

ΜΗΤΣΟΣ ΜΠΙΛΑΛΗΣ

ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΣΤΟ ΔΙΚΤΥΟ

ΕΙΚΟΝΑ, ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ
ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ
(1994-2005)

ΑΘΗΝΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2015

ιστορειν
historein
a review of the past and other stories

Επιστημονικός εκδότης / *Publisher*: ΙΣΤΟΠΕΙΝ / *HISTOREIN*

Ηλεκτρονικός εκδότης: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών

E-publisher: National Documentation Centre / National Hellenic Research Foundation

Copyright © 2015 Μήτσος Μπιλάλης / Mitsos Bilalis

Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: τυ[πι]ο – Π. Δουβίτσας, tyro@faired.net

Τυπογραφική διόρθωση: Ηρακλής Καρελίδης



Η χρήση του περιεχομένου καθορίζεται από την άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0 Διεθνές. Προκειμένου να δείτε αντίγραφο της άδειας, επισκεφθείτε την ακόλουθη σελίδα: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. You can read the license by visiting the following address: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

Η έκδοση διατίθεται online στη διεύθυνση <http://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/historein/catalog/book/51>

The publication is available online at <http://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/historein/catalog/book/51>

ISBN: 978-618-82303-0-9 (pdf), 978-618-82303-1-6 (html)

Η παρούσα ηλεκτρονική έκδοση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της πράξης «Εθνικό Πληροφοριακό Σύστημα Έρευνας και Τεχνολογίας / Κοινωνικά Δίκτυα – Περιεχόμενο Παραγόμενο από Χρήστες» (ΕΠΣΕΤ-ΚΔ) που υλοποιείται από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ψηφιακή Σύγκλιση» (ΕΣΠΑ), με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης-Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης. Η έκδοση είναι αποτέλεσμα πιλοτικής δράσης του Υποέργου Ι του ΕΠΣΕΤ-ΚΔ, με στόχο την ενίσχυση των έγκριτων μονογραφιών ανοικτής πρόσβασης στις Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Επιστήμες.

The publication of this title took place within the project "National Information System for Research & Technology/Social Networks-User Generated Content" (Project ID 296115). The project is implemented by the National Documentation Centre within the Operational Programme "Digital Convergence" (NSRF), which is co-funded by Greece and the European Union-European Regional Development Fund. The publication of this title took place within the National Information System for Research & Technology/Social Networks-User Generated Content's pilot for Open Access Monographs in the Social Sciences and the Humanities.

στον Γιάννη και στη Ροδάμια

Η ιδέα για το ανά χείρας βιβλίο γεννήθηκε στα 2004. Αφορμή αποτέλεσε η συμμετοχή μου σε ένα ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού *Sociological Problems* με θέμα τις κοινωνικές και πολιτισμικές ωσμώσεις στον κυβερνοχώρο. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Orlin Spassov τόσο για την πρόσκληση συμμετοχής στο αφιέρωμα αυτό, όσο και για την πολύχρονη συνεργασία μας.

Στη διάρκεια της έρευνας, για αρκετά από τα ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται τούτο το βιβλίο είχα την τύχη να τα συζητήσω σε σεμινάρια και κύκλους διαλέξεων που οργανώθηκαν στα Πανεπιστήμια Αιγαίου, Αθηνών, Θεσσαλίας και Sv. Kliment Ohridski, στον σεμιναριακό κύκλο της Ερμούπολης, στην Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού στην Αθήνα, στο Center of Advanced Study στη Σόφια και στο Modern Greek Studies Association στη Νέα Υόρκη. Ευχαριστώ θερμά τους συνομιλητές μου για τα σχόλια, τις υποδείξεις, τις ενστάσεις και τις παροτρύνσεις τους.

Απέναντι στους συναδέλφους από το Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και στους φίλους και τις φίλες από την ομάδα του περιοδικού *Ιστορείν* νιώθω ευγνώμων για την πολυτέλεια της σταθερής επαφής και των καθημερινών παραινήσεων. Τέλος, οι Αντώνης Λιάκος, Γιάννης Παπαθεοδώρου, Ιουλία Πεντάζου, Πηνελόπη Παπαηλία, Έφη Γαζή, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Άντα Διάλλα, Ιωάννα Λαλιώτου, Πολυμέρης Βόγλης, Δέσποινα Βαλατσού, Ποθητή Χαντζαρούλα άκουσαν, διάβασαν και σχολίασαν τμήματα του κειμένου. Τους ευχαριστώ από καρδιάς όχι μονάχα για το χρόνο που μου δέθεσαν, αλλά κυρίως διότι η επικοινωνία μαζί τους γεννούσε σκέψεις και δισταγμούς από το ξεκίνημα της έρευνας ως το τέλος της συγγραφής, εύχομαι δε κι ακόμα παραπέρα...

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Μέρος Πρώτο	
Μεταπλάσεις	29
Η οπτική επαναπροώθηση και ο γυμνός χρόνος	34
Το παρελθόν σε χρόνο ενεστώτα	47
Θραύσματα, ψηφία και υποκαθορισμός	58
Μέρος Δεύτερο	
Επαναχρονισμοί	81
Συνηρημένο Μέλλον: νοσταλγία χωρίς μνήμη	84
Το Παρελθόν-Φάντασμα: νοσταλγία «ανάμεσα» από τα ερείπια	101
Εικονικό Παρόν: η θυμική παραγωγή του παρελθόντος	108
Μέρος Τρίτο	
Συνθέσεις	126
Μετοικώντας στον ενδιάμεσο χωροχρόνο	130
Η «εικόνα-κίνηση»	151
Βιβλιογραφία	164
Παραρτήματα	
1. Αποσπάσματα από την κεντρική βάση δεδομένων (master database)	175
2. Δείκτης εκφραστικότητας (EI)	181

Εισαγωγή

Δεν έχουν περάσει ακόμα πολλά χρόνια από τη δεκαετία του '90. Οι μνήμες είναι νωπές – τουλάχιστον για εκείνους που έχουν υπερβεί το τεσσαρακοστό έτος της ηλικίας τους: στην αρχή η πώση του Τείχους, η αυτοδιάλυση του κομμουνιστικού σύμπαντος, η έκρηξη των μεταναστευτικών ροών. Λίγο αργότερα η αμηχανία σε Ανατολή και Δύση, η απότομη προσγείωση σε μιαν ασταθή κατάσταση, σε μια γενικευμένη δοκιμασία των αφηγηριακών παραδοχών του ψυχροπολεμικού κόσμου, στο «τέλος» των αδιαπέραστων συνοριογραμμών, των διπολικών ταξινομήσεων, των οριοθετημένων προσδοκιών, των ερμητικά κλειστών εικόνων για τον Εαυτό και τον Άλλον. Μα πιο πολύ από όλα, οι μνήμες από την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα έχουν να κάνουν με πολέμους: με πρωτόγνωρους πολέμους, με οικουμενικές «μάχες για την Ελευθερία» στην Ασία, με εμφύλιους πολέμους και «ανθρωπιστικές επεμβάσεις» στο μαλακό υπογάστριο της Ευρώπης, με πολέμους-σαν-ψηφιακό-παιχνίδι ενάντια σε κράτη και τρομοκράτες, με πολέμους κατά ιών και μικροοργανισμών που απειλούσαν την επιβίωση σε ολόκληρη την οικουμένη.

Στον απόηχο των παραπάνω «μεγάλων» πολέμων, στο τοπικό επίπεδο τον τόνο έδιναν άλλου είδους συγκρούσεις: στα καθ' ημάς, για παράδειγμα, πριν καλά καλά εκπνεύσει ο 20ός αιώνας, πρόλαβαν να διαδραματιστούν ανάμεσα στ' άλλα η «μάχη» για την ονομασία της F.Y.R.O.M., ο «πόλεμος για τις ταυτότητες» και η υπόθεση του Οδυσσέα Τσενάι, η διαμάχη, δηλαδή, για το αν ένα παιδί μεταναστών από την Αλβανία δικαιούνταν να παρελαύνει ως σημαιοφόρος στις σχολικές παρελάσεις. Λίγα χρόνια αργότερα, καινούργιες διαμάχες, επικεντρωμένες κυρίως στο περιεχόμενο των σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας, ανανέωσαν το ιδιότυπο πολεμικό σκηνικό της δεκαετίας του '90.

Η Ελλάδα δεν ήταν μόνη της στη δίνη των δεύτερων τούτων «πολέμων». Σε ολόκληρο τον πλανήτη, μια σειρά συγκρούσεις με επίδικο αντικείμενο το παρελθόν δονούσαν την επικαιρότητα στο γύρισμα της χιλιετίας: πώς θα έπρεπε να προβληθεί στις ΗΠΑ η επέτειος των πενήντα χρόνων από τη ρίψη της ατομικής βόμβας; Τι έπρεπε (και τι δεν έπρεπε) να διδάσκονται οι μαθητές στα σχολεία της Αυστραλίας για το αποικιακό παρελθόν της χώρας και για την καταπίεση των αυτόχθονων πληθυσμών; Πώς πρέπει να θυμάται η Ιαπωνία την πιο δύσκολη, ίσως, δεκαετία της σύγχρονης ιστορίας της (από την εισβολή στην κινεζική πόλη Nanjing στα 1937 ως τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου) και πώς έπρεπε να αντιμετωπίσει τις αιτιάσεις των γειτόνων της; Τι μπορούσε να σημάνει για τις πολιτικές της μνήμης στη Γαλλία το τέλος της μεγάλης σιωπής γύρω από το τραυματικό γεγονός του πολέμου στην Αλγερία και το σταδιακό ξαναγράψιμο των σχολικών βιβλίων της σύγχρονης Ιστορίας;

Οι παραπάνω «μάχες» δεν ήταν απλές διανοητικές αψιμαχίες μεταξύ ειδικών. Ενεργοποιήσαν και ενέπνευσαν εκατομμύρια ανθρώπους σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα συμβάντα τους (διαδηλώσεις, οδομαχίες, εμπρησμοί, καψίματα βιβλίων, διπλωματικά επεισόδια, παρεμβάσεις πολιτικών, και προπάντων μονομαχίες σε μιντιακές αρένες) συνέθεσαν ένα εκρηκτικό μείγμα που χρωμάτισε με τους δικούς του τόνους τις δημόσιες υποθέσεις της δεκαετίας του '90. Στις στιγμές της κορύφωσής τους οι διαμάχες για το παρελθόν υπήρξαν αδυσώπητα σκληρές. Με την έντασή τους έκαναν, σε αρκετές περιπτώσεις, τα κοσμοϊστορικά γεγονότα και τους «μεγάλους» πολέμους της εποχής να φαντάζουν λιγότερο επείγοντες και σημαντικοί. Πραγματικοί «πόλεμοι για την Ιστορία» (History wars), όπως ονομάστηκαν από νωρίς, διέυρναν τις αμηχανίες του μεταψυχροπολεμικού κόσμου την ίδια στιγμή που γίνονταν αφορμή καινούργιων συσπειρώσεων, αλλά και νέων, απρόσμενων ρήξεων.¹

Κανείς, βεβαίως, δεν μπορεί να ισχυριστεί πως δημόσιες συγκρούσεις για τη νοηματοδότηση του παρελθόντος –και δη του εθνικού παρελθόντος– συνέβησαν μονάχα στη διάρκεια της ταραχώδους τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Από τα μέσα, τουλάχιστον, του 19ου αιώνα η Ιστορία (ως θεσμοποιημένη γνώση για το παρελθόν) δεν έπαψε ούτε για μια στιγμή σχεδόν να αποτελεί σταθερή πηγή εντάσεων, οι οποίες πολύ συχνά λάμβαναν δραματικές διαστάσεις. Η έκρηξη, ωστόσο, των σύγχρονων «πολέμων για την Ιστορία» έφερε στο προσκήνιο μια σειρά από καινούργια ζητήματα, τα όποια σχετιζονταν άμεσα με τις μεταβολές που άρχισαν να λαμβάνουν χώρα μετά το 1989. Όπως παρατηρεί ο ιστορικός Αντώνης Λιάκος, οι πόλεμοι για το περιεχόμενο της Ιστορίας υπήρξαν ουσιαστικά πόλεμοι για το περιεχόμενο της παγκοσμιοποίησης. Ήταν μάχες για τη διεκδίκηση της εθνικής ταυτότητας απέναντι στις απόπειρες εναρμόνισης της ιστορικής συνείδησης με τη βιωμένη πλέον εμπειρία της παγκοσμιοποίησης. Προέκυψαν στον απόηχο των τρομακτικών αντιστάσεων που προέβαλλαν άτομα και συλλογικότητες, που είχαν αρχίσει να νιώθουν πολύ άβολα στο καινούργιο σκηνικό της μεταψυχροπολεμικής εποχής.²

Ένας πόλεμος, ωστόσο, κρύβει συνήθως περισσότερα πράγματα πίσω από τις μάχες του: υποδηλώνει δομικές αστάθειες. Φέρνει απότομα στην επιφάνεια τριγμούς που προϋπάρχουν, κάνει ορατά κάποια ρήγματα που έχουν ήδη ενεργοποιηθεί. Συνδέεται με αναδιατάξεις που έχουν ήδη αρχίσει να αποσυντονίζουν εγκατεστημένες ισορροπίες· απελευθερώνει ενέργεια που έχει από καιρό συσσωρευτεί· θέτει τις ισχύουσες συμβάσεις σε οριακές δοκιμασίες. Σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις επισφραγίζει το τέλος μιας εποχής που έχει ήδη προαναγγελθεί.

1 Ο όρος «History wars» γνώρισε ευρύτερη διάδοση κατά τη διάρκεια των έντονων πολιτικών συγκρούσεων που ξέσπασαν στην Αυστραλία μετά το 1996. Πρωτοχρησιμοποιήθηκε δύο περίπου χρόνια νωρίτερα στις ΗΠΑ, όταν έγινε γνωστό το περιεχόμενο της σχεδιαζόμενης από το Smithsonian National Air and Space Museum επετειακής έκθεσης για τη ρίψη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα. Βλ. Stuart Macintyre – Anna Clark, *The History Wars*, Melbourne University Press, Βικτώρια 2004, σ. 9.

2 Antonis Liakos, «History Wars: Notes from the Field», στο Susanne Popp (επιμ.), *Yearbook of the International Society for the Didactics of History*, Wochenschau Verlag, Σβάλμπαχ 2008-09, κυρίως σ. 57-58 και 60.

Εάν ισχύει κάτι από τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε στους «πολέμους για την Ιστορία» των τελευταίων είκοσι χρόνων κάτι περισσότερο από τους χαρακτηρισμούς που συνήθως τους αποδίδονται (συντηρητικές συσπειρώσεις, εθνορομαντικές παλινορθώσεις, βίαιες αρνήσεις μιας «νέας τάξης» πραγμάτων, κ.ά.). Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να ισχυριστούμε πως οι δυναμικές συγκρούσεις για την Ιστορία που, μετά το 1989, αναστάτωσαν (και συνεχίζουν εν πολλοίς ως τις μέρες μας να αναστατώνουν) εκατομμύρια πολίτες από την Άπω Ανατολή ως τη Λατινική Αμερική και από τα Βαλκάνια ως τη Νότιο Αφρική αποτελούν σύμπτωμα μιας ευρύτερης αποσταθεροποίησης. Υποδηλώνουν αρρυθμίες που είχαν αρχίσει να δρομολογούνται αρκετό καιρό πριν από το γύρισμα της χιλιετίας.

Το ανά χείρας βιβλίο επικεντρώνει στις παραπάνω αρρυθμίες. Επιχειρεί να τις συνδέσει με το σύνολο των τρόπων, των διαδικασιών καθώς και των αφηγηματικών διαθεσιμοτήτων στη βάση των οποίων καταναλωνόταν ιστορική πληροφορία και παραγόταν νόημα για το παρελθόν σε ολόκληρη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Στην αφετηρία, συνεπώς, της παρούσας μελέτης βρίσκεται η παραδοχή πως οι «πόλεμοι για την Ιστορία» της δεκαετίας του '90 είναι μια μόνο ένδειξη ευρύτερων αναδιατάξεων που συντελέστηκαν στο πεδίο της ιστορικής κουλτούρας –για να βάλουμε στη συζήτηση έναν όρο που έχει ήδη κάνει τις πρώτες του εμφανίσεις στα λεξιλόγια των ιστορικών και των θεωρητικών της Ιστορίας– σε πολύ μεγαλύτερο βάθος χρόνου.

Φιλοδοξία μας λοιπόν είναι να εμβαθύνουμε στο ρευστό και συνάμα ιδιαίτερος εκρηκτικό τοπίο της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας. Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε σε αναδιατάξεις που αρχίζουν μεν να γίνονται αισθητές αμέσως μετά το ξεκίνημα της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα, συνδέονται ωστόσο με μεταβολές που συντελέστηκαν σε προγενέστερα χρονικά συμφραζόμενα, τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις φτάνουν και ως τα μέσα του 19ου αιώνα. Πριν, όμως, προχωρήσουμε, ας διευκρινίσουμε ορισμένα ζητήματα, τα οποία έχουν να κάνουν με την ίδια την έννοια της ιστορικής κουλτούρας καθώς και με τους συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους θα επιχειρήσουμε να την εντάξουμε στον ερευνητικό ορίζοντα της παρούσας μελέτης.

Όπως προαναφέρθηκε, ο όρος ιστορική κουλτούρα (historical culture) ενέσκηψε σχετικά πρόσφατα στα λεξιλόγια των ιστορικών. Παρόλο που μπορεί κανείς να τον συναντήσει ακόμα και πριν από το 1980 στη γαλλική, ιδιαίτερα, και στη γερμανική βιβλιογραφία (culture historique, Geschichtskultur), η ιστορική κουλτούρα άρχισε να χρησιμοποιείται ως διακριτό αναλυτικό εργαλείο στο πεδίο της ιστοριογραφίας μόλις μετά τα μέσα της δεκαετίας του '90.³ Στο σύντομο, ωστόσο, διάστημα στο οποίο ο όρος βρίσκεται σε χρήση επιδεικνύει αξιοσημείωτη δυναμική: η εισαγωγή της έννοιας της ιστορικής κουλτούρας αναζωπύρωσε παλαιότερους προβληματισμούς σχετικά με τους μηχανισμούς με τους οποίους

3 Για μια βιβλιογραφική επισκόπηση των πρώιμων χρήσεων του όρου βλ. Fernando Sánchez Marcos, «Historical culture», *Culturahistorica*, 2009, παρ. 1, διαθέσιμο στην http://www.culturahistorica.es/historical_culture.html.

οι κοινωνίες του ύστερου 20ού αιώνα νοηματοδοτούν το ιστορικό παρελθόν, όπως, για παράδειγμα, τους προβληματισμούς που διατυπώθηκαν στη δεκαετία του '80 κατά τη διάρκεια της «διαμάχης για την κληρονομιά του παρελθόντος» (heritage debate).⁴ Τοποθέτησε, επίσης, σε καινούργιες βάσεις το διάλογο της Ιστορίας με γνωστικές περιοχές που είχαν θέσει, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70, ως αντικείμενό τους τη μελέτη της σχέσης των σύγχρονων κοινωνιών με το παρελθόν τους, όπως «οι σπουδές της μνήμης» (memory studies) και η «δημόσια Ιστορία» (public history).⁵

Ωστόσο, τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει «ιστορική κουλτούρα» για κάποιον που ενδιαφέρεται για τη μελέτη του παρελθόντος; Ο ισπανός ιστορικός Fernando Sánchez Marcos απαντά:

Όταν μελετάμε την *ιστορική κουλτούρα*, μελετάμε την κοινωνική παραγωγή της ιστορικής εμπειρίας [...] όλα εκείνα τα επίπεδα και τις διαδικασίες της ιστορικής συνείδησης όπως διαμορφώνονται στο εσωτερικό μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, [στρέφουμε] την προσοχή μας στους παράγοντες που διαμορφώνουν τη συνείδηση αυτή, στα μέσα που την διακινούν, στις αναπαραστάσεις που της δίνουν συγκεκριμένη μορφή στον δημόσιο χώρο και στη δημιουργική πρόσληψη του παρελθόντος από τους πολίτες.⁶

Ο παραπάνω ορισμός είναι αρκούντως περιγραφικός. Θα μπορούσε, ωστόσο, κανείς να συνεχίσει να ρωτά: η μελέτη της ιστορικής κουλτούρας αφορά με τον ίδιο τρόπο όλους τους κοινωνικούς σχηματισμούς σε οποιαδήποτε ιστορική συγκυρία; Υπάρχουν κάποιες στιγμές στις οποίες η διερεύνηση της ιστορικής κουλτούρας αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον;

4 Ο όρος συγκεφαλαιώνει μια δεκαετή σχεδόν περίοδο κριτικών παρεμβάσεων (από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '80), οι οποίες είχαν να κάνουν με την εκτεταμένη ανάπτυξη μιας βιομηχανίας «κληρονομιάς του παρελθόντος», καθώς και με τις κυρίαρχες πολιτικές που αυτή συνεπαγόταν στη θατσερική Μ. Βρετανία. Ανάμεσα στα πιο γνωστά κείμενα που αποδίδουν τη σχετική ατμόσφαιρα είναι τα βιβλία των David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1985, και Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Methuen, Λονδίνο 1987. Για μια συνολικότερη αποτίμηση της «διαμάχης για την κληρονομιά» του παρελθόντος βλ. Robert Lumley, «The debate on heritage reviewed», στο Roger Miles – Lauro Zavala (επιμ.), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, Routledge, Λονδίνο 1994, σ. 57-69.

5 Για μια κριτική αποτίμηση της «έκρηξης της μνήμης» στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα και των επιδράσεων της στις ιστορικές σπουδές βλ., ανάμεσα σε άλλα, Andreas Huyssen, «Present pasts: Media, politics, amnesia», *Public Culture*, 12/1, 2000, σ. 21-38, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/08992363-12-1-21>, και Kerwin Lee Klein, «On the emergence of memory in historical discourse», *Representations*, 69, 2000, σ. 127-150, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/2902903>. Ο όρος *δημόσια ιστορία* (public history) ανάγεται στα μέσα της δεκαετίας του '70. Έκτοτε έχει χρησιμοποιηθεί για να σημάνει τις μη ακαδημαϊκές, πρωτίστως, εκδοχές του ιστορικού λόγου, όπως αυτές διαχέονται στη μιντιακή κυρίως σφαίρα των σύγχρονων κοινωνιών. Για μια κριτική τοποθέτηση στην παραπάνω «στενή» εννοιολόγηση της δημόσιας ιστορίας, καθώς και για τη δυναμική που προσδίδει στην ατζέντα της δημόσιας ιστορίας η σύνδεσή της με την προβληματική της ιστορικής κουλτούρας, βλ. Effi Gazi, «Claiming History. Debating the past in the present», *Historiein*, 4, 2003-2004, σ. 12-13, DOI: <http://dx.doi.org/10.12681/historiein.81>. Για μια βιβλιογραφική επισκόπηση σχετικά με τη δημόσια ιστορία βλ. Jill Liddington – Simon Ditchfield, «Public history: A critical bibliography», *Oral History: The Journal of the Oral History Society*, 33/1, 2005, σ. 40-45.

6 Sánchez, «Historical culture», ό.π.

Στο τελευταίο ερώτημα, η απάντηση είναι μάλλον καταφατική. Θα μπορούσαμε, γενικεύοντας κάπως, να ισχυριστούμε πως η στροφή προς τη μελέτη της ιστορικής κουλτούρας φαντάζει περισσότερο επιτακτική όταν αφορά κοινωνίες και ιστορικές περιόδους κατά τις οποίες το συνολικό πλέγμα των παραγόντων που έχουν να κάνουν με την «κοινωνική παραγωγή της ιστορικής εμπειρίας» δείχνει να αποσταθεροποιείται καθώς εκτίθεται σε καινοφανείς προκλήσεις.

Έτσι, δεν πρέπει να μας ξενίζει το γεγονός πως το ερευνητικό ενδιαφέρον για την ιστορική κουλτούρα εντείνεται στο γύρισμα της χιλιετίας, σε μια εποχή δηλαδή κατά την οποία ολόκληρος σχεδόν ο πλανήτης καλείται να «πολεμήσει» εκ νέου για το «πραγματικό» νόημα του παρελθόντος· σε μια εποχή όπου πρωτόγνωρες τεχνομορφές, όπως, για παράδειγμα, θεματικά κανάλια, δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ (docudramas), εκπομπές τηλε-προώθησης, ιστότοποι, διαδικτυακές βάσεις δεδομένων, ψηφιακά φόρα, ηλεκτρονικά παιχνίδια ρόλων (role playing games), διεκδίκησαν –και ως ένα βαθμό κατόρθωσαν– να υποκαταστήσουν βασικές υλικότητες, όπου ως τότε διεξαγόταν η κυκλοφορία της ιστορικής πληροφορίας (συγγράμματα, βιβλιοθήκες, σχολικά εγχειρίδια, ειδικές περιοδικές εκδόσεις, κ.ά.)⁷ σε μια εποχή όπου διαφορετικά υποκείμενα και συλλογικότητες (πολιτικοί, δημοσιογράφοι, επώνυμοι σχολιαστές, ανώνυμοι «μάρτυρες», «επιζήσαντες», ομάδες «αναβίωσης του ιστορικού παρελθόντος» [historical reenactment groups], τηλε-βιβλιοπώλες και επιστήμονες ιστορικοί, ιερωμένοι και «αιρετικοί», ηθοποιοί και πανελίστες μεσημβρινών εκπομπών, κ.ά.) άρχισαν να συναντώνται όλο και πιο συχνά στις μιντιακές οθόνες, συστήνοντας έναν καινοφανή όσο και δυσανάγνωστο εσμό λόγων για το παρελθόν· σε μια εποχή, τέλος, όπου ολοένα περισσότερες και περισσότεροι αισθάνονταν έτοιμοι να συμμετάσχουν τόσο στην παραγωγή όσο και στην κατανάλωση της ιστορικής πληροφορίας, παρακάμπτοντας ως ένα βαθμό τους διαμεσολαβητικούς μηχανισμούς του παρελθόντος (σχολείο, κρατικό μονοπώλιο στη διαμόρφωση της «επίσημης» Ιστορίας, στρατός, εκκλησία, κ.ά.).

Έχοντας κατά νου τα παραπάνω, ας δοκιμάσουμε στο σημείο αυτό να διατυπώσουμε κάπως πιο αναλυτικά το στόχο που θέσαμε στις προηγούμενες σελίδες. Όταν λέμε λοιπόν πως το ανά χείρας βιβλίο καταπιάνεται με τη μελέτη της ιστορικής κουλτούρας στην Ελλάδα⁸ σχεδόν της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα και των πρώτων χρόνων της επόμενης, μας ενδιαφέρει:

α. Να πλησιάσουμε όσο πιο κοντά γίνεται στη γενική εικόνα της «κοινωνικής παραγωγής της ιστορικής εμπειρίας» στα συγκεκριμένα γεωγραφικά και χρονικά όρια. Στην εικό-

7 Για την κεντρική σημασία των νέων τεχνολογικών δομών στην παραγωγή της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας βλ. Gazi, «Claiming History», ό.π., σ. 7-8.

8 Ο όρος «ιστορική κουλτούρα» συζητήθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα μεταξύ ιστορικών κι άλλων επιστημόνων στα τέλη του 2001, στο συνέδριο με τίτλο «Claiming History. Aspects of contemporary historical culture». Για το συνέδριο βλ. την παρουσίαση του Πολυμέρη Βόγλη, περιοδικό *Historein*, 3, 2001, σ. 205-207.

να αυτή χωράνε πολλά: μηχανισμοί, δομές, υποκείμενα, υλικά αντικείμενα, τελετουργίες, πολιτισμικές χειρονομίες, τεχνομορφές, πολιτισμικές στάσεις, εντάσεις, ρήξεις, συνέχειες, κ.ά. Χωράει καταρχάς στιδήποτε μπορεί να μας βοηθήσει να καταλάβουμε πώς κατανάλωνε η ελληνική κοινωνία πληροφορίες για το παρελθόν της λίγο πριν-λίγο μετά το γύρισμα της χιλιετίας· πώς επεξεργαζόταν τις πληροφορίες αυτές· αν οι επεξεργασίες αυτές οδήγησαν σε αλλαγές· αν ανασκευάστηκαν, τροποποιήθηκαν, καταρρίφθηκαν, είτε, αντίθετα, αν επιβίωσαν ή ενισχύθηκαν οι αντιλήψεις εκείνες για το παρελθόν και την Ιστορία οι οποίες κυριαρχούσαν πριν από το 1990. Μα πιο πολύ απ' όλα μας ενδιαφέρει ο χρόνος. Κεντρικός μας στόχος είναι να εμβαθύνουμε στους μηχανισμούς μέσα από τους οποίους η σύγχρονη ελληνική κοινωνία κατανοεί το πέρασμα του ιστορικού χρόνου και το μεταμορφώνει σε κοινωνική εμπειρία. Μας ενδιαφέρει η παραγωγή ιστορικής εμπειρίας πρώτα απ' όλα ως *κοινωνική αναμέτρηση με την έννοια του χρόνου*. Στη γενική εικόνα της σύγχρονης ελληνικής ιστορικής κουλτούρας επιχειρούμε να εντοπίσουμε τα ίχνη αυτής της αναμέτρησης: εστιάζουμε στις συνέχειες αλλά και στις νέες μορφές που παίρνει το παιχνίδι της εννοιολόγησης του ιστορικού χρόνου· παρακολουθούμε αποτυπώματα παλαιότερων δομών συλλογικής ενσυναίσθησης του παρελθόντος στις καινούργιες υλικότητες που κατέκλυσαν τον ελληνικό χώρο στα τέλη του 20ού αιώνα· αναζητάμε στην «Κοινότοπη Χώρα»⁹ της Ελλάδας του '90 σημάδια εντατικών αναδιαρθρώσεων και ριζικών τομών στο βίωμα του ιστορικού χρόνου.

β. Να διερευνήσουμε πόσο άλλαξαν (αν άλλαξαν) από τις αρχές της δεκαετίας του '90 οι *ιστορίες*, όπου είχαν συνηθίσει να πατούν οι Έλληνες και οι Ελληνίδες μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '80 προκειμένου να βιώσουν τη σχέση τους με το παρελθόν. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη μια διευκρίνιση: στις σελίδες που ακολουθούν, θα επικαλεστούμε πολλές φορές την ιστορία σε πληθυντικό αριθμό, εννοώντας κάτι διαφορετικό από την *Ιστορία με γιώτα κεφαλαίο*, την κυρίαρχη, δηλαδή, θεσμοποιημένη εκδοχή για το «τι πραγματικά έχει συμβεί» στο παρελθόν. Δεν θα διακινδυνεύσουμε, ωστόσο, έναν ορισμό της πληθυντικής αυτής έννοιας ήδη από το ξεκίνημα της μελέτης. Θα το αφήσουμε για το τέλος – διατυπώνοντας τότε και πάλι όχι τόσο έναν κλειστό ορισμό, όσο μια γενική αποτίμηση της αναμέτρησής μας με την έννοια αυτή σε ολόκληρη τη διάρκεια της έρευνας. Και τούτο διότι η έννοια αυτή, *οι ιστορίες*, είναι κάτι περισσότερο από κεντρική για τη μελέτη της ιστορικής κουλτούρας· είναι το ίδιο το αντικείμενο της ιστορικής κουλτούρας. Όπως η ιστοριογραφία καταγίνεται με τις περιπέτειες της επίσημης ιστορίας, της Ιστορίας με γιώτα κεφαλαίο, η ιστορική κουλτούρα αναζητά ιστορίες στον πληθυντικό αριθμό, δηλαδή –για να δώσουμε μια πρώτη εικόνα του τρόπου με τον οποίο θα δουλέψουμε με την έννοια αυτή στη συνέχεια– όλες εκείνες τις *πιθανές αφηγηματικές εκδοχές για τα συμβάντα του παρελθόντος οι οποίες μπορούν να επικοινωνηθούν με*

9 Νικόλας Σεβαστάκης, *Κοινότοπη χώρα. Όψεις του δημοσίου χώρου και αντινομίες αξιών στη σημερινή Ελλάδα*, Σαββάλας, Αθήνα 2004.

μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία στο εσωτερικό μιας κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη χρονική συγκυρία. Βάζοντας, συνεπώς, στο στόχαστρο της ιστορικής κουλτούρας τις ιστορίες αντί της Ιστορίας, η ιστορική κουλτούρα μοιάζει με πραγματικό εργοστάσιο· έναν θορυβώδη πολυφωνικό τόπο, στο εσωτερικό του οποίου μια κοινωνία δουλεύει εντατικά τη διαθέσιμη ιστορική πληροφορία για να αναστηλώσει, να γκρεμίσει ή να χτίσει εξαρχής τη σχέση της με το παρελθόν.

γ. Μας ενδιαφέρει, τέλος, η Ελλάδα του '90· η Ελλάδα του Μιλένιουμ, η Ελλάδα που προετοιμαζόταν για το «μεγάλο ραντεβού» των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004. Αντιμετωπίζουμε, ωστόσο, την ιστορική κουλτούρα ως ένα ολιστικό παιχνίδι με το χρόνο, ως ένα εκρηκτικό συναπάντημα παλιών και νέων στοιχείων. Ως εκ τούτου μας ενδιαφέρουν, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, χρονικότητες που υπερβαίνουν κατά πολύ τη συγκεκριμένη συγκυρία. Μας ενδιαφέρει να δούμε πώς χωράνε στο εκρηκτικό τοπίο της μετά το 1989 εποχής δομές πρόσληψης του παρελθόντος, οι οποίες δουλεύτηκαν εις βάθος σε ολόκληρη τη διάρκεια του «μακρού» 20ού αιώνα.¹⁰ Μας ενδιαφέρει να παρακολουθήσουμε την τύχη παλαιότερων μορφών (μνημονικών τόπων, τελετουργικών πρακτικών, αναμνησιακών υλικοτήτων, κ.ά.) στο καινούργιο σκηνικό που όρισαν εξελίξεις όπως η προσδοκία της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης, το διακύβευμα της εκσυγχρονιστικής μεταμόρφωσης, η μαζική είσοδος οικονομικών μεταναστών, η διαμόρφωση μιας νέας τεχνολογικής πραγματικότητας (ιδιωτική τηλεόραση, κινητή τηλεφωνία, διαδίκτυο). Μας ενδιαφέρει να αναζητήσουμε συνέχειες, ειδικά εκεί όπου όλα μοιάζουν καινοφανή· μας ενδιαφέρει να αναγνωρίσουμε την ανάδυση του καινούργιου, ειδικά εκεί όπου όλα δείχνουν επιστροφή του παλαιού (κυριαρχία ενθορομαντισμού, αναστήλωση των πιο παρωχημένων εκδοχών της ελληνικότητας). Μας ενδιαφέρει η Ελλάδα που ετοιμάζεται να υποδεχτεί το μέλλον εν μέσω «πολέμων για το παρελθόν»· η Ελλάδα που ετοιμάζεται να αφήσει πίσω της τον 20ό αιώνα επιστρέφοντας γεμάτη ένταση σε ορισμένες από τις πιο βασικές διενέξεις που της κληροδότησε ο αιώνας αυτός σχετικά με το τι σημαίνει εθνικός χρόνος, εθνική ταυτότητα, Ιστορία και παρελθόν.

Καθώς προχωρούσε η δεκαετία του '90, οι αλλαγές στο τοπίο της ιστορικής κουλτούρας διαγράφονταν ευκρινέστερα. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου θα έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε πιο αναλυτικά τον απόηχο αυτών των αλλαγών στο χώρο της ιστορικής έρευνας. Εκείνο που μπορούμε να σημειώσουμε προκαταβολικά είναι πως, όταν

10 Για την ξεχωριστή σημασία των διαφορετικών ιστορικών στιγμών του 20ού αιώνα στις διαδικασίες διαμόρφωσης της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας στην Ελλάδα βλ. Keith S. Brown – Yannis Hamilakis, «The cupboard of the yesterdays? Critical perspectives on the usable past», στο Brown – Hamilakis (επιμ.), *The Usable Past*, Lexington Books, Λάναμ 2003, σ. 4-5. Οι επιμελητές του παραπάνω τόμου διακρίνουν διαφοροποιήσεις στην κοινωνική παραγωγή της ιστορικής συνείδησης στην Ελλάδα του 20ού αιώνα σε σχέση με τον προηγούμενο, χωρίς, ωστόσο, να αρνούνται τη δυναμική διάσταση και την ενότητα αυτής της παραγωγής.

είχε πια ολοκληρωθεί η συγκεκριμένη δεκαετία, αρκετοί ιστορικοί αλλά και θεωρητικοί της Ιστορίας δέχονταν πως το οικοδόμημα της ιστορικής κουλτούρας είχε αλλάξει πλέον όψη: οικείες πρακτικές διαπραγμάτευσης του παρελθόντος, εγκατεστημένες εδώ και εκατόν πενήντα τουλάχιστον χρόνια στον πυρήνα του δυτικού πολιτισμού, εγκαταλείπονταν ή δέχονταν σημαντικές τροποποιήσεις, την ίδια στιγμή που καινούργιες μορφές κοινωνικής ενσυναίσθησης του ιστορικού χρόνου έκαναν αισθητή την εμφάνισή τους στα τέλη του 20ού αιώνα.

Και δεν ήταν μόνο οι ιστορικοί. Στον ευρύτερο χώρο των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών προτάθηκαν αρκετά μοντέλα και ερμηνευτικά σχήματα, τα οποία προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις στο πώς ακριβώς αντιλαμβάνονται οι κοινωνίες του ύστερου 20ού αιώνα τη σχέση τους με το παρελθόν και με ποιους διαφορετικούς τρόπους συγκροτούν τελικά τη σχέση αυτήν. Στα δύο πρώτα μέρη του βιβλίου αυτού θα έχουμε την ευκαιρία να συζητήσουμε πιο διεξοδικά ορισμένες από τις προτάσεις αυτές, όπως την έννοια της «νέας μνήμης» (new memory), που εισηγήθηκε ο θεωρητικός των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας Andrew Hoskins προκειμένου να περιγράψει τις διαφοροποιήσεις στην πρόσληψη και στην κυκλοφορία της ιστορικής πληροφορίας εντός του μιντιακού τοπίου της ύστερης νεωτερικότητας,¹¹ την έννοια του «υπερκαθορισμού» (overdetermination) του ιστορικού χρόνου μέσα στα ψηφιακά δίκτυα των τελευταίων είκοσι πέντε χρόνων,¹² τη θεωρία περί κυριαρχίας νέων μορφών νοσταλγικής ενατένισης στη μεταψυχροπολεμική εποχή¹³ ή περί της πρόσληψης του παρελθόντος ως «συγχρονικής αποθήκης πολιτισμικών σεναρίων» (synchronic warehouse of cultural scenarios) από την πλευρά των δυτικών κοινωνιών στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα.¹⁴

Χωρίς αμφιβολία, όλες αυτές οι ερμηνευτικές προτάσεις πρόσφεραν εξαιρετικά ενδιαφέρουσες ιδέες για τη μελέτη της κοινωνικής παραγωγής του παρελθόντος στις σύγχρονες κοινωνίες. Οι περισσότερες, ωστόσο, υπήρξαν αρκούτως θεωρητικές. Πρωταρχικό τους μέλημα ήταν να συμβάλουν στην κατανόηση της *συνολικής* εικόνας των αλλαγών που προξένησαν οι δραματικές εξελίξεις της τελευταίας δεκαετίας του περασμένου αιώνα. Οι εισηγητές τους επέμειναν στη μεγάλη, κυρίως, κλίμακα. Επιδίωξαν συνθετικές προτάσεις ικανές να ερμηνεύσουν συνολικά τις ετερόκλητες μεταβολές που συνέβησαν στο πεδίο της κοινωνικής παραγωγής της ιστορικής εμπειρίας στην μετά το 1989 εποχή.

Σταδιακά λοιπόν ένα έλλειμμα γινόταν φανερό: ενώ η διερεύνηση της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας είχε προχωρήσει σε θεωρητικό επίπεδο, ενώ το μεθοδολογικό οπλο-

11 Andrew Hoskins, «New Memory: mediating history», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21/4, 2001, σ. 333-346, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/01439680120075473>.

12 Mark Poster, *What's the Matter with the Internet*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 2001, σ. 13-20.

13 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, Νέα Υόρκη, σ. 49-50.

14 Arjun Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», στο Jana Evans Braziel – Anita Mannur (επιμ.), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Blackwell, Οξφόρδη 2003, σ. 29.

στάσιο είχε διευρυνθεί με τη συμβολή ερμηνευτικών σχημάτων που προέρχονταν από διαφορετικές περιοχές των κοινωνικών επιστημών, δεν υπήρχαν αρκετές μελέτες πεδίου. Έλειπαν εκείνα τα ερευνητικά εγχειρήματα, τα οποία θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν τις μεταβολές στη σύγχρονη ιστορική κουλτούρα σε τοπικό επίπεδο. Δεν υπήρχαν αρκετές αναλύσεις των πραγματολογικών δεδομένων και των επιμέρους συμβάντων· δεν υπήρχαν αρκετές μελέτες περίπτωσης οι οποίες θα μπορούσαν να διερευνήσουν εις βάθος την κοινωνική παραγωγή της Ιστορίας σε συγκεκριμένα γεωγραφικά πλαίσια. Με άλλα λόγια, υπήρχε *έλλειμμα εμπειρικών δεδομένων*, όπου θα μπορούσαν να πατηθούν τα θεωρητικά μοντέλα και να ανατροφοδοτηθεί εντέλει ο κριτικός στοχασμός γύρω από τις μεταμορφώσεις της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να σταθεί κάπου στο ενδιάμεσο. Στην προσπάθειά μας να διερευνήσουμε αν αλλάζει κάτι στον τρόπο που η ελληνική κοινωνία εννοιολογεί τον ιστορικό χρόνο και (επανα)νοηματοδοτεί το παρελθόν της στα τέλη του 20ού αιώνα, ανατρέχουμε τόσο σε θεωρητικές επεξεργασίες που έχουν να κάνουν με «μεγάλες» μεταβολές σε διεθνές επίπεδο όσο και σε εμπειρικά δεδομένα που υποδεικνύουν συγκεκριμένες κινήσεις στο τοπικό επίπεδο της ελληνικής περίπτωσης. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά το δεύτερο σκέλος, καταφεύγουμε σε διαφορετικές πηγές, όπου αποτυπώνονται όψεις αλλά και μεταβολές της σύγχρονης ελληνικής ιστορικής κουλτούρας. Μερικές από αυτές τις πηγές μάλιστα, όντας νεογέννητες, δεν έχουν απασχολήσει ακόμα αρκετά την ιστορική έρευνα.

Με τον τρόπο αυτόν, δίπλα σε δημοσιεύματα εφημερίδων και περιοδικών, κριτικά κείμενα, βιβλία ή άλλο έντυπο υλικό από τα μέσα της δεκαετίας του '90 έως τα πρώτα χρόνια της επόμενης, εξετάζονται επίσης διαδικτυακοί κόμβοι, τηλεοπτικές εκπομπές, διαφημιστικές καταχωρήσεις, εικόνες, οπτικοακουστικές συνθέσεις, κ.ά.

Υπάρχει, ωστόσο, ένα αρχείο το οποίο αποτελεί το βασικό πεδίο παρατήρησης της παρούσας έρευνας. Πρόκειται για ένα σώμα 2.500 περίπου ερασιτεχνικών *προσωπικών σελίδων* (personal homepages). Οι σελίδες αυτές αναρτήθηκαν στον κυβερνοχώρο από Έλληνες και Ελληνίδες στο χρονικό διάστημα 1994-2005.

Δεν είναι εύκολο να περιγράψει κανείς μια προσωπική σελίδα, ούτε να ορίσει με ακρίβεια ποια ηλεκτρονική σελίδα ήταν «προσωπική» και ποια δεν ήταν.¹⁵ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, πρόκειται για ιστότοπους (websites)¹⁶ τους οποίους κατασκεύαζε, αναρτούσε και

15 Στη διεθνή βιβλιογραφία έχουν προταθεί διαφορετικοί ορισμοί, ενώ έχουν γίνει προσπάθειες να τεθούν κριτήρια, στη βάση των οποίων ένας ιστότοπος μπορεί να καταχωρηθεί στο συγκεκριμένο είδος. Για μια κριτική παρουσίαση των κριτηρίων βλ. Nicola Döring, «Personal home pages on the web: A review of research», *The Journal of Computer-Mediated Communication*, 7/3, 2002, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1083-6101.2002.tb00152.x>.

16 Στις σελίδες που ακολουθούν, οι όροι ιστότοπος, κόμβος ή διαδικτυακός κόμβος χρησιμοποιούνται χωρίς ουσιαστικά να διαφοροποιούνται, αποδίδοντας την αντίστοιχη διεθνή ορολογία (webpage, site, website). Στην ίδια λογική, συχνά θα αναφέρουμε την «προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο» ως «προσωπική σελίδα», ή, απλούστερα ακόμα, ως «ηλεκτρονική σελίδα» ή «σελίδα».

συντηρούσε στο internet ένα μεμονωμένο άτομο και όχι μια συλλογικότητα – μια εταιρεία, για παράδειγμα, ένα πολιτιστικό ίδρυμα, ένας εκδοτικός οίκος ή ένα υπουργείο. Στην προσωπική του σελίδα, ένας κατασκευαστής (developer) μπορούσε να ανεβάσει πολλές πληροφορίες. Συνήθως, όμως, εκείνος που έμπαινε στον κόπο να στήσει έναν παρόμοιο κόμβο στόχευε κυρίως σ' ένα πράγμα: να μιλήσει – με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο – για τον εαυτό του στο διαδίκτυο. Συνεπώς, δύσκολα μπορεί να παραβλέψει κανείς το γεγονός πως μια προσωπική σελίδα περιείχε *αυτοβιογραφικές*, κατά κύριο λόγο, πληροφορίες:¹⁷ ενημέρωνε τους επισκέπτες της για τη ζωή του κατασκευαστή της, για την εργασία του, τις σπουδές, τα ενδιαφέροντα, τις απόψεις, τις πεποιθήσεις, τις συλλογές του· πρόβαλλε τις φωτογραφίες του, ονομάτιζε τα μέρη όπου σύχναζε, παρουσίαζε τα ταξίδια που έκανε, τους συγγενείς, τους φίλους, τα κατοικίδια, τις αγαπημένες του συνήθειες, τη γειτονιά όπου μεγάλωσε, το σχολείο που φοίτησε, το χωριό απ' όπου κατάγεται, κ.ά.

Πριν προχωρήσουμε, ωστόσο, παρακάτω, είναι απαραίτητη μια ακόμα παρέκβαση. Η απόσταση που χωρίζει το να παραθέτει κανείς πληροφορίες για τον εαυτό του σε κάποια αφηγηματική επιφάνεια από το να προσπαθεί συνειδητά να φέρει εις πέρας ένα αυτοβιογραφικό εγχείρημα είναι μεγάλη. Για να το πούμε διαφορετικά, η πληθωρική παρουσία αυτοβιογραφικής πληροφορίας δεν σημαίνει πως οι προσωπικές σελίδες κατατάσσονται αυτόματα στο γένος των αυτοβιογραφικών κειμένων. Το αντίθετο, μάλιστα: στην πορεία της ανάλυσής μας θα έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πως τα ιδιαίτερα αφηγηματικά χαρακτηριστικά που αναπτύσσονται στο εσωτερικό των προσωπικών σελίδων περισσότερο μας απομακρύνουν παρά μας φέρνουν πιο κοντά στη μεγάλη παράδοση της αυτοβιογραφίας, ιδιαίτερα δε στις μορφές που αναπτύχθηκαν στο εσωτερικό της τελευταίας κατά τη διάρκεια των τριών τελευταίων αιώνων. Επιπρόσθετα, θα διακινδυνεύαμε να υποστηρίξουμε πως οι προσωπικές σελίδες στο internet δύσκολα χωράνε ακόμα και στην πιο ευρεία επικράτεια του «αυτομμητικού γένους».¹⁸ Και τούτο διότι ακόμα κι αν δεχτούμε

17 Στις περισσότερες έρευνες που είχαν ως αντικείμενο τους προσωπικές σελίδες, η παροχή αυτοβιογραφικών πληροφοριών αποτελεί το βασικό κριτήριο για να χαρακτηριστεί ένας ιστότοπος ως προσωπική σελίδα· βλ., ανάμεσα σε άλλα, Susannah R. Stern, «Expressions of identity online: Prominent features and gender differences in adolescents' World Wide Web home pages», *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48/2, 2004, σ. 218-219, DOI: http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem4802_4, Andrew Dillon – Barbara Gushrowski, «Genres and the Web: Is the personal home page the first uniquely digital genre?», *Journal of the American Society for Information Science*, 51/2, 2000, σ. 202, διαθέσιμο στην <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/sfleury/sensnet/biblio-sensnet/GenreAndWeb-HomePage2000.pdf>, Ingrid de Saint-Georges, «Click here if you want to know who I am: deixis in personal hompages», *Proceedings of the Hawaii International Conference on System Sciences*, IEEE Publishers, Κόνα 1998, σ. 68-69, DOI: <http://dx.doi.org/10.1109/HICSS.1998.651685>, και Ellen Hijmans – Martine van Selm, «Between altruism and narcissism: An action theoretical approach of personal hompages devoted to existential meaning», *Communications*, 27/1, 2002, σ. 109, DOI: <http://dx.doi.org/10.1515/comm.27.1.103>.

18 Ο Πασχαλίδης ορίζει το αυτομμητικό γένος ως το σύνολο των κειμένων (όχι μόνο των αυτοβιογραφικών) που προσδιορίζεται «... από την ταυτόχρονη χρήση του αυτομμητικού λόγου –δηλαδή του “εγώ” του εκφωνητή και ο λόγος του τίθενται ως ομοιώματα του γράφοντος υποκειμένου και του λόγου του αντίστοιχα– και την κυριαρχία της αυτοαναπαραστατικής διάστασης, όπου κάθε είδος εκφώνημα είναι συναρτημένο με το

πως σε ορισμένες ιστοσελίδες διακρίνονταν περιθώρια άρθρωσης αυτομιμητικού λόγου, ο λόγος αυτός δεν ερχόταν να υπηρετήσει αυτοαναπαραστατικές σκοπιμότητες. Η παρουσία του εαυτού μέσα από μια προσωπική σελίδα δεν χρειαζόταν αυτοαναπαραστατική συνέπεια.¹⁹ ο κατασκευαστής εκτιθόταν στο ψηφιακό του ακροατήριο χωρίς την πρόθεση μιας συγκροτημένης «μίμησης του εαυτού». Όπως θα υποστηρίξουμε σε περισσότερα από ένα σημεία του βιβλίου, αν προβάλλει μέσα από το υλικό των προσωπικών σελίδων μια ορατή στόχευση, αυτή είναι περισσότερο μια μερική σύνδεση με συμβάντα, υλικότητες και χρόνους του κοινωνικού βίου παρά μια συνολική, ενσυνείδητη, εμπρόθετη και συνεπής αναπαράσταση ενός συνεκτικού Εαυτού.

Ας αφήσουμε, όμως, προς το παρόν κατά μέρος τις δυσχέρειες που συναντά ο ειδο-λογικός προσδιορισμός των προσωπικών σελίδων και ας ξαναπιάσουμε το νήμα από την αρχή. Οι πρώτες ελληνικές προσωπικές σελίδες χρονολογούνται στα τέλη του 1994. Ελάχιστα χρόνια πριν, το συγκεκριμένο διαδικτυακό είδος είχε κάνει την εμφάνισή του στις ΗΠΑ, αποτελώντας, με τον τρόπο αυτόν, μια από τις πρωιμότερες μορφές ηλεκτρονικών σελίδων που αναπτύχθηκαν στον κυβερνοχώρο.²⁰ Έκτοτε η διάδοσή τους υπήρξε ταχύτατη. Τον Μάρτιο του 1996, όταν ακόμα το διαδίκτυο διένυε τα βρεφικά του χρόνια, ο Edward Rothstein παραπονιόταν από τη στήλη του στους *New York Times*:

Ήδη το web είναι πλέον ασφυκτικά γεμάτο με παραδείγματα θετικών ομολογιών για τον εαυτό: ο φοιτητής που μας ενημερώνει ηλεκτρονικά για κάθε ροκ κονσέρτο που έχει παρακολουθήσει στη ζωή του, ή ο άλλος φοιτητής που καταχωρεί με επιμέλεια κάθε ποπ τραγούδι που άκουσε από τις 22 Δεκέμβρη του 1995 και έως το διηγεκές. Υπάρχουν ατελείωτα βιογραφικά σημειώματα, εκατομμύρια φωτογραφίες των σσήμαντων άλλων με τα ρούχα τους ή χωρίς [...]. Ο Σαρτρ τελικά είχε μόνο εν μέρει δίκιο. Η κόλαση δεν είναι οι άλλοι άνθρωποι, είναι οι προσωπικές σελίδες των άλλων ανθρώπων στο internet.²¹

ίδιο το γράφον υποκείμενο και αντανακλά άμεσα σ' αυτό. Το συνδυασμένο αποτέλεσμα αυτών των δύο συνιστωσών του είναι η παραγωγή μιας πολυσύνθετης μίμησης του εαυτού» βλ. Γρηγόρης Πασχαλίδης, *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα 1993, σ. 41.

- 19 Πολύ δύσκολα μπορούν να εντοπιστούν στο εσωτερικό των προσωπικών σελίδων οι επιμέρους προϋποθέσεις αυτοαναπαραστατικής συνέπειας (το «συμβόλαιο ειλικρίνειας» μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη και η ρητορική «υπόσχεση για αληθοέπεια»), τις οποίες ο Πασχαλίδης αναγνωρίζει στο εσωτερικό του «αυτομιμητικού γένους». Μειοψηφικές είναι επίσης στο σύνολο του υλικού που μελετήθηκε οι αφηγηματικές επιλογές, οι οποίες ορίζονται ως βασικές για το παραπάνω γένος (αυθιστόρηση, αυτοπεριγραφή, αυτοεξέταση): ό.π., σ. 29-47.
- 20 Για μια τοποθέτηση των πρώτων προσωπικών σελίδων μέσα στα οικονομικά και στα τεχνολογικά συμφραζόμενα των αρχών της δεκαετίας του '90 βλ. Thomas Erickson, «The World Wide Web as social hypertext», *Communications of the ACM*, 39/1, 1996, σ. 15-17, DOI: <http://dx.doi.org/10.1145/234173.234174>.
- 21 Edward Rothstein, «Can Twinkies think, and other ruminations on the Web as a garbage depository», *The New York Times*, 4.3.1996, διαθέσιμο στην <http://www.nytimes.com/1996/03/04/business/technology-connections-can-twinkies-think-other-ruminations-web-garbage.html?scp=5&sq=&st=nyt>.

Όταν ο Rothstein έγραφε το παραπάνω κείμενο, υπήρχαν μερικές δεκάδες χιλιάδες προσωπικές σελίδες στο διαδίκτυο. Μέχρι να φτάσει η δεκαετία του '90 στο τέλος της, το συγκεκριμένο είδος, σύμφωνα με κάποιους υπολογισμούς, είχε ξεπεράσει τα δεκαπέντε εκατομμύρια.²² Υπάρχουν αρκετές εξηγήσεις για την εξέλιξη αυτή: μια προσωπική σελίδα απαιτούσε ελάχιστες τεχνικές γνώσεις για να φτιαχτεί. Η χαλαρή δομή της επέτρεπε την ανάρτηση διαφορετικών πληροφοριών (οπτικών, κειμενικών, ηχητικών) χωρίς εξειδικευμένη επεξεργασία. Όποιος αποφάσιζε να «κρεμάσει» μια προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο μπορούσε να πάρει υλικά που είχε ήδη στη διάθεσή του (κείμενα, εικόνες, φωτογραφίες, υλικά αντικείμενα, μουσική, ποιήματα, γραφικά, σύμβολα, αρχαιακά τεκμήρια, κ.ά.) και να τα ανεβάσει σχετικά εύκολα στο δίκτυο. Προπάντων όμως, η κατασκευή ενός παρόμοιου ιστότοπου δεν στοίχιζε πολύ. Μετά το 1996 μάλιστα, όταν αρκετές εταιρείες παροχής διαδικτυακών υπηρεσιών (web-providers) άρχισαν να παρέχουν δωρεάν το χώρο φιλοξενίας, το λογισμικό κατασκευής αλλά και την τεχνική υποστήριξη, το κόστος μιας παρόμοιας σελίδας πρακτικά μηδενίστηκε.

Ακόμα κι αν ενστερνιστεί λοιπόν κανείς το παράπονο του αρθρογράφου των *New York Times*, θα πρέπει να συμφωνήσει πως στη διάρκεια της δεκαετίας του '90 προέκυψε ένα ολοκαίνουργιο αρχείο. Εκατομμύρια άνθρωποι σε ολόκληρο τον κόσμο ανέβαζαν και κατέβαζαν καθημερινά πληροφορίες, παρουσιάζοντας τον εαυτό τους στον κυβερνοχώρο. Οι πληροφορίες αυτές, παρά τον εφήμερο χαρακτήρα τους, παρά τη χαστική τους παράταξη στις οθόνες των υπολογιστών και την αναπόφευκτη κοινοτοπία τους, συνέστησαν ένα γιγάντιο αρχαιακό σύνολο, με τη βοήθεια του οποίου θα μπορούσε να εμβαθύνει κανείς στις διαδικασίες συγκρότησης της υποκειμενικότητας στον σύγχρονο κόσμο.

Μια δυναμική, συνεπώς, «τεχνολογία του εαυτού» –για να θυμηθούμε την ανάλυση του Michel Foucault– προέκυψε στη δύση του 20ού αιώνα.²³ Η ζωντάνια, ωστόσο, και η κατακλυσμαία ροή «προσωπικών» πληροφοριών δεν φτάνουν για να εξηγήσουν για ποιους λόγους το συγκεκριμένο ψηφιακό είδος θα μπορούσε να αποτελέσει προνομιακό πεδίο

22 Για συνολικές εκτιμήσεις του όγκου των προσωπικών σελίδων στο διάστημα 1996-2002 βλ. Steven Rubio, «Home page», *Bad Subjects*, 24, 1996, διαθέσιμο στην <http://bad.eserver.org/issues/1996/24/rubio.html>, Shant Narsesian, «Personal home pages as an information resource», *Webology*, 1/2, 2004, διαθέσιμο στην <http://www.webology.ir/2004/v1n2/a5.html>, και Hope J. Schau – Mary C. Gilly, «We are what we post? Self-presentation in personal web space», *Journal of Consumer Research*, 30/3, 2003, σ. 385.

23 Luther H. Martin – Huck Gutman – Patrick H. Hutton (επιμ.), *Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Άμχερστ 1988. Η αντιμετώπιση των προσωπικών σελίδων είτε ως «τεχνολογίας του εαυτού» είτε ως αφηγηματικής στρατηγικής παρουσίασης του εαυτού χαρακτηρίζει ένα σημαντικό κομμάτι των θεωρητικών αναγωγών που προέκυψαν κατά τη μελέτη των προσωπικών σελίδων σε διαφορετικούς ερευνητικούς χώρους μεταξύ 1995-2004· βλ., ενδεικτικά, Terjer Rasmussen, *Media of the Self: Reflections on the Personal Web Page*, [<http://www.media.uio.no/personer/terjer/Media%20of%20the%20self.pdf>], βλ. σ. 27, σημ. 3], 2003, και Daniel Chandler, «Identities under construction», στο Janet Maybin – Joan Swann (επιμ.), *The Art of English: Everyday Creativity*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2006, σ. 303-310. Για μια επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Döring, «Personal home pages on the web», ό.π.

παρατήρησης για τη μελέτη της ιστορικής κουλτούρας στην Ελλάδα. Ο εξατομικευτικός, ειδικά, χαρακτήρας των προσωπικών σελίδων δυσκολεύει ακόμα περισσότερο τη σύνδεση: πώς είναι δυνατόν μια τεχνολογική μορφή που έχει να κάνει με τις ζωές του καθενός χωριστά να μας βοηθήσει να εμβαθύνουμε στην ιστορική κουλτούρα, στη συλλογική, δηλαδή, παραγωγή του παρελθόντος; Πώς μπορεί να αντλήσει κάποιος στοιχεία για τους τρόπους με τους οποίους η ελληνική κοινωνία (ανα)νοηματοδοτούσε το παρελθόν της και επαναδιαπραγματευόταν τις βασικές της παραδοχές για το τι σημαίνει να είσαι Ελληνίδα ή Έλληνας στην αυγή της τρίτης χιλιετίας, μέσα από ηλεκτρονικές σελίδες που ξεχειλίζουν από φωτογραφίες διακοπών, συνθήματα για την αγαπημένη ποδοσφαιρική ομάδα, συνταγές μαγειρικής, ανέκδοτα, ρομαντικά μηνύματα στον/ην αγαπημένο/η και κάθε λογής σημάδια μιας αυτάρεσκης προβολής μεμονωμένων υποκειμένων; Και τα ερωτήματα δεν σταματάνε εδώ: πώς είναι δυνατόν μια αφηγηματική τεχνολογία, η οποία διαδόθηκε σε ελάχιστο χρόνο σε τεράστιο γεωγραφικό εύρος, να μπορεί να αποκαλύψει διεργασίες που έχουν να κάνουν με τοπικές ιδιαιτερότητες, με τους ξεχωριστούς τρόπους στη βάση των οποίων μια συγκεκριμένη κοινωνία διαπραγματευόταν πληροφορίες για το εθνικό της παρελθόν; Σε τελική ανάλυση, τι μπορούμε να περιμένουμε να μας πει για το παρελθόν μια τεχνολογία που αναπτύχθηκε στο internet, στην πιο φουτουριστική δηλαδή επιφάνεια του ύστερου 20ού αιώνα;

Τα παραπάνω ερωτήματα φαντάζουν εύλογα. Σε ολόκληρη, ωστόσο, την έκταση του βιβλίου θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε το αντίθετο. Θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τις ελληνικές προσωπικές σελίδες ως ένα πραγματικά χρήσιμο εργαλείο για τη μελέτη των πολύτροπων διαδικασιών συγκρότησης της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας στην Ελλάδα. Ας ξεκινήσουμε με ορισμένα γενικά στοιχεία, τα οποία συνηγορούν προς την παραπάνω κατεύθυνση.

Το πρώτο μας το δίνει η ίδια η δημογραφία των προσωπικών σελίδων. Τόσο ο συνολικός αριθμός των προσωπικών σελίδων που εντοπίστηκαν και αναλύθηκαν όσο και η στατιστική επεξεργασία των πληροφοριών που αυτές περιέχουν πείθουν πως έχουμε να κάνουμε με ένα σχετικά ευάριθμο και αρκετά αντιπροσωπευτικό δείγμα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης του ελληνικού χώρου στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.²⁴ Πριν δούμε, όμως, πιο αναλυτικά τα στοιχεία εκείνα τα οποία συνηγορούν για την αντιπροσωπευτικότητα των προσωπικών σελίδων, θα πρέπει να αναφερθούμε με συντομία στη μεθοδολογία συλλογής αυτών των δεδομένων.

Στις 2.500 ελληνικές προσωπικές σελίδες που μελετήθηκαν εντοπίστηκαν 35.000 περίπου ξεχωριστές οθόνες. Οι οθόνες αυτές απομονώθηκαν, καταγράφηκαν και αναλύθηκαν.

24 Σε ό,τι αφορά τον συνολικό όγκο των προσωπικών σελίδων που επεξεργαστήκαμε στην παρούσα μελέτη, αξίζει να αναφερθεί πως στο παράρτημα του άρθρου της Döring για την έρευνα των προσωπικών σελίδων στο χώρο των κοινωνικών επιστημών, όπου συνοψίζονται τα γενικά στατιστικά στοιχεία από 29 διαφορετικές έρευνες που εκπονήθηκαν στο διάστημα 1997-2001, το μεγαλύτερο δείγμα φτάνει στις 409 σελίδες, ενώ ο μέσος όρος κυμαίνεται σε διψήφια νούμερα· βλ. Döring, ό.π.

Δημιουργήθηκε ξεχωριστός αρχειακός φάκελος για κάθε προσωπική σελίδα. Στο φάκελο αυτόν καταγράφονταν οι μεταβολές του περιεχομένου, ενώ αποθηκεύονταν επίσης ηλεκτρονικά αντίγραφα που πιστοποιούσαν τις μεταβολές αυτές.²⁵ Στον ίδιο φάκελο κρατήθηκαν αναλυτικές σημειώσεις, οι οποίες αφορούσαν τόσο το περιεχόμενο, τη μορφή και τις ανανεώσεις της αντίστοιχης προσωπικής σελίδας όσο και τις πληροφορίες που εντοπίστηκαν εκτός του ιστότοπου και αφορούσαν τη γενικότερη διαδικτυακή δραστηριότητα του κατασκευαστή. Οι πληροφορίες αυτές διασταυρώθηκαν μετά από έρευνα σε άλλες περιοχές του διαδικτύου, κυρίως σε σελίδες-«προφίλ» (profiling services) και σε ηλεκτρονικά φόρα, στα όποια εγγράφονταν οι ιδιοκτήτες των προσωπικών σελίδων, αφήνοντας αρκετά στοιχεία τους.

Συνολικά, στη διάρκεια των πέντε περίπου ετών που διήρκεσε η έρευνα και η επεξεργασία του πρωτογενούς ψηφιακού υλικού (2004-2009), κατασκευάστηκαν τρεις διαφορετικές βάσεις δεδομένων: οι «ατομικοί φάκελοι» στους οποίους αναφερθήκαμε στην προηγούμενη παράγραφο, 37 φύλλα εργασίας όπου συγκεντρώθηκαν και συσχετίστηκαν ευρήματα από τα επιμέρους δημογραφικά στοιχεία καθώς και μια ξεχωριστή βάση δεδομένων όπου απομονώθηκε, ταξινομήθηκε και αξιολογήθηκε κάθε εκφραστική ενότητα (κείμενο, εικόνα, ήχος, βίντεο, γραφικά, κ.ά.) που μπορέσαμε να εντοπίσουμε στο εσωτερικό των περίπου 35.000 οθονών. Επιπλέον, κατά το τελευταίο έτος της έρευνας δημιουργήσαμε μια κεντρική βάση δεδομένων (master database), με την οποία διασυνδέθηκαν τα περισσότερα από τα επιμέρους δεδομένα των τριών προηγούμενων φάσεων.²⁶

Ενόητο είναι πως τόσο στη διάρκεια της έρευνας όσο και στις σελίδες του βιβλίου που ακολουθούν έχει καταβληθεί κάθε δυνατή προσπάθεια να προστατευτούν τα προσωπικά δεδομένα των εκατοντάδων υποκειμένων που κατασκεύασαν, συντήρησαν ή απλώς, αναφέρθηκαν στις χιλιάδες οθόνες των προσωπικών σελίδων. Έτσι, τα ονόματα που παρατίθενται στο κείμενό μας είναι στο σύνολό τους ψευδώνυμα. Το ελάχιστο οπτικό υλικό που κρίναμε απαραίτητο να συμπεριληφθεί στο βιβλίο έχει υποστεί επεξεργασία στα σημεία όπου εικονίζονται πρόσωπα. Τα περισσότερα τοπωνύμια έχουν αλλαχτεί, ενώ για τα υπόλοιπα παρατίθεται μόνο το γεωγραφικό διαμέρισμα στο οποίο ανήκαν. Κρίναμε, ωστόσο, πως δεν συνέτρεχε λόγος να παραλλάξουμε το βασικό στοιχείο τεκμηρίωσης του αρχείου μας, τις ηλεκτρονικές δηλαδή διευθύνσεις των προσωπικών σελίδων: οι διευθύνσεις

25 Ψηφιακά αντίγραφα κρατήθηκαν για 215 προσωπικές σελίδες. Τα αντίγραφα αυτά αφορούν διαφορετικές στιγμές της «ζωής» ενός ιστότοπου. Σημαντική υπήρξε στο σημείο αυτό η συνδρομή της ηλεκτρονικής υπηρεσίας *Internet Archive* (<http://www.archive.org/>), μέσω της οποίας κατορθώσαμε, σε αρκετές περιπτώσεις, να εντοπίσουμε προγενέστερες εκδόσεις των μελετώμενων προσωπικών σελίδων. Με τον τρόπο αυτόν, κάθε ηλεκτρονική σελίδα που αναλύεται στο βιβλίο συνοδεύεται από δύο ημερομηνίες: την παλαιότερη στιγμή στην οποία μπορέσαμε να εντοπίσουμε έκδοση της σελίδας (πρώτος εντοπισμός) και την τελευταία εκδοχή της (τελευταία επίσκεψη) που υπάρχει στον αντίστοιχο φάκελο παρακολούθησης. Τα αντίγραφα δεν είναι πλήρη, καθώς η αντιγραφή δεν μπορούσε να περιλάβει κομμάτια του πηγαίου κώδικα καθώς και επιμέρους εφαρμογές, οι οποίες εκτελούνταν μόνο στους εξυπηρετητές του παρόχου και δεν αντιγράφονταν.

26 Αποσπάσματα από την κεντρική βάση παρατίθενται στο Παράρτημα Ι, στο τέλος του βιβλίου.

αυτές δημοσιοποιήθηκαν από τους κατασκευαστές τους στο διαδίκτυο, παρέμειναν εκεί για αρκετό χρονικό διάστημα, ενώ ακόμα και σήμερα μπορεί να ανακαλέσει κανείς αρκετές από αυτές μέσα από μηχανές αναζήτησης και διαδικτυακές υπηρεσίες αρχείου (π.χ., www.archive.org).

Ας επανέλθουμε όμως στο δημογραφικό προφίλ της έρευνας. Από την επεξεργασία των εγγραφών που περιλαμβάνονται στην κεντρική βάση δεδομένων μπορούμε να εξαγάγουμε τη δημογραφική «φυσιογνωμία» των ιδιοκτητών ελληνικών προσωπικών σελίδων για την περίοδο 1994-2005 (βλ. γραφήματα Α, Β, Γ, Δ εν συνεχεία). Ας αναφερθούμε εν τάξει στα πιο βασικά της σημεία:

α. Οι κατασκευαστές των προσωπικών σελίδων κατοικούσαν κυρίως στα *δύο μεγάλα αστικά κέντρα* της χώρας. Ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, το ποσοστό κατοχής προσωπικής σελίδας είναι δύο φορές μεγαλύτερο από το αναμενόμενο σε σχέση με τον πληθυσμό της πόλης. Τούτο, ωστόσο, δεν σημαίνει πως οι κάτοικοι της ελληνικής περιφέρειας δεν ενεπλάκησαν καθόλου στην περιπέτεια της διεκδίκησης προσωπικού χώρου έκφρασης στο διαδίκτυο. Στη Θεσσαλία και στη νησιωτική Ελλάδα, για παράδειγμα, το ενδιαφέρον για την ανάρτηση μιας προσωπικής σελίδας κινητοποίησε ένα ποσοστό απολύτως ανάλογο με τον συνολικό πληθυσμό των περιοχών αυτών (οι πιο χαμηλοί δείκτες διεξόδου της συγκεκριμένης τεχνολογίας συναντώνται στη Στερεά Ελλάδα και στους τρεις νομούς της Θράκης).²⁷

β. Παρόλο που ο υπολογισμός της ηλικίας συνάντησε αρκετές δυσκολίες κατά τη διάρκεια της έρευνας, μπορέσαμε να υπολογίσουμε με σχετική ακρίβεια την ηλικία των μισών περίπου κατασκευαστών. Ο «τυπικός» λοιπόν κάτοχος προσωπικής σελίδας πλησίαζε τα 30 όταν αποφάσιζε να την κατασκευάσει. Οκτώ στις δέκα φορές ήταν άντρας.²⁸ Η πιθανότητα να ήταν ανήλικος –μαθητής Λυκείου κατά κύριο λόγο– ήταν σχετικά μικρή (12,03%). Σημαντική επίσης κρίνεται η συμμετοχή στη συγκεκριμένη τεχνολογία μεγαλύτερων ατόμων, ιδιαίτερα όσοι ήταν μεταξύ 35 και 45 ετών (18,05%).

γ. Περίπου στο 45% του συνόλου των προσωπικών σελίδων δίνονται πληροφορίες για το *μορφωτικό επίπεδο* και τις σπουδές του κατασκευαστή τους. Από την ανάλυση των σχετικών στοιχείων προκύπτει το συμπέρασμα πως η συγκεκριμένη τεχνολογία αφορούσε άτομα από ολόκληρο το φάσμα των γνωστικών αντικειμένων. Εντοπίστηκαν σπουδές

27 Η ακριβής αναλογία των κατόχων προσωπικής σελίδας ανά γεωγραφικό διαμέρισμα –συν τα δύο μεγάλα αστικά κέντρα– στον συνολικό όγκο των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν έχει ως εξής (ο πρώτος αριθμός δείχνει το ποσοστό συμμετοχής του διαμερίσματος στο σύνολο των κατόχων και ο δεύτερος το ποσοστό συμμετοχής του διαμερίσματος στον συνολικό πληθυσμό της χώρας κατά την απογραφή του 2001): Αθήνα 45,79 / 32,33, Θεσσαλονίκη 14,02 / 7,65, Στερεά Ελλάδα πλην Αθήνας 1,87 / 10,4, Μακεδονία πλην Θεσσαλονίκης 9,35 / 14,43, Πελοπόννησος 7,48 / 10,06, Θεσσαλία 6,54 / 6,77, Ήπειρος 1,87 / 3,08, Θράκη 0,93 / 3,32, Νησιά 11,21 / 11,96.

28 Τα ακριβή ποσοστά είναι 87,62% για τους άντρες και 12,38% για τις γυναίκες. Υπήρχαν επίσης ελάχιστες σελίδες που συντηρούσε ένα ζευγάρι από κοινού, ενώ ομοφυλόφιλος/η δηλώνει το 0,3% περίπου.

σε 24 διαφορετικά επιστημονικά πεδία (από τη θεολογία και τη γλυπτική ως τη γενετική μηχανική και την τηλεϊατρική), οι οποίες πραγματοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο (περίπου 83%) σε ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα.²⁹ Μάλιστα, ένας στους τρεις από αυτούς που δήλωναν στοιχεία σπουδών είτε κατείχε μεταπτυχιακό ή διδακτορικό τίτλο είτε βρισκόταν στη διαδικασία απόκτησής του. Επίσης, ένας στους πέντε περίπου (18,09%) είχε σπουδάσει σε τεχνολογικά ιδρύματα ή είχε ολοκληρώσει κύκλους μεταλυκειακής κατάρτισης σε τεχνικά αντικείμενα.

δ. Περισσότεροι από τους μισούς κατασκευαστές προσωπικών σελίδων είχαν ανεβάσει πληροφορίες στο διαδίκτυο για το *επάγγελμα* και την οικονομική τους κατάσταση. Και στην περίπτωση αυτή, η επεξεργασία των συγκεντρωτικών στοιχείων δείχνει αρμονική διασπορά στο σύνολο σχεδόν του φάσματος της επαγγελματικής ενασχόλησης, όπως αυτό διαμορφωνόταν στην Ελλάδα στα τέλη της περασμένης δεκαετίας. Προβάδισμα έχει η απασχόληση στον τομέα της πληροφορικής (18,18%), και ακολουθούν το εμπόριο, η βιοτεχνία και η βιομηχανία (11,57%), οι υπηρεσίες (10,74%) και οι επαγγελματίες υψηλής εξειδίκευσης (γιατροί, δικηγόροι, αρχιτέκτονες, χημικοί μηχανικοί, ναυπηγοί, μηχανικοί, κ.ά.) σε ποσοστό 9,09%. Αξιοσημείωτος είναι ο αριθμός των εκπαιδευτικών (και από τις τρεις βαθμίδες της εκπαίδευσης, ιδιαίτερα όμως από τη δευτεροβάθμια) που διατηρούσαν προσωπική σελίδα.³⁰

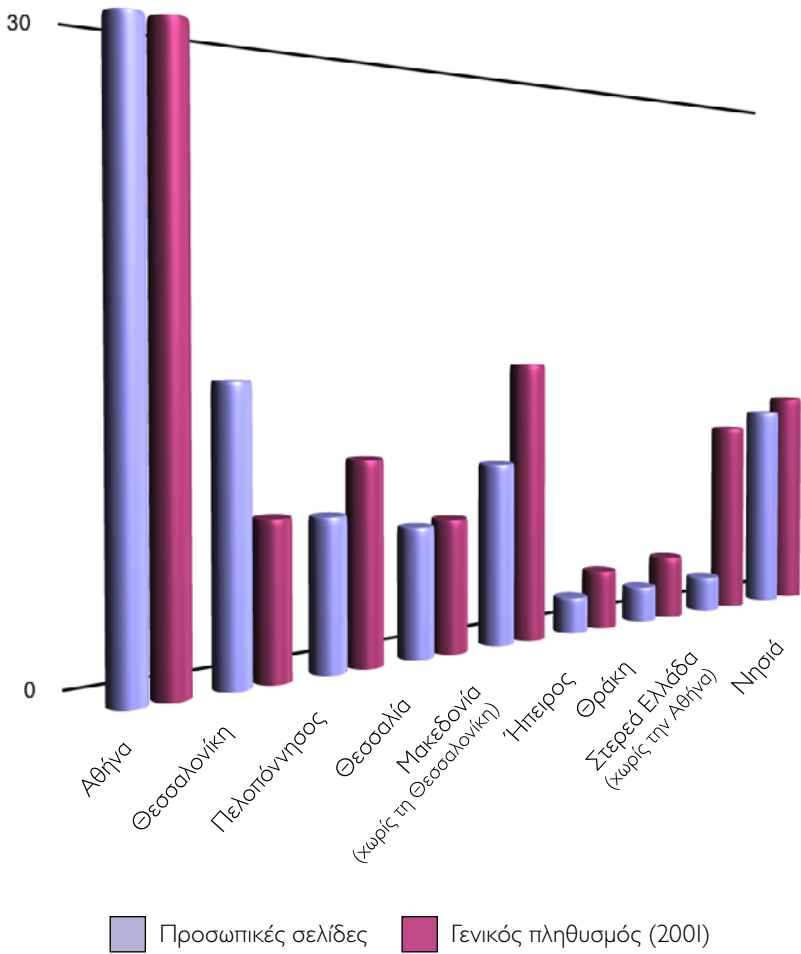
ε. Παρόμοια είναι τα στατιστικά ευρήματα και στις κατηγορίες εκείνες που αφορούν ζητήματα *πολιτικών και θρησκευτικών απόψεων*. Και στους δύο τομείς πλειοψηφούν απόψεις που συμπίπτουν με κυρίαρχες στάσεις της εποχής, όπως η αποστασιοποίηση από πρόδηλες κομματικές ταυτότητες, η σταδιακή προσέγγιση ενός σημαντικού τμήματος των μεσαίων και υψηλότερων εισοδημάτων προς εκσυγχρονιστικές πολιτικές, η παράλληλη ανάπτυξη ενός αυτάρεσκου λόγου περί έθνους, ελληνικότητας και ορθοδοξίας σε ολόκληρο σχεδόν το φάσμα του πολιτικού χώρου, κ.ά. Εντοπίζονται ακόμα –αν και με σαφώς μικρότερη δυναμική και διεισδυτικότητα– ακραίες ρατσιστικές αντιλήψεις, νεοπαγανιστικές δοξασίες, επιθετικός αντισημιτισμός, θεωρίες πολιτικής συνωμοσίας, κ.ά.

