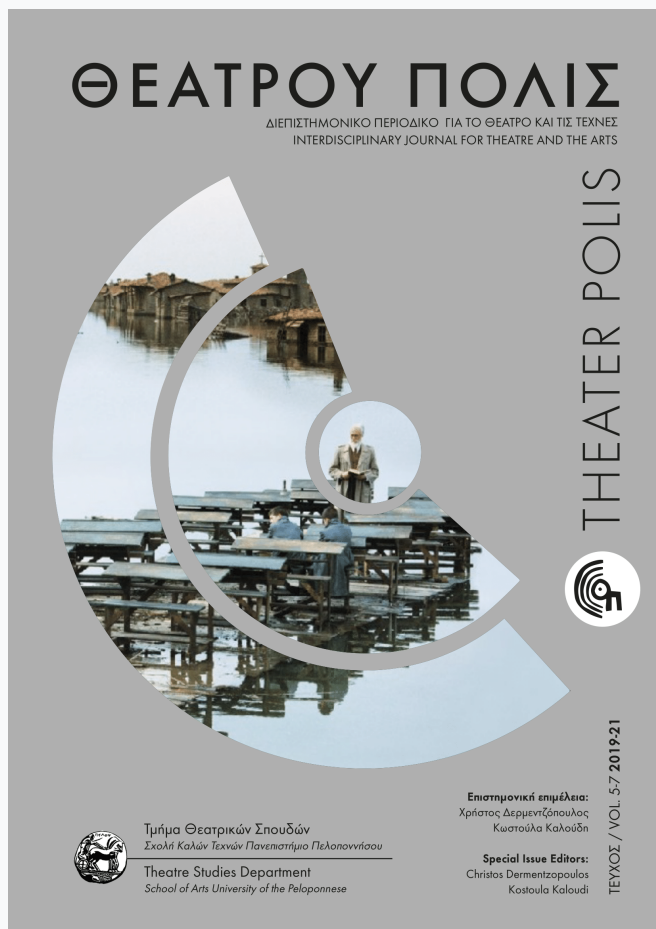


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Ένα υπερηχογράφημα της ιστορίας

Sylvie Rollet; Θανάσης Βασιλείου

doi: [10.12681/30708](https://doi.org/10.12681/30708)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Rollet, S., & Βασιλείου Θ. (2022). Ένα υπερηχογράφημα της ιστορίας. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 38-50. <https://doi.org/10.12681/30708>

SYLVIE ROLLET | Μετάφραση: Θανάσης Βασιλείου

Ένα υπερηχογράφημα της ιστορίας

Περίληψη

Ο *Αποκλεισμός* (*Blokada*, 2005) θα σημάνει αναμφισβήτητα μία σημαντική στροφή στο έργο του Σεργκέϊ Λόζνιτσα.¹ Αποτελούμενο αποκλειστικά από εικόνες αρχείου οι οποίες καταγράφηκαν από οπερατέρ επικαίρων κατά τη διάρκεια των εννιακοσίων ημερών της πολιορκίας του Λένινγκραντ, η ταινία είναι, βασικά, η πρώτη μίας σειράς «ταινιών μοντάζ» που θα δημιουργήσει ο σκηνοθέτης τα επόμενα χρόνια: *Επισκόπηση* (*Tredstavlenye*, 2008), *Το Γεγονός* (*Sobytiye*, 2015), *Η Δίκη* (*Protsess*, 2018) και *Η Κηδεία του Κράτους* (*Gosudartsvenyye pokhorony*, 2019). Εγκαινιάζοντας μία νέα πρακτική ντοκιμαντέρ, ο *Αποκλεισμός* χαρακτηρίζεται απ' το ότι φέρει μέσα του ό,τι θα αποτελέσει, στη συνέχεια, τη βαθιά ενότητα του έργου του Λόζνιτσα, του οποίου τα ντοκιμαντέρ και οι μυθοπλασίες² φαίνεται να αντηχούν, υπόκωφα, στιγμές της ευρωπαϊκής ιστορίας.

Λέξεις-κλειδιά: Αρχαία, Ουκρανία, Ιστορία, Μνήμη, Λαός

Playback

Ο *Αποκλεισμός* ρίχνει αρχικά ένα ιδιαίτερο φως στη χρονική προοπτική που υιοθετεί ο σκηνοθέτης αναφορικά με τις κινηματογραφικές λήψεις τις οποίες περιυπαλλέγει. Οι εικόνες αυτές είναι αποτέλεσμα πρωτοβουλίας των οπερατέρ³ τού Λένινγκραντ, οι οποίοι ήδη απ' τον Δεκέμβρη του 1941 δεν λαμβάνουν πια καμία οδηγία και δεν θα συναντηθούν μεταξύ τους ξανά, μιας και το εμφανιστήριο θα πάψει να λειτουργεί. Χωρίς καμία διευκόλυνση, είναι αντιμέτωποι με το κρύο και την πείνα, όπως αυτές και αυτοί που κινηματογραφούν.⁴ Το ότι έχουμε να κάνουμε με κυριολεκτικά «επιζώσες» εικόνες, είναι κάτι το οποίο υπογραμμίζει το μοντάζ, εναλλάσσοντας πλάνα που καταγράφηκαν «στο πόδι», με μεγάλης διάρκειας κομμάτια μαύρου, των οποίων οι επανεμφανίσεις ανά τακτά διαστήματα θυμίζουν την θανάσιμη απειλή που σφίγγει γύρω από τα σύνορα της πόλης. Αυτό προσδίδει στις «αποδράσασες» αυτές σκηνές το χαρακτήρα του ερειπίου, λες και ήταν απομεινάρια ενός καταβυθισμένου κόσμου. Στα βουβά πλάνα αρχείου, ωστόσο, ο Λόζνιτσα προσθέτει «ήχους χώρου», τους οποίους καταγράφει προσεκτικά στο στούντιο.

Θόρυβοι διάφορων χαρακτήρων, αντηχήσεις βημάτων και κίνησης, προσδίδουν εύρος και πυκνότητα στον μετέωρο βιωμένο χρόνο των κατοίκων. Παραδόξως η ηχητική επένδυση μεγιστοποιεί την αίσθηση μιας πόλης-φάντασμα. Στην πραγματικότητα μονάχα κάποια θραύσματα φωνών καταφέρνουν να ακουστούν μέσα από το υπόκωφο μουρμουρητό των σωμάτων και των αντικειμένων.

Με την πρώτη ματιά η δουλειά αυτής της ηχητικής -εκ νέου- δημιουργίας, στην οποία αφιερώνεται ο Λόζνιτσα στον *Αποκλεισμό*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι του έχει υπαγορευτεί από την έλλειψη ήχου των εικόνων αρχείου που διαθέτει. Αλλά αυτή η υπόθεση καταρρέει, όταν εξετάσουμε την ηχητική προσέγγιση των υπόλοιπων ταινιών του. Ακόμη κι όταν έχει στη διάθεσή του τους σύγχρονους ήχους, ο σκηνοθέτης μετατρέπει τις φωνές σε voice over, δηλαδή τις ξαναγράφει, καθώς επίσης δημιουργεί νέες ενορχηστρώσεις για τα τραγούδια.⁵ Είτε πρόκειται για εικόνες αρχείου είτε όχι, η ηχητική σύνθεση, λαξευμένη από τον ηχολόγητη Vladimir Golovnitski,⁶ διατηρεί συστηματικά έναντι των εικόνων μία απόσταση, η οποία προβάλλει ένα «ύστερο» βλέμμα πάνω στα

γεγονότα. Για το ξεχωριστό ενδιαφέρον αυτής της επιλογής θα πάρω το παράδειγμα του *Αρτέλ* (Artel, 2006), μία ταινία σχεδόν σύγχρονη του *Αποκλεισμού*. Παρακολουθούμε τη δουλειά μιας χειμωνιάτικης ημέρας σε ένα μικρό συνεταιρισμό ψαράδων, ο οποίος βρίσκεται στις όχθες της Λευκής Θάλασσας, αλλά η εικόνα δεν μας επιτρέπει ποτέ να τοποθετήσουμε με σιγουριά στο χώρο τις πηγές των ήχων των διαλόγων ή των φράσεων, οι οποίες παρόλα αυτά είναι καταγεγραμμένες σε σύγχρονο ήχο. Ο λόγος, που φαίνεται να εκφέρεται από ανθρώπινες φιγούρες που καδράρονται με πλάτη ή είναι τόσο απομακρυσμένες που είναι αδύνατο να διακρίνουμε το πρόσωπό τους, δίνει την εντύπωση ότι δεν είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων φωνών. Αντιθέτως, δημιουργείται η αίσθηση ενός μουρμουρητού που δίνει την αίσθηση ότι έρχεται από το βάθος της εικόνας, σαν από ένα πρωτόγονο πλήθος. Η δυσκολία του να διαχωριστούν οι φωνές είναι, επίσης, αποτέλεσμα μιας σαφούς προτεραιότητας, η οποία δίνεται στους ήχους του κόσμου: το τρίξιμο των βημάτων πάνω στο χιόνι, το σφύριγμα της χιονοθύελλας, το γουργουρητό των μηχανών, οι μεταλλικοί ήχοι, το γάβγισμα των σκύλων, καταπνίγουν τα λόγια των ανθρώπων. Το πάχος της ηχητικής ύλης που τυλίγει τις φωνές αναδιπλασιάζει και ενισχύει τη σκληρότητα των κλιματικών συνθηκών και τη γεωγραφική απομόνωση, οι οποίες πλήττουν αυτό το ψαροχώρι που βρίσκεται χαμένο στα βάθη της Ρωσίας.



