

Σημειώσεις για τη μορφολογική δομή του *Θιάσου*

των Gianni Volpi, Alberto Barbera

[...] Η είσοδος του Αγγελόπουλου στη σκηνή του παγκόσμιου κινηματογράφου γίνεται σε μια εποχή αισθητικής και πολιτικής αλλαγής τόσο βαθιάς, ώστε να εγγράφεται αρνητικά στην ίδια τη δομή του μέσου, το οποίο αποδεικνύεται ανίκανο να αντέξει τις κακουχίες μιας κρίσης χωρίς τέλος, ενώ η ίδια αυτή η είσοδος αποδεικνύεται πλούσια σε αποτελέσματα, ανακαλύψεις και διδάγματα, ακριβώς επειδή ο Αγγελόπουλος καταφέρνει να στοχαστεί, όπως ελάχιστοι προηγούμενοι δημιουργοί, γύρω απ' την πραγματικότητα της ιστορίας του ελληνικού «λαού» και, ταυτόχρονα, τις υλικές δομές της γλώσσας που επιτρέπουν την επί σκηνης παρουσίαση αυτών των στοχασμών. Κι έτσι, τα υψηλότερα εκφραστικά αποτελέσματα συνοδεύονται από μια σαφέστατη αισθητική και πολιτική συνείδηση. Έτσι, καταλήγουμε να ισχυριστούμε ότι Ο θιάσος, η πιο πλήρης και ολοκληρωμένη ταινία του, είναι ταυτόχρονα και αφετηρία – υπό την έννοια της κατ' εξοχήν σύνθεσης και της συνειδητής γραφής – ολόκληρης της παραγωγικά ανολοκλήρωτης και γλωσσικά ταραγμένης αναζήτησης του κινηματογράφου στη δεκαετία του '60 – αφετηρία, επαληθευμένη κυρίως από έναν ουσιαστικό, σχεδόν μανιακό έλεγχο της διαδικασίας παραγωγής του κινηματογραφικού κειμένου, προς όφελος μιας γραφής που διηθείται αυστηρά μέσα από μια επίγνωση-άρνηση του τυχαίου και της εναπόθεσης των σκηνοθετικών λύσεων αποκλειστικά στο ένστικτο και την ευαισθησία. Με λίγα λόγια, ο Αγγελόπουλος, εισερχόμενος επί σκηνης, πρώτα απ' όλα έκλεισε εκείνη την πόρτα που ο Renoir πάντα φρόντιζε ν' αφήνει ανοιχτή. Η σκηνοθεσία του αναδεικνύεται σε αδιάκοπη άσκηση μιας πρακτικής επαλήθευσης και επιλογής, χάρη στην οποία κάθε στοιχείο, κάθε υλικό και κάθε διαδικασία υποβάλλονται σε αυστηρότατο έλεγχο (που δεν αντιφάσκει διόλου με τον αυτοσχεδιασμό, τον οποίο τόσο εκτιμά ο Αγγελόπουλος), διότι μόνον το απολύτως αναγκαίο μπορεί να ενταχθεί στη σύνθεση του μωσαϊκού του κειμένου, όπου τα πάντα παρουσιάζονται ηθελημένα, μελετημένα, προαποφασισμένα.

