

Η αφηγηματική καινοτομία του Θιάσου (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Θανάσης Βασιλείου

Η πολιτική τριλογία του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελεί τη σημαντικότερη κινηματογραφική αναμέτρηση με την ελληνική ιστορία, με μεγάλη διαφορά από την οποιαδήποτε δεύτερη. Οι Μέρες του '36 (1972), Ο Θιάσος (1975) και Οι Κυνηγοί (1977), είναι τρεις ταινίες εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους, όπως άλλωστε και οι δύο ταινίες που ακολουθούν, Μεγαλέξαντρος (1980) και Ταξίδι στα Κύθηρα (1983), οι οποίες με τη σειρά τους, ολοκληρώνουν μέσω μιας αξεπέραστης κινηματογραφικής οξύνοιας, την ανάγνωση της ελληνικής ιστορίας του περασμένου αιώνα.

Η επιλογή της «απαγόρευσης», ως απαραίτητη συνθήκη γύρω από την οποία πλέκονται οι Μέρες του '36, μετατρέπουν την ιστορία της ταινίας σε μια αδιαφανή φόρμα η οποία ορίζει κάποιους κινηματογραφικούς κανόνες εξαιρετικά ενδιαφέροντες: η κάμερα και το μικρόφωνο βρίσκονται διαρκώς σαν σε λάθος θέση τη λάθος στιγμή απέναντι στα γεγονότα, μην επιτρέποντάς μας να δούμε ή να ακούσουμε με σαφήνεια το οτιδήποτε. Στους Κυνηγούς, το φαντασιακό της αστικής τάξης απελευθερώνει όλα του τα απωθημένα γύρω από μία έξοχη μεταφορά: αυτή του πληγωμένου αντάρτη που αιμορραγεί ακόμη. Η απορία που καθόρισε τη σκηνοθεσία στις Μέρες του '36, αντικαθίσταται εδώ από την ειρωνεία. Άλλωστε, όπως ομολογεί κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης, επρόκειτο για ένα γύρισμα μέσα σε ένα συναίσθημα γενικότερης απογοήτευσης μιας και οι ελπίδες για αλλαγή μετά την πτώση της Χούντας, αποδείχθηκαν φρούδες. Στον Μεγαλέξαντρο, ο σκηνοθέτης θα αλλάξει ξανά οπτική, αποφασίζοντας να κριτικάρει την πορεία των επαναστατικών ρευμάτων του 20ου αιώνα, μέσα από την υβριδική φιγούρα του αμίλητου αρχηγού. Η πτώση του σοσιαλισμού οφείλεται και στον εμμονικό απομονωτισμό της εξουσίας. Τέλος, στο Ταξίδι στα Κύθηρα, ο Αγγελόπουλος θα αφιερώσει μια ταινία στους ηττημένους της ιστορίας, μέσα από ένα θαυμαστό πάντρεμα μεταξύ ιστορικής πραγματικότητας και μυθοπλασίας, το οποίο θα του επιτρέψει να εξερευνήσει το ασυνείδητο της Ιστορίας (Rollet, 2003: 18).

