

## FILM REVIEW

# Η πόλη και η πόλη (2021)

## των Χρήστου Πασσαλή & Σύλλα Τζουμέρκα

Χάιδω Εξάρχου

Ιστορικός, MSc Δημόσιας Ιστορίας, ΕΑΠ

**Η** πιο συνήθης πρακτική κινηματογραφικής ιστορικής αναπαράστασης στον αστικό χώρο είναι η διαμόρφωση μιας *ψευδούς ιστορικότητας*<sup>1</sup> που αναβιώνει καταστάσεις και κοινωνίες του παρελθόντος. Επιπλέον, πέρα από τις περιπτώσεις που ακολουθούν αυτή τη λογική, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η εικόνα της πόλης ως εικόνα των πραγματικών χώρων όπου συνέβησαν τα γεγονότα. Αν οι κινηματογραφημένες πόλεις λειτουργούν ως κείμενα με συγκεκριμένο περιεχόμενο και κώδικες ανάγνωσης (Comolly 2000: 8), τότε διαπιστώνουμε ότι η κινηματογράφιση σε πραγματικούς ιστορικούς χώρους είναι πιο αποτελεσματική, ως προς τη συναισθηματική απεύθυνση στους θεατές, συγκριτικά με την ανακατασκευή «ιστορικών κόσμων» σε στούντιο. Το γεγονός αυτό σχετίζεται με την ψυχολογική διάσταση της μνήμης, η οποία συγκροτείται και χωρικά: σχετίζεται με μια «γεωγραφική διάσταση της μνήμης», όπως οι Foote και Azaryahu (2007: 126-127) έχουν περιγράψει το φαινόμενο της νοσταλγίας και της συναισθηματικής διέγερσης που προκαλεί στους ανθρώπους η θέαση ενός οικείου χώρου. Έτσι, ο κινηματογράφος συχνά δίνει τη δυνατότητα στους ανθρώπους να «βιώσουν εκ νέου» την Ιστορία τους επαναφέροντας τόπους και χώρους, πρόσωπα και κοστούμια μιας άλλης εποχής, ήχους και αναμνήσεις, ακόμα και κακές, ωστόσο, πάντα από την ασφαλή θέση που προσφέρει η επίγνωση ότι πρόκειται για μια πραγματικότητα που έχει παρέλθει (Lowenthal 1985: 7-8, 33). Τι γίνεται, όμως, όταν το παρελθόν

---

<sup>1</sup>Ο όρος αυτός έχει προταθεί από τον Robert Rosenstone για να περιγράψει τη συνήθεια δημιουργών του κινηματογράφου να αναπλάθουν κόσμους και κοινωνίες που έχουν παρέλθει προκειμένου να τους «ξαναζωντανέψουν» στη μεγάλη οθόνη: κατασκευή σκηνικών χώρων που παραπέμπουν στην εικόνα του παρελθόντος, χρήση (έτοιμων ή κατασκευασμένων) κοστουμιών για τους ηθοποιούς, κώμη που θυμίζει φιγούρες μιας περασμένης εποχής, σκηνικά αντικείμενα που αναβιώνουν έναν παλαιότερο τρόπο ζωής κ.ά. (Rosenstone 2001: 56-57).

εισβάλλει σαν φάντασμα στον χώρο του παρόντος φέρνοντας τον θεατή αντιμέτωπο με «μαύρες σελίδες» της Ιστορίας που μέχρι τη δημόσια επισήμανσή τους απέτρεπαν το βλέμμα του· όταν οι δημιουργοί επιλέγουν να ανοίξουν έναν διάλογο με το παρόν του χώρου που κινηματογραφούν και να διερευνήσουν, έτσι, τον βαθμό επιβίωσης της ιστορικής μνήμης (ή λήθης);

