

Η πολεμική δεκαετία στην Οθόνη: Από τον Άγνωστο πόλεμο στον Θίασο

Η πολεμική δεκαετία στην οθόνη

Η κινηματογραφική ταινία εντάσσεται πλέον στα ιστορικά τεκμήρια μιας εποχής, ενώ ταυτόχρονα η ίδια αποτελεί ένα ιστορικό γεγονός το οποίο με τη σειρά του προκαλεί τη δημιουργία άλλων, αν θεωρήσουμε ως γεγονός την παρέμβαση στο ήθος, στην καθημερινότητα, στο σύστημα αξιών και αισθητικών αξιών των ανθρώπων, αλλά και τη σχέση των δημιουργών της ταινίας με την εξουσία και τους θεσμούς που παράγουν ιστορικό λόγο¹. Ιδιαίτερα οι ταινίες που αναφέρονται στην ιστορία αποτελούν ταυτόχρονα ιστορικά γεγονότα και αναπαραστάσεις του τρόπου πρόσληψής της από τους δημιουργούς αλλά και από το κοινό. Χωρίς να φτάνουμε σε απλουστευτικούς αναγωγισμούς, θεωρούμε ότι οι ταινίες που αναφέρονται στην ιστορία σχετίζονται με πολλαπλές συνάψεις με τους μηχανισμούς ρύθμισης και αναπαραγωγής της ιδεολογικής, πολιτικής και πολιτιστικής συνοχής του συστήματος στην περιοχή του εποικοδομήματος. Είτε προβούμε σε ιστορική ανάγνωση των ταινιών είτε στην κινηματογραφική ανάγνωση της ιστορίας θα δούμε ότι στο καλλιτεχνικό πεδίο που διαμορφώνεται αναγνωρίζουμε άλλοτε τις ιδεολογικές συναινέσεις με την οπτική γωνία της εξουσίας και των αρχών της, άλλοτε με αυτές των αντίπαλων θεσμών, άλλοτε με λαϊκές μνήμες ενώ άλλοτε συνιστούν ανεξάρτητες αναλύσεις, χωρίς αυτή η ταξινόμηση να αποκλείει συνδυασμούς.

Η δεκαετία του 1950 συνδέεται με μια σειρά αλλαγές στην οργάνωση της μαζικής ψυχαγωγίας στην Ελλάδα. Παραδοσιακές μορφές της, όπως το Θέατρο Σκιών, περιφερόμενοι θίασοι, το μουσικό θέατρο, αρχίζουν να υποχωρούν, ενώ η παραγωγή και η διάδοση λαϊκών περιοδικών και αναγνωσμάτων ευρείας κατανάλωσης, η ανάπτυξη του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου διαμορφώνουν ένα νέο στάδιο στη συγκρότηση του πολιτιστικού ορίζοντα της καθημερινότητας. Η ανάπτυξη του κινηματογράφου συνδέεται στενά με τη μεταπολεμική Ελλάδα και σαν φυσιολογικό προϊόν της βιομηχανικής ανάπτυξης, άρα και της τεχνολογικής υποδομής που ήταν απαραίτητη για την παραγωγή του κινηματογραφικού έργου, αλλά και ως αντανάκλαση της παγκόσμιας και κυρίως της αμερικάνικης κινηματογραφικής βιομηχανίας. Για την τελευταία μάλιστα, η Ελλάδα αποτελεί έναν προνομιακό χώρο για τη διάδοση των προϊόντων της και λόγω της καθυστέρησης την οποία αναφέ-

ραμε. Η βοήθεια του σχεδίου Μάρσαλ περιλάμβανε και την ενίσχυση ή μάλλον την οργάνωση της κινηματογραφικής παιδείας των Ελλήνων. Οι Αμερικανοί στρατιώτες, εφοδιασμένοι με μηχανές προβολής, οργάνωναν σε πλατείες, καφενεία ή όπου υπήρχε ένας στοιχειωδώς κατάλληλος χώρος την παρακολούθηση ιστορικών και πολιτικών «επικαιρών», αλλά κυρίως ταινιών της χολιγουντιανής παραγωγής.

Σημαντικό τμήμα αυτών των προβολών αφορούσε την αμερικάνικη συμβολή στη νίκη κατά των χιτλερικών δυνάμεων. Η μεγέθυνσή της, η προβολή της καταλυτικής παρέμβασης του Αμερικάνου υπεrhήρωα στον πόλεμο κατά των Γιαπωνέζων και των Γερμανών επισκιάζει οποιαδήποτε άλλη εκδοχή για τους πιθανούς λόγους της ήττας του ναζισμού στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ταυτόχρονα όμως με το ιδεολογικό και πολιτικό στερεότυπο εμπεδώνεται και μια ανάλογη αισθητική αγωγή. Οι εύκολοι και οι εύπεπτοι τρόποι της γραμμικής αφήγησης, των γκρο πλαν που εστίαζαν στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή, η οπτική απόδοση του σχήματος «καλός Αμερικανός-κακός αντίπαλος», το προνόμιο των συναισθημάτων που είχαν μόνο όσοι ήταν με την πλευρά του «καλού», και κυρίως η εξοικείωση με το θέαμα του πολέμου, όπου η μόνη λύση είναι η μετατροπή του μαχητή σε μηχανή θανάτου, διαμορφώνει την αισθητική του είδους της πολεμικής περιπέτειας. Οι τεχνικές δυνατότητες του αμερικάνικου κινηματογράφου υποστηρίζουν και ολοκληρώνουν την αγωγή αυτή.

Αυτοί οι μηχανισμοί δεν μπορούν να επιδράσουν άμεσα στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία για ευνόητους και αντικειμενικούς λόγους – κυρίως τεχνικού χαρακτήρα. Επιδρούν αργότερα –τηρουμένων πάντοτε των αναλογιών–, αλλά ο πιο απλοϊκός αισθητικός και ιδεολογικός πυρήνας τους αναπαράγεται πολλαπλώς από τους Έλληνες κινηματογραφιστές της περιόδου. Έχουμε λοιπόν αρχικά την παραγωγή ενός υβριδίου του είδους της πολεμικής περιπέτειας. Η ανάπλαση του ιστορικού γεγονότος του πολέμου συνδέεται σχεδόν πάντοτε με ερωτική ιστορία σε τέτοιο βαθμό που είναι δύσκολο κανείς να πει αν πρόκειται για ερωτική ιστορία με φόντο τον πόλεμο ή για μια πολεμική περιπέτεια στη σκιά ενός έρωτα.

Ο κινηματογράφος, λόγω ακριβώς της ιδιαιτερότητάς του να απειθύνεται στο ευρύ κοινό και να δημιουργεί υποδοχές που θα εξασφαλίζουν την ιδεολογική συνοχή και την αναπαραγωγή του συστήματος, βρέθηκε υπό την ανιστηρή εποπτεία του κράτους. Τα σενάρια περνούσαν από λογοκρισία και απαγορευόταν ρητά οποιαδήποτε αναφορά στις οργανώσεις της Εθνικής Αντίστασης². Οι παρεμβάσεις της λογοκρισίας σε ταινίες με το θέμα που συγκεκριμένα μας απασχολεί είναι ενδεικτικές για το στόχο τους. Στην ταινία *Τελευταία αποστολή* (1949) του Ν. Τσιφόρου, η σύζυγος του πρωταγωνιστή-συνταγματάρχη είχε δεσμό με Γερμανό αξιωματικό και πρόδωσε μια σημαντική αποστολή του άντρα της στους Γερμανούς. Το ΓΕΣ παρεμβαίνει γιατί τη θεώρησε προσβολή για το κύρος του στρατού, και μόνο όταν οι συντελεστές της ταινίας μετέτρεψαν την εθνικότητα της πρωταγωνίστριας σε ουγγρική επετράπη η προβολή της. Αργότερα, η ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Παράνομοι* (1959) θεωρήθηκε από τη λογοκρισία ότι «θίγει το ένδοξο σώμα της χωροφυλακής» γιατί η υπόθεση θέλει τους χωροφύλακες της μυθοπλασίας να αθετούν την υπόσχεσή τους. Η άρνηση του σκηνοθέτη να αφαιρέσει τη σκηνή οδήγησε και στην απαγόρευση της.

Οι σκηνοθέτες δημιουργούσαν λοιπόν κάτω από ένα σύστημα αυταρχικού νομικού πλαισίου που απαγόρευε μέσω της λογοκρισίας έναν μεγάλο κύκλο θεμάτων που είχαν σχέση με

την πρόσφατη ιστορία, την Αντίσταση, το Κράτος, το στρατό, τα Σώματα Ασφαλείας, την Εκκλησία, την κοινωνική κατάσταση και τα κοινωνικά προβλήματα του τόπου. Η υπαγωγή του κινηματογράφου όχι μόνο στο υπουργείο Βιομηχανίας, αλλά και στο Παιδείας, Προεδρίας, κ.λπ. δυνάμωνε ακόμα περισσότερο τον ιδεολογικό έλεγχο του κινηματογραφικού έργου³.

Με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, όμως, επειδή σε τελευταία ανάλυση ο πόλεμος υπήρξε ως ιστορικό γεγονός και με πολλές πλευρές, η κινηματογραφική ανάπτυξή του στα καθ' ημάς έπρεπε να πάρει υπόψη της βιώματα, εμπειρίες και μνήμες. Στην Ελλάδα υπήρξε αντίσταση, υπήρξαν βιαιότητες από τους ναζί, υπήρξαν συνεργάτες των Γερμανών, υπήρξε πείνα, υπήρξαν οι Εγγλέζοι, υπήρξε η κυβέρνηση που είχε καταφύγει στη Μέση Ανατολή. Υπήρξε όμως και ο Εμφύλιος. Τα πρώτα δεν μπορούσαν να λησμονηθούν, μπορούσαν όμως να αναδιαταχθούν και να ιεραρχηθούν. Ο Εμφύλιος, όμως, σαν συνέχεια και σαν ρήξη με τα ιστορικά γεγονότα που συγκρότησαν τα πρώτα αλλά και σαν ζώσα πραγματικότητα με τα αποτελέσματά της παρόντα στην Ελλάδα των μεταπολεμικών χρόνων είναι σαν να μην υπήρξε ποτέ. Μόνο στη διάρκεια της δικτατορίας, όπου και στρατιωτικοποιείται πλήρως ο πρωταγωνιστής της Αντίστασης, εμφανίζονται ταινίες με απευθείας αναφορές στους «εχθρούς της πατρίδος».

