

Για έναν επικό κινηματογράφο

της Isabelle Jordan

Οι θεατές του Φεστιβάλ των Καννών, της Ταορμίνας ή οποιουδήποτε άλλου μέρους στον κόσμο, είδαν το *Θίασο* όπως άλλοι, κάποτε, έβλεπαν, από το χάραμα ως το μεσημέρι, μια τραγική τριλογία: ένα θέαμα τεσσάρων σχεδόν ωρών (λιγότερες απ' ό,τι τότε), ένα έργο που εκτίθεται στο κοινό, αλλά και στο συναγωνισμό, και αφηγείται, βασισμένο σε γνωστά θέματα, μια νέα ιστορία, η οποία, με τη σειρά της, μιλά για την Ιστορία, αλλά και για το παρόν. Τον 5ο αιώνα, η Αθήνα επινοούσε ταυτοχρόνως τη δημοκρατία, την Ιστορία και την τραγωδία. Το 1974, οι συνταγματάρχες πέφτουν και, χάρη στον Αγγελόπουλο, γεννιέται στην Ελλάδα ένας επικός κινηματογράφος.

I – ΜΙΑ ΕΠΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

Ο θίασος είναι ταινία επική, ακριβώς με την ίδια έννοια που θεωρείται επικό το μη αριστοτελικό θέατρο του Brecht (δεδομένου ότι ο Αριστοτέλης αμφισβητήθηκε ίσως περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο ερμήνευσαν τα κείμενά του οι κλασικοί, παρά σε σχέση με τα ίδια τα κείμενά του). Πράγματι, ο Αγγελόπουλος:

- αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα, ρίχνοντας όμως το βάρος σε επιμέρους γεγονότα,
- δίνει μεγάλο βάρος στη «σωματική γλώσσα»,
- συνηθίζει να διακόπτει τη δράση και να κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού μέσω της έκπληξης, δεδομένου βέβαια ότι, αν αυτές οι θεωρίες επαληθεύονται εδώ, επαληθεύονται μέσω μιας άλλης πρακτικής: η χρήση των ασμάτων, π.χ., δεν είναι η ίδια και στις δύο μορφές θεάματος.

Τα ιστορικά και τα επιμέρους γεγονότα¹

Ο θίασος παρουσιάζει ένα θεατρικό «μπουλούκι» που περιοδεύει από το 1939 έως το 1952 περίπου και, μέσα στη δίνη της ελληνικής Ιστορίας, παίζει συνεχώς το ίδιο έργο: την *Γκόλφω*. Τα ιστορικά γεγονότα στα οποία γίνεται σαφής αναφορά στην ταινία, είναι τα ακόλουθα (εδώ παρατίθενται με χρονολογική σειρά):

- Τέλος του ελληνο-τουρκικού πολέμου, το 1922 (ήττα στον Σαγγάριο, καταστροφή της Σμύρνης), και άφιξη στην Ελλάδα των προσφύγων που ζούσαν στην Τουρκία (*αφήγηση του πατέρα μέσα στο τρένο*).
- Επιστροφή, πριν από τον Πόλεμο, απ' ενός σ' ένα πολιτιστικό, παραδοσιακό και λαϊκίστικο ρεύμα, και απ' ετέρου σ' έναν ελληνισμό της αποξένωσης (*επιλογή του συγκεκριμένου έργου από τους ηθοποιούς*).
- 4 Αυγούστου 1936: δικτατορία του Μεταξά (*την επικαλείται ο εραστής της μητέρας*).
- 28 Οκτωβρίου 1940: η Ελλάδα αποκρούει το τελεσίγραφο με το οποίο ο Mussolini απαιτεί την ελεύθερη διάβαση των στρατευμάτων του, και αντεπιτίθεται (*αναγγελία του πατέρα προς το κοινό*).
- Γερμανική, ιταλική και βουλγαρική κατοχή, και λιμός (*εκτέλεση του πατέρα, μεταφορά του φίλου σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως, δέντρα με κρεμασμένους, μαύρη αγορά...*)
- Ατομικές πράξεις αντίστασης και, στη συνέχεια, ομαδικότητα (*εκτέλεση του συνεργάτη των Γερμανών*).
- Η εξέγερση του μη μοναρχικού στρατού καταπνίγεται με τη βοήθεια των Άγγλων, τον Απρίλιο του '44 (*σκηνή στην παραλία*).
- Ο Scobie επαναφέρει την ελληνική κυβέρνηση και απαιτεί τον αφοπλισμό των ανταρτών. Το 1944, οργανώνεται αντίσταση κατά των Άγγλων. Ο Δεκέμβριος της ίδιας χρονιάς είναι ένας μήνας συμπλοκών στην Αθήνα (*μονόλογος της κοπέλας*). Φεβρουάριος 1945: Συμφωνία της Βάρκιζας (*παράδοση των όπλων*).
- Από το 1946 ως το 1949, εμφύλιος μεταξύ του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ), που βρίσκεται στο βουνό, και της φιλοβασιλικής Ακροδεξιάς, που υποστηρίζεται από τις ΗΠΑ (*γάμος της αδελφής*).
- Ακολουθεί διακυβέρνηση της χώρας από τη Δεξιά, με στρατό εξαρτώμενο από το ΝΑΤΟ (άρα από τις ΗΠΑ) και με έντονη αντι-κομμουνιστική προπαγάνδα (*εκλογές του 1952*). Το εκλογικό σύστημα που επιβάλλει η Αμερικανική Πρεσβεία, δίνει το 49,2% των ψήφων (αλλά το 82,2% των εδρών) στον Ελληνικό Συναγερμό.

[...] Ο Αγγελόπουλος, όμως, δεν περιορίζεται στα γεγονότα της σύγχρονης Ιστορίας: οι ατομικές πράξεις των ηθοποιών του *Θίασου* αναπαράγουν εκείνες των Ατρείδων. Εδώ, φυσικά, θα μπορούσα ν' αναφερθώ στον

Αισχύλο ή τον Ευριπίδη, αλλά προτιμώ να πάρω ως μοντέλο την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, και όχι το θρησκευτικό ή το αστικό δράμα.