Η ταινία *Η πόλη και η πόλη* (2021) των Χρήστου Πασσαλή και Σύλλα Τζουμέρκα ανήκει σε αυτή την τελευταία κατηγορία. Ξεπερνά τα όρια της συμβατικής μυθοπλασίας, καθώς τη συνδυάζει με τον κινηματογράφο τεκμηρίωσης οδηγώντας σε ένα κινηματογραφικό υβρίδιο. Η εγχώρια πρεμιέρα της έγινε τον Ιούλιο του 2021 στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος στο πλαίσιο των εορτασμών για την επέτειο των 200 ετών από την Ελληνική Επανάσταση, ενώ τον Μάρτιο του 2022 προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Επίσης, προβλήθηκε τον Φεβρουάριο του 2022 στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου, όπου έκανε ιδιαίτερη αίσθηση και βρέθηκε ανάμεσα στις υποψηφιότητες του διαγωνιστικού Τμήματος Encounters. Προβλήθηκε, επίσης, την άνοιξη στο φεστιβάλ New Directions/ New Films 2022 στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης, στο Washington Jewish Film Festival, καθώς και στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του Λος Άντζελες. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της προκαλείται από τη θεματική της (το Ολοκαύτωμα) και κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται την ιστορική μνήμη και την προβολή της στον αστικό χώρο δυο δημιουργοί, οι οποίοι μέχρι πρότινος δεν είχαν καταπιαστεί στο έργο τους με την αναπαράσταση της Ιστορίας.<sup>2</sup> Η ταινία αποκαλύπτει και τις άπειρες εκδοχές που μπορούν να υπάρξουν για τέτοιου είδους αναπαραστάσεις. Μέσα από αυτήν την ποικιλομορφία των αφηγήσεων, η οποία οδηγεί και σε ποικίλες αποτυπώσεις, διαπιστώνουμε ότι γίνεται πιο εύκολο για εμάς τους θεατές να κατανοήσουμε την πολλαπλότητα και συνθετότητα της ίδιας της Ιστορίας: κάθε διαφορετική εκδοχή αποκαλύπτει και μια διαφορετική πτυχή της ή τρόπο θέασής της.

Κατά συνέπεια, η ταινία *Η πόλη και η πόλη* αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση πολιτισμικής επικοινωνίας της μνήμης της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης με έναν διάλογο μεταξύ εξιστορούμενου παρελθόντος-ιστορούντος παρόντος. Η ιδιαιτερότητα έγκειται όχι μόνο στην ιδιομορφία με την οποία δημιουργήθηκε η ταινία, αλλά και στο ότι αγγίζει με δυναμικό και σοκαριστικό τρόπο αποσιωπημένες τραυματικές μνήμες που αφορούν τόσο την εβραϊκή κοινότητα όσο και τους ελληνικούς εντόπιους πληθυσμούς της

---

<sup>2</sup>Αυτός είναι και ο λόγος για ορισμένες αντιδράσεις που προκλήθηκαν για την ταινία. Η μυθοπλαστική διάσταση που έδωσαν στις πραγματικές ιστορικές καταστάσεις οι δημιουργοί (π.χ. η σκηνή με την πόρνη και τον επιζήσαντα Εβραίο), θορύβησαν μερίδα ιστορικών του Ολοκαυτώματος που υποστήριξαν ότι η ταινία καταφεύγει σε χυδαιότητες και υπερβολές που καμία σχέση δεν έχουν με την αναπαράσταση πραγματικών γεγονότων που θα μπορούσε να αφυπνίσει την ιστορική ενσυναίσθηση του κοινού. Μάλιστα, η Ρένα Μόλχο κατηγόρησε τους δημιουργούς ότι εκμεταλλεύτηκαν το Ολοκαύτωμα ως πρόσχημα για να μη μιλήσουν, τελικά, για αυτό και χαρακτήρισε την ταινία «ύβρη».