Εικόνα 1

Εντούτοις, αν το ηχητικό μοντάζ διευρύνει το κενό μεταξύ του βλέμματός μας και των εικόνων, αυτές, είναι αποτυπώματα μιας ολότελα διαφορετικής χρονικής αναντιστοιχίας. Στην πραγματικότητα, από την πρώτη κιόλας εμφάνιση των στρατιωτικών ο χρόνος κατακρημνίζεται: κάτω από τις σιλουέτες των εργατών του συνεταιρισμού αναδύονται τα φαντάσματα των κατάδικων που κατοίκησαν τα σοβιετικά στρατόπεδα του ρωσικού Βορρά. (Εικ. 1).

Όπως στο Γκουλάγκ,⁷ η εργασία στην οποία επιδίδονται οι ψαράδες στηρίζεται αποκλειστικά στην φυσική τους δύναμη και στον χειρισμό του φτυαριού και της αξίνας. Η βραδύτητα των κινήσεων, το επίπονο βάδισμα των «ζεκ» μοιάζουν να κατοικούν τους χαρακτήρες της ταινίας. Αναδρομικά, φωτίζεται η σημασία και ο στόχος του πλάνου που ανοίγει την ταινία: απ' το σκοτάδι, εμφανίζεται στο βάθος του κάδρου ένα χιονισμένο τοπίο, μέσα από την πολεμίστρα που δημιουργεί ένα κάδρο μέσα στο κάδρο (Εικ. 2). Κρατώντας τον θεατή μακριά από το τοπίο του χωριού, το εναρκτήριο πλάνο της ταινίας φέρει μέσα του μία σημαντική προειδοποίηση: μέσα από τα κορμιά που εργάζονται σήμερα, ανοίγεται ένα παράθυρο προς ένα παρελθόν από το οποίο δεν επέζησε κανένα ίχνος.

Διαπιστώνουμε έτσι γιατί ο Λόζνιτσα, για να χαρακτηρίσει το έργο του, αρνείται πεισματικά τη συνηθισμένη διχοτόμηση μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Στην πραγματικότητα, είτε πρόκειται για εικόνες αρχείου είτε για δικές του λήψεις (οι οποίες βρίσκονται πάντα στο

«κατώφλι», σε μία ενδιάμεση απόσταση σε σχέση με το γεγονός), η διευθέτησή τους και ο συσχετισμός τους με τους ήχους, οι οποίοι εγγράφονται και συγχρονίζονται μετά, εισάγουν στις «πραγματικές» καταγεγραμμένες σκηνές αυτό που ο ίδιος ονομάζει μία «μυθοπλαστική δραματολογία».⁸ Αυτή η «δραματοποίηση» είναι κατ' αρχάς αυτή του θεατή-ερευνητή, την οποία απαιτεί το έργο αυτού του σκηνοθέτη-αρχαιολόγου. Είναι βασικά η αίσθηση του «άκαιρου» αυτή που καθορίζει την εμπειρία του θεατή των ταινιών του Λόζνιτσα, απέναντι σ' αυτές τις εικόνες που επιστρέφουν από ένα ξεχασμένο παρελθόν τοποθετώντας μας σε ένα διαχωρισμένο παρόν, μεταξύ ανάμνησης και επικαιρότητας.



Εικόνα 2

Άκαιρος χρόνος

Οι περισσότερες εικόνες αρχείου, τις οποίες χρησιμοποιεί ο Λόζνιτσα στον *Αποκλεισμό*, είναι αρκετά γνωστές, καθώς ανακυκλωθηκαν αρκετές φορές κατά την σοβιετική περίοδο.⁹ Μπορούμε λοιπόν να αναρωτηθούμε γύρω από το τι ακριβώς κέντρισε το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη, ως «μία μη-ανακτήσιμη εικόνα του παρελθόντος η οποία κινδυνεύει να σβήσει κάθε φορά που ένα παρόν δεν αναγνωρίστηκε ως στοχευμένο από αυτήν».¹⁰

Η απάντηση δίνεται από την συστηματική δουλειά διαχωρισμού εικόνων, στην οποία αφιερώνεται ο Λόζνιτσα. Αφαιρέθηκαν όλα τα πλάνα που στα σοβιετικά φιλμ συνέβαλλαν στο να δημιουργήσουν μία εικόνα, η οποία δεν είναι μόνον ενός ενωμένου λαού ενάντια στον εχθρό, αλλά επίσης ενός λαού σφικτά πλεγμένου με τα σοσιαλιστικά ιδεώδη. Εξαφανίστηκαν έτσι οι μάχες στα όρια της πόλης όπως και οι σεκάνς που αφορούσαν στον μόχθο της εργασίας στα εργοστάσια που, παρά την δριμύτητα των ελλείψεων, συνέχισαν να προμηθεύουν το μέτωπο με πυρομαχικά κατά τη διάρκεια του μπλόκου.¹¹ Ο *Αποκλεισμός* δεν κρατά παρά τις εικόνες που περιγράφουν την προοδευτική εδραίωση του μπλόκου, το φθινόπωρο του 1941, και τους μήνες του χειμώνα 1941-1942, κατά τη διάρκεια των οποίων ο ανεφοδιασμός ήταν αδύνατο να καταφθάσει απ' τα μετόπισθεν. Η ταινία καταφέρνει έτσι μία χωρική συμπίεση (ούτε ο πόλεμος, ούτε η διοίκηση της πόλης δεν είναι ορατά) και μία χρονική συστολή—οι πρώτοι μήνες του αποκλεισμού και η περίοδος του ακραίου λιμού κατά τη διάρκεια του οποίου χάθηκε το μεγαλύτερο κομμάτι των κατοίκων.¹²

Ωστόσο, τι είναι αυτό το «απομεινάρι», απαραίτητο ως εδώ, που μας δίνεται από τον σκηνοθέτη μέσα από τα πλάνα τα οποία επιλέγει να χρησιμοποιήσει; Θα απαντήσω απροκάλυπτα: τα πλάνα που γυρίστηκαν στην πολιορκημένη πόλη είναι, σε αναλογία, οι μοναδικές εικόνες που μπορούν να αποτελέσουν το ανάλογο των εικόνων ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης σε λειτουργία. Τις εικόνες των στρατοπέδων συγκέντρωσης¹³ που τόσοι ιστορικοί και σκηνοθέτες έψαξαν, αυτές τις αμετάκλητα αγνοούμενες εικόνες, ο Λόζνιτσα τις βρήκε



Εικόνα 3



Εικόνα 4

στο Λένινγκραντ. Αναγνωρίζουμε σε αυτές, βασικά, όλα τα συστατικά των στρατοπέδων συγκέντρωσης, τα «ειδικά εργαστήρια που προορίζονταν για την εμπειρία της ολικής κυριαρχίας»¹⁴ πάνω στο ανθρώπινο «είδος». Εκτεθειμένη στο υπερβολικό κρύο, στην πείνα, στην εξάντληση, η «ανθρωπότητα» των κατάδικων, οι οποίοι βρίσκονταν σε διαρκή αναζήτηση ικανοποίησης των βασικών αναγκών τους, περιορίζεται στις κινήσεις επιβίωσης: άντληση νερού τρυπώντας τον πάγο, αναμονή στην ουρά για λίγα γραμμάρια υποκατάστατου ψωμιού.¹⁵ Επίσης, στο πολιορκημένο Λένινγκραντ, όπως και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ο διαχωρισμός των νεκρών από τους ζωντανούς, ως θεμέλιο κάθε ανθρώπινης κοινωνίας, δεν υφίσταται πια. Οι ζωντανοί, σε διαρκή συγχρωτισμό με τα πτώματα ανθρώπων που κατέρρευσαν και κείτονται στο χιόνι, υπερβολικά εξαντλημένοι για να τα θάψουν, ανήμποροι, αδιάφοροι, περνούν δίπλα τους χωρίς ούτε καν να τους ρίξουν ένα βλέμμα (Εικ. 3-4).

