

## Το Παρελθόν-Φάντασμα: νοσταλγία «ανάμεσα» από τα ερείπια

Ας θυμηθούμε τον ιστότοπο του Ηλία (εικ. Ι). Στην κεντρική σελίδα, φωτογραφίες με πρωταγωνιστές τον ίδιο και την παρέα του μας μετέφεραν στην περίοδο παραμονής του ένθερμου αυτού οπαδού του ΠΑΟΚ στη Βαρκελόνη. Την ίδια στιγμή, χαρακτηριστικά αξιοθέατα της συγκεκριμένης πόλης αναπτύσσονταν σε ολόκληρο το πλάτος της οθόνης.<sup>174</sup> Πιο συγκεκριμένα, στο φόντο της σελίδας εικόνες από τη Βαρκελόνη επαναλαμβάνονταν αρκετές φορές η καθεμιά, μέχρι να γεμίσει η οθόνη του υπολογιστή. Όσο προχωρούσε η αναδίπλωση, το αρχικό σχήμα κάθε εικόνας σταδιακά χανόταν, καθώς οι προσωπικές φωτογραφίες επικάθονταν ασύμμετρα στις εικόνες της πόλης. Λίγες λεπτές γραμμές, οι οποίες μόλις που διακρίνονταν, πιάσιζαν να χαρίσουν περίγραμμα σε μερικές από τις παραπάνω εικόνες. Χωρίς την παρουσία, όμως, άλλων διακριτικών, όπως, για παράδειγμα, κάποιας λεζάντας, οι αξιοθέατοι τόποι και οι προσωπικές στιγμές συμφύονταν τελικά μεταξύ τους σε μια πυκνή σύνθεση.

Υπήρχε, εντούτοις, ένα στοιχείο το οποίο με την παρουσία του «έδενε» το ασταθές αυτό οπτικό σύνολο. Αρχιτεκτονικά κατάλοιπα του παρελθόντος της πόλης από τους μεσαιωνικούς χρόνους ως τον 19ο αιώνα πρόβαλλαν σε κάθε σημείο της οθόνης, προσδίδοντας μιαν ασαφή, ωστόσο έντονη αίσθηση παρελθόντος στον ιστότοπο. Επιπλέον, μέσα από τα συγκεκριμένα μνημειακά ίχνη το παρελθόν της πόλης μεταμορφωνόταν σε ατομική υπόθεση: διάσπαρτες σ' ολόκληρη την οθόνη λέξεις, καθισμένες πάνω ακριβώς από τις εικόνες των παλαιών κτισμάτων, έκαναν λόγο για «αξέχαστες» εμπειρίες του Ηλία και της παρέας του στους χώρους της πόλης.

Σε μια διαφορετική σελίδα, πολύ περισσότερο ισορροπημένη ως προς τη χρήση οπτικών στοιχείων, ο Άγγελος αφιέρωνε κι αυτός ένα κομμάτι του ηλεκτρονικού του κόμβου στα χρόνια της παραμονής του στο εξωτερικό. Όπως και ο Ηλίας, επέλεξε εικόνες παλαιών κτισμάτων προκειμένου να αποδώσει το «χαρακτήρα» της βορειοευρωπαϊκής πόλης που τον «φιλοξένησε» στη διάρκεια των σπουδών του.<sup>175</sup> Σε τούτη την περίπτωση, κάθε φωτογραφία ήταν μοναδική και δεν επαναλαμβάνονταν. Επίσης, τα μνημεία είχαν όνομα: κάτω από κάθε φωτογραφία έγραφε λεζάντες που βοηθούσαν τον επισκέπτη να αναγνωρίσει τα κτιριακά κατάλοιπα του παρελθόντος. Την ίδια στιγμή, σχόλια γεμάτα νοσταλγι-

174 [<http://homepages.pathfinder.gr/fox66>], ό.π.

175 [<http://homepages.pathfinder.gr/cfilippakis/Aberdeen.htm>] (πρώτος εντοπισμός 3.2003, τελευταία επίσκεψη 24.4.2005).

κές αναπολήσεις μας πληροφορούσαν ότι τα κτίσματα αυτά υπήρξαν χώροι δράσης του Άγγελου στην πόλη (τόποι μελέτης, προορισμοί διασκέδασης, κ.ά.).