περιοχής. Συνολικά η ταινία παρουσιάζει μέσα από μια σειρά δραματοποιημένων επεισοδίων σημαντικούς σταθμούς της πορείας της εβραϊκής κοινότητας από το 1931 μέχρι το 1950 περίπου: το πογκρόμ του Κάμπελ (1931) στο επεισόδιο του οποίου, μέσω της εκφοράς διαφορετικών γλωσσών, γίνεται και μια νύξη στην πολυπολιτισμικότητα της Θεσσαλονίκης μέχρι τον Μεσοπόλεμο· τους δημόσιους εξευτελισμούς από τους Ναζί στην πλατεία Ελευθερίας (1943)· τον αποκλεισμό των Εβραίων στο γκέτο Χιρς (1943)· την αναχώρηση για το Άουσβιτς και το Μπίρκεναου (1943)· το μπλόκο της Επανομής στη διάρκεια του οποίου περίπου 300 άνθρωποι της περιοχής εξαναγκάστηκαν να περπατήσουν υπό συνθήκες καύσωνα μέχρι το στρατόπεδο Παύλου Μελά στη Σταυρούπολη (1944).<sup>3</sup> την περίοδο μετά την απελευθέρωση (1945)· την εκτέλεση του Εβραίου δοσίλογου Βιτάλ Χασόν (1945)· την επιστροφή από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης (1945 κ. εξ.)· την αγωγή του νεαρού Εβραίου (τον οποίο προηγουμένως είδαμε να επιστρέφει) για να ανακτήσει την οικογενειακή του περιουσία που στο μεταξύ είχε παραχωρηθεί σε Έλληνες (1950).

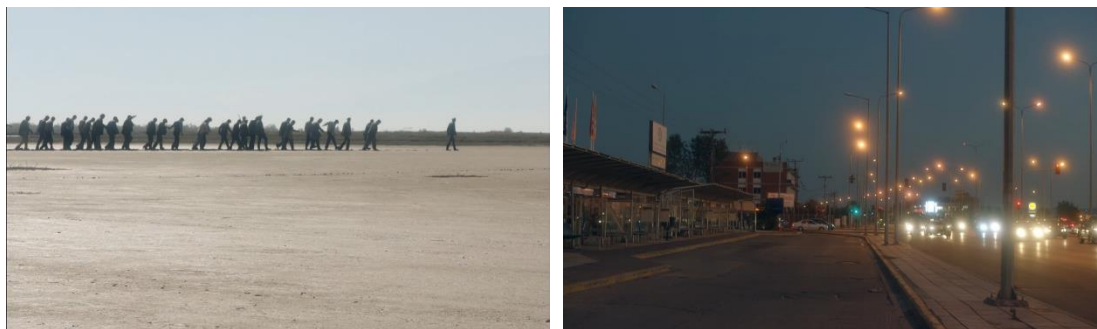
Η ταινία παρουσιάζει όλα τα παραπάνω κάνοντας σαφές ότι οι τραυματικές μνήμες παραμένουν κρυφές, αλλά υπαρκτές στο παρόν: οι δυο πόλεις του τίτλου είναι η πόλη του τότε και η πόλη του τώρα, του παρελθόντος και του παρόντος, της αποσιωπημένης/τραυματικής μνήμης και της «επίσημης». Η θέαση του αστικού χώρου από τους κατοίκους και επισκέπτες του κατευθύνεται συνήθως από την «επίσημη» μνήμη, όπως αυτή καθορίστηκε από τις κυρίαρχες επιλογές της εξουσίας: ονοματοδοσίες, ανέγερση μνημείων, ανάδειξη συγκεκριμένων γεγονότων/προσώπων κ.ά. Ο χώρος της πόλης, λοιπόν, διαμορφώνεται σύμφωνα με τις αναδειχθείσες επιλογές, ενώ κρύβει την ίδια στιγμή ένα άλλο παρελθόν το οποίο παραμένει στη λήθη. Τα παραπάνω θα μπορούσαν να συνοψιστούν στην άποψη ότι η πόλη παίρνει την υπόσταση πεδίου προβολής του παρελθόντος: ό,τι προβάλλεται παραμένει ζωντανό στη μνήμη των ανθρώπων, ό,τι δεν προβάλλεται ξεχνιέται. Η ίδια η ανθρώπινη δράση μέσα στην πόλη εξυπηρετεί την κατάσταση αυτή είτε προσαρμοζόμενη στις επίσημες επιλογές είτε αντιδρώντας στην επιβολή τους. Οι δημιουργοί της ταινίας επεδίωξαν να ξεπεράσουν τη διαχωριστική γραμμή και να φέρουν στο προσκήνιο την κρυφή μνήμη της πόλης ενισχύοντας, τελικά, τον ισχυρισμό του ιστορικού Mark Mazower (2006) ότι η Θεσσαλονίκη είναι η «πόλη των φαντασμάτων».

