

Ανοικειωτικοί μηχανισμοί και η υποκειμενικότητα του βιωμένου τραύματος στις ταινίες Έλα να δεις και Γιος του Σαούλ: Μια συγκριτική ανάγνωση ταινιών για το Ολοκαύτωμα

Μυρτώ Κοκκίνου-Γεωργοπούλου

Κινηματογραφίστρια, συντονίστρια κιν/φικών εργαστηρίων

I died in Auschwitz, but no-one knows it.

Σαρλότ Ντελμπό

Εισαγωγή

Κατά τη διάρκεια της μετανεωτερικότητας, το ερευνητικό ενδιαφέρον γύρω από ζητήματα μνήμης και ταυτότητας εντείνεται. Το ενδιαφέρον αυτό για την πολιτισμική (cultural) μνήμη σε διάλογο με την ατομική μπορεί να ερμηνευθεί και με βάση τις λογοτεχνικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές μελέτες του 19ου και 20ού αιώνα γύρω από την ίδια τη φύση της μνημονικής ανάκλησης,¹ αλλά –κυρίως– με βάση την εμπειρία του Ολοκαυτώματος (Shoah) ως οριακού γεγονότος-σημείου της Ιστορίας. Ταυτόχρονα, την τελευταία τριακονταετία, στις μελέτες γύρω από το Ολοκαύτωμα συντελείται επίσης μια μετάβαση από το τι ξέρουμε για το ίδιο το γεγονός στο πώς το θυμόμαστε, πραγματοποιείται δηλαδή μια μετατόπιση από την ιστορία στη μνήμη.²

Η χρονικότητα της διάρκειας που χαρακτηρίζει το Ολοκαύτωμα, δηλαδή η χρονικότητα ενός διαρκώς αναβιούμενου ιστορικού τραύματος,³ απειλεί τη χρονικότητα της καθημερινής εμπειρίας. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Λάνγκερ, το Ολοκαύτωμα διαφεύγει της χρονικότητας αυτής, αφού ο μάρτυρας γίνεται ένας αφηγητής εκτός

1. Michael Rossington, «Introduction», στο Michael Rossington, Anne Whitehead (επιμ.), *Theories of Memory: A Reader*, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2007, 134.

2. Lawrence L. Langer, «Memory's Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies», στο M. Rossington, A. Whitehead (επιμ.), *Theories of Memory*, ό.π., 193.

3. «Time as chronology does not and cannot heal the wounds of time as duration», L. Langer, «Memory's Time», ό.π., 197.

χρόνου. Ο κατακερματισμός της χρονικότητας, άλλωστε, παρατηρείται και στις ίδιες τις μαρτυρίες των θυμάτων.⁴

Στις σπουδές γύρω από το Ολοκαύτωμα σύμφυτη με την έννοια της μνήμης, λοιπόν, είναι και αυτή του τραύματος. Σύμφωνα με την Αν Γουάιτχεντ, η αρχική ανάδυση της έννοιας του τραύματος είναι ριζικά συνδεδεμένη με τη νεωτερικότητα,⁵ ενώ, σύμφωνα με την Κάθι Καρούθ, οι σπουδές του τραύματος συνέβαλαν ώστε πολλές διαγνώσεις διασχιστικών διαταραχών να επανεξεταστούν σε συνάρτηση –πλέον– με το τραύμα.⁶ Πολλαπλές επομένως ζυμώσεις και εξελίξεις έστρεψαν το ενδιαφέρον προς το τραύμα και δρομολόγησαν αλλαγές σε πολλαπλούς τομείς της κοινωνικοπολιτικής, αλλά κυρίως της πολιτισμικής σφαίρας.

Στο σημείο αυτό ας προχωρήσουμε σε μια απόπειρα ορισμού του τραύματος. Στο *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης* (1921),⁷ ο Φρόιντ ισχυρίζεται ότι η αντιληπτικότητα εδράζεται στο προσυνειδητό αντί του συνειδητού, όπως είχε ως τότε θεωρήσει, το οποίο συσχετίζει με τις διαδικασίες της λογοκρισίας. Η συνείδηση λειτουργεί έτσι ως μια πρώτη γραμμή άμυνας, ένα προστατευτικό στρώμα απέναντι στα εξωτερικά ερεθίσματα.⁸ Στην περίπτωση λοιπόν που ένα βίωμα διαπεράσει το προστατευτικό στρώμα του συνειδητού, οδηγείται κατευθείαν στο ασυνείδητο και μετατρέπεται σε τραύμα. Το παρόν του τραύματος, εξαιτίας της αμεσότητάς του, δεν βιώνεται ποτέ ως παρόν, δηλαδή δεν εγγράφεται στη συνείδηση ώστε να αφομοιωθεί-κατανοηθεί ολοκληρωμένα από το άτομο, και μπορεί να προσδιοριστεί μόνο σε συνάρτηση με έναν άλλο χώρο και χρόνο.⁹ Επομένως, το τραυματικό συμβάν επανα-βιώνεται εκ των υστέρων. Σύμφωνα με την Καρούθ, το τραύμα δεν είναι άλλο από μια έμμονη εικόνα ή γεγονός το οποίο, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, δεν μπορεί να ερμηνευθεί απλά ως μια αλλοίωση της αντίληψης.¹⁰

Κατ'αντιστοιχία, τα όνειρα που επανέρχονται ως απόρροια του τραύματος αντιστέκονται σε μια ευθύγραμμη ψυχαναλυτική ερμηνεία, διότι δεν φέρουν κάποιο

4. Στο ίδιο, 194.

5. Anne Whitehead, «Introduction», στο M. Rossington, A. Whitehead (επιμ.), *Theories of Memory*, ό.π., 186.

6. Cathy Caruth, «Trauma and Experience», στο M. Rossington, A. Whitehead (επιμ.), *Theories of Memory*, ό.π., 199.

7. Sigmund Freud, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2014. (Πρωτότυπο: Sigmund Freud, «Jenseits des Lustprinzips», *Gesamelte Werke. Werke aus den Jahren 1920 - 1924*, τόμ. 13, S. Fischer Verlag, 1920).

8. A. Whitehead, «Introduction», ό.π., 187.

9. Στο ίδιο, 188.

10. «Το τραύμα συνιστά έναν θεμελιώδη εκτοπισμό» (μετάφραση της γράφουσας) από C. Caruth, «Trauma and Experience», ό.π., 200.

νόημα απωθημένο και «μεταμφιεσμένο» στο ασυνείδητο, αλλά επιστρέφουν επαναληπτικά στην ίδια την τραυματική εμπειρία, σε μια απόλυτη «κυριολεξία». Επειδή, ωστόσο, «το τραύμα δεν είναι μια γνώση που το άτομο κατέχει, αλλά, αντιστρόφως το ίδιο το τραύμα διακατέχει ολοκληρωτικά το άτομο, συχνά γεννά μια αμφιβολία γύρω από την αλήθεια του».¹¹ Όπως σημειώνει η Καρούθ,

αν η διαταραχή μετατραυματικού στρες πρέπει να κατανοηθεί ως ένα παθολογικό σύμπτωμα, τότε δεν είναι τόσο ένα σύμπτωμα του ασυνείδητου, όσο ένα σύμπτωμα της Ιστορίας. Το τραυματισμένο άτομο, θα μπορούσαμε να πούμε, φέρει μια απίθανη ιστορία εντός του ή καθίσταται το ίδιο ένα σύμπτωμα της ιστορίας που δεν μπορεί όμως ποτέ εξ ολοκλήρου να κατέχει.¹²

Συνεπώς, αιτία της αμφιταλάντευσης γύρω από την αλήθεια μιας τραυματικής εμπειρίας δεν είναι η έλλειψη αμεσότητας ή ευρύτερα πρόσβασης στην εμπειρία αυτή. Αντιθέτως –κατά παράδοξο τρόπο–, η υπερβολική αμεσότητα της εμπειρίας είναι που εκ των υστέρων γεννά αμφιβολίες. Το νόημα αυτό συνοψίζεται εύστοχα σε αυτό που ο Ντόρι Λαμπ αποκάλεσε «η κατακρήμνιση της μαρτυρίας» (the collapse of witnessing).¹³

Οι ταινίες που πρόκειται να εξεταστούν στην παρούσα μελέτη αφορούν το τραύμα κατά τη στιγμή που αυτό βιώνεται, με άλλα λόγια τη χρονικότητα της διάρκειας που χαρακτηρίζει το ίδιο το τραυματικό βίωμα. Η κάθε ταινία έχει μια δική της κατεύθυνση ως προς την αισθητική - αφηγηματική διαχείριση του τραυματικού βιώματος, αλλά και οι δύο επιμένουν emphatically, μέσα από τους κινηματογραφικούς κώδικες που χρησιμοποιούν, στην αμεσότητα του βιώματος, στην πρόσληψη δηλαδή ερεθισμάτων τα οποία στο παρόν είναι αδύνατο να εγγραφούν φυσιολογικά στη συνείδηση του υποκειμένου. Για την ανάλυσή τους θα χρησιμοποιηθούν ορισμένα εννοιολογικά εργαλεία που σχετίζονται άμεσα με το τραυματικό βίωμα και θα ρίξουν φως στις ταινίες αυτές ως σύγχρονα δείγματα της δημόσιας Ιστορίας και της συλλογικής μνήμης γύρω από το Ολοκαύτωμα και την αναπαραστασιμότητά του.

11. Στο *ίδιο*, 200 (μετάφραση της γράφουσας).