Αυτοί οι «βουλιαγμένοι», όπως τους αποκαλεί ο Πρίμο

Λέβι, γιατί «ο θάνατός τους ξεκίνησε πριν τον σωματικό θάνατο»,¹⁶ δεν έχουν δικαίωμα στο παραμικρό ίχνος ανθρωπιάς. Η υποβάθμιση των ανθρώπινων ζώων στο επίπεδο της οργανικής επιβίωσης, που καταλήγει στην παραγωγή ανώνυμων πτωμάτων, κατάφερε να ξεριζώσει κάθε έννοια που συνδέεται με τον θάνατο τον ίδιο: ο θάνατος έπαψε να είναι το τέλος της *ανθρώπινης* ζωής. Θυμίζοντας αναπόφευκτα τα πρώτα πλάνα που καταγράφηκαν από τους Συμμάχους με το άνοιγμα του στρατοπέδου Μπέργκερ Μπέλσεν (Bergen Belsen) οι εικόνες του σωρού των πεταγμένων πτωμάτων στις τάφρους που μετακινούνται από τους νεκροθάφτες σα να επρόκειτο για στοίβα σκουπιδιών, επιβεβαιώνουν τη νίκη της διαδικασίας «απανθρωποποίησης» (Εικ. 5-6).

Εάν το φάντασμα ενός άλλου παρελθόντος (και άρα άλλου μέλλοντος) συνοδεύει εικονικά τα πλάνα του *Αποκλεισμού*, το «άκαιρο» βλέμμα, στο οποίο απευθύνονται, είναι παράγωγο της γνώσης και της μνήμης των θεατών. Συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο με το *Γεγονός*,¹⁷ το οποίο συγκεντρώνει αρχεία που ήταν, έως τότε, πα-



Εικόνα 5



Εικόνα 6

ντελώς άγνωστα. Οι εικόνες είναι αυτές που γύρισαν οι οπερατέρ της ένωσης ντοκιμαντέρ των στούντιο Λένφιλμ (Lenfilm) κατά τη διάρκεια των πέντε ημερών έκτακτης ανάγκης που ανακυρήχθηκε στη Μόσχα τον Αύγουστο του 1991, από μία ομάδα συντηρητικών πολέμιων της Περεστρόικα. Η κρίση θα ολοκληρωθεί με τη νίκη του Μπόρις Γιέλτσιν και τη σύλληψη των πραξικοπηματιών.¹⁸ Όπως στον *Αποκλεισμό*, τα πλάνα αρχείου, βουβά, επενδύονται ηχητικά από τον Λόζνιτσα με τη βοήθεια «ήχων χώρου», οι οποίοι παραπέμπουν σε μια μυθοπλαστική κατασκευή και στους οποίους το μιζάζ προσθέτει ήχους από ραδιοφωνικές εκπομπές της Δύσης στα ρωσικά, που επιλέχτηκαν υπομονετικά από τον σκηνοθέτη.¹⁹ Συνδυάζοντας δηλώσεις οι οποίες μεταδόθηκαν από διάφορους ραδιοφωνικούς σταθμούς με βουβές εικόνες των κατοίκων του Λένινγκραντ ο Λόζνιτσα κάνει κάτι περισσότερο από το να τους προσδώσει απλά μία φωνή: αποδίδει την ατμόσφαιρα μιας ολόκληρης πόλης σε κατάσταση πολιορκίας (Εικ. 7-8).

Το «γεγονός», με την ιστορική έννοια, εκτυλίσσεται στην πραγματικότητα αλλού, στη μακρινή πρωτεύουσα, από την οποία δεν καταφθάνει καμία εικόνα. Η υφή του γεγονότος προκύπτει από αυτή την αβεβαιότητα: μία απειλή πλανιέται, σίγουρα ακόμη αόρατη, αλλά για πόσο ακόμη; Παρόλο που ο καθένας είναι ελεύθερος να κινηθεί για την ώρα, κάθε μετακίνηση και κάθε νεύμα φαίνονται να είναι αιχμάλωτα μέσα σε μία απροσδιόριστη διάρκεια η οποία, ωστόσο, είναι την ίδια στιγμή και καθορισμένη: πρόκειται για τη διάρκεια της αναβολής. Η ιδιαίτερη τονικότητα του χρόνου που είναι σαν προσωρινά μετέωρος, διαποτίζει όλα τα πλάνα της ταινίας, τα οποία ακολουθούν ώρα την ώρα την ανήσυχη αναμονή και την κινητοποίηση του πλήθους. Ο θεατής έρχεται έτσι αντιμέτωπος «σε πραγματικό χρόνο» με μία «διαστολή των ημερών» κατά τη διάρκεια των οποίων οι κάτοικοι χωρίς πληροφορίες από τη Μόσχα προετοιμάζονται για να αντιμετωπίσουν την εισβολή των αρμάτων και του στρατού. Η παρουσία αυτής της αόρατης απειλής—που είναι όλο και πιο αγνωστώδης ακριβώς επειδή είναι αόρατη—κατοικεί την ταινία μέσα από την επιλογή μεγάλης διάρκειας διπλοτυπιών σε μαύρο (*fonds au noir*), οι οποίες διακόπτουν την διαδοχή των πλάνων που τραβήχτηκαν επί τόπου από τους οπερατέρ. Η βασανιστική επιστροφή του σκοταδιού συνοδεύεται από ένα μουσικό ρεφρέν: το μελαγχολικό θέμα της *Λίμνης των Κύκνων* του Τσαϊκόφσκι.²⁰ Τα μουσικά πέπλα που καταπνίγουν τις φωνές, η επιμονή του μαύρου που πάλλει ρυθμικά σκίζοντας τον ιστό του οπτικού, προσδίδουν στην ιδιαίτερη χρονικότητα του «γεγονότος» τη μορφή του συγκεκριμένου.

Η εντύπωση του θεατή είναι αυτή του να βιώνει μαζί με τους κατοίκους της πόλης την αγχώδη αναμονή τους. Αυτό, βέβαια, οφείλεται και στις λήψεις τις ίδιες. Με την κάμερα στον ώμο και περπατώντας, οι οπερατέρ υιοθετούν την οπτική των ανθρώπων γύρω τους, περιδιαβαίνοντας τις λεωφόρους, προσχωρώντας στις ομάδες που διαμορφώνονται στην πλατεία Αγίου Ισα-



Εικόνα 7



Εικόνα 8

άκ κι ανοίγοντας δρόμο μέσα στο πλήθος. Η κάμερα αιχμαλωτίζει ένα βλέμμα εδώ κι ένα χαμόγελο που της απευθύνεται λίγο παραπέρα. Οι άνθρωποι ανοίγουν, για να περάσει. Η κυριαρχούσα εντύπωση ενότητας αντρών και γυναικών κάθε ηλικίας προέρχεται από την ανησυχία που μπορούμε να διαβάσουμε στα σιωπηλά τους πρόσωπα, τα οποία φαίνεται να διέπονται από την ίδια ένταση, την ίδια συγκέντρωση, χωρίς ωστόσο να χάσουν την ιδιαιτερότητά τους. Η διαρκής προσοχή των οπερατέρ στα πρόσωπα, τα οποία καδράρουν συχνά σε κοντινό πλάνο, συνοδεύεται από μία όμοια έγνοια για τις «λεπτομέρειες»: καδραρισμένες σε πολύ κοντινό πλάνο οι ανακοινώσεις και τα διαγγέλματα στα πανό και τις αφίσες, πάνω στα οποία εκφράζεται η ομόφωνη άρνηση για μια νέα δικτατορία και τα διάσπαρτα υλικά των οδοφραγμάτων, σχεδιάζουν, μαζί με τα πρόσωπα νέων και μεγαλύτερων, το περίγραμμα μιας φυσικής αντίστασης που αντιτίθεται στους πραξικοπηματίες. Αυτό που αρπάζει η κάμερα καταγράφοντας την εν λόγω κατάσταση, είναι αυτή η «αμοιβαία φυσική και σπλαχνική ενέργεια»,²¹ η οποία σχηματίζει την ίδια την ύλη της εξέγερσης, κατά την Τζούντιθ Μπάτλερ (Judith Butler).