Η ιδεολογική, πολιτική και αισθητική λειτουργία αυτών των ταινιών θα πρέπει όμως να συνεξεταστεί και με τα είδη των άλλων ταινιών που προβάλλονταν ταυτόχρονα. Ούτε πριν ούτε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας αποτελούσαν μεγάλο τμήμα της κινηματογραφικής παραγωγής⁴. Η τελευταία εστιαζόταν –ανάλογα με τις περιόδους– αρχικά σε μελό, κοινωνικά ή ερωτικά δράματα και σε κωμωδίες, αργότερα σε μιούζικαλ, κοινωνικά δράματα, και από τις αρχές του '70 και σε ταινίες σεξ-πορνό, ενώ έπαιζε σημαντικό ρόλο και η προβολή αντίστοιχων ταινιών από τις ΗΠΑ. Ακριβώς όμως αυτή η σχετική σπανιότητα καθιστούσε πιο ενεργή την ιδεολογική της παρέμβαση⁵. Ήταν τα ρήγματα πολιτικής με τρόπο που να μη φαίνεται ως πολιτική. Οι ταινίες της μαζικής ψυχαγωγίας συντηρήχαν με ένα καθεστώς που περιορίζε έως και καταργούσε τις πολιτικές ελευθερίες και παράλληλα επέβαλλε περιορισμούς στην καλλιτεχνική δημιουργία⁶.

Η παράδοση

Τριάντα χρόνια πριν από τον *Θίασο* γυρίστηκε η πρώτη ταινία με θέμα τον πόλεμο. Οι *Ραγισμένες καρδιές* (1945) του Ορέστη Λάσκου είναι μια ταινία μελό που προσεγγίζει τον πόλεμο σαν μια καταστροφική στιγμή στην ερωτική ιστορία ενός ζευγαριού: χωρισμός, παρεξηγήσεις, αντεραστής, αναπηρία, κάθαρση και happy end είναι τα παραδοσιακά σημεία του άξονα του μελοδράματος που αναπαράγονται και μεταπλάθονται στην μεγάλη πλειοψηφία της κινηματογραφικής παραγωγής.

Οι διαφημιστικές αφίσες των περισσότερων ελληνικών ταινιών παρουσιάζουν σε πρώτο πλάνο συνήθως τη φωτογραφία του ερωτικού ζεύγους των πρωταγωνιστών με το βλέμμα προσηλωμένο σε κάποιο ασάφες σημείο ενός μακρινού ορίζοντα, συχνά εκείνος ντυμένος με στρατιωτική στολή, εκείνη με στολή νοσοκόμας, πάντοτε όμως όμορφοι, ενώ στο βάθος του φωτογραφικού πλάνου εμφανίζονται συρματοπλέγματα, αποτυπώνονται εκρήξεις

και εικονίζονται φαντάροι που με ξιφολόγχες ορμούν στη μάχη. Το στόμα ακινητοποιημένο σαν να εκστομίζει μια κραυγή –προφανώς το *Αέρα!*– και το βλέμμα αποφασιστικό και βλοσυρό. Όταν η υπόθεση της ταινίας επικεντρώνει στη γερμανική Κατοχή, οι διαφημιστικές αφίσες εμπλουτίζονται: το ζευγάρι παραμένει σταθερά στο πρώτο πλάνο, υπάρχουν τανκς, αγκυλωτοί σταυροί και μια ποικιλία φόντων: γέφυρες που ανατινάσσονται, περιγράμματα ανθρώπινων σκιών, που υποδήλωναν τους σαμποτέρ, κρεμάλες. Και μόνο από τις διαφημιστικές αφίσες μπορούσε κάποιος να μαντέψει την υπόθεση και να διακρίνει το τέλος. Η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών με θέμα τον πόλεμο αναπαράγει τα εξής στερεότυπα ιστορικής έμπνευσης:

- Ο πόλεμος προέρχεται από το πουθενά σαν ένα είδος φυσικής καταστροφής που ήθε να διαταράξει τη φυσική ροή των πραγμάτων, τις καθημερινές ασχολίες των ανθρώπων σε καιρούς ειρηνικούς και κυρίως την ερωτική ζωή και μάλιστα τη «νόμιμη», τη συζυγική ερωτική ζωή.
- Ο φασισμός και ο ναζισμός που αναφέρονται σαν λέξεις σε πολλές ταινίες –ακόμη και στη διαφημιστική προβολή των ταινιών μέσα από τον τύπο– ταυτίζονται με μια αλλοεθνή δύναμη που είχε στόχο να αλώσει την εθνική ελευθερία των Ελλήνων και –παρεμπιπτόντως– άλλων λαών.
- Προβάλλεται το ατομικό πρότυπο ηρωισμού, ένα είδος υπερήρωα που χάρη στον πατριωτισμό του και στην υπεράσπιση του δίκαιου του αγώνα του κατορθώνει να υπερνικήσει τις δυσκολίες και τα εμπόδια και να φέρει σε αίσιο τέλος την αποστολή του.
- Το κύριο βάρος του αγώνα το φέρουν άνθρωποι με στολή. Σπανίζουν οι έφεδροι στρατιωτικοί, ενώ πρωταγωνιστούν οι μόνιμοι που διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: είτε είναι γόννοι ή εξ αγχιστείας συγγενείς στρατιωτικών οικογενειών είτε είναι «ταπεινής» καταγωγής που χάρη στους ασαφούς καταγωγής ηρωισμούς τους στα πεδία της μάχης (υπονοείται μάλλον το αλβανικό μέτωπο) έχουν προαχθεί.
- Ο σχεδιασμός της Αντίστασης προέρχεται κυρίως από τη Μέση Ανατολή, καθώς το στρατηγείο της στέλνει συνεχώς αξιωματικούς για να την οργανώσουν (από τις 103 ταινίες που έχουν θέμα τον πόλεμο η Μέση Ανατολή είναι παρούσα στις 26). Ενδιαφέρον όμως είναι το στοιχείο ότι η συμβολή της Μέσης Ανατολής υποβαθμίζεται στις ταινίες που παρήχθησαν επί δικτατορίας. Από τις 54 ταινίες (παραγωγή 1967-1973) με θέμα τον πόλεμο, στις 10 μόνο υπάρχει άμεση ή έμμεση σχέση με το στρατηγείο του Καΐρου. Μια πρώτη λοιπόν σχηματική προσέγγιση θα σημείωνε ότι στην παραγωγή των ταινιών πριν από τη δικτατορία η Μέση Ανατολή παίζει αποφασιστικό ρόλο στην οργάνωση του αγώνα κατά των Γερμανών, ενώ στις ταινίες που παρήχθησαν κατά τη διάρκειά της το κύριο βάρος πέφτει στην αντίσταση που οργανώνουν Έλληνες αξιωματικοί –κυρίως διακριθέντες στον ελληνοϊταλικό πόλεμο– που ζουν στην Ελλάδα και οργανώνουν τις τοπικές αντιστάσεις.
- Σημαντικό ρόλο παίζει βεβαίως και η κατασκοπία. Διπλοί πράκτορες, σωσίες, αξιωματικοί που εμφανίζονται να συνεργάζονται με τον εχθρό και γνωρίζουν τη μαζική κατακραυγή προκειμένου να γίνουν αποτελεσματικότεροι στο στόχο τους, και βεβαίως γυναίκες που εργάζονται κυρίως ως τραγουδίστριες ή χορεύτριες και αποφασίζουν –κυρίως για χάρη ενός παλιού έρωτα, που κατά τύχη είναι πάντοτε αξιωματι-

κός και συμμετέχει στην Αντίσταση– να παίξουν διπλό ρόλο και να εκμαιεύσουν μυστικά από τον Γερμανό αξιωματούχο ερωμένο τους. Συνήθως σκοτώνονται στη διάρκεια της αποστολής τους, αφού όμως έχουν εκπληρώσει τον στόχο τους.

- Μαζική αντίσταση δεν υπάρχει. Υπάρχουν απλώς ομάδες πατριωτών που κάνουν σαμποτάζ και οργανώνονται από Εγγλέζους ή Έλληνες σαμποτέρ.
- Υπάρχει συχνά ο δωσίλογος και ο μαυραγορίτης. Συνήθως είναι δύσμορφος με ορισμένα επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά (π.χ. εύσωμος, έτσι ώστε να έρχεται σε αντίθεση με τους ασθενικούς από την πείνα συμπατριώτες του, ή μικροσκοπικός με μικρά, πονηρά και μισόκλειστα μάτια. Υπάρχουν –ως γνωστόν– αρκετοί Έλληνες ηθοποιοί που έχουν ταυτιστεί με τέτοιους ρόλους). Πάντοτε τιμωρείται ή αυτοκτονεί από τύψεις.
- Σε ελάχιστες επίσης ταινίες υπάρχει αναφορά σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και κυρίως στο επίπεδο των αναμνήσεων του πρωταγωνιστή που είχε μεταφερθεί εκεί είτε λόγω προδοσίας είτε λόγω σκόπιμης παραπληροφόρησης από κάποιον προσωπικό του εχθρού.
- Σε ελάχιστες ταινίες, και μάλιστα σε εκείνες που έγιναν λίγα χρόνια μετά τον πόλεμο, εμφανίζονται παιδιά που δρουν σαν σαλταδόροι.
- Η γυναίκα εμφανίζεται σε στερεότυπους ρόλους (μάννα, πιστή σύζυγος, μοιραία κατάσκοπος, κ.λπ.), καταλυτικούς όμως για την τελική έκβαση του πολεμικού εγχειρήματος.

Στη διάρκεια της δικτατορίας, τα προηγούμενα τυπικά χαρακτηριστικά αναπτύχθηκαν ακόμα περισσότερο και δίνεται ακόμη περισσότερη ένταση στην ανάδειξη του ρόλου των Ελλήνων αξιωματικών και κατασκόπων στην οργάνωση της αντίστασης κατά των Ιταλών και των Γερμανών. Δίνεται λοιπόν μεγαλύτερη έμφαση στον ελληνοϊταλικό πόλεμο (σε 18 ταινίες υπάρχει αναφορά) ενώ αρχίζει και η παραγωγή ταινιών που άμεσα ή έμμεσα αναφέρονται στον Εμφύλιο πόλεμο. Η πρώτη ταινία που είχε αναφορές σε αυτόν ήταν το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1948), που έθετε το ζήτημα της συμφιλίωσης μετά τον Εφιάλτη ενός φιλήσυχου νοικοκύρη ότι ξανάρχονται οι Γερμανοί. Το τοπίο του Εμφυλίου αναπαρίσταται κυρίως μέσα από τον χώρο ενός τρελοκομείου με επαναλαμβανόμενη την επωδή «Προς τι τα μίσση και ο αλληλοσπαραγμός αδελφοί;». Στις άλλες ταινίες πριν από τη δικτατορία, μόνο στους *Παράνομους* (1959) του Κούνδουρου αναφέρεται ο Εμφύλιος, μέσα από το πρόσωπο ενός φυγόδικου μαχητή του Δημοκρατικού Στρατού, και σαν ένας αόριστος υπαιτιγμός στην κωμωδία του Ντίνου Δημόπουλου *Οι κυρίες της αυλής* (1966), όπου η απουσία ενός συζύγου λόγω πολιτικών πεποιθήσεων στέκεται εμπόδιο στην ευόδωση ενός νέου έρωτα της συζύγου.