12. Στο *ίδιο*, 201 (μετάφραση της γράφουσας).

13. Dori Laub, «No One Bears Witness to the Witness», στο Shoshana Felman, Dori Laub (επιμ.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, Νέα Υόρκη 1991.

Το ανοίκειο

Προεξάρχουσα τραυματική απόκριση του πρωταγωνιστή της ταινίας *Έλα να δεις* του Έλεμ Κλίμοφ είναι η αποπροσωποποίηση - αποπραγματοποίηση, που αποτελεί και συχνό σύμπτωμα της διαταραχής μετατραυματικού στρες. Βάσει του DSM-5¹⁴, ως αποπροσωποποίηση ορίζονται οι εμπειρίες εξωπραγματικού ή απόσπασης, όπου το άτομο αισθάνεται εξωτερικός παρατηρητής σε σχέση με τις σκέψεις του, τα συναισθήματα, το σώμα ή τις πράξεις του (π.χ. αντιληπτικές αλλαγές, παραμορφωμένη αίσθηση του χρόνου, μη πραγματικός ή απών εαυτός, συγκινησιακό ή/και σωματικό μούδιασμα). Ως αποπραγματοποίηση, αντίστοιχα, περιγράφονται οι εμπειρίες εξωπραγματικού ή απόσπασης σε σχέση με το περιβάλλον (π.χ. το άτομο αισθάνεται άλλα άτομα ή αντικείμενα ως μη πραγματικά, σαν σε όνειρο, ομιχλώδη, άψυχα ή οπτικά παραμορφωμένα). Κατά τη διάρκεια των εμπειριών αυτών, ο έλεγχος της πραγματικότητας παραμένει άθικτος. Τα συμπτώματα προκαλούν κλινικά σημαντική ενόχληση ή έκπτωση της ψυχοκοινωνικής λειτουργικότητας. Αν και σε καμία περίπτωση δεν είναι ταυτόσημα, μπορούμε να διακρίνουμε αναλογίες ανάμεσα στην εμπειρία της αποπροσωποποίησης - αποπραγματοποίησης και στην εμπειρία του φροϋδικού ανοίκειου, κυρίως ως προς την ασάφεια/αμφιταλάντευση γύρω από την αντίληψη της πραγματικότητας.

Το ανοίκειο θα αποτελέσει βασικό εννοιολογικό εργαλείο για να προσεγγίσουμε την τραυματική εμπειρία του Ολοκαυτώματος, όπως αυτή αποτυπώνεται στις δύο ταινίες που εξετάζονται. Το ανοίκειο μπορεί να οριστεί ως ο μηχανισμός μέσω του οποίου το απωθημένο επανέρχεται, με συνέπεια την πρόκληση στιγμιαίας αμφιταλάντευσης ή αγωνίας που συνδέεται με την αντίληψη της πραγματικότητας. Η Λόρα Μόλβι εντοπίζει την ανάδυση του ανοίκειου στη «διασάλευση» του συνεχούς της καθιερωμένης εμπειρίας που προκαλεί ένα αναπάντεχο αντιληπτικό «ρίγος».¹⁵

Ως όρος εισήχθη από τον ψυχαναλυτή Ερνστ Γεντς το 1906 στο έργο *On the Psychology of the Uncanny*.¹⁶ Ωστόσο, υιοθετήθηκε αργότερα και από τον Φρόιντ, που ανέπτυξε την έννοια περισσότερο, αξιοποιώντας τόσο κλινικά περιστατικά όσο και λογοτεχνικές πηγές για να τεκμηριώσει τις ιδέες του.¹⁷ Ξεκίνησε αναλύοντας ετυμολογικά τις λέξεις heimlich και unheimlich, οικείο και ανοίκειο αντίστοιχα, στη

14. Κώστας Γκοτζαμάνης (επιμ.), *Διαγνωστικά κριτήρια από DSM-5TM*, Λίτσας Ιατρικές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, 155-159.

15. Laura Mulvey, *Death 24x Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books Ltd, Λονδίνο 2006, 31-32.

16. Ernst Jentsch, «Zur Psychologie des Unheimlichen», *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, τ. 8.22 (25 Αυγούστου 1906), 195-98 και τ. 8.23 (1 Σεπτεμβρίου 1906), 203-205.

17. Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009, 27-37.

γερμανική γλώσσα. Ως heimlich ορίζεται το οικείο, φιλικό, σπιτίσιο, αλλά ταυτόχρονα και το κρυφό, το μύχιο, το ιερό ή και το απόκρυφο.¹⁸ Όπως διαπίστωσε ο Φρόντ, η ιδιαιτερότητα της λέξης είναι ότι κρύβει στη νοηματοδότησή της το αντίθετό της. Συνεπώς, ως unheimlich ορίζεται αυτό που θα έπρεπε να παραμένει κρυμμένο, αλλά αντιθέτως αναδύεται στην επιφάνεια.¹⁹

Με βάση τον Φρόντ, το ανοίκειο περιγράφει το παλαιόθεν οικείο που απωθήθηκε και πλέον ανασύρεται, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τα παιδικά συμπλέγματα ή τις αρχαϊκές-ανιμιστικές πεποιθήσεις, που εν μέρει συνδέονται με αυτά. Ο Φρόντ περιγράφει τη διαδικασία αυτή που συντελείται –τη διαμάχη στο επίπεδο της λογικής που προκαλεί την αμφιταλάντευση– ως «παντοδυναμία της σκέψης». Όπως σημειώνει «Η γέννηση του ανοίκειου προϋποθέτει μια διαμάχη στο επίπεδο της λογικής, δηλαδή στο ερώτημα μην τυχόν το στοιχείο εκείνο που οι άνθρωποι έχουν απορρίψει ως “αν-αληθοφανές” ενδέχεται να είναι αληθινό».²⁰ Ευρύτερα, όμως, με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν όλες οι πεποιθήσεις που αφήνουν ίχνη στον ανθρώπινο ψυχισμό, κάτι που συνηγορεί για τον μεγάλο βαθμό υποκειμενικότητας που διακρίνει τη βίωση του ανοίκειου. Επομένως, πλαίσιο για την ανάδυση του ανοίκειου είναι ο συμφυρμός στοιχείων τόσο οικειότητας όσο και ξενότητας.

Μια ιδιαίτερη παράμετρος που μας ενδιαφέρει σε ό,τι αφορά την εμπειρία της κινηματογραφικής παρακολούθησης είναι οι πολλαπλές συνδέσεις του κινηματογράφου με το ανθρώπινο ασυνείδητο. Σε ένα πρώτο επίπεδο, εντοπίζουμε το οπτικό ανοίκειο²¹ που ταυτίζεται με την εφεύρεση και διάχυση της φωτογραφίας. Η τεχνολογική αυτή εξέλιξη δρομολογεί μια νέα ανοικειωτική εμπειρία, αφού η φωτογραφία από τη φύση της ανασύρει έναν κόσμο αναδιπλασιασμού, όπου αντικείμενα, μορφές και ερεθίσματα που βιώνονται αισθητηριακά ανα-παράγονται ως δισδιάστατες εικόνες. Το ίδιο φυσικά ισχύει και για την κινηματογραφική εικόνα.

Παράλληλα, η Αγγελίδη εντοπίζει σχέσεις υποκατάστασης του ονείρου αλλά και του παιχνιδιού με τον κινηματογράφο.²² Το παιχνίδι ενσωματώνει τη μετατροπή του

18. Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 2003, 9-11.

19. S. Freud, *Το ανοίκειο*, ό.π., 22.

20. Στο ίδιο, 47.

21. Jo Collins, John Jervis, *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, Palgrave Macmillan, Χάμψαϊρ και Νέα Υόρκη 2008, 70.

(Περισσότερα σχετικά με το ανοίκειο στα οπτικοακουστικά και τις τηλεπικοινωνίες στο Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Βόρεια Καρολίνα 2000, 4 και 83).

22. Αντουανέττα Αγγελίδη, «Το παιχνίδι με το ανοίκειο. Μια ποιητική του κινηματογράφου», στο Αντουανέττα Αγγελίδη, Ελένη Μαχαίρα, Κωνσταντίνος Κυριάκος (επιμ.), *Γραφές για τον κινηματογράφο: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, 16-17.

πένθους και ευρύτερα τη μετουσίωση και μετατροπή αρνητικών συναισθημάτων σε παιγνιώδη δράση, όπως επισυμβαίνει και στην καλλιτεχνική διαδικασία. Κατ' αντιστοιχία, το όνειρο παρουσιάζει δομικές ομοιότητες με τον κινηματογράφο, όπου η μετάθεση, η συμπύκνωση, αλλά και η εκ των υστέρων ερμηνεία - «αφηγηματοποίηση» του ονειρικού υλικού, μια διαδικασία που συνδέεται τόσο με το προ-συνειδητό όσο και με τη λογοκρισία, παρατηρούνται και στη διάρθρωση της φιλικής γλώσσας και την πρόσληψή της από τον θεατή.