Σε ό,τι αφορά στο Θιάσο, τα πράγματα είναι ακόμη πιο περίπλοκα. Η μυθική αυτή ταινία είναι δουλεμένη απ'άκρη σ'άκρη με τέτοιο τρόπο, που δύσκολα θα μπορούσαμε να εξαντλήσουμε τα καινοτόμα χαρακτηριστικά της σε ένα απλό κείμενο όπως τούτο εδώ: α) Οι σεναριακές διαστρωματώσεις, που πλέκονται μεταξύ τριών διαφορετικών συνιστωσών, το Μύθο των Ατρείδων, την Ιστορία της Ελλάδας από το 1939 έως το 1952 και την ιστορία του θιάσου που διασχίζει την Ελλάδα ανεβάζοντας το βουκολικό δράμα Γκόλφω η βοσκοπούλα (1899), δημιουργούν μια αφήγηση αλλοιωμένη χωρίς σαφή ταυτότητα. Όταν την ίδια στιγμή ένα γεγονός μπλέκει το μύθο με την ιστορία, πώς μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την ταυτότητα της εκάστοτε κινηματογραφικής αναπαράστασης; (αυτό άλλωστε ήταν και το μάθημα της Αναπαράστασης: επιφυλακτικότητα έναντι της μίμησης και αμφιβολία έναντι στις δυνατότητες της κινηματογραφικής εικόνας), β) η διάσημη θεατρική του σκηνοθεσία που από μεγάλο μέρος της κριτικής χαρακτηρίστηκε και ως μπρεχτική (κυρίως και λόγω των τριών στιγμών όπου ο πατέρας, η Ηλέκτρα και ο Πυλάδης, απευθύνονται σε πρώτο πρόσωπο στο θεατή κοιτώντας την κάμερα για να αφηγηθούν μία προσωπική εμπειρία), μετατρέπει το ατομικό σε συλλογικό δίνοντας στα έτσι κι αλλιώς «αποταυτοποιημένα» γεγονότα (γιατί αλλοιωμένα όπως μόλις σημειώσαμε), χαρακτήρα παγκόσμιο. Όπως και στο θέατρο του Μπρεχτ, ο θεατής δεν πρέπει να ταυτιστεί με τον ήρωα, αλλά να αφυπνισθεί, όταν το έργο καταφέρει να του επικοινωνήσει τις συνθήκες

μέσα στις οποίες ο ήρωας συνίσταται ως απόσπασμα του συλλογικού. Εξ ου και η απουσία του ήρωα, προς όφελος της ανάδειξης μιας ανώνυμης συλλογικότητας.

Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε, μιλώντας για εικαστικές ή κινηματογραφικές προτάσεις όπως η διακριτική παρουσία του Τσαρούχη ως ίχνος ελληνικότητας ή οι κινήσεις της κάμερας. Ωστόσο, προσωπικά πιστεύω ότι στο Θιάσο, αυτό που πραγματικά ξεχωρίζει ως κινηματογραφική επιλογή, έχει να κάνει με την δομή της ταινίας. Ο τρόπος με τον οποίον ο Αγγελόπουλος αποφασίζει να ενώσει ή να απομακρύνει ιστορικές στιγμές, ανοιγοκλείνοντας σαν ακορντεόν το ρουν της Ιστορίας, δίνει στην ταινία αυτή μια ιστοριογραφική χροιά άνευ προηγουμένου.

Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την πρώτη φορά που ελληνική ταινία που αναμετράται μετωπικά με την ελληνική ιστορία, αποφασίζει, όχι να διατρέξει γραμμικά τα γεγονότα, αλλά να τα αποδώσει μέσα από μία κατάσταση κλονισμένης συνείδησης. Γι' αυτό ακριβώς βασιλεύει το αποσπασματικό, η ψηφίδα, το σπάραγμα. Το «μοντέρνο» παρόν της δεκαετίας του '70 άλλωστε, χαρακτηρίζεται από την αποσάρθρωση της ομοιογένειας της εμπειρίας. Όπως σημειώνει και η Françoise Proust : «κάθε στιγμή, η μοντέρνα συνείδηση βομβαρδίζεται από δεδομένα δίχως ούτε συνέχεια, ούτε ακολουθία [...] ο κόσμος κήρυξε τον πόλεμο στη συνείδηση. Αυτή, τραυματισμένη, έχοντας υποστεί μία σειρά ασταμάτητων κλυδωνισμών και επιθέσεων, δεν μπορεί πια να αντιμετωπίσει και να κυριαρχήσει τα αντικείμενα. Αυτή, ο ρόλος της οποίας σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν είναι να προστατεύσει τις αισθήσεις, φαίνεται στη μοντέρνα της κατάσταση, σα να ξεχειλίζει. Όχι γιατί τα δεδομένα είναι πολλά ως ποσότητα για να οργανωθούν [...], αλλά διότι είναι τόσο αλλοιωμένα και τόσο τερατώδη που είναι αδύνατον πια να ελεγχθούν. Η συνείδηση δεν είναι πια ικανή να καταγράψει κάθε δεδομένο στην απλότητά του [...], μία μεγάλη σειρά δεδομένων συμπιέζεται βίαια και άτακτα ενάντια στη συνείδηση, η οποία εξαρθρώνεται και συντρίβεται.» (Proust, 1994 : 21)