Μετά την εισαγωγική σκηνή στο δάσος και τη συνάντηση του παιδιού με τον λύκο (η κρυμμένη μνήμη της πόλης που αποκαλύπτεται και τρομάζει), η Θεσσαλονίκη μάς συστήνεται μέσα από ένα γενικό μακρινό πλάνο ξεπροβάλλοντας μέσα από τα φύλλα των δέντρων. Ήδη, δηλαδή, από το τρίτο λεπτό της ταινίας ξέρουμε ποιο θα είναι το ιστορούν υποκείμενο και, ταυτόχρονα, το θέατρο των γεγονότων: η σύγχρονη πόλη. Από εκεί και πέρα

---

<sup>3</sup> Η πορεία αυτή κράτησε περίπου δέκα ώρες.

ξεκινά μια διαρκής εναλλαγή παρόντος-παρελθόντος, αλλά και συνύπαρξή τους στον ίδιο χώρο, στον σύγχρονο αστικό χώρο της Θεσσαλονίκης. Φαινομενικά πρόκειται για την ίδια πόλη στην οποία συνέβησαν τα γεγονότα και όχι κάποια άλλη, όπως υπαινίσσεται ο τίτλος της ταινίας. Ωστόσο, οι αλλαγές που έχουν μεσολαβήσει στο πέρασμα του χρόνου την έχουν μεταμορφώσει τόσο, ώστε να χρειάζεται υπενθύμιση στους ανθρώπους του σήμερα για το τι συνέβη σε κάθε σημείο της πριν από δεκαετίες. Ίσως αυτό να θέλει να δηλώσει η δομή των δυο πρώτων δραματοποιημένων επεισοδίων: κάθε ένα κλείνει με τη σύγχρονη όψη του σημείου στο οποίο συνέβησαν τα γεγονότα που παρουσιάζει. Για παράδειγμα, το τελευταίο πλάνο του πρώτου επεισοδίου είναι μια όψη της περιοχής όπου βρισκόταν ο συνοικισμός Κάμπελ: αυτοκίνητα και αστικά λεωφορεία, άνθρωποι στο πεζοδρόμιο με τις μάσκες τους.<sup>4</sup> Επίσης, το τελευταίο πλάνο του επεισοδίου με το μπλόκο της Επανομής είναι μια σύγχρονη όψη ενός από τα σημεία της καταναγκαστικής πορείας: μια σύγχρονη πολύβουη λεωφόρος με μεγάλες επιχειρήσεις κατά μήκος της. Ακόμα και οι ήχοι της πόλης λειτουργούν ενισχυτικά στην εξοικείωση του θεατή με την αφήγηση, καθώς παραπέμπουν στον πραγματικό κόσμο, τον δικό του κόσμο. Έτσι, διευκολύνουν την ταύτιση του χώρου με τη μνήμη που προβάλλεται.



**Εικόνες 1&2:** Αριστερά η αναπαράσταση της πορείας από την Επανομή μέχρι το στρατόπεδο του Παύλου Μελά. Δεξιά το πλάνο που κλείνει το επεισόδιο: ένα από τα σημεία από τα οποία πέρασε η πορεία, όπως είναι σήμερα.

Η διαρκής συνύπαρξη του παρελθόντος με το παρόν της πόλης μέσα στην ταινία οδηγεί τη σκέψη μας στη διαπίστωση ότι το δεύτερο διαμορφώνεται μέσα από το πρώτο. Παρά την περιορισμένη δυνατότητα που συνήθως υπάρχει να γίνουν γυρίσματα σε αυθεντικούς ιστορικούς χώρους μέσα στις πόλεις, καθώς αυτές αλλάζουν όψη και, κατά συνέπεια, χάνουν την ιστορική φυσιογνωμία τους, η απάντηση των Πασσαλή και Τζουμέρκα σε αυτή την πρόκληση είναι ακριβώς ένας τέτοιος διάλογος παρόντος-παρελθόντος (Τούλας 2022): μια διάδραση ανάμεσα στις δυο χρονικές διαστάσεις, η οποία καταλήγει, τελικά, να αντανakλά τη σημασία της πόλης για τη διαδικασία χωρικής συγκρότησης της ιστορικής και συλλογικής μνήμης, όπως αναφέραμε πιο πάνω: «το παρελθόν συμβαίνει» στο παρόν της πόλης, σύμφωνα με τα λόγια της Κωνσταντίνας Μπάδα (2016:

<sup>4</sup> Η ταινία γυρίστηκε μετά την έναρξη της πανδημίας του COVID-19.