Ύστερα από μερικές σκηνές που εδραιώνουν τη σχέση της ταινίας με την αρχαία τραγωδία, ο παραλληλισμός θα έχει ως μοναδικό στόχο να απαλλάξει την ταινία από το στοιχείο της έκπληξης που θα προκαλούσαν τα μικρά γεγονότα, αφήνοντας όλον το χώρο στην έκπληξη και το δέος προ της «ροής των γεγονότων» (Walter Benjamin). Προβλέποντας το φόνο της μητέρας και του εραστή της απ' το γιο, ο θεατής έχει συγχωρέσει προκαταβολικά τα παιδιά για οποιοδήποτε έγκλημα, όπως γινόταν και παλιά.

Το «μπουλούκι» αποτελείται στο σύνολό του από μια οικογένεια (ο πατέρας, η μητέρα, οι δύο κόρες, το νόθο παιδί της μιας, ο γιος), δύο φίλους του γιου, τον εραστή της μάνας και κάποιους ελάσσονες, ηλικιωμένους ηθοποιούς.

Λίγα λεπτά μετά την αρχή της ταινίας, η μία από τις κόρες –η μελαχρινή– ανακαλύπτει τη μοιχεία της μάνας: η αναφορά στους Ατρείδες δεν είναι ακόμα εμφανής. Ύστερα, στο ίδιο ξενοδοχείο της μικρής πόλης όπου έχει καταλύσει ο θίασος, φτάνει ένας φαντάρος. Από την κορυφή της σκάλας, η κάμερα τον παρακολουθεί να βαδίζει στο χιόνι (όλη η ταινία διαδραματίζεται χειμώνα), και τον ακολουθεί ώσπου να μπει στην κρεβατοκάμαρα των γονιών του, που κοιμούνται με την πλάτη γυρισμένη ο ένας στον άλλον (απ' έξω ακούγεται ο ήχος από τα πέταλα των αλόγων). «Εσύ, τουλάχιστον, δε με μισείς σαν τις αδελφές σου» λέει η μητέρα, ξυπνώντας. Τότε, του διηγείται ένα όνειρο στο οποίο τον έχει μόλις δει (και που τελειώνει μάλλον με το μύθο του Οιδίποδα: «...άρχισες να βυθίζεσαι μέσα μου και χάθηκες», εκτός αν πρόκειται για μεταφορά της μέγαιρας). Τέλος, απ' το ξύλινο μπαλκόνι, ο στρατιώτης βλέπει τη μία από τις αδελφές του, τη μελαχρινή, να αναφωνεί: «Καλή σου μέρα, Τάσο!» «Καλή σου μέρα, Γκόλφω!» της απαντά εκείνος (δεν είναι παρά οι πρώτες ατάκες της *Γκόλφως*), κι όταν εκείνη τον προσφωνεί: «Ορέστη!», πέφτουν ο ένας στην αγκαλιά του άλλου. [...] Ο θεατής, στη συνέχεια, μπορεί ν' αναγνωρίσει και τα υπόλοιπα πρόσωπα, τα οποία θα αποκαλούμε εδώ, για λόγους ευκολίας, με το αρχαίο όνομά τους, αν και, στην ταινία, δεν κατονομάζονται: τον Αγαμέμνονα και την Κλυταιμνήστρα [οι γονείς (η μητέρα, σύμφωνα με το μύθο, είδε πράγματι προφητικό όνειρο πριν την επιστροφή του γιου της)], τον Αίγισθο (εραστής), την Ηλέκτρα (μια από τις κόρες). Ο ηθοποιός που αντικαθιστά τον Ορέστη στην πρόβα της σκηνής με την Ηλέκτρα, είναι ο Πυλάδης. Σε δεύτερο πλάνο βρίσκεται η άλλη κόρη, η όμορφη κοκκινομάλλα (μητέρα ενός μικρού αγοριού). Εδώ, η Ιφιγένεια, η θυσιασμένη κόρη, δεν υπάρχει και δεν υπήρξε ποτέ. Στη θέση της ο Αγγελόπουλος επαναφέρει ένα πρόσωπο που έχει επινοηθεί από τον Σοφοκλή και απουσιάζει από το έργο του Αισχύλου, τη Χρυσόθεμη, που είναι στην *Ηλέκτρα* ό,τι η Ισμήνη στην *Αντιγόνη*: μια γυναίκα υποταγμένη στην εξουσία, ξένη προς κάθε μορφή εξέγερσης.² Στο έργο του Σοφοκλή, λέει: «Δεν αντιλέγω· τα λόγια μου είναι λιγότερο σωστά απ' τις αποφάσεις σου, αλλά, για να ζήσω ελεύθερη, πρέπει να υπακούσω στους δυνατούς». Στο *Θίασο*, αποδέχεται το συμβιβασμό με τους εκάστοτε νικητές, χωρίς όμως ποτέ να το παραδεχθεί. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, τραγουδά γυμνή για να κερδίσει ένα μπουκάλι λάδι από έναν μπακάλη, συνεργάτη των Γερμανών. Κι όταν εκείνος, στο κατώφλι του σπιτιού του, πυροβολείται από δύο αντιστασιακούς, εκείνη προσπερνά, χωρίς να συμμετάσχει. Όταν ο Λαϊκός Στρατός αναγκάζεται να παραδώσει τα όπλα, υπό τη «διατησία» των συμμαχικών δυνάμεων και προδομένος από τον Scobie (12 Φεβρουαρίου 1945) –σκηνή τραγική, που στην ταινία διαδραματίζεται αμέσως μετά το βιασμό της Ηλέκτρας από τους φασίστες και το μονόλογό της–, η Χρυσόθεμη, φορώντας το γκρι γούνινο παλτό της Κλυταιμνήστρας και κρατώντας ένα βαλιτσάκι, αφήνει το γιο και την αδελφή της, για να μπει σ' ένα τζίπ γεμάτο Άγγλους που τραγουδούν χαρούμενοι. Τέλος, μετά τον Εμφύλιο, παντρεύεται έναν Αμερικάνο.

