

Ποιες οι προοπτικές κατάκτησης της ελευθερίας μας

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Οι *Μέρες του '36* του Θόδωρου Αγγελόπουλου είναι η πρώτη άμεσα και αληθινά πολιτική ταινία, πιθανότατα δε, το πιο αξιόλογο έργο του ελληνικού κινηματογράφου.

Η ταινία, διαλογισμός πάνω σε μια καίρια στιγμή της πρόσφατης ελληνικής Ιστορίας (την εποχή που «μαγειρευόταν» η 4η Αυγούστου), παίρνει την εκκίνησή της από ένα αληθινό γεγονός, ένα από εκείνα τα «τυχαία» γεγονότα που θέτουν σε κίνηση απρόβλεπτους μηχανισμούς μέσα στην «ομαλή» λειτουργία του καταπιεστικού αστικού συστήματος. Φυσικά, ήδη στο επίπεδο του σεναρίου ο Αγγελόπουλος έχει μεταβάλλει τα τυπικά δεδομένα, ώστε να κατασκευάσει ένα μοντέλο των αντιθέσεων στο εσωτερικό αυτής της κοινωνίας. Βασική η αντίθεση προλεταρίων-αστών, αλλά και αντιφάσεις άλλες σε πυκνά ζεύγη: ο Σοφιανός, φύσει προλετάριος - θέσει εξωνημένος αστός, τελικά «καταδικασμένος», γιατί άχρηστος ή και επικίνδυνος· κοινοβουλευτικοί - «στρατηγός»· φανερές πηγές εξουσίας (υπουργός, εισαγγελέας) - μυστικές πηγές (ξένοι και οικονομικοί παράγοντες, αυτός που τηλεφωνεί)· νόμιμη ιεραρχία - ουσιαστική δύναμη (εκτελεστής, απόσπασμα) κ.λπ. Τα γεγονότα δεν τον ενδιαφέρουν αυτά καθαυτά (γι' αυτό και τα μετασχηματίζει)· στόχος του είναι οι μεταξύ τους μεταβλητές σχέσεις. Ήδη τα παραπάνω ζεύγη αντίθεσης δίνουν μια εικόνα επικίνδυνης κρυστάλλωσης στο εσωτερικό της αστικής κοινωνίας – καρκινωμάτων, που θα επιταχύνουν την πτώση της πρόσοψης και την αποκάλυψη της δικτατορίας.

Τώρα, όσο κι αν οι σχέσεις των γεγονότων ορίζονται δυναμικά μέσα από μια έρευνα των πηγών και μια υλιστική ανάλυσή τους, ο «λόγος» πάνω στην Ιστορία ενδιαφέρει λιγότερο τον Αγγελόπουλο από την υποδειγματική προβολή του στο σήμερα. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την εξέταση της σκηνοθεσίας, που καθιερώνει έναν διπλό, αντιφατικό και διαλεκτικό μηχανισμό: ενώ παράγει σημασίες σύμφωνα με ορισμένους πολιτιστικούς κώδικες, ταυτόχρονα αποδιαιθερώνει όλα τα συστήματα – από το βασικό φιλικό μοντέλο ως τα ακρότατα εκφραστικά του μέσα.

Υπάρχει μια αφήγηση που εκθέτει με γραμμική τάξη και (φαινομενικά) λογική ακολουθία μια ιστορία που αντιστοιχεί σε κάποια πραγματικά γεγονότα: φόνος, σύλληψη υποτιθέμενου ενόχου, ανταρσία του με σύλληψη ομήρου, νόμιμη δολοφονία του. Η άρθρωσή τους παίρνει τη μορφή της αστυνομικής πλοκής που, όμως, δεν υλοποιεί τις αρχικές υποσχέσεις της. Ο αληθινός ένοχος, όχι μόνο δεν ανακαλύπτεται ποτέ, αλλά ακόμα και οι έρευνες προς αυτή την κατεύθυνση σταματούν πολύ γρήγορα. Κι όχι μόνο δεν υπάρχει σασπένς, αλλά κι ο θεατής απωθείται συνεχώς από οποιαδήποτε συμμετοχή, με τη χρήση των εκφραστικών μέσων (βλ. πιο κάτω).

Το κλασικό φιλικό μοντέλο ζητά ένα κεντρικό πρόσωπο για άξονα της δομής του· ήρωα (στο Χόλιγουντ) ή, έστω, αντι-ήρωα (στο ρεαλισμό). Εδώ, υπάρχει ήρωας, αλλά είναι απών· δε δρα ποτέ ορατά (και συλλαμβάνεται για μια «δράση» που δεν έκανε), αλλά αποτελεί μιά απειλή· είναι «κακός», αλλά ωραίος και μ' ένα είδος λαϊκής λεβεντιάς· βρίσκεται με το μέρος των θυτών, αλλά ο ίδιος είναι θύμα κ.ο.κ. Σειρά από αντιθετικές ιδιότητες.