29 Η αναλογία μεταξύ σπουδών σε κοινωνικές και θετικές ή εφαρμοσμένες επιστήμες είναι περίπου ανάλογη των γενικών προτιμήσεων που χαρακτηρίζουν τον ελληνικό πληθυσμό κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Σπουδές στην πληροφορική απαντώνται συχνά στο δείγμα που μελετήθηκε, όχι όμως σε τέτοιο βαθμό που θα επέτρεπε να ισχυριστεί κανείς ότι η κατασκευή μιας προσωπικής σελίδας προϋπέθετε σπουδές πληροφορικής.

30 Το ποσοστό των εκπαιδευτικών ανέρχεται στο 12,4% επί του συνόλου των εγγραφών στις οποίες δηλώνεται η επαγγελματική ενασχόληση.

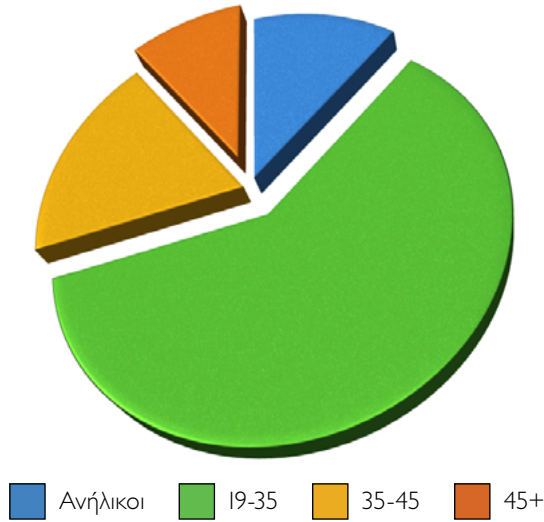
Γράφημα Α

Σταθμισμένη διασπορά προσωπικών σελίδων στον ελληνικό χώρο σύμφωνα με τον τόπο διαμονής του κατασκευαστή



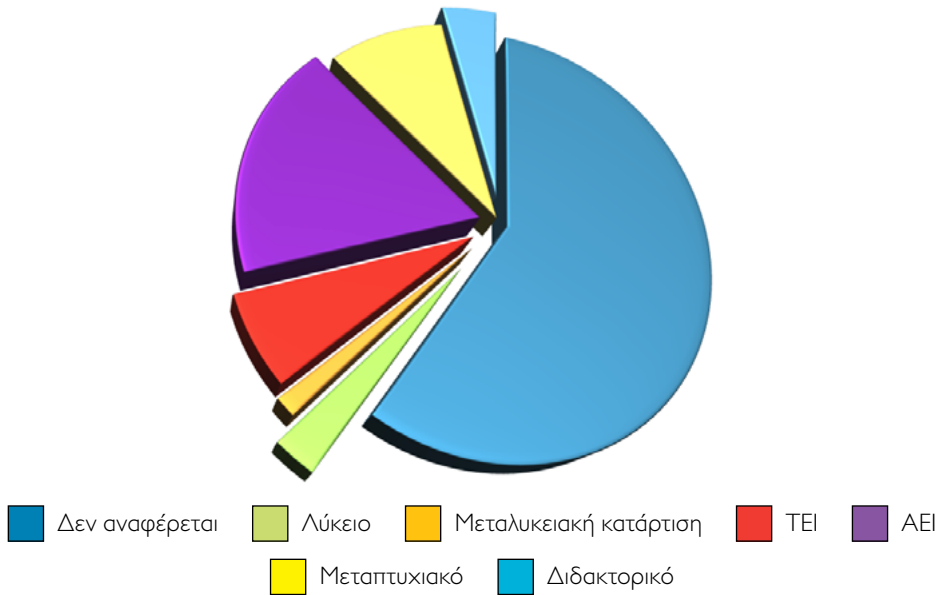
Γράφημα Β

Ηλικιακή κατανομή των κατασκευαστών προσωπικών σελίδων



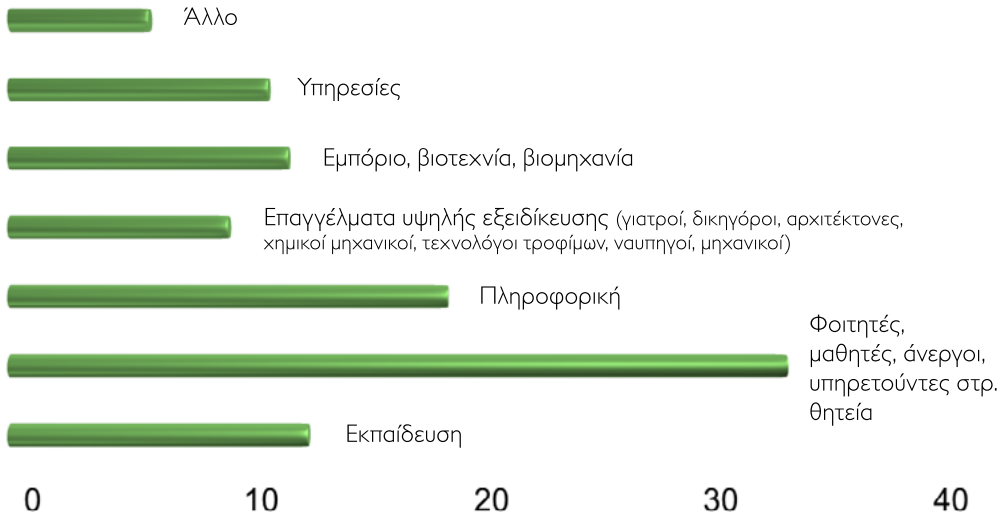
Γράφημα Γ

Κατανομή προσωπικών σελίδων ανά τίτλο σπουδών των κατασκευαστών



Γράφημα Δ

Σταθμισμένη κατανομή προσωπικών σελίδων ανά επαγγελματική δραστηριότητα των κατασκευαστών



Ακόμα λοιπόν και από αυτήν την αδρή πρώτη εικόνα που δίνουν τα γενικά στατιστικά μεγέθη, γίνεται φανερό πως πίσω από τις προσωπικές σελίδες καταγράφονται δυναμικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας. Οι οθόνες τους προσέφεραν βήμα σε μεσαία αστικά κυρίως στρώματα, για να εκφράσουν τις κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτισμικές ατζέντες της εποχής. Σε παραγωγική ηλικία οι περισσότεροι, με σημαντικά μορφωτικά εφόδια, καλύπτοντας ολόκληρο σχεδόν το φάσμα της επαγγελματικής απασχόλησης –κυρίως όμως τους τομείς εκείνους οι οποίοι συνδέονταν άμεσα με το μεταβαλλόμενο τεχνολογικό τοπίο της εποχής–, οι κατασκευαστές των προσωπικών σελίδων συγκροτούν για την Ελλάδα του '90 και των αμέσως επόμενων χρόνων ένα «τυπικό» παράδειγμα συλλογικού υποκειμένου.

Υπάρχει ένας ακόμα λόγος που κάνει τη συγκεκριμένη διαδικτυακή τεχνολογία να φαντάζει ιδιαίτερα αποκαλυπτική στα μάτια κάποιου που ενδιαφέρεται να μελετήσει πώς παράγονταν κοινωνικά νοήματα (πολιτικά, πολιτισμικά, οικονομικά, ιστορικά, κ.ά.) στην Ελλάδα κατά τη δεδομένη χρονική συγκυρία. Όπως θα έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε στο κύριο μέρος της ανάλυσης, οι προσωπικές σελίδες ήταν πολυδιάστατες αφηγηματικές επιφάνειες. Πάνω στις οθόνες τους οι ιδιοκτήτες τους δεν μιλούσαν μονάχα με τα κείμενά τους. Διαφορετικά υλικά (εικόνες, ήχοι, κείμενα κάθε είδους, κάθε έκτασης και κάθε μορφής, γραφικά, σύμβολα, χρωματισμοί, βίντεο, πίνακες, υπερσύνδεσμοι, κ.ά.) μπλέκονταν δημιουργώντας πυκνές δομές λόγου. Οι δομές αυτές, άτυπες ακόμα και ασταθείς μορφολογικά, πραγματικά αφηγηματικά υβρίδια, μας φέρνουν πιο κοντά στις πραγματικότητες του ύστερου 20ού αιώνα. Μαρτυρούν μεταμορφώσεις στον τρόπο που μιλούσαν, διάβα-

ζαν, έγγραφαν, σκέφτονταν και παρήγαγαν νόημα οι άνθρωποι της εποχής. Παραπέμπουν με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο σε νέες μορφές ψηφιακής εγγραμματοσύνης, με τις οποίες πρωτάρχιζαν να συμφιλιώνονται τμήματα της ελληνικής κοινωνίας από τα μέσα της δεκαετίας του '90. Με τον τρόπο αυτόν, οι προσωπικές σελίδες ξεχωρίζουν ανάμεσα στις υλικότητες που άφησε πίσω της η συγκεκριμένη δεκαετία: στην ιδιότυπη τεχνομορφή τους μπορεί να αποτυπωθεί –με μια ενάργεια που ελάχιστα άλλα αρχειακά σύνολα της ίδιας περιόδου μπορούν να αποδώσουν– η δομική αστάθεια αλλά και οι εργώδεις αναδιατάξεις που χαρακτηρίζουν *όχι μονάχα την πράξη, αλλά εξίσου τη σκέψη και την έκφραση* μετά το 1989.

Ο βασικότερος, ωστόσο, λόγος που καθιστά τις προσωπικές σελίδες προνομιακό πεδίο παρατήρησης της ιστορικής κουλτούρας είναι άλλος. Όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε στο δεύτερο κυρίως μέρος του βιβλίου, στη συντριπτική πλειονότητα του υλικού που μελετήθηκε διαπιστώθηκαν εκτεταμένες αναφορές στο ιστορικό παρελθόν. Μέσα από κείμενα, εικόνες, ήχους και κάθε λογής ψηφιακό εκφραστικό μέσο οι κατασκευαστές διαπραγματεύονταν στις οθόνες τους οτιδήποτε είχε να κάνει με την Ιστορία και το συλλογικό παρελθόν: πολέμους, θρύλους, στερεότυπα, τελετές, επετείους, «παραχαράξεις» και αυτόκλητες «αποκαταστάσεις» της ιστορικής αλήθειας, αρχεία, μνημεία, ερείπια, σχολικά εγχειρίδια, προφορικές και γραπτές μαρτυρίες, «αδιάσειστες» αποδείξεις και κριτικό επιστημονικό αναστοχασμό, ήρωες, αμφιλεγόμενες προσωπικότητες, ιερά κείμενα, μνημονικούς τόπους, «ιστορικές» φωτογραφίες.

Η *παρέλαση του παρελθόντος* στις ψηφιακές οθόνες των ελληνικών προσωπικών σελίδων ήταν μάλλον απρόσμενη. Η διεθνής επιστημονική βιβλιογραφία γύρω από το συγκεκριμένο διαδικτυακό είδος δεν έχει επισημάνει την πιθανή βαρύτητα που μπορούσε να έχει για το χτίσιμο μιας τέτοιας σελίδας η άρθρωση λόγου για το συλλογικό παρελθόν. Ήταν, επίσης, ιδιαίτερα επίμονη· σε πολλές προσωπικές σελίδες η ενασχόληση με το εθνικό ή το τοπικό παρελθόν γινόταν πρωταρχικό μέλημα, ξεπερνώντας σε αφηγηματική ένταση κάθε άλλη αναφορά.

Η πρόκληση, συνεπώς, ήταν μεγάλη. Απέναντί μας βρισκόταν ένα ογκώδες ψηφιακό αρχείο για την Ελλάδα του '90· ένα αρχείο εύγλωττο όσο λίγα σύγχρονά του, ταιριαστό με τη δυναμική ατμόσφαιρα του παρόντος και απρόσμενα ομιλητικό για το παρελθόν. Στις σελίδες που ακολουθούν θα επικεντρώσουμε στη θορυβώδη αυτή παρουσία του συλλογικού παρελθόντος στους πρώτους «ιδιωτικούς» χώρους που έστησαν Έλληνες και Ελληνίδες στο διαδίκτυο. Θα αναζητήσουμε τις διαφορετικές αφετηρίες, τις ποικίλες προθέσεις και τους ξεχωριστούς δρόμους όπου πάτησαν οι αναφορές στο συλλογικό παρελθόν. Θα προσπαθήσουμε να διακρίνουμε εξιστορητικούς μηχανισμούς, αφηγηματικές στρατηγικές, σχήματα πρόσληψης. Μα περισσότερο από όλα, θα επιχειρήσουμε να δούμε μέσα από το συγκεκριμένο ψηφιακό υλικό μεταβολές· τι αλλάζει, τι διακόπτεται, τι συνεχίζει, τι αναπροσαρμόζεται σε σχέση με τους τρόπους με τους οποίους ένα ζωντανό κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας κατανοούσε το συλλογικό παρελθόν στο γύρισμα περίπου της χιλιετίας.

Ωστόσο, πριν ξεκινήσουμε την περιήγησή μας στον ψηφιακό κόσμο των ελληνικών προσωπικών σελίδων, οφείλουμε μια τελευταία διευκρίνιση. Πριν καν η παρούσα έρευνα λάβει την οριστική μορφή της ανά χείρας έκδοσης, ο παραπάνω κόσμος ήταν ήδη νεκρός:

είναι δύσκολο να βρει κανείς σήμερα αναρτημένες στο διαδίκτυο έστω και δέκα από τις 2.500 προσωπικές σελίδες που μελετήθηκαν.³¹ Η τεχνολογία των προσωπικών σελίδων ανήκει πλέον στο ψηφιακό παρελθόν. Η γενιά που πρωταγωνιστεί σήμερα στον ελληνικό κυβερνοχώρο δεν έχει καμιά σχεδόν ανάμνηση των «πρωτόγονων» προσωπικών σελίδων. Προκύπτει, συνεπώς, το εύλογο ερώτημα: εν έτει 2015, στην εποχή των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και των έξυπνων ψηφιακών συσκευών, έχει άραγε νόημα να ασχολείται κανείς ακόμα με «προσωπικές σελίδες»; Στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν, θα επιχειρήσουμε να αναμετρηθούμε με αυτό το ερώτημα και να αναδείξουμε την ερμηνευτική δυναμική του ψηφιακού υλικού της παρούσας έρευνας. Προεξαγγελτικά, ωστόσο, μπορούμε να προβούμε σε μίαν ακόμα δήλωση: για μια έρευνα που καταγίνεται με το παρελθόν, μια *νεκρή τεχνολογία* είναι ακόμα πιο ενδιαφέρουσα από μια «ζωντανή». Και τούτο διότι αυξάνει μάλλον παρά μειώνει τις ερευνητικές απορίες: για ποιους λόγους, για παράδειγμα, γεννήθηκε και πέθανε η συγκεκριμένη τεχνολογία στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο; Τι καθιστά τις προσωπικές σελίδες τυπικά αφηγηματικά ίχνη μιας Ελλάδας που ανέπνεε στους ρυθμούς της ευρωπαϊκής νομισματικής ενοποίησης, του εκσυγχρονισμού και της εθνικής αυταρέσκειας; Πώς συναντιέται η ιστορικότητα της συγκεκριμένης τεχνολογικής δομής με τις πολύμορφες αντιλήψεις και στάσεις απέναντι στο παρελθόν που φιλοξενήθηκαν στις ψηφιακές της οθόνες; Γιατί η ψηφιακή Ελλάδα του Μιλένιουμ εκφράστηκε τελικά μέσα από *προσωπικές σελίδες*, ενώ εκείνη της μετά το 2008 κρίσης μέσα από *κοινωνικά μίντια*;

Για όλους αυτούς τους λόγους, οι ελληνικές προσωπικές σελίδες συγκροτούν για την παρούσα μελέτη κάτι περισσότερο από μια ψηφιακή τεχνολογία, κάτι πιο πολύτιμο από ένα ογκωδέστατο αυτοβιογραφικό αρχείο του ύστερου 20ού αιώνα. Στις σελίδες που ακολουθούν, οι ερασιτεχνικές και εφημέρες οθόνες που πλημμύρισαν τον ελληνικό κυβερνοχώρο μεταξύ 1994 και 2005 εκλαμβάνονται σαν ένα πραγματικό εκμαγείο, σαν μια αρχειακή μήτρα πάνω στην οποία μπορεί κανείς να παρακολουθήσει το ανάγλυφο που αφήνουν τα ίχνη των πολύτροπων και ασταθών διαδρομών της ελληνικής ιστορικής κουλτούρας στην κρίσιμη καμπή που ορίζει το πέρασμα στον 21ο αιώνα.

31 Το πρόβλημα αυτής της έλλειψης είναι αρκετά σημαντικό. Στην τελική έκδοση του παρόντος βιβλίου προβληματιστήκαμε αρκετά γύρω από το ζήτημα της παραπομπής στις ιστοσελίδες εκείνες, για τις οποίες δεν υπάρχει πλέον κανένα ίχνος τους στο δίκτυο, ούτε καν σε μηχανές ανάκλησης παλαιών ψηφιακών σελίδων, π.χ. www.archive.org. Η μη διαθεσιμότητα, ωστόσο, μιας ιστοσελίδας στην τρέχουσα στιγμή της εκάστοτε επίσκεψης δεν αίρει την αξιότητα της παραπομπής σ' αυτήν την σελίδα. Η αντίληψη που θέλει να «υπάρχει» ψηφιακά μονάχα ότι είναι διαθέσιμο στη στιγμή της επίσκεψης μπορεί να έχει νόημα σε συγκεκριμένες ακαδημαϊκές περιοχές, δημιουργεί ωστόσο προβλήματα σε χώρους σαν την Ιστοριογραφία. Στην παρούσα μελέτη, αλλά και γενικότερα σε έρευνες άλλων ιστορικών που έχουν να κάνουν με την ιστορικότητα των ψηφιακών δομών, το Ίντερνετ δεν είναι μονάχα μια ανοιχτή διαθεσιμότητα στο παρόν, ένα «διαρκώς» ενεργό άθροισμα υπερσυνδέσμων· είναι συνάμα κι ένα σύνολο από παρελθούσες και μη διαθέσιμες πλέον ψηφιακές υλικότητες, υλικότητες οι οποίες «υπήρξαν» μεν στο παρελθόν αλλά αξίζει να μελετώνται και στο παρόν. Στη βάση των παραπάνω, αποφασίσαμε να διατηρήσουμε την παραπομπή σε υπερσυνδέσμους προσωπικών σελίδων, ακόμα κι όταν αυτοί δεν είναι πλέον ενεργοί. Στις περιπτώσεις αυτές ο υπερσυνδέσμος είναι τοποθετημένος μέσα σε αγκύλες κι εάν ο αναγνώστης πατήσει επάνω του, θα μεταφέρεται στην παρούσα σελίδα του βιβλίου.

Μέρος Πρώτο

Μεταπλάσεις

Τα τελευταία χρόνια, κάθε αθλητική εκπομπή που σέβεται τον εαυτό της οφείλει να αφιερώνει μεγάλο κομμάτι του χρόνου της στην ανάλυση «αμφισβητούμενων φάσεων». Όσοι αγαπούν το ποδόσφαιρο γνωρίζουν πολύ καλά τι σημαίνουν τούτες οι δυο λέξεις: επιλεγμένα αποσπάσματα από τους αγώνες του Σαββατοκύριακου προβάλλονται ξανά και ξανά στην οθόνη της τηλεόρασης, σε κανονική αλλά και σε αργή ταχύτητα, όχι μόνο από την «κάμερα που βρίσκεται στην ευθεία» αλλά και από αντίθετη ή από κοντινή λήψη. Την ίδια στιγμή, από το στούντιο ακούγονται φωνές δημοσιογράφων, παλαίμαχων ποδοσφαιριστών και διαιτητών, οι οποίοι προσπαθούν να ερμηνεύσουν «τι πραγματικά έγινε» σε κάθε επίμαχη φάση στα γήπεδα. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα η γνώση των ειδικών αποδεικνύεται ανεπαρκής. Το τηλεοπτικό κοινό καλείται να συμμετάσχει στην ερμηνεία των γεγονότων μέσα από τηλε-ψηφοφορίες, ξαναβλέποντας πολλές φορές ακόμα τα ίδια στιγμιότυπα, σε μια σισούφεια προσπάθεια να αποκαλυφθεί η αλήθεια για ένα γκολ ή για ένα πέναλτι πίσω από μια εικόνα τους που μοιάζει να εκρέει διαρκώς από την οθόνη χωρίς να εκβάλλει πουθενά.

Ωστόσο, η νευρωτική αυτή οπτική επαναπροώθηση ενός στιγμιαίου γεγονότος δεν φαίνεται να αφορά αποκλειστικά και μόνο τα γκολ που σημειώνονται στα ποδοσφαιρικά γήπεδα. Τουναντίον, δύσκολα θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς πως στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα μεγάλη γκάμα γεγονότων (πολεμικά, πολιτικά, κοινωνικά, επιστημονικά, κ.ά.) διεκδίκησαν τη σημασία και τη βαρύτητά τους με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ένα γκολ κατοχυρώνει τη νομιμότητά του στις συνειδήσεις των φιλάθλων-τηλεθεατών.³² Τούτο συνέβη καθώς στο παραπάνω χρονικό διάστημα η ειδησεογραφική κάλυψη μιας μάχης, μιας πολιτικής συνδιάσκεψης, μιας διαδήλωσης, ενός αποτρόπαιου εγκλήματος ή μιας σπουδαίας επιστημονικής ανακάλυψης έτεινε σταδιακά να οργανώνεται γύρω από την προβολή επιλεγμένων στιγμιότυπων. Τα στιγμιότυπα αυτά, τραβηγμένα από διαφορετικές γωνίες λήψης, επαναλαμβάνονταν αρκετές φορές στις οθόνες προβολής τους. Καθλωμένοι μπροστά σε οπτικές συσκευές, οι θεατές των τελευταίων πενήντα-εξήντα χρόνων εξοικειώνονταν με την έννοια του σημαντικού συμβάντος καθώς απολάμβαναν

32 Για τη σύνδεση μεταξύ αθλητικών συμβάντων, «μεγα-γεγονότων» (mega-events) και χρόνου στην ιστορική συγκυρία της ύστερης νεωτερικότητας βλ. και Maurice Roche, «Mega-events, time and modernity: On time structures in global society», *Time & Society*, 12/1, 2003, σ. 99-126, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/0961463X03012001370>. Στην κοινωνιολογική προσέγγιση του Roche υιοθετούνται όροι όπως «μεσόσφαιρα» (mesosphere) και «συμβάν-ως-κόμβος» (event-as-hub) προκειμένου να περιγραφούν οι υπερκείμενοι μηχανισμοί συλλογικής ενσυναίσθησης του χρόνου, οι οποίοι στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα επικαθορίζουν τόσο το βίωμα των καθημερινών και κοινότοπων συμβάντων όσο και εκείνων που τελικά ανάγονται στην κλίμακα του «μεγα-γεγονότος».

πλάνα τα οποία, αν και το καθένα διαρκούσε ελάχιστα μόλις δευτερόλεπτα, παίζονταν ξανά και ξανά, σε κάθε πιθανή και απίθανη ευκαιρία. Φαίνεται μάλιστα πως όσο περισσότερο διευρυνόταν η πληθωρικότητα και η επαναληπτικότητα της οπτικής εκφοράς ενός περιστατικού, τόσο περισσότερο τα ακροατήρια πείθονταν για τη σημαντικότητά του.³³ Από τη δολοφονία του J. F. Kennedy ως την επίθεση των αεροπλάνων στο Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου στη Νέα Υόρκη και από τα βήματα του Neil Armstrong στη Σελήνη ως το γκρέμισμα του Τείχους στο Βερολίνο, η ατέρμονη επανάληψη των ίδιων επιλεγμένων στιγμιότυπων μοιάζει να έχει εξελιχθεί στις τελευταίες δεκαετίες σε αναγκαστική σχεδόν προϋπόθεση για την ανάδειξη ενός περιστατικού στην τάξη του *αξιωμαμένου* συμβάντος.

Επιπλέον, όπως ακριβώς συμβαίνει με τις «αμφισβητούμενες φάσεις» στα γήπεδα, η πιθανότητα μιας οριστικής ερμηνείας απομακρύνεται όσο περισσότερο καταπιάνονται οι κάμερες με τα γεγονότα του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Πίσω από τις οθόνες που πλημμυρίζουν με εικόνες του πρόσφατου ή του λιγότερου πρόσφατου παρελθόντος παραμονεύουν δημοσιογράφοι και πολιτικοί, τηλε-βιβλιοπώλες, πανελίστες, ιστορικοί, «απλοί» τηλεθεατές και «ειδικοί» εμπειρογνώμονες έτοιμοι να «σχολιάσουν» και να «εξηγήσουν». Κάθε καινούργιο πλάνο οδηγεί σε μια διαφορετική ματιά· κάθε νέα προβολή απελευθερώνει διαφορετικές εξηγήσεις και υπονομεύεται από καινούργιες αμφιβολίες. Καθώς τα ίχνη των συμβάντων αναβρασβίζουν με επιμονή στις οθόνες, η ερμηνεία τους μετατίθεται στο πεδίο μιας εκρηκτικής «επικαιρότητας» και συνδέεται ολοένα και πιο στενά με τα αγχωτικά συμφραζόμενα της εκάστοτε προβολής τους.³⁴

Η εξέλιξη αυτή δεν είναι δίχως σημασία. Αντίθετα, θεωρώ πως αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές μεταβολές που έχουν σημειωθεί στο πεδίο της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας, καθώς ωθεί τις κοινωνίες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα να αντιλαμβάνονται και να νοηματοδοτούν το παρελθόν τους με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με ό,τι συνέβαινε σε προηγούμενες δεκαετίες. Ας την αναδιατυπώσουμε, θεωρώντας την ως αρχική υπόθεση εργασίας για την παρούσα έρευνα: Ξεκινώντας από τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες και προχωρώντας προς τη μεταψυχροπολεμική εποχή, όπου «το να βλέπει κανείς ξεπερ-

33 Η σύνδεση της οπτικής επαναπροώθησης με τις συνολικότερες διαδικασίες παραγωγής του παρελθόντος στο πλαίσιο της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας έχει μελετηθεί κυρίως σε σχέση με το φαινόμενο της «τηλεοπτικής επανάληψης» (rerun): βλ. Lynn Spigel, «From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns», *Screen*, 36, 1995, σ. 16-34, DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/screen/36.1.16>, Phil Williams, «Feeding off the past: the evolution of the television rerun», *Journal of Popular Film and Television*, 21/4, 1994, σ. 162-175, και John Weispenning, «Cultural functions of reruns: Time, memory and television», *Journal of Communication*, 53/1, 2003, σ. 165-176, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1460-2466.2003.tb03012.x>.

34 Για μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση των τεχνολογιών και των πρακτικών επαναπροώθησης του παρελθόντος στο πεδίο της «επικαιρότητας» στην Ελλάδα των τελευταίων χρόνων βλ. Πηνελόπη Παπαηλία, «“Ζωτανή σύνδεση” με την Ιστορία: Από τα κινηματογραφικά επίκαιρα στα τηλεοπτικά έκτακτα», στο *Η κινηματογραφική εικόνα ως τεκμήριο: διερεύνηση της οπτικοακουστικής καταγραφής της πραγματικότητας*, Κινηματογραφικό Αρχείο, Υπουργείο Εξωτερικών – Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, υπό έκδοση. Ευχαριστώ θερμά την Π. Παπαηλία που μου κοινοποίησε το κείμενό της κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου.

νά κατά πολύ το να πιστεύει»,³⁵ ένα συγκεκριμένο γένος εικόνων φαίνεται να αναστατώνει τις σχέσεις παρόντος και παρελθόντος. Το στιγμιότυπο, η *αιχμαλωσία* δηλαδή του παρελθοντικού ίχνους μέσα σε τεχνο-οπτικές ρυθμίσεις που επιτρέπουν την εντατική (ανα)τύπωσή του στο εκάστοτε παρόν, αναδεικνύεται σταδιακά σε βασικό τρόπο παραγωγής του παρελθόντος. Παράλληλα, όσο περισσότερο εξαρτάται η νοηματοδότηση των συμβάντων από την επαναπροώθηση επιλεγμένων στιγμιαίων εικόνων, τόσο περισσότερο η αλήθεια της εικόνας υποβάλλεται σε σκληρές δοκιμασίες.

Από την παραπάνω διατύπωση γίνεται φανερό πως επιμένουμε να θεωρούμε το στιγμιότυπο υπόθεση του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Τούτο δεν σημαίνει, βέβαια, πως η συγκεκριμένη τεχνο-οπτική ρύθμιση εμφανίστηκε ξαφνικά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως σημειώνει ο γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze, από την εποχή της Επιστημονικής Επανάστασης έχει ήδη ξεκινήσει μια σημαντική μετατόπιση: η «αξιοσημείωτη, ενική στιγμή» άρχιζε να γίνεται η βάση όπου στήνονταν οι καινούργιες επιστημολογίες του 17ου αιώνα. Από τον Kepler ως τον Γαλιλαίο και από τον Καρτέσιο ως τον Νεύτωνα, «η μηχανική διαδοχή τυχαίων στιγμών αντικαθιστούσε τη διαλεκτική τάξη των στάσεων».³⁶ Από τα μέσα μάλιστα του 19ου αιώνα με τη διάδοση της φωτογραφίας και αργότερα του κινηματογράφου η τεχνολογική αναπαραγωγή της στιγμιαίας εικόνας κέρδιζε έδαφος στους μηχανισμούς της οπτικής αναπαράστασης, καθώς «ένα άγγιγμα με το δάκτυλο αρκούσε (πλέον) για να στεριώσει ένα συμβάν για απεριορίστο χρονικό διάστημα. Η κάμερα έδωσε στη στιγμή ένα μεταθανάτιο σοκ».³⁷ Έπρεπε, ωστόσο, να φτάσουμε στο δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα για να αναβαθμιστεί σε τέτοιο βαθμό η κοινωνική δυναμική της στιγμιαίας εικόνας –ρυθμισμένης, κυρίως, στην τεχνο-μορφή του επαναλαμβανόμενου στιγμιότυπου– ώστε να μπορεί να επηρεάζει ακόμα και τους ίδιους τους τρόπους που οι κοινωνίες της εποχής παρήγαν νοήματα για το παρελθόν τους.³⁸

Όπως και να 'χει πάντως, από τα μέσα τουλάχιστον του 19ου αιώνα τα στιγμιαία αποτυπώματα του παρελθόντος στοιχειώνουν ανάμεσα σε εικόνες τεχνολογικά ακριβείς. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, να λησμονούμε πως οι εικόνες αυτές σε καμία στιγμή δεν μπόρεσαν να

35 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο 1999, σ. 1.

36 Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 20.

37 Η Mary Ann Doane, σχολιάζοντας τη γνωστή αυτή φράση του Walter Benjamin, υπενθυμίζει πως ο Benjamin δεν απομονώνει τις οπτικές τεχνικές «αιχμαλωσίας της στιγμής», αλλά τις εγγράφει μέσα στην ευρύτερη συνάφεια των τεχνολογικών μετατοπίσεων του ύστερου 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού (εξηλεκτρισμός, μετάδοση και αναπαραγωγή της φωνής, κ.λπ.)· βλ. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 2002, σ. 151-152.

38 Ορισμένοι ερευνητές επιμένουν πως η ιδιότητα του στιγμιότυπου να «απάγει» ένα συμβάν από μια συγκεκριμένη χρονική ακολουθία και να το εγγράφει σε νέες χρονικές διευθετήσεις αποτελεί εξέλιξη που δρομολογήθηκε ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τη διάδοση της φωτογραφίας· βλ., για παράδειγμα, Christian Metz, «Photography and fetish», *October*, 34, 1985, σ. 84.

λειτουργήσουν «ακριβώς ως εικόνες»,³⁹ σαν πιστοποιητικά δηλαδή αλήθειας για οτιδήποτε συνέβη στο παρελθόν: σε ολόκληρη τη διάρκεια των μοντέρνων καιρών, η δυνατότητα της εικόνας να αναπαριστά την αλήθεια του παρελθόντος παρέμενε σε εκκρεμότητα, μια εκκρεμότητα βασανιστική, συνάμα δε και κεφαλαιώδης για τη συγκρότηση του δυτικού πολιτισμού.⁴⁰ Η κυριαρχία μάλιστα του στιγμιότυπου έρχεται να υπογραμμίσει πως η ήδη υπολειμματική σχέση εικόνας-αλήθειας-παρελθόντος επιδεινώθηκε ραγδαία στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα: όσο περισσότερο άρτιες, ευσύνοπτες και δυναμικές γίνονταν οι στιγμιαίες απεικονίσεις του παρελθόντος, τόσο περισσότερο δυσκόλευε το παιχνίδι της επικύρωσης της αλήθειας τους.

Οι δυσκολίες φαίνονταν να επιτείνονται λίγο πριν από το τέλος του 20ού αιώνα και τον ερχομό του επόμενου. Όπως θα επιχειρήσω να δείξω στη συνέχεια του κεφαλαίου, η έλευση των ψηφιακών τεχνολογιών μετά το 1980 επιτάχυνε τις πρακτικές της οπτικής επαναπροώθησης, κάνοντας ακόμα πιο αβέβαιη τη σχέση που περιγράψαμε παραπάνω. Μέσα στο σκηνικό αυτό, το παρελθοντικό ίχνος –ο ακρογωνιαίος λίθος της Ιστορίας– μεταμορφωνόταν προκλητικά. Οι κραδασμοί που προκαλούνταν δεν επέτρεπαν στον ιστοριογραφικό στοχασμό να παραμένει απαθής. Έτσι, τα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια αρκετοί ιστορικοί αλλά και θεωρητικοί της Ιστορίας καταπίσστηκαν με τις επιπτώσεις των ψηφιακών μηχανισμών παραγωγής της εικόνας στους τρόπους με τους οποίους τα ίχνη του παρελθόντος επενδύονται με συγκεκριμένο περιεχόμενο και γίνονται βάση για την ανάδειξη ιστορικών γεγονότων.

Ο θεωρητικός της ιστορίας Hayden White, για παράδειγμα, κατανόησε την «ηλεκτρονική επανάσταση» ως την απογείωση μιας μακράς ιστορικής διαδικασίας «έκπτωσης του γεγονότος [...] (από τη θέση) του βασικού δομικού υλικού της Ιστορίας».⁴¹ Ο White τοποθέτησε τις απαρχές της παραπάνω διαδικασίας στα καλλιτεχνικά ρεύματα του μοντερνισμού στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Υποστήριξε, ωστόσο, πως η εξαντλητική επαναληπτική περιφορά περιστατικών και εικόνων του παρελθόντος στις οθόνες των ηλεκτρονικών μέσων του ύστερου 20ού αιώνα αποδιοργάνωσε πλήρως κάθε αίσθηση μοναδικότητας του παρελθοντικού ίχνους. Σύμφωνα με τον αμερικανό διανοητή, καθώς ο 20ός αιώνας έφτανε στο τέλος του, η αποδιοργάνωση αυτή προχώρησε σε τέτοιο βαθμό ώστε ήταν πλέον πολύ δύσκολο να παραχθούν ρεαλιστικές ιστορικές αφηγήσεις, αφηγήσεις δηλαδή ικανές να πείθουν με την πλοκή και την κειμενική τους συνάφεια πως μπορούν να συνεχίζουν να δείχνουν τι «πραγματικά συνέβη» στο παρελθόν.⁴²

39 Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 2004, σ. 94.

40 Για μια συνολικότερη θεώρηση των ιστορικών αλλαγών στη σύνδεση των καθεστώτων αλήθειας με την εικόνα και την όραση στον νεότερο δυτικό κόσμο βλ., μεταξύ άλλων, Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1993, και Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the nineteenth Century*, MIT Press, Κέμπριτζ 1998.

41 Hayden White, «The modernist event», στο Vivian Sobchack (επιμ.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, Νέα Υόρκη 1996, σ. 18.

42 Στο ίδιο, σ. 22-23.

Ακόμα όμως και ιστορικοί που κινούνται στον αντίποδα των αναλύσεων του White, αρνούμενοι να προσυπογράψουν το τέλος της ρεαλιστικής ιστορικής περιγραφής, αναγνώρισαν στις ψηφιακές πραγματικότητες του ύστερου 20ού αιώνα τη συνέχεια μιας μακράς πορείας, η οποία είχε αρχίσει ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα να υποσκάπτει τη ρεαλιστική αναπαράσταση του συμβάντος. Για παράδειγμα, στο ιστοριογραφικό σχήμα που ανέπτυξε η ιστορικός Tessa Morris-Suzuki, η πρόσληψη του παρελθοντικού ίχνους επικαθορίζεται, τον τελευταίο ενάμιση αιώνα, από την κυριαρχία διαφορετικών οπτικών τεχνολογιών. Πιο συγκεκριμένα, η Morris-Suzuki εντοπίζει πέντε τουλάχιστον διαδοχικές φάσεις από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 21ου, στη διάρκεια των οποίων αναδιαμορφώνεται διαρκώς η ισορροπία μεταξύ φανταστικής και ρεαλιστικής πρόσληψης του παρελθόντος, ανάλογα με την κυρίαρχη κάθε φορά πολιτισμική νοηματοδότηση συγκεκριμένων οπτικών τεχνολογιών (φωτογραφία, κινηματογράφος, κόμικς, τηλεόραση, cd-rom, διαδίκτυο).⁴³

43 Tessa Morris-Suzuki, *The Past Within Us: Media, Memory, History*, Verso, Νέα Υόρκη 2005, ιδιαίτερα σ. 141-142.

Η οπτική επαναπροώθηση και ο γυμνός χρόνος

Ας αφήσουμε προς το παρόν κατά μέρος τις διαμάχες των ιστορικών για τη μοίρα των ιχνών του παρελθόντος και ας επανέλθουμε σε αυτό που προκύπτει ως κοινή συνισταμένη από αναλύσεις σαν τις δύο τελευταίες: μετά το 1980 πυκνώνουν οι φωνές που αναγνωρίζουν πως οι τεχνολογίες της οπτικής επαναπροώθησης και η προτεραιότητα του στιγμιότυπου τροποποίησαν τις διαδικασίες νοηματοδότησης του παρελθόντος στη διάρκεια του δεύτερου μισού του περασμένου αιώνα.⁴⁴

Στο σημείο αυτό, ωστόσο, προκύπτει ένα ερώτημα: είναι δυνατόν να δεχτούμε ότι η εμφάνιση ορισμένων καινούργιων οπτικών τεχνικών μπόρεσε να επηρεάσει αποφασιστικά τους τρόπους με τους οποίους μεγάλα τμήματα των σύγχρονων κοινωνιών έμαθαν να χτίζουν τις εικόνες και τις αντιλήψεις τους σχετικά με το παρελθόν τους; Βασική θέση του παρόντος βιβλίου είναι πως προκειμένου να δώσει κανείς ικανοποιητικές απαντήσεις σε ένα ερώτημα σαν κι αυτό, σε ένα ερώτημα δηλαδή που εστιάζει στη σχέση μεταξύ τεχνολογίας και πρόσληψης του παρελθόντος, οφείλει να υπερβεί την «τεχνική» διάσταση. Για να το πω διαφορετικά, θεωρώ πως πρέπει να κρατά κανείς αποστάσεις από τεχνο-ντετερμινιστικές θεωρήσεις, οι οποίες προϋποθέτουν πως η εμφάνιση μιας καινούργιας τεχνολογίας πυροδοτεί –νομοτελειακά σχεδόν– αλυσιδωτές εξελίξεις στο πεδίο της κουλτούρας. Αντίθετα, στην περίπτωση μας φαίνεται πως μάλλον το αντίστροφο είχε συμβεί: οι τεχνολογίες μετάδοσης της εικόνας ήταν εκείνες που αναγκάστηκαν να τροποποιηθούν προκειμένου να ανταποκριθούν στις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής. Πρόσφατες έρευνες, για παράδειγμα, στο πεδίο της ιστορίας της τηλεόρασης έχουν δείξει πως η αμερικανική τηλεοπτική βιομηχανία αναγκάστηκε από πολύ νωρίς να αλλάξει τον τρόπο λειτουργίας της, υιοθετώντας σε ελάχιστα μόλις χρόνια (1954-1959) πρακτικές επαναπροώθησης της εικόνας (μαγνητοσκοπήση, *rerun*, κ.ά.), οι οποίες ήταν ξένες προς την αρχική της τεχνική φυσιογνωμία. Και τούτο διότι η επανάληψη της εικόνας φαίνεται πως είχε ήδη αρχίσει να ριζώνει βαθιά στο πολιτισμικό έδαφος κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, αναγκάζοντας θεσμούς, πρόσωπα αλλά

44 Ενδεικτικά, βλ. Fredric Jameson, «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism», *New Left Review*, 146/1, 1984, σ. 53-92, David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Κέμπριτζ 1990, σ. 291, Vivian Sobchack, «Introduction: History happens», στο *The Persistence of History*, ό.π., σ. 4-5, Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1997, σ. 20-25, και της ίδιας, «Reenactment, fantasy, and the paranoia of history: Oliver Stone's docudramas», *History and Theory*, 36/4, 1997, σ. 72-74, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.00031>.

και νεογέννητες τεχνολογίες, όπως η τηλεόραση, να μεταμορφωθούν και να αναθεωρήσουν τους αρχικούς τους βηματισμούς.⁴⁵

Επιπλέον, όσο η κυκλοφορία της εικόνας εξελισσόταν σε αντικείμενο μιας νέας μεταπολεμικής βιομηχανίας, τόσο περισσότερο οι διακριτές ως τότε οπτικές τεχνολογίες και οι αντίστοιχες οικονομικές δραστηριότητες συναντούσαν η μια την άλλη. Οι εικόνες που διακινούνταν άλλαζαν συνεχώς τόπο εγκατάστασης: ο πρωταγωνιστής ενός σήριαλ γινόταν αφίσα στο εφηβικό δωμάτιο, κινηματογραφικά πλάνα προβάλλονταν στην τηλεόραση, κόμικς μεταπηδούσαν από τις σελίδες των περιοδικών στην οθόνη του σινεμά ή στον δέκτη της τηλεόρασης, κ.ο.κ. Σε ολόκληρη τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα εικόνες περιφέρονταν διαρκώς από τη διαφήμιση ως τον κινηματογράφο, από το εικονογραφημένο έντυπο στην τηλεόραση και από το internet ως τα σχολικά εγχειρίδια, συστήνοντας έναν ιδιότυπο κυκλωτικό χορό. Ο Jay Bolter και ο Richard Grusin έχουν προτείνει ένα όνομα γι' αυτόν το χορό· τον αποκαλούν *αναμεσοποίηση* (remediation) και θεωρούν πως έχει ξεχωριστή σημασία για όποιον προσπαθεί να καταλάβει τους μηχανισμούς που διέπουν την παραγωγή των εικόνων στον σύγχρονο κόσμο.⁴⁶

Η σημασία, ωστόσο, της αναμεσοποίησης γίνεται ακόμα πιο μεγάλη αν συνυπολογίσουμε κάτι που δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους εισηγητές του συγκεκριμένου όρου: ο αδιάκοπος χορός των εικόνων δεν αφορούσε μονάχα το παρόν. Με το ξεκίνημα σχεδόν της μεταπολεμικής περιόδου, εικόνες που μετέφεραν ίχνη του παρελθόντος άρχισαν να επαναλαμβάνουν με συνέπεια τον εαυτό τους σε διαφορετικές οπτικές τεχνολογίες και να προσφέρονται σε εντατική αλλά και σε εκτατική κατανάλωση. Εμβληματικές μορφές του έθνους, τοπία, ήχοι, σύμβολα και μνημεία γλιστρούσαν από τη σελίδα στην οθόνη, από την οθόνη στο εικονογραφημένο καρτέ και από κει στην αφίσα, στην κορνίζα, στην καρτ ποστάλ και πάλι πίσω σε μιαν άλλη οθόνη ή σε κάποια καινούργια σελίδα. Επιπλέον, κάθε καινούργια επανάληψη αλλά και κάθε νέα μεταμόρφωση, κάθε επιτυχημένη δηλαδή διάβαση μιας εικόνας από το παρελθόν από τη μια οπτική επιφάνεια στην άλλη, διεύρυνε τη σημειωτική ισχύ των εικόνων αυτών. Επάνω τους δεν μνημονεύονταν πλέον μονάχα κάποιο παρελθοντικό συμβάν· τώρα κουβαλούσαν μαζί τους και τις ερμηνείες, τις προσδοκίες και τα νοήματα που προσκλήθηκαν κατά τις προηγούμενες στάσεις τους στις διαφορετικές οπτικές επιφάνειες του μεταπολεμικού κόσμου.⁴⁷ Με το πέρασμα του χρόνου συγκροτήθηκαν γύρω από τις εικόνες αυτές ισχυροί μνημονικοί τό-

45 Williams, «Feeding off the past», ό.π., σ. 162-165.

46 Οι Bolter και Grusin εισηγήθηκαν τον όρο αναμεσοποίηση (remediation) για να περιγράψουν κυρίως το φαινόμενο της συνεχούς επανάκλησης οπτικών δομών από προηγούμενα οπτικά μέσα σε μεταγενέστερα· βλ. Jay D. Bolter – Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Κέμπριτζ 2000. Στην παρούσα ανάλυση –όπως θα φανεί στη συνέχεια του κεφαλαίου– η αναμεσοποίηση εκλαμβάνεται ως τμήμα των ευρύτερων πρακτικών οπτικής επαναπροώθησης, όπως είναι για παράδειγμα η αναδίπλωση, η παρατακτικότητα των θέσεων οπτικής λήψης και η επαναπροβολή εντός του ίδιου μιντιακού συστήματος.

47 Richard Dienst, *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Duke University Press, Ντάραμ 1994, σ. 73.

ποι και αναδύθηκαν νέες μνημονικές πρακτικές, Συλλογικότητες και μεμονωμένα άτομα άρχισαν να στοιχίζονται πίσω από παρόμοιες εικόνες και να κατανοούν την εθνική, τοπική ή βιογραφική τους συνέχεια μέσα από την έντονη αυτή οπτική περιφορά των ίχνών του παρελθόντος.⁴⁸ Όσο περισσότερο μάλιστα διευρύνονταν τα μέσα και οι τρόποι αυτής της επαναληπτικής παραγωγής, τόσο πιο κοντά εγκαθίστατο η τελευταία στον πυρήνα της κυρίαρχης ιστορικής κουλτούρας,

Στις προηγούμενες σελίδες διατύπωσα την άποψη πως έπρεπε να φτάσουμε στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα για να απογειωθεί πραγματικά η δυναμική της επαναληπτικής οπτικής (ανα)παραγωγής του παρελθοντικού ίχνους. Παρόλο δε που επέμεινα πως η μελέτη αυτών των νέων παραγωγικών μηχανισμών επιβάλλει να κρατάμε αποστάσεις από ντετερμινιστικές θεωρήσεις της τεχνολογίας, είναι δύσκολο να προσπεράσουμε το γεγονός ότι το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα χαρακτηρίζεται από την επέλαση συγκεκριμένων τεχνολογιών, που δεν είναι άλλες από τις ψηφιακές.⁴⁹ Στο σημείο αυτό, συνεπώς, ανακύπτουν ορισμένα ερωτήματα: πώς ακριβώς οργανώνεται η σχέση μεταξύ οπτικής επαναπροώθησης και ψηφιακών τεχνοδομών στον ύστερο 20ό αιώνα; Ποιες συγκεκριμένες μορφές λαμβάνει η επαναληπτική παραγωγή του παρελθοντικού ίχνους από τη στιγμή που εισέρχεται στον τεχνοπολιτισμό της κινητής τηλεφωνίας, της ψηφιακής τηλεόρασης, της εικονικής πραγματικότητας και προπαντός του διαδικτύου; Ποιες ψηφιακές μορφές αποδεικνύονται πιο πρόσφορες για να μελετήσει κανείς τις νέες περιπέτειες της (ανα)παραγωγής του παρελθόντος;

Ξεκινώντας από το τελευταίο ερώτημα, θεωρώ πως οι ελληνικές προσωπικές σελίδες που μελετήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας συγκροτούν όντως ένα προνομιακό

48 Στο σημείο αυτό, οφείλω να διευκρινίσω πως η διαδικασία της διαρκούς συσσώρευσης μνημονικών «στρωμάτων» δεν αφορά αποκλειστικά τις εικόνες που αναμεσποιοούνταν στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Αντίθετα, προσδιορίζει ευρύτερες μνημονικές υλικότητες στον νεότερο και τον σύγχρονο κόσμο. Ο Χαμηλάκης, για παράδειγμα, αναδεικνύει πώς ένας από τους μείζονες μνημονικούς τόπους στη σύγχρονη Ελλάδα (τα Μάρμαρα του Παρθενώνα) συγκροτήθηκε στη βάση της διαρκούς συσσώρευσης επάλληλων νοηματοδοτήσεων του παρελθόντος πάνω σε ένα υλικό όπως το μάρμαρο. Όπως και στην περίπτωση των αναμεσποιοούμενων εικόνων, στην ανάλυση του Χαμηλάκη η συσσώρευση δεν κατανοείται ως παρατακτική απόθεση νοημάτων, αλλά ως μια δυναμική διαδικασία που κατορθώνει να ανασύρει στην επιφάνεια ολόκληρη τη «μνημονική στρωματογραφία» των γλυπτών σε κάθε στιγμή που τίθεται ζήτημα νοηματοδότησης του παρελθόντος: βλ. Yannis Hamilakis, *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2007, σ. 275.

49 Σε παλαιότερο κείμενό μου έχω υποστηρίξει πως η μαζική εισβολή των ψηφιακών τεχνολογιών στο πεδίο της καθημερινότητας η οποία συντελέστηκε στη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα συνδέεται άμεσα με την εικόνα. Πιο συγκεκριμένα, διατύπωσα την άποψη πως η διάχυση των πληροφορικών τεχνολογιών προϋπέθεσε ιστορικά την αποσύνδεση των τελευταίων από την επικράτεια του μηχανικού υπολογισμού και την πρόσδεσή τους στον ευρύτερο «πολιτισμό της εικόνας» (visual culture), όπως αυτός διαμορφωνόταν σταδιακά από τα τέλη του 19ου και σε ολόκληρη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Βλ. Μήτσος Μπιλάλης, «Ιστορίες "υπολογιστικής όρασης": Αναγνώσεις του 19ου αιώνα σε ψηφιακά περιβάλλοντα έρευνας», *Ο Μνήμων*, 24, 2002, σ. 387-389, DOI: <http://dx.doi.org/10.12681/mnimon.747>.

πεδίο παρακολούθησης της επαναληπτικής οπτικής περιφοράς του παρελθοντικού ίχνους στα τέλη του 20ού αιώνα. Οι λόγοι είναι καταρχάς ποσοτικοί. Μια γρήγορη ματιά στα συγκεντρωτικά στατιστικά δεδομένα που εξήχθησαν μετά την ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας δείχνει πως οι πρακτικές οπτικής επαναπροώθησης έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην κατασκευή των ελληνικών προσωπικών σελίδων: μία στις τέσσερις περίπου από τις σελίδες αυτές έχτιζε το σύνολο ή μέρος της οπτικής της επιφάνειας επαναλαμβάνοντας εικόνες που παραπέμπουν σε στιγμές και γεγονότα του παρελθόντος.⁵⁰ Οι εικόνες αυτές ανακύκλωναν συνήθως άμεσα διαθέσιμες μνημονικές υλικότητες: φωτογραφίες από το οικογενειακό άλμπουμ, ψηφιακές εικόνες μνημειακών χώρων τραβηγμένες στη διάρκεια ενός ταξιδιού, επάλληλες εστιάσεις στις λεπτομέρειες μιας συλλογής ή ενός παλαιού αποκτήματος, εικόνες που παραπέμπουν στο εθνικό ή στο τοπικό παρελθόν αναδημοσιευμένες συνήθως από κόμβους μουσείων, οργανισμών αλλά και από άλλες προσωπικές σελίδες αποτελούν ορισμένα μόνο από τα οπτικά ίχνη του παρελθόντος τα οποία περιφέρονταν με επαναληπτικές διατάξεις στις παραπάνω σελίδες.

Ωστόσο δεν ήταν μονάχα ποσοτική η δυναμική του φαινομένου της οπτικής επαναπροώθησης. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως οι ιδιοκτήτες των προσωπικών σελίδων χρησιμοποίησαν διαφορετικές στρατηγικές προκειμένου να υλοποιήσουν την επαναληπτική εκφορά των οπτικών ίχνών του παρελθόντος στον ιστότοπό τους. Η πολύμορφη αυτή τυπολογία καθώς και η αφηγηματική ενέργεια που εκλύει καθεμιά διακριτή εκδοχή οπτικής επανάληψης καθιστούν ακόμα πιο ενδιαφέρουσα τη μελέτη του φαινομένου της οπτικής επαναπροώθησης στις ελληνικές προσωπικές σελίδες. Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να δούμε από πιο κοντά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των διαφορετικών εκδοχών οπτικής επαναπροώθησης, δουλεύοντας με ορισμένα τυπικά παραδείγματα ιστότοπων. Η στόχευση είναι διπλή: από τη μια μεριά θα επιχειρήσουμε να χαρτογραφήσουμε την πυκνή μορφολογία του φαινομένου της οπτικής επαναπροώθησης στις οθόνες των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Από την άλλη, θα αναζητήσουμε την ιστορικότητα αυτών των διακριτών εκδοχών, συνδέοντας καθεμιά από αυτές με διαφορετικές διαδρομές στο πεδίο της (ιστορικής) κουλτούρας των τελευταίων εκατό περίπου χρόνων.

Στο γράφημα I οι μορφές οπτικής επαναπροώθησης που εντοπίστηκαν στις προσωπικές σελίδες ομαδοποιούνται σε τέσσερις κύριες κατηγορίες. Όπως φαίνεται στο γράφημα, οι τρεις από αυτές καλύπτουν τη μεγαλύτερη έκταση του φαινομένου. Πρόκειται, ουσιαστικά, για διακριτές πρακτικές οπτικής επαναπροώθησης, τις οποίες αποκαλώ αντίστοιχα *αναδίπλωση*, *επαναπροβολή* και *ανασχεδιασμό*.

Ξεκινώντας από τα ποσοστά εμφάνισης των τριών πρακτικών, παρατηρούμε πως η *αναδίπλωση* κυριαρχεί των υπολοίπων (42,11%). Τι ακριβώς εννοούμε, όμως, με τον όρο αυτόν; Στην παρούσα έρευνα η αναδίπλωση (*unfolding*) χρησιμοποιείται για να περιγράψει προ-

50 Η ακριβής αναλογία είναι 24,89% επί του συνόλου των προσωπικών σελίδων που αναλύθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας.

σωπικές σελίδες στις οποίες μία ή περισσότερες εικόνες επαναλαμβάνονται τόσες φορές όσες απαιτούνται για να καλυφθεί ολόκληρη η οθόνη του υπολογιστή από αυτές. Η ανάλυση μάλιστα των αντίστοιχων σελίδων δείχνει πως η εικόνα που αναδιπλώνεται δεν μένει μόνη της στην οθόνη· στις περισσότερες περιπτώσεις η εικόνα αυτή χρησιμεύει ως οπτικό υπόστρωμα (background) όπου μπορούν να τοποθετηθούν κείμενα, υπερσύνδεσμοι προς άλλες σελίδες, ακόμα κι άλλες εικόνες.

Γράφημα Ι

Κατανομή φαινομένου οπτικής επαναπροώθησης στον συνολικό πληθυσμό προσωπικών σελίδων



■ Χωρίς επαναπροώθηση ■ Αναδίπλωση ■ Ανασχεδιασμός
■ Επαναπροβολή ■ Άλλες μορφές

Ο Ηλίας, για παράδειγμα, αφιερώνει την ηλεκτρονική του σελίδα στην ολιγόχρονη παραμονή του στη Βαρκελώνη στα μέσα της δεκαετίας του '90.⁵¹ Στην οθόνη που φτιάχνει (βλ. εικ. Ι), μνημεία του μεσαιωνικού παρελθόντος, αρχιτεκτονικά σύνολα του 19ου αιώνα αλλά και πολύ πιο σύγχρονα κτίσματα, τα οποία παραπέμπουν στο ποδοσφαιρικό μεγαλείο της καταλανικής πόλης, επαναλαμβάνονται αρκετές φορές το ένα μετά το άλλο. Ελάχιστες λέξεις διακόπτουν την οπτική πλημμυρίδα. Καθώς οι παραπάνω εικόνες αναδιπλώνονται καλύπτουν κάθε σημείο της οθόνης. Στον πολύχρωμο καμβά που σχηματίζεται επικάθονται

51 [http://homepages.pathfinder.gr/fox66] (πρώτος εντοπισμός 10.2002, τελευταία επίσκεψη 21.7.2007).

φωτογραφίες οι οποίες απεικονίζουν τον ίδιο τον κατασκευαστή της σελίδας και την παρέα του. Θα μπορούσαμε, συνεπώς, να υποστηρίξουμε πως στον ιστότοπο του Ηλία διαμορφώνεται μια συγκεκριμένη στρατηγική αυτοπαρουσίασης: εμβληματικά ίχνη του μακρινού αλλά και του λιγότερου μακρινού παρελθόντος ενός τόπου αναδιπλώνονται υφαίνοντας έναν σκηνικό διάκοσμο όπου προβάλλονται τα στιγμιότυπα του ατομικού παρελθόντος.

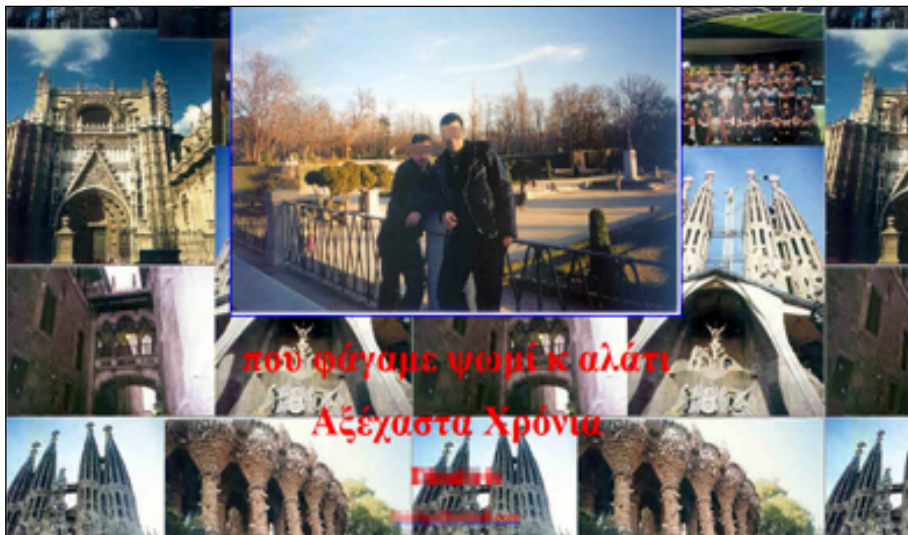
Όταν αντικρίζουμε επιφάνειες σαν την οθόνη της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας, επιφάνειες δηλαδή διεπίπεδες, στις οποίες ορισμένες πληροφορίες χρησιμεύουν ως υπόστρωμα για κάποιες άλλες, το βλέμμα μας προσανατολίζεται συνήθως προς τις τελευταίες. Ο χώρος του διάκοσμου παραμένει στην επικράτεια του οπτικού ασυνείδητου, χωρίς να γίνεται άμεσα αισθητή η συμβολή του στην πρόσληψη των νοημάτων που μεταφέρει η εικόνα. Ωστόσο η συμβολή αυτή δεν είναι μικρή: σύμφωνα με την κλασική μελέτη του Erving Goffman για τις δομές των κοινωνικών συναντήσεων στις αρχές της μεταπολεμικής περιόδου, η ύπαρξη του σκηνικού διάκοσμου έχει καθοριστική σημασία για την παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινότητα του δυτικών κοινωνιών. Ο Goffman υποστήριξε ότι τα «σκηνικά» κάθε μικρής ή μεγαλύτερης παράστασης που οργανώνεται προκειμένου να παρουσιαστεί ο εαυτός μπροστά στα βλέμματα των άλλων δεν στήνονται αυθαίρετα. Αντίθετα, προκύπτουν από ενδιάθετους τρόπους και τύπους, κοινωνικά σταθεροποιημένους και όχι άπειρους στον αριθμό. Οι τρόποι και οι τύποι αυτοί έχουν δοκιμαστεί στο πέρασμα του χρόνου σε ανάλογες περιστάσεις και δεσμεύουν τις επιλογές της παρουσίασης. Για να το πούμε διαφορετικά, στην αρχιτεκτονική και στη μορφολογία του σκηνικού διάκοσμου συναντιούνται κάθε φορά οι επιτελέσεις του παρόντος με επικοινωνιακές πρακτικές και γνώσεις αποκτημένες σε μακρύτερες διάρκειες του παρελθόντος.⁵²

Στο βαθμό λοιπόν που η ανάρτηση μιας προσωπικής σελίδας όπως εκείνης του Ηλία συγκροτεί μια μικρή θεατρική σκηνοθεσία για την παρουσίαση του εαυτού στον κυβερνοχώρο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε –ακολουθώντας τον Goffman– πως η παρουσία της αναδίπλωσης στο φόντο της οθόνης παραπέμπει σε πρακτικές από καιρό δοκιμασμένες στην αρένα της καθημερινής παραγωγής του νοήματος. Ποιες όμως θα μπορούσαν να είναι οι πρακτικές αυτές; Πότε και από ποιους «μαθεύτηκαν»; Για να το θέσω διαφορετικά, από ποια παρακαταθήκη μπορούν να αντλούνται οι συγκεκριμένες οπτικές μορφές τις οποίες φέρνει στην επιφάνεια της οθόνης του ο συγκεκριμένος κατασκευαστής προσωπικής σελίδας;

Στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, με την οποία ανοίγει ουσιαστικά η αυλαία της κριτικής στις κυρίαρχες πολιτισμικές δομές του μεταπολεμικού κόσμου, οι Theodor Adorno και Max Horkheimer διαβλέπουν –πριν καλά καλά ξεκινήσει η δεκαετία του '50– την επέλαση ορισμένων νέων οπτικοακουστικών υλικοτήτων, οι οποίες έμελλε να δώσουν τον τόνο

52 Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 82-83. Βλ., επίσης, Tim Edensor, «Reconsidering national temporalities: Institutional times, everyday routines, serial spaces and synchronicities», *European Journal of Social Theory*, 9/4, 2006, σ. 532, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1368431006071996>.

σε αυτό που οι ίδιοι σχηματοποιούν ως μεταπολεμική «βιομηχανία της κουλτούρας»: κάποια μέτρα από μια συμφωνία κλασικής μουσικής που επαναλαμβάνονται αρκετές φορές ώσπου να γίνουν «ηχητική λωρίδα» σε μια κινηματογραφική ταινία, οπτικά κλισέ που επανέρχονται αυτούσια σε διαφορετικά έργα του εμπορικού κινηματογράφου, κοινότοπες «σύντομες ιστορίες» (short stories) που με την επανάληψή τους οριοθετούν τη δραματική πλοκή σε διαφορετικά κείμενα (οπτικά ή μη), «εφέ», «gags» κι άλλα «τεχνάσματα» εγκαινιάζουν έναν πρωτόφαντο, επαναληπτικό, οπτικοακουστικό μηχανισμό, ο οποίος σύμφωνα με την ανάλυση των Adorno και Horkheimer αναλαμβάνει να παίξει έναν καινούργιο ρόλο στην παραγωγή του νοήματος κατά τη μεταπολεμική περίοδο.⁵³



Εικ. 1. Λεπτομέρεια από την αρχική σελίδα του Ηλία
[<http://homepages.pathfinder.gr/fox66/index.html>]

Τα παραπάνω «τεχνάσματα» αποτελούν ουσιαστικά τα πρώτα γεννήματα των μηχανισμών αναδίπλωσης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Η επαναληπτική αρχιτεκτονική τους βοηθούσε να στηθούν κοινοί οπτικοί και ακουστικοί «διάκοσμοι», όπου μπορούσαν να πατήσουν και να επικοινωνηθούν τα αφηγητικά εγχειρήματα της εποχής. Παρόλο δε που κάποιος μπορεί να μην συμμαριζέται τη «νεκρική σιγή»,⁵⁴ την οποία έβλεπαν

53 Μαξ Χορκχάιμερ – Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού. Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 203-205 και 209-210, Ζήσης Σαρίκας (επιμ.), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, Αθήνα 1984, σ. 71-72 και 74-76.

54 Ό.π., σ. 76.

οι συγγραφείς του συγκεκριμένου έργου να προκύπτει ως αποτέλεσμα της διάδοσης των παραπάνω μορφών, δεν μπορεί να παραγνωρίσει πως στις αμέσως επόμενες δεκαετίες η τυπολογία αυτών των μορφών έγινε ακόμα πιο πυκνή: αφίσες κολλημένες η μια δίπλα στην άλλη άρχισαν να καλύπτουν σαν ταπετσαρία τους δημόσιους χώρους των πόλεων· οπτικές συνθέσεις παράγονταν με διαρκείς αναδιπλώσεις ελάχιστων τυπικών παραστάσεων (καρτ ποστάλ, φωτορομάντζο, εικονογραφημένες ιστορίες, κ.ά.)· μουσικές κουλτούρες χτίζονταν στο «λουπάρισμα» ελάχιστων χαρακτηριστικών ήχων· κτίσματα ανεγείρονταν, βασισμένα στη συνεχή εκδίπλωση και αναδίπλωση (folding-unfolding) των αρχιτεκτονικών τους στοιχείων.⁵⁵

Εξαντλητικά δουλεμένη, συνεπώς, σε διαφορετικά συμπραζόμενα κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του περασμένου αιώνα και νομιμοποιημένη πλέον στο πεδίο της κουλτούρας, η πρακτική της οπτικής αναδίπλωσης δεν πρέπει να μας ξενίζει όταν κάνει την εμφάνισή της στις ψηφιακές οθόνες του ύστερου 20ού αιώνα. Έχοντας προσφέρει τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια πολλαπλές λύσεις στην οπτική υποστήριξη διαφορετικών αφηγηματικών εγχειρημάτων, η πρακτική της αναδίπλωσης υιοθετείται από έναν σημαντικό αριθμό υποκειμένων που αποφασίζουν να αφηγηθούν την ιστορία ή τις ιστορίες τους στον κυβερνοχώρο. Στο νέο αυτό περιβάλλον η συγκεκριμένη πρακτική επιτρέπει καινούργιους πειραματισμούς, όπως στο παράδειγμα της προσωπικής σελίδας που εξετάσαμε προηγουμένως, όπου τα ίχνη του παρελθόντος μιας πόλης ή μιας χώρας οροθετούν την έκθεση ιδιωτικών στιγμών.

Σε άλλες προσωπικές σελίδες πάλι, η οπτική επαναπροώθηση έχει μεταφερθεί από το φόντο στο προσκήνιο της οθόνης. Ο Βασίλης, για παράδειγμα, θρηνεί μέσα από τον διαδικτυακό του κόμβο το χρόνο που περνά γρήγορα. Στην υποενοότητα με τίτλο «οικογενειακό άλμπουμ» παραθέτει φωτογραφίες της νιότης του, παιδικές φωτογραφίες του γιου του και των γονέων του που δεν βρίσκονται πια στη ζωή, υποτιλιζοντάς τες με νοσταλγικές λεζάντες. Δεν σταματά όμως εδώ. Στην επόμενη υποενοότητα με τον τίτλο «slide show», ολόκληρο το οπτικό υλικό της προηγούμενης σελίδας επαναπροβάλλεται στην οθόνη, αυτήν τη φορά σε διαφορετική σκηνοθεσία: οι φωτογραφίες του άλμπουμ παρελαύνουν η μια μετά την άλλη σε κοινό κάδρο, αναδίδοντας μια αίσθηση βιντεοσκοπημένης κίνησης, ενώ την ίδια στιγμή ένα παλιό ελληνικό τραγούδι, το οποίο θρηνεί για τις ανθρώπινες σχέσεις που διαλύονται στο πέρασμα του χρόνου, πλαισιώνει ηχητικά την επαναπροβολή του οπτικού υλικού.⁵⁶

Στο παράδειγμα των ηλεκτρονικών σελίδων του Βασίλη ανιχνεύεται μια διαφορετική εκδοχή οπτικής επαναπροώθησης. Ας την αποκαλέσουμε *επαναπροβολή* (rerun): ο ιδιοκτήτης της σελίδας δεν αρκείται στη μοναδική επίδειξη του παρελθοντικού ίχνους· όπως

55 Το τελευταίο παράδειγμα είναι σαφώς υστερότερο από τα τρία προηγούμενα· βλ. Greg Lynn, *Folding in Architecture*, Wiley, Academy Press, Νέα Υόρκη 2004.

56 [<http://angelos.joyhost.gr/dimrap/>] (πρώτος εντοπισμός 11.2003, τελευταία επίσκεψη 18.12.2007).

και στις περιπτώσεις της αναδίπλωσης, «ξαναπαίξει» τις εικόνες που κουβαλάνε σημάδια του παρελθόντος. Μόνο που τώρα δεν αρκείται να βάζει τις πολλαπλασιασμένες εικόνες τη μια δίπλα στην άλλη, αλλά τις ξαναστήνει με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικά σημεία του ιστότοπού του.

Παίζοντας, ωστόσο, με τις εικόνες του, ο Βασίλης πειραματιζόταν με διαφορετικές ψηφιακές τεχνολογίες διαχείρισης οπτικού υλικού (λογισμικά παρουσίασης, εφαρμογές βίντεο, τεχνολογίες πλαισίωσης και επεξεργασίας). Αυτός ο πειραματισμός με τις εικόνες και τις τεχνολογίες τους ήταν αρκετά διαδεδομένος κυρίως στις παλαιότερες ελληνικές προσωπικές σελίδες. Κάποιες φορές μάλιστα γινόταν αυτοσκοπός· εκατοντάδες χρήστες του ελληνικού διαδικτύου ξεκίνησαν να στήνουν μια προσωπική σελίδα μόνο και μόνο για να εξοικειωθούν με λογισμικά διαχείρισης εικόνων, ήχων και κειμένων. Εκείνο, ωστόσο, το οποίο πρέπει να κρατήσουμε από τις σελίδες αυτές είναι πως το βασικό αντικείμενο των πειραματισμών τους ήταν τα διαθέσιμα οπτικά αρχεία της μνήμης: ο κατασκευαστής μάθαινε να χτίζει τον ψηφιακό προσωπικό του χώρο την ώρα ακριβώς που ξέστηνε παλαιότερα σύνολα, στο εσωτερικό των οποίων φύλαγε στιγμιότυπα του παρελθόντος (π.χ., άλμπουμ, συλλογή, συρτάρι με προσωπικά αντικείμενα). Επιπλέον, για να δοκιμάσει τη δυνατότητα των οπτικών αυτών ιχνών να αφηγηθούν ιστορίες στο νέο περιβάλλον, τα πρόβαλλε και τα ξαναπρόβαλλε στις οθόνες της προσωπικής του σελίδας. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε πως στη σελίδα του Βασίλη, όπως και σε πολλές ακόμα προσωπικές σελίδες, η εντατική επαναπροβολή των στιγμών του βίου (ατομικού αλλά και συλλογικού ή εθνικού) γινόταν μια πράξη διπλής μαθητείας: στην οπτική γραμματική του κυβερνοχώρου αλλά και στην από καιρό εδραιωμένη προστακτική της διαρκούς επαναπροώθησης του στιγμιαίου παρελθοντικού ίχνους.

Η επαναπροώθηση στιγμιαίων εικόνων του παρελθόντος αναδεικνύεται σε κεντρική «οικοδομική» πρακτική και στην περίπτωση του ψηφιακού κόμβου του Χρήστου. Πρώην λογιστής και νυν αυτοαπασχολούμενος κατασκευαστής διαδικτυακών σελίδων, ο τριαντάχρονος νησιώτης αποφασίζει να παίξει με την ίδια του την όψη, προκειμένου να κατασκευάσει μια θελκτική προσωπική σελίδα. «Διαλύει» φωτογραφίες στις οποίες απεικονίζεται ο εαυτός του και μοντάρει στη συνέχεια μια λεπτομέρειά τους –συνήθως το πρόσωπό του– πάνω σε άλλες εικόνες τις οποίες αποκαλεί «ιστορικές».⁵⁷ Με τον τρόπο αυτόν, ντυμένος σαν τον Elvis Presley ή ποζάροντας σαν αστροναύτης του Apollo, ανάμεσα στον Churchill και τον Stalin στη Διάσκεψη της Γιάλτας ή παρουσιάζοντας ως Adolf Hitler τα σχέδια στρατιωτικής επιχείρησης στους επιτελείς του, αγκαλιάζοντας την Ingrid Bergman στην *Casablanca* ή έτοιμος να τραβήξει το περίστροφό του στην Άγρια Δύση ως John Wayne, χαμογελώντας δίπλα στην Eva Perón, ή καθισμένος στο γραφείο του Σεφέρη, ο Χρήστος διεκδικεί οπτικό βάθος για τον εαυτό του (βλ. εικ. 2). Στη διεκδίκηση αυτή, η επαναπροώθηση παίρνει τη μορφή του *ανασχεδιασμού*: προσωπογραφίες και στιγμιότυπα, τα οποία

57 [http://homepages.pathfinder.gr/muppet/] (πρώτος εντοπισμός 1.2002, τελευταία επίσκεψη 27.10.2006).

αντιστοιχούν σε καθολικά σχεδόν αναγνωρίσιμους οπτικούς τόπους του 20ού αιώνα, δα-
νείζουν την επιφάνειά τους προκειμένου να χαρακτηί πάνω της μια καινούργια μορφή.