Ωστόσο, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, υπήρχε πάλι κάτι που επαναλαμβάνονταν. Διαφορετικές όψεις του ίδιου μνημείου, τραβηγμένες από διαφορετική οπτική γωνία ή σε διαφορετική στιγμή του χρόνου, παρατάσσονταν η μια μετά την άλλη. Αντί να εξασφαλίσει πολλές και διαφορετικές σκηνές από την πόλη των σπουδών του, όπως θα έκανε πιθανότατα κάποιος τουρίστας, ο Άγγελος επέλεξε κι αυτός την ίδια στρατηγική με τον Ηλία: επέμεινε σε συγκεκριμένα μνημειακά κατάλοιπα, σκηνοθέτησε την επαναληπτική περιφορά τους στις οθόνες του και τα συνδέωσε, τελικά, με τα προσωπικά του βιώματα, κάνοντας τη μακρινή αυτή πόλη να μοιάζει πραγματικά «δική του».

Στην περίπτωση του Νίκου, αντίθετα, δεν υπήρχε κάποια πόλη του εξωτερικού στην οποία να αφιερώνεται ένα σημαντικό τμήμα της προσωπικής σελίδας. Συμβασιούχος εκπαιδευτικός για κάμποσα χρόνια, ο Νίκος άλλαζε συχνά τόπο εργασίας, μετακομίζοντας από το ένα σημείο της Ελλάδας στο άλλο. Οι διαδρομές αυτές, αλλά και κάποια άλλα ταξίδια που έκανε στο ίδιο χρονικό διάστημα, έδιναν τον τόνο της αφήγησης στην προσωπική του σελίδα. Στις οθόνες που έφτιαξε ο βορειοελλαδίτης καθηγητής μπορούσε κανείς να διαβάσει εξιστορητικά κείμενα για τους τόπους με τους οποίους συνδέθηκε κατά το παρελθόν. Πιο συχνά, ωστόσο, από τα κείμενα, μπορούσε να συναντήσει εικόνες: δεκάδες φωτογραφίες «ιστορικών» καταλοίπων, παλιές καρτ ποστάλ, ρομαντικές εικόνες και τουριστικά εικονογραφικά μοτίβα κατέκλυζαν τον ιστότοπο. Μερικές φορές, μάλιστα, οι εικόνες αυτές περιλάμβαναν και τον ίδιο τον κατασκευαστή της σελίδας να ποζάρει μπροστά από τα μνημεία και τα ερείπια. Όπως όμως συνέβη στις δύο προηγούμενες προσωπικές σελίδες, μία φωτογραφία δεν ήταν ποτέ αρκετή. Διαφορετικές λήψεις του ίδιου μνημείου διαδέχονταν η μια την άλλη.<sup>176</sup> Με ή χωρίς τον Νίκο, τραβηγμένες νύχτα ή μέρα από διαφορετικές οπτικές γωνίες (είχε ανεβάσει ακόμα και δορυφορικές εικόνες μνημείων και αρχαιολογικών χώρων), μπερδεμένες ανάμεσα σε άλλες προσωπικές φωτογραφίες, οι εικόνες των υλικών καταλοίπων του παρελθόντος προσφέρονταν πολλαπλασιαστικά. Μια κινούμενη κάθετη μπάρα έφερνε περισσότερες φωτογραφίες στην επιφάνεια του υπολογιστή, παρακινώντας τον επισκέπτη της σελίδας σε διαρκή κίνηση πάνω κάτω στην οθόνη προκειμένου να βρει κάποιαν ακολουθία στην άτακτη αυτή και ασυνεχή ροή των εικόνων των ερειπίων.

Τα τρία παραπάνω παραδείγματα μας φέρνουν πιο κοντά σε μια τροπικότητα της νοσταλγίας, ιδιαίτερα επίμονη μέσα στο ηλεκτρονικό σύμπαν των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Στην προσπάθεια να αφηγηθούν τις ατομικές τους διαδρομές στο χρόνο, αρκετοί από τους κατασκευαστές κατέφευγαν με νοσταλγικές διαθέσεις σε μεγαλόπρεπα ίχνη του εθνικού ή του τοπικού παρελθόντος. Τα ίχνη αυτά –μνημειακά στη συντριπτική τους πλειοψηφία– μετατρέπονταν σε εικόνες και αναμειγνύονταν με άλλες εικόνες, κείμενα και

---

176 [<http://homepages.pathfinder.gr/atheodoridis/MyGallery/index.htm>] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

σχόλια που είχαν να κάνουν με προσωπικές εμπειρίες, αναμνήσεις και βιώματα του δημιουργού της σελίδας.