Θα 'ταν σκόπιμο, απ' αυτή τη μορφολογική αυστηρότητά του, να προσπαθήσουμε να εξαγάγουμε υφολογικές σταθερές και συντεταγμένες, αρχής γενομένης από τους τρόπους κατασκευής του «χρόνου» της αφήγησης. Και εδώ δεν εννοούμε απλώς την ιδιοφυή κυκλικότητα της κατασκευής, που ανοίγει και κλείνει την ταινία μ' ένα πανομοιότυπο κάδρο, ενώ εν τω μεταξύ έχουν κυλήσει δεκατρία χρόνια εθνικής Ιστορίας και προσωπικών ή συλλογικών ιστοριών των μελών του θιάσου – στο φινάλε-επιστροφή στο '39, είναι παρόντες όλοι οι παλιοί πρωταγωνιστές, νεκροί, δολοφονημένοι, αλλαγμένοι, αλλ' όχι «χαμένοι», ενώ η τελική «παρουσία» τους, που ενέχει τα ήδη γνωστά σε μας πεπρωμένα τους, προσφέρει μια μπρεχτική ευκαιρία για στοχασμούς και συμπεράσματα. Κι ούτε εννοούμε απλώς τη συνεπαγόμενη λογική έλλειψη σεβασμού απέναντι στη χρονολογική σειρά των γεγονότων, η συνεχής ροή των οποίων όχι απλώς διακόπτεται, αλλά και επανασυνδέεται μες στη βαθύτατη αλήθειά της με άλματα μπρος-πίσω και διαφωτιστικές αφηγηματικές εκλείψεις, που μονίμως μετατοπίζουν το θεατή, κατά λογικό και παραγωγικό τρόπο, σε σχέση με μια ιστορία, η οποία δεν προβάλλεται ως αδύνατη νατουραλιστική μίμηση της ελληνικής Ιστορίας· αντίθετα, φιλοδοξεί να την ανακτήσει, καταδεικνύοντάς την μέσα από τις μορφολογικές επιλογές, τους δεσμούς, τις αναφορές, τις άλλες (και πιο πραγματικές) σημασίες. Η χρήση του «χρόνου» στο εσωτερικό κάθε σεκάνς (ή ομάδας από σεκάνς, το πολύ) αποτελεί αντικείμενο ενός εκπληκτικού και ενεργού, μολονότι ποικιλόμορφου, χειρισμού· πρόκειται, δηλαδή, για ένα «χρόνο» φαινομενικά «φυσικό» και, στην πραγματικότητα, πλαστό, που συντίθεται από διαφορετικές στιγμές και στοιχεία, τα οποία, όμως, αναφέρονται σε μια μοναδική «συνθήκη» ή κατάσταση, που αποκτά πλήρες νόημα και σημασιολογικό φορτίο απ' την αλληλεπίδρασή τους. Παράδειγμα: οι σεκάνς 51 και 53 είναι ηθελημένα όμοιες, επαναλαμβανόμενες (και όχι η ίδια σεκάνς που διακόπτεται), και μολονότι το πράγμα περνάει απαρατήρητο εκ πρώτης όψεως, είναι μια λύση που διευρύνει και δίνει συνέχεια στη σχέση ανάμεσα στη Χρυσόθεμη και τον μαυραγορίτη, παρότι αυτή η ομάδα των σεκάνς έχει έναν διαφορετικό απόηχο με την εκτέλεση του μαυραγορίτη.¹ Η προσποίηση της πραγματικότητας, της διαδοχής των γεγονότων, αφήνει χώρο για μια πλουσιότερη και αποδοτική χρήση του «χρόνου». Ο χρόνος της απεικόνισης επιβάλλει τους κανόνες του στο χρόνο της κατάστασης (και όχι αντίστροφα), αναγκάζοντας

