

Βλέμμα στο φασισμό
Κύκλος προβολών & εισηγήσεων
Διοργάνωση:
Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ - Ταινιοθήκη της Ελλάδος - ΕΚΠΑ
Lars von Trier: Europa

Κατερίνα Καρακάση

Lars von Trier: *Europa*

*Memory is knowledge from the past.
It is not necessarily knowledge about the past.
Avishai Margalit, 2004.*



Όλες οι ταινίες του Lars von Trier είναι πολύπλοκα και πολυσήμαντα κινηματογραφικά έργα τέχνης. Το ίδιο ισχύει και για το φιλμ του *Europa*, που είναι το τελευταίο μέρος μια τριλογίας που αφορά την Ευρώπη. Τα άλλα δύο είναι το *The Element of Crime* (Το στοιχείο του εγκλήματος) του 1984 και το *Epidemic* (Επιδημία/Επιδημικό) του 1987. Το *Europa* βγήκε στις αίθουσες το 1991, μια χρονιά μετά την πτώση του τείχους και την επανένωση των δύο Γερμανιών και ένα χρόνο πριν την υπογραφή της συνθήκης του Μάαστριχτ, της αποκαλούμενης Συνθήκης για την Ευρωπαϊκή Ένωση, της συνθήκης δηλαδή που οδήγησε στο ευρώ, και η

οποία προετοιμαζόταν και συζητιόνταν επίσημα από το 1988 και ανεπίσημα πολύ νωρίτερα.

Μια και η ταινία αναφέρεται ρητά στην Ευρώπη, αυτός είναι άλλωστε ο τίτλος της, το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε είναι προφανώς καθοριστικό. Την εποχή αυτή δεν είναι μόνο η γεωγραφία της Ευρώπης που αλλάζει μέσω της δημιουργίας μιας ενωμένης Γερμανίας, αλλά και το πολιτικό τοπίο που από την εποχή της συμφωνίας της Γιάλτας το 1945 είχε παραμείνει παρ όλες τις ενδιάμεσες κρίσεις αμετάβλητο. Παράλληλα την ίδια εποχή η Ευρώπη αρχίζει να εξελίσσεται θεσμικά βάζοντας ως στόχο την οικονομική ένωση των κρατών μελών, παίρνοντας έτσι πιο σαφή ιδεολογικά και πολιτικά

χαρακτηριστικά και θέτοντας ερωτήματα για την ευρωπαϊκή ταυτότητα. Και πράγματι η ταινία έμμεσα σχολιάζει αυτές τις σημαντικές αλλαγές εξελισσόμενη όμως το 1945 στην Γερμανία αμέσως μετά το πόλεμο, την λεγομένη χρονιά μηδέν για την Γερμανία, που είναι και η χρονιά στην οποία γεννιέται η νέα Ευρώπη.

Τοποθετώντας την δράση στη Γερμανία και αναφερόμενο το φιλμ ταυτόχρονα συνεχώς στην Ευρώπη, ενώ παράλληλα αποτυπώνει μια ιστορική στιγμή στην οποία τα ευρωπαϊκά σύνορα είναι ασαφή, - Αμερική, Ρωσία και Αγγλία διαπραγματεύονται ακόμα την όψη που θα πάρει η Γερμανία και η Ευρώπη - , θέτει το ερώτημα για την σχέση μεταξύ εθνικού και υπερεθνικού, για την σχέση μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής. Αυτό εξηγεί από την μια γιατί ο ήρωας περνάει τον περισσότερο χρόνο πάνω στο τρένο, που είναι το κατεξοχήν μέσο ενοποίησης του χώρου. Το σιδηροδρομικό δίκτυο δεν περιορίζεται μέσα σε εθνικά σύνορα αντιθέτως είναι εκείνο που δημιουργεί έναν υπερεθνικό χάρτη. Πάνω σε ένα τέτοιο χάρτη, που περιέχει από την Βαρσοβία έως το Παρίσι, κάνει ζουμ η κάμερα λίγο πριν ο ήρωας παραλάβει τα απαραίτητα έντυπα για να ξεκινήσει να δουλεύει στην σιδηροδρομική εταιρεία Zentropa.

