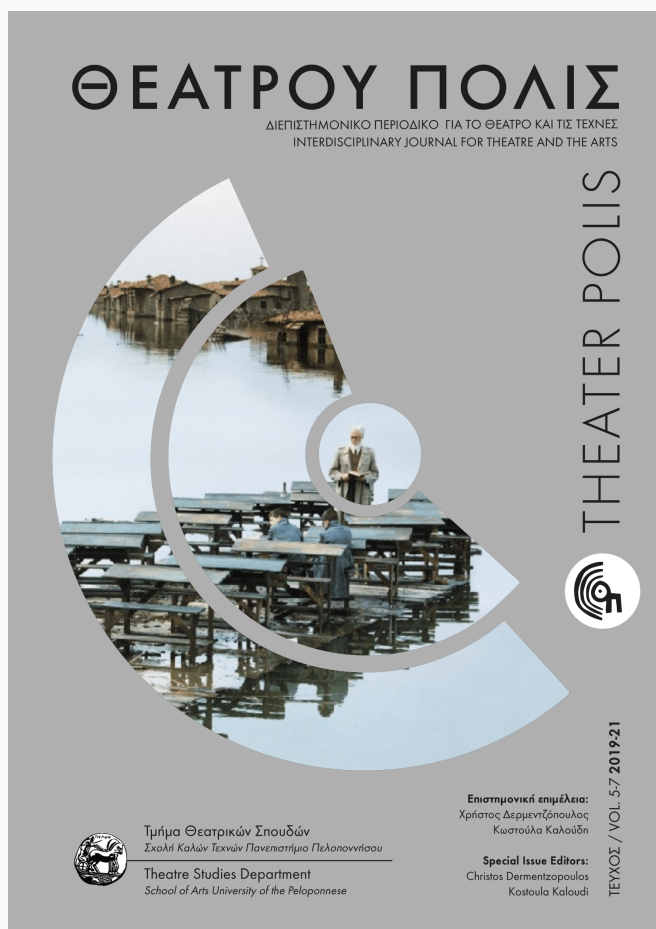


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

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



Αραράτ (2002) του Ατόμ Εγκογιάν: ό,τι στερείται νοήματος δεν συνέβη ποτέ

Θανάσης Βασιλείου

doi: [10.12681/30711](https://doi.org/10.12681/30711)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βασιλείου Θ. (2022). Αραράτ (2002) του Ατόμ Εγκογιάν: ό,τι στερείται νοήματος δεν συνέβη ποτέ. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 51-62. <https://doi.org/10.12681/30711>

ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Αραράτ (2002) του Ατόμ Εγκογιάν: ό,τι στερείται νοήματος δεν συνέβη ποτέ

Περίληψη

Το πρόβλημα της εφαρμογής μιας «κλασικής» κινηματογραφικής σκηνοθεσίας για την αναπαράσταση τραυματικών ιστορικών γεγονότων είναι διαχρονικά άλυτο και ακανθώδες. Το *Ararat* (2002) του Atom Egoyan είναι μία προσπάθεια ανάδειξης αυτής της περίπλοκης αναμέτρησης, ανάμεσα στη φιλική γραφή και την ιστορική αναγκαιότητα. Η προσέγγιση του Καναδού σκηνοθέτη μέσα από μία αισθητική *διασκορπισμού* και μία *διαστρωματική αφήγηση* καταφέρνει να αναδείξει την πολυπλοκότητα της αναπαραστατικής διαδικασίας και την ανεπάρκεια του λόγου και της εικόνας. Τα πολύπλοκα *ιστορικά δίκτυα* που δημιουργεί η ταινία καταλήγουν σε *ιστοριογραφικά αδιέξοδα*, τα οποία καθιστούν το πένθος των χαρακτήρων αδύνατο και την Καταστροφή ακόμη και τώρα παρούσα.

Λέξεις κλειδιά: Γενοκτονία των Αρμενίων, αδύνατο πένθος, αισθητική διασκορπισμού, ιστορικά δίκτυα, διαστρωματική αφήγηση

Η Michèle Lagny στο κείμενό της, *La double mise-en-scène du passé*¹ [*Η διπλή σκηνοθεσία του παρελθόντος*], στέκεται στο γεγονός ότι οι «ιστορικές» ταινίες θεωρούνται πριν και πάνω απ' όλα ταινίες «μεγάλου θεάματος», στοιχείο που επηρεάζει και καθορίζει τις προσδοκίες του θεατή και άρα της σκηνοθεσίας. Το πρόβλημα της «εφαρμογής» μιας κλασικής σκηνοθεσίας για την αναπαράσταση τραυματικών ιστορικών γεγονότων είναι διαχρονικά άλυτο και ακανθώδες. Η διάσημη διαμάχη που ξέσπασε με την κριτική του Jacques Rivette² στο *Kapo* (1959) του Gillo Pontecorvo θα απασχολήσει έντονα την κινηματογραφική κριτική. Τη δεκαετία του 1990 βλέπουμε τα ίδια ερωτήματα να αναδύονται ξανά, με δύο ταινίες που σημάδεψαν το τέλος του αιώνα. Η ταινία του Steven Spielberg *Shindler's List* (1993) θα προκαλέσει την έκρηξη του Claude Lanzmann⁴ και την ειρωνεία του François Nizy⁵. Η ταινία του Roberto Benigni *Life is Beautiful* (1997) θα δεχτεί δριμυία κριτική από τον Jean-Michel Frodon⁶. Η «ιστορική» ταινία καλείται από τη μία να απαντήσει σε ένα «καθήκον μνήμης», το οποίο, όπως σημειώνει η Lagny, είναι συχνά «αγιογραφικό» και από την άλλη να δώσει νόημα στο ιστορικό γεγονός, να το καταστήσει κατανοητό. Αυτό το τελευταίο καλύπτει ένα μεγάλο εύρος προσεγγίσεων, από την

αδυναμία εξήγησης έως την προπαγανδιστική σιγουριά. Τι είδους νόημα, όμως, μπορεί να δοθεί στη σύλληψη και εκτέλεση μιας γενοκτονίας; Πώς η κλασική αφηγηματική δομή μπορεί να επιλέξει γεγονότα στα οποία θα εφαρμόσει τους κανόνες της, για να μιλήσει για το ανείπωτο και το αδιανόητο; Με άλλα λόγια, μπορεί να υπάρξει ισορροπία μεταξύ φιλικής γραφής και ιστορικής αναγκαιότητας;

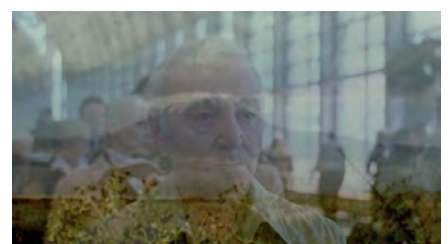
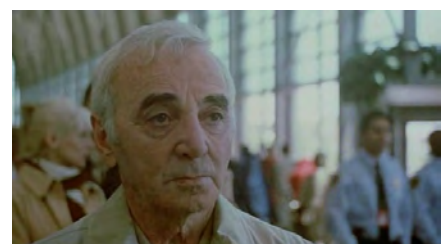
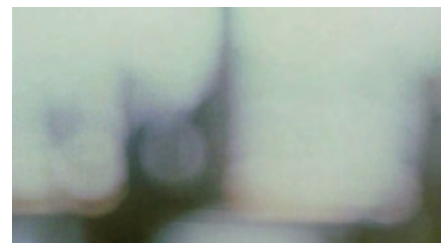
Υπάρχουν ταινίες, οι οποίες βάζουν στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους την αμηχανία αυτή. Το *Ararat* (2002) του Ατόμ Εγκογιάν, είναι μία από αυτές, διότι αποφασίζει να αναμετρηθεί με το αδιανόητο της σύλληψης της γενοκτονίας των Αρμενίων, όχι για να προτείνει μία ιστορική εκδοχή μέσω της κινηματογραφικής αναπαράστασης αλλά αντιθέτως για να εξερευνήσει τα όρια αυτού του κινηματογραφικού εγχειρήματος. Ήδη από το *Calendar* (1993), το οποίο αποτελεί τον πρώτο κρίκο «στην έρευνα του Egoyan σχετικά με την [κινηματογραφική] 'μεταφραστικότητα' της Καταστροφής»,⁷ ο Καναδός σκηνοθέτης έψαξε τις πιθανότητες αναπαράστασης αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «μη-ανάμνηση». Με τη βοήθεια μιας εξαιρετικά δαιδαλώδους δομής, η οποία μπλέκει χρονολογίες, οπτικές