Αδύνατον έτσι για τη μοντέρνα κατάσταση να τοποθετήσει με σιγουριά το εκάστοτε ιστορικό γεγονός σε μία σαφή θέση, επιτρέποντάς του να διατηρήσει μια σαφή μορφή στη μνήμη μας, δηλαδή να του επιτραπεί να φέρει ως ετικέτα μια ημερομηνία. Εδώ, θυμίζω τη γνωστή φράση του Μπένγιαμιν ο οποίος έλεγε ότι «γράφω ιστορία σημαίνει ότι δίνω μορφή (όψη) στις ημερομηνίες».

Ο Αγγελόπουλος λοιπόν, χρησιμοποιώντας μαεστρικά τις διαδικασίες της συμπύκνωσης και της απομάκρυνσης, καταφέρνει μέσα από τη δόμηση των ιστορικών (αλλά και αλλοιωμένων επαναλαμβάνων), γεγονότων, να προτείνει μια ιστορική γραφή καθορισμένη από την αποσπασματικότητα και τον κατακερματισμό, χρωματίζοντας τα ιστορικά γεγονότα μέσα από μια μη-ιστορική λογική γραμμικότητας.

Ο Sergio Arecco στην εξαιρετική εισαγωγή που προηγείται του εκδομένου σεναρίου του Θιάσου (Arecco, 2000: 21-60), «ντεκουπάει», ή αλλιώς «τμηματοποιεί» την ταινία με χειρουργική λεπτομέρεια, προσφέροντάς μας μία θαυμαστή γραπτή μετάφραση της ταινίας. Χωρίζοντας σε εννέα διακριτές περιόδους τα δεκατρία χρόνια που διατρέχει η ταινία (1939-1952), μετρά 86 σεκάνς τις οποίες περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια (διάρκεια, αριθμός πλάνων, σεναριακή σύνοψη). Αναπαράγω συνοπτικά τις 9 αυτές περιόδους, όπως τις διαχωρίζει ο Arecco: 1) Από το χειμώνα του '39 και την επίσκεψη του Γκαίμπελς στον Μεταξά, μέχρι το «ΟΧΙ» του τελευταίου, 2) Από την 28η Οκτωβρίου του '40 έως τη Γερμανική εισβολή το '41 μετά το θάνατο του Μεταξα (29 Ιανουαρίου 1941), 3) Είσοδος των Γερμανών στην Αθήνα και πλήρης κατοχή της Ελλάδος από τις ναζιστικές δυνάμεις, 4) 27

Σεπτεμβρίου του 1941, δημιουργία ΕΑΜ, Φεβρουάριος 1942, δημιουργία ΕΛΑΣ έως την απελευθέρωση (13 Οκτωβρίου 1944), 5) Είσοδος των Άγγλων υπό την αρχηγία του στρατηγού Σκόμπι και Δεκεμβριανά (1944), 6) Ανακωχή μετά την παραίτηση Παπανδρέου (Ιανουάριος 1945), και σχηματισμός κυβέρνησης χωρίς κομμουνιστές (κυβέρνηση Πλαστήρα), συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου 1945), 7) Οι διαδοχικές κυβερνήσεις που ακολουθούν έως τη διάλυση του Δημοκρατικού Στρατού και την επίσημη λήξη του Εμφυλίου το 1949 (29 Αυγούστου Γράμμος-Βίτσι), 8) Αμερικανική βοήθεια, προεκλογική περίοδος 1950-1951 που προετοιμάζει την άνοδο στην εξουσία τον στρατάρχη Παπάγο, και 9) Ο θρίαμβος του Ελληνικού Συναγερμού (Παπάγος) στις εκλογές του 1952.