και προετοιμάζοντας τον δεύτερο να επιδείξει το φορτίο του από σημαντικές δυνατότητες, να αποδώσει μια πλήρη, ηθελημένη και παράγωγη σημασία. Αρκεί να σκεφτούμε (ένα μόνο παράδειγμα, από τα πιο πλήρη και ολοκληρωμένα, ανάμεσα σε πολλά) τη σεκάνς της πλατείας και των μετέπειτα διαδηλώσεων (αρ. 72) όπου μέσα στις δύο κυκλικές κινήσεις των 360 μοιρών περικλείεται η εξέλιξη της ιστορικής κατάστασης, με τους δεσμούς και τις συνέπειές της, με την κατάρρευση των ψευδαισθήσεων σε μια κυβέρνηση εθνικής ενότητας, με την εξαφάνιση των εθνικών, αγγλικών ή αμερικανικών σημαίων και την αντικατάστασή τους από τις κόκκινες, από την αλλαγή και τη ριζοσπαστικοποίηση των συνθημάτων, από την εμφάνιση εικόνων του Marx, από το μόνιμο βάρος των νεκρών, που έχουν «μείνει» ως ανάμνηση και δίδαγμα. Ο «αφηρημένος» χρόνος περιγράφει καταλεπτώς την πρώτη φάση της Μάχης των Αθηνών, το χαρακτήρα των Δεκεμβριανών και, ταυτόχρονα, μια επιθυμία για αγώνα που πνίγηκε στο αίμα από μια νέα ταξική εξουσία, οι ομοβροντίες της οποίας ακούγονται στο βάθος. Πρόκειται για έναν λογικό-πολιτικό χρόνο που επιδιώκει τη σύγκρουση με την πραγματικότητα· μια διαλεκτική που συμπυκνώνεται και εμφανίζεται στη σκηνή του ιστορικού-πραγματικού χρόνου: η πορεία των φιλοβασιλικών, μετά την ανταλλαγή τραγουδιών, συνθημάτων και πυροβολισμών μέσα στην αίθουσα του χορού, στη γιορτή της Πρωτοχρονιάς του '46, καταλήγει, όλο και πιο στρατιωτικοποιημένη, στην προεκλογική εκστρατεία της φασιστικής Δεξιάς, το '52. Η «ροή του χρόνου-πλάνου-σεκάνς εμπλέκει και τον ιστορικό χρόνο» (Μ. Canevacci)· το κλασικό μοντάζ αντικαθίσταται από την «πρακτική του εσωτερικού μοντάζ». Συνεπώς, «ο χρόνος της αφήγησης δομεί την ιστορία».

Υπάρχει κι ένα άλλο ουσιαστικό στοιχείο των γλωσσικών διεργασιών του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου, που συνδέεται μ' αυτόν τον τύπο της κατασκευής του «χρόνου»: η κατασκευή του σκηνικού και απεικονιστικού χώρου, όπου πιστοποιείται ένα από τα χαρακτηριστικά και αποκλειστικά τεχνάσματα του ύφους του: το πλάνο-σεκάνς. Δουλειά της κάμερας είναι να δημιουργεί το χώρο της ταινίας, τη σκηνή των γεγονότων όπου δρουν οι ήρωες, να υφαίνει με την κίνησή της την πλοκή των σχέσεών τους και τον σκηνικό χώρο, να στήνει διαλεκτικούς δεσμούς και συγκρούσεις, να ενώνει και να χωρίζει, εγκαταλείποντας και ξαναβρίσκοντας τους ηθοποιούς μέσα στην ίδια σεκάνς, σ' ένα περίπλοκο και ενεργό σύνολο σχέσεων που ποτέ δεν εκφράζονται, μα καθορίζονται και υπονοούνται απ' την πραγματική, αλλά μη ψυχολογική κίνηση η οποία περικλείεται ανάμεσα σε μια αρχή κι ένα τέλος, που αποσπάται από τη φυσική της συνέχεια και εντάσσεται σ' ένα κλίμα, σ' ένα σύστημα δεδομένων, συγκεκριμένων, καθορισμένων συλλογικών συγκρούσεων. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλές σεκάνς καταλήγουν σ' έναν κενό χώρο, στη σκηνή του οποίου εξαφανίζονται οι ήρωες· δεν είναι τυχαίο ότι δεν υπάρχουν κοντινά πλάνα, αφού αυτό που μετράει, είναι το σύνολο: μια γεωγραφική, ιστορική, κοινωνική, ερωτική δημιουργία της κάμερας. Δε μετρούν οι επιμέρους ψυχολογικές καταστάσεις και οι χαρακτήρες, αλλά η συγκεκριμένη περίπτωση μέσα στο εσωτερικό του συνόλου· μ' άλλα λόγια, όχι η φυσική ροή των πραγμάτων, αλλά η διατριβή της πραγματικότητας – διατριβή, που κατασκευάζεται μέσα από μια διόλου ονειρική τεχνική του πραγματικού και χρησιμοποιεί με συγκροτημένο τρόπο τα ίδια πλάνα τα οποία τα προσεγγίζει σχεδόν πάντα «τυχαία», μέσα απ' τη συνύφανση των κινήσεων του ηθοποιού και της κάμερας, που προτιμά τις λήψεις σε «αμερικάνικο πλάνο» και σε ολόσωμες φιγούρες, με ιδιαίτερη ένταση στα πλάνα συνόλου από μακριά ή πολύ μακριά, που εμμένει σε διαδρόμους (συχνά δαιδαλώδεις) σπιτιών, ξενοδοχείων, θεάτρων, κάθε είδους κτιρίων, τους οποίους διατρέχει αδιάκοπα μπροστά ή πίσω από τους ηθοποιούς, για να 'ρθει να σταθεί στο κατώφλι των δωματίων, έξω απ' το χώρο της δράσης, και να καδράρει τα γεγονότα και τις κινήσεις όλων όσοι κινούνται στο εσωτερικό. Η ίδια η υιοθέτηση αρκετά περίπλοκων και, ταυτόχρονα, λειτουργικών συνδυασμών από πανοραμικές λήψεις και τράβελινγκ, δίνει μια αίσθηση αποξένωσης ή σφαιρικής αντίληψης, δημιουργώντας εν πάση περιπτώσει έναν μη φυσικό και κριτικό χώρο (όπως ακριβώς δημιουργεί και η τάση να θεωρούνται τα πράγματα διηθημένα μέσα από παράθυρα, πλαίσια θυρών, καθρέφτες κ.λπ., ή να τοποθετείται η κάμερα μέσα ή έξω, σε αντίθεση με το χώρο της δράσης), θεσπίζοντας μιαν απόσταση και αποδίδοντας έμμεσα, χωρίς να ταυτίζεται, τη σχέση της με το πραγματικό. Αυτή η ένταση ολοκληρώνεται στο «μετωπικό καδράρισμα», που «θέτει το θεατή απέναντι στη δράση και όχι ανάμεσα στους άλλους θεατές» και θεσπίζει «μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους ήρωες και στο αντικειμενικό σημείο οράσεως της κάμερας/μάτι του θεατή». Αυτή ακριβώς η χρήση τού πλάνου-σεκάνς (γλωσσικής διεργασίας που σφράγισε τον σύγχρονο κινηματογράφο, χάρη στην