Από την άλλη το γεγονός ότι ο ήρωας διασχίζει την Γερμανία αλλά δεν φτάνει πράγματι εκεί, δεν επισκέπτεται π.χ. πόλεις ή μνημεία, δεν περιδιαβάζει στους δρόμους, υποδηλώνει ότι η Ευρώπη, στην οποία τον στέλνει μαζί με τους θεατές η φωνή του υπνωτιστή, δεν είναι παρά μια φανταστική κατασκευή. Υπάρχει στο βαθμό που μπορούμε να την φανταστούμε, στο βαθμό που η ύπαρξη της μας υποβάλλεται. Οι συχνές αλλαγές της γωνίας λήψης, τα εξπρεσιονιστικά, με επιτηδευμένο τρόπο επεξεργασμένα και συχνά «αφύσικα» πλάνα, οι συνεχείς αναφορές σε άλλες ταινίες, η γραμμική αλλά διακεκομμένη αφήγηση, οι μεταβάσεις από την ασπρόμαυρη στην έγχρωμη εικόνα σκοπό έχουν να ξενίσουν τον θεατή. Λειτουργούν από αυτή την άποψη ως μια συνεχής υπενθύμιση αυτής της κατασκευής, μια υπενθύμιση ότι τόσο η ιστορία που διηγείται το φιλμ, όσο και η ιστορία της Ευρώπης είναι πλασματικές ιστορίες, ιστορίες που αποτελούνται από άλλες ιστορίες, που με τη σειρά του αποτελούνται από άλλες ιστορίες κ.ο.κ..

Αυτή η κριτική ματιά πάνω στην Ευρώπη στηρίζεται μεταξύ άλλων σε μια νέα ανάγνωση της χρονιάς μηδέν, μια νέα ανάγνωση της γερμανικής κατάστασης αμέσως μετά τον πόλεμο. Αυτή η νέα ανάγνωση δεν εξαντλείται στην ιδιότυπη ιστορία, που αφηγείται το φιλμ και που θέτει περισσότερα ερωτήματα από όσα απαντά, αλλά επεκτείνεται μέσω αναφορών σε

διάφορα φιλμ που γυρίστηκαν αμέσως μετά την συνθηκολόγηση της Γερμανίας, αποτύπωσαν κινηματογραφικά την εποχή αυτή και καθόρισαν την εικόνα που έχουμε για το τέλος του πολέμου, το τέλος του ναζισμού. Το *Germany Year Zero* (Γερμανία ώρα μηδέν) του Roberto Rossellini (1948), το *Berlin Express* του Jaques Tourneur (1948), το *A foreign Affair* του Billi Wilder (1948) είναι κάποιες από τις ταινίες της εποχής στις οποίες αναφέρεται και με τις οποίες συνομιλεί το *Europa*.

Ειδικά όμως το *Berlin Express*, ένα φιλμ που έχει και αυτό σχέση – όπως φαίνεται και από τον τίτλο - με τρένα και το οποίο βάζει στο επίκεντρο τον κίνδυνο που εκπορεύεται από αμετανόητους ναζιστές, έχοντας ως ήρωα ένα αφελή αμερικανό, που όπως και ο Λέοπολντ Κέσσελνερ, ο ήρωας του Lars von Trier, μπλέκεται άθελα του σε μια συνωμοσία εναντίον ενός καλού γερμανού, ο οποίος εκτελείται πάνω στο τρένο, έχει ιδιαίτερη συγγένεια με το *Europa*. Και ενώ η σκηνή της εκτέλεσης του καλού γερμανού αποτυπώνεται στο *Europa* με το μικρό αγόρι να πυροβολεί τον Ραβενστάιν και στο *Berlin Express* υπάρχει μια φωνή αφηγητή που συνοδεύει τις πράξεις του ήρωα, καθώς αυτές λαμβάνουν χώρα.

