

# Οι Βόρειοι και οι Νότιοι

ΚΥΡΚΟΣ ΔΟΞΙΑΔΗΣ



Ο ROLAND BARTHES, σ' ένα κείμενό του για τη φωτογραφία, χρησιμοποιεί δύο λατινικούς όρους για να περιγράψει δύο διαφορετικά στοιχεία που μπορεί να συνυπάρχουν σε μια φωτογραφία.<sup>1</sup> Ο πρώτος είναι *studium*: σπουδή, αλλά και ζήλος, αφοσίωση. Πρόκειται για το στοιχείο που «πάντοτε αναφέρεται σε ένα κλασικό σύνολο πληροφοριών [ο Barthes χρησιμοποιεί ως παραδείγματα κάποιες φωτογραφίες από την εξέγερση στη Νικαράγουα]: εξέγερση, Νικαράγουα, κι όλα τα σημεία και των δύο: θλιβεροί στρατιώτες χωρίς στολή, ερειπωμένοι δρόμοι, πτώματα, θρήνος, ο ήλιος, και τα ινδιάνικα μάτια με τα βαριά βλέφαρα». Χωρίς να εξομοιώνει ακριβώς αυτό το στοιχείο της φωτογραφίας με την κοινοτοπία, ο Barthes λέει παρ' όλα αυτά ότι αυτό που ονομάζει *studium* «προϋποθέτει τον ορθολογικό διαμεσολαβητή ενός ηθικού και πολιτικού πολιτισμού», ένα «μέσο όρο» συναισθημάτων, στα οποία είμαστε εθισμένοι, «σχεδόν εκπαιδευμένοι», από χιλιάδες τέτοιες φωτογραφίες και άλλα παρόμοια μέσα παροχής πληροφοριών.

Το δεύτερο στοιχείο, που λειτουργεί ανατρεπτικά ως προς το πρώτο, είναι το *punctum* (στιγμή, στίγμα, αιχμή, κέντρισμα, τομή, ρήγμα). Είναι το στοιχείο που αποτελεί την παραφωνία, θα μπορούσαμε να πούμε, σε μια φωτογραφία, που ξεχωρίζει, που ανοίγει τη φωτογραφία προς μιαν άλλη διάσταση, πέρα από τα αναμενόμενα, που μας ξενίζει, που μας προκαλεί. Ως ένα παράδειγμα ο Barthes φέρνει, σε μια από τις φωτογραφίες απ' τη Νικαράγουα, την εικόνα δύο καλογριών που περνάνε σ' ένα δρόμο δίπλα σε οπλισμένους στρατιώτες: στην προκειμένη περίπτωση, η συνύπαρξη καλογριών (= μακαριότητα μοναστικής ζωής) και στρατιωτών (= ωμή βία εμφυλίου πολέμου) είναι το στοιχείο εκείνο της φωτογραφίας που κεντρίζει.

Αν υποθέσουμε τώρα ότι μπορούσαμε να έχουμε μπροστά μας ολόκληρη την ταινία *Το τείχος μας* των Πανίκου Χρυσάνθου και Niyazi Kizilyürek, σεκάνς με σεκάνς, πλάνο με πλάνο, κάδρο με κάδρο, σαν ένα τεράστιο ψηφιδωτό από φωτογραφίες, σαν μια γιγαντιαία υπερφωτογραφία, με τα λόγια των προσώπων τυπωμένα ως υποτίτλους στα αντίστοιχα πλάνα εν είδει λεζάντας. (Η ταινία είναι δίγλωσση –ελληνικά και τουρκικά–, και αγγλικοί υπότιτλοι υπάρχουν παντού ούτως ή άλλως.) Κι αν προσπαθούσαμε να επιλέξουμε ένα σημείο, ένα μικρό υποσύνολο μάλλον των αμέτρητων σημείων που συνθέτουν την υπερφωτογραφία της ταινίας, ως *punctum* – σύμφωνα με την ορολογία του Barthes.

Εγώ θα διάλεγα τη σκηνή όπου μια ελληνοκύπρια πρόσφυγα αφηγείται, με έκδηλη απόγνωση στο πρόσωπο και στις κινήσεις, με σιωπές γεμάτες σπαραγμό, την εμπειρία του διωγμού και της αιχμαλωσίας μετά την τουρκική εισβολή το 1974. Η δραματικότητα της σκηνής είναι όντως εντυπωσιακή, και υπ' αυτήν την έννοια η σκηνή μάς κεντρίζει, μάς αναστατώνει, ενοχλεί την ηρεμία μας ως θεατών καθισμένων αναπαυτικά στην πολυθρόνα του σαλονιού μας ή στην κινηματογραφική αίθουσα – ιδίως σε όσους από μας δεν έχουν ζήσει από κοντά τα γεγονότα της Κύπρου.