και είδη εικόνων, η ταινία εξελίσσει μία *διαστρωματική αφήγηση*, η οποία μαρτυρεί την ίδια στιγμή που καλύπτει, επαναλαμβάνει την ίδια στιγμή που μετατοπίζει, ανασύρει την ίδια στιγμή που ξεχνά. Με άλλα λόγια, στο *Calendar* εκκολάπτονται, ήδη, τα βασικά ερωτήματα του *Ararat*: η εικόνα είναι αποδεικτικό στοιχείο, πηγή ερμηνειών ή ανεπαρκές ντοκουμέντο;

Στο *Ararat* ερχόμαστε αντιμέτωποι από την αρχή της ταινίας με μία *αισθητική διασκορπισμού*. Πολλοί οι βασικοί χαρακτήρες, πολλές οι χρονολογίες, πολλές οι ιστορίες. Η αφήγηση φαίνεται να καθορίζεται από μία παρόμοια διαστρωματική αρχή με αυτή του *Calendar*. Τουλάχιστον έξι χαρακτήρες μοιράζονται -περίπου- τον ίδιο φιλικό χρόνο φέρνοντας μαζί τους τη δική τους τραυματική ιστορία: ο Αρμένιος ζωγράφος Arshile Gorky (που υποδύονται οι Simon Abkarian και Garen Boyajian), αφότου επέζησε της γενοκτονίας με τη μητέρα του φεύγοντας για το Γερεβάν (ο πατέρας του ήταν στην Αμερική), είδε τη μητέρα του να πεθαίνει στα χέρια του από την πείνα στον λιμό του χειμώνα του 1918· ο επίσης Αρμένιος σκηνοθέτης της ταινίας Edward Sragoian (που υποδύεται ο Charles Aznavour), θέλει να γυρίσει μία ταινία για τη γενοκτονία των Αρμενίων ακουμπώντας σε όσες μαρτυρίες κατάφερε να του αφήσει η μητέρα του πριν σκοτωθεί από τους Τούρκους· ο Raffi (που υποδύεται ο David Alpay), ένας Καναδός νέος με αρμένικες ρίζες, που εργάζεται ως βοηθός παραγωγής για την ταινία του Sragoian, έχασε τον πατέρα του, όταν αυτός σκοτώθηκε τη στιγμή που επιχειρούσε να δολοφονήσει έναν Τούρκο διπλωμάτη· η μητέρα του Raffi, Ani (που υποδύεται η Arsinée Khanjian), καθηγήτρια Τέχνης και ιστορικός σύμβουλος για την ταινία του Sragoian, έχασε τους δύο συζύγους της (τον πατέρα του Raffi και τον πατέρα της Célia, ετεροθαλούς αδερφής του Raffi) και φαίνεται στοιχειωμένη από την ιστορία του Arshile Gorky, του έργου του οποίου θεωρείται η σπεσιαλίστας· η Célia (που υποδύεται η Marie-Josée Croze), έχασε τον πατέρα της και θεωρεί υπεύθυνη την Ani για τον θάνατό του· τέλος, ο τελωνειακός David (που υποδύεται ο Christopher Plummer) φαίνεται να μην μπορεί να συγχωρέσει στον γιο του ότι είναι ομοφυλόφιλος.

Η καθεμιά από αυτές τις ιστορίες ακολουθεί τη δική της πορεία δίνοντας την αίσθηση ότι είναι αυτόνομες. Εντούτοις, κάποιες φορές η μία μπορεί να είναι ένας τεθλασμένος αντικατοπτρισμός για την άλλη και κάποιες άλλες η απάντησή της, η συνέχειά της ή, ακόμη και η άρνησή της. Όλες μαζί, ωστόσο, είναι σαν να μαγνητίζονται από ένα ανείπωτο τραύμα, αδύνατο να ιδωθεί μετωπικά, να εξηγηθεί και να κατανοηθεί.

Εννέα⁸ διαφορετικές χρονολογίες, μέσα από τις οποίες εξελίσσονται οι ιστορίες αυτές, μεταβάλλουν τον ρυθμό εξέλιξης του σεναρίου κι ο Egoian, ένας από τους μεγαλύτερους *μετρ* στο είδος αυτό, καταφέρνει να υφάνει μια ιστορία, η οποία φαίνεται να εξαρτάται από την ταυτοποίηση του ημερολογιακού χρόνου την ίδια στιγμή που τον αμφισβητεί. Δεδομένης έτσι αυτής της υπερτροφικής αφηγηματικής κατασκευής, όπου τα στοιχεία της πολλαπλασιάζονται με σκοπό –πολλές φορές– τον αποπροσανατολισμό, το σενάριο διαπερνάται από ένα αίσθημα αβεβαιότητας. Αν σε αυτά προσθέσουμε ότι το *Ararat* είναι και η ιστορία μιας ταινίας-μέσα-στην-ταινία, και μάλιστα πολλές φορές με τα σύνορα μεταξύ των «δύο» ταινιών εξαιρετικά πορώδη, καταλαβαίνουμε ότι τα σημεία αναφοράς, είτε αφηγηματικά είτε «ιστορικά» είτε αναπαραστατικά, καταλύονται. Αμέτρητες αφηγηματικές αποκλίσεις, διασταυρώσεις και μετατοπίσεις δημιουργούν έτσι ένα φιλικό σύμπαν, το οποίο παραμερίζει τις σχέσεις αιτιότητας αναδεικνύοντας τις φιγούρες της απορίας, του εμβρόντητου και του άναυδου.



Εικόνες 1-6

Αναχρονιστικό ντεκουπάζ

Η αρχή του *Ararat* είναι, άλλωστε, ενδεικτική.⁹ Ένα πανοραμικό σαρώνει αργά σε κοντινό πλάνο τα πινέλα, τους καμβάδες και άλλες επιφάνειες του ατελιέ του Arshile Gorky πριν τον καδράρει σε κοντινό πλάνο, διαγώνια πίσω από το αριστερό του προφίλ, να αγναντεύει απ' το παράθυρό του. Το φως είναι διάχυτο και παραπέμπει οριακά σε όνειρο. Μία διπλοτυπία (*fondus enchainé*) μάς μεταφέρει σε ένα φλου πλάνο που με δυσκολία διακρίνουμε κάποιες ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίες διασχίζουν το κάδρο. Όσο ο φακός νετάρει και η κάμερα επιχειρεί ένα αργό πανοραμικό προς τα αριστερά, συνειδητοποιούμε ότι βρισκόμαστε σε ένα αεροδρόμιο. Το πλάνο ολοκληρώνεται όταν το πανοραμικό σταματά απαλά, καδράροντας σε κοντινό πλάνο τον Sargoyan. Μέσω μιας νέας διπλοτυπίας περνάμε σε μία εικόνα βιντεοκάμερας, τραβηγμένης στο χέρι. Το πλάνο είναι γενικό και καδράρει το βουνό Αραράτ πριν ζουμάρει επάνω του.

Ακολουθούν: η σκηνή που αποτελεί τη συνέχεια του δεύτερου πλάνου στο αεροδρόμιο, με τον David (τελωνειακό) ο οποίος απαγορεύει στον Sargoyan να περάσει στα καναδέζικα σύνορα το ρόδι που φέρνει μαζί του· τρεις σκηνές μεταξύ του Raffi, της μητέρας του, Ani, και της ετεροθαλούς αδερφής του Célia· μία συζήτηση του Raffi με την Ani την επόμενη μέρα των προηγούμενων σκηνών· και δύο σκηνές μεταξύ του David, του γιού του Philip (Brent Craver), του συντρόφου του Ali (Elias Koteas) και του εγγονού του David. Όλες μονταρισμένες με *cut* και όχι πια με διπλοτυπία. Με άλλα λόγια, μετά τα τρία πρώτα αιγυμιακά πλάνα οι σκηνές που ακολουθούν είναι κλασσικές σκηνές έκθεσης και παρουσίασης των χαρακτήρων (*exposition*).

Γιατί, ωστόσο, η ταινία ανοίγει με αυτά τα τρία πλάνα πριν περάσει σε μία κλασσική παρουσίαση καταστάσεων και χαρακτήρων; Γιατί ο Egoyan προτιμά τη συρραφή των πλάνων με διπλοτυπία (*fondus enchainé*); Γιατί αντιπαραβάλλει στιγμές από τρεις διαφορετικές ιστορίες, τριών διαφορετικών χαρακτήρων και τριών διαφορετικών χρονολογιών; Η πρώτη ιστορία τοποθετείται στο 1934 και αφορά την μακρόχρονη πάλη του Arshile Gorky με τον πίνακα «*The artist and his mother*» (1926-1936) [Ο καλλιτέχνης και η μητέρα του], ο οποίος αναπαριστά την φωτογραφία που έβγαλε με την μητέρα του το 1912 με σκοπό να τη στείλουν στον πατέρα του στην Αμερική. Η δεύτερη αφορά στην άφιξη του Sargoyan στον Καναδά, πριν καν ξεκινήσει το γύρισμα της ταινίας του. Η τρίτη, είναι μία εικόνα-βίντεο που τράβηξε ο Raffi στην Αρμενία μετά το τέλος του γυρίσματος της ταινίας του Sargoyan. Οι χρονολογικές, θεματικές και αισθητικές διαφορές των τριών στιγμών, ωστόσο, δεν είναι παρά φαινομενικές. Δύο στοιχεία διαπερνούν τα τρία αυτά πλάνα, στα οποία πρέπει να σταθούμε: α) η γενοκτονία των Αρμενίων, και β) η σχέση των χαρακτήρων με την εικόνα: πίνακας για τον Gorky, ταινία για τον Sargoyan,

ερασιτεχνική καταγραφή της Αρμενίας στο παρόν, για τον Raffi.