Στις οθόνες όμως των συγκεκριμένων ιστότοπων, τα ερείπια του παρελθόντος αποδεικνύονταν ιδιαίτερα ασταθή. Επάλληλες λήψεις και ειδικές σκηνοθεσίες οπτικού πολλαπλασιασμού απαιτούνταν προκειμένου να ισορροπήσουν οι μνημειακές εικόνες δίπλα στα υπόλοιπα αφηγηματικά στοιχεία της σελίδας. Η νοσταλγική αίσθηση του παρελθόντος, η οποία αναδύεται από τη χρήση τους, παρέμενε τοπολογικά εκκρεμής· δεν μπορούσε να εντοπιστεί σε μια συγκεκριμένη απεικόνιση ενός μνημείου. Για να το πούμε διαφορετικά, στους ιδιωτικούς ιστότοπους των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων μια στατική απεικόνιση ενός υλικού κατάλοιπου του παρελθόντος δεν έδειχνε «από μόνη της» αρκετή για να αποκαταστήσει τη νοσταλγική σχέση με το παρελθόν. Στις περισσότερες από αυτές τις σελίδες, η σχέση αυτή χιζόταν σταδιακά, μέσα από τη διαρκή κίνηση του ματιού από τη μια εικόνα στην άλλη. Προέκυπτε *ανάμεσα από τις εικόνες*, στα διαστήματα που μεσολαβούσαν μεταξύ των επαναληπτικών εμφανίσεων του μνημειακού ίχνους στην οθόνη.

Ας επιμείνουμε λίγο περισσότερο στην τοπολογική αστάθεια του παρελθόντος και στη συνακόλουθη προτεραιότητα της κίνησης ανάμεσα από τις εικόνες. Αποτελούν άραγε τα δύο αυτά στοιχεία συλιστικές ιδιοτροπίες των συγκεκριμένων προσωπικών σελίδων; Αφορούν αποκλειστικά την παρουσία του παρελθόντος στο διαδίκτυο, ή μήπως προδίδουν ευρύτερες αναδιατάξεις στον τεχνοπολιτισμό της ύστερης νεωτερικότητας; Και αν υποθέσουμε εντέλει πως η αστάθεια και η «κίνηση ανάμεσα από τις εικόνες» έχουν να κάνουν και με άλλα πράγματα πέρα από διαδικτυακές σελίδες, τι μπορεί να σημαίνει αυτό για τη διαμόρφωση των σύγχρονων μορφών ιστορικής κουλτούρας;

Φεύγοντας για λίγο από τις προσωπικές σελίδες και ρίχνοντας μια γρήγορη ματιά στο σύνολο των τεχνολογιών που αναπτύχθηκαν στο διάστημα των δύο τελευταίων δεκαετιών του περασμένου αιώνα, δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποστηρίξουμε πως η σχέση τους με την εικόνα υπήρξε σχεδόν πάντοτε πολλαπλασιαστική. Στο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, μάθαμε καλά πως, όταν τραβά κανείς *μια* φωτογραφία με το κινητό του τηλέφωνο ή την ψηφιακή κάμερα, ουσιαστικά ποτέ *μία* λήψη δεν είναι αρκετή· για καλό ή για κακό, απαντωτά κλικ απαθανατίζουν το ίδιο πρόσωπο ή την ίδια σκηνή στη μνήμη της κάμερας, μεταθέτοντας σε κατοπινό στάδιο την επιλογή της πιο κατάλληλης πόζας (παρεμπιπτόντως, το στάδιο αυτό τις περισσότερες φορές δεν έρχεται ποτέ). Στην τηλεοπτική μετάδοση μιας είδησης, πέντε-έξι διαδοχικά πλάνα επαναλαμβάνονται στην οθόνη όσες φορές χρειάζεται μέχρι να εμποδωθεί στον θεατή η κρισιμότητα του συμβάντος. Στους υπολογιστές των αρχιτεκτονικών γραφείων όπου σχεδιάζεται το μέλλον του οικισμένου χώρου μας, στις οθόνες των συστημάτων πλοήγησης στα καντράν των αυτοκινήτων μας, αλλά και γενικότερα στις εφαρμογές εκείνες που απαιτούν τρισδιάστατη αναπαράσταση της πραγματικότητας, κάθε μορφή που σχηματίζεται ισοδυναμεί με μια στιγμιαία σύνθεση εκατοντάδων διαδοχικών οπτικών εκδοχών του ίδιου αντικειμένου.<sup>177</sup>