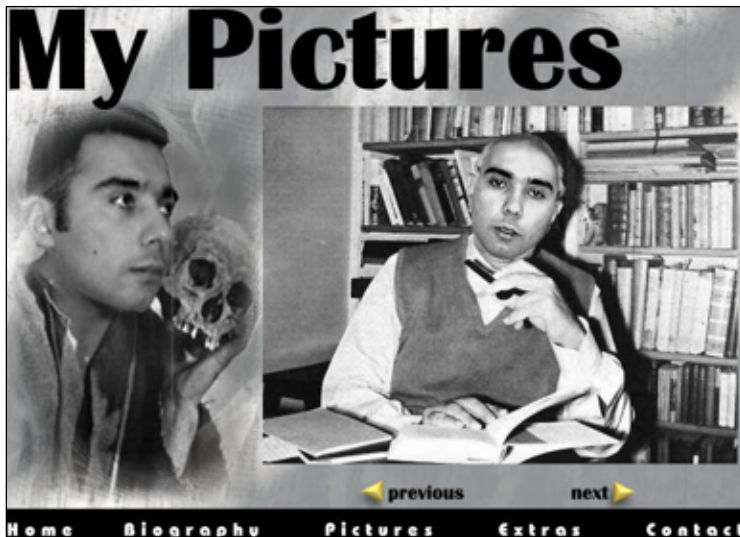
Χωρίς αμφιβολία, το εγχείρημα του ανασχεδιασμού δεν αποτελεί καινοτομία του Χρή-
στου, ούτε καν όλων εκείνων των χρηστών του ελληνικού κυβερνοχώρου οι οποίοι χρη-
σιμοποίησαν παρόμοιες πρακτικές για να αναρτήσουν μια σελίδα στο δίκτυο. Πολύ πριν
γίνουν πρώτη ύλη σε κάποια ψηφιακή παλέτα, εικόνες όπως οι παραπάνω είχαν ήδη δεχτεί
πάμπολλες παρεμβάσεις μετά την πρώτη τους προβολή. Οι επιχρωματισμοί, τα κολάζ, οι
αλλαγές μορφών ή οι παρωδιακές αναπαραγωγές στιγμιότυπων όπως η συνάντηση των
«Τριών Μεγάλων» του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ή το πλάνο του Che Guevara με το αναμ-
μένο πούρο έχουν καταστήσει τις εικόνες αυτές πραγματικά *παλίμψηστα* του σύγχρονου
κόσμου.⁵⁸ Στη διάρκεια ιδιαιτέρως της τελευταίας δεκαπενταετίας, κινηματογραφικές ται-
νίες (π.χ., *JFK* και *Forrest Gump*), τηλεοπτικές σειρές και DVD με δραματοποιημένα «ιστο-
ρικά» συμβάντα (docudramas), όπως εκείνα του History Channel ή του BBC, διαφημιστικά
σποτ, κόμικς, κ.ά., έχουν εξοικειώσει τα ακροατήριά τους με την επικόλληση μυθοπλαστι-
κών σκηνών πάνω σε «αυθεντικά» οπτικά στιγμιότυπα του παρελθόντος. Η μείξη αυτή, η
οποία φαίνεται να αποτελεί κοινότοπη πρακτική στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προ-
σωπικών σελίδων, έχει τη δική της ιστορικότητα: έλκει την καταγωγή της στις πρακτικές του
εικονογραφημένου εντύπου των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, ενώ έχει υποστηριχθεί
η άποψη πως συνδέεται με τις γενικότερες μεταβολές στις οποίες υπόκεινται συνολικά οι
στρατηγικές της ανάγνωσης στη διάρκεια του ύστερου 20ού αιώνα.⁵⁹

Ξαναγυρίζοντας στις σελίδες του Χρήστου, διαπιστώνουμε πως τα στιγμιότυπα εκεί-
να τα οποία ο ίδιος ονομάζει «ιστορικά» αποτελούν στην πλειονότητά τους τυπικά παρα-
δείγματα πολυδιακινημένων και ανασχεδιασμένων εικόνων του δεύτερου μισού του 20ού
αιώνα. Για τον Χρήστο, όπως άλλωστε και για πολλούς άλλους συνομηλικούς του, το κε-
κτημένο της οπτικής επαναπροώθησης και ιδιαίτερα η εμπειρία της επαναχάραξης δεί-
χνουν να οριοθετούν τις κυρίαρχες αισθήσεις ιστορικότητας: όσο περισσότερο «επανα-
χαραγμένο» προβάλλει ένα στιγμιότυπο, τόσο περισσότερο νομιμοποιείται ως «ιστορικό»

58 Η ευρύτητα της κυκλοφορίας αλλά και οι πολλαπλές «επαναχάραξεις» εμβληματικών στιγμιότυπων του 20ού
αιώνα αντικατοπτρίζονται, ανάμεσα στα άλλα, και στο αποτέλεσμα της αναζήτησής τους σε διαδικτυακές μη-
χανές αναζήτησης εικόνων. Για παράδειγμα, η αναζήτηση με κριτήριο τη λέξη Yalta επέστρεφε περισσότερες
από 60.000 εικόνες στη διεύθυνση <http://images.google.gr/>, τον Νοέμβριο του 2007. Οι περισσότερες από
αυτές αφορούσαν τη γνωστή φωτογραφία των Churchill, Roosevelt και Stalin το 1945, ενώ καταγράφονται και
δεκάδες μεταγενέστερες «παραλλαγές» της. Ένα άλλο παράδειγμα αποτελούν τα φωτογραφικά στιγμιότυπα
από τη δράση και το θάνατο του Che Guevara. Μια ένδειξη για τη δυναμική της αναμεσοποίησης των φωτο-
γραφιών αυτών στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα παρέχει ο κατάλογος της έκθεσης «Ο θάνατος του
Τσε Γκεβάρα», που οργανώθηκε το 2002 από το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνης· βλ. *Ο θάνατος του Τσε
Γκεβάρα* (κατάλογος έκθεσης), Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσα-
λονίκη 2003.

59 Janet Steiger, «Cinematic shots. The narration of violence», στο *The Persistence of History*, σ. 52, και Sobchack,
«History happens», ό.π., σ. 3.

και τόσο πιο συχνά επιλέγεται προκειμένου να προσδώσει βάθος στην ατομική εμπειρία. Τελικά η ιδιοποίηση και η συνεχής εγκάραξη κάνουν τα συγκεκριμένα στιγμιαία ίχνη του παρελθόντος να φαντάζουν αυτάρκη στην κοινοτοπία τους; μια μικρή λεζάντα συνοδεύει τις πρώτες συνθέσεις στη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα. Γρήγορα όμως αποδεικνύεται πλεονασμός. Οι περισσότερες εικόνες αφήνονται να στηρίζουν το ψηφιακό εγχείρημα της αυτοπαρουσίασης χωρίς λεκτικές επεξηγήσεις. Οι «ιστορικές» εικόνες έχουν μάθει πια να μιλούν «από μόνες τους». Χαραγμένες οι ίδιες από τις επάλληλες χρήσεις τους, χαράσσουν οικείους δρόμους όπου τα ίχνη του παρελθόντος εκβάλλουν στο παρόν και ανασηματοδοτούν την ατομική εμπειρία.



Εικ. 2. Ένα από τα 34 κολάζ του Χρήστου με τη χρήση «ιστορικών εικόνων». Λεπτομέρεια από τη διεύθυνση [<http://homepages.pathfinder.gr/muppet/pictures28.html>]

Η επαναπρώθηση στιγμιαίων συμβάντων του παρελθόντος με συγκεκριμένες εικόνες δεν εξαντλείται στις πρακτικές της αναδίπλωσης, της επαναπροβολής και του ανασχεδιασμού. Στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων εντοπίστηκαν αρκετές άλλες παρεμφερείς στρατηγικές, όπως η παρατακτική εμπάθυση⁶⁰ ή ο συνδυασμός αναδίπλωσης και ανασχεδιασμού στην ίδια οθόνη (βλ. γράφημα I, στήλη «Άλλες μορφές»). Ιδωμένες συνολικά, όλες οι παραπάνω οπτικές στρατηγικές συνθέτουν ένα δυναμικό πεδίο, εντός

60 Πρόκειται, ουσιαστικά, για μίμηση μιας βασικής κινηματογραφικής και, κυρίως, τηλεοπτικής πρακτικής, κατά την οποία το ίδιο στιγμιότυπο αναμεταδίδεται μέσα από διαδοχικές οπτικές γωνίες λήψης.

του οποίου έπαιρνε μορφή –διαφορετική κάθε φορά– μια κοινή προτεραιότητα: ένας σημαντικός αριθμός Ελλήνων επέλεγε τελικά να υφαίνει τον ιστό της παρουσίας του εαυτού του στο internet με την επαναληπτική περιφορά στιγμιότυπων του παρελθόντος. Η πολυμορφία, η ένταση και η επιτακτικότητα που χαρακτήριζαν το εσωτερικό αυτού του πεδίου αναδεικνύουν τη διευρυμένη παρουσία της οπτικής επαναπροώθησης στην καθημερινότητα της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Στις σελίδες που προηγήθηκαν, ωστόσο, διατύπωσα την άποψη πως η παρουσία αυτή δεν προέκυψε απότομα και μηχανιστικά εξαιτίας της διάδοσης του διαδικτύου. Αντίθετα, η οπτική επαναπροώθηση μορφοποιήθηκε σταδιακά σε μεγαλύτερο βάθος χρόνου, επαναπροσδιορίζοντας τους τρόπους της πολιτισμικής σημείωσης του παρελθοντικού ίχνους κατά το δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα.⁶¹ Στη συνέχεια του κεφαλαίου, θα επιχειρήσω να αναδείξω κι άλλες όψεις της σημείωσης αυτής στις προσωπικές σελίδες του διαδικτύου, επιμένοντας ιδιαίτερα στη σύνδεσή τους με ευρύτερες ανακατατάξεις στον μεταπολεμικό αλλά και τον μεταψυχροπολεμικό κόσμο. Πριν προσπεράσουμε ωστόσο την οπτική επαναπροώθηση, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε την αποδιαρθρωτική δυναμική της.

Στις προηγούμενες σελίδες παρακολουθήσαμε εικόνες να εμφανίζονται, να εξαφανίζονται και να επανεμφανίζονται στις οθόνες που έφτιαξαν οι έλληνες κατασκευαστές προσωπικών σελίδων. Οι εικόνες αυτές –γνωστά και διαδεδομένα στιγμιότυπα στην πλειοψηφία τους– κουβαλούσαν ίχνη από διαφορετικά παρελθόντα: ατομικά, οικογενειακά, τοπικά, θρησκευτικά, εθνικά. Για να μπορούσε ωστόσο να περιδιαβεί με άνεση ανάμεσα στις διαφορετικές οθόνες, το παρελθοντικό ίχνος όφειλε να έχει κοντές ρίζες. Ως *στιγμιότυπο σε διαρκή κίνηση*, το οπτικό ίχνος του παρελθόντος έπρεπε να μπορεί να απελευθερώνεται γρήγορα από τα συμφραζόμενα της οθόνης όπου είχε ενταχθεί και να προσαρμόζεται με επιτυχία σε κάθε επόμενη που το προσκαλούσε. Κάθε φορά ωστόσο που ένα οπτικό στιγμιότυπο αποκοπτόταν από μίαν αφηγηματική ενότητα για να επαναλάβει τον εαυτό του σε κάποια άλλη, δεν θρυμματίζονταν μονάχα τα συμφραζόμενα, οι διατάξεις δηλαδή και οι ιεραρχίες του νοήματος, οι οποίες είχαν προλάβει να αρθρωθούν γύρω από το συγκεκριμένο οπτικό ίχνος. Μεταβαλλόταν και η ίδια η «δομή της αίσθησης» του χρόνου.⁶²

61 Για μια συνολικότερη θεώρηση της έννοιας της πολιτισμικής σημείωσης του παρελθόντος βλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 102-103. Για μια εννοιολόγηση της πολιτισμικής σημείωσης ως «κειδικής αντίληψης ιστορικότητας», η οποία μπορεί να παραχθεί σε ένα δυναμικό κοινωνικό πεδίο, γεμάτο διαφοροποιήσεις, εντάσεις και αμφισημίες, βλ. Γιάννης Παπαθεοδώρου, *Ρομαντικά Πεπρωμένα. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής»*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σ. 242.

62 Ο όρος «δομή της αίσθησης» (structure of feeling) προτάθηκε από τον θεωρητικό της κουλτούρας Raymond Williams για να αποδώσει τα ιδιαίτερα στοιχεία της βιωμένης εμπειρίας μιας συλλογικότητας, τα οποία αναδύονται σε συνάρτηση με τις θεσμικές και ιδεολογικές διευθετήσεις της αντίστοιχης εποχής. Ο Williams θεώρησε πως τα στοιχεία αυτά ενσταλάζονται στο πεδίο της εμπειρίας με έναν μοναδικό ιστορικό τρόπο. Υποστήριξε, επίσης, πως δύσκολα αποδίδονται μέσα από συστήματα εκφοράς, ενώ δεν μεταβιβάζονται όταν καταλύεται η συγκεκριμένη ιδεολογική και θεσμική διευθέτηση, εντός της οποίας αναδύθηκαν· βλ. Raymond Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, εισαγ.-μτφρ. Βενετία Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα 1994, ιδιαίτερα σ. 49-53 και 325-335.

καθώς το παρελθοντικό ίχνος διατρυπούσε με άνεση τη μεμβράνη της ηλεκτρονικής καθημερινότητας εκατοντάδων Ελληνίδων και Ελλήνων για να εξαφανιστεί γρήγορα και να επανέλθει σε μια επόμενη στιγμή στον κυβερνοχρόνο τους, η διάκριση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος γινόταν ολοένα και πιο ακνή. Στους αρμούς των συνεχών αναδιπλώσεων, επαναπροβολών και εγχαράξεων του στιγμιαίου παρελθόντος ο χρόνος απελευθερωνόταν από αξιώσεις γραμμικής συνέχειας και ακολουθίας. Το παρελθόν έπαιε να προηγείται χρονικά του παρόντος. Καθώς εισερχόταν, έφευγε και επανεμφανιζόταν ασταμάτητα στους κόλπους του τελευταίου, το παρελθόν ακουγόταν περισσότερο σαν ένας *συγχρονικός βόμβος του παρόντος*.⁶³ Μια ασαφής –άπλαστη ακόμα– χρονικότητα έκανε αισθητή την παρουσία της, την ώρα ακριβώς που το παρελθοντικό ίχνος αναβόσβηνε στις οθόνες. Στις ελληνικές προσωπικές σελίδες της δεκαετίας του '90 και των αρχών της επόμενης ο χρόνος έμοιαζε να επιστρέφει σαν ενέργεια, ή ακόμα ακριβέστερα σαν θόρυβος, σαν παρουσία δηλαδή χωρίς δεδομένη μορφή και κατεύθυνση· ένας χρόνος γυμνός, ασταθής και συνάμα προκλητικός.

63 Βλ. Huyssen, «Present pasts: Media, politics, amnesia», ό.π., σ. 33, και Maja Mikula, «Virtual landscapes of memory», *Information, Communication & Society*, 6/2, 2003, σ. 178, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/1369118032000093879>.

Το παρελθόν σε χρόνο ενεστώτα

Από τον Οκτώβριο του 2000, και για τα επόμενα πέντε τουλάχιστον χρόνια, η υπόθεση του Οδυσσέα Τσενάι βρέθηκε αρκετές φορές στο προσκήνιο της επικαιρότητας. Η διαμάχη γύρω από το αν ο αλβανικής καταγωγής αριστούχος μαθητής μπορούσε να κρατήσει την ελληνική σημαία στη διάρκεια της σχολικής παρέλασης ξεπέρασε πολύ γρήγορα τα όρια της βορειοελλαδίτικης κωμόπολης όπου ζούσε και πήγαινε σχολείο ο Τσενάι. Δημοσιογράφοι, πολιτικοί, ιερωμένοι, ακαδημαϊκοί, εκπαιδευτικοί, αλλά και σύλλογοι Μικρασιατών, επιζώντες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, μετανάστες, πολιτικοί φορείς, «γονείς και κηδεμόνες», θαμώνες καφενείων και περαστικοί διασταύρωναν τα ξίφη τους μπροστά στις τηλεοπτικές κάμερες, στις στήλες των εφημερίδων, ακόμα και στους τοίχους των πόλεων ή στις σελίδες του διαδικτύου (εικ. 3). Η διαμάχη αυτή, η οποία ανατροφοδοτούνταν κάθε φορά που πλησίαζε ο εορτασμός της 28ης Οκτωβρίου ή της 25ης Μαρτίου, εξελίχθηκε σε πραγματικό «μιντιακό συμβάν» (media event), καθώς, σύμφωνα με τον τρόπο που αναλύει την έννοια αυτή η κοινωνική ανθρωπολόγος Πηνελόπη Παπαηλία, «διαπερνώντας διαφορετικά τεχνολογικά μέσα, ρητορικά είδη, και γλώσσες συνέβαλε στη συγκρότηση ενός συγκρουσιακού [...] τοπίου, άνισης “ορατότητας” και “ακουστικότητα”».⁶⁴

Στη διάρκεια της άνισης αυτής αντιπαράθεσης εικόνων, ήχων και λέξεων το πεδίο της μάχης πολλές φορές μεταφερόταν στο παρελθόν. Στην προσπάθεια να τεκμηριώσουν τα επιχειρήματά τους, οι περισσότεροι από εκείνους που συμμετείχαν στη διαμάχη ανακαλούσαν διαρκώς σκηνές από το –πρόσφατο κυρίως– παρελθόν. Έτσι, μεσούσης της υπόθεσης Τσενάι, τα ελληνικά μίντια τα απασχόλησαν οι σχέσεις Ελλήνων και Αλβανών στη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 και η εμπλοκή της Αλβανίας στα μέτωπα του Ελληνο-ιταλικού Πολέμου το 1940. Ακόμα, η Μικρασιατική Καταστροφή και η εμπειρία της προσφυγιάς μετά το 1922 αλλά και οι περιπέτειες της ελληνικής μεταπολεμικής μετανάστευσης επιστρατεύτηκαν αρκετές φορές από τους εμπλεκόμενους στη διαμάχη προκειμένου να αναδειχθούν οι ομοιότητες ή οι κρίσιμες διαφορές με τις εξελίξεις του παρόντος. Σε κάποιες περιπτώσεις, η αναζήτηση νομιμοποίησης στην Ιστορία και στο παρελθόν οδηγούσε τα βήματα ακόμα πιο μακριά στο χρόνο: κείμενα της προχριστιανικής εποχής –με πιο χτυπητό παράδειγμα τον *Πανηγυρικό* του Ισοκράτη από τον 4ο αιώνα π.Χ.–

64 Παπαηλία, «“Ζωντανή σύνδεση” με την Ιστορία», ό.π., παρ. 5. Στο έργο που άνοιξε τη συζήτηση για τη σύνδεση του μιντιακού συμβάντος με την παραγωγή της ιστορίας στα τέλη του 20ού αιώνα, οι Dayan και Katz ορίζουν αυτό το είδος συμβάντων αποκλειστικά ως τηλεοπτικό, επιμένοντας σε χαρακτηριστικά όπως η σύμφυση ζωντανού και απομακρυσμένου ή ασυνέχειας και προσχεδιασμού· βλ. Daniel Dayan – Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Κέμπριτζ 1992, σ. 1-7.

προβάλλονταν ως γνώμονες για το πώς έπρεπε να αντιμετωπίσει η ελληνική κοινωνία του 21ου αιώνα το συγκεκριμένο συμβάν.



Εικ. 3. Σύνθημα σε τοίχο με αφορμή την υπόθεση Τσενάι, Οκτώβριος 2003.
Πηγή: Αθηναϊκό Πρακτορείο Ειδήσεων.

Η καταφυγή στην Ιστορία υπήρξε γενικευμένη. Αφορούσε τόσο εκείνους που υπεραμύνονταν του δικαιώματος ενός γόνου οικονομικών μεταναστών να μεταφέρει το εθνικό σύμβολο στην Ελλάδα της νέας χιλιετίας όσο κι αυτούς που επέμεναν πως «Έλληνας γεννιέσαι, δεν γίνεσαι».⁶⁵ Ουσιαστικά, πίσω από την εντατική αυτή προβολή εμβληματικών στιγμών του εθνικού παρελθόντος η ελληνική κοινωνία πάσχιζε να συνδιαλλαγεί με την πρωτόγνωρη εμπειρία της μεταμόρφωσής της σε χώρα υποδοχής μεταναστών κατά τη δεκαετία του '90: επιλεγμένες συγκυρίες και συμβάντα ανασύρονταν από τις δεξαμενές του εθνικού παρελθόντος και συσχετιζόνταν με τις προκείμενες του παρόντος. Οι γραμμές της εθνικής ιστορικής συνέχειας προεκτείνονταν ώσπου να αγγίξουν τα ρευστά δεδομένα του τέλους του 20ού αιώνα, σε μια προσπάθεια να κατανοηθεί η αλληλουχία των τελευταίων μέσα στον εθνικό χρόνο και να χαραχτούν οι πολιτικές του παρόντος.

Ωστόσο, ανάμεσα στις αντικρουόμενες επικλήσεις του παρελθόντος αναδυόταν μια δομική συνάφεια. Όταν οι «υποστηρικτές» του έφηβου μετανάστη επαναλάμβαναν την παρεφθαρμένη ρήση του Ισοκράτη, σύμφωνα με την οποία «Έλληνες είναι εκείνοι που μετέχουν στην ελληνική παιδεία»,⁶⁶ αλλά και κάθε φορά που ακουγόταν από τα στόματα των «αντιπά-

65 Riki van Boeschoten, «Public memory as arena of contested meanings: A student project on migration», στο Paula Hamilton – Linda Shopes (επιμ.), *Oral History and Public Memories*, Temple University Press, Φιλαδέλφεια 2008, σ. 215.

66 Η φράση αυτή αναδείχθηκε σε βασικό μότο των περισσότερων υποστηρικτών μιας πολιτικώς ορθής λύσης,

λων» τους πως «εμείς είμαστε πρόσφυγες, ξέρουμε από προσφυγιά», ή «δεν μπορεί αυτός που τον πολεμούσαμε να κρατάει τώρα τη σημαία μας», μια ιδιότυπη γραμματική αναλάβανε το δύσκολο έργο της προβολής του παρελθόντος στα δεδομένα της επικαιρότητας.

Το παρελθοντικό συμβάν ερχόταν στο προσκήνιο σε χρόνο ενεστώτα. Ο «εχθρός» του '40 προβαλλόταν στο έτος 2000 πάνω στην εικόνα του μικρού σημαιοφόρου μέσω μιας εκφοράς που συνέθλιβε ολοκληρωτικά τη χρονική απόσταση μεταξύ των δύο συμβάντων. Η προσφυγική ιδιότητα φάνταζε εσαεί παρούσα και η ενεστωτική ρήση του 4ου αιώνα π.Χ. καλούνταν να αποκαταστήσει την ισότητα στην Ελλάδα των νέων αποκλεισμών στα τέλη της δεύτερης μ.Χ. χιλιετίας. Το παρελθόν έμοιαζε σαν να συμβαίνει τώρα· οι λέξεις του, υποταγμένες στη γραμματική του παρόντος, γίνονταν κρίσιμες ψηφίδες στις επάλληλες οθόνες του μιντιακού συμβάντος.

Το προηγούμενο παράδειγμα μας φέρνει μπροστά σε μια πρακτική με ιδιαίτερη σημασία. Ας την ονομάσουμε *ενεστωτοποίηση του παρελθοντικού ίχνους*. Η πρακτική αυτή έρχεται όλο και πιο συχνά στο προσκήνιο των συζητήσεων σχετικά με τις αλλαγές που έχουν συμβεί στο μιντιακό τοπίο κατά τα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα. Ο Hoskins, για παράδειγμα, συνδέει την ενεστωτοποίηση του παρελθόντος με νέες δομές τηλεοπτικών θεαμάτων και υποστηρίζει πως η συγκεκριμένη πρακτική παίζει πλέον καταλυτικό ρόλο στη συγκρότηση της ιστορικής κουλτούρας στις κοινωνίες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.⁶⁷ Άλλοι πάλι, όπως η αμερικανίδα ποιήτρια και θεωρητικός της ψηφιακής λογοτεχνίας Stephanie Strickland, αποδίδουν αυτό το «μεγάλωμα του παραθύρου του τώρα» στη διάδοση που γνώρισε το internet κατά την τελευταία δεκαετία του περασμένου αιώνα.⁶⁸ Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα επιμείνω περισσότερο στην ιστορικότητα του φαινομένου της ενεστωτοποίησης, εντάσσοντάς το σε μια πορεία εντατικοποίησης των πρακτικών συμπίεσης του χρόνου, η οποία, όπως θα υποστηρίξω, έχει ξεκινήσει ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Πριν όμως από αυτό, ας επιστρέψουμε στην Ελλάδα της τελευταίας δεκαετίας, προκειμένου να διερευνήσουμε περισσότερο την έκταση του φαινομένου.

Το σώμα των ελληνικών προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας μας δίνει μια καλή εικόνα για την εμπέδωση των πρακτικών ενεστωτοποίησης

προτεραιότητα της οποίας υπήρξε η προώθηση της «ένταξης» των μεταναστών στο (εθνικό) σύνολο. Την επόμενη κιόλας ημέρα της ανάδειξης του γεγονότος από τα τηλεοπτικά δίκτυα, η φράση ειπώθηκε από τον τότε πρόεδρο της Δημοκρατίας Κωστή Στεφανόπουλο. Έκτοτε αναπαραγόταν διαρκώς από χείλη υπουργών, κρατικών αξιωματούχων, πολιτευτών, εκπαιδευτικών φορέων, κ.ά. Η μιντιακή της αναπαραγωγή προκάλεσε τον αντίλογο της «άλλης πλευράς»: βλ., για παράδειγμα, Στέλιος Παπαθεμελής, «Οι μαθητές να εκλέγουν τον σημαιοφόρο του σχολείου», *Το Βήμα της Κυριακής*, 24.10.2004, σ. Α24. Η φράση παγιώθηκε οπτικά με γελοιογραφίες και συνθήματα σε τοίχους, ενώ, όπως με πληροφόρησαν φοιτητές στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, η φράση έφτασε να τυπωθεί σε μορφή σχολικής αφίστας το 2003 και να αναρτηθεί κατά το στολισμό σχολείων της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης για τον εορτασμό εθνικής επετείου.

67 Hoskins, «New Memory: mediating history», ό.π., σ. 342.

68 Stephanie Strickland, «Daf clocks: Time dimensions of hypermedia», *Electronic Book Review*, II, 2000-2001, δι-αθέσιμο στην <http://altx.com/ebrr/ebrr11/1st.htm>.

του παρελθοντικού ίχνους στα τέλη του περασμένου αιώνα και στις αρχές του τρέχοντος. Πιο συγκεκριμένα, παραπάνω από τις μισές σελίδες (53,24%) στις οποίες διαπιστώθηκε αναφορά στο παρελθόν περιέχουν δομές ενεστωτοποιημένης εκφοράς. Οι συγκεκριμένες δομές επιλέγονται για να παρουσιαστούν στιγμές τόσο του προσωπικού όσο και του τοπικού, του συλλογικού αλλά και του εθνικού παρελθόντος. Επιπλέον, από την ανάλυση των παραπάνω σελίδων προκύπτει πως είχε ήδη αναπτυχθεί μια πολύμορφη γκάμα επιλογών –κειμενικών αλλά και οπτικών– προκειμένου να αρθρωθεί η ενεστωτοποιημένη απόδοση του παρελθοντικού ίχνους. Ας δούμε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Στον προσωπικό του ιστότοπο ο Σταύρος αποφεύγει συστηματικά να αναφερθεί στους τόπους και στους χρόνους του βίου του. Κύριο μέλημα της σελίδας του είναι να διαφημίσει τις τωρινές του επαγγελματικές δραστηριότητες.⁶⁹ Μονάχα κάποιες φωτογραφίες από το προσωπικό άλμπουμ μαρτυρούν, χωρίς καμιά χρονολογική σήμανση, τα ενδιαφέροντα, τις δεξιότητες, τα μηχανικά του αποκτήματα, τη δουλειά και τις εκδρομές που έχει κάνει. Όταν μάλιστα φτάνει στην κατεξοχήν αυτοβιογραφική υποενοότητα της προσωπικής του σελίδας, φροντίζει να μειώσει στο ελάχιστο κάθε πιθανότητα παρελθοντολογικής εκφοράς: επεμβαίνει σε δύο παλιές φωτογραφίες χαράσσοντας πάνω τους φράσεις που τις κάνουν να μοιάζουν «ζωντανές», σαν να συντελείται η φωτογραφική πράξη ακριβώς τη στιγμή που την βλέπει ο επισκέπτης της σελίδας του (εικ. 4).



Εικ. 4. Λεπτομέρειες από τη διεύθυνση
[http://homepages.pathfinder.gr/stratoul/html/personal_gallery.html]

69 [<http://homepages.pathfinder.gr/stratoul/>] (πρώτος εντοπισμός 4.2005, τελευταία επίσκεψη 10.8.2007).

Σε άλλες σελίδες πάλι, ακόμα και κειμενικές μορφές αυτοπαρουσίασης, οι οποίες είχαν αποκτήσει μια τυπική μορφολογία από τη μακρόχρονη διαδρομή τους στον κόσμο του εντύπου, τροποποιούνται προκειμένου να συντονιστούν με τη γενικότερη συνθήκη της ενεστωτοποίησης του παρελθοντικού ίχνους. Το βιογραφικό σημείωμα αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό πεδίο παρατήρησης των παραπάνω τροποποιήσεων.⁷⁰ Στις προσωπικές σελίδες της έρευνάς μας, το βιογραφικό σημείωμα εξακολουθεί να αποτελεί μια δοκιμασμένη λύση για την εξιστόρηση της προσωπικής διαδρομής στο χρόνο: καλύπτει το 23,75% των περιπτώσεων στις οποίες καταγράφονται προθέσεις αυτοπαρουσίασης.⁷¹ Η μορφή του, ωστόσο, αλλάζει: στις περισσότερες σελίδες το βιογραφικό σημείωμα γίνεται αρκετά συνοπτικό, ενώ αρκετές φορές επιλέγονται μονάχα συγκεκριμένα τμήματά του για να αναρτηθούν στην προσωπική σελίδα. Η σημαντικότερη όμως διαφοροποίηση έχει να κάνει με την αλλαγή της ίδιας της δομής: στο 43,6% των βιογραφικών σημειωμάτων που εντοπίστηκαν σε προσωπικές σελίδες είτε εκλείπουν παντελώς οι χρονολογικές ενδείξεις, είτε οι παρελθούσες στιγμές του βίου παρατίθενται χωρίς απόλυτη χρονική ακολουθία, είτε ακόμα η χρονική δείξη⁷² κυριαρχείται από παροντικούς γραμματικούς τύπους.

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς πως η απαλοιφή των χρονολογικών δεδομένων του βίου υπαγορεύεται από μια γενικότερη διάθεση απόκρυψης προσωπικών δεδομένων στο διαδίκτυο. Η ερμηνεία αυτή δεν μπορεί να αποκλειστεί ολοκληρωτικά. Μελετώντας, ωστόσο, τη συνολική εικόνα των προσωπικών σελίδων στις οποίες εντοπίζονται οι παραπάνω μεταλλάξεις σε σχέση με ένα «τυπικό» βιογραφικό σημείωμα, μπορούμε να διαγνώσουμε μια έννοια πολύ περισσότερο επείγουσα από την απόκρυψη προσωπικών δεδομένων. Στις σελίδες αυτές, τα επιμέρους περιστατικά του βίου παρατίθενται μονάχα για να τονιστούν οι ιδιότητες με τις οποίες διεκδικεί την αυτοπαρουσίαση

70 Σε μια από τις πρώτες έρευνες προσωπικών σελίδων στο διαδίκτυο, οι Bates και Lu υποστήριξαν πως η δημιουργία των πρώτων προσωπικών σελίδων συνδέεται στενά με την επίδειξη του βιογραφικού σημειώματος. Το γεγονός αυτό το αποδίδουν στην αμερικανική παράδοση της επαγγελματικής σύστασης ως προτεραιότητας στην εκκίνηση διαπροσωπικών επαφών. Αναγνωρίζουν, επίσης, πως ήδη από το 1995-1996 σημειώνονται μεταπλάσεις στην τυπική δομή του βιογραφικού σημειώματος όταν αυτό γίνεται κομμάτι μιας προσωπικής σελίδας· βλ. Marcia J. Bates – Shaojun Lu, «An exploratory profile of personal home pages: Content, design, metaphors», *Online & CD ROM Review*, 21/6, 1997, σ. 333-334, DOI: <http://dx.doi.org/10.1108/eb024639>.

71 Στις υπόλοιπες σελίδες στις οποίες σημειώνονται εμπρόθετα εγχειρήματα αυτοπαρουσίασης, το μεγαλύτερο τμήμα αφορά αποκλειστικά οπτικές δομές, τις οποίες θα συζητήσω αναλυτικά στο δεύτερο και κυρίως στο τρίτο μέρος του βιβλίου. Αρκετά διαδεδομένη επίσης είναι η παρουσίαση του προσωπικού παρελθόντος μέσα από ένα ελεύθερο κείμενο, έκτασης δύο έως τριών παραγράφων (26,88%).

72 Η έννοια της δείξης προέρχεται από τη γλωσσολογία και αφορά την εγγραφή δεδομένων της πραγματικότητας μέσα στα συμφραζόμενα μιας συγκεκριμένης ομιλιακής πράξης. Τα τελευταία χρόνια έχει χρησιμοποιηθεί στην ανάλυση κοινότοπων οπτικών δομών του ύστερου καπιταλισμού· βλ., ενδεικτικά, Michael Billig, *Banal Nationalism*, Sage, Λονδίνο 1995, σ. 105-127. Για τη χρονική δείξη σε προσωπικές σελίδες στο διαδίκτυο βλ. Ingrid de Saint-Georges, «Click here if you want to know who I am: deixis in personal homepages», ό.π., σ. 73-76. Η de Saint-Georges επισημαίνει την κυριαρχία της ενεστωτικής έναντι των υπόλοιπων μορφών χρονικής δείξης στις προσωπικές σελίδες.

του/της στο διαδίκτυο ο/η ιδιοκτήτης/ρια της σελίδας: δεν με ενδιαφέρει, για παράδειγμα, να δείξω στην ηλεκτρονική μου σελίδα πότε πήρα πτυχίο ηλεκτρολόγου, όσο να δηλώσω ότι «είμαι» (τώρα, και άρα διαθέσιμος στο διηγεκές ως) ηλεκτρολόγος· δηλώνω την καταγωγή μου όχι για αποκαταστήσω τη συνέχειά μου στο χρόνο και στο χώρο, αλλά για να ενημερώσω τους επισκέπτες μου για το πού μπορούν να με βρουν το φετινό καλοκαίρι· αραδιάζω τα πτυχία μου για να πείσω για τις δεξιότητες που *αυτήν τη στιγμή* διαθέτω.⁷³ Τα παρελθοντικά ίχνη και οι σταθμοί της ζωής δεν χρονολογούνται με ακρίβεια και δεν διατάσσονται ιεραρχημένα στην κλίμακα του χρόνου, διότι κάτι τέτοιο δεν φαίνεται τελικά να έχει ιδιαίτερη σημασία. Αντίθετα, εκείνο που επείγει είναι να εμφανίζονται σαν πάγιες εκδοχές του εαυτού, σαν αποκτήματα που μεταφέρονται και έχουν αξία στο παρόν, σαν να συμβαίνουν «πάντοτε», και *προπαντός* «τώρα». Στην οθόνη μιας προσωπικής σελίδας που οφείλει να φαντάζει επίκαιρη και διαρκώς «υπό κατασκευή», το παρελθοντικό ίχνος παραδίδεται στην επικράτεια του ενεστώτα και μεταμορφώνεται σε *ιδιότητα του παρόντος*.⁷⁴

Περισσότερο φανερό, ωστόσο, γίνεται η πρακτική της ενεστωτοποίησης όταν τα συμβάντα δεν αφορούν το προσωπικό παρελθόν, αλλά την ιστορία μιας πόλης, ενός χωριού, του ίδιου του έθνους, ή ακόμα και διεθνών θεσμών. Ας δούμε δύο παραδείγματα: ο Πέτρος από τη Θεσσαλονίκη υπήρξε ένας από τους δεκάδες Έλληνες που παρενέβησαν διαδικτυακά στην υπόθεση Τσενάι. Τον Οκτώβριο του 2003 ανέβασε στην κεντρική του σελίδα ένα κείμενο με το οποίο κατήγγειλε τους πολιτικούς που πρωταγωνίστησαν στην αντιμεταναστευτική υστερία της εποχής, Σε κάποιο σημείο μάλιστα του κειμένου του τους αποκαλούσε «εφημερεύοντες προστάτες του έθνους». Για να υποστηρίξει, όμως, την άποψή του έβαζε κι αυτός το παρελθόν να *εφημερεύει* στις επάλξεις του παρόντος. Στο κείμενό του δύσκολα μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς τα γεγονότα του παρελθόντος από τα τωρινά: οι φανταχτερές δημόσιες εμφανίσεις του βασιλιά Παύλου στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία και η χούντα των συνταγματαρχών στα τέλη της επόμενης έμοιαζαν σαν να συμβαίνουν *τώρα*, σαν να εκτυλίσσονταν στην ελληνική πολιτική σκηνή των αρχών της τρίτης χιλιετίας. Στο κείμενο του Πέτρου, η χρονική απόσταση που χώριζε το παρόν του από τις προηγούμενες ιστορικές περιόδους εξαλειφόταν μέσα από έναν κοινότοπο εριστικό λόγο, ο οποίος θυμίζει τη ρητορική των παραθύρων τής μετά το 1998 τηλεοπτικής εποχής: στις κοφτές προτάσεις και τους μειωτικούς χαρακτηρισμούς του κειμένου, τα πρό-

73 Βλ., αντίστοιχα, [http://homepages.pathfinder.gr/fryni/about_me.htm] (πρώτος εντοπισμός 9.2000, τελευταία επίσκεψη 31.1.2007), <https://web.archive.org/web/20091031035519/http://www.hlektrologos.com/giakalis/index13.html> (πρώτος εντοπισμός 5.2001, τελευταία επίσκεψη 13.5.2007), και [<http://homepages.pathfinder.gr/kamilatos/english/index.html>] (πρώτος εντοπισμός 1.2003, τελευταία επίσκεψη 23.11.2006).

74 Δηλώσεις ότι η σελίδα βρίσκεται υπό κατασκευή συναντώνται στην πλειονότητα των σελίδων (62%) που μελετήθηκαν. Οι δηλώσεις γίνονται με διαφορετικούς τρόπους (παράθεση της φράσης «υπό κατασκευή», γραφικά σύμβολα, εκτενή απολογητικά κείμενα για την προσωρινότητα της μορφής της σελίδας, υποσχέσεις συνεχούς μέριμνας στο εισαγωγικό κείμενο, λίστες όπου δημοσιοποιούνται οι ανανεώσεις του κόμβου, κ.ά.). Για μια συνολική παρουσίαση ευρημάτων διαφορετικών μελετών γύρω από την ανανεωσιμότητα των προσωπικών σελίδων βλ. Nicola Döring, «Personal home pages on the web: A review of research», ό.π.

σωπα και οι εικόνες της μετεμφυλιακής περιόδου παρουσιάζονταν συγχρονισμένα με τις εξελίξεις στην υπόθεση του μετανάστη σημαιοφόρου.⁷⁵

Σε μιαν άλλη προσωπική σελίδα παρακολουθούμε το σταδιακό δυνάμωμα της ενεστωτοποιημένης αφήγησης του παρελθόντος. Ο Ιεροκλής, γυμναστής από τη Βόρεια Ελλάδα, αναλαμβάνει να εξιστορήσει την πορεία των Ολυμπιακών Αγώνων από την αρχαιότητα ως το Σίδνεϋ το 2000. Το κείμενό του ξεκινά με διάθεση να ακολουθήσει τη χρονική ακολουθία των γεγονότων από τη μυθολογία ως τη σύγχρονη εποχή.⁷⁶ Μετά από μερικές παραγράφους, όμως, αλλάζει ρότα και επιλέγει αφηγηματικές δομές οι οποίες επικαιροποιούν το μακρινό παρελθόν και το κάνουν να μοιάζει με τις τωρινές εμπειρίες ενός αθλητικού συμβάντος. Έτσι, η εξιστόρηση παίρνει τη μορφή σύγχρονου προγράμματος αγώνων και διακρίνεται σε πρώτη, δεύτερη κ.ο.κ. ημέρα. Οι ακριβείς χρονολογικές αναφορές γίνονται πιο αραιές, ενώ μια δεύτερη αφηγηματική διάκριση (ανά αγώνισμα) κάνει τη χιλιετή διαδρομή των αγώνων στην αρχαιότητα να φαντάζει ακόμα πιο συμβατή με την ανάγνωση ενός σύγχρονου προγράμματος αθλητικών αγώνων. Προχωρώντας στην περίοδο των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων, η αίσθηση της παροντικότητας (presentness) ενισχύεται ακόμα περισσότερο. Ο χρόνος της αφήγησης αλλάζει σταδιακά από αόριστο σε παρατατικό, για να καταλήξει στον ενεστώτα. Η εξιστόρηση μιμείται ολοένα και περισσότερο τη «ζώντανή» δημοσιογραφική κάλυψη των γεγονότων. Στο τέλος των σελίδων του, το παρελθόν θα καταφέρει να μοιάζει «σαν να συμβαίνει τώρα»:

Ο Πύρρος Δήμας κατέκτησε το τρίτο του χρυσό μετάλλιο. Μέσα σε μια ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα και με τον κίνδυνο της ακύρωσης ο Πύρρος μετά την δυναμική παρέμβαση του Χρήστου Ιακώβου σηκώνει τελικά 175 κιλά στο αρασέ. Στη συνέχεια στο ζετέ κάνει μια εκπληκτική εμφάνιση και σηκώνει 215 κιλά. Ένας άλλος χρυσός Ολυμπιονίκης, ο Κάκι Κακιασβίλι, κάνει το όνειρό του πραγματικότητα...⁷⁷

Τα προηγούμενα παραδείγματα αποκαλύπτουν μερικές από τις όψεις που λαμβάνει η ενεστωτοποίηση στο υλικό που μελετήθηκε. Εκτιμώντας τη συνολική δυναμική του φαινομένου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως οι προσωπικές σελίδες (ως «τυπική» αφηγηματική επιφάνεια κατά το τέλος του 20ού αιώνα) έρχονται να επιβεβαιώσουν μια γενικευμένη τάση ενεστωτοποίησης του παρελθοντικού συμβάντος. Η τάση αυτή συνδέεται άμεσα με την «έκλυση του γυμνού χρόνου», για την οποία έγινε λόγος στην προηγούμενη ενότητα: μεταγράφοντας τα ίχνη του παρελθόντος με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνονται «σαν να συμβαίνουν τώρα», τα κείμενα αλλά και κυρίως οι εικόνες των προσωπικών σελί-

75 [http://homepages.pathfinder.gr/radikalweb/RadWeb_news.html] (πρώτος εντοπισμός 10.2003, τελευταία επίσκεψη 8.8.2007).

76 [http://homepages.pathfinder.gr/iagian/olympicgames.htm] (πρώτος εντοπισμός 2.2002, τελευταία επίσκεψη 19.1.2007).

77 [http://homepages.pathfinder.gr/iagian/sinxronioa.htm] (πρώτος εντοπισμός 2.2002, τελευταία επίσκεψη 19.1.2007).

δων εγκολπώνονται την αίσθηση ενός διεσταλμένου χρόνου, ενός παρελθόντος ικανού να συμφύεται με το παρόν (αλλά και το μέλλον) σε μια αξεχώριστη, σχεδόν, ενότητα, σε ένα αφηγηματικό καθεστώς *χρονικής αδιακρίσιας*.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η αίσθηση αυτή φαίνεται να αφορά τα τελευταία δεκαπέντε – είκοσι το πολύ – χρόνια. Η ενεστωτοποιημένη εκφορά του παρελθόντος μοιάζει πραγματικά καρπός μιας εποχής που ορίζεται από τεχνολογίες και πρακτικές, οι οποίες υπηρετούν μια λογική *συνεχούς επικαιροποίησης* (π.χ., η κυριαρχία της ιδιωτικής τηλεόρασης στην Ελλάδα μετά το 1991, η οποία βασίστηκε, ανάμεσα στα άλλα, στην προώθηση τεχνικών διαρκούς καταγραφής και «ζωντανής» αναμετάδοσης, η διάδοση μέσω της κινητής τηλεφωνίας μετά το 1998 εφαρμογών διαρκούς εν-τοπισμού και εν-χρονισμού, η μαζική εισβολή στο διαδίκτυο τεχνολογιών διανομής επικαιροποιημένου περιεχομένου [rss feeding] κυρίως μετά το 2000, κ.ά.). Θα μπορούσαν, ωστόσο, να διατυπωθούν και αρκετές αντιρρήσεις στην παραπάνω χρονολόγηση των πρακτικών ενεστωποίησης. Έτσι, ίχνη μιας εκφοράς που κάνει το παρελθόν να φαίνεται «σαν να συμβαίνει τώρα» θα μπορούσαν να εντοπιστούν σε αρκετά πρωιμότερες στιγμές. Ένα από τα παλαιότερα παραδείγματα που θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς προς την κατεύθυνση αυτή είναι η διοργάνωση φαντασμαγορικών θεαμάτων: ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, μια σειρά δημόσιες εκδηλώσεις (εορτασμοί, αναβιώσεις, επετειακές τελετές, στολισμοί, εκθέσεις, κ.ά.), οι οποίες αρκετά συχνά σχετίζονταν με το συλλογικό παρελθόν, εξοικείωναν τα πολυπληθή ακροατήριά τους τόσο με την εισβολή του παρελθοντικού ίχνους στη ροή της καθημερινότητας όσο και με την ενεστωποίησή του.⁷⁸

Πώς ακριβώς συνέβαινε αυτό; Σε κάποιες από τις παραπάνω περιπτώσεις, το παρελθόν δανειζόταν τις λέξεις και τις εικόνες του παρόντος προκειμένου να συνταιριαστεί με τις ανάγκες και τις απαιτήσεις του. Η ιστορικός Ιωάννα Λαλιώτου, για παράδειγμα, έχει επισημάνει πως, στις πρώτες συμμετοχές των ελληνικών μεταναστευτικών κοινοτήτων στους εορτασμούς της 4ης Ιουλίου στις ΗΠΑ στις αρχές του 20ού αιώνα, η οπτική απόδοση του ελληνικού παρελθόντος μεταβαλλόταν σημαντικά σε σύγκριση με αντίστοιχες τελετές στο ελληνικό κράτος κατά την ίδια περίοδο. Νέα σύμβολα επιστρατεύονταν, και υλοποιούνταν πρωτόγνωρες σκηνοθεσίες. Στις παρελάσεις στις αμερικανικές λεωφόρους το εθνικό ελληνικό παρελθόν δανειζόταν καινούργια χρώματα, σύμβολα και διακριτικά προκειμένου να συντονιστεί με τα διεθνή προτάγματα της μεταναστευτικής εμπειρίας και με τα σύγχρονά του ιστορικά και πολιτικά γεγονότα.⁷⁹

78 Βλ., ενδεικτικά, Timothy Mitchell, «Orientalism and the exhibitionary order», στο Nicholas Mirzoeff (επιμ.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Λονδίνο 1998, σ. 293-303 (για την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1889 στο πλαίσιο της εκατονταετηρίδας της Γαλλικής Επανάστασης), Eric Ames, «From the exotic to the everyday. The ethnographic exhibition in Germany», στο Vanessa R. Schwartz – Jeannene M. Przyblyski (επιμ.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη 2004, σ. 313-327 (για τις «εθνογραφικές εκθέσεις» στη Γερμανία στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα), και Joy S. Kasson, «Staking a claim to History», ό.π., σ. 276-286 (για το Buffalo Bill Wild West Show, 1883-1893).

79 Ιωάννα Λαλιώτου, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό. Η ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού*

Θα μπορούσε ακόμα να σταθεί κανείς στην αμέσως επόμενη χρονική περίοδο και να υποστηρίξει πως η ραγδαία διάδοση τεχνολογιών κινούμενης εικόνας παρέχει μιαν ακόμα ένδειξη πως οι διαδικασίες ενεστωτοποίησης είχαν εντατικοποιηθεί από το πρώτο κιάλας μισό του 20ού αιώνα. Καθλωμένο ήδη από τον Μεσοπόλεμο στις κινηματογραφικές οθόνες (μετά δε το 1955 και στις τηλεοπτικές), το βλέμμα συνήθιζε σε εικόνες στις οποίες ο χρόνος της λήψης δύσκολα διακρινόταν από το χρόνο της προβολής, δημιουργώντας την αίσθηση του συγχρονικού. Η απόσταση ανάμεσα στη δράση και στη θέαση, στο συμβάν και στην αναπαράστασή του, στο παλαιό και στο συγκαιρινό μίκραινε δραματικά. Στο νέο σύμπαν της κινούμενης εικόνας ακόμα κι ό,τι αναφερόταν σε πολύ περασμένες εποχές δανειζόταν αναγκαστικά τα πρόσωπα, τα αντικείμενα και τις μορφές του παρόντος (ηθοποιούς, μόδες, γλώσσες, σκηνακά, κ.λπ.). Όπως παρατηρεί η θεωρητικός του κινηματογράφου Vivian Sobchack, μέσα από την κινηματογραφική οθόνη «μια παρουσία εισερχόταν στον κόσμο της εμπειρίας όχι ως μια σειρά διακριτών [...] στιγμών, αλλά ως μια κινούμενη χρονικότητα [...], ως μια παρουσία για την οποία θα μπορούσαμε να πούμε πως είχε παρελθόν, παρόν και μέλλον μαζί».⁸⁰

Στο σημείο αυτό, ωστόσο, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε μια διαφορά. Στις τηλεοπτικές εικόνες στην υπόθεση Τσενάι, όπως επίσης και στις πολύμορφες ψηφιακές οθόνες των τελευταίων είκοσι χρόνων (από την τηλεοπτική ειδησεογραφία και την κινηματογραφική παραγωγή ως τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, και από τα έργα της τέχνης ως τα ιστορικά και επιστημονικά ντοκιμαντέρ, τις αφίσες και τις διαφημίσεις), συνέβαινε κάτι πρωτόγνωρο: το παρελθοντικό ίχνος δεν «ζωντάνευε» απλώς όπως στις παλιότερες εικόνες, ούτε μονάχα «επιπαιροποιούνταν». Η χρονική απόσταση ανάμεσα στο ανάφορο του ίχνους και στην αναπαράστασή του δεν μίκραινε, αλλά *μηδενιζόταν*: στην επικράτεια αυτών των πρόσφατων εικόνων παρόν και παρελθόν μπλέκονταν μεταξύ τους, χωρίς να είναι δυνατόν πλέον να χαρακτηεί ένας στοιχειώδης έστω διαχωρισμός τους.⁸¹ Η σχέση παρελθόν-παρόν-μέλλον δεν γινόταν απλώς στενή, είχε γίνει τόσο πυκνή που δεν μπορούσε πλέον να γίνει ορατός οποιοσδήποτε διαχωρισμός ανάμεσα στις τρεις χρονικότητες.

Υπάρχει ακόμα κάτι σε αυτήν τη μείξη των χρονικότητων. Στις ενεστωτοποιημένες εικόνες του ύστερου 20ού αιώνα το παρελθοντικό ίχνος παρατάσσεται *μαζί με τα ίχνη της ερμηνείας του στο χρόνο που ακολουθήσε*: στα «επιστημονικά ντοκιμαντέρ» του 21ου αιώνα οι δεινόσαυροι τρέχουν δίπλα στους «επιστήμονες» που τους μελετούν (εικ. 5): στα «ιστορικά ρεπορτάζ» των θεματικών καναλιών ιστορίας, οι μαχητές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου «ξαναζούν» τις εμπειρίες τους παίζοντας τον εαυτό τους μέσα σε ειδικά διαμορφωμένα σκηνη-

αίωνα, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 234-235.

80 Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Πρίνστον 1992, σ. 61.

81 Sean Cubitt, «Cybertime: ontologies of digital perception», *Society for Cinema Studies Annual Conference*, Σικάγο 2000, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20070915074609/http://eprints.infodiv.unimelb.edu.au/archive/00003161/01/cybertime.html>.

κά, υπακούοντας σε οδηγίες σκηνοθετών και ιστορικών/συμβούλων· στα κινηματογραφικά πλατό ο Tom Hanks ως Forrest Gump ανταλλάσσει χειραψία με τον πρόεδρο των ΗΠΑ J. F. Kennedy στα 1994, εικονοποιώντας (συντηρητικές στην πλειοψηφία τους) ερμηνείες του πρόσφατου παρελθόντος των ΗΠΑ.⁸² Όπως παρατηρεί η θεωρητικός της τεχνολογίας Sadie Plant, «(το μέλλον) είναι τώρα εδώ, [...] βραχυκυκλώνοντας την ιστορία, καθώς κατεβάζει τις εικόνες του στο παρόν».⁸³ Οι ενεστωτοποιημένες εικόνες του παρελθόντος, οι οποίες συντίθεται πάνω στις, ψηφιακές ως επί το πλείστον, οθόνες των τελευταίων είκοσι χρόνων,

ξεχειλίζουν από μια νέα «πληρότητα», όχι τη συγχρονική της αυθεντικής στιγμής, αλλά επειδή αιχμαλωτίζουν μέσα τους ολόκληρη την ιστορία μιας χρονικής περιόδου και *συνάμα* το χρόνο που κυλά μετά τη στιγμή αυτήν και φτάνει ως το παρόν. Η εικόνα (αυτή) μπορεί να διαβάζεται στο παρόν ως «πλήρης χρόνου»

(η υπογράμμιση, δική μου).⁸⁴

Στην επιφάνεια μιας ενεστωτοποιημένης εικόνας, μιας εικόνας «πλήρους χρόνου», η παρουσία του παρελθοντικού ίχνους δεν φαντάζει πλέον ως μια «κινούμενη χρονικότητα» που απλώνει απλώς το χέρι της προσπαθώντας να πλησιάσει στο παρόν· βρίσκεται *ήδη* στο παρόν, όπως οι δεινόσαυροι που έχουν πάρει για τα καλά στο κατόπι τον «ερευνητή» τους. Απηχώντας με τον δικό τους τρόπο την αίσθηση ενός χρόνου «πληρούμενο(υ) από την παρουσία του Τώρα (Jetztzeit)»,⁸⁵ οι εικόνες αυτές υπογραμμίζουν μια σημαντική εξέλιξη στο πλαίσιο της σύγχρονης (ψηφιακής) ιστορικής κουλτούρας: το παρελθοντικό ίχνος μοιάζει να έχει ήδη βρει συγκεκριμένους δρόμους για να εγκαθίσταται στην επικράτεια του παρόντος και να ενδύεται την οπτική περιβολή του τελευταίου, αγνώνοντας προκλητικά κάθε πιθανότητα ορατής απόστασης. Αν κάτι φαίνεται να συγκροτεί αφετηριακή προϋπόθεση για την παρουσία παρελθοντικού ίχνους στις σύγχρονες τεχνομορφές δεν είναι πλέον η χρονική απόσταση, αλλά η άρνησή της – η *αδιακρισία* δηλαδή των χρονικών *αναβαθμών* ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.

Δεν πρέπει να μας ξενίζει, συνεπώς, το γεγονός πως, στις μισές περίπου από τις ελληνικές σελίδες που μελετήσαμε, το παρελθόν παρουσιάζεται «σαν να συμβαίνει τώρα». Φτιαγμένες στα τέλη του περασμένου αιώνα και στις αρχές του τρέχοντος, οι σελίδες αυτές μοιράζονται μαζί με πολλές άλλες συγκαιρινές τους υλικότητες την ίδια αίσθηση χρονικής πληρότητας (συνάμα δε και χρονικής αδιακρισίας). Αποτυπώνουν ευρύτερες δομές της εποχής τους, δομές που συμπιέζουν διαρκώς παρόν και παρελθόν, μέχρις ότου ο χρόνος

82 Jennifer Hyland Wang, «“A struggle of contending stories”: Race, gender, and political memory in Forrest Gump», *Cinema Journal*, 39/3, 2000, σ. 92-115, DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/cj.2000.0009>.

83 Sadie Plant, «On the Matrix. Cyberfeminist simulations», στο David Bell – Barbara Kennedy (επιμ.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, Λονδίνο 2000, σ. 334.

84 Andrew Hoskins, «New Memory: mediating history», ό.π., σ. 343.

85 Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*, μτφρ. Μηνάς Παράσχος, Ουτοπία, Αθήνα 1983, σ. 16.

να εγκλείεται «ακέραιος», χωρίς διακριτικές τομές, στις εικόνες που φτιάχνει η εποχή αυτή για να αφηγηθεί το παρόν της και το παρελθόν της. Οι προσωπικές σελίδες κατασκευάζονται σε μια ιστορική στιγμή όπου η συμπίεση του χρόνου και του χώρου υπερκαθορίζει τις παραγωγικές διαδικασίες στο σύνολό τους. Ανήκουν σ' έναν κόσμο όπου υπηρεσίες και προϊόντα, ωράρια και επικοινωνίες, υποκείμενα και λόγοι, χρόνοι και χώροι, συμβάντα και ερμηνείες κινούνται, παράγουν και παράγονται σε δυναμικά καθεστώτα συμπίεσης:⁸⁶ σ' έναν κόσμο που, ανάμεσα στα άλλα, εκπαιδεύεται να δομεί και την ιστορική του κουλτούρα στη βάση ενός παρελθόντος διαρκώς παρόντος, διαρκώς κινούμενου, «σαν να συμβαίνει τώρα».



Εικ. 5. Σκηνή από την τηλεοπτική μίνι σειρά *Prehistoric Park*, παραγωγός Impossible Pictures, 2006.⁸⁷

-
- 86 Ειδικότερα για τη σύνδεση μεταξύ συμπίεσης του χρόνου, πληροφορικών τεχνολογιών και δικτυακών δομών παραγωγής στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα βλ. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society: The Information Age. Economy, Society and Culture, Volume I*, Blackwell, Οξφόρδη 2000, σ. 460-499. Ο Castells υποστηρίζει πως στη συγκεκριμένη περίοδο η συμπίεση του χρόνου λαμβάνει καινοφανείς ιστορικά διαστάσεις, οδηγώντας τελικά στην αίσθηση ενός «άχρονου χρόνου» (timeless time).
- 87 Η σειρά ανήκει σε ένα είδος παραγωγής που γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στο ξεκίνημα της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα. Επρόκειτο, ουσιαστικά, για docudramas, τα οποία αναφέρονταν κυρίως στην προϊστορία. Η αρχή έγινε το 1999 με τη σειρά *Walking with Dinosaurs* από την ίδια εταιρεία παραγωγής, ενώ ακολούθησαν αρκετές άλλες, οι οποίες προβλήθηκαν κυρίως σε ειδικά θεματικά κανάλια (BBC, Discovery Channel, Animal Planet, κ.ά.). Βασίστηκαν στην εκτεταμένη και πρωτοποριακή για την εποχή τους χρήση τρισδιάστατων ψηφιακών εικόνων. Στις παραγωγές αυτές ακολουθήθηκε το οικείο μοντέλο του εξερευνητικού/φυσιογνωστικού ντοκιμαντέρ (επιστημονικοφανής αφήγηση, διακριτική παρουσία του πρωταγωνιστή επιστήμονα, χρήση και επίδειξη εξελιγμένου τεχνολογικού εξοπλισμού). Το μεγαλύτερο εύρημα, ωστόσο, αυτών των παραγωγών ήταν πως το τελικό αφηγηματικό προϊόν δεν άφηνε σχεδόν κανένα περιθώριο στον θεατή να διακρίνει ανάμεσα στο παρόν του αφηγητή και στο προϊστορικό παρελθόν των αφηγομένων.

Θραύσματα, ψηφία και υποκαθορισμός

Στη διάρκεια των σπουδών του ο Ορέστης αποφάσισε να φτιάξει προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο. Για την κατασκευή της ακολούθησε την παρακάτω συνταγή: διαφορετικές πληροφορίες (αυτοβιογραφικές, ποδοσφαιρικές, εθνικές, πολιτικές, χιουμοριστικές, κ.ά.), παρουσιασμένες με διαφορετικές μορφές (κείμενο, λεζάντα, φωτογραφία, γραφικό, ψηφιοποιημένο κείμενο σε μορφή εικόνας, κινούμενη εικόνα και υπερσύνδεσμοι που οδηγούν σε άλλους κόμβους), παρατάσσονται η μια δίπλα ή κάτω από την άλλη χωρίς φανερή ιεράρχηση, σε μιαν αυθόρμητη –συνειρμική σχεδόν– ακολουθία. Η πληθωρική οθόνη που παράγεται από τη συμπαράθεση των παραπάνω πληροφοριών παίρνει τη μορφή *εικονοκειμένου*, μιας ακανόνιστης δηλαδή ροής εικόνων, οι οποίες διακόπτονται από σύντομες προτάσεις ή ακόμα συντομότερες κειμενικές παρεμβολές.⁸⁸

Το εικονοκείμενο συνδέθηκε με το φαινόμενο των προσωπικών σελίδων ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανάπτυξής τους. Στην πενταετία 1994-1999, η συγκεκριμένη αυτή μορφολογική διάταξη αποτέλεσε την πιο συνηθισμένη επιλογή όσων ανέβαζαν μια προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο. Η αιτία ήταν μάλλον απλή: εικονοκείμενο μπορούσε να κατασκευάσει κάποιος ακόμα κι αν δεν γνώριζε σχεδόν καθόλου τις γλώσσες προγραμματισμού· αρκούσε να ανεβάσει τις πληροφορίες του στο διαδίκτυο και να τις αφήσει εκεί, «χύμα» πάνω στην οθόνη. Μετά το 1999, η δωρεάν προσφορά έτοιμου κώδικα προγραμματισμού για την κατασκευή μιας προσωπικής σελίδας περιορίσε σημαντικά τη χρήση του εικονοκειμένου, δεν κατόρθωσε όμως να το εξαλείψει οριστικά: στο σύνολο των ελληνικών προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν, το 8,3% επιμένει στη μορφή του εικονοκειμένου ακόμα και μετά το γύρισμα της χιλιετίας.

Μελετώντας τώρα το περιεχόμενο των σελίδων που ακολουθούν τη μορφή εικονοκειμένου, εντοπίσαμε την επίμονη παρουσία ενός ιδιαίτερου σώματος πληροφοριών στο εσωτερικό τους: εικόνες και βίντεο περιέργων και κωμικών στιγμιότυπων από την ελληνική επικράτεια, γραφικά τα οποία διακωμωδούσαν αντίπαλα αθλητικά σωματεία, σημαίες, εμβλήματα και εορτολόγια, εικονομηνύματα και κινούμενα σκίτσα, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα, ποιήματα, αποφθέγματα και πολλές ακόμα σύντομες ενότητες (παρουσιασμένες κυρίως με τη μορφή γραφικών και εικόνων) παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις πληροφο-

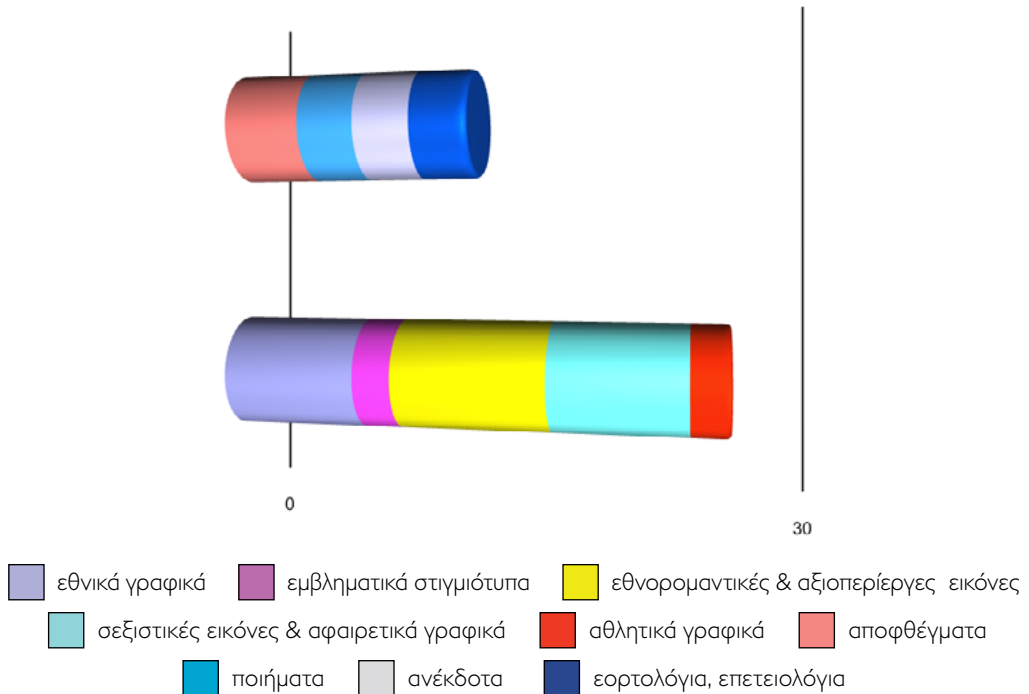
88 Για τη σύντηξη κειμένου και εικόνας στις προσωπικές σελίδες και την παραγωγή νέων, υβριδικών αφηγηματικών δομών όπως το εικονοκείμενο βλ. Rasmussen, *Media of the Self. Reflections on the Personal Web Page*, ό.π., σ. 5-11. Γενικότερα για τις αναδιατάξεις στις οποίες υπόκειται η σχέση κειμένου και εικόνας στο διαδίκτυο βλ. Mike Sandbothe, «Interactivity – hypertextuality – transversality. A media-philosophical analysis of the Internet», *Hermes*, 24, 2000, σ. 81-102, διαθέσιμο στην http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H24_05.pdf.

ρίες για τις δραστηριότητες, το προφίλ και το παρελθόν του κατασκευαστή της αντίστοιχης ηλεκτρονικής σελίδας.

Οι ενότητες αυτές γνώρισαν μεγάλη διάδοση στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων.⁸⁹ Στις σελίδες που μελετήσαμε, η παρουσία τους ανιχνεύεται στο σύνολο σχεδόν των περιπτώσεων που ακολουθούν τη μορφολογική επιλογή του εικονοκειμένου (89,47%), καθώς επίσης και σε σημαντικό τμήμα των υπόλοιπων σελίδων (βλ. γράφημα 2).⁹⁰

Γράφημα 2

Κατανομή κοινότοπων ενοτήτων σε σελίδες με μορφή εικονοκειμένου



89 Η παρουσία αυτών των στοιχείων δεν περιορίζεται μονάχα στις προσωπικές σελίδες. Ακόμα και στις μέρες μας, το διαδίκτυο βρήκει από παρόμοια υλικά τόσο στις ιδιωτικές περιοχές του όσο και σε σελίδες κοινωνικής δικτύωσης, blogs, ενημερωτικούς ιστότοπους, κ.ά. Μια ένδειξη για τη διάδοση «περιέργων» και χιουμοριστικών εικόνων στο ελληνικό διαδίκτυο κατά τα τελευταία χρόνια παρέχει και η διαδικτυακή κοινότητα «Ποινακείδαις κε αιπηγραφαίς» στο facebook. Η κοινότητα αυτή, η οποία αριθμεί περίπου 17.000 μέλη, έχει εντοπίσει και διακινεί περισσότερες από 1.500 σχετικές φωτογραφίες· βλ. [http://www.facebook.com/home.php#/photo_search.php?oid=112756905106&view=all] (τελευταία επίσκεψη 3.3.2009).

90 Για παράδειγμα, ανέκδοτα με παρόμοιο περιεχόμενο εντοπίστηκαν στο 22,27% των σελίδων του συνολικού δείγματος, ενώ εθνορομαντικές και αξιοπερίεργες εικόνες (καρτ ποστάλ, εμβληματικά μνημεία, εικόνες φυσικού κάλλους, αξιοπερίεργα στιγμιότυπα από την ελληνική επικράτεια, κωμικά τοπωνύμια, κ.ά.) στο 41,05%.

Παρέχοντας μια αίσθηση ελαφρότητας στην αφήγηση, οι σύντομες αυτές ενότητες έγιναν σήμα κατατεθέν των πρώτων ελληνικών προσωπικών σελίδων. Μεταξύ άλλων, η παρουσία τους υποδήλωνε πως εκείνος ή εκείνη που τις συμπεριλάμβανε στη σελίδα του/της γνώριζε τα μικρά «μυστικά» του κυβερνοχώρου: ήξερε πώς να εντοπίζει τα δημοφιλή αυτά διαδικτυακά *paraphernalia* σε κάποια άλλη ηλεκτρονική σελίδα, να τα αποσπά και να τα επικολλά στη δική του. Ιδωμένες με μια συνολικότερη προοπτική, οι ενότητες αυτές σχημάτιζαν μια ενιαία δεξαμενή «διαδικτυακής κοινοτοπίας». Από το ενιαίο αυτό σύνολο μπορούσε κανείς να αποσπάσει επιμέρους θραύσματα και να τα χρησιμοποιήσει ως οικοδομικά υλικά για την κατασκευή της δικής του ιστοσελίδας. Καθώς δε τα θραύσματα αυτά παρεμβάλλονταν ακανόνιστα ανάμεσα σε άλλες, επίσης ασύμμετρα δοσμένες πληροφορίες για το υποκείμενο και το παρελθόν του, η αφηγηματική συνοχή ενός εικονοκειμένου φάνταζε ιδιαίτερα προβληματική.

Παρ' όλα αυτά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ένα ιδιότυπο αφηγηματικό συνεχές σχηματιζόταν σταδιακά, καθώς οι διαφορετικές προσωπικές σελίδες εμβαπτίζονταν στην παραπάνω δεξαμενή: πέρα από το γεγονός ότι η εξιστόρηση του βίου του κατασκευαστή συντονιζόταν μορφολογικά με παρόμοιες καταθέσεις άλλων υποκειμένων στον κυβερνοχώρο, η αίσθηση μιας περιέργης, κοινής «μνήμης» αναδυόταν κατά την περιφορά των παραπάνω διαδικτυακών θραυσμάτων από σελίδα σε σελίδα. Ας επιστρέψουμε στο παράδειγμα της σελίδας του Ορέστη για να εξετάσουμε από πιο κοντά το συγκεκριμένο μνημονικό φαινόμενο.

Στον κόμβο του Ορέστη υπήρχε μια ενότητα η οποία επικαλούνταν ρητά την έννοια της μνήμης: η ενότητα αυτή είχε τον τίτλο «αναμνήσεις». Η ίδια λέξη, γραμμένη αυτήν τη φορά σε greeklish, γινόταν γραφικό και επαναλαμβανόταν στο τέλος της σελίδας.⁹¹ Ανάμεσα στον τίτλο και στο γραφικό ξεδιπλώνονταν το ένα κάτω από το άλλο εικόνες και γραφικά που παρέπεμπαν άμεσα σε θερινές διακοπές του ιδιοκτήτη της σελίδας. Επιπλέον, δύο σύντομοι υπότιτλοι πληροφορούσαν τον επισκέπτη της σελίδας για το χρόνο και το χώρο «λήψης» αυτών των εικόνων (καλοκαίρι του 2001 και του 2002 στην Ίο και στη Νάξο, αντίστοιχα). Η ακρίβεια της χρονοθέτησης, η αναφορά συγκεκριμένων τόπων και κυρίως η εμφατική τιτλοφόρηση της ενότητας δεν άφηναν περιθώρια παρερμηνείας: ο Ορέστης φαινόταν πως είχε διαλέξει ορισμένες παλαιότερες προσωπικές στιγμές από το φωτογραφικό του λεύκωμα –ή έστω από τον σκληρό δίσκο του υπολογιστή του– και είχε αποφασίσει να τις μοιραστεί με τους επισκέπτες της σελίδας του. Μια πιο προσεκτική ματιά, ωστόσο, δείχνει πως μόλις τρεις από τις οκτώ ψηφιοποιημένες «αναμνήσεις» του μπορούσαν να προέρχονται από τα προσωπικά φωτογραφικά αρχεία του συγκεκριμένου κατασκευαστή προσωπικής σελίδας. Από τις υπόλοιπες, οι δύο ήταν ρομαντικές καρτ ποστάλ με απεικονίσεις ζώων, τις οποίες μπορούσε να προμηθευτεί κανείς σε οποιοδήποτε ελληνικό τουριστικό κατάστημα ή να τις αντιγράψει από πάμπολλες σελίδες του διαδικτύου. Άλλες δύο ήταν χιουμοριστικά γραφικά, τα οποία δεν χρειαζόταν να ταξιδέψει κανείς ως

91 [http://homepages.pathfinder.gr/panman21/anamniseis.htm] (πρώτος εντοπισμός 7.2003, τελευταία επίσκεψη 6.10.2006).

τις Κυκλάδες για να τα βρει, καθώς κι αυτά εντοπίζονταν με σχετική ευκολία στο internet. Τέλος, υπάρχει μια ακόμα φωτογραφία, η οποία απεικονίζει οδική πινακίδα όπου αναγράφεται η κωμική ονομασία μιας παραλίας. Παρόμοια παραλία δεν υπάρχει, ωστόσο, ούτε στη Νάξο ούτε στην Ίο, τις οποίες δηλώνει πως επισκέφτηκε ο Ορέστης. Πρόκειται για παραχαραγμένη χιουμοριστική εικόνα, η οποία κυκλοφορούσε από σελίδα σε σελίδα στο ελληνικό διαδίκτυο αρκετό καιρό πριν από το ανέβασμα του συγκεκριμένου ιστότοπου.⁹²

Κατά συνέπεια, οι νοσταλγικές και ευχάριστες αναμνήσεις του Ορέστη από τις καλοκαιρινές του διακοπές δεν ήταν εντελώς «δικές του». Στην πορεία της δημιουργίας της προσωπικής του σελίδας, ο συγκεκριμένος κατασκευαστής δεν δίστασε να οικειοποιηθεί μικρά οπτικά σπαράγματα από τη «δεξαμενή κοινοτοπίας» του ελληνικού διαδικτύου. Στη συνέχεια προσπάθησε να εντάξει τα σπαράγματα αυτά στις «αναμνήσεις» του, διαγράφοντας με επιμέλεια κάθε πιθανή ένδειξη που θα μπορούσε να κάνει ορατή τη διάκριση μεταξύ των δικών του «αυθεντικών» ενθυμίων και των συγκεκριμένων κοινοτόπων, α-χρονικών και α-τοπικών εικόνων του διαδικτύου. Για ποιο λόγο, όμως, ο κάτοχος της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας –μαζί με αυτόν και η συντριπτική πλειοψηφία αυτών που δημιούργησαν εικονοκείμενα στους ιδιωτικούς τους κυβερνοχώρους– επέλεξε να ανακατέψει τα ίχνη των προσωπικών του διαδρομών στο χρόνο με κοινοτόπες εικόνες του διαδικτύου;

Ο κοινωνικός ψυχολόγος Michael Billig, στην έρευνά του για τις διαδικασίες αναπαραγωγής του εθνικισμού στο πλαίσιο των καθημερινών πρακτικών, επισήμανε πως η εντατική παραγωγή και διάχυση κοινοτόπων οπτικών ενοτήτων άσκησε καταλυτική επίδραση στους τρόπους με τους οποίους οι δυτικές κοινωνίες εμπέδωσαν και οριοθέτησαν την αίσθηση του συνανήκειν στη διάρκεια του ύστερου 20ού αιώνα. Ο Billig περιέγραψε μια διαδικασία πληθωρικής επανάληψης συγκεκριμένων εικόνων (σημαίες, εθνικά, εθνοτικά ή κοινωνικά διακριτικά, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα, εμβλήματα, σύμβολα, φωτογραφικά στιγμιότυπα, κ.ά.), οι οποίες χάνουν σταδιακά τις αναμνηστικές τους ιδιότητες καθώς υπερεξαιπλώνονται στους χώρους της καθημερινότητας. Ο συγκεκριμένος ερευνητής υποστήριξε πως, όσο πλησίαζαν τα τέλη του 20ού αιώνα, οι παραπάνω εικόνες λειτουργούσαν περισσότερο ως κοινοτόπος διάκοσμος· το βλέμμα σκόνταφτε συνεχώς πάνω τους, τους προσπερνούσε ωστόσο γρήγορα, χωρίς να τους δίνει ιδιαίτερη προσοχή. Οι εικόνες αυτές αδυνατούσαν πλέον να ανακαλέσουν στη μνήμη συγκεκριμένα γεγονότα. Φάνταζαν περισσότερο σαν τμήματα του φυσικού περιβάλλοντος παρά σαν σημάδια έντονων ιστορικών, εθνικών, φυλετικών, κοινωνικών ή έμφυλων διαφοροποιήσεων. Σύμφωνα με τον Billig, ωστόσο, αυτή ακριβώς η αποδέσμευση από άμεσες μνημονικές συνδηλώσεις επέτρεψε στις συγκεκριμένες εικόνες να πολλαπλασιάζονται σχεδόν χωρίς όρους, να εγκαθίστα-

92 Για τη διάδοση της συγκεκριμένης φωτογραφίας στο ελληνικό διαδίκτυο βλ. Μαρίλη Μαργωμένου, «Τορ 10 της εβδομάδας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 5.9.1999, σ. C23, τη συζήτηση στο διαδικτυακό φόρουμ Zortal.gr, διαθέσιμη στην [<http://www.zortal.gr/modules/xcgaldisplayimage.php?pid=11732&album=random&cat=&pos=-11732>], και τα σχόλια σε ιστολόγιο, διαθέσιμα στην [http://monaxiamouola.blogspot.com/2007/04/blog-post_22.html].