Αποφασίζοντας να συνδυάσω τις 86 αυτές σεκάνς με τις 9 ιστορικές περιόδους που ορίζει ο Arecco, διαπίστωσα ότι η ταινία, ιδωμένη μέσα από το πρίσμα των 9 αυτών περιόδων, χωρίζεται σε 15 μέρη. Αν την κάθε περίοδο την ονομάσω με τον αύξοντα αριθμό της, καθορισμένο από την ημερομηνία του, η μεταφρασμένη δομή είναι η ακόλουθη :

9 [1/2/3] 9 [3/4/5/6/7] 9 [7/8/9] 1

Διαπιστώνουμε ότι η δομή της ταινίας, στο σύνολό της, χαρακτηρίζεται από τρία μεγάλα μπλοκ συνέχειας τα οποία αποσταθεροποιεί κάθε φορά, το σφήνωμα κάποιων σεκάνς που προέρχονται από την 9η περίοδο. Βασικά, όπως μπορούμε να δούμε, τα τρία αυτά μπλοκ, καταλαμβάνουν το συντριπτικό ποσοστό της συνολικής διάρκειας της ταινίας. Αναλυτικά έχουμε: α) 1ο μπλοκ: από το 4' έως το 65' , β) 2ο μπλοκ: από το 70' έως το 180', και γ) 3ο μπλοκ: από το 185' έως το 220'. Δηλαδή έχουμε διαδοχικά 61' + 90' + 35' = 186' φιλικής ιστορίας η οποία κυλά «γραμμικά» και μόλις 36' φιλικής ιστορίας η οποία έρχεται να διαρρήξει την αίσθηση γραμμικότητας. Μάλιστα, αν αφαιρέσουμε την πρώτη και τελευταία σεκάνς οι οποίες είναι σαν τοποθετημένες «ανάποδα» για να δώσουν αυτή την αίσθηση της σπειροειδούς εξέλιξης, της αναπόφευκτης επανάληψης και του εγκλεισμού της ίδιας της Ιστορίας σε μια φόρμα που αγγίζει έτσι το τραγικό, μόνον δύο στιγμές έρχονται να σπάσουν την αφηγηματική συνέχεια: είναι όταν η 9η περίοδος έρχεται να χωρίσει σε δύο μέρη την 3η και την 7η περίοδο αντίστοιχα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει λοιπόν το γεγονός ότι η δομή της ταινίας δεν είναι τελικά τόσο χαοτική όσο αρχικά δείχνει. Ωστόσο, η αποσταθεροποίηση που επιτυγχάνεται από, αρχικά, την δραστική επιλογή του «αναποδογυρίσματος» της ιστορίας με την έναρξη της ταινίας από το τέλος της και το κλείσιμό της από την αρχή της, και στη συνέχεια από τις δύο σημαντικές ρωγμές που καταφέρνουν οι σεκάνς της 9ης περιόδου στην κατά τα άλλα γραμμικά αφηγούμενη ιστορία, είναι εξαιρετικής δυναμικής.

Θα προσπαθήσω εν συντομία να τολμήσω έναν αλλόκοτο παραλληλισμό, με σκοπό να εξηγήσω γιατί τελικά η διακριτική χρονικά παρουσία των σεκάνς της 9ης περιόδου αποτελεί κατά τη γνώμη μου τη σπουδαιότερη καινοτομία του Θιάσου. Ο παραλληλισμός αφορά στη θεωρία ενός σκηνοθέτη, το σινεμά του οποίου, ουδεμία σχέση έχει με το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ωστόσο, τολμώ να πω ότι η λογική της θεωρίας του βρίσκεται μια ενδιαφέρουσα απόληξη στο Θιάσο. Πρόκειται για τον Αρμένιο Artavazd Pelechian, άγνωστο ντοκιμαντερίστα στο ευρύ κοινό. Σε ένα κείμενο που γράφει στο γαλλικό Trafic το 1972 (Pelechian, 1972 : 90-105), με τίτλο «Το αντιστικτικό μοντάζ ή η θεωρία της απόστασης», ο Pelechian αντλώντας ιδέες από τις αντίθετες θεωρίες των Eisenstein και