Η αντίθεση ανάμεσα στη Χρυσόθεμη και την Ηλέκτρα, επ' ουδενί οφείλεται σε προσωπική εμπάθεια. Όμως, ακόμα κι αν δεν έχει ψυχολογική βάση, δε στερείται συναισθήματος και αποτελεί ένα αρκετά καλό παράδειγμα της αγγελοπουλικής μεθόδου: «Τα συναισθήματα έχουν πάντοτε ένα πολύ συγκεκριμένο ταξικό υπόβαθρο· η μορφή με την οποία εκδηλώνονται, είναι πάντοτε απόλυτα περιορισμένη και τοποθετημένη ιστορικά· τα συναισθήματα δεν είναι σε καμία περίπτωση προϊόν μιας “αιώνιας ανθρωπότητας”, εκτός χρόνου».³ Οι κινήσεις τους και μόνο μαρτυρούν τη διαφορά των επιλογών τους: στην αρχή της ταινίας, σε μια αυλή με δύο εξωτερικές σκάλες, ο Αγαμέμνονας, ντυμένος φαντάρος, πηγαίνει στο δωμάτιό του, περνώντας ανάμεσα απ' τις δυο του κόρες, που τον αγκαλιάζουν και τον φιλούν. Ντροπιασμένος απ' τη συμπεριφορά της γυναίκας του που τον περιγελά επειδή τον δέχτηκαν ως βοηθητικό στο στρατό,

ξανακατεβαίνει τη σκάλα, αυτή τη φορά ακολουθούμενος μόνο από την Ηλέκτρα (ενώ, την ίδια στιγμή, ο Αίγισθος ανεβαίνει την άλλη σκάλα, μπαίνει στο δωμάτιο, βγάζει το σακάκι του και κλείνει την πόρτα). Η σκηνή αυτή δεν αποτελεί μόνο ένα λαμπρό παράδειγμα της εξαιρετικής συστηματικής χρήσης του πλάνου-σεκάνς στο *Θίασο*, αλλά και τοποθετεί, μέσω της κίνησης, τις στάσεις δύο χαρακτήρων, αντιπροσωπευτικών δύο ομάδων του ελληνικού πληθυσμού.

Η σχέση της ταινίας με το μύθο των Ατρείδων, που εδραιώνεται ήδη από την αρχή της ταινίας, δεν είναι τόσο έντονη σε όλες τις σκηνές (σύλληψη του Πυλάδη, κήρυξη του πολέμου). Το 1941, ο πατέρας συλλαμβάνεται (επειδή ο γιος του συνδέεται με τους αντάρτες και με την κατηγορία ότι ο θίασός του υπέθαλψε έναν Άγγλο) και εκτελείται. «Προδότη!» φωνάζει η Ηλέκτρα στον Αίγισθο. Λίγο αργότερα, η Ηλέκτρα οδηγεί τον Ορέστη στο θέατρο, όπου εκείνος θα εκτελέσει διαδοχικά την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο.

Στο σημείο αυτό, ο Αγγελόπουλος είναι μη αριστοτελικός, με την έννοια ότι «καταργεί την κάθαρση των παθών μέσω της ταύτισης με τη συγκλονιστική μοίρα του ήρωα»: οι καταστάσεις είναι, κατ' αρχάς, ιστορικά ακριβείς, κι όπως συμβαίνει και στο έργο του Σοφοκλή (προ-αριστοτελικού, άλλωστε...), πρόκειται για μια σύγκρουση πολιτική και όχι προσωπική. Αν η σκηνή που δείχνει την Ηλέκτρα στον σκοτεινό δρόμο, να οδηγεί τους τρεις αντάρτες στο θέατρο, τείνει να προκαλέσει συγκίνηση, η αποστασιοποίηση επιτυγχάνεται μέσω του παιχνιδιού, της κίνησης των ηθοποιών που συνεχίζουν να απαγγέλλουν το κείμενο της *Γκόλφως*, αλλά και μέσω της κίνησης του ηθοποιού που υποδύεται τον Ορέστη και δεν αναλαμβάνει την ευθύνη της εκδίκησης, αλλά «την υποβάλλει σε κριτική, με σκοπό να γίνουν κατανοητά τα κίνητρά του και να προκαλέσει αντιδράσεις». Η αποστασιοποίηση αυτή επιτυγχάνεται επίσης μέσω της σκηνοθεσίας, η οποία μας μεταφέρει από την καθημερινή ζωή (η Ηλέκτρα που οδηγεί τους άνδρες) στις συγκρούσεις των προσώπων (τη γνωστή σε όλους λύση της τραγωδίας των Ατρείδων) και, στη συνέχεια, «σπάει την παράδοση»,³ με την κάμερα να περνά από τα παρασκήνια στην αίθουσα, εντάσσοντας την πράξη της αντεκδίκησης στο πλαίσιο μιας ελληνικής πόλης που πλήττεται απ' το διχασμό και τη σύγχυση του πολέμου. Έτσι, ο θεατής της ταινίας αναγκάζεται να στοχαστεί υπό τους ήχους των χειροκροτημάτων των θεατών του θεάτρου.

Πρόκειται για έναν κινηματογράφο της σωματικότητας, που διακόπτει τη δράση.

Η σωματική γλώσσα του ηθοποιού δεν κατέχει στον κινηματογράφο τη θέση που κατέχει στο μπρεχτικό θέατρο: εδώ, η σχέση ανάμεσα στο θεατή και τον ηθοποιό πραγματώνεται με τη «διαμεσολάβηση» της κάμερας. Όταν η κάμερα κινείται, η χρήση του πλάνου-σεκάνς γίνεται με απόλυτη άνεση. Όταν όμως ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί το μετωπικό καδράρισμα, που τοποθετεί το θεατή ακριβώς απέναντι από τη δράση κι όχι πια ανάμεσα στους χαρακτήρες, επιτυγχάνει, μέσω του κινηματογράφου, εκείνο στο οποίο αναφέρεται ο Walter Benjamin, όταν λει: «Η σωματικότητα,⁴ αντίθετα με τις πράξεις και τα έργα των ανθρώπων, έχει μια ορισμένη αρχή κι ένα ορισμένο τέλος. [...] Όσο συχνότερα διακόπτουμε κάποιον που εκφράζεται με το σώμα του, τόσο καλύτερα τη συγκρατούμε στη μνήμη μας.»⁵ Αυτό ακριβώς κάνουν τα songs,⁶ κατά τον Benjamin: διακόπτουν. Εδώ, πρόκειται για τον «μετωπικό μονόλογο» και όχι για το τραγούδι, που δεν αποτελεί song και που το ρόλο του θα μελετήσουμε αργότερα.