Η μεγάλη διαφορά ωστόσο και αυτό είναι κάτι που ξεχωρίζει το *Europa* από τα άλλα φιλμ που γυρίστηκαν την δεκαετία του 40 και από τα οποία έχει δάνεια είναι η απουσία των ερειπίων. Υπάρχουν ελάχιστες σκηνές στις οποίες φαίνονται οι καταστροφές που προκάλεσε ο πόλεμος, και αυτό ενώ στα παλαιότερα φιλμ τα ερείπια κυριαρχούν ως σκηνικά, πρωταγωνιστούν στις ταινίες, χαρακτηρίζουν την μεταπολεμική Γερμανία και υποδηλώνουν το τέλος της ναζιστικής κυριαρχίας. Τα ερείπια δηλαδή είναι το σήμα κατατεθέν μιας νέας αρχής, της αναγέννηση εκ του μηδενός, της κάθαρσης από το φασιστικό παρελθόν. Το γεγονός ότι τα πλάνα εξωτερικών χώρων στην ταινία του Lars von Trier είναι ελάχιστα, και η εικόνα πχ. του καθεδρικού ναού με το χιόνι να πέφτει μέσα πάνω στα κεφάλια των πιστών αφήνει μεν το θεατή να φανταστεί ότι είναι βομβαρδισμένος, αλλά δεν τον δείχνει κατεστραμμένο, υποδηλώνει την αμφισβήτηση του εάν υπήρξε ώρα μηδέν για την Γερμανία και για την Ευρώπη. Αν τα ερείπια οπτικοποιούν την ρήξη με το παρελθόν, το τέλος μιας εποχής, για τον Lars von Trier αυτή η εν τέλει αισιόδοξη θεώρηση είναι λάθος και γι αυτό προτείνει μια νέα ανάγνωση της μεταπολεμικής Γερμανίας, της μεταπολεμικής Ευρώπης και του φασισμού.



Η εταιρεία Zentropa του Μαξ Χάρτμανν λειτουργεί ως κεντρικό παράδειγμα, όχι μόνο του πως οικονομικά συμφέροντα διαπλέκονται με την πολιτική, αλλά και του πως οι ναζιστικοί μηχανισμοί επιβιώνουν στην νέα εποχή, πως ναζιστές συνεχίζουν χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα να κρατούν θέσεις εξουσίας και μετά την συνθηκολόγηση της Γερμανίας, αλλά και πως οι αμερικανοί εκμεταλλεύονται αυτούς τους μηχανισμούς προς ίδιο όφελος. Ο ίδιος ο Χάρτμανν άλλωστε υποστηριζόμενος από τον αμερικανό φίλο του, δέχεται αρχικά να σβήσει το ναζιστικό του παρελθόν για να κρατήσει την θέση του, ενώ σε αυτή την παραχάραξη συμμετέχει και ένας εβραίος, ο οποίος παρόλο που προφανώς δεν τον ξέρει προσωπικά, εκφράζει την ευγνωμοσύνη του που τον διέσωσε. Και αυτό δείχνει ότι πάντα υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να εξαγοραστούν, όπως επίσης υπάρχουν άνθρωποι που δεν μπορούν να ζήσουν με τις ενοχές και αυτοκτονούν. Αυτοί όμως μοιάζουν στο φιλμ να είναι μεμονωμένες περιπτώσεις.

Ο Lars von Trier όμως δεν αφήνει να φανούν μόνο οι εξαιρέσεις ή οι περίπλοκοι μηχανισμοί διάσωσης της ανθρωπών και δομών και άρα και φασιστικών ιδεών, αλλά θυμίζει στο θεατή τι σημαίνει η διατήρησή τους. Ο ήρωας, ο Λέο, συμμετέχοντας στην ταφή του Χάρτμανν διασχίζει για πρώτη φορά το τρένο για να βρει ανθρώπους σε κλουβιά σαν να ήταν άγρια ζώα και ένα βαγόνι γεμάτο σκελετωμένους ανθρώπους υπενθυμίζοντας στο θεατή τον ρόλο των τρένων για την μεταφορά εβραίων, τσιγγάνων, ομοφυλόφιλων και αντιφρονούντων σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Αυτή η πολύ σύντομη και σιωπηλή σκηνή η οποία υπογραμμίζει emphatically τις αντιρρήσεις του Lars von Trier για την καθαρτική λειτουργία της ώρας μηδέν στην Γερμανία, συμβολίζει επίσης την αποσιώπηση του Ολοκαυτώματος, την απώθηση της από την συλλογική μνήμη την δεκαετία του 40 και στις πρώτες δεκαετίες του

ψυχρού πολέμου, όπου τα εγκλήματα των ναζιστών συνοψίζονταν πολύ περισσότερο στις θηριωδίες που διέπραξαν κατά την διάρκεια της κατοχής άλλων κρατών και πολύ λιγότερο στην φασιστική, στην ρατσιστική ιδεολογία που οδήγησε στην γενοκτονία εβραίων και άλλων, καθώς και στην αντιμετώπιση του άλλου ως υπανθρώπου (Unmensch). Η Γερμανία ξεκίνησε πχ. 1958 συστηματικά να οδηγεί σε δίκες ναζιστές για ρατσιστικά εγκλήματα, ενώ από την δεκαετία 70 και μετά αρχίζει στο δυτικό κόσμο το λεγόμενο *memory boom*, το συνεχώς εντεινόμενο ενδιαφέρον για την αφύπνιση και την διαφύλαξη της συλλογικής μνήμης σε σχέση με το Ολοκαύτωμα και όχι μόνο.