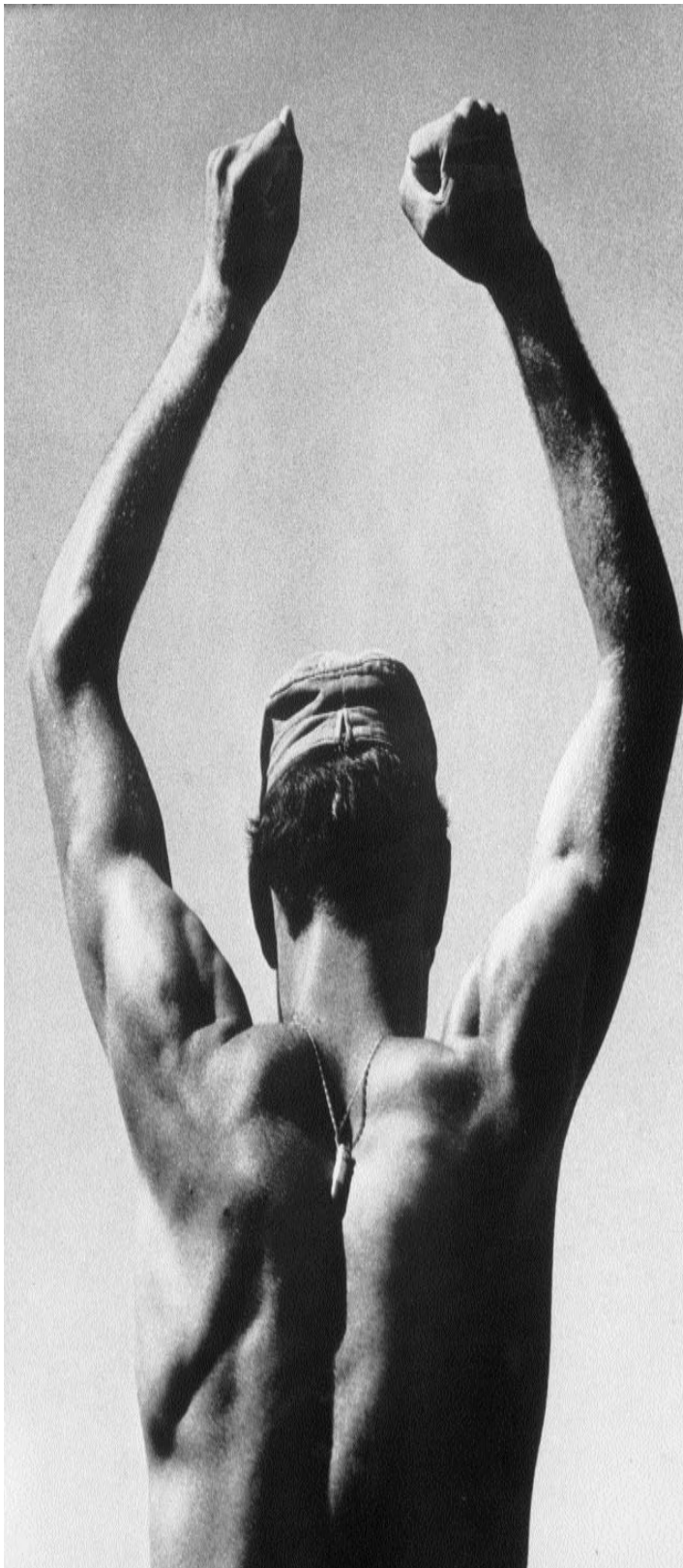
Από την άλλη όμως, θα μπορούσε κανείς να μου φέρει την εξής αντίρρηση: Είναι πράγματι *punctum*, τομή, αιχμή, σημείο πρόκλησης, για ένα μέσο έλληνα θεατή, μια εικόνα που αναφέρεται στα γεγονότα της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο το 1974; Γι' αυτόν τον θεατή, πόσο προκλητικό και ενοχλητικό ή ανατρεπτικό μπορεί να είναι κάτι που το 'χει δει και το 'χει ακούσει χιλιάδες φορές, με όλα τα μέσα και μ' όλους τους τρόπους, σε συναυλίες, σε διαλέξεις, σε πολιτιστικές εκδηλώσεις, σε εκθέσεις, σε αφίσες, σε κονγκρέδες, σε φοιτητικά αμφιθέατρα, σε τοίχους, σε διαδηλώσεις, σε

ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, σε αμέτρητα βιβλία και άρθρα, σε ντοκιμανταίρ, στα δελτία ειδήσεων, στον καθημερινό λόγο των πολιτικών σχετικά με την εξωτερική πολιτική και τις ελληνοτουρκικές σχέσεις; Αυτή η σκηνή με την συντετριμμένη ελληνοκύπρια πρόσφυγα μήπως δεν είναι τελικά παρά το *studium* της ταινίας, πάλι σύμφωνα με την ορολογία του Barthes, κάτι που στηρίζεται στον «μέσο όρο», για τον έλληνα θεατή, όλων των μηνυμάτων των σχετικών με το Κυπριακό που δέχεται κατά τις τελευταίες δυόμισι δεκαετίες; Δεν είναι μια σκηνή που οι κάτοικοι της μεταδικτατορικής Ελλάδας, ανεξάρτητα από ιδεολογικο-πολιτικές τοποθετήσεις, έχουν παντοιοτρόπως αφομοιώσει και εσωτερικεύσει, σε βαθμό επικίνδυνα κοντά στην *άμβλυνση* τελικά της ευαισθησίας τους λόγω κορεσμού εικόνων και πληροφοριών - πράγμα που υποδηλώνεται και απ' το ότι η *έμπρακτη* κινητοποίηση για την επίλυση του Κυπριακού είναι δυσανάλογα μικρή σε σχέση με την πληθώρα των μηνυμάτων; Δεν είναι, παρ' όλα αυτά, μια σκηνή σαν όλες τις άλλες που υποδηλώνουν την *αφασία* ακριβώς, τον *ζήλο* της ελληνικής κοινής γνώμης, στη θεωρία έστω, ως προς τη συμπαράσταση που αρμόζει στους ελληνοκυπρίους μετά την τραγωδία της τουρκικής εισβολής; Γιατί επιμένω να την καταχωρώ ως *punctum* και όχι ως *studium* της ταινίας;