Από το 1967 όμως και μετά, και με την ανάπτυξη των πολεμικών υπερπαραγωγών του Τζέιμς Πάρις, υπάρχουν ταινίες στις οποίες προβάλλεται έντονα το αντικομμουνιστικό στοιχείο στην πιο απλοϊκή και εκχυδαϊσμένη μορφή του. Το «παιδομάζωμα», η προδοσία της πατρίδας και της φιλίας από τους κομμουνιστές, η δραπέτευση από τη Γιουγκοσλαβία πρώην μαχητών του Δημοκρατικού Στρατού που διαφωνούσαν με τους εξόριστους ηγέτες του ΚΚΕ, η μετάνοια κομμουνιστή και η εκτέλεσή του από πρώην σύντροφό του, η δολοφονία του Πολκ που εξιχνιάζεται από τον αρχηγό της Χωροφυλακής Θεσσαλονίκης, ανθρώπου τρυφερού και προστάτη των μικροκακοποιών, ανήκουν στα θέματα χαρακτηριστικών ταινιών της εποχής.

Ο Άγνωστος Πόλεμος

Η ανάπτυξη της τηλεόρασης στην Ελλάδα συνδέθηκε άμεσα με τη δικτατορία και συνετέλεσε στην άμεση προώθηση των πολιτικών, ιδεολογικών και πολιτικών επιλογών του καθεστώτος λόγω της απευθείας σύνδεσής της με τους κρατικούς μηχανισμούς. Τα ειδικά ενημερωτικά της προγράμματα είχαν άμεσο προπαγανδιστικό χαρακτήρα. Το ψυχαγωγικό πρόγραμμα περιλάμβανε κυρίως αμερικάνικες τηλεοπτικές σειρές ποικίλης φύσης (οικογενειακές, πολεμικές, μουσικές, κατασκοπευτικές, αισθηματικές, επιστημονικής φαντασίας, κ.λπ.), ελληνικές κωμικές σειρές και παιχνίδια. Η εξάπλωσή της έγινε εις βάρος του κινηματογράφου και κυρίως εις βάρος του ελληνικού κινηματογράφου⁷. Η προβολή του *Άγνωστου Πολέμου* κατάφερε σημαντικό πλήγμα όχι μόνο στην παρακολούθηση ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής, αφού κατά τη διάρκειά της τα πάντα αναστέλλονταν.

Πριν από τον *Άγνωστο Πόλεμο* προβλήθηκε η τηλεοπτική σειρά *Η πρώτη γραμμή* (1971), επηρεασμένη από τη δημοφιλή αμερικάνικη τηλεοπτική σειρά *Μάχη*. Το σενάριό της (Γ. Λαζαρίδης) επικέντρωνε στις προσωπικές ιστορίες και στα ηρωικά κατορθώματα στρατιωτών του αλβανικού μετώπου. Παράλληλα με τον *Άγνωστο Πόλεμο* προβάλλονταν άλλες τέσσερις τηλεοπτικές σειρές με θέμα τον πόλεμο και παραπλήσια θεματική: *Μαρίνα Αυγέρη* (1973), *Στα δίχτυα του τρόμου* (1973), *Κατοχή* (1973) και *Ισιδώρα* (1973). Η σειρά *Μαρίνα Αυγέρη* διακόπηκε σχετικά απότομα γιατί η Τζένη Καρέζη, σεναριογράφος της σειράς, και ο σκηνοθέτης Κώστας Καζάκος (πρωταγωνιστές ταυτόχρονα) είχαν αρχίσει να γίνονται «ενοχλητικοί» στο καθεστώς μετά και το ανέβασμα του θεατρικού έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*.

Ο *Άγνωστος πόλεμος* αρχίζει να προβάλλεται από την ΥΠΕΝΕΔ (Υπηρεσία Ενόπλων Δυνάμεων) στις 12 Οκτωβρίου 1971 και κλείνει τον κύκλο της μετά από 226 επεισόδια στις 27 Φεβρουαρίου 1974. Αρχικά προβαλλόταν κάθε Τρίτη στις 20.30 (ημίωρο) και από τον Φεβρουάριο του 1972 κάθε Τετάρτη και Παρασκευή σε ημίωρο (20.45-21.15) και σύντομα σε σαρανταπεντάλεπτη διάρκεια. Η σειρά παρουσιάζεται ως μια «δραματική αισθηματική περιπέτεια κατασκοπείας, μυστηρίου και δράσεως, που γράφει ο Νίκος Φώσκολος. Ο τίτλος της πρώτης σειράς είναι *Καταδικασμένη σε θάνατο*. Ένα δραματικό χρονικό από τα ηρωικά χρόνια 1940-1941»⁸. Κεντρικός πρωταγωνιστής της ήταν ο συνταγματάρχης Βαρτάνης, που υπηρετεί στο Β' Γραφείο, δηλαδή στην υπηρεσία αντικατασκοπίας του Γενικού Επιτελείου Στρατού. Η δράση αρχίζει από τις παραμονές του ελληνοϊταλικού πολέμου και λήγει με την ήττα των Γερμανών στο Ελ Αλαμίν.

Η όλη σειρά περιλάμβανε 6 αυτοτελείς ιστορίες-κύκλους: *Καταδικασμένη σε θάνατο*⁹, *Ο άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα* (αρχικός τίτλος *Ο δρόμος των ηρώων*)¹⁰, *Διαταγή αυτοκτονίας*¹¹, *Επιχείρηση Μπαρμπαρόσσα*¹², *Στην Κόλαση δεν υπάρχουν σύνορα*¹³. Ο τελευταίος κύκλος έχει τον τίτλο *Φλεγόμενη έρημος* και διαδραματίζεται στη Βόρεια Αφρική¹⁴.

Ο συγγραφέας της σειράς αξιοποιεί όλες τις θεματικές και τις αφηγηματικές τεχνικές του μελοδράματος, εφευρίσκει νέες (η κατηγορία του «σωσία» πρέπει να είναι δική του αποκλειστικότητα), φτάνει τις συγκινήσεις ως τα άκρα (συνήα οι ήρωές του γλιτώνουν την τελευταία στιγμή από το εκτελεστικό απόσπασμα) για να προσελκύσει την προσοχή του θε-

ατή στον αγώνα και στην αγωνία των στρατιωτικών πρωταγωνιστών του για την αποκάλυψη των μυστικών σχεδίων του εχθρού προκειμένου «να σωθεί η πατρίδα». Τελικά η νίκη εξυφάνθηκε στα μυστικά στρατιωτικά επιτελεία (η ήττα από τους Γερμανούς ήταν υπεράνω των δυνατοτήτων ακόμη και των ηρώων του Ν. Φώσκολου), ενώ οι μάχες στα μέτωπα και οι αποσπασματικές επιτυχίες κάποιων πατριωτών (υπάρχει και αναφορά στο κατέβασμα της χιτλερικής σημαίας από την Ακρόπολη όπως και σε σαμποτάζ) είναι ο απόηχος που ικανοποιεί τους πρωταγωνιστές του για την επιτυχία της δικής τους δράσης.

Η αποδοχή από το κοινό

Η σειρά αρχικά είχε μια ανοδική πορεία. Κατά τη διάρκεια του πρώτου μήνα προβολής της (Οκτώβριος 1971) ερχόταν στην πέμπτη σειρά των προτιμήσεων των τηλεθεατών του προγράμματος της YENED. Τον Φεβρουάριο του 1972 γίνεται νέα σφυγμομέτρηση και της δίνει την πρώτη θέση¹⁵. Κατά δήλωση του σεναριογράφου της σειράς Νίκου Φώσκολου, την παρακολουθούσαν 1.500.000 θεατές¹⁶. Ο Στάθης Βαλούκος αναφέρει ως ποσοστό τηλεθέασης το 76%¹⁷.

Η ταύτιση των τηλεθεατών με τις περιπέτειες των πρωταγωνιστών ήταν έντονη. Ενδεικτικές είναι οι αναφορές του δημοσιογράφου της *Ραδιοτηλεόρασης* Αλ. Βραχιολίδη: «Ξέρω ακόμη ότι ένας τουλάχιστον τηλεθεατής έστειλε γράμμα στο Πεντάγωνο και ζητάει την προαγωγή του συνταγματάρχου Βαρτάνη επ' ανδραγαθία...και σκληροτράχηλους αξιωματικούς, ακόμη και του Ναυτικού και της Αεροπορίας να τους παρακολουθούν (σ.σ. τους ήρωες της σειράς) –το είδα με τα μάτια μου στον Πειραιά– με έναν άνευ προηγουμένου ενθουσιασμό»¹⁸. Ο συγκεκριμένος δημοσιογράφος, στο ίδιο άρθρο του, αναφέρεται και στην ανταπόκριση των ηθοποιών χρησιμοποιώντας στρατιωτική ορολογία: «...δεκάδες ηθοποιοί επιθυμούν να στρατολογηθούν στην εκπομπή...έχουν υποβάλει σχετικές αιτήσεις στο στρατολογικό γραφείο του Φώσκολου... (Ο συγγραφέας) υπόσχεται ότι στη δεύτερη σειρά που θα 'χει τίτλο "ο δρόμος των ηρώων" θα τους καλέσει στα όπλα». Ο παραγωγός της σειράς Ν. Νικολαρέας (Ο «συνεργάτης χωρίς όνομα»), στην ίδια σελίδα του περιοδικού, δηλώνει: «Προς το παρόν ο Άγνωστος Πόλεμος έχει μεταδώσει απίστευτο τηλεοπτικό αμόκ. Και αυτό μας αρκεί προς το παρόν».

Ένα χρόνο μετά την έναρξη της σειράς, ο Δ. Ψαθάς, στη μόνιμη στήλη του στα *Νέα*, στηριζόμενος στην προσωπική του εμπειρία αφού κατάπληκτος είδε τους θαμώνες της πλατείας μιας επαρχιακής πόλης να φεύγουν ξαφνικά για να παρακολουθήσουν τη σειρά, σημειώνει για την ανταπόκριση του κόσμου: «Ήξερα κι εγώ, βέβαια, τον διάσημο συνταγματάρχη και επειδή είχα ακούσει ότι και φανατικοί ακόμα κουμκανατζήδες και κουμκανατζίστριες αφήνουν το χαρτάκι για να τρέξουν προς τον «άγνωστο», αλλά και θρησκευόμενοι, ακόμα, παρατάνε τους «Χαιρετισμούς» –ημέραν δράσεως του δημοφιλούς συνταγματάρχη– δεν απόρησα»¹⁹.

