

ΤΑ ΒΛΕΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

Ή Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ*

Ιωάννα Νικολαΐδου

All that is solid melts into air¹

K. MAPΞ

ΕΙΝΑΙ ΚΟΙΝΟΣ τόπος πια ότι όταν μιλάμε για ταυτότητα μιλάμε αναγκαστικά και για διαφορά. Λέγοντας «εγώ είμαι/εμείς είμαστε» λέμε αναγκαστικά «εγώ δεν είμαι/εμείς δεν είμαστε», χαράζουμε μια διαχωριστική γραμμή –ένα σύνορο– ανάμεσα στο οικείο και το αλλότριο, στο ίδιο και το διαφορετικό, στο «εγώ» και τον «Άλλο». Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι το σύνορο, στην κυριολεξία του, δεν είναι παρά η φυσική, η υλική απεικόνιση της οριοθέτησης που η κοινωνία μας επιβάλλει σε διάφορα επίπεδα της ύπαρξής μας: στο ψυχολογικό, το κοινωνικό, το ιδεολογικό, το πολιτικό, το σεξουαλικό. Γνωρίζουμε, επίσης, την καίρια σημασία που η ψυχανάλυση, από τον Φρόυντ και έπειτα, και κυρίως ύστερα από τον Λακάν, αποδίδει στο ρόλο που διαδραματίζει το βλέμμα στην κατασκευή του «εγώ» και της (ατομικής όσο και συλλογικής) ταυτότητας –άρα και της διαφοράς. Συμβαίνει, επιπλέον, οι έννοιες του «συνόρου» και του «βλέμματος», συνδεδεμένες έτσι με τις έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας, να εφάπτονται και ενός άλλου χώρου –της μετάφρασης– όπου γίνεται η διαπραγμάτευση και η πραγμάτωση μιας έκφανσης της σχέσης ανάμεσα στο οικείο και το αλλότριο (ή ανάμεσα στο «εγώ» και τον «Άλλο»). Από την άλλη, η μετάφραση και η κινηματογραφία παρουσιάζουν πολλές συγγένειες από τις οποίες ενδιαφέρει εδώ να διακρίνουμε μία: την παρούσα και στις δύο πρακτικές διαδικασία της επανέγνωσης και της επαναγραφής ενός «πρωτότυπου» κειμένου². Με βάση αυτές τις σχηματικά διατυπωμένες υποθέσεις αφενός, και την άποψη ότι η ανίχνευση της κυριολεκτικής όσο και μεταφορικής έννοιας του «συνόρου» και του ρόλου που το βλέμμα διαδραματίζει στην κατασκευή της ταυτότητας και της διαφοράς αποτελεί καίριο θεματικό και μορφικό στοιχείο της ταινίας *Το βλέμμα του Οδυσσέα* του Θ. Αγγελόπουλου³ αφετέρου, προτείνεται στις σελίδες που ακολουθούν μια –αναγκαστικά επιλεκτική– ανάγνωση της τελευταίας, με κύριο στόχο να σκιαγραφηθούν μερικές όψεις μιας ιδιαίτερα πολύπλοκης και σύνθετης σχέσης: της σχέσης μεταξύ ταυτότητας και ετερότητας.

Ο μύθος

Η πρόδηλη αναφορά του τίτλου της ταινίας στον ομηρικό μύθο είναι το νήμα με το οποίο θα επιχειρήσουμε να ξε-

τυλίξουμε αυτό το μπερδεμένο κουβάρι. Ο μύθος του ταξιδιού του Οδυσσέα επιδέχεται ποικίλες αναγνώσεις: εδώ όμως μας ενδιαφέρει αυτή που εστιάζεται στη σκοπιμότητα του ταξιδιού. Γνωρίζουμε, φυσικά, ότι απώτερος σκοπός του ταξιδιού για τον Οδυσσέα δεν είναι άλλος από την επιστροφή του στην Ιθάκη, στον τόπο καταγωγής του. Ωστόσο, παραμένει ένα ερώτημα: γιατί αυτή η εμμονή στην Ιθάκη; Σίγουρα όχι για τις ηδονές που του επιφυλάσσει –άλλωστε, άλλοι τόποι του προσέφεραν μεγαλύτερες– αλλά γιατί η επιστροφή σ' αυτήν σημαίνει επιστροφή στις ρίζες και επιστροφή στις ρίζες σημαίνει επανάκτηση της πραγματικής, της γνήσιας ταυτότητας. Στις ρίζες, λοιπόν, ενυπάρχει η ταυτότητα: έτσι το απαιτεί ο μύθος και έτσι εξηγείται πώς, παρ' όλα τα χρόνια που έχουν περάσει, τα βάσανα και τις δοκιμασίες, τις πολλαπλές μεταμορφώσεις, τις συσσωρευμένες εμπειρίες και την τραγική φυσική φθορά που έχει υποστεί, ο Οδυσσέας φθάνει στην Ιθάκη όντας πάντα ο ίδιος, ο εαυτός του. Παρότι γέρος και ρακένδυτος, παρότι κανείς δεν τον αναγνωρίζει αρχικά, ο Οδυσσέας δεν παύει ποτέ να είναι ο Οδυσσέας, ο βασιλιάς της Ιθάκης. Τόσο οι ακροατές του Ομήρου όσο και οι σύγχρονοι αναγνώστες γνωρίζουμε, πέρα από κάθε αμφιβολία, ότι ο Οδυσσέας δεν είναι ποτέ κανείς άλλος παρά αυτός ο ίδιος.

Η ρομαντική αντίληψη της ταυτότητας πηγάζει από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Όπως η μυθική αντίληψη έτσι και η ρομαντική εδράζεται στις έννοιες της ουσιοκρατίας και της αυθεντικότητας: στην έννοια ενός γνήσιου και αναπαλλοτρίωτου, ουσιαστικά αναλλοίωτου «εγώ» ενός «εγώ» –επιτρέψτε μου την αυτοσχέδια έκφραση– *οδυσσειακού*. Ποια, λοιπόν, μπορεί να είναι η σχέση ανάμεσα σ' αυτήν τη μυθική, φιλοσοφική και αισθητική παράδοση της έννοιας της ταυτότητας, την τόσο ριζωμένη στο δυτικό πολιτισμό, και στο κινηματογραφικό κείμενο που μας απασχολεί; Η ανίχνευση αυτής της σχέσης θα μας επιτρέψει, πιστεύω, να διακρίνουμε μερικά από τα στοιχεία που δομούν τους διάφορους εθνικιστικούς και τοπικιστικούς λόγους και ιδεολογήματα που εκφράζονται σήμερα: που, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, δεν παύουν να αναζωπυρώνονται και να εξαπλούνται με τις γνωστές σε όλους μας τραγικές συνέπειες: από τις

νεοφασιστικές ομάδες στη Γερμανία ή το κύμα ξενοφοβίας στην Γαλλία, τη ρατσιστική υστερία ολόκληρου του δυτικού κόσμου με αφορμή τον πόλεμο του Περσικού Κόλπου, τις ατέρμονες εχθροπραξίες στη Βόρειο Ιρλανδία ή τον εθνικιστικό λόγο και τις τρομοκρατικές ενέργειες της ΕΤΑ στην Ισπανία, περνώντας από τη δική μας πικρή μακεδονική εμπειρία και φτάνοντας στον τραγικό πόλεμο της Βοσνίας χθες και του Κοσσυφοπεδίου σήμερα⁴. Προτρέχοντας κάπως, θα έλεγα ότι *Το βλέμμα του Οδυσσέα* προσφέρεται για μια ανάγνωση ως κινηματογραφικού μεταμύθου. Ενός μεταμύθου γύρω από τον δυτικό μύθο της εθνικής ή φυλετικής ταυτότητας, ο οποίος εντάσσεται στην αντιρομαντική παράδοση του μοντερνι-