Βασικά τα τρία πρώτα πλάνα του *Ararat* θέτουν τις βάσεις όλης της προβληματικής της ταινίας, μιας και οι χαρακτήρες μέσα από την αναμέτρησή τους με εικόνες που έχουν να κάνουν με το τραύμα της γενοκτονίας, θα καταλήξουν ηττημένοι, κλονισμένοι και ανίκανοι να αρθρώσουν ιστορικό λόγο. Η αρχική δύναμη της εικόνας θα ξεψυχήσει, η μνήμη θα αμφισβητηθεί, το γεγονός θα υποβαθμιστεί. Ωστόσο, το σύμπαν που θα δημιουργήσει ο Egoyan μέσω της αδιάκοπης αναμέτρησης των πρωταγωνιστών του με την εικόνα είναι *αναχρονιστικό* και *ασυνεχές*, δηλαδή *ιστορικό* με τη φουκωϊκή προσέγγιση της ιστορίας:

Η γνώση, ακόμη και μέσα σε μία ιστορική συνέχεια, δε σημαίνει το «να ξαναβρείς», ούτε, κυρίως, το «να ξαναβρεθείς». Η ιστορία θα είναι «λειτουργική» από τη στιγμή που το ασυνεχές θα εισχωρήσει στο ίδιο μας το είναι [...] Κι αυτό, διότι η γνώση δεν υπάρχει για να καταλάβουμε, υπάρχει για να αποφασίσουμε.¹⁰

Με άλλα λόγια, η ασταμάτητη έρευνα της ιστορίας –προσωπικής και συλλογικής– των χαρακτήρων του *Ararat* δεν μπορεί να ολοκληρωθεί παρά με την παραδοχή ότι αυτή θα παρουσιάζεται, πάντα, ως *ανεπαρκής* και *ασυνεχής*.

Εξάλλου, από πολύ νωρίς η ταινία δίνει την αίσθηση της γραμμικής εξέλιξης, μόνο και μόνο για να αποδειχθεί στη συνέχεια ότι η ερμηνευτική τάση του θεατή δεν μπορεί να παράξει παρά ψευδαισθήσεις μιας *αδύνατης* ιστορίας. Μετά το μπλοκ σκηνών που ακολουθούν τα τρία πρώτα πλάνα ο Egoyan τοποθετεί τη σκηνή της επιστροφής του Raffi από την Αρμενία και τον έλεγχο που υπόκειται από τον David σχετικά με κάποια σφραγισμένα κουτιά φιλμ, τα οποία φέρεται να γύρισε εκεί –και που τελικά είναι γεμάτα με ναρκωτικά. Η σκηνή δίνει την εντύπωση ότι είναι συνέχεια αυτής της άφιξης του Sargoyan (μιας και βρισκόμαστε στο αεροδρόμιο και ο David δεν παρουσιάζεται διαφορετικός απ' ό,τι στη σκηνή με τον Sargoyan), αλλά τελικά η χρονική τους απόσταση καλύπτει σχεδόν όλο το εύρος της ιστορίας (πριν και μετά το γύρισμα). Ο Egoyan τεμαχίζει την σκέψη αυτή σε δεκατέσσερα κομμάτια, τα οποία απλώνει από την αρχή έως το τέλος της ταινίας, και τα οποία αλληλεπιδρούν και αλληλοκαθορίζονται με το υπόλοιπο της ταινίας, δημιουργώντας παράλληλες πορείες και ενδιαφέρουσες αντηχήσεις. Η μικρή κι ασήμαντη ιστορία της επιστροφής του Raffi αντιπαραβάλλεται με τη μεγάλη ιστορία της Γενοκτονίας, όχι για να ρίξει φως σε αναπάντητα ερωτήματα αλλά για να επιμείνει στην αδυναμία απόδειξης του αδιανόητου της γενοκτονίας. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της έξοχα γραμμένης σκηνής, ο Raffi καλείται να εξηγήσει την ιστορία της χώρας του σε έναν θεσμικό εκπρόσωπο που τον υποδέχεται (όπως ακριβώς συνέβη με όσους επέζησαν της γενοκτονίας ζητώντας άσυλο σε δεκάδες χώρες του

κόσμου) αλλά αναγκάζεται να αλλάζει την ιστορία ξανά και ξανά. Αυτός ο δισταγμός, δείγμα της αδυναμίας του να αποδείξει, μετατρέπει την εξέλιξη της ανάκρισης του Raffi από τον David στο αεροδρόμιο σε κάτι το αδύνατο να ολοκληρωθεί. Η ιστορία ξαναπιάνεται ξανά και ξανά από την αρχή αλλά δεν καταλήγει πουθενά, τα συμπεράσματα είναι ασαφή και το αρχικό ερώτημα (τι υπάρχει στα κουτιά φιλμ;) μετατοπίζεται: το ενδιαφέρον της σεκάνς δεν θα προέλθει πια από το αν ο Raffi είναι αθώος ή ένοχος, αλλά από το αν θα καταφέρει να μιλήσει για τον λόγο του ταξιδιού του.

Η χρονολογική αποσταθεροποίηση, την οποία καταφέρνει ο τεμαχισμός και ο διασκορπισμός αυτής της σεκάνς σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, δεν πλήττει μόνο τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσπαθεί να συσχετίσει νοημαδοτώντας τα απομακρυσμένα κομμάτια των σκηνών. Η αποσταθεροποίηση αυτή τον αναγκάζει, επίσης και κυρίως, να ερμηνεύσει τις πολυάριθμες ιστορίες μέσα από μία λογική, όχι αφηγηματικής εξέλιξης, αλλά ξεχαρβαλωμένων *ιστορικών δικτύων*. Και αυτό συμβαίνει όσο στην ταινία-μέσα-στην-ταινία (που γυρίζει ο Saroyan), όλοι -σε αντίθεση με τον Raffi- φαίνεται να έχουν μία εύκολη απάντηση απέναντι στην ιστορική απορία. Κι αυτή έρχεται από την τυφλή πίστη στην ιστορική μαρτυρία.

Η πίστη στη μαρτυρία και η κρίση της εικόνας

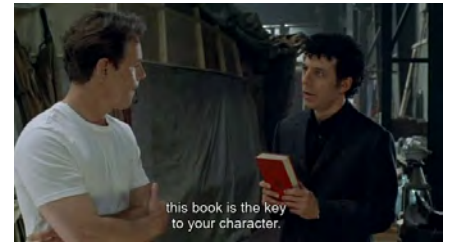
Στις πρώτες σκηνές, που αφορούν στην προετοιμασία των γυρισμάτων της ταινίας του Saroyan, αυτός με τον βοηθό του Ruben (Eric Bogosian) συναντούν την Ανί μετά από μια διάλεξη της για τον ζωγράφο Arshile Gorky και της προτείνουν να συνεργαστεί μαζί τους ως ιστορική σύμβουλος, καθώς σκέφτονται να εισαγάγουν στο σενάριο της ταινίας τον χαρακτήρα του Gorky. Ο Saroyan εκμυστηρεύεται στην Ανί ότι η μητέρα του επέζησε της γενοκτονίας και θέλει να κάνει ταινία την ιστορία της και τα μαρτύριά της.

Στη συνέχεια, κι ενώ βρισκόμαστε στο στούντιο όπου θα γυριστεί η ταινία, ο Ruben (βοηθός του Saroyan) επιστά την προσοχή στον ηθοποιό (Bruce Greenwood) που θα υποδυθεί το ρόλο του Clarence Ussher σχετικά με τη σημαντικότητα της μαρτυρίας του τελευταίου.¹¹ Του υπενθυμίζει ότι, τι υπάρχει στο σενάριο, είναι παρμένο από το βιβλίο του.¹² Ο ηθοποιός τον εκπλήσσει λέγοντάς του ότι έχει διαβάσει ήδη το βιβλίο του Ussher αλλά και ότι διαθέσιμο αρχείο μπόρεσε να βρει σχετικά με την περιοχή και την πολιορκία. Κλείνοντας, του λέει ότι αυτή τη στιγμή διαβάζει τη Βίβλο σκεπτόμενος τον Ussher και ότι όλα τα υπόλοιπα είναι θέμα της «προσωπικής του φαντασίας».

