π.χ.) της ταινίας (ο γράφων μπόρεσε να τη δει μόνο τρεις φορές – και μάλιστα, πριν από αρκετό καιρό) και, κυρίως, σ' ένα σενάριο ακριβέστερο από το μοναδικό που, προς το παρόν, διατίθεται και εκδίδεται από το «Avant-Scène/Cinéma», απ' το οποίο, εκτός των άλλων, λείπουν όλες οι ενδείξεις για τους χρόνους των πλάνων.³⁰ Όμως, απ' όσα έχουν αναφερθεί ως τώρα για την ταινία, έστω και συνοπτικά, δικαιολογείται εν πολλοίς η κρίση που είχαμε κάνει όταν την πρωτοείδαμε, και που την επαναλαμβάνουμε τώρα, με ακόμα μεγαλύτερη πεποίθηση: πρόκειται για ένα αριστούργημα του σύγχρονου κινηματογράφου και, ασφαλώς, μια απ' τις ωραιότερες ταινίες της δεκαετίας του '70. Όλα αυτά δεν θα σήμαιναν τίποτα αν στις παρατηρήσεις που έχουν γίνει μέχρι τώρα (και στις τελευταίες που θα μπορούσαν να γίνουν), δεν προσθέταμε αμέσως

πως *Ο θίασος* αποτελεί ένα σαφέστατο ορόσημο, μια πραγματική κατάκτηση στο χώρο ενός κινηματογράφου αισθητικής υλιστικής έμπνευσης. Δεν υπονοούμε, βέβαια, μια πολιτική ιδεολογία (το μαρξισμό) που είναι διάχυτη μέσα στο έργο, ως μέτρο κρίσης των πολιτικών γεγονότων που υποδηλώνονται ρητά ή άρρητα. Στον σύγχρονο κινηματογράφο δεν λείπουν οι «μαρξιστές» κινηματογραφιστές. Γεγονός, όμως, είναι ότι η πολιτική ιδεολογία απορρίπτεται (και σε ορισμένες περιπτώσεις αποκηρύσσεται) από την κινηματογραφική, μ' ένα διαχωρισμό ανάμεσα στην «πολιτική σκέψη» και στην «αισθητική πράξη» που είναι κατ' ουσίαν μια ιδεαλιστική κίνηση και, κατά συνέπεια, μη υλιστική. Ο ιταλικός κινηματογράφος ξέρει από «πολιτική στράτευση», όπου είθισται να θεωρείται πως η «κουλούρα» (δηλαδή η υπευθυνότητα) της «στράτευσης» έγκειται μόνο σ' αυτό που μεταδίδεται και όχι στον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται· λες και υπάρχει ένας αόριστα προοδευτικός τρόπος επικοινωνίας που δεν εντάσσεται στον «υλισμό» των μορφών επικοινωνίας, ή, ακόμα χειρότερα, λες και η αλλαγή του κόσμου δεν συνεπάγεται και την αλλαγή των ιδιομάτων του κόσμου, ή, ακόμα χειρότερα, λες και η αμφισβήτηση των ιδώλων (δηλαδή της ιδεολογίας) της καθεστηκίας τάξης δεν συνεπάγεται αυτόματα και απόλυτα την αμφισβήτηση των γλωσσικών και αφηγηματικών στερεοτύπων (δηλαδή, και σ' αυτή την περίπτωση, της ιδεολογίας) που παρήγαγε και αναπαράγει. Πρόκειται για ένα επιχείρημα που δεν αφορά μόνο στον κινηματογράφο των καπιταλιστικών χωρών, αλλά και των χωρών που δεν είναι πια καπιταλιστικές, όπου η ισχύουσα «κινηματογραφική ιδεολογία» παραμένει έτσι όπως είχε θεσπιστεί όταν το Κεφάλαιο ξεκίνησε τον κινηματογράφο σαν μια βιομηχανία της συλλογικής φαντασίας.