---

177 Ειδικότερα στο πεδίο της θεωρίας της αρχιτεκτονικής, για μια κριτική θεώρηση της σχέσης μεταξύ μορφής,

Θα μπορούσαμε συνεπώς να ισχυριστούμε πως στα ηλεκτρονικά δίκτυα του ύστερου 20ού αιώνα ροές εικόνων, πολλαπλασιασμένων γεωμετρικά και επαναλαμβανόμενων εντατικά, αναλαμβάνουν να αποδώσουν τις πραγματικότητες του κόσμου. Αν υπάρχει τελικά πιθανότητα αναπαράστασης στα εικονικά περιβάλλοντα των τελευταίων χρόνων, δεν πρέπει να την αναζητάμε στο περιεχόμενο ή στη μορφή μιας μεμονωμένης εικόνας, αλλά μάλλον στην *κινητική ακολουθία επάλληλων οπτικών στοιχείων*: στην κίνηση που ορίζει το συνεχές πάτημα των κουμπιών μπροστά και πίσω στο φωτογραφικό αρχείο του κινητού τηλεφώνου, στην αδιάκοπη ανακύκλωση των τηλεοπτικών εικόνων, στους αόρατους αλγόριθμους πολλαπλασιασμού της εικόνας στους επεξεργαστές των ηλεκτρονικών υπολογιστών, κ.α.

Χωρίς αμφιβολία, η εικονική πραγματικότητα (*virtual reality*) του ύστερου 20ού αιώνα είναι μια πραγματικότητα εικόνων (*visual reality*). Όπως επισημαίνει μάλιστα ο φιλόσοφος και θεωρητικός των νέων τεχνολογιών Brian Massumi, η παραγωγή εικόνων αποτέλεσε μονόδρομο στην εξέλιξη των ψηφιακών δικτύων: καθώς το εικονικό δεν μπορούσε να είναι από μόνο του αισθητό, η μόνη πιθανότητα να καταστεί κοινωνικά αντιληπτό ήταν μέσα από την παραγωγή εικόνων.<sup>178</sup> Επιπλέον, όπως έχουμε διαπιστώσει και από την ανάλυση των προσωπικών σελίδων, μεγαλύτερη σημασία φαίνεται να έχει στο πλαίσιο της παραπάνω παραγωγής η ατέρμονη αναδίπλωση και επανάληψη του ίδιου οπτικού μοτίβου παρά η περιαγωγή διαφορετικών εικόνων. Ο Massumi, σε αυτήν ακριβώς τη *συστροφή της εικόνας γύρω από τον εαυτό της*, διαβλέπει την πιο κρίσιμη φάση στη διαδικασία ενσυναίσθησης του εικονικού: καθώς μια οπτική ενότητα αναδιπλώνεται, επικολλάται και επαναπροβάλλεται στις ψηφιακές επιφάνειες, τα νοήματα που μεταφέρει αποκτούν σχήμα ακριβώς στο διάκενο ανάμεσα στις εικόνες.<sup>179</sup> Όπως ο θεατής του κινηματογράφου εκπαιδεύτηκε από τις αρχές του 20ού αιώνα να «βλέπει» στην οθόνη μια νέα εικόνα, η οποία παραγόταν από τη γρήγορη κίνηση *ανάμεσα* σε δύο διαδοχικά καρτέ, στα τέλη του μαθαίνει ξανά να αναγνωρίζει τα πράγματα και τις αλήθειες του κόσμου που τον περιβάλλει *ανάμεσα* στις διαδοχικές εμφανίσεις σχεδόν πανομοιότυπων ψηφιακών εικόνων.