Αυτό το μετωπικό καδράρισμα δεν έρχεται σε αντίθεση μόνο με την κίνηση της κάμερας, αλλά και με το καδράρισμα «από τα παρασκήνια», δεδομένου ότι, παραδόξως, δεν υπάρχει ασυμβατότητα μεταξύ τους. Ενίοτε, η λειτουργία του είναι να τοποθετεί το θεατή της ταινίας μέσα στην ελληνική και λαϊκή κοινότητα των θεατών της *Γκόλφως*: 1. Αμέσως μετά τους αρχικούς τίτλους της ταινίας, έχουμε μετωπικό καδράρισμα της βυσσινιάς κουρτίνας, τρεις χτύπους, και τον ακορντεονίστα να αναγγέλλει το θέαμα. 2. Αργότερα, ίδιο καδράρισμα, ο ίδιος ακορντεονίστας και η αρχή της *Γκόλφως*: ξαφνικά, το καδράρισμα γίνεται πλευρικό ως προς τη σκηνή όπου παίζεται το έργο (καδράρισμα απ' τις κουίντες): δύο αστυνομικοί έρχονται να συλλάβουν τον Πυλάδη που υποδύεται τον Τάσο. Το καδράρισμα γίνεται ξανά μετωπικό: η Ηλέκτρα εξακολουθεί να παίζει στη σκηνή, αλλά, τώρα πια, μόνη. Πλευρικό καδράρισμα: Ο Πυλάδης ξεφεύγει, με τους δύο άντρες να τον καταδιώκουν στους σκοτεινούς και έρημους δρόμους. Ο Ορέστης τους ακολουθεί – το ίδιο και η κάμερα. Είχαμε, επομένως, κατά σειράν: την οπτική γωνία του κοινού και, ύστερα, των ηθοποιών στα παρασκήνια, κι

ακολουθήσαμε τις κινήσεις του Ορέστη και του Πυλάδη. 3. Μετωπικό καδράρισμα: σκοτάδι, τρεις χτύποι, φώτα: Ο Αγαμέμνονας ανακοινώνει την είσοδο της Ελλάδας στον πόλεμο. Ενθουσιασμός στην αίθουσα. Το έργο ξεκινά. Συναγερμός. Οι ηθοποιοί εγκαταλείπουν τη σκηνή. Φωνές, εκρήξεις. Τα φώτα τρεμοπαίζουν: αν και πιο τεχνητό, εφόσον είναι και πιο συστηματικό (απουσία θεατών «off»), το μετωπικό καδράρισμα της σκηνής αυτής παρουσιάζει τις αποφάσεις σαν ξένες προς τον πληθυσμό. 4. Στη διάρκεια της έρευνας για τον Άγγλο (που υποτίθεται ότι κρύβει ο θιάσος, μεταμφιεσμένο σε γυναίκα), οι ηθοποιοί ανεβαίνουν στη σκηνή, ο ένας μετά τον άλλον, και απαγγέλλουν ένα κομμάτι του ρόλου τους, για να αποδείξουν την ταυτότητά τους. Αυτή τη φορά, όμως, «η άμπωτη της ροής των γεγονότων» (Walter Benjamin), που αποδίδεται εδώ μέσω ενός *contrechamp*, δείχνει τον πατέρα, που έχει συλληφθεί, να είναι μέσα στην αίθουσα. Η διαλεκτική σκηνής/αίθουσας παίρνει εδώ μια άλλη μορφή, που δημιουργεί μια ομοιογένεια ανάμεσα στα δύο, μια ταυτότητα ανάμεσα στα δύο μέρη.

