

Το μυστικό πίσω απ' την πόρτα

του Santos Zunzunegui

Η δεύτερη ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου αντανακλά τόσο υποδειγματικά την εποχή της σύλληψής της, ώστε, σήμερα, 25 χρόνια μετά την πραγματοποίησή της, να μπορεί να θεωρηθεί ως το πιο πειστικό παράδειγμα της θεωρίας κατά την οποία κάθε αυθεντικό πολιτιστικό έργο εκθέτει (το καθένα με τα μέσα του) τα ανεξίτηλα ίχνη (ή, ανάλογα με την περίπτωση, τις ουλές) κάποιων ιστορικών συγκυριών που κλήθηκε να τις μετατρέψει σε σάρκα και αίμα του.

Την ώρα της αλήθειας, για έναν σημερινό θεατή, οι Μέρες του '36 τη μαρτυρούν με δύο διαφορετικά συγ-κείμενα, οργανωμένα σε ομόκεντρους κύκλους, τα οποία μπορούμε να ονομάσουμε «εσωτερικό» και «εξωτερικό». Η εξέταση του πρώτου μάς δίνει τη δυνατότητα να θεωρήσουμε τον απαράμιλλο τρόπο με τον οποίο η ταινία καταλαμβάνει ένα χώρο μέσα στον ίδιο τον πυρήνα αυτής της ολοζώντανης αμφισβήτησης που εκείνο το καιρό συγκλόνιζε τον κινηματογράφο, ακολουθώντας τα χνάρια του Μάη του '68 και την εμφάνιση νέων επαναστατικών ελπίδων – κι ο Αγγελόπουλος το πράττει ριζοσπαστικά: ευθυγραμμιζόμενος με αυτούς που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, διακήρυσσαν την αναγκαιότητα ενός νέου τρόπου «θεώρησης του κινηματογράφου», έτσι ώστε να μετατραπεί σε κατάλληλο όχημα για τις αναζωογονημένες προσδοκίες της Αριστεράς. Γι' αυτό και η ταινία σπάει την παραδοσιακή αντίληψη της κινηματογραφικής δραματουργίας που υποστήριζε ότι ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν οι σκληρωτικές φόρμες της παραδοσιακής αφήγησης, προκειμένου να αποδοθεί ένας κόσμος εν μετασχηματισμώ.

[...] Οι Μέρες του '36 είναι ταινία ιστορική, όχι μόνο γιατί διαδραματίζεται την εποχή όπου στην Ελλάδα κυοφορείται μεθοδικά η δικτατορία του Μεταξά (1936), αλλά και γιατί γυρίστηκε υπό το καθεστώς στήριξης πολιτικών ελευθεριών που είχαν επιβάλει το Παλάτι κι ένα τμήμα του ελληνικού στρατού. Έτσι, η ταινία δε θα μπορούσε να μη μετατραπεί, μέσα από μια απλή θεματική επιλογή, σε καθρέφτη της δεδομένης στιγμής.

Αυτό, όμως, που είναι πραγματικά σημαντικό, είναι το γεγονός ότι η ταινία έμελλε να υπερβεί αυτό το συγκεκριμένο πλαίσιο, μέσα απ' την υιοθέτηση της «φόρμας» που θεωρήθηκε η πιο κατάλληλη προκειμένου να τονίσει, πέρα από το θέμα, και τις σκοτεινές μηχανορραφίες του πολιτικού συστήματος, κάτι που θα καθόριζε εν πολλοίς και τον τρόπο αποδοχής της ταινίας εκ μέρους του κοινού. Μ' άλλα λόγια, οι Μέρες του '36 εμφανίζονται ως καρπός μιας «στιλιζαρισμένης» βούλησης που επιδιώκει, με τον πιο σαφή τρόπο, να κάνει την ταινία να μιλήσει με κινηματογραφικούς όρους ομόλογους αυτών του κοινωνιολογικού περιβάλλοντος το οποίο υποτίθεται ότι πραγματεύεται. Έτσι, τα παραπάνω συγ-κείμενα, τα οποία ονομάσαμε «εσωτερικό» και «εξωτερικό», έμελλε να μεταφραστούν σε μια σειρά επιλογών που, όντας αυστηρά φορμαλιστικές, ανέστελλαν, εξ αυτού ακριβώς του λόγου, τον ανοικτά πολιτικό τους χαρακτήρα.

Γι' αυτό, άλλωστε, οι σημαίνουσες επιλογές κυριαρχούν, καλύπτοντας όλα τα επίπεδα της ταινίας. Αρχικά, έχουμε μια ιστορία που, με αφετηρία πραγματικά γεγονότα, αναπλάθει με αποσπασματικό τρόπο μια σύνθετη ιστορία πολιτικών εγκλημάτων τα οποία υιοθετούν τη μορφή μιας μορχικής πλεκτάνης με ανεξήγητα κίνητρα: μιας πλεκτάνης, που δεν αργεί να καταδείξει τον δολοπλόκο χαρακτήρα της αστικής εξουσίας. Γι' αυτό και, αφού πλέον δεν υπάρχει έξοδος απ' το λαβύρινθο, η ταινία θ' αποκηρύξει τη δομή της έρευνας (αφού πρώτα την επικαλεστεί για να την αδειάσει από κάθε συναίσθημα). [...] Γι' αυτό και τα γεγονότα που περιγράφει η ταινία, θα ξεκινήσουν από μια πολιτική δολοφονία παρακρατικού τύπου και θα φτάσουν ως έναν τριπλό τουφεκισμό, όπου η πολιτική εξουσία, αφού έχει αποποιηθεί τις δημοκρατικές διαδικασίες, θα φανερώσει όλη της την καταπιεστική ωμότητα.