Αυτή η απόκρυψη της πραγματικότητας, η απώθηση της μνήμης είναι εμφανής ήδη από την αρχή της ταινίας και συνιστά ένα βασικό της μοτίβο. Στην πρώτη σκηνή όπου ο ήρωας συναντά τον θείο του, ο θείος αρνείται να ακούσει οτιδήποτε για τον αδελφό του, ενώ όταν ο Λέο πάει να τραβήξει το κουρτινάκι για να κοιτάξει έξω από το θάλαμο, ο θείος του φωνάζει εκτός εαυτού: *Μην τολμήσεις να κοιτάξεις έξω από το παράθυρο! Δεν υπάρχει τίποτα εκεί έξω για να δεις!* Οι κουρτίνες που κλείνουν απότομα μπροστά στο πρόσωπο του ήρωα είναι δείγματα αυτής της συστηματικής απώθησης της μνήμης, συστηματικής απόκρυψης της πραγματικότητας. Και από αυτή την άποψη εκείνη που διασώζει την μνήμη, που επιτρέπει στο ήρωα να πλησιάσει την αλήθεια, εκείνη που ξεσκεπάζει το δρώντες ναζιστικούς μηχανισμούς είναι η Καταρίνα.

Αυτή αποκαλύπτει το παρελθόν του πατέρα της, αυτή μιλάει για «παρτιζάνους» ναζί, για τους «μικρούς άσχημους εβραίους». Και αυτός είναι ίσως ο λόγος γιατί αισθάνεται τόσο γοητευμένος από εκείνη, γιατί είναι εκείνη που τραβάει τις κουρτίνες και του δείχνει τι υπάρχει από πίσω. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή, όταν την πρώτη φορά που την γνωρίζει εκείνη τραβάει την κουρτίνα και του δείχνει την εικόνα των κρεμασμένων «λυκανθρώπων» (Werwolf) έξω από το τρένο, δηλαδή των μελών της παράνομης ναζιστικής οργάνωσης που συνέχιζε να δρα και μετά το τέλος του πολέμου, στην οποία όπως αποκαλύπτεται αργότερα ανήκει και εκείνη.

Ο ρόλος της ως μοιραία γυναίκα συνάδει και με το γεγονός ότι το φιλμ έχει δάνεια και από τα φιλμ νουάρ. Στο *Europa* ο μυστηριώδης κίνδυνος, η επικίνδυνη γοητεία που αντιπροσωπεύει ως *femme fatale* η Καταρίνα δεν είναι ωστόσο τόσο σεξουαλικός, όσο πολιτικός, είναι ο ρατσισμός, ο φασισμός, είναι, με τα λόγια του Mark Mazower, το να συμπεριφέρεσαι σύμφωνα με μια αποικιακή λογική σε ευρωπαίους σαν να ήταν αφρικανοί.

Από αυτή την άποψη η Ευρώπη είναι η σκοτεινή ήπειρος που πρέπει να εξερευνηθεί και αυτό μοιάζει και να εξηγεί γιατί το φιλμ εξελίσσεται μέσα σε μια διαρκή νύχτα.

Και σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να τοποθετηθεί και η φωνή του υπνωτιστή που οδηγεί στο παρελθόν και σκοπό έχει να ανακληθεί στην μνήμη αυτό που ξεχάστηκε, αυτό που απωθήθηκε, να διατυπωθεί σε εικόνες και λέξεις αυτό που μοιάζει ξεχασμένο, αλλά δεν έχει ξεχαστεί... Το πόσο βαθιά κρυμμένη, πόσο τραυματική είναι αυτή η μνήμη το δείχνει η ταινία που κυλάει στο σκοτάδι και καταλήγει στην καταστροφή. Ο Λέο αδυνατεί να διαχειριστεί αυτό που έρχεται στο φως, αυτό που γίνεται αίφνης συνειδητό. Από αυτή την άποψη το ότι πνίγεται – το νερό είναι άλλωστε σύμβολο του ασυνείδητου – δεν είναι τυχαίο. Αυτός που ήθελε να κάνει τον κόσμο καλύτερο, όπως λέει στην Καταρίνα, ο καλοπροαίρετος και αφελής, αυτός ο μισός γερμανός, μισός αμερικάνος, που δεν τα βγάζει πέρα ούτε με τους Γερμανούς, ούτε με τους Αμερικάνους, αυτός που αρνήθηκε να πάει στρατιώτης, αρνήθηκε να κρατήσει όπλο, αρνήθηκε την πρώτη φορά να πυροδοτήσει την βόμβα όταν το τρένο ξαναξεκινά, όταν βλέπει δηλαδή ότι μπορεί να αποκαλυφθούν κι άλλα μυστικά, να αναδυθούν πιο βαθιές μνήμες προτιμάει να εκτροχιάσει το τρένο.