νται στα βάθη του συλλογικού ασυνείδητου και να εκλαμβάνονται τελικά ως «φυσικές», αυτονόητες εκφάνσεις του κόσμου γύρω μας· ενός κόσμου που, ενώ ήταν κάθε φορά «ο δικός μας κόσμος, βιώνόταν (εντέλει) ως ο κόσμος».⁹³

Η προσέγγιση αυτή μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα εικονοκείμενα των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Πιο συγκεκριμένα, το ανακάτεμα των ιχνών του ατομικού παρελθόντος με τα θραύσματα «διαδικτυακής κοινοτοπίας» (σημαίες και εμβλήματα, σεξιστικά και ρατσιστικά ανέκδοτα για τον Νεοέλληνα, την Ελληνίδα, τον Τούρκο, τον Αμερικανό ή τον Αλβανό, κωμικά φωτογραφικά ενσταντανέ από την «καθυστερημένη» ελληνική επαρχία, σκίτσα και γραφικά μιας αντιφατικής εθνικής αυτοεικόνας, η οποία κάποτε αγγίζει τα όρια της παρωδίας κι άλλοτε βυθίζεται στον υπερφίαλο αυτοθαυμασμό, κ.ά.) φαίνεται πως διευκόλυνε μια διπλή τοποθέτηση: την ίδια στιγμή που ο εαυτός εξετίθετο στον κυβερνοχώρο, ο κυβερνοχώρος εικονογραφούνταν ταυτόχρονα ως «ο δικός μας» κόσμος· ένας κόσμος οικείος και αυτονόητος, ένας κόσμος που φάνταζε κοινότοπο «ελληνικός», «φυσικός» και «καθημερινός».⁹⁴

Σε ορισμένες περιπτώσεις, η εκτεταμένη χρήση υλικών από την παραπάνω «δεξαμενή κοινοτοπίας» έφτανε στο σημείο να δυναμιτίζει την ίδια την εικόνα που προσπαθούσε να φιλοτεχνήσει για τον εαυτό του ο κατασκευαστής μιας προσωπικής σελίδας. Ο Μιχαήλ, για παράδειγμα, κατέβαλλε αρκετή προσπάθεια να προβληθεί ως άτομο με ριζοσπαστικό πολιτικό προφίλ. Αν διέτρεχε κανείς τις βασικές υποενότητες της προσωπικής του σελίδας θα σχημάτιζε την εντύπωση πως είχε να κάνει με ενεργό μέλος της κοινωνίας των πολιτών, το οποίο ενημερωνόταν από εναλλακτικά δίκτυα πληροφόρησης, παρακολουθούσε και συμμετείχε σε διεθνείς μη κυβερνητικές οργανώσεις, ενώ δεν ήταν λίγες οι στιγμές που πρόβαλλε τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες. Υπήρχε, ωστόσο, μια μικρή κερκόπορτα σε αυτή την προσωπική σελίδα. Στη φαινομενικά δευτερεύουσα ενότητα των «αστείων», ο τόνος της αφήγησης άλλαζε ριζικά: εκεί ο Μιχαήλ δημοσίευε μια λίστα με τίτλο «η μαγεία του να είσαι Έλληνας...».⁹⁵ Η λίστα αυτή αποτελούνταν από δεκάδες σύντομες προτάσεις και αποφθέγματα που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη στο ελληνικό διαδίκτυο, συρραμμένα συνήθως σε παρεμφερείς λίστες. Στις περισσότερες από αυτές τις προτάσεις, η ελληνικότητα και το ελληνικό παρελθόν προβάλλονταν στην ακραία μορφή μιας σεξιστικής, ρατσιστικής, εθνικιστικής, συνάμα δε βαθιά μικροαστικής έπαρσης. Με τον τρόπο αυτόν, ένας διαφορετικός Μιχαήλ αναδυσόταν στη συγκεκριμένη υποενότητα του ιστότοπού του. Στη λίστα με τα συρραμμένα διαδικτυακά σπαράγματα περί της «μαγείας του να είσαι Έλληνας...», ο αστυνομι-

93 Billig, *Banal Nationalism*, ό.π., σ. 50 (η έμφαση, στο πρωτότυπο).

94 Για τις διεργασίες που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα της δεκαετίας του '90 και συνέτειναν ώστε να κατανοηθεί ο κυβερνοχώρος ως μια αυτονόητη, «φυσική» και συνάμα έντονα «ελληνική» επιφάνεια βλ. και Bilalis, «The Internet as a cultural object. Perception of the new and the technological in Greece during the '90s», στο Orlin Spassov – Christo Todorov (επιμ.), *New Media in South East Europe*, SOEMZ, Σόφια 2003, σ. 185-207.

95 [<http://homepages.pathfinder.gr/psakkas/funnypics.htm>] (πρώτος εντοπισμός 10.2005, τελευταία επίσκεψη 7.9.2006).

κός από την Πελοπόννησο έπαυε για λίγο να φαντάζει πολίτης του κόσμου. Επέστρεψε στην Ελλάδα του '90 και συντονιζόταν με την ατμόσφαιρα αυξημένης εθνικής αυτοπεποίθησης, η οποία κυριαρχούσε στη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Η Ελλάδα ως «οικείος κόσμος» έβρισκε τον τρόπο να εισβάλλει και να μεταμορφώνει τον προσωπικό κυβερνοχώρο του Μιχαήλ. Κι όχι μονάχα του Μιχαήλ· η μετατροπή της προσωπικής σελίδας σε κομμάτι ενός «οικείου κόσμου» φάνταζε επιτακτική στην πλειοψηφία του υλικού που μελετήθηκε, ακόμα κι αν σε κάποιες περιπτώσεις η μετατροπή αυτή εγκυμονούσε κινδύνους για τη συνοχή της παρουσίας του εαυτού στο διαδίκτυο.

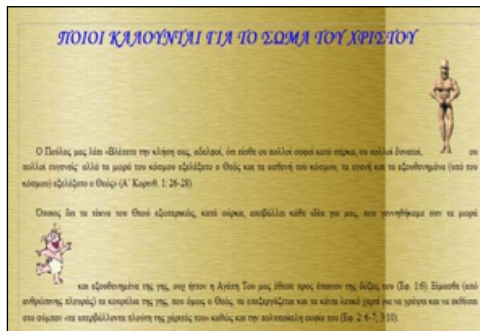
Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως, από την αδιαβάθμητη συμπαράθεση ιχνών του ατομικού παρελθόντος και κοινότοπων ψηφιακών ενοτήτων, οι κατασκευαστές προσωπικών σελίδων σαν τον Μιχαήλ ή τον Ορέστη δεν διεκδικούσαν απλά μια δική τους γωνιά στο διαδίκτυο. Μετέφεραν και πρόβαλλαν στον κυβερνοχώρο κυρίαρχες εικόνες του «κόσμου» τους. Με τον τρόπο αυτόν, ο προσωπικός τους ιστότοπος έτεινε να μοιάζει με τους υπόλοιπους χώρους στους οποίους εγκαθίσταντο, δρούσαν, κινούνταν και παρήγαν στην καθημερινότητά τους. Στη διαδικασία αυτή, η αυθεντικότητα των συγκεκριμένων εικόνων και τα μνημονικά φορτία που πιθανώς κουβαλούσαν είχαν ελάχιστη σημασία. Το αντίθετο μάλιστα: ο συντονισμός με τα δίκτυα της οπτικής κοινοτοπίας και η εξοικείωση με τη θραυσματική αρχιτεκτονική τους φαινόταν να αποτελεί επείγουσα προτεραιότητα προκειμένου να συγκροτηθεί μια επιτυχημένη εξιστόρηση των γεγονότων του βίου σε αυτές τις αφηγηματικές επιφάνειες του ύστερου 20ού αιώνα.

Περνώντας στη συνέχεια σε ένα διαφορετικό είδος εικονοκειμένων, μπορούμε να παρακολουθήσουμε το ξεδίπλωμα περισσότερων όψεων αυτής της θραυσματικής αρχιτεκτονικής. Το συγκεκριμένο είδος αποτελεί τη δεύτερη πιο διαδεδομένη εκδοχή εικονοκειμένου στο σύνολο του ψηφιακού υλικού που μελετήθηκε (γράφημα 2). Διακριτικό του γνώρισμα είναι ο συνδυασμός κειμένου και αφαιρετικών γραφικών ή κινούμενων σχεδίων. Ας εξετάσουμε, για παράδειγμα, την προσωπική σελίδα που έφτιαξε ο Παναγιώτης με βασικό στόχο να δημοσιοποιήσει τις θρησκευτικές του ανησυχίες και να προτείνει μια δική του, αντιδογματική ερμηνεία των χριστιανικών ιερών κειμένων. Στην προσπάθειά του αυτή, ο ιδιοκτήτης της σελίδας έγραψε και ανέβασε στο διαδίκτυο δεκάδες κείμενα. Ανάμεσα στη ροή, ωστόσο, των κειμένων αυτών παρεμβάλλονταν δεκάδες γραφικά.⁹⁶ Στις περισσότερες περιπτώσεις τα γραφικά επαναλάμβαναν οπτικά το νόημα της λέξης ή της πρότασης που βρισκόταν ακριβώς δίπλα τους. Σε κάποια σημεία, ωστόσο, η επιλογή συγκεκριμένων γραφικών φαινόταν να ανοίγει ένα παράθυρο κριτικής προς τα ιερά κείμενα της χριστιανικής διδασκαλίας. Για παράδειγμα, κάτω από τον τίτλο «Ποιοι καλούνται για το σώμα του Χριστού», η ρήση του Αποστόλου Παύλου «Βλέπετε γαρ την κλήσιν υμών, αδελφοί, ότι ου πολλοί σοφοί κατά σάρκα, ου πολλοί δυνατοί, ου πολλοί ευγενείς· αλλά τα μωρά του κόσμου εξελέξατο ο Θεός ίνα τους

96 Σε δείγμα 14 εικονοκειμένων από τη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα μετρήθηκαν 56 διαφορετικά γραφικά, πολλά από τα οποία εμφανίζονταν περισσότερες από μία φορές στις αντίστοιχες οθόνες.

σοφούς καταισχύνη [...]» (Α΄ Κορινθ. Ι: 26-28) διακοπτόταν δύο φορές από την παρεμβολή κινούμενων γραφικών (animated graphics):⁹⁷ ένα μυώδες αντρικό σώμα εκτελούσε στάση επίδειξης σε διαγωνισμό body building, φουσκώνοντας και ξεφουσκώνοντας τους μύες του θώρακά του, και ένα μωρό που φορούσε πάντα δοκίμαζε τα πρώτα του βήματα (βλ. εικ. 6). Με παρεμφερή τρόπο είχε στηθεί και η ηχητική επένδυση των κειμένων. Έτσι, όταν η σελίδα για την προδοσία του Ιούδα ξεδιπλωνόταν στην οθόνη, από τα ηχεία του υπολογιστή ακουγόταν γνωστό τραγούδι του Απόστολου Καλδάρα, στο οποίο ο θλιμμένος πατέρας μεμφόταν τον γιο που «δεν τον άκουσε τον δόλιο του πατέρα»...⁹⁸

Διατρέχοντας βιαστικά τις παραπάνω οθόνες, κάποιος θα μπορούσε εύλογα να υποθέσει πως βρισκόταν απέναντι σε παρωδίες των ευαγγελικών διδασχών. Με τον τρόπο που είχε σκηνοθετήσει τα εικονοκείμενά του, ο ιδιοκτήτης της σελίδας έμοιαζε σαν να ήθελε να διακωμωδήσει τα θρησκευτικά κείμενα. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική ματιά στο σύνολο του ιστότοπου διαψεύδει αμέσως τέτοιου είδους προθέσεις: ο Παναγιώτης παρέμενε προσηλωμένος στα αρχαία κειμενικά ίχνη· παρέπεμπε διαρκώς σε αυτά, χωρίς να αμφισβητεί ούτε για μια στιγμή τη σοβαρότητά τους. Επιπλέον, η αφηγηματική τακτική του Παναγιώτη δεν διεκδικούσε στην πράξη κάποια πρωτοτυπία για κάποιον που είχε συνηθίσει να διαβάζει εικονοκείμενα στα πρώτα χρόνια της διάδοσης του διαδικτύου στην Ελλάδα: στο ψηφιακό υλικό που μελετήθηκε, διαπιστώθηκε αρκετές φορές η τάση να συνοδεύονται σπαράγματα δημοφιλών κειμένων (θρησκευτικών, εθνικών, ιστοριογραφικών, πολιτικών, κ.ά.) από ένα ιδιαίτερα «ελαφρύ» οπτικό υλικό: περίπου μία στις τρεις προσωπικές σελίδες (32,31% στο σύνολο του δείγματος) επέλεγε να συντροφεύει το σύνολο ή μέρος των κειμενικών της ενότητων με φιγούρες από καρτούν, ευτράπελα κινούμενα γραφικά, σχεδιάσματα ζώων, ρομαντικά σύμβολα, κ.ά.



Εικ. 6. Λεπτομέρεια από τη διεύθυνση [https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy\(2\).htm](https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy(2).htm).

97 [https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy\(2\).htm](https://web.archive.org/web/20050207163729/http://www.kafkaloudis.gr/prohgoumenes_copy(2).htm) (πρώτος εντοπισμός 8.2002).

98 <https://web.archive.org/web/20050203182626/http://www.kafkaloudis.gr/ioudas.htm> (πρώτος εντοπισμός 8.2002).

Ο Νικήτας, για παράδειγμα, ξεκαθάριζε από την αρχή στον επισκέπτη του πως οι σελίδες του ήταν φτιαγμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να απευθύνονται σε «όποιον θέλει να συμμετάσχει με γνήσια και άδολη φιλοσοφική [...] έρευνα» για τα μεγάλα και σοβαρά ερωτήματα που απασχόλησαν την ανθρώπινη σκέψη στο πέρασμα των αιώνων (τι είναι η ζωή, ο θάνατος, η ελευθερία, ο Θεός, κ.ά.).⁹⁹ Το πρώτο πράγμα, ωστόσο, που αντίκριζε κανείς όταν έμπαινε στην κεντρική του σελίδα ήταν το κινούμενο γραφικό μιας γάτας που τριγύριζε σκεπτική δεξιά και αριστερά στην οθόνη. Επίσης, πάνω από τον κατάλογο των περιεχομένων, αντιγραμμένη από ιστοσελίδες με ρομαντικό περιεχόμενο, μια παλλόμενη ροζ καρδούλα συντρόφευε τη βιβλική φράση «Ύιέ μου δος μοι σην καρδίαν». Η σκεπτική γάτα και η παλλόμενη καρδιά δεν ήταν τα μόνα γραφικά: δεκάδες άλλα που παρέπεμπαν σε δημοφιλή ηλεκτρονικά παιχνίδια, οπτικά εφέ, βοηθητικά προγράμματα για τον υπολογιστή, ακόμα και σε παιχνίδια τράπουλας¹⁰⁰ έβρισκαν τρόπους να διεμβολίζουν τούτον τον ιστότοπο με τα δεκάδες αποσπάσματα θρησκευτικών κειμένων (γεροντικά, ευαγγελικές περικοπές, διηγήσεις θαυμάτων, κ.ά.).

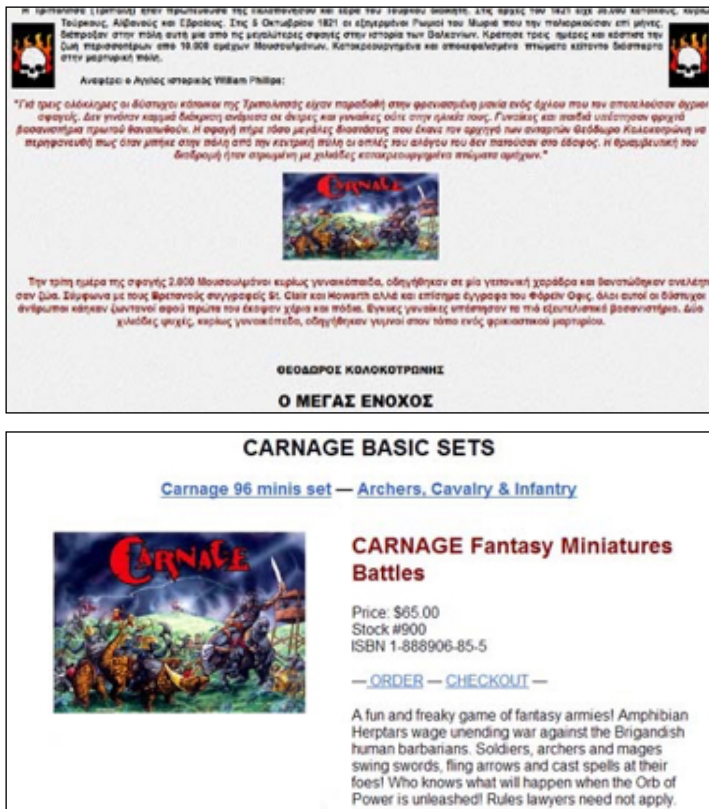
Παρόμοιες μορφολογικές επιλογές μπορούμε να εντοπίσουμε και σε μια άλλη προσωπική σελίδα, παρόλο που στην περίπτωση αυτή έχουμε να κάνουμε με διαφορετικό περιεχόμενο και προθέσεις. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τη σελίδα του Βαγγέλη, υποστηρικτή της άποψης ότι η Μακεδονία αποτελεί οργανικό κομμάτι του βουλγαρικού εθνικού σώματος. Εδώ ο κατασκευαστής επιχειρούσε να συνθέσει μια διαδικτυακή αντιστορία, μια ιστορία η οποία θα αποκάλυπτε τις «πλάνες» της επίσημης ελληνικής ιστοριογραφίας και θα ενημέρωνε, όπως μας πληροφορούσε ο ίδιος, για «αυτά που κανείς δεν τόλμησε να γράψει», για τη «σκοτεινή πλευρά της Ελληνικής Ιστορίας».¹⁰¹ Στην προσπάθεια αυτή, ο Βαγγέλης κατασκεύασε δεκάδες σελίδες τις οποίες γέμισε τόσο με παραγράφους γραμμένες από τον ίδιο όσο και με αποσπάσματα από κείμενα ιστορικών, σχολικά εγχειρίδια, αρχειακές πηγές, ρήσεις «πρωταγωνιστών» των γεγονότων, στατιστικές, λογοτεχνικά κείμενα, καταγραφές, κ.ά. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση με τις οθόνες του Νικήτα και του Παναγιώτη, ανάμεσα στις γραμμές των κειμένων παρεμβάλλονταν δεκάδες γραφικά και κινούμενα σχέδια. Σε μια οθόνη, για παράδειγμα, όπου γινόταν λόγος για τα γεγονότα του Οκτωβρίου του 1821 στην Τρίπολη, μετά από ένα αμάλγαμα κειμενικών «τεκμηρίων» και κινούμενων γραφικών, τα οποία παραπέμπουν σε ταινίες τρόμου και σε αντίστοιχης αισθητικής ηλεκτρονικούς κόμβους, εμφανιζόταν ένα έγχρωμο γραφικό με τίτλο «σφαγή/αιματοχυσία». Το γραφικό αυτό βρισκόταν κάτω ακριβώς από μεταφρασμένο απόσπασμα από κείμενο του 1897. Στο κείμενο αυτό γινόταν λόγος για «...δύστιχ[ους] άνθρωπ[ους, που] κήκαν ζωντανοί αφού πρώτα τους έκοψαν χέρια και πόδια» τα στρα-

99 [http://homepages.pathfinder.gr/chpetros] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 7.5.2007).

100 [http://homepages.pathfinder.gr/chpetros/Games.htm] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 7.5.2007).

101 https://web.archive.org/web/20100215205328/http://www.bulgarmak.org/history_greek.htm (πρώτος εντοπισμός 10.2002).

τεύματα του Κολοκοτρώνη.¹⁰² Ωστόσο, στο γραφικό δεν απεικονίζονται ακριβώς «σφαγή» αμάχων στην Πελοπόννησο τον καιρό της Ελληνικής Επανάστασης. Από τον κώδικα κατασκευής του ιστότοπου του Βαγγέλη γίνονται αντιληπτό πως το γραφικό αντιγράφηκε από την ηλεκτρονική σελίδα δημοφιλούς επιτραπέζιου παιχνιδιού φαντασίας. Αν μάλιστα έκανε κάποιος τον κόπο να επισκεφτεί τη συγκεκριμένη σελίδα, τότε αντί για πολεμιστές του Κολοκοτρώνη και μουσουλμάνους της Τριπολιτσάς καλούνταν να δει πάνω στο ίδιο γραφικό τη σύγκρουση αμφίβιων ερπετών και ανθρωπόμορφων τεράτων σε μυθολογικούς χρόνους και τόπους (εικ. 7).¹⁰³



Εικ. 7. Το ίδιο γραφικό στην εικονογράφηση αποσπάσματος από κείμενο ιστορικού και στην ηλεκτρονική σελίδα επιτραπέζιου παιχνιδιού. Λεπτομέρειες από τις διευθύνσεις <https://web.archive.org/web/20100202082740/http://www.bulgarmak.org/massacre.htm>, και http://store.holistic-design.com/index.php?main_page=product_info&cPath=6&products_id=54, αντίστοιχα.

102 <https://web.archive.org/web/20100202082740/http://www.bulgarmak.org/massacre.htm>.

103 http://store.holistic-design.com/index.php?main_page=product_info&cPath=6&products_id=54.

Τα προηγούμενα παραδείγματα μας οδηγούν στη διαπίστωση πως οι δύο τελευταίες ιστοσελίδες μοιράζονται την αντίφαση που εντοπίσαμε και στη σελίδα του Παναγιώτη: παρόλο που σε διαφορετικά συμφραζόμενα τα συγκεκριμένα εικονοκείμενα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ειρωνικά, στον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων φαίνεται πως λειτουργούσαν διαφορετικά. Περικοπές από την Αγία Γραφή αλλά και κείμενα ιστορικών, μαριφέστα διανοητών και λόγοι πολιτικών συρράπτονταν με κοινότοπα γραφικά, κινούμενα σχέδια, χιουμοριστικά εικονίδια, διακοσμητικές εικόνες, desktop icons, σκίτσα ή λεπτομέρειες γελοιογραφιών, χωρίς κάτι τέτοιο να προκαλεί αρνητικά.¹⁰⁴ Και τούτο διότι η συνολική εικόνα που δημιουργούνταν –το ίδιο το *εικονοκείμενο*, δηλαδή– δεν άφηνε περιθώρια να υποθέσει κανείς πως βρίσκεται απέναντι σε σατιρικές μομφές ή σε παρωδίες των συγκεκριμένων κειμενικών ιχνών του παρελθόντος. Εφόσον, όμως, δεν επρόκειτο για παρωδία, τότε πώς αλλιώς θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε το συγκεκριμένο είδος γραφής;

Η διάκριση που προτείνει ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Fredric Jameson ανάμεσα στην παρωδία και στο *pastiche* θα μπορούσε να μας βοηθήσει να αναζητήσουμε απαντήσεις στο παραπάνω ερώτημα. Για τον Jameson, η παρωδιακή αναπαραγωγή ενός έργου, όντας κατεξοχήν μοντέρνος τρόπος έκφρασης, προϋποθέτει ως ένα βαθμό την αναγνώριση της μοναδικότητας του έργου αυτού. Για να το πούμε διαφορετικά, όταν κάποιος αποφασίζει να μιμηθεί και να αναπαραγάγει ένα κείμενο ή μια εικόνα, κάποια παράσταση ή κάποιο στυλ με πρόθεση να το παρωδήσει, δουλεύει ουσιαστικά πάνω σε ένα μοναδικό πρωτότυπο, το οποίο παραμένει αναγνωρίσιμο τόσο από τον ίδιο όσο και από τους αναγνώστες ή τους θεατές της παρωδίας του. Καθώς, όμως, ο 20ός αιώνας προχωρούσε προς τη δύση του, τα πράγματα φάνηκαν να αλλάζουν. Σύμφωνα με την ανάλυση του Jameson, κείμενα, εικόνες, στυλ και αφηγηματικές μορφές από το παρελθόν άρχισαν να επαναλαμβάνονται στο παρόν, χωρίς όμως πλέον η επανάληψή τους να προϋποθέτει κάποιο αναγνωρίσιμο πρωτότυπο. Μια παλιά φωτογραφία, οι ενδυματολογικές προτιμήσεις μιας περασμένης εποχής ή ένα δυσανάγνωστο χειρόγραφο μπορούσαν να ασκήσουν ιδιαίτερη γοητεία στους ανθρώπους του ύστερου 20ού αιώνα και να αναπαραχθούν με ευκολία στην καθημερινότητά τους, παρόλο που οι τελευταίοι δεν μπορούσαν να αναγνωρίσουν τι ακριβώς απεικονιζόταν στη φωτογραφία, σε ποια δεκαετία φοριόντουσαν τα συγκεκριμένα ρούχα ή πότε γράφτηκε το χειρόγραφο και σε τι ακριβώς αναφερόταν. Όπως έχει δηλώσει σε συνέντευξή του ο ίδιος συγγραφέας, οι μορφές αυτές του παρελθόντος άρχι-

104 Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της σελίδας του Βαγγέλη. Ενώ εντοπίσαμε δεκάδες ηλεκτρονικές σελίδες στις οποίες ασκούσαν έντονη κριτική στη συγκεκριμένη σελίδα –συνήθως καταγγελλόταν ως ύποπτη πολιτικά, χλευάζονταν και γελοιοποιούνταν οι απόψεις της και υβριζόταν ο κατασκευαστής της–, δεν βρήκαμε αναφορές οι οποίες να μέμφονται τη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα για τις επιλογές της οπτικής της πλαισίωσης. Ενδεικτικά βλ. [http://diasvsmetatron.blogspot.com/2007/11/blog-post_6340.html, <http://www.macedoniaontheweb.com/it/forum/anti-greek-macedonia-propaganda/1500-bulgarmak.html>, <http://econlab.uom.gr/index.php?name=PNphpBB2&file=printview&t=65&start=15>, http://forums.pathfinder.gr/State_Politics/Array/thread.html?thread=21141&id=21218].

σαν να πολλαπλασιάζονται στο παρόν απλώς και μόνο για να ικανοποιήσουν μια «κχημική επιθυμία για ιστορικότητα» των σύγχρονων κοινωνιών.¹⁰⁵ Κυκλοφορούσαν ως «εικόνες-είδωλα», αποδεσμευμένες από οποιαδήποτε αξίωση συνάφειας προς κάποιο πρωτότυπο. Συρράπτονταν μεταξύ τους χωρίς σχεδιασμό. Ενώνονταν σ' ένα χαλαρό σύνολο, σ' ένα *pastiche* όπου κανείς δεν φαινόταν να νοιάζεται για τις «πηγές» απ' όπου προέρχεται το καθένα από τα επιμέρους υλικά του. Τούτο είχε σαν αποτέλεσμα οι συνθέσεις που προέκυπταν να παραμένουν αδρανείς, ανώδυνες και ουδέτερες. Οριστικά υποταγμένες στο μηχανισμό του *pastiche*, πραγματικά βασίλεια της διαρκούς αποκοπής και επικόλλησης, οι συνθέσεις του ύστερου καπιταλισμού μοιάζουν για τον Jameson με «άδειες παρωδίες, με παρωδίες που έχασαν πια την αίσθηση του χιούμορ».¹⁰⁶

Ακολουθώντας την παραπάνω συλλογιστική, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τα εικονοκείμενα του Παναγιώτη, του Βαγγέλη ή του Νικήτα σαν επιφάνειες όπου κειμενικά ίχνη του παρελθόντος και «χιουμοριστικές» οπτικές ψηφιακές συνθέσεις του ύστερου 20ού αιώνα μπορούσαν να συνταιριάζονται με άνεση, χωρίς αυτό να συνεπάγεται οποιοσδήποτε παρωδιακές προθέσεις όχι μόνο από την πλευρά του κατασκευαστή της σελίδας αλλά επίσης και από εκείνη των επισκεπτών της. Ιδωμένα με αυτήν τη συγκεκριμένη οπτική, τα εικονοκείμενα των παραπάνω ηλεκτρονικών σελίδων δεν θα μπορούσαν να εκληφθούν ως κάτι περισσότερο από «απλές» εικόνες, ή, για να είμαστε πιο συνεπείς με την ορολογία του Jameson, από «εικόνες επιφανείας» (*surface images*). Οι εικόνες αυτές μπορούσαν να διαδίδονται με ταχύτητα στα ψηφιακά δίκτυα, έχοντας σαν μοναδικό όπλο την κοινοτοπία και τη θραυσματική τους αρχιτεκτονική.¹⁰⁷ Παρεισέφρεαν στη ροή των ηλεκτρονικών αφηγημάτων και πολλαπλασιάζονταν στο εσωτερικό τους, μεταμορφώνοντας τις προσωπικές σελίδες σε εύπεπτες οπτικές επιφάνειες.

Ωστόσο, αν τελικά δεχτούμε τα εικονοκείμενα των προσωπικών σελίδων ως μικρές «άδειες παρωδίες», ως στυλιστικές ιδιοτροπίες μιας εποχής που αρέσκεται απλώς να υπερκαταναλώνει παρελθόν, τότε δύσκολα θα μπορούσαμε να δώσουμε απαντήσεις σε μια σειρά ερωτήματα: για ποιο λόγο, για παράδειγμα, οι κατασκευαστές των ελληνικών προσωπικών σελίδων έδειχναν επίμονη προτίμηση στο συγκεκριμένο γένος εικόνων (αφαιρετικά γραφικά, κινούμενα σχέδια, οπτικά σύμβολα πλοήγησης, ρομαντικά σύμβολα, κ.ά.) και όχι

105 Anders Stephanson – Fredric Jameson, «Regarding postmodernism. A conversation with Fredric Jameson», *Social Text*, 21, 1989, σ. 18, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/827806>.

106 Jameson, «Postmodernism and consumer society», στο Hal Foster (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Bay Press, Σιάτλ 1983, σ. 114. Υπάρχουν, ωστόσο, μελετητές οι οποίοι δέχονται πως το νεωτερικό έργο της παρωδίας συνεχίζεται ακόμα και σε περιβάλλοντα όπου έχει χαθεί κάθε προφανής σχέση μεταξύ παρωδιακής αναπαραγωγής και αναγνώριμου πρωτότυπου. Ειδικά σε ότι αφορά τον κυβερνοχώρο, η Maja Mikula υποστηρίζει πως «για να μπορεί η παρωδία να λειτουργεί στον κυβερνοχώρο, οφείλει να υπερβαίνει τόσο τον αρχετυπικό λόγο που παρωδεί όσο και τους κώδικές του, μεταθέτοντάς τους σε ένα καρναβαλικό, οικουμενικό επίπεδο»: βλ. Mikula, «Virtual landscapes of memory», ό.π., σ. 173.

107 Douglas Rushkoff, *Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*, Ballantine, Νέα Υόρκη 1994, σ. 10.

σε άλλα; Ήταν άραγε ο συγκεκριμένος τύπος εικονοκειμένου αποκλειστικό γέννημα του διαδικτύου, ή μπορούμε να εντοπίσουμε τα ίχνη του και σε άλλες μη ψηφιακές μορφές; Επιπλέον, θα μπορούσαν οι μορφές αυτές να είχαν αναπτυχθεί πριν από την εποχή όπου τοποθετεί ο Jameson την κυριαρχία του *pastiche*; Για να το πούμε διαφορετικά, μήπως το εικονοκείμενο έχει παρελθόν, και, αν έχει, πόσο νωρίτερα από τα τέλη του 20ού αιώνα μπορεί αυτό να εκτείνεται; Εντέλει, αν το εικονοκείμενο έχει τη δική του «ιστορία», με ποιον τρόπο η ιστορία αυτή θα μπορούσε να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τις αντίστοιχες ηλεκτρονικές σελίδες όχι ως «άδειες παρωδίες», όσο, αντίθετα, ως επιφάνειες όπου ενεργοποιούνται δοκιμασμένες στο χρόνο αφηγηματικές στρατηγικές, ικανές να συνδράμουν αποτελεσματικά στην παραγωγή νοήματος για το παρελθόν;

Ξεκινώντας από τα τελευταία ερωτήματα, θα μπορούσε καταρχάς να υποστηρίξει κανείς πως το βασικό γνώρισμα των εικονοκειμένων, το σφικταγκάλιασμα δηλαδή κειμένων και εικόνων στην ίδια επιφάνεια, δεν περιορίζεται μονάχα στο συγκεκριμένο διαδικτυακό είδος, ούτε προκύπτει αιφνίδια στα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα. Αντίθετα, από το ξεκίνημα σχεδόν του περασμένου αιώνα, η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών του ήχου και της εικόνας (τηλέφωνο, κινηματογράφος, ραδιόφωνο και αργότερα τηλεόραση) είχε ήδη αρχίσει να αμβλύνει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ του γραπτού κειμένου, του ήχου και της εικόνας. Στη μεταπολεμική μάλιστα περίοδο οι τρεις αυτοί κόσμοι άρχισαν να έρχονται ολοένα και πιο κοντά: υβριδικές υλικότητες (π.χ., το εικονογραφημένο κείμενο, η έγχρωμη διαφημιστική καταχώρηση, η υποτιτλισμένη οθόνη, τα εγχειρίδια χρήσης οικιακών συσκευών, κ.ά.) εικονοποιούσαν κείμενα και κειμενικοποιούσαν εικόνες. Νέες επιφάνειες, οι οποίες βασίζονταν στην *πρόσμειξη περισσοτέρων κωδίκων* (απτικών, οπτικών, ηχητικών, κινητικών, γραπτών, κ.ά.) *πάνω σε μία κοινή μορφή*, έρχονταν με εντατικούς ρυθμούς στο προσκήνιο της καθημερινότητας.¹⁰⁸

Από τις πρώτες κιόλας μεταπολεμικές δεκαετίες, οι παραπάνω υλικότητες κέντρισαν το ενδιαφέρον της έρευνας. Διανοητές όπως ο Walter Ong άρχισαν να κάνουν λόγο για την έναρξη μιας εποχής «δευτερογενούς προφορικότητας», μιας εποχής δηλαδή κατά την

108 Οι Deleuze και Guattari θεωρούν πως η συνεχής και εντατική πρόσμειξη κωδίκων συγκροτεί την ιστορική ιδιοτυπία της ύστερης φάσης του καπιταλισμού. Στην ανάλυση του καπιταλισμού ως τρόπου παραγωγής που τείνει προς το όριο της σχιζοφρένειας, θεωρούν πως κομβικό σημείο αποτελεί η μετάβαση από τη συνθήκη της *αποκωδικοποίησης* (ίδιον των προγενέστερων σταδίων ανάπτυξης της κεφαλαιοκρατικής παραγωγής) προς τη συνθήκη της *πρόσμειξης των κωδίκων*, η οποία χαρακτηρίζει τα υστερότερα χρονικά στάδια του καπιταλισμού· βλ. Ζιλ Ντελέζ – Φελίξ Γκουατταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου – Ιουλιέτα Ράλλη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1981, σ. 41-44. Άλλοι μελετητές, πάλι, έχουν αναπτύξει προσεγγίσεις σύμφωνα με τις οποίες η πρόσμειξη των κωδίκων αποτελεί διαδικασία με μεγαλύτερο ιστορικό βάθος. Ο Jonathan Sterne, για παράδειγμα, βλέπει ήδη από την έκτη δεκαετία του 19ου αιώνα τις πρώιμες τεχνολογίες αναπαραγωγής του ήχου (φωνοαυτογράφος, γραμμόφωνο του Berniner, κ.ά.) να λειτουργούν σε ένα νέο αισθητηριακό καθεστώς, όπου η οπτικοποίηση του ήχου αλλά και η μετατροπή του τελευταίου σε γραπτό κείμενο δημιουργούν τις προϋποθέσεις *συναισθησίας* πολύ πριν ξεκινήσει ο 20ός αιώνας και αρκετά πριν οριστικοποιηθούν οι κυρίαρχες οπτικοακουστικές τεχνολογίες του (κινηματογράφος, τηλεόραση, διαδίκτυο)· βλ. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Ντάραμ 2003, σ. 35-51.

οποία η χειρόγραφη αλλά και η τυπωμένη λέξη άρχιζαν να συμφύονται με ποικίλες ηχητικές και οπτικές εκφορές:¹⁰⁹ στις υβριδικές υλικότητες των μέσων του 20ού αιώνα οι λέξεις συνόδευαν εικόνες, οι εικόνες συναντιόνταν με ήχους, οι ήχοι με λέξεις σ' ένα συνεχόμενο κύκλωμα ολοένα και πιο πυκνών, ολοένα πιο απρόβλεπτων συνάψεων.

Ωστόσο, καθώς οι μεταπολεμικές δεκαετίες διαδέχονταν η μια την άλλη, η εικόνα κέρδιζε σε βαρύτητα στο εσωτερικό του παραπάνω κυκλώματος. Η απόκτηση ορατότητας γινόταν βασική προϋπόθεση για να τεθεί οτιδήποτε εντός των συγκεκριμένων μηχανισμών ανακωδικοποίησης. Εάν οι απτικές, ηχητικές ή κειμενικές υλικότητες άρχιζαν να συνταιριάζονται σε μια κοινή μορφή προκειμένου να ανταποκριθούν με επιτυχία στις πιέσεις για πρόσμειξη των κωδίκων, τότε η μορφή αυτή όφειλε να προσλαμβάνει οπτικά κυρίως χαρακτηριστικά. Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, προϊόντα, κείμενα, νοήματα, υποκείμενα, συναισθήματα, και κάθε λογής άλλες πραγματικότητες, οι οποίες σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους ήταν πιθανό να μην διέθεταν οπτικά χαρακτηριστικά, άρχισαν να παίρνουν συγκεκριμένη οπτική μορφή προκειμένου να οριοθετηθεί και να υλοποιηθεί η παραγωγή και η κατανάλωσή τους.¹¹⁰ Οι αρμοί μιας νέας «οπτικής οικονομίας» (visual economy) στερεοποιούνταν με γοργούς ρυθμούς.¹¹¹ Στο πλαίσιο αυτής της οικονομίας, η συνθήκη του «επιτακτικού εξεικονισμού» (intensive visualization),¹¹² η προσταγή δηλαδή για συμπίεση των υπάρχόντων κωδίκων και για υπαγωγή τους σε ενιαίες οπτικές μορφές, αναδεικνυόταν σε βασικό γνώρισμα της παραγωγής.

Στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα, η πίεση για πρόσμειξη των κωδίκων έγινε ακόμα πιο έντονη. Η έλευση των ψηφιακών τεχνολογιών σήμανε ουσιαστικά μια γενικευμένη απόπειρα συμπίεσης όλων των ηλεκτρονικών δομών σε μια κοινή υπερκωδικοποίηση. Λέξεις, εικόνες και ήχοι που μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80 αναπαράγονταν από αναλογικά μέσα (τηλέφωνο, ραδιόφωνο, τηλεόραση, κ.ά.), διατηρώντας την αρχική τους μορφή, ψηφιοποιούνταν, ξαναγράφονταν δηλαδή στη βάση νέων κωδίκων, σύμφωνα με τους οποίους τα πάντα έπρεπε να ανάγονται σε συνδυασμούς της μονάδας και του μηδενός.¹¹³

Παρόλο όμως που η γλώσσα των υπολογιστών φαινόταν να υποτάσσει τη μορφολογική ποικιλία του «πραγματικού» κόσμου σε μια ά-μορφη μαθηματική ακολουθία ψηφίων, δεν άργησε κι αυτή να συγκεραστεί με τους ρυθμούς του επιτακτικού εξεικονισμού. Από

109 Walter J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη. Η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 193-197.

110 Arjun Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», ό.π., σ. 29-30.

111 Για μια γενικότερη θεώρηση των τρόπων παραγωγής και της πρόσκτησης της αξίας στο πλαίσιο της «οπτικής οικονομίας» βλ. Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, και Jonathan Beller, «The cinematic mode of production: Towards a political economy of the postmodern», *Culture, Theory & Critique*, 44/1, 2003, σ. 91-106, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/1473578032000110486>.

112 Nicholas Mirzoeff, «What is visual culture», στο N. Mirzoeff (επιμ.), *The Visual Culture Reader*, ό.π., σ. 6-8.

113 Vincent Mosco, «From the myth of cyberspace to the political economy of computer communication», *Comunicacão e Sociedade*, 7, 2005, σ. 50.

τα μέσα της δεκαετίας του '90, ελάχιστα μόλις χρόνια μετά την εμφάνιση του διαδικτύου, νέα μορφώματα, όπως λογισμικά που βασίζονταν σε γραφικές και όχι πλέον κειμενικές εντολές, γραφικά εργαλεία πλοήγησης, κειμενομορφές (smilies, emoticons), μικροεικόνες (thumbnails), εικονομηνύματα, προγράμματα και εντολές αυτοματοποιημένης εικονοποίησης (applets, scripts), επιγραφές (banners), εικόνες φόντου (wallpapers), πορτρέτα ταυτοποίησης (avatars), κ.ά., άρχισαν να καταλαμβάνουν τις ψηφιακές επιφάνειες. Τα υβριδικά αυτά γεννήματα των πρώτων χρόνων του internet συμπιέζαν στην εξαιρετικά απλή οπτική τους μορφή κειμενικές εντολές, επικοινωνιακές χειρονομίες, πληροφορίες πλοήγησης, αλλά και συναισθήματα, εκφράσεις και ηχητικούς συμβολισμούς.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε πως οι συνταγές για την κατασκευή των παραπάνω μορφών δεν ήταν ακριβώς καινούργιες. Στις αφαιρετικές οπτικές δομές του διαδικτύου μπορεί να αναγνωρίσει κανείς εικονο-λεκτικές πρακτικές των τριών προηγούμενων δεκαετιών: πίσω από τα emoticons, για παράδειγμα, μπορεί να εντοπίσει κανείς κειμενοσύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν στα μεταπολεμικά κόμικς για να εκφράσουν συναισθήματα· στις μικροεικόνες και στις εντολές οπτικοποίησης διαγράφεται μια τριακονταετής τουλάχιστον παράδοση χρήσης οπτικοποιητικών τρικ, με τα οποία ήταν εξοικειωμένες ειδικές επαγγελματικές ομάδες, όπως οι δακτυλογράφοι και οι στενογράφοι ήδη από τη δεκαετία του '60, ενώ στον καθαυτό χώρο των υπολογιστών ανιχνεύεται μια γενεαλογία «κειμενομορφών», η οποία ξεκινά από εντολές που ανέπτυξαν οι πρώτοι προγραμματιστές σε μη γραφικά περιβάλλοντα στις δεκαετίες του '70 και του '80.¹¹⁴ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποστηρίξουμε πως οι πρακτικές που ξεκίνησαν στα μέσα του περασμένου αιώνα και αφορούσαν τη συμπίεση διαφορετικών εννοιών περιεχομένου (κειμενικών, μουσικών, κινητικών, κ.ά.) σε μια ευσύνοπτη οπτική μορφή έδειχναν να συνεχίζονται –με μεγαλύτερη μάλιστα δυναμική– και στην αρένα των ψηφιακών δικτύων.¹¹⁵

Ιδωμένα, συνεπώς, στην προοπτική μιας γενεαλογικής συνέχειας με τις υβριδικές, εικονο-κειμενικές υλικότητες, οι οποίες έκαναν την εμφάνισή τους από τις πρώτες κιόλας μεταπολεμικές δεκαετίες, τα εικονοκείμενα που συναντήσαμε στις προσωπικές σελίδες του Νικήτα, του Βαγγέλη και του Παναγιώτη δείχνουν να είχαν αναλάβει μια ιδιαίτερα κρίσιμη αποστολή: όπως τα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, που μετέφεραν στα δωμάτια των εφηβών αναγνωστών των δεκαετιών του '50 και του '60 επικές στιγμές του ελληνικού παρελθόντος με τα εικονοκείμενα που περικλείονταν σε κάθε τους καρτέ,¹¹⁶ ή τα φωτεινά σήματα

114 Eva L. Wyss, «Iconicity in the digital world. An opportunity to create a personal image», στο Max Nänny – Olga Fischer (επιμ.), *Form, Miming, Meaning: Iconicity in Language and Literature*, John Benjamins, Άμστερνταμ 1999, σ. 285-304.

115 Για μια ευρύτερη γενεαλογική εξιστόρηση, η οποία συνδέει την ανάδυση των ψηφιακών δικτύων του ύστερου 20ού αιώνα με ευρύτερες οπτικές πραγματικότητες των τελευταίων 150 ετών (τεχνολογίες, πολιτισμικές σημάνσεις, παραγωγικές δομές, κ.ά.) βλ. Andrew Darley, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genre*, Routledge, Λονδίνο 2000.

116 Γιάννης Σκαρπέλος, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα 2000.

που άρχισαν να οριοθετούν την κυκλοφορία στις ελληνικές πόλεις από τις αρχές της δεκαετίας του '60 μέσα από ένα σύνολο έγχρωμων οπτικοποιημένων εντολών,¹¹⁷ είτε ακόμα τα μουσικά βίντεο (video clips), τα οποία εικονοποιούσαν μια μελωδία από τις αρχές της δεκαετίας του '80,¹¹⁸ έτσι και τα εικονοκείμενα των προσωπικών σελίδων συνεχίζουν με τη σειρά τους, στο τέλος του 20ού αιώνα και στις αρχές του επόμενου, να συμπιέζουν κείμενα, ήχους, κινήσεις, διευθετήσεις, παρόν και παρελθόν και να τα εγγράφουν στο πλαίσιο της οπτικής οικονομίας του ύστερου 20ού αιώνα.

Το κλειδί για την επιτυχή έκβαση της συμπειστικής λειτουργίας των εικονοκειμένων ήταν τα μικρά, πολλές φορές ευτράπελα γραφικά που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό τους. Και τούτο διότι καθένα από αυτά ήταν μοναδικό· είχε ήδη προλάβει να αναπτύξει τη δική του «ξεχωριστή» ιστορία στον κυβερνοχώρο. Ας προσπαθήσουμε να την παρακολουθήσουμε από πιο κοντά: ένα γραφικό σαν εκείνο με το μωρό που χοροπηδάει χαρούμενο ανάμεσα στις ευαγγελικές περικοπές της σελίδας του Παναγιώτη, ή τη μάχη των τεράτων που συνοδεύει το ιστοριογραφικό «τεκμήριο» του 1897 στη σελίδα του Βαγγέλη, πριν εγκατασταθεί στις οθόνες των συγκεκριμένων ιστότοπων, είχε συνήθως προλάβει να εμφανιστεί κάμποσες φορές σε άλλες ηλεκτρονικές σελίδες. Στις διαδρομές του αυτές στον κυβερνοχώρο είχε κατορθώσει να συνδεθεί με διαφορετικά συμφραζόμενα εξαιτίας της αφαιρετικής οπτικής του μορφής. Όσο περισσότερο μάλιστα χρησιμοποιούνταν, όσο πιο πολύ κατόρθωνε να συνταιριάζεται με το περιεχόμενο διαφορετικών σελίδων, τόσο περισσότερο αυξανόταν η δημοφιλία του. Μαζί της αυξανόταν και η πιθανότητα να χρη-

117 Στο διάστημα 1958-1962 εισάγονται στην Ελλάδα νέες οπτικές τεχνολογίες, ρυθμίσεις και αυτοματισμοί που αφορούσαν τη ρύθμιση της κυκλοφορίας εντός του αστικού χώρου (φωτεινοί σηματοδότες, πρώτο δίκτυο αυτοματοποιημένης διαχείρισης των φωτεινών σημάτων στην Αθήνα, προσαρμογή του Κώδικα Οδικής Κυκλοφορίας στις νέες φωτεινές ρυθμίσεις, εισαγωγή των πρώτων αυτοκινήτων με φωτεινές ενδείξεις αλλαγής πορείας, κ.ά.).

118 Για αναλυτική περιγραφή της ενσωμάτωσης των μουσικών βίντεο στη δισκογραφική βιομηχανία ήδη από τη δεκαετία του '70 βλ. Jack Banks, «Video in the machine: The incorporation of music video into the recording industry», *Popular Music*, 16/3, 1998, σ. 293-309, DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000008424>. Ο Will Straw αναγνωρίζει τη γέννηση του μουσικού βίντεο στις αρχές της δεκαετίας του '80, εννοιολογώντας την εικονοποίηση του μουσικού κειμένου ως μια σύνθετη διαδικασία παραγωγής παλιμψιστων εικόνων. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας δεν εικονοποιούνται απλώς ήχοι, αλλά ενεργοποιούνται μια σειρά οπτικοί τόποι του παρελθόντος, οι οποίοι διευρύνουν τα χρονικά συγκείμενα του μουσικού ήχου· βλ. Will Straw, «Popular music and Postmodernism in the 1980's», στο Simon Frith – Andrew Goodwin – Lawrence Grossberg (επιμ.), *Sound & Vision. The Music Video Reader*, Routledge, Λονδίνο 1993, σ. 12-13. Η Jody Berland τοποθετεί κι αυτή τις απαρχές της μαζικής διάδοσης του μουσικού βίντεο στην πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '80. Εισηγείται μια γενεαλογική προσέγγιση, η οποία αναγνωρίζει τη λογική της πρόσμειξης ακουστικών και οπτικών κωδικών ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα και τη γέννηση της φωτογραφίας· βλ. Jody Berland, «Sound, image and social space: Music video and media reconstruction», ό.π., σ. 22-26. Η Kay Dickinson αναγνωρίζει στην παραπάνω χρονική περίοδο μια ιστορική στιγμή απογείωσης συναισθητικών πρακτικών εντός των οποίων εγγράφει και τη διάδοση των μουσικών βίντεο· βλ. Kay Dickinson, «Music video and synaesthetic possibility», στο Roger Beebe – Jason Middleton (επιμ.), *Medium Cool: Music Video from Soundies to Cellphones*, Duke University Press, Ντάραμ 2007, σ. 19-20, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822390206-002>. Ευχαριστώ θερμά τη Δάφνη Τραγάκη για τη βοήθειά της στον εντοπισμό της σχετικής βιβλιογραφίας.

σιμοποιηθεί το συγκεκριμένο γραφικό σε μια νέα ιστοσελίδα στο μέλλον. Εκεί, στην καινούργια του ηλεκτρονική κατοικία, το γραφικό φαινόταν να απαρνιέται με ευκολία τα νοήματα με τα οποία είχε συνδεθεί στις προηγούμενες χρήσεις του και να προσαρμόζεται στο αφηγηματικό πλαίσιο της νέας ιστοσελίδας.

Ωστόσο, παρά τις διαρκείς αποκοπές και τις επικολλήσεις, τα δημοφιλή γραφικά που κατέκλυζαν τις ελληνικές προσωπικές σελίδες δεν αποκόβονταν εντελώς από τα σημάδια της πορείας τους στον κυβερνοχώρο. Μια ιδιότυπη μνήμη, μια «μνήμη των διαδρομών» που είχαν ήδη διανυθεί συνόδευε κάθε φορά την εμφάνισή τους σε έναν καινούργιο ιστότοπο. Οι Scott Lash και Celia Lury, αναλύοντας παρεμφερή δημοφιλή γραφικά σχέδια των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων, αναδεικνύουν τη σημασία της παραπάνω μνήμης. Θεωρούν πως η επιτυχία των γραφικών αυτών οφείλεται τελικά στο γεγονός πως πίσω από την αφαιρετική μορφή που τους επιτρέπει να τρυπώνουν κάθε φορά σε μια διαφορετική ιστορία, τόσο ο δημιουργός όσο και οι θεατές τους ανακαλούν *οπτικές οικειότητες*.¹¹⁹ Οι οικειότητες αυτές, διαμορφωμένες με το πέρασμα του χρόνου στη βάση κοινών ιστορικών και πολιτισμικών εμπειριών, επιτρέπουν στα γραφικά αυτά να λειτουργούν όπως τα γράμματα στο εσωτερικό μιας αλφαβήτου: κάθε φορά μπορούν να μετέχουν στο σχηματισμό μιας διαφορετικής λέξης, κάθε φορά μπορούν να συνδράμουν στη σύνταξη ενός διαφορετικού αφηγηματικού συνόλου. Καθώς δε στη συγκεκριμένη περίπτωση η αλφάβητος είναι οπτική, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τα γραφικά αυτά ως *εικονογράμματα*. Όπως, όμως, και να αποκαλέσουμε τα γραφικά αυτά, εκείνο που έχει σημασία είναι πως όσο περισσότερο τα τοποθετεί κανείς στον ορίζοντα της «οπτικής εγγραμματοσύνης» (*visual literacy*) του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, τόσο λιγότερο μοιάζουν με σκόρπια και αδρανή υλικά μιας «άδειας παρωδίας».¹²⁰

119 Scott Lash – Celia Lury, *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Polity Press, Κέμπριτζ 2007, σ. 85-86. Οι συγγραφείς του συγκεκριμένου κειμένου καταπιάνονται αποκλειστικά με γραφικά που ανήκουν στην παράδοση των κινούμενων σχεδίων. Η ανάλυσή τους για την ιδιότυπη μορφή οπτικής μνήμης που επιτρέπει τη δημοφιλία τους ουσιαστικά αναπαράγει το επιχείρημα του Norman Klein, όπως αυτό διατυπώνεται στο πιο γνωστό έργο του σχετικά με την ιστορία των κινούμενων σχεδίων στην περίοδο του Μεσοπολέμου έως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες· βλ. Norman M. Klein, *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Verso, Λονδίνο 1993.

120 Η έννοια της «οπτικής εγγραμματοσύνης» έχει ήδη διανύσει μακρά διαδρομή στη διάρκεια των τελευταίων σαράντα χρόνων. Πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60. Στα επόμενα χρόνια χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να σημάνει συστήματα και πρακτικές πρόσληψης και νοηματοδότησης βασισμένες σε οπτικές δομές. Ο όρος διαφοροποιήθηκε αισθητά, καθώς έτυχε διαφορετικών επεξεργασιών σε γνωστικές περιοχές, τόσο διακριτές μεταξύ τους όσο η ιστορία της τέχνης, η λογοτεχνική θεωρία, ο σχεδιασμός πληροφορικών συστημάτων και γραφικών, η φιλοσοφία, η γλωσσολογία, η κοινωνική ανθρωπολογία, η θεωρία της τεχνολογίας και οι σπουδές της εκπαίδευσης· βλ., ενδεικτικά, Paul Messaris, *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Westview, Μπούλντερ 1994, Gunter Kress, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, Λονδίνο 2003, DOI: <http://dx.doi.org/10.4324/9780203299234>, Jay D. Bolter, «Hypertext and the question of visual literacy», στο David Reinking – Michael McKenna – Linda Labbo – Ronald Kieffer (επιμ.), *Handbook of Literacy and Technology: Transformations in a Post-typographic World*, Erlbaum, Νιου Τζέρσεϊ 1998, σ. 3-13, και Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Τσεσόιρ 1983.

Ας ανακεφαλαιώσουμε: καθένα από τα παραπάνω γραφικά αποτελεί μια ευέλικτη μονάδα, η οποία μπορεί να μεταπηδά από τη μια ηλεκτρονική σελίδα στην άλλη. Στη διάρκεια αυτής της μετάβασης δεν μεταφέρονται μονάχα οπτικά σύμβολα. Κάθε φορά που κάποιο από τα δημοφιλή αυτά γραφικά εμφανίζεται σε μια καινούργια ιστοσελίδα προσθέτει σε αυτήν ένα τμήμα από την αξία χρήσης που έχει ήδη αποκτήσει μέσα από τις προηγούμενες διαδρομές του στον κυβερνοχώρο. Ακολουθώντας μάλιστα την ανάλυση των Gilles Deleuze και Félix Guattari, μπορούμε να θεωρήσουμε πως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «φαινόμενο κωδικής υπεραξίας»: με τον όρο αυτόν οι παραπάνω διανοητές περιγράφουν μια σημαντική μεταβολή η οποία χαρακτηρίζει συνολικά τις παραγωγικές διαδικασίες κατά τη σύγχρονη εποχή. Η μεταβολή αυτή έχει να κάνει με την ολοένα και αυξανόμενη βαρύτητα που αποκτούν κάποιες μονάδες σαν τα γραφικά των προσωπικών σελίδων, οι οποίες μπορούν να αποκόβονται από συγκεκριμένες «αλυσίδες νοημάτων» και να παρεισφρεύουν σε άλλες, μεταβιβάζοντας πρόσθετη αξία στις δεύτερες.¹²¹

Πραγματικά, δεν είναι λίγες οι φορές που στις προσωπικές σελίδες θα συναντήσουμε εμβόλιμες ενότητες ή παραγράφους όπου οι κατασκευαστές τους σταματούσαν μπροστά σε παρόμοια γραφικά, αναγνωρίζοντάς τα ως πολύτιμα ψήγματα ενός ευρύτερου συνόλου: για παράδειγμα, στη σελίδα της Τατιάνας από τη Θεσσαλονίκη υπήρχε μια ειδική ενότητα που τιτλοφορείτο «οι εικόνες μου». Στην ενότητα αυτή η ιδιοκτήτρια της σελίδας εξέθετε μια συλλογή ρομαντικών κινούμενων γραφικών, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μια ηλεκτρονική σελίδα, με τρόπους παρόμοιους με εκείνους που συναντήσαμε στις περιπτώσεις του Νικήτα, του Βαγγέλη και του Παναγιώτη. Πριν ξεκινήσει την παρουσίαση της συλλογής της, η Τατιάνα διευκρίνιζε στον επισκέπτη της σελίδας της πως

πάντα μου άρεσε να ζωντανεύω με χρώματα και όχι μόνο, πράγματα που ήταν για πέταμα όπως πέτρες, ξύλα και γενικά παλιά αντικείμενα. Τώρα τελευταία βρήκα τον τρόπο, αυτό μου το hobby, να το κάνω και στο pc μου. Όχι βέβαια δεν ζωντάνεψα την οθόνη ή το ποντίκι, [...], απλώς πήρα έτοιμες εικόνες που βρήκα στο ίντερνετ τις συνδύασα μεταξύ τους έβαλα και την δική μου πινελιά και ιδού το αποτέλεσμα.¹²²

121 Ντελέζ – Γκουατταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, ό.π., σ. 47. Οι Lash και Lury, από μια διαφορετική οπτική, επιμένουν κι αυτοί στην κρισιμότητα παρόμοιων μονάδων. Θεωρούν πως οι μονάδες αυτές (monads) αποτελούν εμβληματικές δομές του ύστερου καπιταλισμού και τις αντιδιαστέλλουν με τα άτομα (atoms), τα οποία ταιριάζουν περισσότερο στη βιομηχανική φάση του καπιταλισμού. Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά των μονάδων συγκαταλέγουν τη δυνατότητά τους να εκφράζουν διαφορές, να κουβαλάνε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, πάνω τους τα «ίχνη» από τις διαδρομές τους στο χρόνο και να κεφαλαιοποιούν αυτές ακριβώς τις διαδρομές σε κάθε καινούργια τους σύναψη και χρήση· βλ. Scott Lash – Celia Lury, *Global Culture Industry*, ό.π., σ. 12.

122 <https://web.archive.org/web/20090903071532/http://geocities.com/vanilitsa/my-creation/hobby1.html>

Παρά την ταπεινή τους καταγωγή, οι «εικόνες» αυτές αποδεικνύονταν πολύτιμες για την κάτοχό τους. Η οπτική τους μορφή αναγόταν σε αντικείμενο τέχνης. Η αναγωγή αυτή όμως δεν βασιζόταν στην αισθητική μοναδικότητα των γραφικών, αλλά, αντίθετα, στη διαδικτυακή τους κοινοτοπία, στο γεγονός δηλαδή ότι αποτελούσαν τμήματα ενός συνόλου που υπήρχε ήδη «έτοιμο» στο internet. Σε δύο τουλάχιστον ακόμα σημεία της ίδιας ενότητας, η Τατιάνα θα βρει την ευκαιρία να επαναλάβει πως το στοιχείο εκείνο το οποίο προσέδιδε αξία στα παραπάνω γραφικά ήταν η ικανότητα του κάθε επίδοξου κατασκευαστή προσωπικής σελίδας να εποπτεύει το συνολικό απόθεμα παρόμοιων εικόνων που υπήρχαν «πεταμένες» στο διαδίκτυο, να αποκολλά κομμάτια τους και να τα ανακυκλώνει, προσαρμόζοντάς τα στις δικές του αφηγηματικές προθέσεις και στο στυλ της σελίδας του. Για να το πούμε διαφορετικά, η κατασκευάστρια της συγκεκριμένης σελίδας φαινόταν να κατανοεί πως οι «εικόνες» της «εμπλέκονταν» σε μια διαδικασία ανακύκλωσης; λειτουργούσαν σαν μικρές ψηφίδες, οι οποίες ανασύρονταν με ανασκαφικές τομές από το σώμα ενός ευρύτερου διαδικτυακού συνόλου γραφικών και κινούμενων σχεδίων, καθαρίζονταν από τα ίχνη της προηγούμενης χρήσης τους και στη συνέχεια χρησιμοποιούνταν ξανά στη συναρμολόγηση καινούργιων ψηφιακών «μωσαϊκών», καινούργιων δηλαδή ηλεκτρονικών αφηγηματικών συνόλων.

Ποια σχέση, ωστόσο, μπορούσε να έχει η εντατική ανακύκλωση κοινοτόπων γραφικών και εικόνων με το παρελθόν; Με άλλα λόγια, πώς θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την «κωδική υπεραξία» των οπτικοποιημένων ψηφίδων συμπιεσμένης πληροφορίας με τις διαδικασίες πρόσληψης του παρελθόντος στον κόσμο των ψηφιακών σελίδων; Η ανάλυση πάνω στην *otaku* ποπ κουλτούρα, την οποία επιχειρεί ο ιάπωνας θεωρητικός του πολιτισμού Hiroki Azuma, θα μπορούσε να μας φανεί χρήσιμη προς την κατεύθυνση αυτή.¹²³

Ο Azuma προκρίνει την έννοια της «ασύμμετρης βάσης δεδομένων». Για τον συγκεκριμένο διανοητή η έννοια αυτή κατόρθωσε, σε σύντομο χρονικό διάστημα, να υπερβεί τον ορίζοντα των υπολογιστικών συστημάτων. Καθώς ο 20ός αιώνας βάδιζε προς τη δύση του, η βάση δεδομένων έφτασε να αποτελεί το κυρίαρχο πρότυπο όχι μόνο για την οργάνωση και την αναζήτηση δεδομένων σε κάποιον υπολογιστή αλλά, συνολικότερα, για την παραγωγή του νοήματος. Μελετώντας δε τη νεανική *otaku* κουλτούρα,¹²⁴ ο Azuma γίνεται ακόμα πιο σαφής ως προς το πώς λειτουργούσε αυτή η καινούργια παραγωγική μηχανική: μικρές οπτικές δομές, κοινοτόπες ως προς τη θεματολογία τους (π.χ., τα χαρακτηριστικά *moe* όπως τα πολύχρωμα μαλλιά, τα μεγάλα στρογγυλά μάτια ή οι μικρές μύτες στην περίπτωση των *otaku*) γίνονταν το ποθητό αντικείμενο των αναζητήσεων. Για να τις εντοπί-

123 Hiroki Azuma, *Otaku: Japan's Database Animals*, μτφρ. Jonathan E. Abel – Shion Kono, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 2009.

124 Στα αγγλικά με τον όρο «otaku» δηλώνεται κυρίως η λατρεία για την κουλτούρα των ιαπωνικών κινούμενων σχεδίων και ηλεκτρονικών παιχνιδιών που βασίζονται στη θεματολογία των σχεδίων αυτών. Στα ιαπωνικά ο όρος χρησιμοποιείται συνήθως με αρνητικές συνδηλώσεις, προκειμένου να περιγράψει τις τελευταίες γενιές του 20ού αιώνα και την προσήλωσή τους στις «μοναχικές» απολαύσεις των παραπάνω μορφών.

σει κανείς μάθαινε σταδιακά να κινείται μέσα σε αντίστοιχες βάσεις δεδομένων. Μάθαινε ωστόσο και κάτι περισσότερο: η βάση δεδομένων γινόταν όχι μονάχα η αρχή αλλά και το τέλος της αναζήτησής του· γινόταν κομμάτι της καθημερινότητάς του, τόπος συνάντησης, παρέμβασης, κατανάλωσης, επαφής και έκφρασης. Η ζωή μέσα στη βάση μείωνε την ανάγκη αφηγηματικών προτύπων, όπου θα μπορούσαν να πατήσουν οι συλλέκτες των εικόνων για να συντάξουν τις δικές τους αφηγήσεις, τις δικές τους ιστορίες. Ο Azuma είναι πεπεισμένος: στη δεκαετία του '90 η *βάση δεδομένων* κατόρθωσε να γίνει το υποκατάστατο των «μεγάλων αφηγήσεων» (grand narratives).¹²⁵

Οι ομοιότητες των γιαπωνέζικων *moe me ta* «εικονογράμματα» στις ελληνικές προσωπικές σελίδες είναι προφανείς. Γεννήματα και τα δύο των ψηφιακών δικτύων του ύστερου 20ού αιώνα, φαίνεται να δουλεύουν προς την ίδια κατεύθυνση: κοινότοπες οπτικές μορφές, διατεταγμένες σε ασύμμετρους, έκκεντρους σχηματισμούς δεδομένων προσφέρονται για μια διονυσιακή γιορτή διαρκούς αποκοπής και επικόλλησης, μια γιορτή που ορίζει εντέλει το παιχνίδι της παραγωγής του νοήματος στο σύνολό του.

Κάπου εδώ ωστόσο σταματούν οι ομοιότητες και αρχίζουν οι διαφορές. Για τον Azuma η φρενήρης περιφορά των οπτικών ψηφίδων έρχεται *μετά την Ιστορία*. Η δέσμευση του σύγχρονου ψηφιακού πολιτισμού από την κυκλοφορία υπερ-οπτικοποιημένων δομών οδηγεί σε έναν μετα-ιστορικό κόσμο. Στον κόσμο αυτόν η δυνατότητα σύνθεσης κριτικών αφηγήσεων για το παρελθόν συνθλίβεται μέσα στο «αιώνιο παρόν» της βάσης οπτικών δεδομένων. Ακολουθώντας μια διανοητική διαδρομή που ξεκινά από τον Κοζένε και φτάνει ως τον Baudrillard και τον Žižek, ο Azuma δεν βλέπει στις οπτικές αυτές επιφάνειες καμιά «κωδική υπεραξία», παρά μονάχα μιαν αδιέξοδη, τελικά, «υπερ-επιπεδότητα» (superflat),¹²⁶ έναν γιγάντιο βράχο που κλείνει το δρόμο στις σύγχρονες κοινωνίες, εμποδίζοντάς τες να φτάσουν στην Εδέμ της Ιστορίας.¹²⁷

Άλλοι ερευνητές ωστόσο είναι λιγότερο απαισιόδοξοι από τον Azuma. Διαβλέπουν κι αυτοί την ολοένα αυξανόμενη βαρύτητα που αποκτά η κυκλοφορία παρόμοιων θραυσματικών μορφών. Διστάζουν ωστόσο να θρηγήσουν πάνω από αυτά τα θραύσματα το «τέλος» της Ιστορίας ή του Νοήματος. Αντίθετα, επιχειρούν να κατανοήσουν με ποιους τρόπους αναδιπλώνεται η παραγωγή νοήματος για το παρελθόν στις καινούργιες συνθήκες και ποιες καινούργιες πιθανότητες παραγωγής ιστορικής συνείδησης αναδύονται μέσα από τα θραυσματικά δίκτυα κυκλοφορίας και ανταλλαγών. Ο ιστορικός Mark Poster, για παράδειγμα, εισηγήθηκε μια έννοια ιδιαίτερα χρήσιμη στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τα εικονογράμματα ως τμήματα ενός ευρύτερου πλαισίου παραγωγής και κυκλο-

125 Azuma, *Superflat Japanese Postmodernity*, διάλεξη στη MOCA Gallery, Δυτικό Χόλλυγουντ, 2001, διαθέσιμη στην https://web.archive.org/web/20120308155119/http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_en1.html.

126 Azuma, *Superflat Japanese Postmodernity*, ό.π.

127 Για μια κριτική στο σχήμα του Azuma βλ. Thomas Lamarre, «An introduction to Otaku movement», *Enter-Text*, 4/1, 2004-2005, σ. 154-159.

φορίας πληροφοριών για το παρελθόν στα τέλη του περασμένου αιώνα. Πρόκειται για την έννοια του «ψηφιακού υποκαθορισμού» (digital underdetermination).¹²⁸

Στην αφετηρία της, η ανάλυση του αμερικανού ιστορικού δεν διαφοροποιείται αισθητά από την προσέγγιση του Azuma. Ο Poster αποδέχεται πως μια εικόνα –όπως και ένα κείμενο ή μια μαρτυρία– τοποθετημένη στα ψηφιακά δίκτυα του ύστερου 20ού αιώνα αδυνατούσε πλέον να παραγάγει από μόνη της συγκεκριμένες σημασίες για το παρελθόν, στο οποίο υποτίθεται πως αναφερόταν. Αντίθετα, ταξιδεύοντας από τον ένα κόμβο του δικτύου στον άλλο, διεκδικούσε την αυτονόμησή της από τα εκάστοτε συγκείμενα. Η εμφάνισή της σε κάποια ηλεκτρονική οθόνη έμοιαζε με μian απλή στάση του ταξιδιού. Όπως το κινούμενο γραφικό ενός μυώδους αντρικού σώματος αποσπώταν από μια ηλεκτρονική σελίδα συμπληρωμάτων διατροφής και επικολλούνταν σε μian άλλη γεμάτη με ευαγγελικές περικοπές, ή μια παράσταση σύγκρουσης πλασμάτων της φαντασίας αντιγραφώταν από την ηλεκτρονική σελίδα ενός επιτραπέζιου παιχνιδιού για να «(απο)δείξει» την άλωση της Τριπολιτσάς, οι εικόνες αυτές σε καμία στιγμή δεν κατόρθωναν να νοηματοδοτηθούν οριστικά· περίμεναν κάθε φορά την επόμενη στιγμή που θα χρησιμοποιούνταν από κάποιον άλλο χρήστη με διαφορετικές προθέσεις, σε κάποια άλλη ηλεκτρονική σελίδα.

Για τον Poster, ωστόσο, υποκαθορισμός δεν σημαίνει αδράνεια: η παραγωγή νοήματος δεν διακοπώταν, παρόλο που οι εικόνες αυτές βρίσκονταν σε *καθεστώς εκκρεμότητας*. Και τούτο διότι σε καμία στιγμή του ταξιδιού τους στον κυβερνοχώρο δεν απεμπολούσαν τη δυνατότητα *παραπομπής στο παρελθόν*. Υιοθετώντας αυτή την άρση της αντίστιξης μεταξύ εκκρεμότητας και παραπεμπτικότητας,¹²⁹ θα μπορούσαμε να επιστρέψουμε στις προσωπικές σελίδες με τα εικονοκείμενα και να υποστηρίξουμε πως η χρήση των εικονογραμμάτων πρόσφερε στους κατασκευαστές τη δυνατότητα να παραπέμπουν σε κείμενα του παρελθόντος χωρίς, μέσα από την παραπομπή αυτή, να δεσμεύουν οριστικά τη νοηματοδότηση του παρελθόντος. Τα εικονογράμματα, οι εύπλαστες αυτές και νοηματικά ανοιχτές οπτικές δομές μετέδιδαν την εκκρεμότητά τους και στα ίχνη του παρελθόντος (κειμενικά, ηχητικά ή οπτικά), τα οποία εμφανίζονταν στις οθόνες των εικονοκειμένων, χωρίς ωστόσο αυτό να συνεπάγεται την αδυναμία συγκρότησης μιας ιστορικής αφήγησης. Το αντίθετο, μάλιστα: το σφικταγκάλιασμα των κοινότοπων αφαιρετικών γραφικών με τα κείμενα, τους ήχους και τις εικόνες του παρελθόντος μεταμόρφωνε το παρελθόν αυτό σε «ύλη του παρόντος», σε μια ύλη δηλαδή που μπορούσε να δουλευτεί με αρκετούς βαθμούς ελευθερίας σε μια προσωπική σελίδα, προκειμένου να χτιστούν νέες πιθανές αφηγήσεις για το παρελθόν αυτό.

128 Ο Poster προσεγγίζει τον ψηφιακό υποκαθορισμό, βασισζόμενος στην ανάλυση του Louis Althusser για τον *υπερκαθορισμό* (overdetermination): βλ. Mark Poster, *What's the Matter with the Internet*, ό.π., σ. 13-20.

129 Προς την κατεύθυνση της άρσης αυτής, εμβληματική είναι η συμβολή της Butler (βλ., κυρίως, Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, Λονδίνο 1993. Στο έργο αυτό η Butler; μελετώντας συνολικά την υλικότητα της ενσώματης παραγωγής στον χρονικό ορίζοντα του ύστερου 20ού αιώνα, αναδεικνύει την έννοια του καθεστώτος εκκρεμότητας, συνδέοντάς το άμεσα με την επιτελεστική επαναδιαβεβαίωση και την παραπομπή σε κανονιστικές προσταγές).

Με τον τρόπο αυτόν, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τα εικονογράμματα ως οργανικά τμήματα ενός εξαιρετικά παραγωγικού μηχανισμού: η αέναη κίνησή τους δεν διέλυε μονάχα αφηγήματα για το παρελθόν· μπορούσε επίσης και να συντάσσει. Η συντακτική δύναμη των θραυσματικών αυτών δομών έδρευε κυρίως στη συμπιεσμένη, αφαιρετική όσο και πολυδύναμη οπτική τους μορφή, η οποία επέτρεπε ένα ιδιαίτερο ευρύ φάσμα πιθανών σημάνσεων. Από την άλλη μεριά, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις που επικαλεστήκαμε στην προηγούμενη παράγραφο μας βοηθούν να μην χάσουμε τη μεγάλη εικόνα: τα εικονογράμματα δεν ήταν μια απλή στυλιστική ιδιοτροπία του κυβερνοχώρου. Προέκυπταν και μαρτυρούσαν –στο βαθμό που τους αναλογούσε– την ευρύτερη θραυσματική οργάνωση της παραγωγής στην εποχή τους, στην ιστορική δηλαδή συγκυρία του ύστερου 20ού αιώνα. Προέκυπταν και χαρακτήριζαν μια εποχή όπου το σύνολο των παραγωγικών διαδικασιών (εντός και εκτός κυβερνοχώρου) παλλόταν στους ρυθμούς μιας οικονομικής λογικής, η οποία προϋπέθετε την *ad hoc* σύμπτυξη επιμέρους τμημάτων/θραυσμάτων και τη *διαρκή συνέργεια μηχανισμών τομής και επανασύνδεσης*.¹³⁰

Σε αυτόν τον κόσμο της συνεχούς παραγωγής και κυκλοφορίας θραυσμάτων, το παρελθοντικό ίχνος αναδιπλωνόταν· μορφοποιούνταν εκ των ενόντων σε μια προσωρινή διευθέτηση, έτοιμο κάθε στιγμή να ανακυκλωθεί. Στην κυβερνητική πραγματικότητα του ύστερου 20ού αιώνα, η οποία στηριζόταν ολοένα και περισσότερο σε συμβολικά πληροφορικά εργαλεία όπως τα «εικονοκείμενα», τα «εικονογράμματα» ή οι ασύμμετρες βάσεις δεδομένων, το παρελθοντικό ίχνος –όπως άλλωστε και οι ευρύτερες δομές της παραγωγής ή της εργασίας– επαναφόρτιζε το δυναμικό του πεδίο: αντιστεκόταν στον εντοπισμό του σε σταθερά πλαίσια αναφοράς· έδειχνε να νέμεται χωρίς να κείται· γινόταν ποθητό τρόποιο σ' ένα καινούργιο κυνήγι, στο οποίο πρωταγωνιστούσαν *κώδικες συμπίεσης και προθέσεις επανάχρησης*.¹³¹

Πραγματικά, σε αρκετές προσωπικές σελίδες διαπιστώνουμε πως το κυνήγι για τον εντοπισμό γραφικών παρόμοιων με εκείνα που συναντήσαμε στις σελίδες της Τατιάνας, του Παναγιώτη, του Νικήτα ή του Βαγγέλη και η επιδέξια μετατροπή τους σε «εικονογράμματα» κατέληγε να θεωρείται βασική προϋπόθεση τόσο για την παρουσίαση του εαυτού όσο και για την επιτυχημένη απεικόνιση των ιχνών του παρελθόντος στον κυβερνοχώρο.¹³² Για το λόγο αυτόν, ακόμα κι αν κάποιος δεν γνώριζε πώς να αποσπάσει και να

130 Για μια περιεκτική θεώρηση της σημασίας που απέκτησαν για το σύνολο των παραγωγικών διαδικασιών στον ύστερο 20ό αιώνα οι μηχανισμοί στιγμιαίας ανάκλησης επιμέρους τμημάτων/θραυσμάτων και η διασύνδεσή τους σε απο-υλικοποιημένα δίκτυα παραγωγής βλ. Michael Hardt – Antonio Negri, *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Scripta, Αθήνα 2002, σ. 389-404. Για τη σχέση των μηχανισμών τομής και επανασύνδεσης με την κεντρική λογική της οργάνωσης της παραγωγής στην ύστερη φάση του καπιταλισμού βλ. Ντελέζ – Γκουαταρί, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, ό.π., ιδιαίτερα σ. 44-50.

131 Βλ. και Μπιλάλης, «Από την παρουσία στη φετιχοποίηση. Διαδρομές της ιστορικής πληροφορίας στο διαδίκτυο», *Αρχειοτάξιο*, 9, 2007, σ. 205-206.

132 Βλ., για παράδειγμα, στην [<http://homepages.pathfinder.gr/Asymvivastos/disclaimer.html>] (πρώτος εντοπισμός

επεξεργαστεί αυτά τα γραφικά, υπήρχαν πάντοτε κάποιοι κατασκευαστές διαδικτυακών σελίδων πρόθυμοι να βοηθήσουν: στη σελίδα της Τατιάνας, για παράδειγμα, ένας λιγότερο «εγγράμματος» χρήστης του διαδικτύου μπορούσε να βρει αναλυτικές οδηγίες (στη μορφή εικονοκειμένου κι αυτές). Εφόσον μάλιστα κατόρθωνε να ολοκληρώσει με επιτυχία τη μαθητεία του στη γραμματική του διαδικτύου και να κατασκευάσει το πρώτο δικό του «εικονόγραμμα», τον περίμεναν οι επιδοκιμασίες και τα θερμά συγχαρητήρια της κατασκευάστριάς-καθοδηγήτριας.¹³³

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως τόσο στις περιπτώσεις της εκτεταμένης χρήσης κοινότοπων διαδικτυακών αρχείων (όπως οι φωτογραφικές «αναμνήσεις» του Ορέστη ή ο κατάλογος «της μαγείας του να είσαι Έλληνας» του Μιχαήλ) όσο και σε εκείνες που στηρίζονται σε «εικονογράμματα» (όπως τα ευτράπελα καρτούν του Παναγιώτη και του Νικήτα ή τα τερατόμορφα πλάσματα του Βαγγέλη) η ανασύσταση του παρελθοντικού ίχνους έμοιαζε να προϋποθέτει πρώτα απ' όλα αυτό που η ίδια η λέξη ψηφιοποίηση σημαίνει στην κυριολεξία της, δηλαδή *θρυμματισμό*: παραγωγή ή επανάχρηση απειροελάχιστων ψηφίδων πληροφορίας· μετασκευή εικόνων, λέξεων και λόγων για το παρελθόν σε λειτουργικά μωσαϊκά, στο εσωτερικό των οποίων το παρελθοντικό ίχνος προσφερόταν σε διαρκείς και εκτατικές διαδικασίες τεμαχισμού και επανασυρραφής. Κεντημένο με μικρές –φαινομενικά αδρανείς– οπτικές ψηφίδες, το ατομικό, θρησκευτικό, εθνικό ή συλλογικό παρελθόν ξηλωνόταν και ξαναραβόταν ασταμάτητα στις οθόνες των προσωπικών σελίδων.