Η ταινία μάς προκαλεί να βιώσουμε έναν «άκαιρο» χρόνο της ιστορίας. Άκαιρο, αρχικά, διότι η διάρκεια αυτής της αναμονής, μέσα στην οποία δεν παράγεται τίποτα, δεν έχει θέση στην ιστορική αφήγηση. Το να κάνεις ιστορία στην πραγματικότητα είναι να εκλάβεις τον χρόνο ως διαδικασία, δηλαδή ως διάρθρωση και αλληλουχία στιγμών, όπου η σύζευξη των δυνάμεων προβαίνει σε μεταβολές στο πραγματικό. Όμως, από την οπτική της ιστορικής αφήγησης, στο Λένινγκραντ «δε συνέβη τίποτε». Είναι, άλλωστε, η εντύπωση που θα μπορούσε να δώσει η δομή της ταινίας, η οποία ανοίγει με τη δήλωση των πραξικοπηματιών, όπως αυτή μεταδόθηκε από το κρατικό ραδιόφωνο και ολοκληρώνεται με το σφράγισμα των αρχείων του Κομμουνιστικού Κόμματος, συγκεντρωμένα στο Ιστιτούτο Σμόνλι (Smolny). Το «ανάμεσα» (entre-deux) δεν ήταν παρά μια παρένθεση.

Επίσης, είναι προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτή του ιστορικού χρόνου, ορθολογικά οργανωμένου, που η ταινία «κάνει ιστορία», επιτρέποντάς μας να βιώσουμε το χρόνο «σε ανόθευτη κατάσταση», έναν χρόνο ριγμένο στη μεθόριο της ιστορικής αφήγησης και τον οποίο στοιχειώνει σαν φάντασμα.

Το ασυνείδητο της ιστορίας

Μέσα από την οπτική της ιστορίας, η κινητοποίηση του πλήθους στο Λένινγκραντ δεν είχε καμία επίπτωση. Μπορούμε, λοιπόν, να μιλήσουμε άραγε για αποτυχία της εξέγερσης; Μπορεί να δοθεί μία απάντηση, αν παρατηρήσουμε τη διαδοχή των σεκάνς, οι οποίες συμπίπτουν στην ταινία με τη στιγμή που η αντίσταση από την πλευρά της κυβέρνησης του Μπόρις Γιέλτσιν στη Μόσχα φαίνεται να μεταβάλλει τις σχέσεις δύναμης. Ενώ ο δήμαρχος, Ανατόλι Σόμπτσικ,²² δίνει το λόγο



Εικόνα 9



Εικόνα 10

στο μαζεμένο πλήθος μπροστά από το δημαρχείο της Αγίας Πετρούπολης, πλάνα σε αντιστοιχία (*champs-contrechamps*), τα οποία απουσίαζαν εμφαντικά έως εκείνη τη στιγμή, ξαφνικά κάνουν την εμφάνισή τους. Επίσης, η κάμερα υιοθετεί ένα κυριαρχικό βλέμμα από ψηλά, συνθλίβοντας τις προοπτικές και τα σημεία φυγής του κάδρου, μετατρέποντας τη δυναμική διάδραση των ατόμων σε μία ανθρώπινη παλίρροια που κατακλύζει το κάδρο. Η ελεύθερη κυκλοφορία των σωμάτων μεταμορφώνεται έτσι σε μία πυκνή, ομοιογενή και συμπαγή μάζα (Εικ. 9). Μια παρόμοια σκηνή γυρισμένη με την ίδια λογική επαναλαμβάνεται λίγο μετά, τη στιγμή που η κρίση αγγίζει το απόγειό της, όταν ο Γιέλτσιν πάρει υπό τον έλεγχό του τις δυνάμεις της Κα-Γκε-Μπε (ΚGB). Σε απάντηση στις ομιλίες που έλαβαν χώρα στα Χειμερινά Ανάκτορα, η *αντίδραση* του πλήθους είναι άμεση: από τη συμπαγή μάζα αναδύονται εκατοντάδες γροθιές στον αέρα, ή δάχτυλα που κάνουν το σχήμα της νίκης σε σχήμα «V» (Εικ. 10).

Τέλος, όταν η τρίχρωμη σημαία της Ρωσίας υψώνεται στο κρατικό κτίριο όπου κυμάτιζε μέχρι εκείνη τη στιγμή η κόκκινη σημαία της ΕΣΣΔ το πλήθος, πιο αραιό πια, περιορίζεται στο ρόλο του θεατή. Με άλλα λόγια, οι χειρονομίες *επιδοκίμασias* φαίνεται να κλείνουν οριστικά την «παρένθεση» της κινητοποίησης σφραγίζοντας την επιστροφή στην «τάξη»,²³ δηλαδή στην αποτυχία του ξεσηκωμού. Αυτή η ερμηνεία θα ήταν δίχως άλλο ακριβής, εάν θεωρήσουμε ότι μια εξέγερση είναι ένα ιστορικό γεγονός μεταξύ άλλων, του οποίου η σημαντικότητα δεν μπορεί να υπολογιστεί παρά μόνο από τις επιπτώσεις που θα έχει στα γεγονότα που θα ακολουθήσουν.

Όμως το σινεμά διαθέτει, έχω την εντύπωση, μία δυναμική «ιστορικοποίησης», η οποία του είναι έμφυτη και την οποία ενεργοποιεί η ταινία, προτείνοντάς μας έναν άλλο τρόπο ιστορικής γραφής. Μία γραφή ικανή να (υπο)δεχτεί τα «υπολείμματα», αυτές στις στιγμές κι αυτές τις λεπτομέρειες τις οποίες συνήθως η ιστορική γραφή²⁴ παραμελεί. Παράλληλα με τις χειρονομίες επιδοκίμασias, οι οπερατέρ κατέγραψαν κι άλλες, φευγαλέες αλλά επαναλαμβανόμενες, στο δρόμο, όσο το πλήθος συνέκλινε προς τα Χειμερινά Ανάκτορα (Εικ. 11-12). Αυτά τα σημάδια συνεργίας, τα οποία οι διαδηλωτές απευθύνουν προς την κάμερα, παραείναι πολλά για να θεωρηθούν ως ίχνη απλών προσωπικών συναντήσεων με τον εκάστοτε οπερατέρ. Αντιθέτως, μας αποκαλύπτουν τι είναι ένας πληθυσμός ως «πλήθος»: η επιθυμία του καθενός (δηλαδή του οποιουδήποτε) να γίνει ορατός εισβάλλοντας στο κάδρο. Όλο το πολιτικό στοίχημα αυτής της χειρονομίας είναι αυτό του να «δηλώσεις παρόν», δηλαδή κυριολεκτικά να *εμφανιστείς δημόσια*.²⁵

Το μοντάζ του Λόζνιτσα μου φαίνεται, έτσι, να ενεργοποιεί μία σημαντική δύναμη του κινηματογράφου: το ότι -μόνον αυτό- μπορεί να φέρει στο φως ένα ελάχιστο γεγονός, το οποίο είναι ικανό από μόνο του να επανακαθορίσει μία πολιτική κατηγορία -όπως εδώ,



Εικόνα 11



Εικόνα 12

αυτή του λαού- καταφέροντας να σκορπίσει τις συμβατικές εικόνες. Αυτό που δείχνει η ταινία του Λόζνιτσα είναι ότι από τον «λαό» δεν μπορούμε να έχουμε μία αναπαράσταση (*représentation*) αλλά μονάχα μία παρουσίαση (*présentation*). Με άλλα λόγια, η ταινία δεν συναρμολογεί εικόνες²⁶ του λαού αλλά εκθέτει το ίχνος μιας ανταλλαγής βλεμμάτων, τη σκηνή μιας συνδιάλεξης, όπου η πρωτοβουλία των ανθρώπων να «δειχθούν», να «παρουσιαστούν», ανήκει στον καθέναν ξεχωριστά και σε όλους μαζί. Το πραγματικό «γεγονός» που αιχμαλωτίζει η ομώνυμη ταινία είναι λοιπόν αυτή η παρουσία που εισβάλλει, απρόβλεπτα στο πεδίο των «ιστορικών» χρόνων, και η οποία δηλώνει την ανάδυση μιας νέας κυριαρχίας, που εξασκείται από όλους.