Όταν λέμε πως *Ο θίασος* είναι μια πολύ μεγάλη κατάκτηση στο πλαίσιο ενός κινηματογράφου αισθητικής υλιστικής έμπνευσης, εννοούμε κυρίως πως υπάρχει μια απόλυτη ταύτιση ανάμεσα στην πολιτική ιδεολογία και στην αισθητική ιδεολογία. Εδώ θα πρέπει να υπογραμμίσουμε (κάτι που θα έπρεπε να είναι φανερό) πως αυτή η ταύτιση δεν οδήγησε σ' ένα ιδεολογικά βεβαρημένο αποτέλεσμα: αντίθετα, αν υπάρχει ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στο *Θίασο*, αυτό είναι η διαλεκτική έντασή του, και όχι μόνο –όπως έχει ήδη έμμεσα, αλλά επανειλημμένα, τονιστεί– σε αφηγηματικό επίπεδο (αρκεί να θυμηθούμε τη σχέση της συμπληρωματικής αλληλεπίδρασης που δένει μεταξύ τους τα τρία «επίπεδα» της αφήγησης), αλλά και σε επίπεδο ιστορικών αναφορών (με τη συνεχή διασταύρωση των εποχών και των καταστάσεων, των αναφορών στο παρελθόν και των νύξεων για το παρόν) και, το πιο σημαντικό ίσως, στο επίπεδο των πολιτικών κρίσεων (και συνεπαγωγών). Ως προς αυτό, θα αρκούσε να υπογραμμίσουμε πόσο συγκροτημένη είναι η άποψη για τη λεγόμενη «γενιά της Αντίστασης» που, στο *Θίασο*, εκπροσωπείται από τρία πρόσωπα: τον Ορέστη και τους δύο νεότερους φίλους του – τρεις ανθρώπους στρατευμένους στο αντιφασιστικό κίνημα της Αριστεράς που έδρασε στην Ελλάδα μεταξύ της ναζιστικής κατοχής και της μεταπολεμικής αγγλοαμερικανικής «κατοχής». Όταν αρχίζει η καταστολή, η αντιμετώπιση των τριών αγωνιστών είναι διαφορετική: ο Ορέστης εκτελείται το '51 γιατί δεν υποτάχθηκε· ο Πυλάδης ελευθερώνεται το '50 γιατί δέχτηκε να «υπογράψει» κι ο Ποιητής ελευθερώνεται «λόγω μονίμου αναπηρίας», έχοντας λυγίσει από τα γεγονότα (έχουν πειραχτεί τα νεύρα του από το «τραύμα της επανάστασης» – «Έχει σταματήσει στο '44 –λέει ο Αγγελόπουλος– και σέρνεται πίσω απ' τα τότε γεγονότα»). Παρ' όλο που είναι σαφές πως, απ' τους τρεις, ο Ορέστης είναι ο εκπρόσωπος του επαναστατικού ηρωισμού, και οι τρεις, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, είναι «άτομα θετικά», ακόμα κι ο Πυλάδης που δεν αντέχει τα βασανιστήρια: «Αυτά τα άτομα –λέει ο σκηνοθέτης– εκείνη την εποχή αποτέλεσαν την ΕΔΑ· δηλαδή το κίνημα της Αριστεράς που ανανέωσε τον κομμουνισμό. Για μένα, [ο Πυλάδης] δεν είναι άτομο άξιο περιφρόνησης... – κάθε άλλο».²⁶ Τίποτα, λοιπόν, στον «επαναστατικό» κινηματογράφο του Αγγελόπουλου δεν είναι πιο μακρινό από τον σχηματικά λεγόμενο «επαναστατικό ρομαντισμό», από την ηθική (και από την αισθητική· ή, μάλλον, την ηθική της αισθητικής) ενός «μηχανικού ψυχών», με το βλέμμα υποχρεωτικά καρφωμένο στο «μεγαλόπρεπο και προοδευτικό πεπρωμένο». Δε λείπουν, βέβαια, κι αυτοί που ρωτάνε αν *Ο θίασος* είναι, σε τελική ανάλυση, μια