Στις σελίδες, ωστόσο, που προηγήθηκαν, υποστηρίξαμε πως η αδιάκοπη αυτή εργασία δεν εξανemizόταν στην προοπτική μιας στυλιστικής επανάληψης κοινότοπων ή ασήμαντων εικόνων. Αντίθετα, θεωρήσαμε πως η συνεχής καταφυγή στις συγκεκριμένες οπτικές μορφές αποτελούσε μια πρακτική με βαρύνουσα σημασία, μια και αύξανε την *κωδικοποιητική αξία* του παρελθοντικού ίχνους στις επιμέρους προσωπικές σελίδες του διαδικτύου. Και όχι μονάχα του παρελθοντικού ίχνους: καθώς τα θραύσματα ενός σύγχρονου αποθεματικού οπτικής κοινοτοπίας περιφέρονταν με ζωηράδα από τη μια ηλεκτρονική σελίδα στην άλλη, η διακίνηση του παρελθοντικού ίχνους στον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων συντονιζόταν και παρακολουθούσε ευρύτερες στρατηγικές (οικονομικές, πολιτισμικές, κ.ά.), στρατηγικές που έφερναν διαρκώς στο προσκήνιο του ύστερου 20ού αιώνα το τρίπτυχο *θραύσμα-αποκοπή-συρραφή*.

10.2002, τελευταία επίσκεψη 20.4.2007). Πρόκειται για σελίδα με έμφαση στη διακίνηση και την παραγωγή παρόμοιων οπτικών και ψηφιακών υλικοτήτων. Για να εισέλθει κανείς στην καθαυτό αυτοβιογραφική ενότητα της συγκεκριμένης σελίδας πρέπει να «πατήσει» πάνω στην ακόλουθη πρόταση: «Ο κόμβος αυτός και το μεγαλειώδες περιεχόμενό του έχουν ολοκληρωτικά σχεδιαστεί, αναρτηθεί, επιμεληθεί, καθαριστεί από σφάλματα, προταθεί, αποσυρμολογηθεί και μεταλλαχθεί από EMENA» (η έμφαση, στο πρωτότυπο).

133 <https://web.archive.org/web/20081222151018/http://www.geocities.com/vanilitsa/my-creation/tutorials/tutorial2.html>

Μέρος Δεύτερο

Επαναχρονισμοί

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με αλλαγές. Οι αλλαγές αυτές είχαν να κάνουν με το *πώς εμφανίζονται* τα ίχνη του παρελθόντος στις οθόνες των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Παρακολούθησαμε τα σημάδια του παρελθόντος να μεταμορφώνονται σε ψηφιακές εικόνες. Είδαμε τις εικόνες αυτές να αναδιπλώνονται γύρω από τον εαυτό τους, να χαράσσονται και να οργανώνονται σε επαναληπτικές οπτικές λιτανείες. Είδαμε τις λιτανείες να οδηγούν προς την επικράτεια του ενεστώτα. Ψηλαφίσαμε τα σημάδια μιας διαφορετικής εκφοράς του παρελθόντος, μιας εκφοράς που κάνει τα παρελθοντικά συμβάντα να μοιάζουν σαν να συμβαίνουν «*τώρα*», στην ίδια τη στιγμή της ψηφιακής τους έκθεσης.

Επιπλέον, απομονώσαμε διατάξεις ιδιαίτερα αρεστές στους κατασκευαστές των προσωπικών σελίδων: στιγμιότυπο, εικονοκείμενο, εικονόγραμμα, παλίμψηστο, κ.ά. Υποστηρίξαμε πως οι διατάξεις αυτές λειτουργούν ως μορφολογικά πρότυπα για το στήσιμο των ιχνών του παρελθόντος στις οθόνες των ιδιωτικών κυβερνοχώρων. Από την άλλη μεριά, επιμείναμε σε διαδικασίες κατακερματισμού. Αναγνώρισαμε εγχειρήματα θραύσης. Σταθήκαμε σε μηχανισμούς αποκόλλησης του παρελθοντικού ίχνους από προγενέστερα πλαίσια νοηματοδότησης και πρόσδεσής του σε καινούργιες, εύθραυστες, αλυσίδες νοήματος. Είδαμε τους ιδιοκτήτες των αντίστοιχων ιστότοπων να εκπαιδεύονται στην παραγωγή αφηγηματικών μωσαϊκών, όπου τα σημάδια του παρελθόντος συνταιριάζονται με εύληπτες οπτικές μικρο-δομές.

Ισχυριστήκαμε ωστόσο ότι οι παραπάνω αλλαγές δεν αφορούσαν μονάχα προσωπικές σελίδες στο διαδίκτυο. Πίσω από τις αναδραστικές οπτικές δομές, πίσω από τις αναδιπλώσεις και τις ενεστωτοποιήσεις των παρελθοντικών ιχνών προσπαθήσαμε να διακρίνουμε διαδικασίες που βρίσκονται σε εξέλιξη ήδη από τις αρχές του περασμένου αιώνα. Θεωρήσαμε, με τον τρόπο αυτόν, τη «*μεταλλαγή*» μορφολογία των παρελθοντικών ιχνών ως ένδειξη ευρύτερων και χρονικά βαθύτερων αναδιατάξεων. Προτείναμε πώς οι μεταμορφώσεις που υφίστανται τα σημάδια του παρελθόντος όταν εμφανίζονται στις οθόνες του υπολογιστή αναδύθηκαν μέσα από ρήγματα στο πεδίο της ιστορικής κουλτούρας. Τα ρήγματα αυτά ενεργοποιήθηκαν στα τελευταία εκατό τουλάχιστον χρόνια, καθώς νέες προστακτικές (επιτακτικός εξεικονισμός, συμπίεση του χρόνου, άρση της χρονικής γραμμικότητας, κ.ά.) επηρέαζαν και τροποποιούσαν τους τρόπους με τους οποίους οι κοινωνίες του 20ού αιώνα είχαν ως τότε συνηθίσει να τοποθετούν τα ίχνη του παρελθόντος στον καμβά του παρόντος και να χτίζουν τις ιστορίες τους.

Τέλος, επιλέξαμε να αποδώσουμε τις παραπάνω αλλαγές με μια μεταφορά που παραπέμπει στη Βιολογία. Τις αποκαλέσαμε *μεταπλάσεις*, τονίζοντας με τον τρόπο αυτόν τη

μορφολογική τους αμφισημία: όπως ένας ιστός μπορεί να υποστεί στην πορεία της κυτταρικής του αναγέννησης τροποποιήσεις οι οποίες δεν αναιρούν μεν τη βιολογική του ταυτότητα, αλλάζουν ωστόσο την όψη του και τον οδηγούν προς νέες πιθανότητες λειτουργίας, έτσι και τα ίχνη του παρελθόντος που αναβροσβήνουν στις ψηφιακές οθόνες συνεχίζουν από τη μια μεριά να ανακαλούν οικείες δομές ιστορικής κουλτούρας, την ίδια στιγμή όμως σχηματοποιούν νέες πιθανότητες άρθρωσης του παρελθόντος στα συγκεκριμένα του παρόντος.

Στο σημείο αυτό ωστόσο γεννιούνται καινούργια ερωτήματα. Ποιες ακριβώς μπορεί να είναι αυτές οι πιθανότητες άρθρωσης; Στις σελίδες που προηγήθηκαν είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πως η σημαντικότερη μεταβολή με την οποία συνδέονταν οι μεταπλάσεις του παρελθοντικού ίχνους είχε να κάνει με την αποδυνάμωση της γραμμικής ακολουθίας παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος.¹³⁴ Ο «γυμνός χρόνος» που είδαμε να εκρήγνυται στις ψηφιακές οθόνες φαινόταν να υποσκάπτει τη γραμμική, προοδευτική πορεία από το παρελθόν προς το μέλλον, μια πορεία με την οποία έχει σχεδόν συνταυτιστεί το βίωμα του χρόνου στη μακρά διάρκεια των δύο τουλάχιστον τελευταίων αιώνων. Η αλλαγή πορείας, ωστόσο, εγκυμονεί κινδύνους: αν δεχτούμε πως οι επαναπροωθήσεις, τα εικονογράμματα ή οι παλίμψηστες «ιστορικές» εικόνες εκμηδένιζαν τις διαφορές ανάμεσα στο παρόν, στο παρελθόν και στο μέλλον και έκαναν το δεύτερο να ακούγεται ως «συγχρονικός βόμβος» του πρώτου, τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως στον κόσμο των προσωπικών σελίδων είχε πλέον τερματιστεί (ή έστω δυσκολέψει υπέρμετρα) η δυνατότητα εντοπισμού χρονικών διακρίσεων, μια δυνατότητα χωρίς την οποία η παραγωγή ιστορικής σκέψης φαντάζει αδιανόητη.

Ας το θέσουμε διαφορετικά. Εάν αρκεστεί κανείς μονάχα στον εντοπισμό μη γραμμικών χρονικών μεταπλάσεων, θα μπορούσε να οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως η ιστορική κουλτούρα όπου μετείχαν οι κατασκευαστές των πρώτων ελληνικών διαδικτυακών σελίδων έμοιαζε με μηχανή αυτοκινήτου που έχει *αποχρονιστεί*: όπως ένας κινητήρας «ξεχρονίζεται», σταματά δηλαδή να δουλεύει, όταν τα επιμέρους τμήματά του (γρανάζια, ιμάντες, κ.λπ.) δεν μπορούν πλέον να συντονίζουν τους διαφορετικούς χρόνους με τους οποίους περιστρέφεται το καθένα ως προς τον γενικό χρονικό ρυθμό της μηχανής, έτσι και τα ίχνη του παρελθόντος στις οθόνες των υπολογιστών θα έμοιαζαν να έχουν χάσει τους *χρονισμούς* τους, τη δυνατότητα δηλαδή να συντονίζουν την αίσθηση της διαφορετικής χρονικότητας που κουβαλά το καθένα πάνω του ως προς μια ευρύτερη «δομή της αίσθησης», ικανής να αποδώσει συνολικά το βίωμα του χρόνου στην ψηφιακή εποχή.¹³⁵

134 Για την αποδυνάμωση της κυρίαρχης αίσθησης περί γραμμικότητας του ιστορικού χρόνου ως κεντρικής «πρόκλησης» που θέτουν οι ψηφιακές τεχνολογίες απέναντι στη θεωρία της Ιστορίας βλ. Stefan Tanaka, «Pasts in a digital age», στο Jack Dougherty – Kristen Nawrotzki (επιμ.), *Writing History in the Digital Age*, ψηφιακό κείμενο ανοικτό σε σχολιασμό, φθινόπωρο 2011, διαθέσιμο στην <http://writinghistory.trincoll.edu/evidence/pasts-in-a-digital-age-tanaka/>.

135 Για τη δομή της αίσθησης βλ. παραπάνω, υποσημ. 61.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα προσπαθήσω να αποκαταστήσω εν μέρει το τοπίο του αποχρονισμού. Θα υποστηρίξω πως παρ' όλη την εκρηκτικότητα και την απροσδιοριστία που διακρίνει την εκφορά του παρελθόντος στις οθόνες των προσωπικών σελίδων, είναι δυνατόν να απομονωθούν καινούργιοι *χρονισμοί*. Με τη μεταφορά αυτή –τούτη τη φορά το δάνειό μας προέρχεται από τα λεξιλόγια της Μηχανικής– εννών κάθε εγχείρημα «σπονδύλωσης του χρόνου»,¹³⁶ κάθε προσπάθεια δηλαδή να αποκατασταθεί, έστω και μερικώς, η ακολουθία παρελθόν-παρόν-μέλλον στην οθόνη μιας προσωπικής σελίδας. Όπως θα επιχειρήσω να δείξω στη συνέχεια, οι χρονισμοί αυτοί συγκροτούνται γύρω από ορισμένες *μη γραμμικές κυρίως συνάψεις* μεταξύ συμβάντων, ιχνών, υποκειμένων και λόγων για το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Μέσα στο υλικό των προσωπικών σελίδων αναγνωρίζω με μεγαλύτερη ευχέρεια τρεις εκδοχές τέτοιων συνάψεων· τις αποκαλώ «Συνηρημένο Μέλλον», «Εικονικό Παρόν» και «Παρελθόν-Φάντασμα», αντίστοιχα.

Πριν συνεχίσουμε, ωστόσο, οφείλω να διευκρινίσω λίγο περισσότερο την υφή των παραπάνω χρονισμών. Χαρακτηρίζοντάς τους από την αρχή ως μη γραμμικούς, σπεύδω να υπογραμμίσω τη δυναμικότητα αλλά και τη μη συντελεστικότητα τους. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι νέες μορφές ανασυγκρότησης της σχέσης μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος που μπορούν να εντοπιστούν στις οθόνες των προσωπικών σελίδων είναι αρκετά ασταθείς: χωρίς να μορφοποιούνται σε αυστηρά περιγράμματα, χωρίς να αποκλείει ο ένας τον άλλο, συνυπάρχοντας ακόμα στις περισσότερες περιπτώσεις με παλαιότερα γραμμικά μοτίβα νοηματοδότησης του ιστορικού χρόνου, οι χρονισμοί αυτοί ανακαλούν σε ολόκληρη την έκτασή τους αισθήσεις μεταβατικότητας. Καθώς επιχειρούν να αποκαταστήσουν τις αρθρώσεις του παρελθόντος στο διαφοροποιημένο τεχνολογικό σκηνικό του ύστερου 20ού αιώνα, σκιαγραφούν μια διαφορετική «μηχανική του χρόνου» χωρίς ωστόσο να αποκλείουν προγενέστερες μορφές ιστορικής κουλτούρας.

136 Βλ. Λιάκος, «Προς επισκευήν ολομέλειας και ενότητας: η δόμηση του εθνικού χρόνου», στο Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης (επιμ.), *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1994, σ. 171.

Συνηρημένο Μέλλον: νοσταλγία χωρίς μνήμη

Διατρέχοντας τις οθόνες που έφτιαξαν οι εκατοντάδες χρήστες του ελληνικού internet για να παρουσιάσουν τον εαυτό τους, σκοντάφτουμε διαρκώς πάνω σε μια επίμονη παρουσία: περίπου οκτώ στις δέκα προσωπικές σελίδες (80,35% είναι το ακριβές ποσοστό επί του συνόλου των σελίδων που μελετήθηκαν) περιλάμβαναν λεκτικές, ηχητικές ή οπτικές αναφορές σε συμβάντα του παρελθόντος. Η αναλογία αυτή μάλιστα γινόταν ακόμα μεγαλύτερη όσο διευρύνονταν τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούσαν οι κατασκευαστές των σελίδων. Η τελευταία παρατήρηση δεν είναι δίχως σημασία. Στη διεθνή βιβλιογραφία, ο *βαθμός εκφραστικότητας*, ο πλούτος δηλαδή αλλά και η έκταση των εκφραστικών μέσων που αναπτύσσονταν σε όλο το εύρος μιας προσωπικής σελίδας, θεωρείται ένα από τα βασικότερα κριτήρια για την αναγνώριση ενός ιστότοπου ως προσωπικής σελίδας.¹³⁷ Με τον τρόπο αυτόν, αν από τον συνολικό αριθμό των ιστότοπων που μελετήσαμε εξαιρέσουμε τις προχειροφτιαγμένες εκείνες προσωπικές σελίδες οι οποίες εμφάνιζαν στοιχειώδη ή ελάχιστη εκφραστικότητα, τότε η παρείσφρηση του παρελθόντος στις οθόνες μοιάζει σχεδόν ολοκληρωτική.¹³⁸ σχεδόν εννιά στις δέκα ελληνικές προσωπικές σελίδες που αναπτύχθηκαν στην τελευταία πενταετία του 20ού αιώνα και στην πρώτη του επόμενου καλούνταν να διαχειριστούν στις οθόνες τους αναφορές στο παρελθόν.¹³⁹

Επιπλέον, η στατιστική επεξεργασία των πληροφοριών που παρατίθενται στο εσωτερικό των προσωπικών σελίδων υποδεικνύει πως οι αναφορές στο παρελθόν αφορούσαν

137 Βλ. Döring, «Personal home pages on the web: A review of research», ό.π., όπου εισάγεται ο όρος «εκφραστική προσωπική σελίδα» (expressive home page) για να δηλωθεί η πρότυπη μορφή προσωπικής σελίδας.

138 Στις περισσότερες μελέτες για τις προσωπικές σελίδες, η μέτρηση της εκφραστικότητας βασίζεται συνήθως στην καταμέτρηση και την αξιολόγηση των κειμενικών δομών των προσωπικών σελίδων. Ο «δείκτης εκφραστικότητας» (EI) που χρησιμοποιώ, ωστόσο, στην παρούσα έρευνα προκύπτει από τον συνυπολογισμό όχι μόνο των κειμενικών αλλά και των εικονιστικών και των γραφικών στοιχείων μιας προσωπικής σελίδας. Για τα αναλυτικά αριθμητικά δεδομένα, στη βάση των οποίων υπολογίζεται ο δείκτης (EI), βλ. το Παράρτημα 2, στο τέλος του βιβλίου. Στην παρούσα μελέτη, αφού υπολογίστηκε η τιμή του δείκτη (EI) για καθεμιά από τις προσωπικές σελίδες που μελετήθηκαν, οι ιστότοποι κατατάχθηκαν σε μια εξάβαθμη κλίμακα ανάλογα με την έκταση των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούσαν: 1. «Στοιχειώδης» (EI = 1-2, ποσοστό κατηγορίας επί του συνολικού δείγματος 10,92%), 2. «Ελάχιστη» (EI = 3-5, 25,33%), 3. «Μέση» (EI = 6-10, 22,70%), 4. «Διευρυμένη» (EI = 11-25, 20,09%), 5. «Εκτενής» (EI = 26-75, 15,28%), 6. «Υπεραφηγηματική» (EI >75, 5,68). Για μια παρόμοια κατανομή (σε τριβαθμη κλίμακα), στην οποία αξιολογούνται ιδιαίτερα τα οπτικά αφηγηματικά σύνολα των προσωπικών σελίδων, βλ. Andrew Dillon – Barbara Gushrowski, «Genres and the Web: Is the personal home page the first uniquely digital genre?», ό.π.

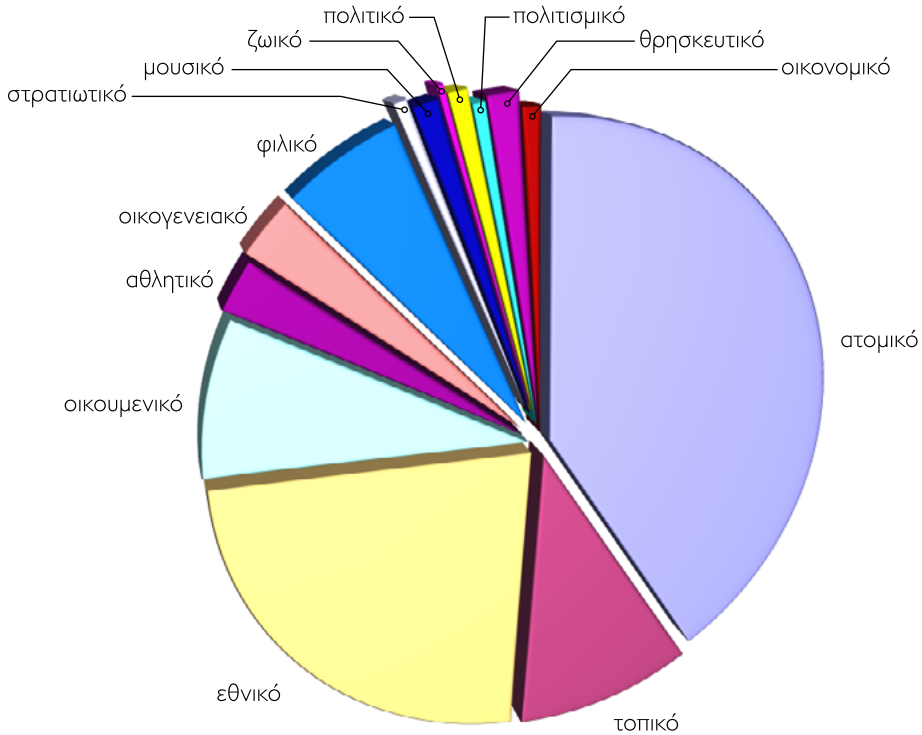
139 Το ακριβές ποσοστό είναι 88,24% επί του συνόλου των σελίδων με «μέση» ή μεγαλύτερη εκφραστικότητα, δηλαδή των σελίδων εκείνων που ως προς το δείκτη εκφραστικότητάς τους κατατάσσονται στις κατηγορίες 3, 4, 5 και 6 (βλ. προηγούμενη υποσημείωση).

διαφορετικούς χρόνους, συμβάντα και υποκείμενα. Όπως είναι μάλλον αναμενόμενο, οι περισσότερες αναφορές είχαν να κάνουν με τις μνήμες και τα βιώματα του ίδιου του κατασκευαστή τους (βλ. γράφημα 3, «ατομικό»). Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η συχνότητα με την οποία εμφανίζονταν όψεις του εθνικού ή του τοπικού παρελθόντος στις ιδιωτικές σελίδες των ελλήνων χρηστών του διαδικτύου. Στους μισούς περίπου ιστότοπους που μελετήθηκαν (49,78%), εντοπίστηκαν πολλαπλές αναφορές σε διαφορετικές χρονικές συγκυρίες της ελληνικής ιστορίας αλλά και πληροφορίες για το παρελθόν συγκεκριμένων υποσυνόλων του ελληνικού γεωγραφικού χώρου (πόλεις, χωριά, νομοί, περιφέρειες, νησιά, κ.ά.). Μάλιστα, εάν περιοριστούμε και πάλι στις σελίδες εκείνες που ανταποκρίνονται με επάρκεια στο κριτήριο της εκφραστικότητας, τότε το ποσοστό της παραπάνω κατηγορίας εκτινάσσεται στο 64,38%. Στο βαθμό, συνεπώς, που οι ιστότοποι οι οποίοι μελετήθηκαν αντικατοπτρίζουν την ευρύτερη εικόνα του συνόλου των ελληνικών προσωπικών σελίδων, δεν θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίξουμε πως στο γύρισμα προς τη νέα χιλιετία το τοπικό και το εθνικό παρελθόν έμοιαζαν να έχουν διεισδύσει για τα καλά έως τα μύχια του «ιδιωτικού» ελληνικού κυβερνοχώρου.

Σε αρκετές από τις παραπάνω σελίδες, το εθνικό ή το τοπικό παρελθόν εισέβαλλε στην οθόνη μέσα από προχειρογραμμένες παραγράφους, οι οποίες διαβεβαίωναν για τη συνεχή παρουσία κάποιας πόλης ή ενός χωριού στο διηνεκές του εθνικού χρόνου. Άλλοτε πάλι έπαιρνε τη μορφή ειδυλλιακών επικλήσεων της αρχαιότητας ή φορτισμένων συναισθηματικά δηλώσεων που αναπολούσαν «το μεγαλείο της ελληνικής ιστορίας» και τα «αμέτρητα επιτεύγματα των Ελλήνων» στον ιστορικό χρόνο. Τις περισσότερες φορές, ωστόσο, οι στιγμές του παρελθόντος προβάλλονταν στις οθόνες με τη μορφή *εικόνων*: ρομαντικά ελληνοπρεπή κάδρα που περιέβαλλαν ασπρόμαυρες φωτογραφίες του κατασκευαστή της σελίδας, της οικογένειας ή της παρέας του, πόζες δίπλα σε αρχαιοελληνικά ερείπια κι άλλα αναγνωρίσιμα μνημεία του εθνικού παρελθόντος, σημαίες και εθνικά σύμβολα ήταν ορισμένα από τα πιο συνηθισμένα οπτικά μοτίβα που μπορούσε να συναντήσει κανείς σε μια ελληνική προσωπική σελίδα. Τα μοτίβα αυτά εισχωρούσαν σε κάθε πιθανή και απίθανη γωνιά των ιστότοπων, ανακαλώντας στην οθόνη του υπολογιστή εξιδανικευμένες όψεις του συλλογικού παρελθόντος, όψεις που αναδείκνυαν το παρελθόν αυτό ως ποθητό αντικείμενο μιας *νοσταλγικής επιθυμίας*. Επειδή, μάλιστα, μπορούσαν να αντιγραφούν με ευκολία από τη μια ηλεκτρονική σελίδα στην άλλη, οι παραπάνω εικόνες έγιναν γρήγορα πολύ δημοφιλείς, εγκλωβίζοντας, ακόμα περισσότερο, τους πρώτους προσωπικούς κόμβους των Ελλήνων στον κυβερνοχώρο σε μια υπερκείμενη νοσταλγική αισθητική. Ουσιαστικά οι εικόνες αυτές στις περισσότερες περιπτώσεις λειτούργησαν σαν σταυροδρόμια: στις επιφάνειές τους τα προσωπικά βιώματα και οι προσδοκίες των κατασκευαστών συναντιόνταν με κυρίαρχες αφηγήσεις του εθνικού παρελθόντος και εμβαπτιζόνταν σε στερεοτυπικές και εξαιρετικά νοσταλγικές οπτικές εκδοχές της ελληνικότητας.

Γράφημα 3

Κατανομή αναφορών στο παρελθόν, στο σύνολο των προσωπικών σελίδων



Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως η παραπάνω νοσταλγική «εισβολή» φαντάζει λίγο πολύ αναμενόμενη, αν επιχειρήσουμε να την εντάξουμε στο ευρύτερο πλαίσιο των αλλαγών που χαρακτηρίζουν τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η emphatic παρουσία του παρελθόντος και η συνακόλουθη νοσταλγία που χαρακτηρίζει τις πρώτες προσωπικές ελληνικές σελίδες στο διαδίκτυο αποτελεί μέρος μιας γενικευμένης διάθεσης *επιστροφής στο παρελθόν*, μιας διάθεσης που διαπότησε συνολικότερα τα πεδία της πολιτικής και της κουλτούρας στην Ελλάδα κατά την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα. Πραγματικά, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '80 είχαν αρχίσει να πυκνώνουν οι λόγοι που προέκριναν την ανάγκη επαναπροσφυγής στο εθνικό παρελθόν και στην «ελληνικότητα» εν γένει. Στα αμέσως επόμενα χρόνια, οι λόγοι αυτοί απέκτησαν περίσσια εμβέλεια. Παρόλο δε που διέφεραν ουσιαστικά στο εσωτερικό τους, καθώς διεκδικούσαν διαφορετικές κάθε φορά νοσηματοδοτήσεις του ελ-

ληνικού παρελθόντος (κοσμοπολίτικες, εσωστρεφείς, ηδονιστικές, κινδυνολογικές, κ.ά.), συναντήθηκαν τελικά μεταξύ τους, συνθέτοντας ένα κυρίαρχο εθνορομαντικό σκηνικό.¹⁴⁰ Με τον τρόπο αυτόν, είναι πραγματικά δύσκολο να παραγνωρίσει κανείς το γεγονός πως οι προσωπικές σελίδες γεννήθηκαν και διαδόθηκαν στην Ελλάδα του '90, στην ίδια δηλαδή χρονική συγκυρία με τα συλλαλητήρια για την ελληνικότητα της Μακεδονίας και τους «πολέμους για τις ταυτότητες». Για να το πούμε διαφορετικά, είναι δύσκολο να αποφύγει κανείς τον πειρασμό να συνδέσει τις γεμάτες υπερηφάνεια για το ελληνικό παρελθόν ηλεκτρονικές σελίδες που εμφανίστηκαν μετά το 1994, με το ευρύτερο κλίμα της εποχής, το οποίο προμηθοδοτούσε μian αυτάρεσκη ελληνοπρέπεια, αμφίθυμη απέναντι στα εκσυγχρονιστικά οράματα και στην ευρωπαϊκή ολοκλήρωση.¹⁴¹

Η νοσταλγική υφή των προσωπικών σελίδων θα μπορούσε να συνδεθεί ακόμα και με εξελίξεις οι οποίες υπερβαίνουν τα προηγούμενα χρονικά και γεωγραφικά όρια. Ήδη από το 1970 ορισμένοι αναλυτές είχαν επισημάνει την αυξανόμενη συμμετοχή της νοσταλγίας στις διαδικασίες εκείνες στη βάση των οποίων οι μεταπολεμικές δυτικές κοινωνίες κατανοούσαν και βίωναν το παρελθόν τους.¹⁴² Στη δεκαετία του '80, το ενδιαφέρον για τη μελέτη της νοσταλγίας μεγάλωσε, καθώς η τελευταία αναγνωριζόταν πλέον ως ένα από τα πιο επίμονα χαρακτηριστικά της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας.¹⁴³ Ορισμένες μάλιστα αναλύσεις συνέδεσαν το νοσταλγικό φαινόμενο με κρίσιμους οικονομικούς και πολιτισμικούς μετασχηματισμούς που είχαν εκκινήσει μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και συνεχίζονταν με αυξανόμενη ένταση έως και τη δεκαετία του '80.¹⁴⁴ Η βαθμιαία, τέλος, εξάπλωση των ψηφιακών δικτύων μετά το 1990 θεωρήθηκε πως ενίσχυσε ακόμα περισσότερο τη «νοσταλγική παθολογία» του σύγχρονου κόσμου: μελετητές που καταπιάστηκαν με τον κυβερνοχώρο στα πρώτα χρόνια της εξάπλωσής του υποστήριξαν πως ο τελευταίος εξελίχθηκε γρήγορα σε καταφύγιο νοσταλγικών επιστροφών σε ένα εξιδανικευμένο –εθνικό, κυρίως– παρελθόν. Όπως υποστηρίζει ο λατινοαμερικανός θεωρητικός

140 Για τις διαφορετικές νοηματοδοτήσεις του «ελληνικού» και του «εθνικού» μέσα από τις εθνορομαντικές και νοσταλγικές τροπικότητες των τελευταίων δεκαπέντε χρόνων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα βλ. Σεβαστάκη, *Κοινότοπη χώρα. Όψεις του δημοσίου χώρου και αντινομίες αξιών στη σημερινή Ελλάδα*, ό.π.

141 Περισσότερα για την ανάδυση του διαδικτύου στο ιδιαίτερο τοπίο της δεκαετίας του '90 στην Ελλάδα βλ. Mitsos Bilalis, «The Internet as a cultural object: Perception of the new and the technological in Greece during the '90s», στο Orlin Spassov – Christo Todorov (επιμ.), *New Media in Southeastern Europe*, SOEMZ, Σόφια 2003, σ. 185-207.

142 Το πιο γνωστό κείμενο από τη συγκεκριμένη περίοδο είναι το έργο του Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, Νέα Υόρκη 1979, το οποίο αναλύει την ανάδυση της νοσταλγίας από την οπτική της κοινωνιολογίας του πολιτισμού.

143 Χαρακτηριστική είναι η ανάδειξη της νοσταλγίας στο πλαίσιο της «διαμάχης για την κληρονομιά» του παρελθόντος (heritage debate) στην Αγγλία· βλ. παραπάνω, υποσημ. 4.

144 Η ανάλυση αυτή επιχειρήθηκε κυρίως στο πλαίσιο της μαρξιστικής κριτικής στα πολιτισμικά μορφώματα της ύστερης νεωτερικότητας· βλ. Jameson, «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism», ό.π., σ. 66-68, και Harvey, *The Condition of Postmodernity*, ό.π., σ. 284-307.

του πολιτισμού Abril Trigo, το νοσταλγικό μπόλιασμα του ψηφιακού παρόντος με οικεία στοιχεία από το παρελθόν βοηθούσε να μετριάσει η αμηχανία που προκαλούσε η διείσδυση καινοφανών τεχνολογικών δομών σε ολοένα και περισσότερες περιοχές του καθημερινού βιώματος.¹⁴⁵ Με τον έναν ή με τον άλλον λοιπόν τρόπο, μέσα από διαφορετικές ερευνητικές αφετηρίες και διαδρομές, η νοσταλγία κατανοήθηκε σταδιακά ως εμβληματικό χαρακτηριστικό των τρόπων που αντιμετώπισαν το παρελθόν τους οι κοινωνίες του τελευταίου τετάρτου του 20ού αιώνα.

Συνοψίζοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις, θα μπορούσαμε να δεχτούμε πως οι νοσταλγικές αποχρώσεις, οι οποίες έδιναν τον τόνο της αφήγησης στις περισσότερες προσωπικές σελίδες, ερμηνεύονται στο πλαίσιο δύο παράλληλων και συμπληρωματικών, ως ένα βαθμό, ιστορικών διαδικασιών: «επιστροφή στο παρελθόν» σε ό,τι αφορά τη δημόσια ελληνική σφαίρα (δεκαετία του '90), αλλά και ανάδειξη της νοσταλγίας σε κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ιστορικής κουλτούρας σε διεθνή κλίμακα (τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα).

Παρ' όλα αυτά, ορισμένες απορίες παραμένουν: για τις κοινωνίες του ύστερου 20ού αιώνα ο κυβερνοχώρος έγινε –και συνεχίζει εν πολλοίς να γίνεται– αντιληπτός με φουτουριστικούς όρους: συνδέθηκε πρωτίστως με την εξέλιξη, την επιτάχυνση, το αύριο που ερχόταν όλο και πιο γρήγορα κοντά, το ποθητό μέλλον που έριχνε άγκυρες στο τεχνολογικό παρόν. Σε αυτό λοιπόν το *βασίλειο του αύριο* πώς είναι δυνατόν να χωρά τόσο πολύ παρελθόν, όσο αυτό που καταγράφεται στο γράφημα 3; Αρκεί η επίκληση της περιρρέουσας νοσταλγικής ατμόσφαιρας για να ερμηνεύσουμε τη σχεδόν ολοκληρωτική εμμονή με το παρελθόν στις ελληνικές προσωπικές σελίδες; Κι έπειτα, για ποιους λόγους οι πρώτοι ιδιωτικοί χώροι που έχτισαν οι Έλληνες στο διαδίκτυο, σε αυτό το κατεξοχήν διεθνικό περιβάλλον επικοινωνίας, πλημμύρισαν τελικά από τα φανταχτερά σημάδια ενός εξιδανικευμένου εθνικού ή τοπικού παρελθόντος; Γιατί στριμώχνονταν εθνικά αφηγήματα και εθνορομαντικά στερεότυπα σε έναν «προσωπικό» χώρο, πολλώ δε μάλλον όταν ο χώρος αυτός παραγόταν για να επικοινωνηθεί πέρα από τις δεσμεύσεις της εθνικής εδαφικότητας; Και το κυριότερο: πώς μεταλλάσσονταν η νοσταλγία από μια συγκροτημένη, κοινή, παγκοσμιοποιημένη «γλώσσα», στη βάση της οποίας υποτίθεται πως συνομιλούσαν συλλήβδην οι κοινωνίες του τέλους του 20ού αιώνα με το παρελθόν τους, σε μια *εξατομικευμένη στρατηγική παρουσίασης του εαυτού* σε μια προσωπική σελίδα; Τελικά, τι ακριβώς νοσταλγούσαν στις οθόνες τους οι κατασκευαστές και οι επισκέπτες που κρύβονται πίσω από τις κατανομές του γραφήματος 3;

Από την ανάλυση των δεδομένων που συλλέξαμε προκύπτει ότι όσα περισσότερα αφηγηματικά μέσα επιστρατεύονταν από τον κατασκευαστή μιας προσωπικής σελίδας, τόσο περισσότερο αυξανόταν η πιθανότητα να ανακατευτούν χρόνοι και εικόνες από το ατομικό παρελθόν του κατασκευαστή του κόμβου με συμβάντα και αφηγήσεις που προ-

145 Abril Trigo, «Cybernation (Or, La Patria Cibernetica)», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12/1, 2003, σ. 108.

έρχονται από τις επικράτειες της τοπικής ή της εθνικής ιστορίας. Στιγμιότυπα που ανήκαν σε διαφορετικές χρονικές τάξεις συνωστίζονταν το ένα δίπλα στο άλλο στην ίδια οθόνη, ενώ πολλές φορές μπλέκονταν μεταξύ τους, δημιουργώντας απρόσμενες, συνάμα δε έντονα νοσταλγικές συμφύσεις. Στις σελίδες με «μέση» εκφραστικότητα, για παράδειγμα, η συνύπαρξη εκδοχών του ατομικού, του τοπικού και του εθνικού παρελθόντος στην ίδια οθόνη επαληθεύεται στο 35,85% των περιπτώσεων που μελετήθηκαν. Η παραπάνω τάση αυξάνεται προοδευτικά και κορυφώνεται στην κατηγορία των σελίδων με τη μεγαλύτερη εκφραστικότητα, όπου το μοτίβο αυτό –ας το αποκαλέσουμε μοτίβο των *συνεφαπτόμενων παρελθόντων*– εντοπίζεται στο 69,23% των αντίστοιχων ιστότοπων.¹⁴⁶

Πώς ακριβώς, όμως, επιτυχανόταν η προαναφερθείσα συνύπαρξη στις παραπάνω ιδιωτικές ψηφιακές σελίδες; Η νοσταλγική αφήγηση ξεκινούσε συνήθως από κάποιο συγκεκριμένο γεωγραφικό σημείο του ελληνικού χώρου. Στις περισσότερες περιπτώσεις επρόκειτο για τον τόπο καταγωγής. Μπορούσε ακόμα να είναι ο τόπος διαμονής ή ο τόπος των σπουδών, αλλά και ο προορισμός των διακοπών, μιας πρόσφατης επίσκεψης ή μιας εκδρομής που πραγματοποιήσε ο κατασκευαστής της σελίδας. Στη συνέχεια, καθώς το περιεχόμενο των αντίστοιχων ιστότοπων αναπτυσσόταν, η διαπραγμάτευση του παρελθόντος του συγκεκριμένου τόπου γινόταν αφορμή για να ξεδιπλωθούν στην επιφάνεια της οθόνης συμβάντα και ερμηνείες που αφορούσαν τη «μεγάλη» ιστορία ολόκληρου του έθνους. Με τον τρόπο αυτόν οι χρόνοι του τόπου συναντούσαν και συντονίζονταν με τους χρόνους του έθνους.

Ωστόσο, η παραπάνω συνάντηση δεν ήταν κι η μοναδική. Καθώς η μια οθόνη διαδεχόταν την άλλη, το παρελθόν ενός συγκεκριμένου τόπου, συγκερασμένο ήδη με τον ευρύτερο εθνικό χρόνο, «ξαναμοντάρωνταν» με τέτοιον τρόπο ώστε να ταιριάζει και με τις ατομικές προσδοκίες αλλά και με τα βιώματα εκείνου ή εκείνης που έφτιαξε τον διαδικτυακό κόμβο. Ας δούμε πιο αναλυτικά αυτήν τη διαδρομή με το παρακάτω παράδειγμα.

Όταν ξεκινούσε να προγραμματίζει τον ιστότοπό του, ο Μάρκος ήταν ήδη δέκα περίπου χρόνια μεγαλύτερος από τον μέσο όρο των Ελλήνων που κατασκεύασαν προσωπική σελίδα.¹⁴⁷ Η σελίδα του ήταν αφιερωμένη στο κυκλαδίτικο νησί όπου ζούσε ο ίδιος και η οικογένειά του. Ξεχείλιζε δε από νοσταλγικές εικόνες και κείμενα: ηλιοβασιλέματα, λευκά ξωκλήσια στο ακρογιάλι, αρχαίοι κίονες λουσμμένοι στο ελληνικό φως και κυματίζουσες σημαίες εμφανίζονταν στις περισσότερες οθόνες του κόμβου. Το ίδιο κλίμα επικρατούσε και στην κύρια κειμενική ενότητα του κόμβου. Εκεί, μάλιστα, ο αφηγητής έδειχνε ιδιαίτερα βιαστικός: μετά από σύντομες αναφορές στην προϊστορία και στην αρχαιότητα, ο Μάρκος προσπερνούσε τους ενδιάμεσους αιώνες για να ανατρέξει, ουσιαστικά, στα παιδικά του βιώματα. Αναπολούσε τον εξηλεκτρισμό του νησιού και την αθωότητα των πρώτων μετα-

146 Πιο αναλυτικά, η συναίρεση ατομικού, τοπικού και εθνικού παρελθόντος στις προσωπικές σελίδες με «μέση» ή μεγαλύτερη εκφραστικότητα κυμαίνεται ως εξής: «Μέση» = 35,85%, «Διευρυμένη» = 41,46%, «Εκτενής» = 45,71%, «Υπεραφηγηματική» = 69,23%.

147 Βλ. παραπάνω, γράφημα Β.

πολεμικών δεκαετιών, τότε «που κοιμόμασταν χωρίς να κλείνουμε την πόρτα με κλειδί».¹⁴⁸ Στη συνέχεια, οι μνήμες αυτές μπερδεύονταν με γεγονότα που υπερέβαιναν τη χρονικότητα τους, όπως οι πρώτες αρχαιολογικές ανασκαφές στο νησί κατά τον 19ο αιώνα και οι πρώτες αφίξεις τουριστών στον Μεσοπόλεμο, χωρίς να αλλάζει καθόλου το νοσταλγικό ύφος του κειμένου. Το αφηγηματικό αποτέλεσμα όλης αυτής της μείξης προσωπικών βιωμάτων, συμβάντων της σύγχρονης ιστορίας και υλικών καταλοίπων της αρχαιότητας ήταν έντονο: ένα αδιαφοροποίητο χρονικό επίκρισμα, μια διάφανη «ζελατίνα του χρόνου», έδινε τον τόνο στο κεντρικότερο σημείο του συγκεκριμένου ιστότοπου.

Υπήρχε, ωστόσο, ένα στοιχείο, το οποίο ομογενοποιούσε την άμορφη αυτή χρονική μάζα. Για καθεμιά από τις διαφορετικές χρονικότητες του παρελθόντος για τις οποίες έκανε λόγο, ο Μάρκος επινοούσε ένα ζευγάρι πρωταγωνιστών, το οποίο παρέμενε σταθερό στο πέρασμα του χρόνου: ένας «επισκέπτης» και ένας «ντόπιος» υπήρχαν *πάντοτε και χωρίς διακοπή διαθέσιμοι* στην ιστορία που προσπαθούσε να αφηγηθεί ο Μάρκος για τον εαυτό του, το νησί και το έθνος του. Μέσα από το συγκεκριμένο διαλεκτικό εύρημα, τα ίχνη του αρχαίου, του νεότερου και του βιωμένου χρόνου αποκτούσαν τελικά αφηγηματική ακολουθία και τα συνεφαπτόμενα παρελθόντα του νησιού, του έθνους και του εαυτού κατόρθωναν τελικά να *συγ-χρονιστούν*. Στην ίδια διαλεκτική ακολουθία, μάλιστα, θα υποτασσόταν τελικά όχι μόνο το παρελθόν αλλά και το μέλλον: ο Μάρκος έκλεινε το κείμενό του με την ευχή «να παραμείνει [το νησί του] όμορφ(ο), παραδοσιακ(ό) για μας τους κατοίκους πρώτα αλλά και για τους επισκέπτες τ(ου)» και για τα χρόνια που θα ακολουθούσαν, όπως ακριβώς είχε συμβεί και στις διαφορετικές στιγμές του παρελθόντος.¹⁴⁹

Ωστόσο η προσωπική σελίδα δεν είχε ακόμα ολοκληρωθεί: ένα κινούμενο γραφικό, με την ένδειξη «ελληνικό φως», οδηγούσε σε νέες οθόνες, αφιερωμένες αυτήν τη φορά στο ομώνυμο κατάστημα τουριστικών ειδών που διατηρούσε στο νησί ο κατασκευαστής του συγκεκριμένου ιστότοπου. Στις οθόνες αυτές συνεχιζόταν η ίδια αφηγηματική στρατηγική. Ο «ντόπιος» ιδιοκτήτης συνομιλούσε με έναν ακόμα επισκέπτη (εικονικό αυτήν τη φορά) στην οικεία γλώσσα των συνεκών εθνορομαντικών επικλήσεων του παρελθόντος, καλώντας τον να προμηθευτεί από το μαγαζί του κοσμήματα «με τον παραδοσιακό ελληνικό μαϊάνδρο ή [...] βυζαντινά αλλά και μοντέρνα σχέδια».¹⁵⁰ Με την εντατική χρήση της νοσταλγίας, ο Μάρκος φαινόταν να βρίσκει τελικά στη διαλεκτική μεταξύ επίσκεψης και εντοπιότητας μια κοινή αφηγηματική αρχή, η οποία του επέτρεπε να παντρέψει αποτελεσματικά τα ίχνη του τοπικού και του εθνικού παρελθόντος με τις ατομικές του διαδρομές στο χρόνο, αλλά και με τις επαγγελματικές του προσδοκίες.

Η συνταγή της σελίδας του Μάρκου αποδεικνυόταν εξαιρετικά πετυχημένη. Η μελέτη του ψηφιακού υλικού έδειξε πως η εμπρόθετη μετάβαση *από το τοπικό στο εθνικό και από*

148 <https://web.archive.org/web/20061210115156/http://www.zougas.com/mykonos.htm>

149 Στο ίδιο.

150 <https://web.archive.org/web/20080511210954/http://www.zougas.com/greeklight/info.htm>

το εθνικό ξανά πίσω στο ατομικό χαρακτήριζε τις περισσότερες από τις προσωπικές σελίδες όπου εμφανιζόταν το μοτίβο των «συνεφαπτόμενων» παρελθόντων. Οι κατασκευαστές των κόμβων αυτών επέλεγαν συνήθως μια διαδρομή που είχε ως σημείο αναχώρησης ένα συγκεκριμένο σημείο στον γεωγραφικό χάρτη και ενδιάμεσο σταθμό το παρελθόν ολόκληρου του έθνους. Στο τέλος, όμως, της διαδρομής περίμενε πάντοτε ο εαυτός, έτοιμος να οικειοποιηθεί την πορεία ανάμεσα στον τόπο και το χρόνο. Το βύθισμα στο παρελθόν του τόπου και η επιλεκτική ανάκληση στιγμών του εθνικού χρόνου οδηγούσαν στο εγώ. Φιλτράρονταν μέσα από τα προσωπικά βιώματα και αναδείκνυαν τις ιδιότητες αλλά και τις προθέσεις του κατασκευαστή της σελίδας: να καταστεί, για παράδειγμα, επαγγελματίας «πωλητής παρελθόντος», όπως στην περίπτωση του Μάρκου, ή σε άλλες περιπτώσεις νόμιμος ιστορικός της ιδιαίτερης πατρίδας, γενεαλογικά πιστοποιημένος συνεχιστής του τοπικού και του εθνικού βίου, είτε ακόμα επιστημονικά κατοχυρωμένος κριτής των «πραγματικών» συμβάντων και των ιστοριών.¹⁵¹

Σε κάθε περίπτωση πάντως, όσο διαφορετικά κι αν ήταν κάθε φορά τα αφηγηματικά ευρήματα ή οι προθέσεις των κατασκευαστών, εκείνο το οποίο χαρακτήριζε συνολικά τις προσωπικές σελίδες με τα «συνεφαπτόμενα» παρελθόντα ήταν η κυριαρχία της νοσταλγίας στο εσωτερικό τους. Και μάλιστα, όχι μιας οποιασδήποτε νοσταλγίας: όσο περισσότερο μελετά κανείς τις συγκεκριμένες προσωπικές σελίδες, τόσο πιο καθαρά διαφαίνεται πως ο στόχος των νοσταλγικών αναδρομών δεν ήταν η αναστήλωση του εθνικού ή του τοπικού παρελθόντος στις ψηφιακές οθόνες του παρόντος. Όπως είδαμε στο παράδειγμα της σελίδας του Μάρκου, οι νοσταλγικές αναφορές στόχευαν περισσότερο να προσδέσουν τα δεδομένα του παρελθόντος στη συνάφεια εξατομικευμένων προσδοκιών, παρά να αποκαταστήσουν τη χρονική αλληλουχία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Επιπλέον, οι νοσταλγικές επικλήσεις των συγκεκριμένων ηλεκτρονικών σελίδων επένδυαν στην αποσπασματικότητα των υλικών της μνήμης. Πάντρευαν διάσπαρτα ίχνη του ατομικού, του τοπικού και του εθνικού παρελθόντος, προτείνοντας, αντί για σταθερά σχέδια πορείας μέσα στον εθνικό χρόνο, ατελείς συνδέσεις του υποκειμενικού με το συλλογικό.

Τι είδος νοσταλγίας, όμως, ήταν αυτό που δεν νοιαζόταν τελικά για την επιστροφή σε συγκεκριμένα σημεία του εθνικού χρόνου; Η θεωρητικός της λογοτεχνίας Svetlana Boym την αποκαλεί «αναδραστική» (reflective) νοσταλγία, διακρίνοντάς την από την «αναστηλωτική» (restorative).¹⁵² Πιο συγκεκριμένα, με τον όρο «αναδραστική», η συγγραφέας προσδιορίζει εκείνες τις μορφές νοσταλγίας που χρησιμοποιούν την επίκληση του εθνικού παρελθόντος για να ξανασχεδιάσουν τους χάρτες των ατομικών διαδρομών στο χρόνο,

151 Βλ., παραδειγματικά, <https://web.archive.org/web/20091027033140/http://geocities.com/ixspyropoulos/>, <https://web.archive.org/web/20040615033452/http://gorgopotamos.batcave.net/index38.htm>, <https://web.archive.org/web/20050903214331/http://www.goumasfamily.gr/> και [<http://homepages.pathfinder.gr/paneios/>] (πρώτος εντοπισμός 8.2002, τελευταία επίσκεψη 28.7.2008).

152 Boym, *The Future of Nostalgia*, ό.π., σ. 41-55.

αδιαφορώντας για την αναστήλωση του παρελθόντος και επιμένοντας στην πρωτοκαθεδρία της ατομικής μνήμης.¹⁵³

Επιπλέον, ξεχωριστή σημασία έχει η επισήμανση της Boym πως η αναδραστική νοσταλγία φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο στις κοινωνίες του τέλους του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με την ανάλυσή της, η αναστηλωτική εκδοχή της νοσταλγίας κυριάρχησε σε ολόκληρη τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Στα τελευταία, ωστόσο, χρόνια του 20ού αιώνα υποχώρησε, δίνοντας τη θέση της σε νέες, αναδραστικές μορφές νοσταλγίας.¹⁵⁴ Οι σημαντικές αναδιατάξεις που συνέβησαν στο κλείσιμο του περασμένου αιώνα (κατάρρευση των μεγάλων πολιτικών αφηγήσεων, μαζικές μετακινήσεις πληθυσμών, απεδαφικοποίηση της παραγωγής και εξατομίκευση της κατανάλωσης, συμπίεση του χρόνου, νέες τεχνολογίες καταγραφής και μετάδοσης της ατομικής εμπειρίας, κ.ά.) τροποποίησαν τη λειτουργία και τις προοπτικές της νοσταλγίας στον κόσμο της μετά το 1989 εποχής. Αντί «να προσποιείται ότι θα ξαναχτίσει (στο σήμερα) τον μυθικό τόπο που αποκαλείται πατρίδα», η αναδραστική νοσταλγία συμφιλιώνεται πλέον με την πραγματικότητα ενός χρόνου που δεν γεφυρώνεται, παρά μόνο συμπιέζεται. Για το λόγο αυτόν, το υποκείμενο που νοσταλγεί «δεν βλέπει (πλέον) στο παρελθόν μια εικόνα του παρόντος [...], αντίθετα βλέπει να διανοίγεται στο παρελθόν ένα πλήθος δυνατοτήτες, πάμπολλες, μη τελεολογικές πιθανότητες της ιστορικής ανάπτυξης».¹⁵⁵ Για να το πούμε διαφορετικά, η αναδραστική νοσταλγία του ύστερου 20ού αιώνα αδιαφορεί για τη σύνδεση παρόντος και παρελθόντος. Όπως δηλώνεται emphaticά και από τον τίτλο του βιβλίου της Boym (*The Future of Nostalgia*), αν υπάρχει μια χρονική σύναψη πίσω από την αναδραστική νοσταλγία, αν υπάρχει ένας επαναχρονισμός της νοσταλγίας στο γύρισμα της χιλιετίας, τότε αυτός αφορά τη σχέση *παρελθόντος και μέλλοντος* και την παράκαμψη –φευγαλέα έστω– των δεσμεύσεων που παρήγαγε το εκρηκτικό παρόν των τελευταίων χρόνων του 20ού αιώνα.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να επιστρέψουμε στις προσωπικές σελίδες όπου επιχειρείται η συνύφανση του ατομικού με το τοπικό και το εθνικό παρελθόν. Η θεώρηση των νοσταλγι-

153 Στο ίδιο, σ. 49-50.

154 Άλλοι μελετητές έχουν προτείνει διαφορετικές περιοδολογήσεις σε ό,τι έχει να κάνει με το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ονοματίζοντας διαφορετικές κάθε φορά μορφές και τροπικότητες της νοσταλγίας. Βλ., για παράδειγμα, James Berger, «Cultural trauma and the “timeless burst”»: Pynchon’s revision of nostalgia in *Vineland*», *Postmodern Culture*, 5/3, 1995, διαθέσιμο στην http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3berger.html (εντοπίζει αναστοχαστικές και «παραγωγικές» δομές νοσταλγίας ήδη από τη δεκαετία του '80, στη μεταμοντέρνα αμερικανική λογοτεχνική παραγωγή), Tony Heward, «Revivalism and cultural shift: British graphic design since 1945», *Design Issues*, 15/3, 1999, σ. 17-33, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1511882> (διακρίνει μεταξύ «αναβίωσης» και «ρετρό» στη βρετανική γραφιστική, τοποθετώντας την πρώτη στις δεκαετίες '50-'60 και το δεύτερο στη δεκαετία του '80), και Francis Mason, «Nostalgia for the future: The end of History and postmodern “pop” TV.», *Journal of Popular Culture*, 29/4, 1996, σ. 27-40, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.0022-3840.1996.276846.x> (υποστηρίζει την ύπαρξη μιας «νοσταλγίας για το μέλλον» ήδη στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας της δεκαετίας του '60, αντιδιαστέλλοντάς την προς τη θεώρηση του Jameson για τη νοσταλγία ως σύμπτωμα της εξάντλησης των μοντέρνων εκφραστικών μέσων στη μετανωωτερικότητα).

155 Boym, *The Future of Nostalgia*, ό.π., σ. 50.

κών δομών που εντοπίσαμε στο εσωτερικό τους μέσα από το πρίσμα μιας «αναδραστικής» λειτουργίας του παρελθόντος πάνω στις προοπτικές του μέλλοντος φαίνεται να εξηγεί αρκετά πειστικά τη γενικευμένη εμμονή των κατασκευαστών τους με το παρελθόν.¹⁵⁶ Άλλωστε, η χρονολογική σύμπτωση έρχεται και πάλι να ενισχύσει τις εντυπώσεις: τόσο οι προσωπικές σελίδες στο διαδίκτυο όσο και η «αναδραστική» νοσταλγία –σύμφωνα με το σχήμα της *Boym*, τουλάχιστον– κάνουν την εμφάνισή τους την ίδια ακριβώς ιστορική στιγμή, στην τελευταία δηλαδή δεκαετία του περασμένου αιώνα. Ωστόσο, στο ίδιο υλικό μπορούμε να διαπιστώσουμε και τα όρια της προηγούμενης ερμηνευτικής θεώρησης. Ας δούμε ένα ακόμα παράδειγμα από τις σελίδες με τα «συνεφαπτόμενα» παρελθόντα.

Ο Στιβ, μάναιτζερ και παραγωγός διαδικτυακών κόμβων, είχε πάθος με τη φωτογραφία. Το ίδιο πάθος χαρακτήριζε και τον παππού του. Για το λόγο αυτόν, ο εγγονός αποφάσισε να εκθέσει διαδικτυακά ένα κομμάτι της συλλογής του παππού με φωτογραφίες, οι οποίες τραβήχτηκαν στο διάστημα 1940-1960 και προέρχονταν κυρίως από τη θητεία του τελευταίου στη RAF.¹⁵⁷ Με τον τρόπο αυτόν, οι θρόνες της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας ήταν γεμάτες από ασπρόμαυρες εικόνες που απεικόνιζαν πρόσωπα, τοπία και σκηνές έντονα συνδεδεμένες με τις τελευταίες στιγμές του αποικιακού παρελθόντος της Βρετανίας. Υπήρχε όμως ένα πρόβλημα. Στο εισαγωγικό κείμενο της σελίδας του, ο Στιβ ομολογούσε: «Δεν αναγνωρίζω τους περισσότερους από τους ανθρώπους και τις περισσότερες από τις τοποθεσίες, γι' αυτό και δεν προσπάθησα να τις περιγράψω σ' αυτόν τον ηλεκτρονικό κόμβο».¹⁵⁸

Ωστόσο αυτό το πρόβλημα αποδείχθηκε τελικά μικρό. Ο Στιβ προσερχόταν στην κατασκευή του κόμβου με τη διπλή ιδιότητα του φωτογράφου αλλά και του επαγγελματία κατασκευαστή διαδικτυακών σελίδων. Από την πρώτη σελίδα του ιστότοπού του βιαζόταν να τονίσει πως οι γνώσεις του στα δύο προηγούμενα πεδία ήταν αρκετές ώστε να διασφαλίσουν την «πραγματική ατμόσφαιρα» του πρωτογενούς υλικού και να μεταφέρουν με επιτυχία την αύρα του παρελθόντος στον κυβερνοχώρο. Άλλωστε, όπως φαίνεται στο εισαγωγικό κείμενο που αναρτά στη σελίδα του, αυτά ήταν και τα μοναδικά ζητήματα που τον απασχόλησαν κατά την κατασκευή του κόμβου.¹⁵⁹ Ο εγγονός είχε «κληρονομήσει» από τον παππού του υλικότητες που μεταφέρουν παρελθόν (ατομικό, εθνικό αλλά και αποικιακό) όχι τόσο λόγω του δεσμού της συγγένειας, όσο, κυρίως, επειδή γνώριζε πώς να διαχειριστεί με αξιοπιστία τους κώδικες της φωτογραφικής παραγωγής αλλά και εκείνους της ψηφιακής επαναπροώ-

156 Για μια παρόμοια «αναστοχαστική» θεώρηση της λειτουργίας της νοσταλγίας στην περίπτωση των προσωπικών σελίδων στο διαδίκτυο βλ. Susanna Paasonen, «Homes, shelters, communities?», ανακοίνωση στο *Communication Front*, Φιλιππούπολη 1999, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20050312185426/http://www.translocal.net/susanna/cf.html>.

157 [<http://homepages.pathfinder.gr/wplyon/index.html>] (πρώτος εντοπισμός 12.2003, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

158 [<http://homepages.pathfinder.gr/wplyon/about.html>] (πρώτος εντοπισμός 12.2003, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

159 Στο ίδιο.

θησης αυτού του παρελθόντος. Επιπλέον, η γνώση αυτή –και όχι η οικειότητα με τα εικονιζόμενα πρόσωπα και τις σκηνές– ήταν εκείνη που νομιμοποιούσε τον Στιβ να συνεχίζει να ιδιοποιείται τα οπτικά αυτά ακνάρια του παρελθόντος και στο μέλλον: στην προσωπική του σελίδα ανέπτυξε ειδική σελίδα επικοινωνίας, μέσω της οποίας μπορούσε να συλλέγει από τρίτους πληροφορίες και σχόλια σχετικά με τα εικονιζόμενα συμβάντα,¹⁶⁰ αναγόρευσε τον εαυτό του αποκλειστικό διαχειριστή ολόκληρου του υλικού στο μέλλον, ενώ σε κάθε σελίδα της έκθεσης διεκδικούσε με αυστηρό τρόπο τα δικαιώματα ιδιοκτησίας των φωτογραφιών και απαγόρευε την περαιτέρω κυκλοφορία τους σε άλλους ιστότοπους.

Βρισκόμαστε, συνεπώς, μπροστά σε μια προσωπική σελίδα όπου ο κατασκευαστής της καλούνταν να διαχειριστεί τη μνήμη άλλων (συγγενών και επισκεπτών) καθώς και τη νοσταλγία για την «ιστορία μιας αλλοτινής εποχής»,¹⁶¹ από την οποία ο ίδιος ένιωθε ολότελα αποκομμένος. Ωστόσο, τούτη η αλλότρια μνήμη και η νοσταλγία για ένα παντελώς άγνωστο παρελθόν ήταν, όπως φαίνεται, σε θέση να κάνουν εξίσου καλά τη δουλειά τους στο internet των προσωπικών σελίδων, να οργανώσουν δηλαδή μια καλοστημένη παρουσίαση του εαυτού στον κυβερνοχώρο. Πραγματικά, όπως θα δούμε και στη συνέχεια του κεφαλαίου, νοσταλγικές εικόνες που μετέφεραν ίχνη παρελθόντος, τα οποία δεν προέρχονταν ούτε από τις δεξαμενές της ατομικής μνήμης αλλά ούτε και από εκείνες της συλλογικής εμπειρίας ή της εθνικής ιστορίας, έκαναν αρκετές φορές την εμφάνισή τους στις σελίδες με τα «συνεπαπτόμενα παρελθόντα». Στις σελίδες αυτές μπορούμε να μιλάμε πλέον για μια ξεχωριστή αίσθηση νοσταλγίας, μια *νοσταλγία χωρίς μνήμη*.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε πως η παραπάνω μορφή νοσταλγίας μοιάζει ακόμα καλύτερα εναρμονισμένη με τις ευρύτερες ανακατατάξεις του ύστερου 20ού αιώνα, σε σύγκριση με την «αναδραστική» νοσταλγία. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80, ο Jameson είχε επισημάνει –αναλύοντας κινηματογραφικές κυρίως παραγωγές της εποχής– την παρουσία νοσταλγικών δομών, οι οποίες προσπαθούσαν μέσα από σύγχρονες σκηνοθεσίες να μεταφέρουν την αύρα μιας εποχής που δεν μπορούσε «να είναι πια δική μας».¹⁶² Μερικά χρόνια αργότερα, και εν μέσω του θορυβώδους ερχομού των ψηφιακών τεχνολογιών της εικόνας, η Linda Hutcheon θα αναδείξει ακόμα περισσότερο την επιτακτικότητα της *χωρίς μνήμη νοσταλγίας*. Σύμφωνα με την ανάλυσή της, η νοσταλγική καταφυγή στο παρελθόν, προσαρμοζόμενη κι αυτή στη γενικότερη συνθήκη της εκτατικής κατανάλωσης, αναγκαζόταν πλέον στα τέλη του προηγούμενου αιώνα να ανακαλεί και να θέτει σε κυκλοφορία ολοένα και περισσότερα ίχνη του παρελθόντος. Απέναντι στην αυξανόμενη αυτή απαίτηση, οι ψηφιακές τεχνολογίες ήρθαν να προσφέρουν καινούργια αποθέματα παρελθόντος, καθώς μπορούσαν να υπερβούν τις διαθεσιμότητες της ατομ-

160 [<http://homepages.pathfinder.gr/wplyon/feedback.html>] (πρώτος εντοπισμός 12.2003, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

161 [<http://homepages.pathfinder.gr/wplyon/about.html>], ό.π.

162 Jameson, «Postmodernism and consumer society», ό.π., σ. 117.

κής μνήμης αλλά και της τοπικής ή της εθνικής ιστορίας. Με τον τρόπο αυτόν, εκδοχές του παρελθόντος που παρέμεναν ως τότε απροσπέλαστες γίνονταν οικείες και διαθέσιμες σε ολοένα και περισσότερα άτομα, καθώς «η νοσταλγία δεν χρειαζόταν πια να επαφίεται στην ατομική μνήμη ή την επιθυμία· μπορούσε πλέον να ταϊζεται επ' άπειρον από τη γρήγορη πρόσβαση σε ένα διαρκώς ανακυκλώσιμο παρελθόν».¹⁶³

Αποδεσμευμένη, συνεπώς, από τις επικράτειες όχι μόνο της Ιστορίας αλλά και της Μνήμης, η νοσταλγία αναλάμβανε μια κρίσιμη αποστολή στο εκτεχνολογημένο τοπίο των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα: επιτάχυνε την κυκλοφορία και την κατανάλωση παρελθόντος σε ένα καθεστώς μνημονικής απροσδιοριστίας, εξασφαλίζοντας διαρκώς περισσότερες εικόνες του χθες, έτοιμες να επαναπροωθηθούν. Η επιτυχία βέβαια αυτής της ανακύκλωσης, όπως και στην περίπτωση της «αναδραστικής» νοσταλγίας, εξαρτιόταν τελικά από τη δράση των μεμονωμένων υποκειμένων. Σε κάθε περίπτωση, έπρεπε να υπάρξει κάποιος που θα αναλάμβανε να επανασυγκολλήσει τα διάσπαρτα ίχνη και να μετατρέψει τις ιστορίες των άλλων σε μια «δική του ιστορία»¹⁶⁴ μια ιστορία όπως εκείνη του Στιβ, μια ιστορία που, αν και στερούνταν από μνήμες, τόπους, ονόματα και γεγονότα, παρέμενε ωστόσο διεκδικούμενη, αφηγήσιμη και συνάμα ανοιχτή στη μελλοντική της ανατροφοδότηση.

Ας επιμείνουμε, ωστόσο, λίγο περισσότερο στη σύνδεση του εθνικού παρελθόντος με τις μελλοντικές προοπτικές και τις εξατομικευμένες επιδιώξεις των κατασκευαστών των προσωπικών σελίδων. Στο υλικό που μελετήθηκε, εμφανίζεται μια τάση η οποία προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση: δεν ήταν λίγες οι προσωπικές σελίδες στις οποίες η παραπάνω σύνδεση εξωθούσε τη χρήση νοσταλγικών μέσων στα άκρα. Τι ακριβώς μπορούσε να σημαίνει αυτό; Καταρχάς, ανάμεσα στους ιστότοπους με τα «συνεφαπτόμενα» παρελθόντα συναντήσαμε αναφορές στο εθνικό παρελθόν, οι οποίες λειτουργούσαν προσχηματικά. Εντοπίσαμε, για παράδειγμα, προσωπικές σελίδες που ξεκινούσαν με βαρύγδουπες δηλώσεις για το διαχρονικό περιεχόμενο της ελληνικότητας ή με δακρύβρεχτες υποσχέσεις ενασχόλησης με το ελληνικό παρελθόν στο εσωτερικό του κόμβου, οι οποίες όμως δεν υλοποιούνταν στο τέλος, μια και η παρουσίαση του εαυτού και των προσωπικών ενδιαφερόντων εξαντλούσε τις αφηγηματικές διαθέσιμότητες του δημιουργού. Οι περιπτώσεις αυτές δεν ήταν λίγες: σε 34 προσωπικούς ιστότοπους, η αρχική πρόθεση να συμπεριληφθεί ενότητα με «ιστορικό» περιεχόμενο παρέμεινε ανεκπλήρωτη, παρόλο που αρκετοί από αυτούς τους κόμβους παρέμειναν ενεργοί για περισσότερο από πέντε χρόνια και ανανεώθηκαν με καινούργιο περιεχόμενο αρκετές φορές στο διάστημα αυτό. Τυπική περίπτωση μιας

163 Linda Hutcheon, «Irony, Nostalgia, and the Postmodern», 1999, διαθέσιμο στην <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>.

164 Ο Trigo επιμένει πως στα ψηφιακά δίκτυα επικοινωνίας του ύστερου 20ού αιώνα εκείνο που αποκτά βαρύνουσα σημασία δεν είναι πλέον το περιεχόμενο της νοσταλγίας, αλλά το ίδιο το εγχείρημα του νοσταλγείν, καθώς και το υποκείμενο που το διεκπεριώνει· βλ. Trigo, «Cybernation (Or, La Patria Cibernetica)», σ. 100. Βλ. επίσης και Andrew Nestingen, «Nostalgias and their publics: The Finnish film boom, 1999-2001», *Scandinavian Studies*, 75/4, 2003, σ. 559-560.

προσωπικής σελίδας αυτού του είδους ήταν εκείνη του Γιώργου. Ο τραπεζικός υπάλληλος από την Αττική φαινόταν από την αρχή αρκετά αποφασισμένος:

Στο χώρο μου στο διαδίκτυο δε θα ήθελα να αναλωθώ σε φλυαρίες [...]. Τα όποια megabites μου χαρίζει γενναιόδωρα η εταιρεία θα ήθελα να αποτελέσουν βήμα προβληματισμού, μνήμης, αγάπης και αλληλεγγύης. Γιατί φίλοι μου, τείνουμε να ξεχάσουμε τι πραγματικά σημαίνει άνθρωπος. Γιατί τείνουμε να ξεχάσουμε τι σημαίνει να είσαι Έλληνας.¹⁶⁵

Ωστόσο, παρά τις αρχικές δηλώσεις και τις εικόνες συμβόλων του εθνικού παρελθόντος που διαδέχονταν η μια την άλλη στο τέλος της σελίδας, η μοναδική ενότητα η οποία παρέμεινε χωρίς περιεχόμενο έξι τουλάχιστον χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμα του κόμβου στο διαδίκτυο ήταν η ενότητα με τίτλο «Η Ιστορία που δεν πρέπει να ξεχνάμε».



Εικ. 8. Λεπτομέρεια από την αρχική σελίδα του Νικηφόρου, [<http://www.1821.gr>].

Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, πάλι, εικόνες, γραφικά, ήχοι και κείμενα που παρέπεμπαν σε εξιδανικευμένες εκδοχές της ελληνικότητας εμφανίζονταν απροσδόκητα στην οθόνη. Τα νοσταλγικά αυτά στοιχεία φάνταζαν ξεκομμένα, μια και φαινόταν να διακόπτουν τον ειρμό της παρουσίασης του εαυτού. Ουσιαστικά, όμως, λειτουργούσαν σαν οδοδείκτες που προσέφεραν πολύτιμες *ευρητηριακές υπηρεσίες*: όντας πολύ αναγνωρίσιμα, βοηθούσαν

165 https://web.archive.org/web/20031027200723/http://profiles.pathfinder.gr/view/jc_faith. Στο απόσπασμα έχουν διορθωθεί τα ορθογραφικά λάθη.

τον επισκέπτη να αποκωδικοποιήσει με μια γρήγορη ματιά τις γεωγραφικές, γλωσσικές και αισθητικές συντεταγμένες της συγκεκριμένης ιστοσελίδας και να αποφασίσει για την περαιτέρω παραμονή ή την έξοδό του από αυτήν.¹⁶⁶

Υπήρχαν, ωστόσο, και ορισμένες προσωπικές σελίδες όπου η «χωρίς μνήμη νοσταλγία» ξεπερνούσε το επίπεδο μιας προσχηματικής αναφοράς στο παρελθόν ή μιας λειτουργιστικής, έστω, επίκλησής του. Στις σελίδες αυτές η συναίρεση εθνικού παρελθόντος και ατομικών προσδοκιών φάνταζε ιδιαίτερα κυνική.

Ο ιστότοπος του Νικηφόρου ήταν μια από τις σελίδες αυτές. Πρόκειται για έναν από τους πιο εκτεταμένους κόμβους που εντόπισε η παρούσα έρευνα στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Καταπιανόταν με δεκάδες επιμέρους θεματικές. Ανάμεσα σε αυτές ξεχώριζαν κυρίως εκείνες της θρησκευτικής πίστης, της εφαρμογής της στην καθημερινότητα, καθώς και ζητήματα ψυχολογικής συμβουλευτικής και συμβουλευτικής γονέων. Στον κόμβο αυτόν, ο οποίος διακρινόταν για τη μεγάλη συσσώρευση κειμένων στο εσωτερικό του (τριάμισι περίπου χρόνια μετά τα εγκαίνιά του ο κατασκευαστής δήλωνε με έμφαση πως έχει ήδη φτάσει στις 70.500 λέξεις), απουσίαζε σχεδόν ολοκληρωτικά η Ιστορία. Εντούτοις, η ηλεκτρονική διεύθυνση της σελίδας του Νικηφόρου ήταν [www.1821.gr]. Η επιλογή αυτή εξηγούνταν στην αρχική σελίδα:

Όταν ψάχναμε για όνομα ιστοσελίδας (κάτι εύκολο και χαρακτηριστικό) με έκπληξη διαπίστωσα ότι από τις χιλιάδες ιστοσελίδες που είχαν επιλεγεί ήδη, είχε μείνει στα αζήτητα το **αθάνατο 1821!** Δεν έχασα λοιπόν την ευκαιρία να το κατοχυρώσω, καθώς πιστεύω ότι είναι ένας σταθμός στην ελληνική πορεία και ιστορία που και σήμερα φρονηματίζει και εμπνέει. Βέβαια η ιστοσελίδα μας αυτή δεν είναι ιστορική, αλλά είναι **ψυχολογική & πνευματική**, όμως ποιος μπορεί να πει ότι ψυχολογία και πνεύμα είναι ξεκομμένα από την ιστορία του καθενός! Για χάρη του ονόματός μας πλέον, δημιουργήσαμε και ένα ιστορικό τμήμα, για τους φίλους που αναζητούν κάτι σχετικό...

(οι υπογραμμίσεις, στο πρωτότυπο)

Ωστόσο, όταν ο επισκέπτης επέλεγε να ανοίξει το «ιστορικό τμήμα», τον περίμενε μια ακόμα δήλωση του κατασκευαστή: «Όχι, αυτή η σελίδα δεν έχει σκοπό να ασχοληθεί με την Ελληνική Επανάσταση του 1821».¹⁶⁷ Η απροθυμία του κατασκευαστή να ανοιχτεί ο ίδιος σε θέματα ιστορίας ήταν εμφανής, παρότι δεν έλειπαν τα εθνορομαντικά γραφικά (βλ. εικ. 8), οι «εθνικοί» ήχοι, οι υπερσύνδεσμοι που παρέπεμπαν σε ιστοσελίδες με ιστορικό

166 Η στρατηγική αυτή αφορά κυρίως προσωπικές σελίδες με χαμηλό δείκτη εκφραστικότητας· βλ., ενδεικτικά, [http://homepages.pathfinder.gr/stefanos_kotsonis/] (πρώτος εντοπισμός 2.2001, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008), [http://homepages.pathfinder.gr/dina/me.html] (πρώτος εντοπισμός 2.2001, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008), http://[homepages.pathfinder.gr/kathrink/photos.html] (πρώτος εντοπισμός 1.2003, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008), και [http://homepages.pathfinder.gr/sosingk/] (πρώτος εντοπισμός 6.2004, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

167 http://users.otenet.gr/~styliant/index_2005.htm (πρώτος εντοπισμός 9.2001, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

περιεχόμενο, καθώς κι άλλα σημάδια που συνδέονταν με τα κυρίαρχα (κατά τη δεκαετία του '90) μοτίβα της αδιάλειπτης συνέχειας του ελληνισμού στον ιστορικό χρόνο και της φρονηματικής λειτουργίας αυτού του παρελθόντος μέσα στο παρόν. Στην ογκωδέστατη αυτή προσωπική σελίδα, η εθνική ιστορία παρέμενε τελικά μια «βαριαστημένη» προσθήκη. Τούτο όμως δεν σημαίνει πως το εθνικό παρελθόν παρέμενε εξίσου αδρανές· η κρισιμότητά του αναδεικνυόταν μέσα από μια διαφορετική διαδρομή.

Όπως δηλώνοταν στο ξεκίνημα της αρχικής σελίδας, η ιστορία του έθνους ήταν για τον Νικηφόρο συνώνυμη με την «ιστορία του καθενός». Τούτη η ταύτιση, όμως, έμοιαζε να μεταφράζεται με πολύ συγκεκριμένο τρόπο στην πραγματικότητα του ελληνικού κυβερνοχώρου: «καθένας», άρα και ο ίδιος ο κατασκευαστής, είχε *δικαιώματα* στην ιστορία του έθνους. Μπορούσε καταρχάς να γεμίζει τον προσωπικό του διαδικτυακό χώρο με νοσταλγικές εικόνες, ήχους και λέξεις που παρέπεμπαν στο εθνικό παρελθόν, προσδοκώντας στην αύξηση της επισκεψιμότητας των σελίδων του (ο Νικηφόρος χρησιμοποιούσε διαρκώς μετρητές επισκεψιμότητας και παρακολουθούσε τα στατιστικά δεδομένα των επισκεπτών του).¹⁶⁸ Νομιμοποιούνταν ακόμα και να «κατοχυρώνει» για λογαριασμό του τα πιο εμβληματικά συμβάντα του εθνικού χρόνου, βγάζοντάς τα από «τα αζήτητα» του κυβερνοχώρου, παρόλο που δεν είχε καμιά πρόθεση να τα τοποθετήσει σε μια ιστοσελίδα «ιστορική».