Αλλά και εκτός από την προσωπική μαρτυρία του Ψαθά υπάρχουν και άλλα ευτράτελα που συνδέθηκαν με την παρακολούθηση της σειράς. Μέχρι και η περιφορά του Επιταφίου τη Μεγάλη Παρασκευή άλλαξε ώρα σε επαρχιακές πόλεις για να μπορέσει ο κόσμος να προλάβει τη σειρά. Στο πρόγραμμα της τηλεόρασης της Μεγάλης Τετάρτης του 1972 (5

Απριλίου) βλέπουμε τη μετάθεση της ώρας προβολής αργότερα, μάλλον πάλι για να προλάβει ο κόσμος να εκκλησιαστεί και μετά απερίσπαστος να προλάβει την προβολή. Ακόμη, πολλοί χρεώθηκαν με δόσεις προκειμένου να αγοράσουν συσκευές τηλεόρασης για να μην υποχρεώνονται στους γείτονές τους για την παρακολούθηση του *Αγνωστού Πολέμου*.

Στο συγκεκριμένο άρθρο του, όμως, ο Ψαθάς παραθέτει τις ενστάσεις του για το κατά πόσο μπορεί ο συγγραφέας της σειράς να χρησιμοποιεί τις μελοδραματικές του δεξιότητες για να προσεγγίσει ιστορικά γεγονότα που «αφορούν τις ιερώτερες στιγμές του Έθνους, όπως το έπος του Στρατού μας στα βουνά της Αλβανίας και ο θανάσιμος αγώνας των Ελλήνων στα οχυρά της Μακεδονίας». Για τη στήριξη του προβληματισμού του αξιοποιεί την επιστολή ενός απόστρατου αξιωματικού που υπηρέτησε στο Β' Γραφείο του Γενικού Στρατηγείου και δημοσίευσε το Βήμα: «Με κάποια απορία ο επιστολογράφος επισημαίνει τα όσα παρακολουθεί κι ο ίδιος στην “μικρή οθόνη” και εκφράζει την ανησυχία του μήπως το παραμύθι τούτο προκαλέσει ηθική βλάβη στην ανύποπτη νεολαία: “Διότι, τονίζει, περιέχει βαρείας και ανεπιτρεπτους ανακρίβειας, συγχωρητέας εις μη σοβαράς εφημερίδας, αλλά όχι εις την επίσημον κρατική μας τηλεόρασιν”». Ο Ψαθάς αντιπαραθέτει τις «εκθαμβωτικές ανοησίες» της σειράς στο «εκθαμβωτικό Έπος των αλβανικών βουνών», επικρίνει με κάποια διακριτικότητα την προβολή της από το στρατιωτικό κανάλι γιατί της προσδίδει κύρος και αληθοφάνεια, και θεωρεί ότι η τεράστια απήχυσή του στο κοινό «καταντά και πανελλήνιο τον διασυρμό των ιερωτέρων στιγμών του έθνους».

Ο Νίκος Φώσκολος αντιπαρέχεται τις επικρίσεις προδιορίζοντας αρχικά το έργο του ως διδακτικό. Θεωρεί τον *Αγνωστο Πόλεμο* προσωπική ευκαιρία και πνευματική υποχρέωση για να καταλήξει: «Είμεθα ένας αληθινά αριστοκρατικός λαός, ένας μέγας λαός σ' όλες τις λεπτομέρειές μας. Αλλά δεν το ξέρουμε. Ένας λαός που επιτέλους είναι απαράδεκτο να κυκλοφορεί σαν φτωχός συγγενής της Ευρώπης. Και γι' αυτό αποβλέπει ο *Αγνωστος Πόλεμος* και το άλλο σήριαλ που ετοιμάζω, εμπνευσμένο από τη χιλιόχρονη ιστορία του Βυζαντίου, να διδάξουν και να πείσουν τον κόσμο για τη μεγαλοσύνη μας»²⁰. Υπερασπιζόμενος τα καλλιτεχνικά του μέσα για την επίτευξη την εθνικής αυτογνωσίας μέσω του έργου του σημειώνει: «Συνηθίζεται να λέγεται ότι τα έργα που μεταδίδουν συγκίνησι είναι μελό και τα τέτοια. Αυτό είναι ψεύδος και αντίθετο προς την ανθρώπινη φύσι. Όταν συγκινείται ο επιστήμων, το παιδί, ο διανοούμενος, οι πάντες με δυο λόγια, αυτό δεν μπορεί να είναι μελό. Μόνο το μαστίγωμα των αισθήσεων αποτελεί κακή συγκίνησι [...]. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος για τον συγγραφέα που θέλει να προσφέρει και να διδάξει ιστορία, ανθρωπιά και ηθική από κείνον που μιλάει στην ψυχή του θεατού, του αναγνώστη ή του ακροατού. Έργο που δεν μιλάει στην ψυχή του κόσμου μπορεί να είναι φιλοσοφική μπροσουρά, αλλά δεν είναι δράμα. Το δράμα για να είναι δράμα πρέπει να συγκινή, έτσι μόνο έχει απήχηση, έτσι πετυχαίνει»²¹. Η πρωταγωνίστρια της σειράς επιβεβαιώνει τη συγκίνηση που προκαλεί το σενάριο επικαλούμενη τη δική της εμπειρία, αφού κλαίει όταν διαβάζει το σενάριο, αλλά και τις πληροφορίες της για τη σχέση του ίδιου του συγγραφέα με το κείμενό του: «Κι αυτός ακόμη ο συγγραφέας απ' ό,τι ξέρω κλαίει την ώρα που γράφει τα διάφορα επεισόδια»²².

Την ίδια περίοδο (από 18 Ιουνίου 1972 έως 18 Μαρτίου 1973) προβάλλεται και το ψυχοπολεμικό σήριαλ *Στα δίχτυα της Αράχνης* (παραγωγή του Τζέιμς Πάρις, σενάριο του Πάνου Κοντέλη, σκηνοθεσία του Μάριου Ρετσίλα). Η υπόθεση στρέφεται γύρω από τη

δράση ενός κατασκόπου από κάποια χώρα του «σιδηρού παραπετάσματος». Ο κατάσκοπος αποδεικνύεται γιος του καθηγητή από τον οποίο ήλθε να κλέψει ένα μυστικό όπλο. Τον είχαν αρπάξει οι κομμουνιστές κατά το «παιδομάζωμα» και του είχαν κάνει πλύση εγκεφάλου. Η σειρά είχε ξεκινήσει από ραδιοφωνικό σήριαλ που μεταδιδόταν από τις αρχές του 1972 από τον ραδιοφωνικό σταθμό της YENED (Σάββατο και Τρίτη βράδυ).

Ο σεναριογράφος της σειράς Πάνος Κοντέλης αποδίδει με εξαιρετική σαφήνεια το πολιτιστικό και ιδεολογικό της στίγμα: «[...] Τα *Δίχτυα της αράχνης* δεν είχαν πρόθεση να παρουσιάσουν μια ψυχαγωγική σειρά, μια απλή περιπέτεια. Τα *Δίχτυα της αράχνης* αποκαλύπτουν μια πτυχή από τις επιπτώσεις που έχουν στη ζωή των απλών ανθρώπων οι κοσμοϊστορικές αναταραχές της εποχής μας και η αιώνια πάλη ανάμεσα στις δυνάμεις της βίας από οποιαδήποτε κι αν προέρχεται και στην ιδέα της ελευθερίας. Μέσα στις κοσμογονικές συγκρούσεις και στους καπνούς του χαλασμού ο παράγων “άνθρωπος” αγωνίζεται να βρη τον δρόμο του, να επιζήσει σαν ηθική μονάδα, να νικήσει. Και ο άνθρωπος στο τέλος νικά ακολουθώντας την σκληρή και βέβαια ανοδική πορεία του. Τα *Δίχτυα της αράχνης* είναι σε έσχατη ανάλυση η έκφραση μιας βαθιάς πίστωσης στον Άνθρωπο και στην Ελευθερία...»²³.

Ο *Άγνωστος Πόλεμος* αξιοποίησε αρχικά όλες τις εύπεπτες απλοϊκές αισθητικές δομές και τεχνικές που είχαν εμπεδωθεί στην κοινωνία μέσω της μαζικής ψυχαγωγίας που προσέφερε το κυρίαρχο ρεύμα της κινηματογραφικής παραγωγής και της παραλογοτεχνίας για τον πόλεμο. Τις επαναπροσέθετε στην κοινωνία σε μεγαλύτερο εύρος και διάσταση λόγω της τηλεοπτικής διάδοσης. Δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί μια ανοικτή ταινία προπαγάνδας, όπως ήταν τα *Δίχτυα της Αράχνης*. Συνέβαλε όμως στη συγκρότηση ενός παραδείγματος παρα-ιστορίας ή αντι-ιστορίας, αφού περιορίζει το νόημά της στη δράση επιτελείων του στρατού και στις επιλογές τους, ανάγει πρόχειρα και εξιδανικευτικά την «εξαιρετική» προσωπικότητα στο κατεξοχήν ιστορικό υποκείμενο, μυθολογεί την έννοια της νίκης ενώ την ήττα τη μεταθέτει στο επίπεδο της ατυχίας ή της δολιότητας του αντιπάλου, απλουστεύει την έννοια του πατριωτισμού καθώς αφαιρεί από το περιεχόμενό του τα πολιτικά χαρακτηριστικά. (Προφανώς ο συνταγματάρχης Βαρτάνης και οι συνεργάτες του ήταν αξιωματούχοι της δικτατορίας του Μεταξά.) Για τον *Άγνωστο Πόλεμο*, ο πόλεμος είναι μια αγωνιώδης περιπέτεια ελλήνων υπερηρώων προς τη νίκη.