Αργότερα ο Saroyan ξεναγεί την Ανί στα ντεκόρ του στούντιο και βγαίνοντας μαζί της στο μπαλκόνι ενός αρμένικου σπιτιού της ομολογεί ότι τα πάντα είναι βασισμένα στη μαρτυρία της μητέρας του. Η Ανί θα παρατηρήσει ζωγραφισμένο το βουνό Αραράτ στο φόντο του στούντιο, σαν δηλαδή από το μπαλκόνι ενός σπιτιού της πόλης Βαν να ήταν ορατό το Αραράτ.¹³ Η Ανί θα του πει ότι αυτό είναι αδύνατο κι ο Saroyan θα της απαντήσει ότι «είναι δυνατόν στο πνεύμα». Ο διάλογος που ακολουθεί είναι σημαντικός. Εκείνη τη στιγμή, ο Ruben καταφθάνει και ο Saroyan του απευθύνει το λόγο.

Saroyan: «Ruben (στον βοηθό), η Ανί είναι λίγο μπερδεμένη σχετικά με το Αραράτ. Σημειώνει, σωστά, ότι δεν θα μπορούσαμε να το δούμε από το Βαν»

Ruben: «Ναι, απλά σκεφτήκαμε ότι θα μπορούσαμε να «τραβήξουμε» λίγο τα πράγματα. Θέλω να πω, πρόκειται για ένα ταυτοποιήσιμο σύμβολο και



Εικόνες 7-10

λόγω της ιστορικής στιγμής που θέλουμε να αφηγηθούμε σκεφτήκαμε...»

Ani: «Δηλαδή είναι κάτι που μπορείτε να δικαιολογήσετε;»

Ruben: «Φυσικά! Ποιητική αδεία!»

Ani: «Και πού τις βρίσκετε αυτές;» (χαμογελώντας)

Ruben: «Παντού, όπου μπορούμε!»

Ani: «Δηλαδή αυτή θα είναι η δουλειά μου; Να σας επιτρέπω να νιώσετε καλύτερα που παραλλάσσετε τα πράγματα;»

Saroyan: «Το αγόρι της ταινίας μας [εννοώντας τον Gorky], στέλνεται από τον Ussher να παραδώσει ένα γράμμα. Οι Τούρκοι τον πιάνουν...»

Ruben: «Είναι ο χαρακτήρας που δημιουργήσαμε πάνω στον Gorky»

Ani: «Μα πώς μπορείτε να το κάνετε αυτό;»

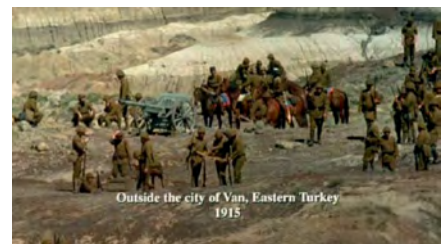
Ruben: «Λοιπόν, τον Απρίλιο του 1915 οι Τούρκοι περικύκλωσαν την περιοχή. Μέσα στους τοίχους αυτούς (δείχνει τους τοίχους του ντεκόρ) υπάρχει η αμερικανική αποστολή, η οποία διοικείται από τον γιατρό Ussher. Έξω, κάποιες εκατοντάδες οπλισμένων Αρμενίων είναι περικυκλωμένοι από καλά εξοπλισμένους Τούρκους, οι οποίοι διαθέτουν πιο σύγχρονο οπλισμό»

Στο σημείο αυτό, όσο η φωνή του βοηθού συνεχίζει να περιγράφει, η εικόνα μάς μεταφέρει στη μάχη, στα βουνά της Αρμενίας, η οποία τελειώνει σε ένα πλάνο στο στούντιο, όταν ο Ussher θα βγει στο ίδιο μπαλκόνι που βρισκόμασταν λίγο πριν με τον Saroyan και την Ani.¹⁴ Όμως, ποια είναι η ταυτότητα των πλάνων της μάχης; Πρόκειται για εικόνες που γεννά η φαντασία του Ruben και απλά εικονογραφούν τα λόγια του; Πρόκειται για εικόνες της ταινίας-μέσα-στη-ταινία (δηλαδή του Saroyan); Πρόκειται για εικόνες «ιστορικά τεκμηριωμένες»;

Βασικά οι εικόνες αυτές αποτελούν τη συνέχεια μιας σκηνής η οποία φάνηκε να ολοκληρώθηκε λίγα λεπτά πριν και είναι ενδεικτική της προσέγγισης του Egoyan σχετικά με τη σχέση φιλμικού και ιστορικού λόγου. Η εν λόγω σκηνή¹⁵ ανοίγει με ένα γενικό πλάνο σε μία οροσειρά, η οποία έχει καταληφθεί από τον τουρκικό στρατό. Στην αρχή του πλάνου, εμφανίζεται ένας υπότιτλος ο οποίος μας πληροφορεί: «Outside the City of Van, Eastern Turkey, 1915» [Έξω από την πόλη Βαν, Ανατολική Τουρκία, 1915]. Γρήγορα καταλαβαίνουμε ότι το αρχικό πλάνο είναι το υποκειμενικό μιας ομάδας Αρμενίων ανταρτών, οι οποίοι εξαπολύουν επίθεση. Ακολουθούν εκρήξεις, μάχες σώμα με σώμα, μουσική υπόκρουση, και καταλήγουμε στο στούντιο όπου Αρμένιοι τραυματίες μεταφέρονται στο ντεκόρ, όσο ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ussher κρατώντας ένα γράμμα στα χέρια του λέει σε μία ομάδα Αρμενίων πόσο σημαντικό είναι το γράμμα αυτό να βγει από το Βαν, για να μαθευτεί στον κόσμο ότι η πόλη σφαγιάζεται από τις τουρκικές δυνάμεις. Η κάμερα υποχωρεί, αποκαλύπτοντας όλο το συνεργείο του Saroyan ο οποίος φωνάζει «cut!».

Η σκηνή αυτή ταυτοποιείται με δυσκολία αφήνοντας το θεατή σε μια θέση άβολη κι αμήχανη. Τα εξωτερικά πλάνα διαχωρίζονται από αυτά του στούντιο την ίδια στιγμή που τα ρακόρ προσπαθούν να εγγραφθούν μία *αδύνατη συνέχεια*. Κατ' αρχάς, διαχωρίζονται από αυτά του στούντιο λόγω του υπότιτλου, ο οποίος τοποθετεί γεωγραφικά και χρονολογικά τις εικόνες αυτές στη συνέχεια, από το γεγονός ότι στα εξωτερικά πλάνα δεν υπάρχει πλάνο που να αποκαλύπτει μια ομάδα γυρίσματος. Τί είδους πλάνα είναι αυτά της μάχης; Πρόκειται για εξωτερικό γύρισμα; Αν ναι, γιατί δεν υπάρχει ομάδα συνεργείου που να το υπογραμμίζει; Πρόκειται για το αποτέλεσμα που θα έχει η ταινία, όταν θα έχει γυριστεί; Αν ναι, γιατί ο Egoyan «δένει» στο μοντάζ την τελική εκδοχή της ταινίας με το γύρισμά της, τοποθετώντας πρώτα το *μετά* και ύστερα το *πριν* μέσα από μία περίπλοκη γραφή φιλμικής -αλλά όχι χρονολογικής- συνέχειας; Ποια λογική υποδεικνύει αυτό το πέρασμα;

Όποια υπόθεση κι αν υιοθετήσουμε, ο χρόνος παρουσιάζεται ως κλωνισμένος, παραπαίων, κατακρημνισμένος. Όταν ο Ruben λίγο αργότερα



Εικόνες 11-16

ενεργοποιήσει εκ νέου τις εικόνες αυτές (στη σκηνή που αναλύσαμε πιο πάνω) τη στιγμή που εξηγεί στην Ανί το πώς -ποιητική αδεία- φαντάστηκαν να ενσωματώσουν τον χαρακτήρα του ζωγράφου Arshile Gorky στην ταινία, η δομή παραμένει η ίδια: εξωτερικά πλάνα της μάχης, μέσα στα οποία εισάγεται αυτή τη φορά ο ηθοποιός που υποδύεται τον Gorky σε μικρή ηλικία, θα «δεθούν» με πλάνα του στούντιο ακολουθώντας τον Ussher έως το μπαλκόνι του ντεκόρ.¹⁶

Δύο στοιχεία αξίζουν την προσοχή μας αναφορικά με τη σχέση κινηματογράφου και ιστορίας, έτσι όπως την προσεγγίζει ο Egoan. Το πρώτο αφορά στην αμφιλεγόμενη πίστη που εκδηλώνουν οι συντελεστές της ταινίας για το ντοκουμέντο -γενικότερα- και για την ιστορική μαρτυρία -ειδικότερα. Από τη μία δείχνουν να σέβονται ευλαβικά κάθε είδους πηγή κι από την άλλη δε διστάζουν να την παρακάμψουν. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ussher είναι πλήρως ενημερωμένος αλλά αφήνει «τη φαντασία του» να αποφασίσει για το αποτέλεσμα· ο Saroyan επαναλαμβάνει τη σημασία της μαρτυρίας της μητέρας του για τη συγγραφή του σεναρίου αλλά δεν έχει πρόβλημα στο να διαστρεβλώσει τη γεωγραφία της πόλης Βαν ούτε να αλλάξει τη βιογραφία του Gorky για τις ανάγκες της ταινίας· ο βοηθός του Saroyan (Ruben) ομολογεί ότι όλα γράφτηκαν με βάση το βιβλίο του Ussher και λίγο αργότερα παραδέχεται ότι οι όποιες μετατροπές, έγιναν «ποιητική αδεία».