Όμως αυτή η ιστορία δεν μπορεί παρά να είναι μία ιστορία «άκαιρη». Πράγματι, εάν το φιλμ μπορεί να συμβάλει στο να γραφτεί η ιστορία διαφορετικά, είναι γιατί διατηρώντας το φευγαλέο ίχνος αυτών των γεγονότων που «εισβάλλουν», μας επιτρέπει να διακρίνουμε σύμφωνα με τα λόγια του Φουκώ «λίγο πιο κάτω από την ιστορία, αυτό που την διαρρηγνύει και την συνταράζει».²⁷ Το κινηματογραφικό μέσο εμφανίζεται έτσι ως ικανό να κατανοήσει τη χρονικότητα της εξέγερσης, η οποία είναι κυριολεκτικά «αναχρονιστική». Στην πραγματικότητα αυτό που χαρακτηρίζει την εξέγερση είναι, λέει ο Ζιλ Ντελέζ, το ότι «δεν έλαβε χώρα»,²⁸ δηλαδή αυτό που δεν βρήκε χώρο, δεν μπόρεσε να εισχωρήσει στην αλυσίδα αιτιότητας της ιστορίας. Ταυτόχρονα «εκτός ιστορίας» και «εντός της»²⁹, γράφει ο Φουκώ, διαφοροποιείται από την επανάσταση, γιατί δεν έχει το σχέδιο να εγκαθιδρύσει μία άλλη κοινωνική διαταγή. Δηλώνει πάνω απ' όλα μία δύναμη άρνησης, η οποία μεταφράζεται από ένα χρονικό «μπλόκο», μία διακοπή, έναν μετεωρισμό. Επίσης, αν θυμίζει ένα παρελθόν ή προβλέπει ένα μέλλον, πρόκειται για αυτά μιας ιστορίας ασυνεχούς, η οποία είναι αδύνατον να περιοριστεί στο δίπολο «επιτυχία ή αποτυχία».

Απ' τον ένα λαό, στον άλλο

Μεταξύ του μοντάζ εικόνων αρχείου του *Αποκλεισμού* και της σκηνοθεσίας του *Γεγονότος*, κύλησαν δέκα χρόνια.³⁰ Εντούτοις, το ίδιο ερώτημα φαίνεται να απασχολεί και τις δύο ταινίες: τι είναι ένας «λαός»; Ποια είναι αυτή η στιγμή που μας επιτρέπει να επιβεβαιώσουμε ότι ο «λαός» διαχωρίζεται από ένα σύνολο ατόμων, από ένα πλήθος, δηλαδή από μία ομοιογενή μάζα;

Ο επίλογος με τον οποίο ολοκληρώνεται ο *Αποκλεισμός* καταφέρει βασικά μία ριζοσπαστική ρήξη στην τονικότητα της ταινίας. Στις εικόνες «ερήμωσης»,³¹ οι οποίες αποκαλύπτουν έναν πληθυσμό κυριολεκτικά γονατισμένο κατά τη διάρκεια των τελευταίων ατελείωτων χειμώνων, ο Λόζνιτσα προσθέτει κατ' αρχάς μία σειρά πλάνων, τα οποία, στην ταινία *Podvid Leningrada* [Η κατάκτηση του Λένινγκραντ] (1959) των Εφίμ Ουτσιτέλ (Efim Outchitel) και Βαλερί Σολοφτσόφ (Valeri Solontsov) δίνουν ένα ευτυχές τέλος στην πολιορκία



Εικόνα 13



Εικόνα 14

με τα βεγγαλικά να σημαίνουν τη νίκη του σοβιετικού στρατού. Αλλά τις εικόνες του ευτυχισμένου πλήθους, στο οποίο η σοβιετική δύναμη προσφέρει το θέαμα της νίκης της, ακολουθούν αμέσως τα αποσπάσματα, αυτή τη φορά, της ταινίας *Prigonoznaroda* [Η ετυμηγορία του λαού] (1946) του Εφίμ Ουτσιτέλ (Efim Outchitel), που παρουσιάζουν τον δημόσιο απαχονισμό αξιωματικών ναζί,³² ενόχων για εγκλήματα πολέμου.

Στα πλάνα αντιστοιχίας (*champs-contrechamps*) που δίνουν το ρυθμό της «ατραξιόν» ξαναβρίσκουμε τα καθαρρίσματα σε πλονζέ (*plongée*) του πλήθους, τα οποία κλείνουν την παρένθεση της εξέγερσης των διανοητών του Λένινγκραντ στο τέλος του Γεγονότος. Αυτή η συμπαγής μάζα, καταδικασμένη σε ρόλο θεατή των θεαμάτων της εξουσίας, είναι μήπως η άλλη όψη της «ερήμωσης», ως παράγωγο της εμπειρίας της



Εικόνα 15



Εικόνα 16

απανθρωποποίησης των στρατοπέδων εξόντωσης; Το ερώτημα μένει μετέωρο. Όπως ομολογεί ο σκηνοθέτης, οι ταινίες του γεννιούνται από την ανάγκη να δείξει παράδοξες καταστάσεις για τις οποίες δεν έχει απαντήσεις.³⁴

Τι συγκεντρώνει τους ανθρώπους; Τι τους χωρίζει; Το ίδιο ερώτημα, βασανιστικό, δε σταματά να αναδύεται στα *Μάινταν* [*Maidan*] (2014), *Όστερλιτς* [*Austerlitz*] (2016), *Ημέρα της Νίκης* [*Den 'robedy*] (2017), *Η Δίκη* [*The Trial*] (2018) και *Κηδεία του Κράτους* [*State Funeral*] (2019).³⁵ Κι αυτό, πέρα από την ποικιλότητα των θεμάτων τους και την ετερογένεια των εικόνων που τις συνθέτουν, μιας και πρόκειται άλλοτε για σύγχρονες λήψεις κι άλλοτε για μοντάζ αρχείων. Οι αντηχήσεις που δημιουργούνται από την μία ταινία στην άλλη, είναι πάρα πολλές για να αναλυθούν στο παρόν κείμενο. Θα περιοριστώ σε ένα ιδιαίτερο φιλμ, την *Ημέρα της Νίκης*, το οποίο, παρότι καταπιάνεται με το ίδιο ερώτημα, εμπλουτίζει την προοπτική του και μετακινεί τους στόχους του. Έτσι, έχουμε την εντύπωση ότι τα πυροτεχνήματα που, στον *Αποκλεισμό*, προσφέρονται ως θέαμα στον πληθυσμό του Λένινγκραντ για τον εορτασμό της απελευθέρωσης της πόλης, βρίσκουν την συνέχειά τους, περισσότερο από εβδομήντα χρόνια αργότερα στον εορτασμό της «Ημέρα της Νίκης», στις 9 Ιουνίου 2017 στο Βερολίνο. Η ταινία ακολουθεί βασικά το αντάμωμα διαφόρων ομάδων φίλων ή οικογενειών Ρώσων, οι οποίοι ήρθαν να γιορτάσουν την παράδοση των ναζιστικών στρατευμάτων το 1945,³⁶ που έβαλε τέλος στον «Μεγάλο Πατριωτικό Αγώνα».³⁷

Από την αρχή ο θεατής αναρωτιέται γύρω από το μέρος στο οποίο εκτυλίσσεται η συγκέντρωση μιας και οι λήψεις τεμαχίζουν μία σειρά χώρων, τους οποίους πολύ δύσκολα μπορεί να συνδέσει μεταξύ τους. Η πρώτη κινηματογραφική επιλογή του σκηνοθέτη είναι να αποσυναρμολογήσει τη συνέχεια του αρχιτεκτονικού συνόλου του σοβιετικού Μνημείου, το οποίο απλώνεται σε 100.000 μ² του πάρκου Treptowet και αποτελεί αυτό που οι σχολιαστές ονομάζουν ένα «Ολικό Έργο Τέχνης».³⁸ Ενώ οι αρχιτεκτονικές επιλογές χρησιμοποιούν τις θυσίες των σοβιετικών στρατιωτών ως επέκταση μιας αμνημόνευτης ρωσικής ιστορίας,³⁹ ο Λόζνιτσα αποσταθεροποιώντας την χωρική συνέχεια εκθέτει ένα προς ένα τα στολίδια του εθνικιστικού φαντασιακού. Απ' την πορτοκαλόμαυρη κορδέλα του παράσημου του Τάγματος του Αγίου Γεωργίου⁴⁰ στον χρυσό θόλο της κρύπτης όπου θρονιάζεται το κόκκινο αστέρι (και είναι επίσης το