σμού στο βαθμό που αποδομεί την έννοια της ταυτότητας εγγράφοντάς την όχι ως μια ουσία δεδομένη, αμετάβλητη και εγγενή αλλά ως πολύπλοκη διαδικασία αναδρομικής και επιλεκτικής ανακατασκευής. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για μια διαφορετική, περισσότερο ή λιγότερο «πιστή» ή απλώς εκσυγχρονισμένη εκδοχή του αρχαίου μύθου, αλλά για μια οικειοποίησή του που ανατρέπει το μυθικό πρότυπο διαμέσου της κριτικής διαφοράς. Όπως θα δούμε, εκεί όπου ο ομηρικός μύθος κινείται ανάμεσα στους μη διαπραγματεύσιμους πόλους του πλήρους φωτός και του απόλυτου σκοταδιού, ο σύγχρονος κινείται μόνιμα μέσα στο γκρι και θαμπό φως της ασάφειας και της αβεβαιότητας, μέσα στο ημίφως του διαμεσολαβημένου βλέμματος. Εκεί όπου ο ομηρικός ήρωας παρατηρεί τον κόσμο με το καθαρό και διαυγές βλέμμα μιας αθωότητας που δεν επιδέχεται την αμφισημία ή το διφορούμενο, ο σύγχρονος το κάνει μέσα ακριβώς από την ίδια την αμφισημία. Και εκεί όπου στον ομηρικό μύθο σκοπός του ταξιδιού δεν είναι άλλος από την άφιξη του ήρωα στην Ιθάκη, δηλαδή σ' έναν καθορισμένο a priori προορισμό, στο σύγχρονο μύθο της κινηματογραφικής αφήγησης

προκύπτει ότι ο σκοπός δεν είναι άλλος από το ταξίδι καθαυτό. Ή αλλιώς, Όμηρος και Καβάφης: δύο ελληνικά βλέμματα, δύο προοπτικές, δύο αφηγήσεις. Πολλοί είναι οι παλληλισμοί ανάμεσα στο μυθικό πρόσωπο του Οδυσσέα και στο κινηματογραφικό του αντίστοιχο με την περιέργη ονομασία «Α». Πρωταγωνιστές και «ήρωες» των περιπετειών, της εποχής και των αντίστοιχων μύθων τους, και οι δύο υποφέρουν, πονούν και επιβιώνουν. Και οι δύο είναι Έλληνες, και οι δύο ξεκινούν ένα επίπονο ταξίδι επιστροφής στον τόπο καταγωγής τους που δεν είναι παρά ένα ταξίδι αναζήτησης ή επανάκτησης του πραγματικού τους «εγώ», της γνήσιας ταυτότητάς τους. Ωστόσο, δεν είναι οι παλληλισμοί που εν-

διαφέρουν εδώ όσο εκείνα τα σημεία στα οποία το κινηματογραφικό κείμενο απομακρύνεται ουσιαστικά από το ομηρικό έπος, και το ανατρέπει. Ο Οδυσσέας φεύγει από την Ιθάκη και επιστρέφει σ' αυτήν, στη γενέτειρά του, ξαναβρίσκοντας την «Πηνελόπη» που είχε αφήσει πίσω. Κοιτά της, θα αποκατασταθούν οι σπασμένοι από την απουσία δεσμοί, και ο Οδυσσέας θα ξαναβρεί τη θαλπωρή της οικογενειακής εστίας, την εσωτερική ηρεμία που η απουσία και η αναζήτηση τού είχαν στερήσει, την (φανταστική) ενότητα που κάθε αναζήτηση της ταυτότητας ποθεί και επιδιώκει. Η «Ιθάκη» ως γενέθλιος τόπος, και άρα πηγή ταυτότητας, δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς μια «Πηνελόπη». Ο αρχαίος μύθος εδραιώνει, με τον τρόπο αυτό, τη σχέση ανάμεσα σε δύο θεμελιώδεις *τόπους* προέλευσης της ταυτότητας: το γυναικείο σώμα – συμβολική προέκταση του μητρικού σώματος – και τη μητέρα πατρίδα. Τόσο στο ομηρικό κείμενο όσο και στο κινηματογραφικό αφήγημα του Αγγελόπουλου, ο πόθος της ενότητας, της συνοχής και του αδιαίρετου – ο πόθος της ένωσης μ' ένα υπερβατικό κέντρο – αποτελεί την κινητήρια δύναμη της αναζήτησης. Σαν ένας σύγχρονος Οδυσσέας, ο πρωτα-

γωνιστής της ταινίας επιστρέφει κι αυτός, μετά από χρόνια περιπλάνησης στο εξωτερικό, στον τόπο καταγωγής του, στην ιδιαίτερη πατρίδα του, στη μικρή συνοριακή πόλη της Φλώρινας. Πλην όμως, από εδώ και πέρα, μια σειρά σημαντικών διαφορών απομακρύνει σημαντικά το κινηματογραφικό αφήγημα από το «πρωτότυπο» κείμενο. Στην περίπτωση του πρώτου, αυτός ο πόθος της ενότητας, της συνοχής και του αδιαίρετου, παραμένει διαρκώς, και εντέλει, ανικανοποίητος. Σε αντίθεση με την Ιθάκη για τον Οδυσσέα, η Φλώρινα δεν είναι ο μοναδικός τόπος καταγωγής για τον Α. Οι αναμνήσεις των νεανικών του χρόνων πηγάζουν από εκεί, από τον πατρογονικό τόπο, οι αναμνήσεις όμως της παιδικής του ηλικίας ανήκουν στην



Κωνσταντζα, πόλη της Ρουμανίας, πόλη κοσμοπολιτική και πολυπολιτισμική, όπου για γενεές άνθιζε μια εύπορη ελληνική παροικία. Ο Α είναι βεβαίως Έλληνας, αλλά Έλληνας –όπως ο Καβάφης– της σύγχρονης *διασποράς*. Ο Οδυσσέας επιστρέφει στην Ιθάκη για να μείνει, ενώ αντίθετα ο Α επιστρέφει στη Φλώρινα για να φύγει και πάλι. Η πόλη –κρύα, εχθρική και, πάνω απ' όλα, διχασμένη, μια πόλη που σε τίποτα δεν θυμίζει την ειρηνική και φιλόξενη (παρά τους μνηστήρες) Ιθάκη του Οδυσσέα– τον ωθεί προς το σύνορο· κι αυτό το σύνορο τον ωθεί σε άλλο και μετά σε άλλο κι άλλο, σ' ένα ταξίδι συνεχών μετατοπίσεων –ένα μπλεγμένο κουβάρι από ρίζες τα Βαλκάνια– που θα σταματήσει, προσωρινά, σ' έναν επίσης διχασμένο τόπο: το εμπόλεμο και αιματοκυλισμένο Σαράγεβο. Επιπλέον, αν ο Οδυσσέας, κατά τη διάρκεια της οδύσσειάς του, έχει έναν μοναδικό και ξεκάθαρο σκοπό, το νόστο, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο στην περίπτωση του Α. Η επιστροφή του στην Φλώρινα με αφορμή την προβολή της τελευταίας του ταινίας δεν είναι παρά ένα πρόσχημα για την αναζήτηση τριών μπομπίνων των αδελφών Μανάκη. Αλλά κι αυτή η αναζήτηση θα λειτουργήσει, με τη σειρά

της, ως πρόσχημα για μια άλλη αναζήτηση. Η διάφανη, ευθύγραμμη και μονοσήμαντη συνείδηση του ήρωα των αρχών του πολιτισμού μας, μετατρέπεται σε σκοτεινή και δαιδαλώδη στην περίπτωση του αντι-ήρωα του τέλους του αιώνα και της χιλιετίας. Αλλά ακόμη κι αν, επιστρέφοντας στη Φλώρινα, ο Α βρίσκει τη δική του «Πηνελόπη», τη γυναίκα που άφησε πίσω του φεύγοντας για άλλες θάλασσες με την υπόσχεση κάποτε να επιστρέψει, σε αντίθεση με την ομηρική Πηνελόπη, ετούτη δεν τον αναγνωρίζει. Τα βλέμματά τους συναντιούνται: η σημασία του βλέμματος στην κατασκευή του εγώ και της ταυτότητας· η υποκειμενικότητα που αρθρώνεται –πάντα αβέβαιη και ασταθής– εκεί όπου το βλέμμα του ενός συναντάται με το

βλέμμα του Άλλου. Κι όμως, δεν υπάρχει αναγνώριση. Τη στιγμή της συνάντησης με τη δική του «Πηνελόπη», ο Α την χάνει εκ νέου σαν να μην ήταν παρά ένα όνειρο. Χωρίς την αναγνώριση του Άλλου δεν μπορεί να υπάρξει ταυτότητα· αναγνωρίζω δεν σημαίνει απλώς βλέπω, αντιλαμβάνομαι και ανακαλώ –άλλωστε, μήπως υφίσταται η πρωτογενής αντίληψη;– αλλά βλέπω και διαβάζω, και επομένως ερμηνεύω, σημεία τα οποία δεν είναι ποτέ μονοσήμαντα ή στατικά. Και, φυσικά, δεν είναι τυχαίο ότι στην ελληνική γλώσσα «αναγνωρίζω» και «αναγιγνώσκω» έχουν κοινή ετυμολογική ρίζα. Έτσι, σε αντίθεση με τον ομηρικό Οδυσσέα –τον πάντα ίδιο, ουσιαστικά αναλλοίωτο και ταυτόσημο με τον εαυτό του– ο «Οδυσσέας» του Αγγελόπουλου είναι ταυτόχρονα ο ίδιος και άλλος· ο «Οδυσσέας» του Αγγελόπουλου δεν έχει καν όνομα· η «Πηνελόπη» του είναι και δεν είναι «Πηνελόπη»· η Φλώρινα και η Κωνσταντζα είναι και δεν είναι «Ιθάκες». Το ταξίδι πρέπει να συνεχιστεί. Το τι σημαίνουν οι «Ιθάκες», μόνο στο τέλος του ταξιδιού, θα μπορέσουμε, ίσως, να το μάθουμε.