Ο λόγος, άλλωστε, φαίνεται να προέρχεται από διάφορες πηγές, άλλοτε τεκμηριωμένες κι άλλοτε ιστορικά στρεβλές και σε άλλες στιγμές της ταινίας. Παραδείγματος χάριν, στην τεμαχισμένη σκηνή του αεροδρομίου, ο Raffi αφηγείται στον David (τελωνειακός) την ιστορία της γενοκτονίας της χώρας του, αντλώντας τις πληροφορίες άλλοτε στις δικές του ιστορικές γνώσεις, όπως τις κληρονόμησε από τους γονείς του, κι άλλοτε διαβάζοντας το σενάριο του Saroyan που, όπως μόλις σημειώσαμε, ενέχει την πιθανότητα να είναι διαστρεβλωμένες. Εξ ου και η μετατόπιση του ενδιαφέροντος της τεμαχισμένης σεκάνς που σημειώσαμε πιο πάνω: το γεγονός ότι η ιστορία ξαναπιάνεται ασταμάτητα από την αρχή, αναγκάζει τον Raffi να πέφτει διαρκώς σε αντιφάσεις. Ο λόγος του μπορεί να παύει να έχει συνοχή και να υποπίπτει σε ψέματα· η επιθυμία του, όμως, να βρει αυτό που ψάχνει μιλώντας είναι αδιαμφισβήτητη και ξεκάθαρη. Γι' αυτό, άλλωστε, ο David αρνείται να τον συλλάβει: καταλαβαίνει ότι αυτό που στοιχειώνει τον Raffi, είναι αδύνατο να περιγραφεί με λέξεις.

Έτσι, λόγος και εικόνα, βλέμμα και οπτική, ντοκουμέντο και μυθοπλασία μπλέκονται, μεταλλάσσονται και αντικαθίστανται ασταμάτητα δημιουργώντας ένα φιλικό παράδειγμα, όπου όλα εξηγούνται και αναιρούνται την ίδια στιγμή, αδύνατον να αρθρωθούν σε ένα λόγο ομοιογενή, σαφή και κατανοητό. Η μαρτυρία έτσι βρίσκει τρόπο έκφρασης στη μυθοπλαστική αναπαράσταση, το ντοκουμέντο υφάινεται με εικόνες σε κρίση (μιας και αδυνατούν να συντάξουν μία ιστορική συνέχεια)

και η κινηματογραφική απόδοση της γενοκτονίας στην ταινία-μέσα-στην-ταινία, αναγκάζεται να προσαρμοστεί και άρα να αλλοιωθεί για λόγους «συμβόλων», «πνευματικής δίψας» και «ποιητικής αδείας». Ο Egoan σημειώνει ότι η ταινία

έπρεπε να αφηγηθεί αυτό που έγινε, γιατί έγινε, γιατί το αρνήθηκαν, γιατί αυτό συνεχίζει, και τι συμβαίνει όσο η άρνηση εξακολουθεί να υφίσταται. Η γραμματική του κειμένου χρησιμοποιεί όλους τους πιθανούς χρόνους, παρελθόν, παρόν, μέλλον, έως την υποτακτική και τον υποθετικό λόγο. Πιστεύω βαθιά ότι είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο η ιστορία μπορεί να ειπωθεί. Το κείμενο είναι πυκνό γιατί τα ερωτήματα είναι τρομερά περίπλοκα.¹⁷

Το αδύνατο πένθος

Ο Jacques Derrida σημειώνει ότι η «αρχειοποίηση παράγει όσα κατέγραψε το γεγονός»¹⁸ και ο Marc Nichanian γράφει ότι «το σύνολο των μαρτυριών δε συνιστά την απόδειξη μιας ερμηνείας».¹⁹ Είναι αυτή η αυτοκαταστροφική έμφυτη τάση για την οποία μιλά, άλλωστε, ο Derrida όταν λέει ότι

το αρχείο δε θα ασκούσε την ίδια έλξη δίχως την ανατρεπτική έννοια του πεπερασμένου, δίχως την πιθανότητα μιας λήθης η οποία δεν περιορίζεται στην απώθηση... δεν θα υπήρχε το άλγος του αρχείου δίχως την απειλή μιας παρόρμησης θανάτου, επίθεσης, καταστροφής.²⁰

Στο *Ararat* ο Egoan μέσα από μία *ποιητική υπερτροφία* υποσκάπτει και αποσταθεροποιεί την έννοια του αρχείου αντιπαραβάλλοντάς το διαρκώς με οτιδήποτε μπορεί να το απαξιώσει. Η σχέση μεταξύ της ιστορικής απόδειξης και της ιστορικής αμφιβολίας γίνεται οσμωτική, σαν το αρχείο να «μολύνονταν» διαρκώς απ' ό,τι μπορεί να το αμφισβητήσει. Το αποτέλεσμα είναι ότι το πένθος για αυτούς που επέζησαν και θέλουν να καταθέσουν αυτό που έζησαν ή κληρονόμησαν καθίσταται αδύνατο. Η μαρτυρία, ως μοναδική πιθανότητα έκφρασης του θύματος από των επιζώντα που μιλά *στη θέση του*, είναι την ίδια στιγμή η ολοκλήρωση του πένθους, για αυτήν ή αυτόν που την καταθέτουν. Ωστόσο,

το να ολοκληρώσεις το πένθος ενός απεχθούς θανάτου θα σήμαινε ότι καταφέρνεις να του δώσεις μία θυσιαστική έννοια, τη μόνη που θα δικαιολογούσε, λόγω της θυσίας των θυμάτων, την επιβίωση των επιζώντων. Όμως, είναι ακριβώς αυτή η συμβολική μετάβαση του αδιανόητου την οποία απαγορεύει η Καταστροφή. Ποτέ η «απανθρωποποίηση» των συγγενών δεν θα αποκτήσει νόημα για τον επιζώντα. Το πένθος είναι αδύνατο. Η καταστροφή είναι δίχως τέλος και δίχως όρια.²¹

Είναι λοιπόν γύρω από αυτή την αδυναμία που η ταινία περιστρέφεται δίχως να την ονομάσει. Κανένας από τους χαρακτήρες-μάρτυρες, άλλωστε, δε θα μιλήσει για πένθος. Η κάθε πράξη με σκοπό την απόδειξη της απώλειας που σχετίζεται με τους χαρακτήρες είναι σαν να κατατρώγεται από μέσα, σαν αυτή η παρόρμηση καταστροφής για την οποία μιλά ο Derrida να μη σταματά να αλλοιώνει κάθε τεκμηριωτική πιθανότητα. Στο *Ararat*, όπου το ερώτημα της ιστορικής γραφής περνά μέσα από την εικόνα -γενικότερα- και την κινηματογραφική της εκδοχή -ειδικότερα, οι χαρακτήρες αδυνατούν να συμπεράνουν.