Το ανοίκειο και η ανοικείωση στην καλλιτεχνική δημιουργία

Η ανοικείωση, έννοια που εισήγαγε το κίνημα των Ρώσων φορμαλιστών (1915-1930), παρουσιάζει συγγένειες με την ψυχαναλυτική έννοια του ανοίκειου σε ό,τι αφορά την αλλαγή που συντελείται στην ανθρώπινη αντίληψη. Η Αγγελίδη ήταν μεταξύ των πρώτων που υποστήριξε μια αντιστοιχία ανάμεσα στο ανοίκειο ως μηχανισμό του ψυχισμού και στην ανοικείωση ως μηχανισμό του φιλικού κειμένου.²³

Οι φορμαλιστές, και ιδίως οι Σκλόφσκι, Αϊχενμπάουμ και Τινιάνοφ, επιδίωξαν να τεθούν επιστημονικές βάσεις για ζητήματα αισθητικής, μεταξύ άλλων και στον κινηματογράφο. Ο φορμαλισμός αντιλαμβάνεται την τέχνη ως σύστημα σημείων με βασικό στόχο τη διάρρηξη της αυτοματοποιημένης αντίληψης της πραγματικότητας. Η έννοια της ανοικείωσης (*ostranenie*) εισάγεται έτσι ως μέσο επίτευξης του στόχου αυτού.²⁴ Σύμφωνα με τον Άγγελο Αλετρά²⁵, «ο όρος [...] περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη έχει τη δυνατότητα να επαναφέρει την πρώτη, σωματική και βιωματική επαφή με τα αντικείμενα, όπως και με την αμεσότητα της έκπληξης που αυτή συνεπάγεται».

Η ανοικείωση με βάση την Αγγελίδη²⁶ συνιστά διαδικασία κατασκευής ενός έργου, αλλά, παράλληλα, και τρόπο πρόσληψής του. Ο Αλετράς προσθέτει²⁷

23. Α. Αγγελίδη, «Το παιχνίδι με το ανοίκειο», *ό.π.*, 29. (Περισσότερα και στο Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα: Ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2008³, 444-460).

24. «The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived, not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar", to make forms difficult and to increase the difficulty and the length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged». Viktor Shklovsky, «Art as Technique», στο *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, μτφρ. και επιμ. L.T. Lemon και M. Reis, University of Nebraska Press, Νεμπράσκα 2012², 3-57.

25. Άγγελος Αλετράς, *Χώροι του ανοίκειου: Η ποιητική του Αντρέι Ταρκόφσκι*, Nissos Academic Publishing, Αθήνα 2020, 30.

26. Α. Αγγελίδη, «Το παιχνίδι με το ανοίκειο», *ό.π.*, 24.

27. Α. Αλετράς, *Χώροι του ανοίκειου*, *ό.π.*, 31.

η ανοικείωση επιτελεί διπλό ρόλο. Κατ' αρχάς μέσα από τη βραχυκύκλωση των αυτοματοποιημένων αντιδράσεων και την παραδοξοποίηση (*making strange*) της πραγματικότητας, ανοικειώνει τον τρόπο με τον οποίο την αντιλαμβανόμαστε. Την ίδια όμως στιγμή, όπως πολύ σωστά γράφει ο Τόνυ Μπένετ, «δεν κάνει μόνο την πραγματικότητα που έχει αποσπαστεί από τους συνηθισμένους τρόπους αναπαράστασης να φαίνεται παράδοξη, αλλά παραδοξοποιεί και αυτούς τους ίδιους τους συνηθισμένους τρόπους αναπαράστασης».²⁸

Ανοικειωτικοί μηχανισμοί μπορούν να εφαρμοστούν σε πολλαπλές πτυχές ενός καλλιτεχνικού έργου. Πιο συγκεκριμένα, σε ένα οπτικοακουστικό έργο μπορούμε να μιλήσουμε για ανοικείωση στη δομή της αφήγησης (π.χ. συμμετρία/ασυμμετρία της αφήγησης), στη μορφή της εικόνας (π.χ. ψευδαίσθηση της κίνησης, στατικότητα και διάρκειες πλάνων, παραμόρφωση, πλάνα από διαφορετικές πηγές) και στο περιεχόμενο (π.χ. νοήματα, κειμενικά και οπτικοακουστικά στοιχεία, μοτίβα) μεταξύ άλλων δυνατοτήτων. Κατά την παρακολούθηση ενός οπτικοακουστικού έργου, ο θεατής βρίσκεται σε μια διαρκή διαδικασία σχηματισμού υποθέσεων, σε μια προσπάθεια να αποδώσει νόημα σε όλα τα επιμέρους στοιχεία. Κατά προέκταση, η ανοικείωση στρέφει την προσοχή του θεατή προς την ίδια την ταινία, και ευρύτερα του καλλιτεχνικού έργου ως κατασκευής. Διανοίγει έτσι αναστοχαστικές προοπτικές στον θεατή.²⁹

Σύμφωνα με τη μελέτη της Αγγελίδη,³⁰ μπορούμε να διακρίνουμε δύο διαφορετικές ποιότητες της ανοικειωτικής διαδικασίας. Αφενός, μια *ριζική ανοικείωση*, όπου το έργο φανερώνει τις δομές παραγωγής του (πρβ. μπρεχτική αποστασιοποίηση³¹) και, αφετέρου, έναν *μετεωρισμό ανάμεσα στην αληθοφάνεια-συνέχεια-συνέπεια και την αποκάλυψη των μηχανισμών*. Ο Αλετράς, αναφερόμενος στο έργο του Ταρκόφσκι,

28. Tony Bennett, *Φορμαλισμός και μαρξισμός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα 1983, 67.

29. Annie Van den Oever, *Ostranenie. On «Strangeness» and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2010, 189.

30. Α. Αγγελίδη, «Το παιχνίδι με το ανοίκειο», *ό.π.*, 31-32.

31. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση αποσκοπεί να μετατρέψει το θεατρικό συμβάν σε μία εμπειρία λιγότερο προβλέψιμη για το θεατή, που επιτρέπει την κριτική ενδοσκόπηση. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την έμφαση στην τεχνητή φύση της παράστασης, στην αποκάλυψη των θεατρικών μηχανισμών στο κοινό και τη διακοπή της ιστορίας, κρατώντας τον θεατή σε διανοητική εγρήγορση. Η ερμηνεία του ηθοποιού είναι αποστασιοποιημένη και βασίζεται στην κινησιολογική του έκφραση. Επίσης, ο θεατρικός χώρος δεν οριοθετείται αυστηρά, ώστε να επιτρέπεται η διάδραση του ηθοποιού με το κοινό. [Περισσότερα για τις μπρεχτικές μεθόδους στο Bertolt Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, 1949, 7-17, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://tenstakonsthall.se/uploads/139-Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022)].

αντιπαραβάλλει εδώ τη δεύτερη πιθανότητα ως ικανή να εντείνει την εκδήλωση του ανοίκειου κατά τη διάρκεια της πρόσληψης. Με άλλα λόγια, η ανάδυση του ανοίκειου προϋποθέτει όχι μια σύγκρουση διαφορετικών πραγματικοτήτων, αλλά μια αμφιταλάντευση ανάμεσά τους. Η αληθοφάνεια του περιεχομένου είναι ο παράγοντας-κλειδί, που επιτρέπει στον θεατή να εμπυθιστεί στο αφηγηματικό σύμπαν του έργου, ρίχνοντας τις άμυνές του και χτίζοντας προσδοκίες, διευκολύνοντας έτσι την ανοικειωτική διαδικασία όταν αυτή προκύπτει. Όπως επισημαίνει

χρυσή τομή ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον φορμαλισμό (τάσεις που στην παραδοσιακή θεωρία του κινηματογράφου αντιμετωπίζονται ως αντιθετικές) αποτελεί η υιοθέτηση μιας ανοίκειας φιλικής γραφής, η οποία από τη μία φέρει σημαντικές δομικές ομοιότητες με τους φροϋδικούς μηχανισμούς του ονείρου και από την άλλη στοχεύει στην ακριβή κινηματογραφική απόδοση της πραγματικότητας. Μιας κινηματογραφικής απόδοσης που δεν θεωρεί όμως την πραγματικότητα ως κάτι δεδομένο, αλλά ως κάτι που είναι αμφίσημο και ανοιχτό.³²

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας διαχείρισης στη λογοτεχνία είναι το έργο του Προυστ. Όπως σημειώνει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν,³³ το σημαντικό για τον Προυστ δεν είναι να ανακαλέσει αυτό που βίωσε, αλλά η ίδια η διαδικασία της ανάκλησης, την οποία ο Μπένγιαμιν περιγράφει ως «η Πηνελόπεια διεργασία της ανάκλησης»³⁴. Η ομοιότητα/αναλογία ενός πράγματος με ένα άλλο στέκεται αφορμή για το χτίσιμο μιας ολόκληρης αφήγησης. Η διαδικασία αντανάκλα αυτή της ονειρικής συμπύκνωσης και μετάθεσης,³⁵ όπου τα διάφορα στοιχεία του συνειδητού «μεταμφιέζονται» σε κάτι όχι ταυτόσημο αλλά παρεμφερές. Όπως επισημαίνει ο Κάρλο Γκίντσμπουργκ,³⁶ το έργο του Προυστ ακολουθεί μια εναλλακτική μέθοδο ανοικείωσης, όπου στόχος είναι η ιμπρεσιονιστική αμεσότητα και η έμφαση στη βιωμένη εμπειρία. Τα γεγονότα παρουσιάζονται με τη σειρά που γίνονται αντιληπτά,

32. Α. Αλετράς, *Χώροι του ανοίκειου*, ό.π., 15.

33. Walter Benjamin, «On the Image of Proust», στο M. Rossington, A. Whitehead (επιμ.), *Theories of Memory*, ό.π., 120-121.

34. Μετάφραση της γράφουσας.