ευκολία με την οποία φορτίζεται με αισθητικές και ιδεολογικές εντάσεις, ιδιαίτερα παραγωγικές) σημαδεύει την ουσιαστική ενότητα της ταινίας του Αγγελόπουλου, που βρίθεται από μακρές (μέχρι και οκτώ λεπτά) κινούμενες σεκάνς και από στατικά πλάνα «κειμένων», «αφηγήσεων» και θεατρικών σκηνών. Δεν είναι εξαρχής ένας τεχνικός και μορφολογικός απαράβατος κανόνας, αλλά μια ολοκληρωμένη επιλογή, ακριβώς χάρη στις δυνατότητες που περικλείει η αυστηρότητά της: δυνατότητες παρέμβασης, επινόησης, ελευθερίας δεσμών και σχέσεων· επομένως, ορθολογικών τρόπων τονισμού και υπογραμμίσεων. Πέρα από τους μονολόγους του πατέρα, της Ηλέκτρας ή του Πυλάδη, όλες οι παραστάσεις της Γκόλφως που δίνει ο θιάσος, κινηματογραφούνται μετωπικά, με ακίνητη κάμερα, με σκοπό «να τοποθετηθεί ο θεατής της ταινίας ανάμεσα στην κοινότητα των θεατών του βουκολικού δράματος – μια ελληνική λαϊκή κοινότητα» (με δύο μόνον εξαιρέσεις: τις σκηνές της σύλληψης του Πυλάδη και του φόνου της μητέρας και του Αίγισθου από τον Ορέστη, όπου η κάμερα βρίσκεται πρώτα στις κουίντες κι ύστερα βγαίνει στο προσκήνιο), κι είναι αυτές ακριβώς οι περιπτώσεις όπου η Ιστορία, η πραγματικότητα, η ύπαρξη, ορμούν επί σκηνής, μπολιάζοντας και διευρύνοντας το ψεύδος της απεικόνισης. Η αυστηρότητα δεν αντιπαρατίθεται με την ελευθερία, με την ελεύθερη ανάσα της ταινίας, που περιλαμβάνει ακόμα και το κατακάθι, το περιθωριακό. το «σκάρτο», το «εκτός» καθημερινότητας, και υπογραμμίζει την αυτόνομη αξία κάθε σεκάνς και όχι μόνο σε σχέση με την εξέλιξη της αφήγησης. Απ' αυτή την άποψη, ορισμένες σεκάνς μπορεί να φανούν άχρηστες, σχεδόν ακατανόητες ως διήγηση, όπως, λ.χ., κάποιες μετακινήσεις της Ηλέκτρας στη διάρκεια του πολέμου, σε πλάνα ανθρώπων που κάνουν ουρά για το ψωμί, στρατιωτών που φρουρούν, πολιτικών και στρατιωτικών που εμφανίζονται στα μπαλκόνια, σε πλάνα ναζιστικών σημαιών. Μπορεί να έχουν απλώς αναφορική αξία, αλλά δεν είναι άχρηστες για τη δημιουργία κάποιου «κλίματος»: είναι παρεκκλίσεις που αποδίδουν ένα δικό τους νόημα, ακόμα και φυσικό, στην πραγματικότητα.