Αυτό το μετωπικό καδράρισμα, η λειτουργία του οποίου είναι εμφανής, προσφέρει στο θεατή, που συναντά ξανά την ίδια δομή πλάνου, αλλά σε διαφορετικό περιβάλλον, κάποιες αναφορές και κάποιες ερμηνείες που δεν είναι ανάγκη να γίνουν σαφέστερες. [Αυτό ξεκινά από μια διαίσθηση, την πρώτη φορά που βλέπει κανείς την ταινία, και επιβεβαιώνεται στη συνέχεια: 1. Στην αυλή ενός ξενοδοχείου, ένα πανοραμικό μεγάλης διάρκειας μας δείχνει τα φύλλα που είναι πεσμένα στο χώμα, το μονοπάτι που οδηγεί σ' ένα μαντρότοιχο από λαμαρίνες, μια άμαξα. Η κάμερα σταματά (μετωπικό καδράρισμα) μπροστά στο άδειο αυτό ντεκόρ που, τότε, το είχα δει σαν τόπο εκτελέσεως: τελικά, δεν είναι παρά το μέρος όπου ο Πυλάδης και η Ηλέκτρα κάνουν τις πρόβες τους για την *Γκόλφω*.] 2. Πράγματι, συναντάμε ξανά το μετωπικό αυτό καδράρισμα, όταν βλέπουμε τον Αγαμέμνονα μπροστά σ' ένα μαντρότοιχο σχεδόν απαράλλαχτο: «Εγώ ήρθα από τη θάλασσα...» λέει. Η κίνηση της κάμερας προς τα πίσω μάς αποκαλύπτει τους γερμανούς στρατιώτες που τον πυροβολούν. Πέφτει. Η σκηνή αυτή είναι η πιο επεξηγηματική της σειράς, από μορφικής απόψεως: μπροστά μας, ο ηθοποιός: απέναντί του, ο εχθρός, διαφορετικός απ' το θεατή (εφόσον είναι ορατός). 2β. Το τελευταίο βλέμμα που ανταλλάσσουν ο Ορέστης με την Ηλέκτρα στο τέλος του Εμφυλίου: εκείνος, φυλακισμένος, με τα χέρια ψηλά: *champ-contrechamp*, μ' ένα τράβελινγκ προς το μέρος του: τον βλέπουμε να χαμογελά: έχει ήδη πάρει τη στάση του μελλοθανάτου. 3. Ίδιο καδράρισμα, καθώς η Χρυσόθεμη, μισόγυμνη, τραγουδά για το συνεργάτη των Γερμανών: εκείνος γυρίζει την πλάτη του στην κάμερα και αντανάζεται. 4. Διαφορετικό καδράρισμα για την αντίστοιχη σκηνή της προηγούμενης: η Ηλέκτρα οδηγεί ένα φαλαγγίτη σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου και του λέει: «Γδύσου». Εκείνος γδύνεται κοιτάζοντας την κάμερα (μετωπικό καδράρισμα), αλλά δε βλέπουμε την Ηλέκτρα/θεατή που, αφού τον ταπεινώνει, βγαίνει απ' το δωμάτιο, βροντώντας πίσω της την πόρτα. 5. Καθώς οι ηθοποιοί του θιάσου βαδίζουν στην αμμουδιά, μια παρέα άγγλοι στρατιώτες τους σταματούν και τους ζητούν να παίξουν το έργο τους: το καδράρισμα εξακολουθεί να είναι μετωπικό, όμως η κάμερα βρίσκεται πίσω απ' τους στρατιώτες/θεατές που είναι καθισμένοι. Η γωνία δεν αλλάζει, όταν, μετά το τέλος της παράστασης, κι ενώ ηθοποιοί και στρατιώτες χορεύουν, ακούγονται πυροβολισμοί. «Rebels!»⁷ φωνάζει ο άγγλος αξιωματικός. Η κάμερα/θεατής είχε, λοιπόν, συνεχώς τη θέση μιας άλλης ομάδας θεατών, χωρίς όμως να συμμετέχει συναισθηματικά στη διαδικασία. Η επίθεση, συνεπώς, προκαλεί αναστάτωση και απορία: «Ποιος; Γιατί; Γιατί κατά των Άγγλων;» (τα στοιχεία του στρατού που δεν ανήκαν στην Ακροδεξιά, είχαν εξεγερθεί, και έμελλε να ηττηθούν, τον Απρίλιο του '44, με τη βοήθεια των Άγγλων). 6. Αυτή η σκηνή, όμως, γίνεται πολύ παράξενη (με την έννοια της αποστασιοποίησης) αν παραλληλιστεί με μια από τις αρχικές σκηνές, κατά την οποία η κάμερα αναμιγνύεται με τους ηθοποιούς και τις προετοιμασίες τους στην αίθουσα με την τζαμαρία, και τους καδράρει από μπροστά καθώς τραγουδούν για να διαφημίσουν το έργο τους, πίσω απ' τα τζάμια, μπροστά στα μάτια των κατοίκων του χωριού: στη συνέχεια, η κάμερα υψώνεται, για να ολοκληρώσει το πλάνο σε πλονζέ, χωρίς να δημιουργεί αυτό το παράξενο, χωρίς να υπάρχει κάποια άλλη εξωτερική ομάδα ανθρώπων, χωρίς μετωπικότητα: εδώ, λοιπόν, δεν έχουμε παρατεταμένη στάση τής κάμερας με στόχο τη διακοπή της δράσης.

Η κάμερα φέρει μια κίνηση ή μια διακοπή κίνησης που ξεπερνά το λόγο, δημιουργώντας αναδρομικά μια απουσία στο αρχαίο θέατρο: «Φαίνεται ότι οι ήρωές τους είναι πιο επιπόλαιοι στα λόγια τους παρά στις πράξεις τους. [...] Η αλληλουχία των σκηνών και των εικόνων που σχηματίζονται μπροστά στα μάτια μας, αποκαλύπτουν μια βαθύτερη σοφία από εκείνην που ο ποιητής είναι ικανός να κλείσει μέσα στα λόγια και τις έννοιές του»:⁸ η κάμερα δομεί με τρόπο διαλεκτικό αυτές τις σκηνές και τις εικόνες.

Οι μονόλογοι

Προτάθηκε πιο πάνω να συγκριθούν οι μονόλογοι με τα songs που «σε ορισμένες περιπτώσεις διακόπτουν τη δράση αντί να την συνοδεύουν ή και να την προωθούν» (Walter Benjamin). Υπάρχουν δύο που θα μπορούσαμε να πάρουμε ως παράδειγμα και που θα ήταν ενδιαφέρον να αναλύσουμε εδώ: η κίνηση (της κάμερας) που διακόπτεται, και η διήγηση που γίνεται σε μορφή μονολόγου, δε διακόπτουν μόνο τη δράση, αλλά και, παράλληλα, τη «φωτίζουν». Πρόκειται για το μονόλογο του Αγαμέμνονα στο τρένο, μετά τη σύλληψη του Πυλάδη, όπου διηγείται τα γεγονότα του Αυγούστου του '22, που τον ανάγκασαν να φύγει απ' τη Μικρά Ασία, φτωχός, χωρίς οικογένεια, μαζί μ' ένα φίλο, τον μόνο που του είχε απομείνει. Ο δεύτερος μονόλογος που, το 1944, έχει την ίδια λειτουργία, είναι εκείνος της Ηλέκτρας που απάγεται και βιάζεται από τους φασίστες, οι οποίοι της ζητούν να τους αποκαλύψει την κρυψώνα του Ορέστη, και εγκαταλείπεται σε μια ακροποταμιά. Όταν σηκώνεται από κάτω, στέκεται μπροστά στην κάμερα και αφηγείται πώς τον ενθουσιασμό της Απελευθέρωσης ακολούθησε ένα αίσθημα προδοσίας: οι Γερμανοί είναι ακόμα στην Ελλάδα, αλλά ο Scobie ζητά από τους αντάρτες να καταθέσουν τα όπλα. «Η μάχη της Αθήνας διαρκεί τριάντα τρεις μέρες».⁹ Ο μονόλογος αυτός έχει σκοπό να σβήσει, μέσω της αφήγησης μιας συλλογικής ιστορικής εμπειρίας, την οποιαδήποτε συναισθηματική αντίδραση στο βιασμό, αλλά και να διαφωτίσει τους θεατές σχετικά με την επόμενη σκηνή (κατάθεση των όπλων μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας). Δύο άλλοι μονόλογοι καθδάρονται πιο πλευρικά και απευθύνονται κυρίως, όχι στην κάμερα, αλλά ο ένας στην Ηλέκτρα και ο άλλος στην Ηλέκτρα και τον Πυλάδη. Ο πρώτος είναι η διήγηση του Πυλάδη γύρω απ' την αιχμαλωσία του, όταν η Ηλέκτρα τον ρωτά αν υπέγραψε· ο δεύτερος περιλαμβάνει τις επαναστατικές σκέψεις του τραυματισμένου απ' τη φυλάκιση και την ήττα Ποιητή. Οι δύο αυτοί μονόλογοι έχουν να κάνουν με την ατομική εμπειρία και με την επικοινωνία ανάμεσα στα πρόσωπα· δεν επιτελούν τη λειτουργία των songs.