Verton ισχυρίζεται ότι : «η ουσία του μοντάζ συνίσταται κατά τη γνώμη μου λιγότερο στη σύνδεση των σκηνών και περισσότερο στην δυνατότητα να τις αποσταθεροποιήσεις. Λιγότερο στην αντιπαραβολή τους και περισσότερο στον διαχωρισμό τους. Πιστεύω ξεκάθαρα ότι αυτό που μ'ενδιαφέρει πάνω απ'όλα δεν είναι να ενώσω δύο στοιχεία μέσω του μοντάζ, αλλά κυρίως να τα διαχωρίσω ενθέτοντας ανάμεσά τους ένα τρίτο, ένα πέμπτο, ένα δέκατο στοιχείο. Έτσι, παρουσία δύο σημαντικών πλάνων, παλεύω όχι να τα πλησιάσω μεταξύ τους, ούτε να τα αντιπαραβάλω, αλλά κυρίως να δημιουργήσω μια απόσταση μεταξύ τους. Δεν είναι μέσω της συνένωσης δύο πλάνων αλλά μέσω της διαδραστικότητάς τους απ'τον ενδιαμέσο πολυάριθμων κρίκων, που καταφέρνω να εξηγήσω την ιδέα μου. Η εκφραστικότητα γίνεται λοιπόν πιο έντονη και η ικανότητα πληροφοριών της ταινίας παίρνει κολοσσιαίες διαστάσεις». Η ιδέα του είναι απλή. Ένα πλάνο, από μόνο του, δε σημαίνει ποτέ κάτι από μόνο του. Πρέπει να του προσθέσουμε τουλάχιστον ένα δεύτερο (δραματικό παράδειγμα του Koulechov – σημειωτικό παράδειγμα Eisenstein). Αν όμως του προσθέσουμε έναν μεγάλο αριθμό άλλων πλάνων, και εάν επαναλάβουμε τη διαδικασία με κάποια διάκενα, τότε θα μπορέσει να απελευθερώσει μια αίσθηση αρκετά πολύπλοκη και, σύμφωνα πάντα με τον Pelechian, πλουσιότερη. Οι ταινίες σύμφωνα με τον Pelechian δομούνται ως μεγάλα σχόλια σε εικόνες κάποιων σημαντικών πλάνων, δίχως τα οποία, τα σημαντικά αυτά πλάνα θα έμεναν αδιαφανή και αδιαπέραστα, ουδέτερα, χωρίς νόημα. Η ταινία, με άλλα λόγια, γίνεται μια σύνθεση πλάνων σε απόσταση. Αυτός ο τύπος μοντάζ επιτρέπει στον Pelechian να καταφέρει να δώσει μια ικανότητα πληροφόρησης των ταινιών του, κολοσσιαίων διαστάσεων όπως ισχυρίζεται. Έχουμε να κάνουμε με μια θεωρία, η ιδέα της οποίας είναι ότι η ταινία θρέφεται από το ενδιαμέσο, και το ενδιαφέρον της ότι με τον τρόπο αυτό, δημιουργούνται κάποια άκρως ενδιαφέροντα φιλμικά δίκτυα.