35. Με τον όρο μετάθεση περιγράφεται η διαδικασία υποκατάστασης μιας παράστασης με μια άλλη, που φέρει το ψυχικό φορτίο της πρώτης. Με τον όρο συμπύκνωση περιγράφεται η διαδικασία σύνθεσης περισσότερων παραστάσεων σε μια κοινή εικόνα. (Περισσότερα στο: Α. Αλετράς, *Χώροι του ανοίκειου*, ό.π., 46 και στο Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Κέδρος, Αθήνα 2008, 314-315 και 452-453].

36. Carlo Ginzburg, *Ξύλινα μάτια. Εννέα στοχασμοί για την απόσταση*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 38.

πριν να επιμολυνθούν από την αιτιότητα. Αντίστοιχα, η αισθητική γραμμή και τα εκφραστικά και αφηγηματικά μέσα των ταινιών που θα εξεταστούν κλονίζουν το οικείο, προσιδιάζουν στο όνειρο ή/και στη μνημονική ανάκληση και υπογραμμίζουν τον ρόλο του σωματικού βιώματος. Η ερμηνεία προκύπτει, έτσι, μέσα από το υποκειμενικό βλέμμα.

Η φιλμική γραφή του Κλίμοφ

Το *Έλα να δεις* (πρωτότυπος τίτλος: *Idi i smotri*), ταινία μεγάλου μήκους του Έλεμ Κλίμοφ, γυρίστηκε στην ΕΣΣΔ το 1985. Πραγματεύεται τη ναζιστική εισβολή σε χωριά της Λευκορωσίας και τη συνεπακόλουθη μαζική εξόντωση των κατοίκων. Η Λευκορωσία υπήρξε το τμήμα εκείνο της ΕΣΣΔ που χτυπήθηκε πιο σκληρά κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς υπολογίζεται ότι έχασε το 25% του συνολικού πληθυσμού της, και μάλιστα επρόκειτο κυρίως για θανάτους αμάχων. Ο συνολικός αριθμός απωλειών εκτιμάται ότι αγγίζει τα 2 εκατομμύρια, ενώ ο αριθμός των Εβραίων κυμαίνεται από 500.000 σε 800.000 θύματα.³⁷

Σύνοψη ταινίας

Όταν οι γερμανικές δυνάμεις εισβάλλουν στη Λευκορωσία απειλώντας το χωριό του έφηβου Φλιόρα (Αλεξέι Κραφτσένκο) και τα γειτονικά χωριά, εκείνος αποφασίζει να ενταχθεί στην Αντίσταση, παρά τις ικεσίες της μητέρας του. Εκεί γνωρίζει ένα κορίτσι λίγο μεγαλύτερό του, την Γκλάσα (Όλγκα Μιρόνοβα). Όταν τα δύο παιδιά εγκλωβίζονται στο δάσος, αποφασίζουν να επιστρέψουν στο χωριό του Φλιόρα, χωρίς όμως να γνωρίζουν για τη μαζική σφαγή που προηγήθηκε. Με ζωντανή την ελπίδα ότι τα μέλη της οικογένειάς του έχουν φυγαδευτεί σε κάποιο κοντινό χωριό, ο Φλιόρα πείθει την Γκλάσα να τα αναζητήσουν. Μαθαίνοντας όμως για τον θάνατό τους, επιστρέφει στην Αντίσταση. Μέσα από μια σειρά εφιαλτικών συγκυριών, καταλήγει μόνος στο χωριό Περεκόντι. Εκεί, τα Ες Ες εγκλωβίζουν τους κατοίκους, νέους, γέροντες και παιδιά, σε έναν αχυρώνα και του βάζουν φωτιά για να τους κάψουν ζωντανούς. Ο Φλιόρα από τύχη κατορθώνει να γλιτώσει, έχοντας γίνει όμως μάρτυρας της μαζικής αυτής εξόντωσης.

37. Waitman Wade Beorn, *Marching into Darkness: The Wehrmacht and the Holocaust in Belarus*, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης και Λονδίνο 2014.

Η ιστορία βασίζεται στις μνήμες του σκηνοθέτη και στη μαρτυρία του συγγραφέα Άλφρεντ Άνταμσβιτς, που συνυπέγραψε το σενάριο. Εκ πρώτης όψεως, η ταινία φαίνεται να ακολουθεί μια ρεαλιστική γραμμική αφήγηση. Στην πορεία όμως, η έμφαση δίνεται εξ ολοκλήρου στο υποκειμενικό βίωμα και το ψυχικό τραύμα. Με άλλα λόγια, η εξωτερική «κρίση» οδηγεί στην εσωτερική, υπαρξιακή κρίση, που εκδηλώνεται στο σώμα και το πρόσωπο του πρωταγωνιστή που μοιάζει να «γερνά».

Ο τίτλος, προερχόμενος από χωρίο της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη, αποτελεί μια ανοιχτή πρόσκληση, μια απεύθυνση προς τον θεατή, ο οποίος τοποθετείται σε μια θέση ενεργητική, αυτού που θέλει να κοιτάξει κατάματα το τραύμα. Ως τίτλος, προετοιμάζει επίσης και για τη χρήση της υποκειμενικής οπτικής γωνίας (το first-person ως κινηματογραφικός κώδικας), όπου ως θεατές παρακολουθούμε τη δράση μέσα από τα μάτια του κεντρικού χαρακτήρα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το καδράρισμα. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, οι χαρακτήρες τοποθετούνται ως επί το πλείστον στο κέντρο του κάδρου και απευθύνονται ο ένας στον άλλο κοιτώντας μέσα στον φακό της κάμερας. Με τον τρόπο αυτό, δεν δίνονται περαιτέρω πληροφορίες για ό,τι περιβάλλει τους χαρακτήρες. Πολλές φορές, οι πληροφορίες αποκαλύπτονται μέσω του μοντάζ, στη διαδοχή των πλάνων (π.χ. ελλειπτικά πλάνα, στατικά ή πολύ κοντινά). Ακόμα, ένα στοιχείο που σχετίζεται με τις οπτικές σχέσεις είναι οι αλληπάλληλες συνέχειες στα «ρακόρ»³⁸. Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της ταινίας, δεν τηρούνται πάντα οι «σωστές» –βάσεις του μοντάζ συνέχειας του κλασικού κινηματογράφου–³⁹ αποστάσεις και θέσεις προσώπων ή αντικειμένων, ούτε και οι κατευθύνσεις των βλεμμάτων, δημιουργώντας έτσι μια αίσθηση αποπροσανατολισμού στον θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου ο Φλιόρα κλαίει περιπλανώμενος στο δάσος και συναντά την Γκλάσα. (Οι δυο τους είναι από τους λιγοστούς που έμειναν πίσω στο καταφύγιο). Εκεί, οι σχέσεις απόστασης ανάμεσα στα δύο πρόσωπα αλλά και οι κατευθύνσεις του βλέμματός τους συχνά είναι αναντίστοιχες μεταξύ τους. Στο ίδιο πλαίσιο εγγράφονται και οι εναλλαγές οπτικής γωνίας που θα συναντήσουμε, όπως συμβαίνει στη σκηνή της αρπαγής της αγελάδας από ένα παρακείμενο αγρόκτημα.

38. Στον κινηματογράφο, ρακόρ ονομάζεται η σύνδεση πλάνων, ώστε να δίνεται η εντύπωση μιας οπτικής και ηχητικής συνέχειας.

39. Για τους Bordwell και Thompson, το μοντάζ συνέχειας επιδιώκει τη γραμμικότητα στην παρουσίαση γεγονότων, σέβεται τη συχνότητα των συμβάντων της ιστορίας και εξασφαλίζει φωτιστική, γραφιστική, σκηνογραφική και χρωματική ομοιογένεια από πλάνο σε πλάνο. Επίσης, ο ρυθμός του μοντάζ εξαρτάται από το μέγεθος των πλάνων και οργανώνεται βάσει αιτιακών σχέσεων. (Περισσότερα στο David Bordwell, Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2009, 321-228).

Τέλος, σε ό,τι αφορά και πάλι την αρχιτεκτονική των κάδρων, σε πολλά σημεία το μάτι του θεατή συναντά οπτικά «εμπόδια», όπου το θέμα ενός πλάνου αποκρύπτεται, για παράδειγμα, από δέντρα, ομίχλη, καπνό, ανθρώπους κ.ά., και ο θεατής καλείται να εστιάσει στην πληροφορία που ενδιαφέρει, κάτι που παραπέμπει και στο «δυσκόλεμα της μορφής» (*zatrudnenie*), σημείο αναφοράς των φορμαλιστών.