Ο χώρος του οικείου

Η ερώτηση «πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να επιστρέψουμε στο σπίτι/στον τόπο μας;» που ακούγεται στην αρχή της ταινίας, υποδηλώνει τρεις χώρους –τον οικείο, του συνόρου και τον αλλότριο– οι οποίοι θα μπορούσαν να ιδωθούν ως αντίστοιχοι της ταυτότητας, της απροσδιοριστίας και της ετερότητας, ή αλλιώς, του «εγώ», του «κανενός» και του «Άλλου». Ο Οδυσσέας πρέπει να περάσει πολλά σύνορα και να υποστεί βάσανα και μεταμορφώσεις για να εισπράξει, στο τέλος του ταξιδιού, την αμοιβή του: την επανάκτηση της οικογενειακής εστίας, όπου «εστία» είναι ο χώρος της παραμονής, της μονιμότητας, του ιδιόκτητου, του οικείου, του προσωπικού και του ιδιωτικού, ο κατ' εξοχήν χώρος ενός (υποτιθέμενου) γνήσιου,



σταθερού, αέριου, ενιαίου και αδιαίρετου «εγώ». Είναι με άλλα λόγια ο χώρος της «γνήσιας ταυτότητας», αυτός που η αστική ιδεολογία έχει αναγάγει σε θεμελιώδη λίθο του σύγχρονου υποκειμένου. Ωστόσο, στην κινηματογραφική αφήγηση, το σπίτι/τόπος –αντικείμενο και στόχος μονίμως φευγαλέα– αδυνατεί να προσφέρει στον πρωταγωνιστή την σταθερή, μοναδική και αδιάσπαστη υποκειμενικότητα που η αστική ιδεολογία υπόσχεται ως μια από τις θεμελιακές αρχές της. «Είχα ονειρευτεί ότι αυτό θα ήταν το τέλος του ταξιδιού μου» λέει ο Α αναφερόμενος στη Φλώρινα «κι όμως το τέλος μου είναι η αρχή μου»· ενώ ο μονόλογός του στο τέλος της ταινίας αρχίζει με τη φράση: «όταν επιστρέψω...». Αν, λοιπόν, στο μύθο του Οδυσσέα –πρότυπο του τελεολογικού αφηγήματος του δυτικού πολιτισμού– ο κύκλος ολοκληρώνεται, στο κινηματογραφικό κείμενο μένει ατελής, ελλιπής, χωρίς οριστική λήξη, μια σπείρα μάλλον παρά ένας κύκλος, ένα ταξίδι καταδικασμένο να μην τελειώσει ποτέ: ένα ταξίδι στη νεωτερικότητα. Ας θυμηθούμε το πλάνο όπου το άγαλμα του Λένιν, αδιαμφισβήτητο σύμβολο και σημείο, άλλοτε, της «αναπόσπλητης» νίκης του προλεταριάτου –«φυσική» ενσάρκωση, με

τη σειρά του, του σοσιαλιστικού ιδανικού– πλέει τώρα καταμαχισμένο πάνω σ' ένα καράβι με προορισμό να περάσει στην ιδιοκτησία ενός γερμανού συλλέκτη, ενώ οι χωρικοί, μπροστά στη θέα του άλλοτε συμβόλου της επανάστασης και της ανατροπής, σταυροκοπιούνται και γονατίζουν με ευλάβεια... (ποιος ξέρει γιατί ακριβώς). Και ας θυμηθούμε ακόμη, από το χώρο της καθημερινής μας πραγματικότητας, την οργή που προκάλεσε στην τότε ελληνική κυβέρνηση εκείνη η διαφήμιση της Κόκα-Κόλα όπου τα «αδιαμφισβήτητα» σύμβολα ενός ιδανικού παρελθόντος, οι «ιερές» κολώνες του Παρθενώνα –οι ίδιες που από τις διαφημιστικές αφίσες των τουριστικών γραφείων εξαργυρώνουν (εκπορνεύουν;) όνειρα και αξίες– είχαν αντικατα-

σταθεί από μπουκάλια του πασίγνωστου αναψυκτικού. Το άγαλμα του Λένιν, οι ιερές κολώνες του Παρθενώνα: κενά σημαίνοντα παροδικών σημανόμενων που δεν έχουν άλλη υπόσταση από αυτήν που τους προσδίδουν οι πολλαπλές, μεταβαλλόμενες και συχνά απροσδόκητες χρήσεις τους.

Ο χώρος του συνόρου

Στην –ολοζώντανη στις μέρες μας– ουσιοκρατική ιδεολογία της ταυτότητας, η οποία διατηρεί αέριαι τη μυθική αντίληψη της τελευταίας, ο χώρος του «συνόρου», αντίθετα από τον «οικείο», είναι αυτός όπου η παραμονή είναι εξ ορισμού αδύνατη. Είναι ο χώρος όπου, κατά έναν τρόπο, η ταυτότητα αναστέλλεται, και το «εγώ» μετατρέπεται προσωρινά σε «κανέναν» αφού κανείς δεν μπορεί να βρίσκεται ταυτόχρονα μέσα και έξω. Χώρος της αμφισβήτησης, της απροσδιοριστίας, ο οποίος ταυτόχρονα αναιρεί και επιβάλλει την ταυτότητα. Ας θυμηθούμε το πλάνο εκείνο με τους Αλβανούς μετανάστες στα ελληνικά σύνορα: μορφές ανώνυμες, δίχως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, μετέωρες στην προσωρινότητα, περιμένουν όρθιες σ' ένα έρημο, εξίσου ουδέτερο τοπίο, για να περάσουν για άλλη μια φορά

τη διαχωριστική γραμμή. Κι ας θυμηθούμε επίσης εκείνο το άλλο όπου ο Α διασχίζει το τριπλό σύνορο του Δούναβη. Στην ερώτηση των σκοπών «είναι κανείς στο πλοίο;» η απάντηση είναι «κανείς». Πρόδηλος ο απόηχος του αρχαίου μύθου, πλην όμως με μια διαφορά: ενώ ο Οδυσσέας αρνείται συνειδητά την ταυτότητά του για να γλιτώσει από τον Πολύφημο και να μπορέσει έτσι να συνεχίσει το ταξίδι του προς την Ιθάκη, ο Α και οι Αλβανοί μετανάστες (ή –στο επίπεδο μιας πραγματικότητας τραγικής και κάθε άλλο παρά φανταστικής– οι Μαροκινοί μετανάστες στις πλωτές τους σχεδίες⁵) μετατρέπονται σε «κανέναν» από το ίδιο το σύνορο. Κι αυτό γιατί, σ' έναν πολιτισμό που απαιτεί και επιβάλλει τον προσδιορισμό της ταυτότητας ως απόλυτη