Νομίζω ότι η φαινομενικά παράδοση προτίμησή μου έχει να κάνει με τη ριζική διαφορά -αυτονόητη, άλλωστε- μεταξύ φωτογραφίας και κινηματογραφικής ταινίας. Όσο κι αν προσπάθησα, προκειμένου να νομιμοποιήσω τη χρήση των όρων του Barthes, να παρομοιάσω την κινηματογραφική ταινία με μια «υπερφωτογραφία», ή μάλλον *πειδή* προσπάθησα να κάνω κάτι τέτοιο, το γεγονός παραμένει ότι πρόκειται ακριβώς για *υπερφωτογραφία* -για ένα *σύνολο* δηλαδή από φωτογραφίες, το οποίο, τουλάχιστον κατά τις δύο ώρες της θέασής του, δημιουργεί το δικό του σύμπαν πληροφοριών, συνθέτει μια δική του, σχετικά αυτόνομη, δομή στοιχείων -αυτονομία που ενισχύεται άλλωστε από την αφηγηματική διάσταση που ενυπάρχει σε κάθε ταινία και που λείπει απ' τη φωτογραφία. Υπ' αυτήν την έννοια, μια κινηματογραφική ταινία θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι συγκροτεί το δικό της *studium*, που μπορεί σε μεγάλο βαθμό να είναι ανεξάρτητο από εκείνο των υπολοίπων σχετικών, θεματολογικά αλλά και υφολογικά, ταινιών.

Ποιο είναι λοιπόν το *studium* της ταινίας *Το τείχος μας* των Χρυσάνθου και Kizilyürek; Με όρους κάπως πιο συμβατικούς, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για *ιδεολογικό καθεστώς* της ταινίας - που άλλωστε είναι και το προφανές αντίστοιχο αυτού που ο Barthes ονομάζει *studium*, αναφερόμενος στο σύνολο των φωτογραφιών των σχετικών μ' ένα θέμα (που εκπροσωπείται όμως και σε κάθε φωτογραφία ξεχωριστά). Η άποψή μου είναι ότι το ιδεολογικό καθεστώς, ή το *studium*, της ταινίας των Χρυσάνθου και Kizilyürek είναι τόσο ριζικά διαφορετικό, τόσο έντονα ξεχωριστό από το σύνολο των μηνυμάτων που έχουμε δεχτεί σε σχέση με το Κυπριακό ως έλληνες θεατές, αναγνώστες ή ακροατές, ώστε το *punctum* της ταινίας, εκείνο που ξενίζει και προκαλεί σε *σχέση με την υπόλοιπη ταινία*, να είναι ακριβώς η σκηνή εκείνη - η μοναδική - που *συνάδει* με το σύνολο των *εκτός ταινίας* μηνυμάτων.

Αν θέλαμε να παίξουμε λίγο ακόμα με τους όρους, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η ταινία είναι ένα *punctum* σε σχέση με το *studium* του συνόλου των μηνυμάτων για το Κυπριακό, κι επομένως είναι φυσικό μια σκηνή που συνάδει με *αυτό* το *studium* να λειτουργεί ως *punctum* για το *studium* της ταινίας. Δεν πρόκειται όμως για κάτι τέτοιο. Το *Τείχος μας* δεν είναι *punctum* σε σχέση με οτιδήποτε έχει γραφτεί ή ειπωθεί για το Κυπριακό, υπό την έννοια ότι *δεν στοχεύει στο να αντιπαρατεθεί σε αυτό*. Δεν είναι αυτό που λέμε «ταινία-πρόκληση». Δεν λειτουργεί καταγγελτικά ως προς τις άλλες ταινίες και τα λοιπά μηνύματα που υπάρχουν σχετικά με την Κύπρο, προσπαθώντας, για παράδειγμα, να καταδείξει την ιδεολογική τους διάσταση, το πώς εντάσσονται στο πλαίσιο ενός σύγχρονου ελληνικού εθνικισμού, το πώς, αντί να συμβάλλουν στην επίλυση του προβλήματος, αντιθέτως επιτείνουν την αδυναμία επίλυσής του με το να δημιουργούν μεγαλύτερη οξύτητα και φανατισμό. Ούτε σκοπεύει να αποτελέσει τροχοπέδη, τρόπον τινά, στον υπερβολικό κορεσμό -κάτι που ήδη αναφέρθηκε- που μπορεί να οδηγήσει τελικά στον εφησυχασμό της ελληνικής κοινής γνώμης έναντι του Κυπριακού. Η σχέση του *Τείχους μας* με τον τεράστιο όγκο των επικοινωνιακών προϊόντων για το Κυπριακό, με το αχανές πεδίο της «κυπριολογίας», δεν είναι σχέση σύγκρουσης ή αντιπαράθεσης: είναι σχέση μεταξύ *ασυμπτώτων*. Η ταινία των Χρυσάνθου και Kizilyürek *αγνοεί* την ελληνική μεταδικτατορική κυπριολογία. Δεν την αγνοεί «επι-