Στο *Euroopa* ο Lars von Trier επεκτείνει την καλλιτεχνική του συλλογιστική και εξελίσσει τα μοτίβα που έχει ήδη επεξεργαστεί στις άλλες δύο ταινίες της τριλογίας. Το *Element of Crime*, η πρώτη ταινία της τριλογίας για την Ευρώπη, ξεκινά στο Κάιρο με την φωνή ενός αιγύπτιου ψυχαναλυτή, η οποία θα τον ακολουθεί μέχρι το τέλος της ταινίας, να υπνωτίζει τον ήρωα υποσχόμενος ότι θα τον γιατρέψει από τις εμμονές του. Ο πρωταγωνιστής «μεταφέρεται» στο κέντρο της Ευρώπης, που ακριβώς δεν ξεκαθαρίζεται, όπου οι ήρωες μιλάνε αγγλικά με διαφορετική προφορά ο καθένας, ενώ οι πόλεις έχουν γερμανικά ονόματα. Σε αυτή την φουτουριστική εκδοχή της Ευρώπης το νερό κυριαρχεί. Και σε αυτή την ταινία η νύχτα μοιάζει να διαρκεί αιώνια – κάποιος λέει χαρακτηριστικά: *εδώ είναι πάντα τρεις το πρωί* – ενώ ο κεντρικός ήρωας προσπαθεί να μάθει την αλήθεια για μια σειρά από φόνους μικρών κοριτσιών.

Η Γερμανία και οι ναζιστικές θηριωδίες είναι όμως παρούσες και εδώ, δηλαδή σε ένα αστυνομικό φιλμ με ήρωα έναν ντεντέκτιβ. Πχ. σε μια επίσκεψη στο νεκροτομείο, που είναι τελείως σουρεαλιστική σκηνή, ο ήρωας, ο Φίσσερ, ρωτάει εκνευρισμένος τον ιατροδικαστή, ο οποίος είναι βρώμικος μέσα στα αίματα, κρατάει ένα τσιγάρο στο ένα χέρι και ένα νυστέρι στο άλλο, ενώ ένας σκύλος τριγουρίζει μέσα στην ακαταστασία και τις ακαθαρσίες, αν έμαθε ιατρική στο Άουσβιτς. Και εδώ το κομβικό σημείο είναι η αναζήτηση της μνήμης που χάθηκε, της αλήθειας που έχει ξεχαστεί, απωθηθεί και η νοσηρή ατμόσφαιρα της ταινίας καταδεικνύει ακριβώς τα καταστροφικά αποτελέσματα της απώθησης, την αδυναμία να αποκρυπτογραφηθεί το παρελθόν, να μπουν όλα τα κομμάτια του πάζλ στη θέση τους.

Και στο *Epidemic* ο Lars von Trier χρησιμοποιεί την ύπνωση, όπως και στα άλλα δύο φιλμ. Αντίθετα όμως από ότι στο *Euroopa* και στο *The Element of Crime*, που οι αυτοαναφορικές στιγμές είναι λιγοστές, (στο *Euroopa* πχ. είναι το *Zentropa* το όνομα της εταιρίας παραγωγής ταινιών του Lars von Trier), στο *Epidemic* μοιάζει να πραγματεύεται ξεκάθαρα το ρόλο του κινηματογράφου στη κατασκευή της πραγματικότητας και άρα και της ιστορίας σκηνοθετώντας ένα φιλμ μέσα σε ένα φιλμ, που αναιρεί τα σύνορα μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Δύο σεναριογράφοι αποφασίζουν να γράψουν ένα καινούργιο σενάριο. Ο τίτλος θα είναι *Epidemic*, όπως ακριβώς και ο τίτλος της ταινίας που βλέπουν οι θεατές, και ο ήρωας θα ονομάζεται Μέσμερ – ο Μέσμερ είναι ιστορικό πρόσωπο, ένας γερμανός γιατρός που θεωρείται πατέρας του υπνωτισμού.