μέρος και ο χώρος του Παντοκράτορα), ο Λόζνιτσα φέρνει αντιμέτωπο τον θεατή με μία ζούγκλα συμβόλων και εμβλημάτων, των οποίων πρέπει να επαναπροσδιορίσει τη σημασία. Ο κατακερματισμός παρουσιάζει το τεχνητό της ανακατασκευής του παρελθόντος, το οποίο χρησιμοποιείται ως ιδεολογικός συνδετικός ιστός για τη συγκέντρωση του πλήθους -συν τοις άλλοις αραιού. Η κοινή βάση των «αμοιβαίων» αξιών γίνεται έτσι χίλια κομμάτια. Τι αμοιβαίο υπάρχει στην πραγματικότητα ανάμεσα στους παραδοσιακούς χορούς των χωρικών ή τα λαϊκά τραγούδια μιας ομάδας ηλικιωμένων γυναικών (Εικ. 15) και της μαύρης μάζας, παραταγμένης σαν τάγμα εφόδου (Εικ. 16), των «Λύκων της Νύχτας»⁴¹ (ένα κλαμπ μοτοσικλετιστών που αποκαλούνται οι «μηχανόβιοι του Πούτιν» [«bikers de Routine»]), οι οποίοι κραυγάζουν ένα τραγούδι πολέμου;

Εκεί που η ανατροπή που παράγεται από την τελική σκηνή καθόριζε την αφηγηματική δομή του *Αποκλεισμού*, η *Ημέρα της Νίκης* φαίνεται να καθορίζεται από την αιώρηση και την αμφιθυμία. Η ποικιλία των «ρωσικών παραδόσεων», τις οποίες επικαλούνται οι συμμετέχοντες διαδηλωτές, δεν συνιστά «κοινότητα» παρά μόνον από τον τόπο στον οποίο συγκεντρώνονται, όπως σημειώνει η ραψωδική κατασκευή της ταινίας. Οι σεκάνς είναι, βασικά, στιγματισμένες (περισσότερο από συνδεδεμένες) από την επιστροφή των εικόνων των ανάγλυφων, τα οποία στολίζουν τις σαρκοφάγους του Μνημείου. Αλλά στη μυθολογία της θυσίας ενός λαού, ενωμένου για την υπεράσπιση της πατρίδας, χαραγμένο στην πέτρα, απαντά ένα μελαγχολικό «αντι-τραγούδι» («contre-chant»), πάνω στο οποίο ανοίγει και ολοκληρώνεται η ταινία: τα λόγια του αποχαιρετισμού ενός στρατιώτη στον συμπολεμιστή του, που γράφτηκαν και τραγουδήθηκαν από αυτόν που αποκαλέστηκε ο «Μπρασένς της Αρμπάτ» και του οποίου το πραγματικό όνομα ήταν Μπουλάτ Οκουτζάβα (Boulat Okoudjaba).

Ανάμεσα στην πέτρα και το τραγούδι η ταινία δεν διαλέγει τίποτα. Είναι στον θεατή να συλλογιστεί γύρω από την οδυνηρή ευρωπαϊκή ιστορία του 20^{ου} αιώνα, της οποίας ο σκηνοθέτης μάς προσφέρει μονάχα τις αντηχήσεις. ■

Παραπομπές

1. Ευχαριστώ το περιοδικό *Proteus*, το οποίο υποδέχτηκε τα πρώτα στοιχεία του συλλογισμού που προτίθεμαι να αναπτύξω εδώ. Βλ. Sylvie Rollet, «Saisir "l'inconscient" de l'histoire: autour de trois films de Sergueï Loznitsa», *Proteus* n° 12, Ιούλιος 2017, «(Re)montages du temps en art», σ. 45-54,
2. Ο Λόζνιτσα θα σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία μυθοπλασίας, *My Joy (Schastyemoe)*, το 2010.
3. Ο Λόζνιτσα εμφανίζει τα ονόματα όλων των οπερατέρ στο ζενερίκ της ταινίας.
4. Ένας από αυτούς, ο Ανσέλμ Μπόγκοροφ [Anselm Bogorov], περιγράφει τις ημέρες του: «το ηρωί [...], πίνω μία κούπα ζεστό νερό με ένα πολύ μικρό κομμάτι ψωμί και προετοιμάζομαι για την «πορεία» (δηλαδή να πάω να βρω νερό σε μία από τις παγωμένες τρύπες των καναλιών και να κινηματογραφήσω ό,τι συμβαίνει εκεί έξω). Παίρνω το έλκρηρο, τον κουβά, και χώνω την κάμερα "Eyemo" στο παλτό μου... Δεν γνωρίζω τι θα γίνει με το φιλμ... Δεν έχω δει τους φίλους μου εδώ και καιρό, δεν είμαι σίγουρος ότι είναι ακόμα ζωντανοί. Αλλά παρόλα αυτά, κάθε ηρωί που βγαίνω έξω για να βρω νερό ξαναπαίρνω την κάμερα». Vladimir Michailov, επιμ., *Le Prix du tournage: un sur deux est blessé, un sur quatre est mort*, Kanon, Moscou, 2010, σ. 176· αναφορά και μετάφραση από την Μαρία Γκόλικ [Maria GOLIK], *Le Traitement du blocus de Leningrad (1941-1944) dans les documentaires russo-soviétiques et contemporains: l'image-témoin*, διατριβή Master 2 Κινηματογραφικών Σπουδών, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, στο διαδίκτυο: https://www.academia.edu/21457596/Blocus_de_Leningrad_dans_le_cin%C3%A9ma_documentaire_russo-sovi%C3%A9tique.
5. Βλ. «La fabrique des sons: master class de Sergueï Loznitsa», εγγραφή στις 10 Ιουνίου 2018 από την Cinémathèque du documentaire, για τη Δημόσια Βιβλιοθήκη του Κέντρου Πομπιντού [Centre Pompidou]. Στο διαδίκτυο: <https://www.youtube.com/watch?v=0JqK98jWsc8> (21/3/2019)
6. Ηκολήπτης στις ταινίες του Σαρούνας Μπάρτας [Sharunas Bartas] από την ταινία *Ο Διάδρομος* [Koridorius] (1995) και μετά ο Βλαντιμίρ Γκολοβνίτσκι [Vladimir Golovnitcki] συνεργάστηκε με τον Λόζνιτσα σε όλες τις ταινίες του από τον *Αποκλεισμό* κι έπειτα.
7. Ευρέως γνωστό από το *Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ* (1973) του Αλεξάντρ Σολζενίτσιν [Alexandre Soljenitsyne], ο όρος είναι το ακρωνύμιο του *Гланвоіе ОУправленіе ЛАГереі* («Κρατική Υπηρεσία Στρατοπέδων»). Ο αριθμός των κρατούμενων του Γκουλάγκ υπολογίζεται στα δεκαοκτώ εκατομμύρια, από το 1929 έως τον θάνατο του Στάλιν (1953). Τουλάχιστον δύο εκατομμύρια δεν επέστρεψαν ποτέ. Προορισμένο ήδη από την δεκαετία του 1920 να «αναμορφώσει» τους εχθρούς του λαού που υποτίθεται ότι ήταν τέτοιοι, το σύστημα θα καταλήξει να διαδραματίζει έναν κεντρικό ρόλο στην οικονομία της χώρας (ένα τρίτο της παραγωγής σοβιετικού χρυσού, και ένα πολύ μεγάλο μέρος παραγωγής άνθρακα και ξυλείας, χωρίς να υπολογίσουμε την βιοτεχνική και αγροτική παραγωγή). Βλ. Juliette Cadot και Marc Elie, *Histoire du goulag*, La Découverte, «Repères», Paris, 2017.
8. Λόγια του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια του Master class που έδωσε στην EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), στις 30 Οκτωβρίου 2019.
9. Ιδίως η πρώτη ταινία, που προβλήθηκε το 1942, *Η Πολιορκία του Λένινγκραντ* (Leningrad v borbe), των Ρομάν Κάρμεν [Roman Karmen], Βαλερί Σολόφτσοφ [Valeri Solovtsov] και Εφίμ Ουτσιτέλ [Efim Outchitel], καθώς επίσης και η *Podvig Leningrada* (1963) [γαλλικός τίτλος, ελλείπει ελληνικού: L'Exploit de Leningrad] των Εφίμ Ουτσιτέλ και Βαλερί Σολότσσοφ, ή ακόμη η *Dev'yatsot nezabyvaemykh dney* (1964) [γαλλικός τίτλος ελλείπει ελληνικού: 900 jours inoubliables] του Βαλερί Σολότσσοφ, οι οποίες αναφέρονται ως πηγές στο ζενερίκ του Αποκλεισμού. Σε μία συνέντευξη του σκηνοθέτη στο κανάλι της δημόσιας τηλεόρασης Cultura, την περίοδο της κυκλοφορίας της ταινίας, ο Λόζνιτσα επιβεβαιώνει: «Δεν χρησιμοποίησα παρά το χρονικό που βρήκα στα αρχεία του Στούντιο του Ντοκιμαντέρ της Αγίας Πετρούπολης. Δεν είχα τη δυνατότητα, κυρίως οικονομική, να κάνω μία σοβαρή έρευνα και να μαζέψω όλο το υλικό. Κάποια ντοκουμέντα βρίσκονται στα αρχεία του Κράσνογκορσκ [Krasnogorsk] και κάποια άλλα σε άλλα μέρη. Το στούντιο διαθέτει περίπου έξι ώρες υλικού, μεταξύ των οποίων ταινίες για το μπλόκο, οι οποίες γυρίστηκαν σε διάφορες περιόδους. Αυτό είναι το υλικό που χρησιμοποίησα.» (http://tvkultura.ru/article/show/article_id/46520)
10. Walter Benjamin, «Thèses "sur le concept d'histoire"», *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, σ. 430.
11. Η ταινία δεν παρουσιάζει λήψεις που αφορούν στις εργασίες για την διατήρηση της «Οδού της Ζωής» [«Route de la vie»] η οποία διέσχιζε και ένωνε τις παγωμένες επιφάνειες από το Λένινγκραντ στα μετόπισθεν