δεικτικά» -που θα 'ταν ένας έμμεσος τρόπος πρόκλησης ή σύγκρουσης-, απλώς την αγνοεί. Ίσως ένας λόγος θα 'ταν ότι δεν απευθύνεται ειδικά σ' ένα ελληνικό κοινό, αλλά σ' ένα διεθνές. Δεν είμαι βέβαιος όμως ότι δεν είναι μύχιος πόθος των δημιουργών της ταινίας -ανομολόγητος ίσως, καθ' ότι υπερβολικά αφελής- να παιχτεί κάποτε η ταινία στην ελληνική (και στην τουρκική) τηλεόραση (σε κανάλι και ώρα μεγάλης θεαματικότητας, εννοείται). Νομίζω πως ο πιο ουσιαστικός λόγος για το ότι είναι ασύμπτωτες μεταξύ τους η ταινία *Το τείχος μας* και η ελληνική κυπριολογία θα πρέπει να αναζητηθεί στην ιδιαιτερότητα όχι της πρώτης, αλλά της δεύτερης. Αν μπορούσαμε να ορίσουμε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του ελληνικού μεταδικτατορικού λόγου για το Κυπριακό θα λέγαμε ότι είναι ο λόγος εκείνος που στηρίζεται στο εξής αξίωμα: «Εν αρχή ην η τουρκική εισβολή του 1974». Ο λόγος για το Κυπριακό στη μεταδικτατορική Ελλάδα -μιλάω πάντα για τον κύριο όγκο αυτού του λόγου, εννοείται πως υπάρχουν κι εξαιρέσεις- αποτελεί μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή του συνήθους εθνικιστικού λόγου, που έχει ως αφηγία το «εν αρχή ην το έθνος». Εκεί που ο εθνικιστικός λόγος δηλαδή κατά κανόνα τοποθετεί την *ενότητα* του έθνους στα βάθη της ιστορίας, στο κατώφλι μεταξύ «προϊστορίας» και «καθαυτό ιστορίας», προκειμένου να καταδείξει το αυθύπαρκτο και αυτονόητο της ιδέας του έθνους ως δεδομένης και ενιαίας υπόστασης, η κυπριολογία κάνει το ίδιο με μια οντότητα που ισοδυναμεί με τη *διάσπαση*: τοποθετεί στη θέση της εναρκτήριας στιγμής του ζητήματος «Κύπρος» την τουρκική εισβολή, και επομένως τη βίαιη διχοτόμηση (εκ των πραγμάτων).

Όχι βέβαια ότι δεν υπάρχει και στην κυπριολογία η αντίστοιχη «προϊστορία» του Κυπριακού. Το ρόλο όμως των διαφόρων «φυλών», οι οποίες, αναμιγνυόμενες μεταξύ τους, οδήγησαν τελικά στην πρωταρχική ενότητα του έθνους, το ρόλο των Πελασγών, των Ιώνων και των Αχαιών, αν πάρουμε την προϊστορία του ελληνικού έθνους ως παράδειγμα, στην περίπτωση της προϊστορίας του κυπριακού ζητήματος τον κατέχουν εκείνοι που θεωρείται ότι οδήγησαν ακριβώς στην εισβολή και στη διχοτόμηση: ο αγγλοαμερικανικός και ΝΑΤΟικός παράγων και ο τουρκικός επεκτατισμός. Όσα συνέβησαν δηλαδή πριν από τις 20 Ιουλίου 1974, από τότε που κατέστησε έντονα αισθητή την παρουσία του στο διεθνές προσκήνιο το Κυπριακό περί τα μέσα της δεκαετίας του '50 έως και το πραξικόπημα εναντίον του Μακαρίου στις 15 Ιουλίου του '74, η κυπριολογική αφήγηση τα υπάγει στην εναρκτήρια στιγμή του Κυπριακού, δηλαδή στην τουρκική εισβολή, ως τις άμεσες, ευθύγραμμα, νομοτελειακές και κατ'αποκλειστικότητα γενεσιουργούς αιτίες της. Η κυπριολογική «προϊστορία» του Κυπριακού κατά κανόνα δεν είναι παρά μια περιγραφή των μηχανορραφιών και των στρατηγικών σχεδιασμών που οδήγησαν νομοτελειακά στην τουρκική εισβολή και στην *de facto* διχοτόμηση: μια «Θεογονία» του σημερινού κυπριακού προβλήματος, όπου τη θέση των προϊστορικών θεών και τιτάνων κατέχουν προσωπικότητες όπως ο Eden, ο Macmillan, ο Acheson, ο Kissinger και οι διάφοροι τούρκοι στρατηγοί και πολιτικοί ως θύτες, με τους έλληνες και ελληνοκύπριους πολιτικούς να παίζουν το ρόλο ή του θύματος ή της μαριονέτας. (Ειδικότερα ως προς τους έλληνες πολιτικούς της προδικτατορικής περιόδου, η κυρίαρχη τάση της κυπριολογίας παρουσιάζει τους εκπροσώπους της δεξιάς ως λίγο-πολύ φερέφωνα των Αγγλοαμερικανών, άρα υπέρ της διχοτόμησης, την αριστερά ως φιλότιμα αντιστεκόμενη στα εν λόγω σχέδια αλλά τελικά κατ'ουσίαν ανήμπορη, και την ηγεσία του κέντρου με τον Γεώργιο Παπανδρέου ως παλινδρομούσα μεταξύ των δύο αυτών στάσεων.) Τελικά, η κυπριολογική αφήγηση των γεγονότων που οδήγησαν στην εισβολή λίγο έχει να κάνει με την ίδια την Κύπρο: το Κυπριακό παρουσιάζεται ως ένα τραγικό αλλά περιθωριακό αποτέλεσμα της τιτανομαχίας των υπερδυνάμεων στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου: μια λιλπούτεια χώρα τσακισμένη από το πάτημα ενός αφηνιασμένου γίγαντα.