ταινία «απαισιόδοξη» – ερώτηση, στην οποία, πολύ σωστά, ο σκηνοθέτης απαντά: «Όχι· είναι μια μπαλάντα για πρόσωπα που άλλα σκοτώθηκαν κι άλλα όχι. Δεν είναι ένα απαισιόδοξο ποίημα, και το να υμνείς την επανάσταση, δε σημαίνει πως υμνείς πάντα τη νίκη. Η τελευταία εικόνα της ταινίας δείχνει το θίασο να κινείται προς την κάμερα. Ξέρουμε πως έχουν υπάρξει νεκροί, φυλακισμένοι, εκτελεσμένοι... και πως είναι μια στιγμή συνειδητοποίησης. Κατά τη γνώμη μου, δεν ήταν απαραίτητο να υπάρχει ενθουσιασμός κι αισιοδοξία. [...] Άλλωστε, ούτε και στον Brecht η επανάσταση αποτελεί αντικείμενο ενθουσιασμού».²⁶ Κατά τα άλλα, η ίδια η σύνθεση του *θίασου* αποτελεί έναν μικρόκοσμο πολιτικά διαλεκτικό, όπου εμφανίζονται η Αριστερά (που «κάνει» την Ιστορία), η Δεξιά (που της αντιτίθεται) και μια «σιωπηρή πλειοψηφία» που ταλαντεύεται από δω κι από κει (και, παρ' όλο που είναι «θεατής» της Ιστορίας, υφίσταται, όπως όλοι, τις συνέπειες). Η αναφορά του Αγγελόπουλου στον Brecht, την οποία υπενθυμίσαμε πιο πάνω, μας οδηγεί σε μια τελευταία σκέψη, την οποία, άλλωστε, υπαινιχθήκαμε και αλλού: ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου αποτελεί για τον σύγχρονο κινηματογράφο ένα από τα λίγα παραδείγματα της σταθερής, οργανικής και αποτελεσματικής εφαρμογής μιας γραμμής που πλησιάζει τον μπρεχτικό στοχασμό πάνω στο «επικό θέατρο» ως εναλλακτικό του «δραματικού θεάτρου», όπως άλλωστε έχει αναγνωρίσει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δηλώνοντας πολλές φορές πως «ήθελε να κάνει συνειδητά κάτι αντίστοιχο του επικού θεάτρου του Brecht». Γι' αυτόν το λόγο, λοιπόν, αξίζει να αναφερθεί κανείς στις διορατικές

παρατηρήσεις που έχουν γίνει από την Isabelle Jourdan σ' ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στο «Positif». Εκεί υπογραμμίζεται η λειτουργία της «αποστασιοποίησης» που έρχεται να προσθέσει στο *θίασο* μια ολόκληρη σειρά από υφολογικές/δομικές ιδιαιτερότητες: από τους «μονολόγους» και τη χρήση της λαϊκής μουσικής, στο *cadrage frontal*¹⁴ και τη δόμηση του «χώρου» από την κάμερα, από τη σημασία των κινήσεων στην ουσιαστική λειτουργία που έχει η «παράσταση» της *Γκόλφως* μέσα στην «παράσταση» του *Θιάσου*. Από την άλλη πλευρά, θα αρκούσε να αναλύσουμε προσεκτικά τη «μετατόπιση των τόνων» στη σύνθεση της μουσικής παρτιτούρας της ταινίας που υιοθετεί ο Αγγελόπουλος αντί της συνηθισμένης «κινηματογραφικής μουσικής», για να καταλάβουμε πώς, μ' έναν μπρεχτικό τρόπο,¹⁵ η μουσική έχει εδώ μια λειτουργία διαμεσολαβητική, η οποία, αντί να προβάλλει το κείμενο, το ερμηνεύει· αντί να επιβεβαιώνει την ταινία, την προϋποθέτει· αντί να την αποσαφηνίζει, συμμετέχει· αντί