Περισσότερο όμως από οτιδήποτε άλλο, η νοσταλγική αναφορά στο παρελθόν έδειχνε ικανή να «βαφτίσει» το υποκείμενο στον κυβερνοχώρο. Το εθνικό παρελθόν έφτανε στο απόγειο της ψηφιακής του αξίας, τη στιγμή που ο επίδοξος κάτοχος μιας προσωπικής σελίδας κατόρθωνε να το οικειοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε να λειτουργεί ως όνομα-διαβατήριο για την είσοδο του Εαυτού στην ψηφιακή οικουμένη. Η αξία μάλιστα του ονόματος αυτού ήταν τόσο μεγάλη, ώστε να μπορεί να μεταπωληθεί και σε τρίτους. Μια από τις εκατοντάδες οθόνες στον κόμβο του Νικηφόρου ξεκινούσε με την προτροπή «Δείτε το δώρο σας». Εκεί ο ιδιοκτήτης του ιστότοπου μετατρεπόταν από πάροχος θρησκευτικών και συμβουλευτικών υπηρεσιών σε πάροχο ψηφιακού ονόματος για προσωπικές σελίδες:

Αποκτήστε **δωρεάν εύκολο όνομα** του τύπου // www.1821.gr/you/ . Έχετε ιστοσελίδα με όνομα //users.otenet.gr/~myname/ ή κάποιο άλλο άσχετο μακαρόνι; Αποκτήστε σήμερα δωρεάν όνομα (απλώς όνομα & όχι φιλοξενία = domain name & not hosting!) του τύπου //www.1821.gr/yourname/, εφόσον η σελίδα

168 Στη διάρκεια της δεκαετούς λειτουργίας του κόμβου εντόπισα τουλάχιστον επτά διαφορετικούς μετρητές επισκεψιμότητας (counters) καθώς και προγράμματα στατιστικής ανάλυσης των δεδομένων επισκεψιμότητας τοποθετημένα σε παραπάνω από 25 σελίδες στο εσωτερικό του κόμβου. Οι μετρητές επισκεψιμότητας υπήρξαν μια από τις πιο προσφιλείς εφαρμογές (applications) στο χώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Συνήθως προσφέρονταν δωρεάν από παρόχους διαδικτυακών υπηρεσιών. Ο κατασκευαστής μιας προσωπικής σελίδας απλώς ενσωμάτωνε στον ιστότοπό του το εταιρικό τους γραφικό. Με τον τρόπο αυτόν μπορούσε να δει ο ίδιος αλλά και να προβάλλει στους επισκέπτες του το βαθμό δημοφιλίας της σελίδας του.

σας έχει περιεχόμενο σχετικό με την ελληνική Επανάσταση του 1821 [...]. Σε δύο μέρες θα έχετε το δικό σας όνομα, εντελώς δωρεάν. Γνωρίζετε τα **μυστικά προβολής** σας στο διαδίκτυο; Ένα από αυτά είναι και η απόκτηση **εύκολου ονόματος** που θα μπορούν εύκολα να το πληκτρολογούν και να σας βρίσκουν οι φίλοι και πελάτες σας. **Καταχωρήστε το αμέσως** σε όσους καταλόγους γνωρίζετε, ώστε να μπορεί να ανιχνευτεί από όσους το ψάχνουν.¹⁶⁹

(η έμφαση, στο πρωτότυπο)

Με το «δώρο» αυτό, η διαδικασία της οικειοποίησης του εθνικού παρελθόντος απογειωνόταν. Για εκείνον που γνώριζε «τα μυστικά της προβολής στο διαδίκτυο», το εθνικό παρελθόν γινόταν «εύκολο όνομα». Στον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων, η εθνική ιστορία μπορούσε να λειτουργεί ως *ψηφιακή ευχέρεια*, εφόσον ήταν σε θέση να συμβάλει στην αποτελεσματική προβολή του εαυτού. Η δυνητική συμβολή της μάλιστα φάνταζε τόσο αποτελεσματική, ώστε επέτρεπε ακόμα και την «κλωνοποίηση» του εθνικού ονόματος: μια κλωνοποίηση που απευθυνόταν σε όλους εκείνους οι οποίοι ήταν διατεθειμένοι να εισάγουν στη σελίδα τους λίγες νοσταλγικές αναφορές στο εθνικό παρελθόν, προκειμένου να «μπορούν εύκολα να τους βρίσκουν οι φίλοι και οι πελάτες τους». Στις σελίδες αυτές, το εθνικό παρελθόν δεν κάλυπτε απλώς τις ευρητηριακές ανάγκες του κατασκευαστή τους: μετατρεπόταν το ίδιο στην *προνομιακή ευρητηριακή συνθήκη του εαυτού* στον κυβερνοχώρο. Η συνθήκη αυτή κωδικοποιούνταν με αφοπλιστική σαφήνεια στον ιστότοπο του Νικηφόρου. Δίνοντάς της μορφή μαθηματικής σχεδόν συνάρτησης, ο θεσσαλονικιός ιδιοκτήτης της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας προβάλλει την ακολουθία **«www.εθνικό παρελθόν.gr/το όνομά σου»** ως τον ιδανικό «τύπο» για την επιτυχημένη παρουσίαση του εαυτού στον κυβερνοχώρο.

Αναλύοντας τις διαστάσεις της «χωρίς μνήμη νοσταλγίας» στα διεθνικά συμφραζόμενα του ύστερου 20ού αιώνα, ο Arjun Appadurai υποστήριξε πως το παρελθόν έχει πλέον μετατραπεί σε μια αποθήκη πολιτισμικών σεναρίων, όπου θα μπορούσε κάποιος να αποκτήσει (υπό όρους) πρόσβαση.¹⁷⁰ Στην ηλεκτρονική σελίδα του Νικηφόρου, η αποθήκη αυτή έμοιαζε πραγματικά έτοιμη να λεηλατηθεί. Ολοένα και περισσότεροι μπορούσαν πια να βγάλουν αντίγραφα των «κλειδιών» της και να συλήσουν τα υλικά του εθνικού παρελθόντος για να χτίσουν τη δική τους εστία –σπίτι και κατάστημα μαζί– στον κυβερνοχώρο. Μια άλλη ανθρωπολόγος, η Ana Maria Alonso, διαβεβαίωνε, δύο χρόνια μόλις πριν από το ξεκίνημα της δεκαετίας του '90, πως η επίσημη εθνική ιστορία συνέχιζε να «παχαίνει» καταβροχθίζοντας τις προσωπικές και τις τοπικές ιστορίες, πράγμα που είχε μάθει να κάνει καλά από τον 19ο κιόλας αιώνα. Μέσα από έναν «κρατικό κανιβαλισμό», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Alonso, η εθνική ιστοριογραφία συνέχιζε να «χρησιμοποιεί (τις προ-

169 http://users.otenet.gr/~styliant/domainname_182lgr.htm (πρώτος εντοπισμός 5.2002, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

170 Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», ό.π., σ. 29.

σωπικές μνήμες και τις τοπικές αφηγήσεις) ως “πρώτες ύλες”, μαγειρεύοντάς τις σύμφωνα με τις ηγεμονικές της συνταγές και σερβίροντάς τις εντέλει στο πλαίσιο μιας εθνικής κουζίνας».171 Μερικά χρόνια αργότερα, ωστόσο, οι «κανίβαλοι» έμοιαζε να έχουν περάσει στην απέναντι όχθη: αμέτρητοι «ιδιώτες» σαν τον Νικηφόρο και τους «πελάτες» του, αφηγηματικά αυτάρκεις στο νέο τεχνολογικό σκηνικό της μεταψυχροπολεμικής εποχής, έδειχναν έτοιμοι να κανιβαλίσουν το σώμα της εθνικής ιστορίας για να προωθήσουν τις δικές τους – μικρές ή μεγάλες – «ιστορίες».

Πραγματικά, στις ιδιωτικές περιοχές του ελληνικού internet η «μηχανική του παρελθόντος» δούλευε σε εντατικούς ρυθμούς. Οχυρωμένοι πίσω από οπτικά κυρίως σύμβολα της ελληνικότητας, οι ιδιοκτήτες των προσωπικών σελίδων πόνταραν σε συλλογικά μνημονικά κεφάλαια, προσδοκώντας σε μια κερδοσκοπική ιδιοποίηση του παρελθόντος.¹⁷² Πάνω στα συμβάντα του εθνικού χρόνου παραγόταν, ιδιοποιούνταν αλλά και επανεπενδυόταν υπεραξία. Η συμβολή της νοσταλγίας στις παραπάνω διαδικασίες ήταν καίρια: η νοσταλγική οικειοποίηση του εθνικού παρελθόντος φάνταζε εξαιρετικά προσοδοφόρα, καθώς μπορούσε να μεταμφιέζει τις εξατομικευμένες προσδοκίες και να τις «καταχωρεί αμέσως» στα ψηφιακά δίκτυα.

Βρισκόμαστε, χωρίς αμφιβολία, απέναντι σε μια γενετικά τροποποιημένη μορφή νοσταλγίας. Πλάι στο ήδη εδραιωμένο από τις αρχές του 19ου αιώνα βίωμα μιας «νοσταλγίας για το όλον, μιας επιθυμίας για ολοποίηση, μιας προσδοκίας για επανένωση, για περισυλλογή και μοντάρισμα των θραυσμάτων του εθνικού σώματος»,¹⁷³ μια διαφορετική εκδοχή νοσταλγίας έβρισκε εύφορο έδαφος για να αναπτυχθεί στις ψηφιακές τεχνολογίες του ύστερου 20ού αιώνα: χωρίς να νοιάζεται για το εθνικό όλον, χωρίς να ψάχνει να συρράψει τα θραύσματα σε ένα κοινό σχέδιο, ποντάροντας, αντίθετα, στην αποσπασματικότητα, την αποκοπή και τη μερικότητα των ιχνών του παρελθόντος, η νοσταλγία μεταλλάσσόταν από μια ολιστική επιστροφή σε ένα εξιδανικευμένο εθνικό παρελθόν σε μια *παραγωγική στρατηγική δικτύωσης του εαυτού, η οποία αφορούσε πρώτιστα το μέλλον*. Αν μάλιστα πάρουμε στα σοβαρά το «δώρο» του Νικηφόρου, στα τέλη του 20ού αιώνα μονάχα η τελευταία εκδοχή νοσταλγίας φαινόταν να έχει σημασία· η πρώτη δεν ήταν πια τίποτα περισσότερο από ένα «άσχετο μακαρόνι».

171 Ana Maria Alonso, «The effects of truth: Re-presentations of the Past and the imagining of community», *Journal of Historical Sociology*, 1/1, 1988, σ. 44, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-6443.1988.tb00003.x>.

172 Ο Appadurai θεωρεί πως οι διαδικασίες κερδοσκοπικής ιδιοποίησης του συμβολικού κεφαλαίου ενός τόπου ή ενός έθνους ενορκηστρώνονται ως επί το πλείστον από το κράτος, το οποίο προβάλλει ως ο κατεξοχική «κερδοσκοπός στον επαναπατρισμό της διαφοράς» στην εποχή των διεθνικών δικτύων· βλ. Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», ό.π., σ. 41.

173 Hamilakis, *The Nation and its Ruins*, ό.π., σ. 282. Στο επόμενο κεφάλαιο θα συζητήσω πιο διεξοδικά την εννοιολόγηση της νοσταλγίας στο έργο του Χαμηλάκη.

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.¹⁷⁴ 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, πάσχιζαν 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.¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶ 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.¹⁷⁷

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.¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ 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».¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ 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 ενδιαμέσια 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 εικονοκοποίησης 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»¹⁸² 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.¹⁸³ 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.

Εικονικό Παρόν: η θυμική παραγωγή του παρελθόντος

Στη μελέτη της με τίτλο *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό*, η Ιωάννα Λαλιώτου αναπτύσσει ένα πολύ ενδιαφέρον θεωρητικό σχήμα για τη διαδικασία παραγωγής του παρελθόντος στις κοινότητες των ελλήνων μεταναστών στην Αμερική κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.¹⁸⁴ Αναλύοντας κείμενα από τη λαϊκή μεταναστευτική λογοτεχνία της συγκεκριμένης περιόδου, υποστηρίζει πως οι τρόποι με τους οποίους νοηματοδοτούσαν οι πρώτοι μετανάστες το εθνικό και το τοπικό παρελθόν τους είχαν αρχίσει να επηρεάζονται σημαντικά από μια διχασμένη αίσθηση του χρόνου.

Η αίσθηση αυτή επιβαλλόταν από τις συνθήκες που συναντούσαν στους τόπους όπου εγκαταστάθηκαν. Από τη μια μεριά, οι θεσμικοί μηχανισμοί στη χώρα υποδοχής πίεζαν τους μετανάστες να συγκροτήσουν μια σταθερή κοινοτική ταυτότητα, ώστε να προσαρμοστούν πιο εύκολα στις αυστηρές ταξινομικές απαιτήσεις της αμερικανικής δημόσιας σφαίρας (γραφειοκρατικές, οικονομικές, πολιτισμικές, κ.ά.). Με τη σειρά της, η σταθερή αυτή κοινοτική αυτοσυνειδησία προϋπέθετε ως ένα βαθμό την παραγωγή συλλογικών αφηγήσεων, οι οποίες θα μπορούσαν να συνδέσουν πειστικά σε μια προοδευτική και γραμμική πορεία τη ζωή στην πατρίδα κατά το παρελθόν, τη στιγμή της μετανάστευσης και τις προοπτικές στον νέο τόπο της άφιξης.

Ωστόσο, τα συμβάντα του βίου έρχονταν στη μνήμη με έναν ασυνεχή, μη γραμμικό τρόπο. Οι μετανάστες ανακαλούσαν τα γεγονότα του παρελθόντος διατάσσοντάς τα σε κυκλωτικούς σχηματισμούς γύρω από τη στιγμή της μετανάστευσης: όπως οι ρώσικες οβάλ κούκλες που εφάπτονται στη βάση τους αλλά η καθεμιά γίνεται μεγαλύτερη από την προηγούμενη, οι αναμνήσεις των μεταναστών ξεκινούσαν πάντοτε από τη στιγμή του μεγάλου ταξιδιού και, χρόνο με το χρόνο, απλώνονταν από τα πιο κοντινά στη στιγμή της μετανάστευσης συμβάντα προς τα πιο μακρινά.¹⁸⁵

Για να αντεπεξέλθουν στις νέες απαιτήσεις της ζωής τους, οι μετανάστες έπρεπε να συνταιριάξουν με επιτυχία τις διαφορετικές αισθήσεις του χρόνου (γραμμικές και παραβολικές, συλλογικές και ατομικές) σ' ένα ενιαίο μνημονικό αφήγημα. Στην πράξη, αυτός ο επαναχρονισμός της μνήμης προϋπέθετε αλλαγές στους τρόπους με τους οποίους είχαν

184 Λαλιώτου, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό*, ό.π., ιδιαίτερα σ. 220-227.

185 Βλ. το αντίστοιχο διάγραμμα, όπου παραβολικές τροχιές με διαρκώς αυξανόμενη προς την κατεύθυνση του μέλλοντος διάμετρο συνεφάπτονται γύρω από το χρονικό σημείο της άφιξης του μετανάστη στην Αμερική· στο ίδιο, σ. 227.

συνηθίσει να σκέφτονται και να θυμούνται το παρελθόν. Έτσι, σύμφωνα πάντοτε με το ερμηνευτικό σχήμα που προτείνεται στη συγκεκριμένη μελέτη, σημαντικά συμβάντα της ελληνικής ιστορίας άρχισαν να εντάσσονται στα επεισόδια των εξατομικευμένων διαδρομών στο χρόνο. Οι πόλεμοι, οι οικονομικές αναδιτάξεις, οι εθνικές περιπέτειες και οι αλλαγές στις συνθήκες της αγροτικής ζωής στην Ελλάδα του ύστερου 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού συνδέονταν αφηγηματικά με τις χρονολογικά αντίστοιχες προσωπικές και οικογενειακές περιπέτειες, οι οποίες είχαν οδηγήσει εντέλει στην εμπειρία της μετανάστευσης. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Λαλιώτου, σταδιακά «μέσα από τη μετανάστευση, το έθνος ως υποκειμενική εμπειρία μετατρεπόταν όντως σε προσωπικό ζήτημα».¹⁸⁶

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, που το έθνος έπαιρνε μορφή μέσα από την επανασυγκόλληση του ατομικού βίου, το εθνικό παρελθόν προβαλλόταν στη μέγιστη δυνατή ακινησία του και σε μια υπερβατική σχεδόν «παλαιότητα». Κάθε πιθανότητα έντασης, εξέλιξης, ή μεταβολής μέσα στους κόλπους του εθνικού χρόνου μειωνόταν στο ελάχιστο. Ο πριν από τη μετανάστευση χρόνος όφειλε να είναι συμπαγής, αδιαίρετος και ακίνητος προκειμένου να εξασφαλίσει στο υποκείμενο σταθερά σημεία αναφοράς, τα οποία θα του ήταν απαραίτητα στην προσπάθεια να διαπραγματευτεί την εξαιρετική αστάθεια του μεταναστευτικού παρόντος. Η πατρίδα, οι χρόνοι και χώροι της μεταβάλλονταν σε πραγματικό βασίλειο της ακινησίας. Η ζωή στην Ελλάδα πριν από τη μετανάστευση παρουσιαζόταν υποταγμένη στην αέναη κυκλική ακολουθία των φυσικών φαινομένων. Ακόμα και τα δραματικά γεγονότα του πρόσφατου ελληνικού παρελθόντος εξομοιώνονταν με επαναλαμβανόμενες «φυσικές καταστροφές». Όπως σημειώνει η ιστορικός, «κανένα χαρακτηριστικό της πατρίδας δεν παρουσιάστηκε ποτέ ως καινοφανές» κατά την πρώιμη φάση της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής στις ΗΠΑ.¹⁸⁷ Τα σημάδια του χρόνου, επεξεργασμένα μέσα από τις νοσταλγικές μνημονικές χειρονομίες των μεταναστών, μεταμορφώνονταν σε ακίνητες κουκίδες πάνω σ' ένα αιώνιο, «φυσικό», συνάμα δε αυστηρά προσωποποιημένο ελληνικό τοπίο.¹⁸⁸

Επιμένοντας ιδιαίτερα στον ονειρικό χαρακτήρα που συχνά προσελάμβαναν οι λογοτεχνικές αφηγήσεις, η Λαλιώτου παρατηρεί πως τα διαφορετικά συμβάντα του παρελθόντος έχαναν τη χρονική τους αυτοτέλεια. Όπως συμβαίνει στα όνειρα, τα πάντα έμοιαζαν να συντελούνται *ταυτόχρονα*, χωρίς να μεσολαβεί ανάμεσά τους κάποια αίσθηση βάθους ή απόστασης.¹⁸⁹ Αυτή η δομή του ταυτόχρονου, η αίσθηση δηλαδή ενός χρόνου που δεν έχει διαστάσεις, η αίσθηση ενός «σημειακού χρόνου», υπήρξε ο καταλύτης για την παρα-

186 Στο ίδιο, σ. 223.

187 Στο ίδιο, σ. 224.

188 Για την ανάδυση της έννοιας του τοπίου στην παραγωγή ενός «αιώνιου» και ακίνητου εθνικού χρόνου, όχι πλέον στο πλαίσιο μιας «ελάσσονος» μεταναστευτικής λογοτεχνίας αλλά εντός του κυρίαρχου εθνικού ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, σε ό,τι αφορά την περίοδο από τη δεκαετία του '30 ως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, βλ. Άρτεμις Λεοντή, *Τοπογραφίες ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στοιγιάννος, Scripta, Αθήνα 1998, σ. 123-170.

189 Λαλιώτου, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό*, ό.π., σ. 221.

γωγή των κειμένων της λαϊκής μεταναστευτικής λογοτεχνίας. Η στιγμή της μετανάστευσης, βιωμένη ως το κατεξοχήν ταυτόχρονο, μπόρεσε να αποτελέσει το σημείο εκείνο όπου θα συναιρούνταν με επιτυχία όλες οι αντιθετικές αισθήσεις του παρελθόντος (αιώνιο/μεταβλητό, επαναλαμβανόμενο/μοναδικό, κυκλικό/γραμμικό, προσωπικό/εθνικό).

Χρησιμοποιώντας μια μεταφορά από το χώρο των επιστημών της πολυπλοκότητας, θα λέγαμε πως, στο ερμηνευτικό σχήμα που προτείνει η Λαλιώτου, η στιγμή της μετανάστευσης λειτουργούσε ως *σημειακός ελκυστής* για τη σύνταξη του παρελθόντος.¹⁹⁰ Κάθε συμβάν, κάθε περιστατικό του βίου –όχι μόνο του ατομικού, αλλά και του συλλογικού και του εθνικού–, ανεξάρτητα από τη θέση του στο συνεχές του ιστορικού χρόνου, έπρεπε να περάσει από το φίλτρο το οποίο έθετε η στιγμή της μετανάστευσης. Η συναίρεση με το χρόνο της μετανάστευσης γινόταν η απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να ανασυνταχθούν τα συμβάντα του παρελθόντος και να αποκτήσουν τη θέση τους στο νέο συνεχές της μνήμης.

Όπως αναφέραμε στο ξεκίνημα αυτού του κεφαλαίου, οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν έχουν συγκεκριμένο χωροχρονικό ορίζοντα: αφορούν διαδικασίες παραγωγής του παρελθόντος οι οποίες αποτυπώθηκαν σε λογοτεχνικά κείμενα, γραμμένα από έλληνες μετανάστες στις ΗΠΑ κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ωστόσο, το συγκεκριμένο ερμηνευτικό σχήμα μπορεί να φανεί χρήσιμο και για τα δεδομένα της παρούσας έρευνας. Παρόλο που στην περίπτωση μας έχουμε να κάνουμε με μόνιμους κυρίως κατοίκους του ελληνικού κράτους και όχι με μετανάστες, παρόλο που η έρευνά μας αφορά ανθρώπους των αρχών του 21ου αιώνα και όχι του 20ού, αν επιχειρήσουμε να δούμε τις διαδικασίες παραγωγής του παρελθόντος στις προσωπικές σελίδες από την οπτική γωνία που μας προτείνει το σχήμα της Λαλιώτου, θα διαπιστώσουμε αξιοπρόσεκτες ομοιότητες. Οι ομοιότητες αυτές εντοπίζονται κυρίως σε έναν συγκεκριμένο τύπο προσωπικών σελίδων. Πρόκειται για εκείνες που ακολουθούν αυτό που ονομάσαμε μοτίβο των «συνεφαπτόμενων παρελθόντων». Τούτη τη φορά, όμως, μας ενδιαφέρουν κυρίως οι φτωχότερες εκφραστικά σελίδες: η ανάλυση έδειξε πως όσο λιγότερα αφηγηματικά μέσα επιστράτευαν οι κατασκευαστές των ιστότοπων με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα», τόσο περισσότερο γίνονταν ορατές οι παραπάνω ομοιότητες.¹⁹¹

190 Ο όρος σημειακός ελκυστής (fixed point attractor) σχετίζεται με την έρευνα στο χώρο μη γραμμικών δυναμικών συστημάτων (nonlinear dynamics). Χρησιμοποιείται για να περιγράψει απλούστερα συστήματα, συστήματα με μειωμένη πολυπλοκότητα. Απλουστεύοντας αρκετά, μπορούμε να πούμε πως σημαίνει το σημείο εκείνο στο «χώρο φάσεων» (ο χώρος που περιλαμβάνει όλες τις πιθανές καταστάσεις στις οποίες μπορεί να βρεθεί το σύστημα) από το οποίο θα διέλθει το παρατηρούμενο σύστημα σε κάθε πιθανή περίπτωση. Για τη σύνδεση των επιστημών της πολυπλοκότητας με τα ζητούμενα των ανθρωπιστικών επιστημών, και ιδιαίτερα με εκείνα της κοινωνικής θεωρίας και της πολιτισμικής κριτικής, βλ., ανάμεσα σε άλλα, John Urry (επιμ.), «Special issue on complexity», *Theory, Culture & Society*, 22/5, 2005, διαθέσιμη στην <http://tcs.sagepub.com/content/22/5.toc>, του ίδιου, *Global Complexity*, Polity, Κέμπριτζ 2003, και Nigel Thrift, «The Place of Complexity», *Theory, Culture & Society*, 16/3, 1999, σ. 31-69, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/02632769922050610>.

191 Αναφέρομαι κυρίως σε σελίδες με «στοιχειώδη» έως και «μέση» εκφραστικότητα. Οι σελίδες αυτές αποτελούν περίπου το ένα τέταρτο (24,1%) του συνολικού αριθμού των ιστότοπων με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα».

Οι συγκεκριμένες προσωπικές σελίδες περιλάμβαναν συνήθως τέσσερις έως έξι υποενότητες. Ελάχιστες, ωστόσο, από αυτές τις υποενότητες ήταν πραγματικά ενεργές· οι υπόλοιπες οδηγούσαν σε ηλεκτρονικές διευθύνσεις που δεν άνοιγαν ποτέ, ή, το πολύ πολύ, σε μια κενή σελίδα όπου ο κατασκευαστής, με μια σύντομη δήλωση, υποσχόταν την ανάρτηση περιεχομένου στο μέλλον. Η υποενότητα που εμφανιζόταν περισσότερο αναπτυγμένη στις περιπτώσεις αυτές ήταν συνήθως εκείνη του φωτογραφικού υλικού. Στην πλειονότητα δε των σχετικών προσωπικών σελίδων, αυτή ήταν και η μοναδική υποενότητα με ουσιαστικό περιεχόμενο.¹⁹²

Ο ιστότοπος του Θωμά αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του συγκεκριμένου τύπου προσωπικής σελίδας.¹⁹³ Με διαρκείς υποσχέσεις για μελλοντική ανάρτηση περιεχομένου στις μισές υποενότητες του κόμβου, ουσιαστικά ανέθετε ολόκληρο το εγχείρημα της παρουσίασης του εαυτού στον κυβερνοχώρο στην υποενότητα που τιτλοφορούνταν «φωτογραφικό άλμπουμ». Κοιτώντας κανείς τη συγκεκριμένη οθόνη, μπορούσε να διακρίνει ελάχιστα πράγματα (εικ. 9): μικρές προεπισκοπήσεις εικόνων διατάσσονταν η μια δίπλα στην άλλη, χωρίς καμιά κειμενική διευκρίνιση.¹⁹⁴ Το εσκεμμένο «θάμπωμα» των φωτογραφιών έκανε ακόμα πιο δύσκολη την αναγνώρισή τους: μονάχα αν ο επισκέπτης περνούσε με το ποντίκι του πάνω σε κάποια από αυτές αποκτούσε η εικόνα τα «κανονικά» της περιγράμματα.



Εικ. 9. Λεπτομέρεια από το κεντρικό τμήμα του «φωτογραφικού άλμπουμ» στην προσωπική σελίδα του Θωμά, <https://web.archive.org/web/20030808000121/http://users.panafonet.gr/htaalfa/photoalbum.htm>.

192 Η συγκεκριμένη τυπολογία ανάπτυξης περιεχομένου ήταν η πιο διαδεδομένη εκδοχή «σύντομης» παρουσίασης του εαυτού στο σύνολο του υλικού που μελετήθηκε. Εν μέρει, αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί από το γεγονός πως ένας από τους βασικούς λόγους που οδηγούσε στην κατασκευή μιας παρόμοιας σελίδας ήταν ο πειραματισμός και η εξοικείωση με τις τεχνολογίες του διαδικτύου. Στις περιπτώσεις αυτές έχει επισημανθεί πως ο πειραματισμός αφορούσε ιδιαίτερα τις οπτικές δομές του κόμβου· βλ. Bates – Lu, «An exploratory profile of personal home pages», ό.π., σ. 333.

193 <https://web.archive.org/web/20070124110758/http://users.panafonet.gr/htaalfa/>

194 <https://web.archive.org/web/20030808000121/http://users.panafonet.gr/htaalfa/photoalbum.htm>, ό.π.

Αν και δεν υπήρχε κάποια χρονολογική ένδειξη ή κάποια λεζάντα, οι εικόνες αυτές προέρχονταν προφανώς από την προσωπική φωτογραφική συλλογή του Θωμά. Είχαν τραβηχτεί πιθανότητα κατά τη διάρκεια παλαιότερων θερινών εξορμήσεων στο Αιγαίο. Στις φωτογραφίες αυτές παρεισέφρεαν με νοσταλγικό τρόπο οπτικά σύμβολα του θρησκευτικού και του εθνικού παρελθόντος (αιγαιοπελαγίτικες εκκλησίες, κάστρα, κίονες). Σε μια περίπτωση, μάλιστα, επιστρατεύονταν και μια φωτογραφία της Ακρόπολης. Σε καμιά όμως από τις εικόνες που επέλεξε να εκθέσει ο Θωμάς δεν εμφανίζονταν μόνα τους τα συγκεκριμένα ίχνη παρελθόντος. Οι λήψεις, τραβηγμένες συνήθως από υψηλότερο ή χαμηλότερο σημείο, τοποθετούσαν τα κτίσματα μέσα στο ρομαντικό σκηικό μιας «ελληνικής φύσης», βραχώδους και θαλασσινής. Οι εικόνες αυτές, επίσης, δεν απέκλειαν τα σημάδια του παρόντος, ενός παρόντος μάλιστα έντονα εκτεχνολογημένου και ευφορικού: μια μοτοσυκλέτα, ένα πλοίο, μια πισίνα βρίσκουν θέση δίπλα στα ίχνη του παρελθόντος και στα φυσικά τοπία. Σε δύο περιπτώσεις, μάλιστα, η σύμπλεξη του ιστορικού, του φυσικού και του τεχνολογικού προχωρούσε ακόμα περισσότερο: στην πρώτη, σταυροί από λευκά ξωκλήσια και φυλλώματα ενός δέντρου μοντάρωνταν πάνω σε φωτογραφία της μητέρας(;) του Θωμά, σε μια σύνθεση όπου οι μορφές έχαναν το περίγραμμά τους και μπλέκονταν η μια με την άλλη. Στη δεύτερη περίπτωση, ο Παρθενώνας (σε νυχτερινή λήψη) πρόβαλλε στην κορυφή του κάδρου, φωτισμένος με τεχνητά μέσα. Ξενοδοχεία και πολυκατοικίες, φωτισμένες κι αυτές από το φως διαφημιστικών πινακίδων, καταλάμβαναν τον υπόλοιπο χώρο της εικόνας. Την ίδια στιγμή, τα κλαδιά ενός δέντρου επικάθονταν στα άλλα δύο θέματα, ενώ οι αντανάκλασεις του φωτός διέτρεχαν ακανόνιστα τη φωτογραφία, σπάζοντας για άλλη μια φορά τα περιγράμματα.

Επιπρόσθετα, στο κάτω μέρος του διαδικτυακού του λευκώματος μπορούσε να βλέπει κανείς τις ίδιες φωτογραφίες σε διαδοχικό, σχεδόν αυτόματο πέρασμα από τη μια στην άλλη. Η δυνατότητα αυτή επέτεινε την αρχική αίσθηση του «θαμπώματος»: εικόνες με διαπερατά περιγράμματα, σκηνοθετημένες σε μια σχεδόν ονειρική ακολουθία, προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να υπερβούν τις μορφολογικές τους δεσμεύσεις. Η απόσταση που χώριζε τα στοιχεία του παρελθόντος (εθνικού και τοπικού), τις προσωπικές αναμνήσεις και τις εικόνες του παρόντος εκμηδενιζόταν. Όλα φαίνονταν να συμβαίνουν την ίδια στιγμή, ή τουλάχιστον να ανήκουν στην ίδια τάξη του χρόνου. Το εθνικό παρελθόν ακινητοποιούνταν πλήρως μέσα από τη συνταύτισή του με τη «φύση» και οι παροντικές μορφές (υποκείμενα, κτίσματα, τεχνολογίες αλλά και αναμνήσεις) διαστέλλονταν για να ενσωματώσουν τα ίχνη του παρελθόντος στη δική τους οπτική μορφή.¹⁹⁵

Στην προσωπική σελίδα του Δημήτρη, πάλι, υπήρχε περισσότερο κείμενο. Ο κατασκευαστής εστίαζε στο χωριό από το οποίο καταγόταν, προσπαθώντας να παρουσιάσει τόσο τη σημερινή του εικόνα όσο και την ιστορία του. Εδώ η αφήγηση γινόταν αρκετά σύνθε-

195 Για μian άλλη σελίδα με σχεδόν πανομοιότυπη χρήση μορφολογικών και χρονικών δομών βλ. [<http://homepages.pathfinder.gr/Dondon/>] (πρώτος εντοπισμός 12.2003, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008).

τη. Οι χρόνοι της δεν ακολουθούσαν γραμμική πορεία. Ο κατασκευαστής, αφού πρώτα παρέθετε ένα στοιχείο για το παρελθόν, επέστρεφε στο παρόν του χωριού επιχειρώντας κάποια σύνδεση, για να γυρίσει στη συνέχεια ξανά πίσω σε μια διαφορετική στιγμή του παρελθόντος. Μεταπηδούσε διαρκώς ανάμεσα στις στιγμές του παρελθόντος, διαλύοντας κυριολεκτικά κάθε απαίτηση χρονικής αλληλουχίας στην παρουσίαση της τοπικής ιστορίας: από μίαν αρχαιολογική ανασκαφή στις αρχές του 20ού αιώνα πήγαινε στην προϊστορία, για να προχωρήσει στα χρόνια της κλασικής αρχαιότητας, πηδώντας από κει στον 18ο αιώνα, επιστρέφοντας ξανά στη ρωμαϊκή περίοδο, κ.ο.κ.

Η συνέχεια και η συνεκτικότητα της εξιστόρησης, ωστόσο, διεκδικούνταν σε ένα διαφορετικό επίπεδο. Σε ολόκληρο το κείμενο, η φύση και η «ομορφιά» της δέσμευε και υπέτασσε τον ανθρώπινο χρόνο: «αιώνες τώρα», σημείωνε ο Δημήτρης, «σ' αυτή τη φυσική ομορφιά, άρρηκτα δεμένοι με τη φύση και τη γη μας οι άνθρωποι του Νεοχωρίου από τα Μινωικά χρόνια παλεύουμε και ζούμε με τις σπάνιες προοπτικές που μας επιφύλαξε η φυσική ομορφιά του ευρύτερου χώρου μας».¹⁹⁶ Η ζωντάνια της ενεστωτικής γραφής, ο διαρκής διάλογος του παρελθόντος με το παρόν και κυρίως η ακινησία που προσέδιδε στο ιστορικό παρελθόν η συνταύτισή του με τον γεωλογικό χρόνο της φύσης αναδείκνυε μια αίσθηση *συντελεστικότητας*: το τοπικό παρελθόν, προεξοφλημένο από την αρχή ως ιδιότητα της αιώνιας φύσης, διαχεόταν μέσα από διαρκή χρονικά άλματα στα δεδομένα του παρόντος, κάνοντάς το κι αυτό να μοιάζει δεδομένο και σταθερό, μορφοποιημένο ήδη και συντελεσμένο πριν ακόμα συμβεί. Ο Δημήτρης φαινόταν αρκετά σίγουρος για την αφηγηματική του επιλογή· σε ολόκληρη την έκταση της προσωπικής του σελίδας αυτή η αίσθηση της συντελεστικότητας φάνταζε πιο κατάλληλη από εκείνη της γραμμικής συνέχειας στο χρόνο για κάποιον ο οποίος ήθελε να αφηγηθεί την ιστορία του τόπου που «αγαπούσε».

Ορισμένες φορές, τα χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε στα δύο προηγούμενα παραδείγματα έκαναν την εμφάνισή τους ακόμα και σε προσωπικές σελίδες με υψηλότερο δείκτη εκφραστικότητας. Ο ιστότοπος του Γιάννη ήταν μια από αυτές. Στις δεκάδες οθόνες που αναπτύσσονταν στο εσωτερικό του κόμβου, ο κατασκευαστής ξεδίπλωνε το πάθος του για τα σπήλαια. Κατασκεύαζε ξεχωριστή σελίδα για κάθε σπήλαιο που είχε επισκεφτεί, δίνοντας, ανάμεσα στα άλλα, αρκετές πληροφορίες και για το παρελθόν του χώρου. Μιλώντας, για παράδειγμα, για ένα σπήλαιο που βρίσκεται σε πυκνοκατοικημένη συνοικία της Αθήνας, αράδιαζε πληροφορίες για την τύχη του, από την προϊστορία ως τα μισά του 19ου αιώνα. Μέλημα του, ωστόσο, δεν ήταν να συγγράψει την ιστορία του σπηλαιίου. Αντίθετα, εκείνο που τον ενδιέφερε είναι η «παλαιότητά» του. Ο Γιάννης ήθελε να αποδείξει πόσο παρελθόν υπάρχει συσσωρευμένο στα «σπλάχνα της γης» για να καταγγείλει, με τον τρόπο αυτόν, τους σχεδιασμούς που προέβλεπαν τη μετατροπή του σπηλαιίου σε μπαρ πριν από μερικά χρόνια. Απέναντι στην απειλή του παρόντος, άθροιζε τους χρόνους του

196 [<http://homepages.pathfinder.gr/gdat/GDAT.htm>] (πρώτος εντοπισμός 5.2001, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008). Το όνομα του χωριού έχει αλλάξει.

παρελθόντος. Σε αυτήν τη «σωρευτική παρελθοντικότητα» (cumulative pastness) είχε εναποθέσει τελικά και τις ελπίδες του για το μέλλον του σπηλαίου: «ευτυχώς», έγραφε, «το σπήλαιο αφέθηκε [τελικά] στην ησυχία του και την ηρεμία του, θέλω να ελπίζω για πάντα, με μόνο “θόρυβο” τις σταγόνες του νερού, που συνεχίζουν να δημιουργούν νέους σταλακτίτες σε κάποια λίγα σημεία που ακόμα είναι ζωντανό».¹⁹⁷ Η «ζωντανία» του σπηλαίου επαφιόταν εντέλει στο ολοκληρωτικό πάγωμα, στην ακινητοποίηση του χρόνου. Μόνο ο «παγωμένος» χρόνος, δηλαδή η αίσθηση μιας αδιαφοροποίητης παλαιότητας η οποία εξαλείφει κάθε ίχνος κίνησης που παρήχθη στον ιστορικό χρόνο, μπορούσε να εγγυηθεί ότι, όπως και στο παρελθόν έτσι και στο μέλλον, «τίποτα καινούργιο δεν μπορεί να συμβαίνει», πέρα από τη γέννηση κάποιου σταλακτίτη.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, η τυπολογία που αναδεικνύεται στα τρία προηγούμενα παραδείγματα χαρακτηρίζει μία περίπου στις τέσσερις προσωπικές σελίδες με «συνεφαπτόμενα παρελθόντα». Κατά συνέπεια, επιστρέφοντας στη σύγκριση που υπαινιχθήκαμε στην αρχή του κεφαλαίου, μπορούμε τώρα να επιβεβαιώσουμε αρκετές αλληλουχίες. Πραγματικά, τα πρώτα λογοτεχνικά κείμενα που έγραψαν έλληνες μετανάστες στην Αμερική στις αρχές του περασμένου αιώνα και ένα σημαντικό τμήμα από τις πρώτες προσωπικές σελίδες τις οποίες κατασκεύασαν έλληνες «άποικοι» του κυβερνοχώρου στις αρχές του επόμενου αιώνα εμφανίζουν απρόσμενες ομοιότητες σε ό,τι αφορά τις διαδικασίες παραγωγής του παρελθόντος στο εσωτερικό τους: πάγωμα του χρόνου, ακινησία της ιστορίας, κατανόηση του παρελθοντικού ίχνους ως «φυσικού» φαινομένου, αίσθηση υπερβατικής παλαιότητας του παρελθόντος, συντελεστικότητα, οικειοποίηση του εθνικού και του τοπικού μνημονικού κεφαλαίου σε βαθμό που «το έθνος να μοιάζει προσωπική υπόθεση», διάθλαση των γραμμικών αφηγήσεων μέσα από διαρκείς κυκλικές διαδρομές στο χρόνο, ονειρική αφήγηση που διασπάζει τα μορφολογικά περιγράμματα και εγκαθιδρύει μια γενικευμένη αίσθηση ταυτοχρονίας.

Ωστόσο, παρόλο που είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε ομοιότροπες διαδικασίες σε δύο ιστορικές συγκυρίες, οι οποίες απέχουν τόσο πολύ η μια από την άλλη, δεν μπορούμε να ταυτίσουμε τις διαδικασίες αυτές. Σε κάθε περίπτωση, η παραγωγή του παρελθόντος είναι κι αυτή μια ιστορική διαδικασία: συντελείται σε ξεχωριστές κάθε φορά συνθήκες και ανταποκρίνεται σε δεδομένα που μεταβάλλονται με την πάροδο του χρόνου· δεν μπορεί να αναχθεί σε γενικά μοντέλα, τα οποία έχουν γενική αξίωση ισχύος σε διαφορετικές περιστάσεις. Η παραγωγή του παρελθόντος έχει κι αυτή τελικά τη δική της «ιστορία», μια ιστορία που μεταβάλλεται κάθε φορά που μεταβάλλεται η ιστορική συγκυρία.

Υπάρχει μάλιστα ένας ακόμα λόγος για να επιμείνουμε στη διακριτή ιστορικότητα των δύο διαδικασιών που μας απασχολούν στο κεφάλαιο αυτό. Τόσο στην περίπτωση της μεταναστευτικής λογοτεχνίας όσο και σε εκείνη των προσωπικών διαδικτυακών σελίδων, δε-

197 [<http://homepages.pathfinder.gr/paneios/rizoypoli.htm>] (πρώτος εντοπισμός ΙΙ.2002, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008).

χτήκαμε πως η διαδικασία παραγωγής του παρελθόντος εκτυλίσσεται μέσα σε ένα δυναμικό, μη γραμμικό τοπίο. Ακολουθώντας, μάλιστα, ένα ερμηνευτικό μοντέλο που προέρχεται από το γνωστικό πεδίο της μη γραμμικής δυναμικής (nonlinear dynamics), χαρακτηρίσαμε το τοπίο αυτό ως «σημειακό ελκυστή», διότι στη μορφοποίησή του φαίνεται να παίζει καταλυτικό ρόλο ένα συγκεκριμένο σημείο, σε σχέση με το οποίο προσδιορίζονται όλες οι πιθανές τροχιές του παρελθόντος.

Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε συνεπείς με το πεδίο μη γραμμικής δυναμικής, θα πρέπει να δεχτούμε πως το σημείο αυτό δεν μπορεί να είναι μια αφηρημένη έννοια. Στα μοντέλα που ορίζονται από σημειακούς ελκυστές, το σημείο από το οποίο θα περάσουν τελικά όλες οι πιθανές τροχιές είναι ένα υπαρκτό υλικό σημείο το οποίο μπορεί να οριστεί μονάχα στον συγκεκριμένο χωροχρόνο του υπό παρατήρηση συστήματος. Ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη στιγμή στο χρόνο, μια συγκεκριία διακριτή ως προς την ιστορικότητά της, σε σχέση με την οποία αποκτούν νόημα όλες οι μορφές και οι δομές που αναδύονται μέσα από το αντίστοιχο δυναμικό τοπίο.¹⁹⁸

Σε ό,τι αφορά την περίπτωση της ανάλυσης των μεταναστευτικών αφηγημάτων, η συγκυρία αυτή ορίζεται με σαφήνεια από την ιστορικό: η εμπειρία της υπερατλαντικής μετανάστευσης των Ελλήνων στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ήταν αυτή που ενεργοποίησε τις νέες διαδικασίες παραγωγής του παρελθόντος. Και αντίστροφα, χωρίς την ιστορική προϋπόθεση της μετανάστευσης, η ακινησία της ιστορίας, η συντελεστικότητα, η προσωποποίηση του εθνικού χρόνου, και όλα τα υπόλοιπα κομμάτια που συνθέτουν το παζλ του «ταυτόχρονου» θα μπορούσαν να μας απασχολήσουν μόνο σε θεωρητικό επίπεδο, μακριά από τα δεδομένα της ιστορικής συγκυρίας του πρώιμου 20ού αιώνα. Στην περίπτωση, ωστόσο, των προσωπικών σελίδων, ποια είναι η αντίστοιχη ιστορική προϋπόθεση; Ποια είναι η συγκυρία που επέτρεψε την ανάδυση των συγκεκριμένων αισθήσεων του παρελθόντος στα ψηφιακά δίκτυα του ύστερου 20ού και του πρώιμου 21ου αιώνα; Πού μπορούμε να αναζητήσουμε εντέλει την ιστορικότητα του διαδικτυακού «ταυτόχρονου»;

Προτού διακινδυνεύσουμε κάποιες απαντήσεις στα προηγούμενα ερωτήματα, ας δούμε ορισμένα ακόμα παραδείγματα από τη συγκεκριμένη ομάδα προσωπικών σελίδων, που μας απασχολεί στο κεφάλαιο αυτό. Ο ιστότοπος του Ερμή ήταν μια από τις δεκάδες ελληνικές προσωπικές σελίδες που ήταν αφιερωμένες στον τόπο καταγωγής του ιδιοκτήτη τους. Επίσης, ήταν μια από τις δεκάδες σελίδες που το μοναδικό αφηγηματικό τους μέσο, τόσο για το παρόν όσο και για το παρελθόν, ήταν οι εικόνες. Στην οθόνη προβάλλονταν διαρκώς φωτογραφίες: από το νησί, από το χωριό, από το σπίτι, από ψηλά, από χαμηλά, από δορυφόρο, κ.λπ. Ακόμα και μια αναφορά που γινόταν σε αρχαίο έλληνα διανοητή, ο οποίος καταγόταν από το συγκεκριμένο νησί, έπαιρνε τη μορφή συλλογής εικόνων. Στο τέλος, μάλιστα, η θεωρητική παραγωγή του τελευταίου γινόταν εικόνα, συμπληρώνοντας

198 Για μια προσέγγιση των ελκυστών μέσα από την προοπτική της ιστορικότητάς τους βλ. Manuel De Landa, *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας*, μτφρ. Μάκης Βαϊνάς, Κριτική, Αθήνα 2002, σ. 394-395.

με τον τρόπο αυτόν τον ήδη «βαρύ» γραφικό διάκοσμο της σελίδας: αντί για κείμενο, επιστρατευόταν ειδική εφαρμογή παραγωγής κινούμενης εικόνας για να αναπαρασταθεί οπτικά το πιο δημοφιλές θεώρημα του στοχαστή της αρχαιότητας.

Από τα πρώτα rixels της προσωπικής του σελίδας, ο Ερμής ξεκαθάριζε στους επισκέπτες του για ποιο λόγο επέλεξε τη συγκεκριμένη μορφή για τον ιστότοπό του: «Δεν προσπαθώ να σας προκαταβάλω όμως το λέω από την αρχή... (η ιδιαίτερη πατρίδα μου) με πληθωρικά θέλγητρα και μια εντελώς δική της, μοναδική προσωπικότητα, που δεν ξεοδεύεται εύκολα, σίγουρα ξεφεύγει από τα καθιερωμένα. Δεν προλαβαίνεις να τα γνωρίσεις όλα, να τα χορτάσεις όλα. Έτσι συμβιβάζεσαι. Μερικές κλεφτές ματιές σε έναν επίγειο παράδεισο που αιχμαλωτίζει την καρδιά σου».¹⁹⁹

Για τον κατασκευαστή της παραπάνω σελίδας, η αποτύπωση του τόπου της καταγωγής του στο διαδίκτυο φάνταζε ιδιαίτερα δύσκολη. Ο μοναδικός δρόμος που του φαινόταν προσιτός προκειμένου να πραγματοποιήσει το εγχείρημά του ήταν η χρήση εικόνων. Και μάλιστα όχι οποιωνδήποτε εικόνων: όφειλαν να είναι «εικόνες της καρδιάς», οπτικά δηλαδή σύνολα ικανά να σηκώσουν το βαρύτατο θυμικό φορτίο που προϋπέθετε η σχέση με τον τόπο της καταγωγής. Ωστόσο οι εικόνες αυτές δεν μπορούσαν παρά να είναι μονάχα «κλεφτές ματιές»: αποσπασματικές λήψεις, χωρίς γεωγραφική και χρονολογική συνέπεια, χωρίς σχόλια, χωρίς προσδοκίες συνεπούς τοπολογικής αναπαράστασης του νησιού, ένας «συμβιβασμός» ανάμεσα σε έναν «επίγειο παράδεισο» και στο ασταθές έδαφος του κυβερνοχώρου.

Οι εικόνες έπαιζαν σημαντικό ρόλο και στην περίπτωση της σελίδας ενός νεαρού προγραμματιστή από την Κεντρική Ελλάδα, του Ρένου. Σε αντίθεση με τον Ερμή, ο Ρένος απέφυγε εντελώς τη χρήση φωτογραφιών. Αντ' αυτών, γραφικές παραστάσεις αναλάμβαναν να πλαισιώσουν τους χώρους πλοήγησης στο εσωτερικό της σελίδας, καταλαμβάνοντας τελικά το μεγαλύτερο τμήμα της οθόνης. Τα γραφικά αυτά –εμβλήματα, κυρίως, και ελεύθερα σχέδια– παρέπεμπαν ευθέως σε νεοναζιστική αισθητική. Ο κατάλογος με τις υποενότητες της ιστοσελίδας («Ζουν Ανάμεσά Μας», «Φυσική Τάξη», «Η παγκόσμια δικτατορία», «Ο Πολιτισμός Τους Σβήνει Μόλις Κοπεί Το Ρεύμα», κ.ά.) ενίσχυε την αρχική αίσθηση που προκαλεί η θέαση των γραφικών. Όσο δε πλησίαζε κανείς προς το τέλος του καταλόγου, τα περιθώρια για διαφορετικές ερμηνείες λιγόστευαν: ο ιστότοπος του Ρένου ολοκληρωνόταν με την υποενότητα «πόλεμος», η οποία περιλάμβανε κυρίως online εγχειρίδια ένοπλης αντίστασης και αντάρτικου πόλεων.²⁰⁰

Ωστόσο, στα επτά περίπου χρόνια που η προσωπική σελίδα του Ρένου βρισκόταν αναρτημένη στο διαδίκτυο, μονάχα δύο από τις υποενότητές της γέμισαν τελικά με περιεχόμενο. Επιπλέον, ο νεαρός προγραμματιστής απέφυγε εντελώς αυτό που συνέβαινε κατά

199 [<http://homepages.pathfinder.gr/vondik/>] (πρώτος εντοπισμός 9.2001, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008).

200 [<http://homepages.pathfinder.gr/heretical/start.htm>] (πρώτος εντοπισμός 12.2002, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008).

κόρον σε άλλες προσωπικές σελίδες με παρόμοιες πολιτικές αφητηρίες, να καταπιαστεί δηλαδή με την Ιστορία και να γεμίσει τον ιστότοπό του με συγκεκριμένες ερμηνείες του παρελθόντος (εθνικιστικές, φυλετικές, ευρωπαϊκές, αντιθρησκευτικές, κ.ά.).²⁰¹ Τα γραφικά και τα σχέδια αφέθηκαν τελικά μόνα τους πάνω στις οθόνες για να διεκπεραιώσουν την κεντρική πρόθεση του κατασκευαστή: αυτή δεν ήταν άλλη από το να δείξει τον «τρόμο και τον τρόπο της αγάπης και της επανάστασης», όπως βιαζόταν να δηλώσει στο κινούμενο γραφικό στην αρχική σελίδα του κόμβου του.

Από την άλλη μεριά, στα λιγοστά σημεία της ιστοσελίδας στα οποία ο Ρένος προσπαθούσε να αποδώσει με κειμενικά μέσα την εκρηκτικότητα του πολιτικού παρόντος, η αίσθηση του χρόνου μεταμορφωνόταν. Στο μοναδικό δοκίμιο του ιστότοπου που φέρει τον τίτλο «Παραλογισμός και αλλοτρίωση», η διαχείριση του χρόνου φάνταζε ονειρική: μέσα από μια συνειρμική γραφή, γεννημένη, όπως ο ίδιος δηλώνει χαρακτηριστικά, από τους συνεχείς «αντικατοπτρισμούς του εαυτού στον καθρέφτη της τρέχουσας πραγματικότητας», η χρονική ακολουθία των εξιστορούμενων συμβάντων θόλωνε. Οι σύγχρονες πολιτικές και πολιτισμικές εξελίξεις συμφύονταν με τις εμπειρίες του ατομικού παρελθόντος: οι προσδοκίες για ένα διαφορετικό μέλλον συνταιριάζονταν με ορισμένα από τα πιο αμφιλεγόμενα ίχνη των δραματικών γεγονότων του 20ού αιώνα. Η διάκριση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος έμοιαζε να μην έχει πλέον ιδιαίτερο νόημα στην άρθρωση αυτού του ιδιόμορφου, πρωτοπρόσωπου πολιτικού λόγου.

Περνώντας μάλιστα στην τελευταία κειμενική υποενότητα της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας, ο λόγος γινόταν ακόμα πιο συνοπτικός και υπαινικτικός. Η ένταση και η αντιφατικότητα των θυμικών φορτίων, τα οποία οδήγησαν στην παραγωγή του συγκεκριμένου ιστότοπου, επικεντρωνόταν ξανά εκεί ακριβώς απ' όπου ξεκίνησε, στα γραφιστικά δηλαδή στοιχεία: απέναντι από το νεοναζιστικό έμβλημα, ο Ρένος έχει ανεβάσει τώρα την εικόνα του Μικρού Πρίγκιπα, παρμένη από την εικονογράφηση του ομώνυμου έργου του Αντουάν ντε Σαιντ-Εξυπερύ. Ανάμεσα στα δύο γραφικά, άφηνε να παρεμβληθούν στίχοι του Ναζίμ Χικμέτ, με τους οποίους ο κατασκευαστής της σελίδας δήλωνε πως οτιδήποτε ξεκινούσε από το παρελθόν για να γεννήσει νέες μορφές στο παρόν θα παρέμενε πάντοτε ημιτελές και ανολοκλήρωτο στην προοπτική του μέλλοντος.²⁰²

Ας δούμε ένα ακόμα παράδειγμα. Προέρχεται κι αυτό από έναν εκπαιδευτικό, που υπηρέτησε στις «δυσπρόσιτες» περιοχές του Αιγαίου. Όπως και ο Νίκος, στον ιστότοπο του οποίου αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Ζαχαρίας κατασκεύασε μια πολύ πλούσια προσωπική σελίδα, προσανατολισμένη κυρίως προς τη διδακτέα ύλη της δευτε-

201 Στις προσωπικές σελίδες, στις οποίες εντοπίζονταν φιλοναζιστικές, αντισιωνιστικές ή ρατσιστικές θέσεις, οι ενότητες που αφορούσαν το παρελθόν και την ιστορία καταλάμβαναν, συνήθως, εξέχουσα θέση. Για δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα από το υλικό που μελετήθηκε βλ. [<http://homepages.pathfinder.gr/sfoulidis/>] (πρώτος εντοπισμός 10.2004, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008), και [<http://homepages.pathfinder.gr/DaidalosEupalamou/>] (πρώτος εντοπισμός 9.2003, τελευταία επίσκεψη 30.7.2007).

202 [<http://homepages.pathfinder.gr/heretical/Telika.htm>], ό.π.

ροβάθμιας εκπαίδευσης. Παρέθετε ωστόσο και κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία. Στο σύντομο βιογραφικό του σημείωμα, για παράδειγμα, σημείωνε τις εννέα πόλεις της Ελλάδας όπου γεννήθηκε, μεγάλωσε, σπούδασε, δούλεψε, και υπηρέτησε τη στρατιωτική του θητεία. Ωστόσο οι διαδρομές αυτές στο χρόνο και στο χώρο αποτυπώνονταν στον διαδικτυακό κόμβο του Ζαχαρία όχι τόσο μέσω των κειμένων του, όσο με τις εικόνες του: ο επισκέπτης ενημερωνόταν για τους τόπους που έζησε ο κατασκευαστής του ιστότοπου από τις λεζάντες κάτω από τους ζωγραφικούς πίνακες του τελευταίου, από τις φωτογραφίες του που εκτίθονταν υπό τον τίτλο «ταξίδια» και από σκίτσα που φιλοτέχνησε ο Ζαχαρίας.²⁰³

Στις εικόνες της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας, η αφήγηση της ζωής του Ζαχαρία και οι στιγμές του οικογενειακού του παρελθόντος συναντιόνταν με «τις ομορφιές της φύσης» αλλά και με τα ίχνη του παρελθόντος στους τόπους που πέρασε και έζησε. Τούτο γινόταν πιο φανερό στην υποενοότητα όπου είχε ανεβάσει είκοσι πέντε περίπου σχέδια και σκίτσα, τα οποία δούλεψε κατά τη διάρκεια της παραμονής του σε νησί των Κυκλάδων. Με τα σκίτσα αυτά ο σαραντάχρονος φιλόλογος πάσχιζε να αποδώσει την πορεία μιας μέρας, μιας εποχής, ενός χρόνου στο νησί όπως τα έζησε ο ίδιος και η οικογένειά του. Ξεκινώντας από το πρωί και προχωρώντας προς το βράδυ, αλλά και από το χειμώνα προς το καλοκαίρι, προσπαθούσε, σκιτσάροντας και εκθέτοντας στον κυβερνοχώρο, να αποκαταστήσει τη χρονική ακολουθία των αναμνήσεών του από τη συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του.

Ωστόσο, το έντονο θυμικό φορτίο που υπήρχε συσσωρευμένο στις προσωπικές αυτές δημιουργίες υπονόμει τη χρονική σταθερότητα της αφήγησης: η ημερολογιακή ροή της οπτικής διήγησης πάγωνε, για να παρεμβληθεί η εικόνα ενός παραθύρου που έμενε «πάντοτε ανοιχτό».²⁰⁴ Η ανάκληση μιας επαναλαμβανόμενης συνήθειας διέκοπτε τη χρονολογική εξιστόρηση και εισήγαγε στην οθόνη κυκλικές διαδρομές. Τα μνημεία του τοπικού παρελθόντος χάρασαν στην επιφάνεια της οθόνης τους δικούς τους χρόνους, παρακάμπτοντας τους ατομικούς και τους οικογενειακούς. Στο τέλος δε, η έντονη επιθυμία της αναχώρησης διεμβόλιζε την τάξη του βιωμένου χρόνου, εκμηδενίζοντας τη σημασία της χρονικής διαφοράς ανάμεσα στα επιμέρους στιγμιότυπα της ζωής στο νησί. Στις λεζάντες που συνόδευαν τα σκίτσα, οι γραμματικοί χρόνοι των ρημάτων ήταν μεν παρελθοντικοί, αλλά παρέμεναν διαρκείς, χωρίς να γίνονται ποτέ συντελεσμένοι. Η χρονολογική διευθέτηση του παρελθόντος με τα σκίτσα αυτά έμοιαζε σαν μια πορεία πάνω στα βράχια που ξεπροβάλλουν στην επιφάνεια ενός ρέματος: κάθε πάτημα είναι εξαιρετικά ασταθές· η διάβαση απαιτεί συνεχή άλματα μπρος πίσω στο χρόνο, ενώ κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος από την αρχή πως θα φτάσει στην απέναντι όχθη. Με άλλα λόγια, ο Ζαχαρίας, με την έκθεση των σκίτσων του στο διαδίκτυο, κατόρθωνε τελικά να στήσει ένα μηχανισμό αφήγησης του παρελθόντος. Ο μηχανισμός όμως αυτός ήταν αρκετά ασταθής και συνειρμικός, ενώ στο εσωτερικό του οι χρόνοι του παρελθόντος αφήνονταν να εκκρεμούν διαρκώς στο παρόν.

203 http://users.dra.sch.gr/symfo/as_s/astipalea.htm (πρώτος εντοπισμός 11.2004, τελευταία επίσκεψη 8.8.2008).

204 Στο ίδιο.

Συγκεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις που κάναμε κατά την ανάλυση των τελευταίων παραδειγμάτων, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ορισμένα κοινά στοιχεία, παρόλο που σε μια πρώτη ματιά προσωπικές σελίδες σαν αυτές του Ρένου, του Ζαχαρία και του Ερμή έμοιαζαν πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Καταρχάς και στις τρεις περιπτώσεις διαπιστώσαμε συναίρεση ατομικού, τοπικού και εθνικού παρελθόντος. Επιπλέον, και στις τρεις προσωπικές σελίδες η συναίρεση του παρελθόντος προϋπέθετε την *οπτική* εξιστόρηση: τα συμβάντα του παρελθόντος εγκλείονταν μέσα σε οπτικές, κυρίως, ψηφιακές δομές (φωτογραφικές, σχεδιαστικές και, σε κάποιες περιπτώσεις, κινητικές). Την ίδια στιγμή, η σκηνοθετημένη ακολουθία των εικόνων αυτών προσδιόριζε σε σημαντικό βαθμό την έκβαση της εξιστόρησης. Ωστόσο, όπως είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε, η ακολουθία ήταν, κατά το μάλλον ή ήττον, συνειρμική: τις περισσότερες φορές, οι διαφορετικές εικόνες αναπτύσσονταν στην επιφάνεια της οθόνης σε μια ονειρική σχεδόν διάταξη, εκλύοντας περίσσια θυμική ενέργεια.

Η *έκκλιση θυμικής ενέργειας* μας φέρνει πιο κοντά στο δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό που μπορούσε να εντοπίσει κανείς στις ελληνικές προσωπικές σελίδες με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα». Η ανάλυση των ποιοτικών αλλά και των ποσοτικών δεδομένων έδειξε πως όσο περισσότερο μπλέκονταν οι αυτοβιογραφικές αναφορές με την τοπική και την εθνική ιστορία στο εσωτερικό μιας ελληνικής προσωπικής σελίδας, τόσο περισσότερα μεγάλωναν οι πιθανότητες να γεμίσει η οθόνη με συναισθηματικές εξάρσεις, με εικόνες και λέξεις γεμάτες ένταση, με λεξιλόγια και εκφραστικούς τρόπους που δεν ανήκαν στον «ψυχρό» κόσμο της επιστημονικής Ιστορίας, αλλά στο «θερμό» σύμπαν της σύγχρονης ελληνικής ιστορικής κουλτούρας. Πραγματικά, οι προσωπικές σελίδες με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα» ήταν παραδομένες στην επικράτεια του θυμικού: εννιά στις δέκα από αυτές τις σελίδες χαρακτηρίζονταν από την παρουσία έντονων συναισθηματικών αφηγηματικών στοιχείων.²⁰⁵

Ας επιμείνουμε λοιπόν λίγο περισσότερο στη θυμική (affective) αυτή έκρηξη και ας αναζητήσουμε τη σχέση της όχι μονάχα με το διαδίκτυο αλλά συνολικότερα με τις οπτικές τεχνολογίες που κυριάρχησαν στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Ας ξεκινήσουμε με μια παρατήρηση που φαντάζει μάλλον δεδομένη στις μέρες μας: μια τηλεοπτική εικόνα, η οποία προβάλλει τα συντρίμια ενός μεγάλου σεισμού, μια κινηματογραφική ερωτική σκηνή, μια ψηφιακή φωτογραφία από μια εκδρομή στο εξωτερικό, ή ένα καρτέ από το υπερηχογράφημα ενός εμβρύου στην κοιλιά της μέλλουσας μητέρας μπορεί να ενεργοποιήσουν *αυτοστιγμεί* θυμικές αντιδράσεις σε χιλιάδες πιθανούς θεατές των παραπάνω εικόνων. Παρόλο που οι περισσότεροι από τους θεατές αυτούς μπορεί να ζουν εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά από τον τόπο του σεισμού, παρόλο που αρκετοί πιθανόν να έχουν αρκετό καιρό να ερωτευθούν ή να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, παρόλο που μπορεί να μην έχουν γεννήσει παιδιά, εικόνες σαν τις προηγούμενες φαίνεται πως καταφέρνουν με ευκολία «να

205 Το ακριβές ποσοστό είναι ακόμα μεγαλύτερο (94,70%).

μιλήσουν στην καρδιά τους». Αν υπάρχει κάποιος κοινός παρονομαστής που επιτρέπει στις διαφορετικές αυτές εικόνες να διεγείρουν το θυμικό του –διευρυμένου, συνάμα δε και εξαιρετικά ετερόκλητου– ακροατηρίου τους, αυτός θα πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στην κοινή τεχνομορφή των παραπάνω εικόνων: όπως έχει δείξει ο Massumi, οι εικόνες αυτές μεταφέρουν μεγάλο απόθεμα θυμικής ενέργειας ακριβώς επειδή μπορούν να συνοψίζουν στις «πολυμεσικές» επιφάνειές τους θραύσματα από προγενέστερες εικόνες και ήχους, καθώς και διαφορετικές αισθητικές ή κειμενικές μορφές.²⁰⁶

Προφανώς η ιδιότητα μιας εικόνας να διεγείρει το θυμικό δεν αφορά αποκλειστικά και μόνο τις συγκεκριμένες τεχνο-οπτικές επιφάνειες του ύστερου 20ού αιώνα. Επίσης, θα ήταν αρκετά παρακινδυνευμένο να υποστηρίξει κανείς πως σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους δεν υπήρχαν πιθανότητες διέγερσης θυμικών αντιδράσεων σε μαζική κλίμακα. Ωστόσο, δύσκολα μπορεί να προσπεράσει κανείς το γεγονός πως, στη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του περασμένου αιώνα, η θυμική διέγερση φαίνεται πως απέκτησε ξεχωριστή σημασία: μια από τις πιο έντονες συζητήσεις που διεξάγεται τα τελευταία χρόνια αφορά ακριβώς τους τρόπους και το βαθμό που η θυμική ενέργεια έχει ενσωματωθεί στις ευρύτερες παραγωγικές δομές του σύγχρονου κόσμου, καθώς επίσης τους μηχανισμούς που μεταφράζουν την ενέργεια αυτή σε χρηματική αξία. Παρά τις αντιθέσεις και τις διαφορετικές ερμηνείες, η συζήτηση αυτή έχει καταδείξει πως η διερεύνηση της θυμικής εργασίας (affective labor) και της θυμικής παραγωγής (affective production) αποτελεί σημείο-κλειδί για την κατανόηση των μεταπλάσεων που έχει υποστεί το κεφαλαιοκρατικό σύστημα παραγωγής στη διάρκεια του ύστερου 20ού αιώνα.²⁰⁷

Ειδικότερα η διάδοση των ψηφιακών δικτύων και η συνακόλουθη αναβάθμιση της κυκλοφορίας εικόνων εντός των ευρύτερων παραγωγικών μηχανισμών στις τελευταίες τρεις δεκαετίες έδωσαν ακόμα μεγαλύτερες προοπτικές στη διερεύνηση της θυμικής παραγωγής. Όπως παρατηρεί η θεωρητικός του ψηφιακού πολιτισμού Tiziana Terranova, ολόκληρο το δίκτυο διαδικασιών, κεφαλαίων και νοημάτων που περιγράφεται σήμερα ως «ψηφι-

206 Massumi, *Parables for the virtual*, σ. 23-27.

207 Παρόλο που η συμβολή της θυμικής παραγωγής στις αλλαγές τις οποίες υφίσταται το κεφαλαιοκρατικό σύστημα στον ύστερο 20ό αιώνα άρχισε να διερευνάται αρκετά χρόνια νωρίτερα, η έκδοση της *Αυτοκρατορίας* έδωσε νέες κατευθύνσεις στη σχετική συζήτηση· βλ. Hardt – Negri, *Αυτοκρατορία*, ό.π., σ. 389-395. Για τη βασική θέση που αναπτύσσεται στο βιβλίο αυτό περί υψηλής προτεραιότητας της θυμικής εργασίας στο πλαίσιο του ύστερου καπιταλισμού βλ., επίσης, Hardt, «Affective labor», *Boundary 2*, 26/2, 1999, σ. 96-97. Για μια κριτική της θέσης αυτής, εντοπισμένη ιδιαίτερα στη σχέση μεταξύ θυμικής παραγωγής και χρηματικής αξίας, βλ. George Caffentzis, «Immeasurable value? An essay on Marx's legacy», *The Commoner*, 10, 2005, σ. 87-114. Για μια εικόνα των διστάσεων που έχει λάβει η συζήτηση σε διαφορετικούς ακαδημαϊκούς χώρους βλ., ενδεικτικά, Patricia Clough, «Introduction», στο P. Clough (επιμ.), *The Affective Turn: Theorising the Social*, Duke University Press, Ντάραμ 2007, σ. 1-32, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822389606>, και Emma Dowling – Rodrigo Nunes – Ben Trott, «Immaterial and affective labour: Explored», *ephemera*, 7/1, 2007, σ. 1-7. Τέλος, για μια κριτική αποτίμηση της συζήτησης, ιδιαίτερα στο χώρο της θεωρίας και της πολιτισμικής κριτικής, βλ. Clare Hemmings, «Invoking affect. Cultural theory and the ontological turn», *Cultural Studies*, 19/5, 2005, σ. 548-567.

ακή οικονομία» πρέπει να γίνεται πλέον κατανοητό ως ένα τεράστιο πεδίο διεκδίκησης της θυμικής παραγωγής. Στο εσωτερικό αυτού του πεδίου η θυμική ενέργεια μετασχηματίζεται και καταλήγει να αποδίδει υψηλή χρηματική αξία, καθώς κυκλοφορεί με επιτυχία στα δίκτυα που συστήνουν οι οπτικές κυρίως τεχνολογίες του ύστερου 20ού αιώνα. Σύμφωνα με μάλιστα με την Terranova, οι προσωπικές σελίδες στο διαδίκτυο μας προσφέρουν ένα καλό παράδειγμα για να παρακολουθήσουμε καλύτερα την παραπάνω μετατροπή: η έκρηξη της αφήγησης των εξατομικευμένων ιστοριών ζωής και η συνακόλουθη έκθεση των προσωπικών παθών, των εμπειριών και των προσδοκιών μπροστά στα διευρυμένα ακροατήρια του κυβερνοχώρου τοποθετούσε εντός του χώρου συναλλαγών της ψηφιακής οικονομίας τεράστιο αριθμό ατόμων.²⁰⁸ Το κοινό νόμισμα που διευκόλυνε και προωθούσε αυτές τις συναλλαγές ήταν η παραγωγή εικόνων με υψηλό θυμικό φορτίο. Μεταφρασμένη στο συγκεκριμένο γένος εικόνων, η αφήγηση των συμβάντων του βίου συντονιζόταν με την οπτική μορφολογία των δικτύων του ύστερου 20ού αιώνα και συνδεόταν με την κυρίαρχη οικονομική λογική που καθόριζε τη λειτουργία των δικτύων αυτών, τη δημιουργία δηλαδή «χρηματικής αξίας μέσα από τη σύμπλεξη γνώσης, κουλτούρας και θυμικότητας».²⁰⁹

Μια τρίτη παρατήρηση που προκύπτει από τη μελέτη των προσωπικών σελίδων με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα» αφορά τη μεθοδολογία της ανάλυσης: η οπτική μορφολογία των συγκεκριμένων ιστότοπων δύσκολα μπορεί να δουλευτεί με τα διανοητικά εργαλεία της γραμμικότητας. Για να κατανοήσουμε τη συγκεκριασμένη απόδοση των συμβάντων του βίου –ατομικού, τοπικού και εθνικού– μέσα από τις εικόνες των προσωπικών σελίδων, φαίνεται πως χρειάζεται να προστρέξουμε περισσότερο στις έννοιες της χρονικής ταλάντωσης, της διακοπής, του απρόβλεπτου, του μη προδιαγεγραμμένου, παρά σε εκείνες της συνέχειας, της ακολουθίας και της διαδοχής. Κάθε φορά που ο κατασκευαστής μιας προσωπικής σελίδας αποφάσιζε να εκθέσει στο διαδίκτυο στιγμιότυπα από τη ζωή του συρράπτοντάς τα με οπτικές μορφές που αντανakλούσαν ευρύτερες αισθήσεις του χρόνου, ο χρόνος της αφήγησης έμοιαζε να ταλαντώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώσπου έχανε, σχεδόν ολοκληρωτικά, κάθε έννοια διάστασης. Το βάθος, η απόσταση και η χρονική κατεύθυνση των επιμέρους συμβάντων διαλύονταν, φέρνοντας στο προσκήνιο μια γενικευμένη αίσθηση ταυτοχρονίας. Στην επιφάνεια της οθόνης, τα ήδη συντελεσμένα, τα συντελούμενα και τα μελλούμενα φάνταζαν *ταυτοχρόνως παρόντα*. Και το πιο σημαντικό: η ανάδυση αυτής της σχεδόν ονειρικής χρονικής αίσθησης έδειχνε άμεσα εξαρτημένη από την ένταση του θυμικού φορτίου που μετέφεραν οι επιμέρους οπτικές μορφές.

Σε αυτήν ακριβώς τη θυμική ανάδυση ενός «ταυτόχρονου παρόντος» θεωρώ πως πρέπει να αναζητήσουμε την ξεχωριστή ιστορικότητα των διαδικασιών παραγωγής του παρελθόντος στις παραπάνω ηλεκτρονικές σελίδες. Καθώς ο 20ός αιώνας έβαινε προς τη

208 Tiziana Terranova, «Free labor: Producing culture for the digital economy», *Social Text*, 18/2, 2000, σ. 52-53, DOI: http://dx.doi.org/10.1215/01642472-18-2_63-33.

209 Στο ίδιο, σ. 38.

δύση του, η έκλυση και η συσσώρευση μεγάλων αποθεμάτων θυμικής ενέργειας μετέβαλλε σταδιακά την ίδια την αίσθηση του παρόντος. Ο Massumi αποκαλεί την αίσθηση αυτή, την οποία βιώνουν με διαρκώς αυξανόμενη επίταση ολοένα και μεγαλύτερα τμήματα των ευρωπαϊκών κυρίως κοινωνιών τα τελευταία σαράντα χρόνια, «εικονικό παρόν». Στην πράξη τούτο σημαίνει πως στην επικράτεια του παρόντος δρομολογείται ένας καινούργιος *χρονισμός*, ένα «βιωμένο παράδοξο, όπου αυτά που [σε προγενέστερες ιστορικές συγκυρίες] θα βιώνονταν κανονικά ως αντίθετα καταρρέουν, συνασπίζονται και συνδέονται», με πρώτο και καλύτερο το δίπολο παρελθόν-μέλλον.²¹⁰ Σύμφωνα με έναν άλλο θεωρητικό του ψηφιακού πολιτισμού, τον Peter Lunenfeld, θα έπρεπε να εφεύρουμε καινούργιους γραμματικούς τύπους, κάτι σαν έναν «μέλλοντα-ως-ενεστώτα» (future/present), αν θέλουμε να αποκαταστήσουμε γλωσσικά τη μεταλλαγμένη αίσθηση του παρόντος στις τελευταίες δεκαετίες.²¹¹ Και τούτο, διότι το ενεργειακό φορτίο κάθε μορφής που αναδύεται μέσα από τα δίκτυα της ψηφιακής οικονομίας μεταμορφώνει το τοπίο της ανάδυσης σε ένα χωροχρόνο όπου «η μελλοντικότητα συνδυάζεται, χωρίς διαμεσολαβήσεις με την παρελθοντικότητα», αποκλείοντας κάθε πιθανότητα για το παρόν, αφού το παρόν «συμβαίνει τόσο γρήγορα, ώστε να μην μπορεί να γίνεται αισθητό, τόσο γρήγορα ώστε *πραγματικά* να μην είναι πλέον δυνατόν να *συμβαίνει*».²¹²

Η νέα «δομή της αίσθησης», η οποία προέκυπτε σταδιακά μέσα από την ενδυνάμωση της θυμικής παραγωγής κατά τον ύστερο 20ό αιώνα, αποτέλεσε τη βασική συνθήκη εντός της οποίας υλοποιούνταν η συνειρμική παραγωγή του παρελθόντος στις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα. Όπως η βιωμένη εμπειρία της υπερατλαντικής μετανάστευσης στις αρχές του 20ού αιώνα, έτσι και η εμπειρία ενός *μέλλοντος ήδη παρόντος και ενός παρόντος που παλιώνει πριν προλάβει να βιωθεί* συμπιέζε στα τέλη του ίδιου αιώνα τις ατομικές, τις εθνικές και τις τοπικές εκδοχές του παρελθόντος σε μια νέα «ταυτοχρονία». Στην ιστορική συνθήκη του *εικονικού παρόντος*, τα ίχνη του παρελθόντος λειτουργούσαν ως εκρηκτικοί μηχανισμοί: απελευθέρωναν συσσωρευμένη θυμική ενέργεια στις επιφάνειες του παρόντος, εκκινώντας διαρκώς νέες διεκδικήσεις για το μέλλον.