Εξίσου, ή ενδεχομένως και περισσότερο απ' ό,τι στην εικόνα, δίνεται έμφαση στον ήχο ως εκφραστικό μέσο, με στόχο τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης –αμφίσημης και παραισθητικής– ατμόσφαιρας. Αφενός, η ταινία χαρακτηρίζεται από έναν ηχητικό νατουραλισμό (χρησιμοποιείται εδώ ο όρος νατουραλισμός αντί του ρεαλισμού, για να δοθεί έμφαση στην εσκεμμένη προσπάθεια ακριβούς ηχητικής απόδοσης της δράσης). Για παράδειγμα, οι ήχοι εκρήξεων που ακούγονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι ηχογραφημένοι στο γύρισμα από τις αληθινές εκρήξεις που σχεδιάστηκαν για τις ανάγκες της ταινίας. Προκύπτει την ίδια στιγμή ένας συγχρονισμός παράλληλων ήχων, ώστε δημιουργείται άμεσα ένα ολοκληρωμένο ρεαλιστικό ηχοτοπίο. Σταδιακά όμως, και ιδίως όσο προχωρά η ιστορία, αποκαλύπτεται η έμφαση που δίνεται στην υποκειμενικότητα του ήχου. Ως θεατές ακούμε ό,τι ακούει ο πρωταγωνιστής: π.χ. η κώφωση του Φλιόρα από τις εκρήξεις αντικατοπτρίζεται στους υπόκωφους ήχους που ακούει ο θεατής, σαν να βρίσκεται κάτω από το νερό. Σε άλλες περιπτώσεις ο ήχος παραποιείται, όπως συμβαίνει με τις φωνές του αγοριού στο παιχνίδι της πρώτης σκηνής, ή χρησιμοποιείται ως απειλή ή προειδοποίηση για όσα θα επακολουθήσουν. Ενίοτε, η προέλευση των ήχων δεν είναι σαφής, οι ακουστικές πηγές δεν οπτικοποιούνται και οι ίδιοι οι ήχοι δεν δικαιολογούνται αφηγηματικά. Τέλος, παρατηρείται μια συσσώρευση και κλιμάκωση ήχων (π.χ. μύγες, θρήνοι γυναικών, τύμπανα πολέμου) που διαμορφώνουν μια πολύ υποβλητική ατμόσφαιρα.

Ευρύτερα, η σχέση των ήχων μεταξύ τους δομείται συχνά πάνω στην αντίθεση. Για παράδειγμα, παρατηρούνται αντιθέσεις ανάμεσα σε ήχους που παραπέμπουν σε «Φύση και Τεχνολογία» (πουλιά, άνεμος, έντομα, αναπνοές, φωτιά, βήματα σε αντιπαραβολή με μαχητικά αεροπλάνα, μηχανήματα, παράσιτα ασυρμάτου), σε «Ζωή και Θάνατο» (ραδιόφωνο, παραδοσιακά τραγούδια σε αντιπαραβολή με θρηνητικές κραυγές) και σε «Πολιτισμό και Βία» (κλασική μουσική σε αντιπαραβολή με μαχητικά αεροπλάνα).

Μια άλλη παράμετρος που αξίζει να σχολιαστεί είναι η ποικιλία «ανοικειών» μοτίβων που συναντά κανείς στην ταινία αυτή, με προεξάρχον το μοτίβο του σωσία ή του αντίγραφου, το κατεξοχήν μοτίβο που ανέλυσε και ο ίδιος ο Φρόιντ. Χαρακτηριστική στιγμή αποτελεί η επιστροφή του Φλιόρα στο πατρικό σπίτι, που είναι μεν ίδιο, αλλά άδειο, εγκαταλελειμμένο, «παραξενοποιημένο». Την αίσθηση αυτή του

«λάθους» (μετά από την καταστροφή) ενισχύουν οι ενοχλητικοί ήχοι από μύγες, οι πεταμένες στο πάτωμα κούκλες, το μαξιλάρι στο χώμα και το πιάτο με ζεστό φαγητό.

Ένα ακόμα κεντρικό μοτίβο είναι η φθορά στον χώρο και στο σώμα ως ενθύμηση θανάτου. Η σκηνοθετική προσέγγιση υπερτονίζει την επιστροφή στο σώμα, ένα σώμα ευάλωτο, μη φυσιολογικό, αίσθηση που μεταδίδεται και στον θεατή σε επίπεδο αισθητηριακό. Πιο αναλυτικά, διαμελισμοί, φωνητικές μεταπτώσεις και αλλοιώσεις, στιλιζαρισμένες «υστερικές» κινήσεις και ανεξήγητες στιγμές στατικότητας των ανθρώπινων μορφών υπογραμμίζουν τη συνύφανση του σώματος με την τρωτότητα και τη φθορά. Μερικά αντίστοιχα στιγμιότυπα αποτελούν τα εξής: ο Φλιόρα μέσα στο καζάνι, το ομοίωμα Χίτλερ φτιαγμένο από έναν σκελετό, και το πολύ χαρακτηριστικό κορίτσι με τη σφυρίχτρα στη σκηνή της μαζικής σφαγής που θυμίζει ένα φρικτό ανθρώπινο ομοίωμα.

Τέλος, στην ταινία γίνεται ένας ευθύς παραλληλισμός μεταξύ ζώων και ανθρώπων. Το μικρό αγόρι που γαβγίζει στην πρώτη σκηνή της ταινίας, ο στρατιωτικός που πίνει γάλα μιμούμενος τον ήχο μιας αγελάδας, τα αυγά που ποδοπατά κατά λάθος ο θλιμμένος Φλιόρα και η εμφάνιση του ερωδιού που αναζητά τα αυγά, όπως ο Φλιόρα την οικογένειά του, ο Φλιόρα καθώς βάζει το κεφάλι του μέσα στη λάσπη (σαν άλλη στρουθοκάμηλος) για να «πνίξει» τους θρήνους, το εξωτικό ζώακι συντροφιάς του αρχηγού των Ες Ες, ο σωρός νεκρών σωμάτων είναι μερικά μόνο από τα πολυάριθμα τέτοια στιγμιότυπα.

Η ίδια η εξέλιξη της αφήγησης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η ταινία παίζει με τις προσδοκίες του θεατή, χρησιμοποιώντας απροσδόκητες συμβάσεις. Για παράδειγμα, μετά τη μαζική εκτέλεση, τα Ες Ες παίρνουν τον Φλιόρα κατά μέρος για να βγάλουν μαζί του μια φωτογραφία, σαν άλλο «θήραμα» που κατάφεραν να παγιδεύσουν. Αν και τοποθετούν την κάννη του όπλου στον κρόταφό του για χάρη της φωτογραφίας, αμέσως μετά τον ρίχνουν στο έδαφος και αποχωρούν, όχι –όπως γίνεται σαφές– για να του χαρίσουν τη ζωή, αλλά επειδή για εκείνους δεν έχει διαφορά αν είναι ζωντανός ή νεκρός, αν είναι ζώο ή άνθρωπος. Επίσης, συχνά κατά τη διάρκεια της ταινίας δεν είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τις προθέσεις των χαρακτήρων, εξαιτίας των αμφίσημων ή γκροτέσκων εκφράσεων του προσώπου τους. Το κωμικό και το τραγικό συνυπάρχουν στην ταινία σε ιδιόμορφους συνδυασμούς, όπως π.χ. στις στιγμές παιδικής αφέλειας του Φλιόρα πριν ενταχθεί στην Αντίσταση, στη σκηνή όπου η Γκλάσα χορεύει στη βροχή υπό τους ήχους ενός κομματιού music hall ή στη σκηνή όπου οι ναζί εγκαταλείπουν μια κατάκοιτη υπέργηρη γυναίκα διατυπώνοντας την ευχή «να κάνει πολλά παιδιά», ενώ εκείνη γελά.

Το τέλος της ταινίας, τόσο λόγω της σημειολογικής του υπόστασης όσο και λόγω των νοημάτων που φέρει, χρήζει ξεχωριστής αναφοράς. Καθώς ετοιμάζεται να

αποχωρήσει ο Φλιόρα μαζί με το υπόλοιπο στρατιωτικό σώμα, βρίσκει ένα κορνιζαρισμένο πορτρέτο του Χίτλερ ως παιδιού και αρχίζει να το πυροβολεί. Στο σημείο αυτό, η αφήγηση «σπάει», δίνοντας θέση σε ένα μοντάζ από επίκαιρα και αρχαικά πλάνα του πολέμου, των θυμάτων αλλά και του ίδιου του Χίτλερ. Ξεκινά από το πιο πρόσφατο και πηγαίνει προς τα πίσω, φτάνοντας να προβάλλει εικόνες του Χίτλερ ως βρέφους. Εκεί είναι που και ο Φλιόρα σταματά να πυροβολεί. Το μοντάζ αυτό έρχεται σε αντίστιξη με το χωροχρονικό σύμπαν αλλά και με τη μορφή της υπόλοιπης ταινίας. Κομβικό στοιχείο αποτελεί το νοηματικό βάρος του *rewind*: ο ακινητοποιημένος χρόνος, ο χρόνος που γυρνά προς τα πίσω, υπόσχεται την αναίρεση ενός τετελεσμένου γεγονότος. Εκεί, στην περιοχή αυτή της αμφιταλάντευσης, εδράζεται το ανοίκειο. Το τέλος αυτό λειτουργεί, επομένως, ως μια μορφή συμβολικής κάθαρσης, που αποτυπώνει με πρωτότυπο και καθαρά «ανοικειωτικό» τρόπο το κεντρικό αντιπολεμικό μήνυμα της ταινίας. Ο θεατής φέρει το βάρος της Ιστορίας, γνωρίζει ότι αυτή δεν μπορεί να μεταστραφεί, κι αυτό είναι που κορυφώνει την αίσθηση του ανοίκειου, καθιστώντας την ταινία αυτή μια από τις σπουδαιότερες, κατά τη γνώμη μου, όλων των εποχών.