Επιστρέφοντας στη δομή του Θιάσου, και προσπαθώντας να τη δω μέσα από την ενδιαφέρουσα θεωρία του Pelechian, διαπίστωσα ότι η 9η περίοδος, που αφορά στη νίκη του Παπάγου (με 49, 22% και 220 έδρες επί συνόλου 300), και την έναρξη της διακυβέρνησης της Δεξιάς για 29 ολόκληρα χρόνια (με μικρό διάλειμμα αυτό της κυβέρνησης του Παπανδρέου 1963-1964), ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες: πέρα από το γεγονός του ότι ποτέ δεν βρίσκεται σε σωστή χρονολογικά θέση (στο τέλος), είναι η μοναδική η οποία έχει το «προνόμιο» να «επιστρέφει» τρεις φορές κατά τη διάρκεια της ταινίας. Όλες οι υπόλοιπες περίοδοι, είτε «σπάνε» σε δύο κομμάτια παρουσία της 9ης, είτε είναι αυτόνομες και αναπαρίστανται μία και μοναδική φορά. Ακόμη και η 1η περίοδος η οποία δεν «χωρίζεται» στα δύο από την 9η, δεν εμφανίζεται παρά σε δύο κομμάτια.

Η διαφορετική διαχείριση της 9ης περιόδου έτσι, συνδυασμένη με τη θεωρία του Pelechian, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι, τελικά, αν υπάρχουν κάποιες σκηνές που ξεχωρίζουν σε σημαντικότητα από τις υπόλοιπες, αυτές είναι της 9ης περιόδου. Τολμώντας να δούμε αυτές τις 4 στιγμές μέσα από το πρίσμα της «Θεωρίας της απόστασης», μπορούμε να πούμε ότι ο Θιάσος είναι μία ταινία η οποία δομείται γύρω από διαρκή «σχόλια» της περιόδου που αφορά στην άνοδο της Δεξιάς μεταπολεμικά. Σαν όλα τα 185' «συνέχειας» να μην ήταν παρά σχόλια των σημαντικών μόλις 18' που μετρούν οι τέσσερις σεκάνς της 9ης περιόδου.

Άλλωστε, η σημαντικότητα των δομικών «ρωγμών» που επιτυγχάνονται από την μη-χρονολογική επιλογή τοποθέτησης της 9ης περιόδου, επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι συνοδεύονται και από μια κινηματογραφική καινοτομία. Τα δύο χρονολογικά «άλλατα» υπογραμμίζονται από την απουσία cut, προσφέροντάς μας τα δύο πιο σημαντικά ίσως πλάνα της ταινίας.

Οι σεκάνς της 3ης περιόδου κλείνουν με το πλάνο μιας φωτογραφίας αρχείου, με τίτλο «Πρώτη ημέρα της εισόδου των Γερμανών στην Αθήνα (27 Απριλίου 1941). Έλληνες και Γερμανοί επίσημοι», αρκετά γνωστή εκείνη την εποχή, όπως αναφέρεται και στο σενάριο της ταινίας (Αγγελόπουλος, 2000: 107), δείχνοντας σε ένα μπαλκόνι Γερμανούς αξιωματικούς μπροστά από μια τεράστια σημαία της ναζιστικής Γερμανίας. Στο επόμενο πλάνο η Ηλέκτρα κλείνει το παράθυρο του σπιτιού της, και η σύνδεση αυτή των πλάνων μας κάνει να νομίσουμε ότι επρόκειτο για ένα ρακόρ βλέμματος. Ωστόσο στη συνέχεια αντιλαμβανόμαστε ότι βρισκόμαστε στο 1952 (9η περίοδος – ο Πυλάδης ελεύθερος). Λίγο αργότερα έτσι βρίσκουμε το θίασο του '52 να περπατά σ'ένα λιμάνι. Η κάμερα τους ακολουθεί, έως ότου ένα τρίκυκλο που πετά φυλλάδια υπέρ του Παπάγου και απ'το ηχείο του οποίου ακούμε μια φωνή να προτρέπει τον κόσμο να ψηφίσει τον στρατάρχη, περάσει από μπροστά τους. Η κάμερα θα ακολουθήσει το τρίκυκλο εκτελώντας ένα πανοραμίκ κι εγκαταλείποντας το θίασο. Το τρίκυκλο χάνεται στο βάθος του κάδρου και λίγα δευτερόλεπτα περνούν. Εμφανίζεται από το βάθος που χάθηκε το τρίκυκλο ένα στρατιωτικό τζιπ κι έρχεται προς το μέρος μας. Η κάμερα, για να το ακολουθήσει εκτελεί την αντίστροφη κίνηση, οδηγώντας μας στο σημείο που λίγο πριν αφήσαμε τον περιπλανώμενο θίασο. Στον ίδιο δρόμο, υπάρχουν Γερμανοί σκοποί και ταμπέλες που γράφουν HALT KONTROLLE και οι οποίοι δεν υπήρχαν πριν. Το τζιπ είναι γερμανικό. Βρισκόμαστε στο χειμώνα του 1942.