Η έκλυση θυμικής ενέργειας προσδιόριζε και εξατομίκευε τη σχέση με το παρελθόν και την Ιστορία στις ελληνικές προσωπικές σελίδες με τα «συνεφαπτόμενα παρελθόντα» την ίδια στιγμή την έδενε πιο σφικτά με τα δεδομένα του παρόντος αλλά και με τις μελλοντικές προσδοκίες. Σε μια από τις οθόνες μιας προσωπικής σελίδας από την Κύπρο, η οποία έφερε τον τίτλο «Η ιστορία ενάντια στα κοπελλούδκια», ο κατασκευαστής της έσπευδε να αναγνωρίσει την Ιστορία ως «γνώση του παρόντος»: η Ιστορία, έγραφε ανάμεσα σε άλλα, «είναι εκ φύσεως ενάντια στο ρηχό, το ξέβαθο και το στενό. Σ' ένα κόσμο που πολεμά να χάσει τη ταυτότητα του, η ιστορία υπενθυμίζει πόσο αρχαίος είναι ο κόσμος –και

210 Massumi, *Parables for the Virtual*, ό.π., σ. 30.

211 Peter Lunenfeld, «Theorizing in real time: Hyperaesthetics for the technoculture», *Afterimage*, 23, 1996, σ. 16-18.

212 Massumi, *Parables for the Virtual*, ό.π., σ. 30 (η έμφαση, δική μου).

πόσο λάθος, αλλά και ανέφικτο, είναι το να προσπαθείς να εξαφανίσεις τις διαφορές και να φτιάξεις ένα κόσμο από όμοια νευρόσπαστα. Η ιστορία λοιπόν συνδέεται αναπόφευκτα με τα μεγάλα ζητήματα του παρόντος. Και συνδεόμενη με το παρόν, άλλα ζητήματα του παρόντος η ιστορία τα επικροτεί και τα χρίζει μεγάλα και σπουδαία, άλλα τα καταδικάζει σαν ψέματα, άλλα τα παραμερίζει σαν ανάξια λόγου, ενώ άλλα τα παρατηρεί μόνο για το αστείο του πράγματος».²¹³

Για τον συγκεκριμένο κατασκευαστή η Ιστορία αναγόταν σε πραγματικό δικαστή του παρόντος. Βεβαίως, η δίκη αυτή του παρόντος επιτελούνταν με πολύ συγκεκριμένο τρόπο: στην κορυφή της οθόνης προβαλλόταν η φωτογραφία ενός φαλλόμορφου βράχου. Μια ημίγυμνη γυναίκα αγκαλιάζει με πάθος το βράχο αυτόν (εικ. 10). Ακριβώς από κάτω, η λεζάντα πληροφορούσε τον επισκέπτη πως «η ανοησία είναι ανοησία, μα η ιστορία της ανοησίας είναι επιστήμη». Το μήνυμα ήταν προφανές: η Ιστορία είναι κάτι παραπάνω από «γνώση του παρόντος»: είναι ερωτική εισβολή του παρελθόντος στο παρόν. Είναι ένας γιγάντιος φαλλός που έρχεται να σαρώσει «τα κοπελλούδκια», τον σημερινό δηλαδή κόσμο των «εκθηλυμένων εθνοπροδοτών» και των επαγγελματιών ιστορικών, οι οποίοι έχουν κάνει την «ανοησία» τους επιστήμη της Ιστορίας.



Εικ. 10. Λεπτομέρεια από τη σελίδα [<http://homepages.pathfinder.gr/DaidalosEupalamou/>].

213 [<http://homepages.pathfinder.gr/DaidalosEupalamou/>], ό.π.

Χωρίς αμφιβολία, η πρόσληψη του εθνικού παρελθόντος ως δικαστή του παρόντος, η κατανόηση της εθνικής ιστορίας ως ενός προβολέα που μπορεί να ρίχνει το δυνατό του φως σε κάθε «σκοτεινή» στιγμή του παρακμιακού παρόντος και να αποκαλύπτει τη γύμνια του τελευταίου σε σχέση με έναν αγιοποιημένο εθνικό χρόνο, δεν προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση. Στις οθόνες της συγκεκριμένης ιστοσελίδας, οι εικόνες και τα σχόλια έμοιαζαν αρκούντως οικεία: οι εθνικιστικές, ρατσιστικές και έντονα φαλλοκρατικές κορόνες ανακαλούσαν όψεις μιας ιστορικής κουλτούρας η οποία διεκδίκησε –και εν πολλοίς πέτυχε– την κυριαρχία της στον ελληνικό χώρο αρκετά ίσως χρόνια πριν από την έλευση του διαδικτύου στη δεκαετία του '90.

Υπήρχε, ωστόσο, και κάτι «καινούργιο» στην παλαικότητα των μορφών. Λίγες γραμμές παρακάτω από την εικ. 10, πατώντας σε έναν υπερσύνδεσμο που επιγραφόταν «Η αγάπη για τες πέτρες τζαι τα χώματα», μπορούσε κανείς να διαβάσει:

Γίναμε Έλληνες, και είμαστε Έλληνες σε μίαν συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας μας. Αγαπούμεν λοιπόν ό,τι είδαμε κι ό,τι εγνωρίσαμεν εδώ [...], αγαπούμε τα χώματα, τες πέτρες [...]. Αγαπούμε τη γλώσσα μας, με τις πανάρχαιες επιβιώσεις [...]. Αγαπούμεν την αγάπη μας για τη Κύπρο.²¹⁴

(η έμφαση, δική μου)

Η αναδιπλασιασμένη («αγαπούμεν την αγάπη μας») θυμική έκχυση είχε αποκτήσει πλέον μια βασική προϋπόθεση: μπορούσε να υλοποιηθεί μονάχα στο πλαίσιο μιας ιστορικής κουλτούρας όπου το «γίναμε», το «είμαστε» και η «συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας» μπορούσαν να τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο, χωρίς διακρίσεις και χρονικούς αναβαθμούς· μπορούσε να υλοποιηθεί μονάχα σε μια κοινωνία του ύστερου 20ού αιώνα, σε μια κοινωνία όπου το παρελθόν, το παρόν και το ιστορικό γεγονός *μπορούσαν να συμβαίνουν ταυτόχρονα*. Η καινούργια αυτή μορφή ενσυναίσθησης του ιστορικού χρόνου υπερέβαινε προγενέστερες γραμμικές ακολουθίες. Με την κυριαρχία οπτικών δομών κινητοποιούσε τις αισθήσεις, παρήγαγε απόλαυση και εκμηδένιζε τις αποστάσεις ανάμεσα στο ατομικό βίωμα και στον εθνικό χρόνο. Πέρα από αυτά, όμως, κατόρθωνε και κάτι πολύ πιο σημαντικό: ακινητοποιώντας την Ιστορία, κάνοντάς την να μοιάζει με γεωλογικό πέτρωμα (φαλλόσχημο πάντως), περιέβαλλε το ίχνος του παρελθόντος με έντονα θυμικά φορτία. Η περιβολή αυτή επέτρεπε στα σημάδια του παρελθόντος να κυκλοφορούν με ευχέρεια στις δικτυακές δομές του ψηφιακού καπιταλισμού. Με τον τρόπο αυτόν, τούτος ο νέος *χρονισμός*, αυτό το νέο «ταυτόχρονο» ή «εικονικό παρόν» φαινόταν να συμπορεύεται με ευρύτερες προϋποθέσεις για την παραγωγή αξίας και νοήματος στο ιστορικό πλαίσιο του τέλους του 20ού αιώνα: παραγωγή μακριά από την ισορροπία, συρρίκνωση των χρονικών και χωρικών αποστάσεων, επιτακτικός εξεικονισμός, διαρκής κινητικότητα και, κυρίως, διαρκής αναγωγή στο θυμικό.

214 <https://web.archive.org/web/20050323134857/http://clubs.pathfinder.gr/keryneia>

Μέρος Τρίτο

Συνθέσεις

Στον επίλογο του βιβλίου του *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ο Αντώνης Λιάκος υποστηρίζει πως το έργο της ιστορίας εγκαινιάζει έναν υβριδικό χωροχρόνο. Έχοντας ήδη αναλύσει τις περιπέτειες της ιστορικής γνώσης στη διάρκεια των νεότερων χρόνων, ο Λιάκος εντοπίζει το χωροχρόνο αυτόν κάπου ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Το ιστορούν υποκείμενο, γράφει, κρατά απόσταση από τα συμβάντα του παρελθόντος με τα οποία καταγίνεται, την ίδια στιγμή που προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί όσο μπορεί περισσότερο και από τη γενική εικόνα για το παρελθόν, η οποία διαμορφώνεται μέσα από τις πιέσεις και τις ερμηνείες του παρόντος. Τούτη η «διπλή απόσταση» δημιουργεί έναν ενδιάμεσο χώρο για την ιστορία, η κατοίκηση του οποίου επιτρέπει την ανάπτυξη κριτικού λόγου τόσο απέναντι στο παρελθόν όσο κι απέναντι στο παρόν.

Ουσιαστικά, το συγκεκριμένο βιβλίο προτείνει μιαν *ανυσματική μορφολογία* της ιστορίας: η ιστορική γνώση κατανοείται ως ένα τοπολογικό σύστημα, στο εσωτερικό του οποίου μπορούμε να διακρίνουμε διανύσματα, συγκεκριμένες και μετρήσιμες δηλαδή αποστάσεις. Όπως μάλιστα επισημαίνει ο συγγραφέας, αυτή ακριβώς η ανυσματική μορφολογία αποτέλεσε το εχέγγυο για την παραγωγή του παρελθόντος στους δύο τελευταίους αιώνες: η «δυναμική δημιουργικότητα της ιστορίας οφείλεται στο γεγονός ότι αναπαράγει την διπλή αποστασιοποίηση στο εσωτερικό της, ιστορικοποιώντας συνεχώς τον εαυτό της».²¹⁵

Πράγματι, από την αρχή έως το τέλος του βιβλίου αυτού προκρίνονται οι έννοιες της *απόστασης*, της *διάκρισης* και της *κριτικής* και αναδεικνύονται σε πυλώνες γύρω από τους οποίους οργανώθηκε η πρόσληψη του παρελθόντος στη διάρκεια της νεωτερικότητας. Τοποθετώντας τις διαφορετικές και πολύτροπες διαδικασίες αυτής της πρόσληψης μέσα από το πρίσμα του *νεωτερικού καθήκοντος της διάκρισης*, ο Λιάκος δείχνει πως «το παρελθόν γίνεται τελικά ιστορία», όταν εκείνος ή εκείνη που αναλαμβάνει κάθε φορά να το ιστορήσει κατορθώνει να ανασυστήσει με επιτυχία ορατές και μετρήσιμες αποστάσεις: ανάμεσα στον εαυτό και στο παρελθόν, στον εαυτό και στο παρόν, ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλο, ανάμεσα στο υποκείμενο και στους δημόσιους θεσμούς διαχείρισης του παρελθόντος, ανάμεσα στη μνήμη, στη βιωμένη εμπειρία και στις κυρίαρχες ιστοριογραφικές αφηγήσεις.

Από την ανάγνωση, μάλιστα, του συγκεκριμένου βιβλίου γίνεται σαφές πως η διάκριση και η χάραξη αποστάσεων δεν αφορά μονάχα την επιστημονική ιστορία. Αφορά εξίσου – ίσως μάλιστα και περισσότερο – και τη συγκρότηση της μοντέρνας ιστορικής κουλτούρας, τους τρόπους δηλαδή με τους οποίους μεμονωμένα υποκείμενα αλλά και ευρείες συλλο-

215 Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, ό.π., σ. 285.

γικότητες έμαθαν να χτίζουν τις αντιλήψεις τους για το παρελθόν στις διαφορετικές χρονικές συγκυρίες του 19ου καθώς και σε μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα.

Το σχήμα, ωστόσο, της ανυσματικής πρόσληψης του παρελθόντος δεν είναι σκληρό: ο Λιάκος φροντίζει να κάνει σαφές πως η επιτυχία των προηγούμενων διακρίσεων δεν υπήρξε αυτονόητη ούτε για μια στιγμή στη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων. Όπως παρατηρεί, στον «ενδιάμεσο χωροχρόνο» της ιστορίας κυριαρχούσε διαρκώς μια «ασταθής και ρευστή κατάσταση».²¹⁶ Παρ' όλα αυτά όμως, σε ολόκληρη την έκταση του βιβλίου είναι διάχυτη η πεποίθηση πως στις περισσότερες περιστάσεις οι ιστορικοί και οι ιστορικές έβρισκαν τελικά τον τρόπο να μετοικήσουν στο «ενδιάμεσο», κατόρθωναν δηλαδή να σχεδιάσουν έναν ευκλείδειο χωροχρόνο, όπου ο εαυτός, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον διατάσσονταν σε οριοθετημένες μεταξύ τους αποστάσεις, διακριτές και νομιμοποιημένες μέσα από τα κυρίαρχα, κάθε φορά, κυκλώματα της ιστορικής κουλτούρας.

Υπάρχει, ωστόσο, ένα χρονικό σημείο όπου μετά απ' αυτό η αστάθεια και η ρευστότητα αυξήθηκαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε άρχισε να τίθεται σε κίνδυνο η λειτουργία της Ιστορίας ως ανυσματικής γνώσης για το παρελθόν. Ο Λιάκος είναι σαφής: μια σειρά εξελίξεις που σημειώθηκαν στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα φάνηκαν να μεταμορφώνουν το γραμμικό τοπίο της παραγωγής λόγου για το παρελθόν. Η παρείσφρηση των εικόνων και η συνακόλουθη απώλεια της παντοκρατορίας του γραπτού κειμένου στην άρθρωση του λόγου για το παρελθόν, η ανατροπή της σχέσης «λίγοι παραγωγοί-πολλοί καταναλωτές» του ιστορικού κειμένου, η δυσκολία να διακριθούν με ασφάλεια οι συλλογικοί θεσμοί που εγγυώνται την εγκυρότητα της ιστοριογραφικής παραγωγής (αρχεία, βιβλιοθήκες, ειδικά έντυπα, κ.ά.) από άλλους θεσμούς με παρόμοια μορφολογία (διαδικτυακά αρχεία, ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες, γενικοί μηχανισμοί αναζήτησης και ανάκλησης πληροφορίας, κ.ά.), καθώς και τα πυκνοχτισμένα, μη γραμμικά πληροφορικά πεδία των τελευταίων είκοσι πέντε περίπου χρόνων αξιολογούνται στο παραπάνω βιβλίο ως βασικές προκλήσεις, στις οποίες θα έπρεπε να απαντήσουν όλοι εκείνοι που επιθυμούσαν την κατοίκηση του «ενδιάμεσου χωροχρόνου» της ιστορίας στον ύστερο 20ό αιώνα.²¹⁷

Ο Λιάκος, ωστόσο, δεν ήταν μόνος του. Οι επισημάνσεις του περί κορύφωσης της αστάθειας στον «ενδιάμεσο χωροχρόνο» της ιστορίας απηχούσαν ευρύτερες ανησυχίες, οι οποίες γίνονταν περισσότερο έκδηλες όσο πλησίαζε το τέλος του περασμένου αιώνα. Πραγματικά, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '80 η κυριαρχική παρουσία της εικόνας και η διαμόρφωση συνθηκών υπερπληροφόρησης δημιούργησε καινούργιες απορίες στο χώρο της θεωρίας της Ιστορίας.²¹⁸ είναι δυνατόν να επιβιώσουν εξιστορητικοί μηχανισμοί

216 Στο ίδιο, σ. 284.

217 Στο ίδιο, σ. 17-20.

218 Βλ., ενδεικτικά, Robert A. Rosenstone, «History in images / History in words: Reflections on the possibility of really putting History onto film», *American Historical Review*, 93/5, 1988, σ. 1173-1185, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1873532>, Pierre Sorlin, «Endgame?», *Screening the Past*, 6, 1999, διαθέσιμο στην <https://web>.

σε ένα περιβάλλον όπου οι αισθήσεις της απόστασης (χωρικής και χρονικής) βρίσκονται σε καθεστώς εξαιρετικής συμπίεσης; Πώς είναι δυνατόν να μιλάμε για παραγωγή συνεκτικού ιστορικού λόγου σε μια συγκυρία που χαρακτηρίζεται από θραυσματικές ροές ιστορικής πληροφορίας, από μηχανισμούς διαρκούς επανάληψης του παρελθοντικού ίχνους και από μη γραμμικές χρονικές ακολουθίες; Αν δεν μπορούμε πια να διακρίνουμε με ευχέρεια έναν «ενδιάμεσο χωροχρόνο», έναν ορίζοντα δηλαδή εντός του οποίου διασφαλίζονται αποστάσεις, ευνοούνται κριτικά εγχειρήματα και διακρίνονται συγκεκριμένες σχέσεις μεταξύ υποκειμένων, συμβάντων και ιχνών του παρελθόντος, τότε τι είδους ακριβώς Ιστορία μπορούμε να αναμένουμε στα τέλη του 20ού και στις αρχές του επόμενου αιώνα;

Μετά τα μέσα, μάλιστα, της δεκαετίας του '90, η διείσδυση του διαδικτύου επιτάχυνε τον αναστοχασμό, φτάνοντας σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και σε εκτιμήσεις για το τέλος των εξιστορητικών εγχειρημάτων, τουλάχιστον στη μορφή που τα γνωρίσαμε στη μακρά διάρκεια των τελευταίων δύο αιώνων.²¹⁹ Στο πλαίσιο αυτό γίνονταν ολοένα και πιο συχνές οι φωνές που αμφισβητούσαν πλέον τη δυνατότητα των ιστορικών να εγκιβωτίζουν μέσα στις τεχνοοπτικές δομές του ύστερου 20ού αιώνα ορθολογικές αποδόσεις των συμβάντων μιας περασμένης εποχής και κριτικές προσλήψεις του παρελθόντος. Στο πλαίσιο αυτής της πεσιμιστικής ανάλυσης, φαινόταν ολοένα και πιο δύσκολο να διακρίνει κανείς στα άναρχα ψηφιακά δίκτυα του ύστερου 20ού αιώνα αποστασιοποιημένες τοποθετήσεις του υποκειμένου που ιστορεί τόσο από τα γεγονότα του παρελθόντος όσο και από τις πιέσεις του παρόντος, καθώς και ερμηνείες για το παρελθόν, οι οποίες θα μπορούσαν να κυκλοφορούν και να ανανεώνονται σε μια οριοθετημένη δημόσια σφαίρα.

Οι προκλήσεις και οι αμηχανίες που αναπτύξαμε στις προηγούμενες παραγράφους αφορούν και τη μελέτη των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Για να είμαι πιο ακριβής, συνθέτουν την τελική δοκιμασία όπου θα πρέπει να υποβάλουμε τα συμπεράσματα που προέκυψαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Στο προηγούμενο κεφάλαιο, για παράδειγμα, διακρίναμε συγκεκριμένους χρονισμούς, συγκεκριμένες δηλαδή αφηγηματικές συνταγές στη βάση των οποίων αποκαθίστατο εν μέρει η ακολουθία μεταξύ παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος στις οθόνες των ιστότοπων. Οι προβληματισμοί, ωστόσο, που εκτέθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους διευρύνουν τις αβεβαιότητες σε ό,τι έχει να κάνει με τον – έτσι κι αλλιώς– ασταθή χαρακτήρα αυτής της ακολουθίας.

Αν κατορθώσαμε, για παράδειγμα, να εντοπίσουμε ορισμένες μεταπλάσεις των ιχνών του παρελθόντος ή να απομονώσουμε κάποιους καινούργιους χρονισμούς στις οθόνες των ελληνικών προσωπικών σελίδων, σημαίνει άραγε αυτό ότι μπορούμε να μιλάμε και για

archive.org/web/20110308075438/http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/psfr6a.htm, και Tanaka, «Pasts in a digital age», ό.π.

219 Για τις διαφορετικές στάσεις των ιστορικών κατά την αρχική περίοδο διάδοσης των δικτυακών τεχνολογιών (1994-1999) βλ. Μπιλάλης, «Σπουδάζοντας μπροστά στην οθόνη: Η διείσδυση των νέων τεχνολογιών στις εκπαιδευτικές πρακτικές των ιστορικών κατά την εξετία 1994-1999», *ΙΜΕΡΟΣ*, Ι, 2001, σ. 9-22.

συγκρότηση δομημένων αφηγημάτων για το παρελθόν; Για να ρωτήσουμε διαφορετικά, στήνονται άραγε στους επαναχρονισμούς και στις μεταπλάσεις συνεκτικές δομές εξιστόρησης του παρελθόντος, όπου υποκείμενα, συμβάντα, ίχνη, ερμηνείες και χρόνοι βρίσκουν τελικά την ποθητή αλληλουχία τους; Εντέλει, αν οι ιστότοποι που μελετάμε αποτελούν ένα πλούσιο αρχείο της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας, μπορούμε να διακρίνουμε, πίσω από τις οθόνες τους, Έλληνες και Ελληνίδες του ύστερου 20ού αιώνα που κατορθώνουν τελικά να συνθέσουν *ιστορίες με νόημα* για το παρελθόν τους; Ιστορίες δηλαδή που μπορεί να αρθρώνονται και να αφορούν μεμονωμένα υποκείμενα κάθε φορά, μπορούν ωστόσο, όπως ισχυριστήκαμε στην εισαγωγή του παρόντος βιβλίου, να κυκλοφορούν με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία στο εσωτερικό μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη χρονική συγκυρία;

Οφείλω, συνεπώς, στο τελευταίο κομμάτι της έρευνας να διερευνήσω την πιθανότητα συγκρότησης παρόμοιων ιστοριών στις οθόνες των προσωπικών σελίδων. Στις σελίδες που ακολουθούν θα επιχειρήσω να διακρίνω υποκείμενα που προσπαθούν να μετοικήσουν στον «ενδιάμεσο χωροχρόνο» της ιστορίας, στήνοντας ιστότοπους στον ελληνικό κυβερνοχώρο λίγο πριν ή λίγο μετά το γύρισμα της χιλιετίας. Θα επιχειρήσω να εντοπίσω πιθανότητες συνεκτικών αφηγήσεων για το παρελθόν σε αυτά τα μη γραμμικά περιβάλλοντα παραγωγής νοήματος του ύστερου 20ού αιώνα. Θα εστιάσω σε ιστορίες που επικαθορίζονται από την παρουσία εικόνων περισσότερο παρά κειμένων· σε ιστορίες που συγκροτούνται μακριά από την ασφάλεια των βιβλιοθηκών και των αρχείων, σε ιστορίες που ερωτοτροπούν με την υβριδικότητα μάλλον παρά με τη μορφολογική καθαρότητα των αφηγηματικών τους συστατικών.

Στο τέλος του κεφαλαίου θα προτείνω μια μορφή συνεκτικής ανασύνθεσης του παρελθόντος, η οποία αποδεικνύεται ιδιαίτερα δυναμική στο σύνολο των ιστότοπων που μελετήθηκαν. Την αποκαλώ «εικόνα-κίνηση», δανειζόμενος έναν όρο που προέρχεται από το χώρο των σπουδών του κινηματογράφου. Η μορφή αυτή δεν εξαντλεί τις πιθανότητες άρθρωσης συγκροτημένου λόγου για το παρελθόν στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων. Πολύ δε περισσότερο, δεν αποκλείει την παρουσία παλαιότερων και περισσότερο ανθεκτικών ερμηνευτικών σχημάτων για το παρελθόν (π.χ., το σχήμα της τρισχιλιετούς συνέχειας του ελληνικού έθνους, κ.ά.). Θεωρώ ωστόσο πως αποτυπώνει με τον πιο πειστικό τρόπο τη διάθεση για τιθάσευση της ρευστότητας και για επιτυχή χάραξη ενός «ενδιάμεσου χωροχρόνου» σε ένα τυπικό αφηγηματικό περιβάλλον του ύστερου 20ού αιώνα – διάθεση που χαρακτηρίζει υποκείμενα έτοιμα να χτίσουν *ιστορίες* σε αφιλόξενα τεχνοτοπία συμπίεσης, αδιακρίσιας και μη γραμμικής πολυπλοκότητας.²²⁰

220 Για την έννοια του τεχνοτοπίου (technoscape) βλ. Appadurai, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», ό.π., σ. 32-33.

Μετοικώντας στον ενδιάμεσο χωροχρόνο

Το βιβλίο τούτο, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, καταπιάστηκε με εικόνες. Από το ξεκίνημα κιόλας, όταν επιχειρήσαμε να εμβαθύνουμε στις μεταμορφώσεις που υφίστανται τα ίχνη του παρελθόντος στο δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα, υποστηρίξαμε, ουσιαστικά, μια «μηχανική της εικόνας». Σύμφωνα με αυτήν, οι μηχανισμοί στη βάση των οποίων ξετυλίγονταν τα ίχνη του παρελθόντος στην οθόνη (αναδίπλωση, οπτική επαναπροώθηση, ενεστωτοποίηση, εικονογράμματα και εικονοκείμενα, υπερκωδικοποίηση) ήταν κατά βάση οπτικοί μηχανισμοί, δομές δηλαδή οι οποίες οργανώνονταν κατά την παραγωγή και την κυκλοφορία οπτικού υλικού (φωτογραφίες, γραφικά, σχέδια, σύμβολα, κ.ά.). Αλλά και στη συνέχεια, όταν προσπαθήσαμε να διακρίνουμε χρονισμούς, συγκεκριμένες δηλαδή συνταγές σύμφωνα με τις οποίες παρόν, παρελθόν και μέλλον συνδέονταν σε μια συνεκτική αφηγηματική ακολουθία, το επίδικο αντικείμενο ήταν και πάλι εικόνες: το μοτίβο των «συνεφαπτόμενων παρελθόντων», η «χωρίς μνήμη νοσταλγία», η «νοσταλγία ανάμεσα από τα ερείπια», αλλά και το «ταυτόχρονο παρόν» δεν είναι τίποτα λιγότερο από συγκεκριμένες διευθετήσεις της αίσθησης του χρόνου σε έναν κόσμο που κυριαρχούνταν από την πληθωρική παρουσία της εικόνας.

Ακόμα όμως κι αν αλλάξουμε εντελώς την οπτική γωνία της παρατήρησης και επικεντρωθούμε σε ένα διαφορετικό είδος δεδομένων, η βαρύτητα των εικόνων αποδεικνύεται για άλλη μια φορά σημαντική. Αναφέρομαι εδώ σε ποσοτικά δεδομένα. Τα αριθμητικά αυτά στοιχεία εξήχθησαν από τη στατιστική ανάλυση των αφηγηματικών μέσων που χρησιμοποιήθηκαν στο σύνολο των προσωπικών σελίδων. Για να συλλεχθούν τα δεδομένα αυτά, αρχικά καταγράφηκε κάθε οπτική, ηχητική, κειμενική ή «πολυμεσική» αφηγηματική ενότητα, όπως αυτή αναπτύχθηκε σε καθέναν ιστότοπο ξεχωριστά. Κατόπιν, τα επιμέρους δεδομένα τοποθετήθηκαν σε ενιαία αριθμητική κλίμακα με τη βοήθεια ενός ειδικού συντελεστή, τον οποίο αποκαλώ «δείκτη εκφραστικότητας» (EI).²²¹ Η κατάταξη αυτή επιτρέπει την εξαγωγή συγκρίσιμων ποσοτικών ενδείξεων, οι οποίες με τη σειρά τους μας βοηθούν να εντοπίσουμε τις βασικές αφηγηματικές προτιμήσεις των κατασκευαστών των προσωπικών σελίδων.

Μελετώντας λοιπόν την κατανομή των τιμών στο εσωτερικό της παραπάνω κλίμακας, διαπιστώνει κανείς πως παρουσίαζαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον οι τιμές που έπαιρνε ένας άλ-

221 Ο συντελεστής αυτός παίρνει τιμές ανάλογα με το είδος του αφηγηματικού μέσου (κείμενο, εικόνα, γραφικό, κ.ά.) και το εμβαδόν που αυτό καλύπτει στο σύνολο των οθονών μιας προσωπικής σελίδας. Για τον αναλυτικό τρόπο υπολογισμού του βλ. Παράρτημα 2, στο τέλος του βιβλίου. Για την εξάβαθμη κλίμακα κατάταξης των προσωπικών σελίδων ανάλογα με την τιμή που παίρνει ο δείκτης (EI) σε κάθε περίπτωση, βλ. παραπάνω, υποσημ. 137.

λος συντελεστής. Ας ονομάσουμε τον δεύτερο αυτόν συντελεστή «δείκτη οπτικότητας» (VIn). Ο συντελεστής αυτός φανερώνει τι ποσοστό από το σύνολο των αφηγηματικών μέσων που χρησιμοποιήθηκαν σε μια προσωπική σελίδα είχε οπτική μορφή. Έτσι, αν, για παράδειγμα, μια προσωπική σελίδα είχε $VIn = 87,62$, τούτο σήμαινε πως ο κατασκευαστής του συγκεκριμένου ιστότοπου επέλεξε να χτίσει την προσωπική του σελίδα στο διαδίκτυο χρησιμοποιώντας οπτικά υλικά (φωτογραφίες, βίντεο, γραφικά, σχήματα, σχέδια, κ.ά.) σε ποσοστό 87,62%, ενώ τα κειμενικά μέσα (βιογραφικά στοιχεία, σημειώσεις, καταγραφές, ποιήματα, περιγραφές, ταξιδιωτικές εντυπώσεις, αποφθέγματα, στατιστικά, κ.ά.) περιορίζονταν στο 12,38% της συνολικής έκτασης της προσωπικής του σελίδας.

Στο γράφημα 4 μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη συνάρτηση του δείκτη VIn με το δείκτη εκφραστικότητας EI: στο γράφημα αυτό, καθεμιά από τις προσωπικές σελίδες που αναλύθηκαν στην παρούσα μελέτη κατατάσσεται σε έναν τρισδιάστατο χώρο, ανάλογα με το πόσο εκτεταμένη ήταν η χρήση εκφραστικών μέσων (άξονας βάθους) και πόσο μεγάλη ήταν η συμμετοχή οπτικών δομών στα μέσα αυτά (άξονας μήκους).

Παρατηρώντας την κατανομή, μπορούμε να διακρίνουμε μια ζωηρή προτίμηση για τη ζώνη «υψηλής οπτικότητας», για την περιοχή δηλαδή όπου η χρήση οπτικών μέσων ξεπερνά τη χρήση των κειμενικών ($VIn > 50$).²²² Αν μάλιστα περιοριστούμε στις σελίδες με «στοιχειώδη» έως «διευρυμένη» εκφραστικότητα, οι οποίες αποτελούν άλλωστε τη συντριπτική πλειοψηφία του συνόλου των ιστότοπων που μελετήθηκαν, τότε η προτίμηση στη χρήση οπτικών αφηγηματικών μέσων εις βάρος των κειμενικών γίνεται ακόμα μεγαλύτερη.²²³ στις 105 από τις 178 σελίδες της παραπάνω ζώνης (ποσοστό 58,99%) τα οπτικά μέσα είναι περισσότερα από τα κειμενικά, ενώ στις μισές από αυτές υπάρχουν σχεδόν μονάχα οπτικά στοιχεία και ελάχιστα ή καθόλου κειμενικά.²²⁴

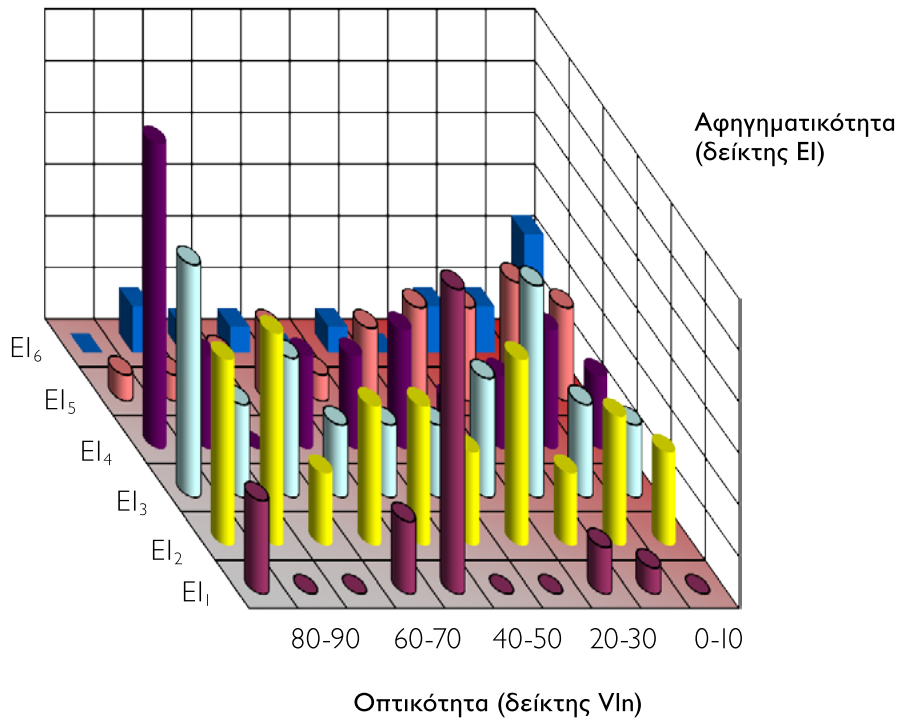
Βρισκόμαστε, συνεπώς, μπροστά σε προφανή σύγκλιση των επιμέρους ευρημάτων της έρευνας. Τόσο τα ποιοτικά στοιχεία όσο και τα ποσοτικά δεδομένα επιβεβαιώνουν την πρωτοκαθεδρία της εικόνας: οπτικές ήταν κατά κύριο λόγο οι μεταπλάσεις που είχε υποστεί η όψη του παρελθοντικού ίχνους στους ιδιωτικούς ελληνικούς κυβερνοχώρους· εικόνες κρύβονταν πίσω από τους ιδιαίτερους μηχανισμούς στη βάση των οποίων συντασσόταν η ακολουθία παρελθόν-παρόν-μέλλον· οι εικόνες, τέλος, και όχι τα κείμενα ήταν εκείνες που υπερτερούσαν στις διαδικτυακές οθόνες των προσωπικών σελίδων, όπου άνδρες και γυναίκες πασχίζουν να εκθέσουν μια ελκυστική εκδοχή του εαυτού τους.

222 Πρόκειται ουσιαστικά για το δεξί ήμισυ του γραφήματος 4, εκεί όπου η σκίαση του δαπέδου αποκτά βαθμιαία ζωηρό κόκκινο χρώμα.

223 Εδώ αναφερόμαστε στις τέσσερις πρώτες ζώνες βάθους στο γράφημα 4, όπου κατατάσσονται ιστότοποι με δείκτη εκφραστικότητας (EI) 1 έως 4. Οι ιστότοποι αυτοί καλύπτουν το 79,05% του συνόλου των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν.

224 Πιο συγκεκριμένα, σε 52 σελίδες των βαθμίδων EI₁ έως EI₄ ο δείκτης οπτικότητας VIn ξεπερνά το 80.

Γράφημα 4
 Ισοσταθμισμένη κατανομή του δείκτη οπτικότητας (VIn)
 στο σύνολο των προσωπικών σελίδων



Όπως, όμως, έχουμε ήδη αναφέρει, οι μεταπλάσεις, οι χρονισμοί και οι ποσοτικοί δείκτες δεν επαρκούν για να φωτίσουν τη συνολική εικόνα, καθώς δεν εξασφαλίζουν απαντήσεις στα ερωτήματα που θέσαμε από την αρχή αυτού του κεφαλαίου. Η κυριαρχία μάλιστα των οπτικών δομών αυξάνει το βαθμό δυσκολίας των παραπάνω ερωτημάτων: πώς είναι δυνατόν, για παράδειγμα, να παράγονται συνεκτικά αφηγήματα για το παρελθόν στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων, σε ένα αφηγηματικό δηλαδή περιβάλλον στο εσωτερικό του οποίου η κειμενικότητα φαντάζει υπολειμματική; Αν το στήσιμο μιας προσωπικής σελίδας στο διαδίκτυο προϋποθέτει σε μεγάλο βαθμό την απομάκρυνση από την ασφάλεια του γραπτού κειμένου, πόσο πιθανό ήταν να ανακαλύψει κανείς εκεί κατοίκους του «ενδιάμεσου χωροχρόνου της Ιστορίας», ενός χωροχρόνου ο οποίος, στη μακρά διάρκεια των τελευταίων τριών τουλάχιστον αιώνων, συνδέθηκε στενά με το πολιτισμικό σύμπαν της γραπτότητας; Τι είδους ιστορίες εντέλει μπορούσαν να συγκροτηθούν

στις προσωπικές σελίδες του ελληνικού κυβερνοχώρου, σε αυτές δηλαδή τις ασύμμετρες, ρωγμοειδείς και πριν από οτιδήποτε άλλο οπτικές επιφάνειες του ύστερου 20ού αιώνα;

Τα ερωτήματα αυτά μαζί με τις απορίες που διατυπώθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους μας αναγκάζουν να δοκιμάσουμε καινούργιες υποθέσεις εργασίας. Μια από αυτές θα μπορούσε να είναι και η ακόλουθη: αν οι διαδικασίες της ιστορικής κουλτούρας, οι οποίες συντελούνταν στο εσωτερικό του κυβερνοχώρου, συντονίζονταν με τις ευρύτερες συνθήκες του τέλους του 20ού αιώνα (κινητικότητα, αστάθεια των μορφών, κυριαρχία της εικόνας), τότε η όψη του «ενδιάμεσου χωροχρόνου» της ιστορίας θα πρέπει κι αυτή να είχε υποστεί σημαντικές αλλαγές – στο βαθμό που ο τελευταίος συνέχιζε να υπάρχει κάπου ανάμεσα από τις ψηφιακές οθόνες των τελευταίων δεκαπέντε περίπου ετών.

Ωστόσο, ποιες ακριβώς μορφές θα μπορούσαν να παραχθούν στο μεταβαλλόμενο αυτό σκηνικό; Αν υπάρχει πιθανότητα να εντοπίσουμε συνεκτικές ανασυνθέσεις του παρελθόντος στο σύνολο των προσωπικών ιστότοπων, τι διαφορετικό θα μπορούσε να υπάρχει στην όψη αυτών των ανασυνθέσεων; Πώς έμοιαζε εντέλει μια «πετυχημένη ιστορία» στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων; Για να το θέσουμε ευρύτερα, πώς θα μπορούσε να μορφοποιηθεί ένα εξιστορητικό εγχείρημα στο γύρισμα της χιλιετίας, προκειμένου να κυκλοφορεί με άνεση ανάμεσα στα ψηφιακά δίκτυα;

Ας επιστρέψουμε στο γράφημα 4, αναζητώντας απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα. Στο γράφημα αυτό μπορούμε να διακρίνουμε μια περιοχή όπου μεγαλώνουν οι πιθανότητες να εντοπιστούν αφηγηματικά σύνολα με τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους. Πρόκειται για την κεντρική περιοχή τιμών, η οποία ταυτίζεται με τις ζώνες «μεσαίας» και «διευρυμένης» αφηγηματικότητας (E_3 και E_4). Η περιοχή αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί η «καρδιά» του συνολικού όγκου των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν. Και τούτο διότι συμπίπτει με τη μέση τάση σε ότι αφορά τη χρήση αφηγηματικών μέσων, όντας μάλιστα αρκετά αντιπροσωπευτική και ως προς τον όγκο της.²²⁵ Επιπλέον, στο εσωτερικό αυτής της περιοχής τιμών κορυφώνεται η χρήση οπτικών δομών.²²⁶ Αντικατοπτρίζει, συνεπώς, στον μέγιστο δυνατό βαθμό τις πιο δυναμικές τάσεις που χαρακτηρίζουν την αφήγηση του παρελθόντος στο σύνολο των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν: συνεπής χρήση αφηγηματικών μέσων με σαφές προβάδισμα των εικόνων έναντι του κειμένου. Ας δούμε λοιπόν από πιο κοντά ορισμένα «τυπικά» παραδείγματα ιστότοπων από τις ζώνες E_3 και E_4 .

Ας ξεκινήσουμε με την ιστοσελίδα του Θεόδωρη. Ο νεαρός αυτός τεχνικός από τη Θεσσαλία αποφάσισε να χτίσει τον προσωπικό του χώρο στο internet δουλεύοντας, σχε-

225 Στις δύο αυτές ζώνες του δείκτη (E_1) περιλαμβάνονται σχεδόν οι μισές καταγραφές του στατιστικού πληθυσμού (43,89%).

226 Η μέση τιμή του δείκτη (V_{In}) κυμαίνεται στο 53,83 και 57,98 αντίστοιχα, τη στιγμή που η μέση τιμή του (V_{In}) για το σύνολο των προσωπικών σελίδων είναι αρκετά μικρότερη (51,08).

δόν αποκλειστικά, με εικόνες.²²⁷ Τα περισσότερα πράγματα που μπορούσε κανείς να συναντήσει στις οθόνες του ήταν εικόνες. Ακόμα και κείμενα ή άλλα υλικά από το προσωπικό του αρχείο ψηφιοποιήθηκαν και μετατράπηκαν σε εικόνες, προκειμένου να αναρτηθούν στο διαδίκτυο: πιστοποιητικά που αποδείκνυαν τις δεξιότητες του στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, άρθρα από εφημερίδες, πίνακες με τεχνικές προδιαγραφές, κινούμενα σχέδια, αθλητές εν δράσει, πορτρέτα επιστημόνων, αλλά και «σκιηνές από την Ιστορία», όπως τις ονομάζει, εμφανίζονταν στις οθόνες του, σε μια χαλαρή θεματική ταξινόμηση. Τα κείμενα σπάνιζαν, και, όπου υπήρχαν, μιλούσαν συνήθως για εικόνες. Στην ενότητα, για παράδειγμα, που επιγραφόταν «Ιστορία», φωτογραφίες ρωμαϊκών προτομών και δισέλιδα διαγράμματα με τη διάταξη της φάλαγγας του Μεγάλου Αλέξανδρου, σκαναρισμένα από τις εσωτερικές σελίδες γνωστού περιοδικού υπολογιστών, παρατάσσονταν χωρίς καμιά χρονολογική λογική δίπλα στη φωτογραφία του Neil Armstrong στη Σελήνη, σε ένα σχέδιο αρχαίου θεάτρου, μια έγχρωμη απεικόνιση αθηναϊκής τριήρους του 4ου αιώνα π.Χ. και μια κάτοψη σύγχρονου αεροπλανοφόρου. Στην ενότητα αυτή, το μόνο κείμενο που υπήρχε πληροφορούσε τους επισκέπτες πως

εδώ μπορείτε να δείτε μερικές εικόνες, ένα βίντεο και συμπιεσμένα αρχεία, όλα σχετικά με ιστορικές περιόδους και προσωπικότητες που αγαπώ. Μπορείτε να τις δείτε σε κανονικό μέγεθος, κλικάροντας απλά επάνω τους. ΠΡΟΣΟΧΗ! Οι πιο πολλές εικόνες είναι πολύ μεγάλες.²²⁸

Ένας άλλος ιστότοπος μας βοηθά να αντιληφθούμε ακόμα καλύτερα πώς έμοιαζε μια τυπική προσωπική σελίδα στον κεντρικό χώρο του γραφήματος 4. Στις οθόνες που έφτιαξε ο Άρης, τριαντάχρονος οικονομολόγος από το βορειοανατολικό Αιγαίο, ο δείκτης οπτικότητας εκτινάσσεται στη μέγιστη δυνατή τιμή του.²²⁹ Περισσότερες από ογδόντα φωτογραφίες αναλάμβαναν να συστήσουν τον Άρη στα διαδικτυακά ακροατήρια. Οι βιογραφικές πληροφορίες, οι σπουδές στο εξωτερικό, οι επισκέψεις σε αξιοθέατους τόπους, το νησί της καταγωγής, το αυτοκίνητο αλλά και η παρέα του κατασκευαστή της σελίδας αποκαλύπτονταν μέσα από διαδοχικές φωτογραφικές λήψεις. Οι λήψεις αυτές έκαναν τον

227 [<http://homepages.pathfinder.gr/johnny2>] (πρώτος εντοπισμός 6.2000, τελευταία επίσκεψη 11.1.2007). Συμπεριλάβαμε τη συγκεκριμένη ιστοσελίδα στις τυπικές σελίδες της κεντρικής περιοχής του γραφήματος 4, παρόλο που ο δείκτης εκφραστικότητας ξεπερνά (ελάχιστα) τα όρια της «διευρυμένης» αφηγηματικότητας, κυρίως επειδή ο βαθμός οπτικότητας της σελίδας ($V_{In} = 76,4$) παραμένει πολύ κοντά στη μέση τάση που σημειώνεται στην κεντρική περιοχή του γραφήματος.

228 [<http://homepages.pathfinder.gr/johnny2/History/History.html>] (πρώτος εντοπισμός 6.2000, τελευταία επίσκεψη 11.1.2007).

229 [<http://www.geocities.com/myrojohnis/>] (πρώτος εντοπισμός 2.2006, τελευταία επίσκεψη 25.10.2006). Η σελίδα ανήκει στην περιοχή «διευρυμένης αφηγηματικότητας». Ο δείκτης οπτικότητας έφτανε στο 99,6.

συγκεκριμένο ιστότοπο να μοιάζει με ψηφιακό λεύκωμα. Το γραπτό κείμενο σπάνιζε και στην περίπτωση αυτή. Σύντομες λεζάντες συνόδευαν το οπτικό υλικό, χωρίς να δίνουν τις περισσότερες φορές επαρκείς χρονολογικές πληροφορίες. Σε ορισμένες στιγμές μάλιστα ακόμα και οι ελάχιστες κειμενικές πληροφορίες εξαφανίζονταν: στην ενότητα, για παράδειγμα, που παρουσίαζε την αίθουσα των ελληνικών αρχαιοτήτων του Βρετανικού Μουσείου στο Λονδίνο, η απαλοιφή κάθε κειμενικού στοιχείου φαινόταν επιβεβλημένη: «British Museum plz no comments here», σημείωνε ο Άρης κάτω από τις παρατιθέμενες φωτογραφίες των Μαρμάρων του Παρθενώνα.

Πέρα, ωστόσο, από τις προφανείς μορφολογικές τους ομοιότητες, οι δύο προηγούμενες σελίδες είχαν να αντιμετωπίσουν και παρόμοια προβλήματα. Τόσο στην περίπτωση του Άρη όσο και σε εκείνη του Θοδωρή, το ανέβασμα και η πλαισίωση εικόνων ικανών να αποδώσουν με πιστότητα προσωπικές, τοπικές, ακόμα και εθνικές διαδρομές στο χρόνο αποδείχθηκε πως δεν ήταν μια αυτονόητη αφηγηματική επιλογή. Αν και γινόταν φανερό πως το κύριο μέλημα των δύο κατασκευαστών ήταν να προβάλλουν δικές τους στιγμές πάνω σε εικόνες που δεν ήταν ακριβώς «δικές τους», άλλο τόσο γινόταν σαφές πως η διαδικασία αυτής της «οπτικής οικειώσης» συναντούσε δυσκολίες. Σε τρία τουλάχιστον σημεία του προσωπικού του ιστότοπου, ο Θοδωρής αναγκαζόταν να ομολογήσει πως δεν μπορούσε να θυμηθεί την προέλευση των εικόνων που χρησιμοποιούσε. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, ζητούσε και τη συνδρομή των επισκεπτών του για να αποκαταστήσει τον ακριβή χρόνο και την αρχική πηγή των οπτικών του τεκμηρίων.²³⁰

Από την άλλη μεριά, η εντατική χρήση εικόνων που κυκλοφορούσαν ανεξέλεγκτες εντός του διαδικτύου υπονόμειαν την πιστότητα της εξιστόρησης. Οι εικόνες αυτές δεν μπορούσαν να αποκαταστήσουν με πειστικότητα τη χρονολογική σειρά των αφηγούμενων συμβάντων. Με τη χρήση τους, το έργο της τεκμηρίωσης δυσκόλευε. Συνεχείς αμηχανίες διεμβόλιζαν την πορεία της ηλεκτρονικής εξιστόρησης, φτάνοντας, σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμα και στον αυτοσαρκασμό: «Είστε ελεύθεροι», θα γράψει στο πάνω μέρος της εισαγωγικής του οθόνης ο Θοδωρής, απευθυνόμενος προς τους μελλοντικούς του επισκέπτες, «να πλοηγηθείτε ανάμεσα από τις πολλές σελίδες που έχω φτιάξει, αλλά απαγορεύεται αυστηρά να κλέψετε οτιδήποτε! Κατέβαλα, άλλωστε, τόσο κόπο για να κλέψω εγώ ο ίδιος όλες αυτές (τις εικόνες) από ολάκερο το Δίκτυο...».²³¹

Ωστόσο, τα ελλείμματα αληθοφάνειας και οι δυσχέρειες της χρονοθέτησης δεν μπορούσαν τελικά να ακυρώσουν την αφηγηματική ορμή των εικόνων. Η επίδειξη του αρχαιοελληνικού παρελθόντος στη σελίδα του Άρη δεν χρειαζόταν χρονοθετικούς ή άλλους κειμενικούς προσδιορισμούς. Οι ψηφιοποιημένες εικόνες των μαρμάρινων σπαραγμάτων της ελληνικής αρχαιότητας έμοιαζαν ικανές να κουβαλήσουν τα βαριά φορτία του παρελ-

230 [<http://homepages.pathfinder.gr/johnny2/MartinaHingis/MartinaHingis.html>] (πρώτος εντοπισμός 6.2000, τελευταία επίσκεψη 11.1.2007).

231 [<http://homepages.pathfinder.gr/johnny2/index.html>] (πρώτος εντοπισμός 6.2000, τελευταία επίσκεψη 11.1.2007).

θόντος από μόνες τους, χωρίς να χρειάζονται τη βοήθεια κειμενικών «συχολίων». Η σύνδεση με το εθνικό παρελθόν μπορούσε να επιτευχθεί σε έναν οπτικό κυβερνοχώρο όπου τα υποκείμενα απουσίαζαν, οι φωνές σιωπούσαν, τα κείμενα έσβηναν. Κοιτώντας μάλιστα συνολικά τις προσωπικές σελίδες που ανήκουν στη συγκεκριμένη περιοχή του γραφήματος 4, θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε τις προηγούμενες παρατηρήσεις.

Πραγματικά, στις ζώνες «μεσαίας» και «διευρυμένης» αφηγηματικότητας το ανέβασμα μιας προσωπικής σελίδας στο διαδίκτυο, πριν από οτιδήποτε άλλο, έμοιαζε περισσότερο με *μια πράξη μαθητείας στον ψηφιακό πολιτισμό της εικόνας*. Οι κατασκευαστές πειραματίζονταν με τα οπτικά υλικά που μπορούσαν να συλλέξουν, πασχίζοντας να στήσουν πάνω τους τις ιστορίες που ήθελαν να αφηγηθούν. Στην πορεία τούτης της εκπαίδευσης, προτεραιότητα φαίνεται πως είχαν οι εικόνες και η γνώση των μηχανισμών της διαδικτυακής τους κυκλοφορίας και όχι τόσο το περιεχόμενο των ιστοριών. Για το λόγο αυτόν, δεν πρέπει μάλλον να μας προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως μια ενότητα του Άρη, η οποία ήταν αφιερωμένη στο κλέος του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, μορφολογικά ήταν σχεδόν πανομοιότυπη με μια ενότητα του Θεοδωρή, η οποία ήταν αφιερωμένη στον Σκρουτζ Μακ Ντακ, τον ήρωα κινούμενων σχεδίων του Walt Disney: λίγες λέξεις στον τίτλο, διαδικτυακές εικόνες βαλμένες πρόχειρα η μια κάτω από την άλλη και, κυρίως, η κοινή και στις δύο περιπτώσεις υπενθύμιση πως «εδώ υπάρχει χώρος μονάχα για εικόνες... οι λέξεις δεν είναι απαραίτητες, νομίζω!».²³²

Ας επιμείνουμε όμως λίγο περισσότερο στη μορφολογική ομοιότητα των προσωπικών σελίδων της κεντρικής περιοχής του γραφήματος 4. Υπήρχαν άραγε κι άλλα στοιχεία, πέρα από τη ρητή υπόμνηση πως βρισκόμαστε πλέον στο βασίλειο της εικόνας, τα οποία έκαναν τις σελίδες αυτές να μοιάζουν μεταξύ τους; Για το σκοπό αυτόν, ας δούμε δύο ακόμα παραδείγματα από τη ζώνη «διευρυμένης εκφραστικότητας».

Ο ιστότοπος του Ιάσονα έμοιαζε αρκετά προχειροφτιαγμένος. Ο νεαρός μαθητής από την Ανατολική Μακεδονία ακολούθησε τις πιο διαδεδομένες συνταγές για να ανεβάσει γρήγορα μια προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο: απλοϊκός προγραμματισμός, ελάχιστες τροποποιήσεις στον αρχικό σχεδιασμό, μια εισαγωγική οθόνη, όπου παρουσίαζε τον εαυτό του, την οικογένεια και τους φίλους του, και μια δεύτερη, όπου σώρευε εμπειρίες, ταξίδια, προτιμήσεις, στιγμές από το ατομικό αλλά και το ευρύτερο τοπικό και εθνικό παρελθόν.²³³ Και όλα αυτά μονάχα με εικόνες. Η σελίδα του Ιάσονα ουσιαστικά περιλάμβανε μονάχα οπτικά αρχεία.²³⁴

232 Βλ. [<http://homepages.pathfinder.gr/johnny2/SMD/SMD.html>] (πρώτος εντοπισμός 6.2000, τελευταία επίσκεψη 11.1.2007), και [<http://www.geocities.com/myrojohnis/british.html>] (πρώτος εντοπισμός 2.2006, τελευταία επίσκεψη 25.10.2006).

233 [http://homepages.pathfinder.gr/starks_3/centralpage.htm] (πρώτος εντοπισμός 4.2004, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

234 Ο δείκτης οπτικότητας (VIn) της συγκεκριμένης σελίδας είναι 96,2.

Η προσωπική σελίδα του Τάκη, πάλι, ήταν πιο καλοφτιαγμένη από την προηγούμενη. Ο ιδιοκτήτης της ήταν υποψήφιος διδάκτορας πληροφορικής. Καταγόταν κι αυτός από τη Βόρεια Ελλάδα. Για περισσότερα από επτά χρόνια ο Τάκης πειραματιζόταν με τη μορφή της σελίδας του. Στο διάστημα αυτό περιέφερε τον ιστότοπό του από τον ένα πάροχο υπηρεσιών διαδικτυακής φιλοξενίας (web-hosting provider) στον άλλο, προσθαφαιρώντας διαρκώς στοιχεία στην αυτοπαρουσίασή του.²³⁵ Επιπλέον, η χρήση οπτικών δομών διέφερε αρκετά σε σχέση με την προσωπική σελίδα του Ιάσονα. Και στην περίπτωση αυτή, οι φωτογραφίες κάλυπταν μεγαλύτερο εμβαδόν της οθόνης απ' ό,τι το κείμενο. Ωστόσο, όσο περνούσε ο χρόνος, ο ιστότοπος του Τάκη έτεινε να πάρει τη μορφή μιας «ακαδημαϊκής» προσωπικής σελίδας: η κύρια δομή της αφήγησης γινόταν το βιογραφικό σημείωμα, ενώ οι πληροφορίες που δεν ενέπιπταν στην παραπάνω δομή μεταφέρονταν μακριά από την κεντρική οθόνη του ιστότοπου.²³⁶

Παρ' όλες όμως τις διαφορές στο μορφωτικό επίπεδο, στις τεχνικές γνώσεις και στο χρόνο που αφιέρωσαν οι δύο κατασκευαστές για το χτίσιμο της προσωπικής τους σελίδας, οι βασικές αφηγηματικές επιλογές ήταν κοινές και στις δύο περιπτώσεις. Τόσο ο Ιάσονας όσο και ο Τάκης συστήνονταν μέσα από τους τόπους του βίου τους. Οι οθόνες τους γέμιζαν με φωτογραφίες από ταξίδια και εκδρομές, από το σπίτι που κατοικούσαν, από το χωριό που κατάγονταν, από το στρατόπεδο όπου υπηρέτησαν ή από το γήπεδο της αγαπημένης τους ποδοσφαιρικής ομάδας. Επιπλέον, σε κανένα σημείο της οπτικής παρουσίασης των τόπων αυτών δεν υπήρχαν χρονολογικές ενδείξεις. Τα ονόματα των φωτογραφικών αρχείων και οι λεζάντες –όπου υπήρχαν– ανέφεραν τον τόπο, χωρίς ούτε μια φορά να γίνεται μνεία στο χρόνο της επίσκεψης ή της φωτογράφισης. Ακόμα και στα ελάχιστα κειμενικά σημεία των σελίδων, όπως, για παράδειγμα, στο βιογραφικό σημείωμα στην κεντρική οθόνη της δεύτερης περίπτωσης, δεν δίνονταν χρονολογικές πληροφορίες για τις σπουδές, τα πτυχία ή την επαγγελματική προϋπηρεσία. Όσο δε περισσότερο περιπλανιόταν κανείς στο εσωτερικό των δύο αυτών ιστότοπων, τόσο πιο πολύ βεβαιωνόταν πως η αίσθηση του *χρονικού βάθους* είχε διαγραφεί με αρκετή επιμέλεια από τους κατασκευαστές. Με τον τρόπο αυτόν, στην σελίδα του Ιάσονα τα ερείπια και τα ομοιώματα εμβληματικών μορφών του παρελθόντος είχαν μετατραπεί σε απλά δυσδιάστατα κάδρα, όπου ο ιδιοκτήτης της σελίδας έβρισκε την ευκαιρία να κεντράρει τον εαυτό του: χωρίς επεξηγήσεις, χωρίς να διευκρινίζει το πού και, κυρίως, το πότε, ο νεαρός Βορειοελλαδίτης απλώς πόζαρε με τα χέρια ανοιγμένα ανάμεσα σε δύο κίονες, αγκάλιαζε το διαφημιστικό

235 Η πρώτη εκδοχή ηλεκτρονικής σελίδας του Τάκη που εντοπίστηκε ανέβηκε στο διαδίκτυο το 2000 και ανάγεται στην περίοδο των σπουδών του στη Θεσσαλονίκη. Από τότε και έως τα μέσα του 2008 εντοπίστηκαν έντεκα εκδοχές του ιστότοπου σε τέσσερις διαφορετικούς παρόχους υπηρεσιών: <http://ioannis.samoladas.gr/>, <https://web.archive.org/web/20071109100211/http://users.auth.gr/~ioansam/>, [<http://homepages.pathfinder.gr/sammy/>], και <http://samoladas.wordpress.com>.

236 Η σελίδα, όπως και η προηγούμενη, ανήκει στη ζώνη «διευρυμένης εκφραστικότητας». Ο δείκτης οπτικότητας (VIn) κυμαίνεται στα 65,9.

ομοίωμα μεσαιωνικού ιππότη ή έγερνε το σώμα του πάνω στις πολεμίστρες ενός «παλαιού» κάστρου, κάνοντας τα ίχνη του παρελθόντος να μοιάζουν με προεκτάσεις του δικού του νεανικού σώματος (εικ. II).²³⁷

Στην περίπτωση του Τάκη, η διαγραφή του χρονικού βάθους έδειχνε περισσότερο εμπρόθετη. Στις πρώιμες εκδοχές της, η προσωπική σελίδα περιλάμβανε μίαν αναλυτική ιστορία του χωριού όπου μεγάλωσε ο κατασκευαστής της. Στην εξιστόρηση αυτή μπορούσε κανείς να διακρίνει σαφείς χρονολογικές σημάνσεις: η αφήγηση, μακροσκελής και λεπτομερειακή, ξεκινούσε από την αρχαιότητα και κατέληγε στη δεκαετία του '90, ακολουθώντας πιστά τις πιο οικείες περιοδολογήσεις του εθνικού χρόνου (αρχαιότητα, Βυζάντιο, Τουρκοκρατία, σύγχρονη εποχή).²³⁸ Λίγους μήνες αργότερα, ο Τάκης απέσυρε το χρονικό αυτό από την *προσωπική* του σελίδα, επικαλούμενος «προσωπικούς λόγους». Όσο περνούσε δε ο χρόνος, οι πληροφορίες για τον τόπο της καταγωγής και την ιστορία του μειώνονταν όλο και περισσότερο. Έξι χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμα της σελίδας στο διαδίκτυο, δεν υπήρχε πλέον η παραμικρή αναφορά στο χωριό του.

Παράλληλα, στο κειμενικό σκέλος του ιστότοπου, οι βιογραφικές πληροφορίες ακολουθούσαν φθίνουσα πορεία. Στην αρχική φάση, η σελίδα περιλάμβανε εκτενές βιογραφικό σημείωμα, γεμάτο με πολλές χρονολογημένες αναφορές στους βασικούς σταθμούς της ζωής του Τάκη. Στη συνέχεια, ο όγκος του σημειώματος μειωνόταν σταδιακά. Ο τόνος της αφήγησης άλλαζε. Στις πιο πρόσφατες εκδοχές του ιστότοπου είχε εξαλειφθεί οριστικά κάθε χρονολογημένη αυτοβιογραφική πληροφορία.

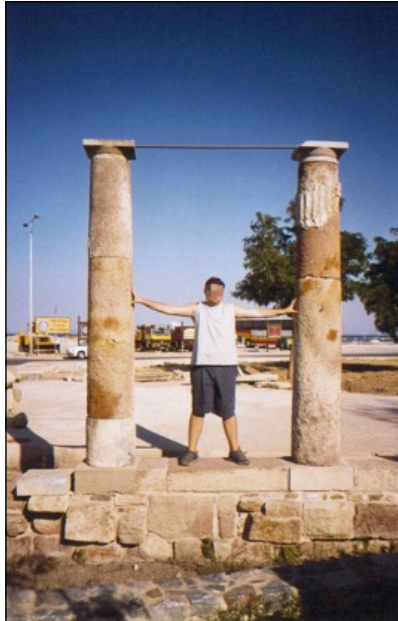
Η απαλοιφή των χρονικών σημάνσεων δεν αποτελεί ιδιοτυπία των δύο προηγούμενων σελίδων. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου είχαμε δει πως παρόμοιες διαδικασίες απαλοιφής παρατηρούνταν στις περισσότερες προσωπικές σελίδες, στις οποίες παρέχονταν βιογραφικά σημειώματα του κατασκευαστή τους.²³⁹ Αλλά και στον συνολικό όγκο του υλικού που μελετήθηκε, τα ποσοτικά στοιχεία επιβεβαιώνουν πως η *διαγραφή του χρονικού βάθους* κατά τη διάρκεια της αφήγησης ιστοριών για τον εαυτό, την ιδιαίτερη πατρίδα, ακόμα και για το έθνος αποτελούσε μίαν αρκετά διαδεδομένη πρακτική: στα δύο πέμπτα περίπου των ελληνικών προσωπικών σελίδων, επιβεβαιωνόταν το μέλημα της παραπάνω διαγραφής. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, η ένταση και η επιτακτικότητα αυτής της αίσθησης ενός «αβαθούς χρόνου» κορυφωνόταν σε τέτοιο βαθμό, που κάνει τις αντίστοιχες αφηγήσεις να μοιάζουν με πραγματικές *χωρίς χρόνο οπτικές βιογραφίες* ή *χωρίς χρόνο φωτοιστορίες*. Επικεντρώνοντας, μάλιστα, το ενδιαφέρον μας ειδικά στις ζώνες που μας απασχολούν στο κεφάλαιο αυτό, στις ζώνες δηλαδή «μεσαίας» και «διευρυμένης» εκφρα-

237 [http://homepages.pathfinder.gr/starks_3/images/sta028.jpg, http://homepages.pathfinder.gr/starks_3/images/sta031.jpg], και [http://homepages.pathfinder.gr/starks_3/images/sta021.jpg] αντίστοιχα (πρώτος εντοπισμός 4.2004, τελευταία επίσκεψη 21.7.2008).

238 [<http://web.archive.org/web/20010519233227/>], [<http://homepages.pathfinder.gr/sammy/>].

239 Βλ. παραπάνω, κεφ. 1.2.

στικότητας, διαπιστώνουμε ακόμα πιο έντονες προσπάθειες διαγραφής του χρονικού βάθους.²⁴⁰



Εικ. II. Φωτογραφίες από τη διεύθυνση [http://homepages.pathfinder.gr/starks_3/images/].

Από την παρουσίαση των παραπάνω παραδειγματικών προσωπικών σελίδων, καθώς και από τα γενικά στατιστικά στοιχεία που παρατέθηκαν ως το σημείο αυτό, σχηματοποιούνται ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία προσδιόριζαν σε μεγάλο βαθμό τις εξιστορητικές απόπειρες στις ελληνικές προσωπικές σελίδες της περιόδου 1994-2005: σχεδόν ένας στους δύο κατασκευαστές, όταν αποφάσιζε να αφηγηθεί κάποια ιστορία στην προσωπική του σελίδα, βιαζόταν να κάνει ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ως ακρογωνιαίο λίθο κάθε εξιστορητικού εγχειρήματος:²⁴¹ αντί να βάζει ορατά

240 Τα ποσοστά κυμαίνονται στο 37,50% στην E₃ και στο 41% στην E₄. Τα ποσοστά αυτά δίνονται κατά προσέγγιση, καθώς είναι αρκετά δύσκολο να διακρίνει κανείς με αυστηρότητα τα όρια των συγκεκριμένων αφηγηματικών επιλογών. Αρκετά συχνά, μέσα στην ίδια προσωπική σελίδα απαντιόνταν τόσο πρακτικές διαγραφές του χρονικού βάθους όσο και πιο «συνεπείς» ως προς τη χρονοθέτηση εξιστορήσεις.

241 Η αναλογία προκύπτει αν εξαιρεθούν οι προσωπικές σελίδες στις οποίες δεν εμφανίζεται η παραμικρή αναφορά σε συμβάντα, υλικά κατάλοιπα, πρόσωπα ή θεσμούς του παρελθόντος (ατομικού, τοπικού, εθνικού ή πολιτισμικού).

σημάδια στο πέρασμα του χρόνου, αντί να χαράσσει με σαφήνεια χρονικές αποστάσεις ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, αντί να διακρίνει τον εαυτό που ιστορεί από τα πρόσωπα και τα πράγματα που ιστορούνται, έσπευδε να θολώνει τις αποστάσεις. Νοιαζόταν περισσότερο να αποσημειώσει, παρά να διακρίνει. Έδειχνε πως εκείνο που τον ενδιέφερε περισσότερο ήταν να συμπιέσει τους χώρους της δράσης και να σμικρύνει το χρονικό βάθος. Φαινόταν εντέλει να προσπαθεί να αφηγηθεί μια ιστορία στην οποία το παρόν και το παρελθόν, ο ιστορητής και τα ιστορούμενα, ο αφηγητής και ο ακροατής μπορούσαν να συγκατοικούν σ' έναν *σημειακό χωροχρόνο*, σε ένα κολοβωμένο δηλαδή αφηγηματικό σύμπαν από το οποίο είχε διαγραφεί –με περισσότερη ή λιγότερη επιμέλεια– κάθε έννοια διάστασης.

Χωρίς αμφιβολία, το «πεπιεσμένο» χωροχρονικό περιβάλλον που διαγραφόταν στις παραπάνω ηλεκτρονικές σελίδες έμοιαζε αρκετά άβολο για να φιλοξενεί εξιστορητικά εγχειρήματα. Κι όχι μονάχα άβολο, αλλά και επισφαλές: αν το χωροχρονικό σύμπαν των προσωπικών ιστότοπων ήταν αδιάστατο, πώς μπορούσαν να οριοθετηθούν αποστάσεις στο εσωτερικό του; Πώς μπορούσε να προκύψει ένας ενδιάμεσος χώρος, όπου, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο κάθε κατασκευαστής θα έπρεπε να βρει τρόπους να εισέλθει αν ήθελε να συνθέσει ιστορίες με νόημα; Από τη στιγμή που οι αποστάσεις στο εσωτερικό των αφηγήσεων είχαν σχεδόν μηδενιστεί, το κύρος των εξιστορητικών προσπαθειών κρεμόταν από μια κλωστή. Τούτες οι «χωρίς χρόνο οπτικές ιστορίες» όφειλαν να ανεχθούν μια –στοιχειώδη έστω– αίσθηση *διάμεσου*, προκειμένου να σταθούν και να κυκλοφορήσουν με επιτυχία στον κυβερνοχώρο. Κάποιος ή κάτι θα έπρεπε να σταθεί στη μέση των εικόνων· να χαράξει αδιόρατες τομές αλλά και να υπογραμμίσει συνέχειες. Κάποιος ή κάτι έπρεπε να (επαν)ενεργοποιήσει το έργο της διάκρισης στο εσωτερικό των οπτικών ιστοριών· να αποκαταστήσει συγκεκριμένες συνδέσεις ανάμεσα στο χτες και στο σήμερα και να υποδείξει ερμηνείες.

Ας επιστρέψουμε λοιπόν στην κεντρική περιοχή του γραφήματος 4 και ας αναζητήσουμε εκεί *διάμεσες μορφές*· μορφές οι οποίες ήταν σε θέση να χαράξουν τον οπτικό χώρο της αφήγησης και να εγγηθούν για την ισχύ των ιστοριών που ξεδιπλώνονταν μέσα από τις εικόνες.

Ας ξεκινήσουμε με τον ιστότοπο του Ανδρέα. Στην προσωπική αυτή σελίδα, ο κατασκευαστής –αξιωματικός στα σώματα ασφαλείας– κατέβαλλε από το 2001 εργώδεις προσπάθειες για να παρουσιάσει τον τόπο καταγωγής του στον κυβερνοχώρο. Στις οθόνες που έστηνε πρόσθετε διαρκώς καινούργια στοιχεία. Επιμελούνταν καθημερινά σχεδόν και την παραμικρή λεπτομέρεια. Επιπλέον, ενδιαφερόταν και για τη γενική όψη (layout) του κόμβου του: στο διάστημα που συντηρούσε την προσωπική του σελίδα, αναβάθμισε τη συνολική της εμφάνιση εννιά τουλάχιστον φορές.²⁴² Καθώς μάλιστα το χωριό του (Γορ-

242 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/> (πρώτος εντοπισμός 4.2002, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009). Η περίπτωση αυτής της ιστοσελίδας είναι ιδιαίτερη. Ξεκίνησε ως προσωπική σελίδα, η οποία φιλοξενήθηκε από διαφορετι-

γοπόταμος Φθιώτιδας) παρέπεμπε άμεσα σε ορισμένες από τις πιο έντονες στιγμές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, η ιστορία δεν μπορούσε να λείπει από τη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα.

Ωστόσο, το εγχείρημα της παρουσίασης του τόπου καταγωγής στο internet φαινόταν να δυσκολεύει αρκετά τον Ανδρέα. Ο στερεοελλαδίτης κατασκευαστής αναγνώριζε πως ο κυβερνοχώρος φάνταζε στα μάτια του εξαιρετικά ανοίκειος προτού καταπιαστεί με αυτόν: «Δεν μπορούσα όμως ποτέ να φανταστώ ότι όχι μόνο θα κατέγραφα στοιχεία, αλλά και ότι θα τα κατάφερα να δημιουργήσω Ιστοσελίδα στο Διαδίκτυο», έγραφε στο κείμενο που εισήγε τον επισκέπτη στη συγκεκριμένη προσωπική σελίδα.²⁴³

Παρ' όλα αυτά, η πρόκληση ήταν σαφής: «Τόσες αναμνήσεις, τόσο μεγάλη Ιστορία, τόσο φωτογραφικό κι άλλο υλικό ανεκμετάλλευτο», σημείωνε στο ίδιο κείμενο. Εξίσου σαφής ήταν και ο στόχος: «Ούτε ένα άλμπουμ, ούτε ένα βιβλίο που να συγκεντρώνει όλα αυτά τα στοιχεία... Σκεπτόμενος λοιπόν όλα αυτά, αποφάσισα να συλλέξω υλικό και να το καταχωρίσω σε ηλεκτρονική μορφή... Νομίζω τελικά ότι το αποτέλεσμα αποζημιώνει την προσπάθεια. Δημιουργήθηκε έτσι το πρώτο Ανοικτό Ηλεκτρονικό Βιβλίο του Χωριού μας».²⁴⁴ Για τον Ανδρέα, το έργο της συγκρότησης μιας ιστορίας του χωριού του στο διαδίκτυο ήταν εξαρχής υβριδικό. Βιβλίο και φωτογραφικό λεύκωμα, Ιστορία και συλλογή φωτογραφικού υλικού δεν διακρίνονταν μεταξύ τους στο εισαγωγικό κείμενο του ιστότοπου.

Η υβριδικότητα, ωστόσο, του συγκεκριμένου εξιστορητικού εγχειρήματος δεν προέκυπτε μονάχα από το γεγονός ότι ο Ανδρέας αποφάσισε να το υλοποιήσει σ' ένα υβριδικό τεχνολογικό περιβάλλον. Ο συγκεκριμένος κατασκευαστής ήταν –με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο– ενήμερος πως αυτή η «μεγάλη Ιστορία» ουσιαστικά είχε ήδη γραφτεί από άλλους όταν εκείνος αποφάσισε να ανεβάσει προσωπική σελίδα στο διαδίκτυο.²⁴⁵ Καθώς ξεκινούσε η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, εκατοντάδες βιβλία και αναλύσεις είχαν ήδη εκδοθεί τόσο για το πιο emblematico γεγονός της ιστορίας του τόπου του (ανάτλιξη της γέφυρας του Γοργοπόταμου στα 1942) όσο και συνολικότερα για την Εθνική Αντίσταση και τον ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο.²⁴⁶ Στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η κειμενική

κούς παρόχους διαδικτυακών υπηρεσιών. Οι βασικές μορφές που πήρε ο ιστότοπος στα τελευταία χρόνια είναι ακόμα προσβάσιμες στη διεύθυνση <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ypiresiesklp/zagoskepsis.htm> (πρώτος εντοπισμός 10.2007, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009). Ο ιστότοπος επιβιώνει ως τις μέρες μας. Ωστόσο, έχει αποποιηθεί πλέον τον προσωπικό χαρακτήρα του και λειτουργεί υπό την αιγίδα τοπικού πολιτιστικού συλλόγου, χωρίς ωστόσο να έχει μειωθεί ο πρωταγωνιστικός ρόλος του αρχικού κατασκευαστή.

243 Ό.π. Η ενότητα αυτή έφερε τον τίτλο «Λίγα λόγια για τον Δυκτιακό (sic) μας χώρο».

244 Ό.π.

245 Είναι χαρακτηριστικό ότι κατασκευάζει ειδική ιστοσελίδα με τον τίτλο «Βιβλιογραφία – Πηγές», την οποία προτάσσει της δικής του εξιστορήσης· βλ. <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ypiresiesklp/piges.htm> (πρώτος εντοπισμός 10.2007, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009). Στη «βιβλιογραφία» αυτή κυριαρχεί η τοπική ιστοριοδιφική παραγωγή.

246 Για μια συγκεντρωτική παρουσίαση των ποσοτικών δεδομένων που αφορούν την παραγωγή κειμένων (ακαδημαϊκών και μη) αναφορικά με τη δεκαετία του '40 στην Ελλάδα βλ. Giorgos Antoniou – Nikos Marantzidis, «The

αυτή παραγωγή είχε φτάσει στο απόγειό της: πολιτικά κείμενα, αυτοβιογραφικές καταθέσεις, ιστοριογραφικές και κοινωνιολογικές αναλύσεις, λογοτεχνικά έργα και η εντατικοποίηση της έκδοσης αρχειακών τεκμηρίων είχαν δημιουργήσει ένα νέο εκρηκτικό πεδίο λόγου για τη δεκαετία του '40, ένα πεδίο που είχε ήδη γεμίσει από «κοινωνικές και ιδεολογικές αναφορές του πολιτικού λόγου [...] (και από) δυνατότητες ιστορικής αυτογνωσίας».²⁴⁷

Ελάχιστες πιθανότητες απέμεναν συνεπώς στον Ανδρέα να αφηγηθεί κάτι «καινούργιο» για το παρελθόν του χωριού αλλά και του έθνους του. Αν παρ' όλα αυτά επέμενε να δοκιμάσει, αν δηλαδή επιθυμούσε να συντάξει μια ιστορία του τόπου του ικανή να στηθεί και να ταξιδέψει στα δίκτυα του κυβερνοχώρου, τότε θα έπρεπε να ανακατέψει την τράπουλα της αφήγησης. Οτιδήποτε φάνταζε οικείο και προσβάσιμο (υλικότητες, βιβλία, κείμενα, αρχειακές διαθεσιμότητες, μαρτυρίες και μνημονικές πρακτικές) έπρεπε να μετασκευαστεί μέσα από τις τεχνολογίες της ψηφιακής επεξεργασίας και να αποκτήσει μια καινούργια όψη. Το βιβλίο του παρελθόντος όφειλε να γίνει «ανοιχτό» και «ηλεκτρονικό».

Για να επιτύχει αυτήν τη μετατροπή, ο Ανδρέας αποφάσισε να δώσει προτεραιότητα στις εικόνες. Έτσι, τα περισσότερα pixels των οθονών που κατασκεύασε καταλήφθηκαν από ψηφιακές εικόνες. Μεγάλο τμήμα των εικόνων αυτών ήταν φωτογραφίες, οι οποίες είτε προέρχονταν από το προσωπικό του αρχείο είτε από τα φωτογραφικά λευκώματα των συγχωριανών του. Μάλιστα, ο Ανδρέας φρόντισε να εγγυηθεί για την ασφάλεια του οπτικού υλικού που του παραχωρούνταν από τρίτους. «Οι τυχόν εκτυπωμένες φωτογραφίες», διευκρίνιζε, «μετά την ψηφιοποίηση τους θα επιστραφούν στους κατόχους τους», ενώ δεν παρέλειπε να αναφέρει καταλεπτώς τα δικαιώματα χρήσης του ψηφιακού υλικού, αναπαράγοντας μάλιστα ολόκληρο το κείμενο του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας στην πρώτη σελίδα του ιστότοπου!²⁴⁸ Οι εικόνες ωστόσο του ιστότοπου δεν ήταν μονάχα φωτογραφίες: το μεγαλύτερο τμήμα του κειμενικού υλικού που συλλέχθηκε (ποιήματα, λαϊκές ιστορίες, ανέκδοτα, κατάλογος λαογραφικών αντικειμένων,

Greek Civil War historiography, 1945-2001. Toward a new paradigm», *The Columbia Journal of Historiography*, 1, 2003, διαθέσιμο στην <http://web.archive.org/web/20070515203259/>.