Η ταινία των Χρυσάνθου και Kizilyürek ξεχωρίζει από την κυπριολογία όχι επειδή αποτελεί καμιά ιδιόρρυθμη καινοτομία στην προσέγγιση του ζητήματος - για παράδειγμα, μια «μεταμοντέρνα» ματιά που θα παρουσίαζε τους θύτες ως θύματα και αντιστρόφως, ή που θα καταργούσε κάθε διάκριση μεταξύ θυτών και θυμάτων, ή που θα περιέπλεκε σε τέτοιο βαθμό παρελθόν και παρόν ώστε να αναιρείται κάθε ορθολογική σχέση αιτίας με αποτέλεσμα μεταξύ των συμβάντων, αλλά επειδή απλούστατα προσπαθεί να εξετάσει το ζήτημα στις πραγματικές του διαστάσεις. Κι όταν λέω «διαστάσεις», στην προκειμένη περίπτωση, κυριολεκτώ.

Πρώτον, όσον αφορά τη διάσταση του *χρόνου*. Εφ' όσον πρόκειται για μια ταινία για το Κυπριακό, η ταινία κάνει την καθ' όλα «συντηρητική» επιλογή να ξεκινήσει την αφήγησή της από τότε που *άρχισε* το Κυπριακό: από τότε που προέκυψε ως σοβαρό ζήτημα στη διεθνή σκηνή το αίτημα της ανεξαρτησίας της Κύπρου (κατά τα μέσα της δεκαετίας του '50), και όχι από την τουρκική εισβολή (1974). Δεύτερον, ως προς τις διαστάσεις του *χώρου*. Και πάλι, δεδομένου ότι πρόκειται για το Κυπριακό, η ταινία προβαίνει στο κάθε άλλο παρά πρωτότυπο εγχείρημα του να μας δείξει τι γίνεται *μέσα στην Κύπρο* σ' αυτή την περίοδο.

Και τι βλέπουμε στην ταινία δια μέσου αυτής της εντελώς συμβατικής χωρο-χρονικής προσέγγισης των γεγονότων της Κύπρου; Πρώτα απ' όλα, κάτι που το ξέρουν όλοι όσοι δεν έχουν ξεχάσει την ιστορία *εκείνης* της περιόδου, ότι το αίτημα για ανεξαρτησία της Κύπρου δεν ήταν κάτι που είχε προκύψει από το *σύνολο* του κυπριακού λαού, αλλά από την *ελληνόφωνη πλειονότητα* (περίπου 80%) του κυπριακού πληθυσμού. Και δεύτερον –*άμεσα σχετιζόμενο με το πρώτο*–, ότι το αίτημα για ανεξαρτησία, εξ αρχής, δεν ήταν ακριβώς αίτημα για ανεξαρτησία, αλλά αίτημα για *αλλαγή επικυριαρχίας*: δηλαδή αίτημα για μετάβαση από την υποτελεία στο αποικιοκρατικό καθεστώς του Ηνωμένου Βασιλείου στην υπαγωγή στην εθνική επικράτεια του Βασιλείου της Ελλάδος. Η εξίσωση «Ανεξαρτησία ίσον Αυτοδιάθεση ίσον Ένωση (με την Ελλάδα)» ήταν κάτι το εντελώς αυτονόητο για όλους τους Έλληνες και τους Ελληνοκυπρίους που αγωνίζονταν τότε για την ανεξαρτησία της Κύπρου. Αλλά όχι βέβαια για τους Τούρκους και τους Τουρκοκυπρίους. Και το ότι η σκληρή αντιπαράθεση μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων προέκυψε ευθύς εξ αρχής ως *προφανής και αναπόφευκτη* συνέπεια αυτής της κατάστασης<sup>2</sup> είναι κάτι που φαίνεται πεντακάθαρα στην ταινία, με το ευφρές τέχνασμα της χρησιμοποίησης δύο παράλληλων, υπό μορφήν διαλόγου, voice-over αφηγήσεων - των δύο δημιουργών, αφηγητών και κεντρικών χαρακτήρων της ταινίας: του ελληνοκύπριου σκηνοθέτη και σεναριογράφου Πανίκκου Χρυσάνθου και του τουρκοκύπριου σεναριογράφου Niyazi Kizilyürek.