Έτσι ερχόμαστε ξανά σ' εκείνη τη δομική αλληλουχία των στοιχείων, η οποία τονίστηκε κατά κόρον απ' όλους τους εξηγητές, και αποτελεί την πιο περίπλοκη και ενδιαφέρουσα πλευρά της ταινίας. Το θέατρο (ή η προσποίηση, που υπάρχει μόνιμως στην απεικόνιση, που διακόπτεται συνεχώς από την Γκόλφω τη βοσκοπούλα), οι ιστορίες (τα όσα έζησαν τα μέλη του θιάσου), η Ιστορία (τα γεγονότα στην Ελλάδα από το 1939 ως το 1952) και, τέλος, ο μύθος (ο πιο ριζωμένος στην πολιτισμική συνείδηση των Ελλήνων: ο μύθος των Ατρείδων, που εδώ επαναλαμβάνεται και ενσαρκώνεται από τα μέλη της οικογένειας των ηθοποιών), γίνονται αντικείμενο (έτσι όπως διαχέονται και επιτείνονται μεταξύ τους) μιας διάρθρωσης που δεν θεωρείται ποτέ τελειωμένη, διότι μόνιμως αμφισβητείται και επαληθεύεται στο συγκεκριμένο επίπεδο της εγγραφής της ως κειμένου. Παράγοντες που δρουν βάσει ποικίλων μεταβλητών [παραδείγματα: ο πρώτος βομβαρδισμός (σεκάνς 30), η παράσταση στην ακρογιαλιά για τους άγγλους στρατιώτες και ο θάνατος της Γκόλφως και του στρατιώτη (σεκάνς 77), η αναγνώριση του πτώματος του Ορέστη, που χαιρετίζεται με τα λόγια του βουκολικού δράματος (σεκάνς 125) κ.λπ.], τα τέσσερα επίπεδα λειτουργούν με διαλεκτικό τρόπο για «να αναιρεθούν (συνεπώς, να αφομοιωθούν) αμοιβαία», μέχρι τη σύνθεση του φόνου της μητέρας και του Αίγισθου επί σκηνής (σεκάνς 87), γεγονός ταυτόχρονα μυθικό, οικογενειακό, ιστορικό-πολιτικό, οικείο. Ας σημειώσουμε ότι εδώ πιστοποιείται η ίδια χρήση που κάνει ο Αγγελόπουλος και στο μύθο των Ατρείδων, αφού ο Ορέστης «πέραν του να είναι ο εκδικητής του γένους ή ο τελευταίος παράγων της οικογενειακής ύβρεως ή ο τελευταίος κρίκος της θείας φθίσης, είναι φορέας της Ιστορίας» (L. Micciché): μ' άλλα λόγια, είναι μια χρήση που θεμελιώνεται σε μια αρχαϊκή κουλτούρα, μέσω της «κριτικής καταστροφής και της αναγωγής της σε μύθο, μακράν της θεμελιώδους συνυποδήλωσης της ανάγκης». Όμως, αυτό που μετράει, δεν είναι μόνο οι περίπλοκες και αμοιβαίες αφηγηματικές παρεισφρήσεις ανάμεσα στα διαφορετικά επίπεδα της διήγησης, ενώ το κάθε γεγονός λειτουργεί σαν φόντο για τα υπόλοιπα, σ' ένα παιχνίδι αναφορών και αλληλουχιών που δρα εξόχως αποτελεσματικά στον πολλαπλασιασμό του νοήματος. Ας παρατηρήσουμε προσεκτικά τη διαδικασία, ηθελημένη και ξεκάθαρη, μορφολογικής εναπόθεσης και αλληλοδιείσδυσης των επιπέδων, η οποία καταλήγει σε μια φιλική γραφή που (χωρίς ν' απαρνείται μια ρεαλιστική προδιάθεση, αρνείται κάθε συμβολική και υπαινικτική συνυποδήλωση, και μέσα απ' τη σύνθεσή της μέσω κόμβων και γεγονότων και αναμνήσεων, διακεκριμένων, καθαυτό αντικειμενικών, οικείων και διηθημένων μέσα απ' την αποδιοργάνωση των ουσιαστικών στοιχείων της σκηνοθετημένης πραγματικότητας) ασχολείται κυρίως με