προϋπόθεση για τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας, ο μοναδικός λόγος ύπαρξης του συνόρου είναι η *διάβασή* του· ή, πράγμα που είναι το ίδιο, η συγκρότηση της ταυτότητας και της ετερότητας μέσω, ακριβώς, της ύπαρξής του. Στα Βαλκάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας «το να ήταν κάποιος Έλληνας, Αλβανός, Βούλγαρος ή ακόμα και Τούρκος δεν αποτελούσε προσδιοριστικό χαρακτηριστικό του ατόμου. [Αποτελούσε] όμως, το αν κάποιος ήταν χριστιανός ορθόδοξος, καθολικός ή μουσουλμάνος»⁶. Μόνο στο τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, με την οριστική κατάρρευση των τριών μεγάλων πολυεθνικών και πολύγλωσσων αυτοκρατοριών (της Αυστρο-Ουγγρικής, της Ρωσικής και της Οθωμανικής), η παλιά «φαντασιακή κοινότητα»⁷ παραχωρεί τη θέση της, κυριολεκτικά *εν-τοπίζει*, μια νέα φαντασιακή κοινότητα –το κράτος-έθνος– το οποίο θεμελιώνει και οικοδομεί την υπόστασή του επικαλούμενο ιδεολογικές αρχές και μύθους κατασκευασμένους από τους ίδιους τους ιδεολόγους του έθνους και του εθνικισμού: εδαφική ακεραιότητα, πολιτιστική ιδιαιτερότητα, αρχαιότητα των καταβολών και οργανική σύνδεση μεταξύ αυτών και της επίσημης γλώσσας του κράτους. Μ' αυτόν

τον τρόπο, *παράγονται* συγκεκριμένες τοπογραφίες –τοπογραφίες που σημερινά εθνικιστικά κινήματα, όπως στα Βαλκάνια, θέτουν υπό αμφισβήτηση– και, με την εφεύρεση του εθνικισμού, φαινομένου εγγενούς της νεωτερικότητας, η εθνική ταυτότητα –μαζί με την σεξουαλική, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε– μετατρέπεται στην «πιο γενικευμένη ταυτότητα του σύγχρονου κόσμου»⁸. Μακριά, λοιπόν, από το να αποτελεί «ξυπνητή της αυτοσυνειδησίας των εθνών», ο εθνικισμός «εφευρίσκει έθνη», επινοεί παρελθόντα και παραδόσεις, χαράζει σύνορα και διαχωριστικές γραμμές, «εκεί όπου δεν υπάρχουν, [αν και] για να λειτουργήσει, απαιτούνται προϋπάρχοντα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά»⁹. Προϋπάρχοντα διαφοροποιητικά χαρα-

κτηριστικά που μπορεί να είναι, και συνήθως είναι, η γλώσσα, η επικράτεια, η φυλή, η θρησκεία ή κάποια –πολλές φορές επίμαχα και αμφιλεγόμενα, όπως μάθαμε από την πρόσφατη εμπλοκή της χώρας μας στο λεγόμενο «Μακεδονικό»– σύμβολα, τελετές, μύθοι ή αρχαίοι πρόγονοι.

Ο αλλότριος χώρος

Ας επιστρέψουμε στον τρίτο χώρο που προέκυψε από την ερώτηση του Α. Είναι ο χώρος της άλλης πλευράς του συνόρου, ο εξωτερικός, ο χώρος του «Άλλου», χωρίς τον οποίο, παραφράζοντας κάπως τον Hobsbawm, «δεν θα υπήρχε ανάγκη να προσδιορίσουμε τον οικείο»¹⁰. Στο ποίημα *Μύρης, Αλεξάνδρεια 340 μ.Χ.*, ο Κ. Καβάφης γράφει, γύρω στα 1927, για την εγγενή αδυναμία οποιασδήποτε προσπάθειας να προσδιοριστεί η αμιγής ταυτότητα (ή ετερότητα):

.....
Κ' *εξαίφνης* με κυρίενε μιὰ *ἀλλόκοτη*
ἐντύπωσις. Ἀόριστα, αἰσθάνομουν
ὡς ἂν *νᾶφeyγεν* ἀπὸ κοντὰ μου ὁ *Μύρης*·
αἰσθάνομουν πὺν *ἐνώθη*, *Χριστιανός*,

μέ τοὺς δικούς του, καὶ ποὺ γένομουν
ξένος ἐγὼ, ξένος πολὺ· ἐνοιωθα κιόλα
μιὰ ἀμφιβολία νὰ μὲ σιμόνει: μήπως κ' εἶχα γελασθεῖ
ἀπὸ τὸ πάθος μου, καὶ πάντα τοῦ ἤμουν ξένος.–
Πετάχθηκα ἔξω ἀπ' τὸ φορκτὸ τους σπίτι,
ἔφυγα γρήγορα πρὶν ἀρπαχθεῖ, πρὶν ἀλλοιωθεῖ
ἀπ' τὴν χριστιανοσύνη τους ἡ θύμηση τοῦ Μύρη.

Απὸ τὸ διάδρομο ἐνὸς χριστιανικοῦ σπιτιοῦ ὁ ἐθνικός
αφηγητὴς παρακολουθεῖ τις προετοιμασίες της κηδεῖας
τοῦ αγαπημένου του που τελούνται στο ἐσωτερικὸ ἐνὸς
δωματίου. Καὶ ξαφνικά, ἐκεῖνα τα σημεῖα –τα «διαφορο-
ποιητικὰ χαρακτηριστικά» κατὰ τὴν ἐκφραση τοῦ Gellner–
τοῦ νεκροῦ αγαπημένου, που στο πλαίσιο των κοινών πα-
γανιστικῶν γλεντιῶν εἶχαν περάσει ἀπαρατήρητα (κάποι-
ες λέξεις καὶ χειρονομίες) ἢ δὲν τοὺς εἶχαν δώσει σημασία
(τὸ χριστιανικὸ τοῦ θρήσκευμα) τώρα, στο περιβάλλον
τοῦ χριστιανικοῦ σπιτιοῦ, κοιτάζοντας ἀπὸ ἔξω πρὸς τα
μέσα, αποκτοῦν ἄλλο νόημα. Υπογραμμίζουν αἴφνης τὴν
ιδιότητά του ὡς «Ἄλλου», τὴ διαφορὰ καὶ τὴν ἐτερότητά
του, ἐνῶ τὴν αγαπημένη καὶ οικεῖα μορφή περιβάλλει τώ-
ρα ἡ ἀμφιβολία: ποιος ἦταν, στὴν πραγματικότητα, ὁ Μύ-
ρης που ὁ ἀφηγητὴς εἶχε γνωρίσει κι αγαπήσει σαν ἕναν
ἀπὸ «εμάς»; Πλὴν ὅμως, καθὼς ἡ ἀμφιβολία κυριεύει τὴν
ἀντίληψη γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἄλλου, κυριεύει ταυτό-
χρονα καὶ τὴν ἀντίληψη τῆς δικῆς του ταυτότητας. Κοιτά-
ζοντας ἀπὸ μέσα πρὸς τα ἔξω, βλέπει τώρα τὸν ἴδιο τοῦ
τὸν εαυτὸ τοποθετημένο στὴ θέση τοῦ «Ἄλλου»:

[...] αἰσθάνομουν
[...] ποὺ γένομουν
ξένος ἐγὼ, ξένος πολὺ· ἐνοιωθα κιόλα
μιὰ ἀμφιβολία νὰ μὲ σιμόνει: μήπως κ' εἶχα γελασθεῖ
ἀπὸ τὸ πάθος μου, καὶ πάντα τοῦ ἤμουν ξένος.–
Τὸ σύνορο καὶ τὸ βλέμμα συνιστοῦν τόσο τὴν ταυτότητα ὅσο
καὶ τὴν ἐτερότητα. Φυλετικὰ χαρακτηριστικά, γλώσσα, φύλο,
θρησκεία, μῦθοι, τελετές, σύμβολα: κενὰ σημαίνοντα των
οποίων τα σημανόμενα ἀναφύονται μέσα ἀπὸ τὴν ἀφήγηση
ἢ τα συμφραζόμενα που τα ἀρθρώνουν, καὶ ὄχι ἀντιστρό-
φως. Ἡ ἱστορία των σημείων τῆς ταυτότητας καὶ τῆς διαφο-
ράς μπορεῖ νὰ ἀνιχνευθεῖ, νὰ διαβαστεῖ καὶ νὰ ἐρμηνευτεῖ, νὰ
ἀναγνωριστεῖ, νὰ σχεδιαστεῖ με ποικίλους τρόπους. Τὸ πού
τελειώνει ἡ ταυτότητα καὶ πού ἀρχίζει ἡ διαφορὰ, τὸ πού ἀρ-
χίζει καὶ πού τελειώνει τὸ «ἐγὼ» (ἢ τὸ «εμεῖς»), τὸ τι σημαίνει
σύνορο, ἀρχὴ ἢ τέλος, ἐντὸς ἢ ἐκτὸς, ρίζα καὶ καταγωγή, τα-
ξίδι καὶ ἐπιστροφή, ἐξαρτάται ἀπὸ τὸ πού χαράζεται ἡ δια-
χωριστικὴ γραμμὴ καὶ πού εγκαθίσταται τὸ βλέμμα. Καὶ
στους ἀντίποδες αὐτῆς τῆς ιδέας βρίσκονται οἱ πρακτικές, οἱ
πολιτικές, οἱ λόγοι καὶ τα ἰδεολογήματα τοῦ ἐθνικισμοῦ, τα
θεμελιωμένα στὴν ιδέα ἐνὸς υπερβατικοῦ κέντρου, μίας φυ-
σικῆς πηγῆς ἀπ' ὅπου ἀναβλύζει μὴ δῆθεν προϋπάρχουσα,