Το δεύτερο πλάνο, αρκετά αργότερα, αφορά την έξοδο των δεξιών το πρωί της πρωτοχρονιάς του 1946, μετά τη σκηνή του ρεβεγιόν, από το κέντρο διασκέδασης. Ενώ λοιπόν ξεκινούν το ξημέρωμα της 1η Ιανουαρίου του 1946, περπατώντας ανέμελα στο δρόμο, η κάμερα, ακολουθώντας τους σε τράβελινγκ λατεράλ, οδηγείται μαζί τους σε μία από τις τελευταίες ομιλίες πριν τις εκλογές της 16ης Νοεμβρίου του 1952, όπου και τους χάνει στο ανώνυμο πλήθος που ζητοκραυγάζει.

Ένα πανοραμίκ αρχικά, κάνει βουτιά 10 χρόνων στο παρελθόν, κι ένα τράβελινγκ στη συνέχεια δεν ενώνει δύο σημεία του χώρου αλλά του χρόνου, μεταφέροντάς μας σχεδόν επτά χρόνια μετά. Οι δύο αυτές στιγμές, πρώτα και διασημότερα παραδείγματα «χωροποίησης του χρόνου» στο σινεμά του Αγγελόπουλου, δίνουν μία ξεχωριστή διάσταση στη σημαντικότητα της ημερομηνίας που εδραιώνει «μια για πάντα τη Δεξιά στην Ελλάδα» (ας μην ξεχνάμε ότι το 1974 που γυρίζεται η ταινία, την Ελλάδα δεν εξουσιάζει απλά ακόμη η Δεξιά, αλλά βρισκόμαστε ακόμη σε καθεστώς δικτατορίας). Σαν όλη αυτή η εξαντλητική αναδρομή από το 1939 έως το 1952 της ιστορίας της Ελλάδας, να μην είχε άλλο λόγο, απ'το να «σχολιάσει» όπως λέει και ο Pelechián τη ματαιότητα των αγώνων της αριστεράς, η οποία ηττάται συντριπτικά πλέον, το 1952. Σαν όλο το παρελθόν, να μη χρησιμεύει παρά ως σχολιασμός αυτής της σημαντικής ημερομηνίας, δίνοντας μπενγιαμινικά όπως σχολιάσαμε και πριν την πραγματική όψη των ημερομηνιών, και γράφοντας έτσι μια ιστορία απελευθερωμένη από το ζυγό της χρονολογικής γραμμικότητας.

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης απαντά στον Michel Ciment το 1975, αναφορικά με αυτά τα δύο πλάνα (Ciment, Tierchant, 1989) : «Αυτό μου επέτρεψε να αποφύγω ένα κείμενο βασισμένο στη χρονολογική γραμμικότητα. Ήθελα να περάσω από τη μία κατοχή στην άλλη –διότι εγώ αντιλαμβάνομαι την ταινία ως μια σειρά κατοχών- μέσα στην ίδια κίνηση, χωρίς να αναγκαστώ να περιγράψω αυτά τα οποία συνέβησαν μεταξύ των δύο κατοχών».