να «χρωματίζει την ψυχική κατάσταση», καταδεικνύει τη συμπεριφορά [ισχύει για όλα το παράδειγμα του μεγάλου πλάνου-σεκάνς της μελωδικής πρόκλησης (σεκάνς 60)]: μ' άλλα λόγια, όπως ο Αγγελόπουλος δούλεψε πάνω στο «κείμενο» της ταινίας (και το «κείμενο» μιας ταινίας εμφανίζεται σαν ένας συγκερασμός, σαν μια οπτικοακουστική πραγματικότητα όπου παρεμβαίνουν πολλαπλά στοιχεία «υλικής» σύνθεσης, σε οπτικό επίπεδο –το προφιλμικό στάδιο, η «εικαστική» διαμόρφωση, η «δουλειά» που κάνει η κάμερα, οι διάφορες δυναμικές που χαρακτηρίζουν το σύνολο–, σε ηχητικό –οι διάλογοι, οι ήχοι, η μουσική– και σε επίπεδα μικτά), προσπαθώντας να οργανώσει τα πάντα και σε όλα τα επίπεδα, έτσι ώστε να μην είναι «συναισθηματικό ή ηθικολογικό», αλλά να δείχνει το «συναισθηματισμό» και την «ηθική». Γι' αυτό *Ο θίασος*, παρ' όλο που έχει στιγμές «ανθρώπινης συγκίνησης» (π.χ., ο τουφεκισμός του πατέρα ή η κηδεία του Ορέστη) και «ιδεολογικής έντασης» (π.χ., η ανάγνωση από τον Ορέστη, τον Πυλάδη και τον Ποιητή του αποσπάσματος από το βιβλίο του Λένιν *Ο ομορτισμός και η κατάρρευση της Δεύτερης Διεθνούς*), προσέχει ιδιαίτερα να μην τα ανακατέψει σ' ένα αφηγηματικό continuum³¹ που «θα ενέπλεκε το θεατή στη σκηνική δράση», ενώ, αντίθετα, σκοπεύει στο να τα «αναπαραστήσει» για «να κάνει το θεατή παρατηρητή»· γι' αυτό κι είναι ένα έργο εντελώς απαλλαγμένο τόσο από νότες αμιγούς συναισθήματος όσο και από ιδεολογικές γενικότητες. Υπάρχει η προγραμματική απόρριψη οποιασδήποτε «προσπάθειας ύπνωσης, και σε καθετί που θα μπορούσε να προκαλέσει άσκοπη μέθη και ψευδαισθήσεις»,¹⁵ κάθε μηχανισμού που χρησιμοποιείται για να υποκινήσει τους μηχανισμούς ταύτισης του κοινού και να δώσει εκείνη την «εντύπωση της πραγματικότητας» που, για τους θεατές τούς διαμορφωμένους από τη βιομηχανία της συλλογικής φαντασίας, κάνει τον κινηματογράφο μια κατ' εξοχήν «φτηνή περιπέτεια», «ένα άγγιγμα μαγικών χεριών / που τους τραβάει μακριά απ' τον κόσμο που απαρνήθηκαν / και που δεν μπορούν να τον εξουσιάσουν». Μπορούμε να πούμε –βάζοντας τη μία δίπλα στην άλλη (κι όχι τόσο αυθαίρετα όσο θα μπορούσε να φανεί με την πρώτη ματιά) δύο ταινίες που αφορμώνται από όχι ανόμοιους ιστοριογραφικούς, πολιτικούς και ιδεολογικούς σκοπούς– πως το *1900* του Bertolucci είναι ένα από τα τελευταία «αριστουργήματα» του «κινηματογράφου όπως είναι», ενώ *Ο θίασος* του Αγγελόπουλου είναι ένα από τα πρώτα αριστουργήματα του «κινηματογράφου όπως θα έπρεπε να είναι». Ο έλληνας σκηνοθέτης είναι άξιος σεβασμού, γιατί μας έδειξε πώς το «πρέπει να είναι» συνδυάζεται με το «είναι». Και σίγουρα, όποιος δεν «μπορεί», στην πραγματικότητα δεν «θέλει».