Ο Θίασος

Πριν από τον *Θίασο* υπάρχουν ταινίες με θέμα τους τον πόλεμο που διαφοροποιούνται αισθητά από την κυρίαρχη τάση. Πρόκειται αρχικά για ταινίες που απομυθολογούν τον πολεμικό ηρωισμό με έντονα λυρικό-ποιητικό τρόπο (είναι οι ταινίες του Τάκη Κανελλόπουλου *Ουρανός* [1962], *Η εκδρομή* [1966], *Η τελευταία άνοιξη* [1972] και η μια από τις ιστορίες της ταινίας του Ν. Κούνδουρου *Το ποτάμι* [1959]) ή μέσω της πικρής κωμωδίας του Ροβήρου Μανθούλη *Ψηλά τα χέρια Χίτλερ* [1962], των Ιάκωβου Καμπανέλλη και Γιώργου Καμπανέλλη *Το κανόνι και τ' αηδόνι* [1968], του Ντίνου Κατσουρίδη *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση* [1971]). Σε μια άλλη προβληματική θα εντάσσαμε τις ταινίες εκείνες στις οποίες αναδεικνύονται οι συνειδησιακές εντάσεις και συγκρούσεις που δημιουργούν τα διλήμμα-

τα τα οποία μπορεί να θέσει στους ανθρώπους ο πόλεμος (του Κώστα Μανουσάκη *Προδοσία* [1964] και του Πάνου Γλυκοφρύδη *Με τη λάμψη στα μάτια* [1966]). Η ταινία του Άδωνι Κύρου *Το μπλόκο* (1965) είναι η πρώτη ταινία που ασχολείται με το αντιστασιακό κίνημα με σοβαρότητα και στηρίζεται στο γεγονός του μπλόκου της Κοκκινιάς, διερευνώντας κυρίως κινηματογραφικούς πειραματισμούς για την απόδοση του μηχανισμού του γεγονότος. Υπάρχει επίσης το *Ξυπόλητο τάγμα* (1953) του Γκρεγκ Τάλλας, που αναπλάθει με σχεδόν νεορεαλιστικό τρόπο την καθημερινότητα 160 ορφανών παιδιών που εκδιώχτηκαν από ένα ορφανοτροφείο της Θεσσαλονίκης κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Οι *Παράνομοι* του Ν. Κούνδουρου (1959) έχουν στους πρωταγωνιστές τους έναν φυγόδικο του Εμφυλίου και έναν που απελευθερώθηκε από στρατόπεδο συγκέντρωσης, αλλά το βάρος της μυθοπλασίας δεν πέφτει άμεσα στις ιστορικές τους εμπειρίες. Η πρώτη πολιτική ταινία που θίγει πλευρές του κλίματος του Εμφυλίου με αφετηρία τη δολοφονία του Τζωρτζ Πολκ είναι το *Κιέριον* του Δήμου Θέου (1967/1974).

Ο *Θιάσος* (1975) είναι η τέταρτη ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ενός από τους θεμελιωτές του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης αξιοποιώντας τη «φιλελευθεροποίηση» του Μαρκεζίνη υπέβαλε προς έγκριση ένα συνοπτικό και ασαφές σενάριο για την υπόθεση της ταινίας του, πήρε άδεια για τα γυρίσματα και προγραμματίισε την έναρξή τους για τον Νοέμβριο του 1973. Τα γεγονότα του Πολυτεχνείου τον πρόλαβαν και η έναρξη των γυρισμάτων καθυστέρησε. Καθώς η περίοδος Ιωαννίδη ήταν ακόμη πιο σκληρή, ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε μια σειρά τεχνάσματα για να ξεφύγει από τη λογοκρισία. Το σενάριο τελικά ήταν στο μυαλό του Αγγελόπουλου, καθώς ενημέρωνε την ίδια μέρα το συνεργείο και τους ηθοποιούς για τις σκηνές που θα γύριζαν. Τα γυρίσματα ολοκληρώθηκαν το 1974. Η ταινία δεν πήρε την επίσημη κρατική έγκριση για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στο Φεστιβάλ των Καννών το 1975 γιατί «προσέβαλλε τον στρατάρχη Παπάγο». Έτσι αρκέστηκε στο Βραβείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Fipresci)²⁴.

Η ταινία του Αγγελόπουλου αποτελεί μια μεγάλη τομή στην ιστορία του ελληνικού και του διεθνούς κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης φαίνεται να μην αποτελεί συνέχεια καμιάς ελληνικής κινηματογραφικής παράδοσης, έχοντας όμως εκλεκτικές συγγένειες με πρωτοπόρους ευρωπαίους δημιουργούς, όπως ο Γιάντσο, ο Αντονιόνι, ο Γκοντάρ, ο Ταρκόφσκι, ο Ντράγιερ. Εξάλλου ήρθε σε επαφή με τον ονομαζόμενο «κινηματογράφο των δημιουργών», αφού είχε σπουδάσει μεταξύ άλλων και στη σχολή κινηματογράφου IDHEC του Παρισιού. Ταυτόχρονα αξιοποιεί στην ταινία του βασικά στοιχεία της ελληνικής –λαϊκής και λόγιας– παράδοσης και τα μεταπλάθει με έναν δημιουργικό τρόπο δημιουργώντας ένα νέο πολιτισμικό παράδειγμα στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Αγγελόπουλος στηρίζεται στην ιστορία χωρίς να φτιάχνει μια ιστορική ταινία. Δεν γυρίζει πολιτική ταινία αλλά γυρίζει πολιτικά την ταινία. Δηλαδή εκείνο που προέχει –όπως και για τον Γκοντάρ– είναι η πολιτική του συνείδηση και αυτή είναι παρούσα στην ποιητικότητα της κινηματογραφικής του γραφής.

Η ιδιαιτερότητα του Θόδωρου Αγγελόπουλου βρίσκεται σε αυτά που ο ίδιος έχει προσδιορίσει ως μόνιμα στοιχεία του έργου του: την ποίηση, τη μουσική και την επανάσταση. Ο σκηνοθέτης μέσα από μια *ποιητική* αντίληψη της πραγματικότητας στοχάζεται πάνω στην ιστορία της Ελλάδας αλλά και πάνω στην Ελλάδα μέσω της ιστορίας²⁵. Αυτό είναι κατά τη γνώμη μου και εκείνο που έχει οδηγήσει και το έργο του στη διεθνή αναγνώριση. Μέσα από

την «εθνική καταγωγή» της οπτικής του πάντα επικεντρώνει στην *ανθρώπινη κατάσταση*, που μπορεί να έχει εθνική καταγωγή δεν έχει όμως ποτέ σύνορα.

Αρχικά τα ιστορικά, πολιτικά, ιδεολογικά και πολιτιστικά *realia* της ταινίας «ήταν πράγματι ένα κεφάλαιο της επίσημα παραγκωνισμένης ιστορίας»²⁶. Ο ιστορικός της χρόνος είναι η περίοδος 1939-1952. Ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του έχουν κάνει συστηματική δουλειά αρχείου. Πολιτικά ντοκουμέντα της περιόδου παρουσιάζονται οργανωμένα στην πλοκή του έργου (π.χ. αποσπάσματα από την προεκλογική εκστρατεία του Παπάγου, η ανακοίνωση για την ιταλική εισβολή, οι όροι της συμφωνίας της Βάρκιζας, η πρόσκληση για αποχή από τις εκλογές του 1945). Υπάρχει η ιστορική αφήγηση για τη μάχη στο χάνι της Γραβιάς. Αξιοποιούνται αυθεντικές προφορικές μαρτυρίες, σαν ένα είδος ντοκιμαντέρ λόγου, για τη Μικρασιατική Καταστροφή, τα Δεκεμβριανά και τη Μάχη της Αθήνας, για τη Μακρόνησο. Είναι οι τρεις μονόλογοι του Αγαμέμνονα, της Ηλέκτρας και του Πυλάδη που εκφέρονται μπροστά στη μηχανή –τα μοναδικά τέτοια πλάνα– τα οποία λειτουργούν σαν σπόνδυλοι, σαν χρονικές αρθρώσεις της ταινίας καθώς υπόγεια την προεκτείνουν στο παρελθόν (πριν το 1939) και στο μέλλον (μετά το 1950). Είναι οι αφηγήσεις που εμπλέκουν την ιστορικότητα με την υποκειμενικότητα μακριά από οποιοδήποτε στυλιζάρισμα, λειτουργώντας όπως οι πρωτοπρόσωπες δημηγορίες στην τριτοπρόσωπη αφήγηση της θουκυδίδειας ιστορίας²⁷. Είναι τα φασιστικά συνθήματα του Μουσολίνι, ο ύμνος της ΕΟΝ και της Χ. Είναι το απόσπασμα από τη Χρεοκοπία της Β' Διεθνούς του Λένιν που διαβάζουν οι τρεις νέοι κομμουνιστές του θιάσου. Είναι και τα τραγούδια της εποχής («ελαφρά», αμερικάνικα, ρεμπέτικα, αντάρτικα, δημοτικά, τραγούδια των χιτών) που παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.

Τα προηγούμενα ως πραγματικές όψεις και δράσεις του κοινωνικού σώματος αποτελούν ένα είδος πραγματολογικού πλαισίου που χρησιμεύει, γίνεται το όχημα του πρωταγωνιστικού θιάσου της ταινίας. Είναι ένα θεατρικό μπουλούκι που περιφέρεται στην ελληνική επαρχία εκείνη την περίοδο και δίνει παραστάσεις με το κωμειδύλλιο *Γκόλφω* του Περεσιιάδη. Τον αποτελούν ο Αγαμέμνονας, η Κλυταιμνήστρα, ο Αίγισθος, ο Ορέστης, η Ηλέκτρα, ο Πυλάδης, η Χρυσόθεμη, ο ποιητής, η γρια-βοηθός της μάνας, ένας γέρος ηθοποιός, ο γερο-ακορντεονίστας και μαζί τους ο μικρός γιος της Χρυσόθεμης. Και νά το πρώτο μπρεχτικό «παραξένισμα». Άνθρωποι με ονόματα που παρατέμπουν στον μύθο των Ατρείδων –κι ανάμεσά τους ένας ποιητής, τρεις γέροντες και ένα παιδί– να γυρνάνε την Ελλάδα παίζοντας κωμειδύλλιο. Ο Αγγελόπουλος σκόπιμα προβαίνει στις ανατροπές της σταθερότητας των καλλιτεχνικών μορφών –αλλά και του λειτουργικού περιεχομένου– των συγκεκριμένων μορφών του θεάτρου γιατί τον ενδιαφέρουν οι ανθρώπινες σχέσεις που του δίνει έτοιμες ο μύθος και όχι το βάρος ή η μορφή του μύθου ή η διάρκειά του στο παρόν. Χρησιμοποιεί τον πυρήνα της τραγωδίας, δηλαδή τις σχέσεις που δένουν τα μέλη του οίκου των Ατρείδων, για να ξεκινήσει το ταξίδι μέσα στον ελληνικό χώρο και στην ελληνική ιστορία. Εξάλλου από τα ονόματα, μόνο το Ορέστης εκφέρεται, τα άλλα εννοούνται. Και εκφέρεται γιατί είναι η συμπίκνωση της πιο ευγενούς ιδέας, της ιδέας της επανάστασης. Και όπως αναφέρει ο Αγγελόπουλος: «Ο Ορέστης είναι το μόνο πρόσωπο που παραμένει αχέραιο, που κρατά με συνέπεια ένα σκοπό και πεθαίνει γι' αυτόν»²⁸. Δεύτερο, εξωτερικό αυτή τη φορά, «παραξένισμα»: οι ιδέες αποκτούν όνομα όταν υλοποιούνται σε στάσεις και συμπεριφορές των προσώπων.