Το παρελθόν δεν φαίνεται να μπορεί να εξαιρεθεί από την παραπάνω διαδικασία αναγνώρισης. Στα παραδείγματα των προσωπικών σελίδων του Ηλία, του Άγγελου και του Νίκου θα μπορούσαμε να εκλάβουμε την τοπολογική αστάθεια των παρελθοντικών αναφορών και τη σημασία της κίνησης «ανάμεσα από τις εικόνες» των μνημειακών ιχνών ως ενδείξεις προσαρμογής της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας στους ευρύτερους μηχανισμούς «εικονικοποίησης» (*virtualization*) της πραγματικότητας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ωστόσο, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει κατά την ανάλυση των

---

πολλαπλασιασμού της εικόνας και λογισμικών τρισδιάστατης απεικόνισης βλ. Brian Massumi, «Sensing the Virtual, Building the Insensible», *Architectural Design*, 68/5-6, 1998, σ. 16-24.

178 Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, Duke University Press, Ντάραμ 2002, σ. 133, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822383574>.

179 Στο ίδιο, σ. 133-134.

προηγούμενων παραδειγμάτων, η προσαρμογή αυτή δεν ήταν μια αφηρημένη διαδικασία: αφορούσε πρωτίστως *ερείπια* και *νοσταλγία*.

Χωρίς αμφιβολία, η συσχέτιση μεταξύ νοσταλγίας και ερειπίου δεν προέκυψε εξαιτίας της ενεργοποίησης των ψηφιακών μηχανισμών στον ύστερο 20ό αιώνα. Ανατέμνοντας τις διαδικασίες παραγωγής της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας, ο Λιάκος έχει επισημάνει πως η καταφυγή στα ερείπια του παρελθόντος αποτέλεσε την καταστατική συνθήκη της νοσταλγίας σε ολόκληρη τη διάρκεια των νεότερων χρόνων. Από τον 18ο αιώνα κυρίως και μετά, το ερείπιο, η στελής αυτή παρουσία του παρελθόντος μέσα στο παρόν, λειτουργούσε ως διαμεσολαβητικός παράγοντας, ο οποίος ερχόταν να εγγυηθεί μια νέα σχέση με το παρελθόν. Σ' έναν κόσμο ο οποίος έπαυε σταδιακά να πιστεύει στην κυκλική επιστροφή του παρελθόντος, το ερείπιο ερχόταν να διασφαλίσει πως το παρελθόν είναι «ένας κόσμος που έφυγε» οριστικά· την ίδια στιγμή, ωστόσο, τα ίχνη του παρελθόντος, τα οποία παρέμεναν ορατά στο παρόν «απέκτησαν [...] μιαν τεράστια έλξη [...], συνδέθηκαν με την νοσταλγία και την έκαναν *αύρα* της ιστορίας».<sup>180</sup> Με τον τρόπο αυτόν, η νοσταλγία, άρρηκτα συνυφασμένη με την παρουσία ερειπίων, ήρθε να οριοθετήσει έναν σαφή χρονισμό παρόντος-παρελθόντος στον νεότερο κόσμο: το παρελθόν εξοριζόταν οριστικά από την πιθανότητα της ζωντανής εμπειρίας, ενώ ταυτόχρονα γινόταν προσπελάσιμο μέσα από τη νοσταλγική σχέση με τα υλικά κατάλοιπά του.

Πώς ακριβώς, όμως, κατόρθωσαν τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος να αποκαταστήσουν με επιτυχία τον παραπάνω χρονισμό; Στο έργο του *The Nation and its Ruins* (*Το έθνος και τα ερείπιά του*) ο αρχαιολόγος Γιάννης Χαμηλάκης υποστηρίζει πως το κλειδί για τη νοσταλγική εναντίωση των ερειπίων στη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων υπήρξε η υπέρβαση της θραυσματικότητάς τους: τα ερείπια ζωοποίησαν τη νοσταλγική σχέση με το εθνικό παρελθόν γιατί πάνω τους οι μοντέρνοι άνθρωποι δεν είδαν κομμάτια, θραύσματα ή λείψανα αποσπασματικών παρελθοντικών στιγμών, αλλά τον ίδιο τον εθνικό χρόνο ως ακατάμητο σύνολο, ως μια αδιάσπαστη ενότητα του παρόντος και του παρελθόντος. Το βλέμμα που στρεφόταν στα ερείπια έδινε τροφή σε μια ιδιαίτερη νοσταλγική επιθυμία, μια «νοσταλγία για το όλον», μια απολαυστική ολοποίηση του εθνικού χρόνου και του ιστορικού παρελθόντος.<sup>181</sup> Όπως εξηγεί ο Χαμηλάκης, ερείπια και έθνος δέθηκαν σε έναν αξεδιάλυτο δεσμό, καθώς το μεμονωμένο υλικό ίχνος κατόρθωσε μέσα ακριβώς από την αδιαπραγμάτευτη μοναδικότητά του να λειτουργήσει μετωνυμικά και να «ενδυσθεί» το σύνολο του εθνικού χρόνου.