Ο Raffi κατά τη διάρκεια του γυρίσματος έρχεται σε αντιπαράθεση δύο φορές με τους συντελεστές της ταινίας. Στην πρώτη²² με τον Saroyan, ο οποίος συγχαίρει τον ηθοποιό του, Ali (Elias Koteas), που υποδύεται τον Djevdet Bey (Τούρκου κυβερνήτη του Βαν), για την ερμηνεία του στο γύρισμα μιας -οριακά απάνθρωπης- σκηνής. Ο Ali, ο οποίος είναι Τούρκος, ξεκινά μία συζήτηση με τον Saroyan στα παρασκήνια θέλοντας να καταθέσει τη γνώμη του για τη γενοκτονία. Λίγο-πολύ, αναπαράγει την θεωρία του πολέμου μεταξύ Τουρκίας και Αρμενίας, η οποία δικαιολογεί τα θύματα και τη στάση των Τούρκων. Ο Saroyan όχι μόνο δεν αντιδρά αλλά τον ευχαριστεί θερμά. Στη συνέχεια απομακρύνεται προς το στούντιο χαιρετώντας τον. Ο Ali μένει αμήχανος. Ο Raffi, που παρίσταται στη συζήτηση από απόσταση, πλησιάζει τον Saroyan σταματώντας τον. Τον ρωτάει γιατί δεν αντέδρασε απέναντι στα σχεδόν προκλητικά σχόλια του Ali. Ο Saroyan του δίνει χρήματα, για να αγοράσει μια σαμπάνια στον Ali, μιας και θα τον πάει σπίτι του (ως βοηθός παραγωγής). Ο Raffi επιμένει και του απαντά ότι δεν καταλαβαίνει. Ο Saroyan του απαντά φορτισμένος: «Νεαρέ μου, ξέρεις τι προκαλεί, ακόμη και σήμερα, τόσο πόνο; Δεν είναι οι άνθρωποι που χάσαμε, ούτε η γη. Είναι ότι βλέπουμε ότι κάποιος μπόρεσαν να μας μισήσουν τόσο πολύ. Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι που μας μισούν τόσο; Πώς γίνεται να αρνούνται, ακόμη και σήμερα το μίσος τους; Κι έτσι, να μας μισούν ακόμη πιο πολύ;».

Στην αμέσως επόμενη σκηνή ο Raffi μεταφέρει με το αυτοκίνητο της παραγωγής τον Ali στο σπίτι του και μόλις φτάσουν τον συγχαίρει για την ερμηνεία του. Συνεχίζει ομολογώντας του ότι μεγάλωσε με ιστορίες περί κακών Τούρκων και ότι η ερμηνεία του Ali κατάφερε να του βγάλει όλο το θυμό που σιγόβραζε μέσα του για χρόνια. Ο Ali χωρίς να πολυενδιαφέρεται τον ευχαριστεί και του ανταπαντά ότι, μιας κι από τα λεγόμενά του υποθέτει ότι ο Raffi είναι Αρμένιος (ο Raffi το επιβεβαιώνει), δεν θα του ήταν και πολύ δύσκολο να τον μισήσει, μιας και ήταν προδιατεθειμένος. Ο Raffi συμφωνεί αλλά, όπως λέει, είναι επιφυλακτικός απέναντι σε οτιδήποτε είναι ικανό να τον συγκινήσει, και ότι κοιτώντας τον να υποδύεται το ρόλο του Djevdet Bey λίγο πριν, παρότι ήξερε ότι αυτό θα προκαλούσε την οργή του, αντιστάθηκε. Ωστόσο, ο Raffi συνεχίζοντας ομολογεί ότι: «στο τέλος της σκηνής θα...» και ο Ali τον διακόπτει συμπληρώνοντας: «...μπορούσε να με σκοτώσεις».²³ Ο Raffi συμφωνεί συγκλονισμένος. Στη συνέχεια του μιλά για το θάνατο του πατέρα του, ο οποίος σκοτώθηκε τη στιγμή που προσπάθησε να δολοφονήσει έναν Τούρκο διπλωμάτη πριν δεκαπέντε χρόνια. Λέει: «Ποτέ δεν κατάλαβα τι του έδωσε το κίνητρο για να το κάνει, τί αντιπροσώπευε στα δικά του μάτια ο Τούρκος πρέσβης. Σήμερα μου επιτρέψατε να καταλάβω καλύτερα. Σας ευχαριστώ».

Ο Ali τον χαιρετά και φεύγει. Ο Raffi συνειδητοποιεί ότι ξέχασε να του δώσει το μπουκάλι σαμπάνιας που αγόρασε εκ μέρους του Saroyan. Τον βρίσκει στην είσοδο του διαμερίσματός του και μια νέα συζήτηση ξεκινά, μιας και ο Raffi θέλει να μάθει αν όσα είπε ο Ali στον Saroyan για τη γενοκτονία, περί πολέμου, μεταφοράς πληθυσμών και απωλειών και από τις δύο πλευρές, τα πιστεύει. Ο Ali εμμένει στις απόψεις του και υποβαθμίζει το γεγονός.²⁴ Λέει στον Raffi ότι όλα αυτά είναι πολύ μακριά, ότι και οι δύο ζουν σε μια νέα πατρίδα, κι ότι δεν κινδυνεύουν από κανέναν. Του προτείνει



Εικόνες 17-20

μάλιστα να τα αφήσουν πίσω, πίνοντας την σαμπάνια μαζί.

Με άλλα λόγια, ο χαρακτήρας του Ali αντιπροσωπεύει τη μοντέρνα έκφραση της ιστορικής λήθης αρνούμενος, χωρίς φανατισμό, την εκδοχή της γενοκτονίας. Παραδέχεται ότι σίγουρα «κάτι έγινε τότε» χωρίς όμως ούτε να το έχει ερευνήσει ούτε να τον ενδιαφέρει και ιδιαίτερα. Ο Raffi τού θυμίζει τη γνωστή φράση του Χίτλερ, η οποία φέρεται να έπεισε τους αξιωματικούς του σχετικά με την επιτυχία της Τελικής λύσης: «Ποιος θυμάται τον αφανισμό των Αρμενίων;». Ο Ali του απαντά ότι όντως, κανείς δεν τη θυμόταν, και κανείς δεν τη θυμάται. Και φεύγει.

Οι δύο αυτές αντιπαραθέσεις είναι σημαντικές, γιατί επιβεβαιώνουν ότι όσο η Καταστροφή αμφισβητείται, σημαίνει ότι είναι ακόμη παρούσα, ότι το πένθος είναι αδύνατο, κι ότι το μόνο που μένει είναι ένα ανεξέλεγκτο συναίσθημα ανείπωτου πόνου, το οποίο, στην περίπτωση της ταινίας, καταδικάζει κάθε αναπαραστατική προσπάθεια σε αποτυχία. Τα λόγια του Sarogyan δεν έχουν καμία σχέση με την ταινία που προσπαθεί να κάνει, η οποία είναι ένα αμάλγαμα πάθους, κινηματογραφικού ηρωισμού και τραγωδίας. Άλλωστε, οι κριτικοί μιλώντας για αυτή μετά την πρεμιέρα της (στο τέλος της ταινίας) θα μιλήσουν για «υπερβολές», όπως λίγο-πολύ ο Ali.

Ο Raffi θα αντλήσει την οργή που φαίνεται να έφαχνε για χρόνια σε μία σκηνή μυθοπλασίας -δηλαδή ιστορικά αλλοιωμένης για χάρη του δράματος- πράγμα που τον φέρνει σε εξαιρετικά δύσκολη θέση, μιας και φαίνεται να είναι ο μοναδικός χαρακτήρας ο οποίος ψάχνει με όλους τους δυνατούς τρόπους να νοηματοδοτήσει το γεγονός, χωρίς να εμπλακεί συναισθηματικά.

Μέσα από την ίδια λογική βλέπουμε, εξάλλου, ότι και ο ίδιος ο Arshile Gorky δεκαετίες πριν στον διάσημο πίνακα που αναπαριστά την φωτογραφία που έβγαλε με την μητέρα του το 1912 πριν αυτή χαθεί στα χέρια του από την πείνα το 1918, θα αφήσει τα χέρια της μητέρας του καθώς και το αριστερό δικό του (που σχεδόν ακουμπάει αυτό της μητέρας του) ανολοκλήρωτα.²⁵

Η ταινία μάλιστα, αφήνει το ενδεχόμενο να τα ολοκλήρωσε και να τα έσβησε με τα δικά του χέρια όσο τα χρώματα στον καμβά ήταν ακόμη φρέσκα.²⁶ Στον πίνακα αυτόν που ο Gorky προσπαθεί να σώσει τη μητέρα του από τη λήθη, τα χέρια, που για τον ζωγράφο θυμίζουν το άγγιγμα της μάνας, κυριολεκτικά *δεν μπορούν να ιδωθούν*. Είναι αδύνατο να αναπαρασταθούν *μιμητικά*. Ο πίνακας, άλλωστε, φέρει τη δύναμη μιας συγκλονιστικής αδιαφάνειας και βουβαμάρας, ως άρνηση της περιγραφής προς όφελος της μετάδοσης: τα στόματα είναι ερμητικά κλειστά, τα βλέμματα ανέκφραστα, τα κορμιά παγωμένα σαν αγάλματα. Το φόντο είναι πρακτικά ανύπαρκτο θυμίζοντας αυτά της κυβιστικής περιόδου. Ο Gorky κάνει δέκα χρόνια για να ολοκληρώσει τον πίνακα, δείγμα της δυσκολίας του να αποδώσει το ανολοκλήρωτο, το διακεκομμένο, αυτό που η γενοκτονία των Αρμενίων από τους Τούρκους διέκοψε βίαια και μη αναστρέψιμα. Αυτό που του απαγορεύει να ολοκληρώσει το πένθος του.