Βλέποντας την ταινία, όμως, θα δούμε και ότι η *Γκόλφω* από κωμειδύλλιο μπορεί να γίνει τραγωδία ή να αποτελέσει το πλαίσιο μιας τραγωδίας, δηλαδή ένα απλόιχό και αφελές κείμενο να ανατραπεί ως προς το «ύψος» και το «ύψος» του. Ως αναπαριστώμενο κείμενο δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Συνεχώς διακόπτεται από διάφορα γεγονότα με τέτοιο τρόπο ώστε η τελευταία «ατάκα» που εκφέρεται να δηλώνει άλλο από αυτό που το κείμενο πραγματικά δηλώνει καθώς εμπλέκεται στην πραγματικότητα. Ο ποιητικός χρόνος –ο χρόνος του θεατρικού έργου– εμπλέκεται με τον αφηγηματικό χρόνο της ταινίας και οι δύο μαζί υποδηλώνουν ένα ιστορικό γεγονός. Διακόπτεται, για παράδειγμα, από τις σειρήνες που προαναγγέλλουν βομβαρδισμό τη στιγμή που η *Γκόλφω* εκφράζει τους φόβους της μήπως κάποιος παρακολουθεί τη συνάντησή της με τον Τάσο: *Τα ήπατά μου κόπηκαν...* Η σκηνή της σύλληψης του πατέρα μετά από την προδοσία του Αίγισθου στους Γερμανούς γίνεται μέσα από διαλόγους του έργου και ο προδότης δείχνεται μέσα από τα λόγια του γερο-ηθοποιού που φοράει την κουβέρτα του σαν αρχαϊκό μανδύα και απαγγέλλει λες ομηρικό κείμενο: *Ακόμα στέκεις άκαρδε και γόνата δε γέρνεις / μπροστά σ' αυτό τον άγγελο σχώρεση να ζητήσεις;* Η πλήρης ανατροπή του κειμένου γίνεται όταν ο Ορέστης γυρνάει από το βουνό το 1945 και σκοτώνει τον Αίγισθο γιατί πρόδωσε τον πατέρα του. Ο Ορέστης εμπλέκεται άμεσα μέσα στην Τρίτη Σκηνή που παίζόταν εκείνη την ώρα και φορώντας τη στολή καπετάνιου του ΕΛΑΣ συνεχίζει το κείμενο, εμπλέκεται στην δράση, που φαίνεται να προαναγγέλλει αυτό που θα συμβεί, και σκοτώνει και τη μητέρα του που μπηκε στη μέση για να προφυλάξει τον εραστή της. Μόνο οι θεατές της ταινίας κατάλαβαν τι είχε συμβεί. Οι θεατές της παράστασης χειροκρότησαν το τέλος με ενθουσιασμό. Και η *Γκόλφω* αποκτά την πιο πολιτική τραγική της διάσταση όταν η Ηλέκτρα χαιρετίζει το πτώμα του εκτελεσμένου από το στρατοδικείο αδελφού της με τα λόγια που του απηύθυνε όταν έπαιζαν μαζί στο έργο: *Καλή σου μέρα, Τάσο...*

Η εμπλοκή της ιστορίας (τα γεγονότα της περιόδου), της ζωής-μύθου (ανάπλαση του μύθου των Ατρείδων) και της τέχνης-ζωής (οι ηθοποιοί παίζουν τη *Γκόλφω* και για βιοπορισμό) οργανώνουν τον αφηγηματικό χρόνο της ταινίας με τρόπο σύνθετο καθώς μπαίνουν συχνά το ένα μέσα στο άλλο με τρόπο απροσδόκητο. Ίσως από τους μεγαλύτερες παρανοήσεις που αναπαράγει η ενδιαφέρουσα παραφιλολογία γύρω από το έργο του Αγγελόπουλου είναι ότι είναι αργός. Όμως αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η υποκειμενική παρέμβαση στη διάσταση του χρόνου, το πώς διαστέλλεται και συστέλλεται ανάλογα με την ένταση των συναισθημάτων και των γεγονότων. Ο σκηνοθέτης επεκτείνει τη διάρκεια ορισμένων πλάνων (χρόνος off: η σκηνή που μένει άδεια) για να θέσει τον θεατή στη λογική του πλάνου, να δείξει τι άλλο θα μπορούσε ο ίδιος να προσθέσει σε αυτό. Ο Αγγελόπουλος, όπως θα έλεγε και ο Ταρκόφσκι, σμιλεύει τον χρόνο. Τον αξιοποιεί σαν κοίτη αλλαγής και τον εν-τοπίζει. Ο χρόνος στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου είναι άμεσα δεμένος με τον χώρο. Και ειδικά στο *Θίασο* είναι η επαρχιακή Ελλάδα, οι δρόμοι, οι πλατείες, τα καφενεία και τα ξενοδοχεία της. Δεν υπάρχει ο ένας χωρίς τον άλλο. Ταυτόχρονα ο χώρος λειτουργεί συχνά σαν ένα εσωτερικό μέσο σύνδεσης του χρόνου, του παρελθόντος και του παρόντος.

Ας δούμε πως κινηματογραφεί την άποψή του ότι το 1952 με την εκλογική κυριαρχία του Παπάγου τελείωσε ο Εμφύλιος Πόλεμος. Στην ταινία υπάρχει η ενότητα Πρωτοχρονιά 1946 – Νοέμβρης του 1952. Μια παρέα από χίτες, αφού έχει συγκρουστεί μέσω τραγουδιών

με μια παρέα αριστερών σε μια αίθουσα χορού, και έχει διαλύσει τον χορό με την απειλή των όπλων, βγαίνει στο δρόμο τραγουδώντας τον ύμνο της Χ. Η κάμερα τους παρακολουθεί να τον τραγουδούν με σχεδόν ερωτικό τρόπο, τρυφερά, σαν εφτανησιώτικη καντάδα. Βρίσκονται στην αριστερή πλευρά του δρόμου, όπου υπάρχουν κλειστές, σκοτεινές αποθήκες. Το τραγούδι τελειώνει, τα πρόσωπα σκυθρωπιάζουν και με μια κίνηση σαν βεντάλια απλώνονται κατά πλάτος και συντάσσονται σε διόδους στην δεξιά πλευρά. Το βήμα γίνεται στρατιωτικό, το τραγούδι παίρνει τον ρυθμό στρατιωτικού εμβατηρίου, το ντεκόρ του δρόμου έχει αλλάξει. Μικρά μαγαζάκια στη σειρά, γεμάτα φώτα, στους τοίχους φωτογραφίες του Παπάγου. Το τραγούδι των χιτών μπλέκεται με προεκλογικά συνθήματα. Οι χίτες μπαίνουν σε ενθουσιώδη συγκέντρωση υποψήφιου του Συναγερμού. Ο υποψήφιος από τα μεγάφωνα εξαπολύει αντικομμουνιστικό παραλήρημα. Εξάγει τη συμβολή των ΗΠΑ στην εξόντωση των «ανταρτοκομμουνιστών» το 1949 και καταλήγει: «Από κει το σφυροδρέπανο, από δω ο σταυρός. Η ψήφος σας θα κρίνει το μέλλον της Ελλάδος». Και το έκρινε. Δυο χρόνοι, η αρχή και το τέλος συναιρούνται στο πέρασμα από τη μια πλευρά του δρόμου στην άλλη, το παραδοσιακό μοντάζ γίνεται εσωτερικό μοντάζ. Ο χρόνος της αφήγησης ανασυνθέτει την ιστορία.

Με έναν παρόμοιο τρόπο συναιρεί το χρόνο του εορτασμού της απελευθέρωσης στη «μεγάλη πλατεία» με τα Δεκεμβριανά και τη μάχη της Αθήνας. Η συγκέντρωση έχει τις σημαίες των συμμάχων και ακούγονται αντάρτικα τραγούδια που προβάλλουν την ελπίδα για μια «ζωή ευτυχισμένη». Από ένα ψηλό κτίριο πέφτουν πυροβολισμοί, ενώ από τον διπλανό εγγλέζικο στρατώνα στον οποίο στέκεται η κάμερα υπάρχει σιωπή. Ένας Σκωτσέζος στρατιώτης παίζοντας με γκάνιτα ένα στρατιωτικό εμβατήριο περνάει ανάμεσα στα πτώματα. Από τον δρόμο που οδηγεί στην πλατεία ξανάρχεται μέγα πλήθος. Οι σημαίες που κρατούν είναι πια μόνο κόκκινες ενώ τα συνθήματα καταγγέλλουν τους Εγγλέζους. Οι σημαίες κατεβαίνουν και ακουμπούν τους νεκρούς. Η μάχη της Αθήνας αρχίζει. Οι δυο δηλώσεις κινηματογραφούνται με την κυκλική κίνηση της κάμερας σε 360 μοίρες. Το τέλος του πρώτου κύκλου συναντιέται με την αρχή του άλλου. Μια τυπικά μπρεχτική αντίληψη του χρόνου όπου «κάθε σκηνή δουλεύει για τον εαυτό της, και όλες για το σύνολο». Ο χρόνος περιστροφής της μηχανής αιχμαλωτίζει, όπως γράφει ο Όσιμα, με δύο αυτοτελείς κύκλους τον ιστορικό χρόνο.

Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε και σε άλλα παραδείγματα διεuthέτης του χρόνου στην ταινία γιατί ο Αγγελόπουλος αναδεικνύεται ένας από τους πιο επιδέξιους χειριστές του και όταν μάλιστα αναφερόμαστε σε μια ταινία που έχει σχέση με τον χρόνο, με τον ιστορικό χρόνο. Είναι σαφές από τα προηγούμενα ότι τον σκηνοθέτη δεν τον αφορά μια γραμμική αντίληψη του χρόνου, σαν μια αντίληψη που δομείται με βάση τους άξονες της αρχής, της μέσης και του τέλους της ιστορίας. Εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι να αναδειχθούν οι χρονικές σχέσεις στην ιστορική αλληλουχία τους και στην προοπτική τους προκειμένου να στοχαστεί κριτικά ο θεατής για τα όσα βλέπει. Γι' αυτό και τα άλματα στο χρόνο έχουν μια εσωτερική σύνδεση: η αρχή του Θιάσου ξεκινά με τον θίασο στο Αίγιο το '52 και καταλήγει με το θίασο στο Αίγιο το '39. Στο τέλος της ταινίας, και ενώ γνωρίζουμε τις ιστορίες τους -προσωπικές ή συλλογικές-, εμφανίζονται όλοι οι παλιοί πρωταγωνιστές νεκροί, δολοφονημένοι, αλλαγμένοι σαν να ξαναρχίζουν την περιπλάνηση ανά την Ελλάδα. Ο χρόνος είναι

το σώμα και ο τόπος της ιστορίας. Η μνήμη είναι η ανθρώπινη μορφή του χρόνου, ο γραμματικός και το παλίμψηστό του²⁹. Ο ορίζοντας για τον θεατή μένει ανοιχτός για να σκεφθεί πάνω στα όσα ήδη έχει μάθει μέσα από τις μνήμες και το παρόν των μελών του Θιάσου.