Το σχόλιό του είναι ξεκάθαρο: από τις μέρες που προηγούνται της «κατοχής» της Δεξιάς, αρχικά βουτάμε στην γερμανική κατοχή και τον χειμώνα του '42, και από την έναρξη του εμφυλίου (1946) μεταφερόμαστε πάλι στις μέρες της προεκλογικής περιόδου. Οι μέρες

αυτές, που επανέρχονται και λίγο πριν το τέλος όταν και βλέπουμε τις τελευταίες προκηρύξεις υπέρ του Παπάγου να πετιούνται από ένα φορτηγάκι τη στιγμή που ο νέος θίασος ετοιμάζεται να ξανανέβει στη σκηνή, συμπυκνώνουν όλη την ιστορική απορία της ταινίας. Ιστορικά ασήμαντες σε σχέση με τις υπόλοιπες, η εμμονική τους παρουσία μαρτυρά το στοίχειωμα της ταινίας μέσα από μια απλή ερώτηση που τολμώ να σχηματίσω: γιατί μετά απ'όλα αυτά ο ελληνικός λαός ψηφίζει όπως ψήφισε; Η ταινία σταματά ιστορικά εκεί. Ο Αγγελόπουλος είναι σαν να μην τολμά να αγγίξει τις πρώτες μέρες της κυβέρνησης του Εθνικού Μετώπου. Σταματά τη στιγμή που ο λαός είχε τη δυνατότητα να αλλάξει το ρουιν της Ιστορίας και δεν το έκανε. Η κατοχή, οι δοσίλογοι, οι υποστηρικτές του Παπάγου, συντονίζονται στο Θίασο, υιοθετώντας μια κοινή συνισταμένη που καθορίζει το μέλλον του τόπου. Αυτοί που έδρασαν στην κατοχή είναι αυτοί που μετατράπηκαν σε δοσίλογοι κατά τη διάρκεια του εμφυλίου και αυτοί που καθόρισαν την άνοδο του Παπάγου στην εξουσία. Τα μακροσκελή ιστορικά σχόλια που σέβονται τη χρονολογική γραμμικότητα, αδυνατούν να εξηγήσουν το γιατί. Ο Αγγελόπουλος, σαν σε μια κίνηση απελπισίας, μας γυρνά στο τέλος πίσω, στην αρχή, λες κι αυτό θα μας επέτρεπε να ξαναρχίσουμε. Η ταινία όμως τελειώνει λίγο μετά. Η όψη των ημερομηνιών δόθηκε, απελευθερωμένη από το μοτίβο της αιτίας και του αποτελέσματος. Μάλιστα στο Θίασο, μέσα από αυτή την καινοτόμα δομή, θα μπορούσαμε να φτάσουμε να πούμε ότι το αποτέλεσμα προηγείται της αιτίας κι ότι στους μοντέρνους καιρούς, η ιστορία δεν είναι πια μια σειρά αιτιών και αποτελεσμάτων, αλλά γεγονότα που κυνηγούν το ένα το άλλο ανεξάρτητα από τη χρονολογική τους ταυτότητα. Ο Θίασος είναι σίγουρα μία ταινία κατασκευασμένη πάνω σε αυτή τη λογική, προτείνοντας, όπως πάντα στο σινεμά του Αγγελόπουλου, ότι η ιστορική απορία θα νικά πάντα την ιστορική απόδειξη, κάθε φορά που ο κινηματογράφος θα προσπαθεί να αναμετρηθεί με τραυματικά ιστορικά γεγονότα.

Βιβλιογραφία

Αγγελόπουλος, Θόδωρος, Ο Θίασος, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000 Arecco, Sergio, εισαγωγή στο Ο Θίασος, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000 [σελ. 7-70] Ciment, Michel & Tierchant, Hélène, Théo Angelopoulos, Edilig, Paris, 1989 Pelechian, Artavazd, Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance, in Trafic, No 2, 1972 Proust, Françoise, L'Histoire à contretemps, le temps historique chez Walter Benjamin, Cerf, Paris, 1994 Rollet, Sylvie, Voyage à Cythère, la poétique de la mémoire, L'Harmattan, Paris, 2003