Κεντρική ιδέα του σεναρίου είναι, ότι ο Μέσμερ θα επιχειρεί χωρίς μέσα να αντιμετωπίσει μια θανατηφόρα επιδημία. Αναζητώντας την έμπνευση πηγαίνουν οι δύο τους σε νοσοκομεία, νεκροτομεία και κάνουν και ένα ταξίδι στην Γερμανία, όπου ακούνε μια δραματική περιγραφή του βομβαρδισμού της Κολωνίας κατά την διάρκεια του 2^{ου} παγκοσμίου πολέμου. Το φιλμ στο φιλμ εξελίσσεται παράλληλα. Ο Μέσμερ έχει πάει να βοηθήσει αρρώστους αλλά στη πραγματικότητα μεταδίδει την ασθένεια, και ενώ αρχίζει η επιδημία να εξαπλώνεται στον *πραγματικό* κόσμο, στο κόσμο δηλαδή που ζουν οι σεναριογράφοι, οι δύο φίλοι ζητούν από έναν υπνωτιστή να μεταφέρει μια ηθοποιό μέσα στη ταινία. Η γυναίκα αρχικά περιγράφει τι βλέπει αλλά μετά την καταλαμβάνει ο τρόμος. Οι δύο σεναριογράφοι έχουν και οι ίδιοι πλέον κολλήσει την θανατηφόρα ασθένεια.

Στη ταινία η εξάπλωση της επιδημίας συνδέεται άμεσα με την καταστροφή των γερμανικών πόλεων από βόμβες φώσφορου, που είναι βόμβες που εκτός των άλλων καταστροφών που προκαλούν, αναφλέγονται. Ο νεαρός που περιγράφει σε μια δραματική σκηνή τον βομβαρδισμό, τον οποίο είχε ζήσει η μητέρα του αλλά του το αποκαλύπτει λίγο πριν πεθάνει, διηγείται ότι οι άνθρωποι τρέξαν να γλιτώσουν από τις βόμβες και την φωτιά πέφτοντας στο ποτάμι. Αυτή η εξομολόγηση αυτής της μέχρι τότε απωθημένης τραυματικής εμπειρίας της μητέρας δια στόματος του γιού της στην αμέσως επόμενη σκηνή στο φιλμ μέσα στο φιλμ οπτικοποιείται: ένας καθολικός παπάς χτυπημένος από την επιδημία πέφτει στο ποτάμι για να απαλύνει το πόνο του... Η Ευρώπη είναι δηλαδή παρούσα μέσα από αυτή την διπλή μεταφορά της αρρώστιας και του πολέμου, που είναι και ο άξονας της ταινίας, μιας ταινίας που υποδεικνύει με δραστικό τρόπο ότι το φιλμ ως μέσο συνδιαμορφώνει την πραγματικότητα, συνδιαμορφώνει την ιστορία.

Για τον Lars von Trier μοιάζει δηλαδή το σινεμά να έχει την δύσκολη αποστολή να κατασκευάζει και να διαλύει ιστορικούς μύθους, να υπνωτίζει τους θεατές και ταυτόχρονα να τους ξυπνάει. Και σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να ερμηνεύσουμε τις ποικίλες αναφορές της του Europa σε ταινίες της δεκαετίας του 1940. Αν το φιλμ είναι σε θέση να γράψει και να σβήσει την ιστορία, αν μπορεί να επηρεάσει το παρόν, να κατασκευάσει το παρελθόν, και να αλλάξει το μέλλον τότε οι ταινίες που αναφέρονται στα ερείπια της Γερμανίας, στην ώρα μηδέν δεν κατασκευάζουν παρά μια ψεύτικη εικόνα, μια εικόνα που πρέπει να αλλάξει. Για τον Lars von Trier το 1945 δεν σταμάτησε το κοντέρ της ιστορίας. Όλα ήταν και είναι εκεί απλά με άλλα ονόματα, με άλλα περιβλήματα, άλλες προβιές, προβιές λύκων ή