Η φιλμική γραφή του Νέμες

Ο *Γιος του Σαούλ* (πρωτότυπος τίτλος *Saul fia*) είναι μια μεγάλου μήκους ταινία ουγγρικής παραγωγής, που γυρίστηκε το 2015 και ανοίγει και πάλι τη συζήτηση γύρω από την αναπαραστασιμότητα του Ολοκαυτώματος. Ο σκηνοθέτης Λάζλο Νέμες είναι Ούγγρος, μεγαλωμένος στη Γαλλία και με μητέρα εβραϊκής καταγωγής. Η ταινία αυτή υπήρξε η πρώτη του μεγάλου μήκους και τον καταξίωσε ως πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη παγκοσμίως. Ο ίδιος είχε υπόψη του τις ήδη υπάρχουσες ταινίες για το Ολοκαύτωμα και δεν δίστασε να αναγνωρίσει τις επιρροές τόσο του Κλίμοφ όσο και του Κλοντ Λανζμάν, σκηνοθέτη του θωρου ντοκιμαντέρ *Shoah*, που θεωρείται μια από τις καλύτερες ταινίες με αυτή τη θεματική. Ο ίδιος ο Λανζμάν, αν και στο παρελθόν είχε ταχθεί εναντίον της δυνατότητας και της ηθικής θεμιτότητας της αναπαράστασης του Ολοκαυτώματος, αναφερόμενος στον *Γιο του Σαούλ* επικρότησε τη ρεαλιστική αίσθηση και την έλλειψη μελοδραματισμού που χαρακτηρίζουν την ταινία.

Σύνοψη ταινίας

Οκτώβριος 1944. Ο Σαούλ Αουσλέντερ είναι ένας Ουγγροεβραίος *Sonderkommando*⁴⁰ στο Άουσβιτς. Μετά από ακόμα μια μαζική εξόντωση κρατουμένων σε

40. *Sonderkommando*: Κρατούμενοι εβραϊκής καταγωγής εντεταλμένοι να οδηγούν τους μελλο-

θάλαμο αερίων από τα Ες Ες, ο Σαούλ βρίσκει ένα νεαρό αγόρι που αναπνέει ακόμα. Όταν ο ναζί γιατρός εξετάζει και κατόπιν προκαλεί εσκεμμένα ασφυξία στο αγόρι, ο Σαούλ μεταφέρει το πτώμα στο ιατρείο. Εκεί, ζητά από τον –επίσης Ούγγρο– βοηθό του γιατρού⁴¹ να μην κάνει χειρουργική τομή στο αγόρι, ώστε ο ίδιος να του προσφέρει μια κανονική εβραϊκή ταφή. Ο βοηθός αρνείται, αλλά του επιτρέπει να δει ξανά για λίγο το αγόρι το ίδιο βράδυ. Στη συνέχεια, ο Σαούλ αναζητά τον ραβίνο για την ταφική τελετή, ο οποίος όμως αρνείται να την πραγματοποιήσει. Παράλληλα, ο Σαούλ πληροφορείται ότι οι Sonderkommando ετοιμάζουν ανταρσία. Με αντάλλαγμα να βρει έναν ακόμα ραβίνο, συνεργάζεται μαζί τους. Ωστόσο, το σχέδιο ναυαγεί ξανά, όταν και ο δεύτερος αλλά και ένας τρίτος ραβίνος αρνούνται να τελέσουν την ταφή. Επιστρέφοντας στο στρατόπεδο για να βρει το νεκρό αγόρι, ο Σαούλ μπαίνει κρυφά στο ιατρείο, όπου όμως τον ανακαλύπτουν και τον γελοιοποιούν ναζι αξιωματικοί. Ο Σαούλ προσεγγίζεται από έναν νέο κρατούμενο, τον Μπράουν, που τον πείθει ότι είναι ραβίνος. Κατά τη διάρκεια της ανταρσίας που ακολουθεί, κάποιοι κρατούμενοι –ανάμεσά τους και ο Σαούλ που κουβαλά το αγόρι– καταφέρνουν να δραπέτευσουν. Όταν ο Σαούλ ζητά από τον Μπράουν να πει την προσευχή για την ταφή, ανακαλύπτει ότι δεν είναι ραβίνος. Τα Ες Ες πλησιάζουν και οι δραπέτες προσπαθούν να περάσουν το ποτάμι. Ο Σαούλ όμως δεν αντέχει το βάρος του παιδιού μέσα στο νερό και αναγκάζεται να το αφήσει. Κρυμμένος με τους υπόλοιπους στο δάσος, βλέπει ένα μικρό αγόρι και χαμογελά. Το αγόρι τρέχει μακριά, ενώ τα Ες Ες πλησιάζουν.

Ήδη από το πρώτο μονοπλάνο της ταινίας, όπου γίνονται εμφανείς οι κινηματογραφικοί κώδικες που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια, κυριαρχεί στην εικόνα το πρόσωπο του Σαούλ, ο οποίος διατηρεί μια ουδέτερη έκφραση, πέρα ίσως από μια αδιόρατη ένταση στα μάτια. Το πρόσωπό του μετατρέπεται σε έναν λευκό καμβά, πάνω στον οποίο μπορεί να προβάλλει ο θεατής, αξιοποιώντας τη φαντασία του. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, τα πλάνα στην πλειονότητά τους έχουν πολύ μικρό βάθος πεδίου: εστιασμένο είναι μόνο το πρόσωπο του πρωταγωνιστή, ενώ

θάνατους στους θαλάμους αερίων και, στη συνέχεια, να μεταφέρουν τα πτώματα στα κρεματόρια, αφού πρώτα τους αφαιρούσαν τα χρυσά τους δόντια. Μετά από λίγους μήνες εξοντώνονταν και αυτοί, ώστε να μην υπάρχει η μαρτυρία τους για την «Τελική λύση» και αντικαθίσταντο από άλλους Εβραίους. (Περισσότερα στο Μαροέλ Νατζαρί, *Χειρόγραφα, 1944-1947. Από τη Θεσσαλονίκη στο Ζόντερκομμάντο του Άουσβιτς*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2018² και στο Γιώργος Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης - θύτες και θύματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015).

41. Μέσα από τα συμφραζόμενα του διαλόγου, φαίνεται ο Ούγγρος γιατρός της ιστορίας να είναι βοηθός του Γιόζεφ Μένγκελε, γνωστού για τα αποτρόπαια ιατρικά πειράματα που έκανε κυρίως σε παιδιά. (Περισσότερα για τον Μένγκελε στο David G. Marwell, *Μένγκελε: Το αληθινό πρόσωπο του «Αγγέλου του Θανάτου»*, μτφρ. Θεοδώρα Δαρβίρη, Gutenberg, Αθήνα 2022).

όσα διαδραματίζονται γύρω του παραμένουν θολά. Το «θόλωμα» αυτό που προκύπτει διαδραματίζει και έναν αφηγηματικό ρόλο, υποδηλώνοντας ότι ο Σαούλ «απωθεί» όσα βλέπει, προκειμένου να συνεχίσει να επιτελεί τα καθήκοντα του Sonderkommando. Ταυτόχρονα όμως, η τεχνική αυτή υποδηλώνει τα όρια μιας ηθικής της αναπαράστασης του Ολοκαυτώματος. Το μικρό βάθος πεδίου υποδηλώνει αφενός την αδυναμία της αναπαράστασης και αφετέρου την ανηθικότητα μιας πιο «ρεαλιστικής» ή ουδέτερης, με βάση την κλασική κινηματογραφική παράδοση, επιλογής.

Χαρακτηριστική είναι η μεγάλη ακρίβεια των μονοπλάνων, που μοιάζουν «χορογραφημένα» και αποδίδουν την αίσθηση του «εδώ και τώρα» την οποία επεδίωκε ο σκηνοθέτης. Οι Sonderkommando, μέσα από τον ρόλο που είχαν στα στρατόπεδα εξόντωσης, γίνονταν άθελά τους μάρτυρες της Ιστορίας, κάτι που αποπειράται να αποδώσει μέσα από τη χρήση μονοπλάνων ο σκηνοθέτης. Με άλλα λόγια, το μονοπλάνο, μέσα από τη διάρκειά του αλλά και την αποσπασματικότητά του (το οπτικό πεδίο είναι πολύ συγκεκριμένο και κάθε πλάνο δεν έχει διάρκεια πάνω από 2 με 3 λεπτά), γίνεται εκφραστικό μέσο της μαρτυρίας.

Η κάμερα βρίσκεται συνήθως πίσω από το κεφάλι του Σαούλ, έτσι όσα εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του τοποθετούνται στα άκρα του κάδρου. Σπανιότερα, βλέπουμε τον Σαούλ μετωπικά είτε σε αμόρσα⁴², ενώ σε λιγοστές περιπτώσεις βλέπουμε αυτό που κοιτά και κατόπιν εισέρχεται και ο ίδιος στο πλάνο. Το στενό καδράρισμα με άξονα το πρόσωπο του πρωταγωνιστή συνδυάζεται με μια ασυνήθιστη επιλογή aspect ratio⁴³. Το κάδρο 4:3 απηχεί παλαιότερες ταινίες και πλέον έχει σχεδόν καταργηθεί. Είναι όμως μια συνειδητή επιλογή του σκηνοθέτη, στόχος του οποίου ήταν ο Σαούλ να γίνει η κλίμακα για όσα συμβαίνουν εντός –και εκτός– της οθόνης και, παράλληλα, να μη μετατραπεί σε θέαμα το τι συνέβαινε γύρω από αυτόν. Ο θεατής, κατ' αυτό τον τρόπο, έχει περιορισμένο οπτικό πεδίο και αντίληψη για το τι μπορεί να «αντιμετωπίσει» στις επόμενες στιγμές. Διαμορφώνεται έτσι, με όλες τις παραπάνω τεχνικές, μια κλειστοφοβική αισθητική, την οποία υπογραμμίζει ο σχεδιασμός του ήχου.