230)· καθορίζει τη συλλογική μνήμη και διαμορφώνει την ταυτότητα των ανθρώπων της.<sup>5</sup>

Στην ταινία πραγματώνεται αυτή η φράση της Μπάδα: «το παρελθόν συμβαίνει» κυριολεκτικά μέσα στο σύγχρονο αστικό τοπίο. Το δεύτερο επεισόδιο ξεκινά με τις μαυροφορεμένες γυναίκες της δεκαετίας του 1940 να στέκονται δίπλα στις τηλεοπτικές κεραιές μιας ταράτσας και με ένα ακόμη πλάνο γεμάτο με σύγχρονες πολυκατοικίες. Η συνέχεια, όμως, στο 16':25'' σοκάρει τον θεατή και προκαλεί συναισθηματική ένταση: η σκηνή του δημόσιου εξευτελισμού των Εβραίων από τους Ναζί λαμβάνει χώρα στη σύγχρονη πλατεία,<sup>6</sup> με τους Θεσσαλονικείς να περπατούν στην παραλία αδιάφοροι. Η πλονζέ γωνία λήψης αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο αξιοποίησαν οι σκηνοθέτες τη μεταλλική περίφραξη της πλατείας: τη μετέτρεψαν σε σύνορο που διχοτομεί τον χώρο σε παρόν και παρελθόν.



Εικόνα 3: Η διχοτόμηση του αστικού χώρου σε παρόν και παρελθόν.

Αν και, σύμφωνα με τον Sorlin (2006: 142), η «κινηματογραφική κουλτούρα» της κάθε εποχής καλλιεργείται με διαφορετικά κριτήρια, οι ναζιστικές θηριωδίες και, γενικότερα, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποτελούν μια σταθερά στη θεματολογία της μυθοπλασίας. Απασχολούν διαρκώς και ποικιλοτρόπως την κινηματογραφική δημιουργία δημιουργώντας *προσθετική μνήμη* για τα γεγονότα αυτά στις νεότερες γενιές.<sup>7</sup> Είτε η δραματοποίηση «μικρών ιστοριών» είτε μια περισσότερο αποστασιοποιημένη παρουσίαση δίνει στον πόλεμο αυτόν την υπόσταση καθολικού παραδείγματος μέσω του οποίου καταδικάζεται διαχρονικά κάθε μορφή πολιτικής και ρατσιστικής βίας (Baron 2007: 10). Η

<sup>5</sup> Αυτή την άποψη διατύπωνε και ο David Lowenthal (1985: 4) για την επίδραση του παρελθόντος στο παρόν.

<sup>6</sup> Μάλιστα, σε μια περίοδο στην οποία εκτελούνται έργα ανάπλασης στην πλατεία. Για αυτόν τον λόγο φαίνεται να υπάρχει μεταλλική περίφραξη.

<sup>7</sup> Τον όρο της *προσθετικής μνήμης* (*prosthetic memory*) πρότεινε η Alison Landsberg (2004) για να περιγράψει τη συναισθηματική επίδραση που ασκεί στους ανθρώπους η αναπαράσταση του παρελθόντος στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και ψυχαγωγίας, καθώς και στους χώρους των βιοματικών μουσείων.

τοποθέτηση δε των ναζιστικών πρακτικών στον παροντικό χρόνο της πόλης ενισχύει αυτή τη θέση. Δεδομένης της άποψης του Jacques Le Goff (1988: 160) και πολλών ιστορικών ότι ένας από τους σκοπούς της Ιστορίας είναι η διαφώτιση της μνήμης και η αποτροπή των ανθρώπων του παρόντος από λάθη του παρελθόντος, η διαρκής υπενθύμιση των ναζιστικών θηριωδιών επιδιώκει να αποτρέψει πιθανές μελλοντικές παρεκτροπές.