Ο Θιάσος ανασυνθέτει το κοινωνικό και πολιτικό αντικείμενό του «από τα κάτω»³⁰ καθώς το εξετάζει από τη σκοπιά του λαϊκού στοιχείου, εκείνου που αντιτάχτηκε στη δικτατορία του Μεταξά, έκανε τον πόλεμο του '40, συμμετείχε στην Εθνική Αντίσταση, στα Δεκεμβριανά και στον Εμφύλιο. Δεν βλέπει τα γεγονότα από την πλευρά της ηγεσίας του ΚΚΕ ούτε τον απασχολούν οι απαντήσεις της για τα αίτια του Δεκέμβρη ή γιατί ο ΕΛΑΣ δεν μπήκε στην Αθήνα: «Για το λαό ο Δεκέμβρης ήταν μια λαϊκή επανάσταση που δεν ολοκληρώθηκε, δεν τελείωσε. Γιατί; Υπάρχουν άλλα γεγονότα που προσδιορίζουν το γιατί: δεν τα βάζω μέσα, δε βάζω στην ταινία το γιατί ο ΕΛΑΣ δεν μπήκε στην Αθήνα, ούτε αυτά που ξέρουμε μετά σαν ιστορικό φόντο της εποχής. Τα γεγονότα είναι πάντα ιδωμένα απ' τη μεριά του λαϊκού στοιχείου και περνάνε μέσα απ' αυτό, έτσι που η ταινία γίνεται μάλλον επική παρά μια ταινία κριτικής ιστορικής ανάλυσης»³¹.

Στην ταινία, τρία είναι τα βασικά πρόσωπα που εκπροσωπούν αυτό το λαϊκό στοιχείο, δηλαδή τον συλλογικό ήρωα. Ο Ορέστης, που εκτελείται το 1951 γιατί δεν παρέδωσε τα όπλα. Ο Πυλάδης, που πάει στη Μακρόνησο και βγαίνει ταπεινωμένος με δήλωση το 1950. Ο ποιητής, που έχει πολεμήσει με τις Διεθνείς Ταξιαρχίες στον Ισπανικό Εμφύλιο, συλλαμβάνεται και αυτός, αρρωσταίνει και βγαίνει, αλλά μένει πάντα στο 1944, τρελαίνεται. Είναι αυτός που απαγγέλλει τους στίχους από το *Κατά Σαδδουκαίων* του Κατσαρού προβάλλοντας έτσι τα ερωτήματα του '44 προς το μέλλον. Όλα αυτά τα πρόσωπα κουβαλάνε τα ερωτήματα και τα τραύματα ενός αναπάντητου γι' αυτά γιατί. Λειτουργούν για τον σκηνοθέτη σαν «σημεία», σαν εκπρόσωποι καταστάσεων προσδιορισμένοι ιστορικά όπως και τα άλλα πρόσωπα του έργου. Ο Αίγισθος εκπροσωπεί τον οπαδό της 4ης Αυγούστου, που συνενγάζεται με τους Γερμανούς, υποταγμένος στην εξουσία οποιαδήποτε και αν είναι αυτή, έχοντας όμως κι αυτός κάποια εξουσία αφού αναλαμβάνει τη διεύθυνση του Θιάσου μετά την εκτέλεση του Αγαμέμνονα. Λειτουργεί και αυτός σαν φορέας ιστορίας, σαν φορέας πολιτικής στάσης και όχι σαν χαρακτήρας.

Ακόμη και το σεξουαλικό –όχι το ερωτικό– στοιχείο που υπάρχει έντονο στην ταινία διερμηνεύεται και εντάσσεται από τον σκηνοθέτη σε μια πολιτική προοπτική. Η Ηλέκτρα παρασύρει ερωτικά τον νεαρό φαλαγγίτη και τον εξευτελίζει ακριβώς γιατί είναι φαλαγγίτης. Καθώς τον προτρέπει να γδυθεί, θέλει να τον απογυμνώσει από τα διακριτικά της εξουσίας που του προσέδιδε η στολή. Η Κλυταιμνήστρα είναι ερωμένη του Αίγισθου που ήταν ο προδότης του άντρα της και του γιου της. Ο Αίγισθος εκτελείται από τον Ορέστη όχι γιατί ήταν εραστής της μάνας του αλλά γιατί πρόδωσε τον πατέρα του. Ο βιασμός-ανάκριση της Ηλέκτρας από τους χίτες αποκτά πολιτική διάσταση. Η εκπόρνευση της Χρυσόθεμης στον μαυραγορίτη, στους Εγγλέζους και ο γάμος της με τον αμερικανό πεζοναύτη έχουν πολιτικές και ιδεολογικές συνυποδηλώσεις. Το αυστηρά προσωπικό στοιχείο, όπως το σεξουαλικό, διαπλέκεται και συναντά την ιστορία.

Τέτοια χαρακτηριστικά προσλαμβάνει και η λειτουργία των τραγουδιών και της μουσικής στην ταινία. Η μουσική έχει μια λειτουργία διαμεσολαβητική. Είναι ένας «ρόλος», συμμετέχει στα δρώμενα, καταδεικνύει και αποκαλύπτει τη συμπεριφορά. Αρχικά τα «ελαφρά»

τραγούδια που ακούγονται από τα γραμμόφωνα ή τραγουδιούνται από πρόσωπα του έργου είναι ενδεικτικά κάποιου είδους αλλοτριώσής τους, ηθικής ή πολιτιστικής. Συμπλέκονται με τραγούδια αμερικάνικα, ενδεικτικά της πολιτιστικής και πολιτικής μετάπλασης της κοινωνίας. Είναι τα λαϊκά τραγούδια που εκφέρονται σε στιγμές κρίσιμες για τη ζωή των πρωταγωνιστών. Είναι τα επαναστατικά τραγούδια που εκτείνουν τον τόπο δράσης ως την Ισπανία ως υπόμνηση του Εμφυλίου και τα τραγούδια των Ελλήνων ανταρτών στον αγώνα τους κατά των κατακτητών. Είναι τα τραγούδια των αριστερών και των χιτών που σημαίνουν με έναν διαφορετικό τρόπο τον Εμφύλιο καθώς εκφέρονται σε αντιπαράθεση σε μια κλασική σκηνή της ταινίας. Είναι η εξασθενημένη φωνή του νεαρού αντάρτη που σημειώνει το τέλος της μάχης της Αθήνας: *Ως τότε η ξένη ακρίδα ...ως τότε ο φασισμός...θα λιώνει τη δόλια την πατρίδα...Εμπρός επαναστάτες, αδέρφια εμπρός...* Είναι και το δημοτικό τραγούδι που προσπαθεί να τραγουδήσει η γριά του θιάσου στο γαμήλιο γλέντι της Χρυσόθεμης που πνίγεται από το τρομπόνι ενός Αμερικανού πεζοναύτη και καταδικάζεται στη σιωπή.

Ας πάρουμε και το παράδειγμα της σκηνής που διαδραματίζεται το 1949. Μια κουστωδιά με γύφτους που παίζουν νταούλια και βιολιά, μια σχεδόν διονυσιακή συνοδεία, προπορεύεται ενός τζιπ. Στο τζιπ στέκεται όρθιος ένας γελαστός στρατιώτης που κρατάει στα χέρια του δυο κομμένα κεφάλια ανταρτών, προφανής παραπομπή στο τέλος του Βελουχιώτη. Στρατιώτες του κυβερνητικού στρατού συνοδεύουν το αυτοκίνητο. Η πομπή πορεύεται προς την πόλη από τον παραλιακό λασπωμένο δρόμο με τα γυμνά δέντρα. Στο βάθος η θάλασσα γκριζά, ένα με τον ουρανό –μια εικαστική εμμονή του Αγγελόπουλου– μοιάζει να καταργεί τις διαστάσεις του χώρου, να μετεωρίζει τα όσα συμβαίνουν. Όταν η πομπή φτάνει στην πόλη οι καμπάνες χτυπούν πανηγυρικά. Οι άνθρωποι βγαίνουν από παντού με ομπρέλες και οι γυναίκες έχουν τα πρόσωπά τους σκεπασμένα. Κυκλώνουν το θέαμα. Ένα θέαμα που έχει τη μουσική που του ταιριάζει. Νταούλια, βιολιά, «όπα» και καμπάνες. Το γλέντι των νικητών πάνω στους ακίνδυνους πια, στους ηττημένους αντιπάλους τους.

Παρά το γεγονός ότι στην ταινία υπάρχουν σκηνές μεγάλης συναισθηματικής έντασης (π.χ. ο τουφεκισμός του πατέρα, ο βιασμός της Ηλέκτρας, η κηδεία του Ορέστη), ο Αγγελόπουλος δεν τα παραθέτει σε ένα αφηγηματικό συνεχές³², γιατί δεν τον ενδιαφέρει η συναισθηματική εμπλοκή στη σκηνική δράση αλλά η παρατήρηση του γεγονότος που δεν καταναλώνει αλλά ξυπνά τη δραστηριότητα του θεατή. Γι' αυτό αποφορτίζει αμέσως τις σκηνές. Μετά τον βιασμό της Ηλέκτρας, για παράδειγμα, ακολουθεί ο μονόλογός της για τα Δεκεμβριανά, μετά την κηδεία του Ορέστη ο θιάσος βρίσκεται στον θόρυβο της προεκλογικής συγκέντρωσης του Συναγερμού.

Ο Αγγελόπουλος και στον *Θίασο* γίνεται ένας ραψωδός της μνήμης (μνήμης απαγορευμένης, απαρνημένης, πεισιμόνως συντηρημένης, νοσηρά προσηλωμένης, μνήμης ξεχασμένης). Τη χρησιμοποιεί στο έργο του με διάφορες μορφές: πολιτιστική (μύθοι, λαϊκό θέατρο, ναϊφ ζωγραφική), ενεργό (τραγούδια, αφηγήσεις, εξομολογήσεις, διακηρύξεις), υποκειμενική (αναμνήσεις, γνώσεις, ατομικές και συλλογικές φαντασιώσεις)³³. Στόχος του είναι η άσκηση αυτή της μνήμης ως στοιχείο του παρόντος και όχι ως ανάμνηση. Ως καλλιτεχνικό έργο ο *Θίασος* είναι πολιτική πράξη που δεν αφορά στενά τον ιστορικό χρόνο που αφηγείται ούτε τον χρόνο κατά τον οποίο δημιουργήθηκε. Ανήκει, όπως θα έλεγε και ο Ασδραχάς, «στη γενεαλογία της συγχρονικότητάς μας».