Την απουσία του ήρωα θα τείνουν να καλύψουν οι «ερευνώντες» για την αλήθεια (και η ταινία φαίνεται τότε να παίρνει έναν παραδοσιακά «πολιτικό» χαρακτήρα). Όμως, δικηγόρος, αδελφός, βοηθός εισαγγελέας, θα ανακοπούν βίαια ή θα σωπάσουν, χωρίς να μάθουμε με βεβαιότητα αν η έρευνά τους έφερε καρπούς και ποια είναι αυτά τα νέα στοιχεία.

Ούτε και η «μάζα», όμως, ή οποιαδήποτε ομάδα γίνεται φορέας «θετικής» δράσης, όπως στις λαϊκίζουσες ταινίες. Οι προλετάριοι, συνδικαλιστές ή φοιτητές, περιθωριακά εμφανίζονται, σαν «ξένοι» προς το κύριο σώμα της ταινίας. Ο Αγγελόπουλος μένει συνεπής προς την ιστορική προοπτική του, που δείχνει μια καταστροφή των λαϊκών δυνάμεων την εποχή εκείνη κι ανοίγει το δρόμο στην 4η Αυγούστου. Έτσι κι εδώ, η πολιτική πρακτική των εργατών εμφανίζεται ανενεργός· τελικά, οι εργάτες γίνονται θύματα. Ο ομιλητής στη συγκέντρωση δολοφονείται, οι φυλακισμένοι αποτυγχάνουν στην εξέγερση, τρεις κρατούμενοι εκτελούνται στο τέλος. Το προσκήνιο γεμίζει η κρατούσα τάξη με τις εσωτερικές αντιφάσεις της που, πάντως, δε θα εμποδίσουν την (προσωρινή) «εξομάλυνση» με τη δικτατορία.

Χωρίς την ολοποιητική λειτουργία –του ήρωα, του σασπένς, της θετικής δράσης, της δραματουργικής διαδικασίας–, ο θεατής θα έχανε κιόλας τις καθησυχαστικές «βακτηρίες» του. Αλλά η αποδιάρθρωση λειτουργεί ακόμα οργανικότερα σ' όλα τα συστήματα σημαινόντων.

Ο χώρος (και τα αντικείμενα) μοιάζει να είναι «πραγματικός», αφού τίποτα δε γυρίστηκε σε στούντιο· επιλέχθηκαν με προσοχή τα εξωτερικά και τα αξεσουάρ της εποχής (αυτοκίνητα, κρεβατοκάμαρα Κριεζή), η δε φυλακή είναι κάτι παραπάνω από αυθεντική: το Ιτζεδίν στα Χανιά, όπου, μερικούς μήνες πριν από το γύρισμα, στοιβάζονταν ακόμα οι πρόσφατοι πολιτικοί κρατούμενοι. Πώς, όμως, τον ορίζει η κάμερα; Κάθε σκηνή, σε ένα ή ελάχιστα πλάνα, βλέπει το χώρο ενιαίο, σαν σκηνή θεάτρου, με τους ανθρώπους να τον διασχίζουν σ' όλο το βάθος ή το πλάτος του. Δεν αναλύεται ποτέ με διασταυρούμενα φιλικά πεδία. Μερικές φορές, πάλι, ορίζεται σαν κύκλος, όπου τα διπλά πανοραμικά 360 μοιρών εγγράφουν επίμονα μέσα τους μια ανθρώπινη δράση που «μαγικά» παγώνει σε σατιρικό στιλιζάρισμα (εγκαίνια σταδίου) ή σε αναμονή θανάτου (διαδικασία εκτέλεσης Σοφianού).

Όμως, δε φτάνει αυτό για το παραξένεμα του θεατή. Οι χώροι διαδοχικών σκηνών, ποτέ δε δένονται σε τοπογραφική τάξη (αισθάνεσαι πάντα ένα «τράνταγμα» στη μεταβολή)· συχνά είναι ασυνεχείς, αυθαίρετοι και κάτι παραπάνω: μερικές φορές, ο ίδιος χώρος έχει αλλάξει στην αρχή και στο τέλος της ταινίας (π.χ. η πρόσβαση στο δωμάτιο του Σοφianού).