Θα μείνουμε στον Le Goff, για τον οποίο ανάμεσα στις πολλές επιδιώξεις και δυνατότητες της Ιστορίας βρίσκεται και το εξής αντιθετικό ζεύγος: αφενός η φιλοδοξία της να «καταστήσει τα πράγματα σύγχρονα» αφετέρου το «καθήκον» της να κάνει σαφή την ιστορική απόσταση από το εκάστοτε ιστορούμενο παρελθόν (Ibid: 151-152). Στην ταινία αυτό επιτυγχάνεται με δυο τρόπους: καταρχάς με την τεκμηριωτική διάστασή της που διαμορφώνεται με την παρουσίαση αρχειακού υλικού από τα πραγματικά γεγονότα (φωτογραφικό υλικό, δραματοποιημένες αναγνώσεις επιστολών και προφορικές μαρτυρίες)<sup>8</sup> με την αισθητή αποστασιοποίηση της σύγχρονης πόλης και των ανθρώπων της από όσα συμβαίνουν δίπλα τους κυριολεκτικά, στις σκηνές της δραματοποίησης.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει από την τελευταία επιλογή είναι να εντείνεται σε μεγάλο βαθμό η δραματικότητα της μυθοπλαστικής διάστασης της ταινίας. Οι συγκεντρωμένοι στην πλατεία Ελευθερίας, η οικογένεια Μαγκρέζο που είναι έτοιμη να θάψει την ψυχοκόρη της και περπατά μέσα σε κάποιο από τα κτήρια της πανεπιστημιούπολης όπου βρισκόταν το εβραϊκό νεκροταφείο, ο νεαρός που έχει μόλις επιστρέψει από το στρατόπεδο συγκέντρωσης και περπατά στους θορυβώδεις δρόμους του Βαρδάρη: όλοι τους μοιάζουν με φαντάσματα που έχουν στοιχειώσει την πόλη. Κινούνται ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και τους περαστικούς στους οποίους δεν είναι ορατοί. Με αυτόν τον τρόπο οπτικοποιείται όχι μόνο η απόσταση από το παρελθόν, αλλά και η άγνοια πολλών σύγχρονων Θεσσαλονικέων για την ιστορία της εβραϊκής κοινότητας, μια μνήμη αποσιωπημένη:<sup>9</sup> άγνοια για το γεγονός ότι αποτελούσε πλειοψηφική πληθυσμιακή ομάδα της πόλης όταν αυτή εντάχθηκε στο ελληνικό κράτος<sup>10</sup> και για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε τόσο από τους γηγενείς όσο και από τους Ναζί κατακτητές. Φτάνοντας, λοιπόν, στο σήμερα αναρωτιόμαστε αν πράγματι είναι δύο οι πόλεις, όπως αναφέρεται στον τίτλο της ταινίας. Με μια αναγωγή των προβληματισμών που παραθέτει η *Wieniorka*

---

<sup>8</sup> Η ανάγνωση της επιστολής παραμένει σε μια μη αναπαραστατική διάσταση χωρίς να οπτικοποιείται το περιεχόμενό της, σε αντίθεση με τη μαρτυρία για το γκέτο Χιρς. Καθ' όλη τη διάρκεια της ανάγνωσης ο θεατής δε βλέπει παρά μια μαύρη οθόνη.

<sup>9</sup> Οι ίδιοι οι δημιουργοί της ταινίας έχουν παραδεχθεί ότι ως παιδιά (που έχουν μεγαλώσει στη Θεσσαλονίκη) δεν ήξεραν πολλά για αυτό το ζήτημα, αφού δεν ετίθετο καν στη δημόσια σφαίρα.