Ίσως η πιο σημαντική αρετή της ταινίας από τεχνικής πλευράς είναι η ισορροπημένη χρήση κινηματογραφικών ντοκουμέντων και προσωπικών μαρτυριών, που οδηγεί σε μια πειστική ιστοριογραφική απεικόνιση των γεγονότων της Κύπρου. Πρόκειται για μια ισορρόπηση που βρίσκει το αντίστοιχό της και στην ιδεολογική πλευρά της ταινίας. Δεν αναφέρομαι μόνο στις αφηγήσεις των δύο δημιουργών, που είναι ούτως ή άλλως αμερόληπτα και «αυτοκριτικά» προδιατεθειμένοι, ούτε τόσο στις μαρτυρίες των υπολοίπων προσώπων, που, με εξαίρεση (δικαιολογημένη, φυσικά) την πρόσφυγα που προανέφερα και δύο ή τρεις άλλες περιπτώσεις, φαίνεται να συμμερίζονται την αμεροληψία των δημιουργών. Αναφέρομαι περισσότερο στη γενική αφηγηματική δομή της ταινίας. Το χουντικό πραξικόπημα και η τουρκική εισβολή εμφανίζονται λίγο μετά τη μέση της ταινίας, ενώ στο πρώτο μέρος δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις ταραχές του 1963-64, για τις οποίες ήταν κυρίως υπεύθυνη η ελληνόφωνη πλευρά (και κατά τις οποίες έγιναν βιαιότητες και από τις δύο πλευρές).

Η συγκεκριμένη μορφή που προσλαμβάνει η ιδεολογική ισορρόπηση της ταινίας νομίζω ότι συνοψίζεται καλύτερα στα voice-over λόγια του τουρκοκύπριου αφηγητή, κατά τη διάρκεια του πλάνου μιας Ελληνοκύπριας που θρηνεί μετά την τουρκική εισβολή του '74 (μεταφράζω απ' τους αγγλικούς υποτίτλους):

«Μεθυσμένοι από τη χαρά της νίκης μας, πιστέψαμε πως ο πόνος που νιώσαμε στο παρελθόν μας έδινε το δικαίωμα να αρπάξουμε τα σπίτια και τις περιουσίες που αφήνατε πίσω σας. Δεν είχαμε συνειδητοποιήσει ότι δεν άλλαξε η κατάσταση της ανθρώπινης συμφοράς στη χώρα μας. Πάλι μανάδες που υποφέρουν, αντίσκηνα, πρόσφυγες. Μόνο το όνομα του θύματος είχε αλλάξει. Αυτός που τώρα μάτωνε ήσασταν εσείς».

Το ότι παρουσιάζεται η τουρκική εισβολή ως βίαιη αντιστροφή των όρων μιας άδικης (και βίαιης) κυριαρχίας γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε πόρρω απέχει από το να εξωραϊζεται η πρώτη, έστω και στο ελάχιστο. Το απόφθεγμα που παρέθεσα είναι κρυστάλλινο ως προς αυτό το θέμα, και η όλη στάση της ταινίας απέναντι στην εισβολή είναι απερίφραστα καταδικαστική. Απλούστατα, αυτό που *δεν* κάνει η ταινία, και που *κάνει* η συντριπτική πλειονότητα της ελληνόφωνης κυπριολογίας, είναι να αντιμετωπίζει την εισβολή σαν μια τεράστια ταφόπετρα που έπεσε, θάβοντας οτιδήποτε είχε συμβεί μέχρι τότε. Το ότι το παρελθόν δεν δικαιολογεί ηθικά το εγκλημα-



τικό παρόν δεν σημαίνει ότι αυτό το παρόν αρκεί για να παραγραφούν και να λησμονηθούν οι τεράστιες ηθικές ευθύνες του παρελθόντος. Το «Δεν ξεχνώ» είναι λειψό, δυστυχώς.

Κάτι άλλο που δεν κάνει η ταινία είναι να επιρρίπτει σχεδόν εξ ολοκλήρου τις ευθύνες στις δυτικές χώρες. Το όνομα Kissinger και η λέξη NATO δεν αναφέρονται ούτε μία φορά. Αποτελεί επομένως εξαίρεση στον κανόνα των ιστορικών ερμηνειών που τονίζουν σχεδόν αποκλειστικά τη σχιζοφρενική τάση των Αγγλοαμερικανών να θέλουν πόλεμο μεταξύ δύο NATOικών χωρών (για να μπερδευτεί ο αντίπαλος, μήπως;), και εντοπίζει το πρόβλημα στις πρωταρχικές αιτίες του, που ήταν ενδογενείς: ενδοκυπριακές, ενδοτουρκικές, ενδοελληνικές. Η ταινία καταδεικνύει ότι τη διχοτόμηση η τουρκοκυπριακή και τουρκική πλευρά την επιδίωκε όχι τόσο επειδή έτσι της έλεγαν οι Αγγλοαμερικανοί αλλά κυρίως ως αντίδραση στην απολύτως αδιάλλακτη, αρχικά τουλάχιστον και ισχύουσα σε μεγάλο βαθμό μέχρι τη δικτατορία, στάση της ελληνικής και ελληνοκυπριακής πλευράς που επιδίωκε την ένωση με την Ελλάδα. Αποκαλύπτεται, μ' άλλα λόγια, κάτι που καλώς εχόντων των πραγμάτων θα έπρεπε να είναι προφανές, αλλά που θάφτηκε κι αυτό κάτω απ' την ταφόπετρα της τουρκικής εισβολής και την ατέρμονα συνωμοσιολογία της ελληνικής κυπριολογίας: ότι *τουλάχιστον* το ίδιο υπεύθυνοι για τη διχοτόμηση ήταν εκείνοι που ήθελαν την «Ένωση». (Από ελληνικής πλευράς, αυτό δυστυχώς σημαίνει όχι μόνο ο ακροδεξιός Γρίβας αλλά περίπου ολόκληρο το ιδεολογικό φάσμα των προδικτατορικών ελληνικών πολιτικών δυνάμεων, προεξαρχούσης της αριστεράς.)