Η θεατρικότητα που υποβάλλει ο φιλικός χώρος, εκτείνεται και στη δράση. Αλλού έχει επιδιωχθεί για διάφορα επίπεδα σάτιρας: από την ελαφριά ειρωνεία (ο διευθυντής στρώνει τα σεντόνια) ως την απόλυτη γελοιογράφηση (τελετουργική ετοιμασία δηλητηρίασης, σχεδόν σαν μυστικός δείπνος). Αλλού γεννιέται παρά τη ρεαλιστική απεικόνιση και συμπεριφορά, χάρη στη λειτουργία του χρόνου (βλ. πιο κάτω), στον «καθ' έλξιν» χρωματισμό από τις παράπλευρες σκηνές ή σε αδιόρατες σκηνοθετικές μετατοπίσεις (συνάντηση στο δικαστήριο δικηγόρου-αδελφού).

Τα πρόσωπα, ενώ διαλέχτηκαν να μη θυμίζουν ηθοποιό, και οι περισσότεροι είναι ερασιτέχνες (άρα: τείνουν προς το «πραγματικό»), λειτουργούν παραμορφωτικά σ' ολόκληρη την κλίμακα της γελοιογραφίας ως την αδεξιότητα που ενσωματώνεται κι αυτή σαν αποξενωτικό στοιχείο (επίσκεψη στον αρχηγό του κόμματος). Αλλά και οι προλετάριοι παρουσιάζονται στιλιζαρισμένοι: παιδιά με άσπρα που περνούν βιαστικά, ανεμίζοντας προκηρύξεις σαν να ελευθερώνουν περιστέρια, ή αδρές φιγούρες συνδικαλιστών σε χώρο «μακρινό». («Δυσκολεύτηκες να μας βρεις;» ρωτάνε το δικηγόρο που πέρασε από ερημιές της «άκρης του κόσμου» για να τους συναντήσει.)

Όμως, και στο εσωτερικό μιας σκηνής γίνονται αιφνίδιες «παρεμβολές» άλλης συμπεριφοράς, που λειτουργούν σαν ρήξεις-σοκ παραξενέματος (το περίεργο γέλιο του εισαγγελέα, ο τύπος με το τουφέκι που απαγγέλλει το ποίημά του).

Οι διάλογοι «πάσχουν» από τρομερά (ηθελημένα) κενά στην παροχή πληροφοριών. Ιδίως, όμως, απουσιάζουν οι συνομιλίες όπου κρίνεται η πορεία του θέματος και του κινηματογραφικού έργου. Οι εξηγήσεις, οι εντολές, τα επιχειρήματα, γίνονται στο βάθος του πεδίου ή εκτός ταινίας. Δεν θα αφεθεί ο θεατής ν' αγκιστρωθεί στο μυθοπλαστικό στοιχείο.

Ο χρόνος υπακούει σε ανάλογη χρήση με το χώρο. Ρεαλιστικός μέχρι κεραίας χρόνος στο εσωτερικό της σκηνής, έτσι που οι ατέλειωτοι «περίπατοι» και η αναμονή να γίνονται αφόρητοι και, κατά περίεργο τρόπο, να καταλήγουν –μαζί με το ολικό πεδίο– στη θεατρικότητα. Ανάμεσα στις σκηνές, πάλι, ο χρόνος είναι φοβερά ελλειπτικός, ασυνεχής, ακόμα κι ασύγχρονος, εκεί όπου θα χρειαζόταν παράλληλη δράση. (Τελικά, κίνηση συν χρόνος, με τις ανορθόδοξες διαρκείς εναλλαγές και συγκοπές του, πλάθουν ένα ρυθμό που τον αισθανόμαστε σαν αλλιώτικο, μουσικό, αφού, αντίθετα, ο ρυθμός του «ορθόδοξου» ντεκουπάζ μεταδίδει την αίσθηση του ρέοντος φυσικού χρόνου.) Οι τεράστιοι «νεκροί» χρόνοι, οι ελλείψεις και, ιδίως, ο α-συγχρονισμός, «φρενάρουν» και διαλύουν διαρκώς την κινηματογραφική δράση. Έτσι, δεν παρασύρεται ο θεατής απ' την απαράβατη διαδικασία μιας τάξης διαδοχής· δηλαδή, ενός τυφλού συστήματος. Άλλωστε, το έργο δεν αναπτύσσει δράσεις, αλλά εκθέτει συνθήκες, κι ο θεατής δε βρίσκεται ποτέ μέσα στη δράση· τη «θεάται» από μακριά ή, το πολύ, εισέρχεται για να την παρατηρήσει. Όπως και να 'ναι, πάντα αντιπαρατάσσεται. Το ενδιαφέρον του μετατοπίζεται έτσι από τη λύση στην εξέλιξη των σχέσεων των παραγόντων, ατόμων ή γενικότερων δυνάμεων που έχουν εμπλακεί στο «παιχνίδι». Η αποδιάρθρωση όλων

των σημαινόντων συστημάτων αποκλείει τη συμμετοχή του και τον οδηγεί στην αποστασιοποίηση, στην ανάγνωση.