Δεδομένου λοιπόν ότι η εικόνα είναι κυρίως ελλειπτική, ο ήχος αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο ίδιος ο Νέμες επισήμανε ότι «η μισή ταινία είναι ήχος»⁴⁴ και ότι δούλεψε με τον σχεδιαστή ήχου τουλάχιστον πέντε μήνες για να διαμορφώσουν το ηχητι-

42. Η αμόρσα είναι ένα είδος πλάνου που χρησιμοποιείται συνήθως στις ταινίες σε σκηνές διαλόγου, όπου ο ένας χαρακτήρας κινηματογραφείται en face, ενώ ο άλλος πίσω από τον ώμο του.

43. Aspect ratio ονομάζεται η αναλογία των διαστάσεων του κινηματογραφικού κάδρου.

44. Απόσπασμα από τη συνέντευξη του σκηνοθέτη Λάτλο Νέμες και του ηθοποιού Γκέζα Ρέ-ριγκ στο 53ο New York Film Festival, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://www.youtube.com/watch?v=puTbh6nKR1o> (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022).

κό σύμπαν της. Ανθρώπινοι ήχοι που παραπέμπουν στη βία, όπως βίαιες εντολές, κραυγές, αναπνοές, βήματα, αλλά και μηχανικοί ήχοι, ατσάλινες πόρτες που κλείνουν, πυροβολισμοί, οχήματα συνθέτουν το απειλητικό ηχοτοπίο της ταινίας, ενώ οι στιγμές σιωπής είναι λιγοστές – η τελική σκηνή με το αγόρι είναι μια από αυτές. Και εδώ, οι πηγές των ήχων συχνά δεν αποκαλύπτονται, εντείνοντας το αίσθημα περιορισμού, αβεβαιότητας και φόβου. Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια της ταινίας ακούγονται οκτώ διαφορετικές γλώσσες, πράγμα που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα των στρατοπέδων εξόντωσης, με άτομα προερχόμενα από πολλές διαφορετικές χώρες και με μόνη δυνατότητα κοινής επικοινωνίας τα –συχνά σπαστά– εβραϊκά (γίνιτς ή σεφαραδίτικα). Η επιλογή αυτή τονίζει το χαοτικό κομμάτι της ζωής στο Άουσβιτς στο επίπεδο της γλώσσας και τη συνεπακόλουθη δυσκολία επικοινωνίας, πόσο μάλλον κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες.

Σε αφηγηματικό επίπεδο, ο Νέμες δεν ενδιαφέρεται να εκθέσει πληροφορίες για την ιστορία, να δώσει στον θεατή ένα ακριβές πλαίσιο κατανόησης του τι συμβαίνει. Έτσι, με την απουσία της αιτιότητας και την έμφαση στην υποκειμενική εμπειρία, ο θεατής αξιοποιεί τη φαντασία του για να προσλάβει όσα η ταινία του προσφέρει. Στόχος του Νέμες δεν ήταν να εξηγήσει ή να περιγράψει όσα συνέβησαν, αλλά «να εκμηδενίσει την απόσταση ανάμεσα στον θεατή και την οθόνη»⁴⁵. Όπως λέει, «η ανθρώπινη εμπειρία μέσα στο στρατόπεδο βασιζόταν στον περιορισμό και την έλλειψη πληροφόρησης. Κανείς δεν ήταν σε θέση να γνωρίζει ή να βλέπει τόσα πολλά».⁴⁶

Ο σημειολογικός ρόλος του νεκρού παιδιού λειτουργεί συνεκδοχικά για τη γενοκτονία και την απουσία μέλλοντος, ενώ συγχρόνως εκφράζει ένα οριακό σημείο αναπαραστασιμότητας. Αφηγηματικά λειτουργεί ως έναυσμα για την ανάληψη ευθύνης και το «ταξίδι εξίλασμού» του Σαούλ σε μια προσπάθεια να μην αποκτηνωθεί. Το αν είναι ή όχι γιος του παραμένει αμφίσημο, αλλά δεν αφορά εντέλει την εξέλιξη της ιστορίας. Σε ένα τέτοιο δραματουργικό πλαίσιο, η ταφή του παιδιού γίνεται η επανακατάφαση της ανθρωπινότητας, η επιβεβαίωση της ίδιας της χαμένης αξιοπρέπειας του ατόμου, και συνάμα η απόλυτη αντίστιξη της εξαέρωσης μετά την καύση των πτωμάτων στους φούρνους.⁴⁷

45. Απόσπασμα από συνέντευξη του σκηνοθέτη Λάζλο Νέμες και του ηθοποιού Γκέζα Ρέ-ριγκ στο 53ο New York Film Festival, διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=2gNrYfjA7GQ> (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022).

46. Andrew Pulver, «László Nemes: “I didn’t want Son of Saul to tell the story of survival”», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/laszlo-nemes-i-didnt-want-son-of-saul-to-tell-the-story-of-survival> (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022).

47. Βλ. σχετικά και το ποίημα «Φούγκα του θανάτου» του Πολ Σελάν στο Paul Celan, *Μήκων και Μνήμη*, μτφρ. Ιωάννα Αβραμίδου, Νεφέλη, Αθήνα 2007, 65.

Σε γενικές γραμμές, οι σκηνοθετικές επιλογές συντείνουν σε μια εμβυθιστική, οργανική εμπειρία για τον θεατή, που αποφεύγει ένα αποστασιοποιημένο, εξωτερικό βλέμμα, όπως συμβαίνει σε δυτικότερες, κυρίως χολιγουντιανές, ταινίες, που ως έναν βαθμό «αισθητικοποιούν» το Ολοκαύτωμα. Αυτός, άλλωστε, είναι και ο λόγος που *Ο γιος του Σαούλ* είναι μια ταινία με ρεαλιστικό χρώμα, χωρίς ιδιαίτερα «καλαίσθητα» πλάνα, που σε μεγάλο βαθμό λαμβάνει χώρα στο σκοτάδι ή το ημίφως. Για τον Νέμες, η δημιουργία μιας ταινίας πιο περιγραφικής, πιο αποκαλυπτικής σε σχέση με τη δράση και τις σχέσεις αιτιότητας θα κατέληγε να υποβιάσει την ίδια την τραυματική εμπειρία του Ολοκαυτώματος, σε μια προσπάθεια να την καταστήσει κατανοητή. Όπως δηλώνει,

«αυτό που με απασχολεί είναι η έννοια και ακόμα περισσότερο η διδασκαλία της Ιστορίας. Στα σχολεία παίρνουμε συγκεκριμένες απαντήσεις για τα ιστορικά γεγονότα, χωρίς να μένει ανοιχτό τίποτα για διαφορετική ερμηνεία. Με ενδιαφέρει να παρουσιάσω μια υποκειμενικότητα που λείπει από το σημερινό κινηματογραφικό τοπίο. Προσπαθώ να κάνω μια διαφορετική, υποκειμενική ανάγνωση της Ιστορίας, έτσι ώστε περισσότερο να ανοίξουν συζητήσεις παρά να αναδειχτούν απόλυτες ιστορικές αλήθειες».⁴⁸

Η ταινία βαδίζει επομένως σε μια λεπτή γραμμή, αξιοποιώντας ορισμένους κώδικες του ντοκιμαντέρ παρατήρησης, αποφεύγοντας όμως το αποστασιοποιημένο βλέμμα του ντοκιμαντερίστα αλλά και τον μελοδραματισμό των κλασικών ταινιών μυθοπλασίας. Στον σημειολογικό ορίζοντα της ταινίας, οι σκηνοθετικές επιλογές επιτρέπουν μεγάλο βαθμό ταύτισης με τον Σαούλ, αφού ο θεατής «κινείται» μαζί του και καθλώνεται ως επί το πλείστον στο πρόσωπό του. Τα πλάνα αποκτούν μια σχεδόν «ομοιοπαθητική» λειτουργία για τον θεατή. Η ταινία γίνεται με τον τρόπο αυτό μια σχεδόν σωματική εμπειρία γι' αυτόν. Παράλληλα όμως, επειδή δεν αποδίδουν πλήρως την οπτική γωνία του χαρακτήρα και παρεμποδίζουν τον θεατή να αποκτήσει πλήρη εικόνα. Ο θεατής «εκπαιδεύεται» να αποκωδικοποιεί το πρόσωπο του Σαούλ για να αντιληφθεί ορισμένα από τα γεγονότα.

Θα ήταν ενδεχομένως σκόπιμο να σχολιαστεί το τέλος της ταινίας ξεχωριστά, και σε αυτή την περίπτωση λόγω των υφολογικών ιδιαιτεροτήτων του σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία. Κρυμμένος μέσα σε έναν αχυρώνα, ο Σαούλ βλέπει ξαφνικά στην πόρτα ένα νεαρό αγόρι. Ως μορφή έχει μια λάμψη ξένη σε σχέση με τα

48. Γιάγκος Αντίοχος, «Λάζλο Νέμες: "Προσπαθώ να διαρρήξω τον κομφορμισμό του κοινού"», διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο https://www.athinorama.gr/cinema/2533736/lazlo_nemes_prospatho_na_diarrikso_ton_komformismo_tou_koinou/ (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022).