Ένα πρόσθετο ενδιαφέρον στοιχείο στην αφηγηματική δομή της ταινίας είναι η αφηγηματική αξιοποίηση του χώρου. Με το να επικεντρώνεται η ταινία στις εσωτερικές διαστάσεις του προβλήματος παρέχει στον εαυτό της τη δυνατότητα να εξετάσει την πολιτική σημασία του χώρου πέρα από τη στρατηγική θέση της Κύπρου, που είναι μόνο η μία πλευρά του ζητήματος, και πέρα από την προφανή πραγματικότητα του διαχωρισμού σε κατεχόμενα (τουρκοκυπριακά) και μη κατεχόμενα (ελληνοκυπριακά) εδάφη. Η ταινία εκμεταλλεύεται στο έπαρκο μια θεμελιώδη ιδιότητα του κινηματογράφου, που είναι η δόμηση της αφήγησης δια μέσου των εναλλαγών του χώρου,<sup>3</sup> δεδομένου ότι πρόκειται για μια ιδιότητα που ο κινηματογράφος και η ιστορία της Κύπρου των τελευταίων τεσσάρων δεκαετιών έχουν από κοινού. Στην αρχή της ταινίας ο Kizilyürek διηγείται στον Χρυσάνθου πώς είχαν μπερδευτεί οι αστυνομικές αρχές στη Γαλλία που του 'χαν ζητήσει τα χαρτιά του, και ο άλλος του υπενθυμίζει το πώς επίσης είχαν μπερδευτεί στη Γερμανία και με τους δυο τους, όταν προσπαθούσαν να τους εξηγήσουν ότι ο Kizilyürek είναι από το νότιο τμήμα της Κύπρου που είναι ελληνοκυπριακό αλλά είναι Τουρκοκύπριος, και ο Χρυσάνθου είναι από το βόρειο τμήμα της Κύπρου που είναι τουρκοκυπριακό αλλά είναι Ελληνοκύπριος. Ο Kizilyürek καταλήγει: «Εγώ νομίζω ότι δεν είναι αυτοί [οι ξένοι] οι λανθασμένοι [που μπερδεύονται]. Ήδη ο τόπος [η Κύπρος] είναι αυτός ο λανθασμένος».

«Λανθασμένους», ή καλύτερα, σαν περιπετειώδης κινηματογραφική ταινία. Όπου όμως οι εναλλαγές του χώρου που δομούν την αφήγηση δεν γίνονται στο «φανταστικό σημαίνουν» της κινηματογραφικής οθόνης,<sup>4</sup> αλλά με πραγματικές μετακινήσεις πληθυσμών, με αμέτρητες τραυματικές εμπειρίες αποχωρισμού, βίας και θανάτου, που αποκρυσταλλώνονται όχι στη λεία επιφάνεια του σελουλόιντ αλλά στο τάλαν έδαφος της κυπριακής γης. Κι όπου σκηνοθέτες, σεναριογράφοι κι ηθοποιοί μαζί είναι οι ντόπιοι, Τουρκοκύπριοι και Ελληνοκύπριοι, οι κύπριοι Βόρειοι και Νότιοι, που κάποτε ήταν ανάποδα ή και τα δυο μαζί.

Φαίνεται πως οι δημιουργοί της ταινίας είχαν επίγνωση αυτής της αναλογίας, διότι τούτη πιστεύω ότι είναι και η κεντρική καθοδηγητική τους γραμμή. Ο Kizilyürek επιστρέφει στην παλιά του γειτονιά και μιλάει με τις ελληνοκύπριες γειτόνισσες που αφηγούνται την αδερφική σχέση που είχαν με τη μάνα του και τη γιαγιά του, μια τουρκοκύπρια κοπέλα επισκέπτεται το χωριό του νότιου τμήματος της Κύπρου που άφησε μικρή, προς το τέλος της ταινίας ο Kizilyürek φτάνει στο σπίτι που είχε εγκαταλείψει σε νεαρή ηλικία ο Χρυσάνθου. Ένας τουρκοκύπριος βοσκός μιλάει για τα προβλήματα με τις αρχές –και όχι μόνο– που του 'χει προξενήσει ο γάμος του με μια Ελληνοκύπρια, ένας ελληνοκύπριος πατέρας περιποιείται μια φοινικιά που 'χει φυτέψει στη μνήμη του γιου του που σκοτώθηκε μετά την εισβολή, αφού δεν μπορεί να πάει στον τάφο του στην Κερύνεια. Η ταινία όμως δεν αρκείται στο να καταγράψει αυτές τις εναλλαγές του χώρου της κυπριακής ιστο-