[...] Κατά δεύτερο λόγο, η δράση εκτυλίσσεται μέσα σ' έναν έγκλειστο κόσμο που ενοικείται μόνο από ψιθύρους και δομείται πάνω στο «τυφλό σημείο» το οποίο, εν προκειμένω, εκπροσωπείται απ' το δωμάτιο-κελί όπου ο υποτιθέμενος δολοφόνος αντλεί δύναμη απ' τον όμηρό του, από απέραντους κάμπους

που τους πυρπολεί ένας ανελέητος ήλιος, απ' την ασβεστωμένη γαλήνη απομονωμένων οικισμών που ταραζεται μόνο με το δειλό πέταγμα κάποιων φυλλαδίων, κι από διάφορα δωμάτια (γραφεία αξιωματούχων, γραφεία του κόμματος) όπου η πολιτική εξουσία θα βουλιάξει μες στην ίδια της την ατολμία.

Πάνω σ' αυτό το υπόβαθρο στηρίζονται οι επιλογές που θα επιτρέψουν έναν ασυνήθιστο επαναπροσανατολισμό της γνωστής μπρεχτικής πρόσκλησης προς τους καλλιτέχνες της Αριστεράς να μην αρκούνται στην εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων. Αναφέρομαι στις δύο μεγάλες στιλιστικές επιλογές που διαμορφώνουν τη ματιά με την οποία ο σκηνοθέτης τοποθετείται πάνω στα γεγονότα: πρώτον, η κεντρική θέση της κινηματογραφικής μηχανής κι ο συνδυασμός της με πανοραμική, με ή χωρίς κίνηση της κάμερας· δεύτερον, η επιστροφή στη χαρακτηριστική «εξωτερικότητα» των πρώτων κινηματογραφικών ταινιών, αποτέλεσμα της μεγάλης απόστασης απ' την οποία κινηματογραφούνται τα γεγονότα.

Παρ' όλα αυτά, δεν παύει να είναι ασυνήθιστη η επιλογή κατά την οποία όλα τα γεγονότα περιστρέφονται περί τον άξονα της κινηματογραφικής μηχανής, η οποία, καίτοι τοποθετημένη στο γεωμετρικό τους κέντρο, τα παρατηρεί, εκ των πραγμάτων, από μια απόλυτα εξωτερική οπτική. Κατά βάθος, τα μεγάλα πανοραμικά των 360 μοιρών δεν δηλώνουν το πανταχού παρόν της κάμερας, αλλά το κενό της οπτικής της – ανάγνωση, που άλλοι θα την αποκαλέσουν «αποδομητική», και άλλοι, «μοντέρνα»: το κέντρο δε σηματοδοτεί παρά το «φλου» των φαινομένων, τον αυστηρό περιορισμό της άποψης, το ουσιαστικό κενό στο οποίο οδηγεί κάθε λειτουργία επαγρύπνησης μια δύναμη που κρύβει ζηλότυπα τα μυστικά της. Όπως τα δύο κέντρα μιας έλλειψης, έτσι κι εδώ, δύο μεγάλα και υποδειγματικά πανοραμικά δομούν την ιστορία: το πρώτο, ημερήσιο, μας θέτει προ της αδυναμίας να γνωρίσουμε το μυστικό που μεταφέρουν οι φυλακισμένοι από ομάδα σε ομάδα· το δεύτερο, νυχτερινό, στο τέλος πια της ιστορίας, μόλις που θα μας επιτρέψει να μαντέψουμε τους ελιγμούς του ελεύθερου σκοπευτή που θα δώσει τέλος στη ζωή του ψευτο(;)δολοφόνου του συνδικαλιστή, με το θάνατο του οποίου ξεκινά η ταινία.

Το δίχως άλλο, η δεύτερη στιλιστική επιλογή (η αναζήτηση διά του γενικού πλάνου της υποδειγματικής απόστασης) προκύπτει από την αποποίηση οποιασδήποτε ψυχολογικής μίανσης, τυπικού και τοπικού βάρους εκείνου του συμβατικού κινηματογράφου απ' τον οποίο οι Μέρες του '36 επιδιώκουν ν' αποστασιοποιηθούν. Η επιστροφή στην κινηματογράφιση με γενικά πλάνα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχει να κάνει μ' ένα απωθημένο αρχαιολογικής τάξεως (αν και, λαμβανομένων υπ' όψιν των μεταγενέστερων ταινιών του Αγγελόπουλου, η θεωρία αυτή θα άξιζε ν' αναθεωρηθεί).

[...] Από αυτή την άποψη, η δήλωση του Αγγελόπουλου πως «η δικτατορία είναι εγγεγραμμένη στον ίδιο τον καμβά της ταινίας» είναι απολύτως ισχυρή. Η επιτηδευμένη θολότητα της ταινίας μπορεί, επομένως, να κατανοηθεί με δύο απόλυτα αντιφατικούς τρόπους: ο ένας αναφέρεται στην ίδια τη θολότητα του πολιτικού καθεστώτος, ως μεταφορά που επιτυγχάνεται με τον κινηματογραφικό φορμαλισμό· ο άλλος, στη βούληση ενός «νέου κινηματογράφου» να πάει πέρα απ' τη «διαφάνεια» των παραδοσιακών ταινιών, προκειμένου να δημιουργήσει έναν νέο πρότυπο θεατή, ο οποίος, έχοντας ως αφετηρία τις νέες «φόρμες» που του προτείνουν, θα είναι σε θέση να ξεδιαλύνει τις «νέες» ιδέες.

«Nosferatu», τχ. 24, 1997.
Μετάφραση: Δημήτρης Κερκινός.