Ο προσεκτικός αναγνώστης θα έχει ήδη φτάσει στο συμπέρασμα: ο Αγγελόπουλος μας προσφέρει ένα συνεπές ισοδύναμο της μπρεχτικής μεθόδου.

Η αποστασιοποίηση λειτουργεί στο επίπεδο σημαίνοντος-σημαινομένου, ώστε ν' αποσπαστεί η στερεότυπη σημασία που στηρίζεται στη διαδοχή ασυνείδητων εικόνων μυθικής προέλευσης. Η κριτική σκέψη του θεατή θα οδηγήσει αυτή την αποσήμανση προς τη μετασήμανση, σφυρηλατώντας έναν νέο συσχετισμό των γεγονότων και των αιτιών τους, και, τελικά, προς μια νέα κριτική στάση απέναντι στο συγκεκριμένο κοινωνικό φαινόμενο.

Ο κίνδυνος που «καραδοκεί» σ' αυτές τις αισθητικές γνωστικές διαδικασίες, είναι, η μετασήμανση να μην ακολουθήσει την αποσήμανση. Τότε, με την έκπτωση-απουσία των σημαινομένων, απομένει ένα πλήθος σημείων χωρίς ουσία: η ομορφιά και η μουσική των μορφών.

Είναι ένας κίνδυνος που τον διατρέχει στις χειρότερες στιγμές του ο Jancs^{1/2}, ακριβώς απ' την απόλυτη επιβολή μιας μορφής τέλει γεωμετρικά και ρυθμικά, στην οποία προσθέτει μια διάσταση μυστηρίου, καταλήγοντας σ' ένα αίνιγμα χωρίς λύση, σ' ένα φανταστικό χωρίς νόημα.

Στον Αγγελόπουλο, αντίθετα, σε ορισμένες σκηνές ιδιαίτερα στιλιζαρισμένες ή γελοιογραφικές ή μονομερείς, η επίμονη υπόδειξη ενός «δρόμου» σημασιολόγησης, μέσα από μια πυκνή και αδιαπέραστη τάξη σημείων, οργανωμένων μετρικά, δημιουργεί ένα φαινόμενο αποπνιξίας στο ζωντανό σώμα της ταινίας. Ένα νέο σύστημα «μόνης κατεύθυνσης» τείνει να επιβληθεί στο θεατή, ν' αναιρέσει απ' τους «αντίποδες» την ελευθερία της κριτικής του σκέψης και να εξαλείψει την παλμώδη πολυεδρικότητα του έργου τέχνης. Ο πειρασμός της δικτατορίας του δημιουργού, της τέχνης-μαριονέτας, κρύβεται πίσω από κάθε στιλιστική μεθοδολογία, ακόμα κι απ' την πιο «ορθή». Βέβαια, ο Αγγελόπουλος δεν υποκύπτει κυριολεκτικά σ' αυτήν, αλλά διακρίνει κανείς κάποια αφυδάτωση σε σχέση με την Αναπαράσταση. Ας μην ξεχνάμε ποτέ το λόγο του Brecht: «Αν στιλιζάρουμε το φυσικό, σημασία έχει να μην το καταργήσουμε, αλλά, αντίθετα, να το εντατικοποιήσουμε». Και πραγματικά, η ταινία, απ' το τραγούδι της Μένδρη κι ύστερα, πυκνώνει, εντείνεται, σ' ένα καινούργιο σασπένς ουσίας.

Οι Μέρες του '36 αποτελούν το αρκετά σπάνιο φαινόμενο ενός κινηματογράφου που ενσωματώνεται στο προτσές της Ιστορίας. Αν μας βυθίζει με ψυχρή επιμονή στον καταπιεστικό μηχανισμό του καπιταλιστικού συστήματος, σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή, είναι για ν' απογυμνωθεί ο αληθινός σκελετός αυτού του συστήματος και να διαβλέψουμε τα συμφέροντα που υπηρετεί. Ο μηχανισμός αυτός ισχύει και σήμερα, και το πρόβλημα της ελευθερίας τίθεται εντονότατα και για μας. Είναι, λοιπόν, μια πολύτιμη συμβολή στη συνειδητοποίηση της συγκεκριμένης κατάστασής μας και η ευκαιρία ν' αναλογιστούμε ποιες είναι οι αλλοτριωτικές δυνάμεις και ποιες οι προοπτικές κατάκτησης της ελευθερίας μας.

Χρονικό '73.