δεδομένη, πρωτογενὴς καὶ γνήσια ταυτότητα. Μία ταυτότη-
τα που ἐκλαμβάνεται με τὴ σειρά τῆς ὡς διαχρονικὴ, σταθε-
ρὴ καὶ ἀρραγὴς, ὡς ἀνόθευτη πηγὴ τῆς ἀδιάσπαστης συνέ-
χειας τὴν ὁποία τόσο ἀρέσκεται νὰ ἐξυμνεῖ ἡ ἐθνικιστικὴ ἰδε-
ολογία. Ἡ ἐπὶ κλήση αὐτῆς τῆς ιδέας ἔχει χρησιμεύσει, καὶ
χρησιμεύει, γιὰ τὴ δικαίωση των ἀpartheids, των γενοκτονιῶν
καὶ των ἐθνοκαθάρσεων στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς ἀνθρωπό-
τητας. Καὶ δὲν χρειάζεται νὰ πάμε πολὺ μακριὰ γιὰ νὰ τὸ ἐπι-
βεβαιώσουμε: ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε ἐκεῖνα τα τρομερὰ κατα-
σκευάσματα «ἀμιγούς ταυτότητας» –τα ἀποκαλούμενα ἐθνι-
κοφροσύνη καὶ Ἑλλάς-Ἑλλήνων-Χριστιανῶν– στο ὄνομα των
οποίων ἐπιχειρήθηκε, κατὰ τὴ μεταπολεμικὴ περίοδο καὶ τὴν
ἐπταετία, ἡ ἐξόντωση τοῦ «ἐσωτερικοῦ ἐχθροῦ». Εἰάν, λοι-
πόν, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Gellner, ὁ ἐθνικισμὸς «παράγει τὴν
ἴδια τὴν πραγματικότητα τὴν ὁποία επικαλεῖται» καὶ ἐφευρί-
σκει τις ἰδιαιτερότητες που κάνουν δυνατό, ἢ καλύτερα, νοη-
τὸ τὸ κράτος-ἔθνος, τότε αὐτὸ τὸ τελευταῖο μετατρέπεται σ'
ἕνα «συμβολικὸ κατασκευάσμα»¹¹ τοῦ ὁποίου καίρια –μετα-
ξὺ ἄλλων– λειτουργία εἶναι νὰ προσδιορίζει τὴ θέση, τὴν το-
ποθέτηση καλύτερα, των ἀτόμων στὸν πολιτικὸ καὶ κοινωνι-
κὸ χώρο. Στὸ σχηματισμὸ αὐτοῦ τοῦ συμβολικοῦ κατασκευ-
άματος τὸ βλέμμα διαδραματίζει ἕναν ἰδιαίτερος σημαίνο-
ντα –με τὴ διπλὴ σημασία τῆς λέξης– ρόλο.

Τυφλότητα καὶ διορατικότητα

Ἐνα σύντομο ἐπεισόδιο, που διηγεῖται ἀναδρομικά ὁ
ἴδιος ὁ Α, ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τα κρίσιμα σημεῖα τῆς ἀνά-
γνωσης που προτείνεται ἐδῶ. Ἐνῶ ἔχει ἤδη ξεκινήσει τὸ
ταξίδι ἀναζητώντας τις τρεῖς μπομπίνες των ἀδελφῶν
Μανάκη, ὁ Α διηγεῖται πῶς, κατὰ τὴν παραμονή του στὴν
ἀρχαία καὶ ἱερὰ νήσο τῆς Δήλου –κέντρο θρησκευτικῆς λα-
τρείας στὴν ἀρχαιότητα καὶ κέντρο τουριστικῆς λα-
τρείας σήμερα– βλέπει, κάτω ἀπὸ τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς
τοῦ ἡλίου, μὴ ελιά νὰ καταρρέει ἀνοίγοντας μὴ ρωγμὴ
στὴ γῆ. Μέσα σ' αὐτὴ τὴ ρωγμὴ ἐμφανίζεται ἕνα ἀγάλμα
–ἐμφανῶς σύμβολο ἀρχαίων ριζῶν– που ὁ σκηνοθέτης
σπεύδει νὰ ἀπαθανάτισει με τὴ φωτογραφικὴ του μηχανή.
Πρὸς μεγάλη του κατάπληξη ὅμως, ἐμφανίζοντας τὴ
φωτογραφία ἀνακαλύπτει ὅτι ἀντὶ τοῦ ἀγάλματος ὁ φα-
κὸς –τὸ βλέμμα του– ἔχει καταγράψει τὸ κενό. Ἐνα ἐπει-
σόδιο που, παραδόξως, ἀποκαλύπτει τὴν ἀναπηρία τοῦ
βλέμματος, τὴν τυφλότητά του. Κι ἀκόμη, ἕνα ἐπεισόδιο
–μέσα σ' αὐτὸ τὸ κινματογραφικὸ ἀφήγημα τὸ διάσπαρ-
το με λογοτεχνικὲς φωνές καὶ παραθέματα (Ὁμηρος,
Πλάτωνας, δημοτικὸ τραγούδι. Σέξπηρ, Καβάφης, Σεφέ-
ρης, Ἐλιστ)– ὅπου, αὐτὴ τὴ φορά, μπορεῖ κανεὶς νὰ δια-
κρίνει τὸν ἀπόηχο τῆς ποιητικῆς φωνῆς τοῦ Γ. Σεφέρη:
ἕνα ποίημα, *Ὁ βασιλιάς τῆς Ἀσίνης*, γραμμένο –κι αὐτὸ εἶ-
ναι σημαντικό μέσα στα συμφραζόμενα τῆς ταινίας– λίγο
πρὶν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

.....
Ὁ βασιλιάς τῆς Ἀσίνης ἕνα κενὸ κάτω ἀπ' τὴν προσωπίδα
.....
*Κι ὁ ποιητὴς ἀργοπορεῖ κοιτάζοντας τις πέτρες κι ἀναρωτιέ-
ται,*
υπάρχουν ἀραγε
ἀνάμεσα στις χαλασμένες τοῦτες γραμμὲς τις ἀκμὲς τις
αἰχμὲς τα κοῖλα καὶ τις καμπύλες
υπάρχουν ἀραγε
ἐδῶ που συναντιέται τὸ πέρασμα τῆς βροχῆς τοῦ ἀγέρα
καὶ τῆς φθορᾶς
υπάρχουν, ἡ κίνηση τοῦ προσώπου το σχῆμα τῆς στοργῆς
ἐκείνων που λιγότεψαν τόσο παρὰ ἔξω μες στὴ
ζωὴ μας
αὐτῶν που ἀπόμειναν σκιὲς κυμάτων καὶ στοχασμοὶ με τὴν
ἀπεραντοσύνη τοῦ πελάγου
ἢ μήπως ὄχι δὲν ἀπομένει τίποτε παρὰ μόνο τὸ βάρος
ἡ νοσταλγία τοῦ βάρους μίας ὑπαρξῆς ζωντανῆς...

Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ προκαλεῖ στὸν Α –ὁ ὁποῖος, ἀς μὴν τὸ
ξεχνάμε, στερεῖται ὄχι μόνο ὀνόματος ἀλλὰ καὶ μητρικῆς
γλώσσας– μὴ κρίση ταυτότητας που εἶναι αὐτὴ που θα
τὸν ὁδηγήσει στὴ δική του ὁδυσσεϊακὴ περιπέτεια. Μὴ
κρίση ταυτότητας ἐπαγγελματικῆς, ἀφοῦ ὁ Α εἶναι ἕνας
σκηνοθέτης, ἕνας ἐπαγγελματίας τοῦ βλέμματος, ἀλλὰ
συγχρόνως καὶ πολιτιστικῆς. Ἡ καταγραφὴ τοῦ κενοῦ συ-
γκλονίζει τὸν ἐλληνικὴς καταγωγῆς σκηνοθέτη, τὸν
Ἑλληνα που ζεῖ ἔξω ἀπὸ τα ἐλληνικὰ σύνορα, ἔξω ἀπὸ
τὴν ἐπικράτεια τοῦ κράτους-ἔθνους, τὸν Ἑλληνα που δὲν
μιλά ἢ μιλά με δυσκολία τὴ μητρικὴ τοῦ γλώσσα, τὸν
Ἑλληνα τῆς διασποράς, τὸν Δυτικὸ τοῦ ὁποῖου ἰδιαίτερη
πατρίδα εἶναι ἡ Εὐρώπη, τὸν Εὐρωπαϊὸ τοῦ ὁποῖου ἰδιαί-
τερη πατρίδα εἶναι τα Βαλκάνια, τὸν Βαλκάνιο τοῦ ὁποῖου
ἰδιαίτερη πατρίδα εἶναι ἡ Ελλάδα, τὸν Ἑλληνα τοῦ ὁποῖου
ἰδιαίτερη πατρίδα εἶναι ἡ Φλώρινα ἢ ἡ Κωνσταντῆζα. Ἡ
ἴσως τὸ Σαράγεβο. Ἐνα μπερδεμένο κουβάρι ἀπὸ ρίζες ἡ
ταυτότητα, μὴ σειρά ἀτέρμονων μετατοπίσεων, μὴ διαρκῶς
ἀναβαλλόμενη ὑπόσχεση, μὴ μάταιη (:) ἀναζήτηση. Ἡ
καταγραφὴ τοῦ κενοῦ πίσω ἀπὸ τὴ μετωνυμικὴ αλυσίδα
σημείων τοῦ παρελθόντος –Δήλος, ἀρχαῖο ἀγαλμα,
Ελλάδα– τὸν φέρνει ἀντιμέτωπο με τὴ συνείδηση ὅτι τα
σημεῖα αὐτὰ δὲν μποροῦν παρὰ, ἀπλῶς καὶ μόνο, νὰ γνέ-
φουν πρὸς αὐτὸ που ἐξ ὀρισμοῦ δὲν ὑπάρχει –τὸ παρελ-
θόν· ὅτι δὲν μποροῦν νὰ σημαίνουν παρὰ μόνο τὴν ἀπου-
σία. Τὸν φέρνει ἀντιμέτωπο με τὴν ἀπουσία περιεχομέ-
νου, σταθερῆς ἀναφοράς, οὐσίας. Τὸν φέρνει ἀντιμέτω-
πο με τὸ νεῦμα (ἀς θυμηθοῦμε, στὴν ταινία *Τοπίο στὴν*
ομίχλη, τὸ ἀγαλμάτινο χέρι χωρὶς δείκτη που ἀναδύεται
ἀπὸ τα μεσογειακά νερά) των ἀκρωτηριασμένων ἀγαλμά-
των που, κατὰ μὴ ρομαντικὴ ἀντίληψη, ἀντιπροσωπεύ-
ουν ἕναν φυσικὸ, ὀργανικὸ δεσμὸ ἀνάμεσα σε μὴ εδαφι-

κὴ ὀντότητα (Ελλάδα) καὶ μὴ πολιτιστικὴ καταβολὴ καὶ
ταυτότητα (τῆς Δύσης)· μεταξύ ἐνὸς τόπου γεωγραφικοῦ
καὶ ἐνὸς τόπου φαντασιακοῦ τῆς δυτικῆς συλλογικῆς συ-
νειδήσεως¹². Ἡ καταγραφὴ, τέλος, τοῦ κενοῦ πίσω ἀπὸ αὐ-
τά τα σημεῖα εἶναι ἡ παραδοχὴ ὅτι «τὸ οἰκουμενικὸ δὲν
ἔχει ἕνα συγκεκριμένο σῶμα ἢ περιεχόμενο»¹³. Ἀπὸ αὐτὴ
τὴ σκοπιά, ἡ ἀντίληψη τῆς ρομαντικῆς ἱστοριογραφίας
που θέλει τὴν ἐθνικὴ ταυτότητα νὰ ἀναδύεται πηγαία μέ-
σα ἀπὸ ὑποτιθέμενους ὀργανικοὺς δεσμούς ἀνάμεσα σ'
αὐτὴν καὶ μὴ συγκεκριμένη ἐπικράτεια, μὴ μητρικὴ
γλώσσα ἢ κάποιες ἀρχαίες ρίζες ἀποδεικνύεται ἀβάσιμη,
ἐνῶ παράλληλα, γίνεται ἐμφανὲς τὸ σύμφυτο σε κάθε
ἐθνικιστικὸ λόγο παράδοξο: ἡ ἐξάρτησή του ἀπὸ αὐτὸ
ἀκριβῶς στο ὁποῖο ἀντιτίθεται.
Οἱ δύο ποιητικὲς φωνές που διακρίναμε παραπάνω –τοῦ
Καβάφη καὶ τοῦ Σεφέρη– συγκλίνουν τώρα καὶ διαμορ-
φώνουν τὸ ἐπεισόδιο στὴ Δήλο μέσα ἀπὸ τα ἀντίστοιχα
ποιητικὰ τους προσώπεια: τοῦ ἐθνικοῦ ἀφηγητῆ που διη-
γεῖται πῶς τὸ οικεῖο μετατρέπεται σε ἀλλότριο μέσα ἀπὸ
τὴ σημαίνουσα λειτουργία τοῦ βλέμματος, καὶ τοῦ ποιη-
τῆ-αφηγητῆ στο ποίημα τοῦ Σεφέρη που ἀνακαλύπτει ὅτι
ἡ ἀναφορὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἀρχαία μάσκα δὲν εἶναι παρὰ
μὴ πνοή, μὴ λέξη μόνο, «Ἀσίνη», στὸν Ὁμηρὸ –σ' ἕναν
ἀμετάκλητα χαμένο προφορικὸ λόγο¹⁴: ἡ προφορικότητα
τοῦ ὀμηρικοῦ λόγου σε ἀντίθεση με τὸν ὀφθαλμοκεντρι-
σμὸ τῆς νεωτερικότητας, τῆς σύγχρονης δυτικῆς κοινω-
νίας καὶ, ἐξ ὀρισμοῦ, τῆς ἴδιας τῆς τέχνης τοῦ κινηματο-
γράφου. Ἐτσι, γιὰ τὸν Ἑλληνα σκηνοθέτη, που κατὰ τὴν
ἐπίσκεψή του στὴν Δήλο συλλαμβάνει με τὸ φακὸ τοῦ το
κενὸ πίσω ἀπὸ τὴν ἀρχαία μορφή, «τὸ παρελθόν εἶναι μὴ
ξένη χώρα»¹⁵· ἕνας τόπος στὸν ὁποῖο μετατοπίζεται κα-
νεὶς ἐφοδιασμένος με ὁδηγίες, σήματα, διευθύνσεις,
χάρτες, τουριστικούς καὶ ἀρχαιολογικούς ὁδηγούς, κομ-
μάτια κληρονομημένης γνώσης. Μήπως αὐτὸ δὲν εἶναι
ἄλλωστε καὶ ἡ ἱστοριογραφία, ἡ ἴδια ἡ παράδοση; Τὸ
παρελθόν εἶναι μὴ ξένη χώρα γιὰ τὸν Α ὅπως καὶ γιὰ τὴν
ἡλικιωμένη Ἑλληνίδα που διασχίζει τα ἐλληνοαλβανικά
σύνορα ἀναζητώντας τὸν τόπο καταγωγῆς τῆς, τὴν ἰδιαί-
τερη μητέρα-πατρίδα τῆς, τὴ γενέτειρα γῆ, γῆ ἐλληνικὴ
μέχρι τὸ Β' Παγκόσμιο Πόλεμο καὶ σήμερα με νέα ἔνδυ-
ση, με ἄλλα σημεῖα: ὁ μινάρὲς στὴν πλατεία, ἡ φωνὴ τοῦ
χότζα που προσεύχεται...
Ἦδη βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὸν ὀμηρικὸ Ὀδυσσεά, τὸν
ἥρωα τῆς ἀνακτημένης ὀλότητος που φέρει εἰς πέρας τὸ
ταξίδι τοῦ, μακριὰ ἀπὸ τὸν Ὀδυσσεά τῆς ἀθωότητας καὶ
τοῦ διάφανου βλέμματος, μακριὰ ἀπὸ τὸ μῦθο. Βρισκόμα-
στε πια στο χώρο τοῦ Λόγου, τῆς φιλοσοφίας, τοῦ δράμα-
τος. Σαν ἕνας σύγχρονος Οἰδίποδας που ἀποκτὰ ἐπίγνω-
ση των ὀρίων τῆς γνώσης ἀκριβῶς μέσα ἀπὸ τὴν τυφλό-
τητά του, ὁ Α ἐρχεται ἀντιμέτωπος με τὸ παράδοξο τῆς
διορατικότητας που προκύπτει ἀπὸ τὸ σκοτάδι τοῦ κενοῦ.