II – Ο ΧΩΡΟΣ, ΤΑ ΑΣΜΑΤΑ, Ο ΧΡΟΝΟΣ

Αυτός ο επικός κινηματογράφος που εφευρίσκει νέες φόρμες για μια θεωρία που αφορούσε στο θέατρο, επινοεί επίσης, μέσω της ακρίβειας στις θέσεις και τις κινήσεις της κάμερας, έναν τρόπο να προκαλεί, με μέσα αμιγώς κινηματογραφικά, τη σκέψη και την έκπληξη του κοινού. Μπορεί, λοιπόν, να ελπίζει στη δημιουργία ενός κοινού ειδημόνων (με την έννοια που ο Brecht έλεγε ότι το κοινό ενός αθλητικού γεγονότος είναι κοινό ειδημόνων). Εδώ, θα ασχοληθούμε με ορισμένα μόνο θέματα προς σκέψη (αφού και οι αναγνώστες είναι ειδήμονες).

Δομή

Ο Barthes, σ' ένα ωραιότατο απόσπασμα ενός ωραιότατου βιβλίου με θέμα τον... Barthes, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος δομεί το χώρο του, μέσω της θέσης των αντικειμένων πάνω στο γραφείο του, ίδιας και στα δύο σπίτια του για διαφορετικά αντικείμενα (αναφέρεται επίσης στο πλοίο των Αργοναυτών που, ενώ τα εξαρτήματά του άλλαζαν, το σκαρί του έμενε το ίδιο). 1. Έτσι και οι ηθοποιοί του θιάσου ξαναβρίσκουν πάντα στο ταξίδι τους την ίδια σκηνή, την ίδια αίθουσα, τα ίδια παρασκήνια, το ίδιο δωμάτιο ξενοδοχείου (αυτό της Κλυταιμνήστρας), δίνοντας σ' έναν διαφορετικό κάθε φορά χώρο την ίδια δομή (οι φωτογραφίες πάνω στην τουαλέτα στα δεξιά του κρεβατιού, η βαλίτσα στα αριστερά, ο φωνογράφος απέναντι). Φτάνουν μέχρι του σημείου να ξαναστήσουν αυτόν τον φανταστικό θεατρικό χώρο στην αμμουδιά, για χάρη των Άγγλων. Δύο σκηνές, όμως, ξαφνιάζουν: πρόκειται για εκείνες όπου μια δομή που τη θεωρούμε δεδομένη, λόγω του ζωγραφιστού πανιού που εκτελεί χρέη σκηνικού, αυτοκαταστρέφεται: η μία είναι η σκηνή πριν απ' την εκτέλεση του πατέρα (η κάμερα, με την αργή της κίνηση, μας δείχνει τους ηθοποιούς που κοιμούνται: άλλοι μέσα στην αίθουσα, άλλοι πάνω στη σκηνή)· η άλλη είναι η σκηνή κατά την οποία η Χρυσόθεμη (μετά τη σκηνή όπου τραγουδά για ένα μπουκάλι λάδι) επιστρέφει στην άδεια αίθουσα και περνά μέσα απ' το σκισμένο πανί του σκηνικού, πίσω απ' το οποίο βρίσκονται οι ηθοποιοί. Το πανί ξανακλείνει σαν κουρτίνα. Αυτές οι δύο διαδοχικές σκηνές με τη Χρυσόθεμη, χάρη στους χώρους και τη δομή που τους προσδίδει η κάμερα, επιχειρούν μια διαλεκτική σχετικά με τη λειτουργία του ηθοποιού. 2. Μιαν άλλη –ανάλογη, ίσως– διαδικασία επιτελούν ο ρόλος που υποδύεται κάθε ηθοποιός (του θιάσου), αλλά και η ανταλλαγή

κοστούμιών. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι εκείνο που αποδεικνύει το δικαίωμα της Ηλέκτρας στην «κληρονομιά» της μητέρας της: απ' την αρχή της ταινίας γνωρίζουμε ότι, υποδύομενη την Γκόλφω, ακολουθεί τα χνάρια της μητέρας της· μετά το θάνατο της τελευταίας, η Ηλέκτρα φορά τη βυσσινιά ρόμπα, που δείχνει να έχει φτιαχτεί από κάποια παλιά αυλαία, ενώ το γούνινο παλτό και η βαλίτσα μένουν στη Χρυσόθεμη. Αντίστοιχα, ο ρόλος του Τάσου, ενώ θα έπρεπε να παιχτεί από τον Ορέστη, παίχτηκε αρχικά από τον Πυλάδη (το φίλο), στη συνέχεια από τον Αίγισθο (το σφετεριστή) και, τέλος, απ' τον έφηβο πια γιο της Χρυσόθεμης, τον οποίο η Ηλέκτρα αποκαλεί, για μια στιγμή, «Ορέστη». (Σημαντική είναι σε όλη τη διάρκεια της ταινίας η χρήση της μάσκας –οι φασίστες που απάγουν και βιάζουν την Ηλέκτρα, οι γυναίκες στο δρόμο, οι μασκαρεμένοι Άγγλοι– και οι ανταλλαγές κοστούμιών –οι Άγγλοι και οι ηθοποιοί στην αμμουδιά– κ.λπ.)