ρίας. Φαίνεται πως προτείνει ταυτόχρονα ως ταινία, ως επικοινωνιακό μέσο, αλλά και ως ιδεολογική θέση, μια δική της πολιτική άποψη για το χώρο, που διαφοροποιείται ριζικά από την αντίληψη του χώρου ως *απόλυτου χωρισμού*, ως *επικρατειακής διαίρεσης*: αντίληψη κατά κύριο λόγο υπεύθυνη για το δράμα της Κύπρου αλλά κι όλων των άλλων περιπτώσεων εθνικισμού κι εθνοκάθαρσης. Με κίνδυνο να φανώ υπερβολικά ποιητικός, θα έλεγα ότι ο χώρος που προτείνει ως πολιτική θέση η ταινία μοιάζει με το χώρο της μουσικής. Σε τρία κομβικά σημεία, η μουσική χρησιμοποιείται κατά τρόπο που εκ πρώτης όψεως είναι ασύνδετος με το θέμα της ταινίας, και γι' αυτό, κατά την άποψή μου, ο συμβολικός της χαρακτήρας είναι εμφανής. Την πρώτη φορά, μετά την αφήγηση του τουρκοκύπριου βοσκού με την ελληνοκύπρια γυναίκα, ο Kizilyürek παίζει στο μπουζούκι ένα τούρκικο τραγούδι που μιλάει για χωρισμό που επιβάλλουν τα βουνά: η γεωγραφία, οι επικράτειες. Τη δεύτερη φορά, ο ελληνοκύπριος πατέρας που 'χει χάσει το γιο του διηγείται πώς επικοινωνούσε μ' ένα φίλο του που βρισκόταν μακριά και που είχε παρόμοιες εμπειρίες, με το να του στέλνει φλογέρες που τις έφτιαχνε ο ίδιος. Φτιάχνει κιόλας μία την ώρα που αφηγείται (voice-over) και κατόπιν παίζει ένα κομμάτι. Και την τρίτη φορά, όταν ο Kizilyürek επισκέπτεται το παλιό σπίτι του Χρυσάνθου στα κατεχόμενα, όπου τώρα μένει «ένας φτωχός άνθρωπος από την Ανατολία», ο τωρινός κάτοικος του σπιτιού του παίζει ένα κομμάτι με το σάξι του. Το κομμάτι είναι σα να απευθύνεται στο Χρυσάνθου, στον παλιό κάτοικο του σπιτιού, που βρίσκεται μακριά, ως ένα είδος χαιρετισμού.

Και στις τρεις περιπτώσεις, η μουσική ως απόπειρα ανατροπής του γεωγραφικού-επικρατειακού χώρου. Ο μουσικός χώρος ως ένας *λειτουργικός*, δηλαδή πρακτικός, *μη επικρατειακός* χώρος: στο χώρο της μουσικής συμμετέχουν αυτοί που την παίζουν και που την ακούν. Κάποιος μπορεί να βρίσκεται στον ίδιο φυσικό χώρο όπου παίζεται η μουσική αλλά να μην την ακούει – να 'χει κλείσει τ'αντία του ή να ασχολείται με κάτι άλλο και να μην προσέχει. Ή μπορεί να βρίσκεται σε άλλο φυσικό χώρο και να την ακούει – μ' ένα σύγχρονο μέσο, όπως είναι ο κινηματογράφος, η τηλεόραση ή το ραδιόφωνο, αλλά και μ' ένα μέσο πολύ πρωτόγονο: με μια χειροποίητη φλογέρα που του 'φτιαξε ένας φίλος του και που του τη στέλνει για να την παίζει κι ο ίδιος. Παρόμοιο τέτοιο χώρο θα μπορούσε να συγκροτήσει κι η γλώσσα – μόνο που εκείνη έχει την τάση να ταυτίζεται με εθνικές επικράτειες, πολύ περισσότερο απ' ό,τι η μουσική.

Το πολιτικό αντίστοιχο του μουσικού χώρου: Μια πολιτειακή οργάνωση που δεν θα έχει ως βασική αρχή την γεωγραφική καταγωγή ή το πού γεννήθηκε ή μεγάλωσε κανείς, αλλά το τι *κάνει* κανείς. Η πολιτική συμμετοχή, δηλαδή η ένταξη στον πολιτικό χώρο, όχι ταυτόσημη με ένταξη σε επικράτεια, που σημαίνει θεσμική (ή «συμβολαιική») ένταξη σε εκ των προτέρων δεδομένο χώρο κυριαρχίας, αλλά ως αμοιβαία πρακτική, δηλαδή ηθική, δέσμευση.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Roland Barthes, *Camera lucida: Reflections on photography* (μτφρ.: Richard Howard), Νέα Υόρκη: Hill and Wang, 1981, σσ. 22-28.
2. Ακόμη και το ότι οι Βρετανοί επηρέασαν τους Τούρκους και Τουρκοκυπρίους προς μια ανθελληνική και ανθελληνοκυπριακή κατεύθυνση είναι αυτονόητο ότι *κατέστη κατ'αρχάς εφικτό* λόγω ακριβώς της κατ'ουσίαν ταύτισης μεταξύ ανεξαρτησίας και ένωσης με την Ελλάδα που προέβαλλε εξ αρχής η ελληνόφωνη πλευρά.
3. Βλ. Stephen Heath, «Narrative space», στο: *Questions of cinema*, Λονδίνο και Basingstoke: Macmillan, 1981, σσ. 19-75.
4. Βλ. Christian Metz, *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier* (μτφρ.: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster και Alfred Guzzetti), Λονδίνο και Basingstoke: Macmillan, 1982.