προβιές προβάτων. Πολύ καιρό κάναμε πως δεν τα βλέπαμε, θεωρεί ο Lars von Trier, και τώρα πρέπει να πάμε πιο βαθιά στην Ευρώπη, πιο βαθιά στο παρελθόν για να βρούμε, τι συνέβη με την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη, τι συνέβη στο τέλος του πολέμου, για να καταλάβουμε τι συνέβη μετά την πτώση του τείχους, τι συνέβη μετά την εξαφάνιση της ουλής πάνω στο χάρτη της Ευρώπης, για να δούμε τι συμβαίνει σήμερα. Σε αυτό το πλαίσιο η ύπνωση είναι το μέσο να αναδυθούν αυτά που έχουν περιπέσει σε λήθη και όμως υπάρχουν και δρουν και καθορίζουν το σήμερα και μπορούν να καθορίσουν και το αύριο.



Στις ταινίες του Lars von Trier η Ευρώπη μοιάζει να είναι ένας μύθος που η μεγαλύτερη του πυκνότητα και πολυπλοκότητα διαπιστώνεται στη Γερμανία. Όμως και η Γερμανία όπως σκιαγραφείται στην ταινία δεν είναι παρά μια φευγαλέα σκοτεινή και αινιγματική εικόνα στα μάτια του εύπιστου αμερικανού, ένα προϊόν επιτηδευμένης κινηματογραφικής αφήγησης. Το ότι αυτός ο ιδεαλιστής είναι που ανατινάζει το τρένο, όπως επίσης το είναι αυτός που το διασχίζει για να βρει τους σιωπηλούς αποστεωμένους ανθρώπους σε ένα βαγόκι που είναι την περισσότερη ώρα κρυμμένο από την κάμερα, από τα μάτια του ήρωα και από τα μάτια του θεατή, μπορεί να διαβαστεί ακριβώς εξαιτίας του τόσο απαισιόδοξου τέλους της ταινίας, που περιγράφει την αδυναμία του ανθρώπου να ανασύρει την μνήμη

χωρίς να καταστραφεί, ως μια προτροπή προς του θεατές, να μην ανατινάξουν το τρένο, να μην παγιδευτούν μέσα του, να ξυπνήσουν από την «ύπνωση» και να δράσουν...

Αν θέλουμε να δούμε αυτά που είναι κρυμμένα, να κοιτάξουμε κατάματα αυτό που αποσιωπάται συστηματικά και αυτό είναι το απάνθρωπο πρόσωπο του ναζισμού, αυτό που αποκλείει τον άλλον, τον διαφορετικό, εξαιτίας της καταγωγής του, της θρησκείας του, του χρώματος που έχει το δέρμα του, εξαιτίας των πολιτικών και σεξουαλικών του προτιμήσεων, εξαιτίας της σωματικής, ψυχικής ή πνευματικής του παρέκκλισης από αυτό που ορίζουμε κάθε φορά ως κανονικό, αυτό το απάνθρωπο πρόσωπο που δεν ονειρεύεται πάρα ένα κόσμο για τους εκάστοτε εκλεκτούς, ένα κόσμο στο κάδρο του οποίου χωράνε μόνο ορισμένοι. Για να τα καταφέρουμε θα πρέπει να διαβάσουμε ξανά το παρελθόν, να δούμε με ψύχραιμο μάτι όλα όσα βάζαμε τόσα χρόνια κάτω από το χαλί, να αντιμετωπίσουμε τα τραύματα που δεν επουλώθηκαν απλά κρύφτηκαν, ξεχάστηκαν μέσα στα χρόνια, να επαναφέρουμε στην συλλογική μνήμη αυτά που έχουν απωθηθεί και για αυτό ακριβώς μας βασανίζουν, μας εκδικούνται...

Ίσως δηλαδή το μόνο που προκύπτει με σαφήνεια από την ταινία είναι ότι θα έπρεπε να θυμηθούμε, να ξυπνήσουμε, αλλά και να αντιμετωπίσουμε τους κακούς. Και επίσης το ότι οι κακοί δεν είναι απαραίτητα μόνο εκείνοι, που φοράνε την προβιά του λύκου...¹ Να φροντίσουμε δηλαδή να μην (ξανα)γίνουμε οι τελευταίοι τουρίστες σε μια ματωμένη Ευρώπη: *Ο τελευταίος τουρίστας στην Ευρώπη* είναι ο τίτλος ενός δανέζικου τραγουδιού του 1948, που μεταφράστηκε μάλλον ειδικά για την ταινία *Element of the crime* στα γερμανικά και στο τέλος της ταινίας ακούγεται όταν ο υπνωτιστής «ξυπνάει» τον πρωταγωνιστή, αφού έχει καταφέρει να ανασύρει το παρελθόν από τη λήθη και του οποίου οι στίχοι είναι οι εξής:

Ψάχνω στην ματωμένη Ευρώπη
ότι ονειρεύτηκα στην εξορία.