υπόλοιπα στοιχεία της σκηνής, σαν να πρόκειται για κάποιου είδους «όραμα» που βλέπει, χωρίς ασφαλώς αυτό να αποσαφηνίζεται. Με το αντίκρισμα του παιδιού αρχίζει να σχηματίζεται στο πρόσωπο του Σαούλ για πρώτη φορά ένα χαμόγελο. Τη στιγμή εκείνη το βλέμμα του Σαούλ με αυτό του παιδιού διασταυρώνονται, ενώ και οι δύο κοιτούν μέσα στην κάμερα. Έχουμε έτσι μια «διαμεσολαβημένη», θα μπορούσε να πει κανείς, σύμπτωση του βλέμματος που περνά μέσα από τον θεατή και στιγμιαία «σπάει» τον «τέταρτο τοίχο»⁴⁹. Το χαμόγελο του Σαούλ σταδιακά όλο και πλαταίνει και διαρκεί πολύ παραπάνω από το κοινωνικά αναμενόμενο, ώστε καταλήγει απόκοσμο και ανοίκειο για τον θεατή, σε συνδυασμό με το βλέμμα στον φακό, αλλά και την ασυνήθιστη σιωπή που επικρατεί στη σκηνή. Κατόπιν, σε μια σεκάνς που παραπέμπει για πρώτη φορά στα εκφραστικά και αφηγηματικά μέσα του μαγικού ρεαλισμού, το αγόρι δεν δολοφονείται από τα Ες Ες και καταφέρνει να σωθεί, τρέχοντας μέσα στο δάσος, φέρνοντας στον νου την αναπάντεχη επιβίωση του Φλιόρα στο *Έλα να δεις*. Ακόμα, τα μεγάλης διάρκειας γενικά πλάνα του δάσους στο οποίο δραπετεύει το παιδί, θυμίζουν έντονα το δάσος του *Έλα να δεις*. Μέσω της διακειμενικής αυτής τακτικής, ο Νέμες αποτίνει με το τέλος της ταινίας του φόρο τιμής στην ταινία του Κλίμοφ, από την οποία επηρεάστηκε.

Συμπεράσματα

Στον Κλίμοφ, η προσέγγιση του τραύματος γίνεται δυνατή μόνο μέσα από μια ιμπρεσιονιστική φιλική γραφή αντίστοιχη του κατακερματισμένου τραυματικού βιώματος, και μέσα από έναν αισθητικό κώδικα που «ανοικιώνει», κλονίζοντας τις παγιωμένες αντιλήψεις και προσδοκίες του θεατή γύρω από την εξέλιξη της αφήγησης. Οι ανοικειωτικοί μηχανισμοί του έργου στοχεύουν σε μια «σωματοποίηση» των συμβάντων, που καλεί τον θεατή να επιστρέψει σε μια ενεργητική - βιωματική θέση. Δεν υιοθετείται επομένως εξ αρχής μια ιδεολογική θέση, όπως είναι ο κανόνας σε πολεμικά έπη ή σε κλασικά πολεμικά ντοκιμαντέρ. Αντίθετα, ο θεατής καλείται να «συναρμολογήσει» την ιστορία του Φλιόρα, και να δει υπό νέο πρίσμα την ιστορία του Ολοκαυτώματος. Στο σημείο αυτό, ίσως αξίζει να αναφερθούμε στον αρχικό τίτλο της ταινίας, που ήταν *Kill Hitler*.⁵⁰ Ο Κλίμοφ αναφερόμενος στην επιλογή του

49. «Τέταρτος τοίχος» καλείται το νοητό «όριο» της κινηματογραφικής –και θεατρικής– δράσης που διαχωρίζει το μυθοπλαστικό «σύμπαν» από τον θεατή.

50. Jeremy Carr, *Casualties of War: Elem Klimov's "Come and See"*, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <https://mubi.com/notebook/posts/casualties-of-war-elem-klimov-s-come-and-see> (τελευταία επίσκεψη 31/10/2022).

αυτή επεξηγεί: «να σκοτώσουμε τον Χίτλερ» (πρβ. τον ναζισμό, τη βία, το μίσος) «που ελλοχεύει δυνητικά μέσα στον καθένα μας».

Το ανοίκειο επιτυγχάνεται, επομένως, μέσα από τον ασυνήθιστο συνδυασμό-συγκερασμό πραγματικών στοιχείων, που δεν οδηγούν όμως σε «ριζική ξενότητα»,⁵¹ αλλά υπογραμμίζουν το υποκειμενικό βίωμα. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι «ο κινηματογραφικός χώρος και χρόνος υφίστανται μια ποιοτική αλλαγή, παύουν να νοούνται ως κάτι συνεχές και μεταμορφώνονται σε υποκειμενικό βίωμα».⁵² Αυτό συμβαίνει και στο επίπεδο του ύφους και της μορφής της ταινίας, όσο και σε αφηγηματικό επίπεδο, χτίζοντας έτσι μια ανεστραμμένη πραγματικότητα, ένα σύμπαν οικείο αλλά και εχθρικό, ένα σύμπαν ανοίκειο.

Στον *Γιο του Σαούλ*, αντίθετα, αν και η αίσθηση της σωματικότητας και της συνταύτισης θεατή και πρωταγωνιστή κυριαρχεί παντού, το ανοίκειο ως επί το πλείστον απουσιάζει. Ο Νέμες επιλέγει να μεταδώσει όχι τόσο την αίσθηση του ανοίκειου όσο του υποκειμενικού βιώματος, εφευρίσκοντας επί τούτου μια φιλμική γραφή για να προσεγγίσει το τραύμα και το άτομο που το βιώνει στη «χρονικότητα της διάρκειας». Δεν είναι τόσο πρόθεσή του να προκαλέσει αμφιταλάντευση γύρω από την αντίληψη της πραγματικότητας, η πραγματικότητα είναι αυτό που βιώνεται στο εδώ και το τώρα χωρίς περαιτέρω επεξηγήσεις. Αντίθετα, επιδιώκει να υπογραμμίσει το χάος του βιώματος, την αδυναμία του ανθρώπινου σώματος και του να συλλάβουν κάτι πέρα από την τραυματική εμπειρία σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Όπως σχολιάζει,

«[...] αν δεν κατανοείς την καταστροφή των Εβραίων και την ευρωπαϊκή παράδοση, δεν αντιλαμβάνεσαι την “αυτοκτονία” της σύγχρονης Ευρώπης. Αν δεν καταλαβαίνεις τι σήμαινε για την Ευρώπη η εξόντωση των Εβραίων, δεν καταλαβαίνεις το Κακό που εδράζεται μέσα στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Ακόμα πλανιέται πάνω από την Ευρώπη».⁵³

Συνοψίζοντας, όπως προκύπτει μέσα από την ανάλυση των δύο ταινιών, ο Κλίμοφ διατηρεί ίσες αποστάσεις ανάμεσα στο νατουραλιστικό και το ονειρικό-παραισθητικό, κλίνοντας ίσως περισσότερο προς το δεύτερο, ενώ ο Νέμες, από την πλευρά του, ακολουθεί μια πορεία πιο κοντά στον ρεαλισμό, με έντονα όμως τα στοιχεία υποκειμενικότητας και οργανικά λιγότερο στιλιζαρισμένα πλάνα. Ο Κλί-

51. Α. Αλετράς, *Χώροι του ανοίκειου*, ό.π., 40.

52. Στο ίδιο.

53. Α. Pulver, «László Nemes», ό.π.

μοφ χτίζει έναν κόσμο παραισθητικό και ανοίκειο, που εμβυθίζει τον θεατή, ώστε στο φινάλε, με τη σεκάνς του πορτρέτου του Χίτλερ, το σοκ που βιώνει ο θεατής να είναι ανυπέρβλητο. Το σύμπαν της ταινίας, σαν ένα γυάλινο δοχείο, σπάει, και το εσωτερικό της εκρέει, «επιμολύνοντας» την πραγματικότητα της θέασης. Ο Νέμες διαμορφώνει έναν πολύ συγκεκριμένο ανοικειωτικό αισθητικό κώδικα, που όμως διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια, δεν εκπλήσσει αλλά «συνηθίζεται», σωματοποιείται. Με αυτή τη σταδιακή αίσθηση σωματικού περιορισμού, ο θεατής καλείται με τη φαντασία του να συναρμολογήσει τα «θολά» σημεία της πραγματικότητας της ιστορίας. Ναι μεν, όμως, ο θεατής γίνεται μέτοχος της χαοτικής και τραυματικής εμπειρίας του Ολοκαυτώματος, αλλά η οθόνη παραμένει πάντα ένα σημείο που οριοθετεί την εμπειρία του πρωταγωνιστή από την εμπειρία του θεατή.

Παρ' όλα αυτά, η ανάγκη των δύο δημιουργών να αποδώσουν μια υποκειμενικότητα του τραύματος είναι κοινή, και σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται. Οι ταινίες αυτές βρίσκονται, επομένως, πέρα από τον λόγο περί αναπαραστασιμότητας του Ολοκαυτώματος. Οι δημιουργοί τους συμφωνούν ότι ναι, το Ολοκαύτωμα μπορεί να αναπαρασταθεί, διατηρούν όμως μια ευαισθησία ως προς τον τρόπο αναπαράστασης. Εφευρίσκουν εκ του μηδενός λοιπόν έναν αισθητικό κώδικα αντίστοιχο της κινηματογραφικής εμπειρίας που θέλουν να προσφέρουν. Είναι σημαντικό όμως να κατανοήσουμε ότι το ανοίκειο «δεν είναι μια θεματική αλλά ένας μηχανισμός, ένα αίσθημα που αναδύεται ή όχι»⁵⁴. Όπως σημειώνει ο Royle, «είναι στην ουσία η φόρμα της αφήγησης και όχι το ίδιο το θέμα που παίζει τον αποφασιστικό ρόλο στην παραγωγή ανοίκειων εφέ».⁵⁵

54. N. Royle, *The Uncanny*, ό.π., 44.

55. Στο ίδιο.