3. Σε γενικές γραμμές, ο χώρος της ταινίας δε δομείται από αυτά καθαυτά τα αντικείμενα, αλλά από τη θέση στην οποία τα τοποθετεί η κάμερα. Ένα παράδειγμα είναι η σκηνή όπου όλοι οι ηθοποιοί βαδίζουν στο δρόμο (σκηνικός χώρος καθραρισμένος μετωπικά) τον οποίο εγκαταλείπουν για ένα κάθετο δρομάκι (κουίντες), προτού επιστρέψουν και πάλι στο δρόμο (στη σκηνή). Άλλο παράδειγμα: σ' ένα διάδρομο του ξενοδοχείου, ο Αίγισθος φωνάζει: «Όποιου δεν τ' αρέσει, φεύγει». Τη στιγμή εκείνη, ένας ηλικιωμένος ηθοποιός διασχίζει τον σκηνικό χώρο του διαδρόμου που ορίζει το κάδρο, και «εξέρχεται». Τέλος, έχουμε την τελευταία «έξοδο» του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας καθώς μεταφέρονται, νεκροί, πάνω στα φορεία, ενώ ο υπόλοιπος θίασος, στη σειρά πάνω στο πεζοδρόμιο, δείχνει να περιμένει για το τελευταίο αντίο. Θα μπορούσαμε επίσης να αναφέρουμε ως παράδειγμα την κηδεία του Ορέστη, τον οποίο οι ηθοποιοί (αλλά όχι ο Ποιητής) αποχαιρετούν με χειροκροτήματα (η «Αντιγόνη-Ηλέκτρα» δε χρειάζεται να κάνει την επανάστασή της: οι στρατιωτικές Αρχές της ζητούν να παραλάβει τη σορό του εκτελεσμένου αδελφού της. Εκείνη αποχαιρετά το νεκρό του σώμα, όπως τον είχε χαιρετήσει για πρώτη φορά στην ταινία: «Καλή σου μέρα, Τάσο!» – άλλο παράδειγμα διπλών σκηνών»). 4. Έχουμε δει αρκετές σκηνές από τις κουίντες, που αντιστοιχούν πάντοτε στην εισβολή της βίας στο βουκολικό δράμα: η σύλληψη του Πυλάδη, ο φόνος του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας... Υπάρχει άλλη μία σκηνή που δομεί με τον ίδιο τρόπο το χώρο, ένα χώρο νυχτερινό, εξαιρετικά φωτογραφημένο (η ταινία αυτή διακρίνεται για την εξαιρετική φωτογραφία της): σε μια γωνιά, οι ηθοποιοί, κολλημένοι ο ένας πάνω στον άλλον, προσπαθούν να μετακινηθούν κρυφά, αποφεύγοντας τον κεντρικό δρόμο, όπου διαδραματίζεται μια σύγκρουση. Τη σύγκρουση αυτή τη βλέπουμε απ' το πλάι, με τις δυο ομάδες να πλησιάζουν το φακό και να απομακρύνονται διαδοχικά, για να βγουν από το κάδρο. Πρόκειται για επαναστάτες του στρατού, ο επικεφαλής των οποίων, κρατώντας μια ντουντούκα, τραγουδάει ανάμεσα στους πυροβολισμούς: «Στο κόκκινο λάβαρο πάντα πιστοί»...

Επομένως, η κάμερα είναι αυτή που, δομώντας το χώρο, γεννά στο θεατή συνειρμούς και σκέψεις.

Τα τραγούδια

Η σκηνή με το τραγούδι που μόλις περιγράψαμε, είναι αντίστοιχη μιας άλλης, στην οποία κάποιες παρέες τραγουδούν υπό το βλέμμα ενός μέλους του θιάσου (της Ηλέκτρας). Στις δύο αυτές σκηνές, η ανωνυμία των προσώπων προκαλεί μια συγκίνηση χωρίς πάθος. Το 1946, η Ηλέκτρα βρίσκεται σε μια αίθουσα χορού για να δει τον παλιό ακορντεονίστα του θιάσου. Έξω από την αίθουσα, διαδηλωτές διαμαρτύρονται για τη Συμφωνία της Βάρκιζας (που ανάγκασε σε αποπλισμό μόνον αυτούς και όχι την Ακροδεξιά). Δυο παρέες που βρίσκονται μέσα στην αίθουσα (η μία αποτελείται από νεαρά ζευγάρια· η άλλη, από άντρες που φορούν σκούρα κοστούμια και ρεπούμπλικες), φιλονικούν με τραγούδια: «Την κόκκινη αρκούδα να πάρει τα βουνά... – Δε μας τρομάζουν των Άγγλων τα κανόνια... – Έτσι θέλουμε και θα τον φέρουμε τον βασιλιά... – Δεν τον θέλουμε τον βασιλιά». Σε σκοπό μπούγκι-μπούγκι, μια κοπέλα τραγουδά και χορεύει: «Το πουλί του Σκόμπι είναι κόμποι κόμποι...» Ένας βασιλικός πυροβολεί στον αέρα. Οι νέοι ανοίγουν τα σακάκια τους για να δείξουν ότι είναι άοπλοι,¹⁰ κι ύστερα παίρνουν τα κορίτσια τους και φεύγουν. Οι χίτες χορεύουν άντρας με άντρα, τραγουδώντας: «Γύρνα ξανά στην παλιά σου φωλιά, βασιλιά...» Τα lyrics¹¹ δημιουργούν εδώ μια συλλογική συγκίνηση. Η κίνηση που διακόπτεται, υπογραμμίζει την αδικία της Συμφωνίας της Βάρκιζας. Στις δύο σκηνές που περιγράψαμε, τα τραγούδια αποτελούν άμεση έκφραση της κατάστασης. Άλλωστε, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, τα τραγούδια ή οι παραδοσιακοί σκοποί παρεμβαίνουν με τρόπο συχνά ειρωνικό, χωρίς όμως να υποκαθιστούν τους διαλόγους. Παραδείγματα: ο σκοπός τον οποίο παίζει το ακορντεόν, ο

επαναστατικός σκοπός που σφυρίζουν ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ο ποιητής, οι φασιστικοί ή οι βασιλικοί ύμνοι.

Ένα ρεφρέν υπογραμμίζει την εχθρότητα των ηθοποιών απέναντι στον Αίγισθο: «Θα ξανάρθεις...» Τέλος, κατά τη διάρκεια του γάμου της Χρυσόθεμης με τον Αμερικάνο, ενώ μια ηλικιωμένη ηθοποιός αρχίζει να τραγουδά στα ελληνικά για τη νύφη το τραγούδι «Μωρή κοντούλα λεμονιά», οι αμερικανοί στρατιώτες, που είχαν ξεκινήσει το γλέντι με τη «Mona-Lisa», βάζουν στο πικάπ έναν χορευτικό σκοπό που καλύπτει το παραδοσιακό τραγούδι.