Η Ani απ' την πλευρά της φαίνεται να αφιερώνει όλη την ερευνητική της δραστηριότητα στην ιστορία του πίνακα αυτού και της ζωής του Gorky. Η ιστορία του φαίνεται να θυμίζει -έστω και τεθλασμένα- τη δική της. Η φωτογραφία που θα γεννήσει τον πίνακα επρόκειτο να σταλεί στον πατέρα του Gorky, ο οποίος το 1912 βρισκόνταν στην Αμερική. Το ότι δεν γύρισε να προστατεύσει την οικογένειά του με το ξέσπασμα της Γενοκτονίας είναι κάτι που ενδεχομένως έπληξε μητέρα και γιο. Η εγκατάλειψη αυτή φαίνεται να θυμίζει τον θάνατο του συζύγου της, πατέρα του Raffi, ο οποίος για λόγους



Εικόνες 21-23



Εικόνα 24. Arshile Gorky, The Artist and his Mother (1926-1936)

μιας ασαφούς εκδίκησης που πηγάζει από την άλυτη καταστροφή της γενοκτονίας, όπως και στην περίπτωση του Gorky, τους εγκατέλειψε χάνοντας τη ζωή του. Και η ίδια όμως, όπως ο Saroyan, ο Raffi, ο Gorky, βλέπει να χάνει το νόημα της ιστορικής της εξειδίκευσης, όταν όλες της οι γνώσεις σχετικά με τη γενοκτονία μπαίνουν στην υπηρεσία ενός δράματος, αυτού της ταινίας-μέσα-στην-ταινία. Η σύγχυσή της δίνεται εύγλωττα τη στιγμή που αποφασίζει -στιγμιαία τελικά- να εγκαταλείψει το στούντιο εν ώρα γυρίσματος. Θα διασχίσει το ντεκόρ τη στιγμή μιας λήψης, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Ussher προσπαθεί να σώσει ένα βαριά τραυματισμένο παιδί.²⁷ Η λήψη διακόπτεται και ο Ussher συνεχίζοντας να είναι σκυμμένος πάνω από το αιμόφυρτο παιδί της λέει εκνευρισμένος: «Τι στο διάολο συμβαίνει; Είμαστε περικυκλωμένοι από τους Τούρκους, οι προμήθειες εξαντλούνται και όλοι μας πρόκειται να πεθάνουμε. Μας χρειάζεται ένα θαύμα. Αυτό το παιδί είναι στα πρόθυρα του θανάτου. Αν καταφέρω να το σώσω θα μας δώσει λίγο κουράγιο να συνεχίσουμε. Αυτός είναι ο αδερφός του, η έγκυος αδερφή του βιάστηκε μπροστά στα μάτια του, πριν της ανοίξουν την κοιλιά για να σκοτώσουν το αγέννητο παιδί της. Έβγαλαν τα μάτια του πατέρα του, και του τα έβαλαν στο στόμα. Έκοψαν τα στήθη της μητέρας του και την άφησαν να πεθάνει από αιμορραγία. Εσύ, ποια στο διάολο είσαι;» Η Ανί δεν καταφέρνει να αρθρώσει λέξη, σαν η μετατροπή της γενοκτονίας σε μυθοπλασία να την καλούσε και να την σύντριβε την ίδια στιγμή. Σαν το αδύνατο πένθος, να βρίσκονταν ακριβώς εκεί, ανάμεσα στη φερόμενη πληρότητα της μυθοπλασίας και την συγκλονιστική ανεπάρκεια της σιωπής.

Ο Raffi πηγαίνοντας στην Αρμενία καταφεύγει ουσιαστικά στην ύστατη λύση. Δεν του αρκούν πια οι ιστορίες που διάβασε και άκουσε, θέλει να δει *τι επέζησε*. Ελπίζει ότι βλέποντας και καταγράφοντας τα ίχνη της γενοκτονίας θα μπορέσει να αρθρώσει ιστορικό λόγο, να νοηματοδοτήσει την Καταστροφή και κατά συνέπεια να ολοκληρώσει το πένθος του. Όμως, η καταστροφή κάθε ίχνους της γενοκτονίας βρίσκεται ήδη στο πρόγραμμα της σύλληψής της. Η γενοκτονία περιλαμβάνει ήδη από τον προγραμματισμό εκτέλεσής της τη διαδικασία αφανισμού κάθε στοιχείου που θα την αποδείκνυε στο μέλλον. Ο Raffi συνειδητοποιεί ότι το να γίνεις μάρτυρας ενός τέτοιου γεγονότος σημαίνει, όπως σημειώνει ο Giorgio Agamben, να: «μιλήσεις μέσα από την αδυναμία του να μιλήσεις».²⁸

Σε ένα από τα τελευταία κομμάτια της τεμαχισμένης σεκάνς του αεροδρομίου, ο Raffi βλέπει μαζί με τον David τα πλάνα που τράβηξε στην Αρμενία.²⁹ Διαπιστώνουμε ότι μιλούσε στη μητέρα του καθώς κινηματογραφούσε, σαν να έψαχνε μια απάντηση σε ένα ερώτημα που στοιχειώνει και τους δύο –όπως ίσως και στην περίπτωση του Gorky. Τα πλάνα-βίντεο καδράρουν ερείπια μνημείων σε ερημικές εκτάσεις. Ο Raffi λέει: «Θυμάμαι όλες αυτές τις ιστορίες που άκουγα για την πατρίδα. Τη δοξασμένη πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας μας. Την αρχαία ιστορία. Όπως και την ιστορία του πατέρα που υπήρξε ένας ακτιβιστής της ελευθερίας παλεύοντας για την επιστροφή όλων αυτών. Μετά πέθανε. Και κάτι μέσα μου πέθανε μαζί του. Τι πρέπει να νιώσω κοιτώντας όλα αυτά τα ερείπια; Ότι είναι γκρεμισμένα από το χρόνο ή διαλυμένα από πρόθεση; Υπάρχει κάποια απόδειξη για ό,τι συνέβη; Πρέπει, μήπως, να νιώσω οργή; Θα μπορέσω ποτέ να νιώσω τον θυμό του πατέρα μου, όταν αυτός προσπάθησε να σκοτώσει αυτόν τον άνθρωπο; Πώς γίνεται και ήταν έτοιμος να μας εγκαταλείψει για αυτό; Μαμά, ποια είναι η κληρονομιά που υποτίθεται ότι μου άφησε; Γιατί ο θάνατός του δεν μου προσφέρει καμία ανακούφιση; Όταν κοιτώ αυτά τα μέρη, συνειδητοποιώ όλα αυτά που χάσαμε. Όχι μόνο τη γη και τις ζωές, αλλά τους τρόπους και τα μέσα που θα μας επέτρεπαν να τα θυμόμαστε. Δεν υπάρχει τίποτε εδώ που να αποδεικνύει ότι κάτι συνέβη».

Τη στιγμή εκείνη, ο Egoyan δένει «ύπουλα» για άλλη μία φορά ένα πλάνο του «παρόντος» με ένα της ταινίας του Saroyan. Ενώ μάς έχει συνηθίσει



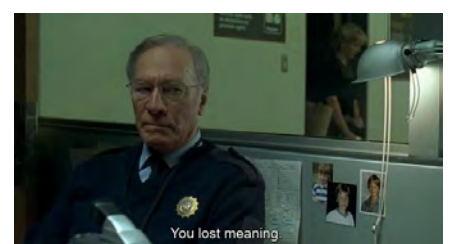
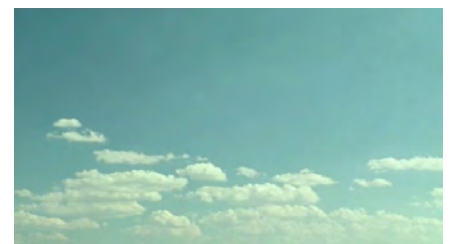
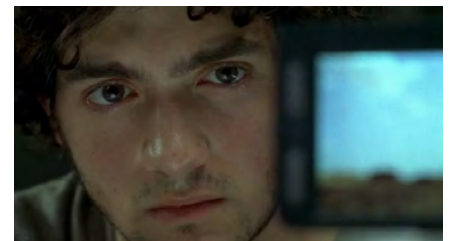
Εικόνες 25-30

έως εκείνο το σημείο σε ένα κλασικό ντεκουπάζ χρησιμοποιώντας κοντινά πλάνα για τους δύο πρωταγωνιστές, κοντινό στο βιζέρ της κάμερας, και περάσματα στις εικόνες-βίντεο του Raffi, στο σημείο αυτό που το βιζέρ της κάμερας αναπαράγει ένα πλάνο ουρανού, ο Egoyan κόβει σε ένα πλάνο ουρανού, αλλά *άλλου* και *αλλού*, αυτού της ταινίας του Saroyan.³⁰ Το καταλαβαίνουμε όταν η κάμερα πραγματοποιήσει ένα βερτικάλ προς τα κάτω και καδράρει μία σκηνή της ταινίας σε ανάλογο τοπίο που αναπαριστά μια από τις αμέτρητες πορείες θανάτου που επέβαλλαν οι Τούρκοι στους Αρμένιους. Με άλλα λόγια, περνάμε μέσα από μία κινηματογραφική γραμματική *σύνδεσης* (φαινομενικό ρακόρ ουρανού) και όχι *διακοπής* (*cut*) από τη σημαντική ομολογία του Raffi στην ταινία του Saroyan. Για άλλη μια φορά η παραπομπή στην απορία του ιστορικού τραύματος φαίνεται σαν καταδικασμένη να μην μπορεί παρά να επιβεβαιωθεί από τη μυθοπλασία.