I. Ο Κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου

περνώντας από τη λίμνη Λάντογκα [Ladoga] με σκοπό τη διάσωση με φορτηγά των πιο αδύναμων κατοίκων. Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1942 ένας αγωγός που θα ονομαστεί «Αρτηρία της ζωής» [«Artère de la vie»] και ένα ηλεκτρικό καλώδιο θα τοποθετηθούν στον βυθό της λίμνης Λάντογκα δίνοντας τη δυνατότητα ανεφοδιασμού της πόλης σε καύσιμα και ηλεκτρική ενέργεια.

12. Οι νεκροί υπολογίζονται στους 700.000 περίπου μεταξύ Σεπτεμβρίου 1941 και Ιουλίου 1942, που συνιστά το ένα τρίτο των κατοίκων. Ο αριθμός νεκρών αυξάνεται ραγδαία τον Φεβρουάριο 1942, όταν οι νεκροί θα είναι περισσότεροι από 10.000 την ημέρα.

13. Το μπλόκο του Λένινγκραντ είναι, άλλωστε, μια απόφαση η λογική της οποίας είναι πανομοιότυπη με το ναζιστικό πλάνο της «εθνικής κάθαρσης». Ο Χίτλερ δίνει την εντολή να απορριφθεί κάθε παράδοση από την πλευρά των κατοίκων: η πόλη πρέπει να «αφανιστεί από την επιφάνεια της γης». Πρόκειται, σίγουρα, για μία λύση με σκοπό την αποφυγή σιτισμού τριών εκατομμυρίων ανθρώπων, αλλά αν ο πληθυσμός της πόλης πρέπει να αφανιστεί, αυτό είναι επίσης, και κυρίως, γιατί πρόκειται για το λίκνο της επανάστασης. Βλ. David Glantz, *The Battle for Leningrad, 1941-1944*, Lawrence, Kansas U.P., 2002.

14. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Gallimard, «Quarto», Paris, 2002, σ. 723.

15. Στις αρχές Σεπτεμβρίου 1941, η πόλη διαθέτει τρόφιμα για ένα μήνα το πολύ. Ένα σύστημα κατανομής εγκαθίσταται στις 12 Σεπτεμβρίου: 500 γρ. ψωμί για τους εργάτες, 395γρ. για τους υπαλλήλους, 310γρ. για τα παιδιά και τους υπόλοιπους πολίτες. Στις 11 Νοεμβρίου, οι μερίδες μειώνονται στα 300γρ. για τους εργάτες, και 150γρ. για τα παιδιά και τους υπόλοιπους πολίτες. Στις 5 Δεκεμβρίου, αντίστοιχα, 200γρ. και 125γρ. Ήδη από τον Οκτώβριο, όλοι ψάχνουν για υποκατάστατα για την παραγωγή ψωμιού: σόγια, κυτταρίνη, ζύμη από βαμβάκι.

16. Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés: quarante ans après Auschwitz*, trad. A. Maugé, Gallimard, Paris, 1989, σ. 83.

17. «*Sobytié*» σημαίνει στα ρωσικά ταυτόχρονα ένα «γεγονός» με την ιστορική έννοια και «επικαιρότητα» με την ενημερωτική έννοια. Η χρήση του τίτλου από τον Λόζνιτσα παραπέμπει αρχικά στη δεύτερη έννοια, μιας και η ταινία του αποτελείται από λήψεις που βρήκε στα Αρχεία Gosfilmfond του Λένινγκραντ.

18. Ενόσω ο Μιχαήλ Γκορμπατσόφ βρίσκονταν σε διακοπές στην Κριμαία, ένα γκρουπ αυτό-ονομαζόμενο «Κρατική Επιτροπή για την Κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης» [«Comité d'État pour l'État d'urgence»] παίρνει προσωρινά την εξουσία αναστέλλοντας τις θεσμικές λειτουργίες, με σκοπό να τερματίσει τις φιλελεύθερες και δημοκρατικές τροπολογίες της Περεστρόικα. Μια σχεδιασμένη επίθεση στον Λευκό Οίκο, έδρα της Ρωσικής Βουλής η οποία είναι περικυκλωμένη από άρματα, αποτυγχάνει, αφού τα στρατεύματα αρνούνται ομόφωνα να υπακούσουν. Το αποτυχημένο πραξικόπημα είχε τεράστιες επιπτώσεις: τον Σεπτέμβριο 1991 η ανεξαρτητοποίηση των τριών βαλτικών χωρών αναγνωρίζεται από την Σοβιετική Ένωση· το Κομμουνιστικό Κόμμα, που κυβερνούσε τη χώρα από το 1917, καταλύεται· τον Δεκέμβριο 1991 ο Γκορμπατσόφ ανακοινώνει την παραίτησή του από τη θέση του Προέδρου της ΕΣΣΔ και η Σοβιετική Ένωση παύει να υφίσταται.

19. Στην πραγματικότητα, παρότι οι πραξικοπηματίες ανέστειλαν όλα τα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα –το μοναδικό τηλεοπτικό κανάλι μεταδίδει μονάχα τις ανακοινώσεις της «Κρατικής Επιτροπής για την Κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης»- η ομάδα του Μπόρις Γιέλτσιν καταφέρνει σε λιγότερο από εικοσιτέσσερις ώρες να επαναφέρει σε λειτουργία τους ραδιοφωνικούς πομπούς. Άλλωστε, με τις τηλεφωνικές επικοινωνίες στο Ανώτατο Σοβιέτ σε λειτουργία οι ρωσικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί της Δύσης άνοιξαν αμέσως τις κεραίες τους στους μοσχοβίτες και στους δημοσιογράφους που ήταν παρόντες. Επίσης, το κάλεσμα για αντίσταση στο πραξικόπημα, (κάλεσμα που, από τις πρώτες ώρες, κυκλοφόρησε σε τρικάκια) μπόρεσε επίσης να μεταδοθεί το πρωινό της 21^{ης} Αυγούστου σε όλες τις συχνότητες.

20. Κατά τη διάρκεια της Κατάστασης Εκτάκτου Ανάγκης το μπαλέτο μεταδίδονταν συνεχόμενα από την τηλεόραση που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των πραξικοπηματιών.

21. Judith Butler, «Soulèvement», στο Georges DIDI-HUBERMAN (επιμ.), *Soulèvements*, Gallimard/Jeu de Paume, Paris, 2016, σ. 25.

22. Ο πρώτος εκλεγμένος δήμαρχος της Αγίας Πετρούπολης, Ανατόλι Σόμπτσακ [Anatoli Sobtchak] (που, ως καθηγητής νομικής, θα συντάξει, λίγο αργότερα, ένα μέρος του ρωσικού Συντάγματος), είναι ταυτόχρονα ο καθηγητής και ο μέντορας του Βλαντιμίρ Ρούτιν [Vladimir Routine] και του Ντμίτρι Μεντβεντέφ [Dmitri Medvedev].