Ψάχνω καλλιτέχνες, κήπους αιώνιους και χρωματιστούς,
σε πίνακες του Ρέμπραντ, σε στίχους του Βιργίλιου.

¹ Οι αμερικάνοι π.χ. οι οποίοι στις περισσότερες ταινίες που γυρίστηκαν μετά τον πόλεμο είναι οι «καλοί» στην ταινία παρουσιάζονται σχεδόν εξίσου «κακοί» με τους αμετανόητους ναζιστές: είναι αδίστακτοι, κυνικοί, εκμεταλλευτές, άρπαγες... Αυτή η πλευρά όμως της ταινίας, η σχέση δηλαδή μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης και του κατά πόσον η Αμερική υποστήριξε τον Χίτλερ και πως εκμεταλλεύτηκε την ηττημένη Γερμανία και πως αυτά παρουσιάζονται και σχολιάζονται στο Europa είναι αδύνατον να χωρέσει στο πλαίσιο αυτής της εισήγησης. Και αυτή δεν είναι η μόνη πλευρά που πρέπει να μείνει απέξω...

Σε μια εκκλησία στη Βαρσοβία
Θέλω να σταθώ μπροστά στα εικονίσματα.
Και το βράδυ επιθυμώ στη Βενετία να περιπλανηθώ
Και τα παλάτια στη Γέφυρα Ριάλτο να δω.

Είμαι ο τελευταίος τουρίστας στην Ευρώπη
και ως ανήσυχο πνεύμα τριγυρνώ.
Θέλω στη Βιέννη το Μότσαρτ να συναντήσω,
Θέλω στη Ρώμη μπροστά στο Ραφαήλ ευλαβικά να γονατίσω.

Θέλω να πάω στο Λονδίνο, στο Στράτφορντ Απόν Έιβον,
Στην Μπριζ, στην Αμβέρσα, στις Βρυξέλλες.
Και σαν τελευταίος τουρίστας στην Ευρώπη
τη θέα στο Παρίσι από τον Πύργο του Άιφελ να δω.

Είδα το σπίτι του μεγάλου ποιητή στη Βαϊμάρη
που ήταν σαν να το πότισε το άρωμα από χίλια ρόδα της Αθήνας.
Και το μισοκαρβουνιασμένο βιβλίο της αγάπης
Σε ένα ερείπιο του Βερολίνου το βρήκα.

Ονειρεύτηκα μπροστά στο παλάτι της Δρέσδης
γεμάτος δέος στάθηκα μπροστά στη γοτθική ομορφιά του Λύμπεκ
Και κάπου σε μια βόλτα στη Λειψία
άκουσα τις μουσικές του Μπετόβεν να ηχούν.

Θέλω να πάω παντού στην Ευρώπη,
Εκεί που η αγάπη ναυάγησε.
Στον τάφο του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας στη Βερόνα,
σε μια μικρή σιωπηλή προσευχή.

Στους δωρικούς κίονες της Ακρόπολης,
στην Παλλάδα Αθηνά με το ακόντιο στο χέρι.
Αυτό μου δίνει κουράγιο, το πεπρωμένο μου να αντιμετωπίσω
και την ηλιόλουστη γη του Σωκράτη να αντικρύσω.

Lars von Trier: Europa

Βιβλιογραφία

Rosalind Galt: „Back Projection: Visualizing Past and Present Europe in Zentropa“. In: *Cinema Journal* 45 (2005), σελ. 3–21

Udi E. Greenberg: „The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars von Trier's Europa“. In: *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 38 (2008), σελ. 45–52

Serge Gruzinski: „Europa: Journey to the End of History“. In: Catherine (ed.) David/Jean-François (ed.) Chevrier (Hg.): *Documenta X: The Book: Politics Poetics*. Ostfildern, Germany 1997, σελ. 508–513

<http://www.youtube.com/watch?v=H2nS4Ly6dhg>