Του κενού ως αινίγματος, ως ερώτησης κι όχι απάντησης, ως αναζήτησης κι όχι επίλυσης. Το ταξίδι της αναζήτησης ενός τρόπου του οράν που ξεκινά με αφορμή μια κρίση ταυτότητας στη Δήλο, είναι αναπόδραστα ένα ταξίδι μέσα στην ομίχλη: ένα ταξίδι στη νεωτερικότητα.

Το βλέμμα

Οι τρεις μπομπίνες των αδελφών Μανάκη, των Ελλήνων Lumière που στις αρχές του αιώνα έδωσαν στην ιστορία του Ευρωπαϊκού κινηματογράφου τις πρώτες εικόνες των Βαλκανίων –αυτές δίνουν στον Έλληνα σκηνοθέτη το πρόσχημα για την αναζήτηση της οποίας γενεσιουργός αιτία υπήρξε το επεισόδιο στη Δήλο. Τρεις μπομπίνες που αν βρίσκονταν και εμφανίζονταν θα αποκάλυπταν στον σκηνοθέτη τον δικό τους τρόπο του οράν: την αγνότητα του πρώτου βλέμματος, όχι πια των αρχών του πολιτισμού μας αλλά των αρχών του αιώνα μας. Ακολουθώντας τα ίχνη τους, ίχνη που πάντα οδηγούν σε άλλα ίχνη, ο Α θα χαρτογραφήσει, ακριβώς σαν να επρόκειτο για μια ξένη χώρα, το προσωπικό και συλλογικό παρελθόν (ή τη μνήμη): από τη Δήλο στη Φλώρινα, στο Μοναστήρι, στη Φιλιπούπολη, στην Κωνσταντζα, στο Βουκουρέστι, στο Σαράγεβο. Σε κάθε έναν από τους τόπους αυτούς θα συναντήσει κομμάτια μνήμης –ή παρελθόντος, ή παράδοσης—, θραύσματα μιας ανέφικτης ή ανεπίστρεπτα χαμένης ολότητας, όπως στην εικόνα της Ur-γλώσσας του Walter Benjamin¹⁶. «Η μνήμη» γράφει ο Carlos F. Heredero «είναι σαν ένα χειρόγραφο που διατηρεί τα διακεκομμένα ίχνη μιας προηγούμενης γραφής, [...] σαν ένα παλίμψηστο της Ιστορίας»¹⁷. Και σε κάθε έναν από τους τόπους αυτούς μια «Πηνελόπη» (ή ίδια πάντα ηθοποιός) που είναι ταυτόχρονα και άλλη: μια Ναυσικά, μια Καλυψώ, μια Κίρκη. Το μοτίβο της αποσπασματικότητας και της πολλαπλότητας: ένα ταξίδι στη νεωτερικότητα. Σε κάθε έναν από τους τόπους αυτούς εκτός, ίσως, από το Σαράγεβο. Στο Σαράγεβο, το ταξίδι μοιάζει να πλησιάζει το τέλος του. Εκεί θα βρει ο Α τις τρεις μπομπίνες, το πρώτο βλέμμα φυλακισμένο στο σκοτάδι μιας αποθήκης δέσμιων βλεμμάτων, κι εκεί επίσης θα συναντήσει μια «Πηνελόπη» που τον αναγνωρίζει. Πλην όμως, μια «Πηνελόπη» εβραϊκής καταγωγής, που έχει μεγαλώσει σ' ένα πολυπολιτισμικό και πολυεθνικό Σαράγεβο, που μιλά ελληνικά αλλά και σερβοκροάτικα και αγγλικά, που χορεύει στο ρυθμό της ροκ. Η εκπλήρωση της υπόσχεσης του νόστου –της επιστροφής στις ρίζες, της αποκατάστασης του σπασμένου δεσμού, της τοποθέτησης ή του εν-τοπισμού της ταυτότητας– μοιάζει να είναι πολύ κοντά. Όμως, το Σαράγεβο βρίσκεται σε πόλεμο με τον εαυτό του, βρίσκεται βυθισμένο στην ομίχλη. Και στην ομίχλη, είναι τόσο δύσκολο να διακρίνει κανείς τη διαχωριστική γραμμή όσο είναι εύκολο να διασκελίζει το σύνορο, να περάσει μ' ένα απλό βήμα στην άλλη μεριά, να μετατραπεί σ' εκείνον τον

«Άλλο» τον κρυμμένο και μόνιμα ελλοχεύοντα εντός. Οι ελεύθεροι σκοπευτές του Σαράγεβου δολοφονούν την «Πηνελόπη» και, δολοφονώντας την, η επιθυμία της επανάκτησης της «Ιθάκης» φαντάζει πιο ανέφικτη από ποτέ. Τη στιγμή που την βρίσκει την χάνει και πάλι, όπως την πρώτη στη Φλώρινα. Αν η μυθική «Ιθάκη» ως καθάρια και μοναδική πηγή αυτογνωσίας και ταυτότητας, ως σύμβολο του αμιγούς, της μοναδικότητας, της απόλυτης ιδιαιτερότητας δεν υφίσταται, υφίστανται αντιθέτως πολλές «Ιθάκες» όλες εσωτερικά διχασμένες, όλες φευγαλέες, όλες υποσχόμενες και συνάμα αρνούμενες εκείνη την επανασύνδεση με τη μητέρα-πατρίδα –ή το μητρικό σώμα– που κάθε αναζήτηση ταυτότητας επιζητεί. Η χαρτογραφία της ταυτότητας είναι η χαρτογραφία του πολέμου, δηλαδή του διχασμού: ο Τρωικός (σκηνικό φόντο στην Οδύσσεια)· οι βαλκανικοί και ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος (σκηνικό φόντο στις ταινίες των αδελφών Μανάκη)· ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος (σκηνικό φόντο των παιδικών αναμνήσεων του Α)· ο πόλεμος της Γιουγκοσλαβίας (σκηνικό φόντο –που σαν παλίμψηστο περιλαμβάνει όλα τα προηγούμενα– ολόκληρου του αφηγήματος, ή καλύτερα, αυτής της αναδρομικής και επιλεκτικής ανασύστασης ενός ταξιδιού, μοναδικό υλικό του οποίου είναι, δεν μπορεί παρά να είναι, η μνήμη). Αλλά η μνήμη, με τη σειρά της, δεν είναι παρά το μάτι του φαντασιακού. Η αρχή, λοιπόν, η ρίζα, είναι ο ίδιος ο διχασμός, η διαίρεση. Και η ψευδαίσθηση της συνέχειας δεν είναι παρά ο μόνιμα ανεκπλήρωτος πόθος αναίρεσης ή κατάργησης του διχασμού.

Στο νου έρχονται οι στίχοι του Καβάφη:

*Έτσι σοφός που έγινες, με τόση πείρα,
ήδη θα το κατάλαβες οι Ιθάκες τι σημαίνουν*

Το Βλέμμα του Οδυσσέα τελειώνει εκεί όπου είχε αρχίσει: με την προβολή της ταινίας *Οι υφάντρες*, ταινίας γυρισμένης από τους αδελφούς Μανάκη στα 1905. Φαινομενικά, στο Σαράγεβο ο σκηνοθέτης ολοκληρώνει το ταξίδι του και εκπληρώνει το σκοπό του: να απελευθερώσει το θεμελιακό βλέμμα του αιώνα. Πλην όμως, μόνο φαινομενικά. Το ερώτημα που ακούστηκε στην αρχή της ταινίας, συνοδεύοντας τα τέσσερα πλάνα της ταινίας *Οι υφάντρες* «είναι αυτή πράγματι η πρώτη ταινία, το πρώτο βλέμμα;» παραμένει στη μνήμη του θεατή και αποκτά νόημα ως ερώτημα, ως αμφιβολία, ως αβεβαιότητα: η αβεβαιότητα ως εγγενής ιδιότητα της νεωτερικότητας· το ταξίδι ως ένα ταξίδι στη νεωτερικότητα, ως αναζήτηση και όχι επίλυση, ως σημείο εκκίνησης κι όχι άφιξης, που παραπέμπει στο μεθυσμένο καράβι του Rimbaud κι όχι στο Ναυτίλο του Βερν¹⁸. Αν η χαρτογράφηση της ταυτότητας απαιτεί τη σκηνοθετική λειτουργία της μνήμης –είτε αυτή είναι προσωπική είτε συλλογική– και η μνήμη, το μάτι του φαντα-

σιακού, δεν είναι παρά μια διαδικασία αναδρομικής και επιλεκτικής ανα-παράστασης –όπως στη σκηνή των παιδικών αναμνήσεων του Α στην Κωνσταντζα– τότε η ταυτότητα δεν μπορεί παρά να είναι διαδικασία, και ταυτόχρονα προϊόν, που προκύπτουν από την επιβολή της διαχωριστικής γραμμής του συνόρου και τη σημαίνουσα λειτουργία του βλέμματος στις διάφορες εκφάνσεις του εξωτερικού όσο και του εσωτερικού μας κόσμου.