23. Αυτή την «τάξη» θα στηρίξει ο νομικός Καρλ Σμιτ [Carl Schmitt]: «Είναι από τη στιγμή που ο λαός είναι φυσικά συγκεντρωμένος, που μπορεί να ονομαστεί έτσι [λαός], και ο λαός φυσικά συγκεντρωμένος μπορεί να κάνει αυτό που υπεισέρχεται αποκλειστικά στην δράση του λαού: μπορεί να ζητωκραυγάσει». Carl Schmitt, *Théorie de la constitution*, Paris, σ. 382. Τα λόγια αυτά γίνονται αντικείμενο συλλογισμού για τον

I. Ο Κινηματογράφος ως ιστορικός μάρτυρας: μια ποιητική του ανείπωτου

Giorgio Agamben (*Le Règne et la Gloire* Le Seuil, Paris, 2008, σ. 378-379) και τον Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Minuit, Paris, 2009, σ. 83-86.

24. Είναι ο στόχος όλης της ιστοριογραφικής έρευνας (κατά βάση ιταλικής), όπως την περιγράφει ο Carlo Ginzburg: « το βλέμμα 'από κοντά' μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε κάτι που διαφεύγει της γενικής οπτικής και αντιστρόφως», *Le Fil et les Traces*, Lagrasse, Verdier, 2006, σ. 389.

25. Βλ. Βλ. Jacques Rancière, *La Méésentente: politique et philosophie*, «La Philosophie en effet», Galilée, Paris, 1995.

26. Ο συλλογισμός μου συναντάται εδώ με αυτόν του Pierre-Damien Huyghe: «Λαός», γράφει, «είναι το ασαφές και απροσδιόριστο όνομα που λείπει από κάθε πολιτική ονομασία και από κάθε πολιτική αναπαράσταση, είναι η δύναμη δράσης *δίχως εικόνα*», «“Un peuple manque”», *Vertigo*, n° 37, 2010, σ. 47, (υπογράμμιση της συγγραφέως).

27. Michel Foucault, «Inutile de se soulever?», στο *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris, 1979, σ. 794.

28. Gilles Deleuze και Félix Guattari, «Mai 68 n'a pas eu lieu», (*Les Nouvelles*, 1984/5) επανέκδοση στο *Chimères* n° 64, 2007/2, σ. 23-24.

29. «Εδώ και δύο αιώνες, [η επανάσταση] έκανε μία γιγαντιαία προσπάθεια με σκοπό να προσαρμόσει την εξέγερση στο εσωτερικό μιας ιστορίας λογικής και ελεγχόμενης», Michel Foucault, «Inutile de se soulever?», ό.π., σ. 791.

30. Είναι χάρη στις έρευνές του για τον *Αποκλεισμό*, στα αρχεία του στούντιο Λέντοκφιλμ [Lendokfilm] που ο σκηνοθέτης βρίσκει τις λήψεις που θα μοντάρει δέκα χρόνια αργότερα στο *Γεγονός*.

31. Αυτό που η Αρέντ ονομάζει «ερήμωση» είναι «αυτό που μπορεί να συμβεί σε έναν κόσμο όπου [...] το μόνο που απομένει είναι μονάχα ο ανόθευτος μόχθος της εργασίας, με άλλα λόγια ο μόχθος για να διατηρηθείς στη ζωή [...]. Η κυριαρχία του ολοκληρωτισμού [...] βασίζεται στην ερήμωση, στην απόλυτη εμπειρία του μη-ανήκειν σε αυτόν τον κόσμο, η οποία είναι μία από τις πιο ριζοσπαστικές και τις πιο απελπιστικές ανθρώπινες εμπειρίες». Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, ό.π., σ. 833-834.

32. Η δημόσια εκτέλεση των ναζί θα επιφέρει μία από τις πολλές δίκες, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από την *Έκτακτη Επιτροπή Κρατικής Έρευνας για την εξέταση των εγκλημάτων των εισβολέων Ναζί και των συνεργατών τους* (και η οποία συστάθηκε το Νοέμβριο 1942).

33. Η ταινία αυτή, γυρισμένη κατά τη διάρκεια αλλά και μετά το πέρας της δίκης του Λένινγκραντ, φέρει τον ίδιο τίτλο με αυτήν του 1943, γυρισμένη από την Ιρίνα Σέτνικα [Irina Setkina] για τη δίκη του Κράσονταρ [Krasnodar]. Ευχαριστώ τον Βικτόρ Μπαρμπά [Victor Barbat] για αυτές τις διευκρινίσεις.

34. Από την ομιλία του σκηνοθέτη κατά τη διάρκεια του Master class στο Πανεπιστήμιο Paris 8, στις 24 Οκτωβρίου 2019.

35. Σε μία συνέντευξη που έδωσε στο περιοδικό *Débordements* την περίοδο της κυκλοφορίας της ταινίας *Η Κηδεία του Κράτους* [State Funeral] ο Λόζνιτσα θέτει το ερώτημα που τον απασχολεί: «Κατευθυνόμαστε προς έναν κόσμο, όπου κάθε άτομο θα αισθανθεί ότι αποτελεί κομμάτι από κάτι το οποίο είναι πολύ μεγαλύτερο από εμάς. Είμαστε, λίγο-πολύ ήδη εκεί. Χωρίς να το κάνω εντελώς συνειδητά, προσπάθησα να περιγράψω τις ανθρώπινες κοινωνίες μέσα από αυτή την προοπτική [...]. Προσπαθώ να βρω αυτή που ρυθμίζει την ενότητά μας ως κοινωνία και επηρεάζει το ήθος και την ηθική. » Στο διαδικτυο: <http://debordements.fr/Serquei-Loznitsa>

36. Η επέτειος αυτή γιορτάζεται όχι μόνον σε όλη την πρώην ΕΣΣΔ αλλά παντού όπου υπήρξε μία σημαντική ρωσική κοινότητα, όπως στη Γερμανία που μετρά 3.500.000 πολίτες προερχόμενους από την Ρωσία.

37. Έτσι προσδιορίζεται γενικότερα ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος στις χώρες της πρώην ΕΣΣΔ.

38. Βλ. Peter Fibich, «Der Triumph des Sieges über den Tod: Das sowjetische Ehrenmal in Berlin-Treptow», <https://zeitgeschichte-online.de/themen/der-triumph-des-sieges-ueber-den-tod>. Εγκαινιασμένο στις 8 Μαΐου 1949 και κατασκευασμένο από τον αρχιτέκτονα Γιάκοβ Μπελοπόλσκι το μνημείο ανεγέρθηκε εις μνήμην των 80.000 στρατιωτών του Κόκκινου Στρατού, που έπεσαν στη μάχη του Βερολίνου τον Απρίλιο-Μάιο 1945. 5.000 από αυτούς ενταφιάστηκαν εκεί.

39. Ο Τύμβος μέσα στον οποίο είναι σκαμμένη η κρύπτη, είναι μια ιδέα που προέρχεται από το μοντέλο των «Κουργκάν» [«Kourgans»], που είναι θολωτοί τάφοι, των οποίων βρίσκουμε τα απομεινάρια από την Ουκρανία μέχρι τις στέπες της κεντρικής Ασίας και μέσα στους οποίους είναι ενταφιασμένοι πολεμιστές από τη νεολιθική εποχή έως την χριστιανική περίοδο.

40. Το παράσημο καταργήθηκε από τον Λένιν και επαναφέρθηκε το 1992. Σύμβολο της νίκης του Κόκκινου Στρατού ενάντια στους Ναζί και του δοξασμένου πατριωτισμού για το Κρεμλίνο κάθε χρόνο από το 2005 κι έπειτα την προηγούμενη της 9^{ης} Μαΐου χιλιάδες πορτοκαλόμαυρες κορδέλες μοιράζονται δωρεάν στους δρόμους της Μόσχας.

41. Εκατοντάδες από αυτούς συμμετέχουν κάθε χρόνο στις εκδηλώσεις μνήμης της Ημέρας της Νίκης. Είναι γνωστοί για τη στήριξή τους στην ιδέα της προσάρτησης της Κριμαίας και πιθανότατα πολέμησαν με την πλευρά των σεπαρατιστών [ανεξαρτησιακών] του Ντονμπάς [Donbass].