<sup>10</sup>Περισσότεροι από το 50% των κατοίκων της Θεσσαλονίκης μέχρι τη δεκαετία του 1930 ήταν Εβραίοι Σεφαρντίμ και ο υπόλοιπος πληθυσμός ήταν ελληνικής, τουρκικής, βουλγαρικής κ.ά. καταγωγής. Το ελληνικό στοιχείο ενισχύθηκε και επηρέασε την ανθρωπογεωγραφία της πόλης μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την έλευση προσφύγων από τον Πόντο, τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη.

(2006: 250-251) για τόπους μνήμης όπως το Άουσβιτς στο επίπεδο της πόλης και των δικών της ζητημάτων, προκύπτει ο προβληματισμός αναφορικά με τις πολλαπλές μνήμες της Θεσσαλονίκης: ανήκει στους μεν ή τους δε, ποιοι την κέρδισαν και ποιοι την έχασαν; Γιατί οι περισσότεροι νέοι δε γνωρίζουν αυτές τις σελίδες της Ιστορίας της;

Ο Πασσαλής υποστηρίζει ότι «κανένα τραύμα δεν γιάνει χωρίς αγάπη» (Τούλας 2022). Πράγματι, ένα τραύμα συλλογικό χρειάζεται τον χρόνο του για να επουλωθεί. Επίσης, όμως, χρειάζεται τον χρόνο του καταρχάς για να μπορέσει να εκδηλωθεί. Στην περίπτωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης αυτό το τραύμα δεν μπορούσε εύκολα να εκδηλωθεί καταρχάς λόγω της τραγικής μείωσης του αριθμού τους, αλλά και λόγω της αδιαφορίας του υπόλοιπου ελληνικού πληθυσμού που κατέληξε σε άγνοια, υπό την επίδραση και του «χαμένου χρόνου» της αποξένωσης και της λήθης, όπως τόσο χαρακτηριστικά περιέγραψε τη θέση του ατόμου στη σύγχρονη κοινωνία της μεγαλόπολης ο Comolly (2000: 8).

Αν η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται στη βάση κοινών αναμνήσεων, είναι οι διάφοροι κοινωνικοί μηχανισμοί που συμμετέχουν στη διεργασία ανάκλησης αυτών των αναμνήσεων και, κατά συνέπεια, στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης (Halbwachs, 2013: 310-314). Στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, όμως, οι πολιτικοί και κοινωνικοί μηχανισμοί παραγκώνισαν την ανάμνηση της εβραϊκής κοινότητας εξοβελίζοντάς την από τη δημόσια σφαίρα. Η οπτικοποίηση αυτής της αλυσίδας αδιαφορίας-άγνοιας γίνεται στο τελευταίο μέρος της ταινίας με την ομοιότητα ανάμεσα στις φιγούρες των μελών της Ελληνικής Ένωσης Εθνικιστών (ΕΕΕ), που βλέπει ο νεαρός Εβραίος στα υπόγεια των δικαστηρίων εν έτει 1950, και στις φιγούρες των Θεσσαλονικέων που διασκεδάζουν σε ένα κάμπινγκ εν έτει 1983.<sup>11</sup> Η ομοιότητα αυτή συμβολίζει την απάθεια και αδιαφορία με την οποία αντιμετωπίστηκε η εβραϊκή κοινότητα και η οποία παρέμεινε ίδια και στις επόμενες δεκαετίες οδηγώντας στην άγνοια.

Ωστόσο, στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αι. παρατηρείται μια ανατροπή αυτής της κατάστασης. Κάθε ταινία λειτουργεί σαν ιστορικό τεκμήριο όχι μόνο του παρελθόντος, αλλά και της ίδιας της εποχής της: ο τρόπος που αντιλαμβάνεται, προσλαμβάνει και διαχειρίζεται το παρελθόν μαρτυρά και αποκαλύπτει την κυρίαρχη ιδεολογία/αισθητική/κουλτούρα του παροντικού χρόνου της δημιουργίας της. Η ταινία των Πασσαλή και Τζουμέρκα έρχεται σε μια εποχή στην οποία έχει καλλιεργηθεί ένα *memory boom*, μια «έκρηξη μνήμης», στο πλαίσιο και της ανανέωσης των κοινωνικών επιστημών με νέους προβληματισμούς. Στην ελληνική περίπτωση αυτό το φαινόμενο αφορά και τις διώξεις των Εβραίων της χώρας από τους Ναζί, καθώς και την αντιμετώπισή τους από τον εντόπιο ελληνικό πληθυσμό πριν και μετά τον πόλεμο. Η επιλογή των σκηνοθετών να ασχοληθούν με το ζήτημα αυτό δεν μπορεί παρά να

---

<sup>11</sup> Τους υποδύονται οι ίδιοι ηθοποιοί.