Ο χρόνος

Στη σκηνή αυτή, τα πιο πρόσφατα γεγονότα μοιάζουν να έχουν συνθλίψει το ελληνικό παρελθόν. Όμως, η μετακίνηση της χρονολογίας στην ταινία στοχεύει, σε γενικές γραμμές, στο να προβάλει όλα τα γεγονότα πάνω στο έτος 1952. 1. «Αν δεν θέλετε έναν νέο “Κόκκινο Δεκέμβρη”...», ακούγεται δυνατή η φωνή από τα μεγάφωνα, κατά τη διάρκεια της προεκλογικής εκστρατείας του Παπάγου (1952), και οι ηθοποιοί συνεχίζουν να περπατούν σ’ ένα δρόμο, όπου αναγγέλλεται: «Ο Goebbels θα πάει εκδρομή στην Αρχαία Ολυμπία και θα περάσει από την πόλη μας». 2. Μία ώρα (ταινίας) αργότερα, οι ηθοποιοί βρίσκονται στο Αίγιο (1952, ακούμε την ίδια φωνή στα μεγάφωνα), και η κίνηση της κάμερας μας οδηγεί σε μια επιγραφή με τις λέξεις «Halt Kontrolle» και σ’ ένα αυτοκίνητο με αγκυλωτούς σταυρούς (αυτό διαδραματίζεται πριν από τη σύλληψη του Αγαμέμνονα). Όλη αυτή η ώρα ταινίας, όμως, είχε παρουσιάσει τα γεγονότα χρονολογικά, από το 1939 ως το 1949 (με εξαίρεση την πρώτη άφιξη στον σιδηροδρομικό σταθμό, το 1952), και οι δύο αυτές σύντομες παραπομπές στο 1952 μας επαναφέρουν κάθε φορά στην ημερομηνία αυτή του Νοεμβρίου του 1952, κατά την οποία ο θίασος φτάνει στο Αίγιο εν μέσω προεκλογικής εκστρατείας. 3. Το 1946, η σκηνή του χορού που προαναφέραμε, τελειώνει με το χορό των χιτών. Στο δρόμο συναντάμε ξανά τους ίδιους αυτούς άντρες με τις ρεπούμπλικες, να τραγουδούν, παραπατώντας, ένα τραγούδι που μιλά και πάλι για τα όπλα τους: «Με όπλα δε θα χύσουμε ούτε μια σταγόνα αίμα ελληνικό, μόνο το άτιμο προδοτικό των ανταρτών και των κομμουνιστών...» Το βήμα τους γίνεται ολοένα και πιο στρατιωτικό. Κάποια στιγμή φτάνουν μπροστά σε μια συγκέντρωση: Ο Παπάγος μιλά (1952) για τη νίκη των ΗΠΑ το ’49 και την ήττα των κομμουνιστών της Ελλάδας. Στο σημείο αυτό, «η ροή των γεγονότων σκάει πάνω στα βράχια της έκπληξης» (Walter Benjamin). Όπως ακριβώς η κάμερα δομούσε το χώρο, έτσι κι εδώ ο χρόνος της διήγησης δομεί την ιστορία.¹² Τέλος, στην αρχή της ταινίας, εννέα ηθοποιοί βγαίνουν το 1952 από έναν σιδηροδρομικό σταθμό: «Φθινόπωρο του ’52 ξανάρθαμε στο Αίγιο. Λίγοι από τους παλιούς. Οι πιο πολλοί, καινούργιοι» λέει μια φωνή· στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, όλοι οι ηθοποιοί βγαίνουν απ’ το σταθμό μ’ ένα μπαούλο που θυμίζει φέρετρο (Οι *Τραχίνιες*, ο *Αίας* και η *Αντιγόνη* τελειώνουν με νεκρώσιμες ακολουθίες). «Φθινόπωρο του ’39 φτάσαμε στο Αίγιο...» Γνωρίζουμε, όμως, ότι, ακόμα κι αν το παρελθόν προβάλλεται πάνω στο έτος 1952, οι καταστάσεις δεν μπορούν ποτέ να είναι ακριβώς οι ίδιες. «Στο θέατρο, όπως κι αλλού, ο κόσμος τού σήμερα δεν μπορεί να απεικονιστεί σωστά, παρά μόνο αν θεωρήσουμε ότι υπόκειται πάντα σε αλλαγές» (Bertolt Brecht). Η ταινία γυρίστηκε το 1974.

1. «Χρειάζονται πολλά για ν’ αλλάξει ο κόσμος:

Θυμός και επιμονή,

Γνώση και αγανάκτηση,

Γρήγορες πρωτοβουλίες, μακρά σκέψη,

Ψυχρή υπομονή, ανεξάντλητη εγκαρτέρηση.

Κατανόηση των επιμέρους περιπτώσεων και κατανόηση του συνόλου· μόνο τα μαθήματα της πραγματικότητας μπορούν να μας μάθουν να τη μεταμορφώνουμε» (Bertolt Brecht, *Η απόφαση*).

2. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ήταν απαγορευμένη επί δικτατορίας Μεταξά.

3. Bertolt Brecht.

4. Πώς θα ’θελα εδώ να γράψω: «η κίνηση της κάμερας»...

5. *Δοκίμια για τον Bertolt Brecht*.

6. Αγγλικά στο κείμενο: τραγούδια. (Σ.τ.Μ.)

7. «Αντάρτες!» (Σ.τ.Μ.)

8. Nietzsche, *Η γέννηση της τραγωδίας*.

9. Θυμίζουμε ότι ο Churchill πήγε ο ίδιος στην Αθήνα, στην προσπάθειά του για κατάπαυση του πυρός...

10. Στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, ο τοξότης Τεύκρος, σίγουρος για το δικίο του, λέει: «Ακόμα και με το στήθος γυμνό, θα υπερνικούσα την πανοπλία σου».

11. Αγγλικά στο κείμενο: στίχοι. (Σ.τ.Μ.)

12. Για ακριβέστερη ανάλυση της ταινίας, βλ. Michel Ciment, στο «Positif», τχ. 171-172, σσ. 71-72, στον Απολογισμό του Φεστιβάλ Καννών 1975.

«Positif», τχ. 174, Οκτώβριος 1975.

Μετάφραση: *Ινώ Ρόζου*.