Στην καινούργια, ωστόσο, «κοσμολογία της οπτικής επανάληψης» των ψηφιακών δικτύων το ερείπιο μοιάζει λαβωμένο· κυκλοφορεί ως ημιτελής εικόνα, η οποία συστρέφεται

---

180 Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, σ. 192. Για μια κριτική προσέγγιση της νεωτερικής σχέσης μεταξύ νοσταλγίας και ερειπίων υπό το φως των σύγχρονων εκδοχών νοσταλγίας βλ., ανάμεσα σε άλλα, Andreas Huyssen, «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, 23, 2006, σ. 6-21, DOI: <http://dx.doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>, και Peter Fritzsche, «Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity», *The American Historical Review*, 106/5, 2001, σ. 1587-1618, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/2692740>.

181 Hamilakis, *The Nation and its Ruins*, ό.π., ιδιαίτερα σ. 296-297.

διαρκώς γύρω από τον εαυτό της. Η εικόνα αυτή αδυνατεί να αφηθεί στη μοναδικότητα της, αλλά και να περικλείσει τον εθνικό χρόνο ως ένα πυκνό και αδιαπραγμάτευτο όλο. Η ανεπάρκειά της να καταστεί ένα σαφώς προσδιορισμένο σημείο στο χώρο, ικανό να προσελκύσει τη νοσταλγική επιθυμία, είναι προφανής: το ερείπιο κινείται ασταμάτητα στις οθόνες, αρνούμενο με πείσμα τον σταθερό εν-τοπισμό του.

Παρ' όλα αυτά, η νοσταλγία δεν εξαφανίζεται. Ο νοσταλγικός χρονισμός παρόν-παρελθόν δείχνει να αποκαθίσταται στα ενδιαμέσα των αναπαραστάσεων των ερειπίων. Η νοσταλγία γλιστράει στις ψηφιακές επιφάνειες, παραμονεύοντας διαρκώς στα σημεία τομής των εικόνων. Το ερείπιο που αναδιπλώνεται ίσως να μην είναι σε θέση πλέον να διευθετεί το χρόνο, ορίζοντας μέσα από την υλικότητά του οριστικές τομές αλλά και σαφείς συνέχειες ανάμεσα στο χθες και το σήμερα. Παρ' όλα αυτά, διατηρεί την «αύρα» του παρελθόντος στις επιφάνειες του ψηφιακού παρόντος. Ένας τροποποιημένος χρονισμός, μια νοσταλγία ανάμεσα από τα ερείπια φαίνεται να αναδύεται μέσα από το σκηνικό της κινητικής αστάθειας των καταλοίπων του παρελθόντος.

Τούτη η μορφή νοσταλγίας συνάδει με τη γενικότερη συνθήκη της εικονικοποίησης της παραγωγής στον ύστερο 20ό αιώνα. Στις σελίδες του Ηλία, του Νίκου, του Άγγελου αλλά και όλων εκείνων των Ελλήνων που ανακύκλωναν εικόνες των υλικών υπολειμμάτων του παρελθόντος στον προσωπικό τους χώρο στο internet, το παρελθόν έμοιαζε περισσότερο με σκιά, παρά με συγκεκριμένη παρουσία. Περιπλανιόταν σαν φάντασμα στους καινούργιους χώρους της ψηφιακής επικοινωνίας, έχοντας ένα σώμα χωρίς ακριβές περίγραμμα. Η «νοσταλγία ανάμεσα από τα ερείπια» οριοθετεί το παρελθόν όχι πια σαν μια ερειπωμένη αλλά και αδιαπραγμάτευτη υλική παρουσία μέσα στον κόσμο, άλλα σαν «μια συνεχώς κυμαινόμενη ώθηση, μια ορμή η οποία δύναται να διασχίσει τα όρια διαφορετικών ποιοτικά μέσων [...], μια κατάσταση διαρκούς άφιξης ενός μεταμορφωτικού αισθήματος»<sup>182</sup> από το χθες προς το σήμερα.