ενταχθεί σε μια σύγχρονη οπτική που εναρμονίζεται με τις μετανεωτερικές ιδεολογικές τάσεις και αναζητήσεις.

Καταρρίπτοντας την παράδοση και σύμβαση του κινηματογραφικού είδους, οι Πασσαλής και Τζουμέρκας δημιούργησαν ένα υβριδικό φιλμ που, όχι μόνο αναμειγνύει τα είδη μεταξύ τους, αλλά συνδυάζει τους σκηνικούς χρόνους με έναν μοναδικό τρόπο. Επιπλέον, κάθε σημείο της πόλης που προβάλλεται στην ταινία, ενώ μέχρι πρότινος είχε μια άλλη ταυτότητα, αποκαλύπτεται πλέον με διαφορετικό τρόπο στα μάτια των κατοίκων και επισκεπτών του. Οι ίδιοι οι σκηνοθέτες απαντούν σε σχετικό ερώτημα περιγράφοντας την ταινία τους σαν «αποτέλεσμα δυνάμεων που προέκυψαν» και υποστηρίζοντας ότι δεν μπορούν εκ των υστέρων να εκλογικεύσουν και να παρουσιάσουν τους παράγοντες που τους οδήγησαν σε αυτό το αποτέλεσμα (Τούλας 2022). Από την πλευρά του τρίτου παρατηρητή/ θεατή, ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι, όποια κι αν ήταν η εκ των προτέρων πρόθεση των δημιουργών, το αποτέλεσμα λειτουργεί σχεδόν επικουρικά σε μια απόπειρα επικοινωνίας της αποσιωπημένης Ιστορίας με τις νεότερες γενιές.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baron, A.-M. (2007), *The Shoah on screen- Representing crimes against humanity*, v. I., Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Comolly, J.-L. (2000), «Η κινηματογραφημένη πόλη: το τέλος μιας ερωτικής ιστορίας», στο Δ. Μηλώσης (επιμ.), *Megacities. Από την πραγματική στη φανταστική πόλη*, Κατάλογος αφιερώματος "Megacities. Από την πραγματική στη φανταστική πόλη", Θεσσαλονίκη: Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδας/Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, σσ. 8-11.
- Foote, K.E., Azaryahu, M. (2007), "Toward a geography of memory: Geographical dimensions of public memory and commemoration", *Journal of Political and Military Sociology*, 35, σσ. 125-144.
- Halbwachs, M. (2013), *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Landsberg, A. (2004), *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York: Columbia University Press.
- Le Goff, J. (1988), *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Lowenthal, D. (1985), *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mazawer, M. (2006), *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μπάδα, Κ. (2016), «Σιωπές και μνήμες της πόλης των Ιωαννίνων στη δεκαετία του 1940», στο Ρ. Βαν Μπούσχοτεν (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, Αθήνα: ΕΠΙ-Πλέθρον.
- Rosenstone, R.A. (2001), "The Historical Film. Looking at the Past in a Postliterate Age", στο M. Landy (επιμ.), *The Historical Film. History and*



*Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, σσ. 50-66.

Sorlin, P. (2006), *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τούλας, Γ. (2022), «Κανένα τραύμα δεν γιάνει χωρίς αγάπη» (συνέντευξη με τους Σύλλα Τζουμέρκα και Χρήστο Πασσαλή), *parallaxi*, προσβάσιμο στο <https://parallaximag.gr/kanena-trayma-den-giane-choris-agapi-136017>.

Ανακτήθηκε στις 29 Οκτωβρίου 2022.

Wieviorka, A. (2006), *Αουσβιτς. 60 χρόνια μετά*, Αθήνα: Πόλις.