Διαπιστώνουμε, έτσι, ότι η ταινία-μέσα-στην-ταινία παίρνει τη μορφή ενός *ιστοριογραφικού αδιεξόδου*, μιας και κάθε προσπάθεια αναφοράς στη γενοκτονία καταλήγει πάντα σε μία εκδοχή της ταινίας είτε πρόκειται για το γύρισμα είτε για το τελικό αποτέλεσμα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα κινηματογραφικό κατασκευασμένο ντοκουμέντο, το οποίο έχει την ικανότητα να εγκολπώνεται κάθε εκδοχή και κάθε άποψη, δηλαδή να μοιάζει στα πάντα, δηλαδή σε τίποτα απολύτως. Πρόκειται για αυτού του είδους τις ομοιότητες τις οποίες ο Georges Didi-Huberman περιγράφει ως εξής: «μία ομοιότητα καταδικασμένη σε θάνατο, καθώς πρόκειται για μία ομοιότητα χωρίς υπολείμματα, χωρίς μνήμη, χωρίς παράδοση, χωρίς γενεαλογική μετάδοση».³¹

Ο Raffi, όταν φτάνει προς το τέλος της κατάθεσής του, πλησιάζοντας όλο και πιο πολύ την αλήθεια, ομολογεί στον David για το ταξίδι του στην Αρμενία: «έπρεπε να πάω» και ο David τού απαντά: «αλλά έχασες το νόημα».³² Ίσως όλη η τραγωδία της γενοκτονίας περιγράφεται σε αυτή την απλή απάντηση. Ο Raffi είναι σα να παραδέχεται ότι έψαξε την απόδειξη εκεί που το νόημα απουσιάζει, συνειδητοποιώντας ότι το γεγονός, είναι σα να μην υπήρξε. «Ό,τι δεν έχει νόημα δεν έχει ύπαρξη»³³ δηλώνει ο Marc Nichanian. Κανείς δε θα μπορέσει να νοηματοδοτήσει ένα «μη-γεγονός». Οι χαρακτήρες της ταινίας ηττήθηκαν ένας προς έναν κάθε φορά που προσπάθησαν να αναμετρηθούν με το ανυπέρβλητο τραύμα της γενοκτονίας.

Ο Atom Egoyan απ' την πλευρά του καταφεύγοντας σε αυτή την εξαιρετικά περίπλοκη φιλική γραφή και στηριζόμενος από τη μία πλευρά σε ένα *αναχρονιστικό* ντεκουπάζ που αποσταθεροποιεί την ταυτότητα και την αποδεικτική ικανότητα των εικόνων και από την άλλη σε χαρακτήρες των οποίων η ύπαρξη καθορίζεται από ένα απαγορευμένο πένθος δημιουργεί μία ταινία που δεν προσποιείται ότι θα αναπαραστήσει *αυτό που συνέβη* αλλά θέτει ένα σημαντικό ερώτημα: πώς να αποδοθεί κινηματογραφικά η μετάδοση του γεγονότος, δηλαδή η παρουσία της Καταστροφής, «σήμερα». Γι' αυτόν τον λόγο, η πρόταση της ταινίας δεν είναι να προτείνει την *αναπαράσταση* [représentation] της γενοκτονίας, αλλά να καταφύγει στην *παρουσίαση* [présentation] των εικόνων και στην έκθεση του ρόλου τους αναφορικά με τη μνήμη της Καταστροφής.³⁴ ■



Εικόνες 31-37

Παραπομπές

1. Michèle Lagny, «La double mise-en-scène du passé» [2000] στο Emmanuelle André, Christa Blümlinger, Sylvie Lindeperg et Sylvie Rollet (επιμ.), *Imaginaires cinématographiques de l'histoire* éd. Hermann, Paris, 2020, σ. 155-163.
2. Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du Cinéma*, n° 120, (Ιούνιος 1961) σ. 54-55.
3. Βλ. Serge Daney, «Le travelling de Karpov», *Trafic*, n° 4, (φθινόπωρο 1992).
4. Βλ. Claude Lanzmann, «Holocauste, la représentation impossible», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 3 Μαρτίου 1994.
5. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, éd de boeck, Bruxelles, 2002, σ. 279-280.
6. Jean-Michel Frodon, «La Shoah comme un gag absurde. La Vie est belle, un film habile mais dérangeant», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 19 Μαΐου 1998· «Auschwitz, l'éthique et l'innocence», άρθρο στην εφημερίδα *Le Monde*, 22 Οκτωβρίου 1998
7. Sylvie Rollet, *Une Éthique du Regard*, éd. Hermann, Paris, 2011, σ. 121.
8. Μιας και η χρονολογική σειρά δεν είναι παρά προσεγγιστική, οι εννέα χρονολογίες είναι οι εξής:
 - 1) Οι εικόνες της πολιορκίας της πόλης Βαν, στις οποίες υπάρχει ο υπότιτλος «Outside of the city of Van, Turkey, 1915».
 - 2) Τα πλάνα του ατελιέ του Gorky, στα οποία υπάρχει επίσης ο υπότιτλος «Arshile's Gorky Studio, New York City, 1934».
 - 3) Η ημέρα του θανάτου του πατέρα της Célia.
 - 4) Οι εικόνες-βίντεο που γύρισε ο Raffi στην Αρμενία.
 - 5) Η άφιξη του Saroyan στο αεροδρόμιο.
 - 6) Οι σκηνές πριν την έναρξη του γυρίσματος της ταινίας του Saroyan.
 - 7) Το γύρισμα της ταινίας του Saroyan.
 - 8) Η ημέρα της πρεμιέρας της ταινίας που συμπίπτει με την ημέρα της άφιξης του Raffi στον Καναδά και της ανάκρισής του από τον τελωνιακό David.
 - 9) Η ημέρα της επίσκεψης του Raffi στην Célia στη φυλακή.
9. Βλ. εικ. 1-6.
10. Michel Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire» in *Dits et Écrits 1954-1988, II*, éd. Gallimard, Paris, 1994, σ. 147-148.
11. Βλ. εικ. 7-8.
12. Ο αμερικανός γιατρός ιεραπόστολος Clarence Ussher ήταν μία σημαντική φιγούρα της πολιορκίας και της αντίστασης της πόλης Βαν στην ομώνυμη επαρχία. Υπήρξε ενδιάμεσος μεταξύ των Αρμενίων και του Τούρκου κυβερνήτη Jevdet Bey και συνέταξε τη σημαντική μαρτυρία *An American Physician in Turkey*, η οποία εκδόθηκε το 1917 (από την Houghton Mifflin Company) και η οποία θεωρείται μία από τις σημαντικότερες μαρτυρίες σχετικά με τη γενοκτονία των Αρμενίων.
13. Βλ. εικ. 9-10
14. Βλ. εικ. 11-13
15. Βλ. εικ. 14-16
16. Βλ. εικ. 11-13.
17. Sylvie Rollet, *Une Éthique du Regard*, ό.π., σ. 121.
18. Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, éd. Galilée, Paris, 1995, σ. 34.

19. Marc Nichanian, *La Perversion Historiographique. Une réflexion Arménienne*, éd. Lignes, Paris, 2006, σ. 72-73.
20. Derrida, *Mal d'Archive*, ό.π., σ. 38.
21. Sylvie Rollet, *Une éthique du regard*, ό.π., σ. 128.
22. Βλ. εικ. 17-20
23. Βλ. εικ. 21.
24. Βλ. εικ. 22-23.
25. Βλ. εικ. 24.
26. Βλ. εικ. 25-26.
27. Βλ. εικ. 27-30.
28. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, éd. Payot et Rivages, Paris, 1999, σ. 216-217.
29. Βλ. εικ. 31-32.
30. Βλ. εικ. 33-35.
31. Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, éd. Minuit, Paris, 2000, σ. 81.
32. Βλ. εικ. 36-37
33. Marc Nichanian, *La Perversion Historiographique. Une réflexion Arménienne*, ό.π., σ. 84.
34. Sylvie Rollet, *Une éthique du regard*, ό.π., σ. 139.