Τι ακριβώς, όμως, έρχεται να μεταμορφώσει αυτό το παρελθόν μέσα στο παρόν; Τι μπορούσε να υποσχεθεί η εμφάνιση μεγάλοπρεπων ιχνών του εθνικού ή του συλλογικού παρελθόντος σ' έναν «προσωπικό» ιστότοπο; Εκείνο που γίνεται σαφές από τα παραδείγματα που προηγήθηκαν είναι πως τα κατάλοιπα του παρελθόντος δεν έρχονταν να εγκαθιδρύσουν οικείες τοπολογίες στους μικρούς ιδιωτικούς κυβερνοχώρους. Χωρίς ακριβείς συντεταγμένες στο χώρο της οθόνης, φαντάσματα πια και όχι κατάλοιπα του παρελθόντος, οι εικόνες των ερειπίων δεν μπορούν να υποσχεθούν μέσω της νοσταλγικής ενατένισης του μεγαλείου τους ένα εξίσου φωτεινό μέλλον για το έθνος, την πόλη ή το χωριό αυτού που κατασκεύασε την προσωπική σελίδα.<sup>183</sup> Η αίσθηση της νοσταλγίας που περιέ-

182 Massumi, *Parables for the virtual*, ό.π., σ. 135.

183 Για μίαν ανάλυση της λειτουργίας του εθνικού παρελθόντος ως φαντάσματος που δεν έρχεται ως Μεσσίας να εγγυηθεί το μέλλον του έθνους, αλλά να περιπλέξει το καθεστώς της παρουσίας στη διεθνή πραγματικότητα του ύστερου 20ού αιώνα, βλ. Pheng Cheah, «Spectral nationality: the living-on [sur-vie] of the postco-

βαλλε την οπτική τους περιφορά δεν είχε να κάνει με τον εθνικό ή τον τοπικό χωροχρόνο· αφορούσε, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, το υποκείμενο που περιέφερε τα ερείπια στον κυβερνοχώρο του. Στα κατάλοιπα του ιστορικού χρόνου από την ιβηρική πόλη του Ηλία, τη βορειοευρωπαϊκή του Άγγελου ή τα νησιά της «εξορίας» του αδιόριστου εκπαιδευτικού από τη Βόρεια Ελλάδα, οι κατασκευαστές των αντίστοιχων σελίδων πρόβαλλαν στιγμές του δικού τους βιωμένου χρόνου. Η «περιαγωγή» (roaming) των ερειπίων στόχευε στην παραγωγή του εικονικού εαυτού, ενός εαυτού ο οποίος ανέμενε από τα ερείπια να φορτίσουν με την ενέργειά τους τη δική του διαδικτυακή ανάδυση. Από την άλλη μεριά, η έκβαση αυτής της ανάδυσης δεν ήταν καθόλου δεδομένη. Η «νοσταλγία ανάμεσα από τα ερείπια» έπαιρνε σάρκα και οστά καθώς νέες μορφές υποκειμενικότητας, *ασταθείς τοπολογικά και ανοιχτές επικοινωνιακά*, αναδύονταν στους ενδιάμεσους χώρους του ύστερου 20ού αιώνα, ανάμεσα στο εθνικό και το ατομικό, το τοπικό και το συλλογικό, το εικονικό και το πραγματικό, στο παρελθόν και στο μέλλον.

---

lonial nation in neocolonial globalization», στο Elizabeth Grosz (επιμ.), *Becomings: explorations in time, memory, and futures*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη 1999, σ. 184-195. Για μια γενικότερη θεώρηση της εισήγησης του Cheah περί «φαντασματικής εθνικότητας» βλ. του ιδίου, *Spectral Nationality. Passages of freedom from Kant to postcolonial literatures of liberation*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2003.