Σημειώσεις

1. Μαρκ Φερφ, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, σ. 25.
2. Γιώργος Μπράμος, «Πολιτικό πρόταγμα και αμνηστία», στο *Όψεις του Νέου ελληνικού κινηματογράφου*, εκδ. Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σειρά «Οπτικοακουστική Κουλτούρα» 2, Αθήνα 2002, σ. 146.
3. Μάριος Πλωρίτης, «Το κράτος, ο μεγάλος ένοχος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 121, Ιανουάριος 1965, σ. 99-100.
4. Το διάστημα 1945-1950, από τις 40 ταινίες μυθολογίας, οι 11 είχαν θέμα σχετικό με τον πόλεμο· από τις 300 ταινίες της δεκαετίας του '50 οι 14· από τις 1.000 της δεκαετίας του '60 οι 56.
5. Είναι αποκαλυπτική η μελέτη του Eric Rentschler για την κινηματογραφική παραγωγή επί ναζισμού στη Γερμανία. Οι ταινίες που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως ανοικτή πολιτική προπαγάνδα δεν ήταν παρά μειοψηφία. Η πλειοψηφία τους ήταν κυρίως ταινίες απόσπασης από την πραγματικότητα, ταινίες που δημιουργούσαν αλλά και έδειχναν «ψευδαισθήσεις»: Eric Rentschler, «The Testament of Dr. Goebbels», στο Alan Williams (επιμ. και πρόλογος), *Film and Nationalism*, σ. 145-146.
6. Ενδεικτικά αναφέρουμε την προσαγωγή σε δίκη του Τάσου Λεββαδίτη με βάση τον ν. 509 για την ποιητική του συλλογή *Φυλάει στα σταυροδρόμια τον κόσμο*, και τη δίωξη του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* με βάση τον ίδιο νόμο για το αφιέρωμα του περιοδικού στην Οκτωβριανή Επανάσταση.
7. Η τηλεόραση άρχισε να λειτουργεί στην Ελλάδα το 1968. Ως το 1968 είχε εμβέλεια μόνο στην Αθήνα (50.000 δέκτες) και την ίδια χρονιά οι θεατές στους κινηματογράφους μειώθηκαν κατά 15%. Ως το 1971, τα εισιτήρια των ελληνικών ταινιών μειώθηκαν κατά 30% (στην Αθήνα). Ενώ το 1968 στην περιοχή Αθήνας-Πειραιά είχαν κοπεί 20 εκατ. εισιτήρια, το 1974 κόπηκαν 1,5 εκατ. Και το 1977 400.000. Την ίδια φθινόβια πορεία είχε και η παραγωγή ελληνικών ταινιών. Από τις 117 που παρήχθησαν το 1966-1967, το 1973-1974 έφτασαν μόλις τις 44 (Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Ένα σύντομο ιστορικό», στο *Όψεις του Νέου ελληνικού κινηματογράφου*, εκδ. Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σειρά Οπτικοακουστική Κουλτούρα 2, Αθήνα 2002, σ. 12-14).
8. *Ραδιοτηλέορασις*, τχ. 91/1119, 7-13.11.1971, στο πρόγραμμα της Τρίτης, 9.11.1971.
9. Κεντρικό πρόσωπο είναι η αδελφή του συνταγματάρχη Διαγόρα Βαρτάνη Χριστίνα Ψάχου, η οποία αναγκάζεται από τους απαγωγείς του παιδιού της να τους δίνει έγγραφα της ελληνικής αντικατασκοπίας που έλαβε από τον αδελφό της. Για την πράξη της αυτή φτάνει στο εκτελεστικό απόσπασμα, αλλά σώζεται την τελευταία στιγμή από τον αδελφό της, ο οποίος αποκαλύπτει ότι τη χρησιμοποιούσε προκειμένου να παραπλανήσει τους Ιταλούς.
10. Απ. Βραχιολίδης «Ο Άγνωστος Πόλεμος», *Ραδιοτηλέορασις*, τχ. 109/1137, 12-18 Μαρτίου 1972, σ. 51. Η υπόθεση: Μετά την πρώτη υποχώρηση των Ιταλών στο αλβανικό μέτωπο, οι ελληνικές δυνάμεις βρίσκουν τον ταγματάρχη Έκτορα Ψάχο, γαμπρό του συνταγματάρχη Βαρτάνη, φυλακισμένο σε αλβανικές φυλακές. Το γεγονός κινητοποιεί το Β' Γραφείο αφού ο Ψάχος δεν είχε εγκαταλείψει ποτέ το Γενικό Επιτελείο [Οι δύο αυτές ιστορίες βγήκαν σε βιντεοταινίες το 1987].
11. «Πρόκειται για μια δραματική ανατομία του κατακερματισμού και της συντριβής του ανθρώπου από τις ερπύστρες της πολεμικής σκοπιμότητας. Η ιστορία ενός ανθρώπου που αναλαμβάνει την αποστολή να οδηγήσει τον εαυτό του στην καταστροφή και στην εκμηδένιση», *Ραδιοτηλέορασις*, τχ. 131/1159, 5-11.8.1972, στο πρόγραμμα της Παρασκευής 11.8.1972.
12. Σύντομος κύκλος, 8-17.11.1972, με «φόντο την κατάληψη της ηπειρωτικής Ελλάδος και την ηρωική μάχη της Κρήτης», *Ραδιοτηλέορασις*, τχ. 143/1171, 5-11.11.1972, στο πρόγραμμα της Τετάρτης 8.11.1972.
13. Επίσης σύντομος κύκλος που αναφέρεται στα σχέδια του ελληνικού στρατού να συνεργαστεί με τη Μεγάλη Βρετανία και πιθανώς με τις ΗΠΑ για την αποστολή βοήθειας στην Ελλάδα μετά (:) την εισβολή των Γερμανών. Στο πρόγραμμα της *Ραδιοτηλέορασις* διαβάζουμε: «Στην αίθουσα των επιχειρήσεων του Γενικού Στρατηγείου, ο στρατηγός Λιάπης αναγγέλλει στους αξιωματικούς ότι ο υπαρχηγός του Επιτελείου μαζί με τον δεύτερο υπαρχηγό στρατηγό Βέργο αναχώρησαν στο Λονδίνο με σκοπό να συνεργαστούν με το Βρετανικό Επιτελείο και να επιτύχουν ταχύτερα αποστολή αγγλικής βοήθειας. Μετά το Λονδίνο θα μεταβούν πιθανώς και εις Ηνωμένες Πολιτείας. Στη θέση του αποχωρήσαντος πρώτου υπαρχηγού του Επιτελείου ετοποθετήθη ο υποστράτηγος Πάτροκλος Τσιώρας, ο οποίος διοικούσε μέχρι πρότινος μαχόμενη μεραρχία στο αλβανικό μέτωπο και είχε τραυματισθεί σοβαρώς. Ο νέος υπαρχηγός κάνει παρατηρήσεις στους αξιωματικούς για την αμφισβήτηση τους και μετά τους υπενθυμίζει τη σοβαρότητα της στρατιωτικής καταστάσεως. Ο στρατιωτικός ακόλουθος της ελληνικής πρεσβείας στο Βερολίνο, ο οποίος μόλις έχει φτάσει από τη Γερμανία, ζητά να συναντήσει τον ταγματάρχη Καβάση για το θέμα της σύζυγού του η οποία είχε συλληφθεί προ μηνών στην Γερμανία ως κατάσκοπος και επρόκειτο να εκτελεστεί...», *Ραδιοτηλέορασις*, τχ. 145/1173, 19-25.11.1972, στο πρόγραμμα της Τετάρτης 22.11.1972.

14. Το 1990 έγινε ριμέικ του σήριαλ, που προβλήθηκε στον ANTENA (πρεμιέρα Τρίτη 23.1.1990). Δεν είχε όμως την αναμενόμενη τηλεθέαση και μετά από 7 ημίωρα επεισόδια διακόπηκε η προβολή του.
15. *Ραδιοτηλεόρασις*, τχ. 109/1137, 12-18.3. 1972, σ. 50.
16. *Ραδιοτηλεόρασις*, ό.π., σ. 63.
17. Στάθης Βαλούκος, *Ελληνική τηλεόραση – Οδηγός τηλεοπτικών σειρών 1967-1998*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ. 214. Παρεμπιπτόντως, σύμφωνα με την ΕΣΥ, το υψηλότερο ποσοστό τηλεθέασης που καταγράφηκε σε ελληνικές σειρές ανήκει στο τελευταίο επεισόδιο των *Ιερόσυλων* [1983-1984, ΕΡΤ 2] με 82%, ό.π.
18. Απ. Βραχιολίδης, ό.π., σ. 51.
19. Δ. Ψαθός, «Ο Άγνωστος», στη στήλη: «Εύθυμα και σοβαρά», εφ. *Τα Νέα*, 21.10.1972.
20. *Ραδιοτηλεόρασις*, τχ. 109/1137, 12-18.3.1972, σ. 63.
21. *Ραδιοτηλεόρασις*, ό.π.
22. «Η Γκέλυ Μαυροπούλου και ο Άγνωστος πόλεμος», *Ραδιοτηλεόρασις*, τχ. 110/1138, 19-25.3.1972, σ. 51.
23. *Ραδιοτηλεόρασις*, 25-31.3.1973, σ. 51.
24. Έχει τιμηθεί σε πολλά κινηματογραφικά φεστιβάλ (Θεσσαλονίκη, Ταορμίνια, Φόρουμ του Βερολίνου, στις Βρυξέλλες, στο Λονδίνο, στην Πορτογαλία, στην Ιαπωνία. Η Διεθνής Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου την έχει ανακηρύξει ως την 44η καλύτερη ταινία στην Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου.
25. Barthélémy Amengual, «Μια ποιητική της ιστορίας», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (επιμ. Ειρήνη Στάθη), Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 23.
26. Θ. Αγγελόπουλος, συν. στο *Jeune Cinéma*, τχ. 107, Δεκέμβριος 1977.
27. Μάνος Στεφανίδης, «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Η γενεαλογία της εικόνας». Αφιέρωμα στον Θόδωρο Αγγελόπουλο, *Διαβάζω*, Δεκέμβριος 2004.
28. Θ. Αγγελόπουλος «Μια τεράστια οικογενειακή φωτογραφία», Συνέντευξη στον Μιχάλη Δημόπουλο και τη Φρίντα Λιάππα, στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (επιμ. Ειρήνη Στάθη), Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 182.
29. Barthélémy Amengual, ό.π., σ. 26.
30. Ένα από τα κριτήρια που χρησιμοποιεί ο Μαρκ Φερρό για την ταξινόμηση των αναλύσεων των ταινιών ως προς τη σχέση τους με την ιστορία. (Μαρκ Φερρό, ό.π., σ. 203).
31. Θ. Αγγελόπουλος, ό.π., σ. 184.
32. Lino Micciché, «Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 142.
33. Barthélémy Amengual, ό.π., σ. 28.