το να καταδείξει την πλοκή των πραγματικών στοιχείων μέσα από τις ίδιες τις δομές του κινηματογραφικού ψεύδους. Αρκεί να σκεφτούμε τη μεγάλη νυχτερινή σεκάνς των συγκρούσεων ανάμεσα σε αντάρτες και φασίστες που ενισχύονται από τον τακτικό στρατό, τις οποίες παρακολουθούν –μάρτυρες άκοντες, όπως πάντα– τα μέλη του θιάσου. Αυτή η Μάχη των Αθηνών, που διήρκεσε τριάντα μέρες και προοιωνίστηκε την αιματηρή έκβαση του εμφυλίου πολέμου, προβάλλεται επί σκηνής σ' εκείνο το ιδεατό παλκοσένικο μιας πλατείας, η οποία ορίζεται στις τρεις πλευρές της από κτίρια και στην οποία αναπαράγεται η σύγκρουση με επανειλημμένες και εναλλασσόμενες εξόδους, από τα πλάγια της «μετωπικής» κάμερας, των δύο ομάδων, αναλόγως με την εκάστοτε έκβαση της σύγκρουσης. Έτσι, η ιστορία κυριολεκτικά τίθεται επί της σκηνής της Ιστορίας: είναι σχεδόν μια «αναπαραγωγή, που τη μιμείται και τη ρυθμίζει η πολιτική δράση του συνόλου». Η ικανότητά της να μιλά στο επίπεδο του παρόντος για ένα παρελθόν που είναι παρόν (δεν είναι τυχαίο ότι δεν υπάρχει η λέξη «Τέλος», αφού πρόκειται για μια ιστορία, για έναν αγώνα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ), βρήκε, σ' αυτήν τουλάχιστον την ανεπανάληπτη ταινία, τη στέρεη μορφή ενός ιστορικού, πολιτικού, λαϊκού λόγου, ο οποίος μπορεί να γίνει φωνή των «άλλων», μιας τάξης, και να συγκεκριμενοποιήσει γεγονότα, ιδέες, κεντρικές μορφές μιας ουσιώδους, επίκαιρης ιστορικής φάσης.

1. Οι αριθμοί των σεκάνς στο κείμενο ακολουθούν την αρίθμηση στην ιταλική έκδοση του σεναρίου. (Σ.τ.Μ.)

La recita, Feltrinelli, Μιλάνο 1977.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.