Το ταξίδι δεν ήταν μόνο του Α αλλά και δικό μας. Τι απομένει από αυτό; Απομένει ότι το ταξίδι αρχίζει εκεί που τελειώνει, απομένει «η διαδικασία της μετατροπής του ορατού σε ορατό, προτού αυτό που βλέπουμε πάρει ένα όνομα ή αποκτήσει μιαν αξία»¹⁹. Στη βίαιη σύγκρουση ανάμεσα στις «δυναμικές της παγκοσμιοποίησης και του κατατεμαχισμού σε ομάδες»²⁰ που ζούμε σήμερα, απομένει η επιτακτική ανάγκη ενός άλλου τρόπου να αναγνωρίζει κανείς –να διαβάξει και να ερμηνεύει– το παρελθόν, την παράδοση, τις ρίζες, τις ταυτότητες, τις «Ιθάκες», τις «οικουμενικές αξίες». «Όταν επιστρέψω» λέει ο Α στο τελευταίο πλάνο «θα επιστρέψω με τα ρούχα κάποιου άλλου, με άλλο όνομα...».

Το βλέμμα του Οδυσσέα είναι ένα ταξίδι σε μια τοπογραφία της ταυτότητας σε συνεχή ροή· μια τοπογραφία της ταυτότητας ως γίνεσθαι, ως διαδικασίας. Αν, πράγματι, «κάθε ταξίδι είναι ένα σημείο στίξης στη ζωή ενός ανθρώπου»²¹, κάθε σημείο είναι ένα κείμενο που με τη σειρά του είναι ένα είδος μετάφρασης. Μια μετάφραση προδοτική, αναγκαστικά μη «πιστή», επανάγνωση και επαναγραφή ενός ασύλληπτου και επομένως αμφίβολου πρωτότυπου, χώρος συνωριακός και μάταιη αναζήτηση ενός «εγώ» και ενός «Άλλου» που πάντα διαφεύγουν, αβέβαια, ασταθή· και πάντα αξεδιάλυτα αλληλοεμπλεκόμενα.

* Μια πρώτη εκδοχή αυτού του κειμένου διαβάστηκε μέσα στα πλαίσια εργασιών του Α' Διεθνούς Συμποσίου για την Ελλάδα που διοργάνωσε ο Νεοελληνικός Τομέας του Τμήματος Μετάφρασης και Διερμηνείας του Πανεπιστημίου της Μάλαγας στην Ισπανία τον Οκτώβριο του 1996 με τον τίτλο *Μεταφράζοντας το(ν) Άλλο/Μεταφράζοντας την Ελλάδα*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η φράση αυτή του Μαρξ από το Κομμουνιστικό Μανιφέστο, αποτελεί τον τίτλο του βιβλίου του Marshall Berman (1983): *All That Is Solid Melts into Air-The Experience of Modernity*, Verso, Λονδίνο.
2. Πέρα από την αυτονόητη περίπτωση των βασισμένων σε λογοτεχνικά έργα κινηματογραφικών ταινιών, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι όλες οι κινηματογραφικές ταινίες συνεπάγονται «διασημειωτική μετάφραση», δηλαδή τη μετάφραση σε εικόνες ενός προγενέστερου, γραπτού κειμένου του σεναρίου. Βλ. R. Jacobson (1971 [1959]): «On Linguistic Aspects of Translation», *Selected Writings*, vol. II. The Hague, Mouton, pp. 260-266.
3. Δεν είναι τυχαίο ότι η συμβολή του Αγγελόπουλου στον εορτασμό των εκατό χρόνων των αδελφών Λουμιέρ, πήρε τη μορφή

ταινίας μικρού μήκους με θέμα την άφιξη του αρχετυπικού ήρωα του δυτικού πολιτισμού –του Οδυσσέα– στην Ιθάκη.

4. Δεν θα ήθελα, με την απαρίθμηση αυτή, να εννοηθεί ότι ισοπεδώνω τις σημαντικές διαφορές που υφίστανται στην κάθε περίπτωση. Σημειώνω όμως ότι σε όλες είναι κεντρική η ύπαρξη και λειτουργία της έννοιας της ταυτότητας.

5. Αναφέρομαι στην σχεδόν καθημερινή τραγωδία των παράνομων Μαροκινών μεταναστών που, στην προσπάθειά τους να περάσουν κρυφά στην Ισπανία, κι από εκεί στην Ευρώπη, διασχίζουν, υπεράριθμοι, τα υδάτινα σύνορα μέσα σε μικρές βάρκες με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές να πνίγονται.

6. E. J. Hobsbawm (1994): «Identidad», *RIFP* / 3, σελ. 13.

7. Bλ. Benedict Anderson (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Λονδίνο, Verso.

8. Βλ. A. Motyl (1990): *Sovietology, Rationality, Nationality*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, Παράθεμα από το R. Máz (1994): «Etnia o política? Hacia un modelo constructivista para el análisis de los nacionalismos», *RIFP* / 3, σελ. 118.

9. Βλ. E. Gellner (1983): *Nations and Nationalism*, Λονδίνο, Blackwell.

10. E. J. Hobsbawm, όπ. παρ. σελ. 9.

11. Βλ. R. Máz, όπ. παρ. σελ. 111-114.

12. Βλ. A. Leontis (1995): *Topographies of Hellenism. Mapping the Homeland*, Ithaca και Λονδίνο, Cornell University Press.

13. Βλ. E. Laclau (1995): «Universalismo, Particularismo y el tema de la identidad», *RIFP* / 5, σελ. 52.

14. Οι διεξοδικές αναγνώσεις που επιδέχονται αυτά τα δύο ποιήματα, το πώς σχετίζονται οι δύο ποιητές με το σύνολο της ελληνικής γραμματείας αλλά και μεταξύ τους, καθώς και οι αντίστοιχες θέσεις τους μέσα στον νεοελληνικό λογοτεχνικό κανόνα, παρότι εξαιρετικά συναφείς για μια πιο ολοκληρωμένη ανάλυση της ταινίας δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο του παρόντος άρθρου. Θα περιοριστώ στην επισήμανση δύο βιβλίων τα οποία, με διαφορετικό τρόπο το καθένα, ασχολούνται με τα θέματα αυτά: D. Ricks (1989): *The Shade of Homer: A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge University Press και Α. Δημηρούλης (1997): *Ο ποιητής ως έθνος-Αισθητική και ιδεολογία στο Γ. Σεφέρη*, Αθήνα Πλέθρον.

15. Τίτλος του βιβλίου του D. Lowenthal (1985): *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press.

16. Βλ. Walter Benjamin (1979): «The Task of the Translator» στο *Illuminations*, Fontana, σελ. 60-82.

17. Βλ. Carlos F. Heredero: «La mirada de Ulises», *Nosferatu* 24, Βαρκελώνη, σελ. 104.

18. Βλ. Barthes (1957): «Nautilus et Bateau ivre», *Mythologies*, Παρίσι, Éditions du Seuil, σελ. 80-82.

19. Βλ. J. Berger: «El extraño caso de Giorgio Morandi», *El País* 7/2/97.

20. Βλ. R. Argullol: «La nueva lectura del mundo», *El País* 31/1/98.

21. Βλ. Vicente Fernández González (Πρόλογος) στο Y. Seferis (1997): *Días 1925-1968*, Μαδρίτη, Alianza, σελ. 9.