247 Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης: 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδωμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2001, σ. 387. Για τις μεταπολίσεις και τις αναδιατάξεις που συντελέστηκαν κυρίως στη διάρκεια της δεκαετίας του '80 εντός του διευρυμένου ορίζοντα λόγου για τα συμβάντα της Αντίστασης και του Εμφυλίου βλ. David Close, «The road to reconciliation? The Greek Civil War and the politics of memory in the 1980s», στο Philip Carabott – Thanasis Sfikas (επιμ.), *The Greek Civil War. Essays on a Conflict of Exceptionalism and Silences*, Ashgate, Λονδίνο 2004, σ. 257-278. Ιδιαίτερα για τις μεταβολές στα πεδία της μαρτυρίας και του αυτοβιογραφικού λόγου στο παραπάνω χρονικό διάστημα βλ. Βόγλης, «Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: Μεθοδολογικές προτάσεις», στο Ρίκη Βαν Μπούσοχτεν – Τασούλα Βερβενιώτη – Ευτυχία Βουτυρά – Βασίλης Δαλκαβούκης – Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 73-75.

248 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ypiresiesklp/pneumatikadikaiomata.htm> (πρώτος εντοπισμός 10.2007, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009).

επιστολές, αποκόμματα εφημερίδων, κ.ά.) ψηφιοποιήθηκε και ανέβηκε στο internet κι αυτό σε μορφή εικόνας.

Η καταλυτική σημασία των εικόνων γινόταν φανερή κυρίως στις υποενότητες εκείνες όπου ο Ανδρέας καταπιανόταν με τα γεγονότα του 1942. Στις συγκεκριμένες περιοχές της προσωπικής σελίδας το γραπτό κείμενο ήταν ελάχιστο και ουσιαστικά επεξηγούσε εικόνες και γραφικά. Ο γραπτός λόγος δεν φάνηκε επαρκής στον δημιουργό της ιστοσελίδας, ακόμα και όταν κατασκεύασε μια υποενότητα που τιτλοφόρησε «Ντοκουμέντα – έγγραφα»:²⁴⁹ επιστολές οι οποίες φέρονται να αποδίδουν την ατμόσφαιρα της προετοιμασίας της επιχείρησης από τους πρωταγωνιστές της εποχής (Ν. Ζέρβα, Α. Βελουχιώτη, Chr. Woodhouse και Ed. Myers) ψηφιοποιήθηκαν, υποβλήθηκαν σε ειδική χρωματική επεξεργασία και ανέβηκαν στη συγκεκριμένη οθόνη ως εικόνες.

Ποιες ακριβώς όμως εικόνες θα μπορούσαν να βοηθήσουν αποτελεσματικότερα τον Ανδρέα να ανασυγκροτήσει την ιστορία του χωριού του στο διαδίκτυο; Στην υποενότητα που αφιέρωσε στα αντίποινα των Ναζί, τα πάντα επικεντρώνονταν γύρω από μια ασπρόμαυρη φωτογραφία. Η φωτογραφία αυτή υποτίθεται πως απεικόνιζε τη στιγμή των πρώτων εκτελέσεων. Τα μόνα γραμμένα λόγια που την συνόδευαν στην οθόνη ήταν τα παρακάτω:

Σώθηκε φωτογραφία - ντοκουμέντο, πού παρουσιάζει την εκτέλεση των πρώτων εφτά πατριωτών στο Γοργοπόταμο... *Τη φωτογραφία την τράβηξε Ιταλός αξιωματικός.* Ό αξιωματικός αυτός έδωσε το φιλμ, πού περιείχε και τη φωτογραφία της εκτέλεσης, για εμφάνιση στο φωτογράφο Κουτσοδόνη της Λαμίας. Ό φωτογράφος αντελήφθη την αξία της και κράτησε ένα αντίτυπο.²⁵⁰

(η έμφαση, στο πρωτότυπο)

Είναι φανερό πως στη συγκεκριμένη οθόνη το κέντρο βάρους είχε μετακυληθεί από τα πρόσωπα και τα γεγονότα που απεικονίζονταν στη φωτογραφία προς εκείνους που δεν φαίνονταν, αλλά παρήγαγαν και μετέτρεψαν τη συγκεκριμένη εικόνα σε πολύτιμο μνημονικό ίχνος. Κοιτώντας δε τις οθόνες της συγκεκριμένης σελίδας στο σύνολό τους, θα μπορούσαμε να επεκτείνουμε την προηγούμενη παρατήρηση: στο εξιστορητικό εγχείρημα του Ανδρέα η συλλογή εικόνων σαν εκείνη των ναζιστικών αντιποίνων αποκτούσε σαφή προτεραιότητα. Φωτογραφίες όπου μπορούσε κανείς να διακρίνει όχι μόνο τα ίχνη των συμβάντων του παρελθόντος αλλά και τα υποκείμενα που τις παρήγαγαν, τις διακίνησαν, τις προστάτεψαν, τις έκρυσαν, τις συνέλλεξαν, τις επεξεργάστηκαν, τις προώθησαν ή τις δημοσίευσαν, γίνονταν τα ποθητά «ντοκουμέντα» της διαδικτυακής εξιστορήσης. Στον

249 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ethnikiadistasi/index49.htm> (πρώτος εντοπισμός 07.2004, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009).

250 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ethnikiadistasi/index43.htm> (πρώτος εντοπισμός 07.2004, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009).

μικρό ιδιωτικό κυβερνοχώρο του Ανδρέα, τη μεγαλύτερη «αξία» την διεκδικούσαν εκείνες οι εικόνες που είχαν τη δική τους «ιστορία», τις δικές τους διαδρομές στο χρόνο. Και τούτο γιατί, αναλαμβάνοντας την πρωτοβουλία να αφηγηθεί την ιστορία του χωριού του, ο Ανδρέας είχε μια χρυσή ευκαιρία να οικειοποιηθεί τις παραπάνω διαδρομές, τοποθετώντας κάπου ανάμεσά τους και τον εαυτό του: προβάλλοντας ως κληρονόμος ή φύλακας, ως συλλέκτης ή τελικός αποδέκτης, ως ιδιοκτήτης ή συντονιστής μιας συλλογικής προσπάθειας για την ανεύρεση παρόμοιων οπτικών τεκμηρίων, ο κατασκευαστής της προσωπικής σελίδας γινόταν κομμάτι της ιστορίας των εικόνων.

Οι «εικόνες-ντοκουμέντα» νομιμοποιούσαν ουσιαστικά τον ίδιο τον διαδικτυακό αφηγητή: έδειχναν την ακριβή του θέση, το ρόλο που εκείνος έπαιξε στις διαδρομές του οπτικού ίχνους στο χρόνο και στο χώρο. Τοποθετούσαν με ακρίβεια τον εαυτό του ανάμεσα στο παρελθοντικό συμβάν και στις εκάστοτε προσλήψεις και νοηματοδοτήσεις του. Αποκαθιστούσαν ως ένα βαθμό σχέσεις και χάρασσαν αποστάσεις στο χώρο και στο χρόνο που μεσολάβησε μεταξύ του παρελθοντικού συμβάντος και της αφήγησής του. Με άλλα λόγια, προσέδιδαν χωροχρονικό βάθος σε μια επίπεδη, κατά τ' άλλα, εξιστόρηση. Και πάνω απ' όλα, αναγόρευαν τον διαδικτυακό αφηγητή σε νόμιμο ιστορητή του συλλογικού παρελθόντος. Συνεπώς, όσο ο Ανδρέας κατόρθωνε να συλλέγει εικόνες σαν την προηγούμενη, τόσο περισσότερες πιθανότητες είχε να εγκατασταθεί στον «ενδιάμεσο χωροχρόνο». Όσο πιο πολλούς συγχωριανούς του κατόρθωνε να εμπλέξει στο έργο της αναζήτησης των πολύτιμων οπτικών ιχνών του παρελθόντος, τόσο μεγαλύτερη γινόταν η υπεραξία που θα καρπωνόταν από τη διαχείριση αυτών των ιχνών στον ιδιωτικό του κυβερνοχώρο: «Όσοι χωριανοί και φίλοι διαθέτουν παλαιές φωτογραφίες και επιθυμούν την δημοσίευση τους στην ιστοσελίδα του χωριού μας, μπορούν να έρθουν σε επικοινωνία με τον διαχειριστή...» (η έμφαση, δική μου), διαλαλούσε με κόκκινα γράμματα μια κινούμενη μπάρα που έτρεχε ασταμάτητα στο πάνω μέρος της κεντρικής σελίδας του Ανδρέα.²⁵¹

Ωστόσο, όλες οι εικόνες που κατόρθωσε να συγκεντρώσει ο Ανδρέας δεν μπορούσαν να λειτουργήσουν όπως εκείνη των ναζιστικών αντιποίνων. Κατά συνέπεια, ο αξιωματικός από τη Φθιώτιδα έπρεπε να βρει κι άλλους τρόπους για να τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα στην οπτική αφήγηση. Πραγματικά, σε πολλές οθόνες του συγκεκριμένου ιστότοπου μπορούσε να συναντήσει κανείς το όνομα, το επώνυμο, το προσωνύμιο, ακόμα και την υπογραφή του κατασκευαστή του ιστότοπου να παρεισφρύνει στο εσωτερικό των εικόνων: το τηλέφωνο, το ονοματεπώνυμο και το email του, γραμμένα με μεγάλα πολύχρωμα γράμματα, υπέγραφαν το εισαγωγικό κείμενο του κόμβου· στον «χειροποίητο» χάρτη του χωριού του, ανάμεσα στις εικόνες των αξιοθέατων σημείων και των «ιστορικών τόπων» παρεμβάλλονταν δύο επιγραφές με το όνομα του κατασκευαστή της

251 Η μπάρα αυτή δεν είναι πλέον διαθέσιμη. <http://www.gorgopotamosvillage.gr/index.html> (πρώτος εντοπισμός 07.2004, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009).

σελίδας και την επωνυμία της επιχείρησης συγγενικού(;) του προσώπου.²⁵² στο φωτογραφικό λεύκωμα με τα «χαρακτηριστικά πρόσωπα» του χωριού εμφανιζόταν το επώνυμο του Ανδρέα κ.ο.κ.²⁵³

Σε άλλα σημεία του ιστότοπου, οι οθόνες με τα οπτικά ίχνη του παρελθόντος σχημάτιζαν μian αναγνωρίσιμη γεωμετρική μορφή. Για παράδειγμα, στην υποενότητα όπου αναφερθήκαμε προηγουμένως, οι ψηφιοποιημένες επιστολές του Ζέρβα, του Βελουχιώτη και των άγγλων αξιωματικών δεν έστεκαν μόνες τους στην οθόνη. Επικάθονταν στην ασπρόμαυρη εικόνα ενός χάρτη της Ελλάδας που αναδιπλωνόταν αρκετές φορές. Ένα ρομαντικό γραφικό που παρέπεμπε στο γράψιμο επιστολής με φτερό και μελάνι παρεμβалλόταν μεταξύ των επιστολών, χωρίζοντας, ουσιαστικά, την οθόνη στα δύο. Επιπλέον, τόσο ο χάρτης όσο και το γραφικό επικάθονταν, με τη σειρά τους, σε μian άλλη εικόνα: ένας πετρόκτιστος τοίχος επαναλαμβανόταν αρκετές φορές, ώσπου να καλύψει ολόκληρο το πλάτος της οθόνης.

Με τον τρόπο αυτόν, η οθόνη που προέκυπτε έμοιαζε να αποκτά διαστάσεις στο χώρο: οπτικά αρχεία με διαφορετικό εμβადόν στοιβάζονταν διαδοχικά το ένα πάνω στο άλλο, ξεκινώντας από τη φαρδύτερη παράσταση του χτισίματος ενός τοίχου και καταλήγοντας στα στενότερα παραλληλόγραμμα που απεικόνιζαν την αλληλογραφία των πρωταγωνιστών της εποχής. Βαθμιαία, η οθόνη έπαιρνε τη μορφή πυραμίδας. Με αυτό το γεωμετρικό σχήμα, η αφήγηση του παρελθόντος αποκτούσε όγκο, αναδίδοντας την αίσθηση του πλάτους, του ύψους και του βάθους.

Επιπλέον, αν διατρέξουμε το σύνολο των οθονών του συγκεκριμένου ιστότοπου, θα διαπιστώσουμε πως το παλαικό γραφικό με την επιστολή, το φτερό και το μελάνι απαντιόταν και σε άλλα σημεία. Σε μια υποενότητα, για παράδειγμα, που έφερε τον τίτλο «Μια άλλη εποχή», το ίδιο γραφικό εμφανιζόταν και πάλι ανάμεσα σε εικόνες που παρέπεμπαν σε κειμενικά ίχνη του οικογενειακού, αυτήν τη φορά, παρελθόντος. Πιο συγκεκριμένα, η υποενότητα αυτή ξεκινούσε με αποσπάσματα (σκαναρισμένα και ανεβασμένα στο διαδίκτυο πάντα με τη μορφή εικόνας) από το ημερολόγιο ενός μέλους της οικογένειας (γραμμένο στα 1920). Στην αμέσως επόμενη οθόνη, ένα πιστοποιητικό συμμετοχής στην Εθνική Αντίσταση, υπογεγραμμένο από τον Woodhouse στα 1989, κρεμόταν ακριβώς κάτω από μια χειρόγραφη «(π)αραδοσιακή (σ)υνταγή δια εντριβήν ζώου» (εικ. 12).²⁵⁴

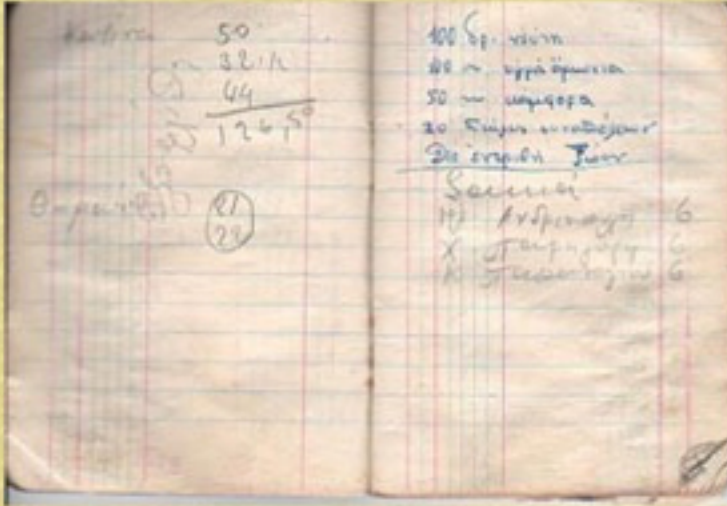
252 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/xartes/villagemap.htm> (πρώτος εντοπισμός 07.2004, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009).

253 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/topikoinonia/index92.htm> (πρώτος εντοπισμός 07.2004, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009). Πρόκειται, πιθανότατα, για φωτογραφία του πατέρα του ιδιοκτήτη του ιστότοπου.

254 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/paliaepoxi/xeirografaegrafa/index.htm>, και <http://www.gorgopotamosvillage.gr/paliaepoxi/xeirografaegrafa/xeirografa2.htm> (πρώτος εντοπισμός 10.2007, τελευταία επίσκεψη 29.10.2009). Ο τίτλος της δεύτερης υποενότητας «Χειρόγραφα – έγγραφα» παρέπεμπε και πάλι σαφώς σε κειμενικές υλικότητες, παρόλο που κι εδώ όλα τα προβαλλόμενα αρχεία είχαν λάβει μορφή εικόνας.



Παραδοσιακή Συνταγή δια εντριδών ζώων



Επιστολή του Κρις Γουετκόουζ για τον Σπύρο Τσιλιδάκη

This is to certify that Spyros Tiliadakis was among the Greek participants in the national Resistance during the enemy occupation, 1941-44, & specifically assisted the allied unit which took part with the Greek units in the attack on the Georgiopolis bridge on 25 November 1942.

Εικ. 12. Λεπτομέρεια από τη διεύθυνση <http://www.gorgopotamosvillage.gr/palaeoxi/xeirografaegrafa/xeirografa2.htm>.

Πέρα, ωστόσο, από το γραφικό της παλιάς πέννας, μπορούσε να συναντήσει κανείς κι άλλα αφαιρετικά γραφικά, τα οποία παρέπεμπαν κι αυτά σε παλαιότερες πρακτικές ανάγνωσης και γραφής: ένα κινούμενο γραφικό μιας πέννας που υπογράφει ένα ανοικτό βιβλίο, ένα εξώφυλλο παλιού βιβλίου, ένα ρολόι τσέπης αφημένο πάνω σε ένα ανοικτό βιβλίο, ένα λιωμένο κερί δίπλα σε ένα παλιό ζευγάρι γυαλιά και ένα δερματόδετο βιβλίο έκαναν την εμφάνισή τους κυρίως στις υποενότητες της παρουσίασης, στις οποίες προβάλλονταν με μορφή εικόνας τα ίχνη του ατομικού, του τοπικού ή και του εθνικού παρελθόντος. Τα παραπάνω γραφικά ήταν τοποθετημένα σε κάθε πιθανό σημείο των αντίστοιχων οθονών: πάνω ή κάτω από τις «εικόνες-ντοκουμέντα», ακόμα και στα μεσοδιαστήματά τους, τα αφαιρετικά αυτά σχεδιάσματα παρεισέφρεαν στην οπτική ροή των ιχνών του παρελθόντος.

Στην πραγματικότητα, η συστηματική παρεμβολή αφαιρετικών οπτικών δομών ερχόταν να υπενθυμίσει διακριτικά μια παρουσία: πίσω από τα γραφικά που υπαινίσσονταν το κύρος της ανάγνωσης βρισκόταν κάποιος που ήξερε καλά να διαβάζει κείμενα. Πίσω από τις ψηφιακές εικόνες βρισκόταν κάποιος που του άρεσε να ξεφυλλίζει παλιά βιβλία. Πίσω από το εικονίδιο με την πένα που υπέγραφε μια επιστολή βρισκόταν κάποιος που μπορούσε να «υπογράψει», να εγγυηθεί δηλαδή διά του ονόματός του την αλήθεια όλων των τεκμηρίων που προβάλλουν στην οθόνη. Πίσω από το λιωμένο κερί που σιγόκαιγε πλάι στο σκονισμένο βιβλίο βρισκόταν κάποιος που, ακόμα κι αν δεν ήταν ειδικός στην Ιστορία, διέθετε ατέλειωτο «μεράκι και σεβασμό στην παράδοση. (Κάποιος που) αυτό το μεράκι και η υπομονή δεν (τον) εγκατέλειψαν ούτε στιγμή», κάποιος που με «πολύ προσπάθεια, δυσκολία, αρκετή υπομονή και την βοήθεια των συγχωριανών»²⁵⁵ αναζητούσε, επιμελούνταν και μετασκεύαζε σε εικόνες τα απομεινάρια του παρελθόντος· κάποιος που, εντέλει, και ήθελε και μπορούσε να αφηγηθεί (μέσα από τις εικόνες) την ιστορία του χωριού του στο διαδίκτυο.

Μελετώντας μάλιστα το σύνολο των προσωπικών σελίδων με υψηλό δείκτη οπτικότητας (VIn), διαπιστώνουμε πως ήταν αρκετά διαδεδομένη η χρήση αφηγηματικών στρατηγημάτων, παρόμοιων μ' εκείνα που επέλεξε ο Ανδρέας για τον δικό του ιστότοπο. Η προσωπική σελίδα, για παράδειγμα, του Σπύρου, παρόλο που δεν μπορούσε να συναγωνιστεί την προηγούμενη ως προς τον πλούτο των πληροφοριών της, ακολουθούσε πανομοιότυπες οπτικές τεχνικές, προκειμένου να παρουσιάσει το παρελθόν ενός χωριού στον κυβερνοχώρο.²⁵⁶ Σ' έναν ιστότοπο που χαρακτηριζόταν από χαμηλό επίπεδο προγραμματισμού καθώς επίσης κι από το γεγονός πως δεν ανανεώθηκε ποτέ μετά την κατασκευή του στα 2002, ο ιδιοκτήτης του, αυτοκινητιστής από τη Δυτική Πελοπόννησο, αποφάσισε να παρουσιάσει το παρελθόν του χωριού της καταγωγής του σαν φωτο-ιστορία.

Τα αξιοθέατα του χωριού απεικονίζονταν σε έγχρωμες φωτογραφίες. Οι φωτογραφίες αυτές στέκονταν η μια κάτω από την άλλη στο κέντρο της οθόνης. Λεζάντες συνόδευαν τις εικόνες, παραθέτοντας κάποιες πληροφορίες για το παρελθόν των δρόμων και των

255 <http://www.gorgopotamosvillage.gr/ypiresiesklp/zagoskepsis.htm>, ό.π.

256 [<http://homepages.pathfinder.gr/azzaro/>] (πρώτος εντοπισμός 12.2002, τελευταία επίσκεψη 2.3.2009).

κτισμάτων. Οι πληροφορίες αυτές προέρχονταν κυρίως από τοπικές παραδόσεις, μύθους και παραδοξολογίες.²⁵⁷ Καμία συγκεκριμένη χρονολογική πληροφορία δεν δινόταν στα σύντομα τούτα επεξηγηματικά κείμενα. Στοιχεία που αφορούσαν διακριτές εποχές – από τους «αρχαίους χρόνους» έως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες– συμφύονταν, δημιουργώντας μίαν αρχική εντύπωση χρονικής αδιακρισίας.

Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση της σελίδας του Ανδρέα, διάμεσες οπτικές δομές αναπτύχθηκαν στο εσωτερικό της οθόνης, χαράσσοντας στην επιφάνειά της διακριτές ζώνες. Γραφικά και έγχρωμες επιγραφές παρεμβάλλονταν ανάμεσα από τις φωτογραφίες των κτισμάτων. Οι περισσότερες από αυτές διαφήμιζαν χώρους εστίασης και αναψυχής στην κοντινή παραλία του χωριού. Υπήρχε ωστόσο και μια επιγραφή που διέκοπτε κατ'εξακολούθησιν τη ροή τούτης της «χωρίς χρόνο φωτο-ιστορίας»: μια μπάρα επαναλάμβανε σε έξι διαφορετικά σημεία της οθόνης το ονοματεπώνυμο, το κινητό τηλέφωνο και το επάγγελμα του κατασκευαστή της προσωπικής σελίδας, τονίζοντάς τα με έντονα κεφαλαία γράμματα. Ακολουθώντας την ίδια ακριβώς αφηγηματική στρατηγική με τον αξιωματικό από τον Γοργοπόταμο, ο πελοποννήσιος ταξιτζής τόνιζε –με ακόμα μεγαλύτερη, ίσως, έμφαση– στον επισκέπτη της ηλεκτρονικής του σελίδας πως εκείνος που αναλάμβανε να του παρουσιάσει το χωριό και την ιστορία του στον κυβερνοχώρο μπορούσε να τον ξεναγήσει και στον «φυσικό» χωροχρόνο του χωριού.

Ένας άλλος κατασκευαστής προσωπικής σελίδας φρόντισε να «χαράξει» και να «υπογράψει» τον οπτικό χώρο της αφήγησής του με ακόμα μεγαλύτερη ένταση από τους δύο προηγούμενους. Ο Γιάννης αφιέρωσε μια υποενότητα του κόμβου του στη σπηλιά του Νταβέλη στην Πάρνηθα – στο «πιο πολυσυζητημένο, ίσως, σπήλαιο στην Ελλάδα».²⁵⁸ Περιγράφοντας το σπήλαιο, ακολούθησε την ίδια ακριβώς τακτική που ακολούθησε και στις δεκάδες άλλες σπηλαιολογικές παρουσιάσεις τις οποίες είχε συμπεριλάβει στον προσωπικό του κυβερνοχώρο:²⁵⁹ το ένα τρίτο της οθόνης καλυπτόταν από κείμενο, στο οποίο ο κατασκευαστής του ιστότοπου κατέγραφε τα συμπεράσματα από τις δικές του επιτόπιες έρευνες, καθώς και τις απόψεις άλλων ταξιδευτών ή μελετητών. Στο υπόλοιπο τμήμα προβάλλονταν πολλαπλές εικόνες με θέμα το σπήλαιο – φωτογραφίες, κυρίως, τις οποίες είχε τραβήξει ο ίδιος κατά τις εκεί επισκέψεις του.

Στο κειμενικό τμήμα της οθόνης, ο σαραντάχρονος λάτρης των σπηλαιολογικών αναζητήσεων από την Αθήνα επιχειρούσε να εξετάσει με κριτικό πνεύμα φήμες και παραδόσεις που κυκλοφορούσαν σχετικά με το συγκεκριμένο σπήλαιο. Στην προσπάθειά του

257 [<http://homepages.pathfinder.gr/azzaro/myrsfoto.htm>] (πρώτος εντοπισμός 12.2002, τελευταία επίσκεψη 2.3.2009).

258 [<http://homepages.pathfinder.gr/paneios/davell.htm>] (πρώτος εντοπισμός 11.2002, τελευταία επίσκεψη 12.5.2008). Η σελίδα αυτή ανήκει στις παρυφές της κεντρική περιοχής του γραφήματος 4 (E₁ και δείκτης [Vin] 42,3%).

259 Βλ. παραπάνω, σ. 113.

αυτή διέκρινε τις δοξασίες από τις γραπτές πηγές (κυρίως, μαρτυρίες και χρονικά τα οποία χρονολογούνται από την εποχή του οθωμανού περιηγητή Εβλιά Τσελεμπί ως τον Μεσοπόλεμο). Σε αυτή την ανασυγκρότηση της ιστορίας του σπηλαίου, ο κατασκευαστής του ιστότοπου αναλάμβανε το ρόλο του τελικού κριτή: συνέδεε διαρκώς τις δοξασίες και τα αρχειακά τεκμήρια των τελευταίων διακοσίων ετών με τα ευρήματα της δικής του έρευνας. Σε κάθε στιγμή της σύνδεσης, ωστόσο, η προσωπική εμπειρία ήταν εκείνη η οποία τελικά αποφαινόταν περί της αληθείας τόσο των διηγήσεων όσο και των ιστοριών. Διστακτικές εκφράσεις, όπως, για παράδειγμα, «(π)ροσωπικά δεν έχω εντοπίσει τίποτα πού να αποδεικνύει πως...», ή «(σ)ε μένα δεν έχει τύχει να βγει κάποια περίεργη Φωτο...»,²⁶⁰ έρχονταν να συστήσουν μια όσο το δυνατόν πιο προσεκτική αφήγηση του παρελθόντος, στο εσωτερικό της οποίας διαχωρίζονταν οι δοξασίες από τις μαρτυρίες και οριοθετούνταν η «ιστορική αλήθεια» σε σχέση με το υποκείμενο που αναλάμβανε το έργο της «αποκατάστασης» της.

Στο οπτικό, ωστόσο, κομμάτι της οθόνης που ξετυλιγόταν κάτω από το εξιστορητικό κείμενο, οι διαταγμοί υποχωρούσαν: ο ιστορητής σφράγιζε με τον πλέον αδιαπραγμάτευτο τρόπο την αλήθεια της ιστορίας του: οι εικόνες που αποδείκνυαν την πραγματική μορφολογία του σπηλαίου ήταν «δικές» του. Προϊόντα της προσωπικής επιτόπιας έρευνας, αποκαθιστούσαν τις φαντασιώσεις και έθεταν σε δοκιμασία παλαιότερες περιγραφές. Η σφραγίδα μάλιστα του διαδικτυακού ιστορητή του σπηλαίου ήταν απαραίτητη ακόμα και όταν καλούνταν να ενσωματώσει στην παρουσίασή του οπτικό υλικό που προερχόταν από παλαιότερες λήψεις άλλων ερευνητών.

Σε μια φωτογραφία με χαράγματα και υπογραφές που άφησαν πάνω στα τοιχώματα παλαιότεροι εξερευνητές, η αντίστοιχη λεζάντα πληροφορούσε τον επισκέπτη του ιστότοπου πως αυτά δεν ήταν τίποτα περισσότερο από «κάποιες προσπάθειες κάποιων να βρουν διόδους».²⁶¹ Μόνο τα δικά του χαράγματα φαίνεται πως μπορούσαν να αποκαταστήσουν οριστικά την αλήθεια, να καταρρίψουν τους μύθους και να επικυρώσουν τα ιστορικά τεκμήρια: στη φωτογραφία με την οποία τελείωνε η οθόνη, προβαλλόταν ψηφιοποιημένη μια σελίδα από το Δελτίο του Ελληνικού Ορειβατικού Συλλόγου. Στη σελίδα αυτή, που περιγραφόταν ως «ένα μοναδικό ντοκουμέντο για την σπηλιά Νταβέλη από το δελτίο του ΕΟΣ [...] έτος 1935»,²⁶² εμφανιζόταν μια αχνή φωτογραφία εποχής, η οποία υποτίθεται πως αποδείκνυε την ύπαρξη τμημάτων που σήμερα δεν είναι πλέον προσβάσιμα. Πάνω στα τοιχώματα, όμως, του σπηλαίου, τα οποία με δυσκολία διακρίνονται στη σκαναρισμένη σελίδα, ο κατασκευαστής του ιστότοπου εν είδη χαράγματος είχε γράψει με ευανάγνωστα κεφαλαία γράμματα το ψευδώνυμο που χρησιμοποιούσε στον κυβερνοχώρο. Η φωτογραφική μαρτυρία για το παρελθόν της σπηλιάς φαίνεται πως δεν μπορούσε να αναλάβει μονάχη της

260 [<http://homepages.pathfinder.gr/paneios/davell.htm>], ό.π.

261 Ό.π.

262 Ό.π.

το έργο της τεκμηρίωσης στην επιφάνεια της διαδικτυακής οθόνης. Δεν αρκούσε, επίσης, να μετατραπεί το κείμενο του βιβλίου σε εικόνα. Για να γίνει «εικόνα-ντοκουμέντο», έπρεπε ο διαδικτυακός ιστορητής να παρεισφρήσει στο εσωτερικό της· να χαράξει την επιφάνειά της και να βάλει την «υπογραφή» του πάνω στα εικονιζόμενα ίχνη του παρελθόντος.

Γενικεύοντας τις παρατηρήσεις που κάναμε κατά την ανάλυση των ιστοσελίδων του Ανδρέα, του Γιάννη και του Σπύρου, γίνεται φανερό πως οι «χωρίς χρόνο βιογραφίες» και οι «χωρίς χρόνο φωτο-ιστορίες» που είδαμε να κυριαρχούν στην κεντρική περιοχή του γραφήματος 4 έμοιαζαν όντως με αδιάστατες (σχεδόν σημειακές) αφηγηματικές επιφάνειες. Σε μια πιο προσεκτική, ωστόσο, ματιά, φαίνεται πως οι επιφάνειες αυτές είχαν ρωγμές. Έστω και στιγμιαία, οι *διάμεσες οπτικές δομές* που εντοπίσαμε (οι «εικόνες-ντοκουμέντα», οι οθόνες με την πυραμιδωτή διάταξη, τα παλαιικά γραφικά, το όνομα που γίνεται οδόσημο στο χάρτη, η υπογραφή και η κινούμενη μπάρα που καλεί σε επικοινωνία με τον διαχειριστή του κόμβου και η μετατροπή του ίδιου του ονόματος του αφηγητή σε οπτικό χάραγμα) διατρυπούσαν με επιμονή τον μονοδιάστατο χωροχρόνο της αφήγησης. Πάνω στα ρήγματα που δημιουργούσε η συνεχής παρεμβολή τους συνέβαιναν ενδιαφέροντα πράγματα: οπτικά στρώματα (layers), εκτεθειμένα το ένα πάνω στο άλλο, αναλάμβαναν να ορίσουν χρονικές *διαφορές* πάνω σε μια επιφάνεια η οποία, σε μια πρώτη ματιά, φάνταζε επίπεδη. Οι χώροι του χθες συνδέονται με εκείνους του παρόντος μέσα από οθόνες που προοδευτικά σχηματίζουν τρισδιάστατες οπτικές γεωμετρίες. Οι κατασκευαστές των αντίστοιχων προσωπικών σελίδων έβρισκαν την ευκαιρία να τοποθετήσουν τον εαυτό τους *ανάμεσα* από τα ίχνη των συμβάντων του παρελθόντος. Τα υποκείμενα της αφήγησης διακρίνονταν από εκείνα της δράσης και οριοθετούνταν ως ένα βαθμό οι μεταξύ τους αποστάσεις. Και το κυριότερο: οι επίδοξοι ιστορητές έβρισκαν τρόπους όχι απλώς να χωρέσουν μέσα στη «φωτο-ιστορία» ενός χωριού τη δική τους μορφή, αλλά, κυρίως, να *χαράξουν* τον εαυτό ως τον πολύτιμο εκείνο *διάμεσο*, ο οποίος μπορούσε να φέρει εις πέρας το δύσκολο έργο της αφήγησης μιας ιστορίας στα ζητούμενα της ψηφιακής εποχής.

Η «εικόνα-κίνηση»

Ο ιστότοπος του Παύλου αποτελούσε τυπικό παράδειγμα ελληνικής προσωπικής σελίδας, φτιαγμένης στο γύρισμα περίπου της χιλιετίας.²⁶³ Παρ' όλες τις ειδικές σπουδές στην πληροφορική και στις τηλεπικοινωνίες, ο νεαρός από την Αθήνα δεν φαίνεται πως κοπίασε ιδιαίτερα κατά την κατασκευή του ιστότοπού του. Όπως μαρτυρούσαν τόσο η εμφάνιση όσο και ο κώδικας προγραμματισμού, ο Παύλος προτίμησε να κάνει χρήση έτοιμων προτύπων και να ανεβάσει γρήγορα τη σελίδα του στο διαδίκτυο.²⁶⁴ Όσον αφορά τη διαμόρφωση του περιεχομένου, οι δείκτες ποιοτικής αξιολόγησης δείχνουν πως και σε αυτό το επίπεδο ακολούθησε την πεπατημένη: η προσωπική του σελίδα κυμαινόταν μέσα στα όρια της κεντρικής περιοχής του γραφήματος 4, ενώ η χρήση κειμενικών και οπτικών στοιχείων ήταν εξισορροπημένη σε απόλυτο σχεδόν βαθμό.²⁶⁵

Στο εσωτερικό της προσωπικής του σελίδας, ο Παύλος γινόταν ένας ακόμα από τους εκατοντάδες Έλληνες που επέλεξαν να οργανώσουν την αυτοσύστασή τους μέσα από εικόνες τόπων (γράφημα 5). Οι περισσότερες από τις εικόνες αυτές είχαν να κάνουν με ταξίδια. Σε μian από τις ελάχιστες κειμενικές παρεμβολές στη ροή των εικόνων ο Παύλος αυτοσυστηνόταν ως παθιασμένος ταξιδευτής. Οι τόποι προορισμού, οι αφητηρίες αλλά και η ενδιάμεση πορεία ανασυγκροτούνταν με επιμέλεια πάνω στις οθόνες που κατασκεύασε. Επιπλέον, επάλληλες λήψεις μεταφορικών οχημάτων (μοτοσικλετών και αυτοκινήτων) έβρισκαν τη θέση τους σ' έναν ιστότοπο που εξυμνούσε την κίνηση ανάμεσα στους αξιοθέατους τόπους. Οχήματα, τόποι και συμβάντα συγκροτούσαν τελικά ένα αξεδιάλυτο κουβάρι μέσα από τη σκηνοθεσία της παρουσίας τους: σε μια υποενότητα που επιγραφόταν «η γενική μου φωτοθήκη», ένα μικρό κείμενο πληροφορούσε τον επισκέπτη πως «(ε)δώ υπάρχουν περισσότερες φωτογραφίες από διαφορετικές περιστάσεις και τόπους». Αντί για τόπους όμως και «περιστάσεις» υπάρχουν μονάχα εικόνες μοτοσικλετών μεγάλου κυβισμού, κατάλληλων για μακρινά ταξίδια...²⁶⁶

263 [<http://homepages.pathfinder.gr/StavrosTk/index.htm>] (πρώτος εντοπισμός 5.2006, τελευταία επίσκεψη 12.5.2008).

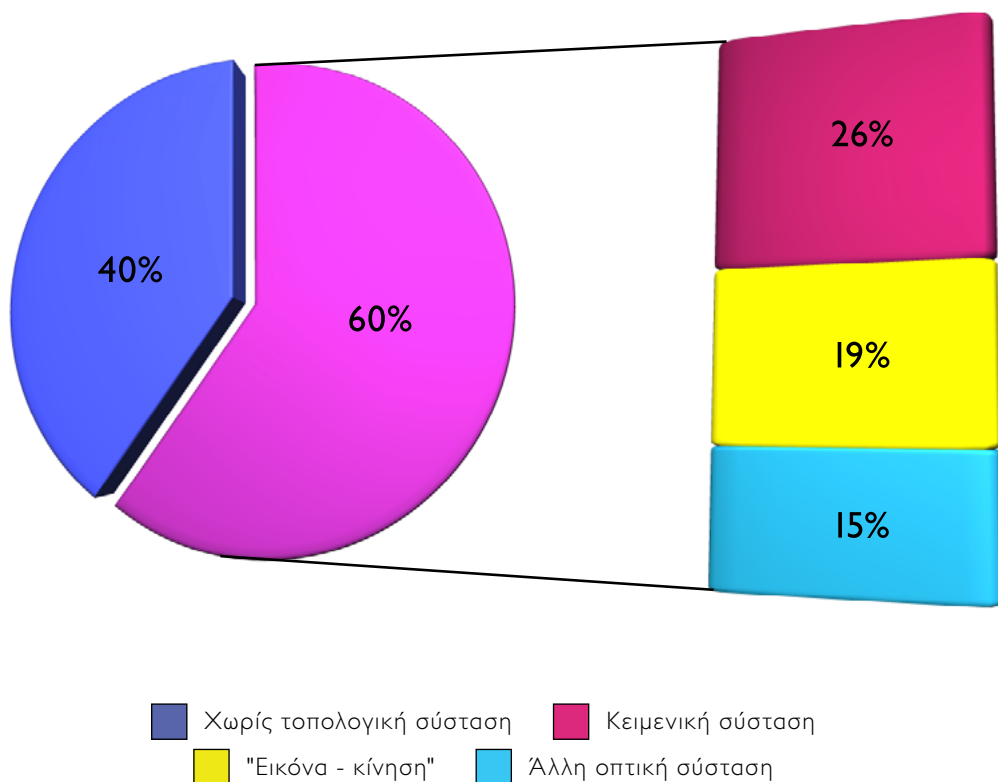
264 Η συγκεκριμένη προσωπική σελίδα προγραμματίστηκε στη βάση του δημοφιλούς λογισμικού κατασκευής ιστοσελίδων Microsoft FrontPage, που υπήρχε στην αγορά από το 1996. Το συγκεκριμένο πρότυπο εμφάνισης (layout) που επιλέχθηκε στον συγκεκριμένο ιστότοπο απαντάται άλλες έντεκα φορές στον συνολικό αριθμό των ελληνικών προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν.

265 Η σελίδα ανήκει στη ζώνη «διευρυμένης εκφραστικότητας», με *δείκτη οπτικότητας* (VI_n) 48,3%.

266 [<http://homepages.pathfinder.gr/StavrosTk/personal-pages/photo-gallery.htm>] (πρώτος εντοπισμός 5.2006, τελευταία επίσκεψη 12.5.2008).

Γράφημα 5

Κατανομή των τοπολογικών δομών στον συνολικό πληθυσμό των προσωπικών σελίδων



Με την ίδια ακριβώς λογική, ο Παύλος παρουσίαζε και τους φίλους του: αφιέρωνε ξεχωριστές οθόνες στον καθένα, βάζοντας στον τίτλο το όνομα του φίλου ή της φίλης. Σε αυτές τις οθόνες παρέθετε φωτογραφίες των συγκεκριμένων προσώπων, οι περισσότερες από τις οποίες παρουσίαζαν τον/την εικονιζόμενο/η σε ταξίδια αναψυχής, στον τόπο καταγωγής, είτε σε χώρους που συνδέονταν με σημαντικά συμβάντα των τελευταίων ετών (π.χ., Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα το 2004).²⁶⁷ Καθώς η μια οθόνη διαδεχόταν την άλλη, ο ιστότοπος μεταμορφωνόταν σ' ένα κοινότοπο κοσμοπολίτικο σκηνικό.²⁶⁸ Μια σειρά ευφορι-

267 [<http://homepages.pathfinder.gr/StavrosTk/friends-pages/chris.htm>] (πρώτος εντοπισμός 5.2006, τελευταία επίσκεψη 12.5.2008).

268 Για τον όρο «κοινότοπος κοσμοπολιτισμός» (banal cosmopolitanism) καθώς και για τη σύνδεσή του με τις ψηφιακές τεχνολογίες και τις μιντιακές εικόνες του ύστερου 20ού αιώνα βλ. John Urry, «The global media and

κές εικόνες, οι οποίες πιστοποιούσαν την ικανότητα του Παύλου και της παρέας του να κινούνται και να ταξιδεύουν διαρκώς (από τις αμμουδιές στις Μπαχάμες και τους φοίνικες στο Μαϊάμι ως τα πάρκα και τις λίμνες της Σερβίας, και από την Αθήνα των Ολυμπιακών Αγώνων ως τα αιγαιοπελαγίτικα νησιά των διακοπών), αναλάμβαναν να συνθέσουν ελκυστικές βιογραφίες στον κυβερνοχώρο.

Στη συγκεκριμένη ωστόσο σελίδα δεν κινούνταν μονάχα τα πρόσωπα και τα οχήματα. Ακόμα και οι εικόνες που αναπαριστούσαν τις παραπάνω κινήσεις, ενεργοποιούνταν σε κινητικές ακολουθίες. Όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει και σε προηγούμενα παραδείγματα προσωπικών σελίδων, το οπτικό υλικό δεν έμενε καθηλωμένο σε συγκεκριμένο σημείο της οθόνης: οι φωτογραφίες ανατοποθετήθηκαν σε περισσότερα από ένα σημεία του ιστότοπου μέσα από διαφορετικές σκηνοθεσίες. Στη «φωτοθήκη» όλες οι εικόνες που είχαν προβληθεί στις επιμέρους υποενότητες της παρουσίασης προβάλλονταν εκ νέου, συντεταγμένες αυτήν τη φορά σε ξεχωριστές θεματικές. Ουσιαστικά τούτη ήταν η τρίτη φορά που ο επισκέπτης του κόμβου μπορούσε να δει την ίδια εικόνα στον ιστότοπο του νεαρού Αθηναίου, καθώς στις προηγούμενες υποενότητες κάθε εικόνα εμφανιζόταν σε μια διπλή ήδη εκδοχή: ως μεσαίου μεγέθους φωτογραφία αλλά και ως μικρογραφικό εικονίδιο (thumbnail), το οποίο βρισκόταν τοποθετημένο μαζί με τα εικονίδια των υπόλοιπων φωτογραφιών της ενότητας πάνω σε μια κινούμενη μπάρα.

Στη φωτοθήκη, ο νεαρός κατασκευαστής ολοκλήρωνε το εγχείρημα της αυτοπαρουσίασής του. Όπως εξήγησε στο ξεκίνημα της συγκεκριμένης υποενότητας, «(ε)δώ, μπορείτε να συνδεθείτε με διαφορετικές φωτογραφικές συλλογές, οι οποίες αναπαριστούν διαφορετικές στιγμές της ζωής μου».²⁶⁹ Ο στόχος ήταν σαφής. Ο επισκέπτης καλούνταν να «συνδεθεί» με εικόνες που έτρεχαν πάνω στην οθόνη προκειμένου να συνθέσει τη βιογραφία του Παύλου. Όσο δε παράξενο κι αν φάνταζε σε μια πρώτη ματιά, τούτο το κάλεσμα ήταν αρκετά συνηθισμένο στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών ελληνικών σελίδων. Ας επιστρέψουμε στο γράφημα 5, για να διερευνήσουμε τη συχνότητα και τις διαστάσεις του.

Στο γράφημα αυτό, το σύνολο των ιστότοπων που μελετήθηκαν κατανέμονται ανάλογα με τις αναφορές τους σε συγκεκριμένους γεωγραφικούς τόπους. Οι τόποι αυτοί συνδέονταν –με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο– με τη βιογραφία του κατασκευαστή της αντίστοιχης προσωπικής σελίδας. Στο γράφημα 5 αποτυπώνεται ανάγλυφα η ένταση των παραπάνω αναφορών: περίπου έξι στις δέκα ελληνικές προσωπικές σελίδες επέλεξαν να παρουσιάσουν τη μορφή του ιδιοκτήτη τους μέσα από σαφείς τοπολογικές αναφορές. Εδώ μπορεί κανείς να διαπιστώσει για μια ακόμα φορά την κυριαρχία της εικόνας έναντι του κειμένου. Στο 57,68% των περιπτώσεων, φωτογραφίες και γραφικά που αποκάλυπταν

cosmopolitanism», Department of Sociology, Lancaster University, Λάνκαστερ 2000, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20090731013451/http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/urry-global-media.pdf>.

269 [<http://homepages.pathfinder.gr/StavrosTk/personal-pages/photo-gallery.htm>], ό.π.

τον τόπο καταγωγής, τους τόπους σπουδών, τους προορισμούς ταξιδιών και εκδρομών γίνονταν το κεντρικό αφηγηματικό εργαλείο για την παρουσίαση του εαυτού στον κυβερνοχώρο.²⁷⁰ Το πιο ενδιαφέρον εύρημα ωστόσο βρίσκεται στην κίτρινη ράβδο του παραπάνω διαγράμματος.

Παρατηρώντας το ύψος της κίτρινης ράβδου, διαπιστώνουμε πως υπήρχε μια διόλου ευκαταφρόνητη ομάδα ελληνικών προσωπικών σελίδων όπου ο κατασκευαστής τους επέλεγε να αναφερθεί σε συγκεκριμένους γεωγραφικούς τόπους μέσα από *οπτικο-κινητικές σκηνοθεσίες*. Στις περιπτώσεις αυτές οι φωτογραφίες, οι χάρτες, τα γραφικά και τα σχέδια τα οποία μετέφεραν τοπολογικές πληροφορίες δεν παρέμεναν ακίνητα στην οθόνη: αναδιπλώνονταν, επαναλαμβάνονταν σε διαφορετικά σημεία της σελίδας, μίκραιναν και μεγάλωναν, «έτρεχαν» πάνω σε κινούμενες μπάρες, θάμπωναν ή υπερτονίζονταν, επικάθονταν σε άλλες εικόνες ή γεννούσαν μ' ένα πάτημα του ποντικιού πάνω στην επιφάνειά τους καινούργιες εικόνες. Και ήταν αυτή ακριβώς η *οπτική κινητικότητα* των τοπολογικών μορφών που επικαθόριζε την πορεία της τελικής σύνθεσης. Όπως ακριβώς έγραψε και ο Παύλος, οι κατασκευαστές καλούσαν τους επισκέπτες τους να συνδεθούν –στιγμιαία, έστω– με τις κινήσεις των εικόνων, αν θέλουν να «συνδεθούν» με εκείνον/η που έφτιαξε την προσωπική σελίδα και με τις ιστορίες που προσπαθούσε να αφηγηθεί.

Πραγματικά, στους ιστότοπους που απαρτίζουν την κίτρινη ράβδο του γραφήματος 5, η κίνηση των εικόνων φαίνεται πως συμπαρέσυρε μαζί της, πέρα από τους τόπους, τόσο τους χρόνους όσο και τα υποκείμενα. Όλα τα συστατικά των αφηγήσεων που ξετυλίγονταν στην οθόνη καλούνταν να συντονιστούν με το ρυθμό των προηγούμενων κινήσεων. Η βασική σύσταση του ιδιοκτήτη της σελίδας (επάγγελμα, ασχολίες, ενδιαφέροντα, κ.λπ.) και οι βιογραφικές αναφορές στο παρελθόν του ταλαντώνονταν μαζί με τις εικόνες των τόπων.

Η επεξεργασία, ωστόσο, των στατιστικών δεδομένων προσφέρει ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο: στο 87% της κίτρινης ράβδου, η δημιουργία μιας προσωπικής σελίδας οδηγούσε τελικά στην ανασύσταση –συνολική ή εντοπισμένη– της τοπικής ή της εθνικής ιστορίας. Στην πράξη αυτό σήμαινε πως οι προσωπικές σελίδες που ακολουθούσαν μορφολογικές επιλογές παρόμοιες με εκείνες που ακολούθησε ο Παύλος συνήθως προχωρούσαν ένα βήμα παραπέρα. Τοποθετούσαν την περσόνα του κατασκευαστή τους ανάμεσα σε εικόνες τόπων που αφορούσαν τόσο το παρόν όσο και το παρελθόν ευρύτερων συσσωματώσεων, κάνοντας τον ατομικό βίο να μοιάζει κομμάτι μιας πολύ μεγαλύτερης Ιστορίας.

Χωρίς αμφιβολία, το προηγούμενο ποσοστό είναι πολύ υψηλό. Για να είμαι πιο ακριβής, είναι το υψηλότερο ποσοστό που προέκυψε όταν προσπάθησα να διερευνήσω τις πιθανότητες σύνθεσης εξιστορητικών αφηγημάτων στο σύνολο των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν. Ουσιαστικά, το στατιστικό μέγεθος το οποίο αναπαρίσταται στο γρά-

270 Το ποσοστό επί του συνόλου των προσωπικών σελίδων κυμαίνεται στο 33,6%. Οι σελίδες αυτές αντιστοιχούν στις δύο πρώτες (από τη βάση προς την κορυφή) σωρευμένες ράβδους (με κίτρινο και γαλάζιο χρώμα, αντίστοιχα) στο δεξί ήμισυ του γραφήματος 5.

φρημα 5 ως κίτρινη ράβδος υποδηλώνει κάτι πολύ συγκεκριμένο: αν υπήρχε πιθανότητα να συναντήσει κανείς οργανωμένες ανασυνθέσεις του ατομικού, του τοπικού ή του εθνικού παρελθόντος μέσα σε μια ελληνική προσωπική σελίδα φτιαγμένη λίγο πριν ή λίγο μετά το γύρισμα της χιλιετίας, τότε η πιθανότητα αυτή μετατρεπόταν σχεδόν σε βεβαιότητα αν η προσωπική αυτή σελίδα ανήκε μορφολογικά στη συγκεκριμένη ράβδο του γραφήματος 5.

Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά στον πειρασμό να διακινδυνεύσουμε μια καταφατική απάντηση στο καταληκτικό ερώτημα τούτου του βιβλίου. Φαίνεται τελικά πως μέσα στον συνολικό όγκο των προσωπικών σελίδων που μελετήθηκαν, αρχίζει να διακρίνεται ένα υποσύνολο (η κίτρινη ράβδος), στο εσωτερικό του οποίου μπορούσε κανείς να βρει *ιστορίες* με την «παλιά, καλή» σημασία της λέξης: συνεκτικά εξιστορητικά εγχειρήματα, τα οποία μπορούσαν να επικοινωνηθούν με επιτυχία ανάμεσα σε διαφορετικά υποκείμενα και συλλογικότητες και να ενταχθούν οργανικά στον ορίζοντα της σύγχρονης ελληνικής ιστορικής κουλτούρας. Πριν οριστικοποιήσουμε, ωστόσο, τις πιθανότητες μιας καταφατικής απάντησης, ας εξετάσουμε πιο αναλυτικά τα ευρήματα που προκύπτουν τόσο από τη στατιστική επεξεργασία όσο και από τη μορφολογική ανάλυση του συνόλου των προσωπικών σελίδων, οι οποίες απαρτίζουν την κίτρινη ράβδο.

α) Δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία πως στο εσωτερικό των ιστότοπων της κίτρινης ράβδου ο ρόλος του κειμένου γινόταν επικουρικός. Δεν υπάρχει επίσης αμφιβολία πως η εξέλιξη αυτή επηρέαζε την παραγωγή εξιστορητικών εγχειρημάτων: τα αφηγήματα που στήνονταν στην επιφάνεια της οθόνης δεν μπορούσαν πλέον να αφηθούν στην ασφάλεια του γραπτού λόγου· οι κατασκευαστές τους δυσκολεύονταν να υιοθετήσουν οικείες αφηγηματικές στρατηγικές, δοκιμασμένες εδώ και αρκετές δεκαετίες στο κειμενικό σύμπαν της ιστοριογραφίας αλλά και της ιστορικής κουλτούρας. Ακόμα και όταν κατέφευγαν σε λέξεις και προτάσεις οι οποίες απηχούσαν τους πιο «έγκυρους» μηχανισμούς διάκρισης του ιστορικού χρόνου, ακόμα και όταν εμφανίζονταν στην οθόνη κειμενικές ενδείξεις οι οποίες παρέπεμπαν σε γνώριμες γραμμικές θεωρήσεις της ελληνικής Ιστορίας (π.χ., το σχήμα της συνέχειας του ελληνισμού από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας), η αμηχανία επιτεινόταν: τα γνώριμα οδόσημα του εθνικού χρόνου (π.χ., Αρχαιότητα, Βυζάντιο, Τουρκοκρατία, Δικασμός, Κατοχή, Εμφύλιος, κ.λπ.) έμοιαζαν συρρικνωμένα στις οθόνες των προσωπικών σελίδων. Χαμένες ανάμεσα στις ετερόκλητες οπτικές παραστάσεις της οθόνης, απογυμνωμένες από κάθε κειμενικό συμφραζόμενο, εγκαταλελειμμένες σ' έναν πολύπλοκο μη γραμμικό χώρο, οι παραπάνω λέξεις δυσκολεύονταν να συνεχίσουν τη δουλειά που είχαν μάθει να κάνουν μέσα στα διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα των δύο τελευταίων αιώνων: να βάζουν τομές, να ορίζουν χρονικές αποστάσεις, να περιοδολογούν, να υποδεικνύουν συνέχειες, να περιγράφουν αλλαγές και, πάνω απ' όλα, να σχεδιάζουν έναν γραμμικό, ευκλείδειο χωροχρόνο, όπου μπορούσαν να στηθούν ιστορίες για το έθνος αλλά και για τον τόπο και τον εαυτό.

Ο χωροχρόνος, ωστόσο, της αφήγησης δεν απέμενε α-γεωμέτρητος. Συγκεκριμένες οπτικές δομές –*διάμεσες* τις ονομάσαμε– αναλάμβαναν να χαράξουν τη ροή της αφήγησης

σης. Από την επενέργειά τους σχηματίζονταν ακανόνιστες ρωγμές πάνω στην οπτική ενότητα της οθόνης. Γύρω από τις διάμεσες δομές, οι «λείες» και αβαθείς «φωτο-ιστορίες» της κίτρινης ράβδου έμοιαζαν με την παγωμένη επιφάνεια μιας λίμνης τη στιγμή που δέχεται ένα ξαφνικό χτύπημα σε κάποιο σημείο της: γραμμές αρχίζουν να χαράσσουν τη λευκή επιφάνεια, χωρίζοντάς την σε μικρότερα μέρη. Πραγματικά, όσο περισσότερο επικέντρωνε κανείς την προσοχή του στα συγκεκριμένα σημεία των προσωπικών σελίδων, στα σημεία δηλαδή της οθόνης που σχηματίζονταν γύρω από τις διάμεσες οπτικές δομές, τόσο περισσότερο μπορούσε να διακρίνει διαχωριστικές γραμμές και διαφορές: τα ίχνη του παρελθόντος διαχωρίζονταν από τα σημάδια του παρόντος· τα πρόσωπα, τα συμβάντα και τα τεκμήρια του παρελθόντος διακρίνονταν το ένα από το άλλο επιτρέποντας, φευγαλέα έστω, στον κατασκευαστή (αλλά και στον επισκέπτη) της σελίδας να κρατήσει αποστάσεις, να συνδέσει, να ιεραρχήσει και, γιατί όχι, να ερμηνεύσει τα εικονιζόμενα.

Η αφήγηση άρχιζε να αποκτά διαστάσεις. Τα αφηγηματικά ρήγματα που δημιουργούνταν από την επενέργεια των διάμεσων δομών λειτουργούσαν ως ένας ασταθής, υπαινικτικός μηχανισμός διάκρισης. Μέσα από το μηχανισμό αυτόν, μέσα από τη μη-γραμμική δυναμική που απελευθέρωναν οι συνεχείς οπτικές παρεμβολές, οι ιστορίες που προσπαθούσαν να αφηγηθούν οι κατασκευαστές των αντίστοιχων προσωπικών σελίδων αποκτούσαν χρονικούς αναβαθμούς στο εσωτερικό τους. Αναδεικνύονταν διαφορετικά χρονικά επίπεδα του παρελθόντος και η αφήγηση άρχιζε να μοιάζει με ιστορία: πάνω στις ασύμμετρες, μη γραμμικές οθόνες των συγκεκριμένων προσωπικών σελίδων σημάδια χάρασαν το άμορφο πέρασμα του χρόνου· τα ίχνη του παρελθόντος ταξινομούνταν, διαφορές άρχιζαν να γίνονται ορατές, χρονικές σχέσεις και αποστάσεις οριοθετούνταν και αποκτούσαν περιγράμματα.

β) Οι υπαινικτικοί μηχανισμοί διάκρισης του χρόνου, οι οποίοι σχηματίζονταν γύρω από τις διάμεσες οπτικές δομές, ωστόσο δεν μπορούσαν μόνοι τους να οδηγήσουν σε ιστορίες με νόημα. Έχουμε ήδη τονίσει πως, αν κάτι χαρακτήριζε τις προσωπικές σελίδες στην κίτρινη ράβδο του γραφήματος 5, αυτό ήταν πως τα πάντα κινούνταν. Οι εικόνες – ανάμεσά τους και εκείνες που κουβαλάνε πάνω τους τα ίχνη του παρελθόντος – αρνούσαν επίμονα τον εντοπισμό τους σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της οθόνης. Η κίνησή τους ήταν δια-δραστική – οι περισσότερες οπτικές δομές επενεργούσαν πάνω σε άλλες που βρίσκονταν στην ίδια ή σε διαφορετικές οθόνες: ένα αφαιρετικό γραφικό μπορούσε να αναδεικνύει ή να υπονομεύει ένα αρχαικό τεκμήριο· ένα μικρογραφικό εικονίδιο αποκτούσε τη δύναμη να εγγράφει το φωτογραφικό ίχνος του παρελθόντος σε κατηγορίες και σχήματα που πρότεινε ο κατασκευαστής της σελίδας· ένα γραμμικό σχέδιο μπορούσε να ταξινομεί πληροφορίες για το παρελθόν, προτείνοντας διακρίσεις όπως, για παράδειγμα, ανάμεσα σε «εικόνες-ντοκουμέντα» και «απλές» φωτογραφίες. Μια εικόνα του παρελθόντος που επανεμφανιζόταν σε διαφορετικές οθόνες της ίδιας σελίδας ή μια εικόνα που «δανειζόταν» ο κατασκευαστής μιας προσωπικής σελίδας από άλλες ηλεκτρονικές πηγές καθόριζε με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο τη συνολική αφήγηση: επέβαλλε επιτακτικά

την παρουσία της πάνω στις ιστορίες που προσπαθούσαν να συντεθούν στην οθόνη του υπολογιστή, την ίδια στιγμή που το νόημά της άλλαζε, προκειμένου να συντονιστεί με τα διαφορετικά οπτικά συμφραζόμενα.

Οι πιθανότητες οπτικής δια-αντίδρασης πάνω στις ψηφιακές οθόνες της κίτρινης ράβδου ήταν δυνητικά άπειρες. Οι αέναες κινήσεις των εικόνων του παρελθόντος σκιαγραφούσαν έναν αφηγηματικό χωροχρόνο ανοιχτό απ' όλες του τις πλευρές. Χωρίς αμφιβολία, ένας τέτοιος χωροχρόνος δεν έμοιαζε αρκετά φιλόξενος για να υποδεχτεί στο εσωτερικό του συγκεκριμένες ιστορίες (στο βαθμό που έχουμε συνηθίσει –ιδιαίτερα στο πεδίο της ιστοριογραφίας– να θεωρούμε ένα εξιστορητικό αφήγημα ως μια κλειστή, λίγο πολύ, αφηγηματική ανασύνθεση του παρελθόντος, η οποία έχει συγκεκριμένη αφετηρία και κατάληξη, πορεύεται στη βάση χρονικών ακολουθιών, χαράσσει μετρημένες και όχι άπειρες διαδρομές ανάμεσα στα ίχνη του παρελθόντος, επιλέγει συμβάντα που τους αποδίδει σημασία και αφήνει έξω από τον ορίζοντά της άλλα που δεν μπορούν να συνδεθούν μαζί της, κ.ο.κ.).²⁷¹

Παρ' όλα αυτά, οι περισσότεροι από τους κατασκευαστές των προσωπικών σελίδων της κίτρινης ράβδου επέμεναν στην προσπάθειά τους να χτίσουν ιστορίες πάνω στο αφιλόξενο έδαφος των εικόνων και των κινήσεων. Στην ανάλυση των παραδειγμάτων που προηγήθηκαν, προσπάθησα να δείξω πως το κλειδί για το στέριωμα αυτών των εξιστορητικών εγχειρημάτων ήταν μια *ασυνεχής σύνδεση με τις εικόνες του παρελθόντος*. Όπως ο Παύλος, οι ιδιοκτήτες των περισσότερων ιστότοπων της κίτρινης ράβδου έδειχναν να ενδιαφέρονται να καλύψουν τις αφηγηματικές ανάγκες εκείνων κυρίως που ήξεραν να «συνδέονται» με τις εικόνες του παρελθόντος. Για να το θέσουμε διαφορετικά, οι συγκεκριμένοι κατασκευαστές ενδιαφέρονταν κυρίως να επικοινωνήσουν με ανθρώπους οι οποίοι ήταν ήδη εξοικειωμένοι με το ρυθμό των απαντών διαντιδράσεων που υλοποιούνταν στην επιφάνεια της οθόνης τους. Απευθύνονταν σε ανθρώπους «σαν κι αυτούς», σε Έλληνες και Ελληνίδες ήδη έτοιμους/ες να «ξεκλειδώσουν» συνδέσεις μέσα στον ευρύτερο ψηφιακό ορίζοντα του ύστερου 20ού αιώνα. Προσκαλούσαν τους επισκέπτες της σελίδας τους σ' ένα ασύμμετρο αναγνωστικό περιβάλλον, σ' ένα περιβάλλον όπου, πίσω από τη φαινομενικά άναρχη ροή εικόνων, υποδεικνύονταν συνδέσεις οι οποίες μπορούσαν να δαμάσουν το σκηνικό της συνεχούς κινητικότητας.

Πραγματικά, ο μηχανισμός των απαντών –συνάμα δε και στελών– συνάψεων φαινόταν να εξασφαλίζει ως ένα βαθμό το «σπάσιμο» του ανοικτού χωροχρόνου της αφήγησης σε πιο οριοθετημένες ενότητες. Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυση των προσωπικών σελίδων που ανήκουν στην κίτρινη ράβδο του γραφήματος 5 έδειξε πως στο εσωτερικό αυτών

271 Για μια περιεκτική περιγραφή των κυρίαρχων τρόπων, στη βάση των οποίων οι ιστορικοί συνήθισαν στη διάρκεια του 20ού αιώνα να συγκροτούν τις δικές τους αισθήσεις κοινωνικής χρονικότητας (social temporality) και να συνεννοούνται για το πώς μπορεί να μοιάζει ένα εξιστορητικό αφήγημα, βλ. William H. Sewell Jr., *Logics of History. Social Theory and Social Transformation*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2005, ιδιαίτερα το υποκεφάλαιο «Τι γνωρίζουν οι ιστορικοί», σ. 6-12.

των ισότοπων αναπτύσσονταν αρκετά συχνά *δομές περιφραξης του αφηγηματικού χώρου*: καθώς ο κατασκευαστής πρότεινε συγκεκριμένες συνδέσεις ανάμεσα σε συγκεκριμένες εικόνες του παρελθόντος, η αφηγηματική δράση άρχιζε να οριοθετείται σε συγκεκριμένα χωρικά και χρονικά πλαίσια. Η συνεχής κίνηση των μορφών στην οθόνη δεν σταματούσε, «πάγωνε» ωστόσο για λίγο γύρω από τις προτεινόμενες συνδέσεις. Το στιγμιαίο πάγωμα σχηματοποιούσε *κάδρα*, καθώς χαράσσονταν περιγράμματα στην οθόνη και δημιουργούνταν η αίσθηση πως αυτά που εικονίζονταν είχαν αρχή, μέση και τέλος. Στο εσωτερικό των κάδρων η αφηγηματική δράση εγκιβωτιζόταν· τα ίχνη του παρελθόντος διατάσσονταν με συνοχή και αποκτούσαν αφηγηματική ακολουθία. Η μελέτη της αρχιτεκτονικής των προσωπικών σελίδων της κίτρινης ράβδου δείχνει πως η ύπαρξη των κάδρων βοηθούσε να πλεχτούν τα νήματα μιας συγκεκριμένης κάθε φορά *ιστορίας*: η τοπολογική σαφήνεια του κάδρου επέτρεπε να υποδειχθούν σχέσεις ανάμεσα στα συμβάντα του παρελθόντος, να οριστούν διαφορές, να τονιστούν αναλογίες, να παρατεθούν ερμηνείες.

Χωρίς αμφιβολία, οι παραπάνω δομές περιφραξης του αφηγηματικού χώρου ήταν «ευάλωτες». Με την ίδια ευκολία που ένα «κάδρο» μορφοποιούνταν στην οθόνη, μπορούσε και να διαλυθεί: αρκούσε ένα πάτημα του ποντικιού σε διαφορετικό σημείο της οθόνης, και η επιθυμητή σύνδεση κατέρρευε πριν καλά καλά υλοποιηθεί. Ωστόσο, στο εσωτερικό αυτών των δομών περιφραξης ο χρόνος συγκεκριμενοποιούνταν έστω και για λίγο. Αποκτούσε βάθος, έκταση και προοπτική. Κάθε κάδρο γινόταν χώρος υποδοχής μιας εύθραυστης ιστορίας: μιας ιστορίας που περιέμενε κάθε φορά εκείνον/η που «ήξερε να συνδέεται» μαζί της, εκείνον/η που έχει συνηθίσει τελικά να κινείται με άνεση μέσα σε μια ευρύτερη οπτική κουλτούρα, η οποία προϋπέθετε την εξοικείωση με δομές όπως εκείνες που κυριαρχούσαν στην κίτρινη ζώνη του γραφήματος 5: κάδρα, μη γραμμικές συνάψεις και διάμεσες μορφές.

γ) Μέχρις εδώ υποστηρίξαμε πως η κυρίαρχη αφηγηματική στρατηγική στο εσωτερικό των προσωπικών σελίδων της κίτρινης ράβδου διαρθρωνόταν κάπως έτσι: διάμεσες οπτικές δομές πρότειναν κρίσιμες συνδέσεις ανάμεσα στις εικόνες του παρελθόντος. Οι συνδέσεις αυτές, με τη σειρά τους, έβαζαν τάξη στη χαοτική κίνηση των οπτικών μορφών, συγκεκριμενοποιούσαν τους χρόνους και τους χώρους της δράσης και επέτρεπαν την εκφορά ενός –ασταθούς και ισχνού στις περισσότερες του στιγμές– ερμηνευτικού λόγου για το παρελθόν.

Μας λείπει, ωστόσο, ακόμα ένα κομμάτι από το παραπάνω παζλ. Η στρατηγική των διάμεσων δομών και των ατελών συνδέσεων δεν δάμαζε απλώς την εκρηκτική κίνηση των εικόνων μέσα σε μια προσωπική σελίδα, δεν αποκαθιστούσε μονάχα χρονικές και τοπολογικές αλληλουχίες. Όπως είδαμε σε όλα τα παραδείγματα που αναλύθηκαν στο κεφάλαιο αυτό, οι κατασκευαστές των συγκεκριμένων ισότοπων εκμεταλλεύονταν τις παραπάνω δομές και τις συνδέσεις προκειμένου να εισάγουν τον ίδιο τους τον εαυτό μέσα στη ροή της αφήγησης. Πραγματικά, όσο περισσότερους ισότοπους από τη συγκεκριμένη περιοχή του γραφήματος 5 επισκεπτόταν κανείς, τόσο πιο πολλές πιθανότητες είχε να συναντήσει τους κατασκευαστές τους να προβάλλουν στον *διάμεσο χώρο* των συνδέσεων.

Πίσω από ένα υπαινικτικό γραφικό που έπαιζε το ρόλο της υπογραφής, πίσω από το χάραγμα του ονόματός του στην οθόνη, πίσω από μια φωτογραφία του, η οποία κινούνταν πάνω κάτω και δεξιά αριστερά, πίσω από μια λεζάντα που υπενθύμιζε πόσο καθοριστική ήταν η μεσολάβησή του για να διασωθεί μια «εικόνα-ντοκουμέντο» του παρελθόντος, ο κατασκευαστής του ιστότοπου έμοιαζε κάτι περισσότερο από αφηγητής: από τη δική του παρείσφρηση ανάμεσα στα ίχνη του παρελθόντος εξαρτιόταν αν όλα αυτά που προσπαθούσε να αφηγηθεί θα έπαιρναν τελικά τη μορφή μιας συνεκτικής ιστορίας. Τοποθετώντας τον εαυτό του στον νευραλγικό χώρο των οπτικών συνάψεων, γινόταν ο ρυθμιστής της κυκλοφορίας των εικόνων στην οθόνη. Ο εαυτός του αφηγητή εγκαθίστατο στο επίκεντρο της κινητικής ακολουθίας: από αυτόν εκκινούσαν και σ' αυτόν κατέφταναν οι εικόνες που μετέφεραν ίχνη του παρελθόντος. Μπαίνοντας ανάμεσά τους, όριζε τις μεταξύ τους αποστάσεις· έκανε ορατές τις χρονικές διαφορές και κατέτασσε τις εικόνες του παρελθόντος σ' ένα γεωμετρικό κάδρο, όπου κάθε σχέση ανάμεσα στα σημεία της επιφάνειάς του μπορούσε να υπολογιστεί με γνώμονα την απόσταση ενός σημείου από το σταθερό επίκεντρο του αφηγηματικού εαυτού. Με τον τρόπο αυτόν, ο εαυτός επόπτευε το χορό των εικόνων του παρελθόντος: «πάγωνε» τις κινήσεις, ανέτασσε τα οπτικά ίχνη προτείνοντας συνδέσεις και επιθυμητές συνάψεις, οριοθετούσε τελικά τα σημάδια του παρελθόντος γύρω από το δικό του σημάδι· γινόταν *διαιτητής* αλλά και *χωροθέτης* των οπτικών ιχνών του παρελθόντος. Το κάδρο, ο ευκλείδειος δηλαδή χωροχρόνος, ο οποίος παραγόταν (έστω και φευγαλέα) από την παρείσφρηση της εικόνας του κατασκευαστή μέσα στην ευρύτερη ροή των εικόνων, ευνοούσε τώρα το ξετύλιγμα μιας συνεκτικής ιστορίας: μιας ιστορίας τοπικής ή εθνικής, ερμηνευμένης ωστόσο από έναν αφηγητή που δεν μπορούσε να λείπει από καμιά στιγμή της αφήγησης, καθώς *η απουσία του θα σήμαινε την άμεση κατάρρευση της ιστορίας*.

Ας ανακεφαλαιώσουμε: στην κίτρινη ζώνη του γραφήματος 5, διάμεσες οπτικές δομές διέκοπταν την ασυνεχή και άμορφη ροή εικόνων του παρελθόντος. Η παρεμβολή τους εγκαινίαζε συνδέσεις μεταξύ σημείων της οθόνης. Την ίδια στιγμή, το υποκείμενο που κατασκεύασε την προσωπική σελίδα εισέβαλλε δυναμικά στην αφηγηματική διαδικασία, διεκδικώντας για τον εαυτό του ρόλο κεντρικού ενορχηστρωτή των κινήσεων και των συνάψεων. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, οι κινήσεις «πάγωναν» για λίγο. Σταθερά κάδρα αναδύονταν. Η οθόνη της προσωπικής σελίδας περιφρασσόταν, ο χώρος της αφήγησης αποκτούσε γραμμικές διαστάσεις. Οι διαφορετικές χρονικότητες του παρελθόντος ξεχώριζαν η μια από την άλλη. Στο εσωτερικό ενός κάδρου διαφαίνονταν ενδείξεις ενός συνεκτικού λόγου για το παρελθόν: υπήρχε σημείο αφετηρίας, ο χρόνος συντασσόταν σε μια γραμμική ακολουθία από το παρελθόν προς το μέλλον, προτείνονταν ερμηνείες – κοινότητες, τις περισσότερες φορές, και ελάχιστα αναστοχαστικές.

Η διαδικασία που συνοψίζεται στην προηγούμενη παράγραφο αποτελεί την πιο συνεκτική μορφή άρθρωσης λόγου για το παρελθόν μέσα στο υλικό της παρούσας μελέτης. Συ-

νάμα δε και την περισσότερη επίμονη. Συγκροτεί ίσως τη λιγότερη αβέβαιη απάντηση που μπορούμε να δώσουμε στο ερώτημα που θέσαμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου: αν υπάρχουν πιθανότητες να απομονώσουμε στο εσωτερικό των ελληνικών προσωπικών σελίδων κάποια εξιστορητικά εγχειρήματα, τα οποία κατόρθωναν να περάσουν με επιτυχία ανάμεσα από τις συμπληγάδες πέτρες της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας (αδυναμία διάκρισης αποστάσεων, άρση της πρωτοκαθεδρίας του γραπτού λόγου, απροσδιοριστία στους μηχανισμούς επικύρωσης της ιστορικής αλήθειας, κ.λπ.), τότε τα εγχειρήματα αυτά θα έπρεπε μάλλον να έχουν τη μορφή την οποία περιγράψαμε στις προηγούμενες παραγράφους. Και τούτο διότι από τη μια μεριά η συγκεκριμένη μορφολογία προσέδιδε στις αφηγήσεις των προσωπικών σελίδων χαρακτηριστικά μέσα από τα οποία έχουμε συνηθίσει να ακούμε και να γράφουμε *ιστορίες* στη μακρά διάρκεια των δύο τουλάχιστον τελευταίων αιώνων (απόσταση, διάκριση, γραμμικότητα, κριτική). Την ίδια στιγμή, ωστόσο, φαινόταν να ενσωματώνει στο φαινότυπό της νέα στοιχεία, στοιχεία τα οποία παρέπεμπαν ευθέως στον ύστερο 20ό αιώνα και στο γύρισμα της χιλιετίας (επιτατικός εξεικονισμός, κινητικότητα, μη γραμμική δικτύωση).

Απομένει να δώσουμε ένα όνομα στην παραπάνω εξιστορητική μορφολογία. Για το σκοπό αυτόν, προτείνουμε τον όρο *εικόνα-κίνηση*. Ο όρος αυτός δεν είναι καινούργιος. Έχει διατυπωθεί πριν από τριάντα περίπου χρόνια σε μια προσπάθεια να κατανοηθούν αφηγήματα τα οποία παράγονταν σε ένα διαφορετικό τεχνολογικό πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα, ο Gilles Deleuze, στο βιβλίο του με τον ομώνυμο υπότιτλο, εισηγήθηκε τον παραπάνω νεολογισμό προκειμένου να αναλύσει σημαντικές αλλαγές που συντελέστηκαν στο χώρο της οπτικής παραγωγής στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Δουλεύοντας με ορισμένα από τα πιο γνωστά κινηματογραφικά έργα της εποχής εκείνης, ο γάλλος φιλόσοφος υποστήριξε πως η εισαγωγή της κίνησης στους μηχανισμούς και στις τεχνολογίες της οπτικής παραγωγής οδήγησε σταδιακά (από τα τέλη του 19ου και ώς τα μισά του επόμενου αιώνα) σ' έναν νέο «πολιτισμό της εικόνας», σ' ένα ιστορικά διαφοροποιημένο σύμπαν εικόνων, στο εσωτερικό του οποίου η παραγωγή του νοήματος αποκτούσε καινούργια χαρακτηριστικά.²⁷²

Πατώντας πάνω στη διανοητική παραγωγή του Henri Bergson, ο Deleuze είδε να αποτυπώνονται στην κινηματογραφική οθόνη νέες αισθήσεις για το χρόνο, την κίνηση και την εικόνα. Σε μια ιστορική συγκυρία κατά την οποία ο βιομηχανικός πολιτισμός βρισκόταν στη φάση της απογείωσής του, οι κυρίαρχες δομές της οπτικής παραγωγής μεταμορφώνονταν. Σύμφωνα με τον Deleuze, οπτικές επιφάνειες, ανοικτές σε κάθε τους διάσταση (χωρική και χρονική), έδιναν προσδευτικά το στίγμα τους στην εικονοποιία της εποχής. Κάθε σημείο της επιφάνειάς τους ήταν εκτεθειμένο στην κίνηση. Η κινηματογραφική εικόνα του πρώιμου 20ού αιώνα – μια εικόνα η οποία συνοψίζει με τον πιο χαρακτηριστικό ίσως τρόπο τις σημαντικές μεταβολές που είχαν ήδη σημειωθεί στο πεδίο της οπτικής παραγωγής στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα²⁷³ ήταν μια εικόνα ανοικτή απ' όλες

272 Deleuze, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, ό.π., κυρίως σ. 81-83.

273 Για μια πυκνή περιγραφή των αλλαγών στις δομές της οπτικής παραγωγής κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα

τις μεριές, μια «εικόνα-κίνηση», μια επιφάνεια χωρίς εσωτερικό και εξωτερικό. Πάνω στις ανοιχτές αυτές επιφάνειες, ο χρόνος συναντούσε αρκετές δυσκολίες να διακριθεί σε επιμέρους χρονικότητες (παρελθόν, παρόν και μέλλον).

Παρ' όλα αυτά, οι παραπάνω τεχνολογικά αναπαραγόμενες εικόνες κατόρθωναν τελικά να μεταμορφωθούν σε συνεκτικές αφηγηματικές επιφάνειες. Το κρίσιμο σημείο για τη μεταμόρφωσή τους ήταν αυτό που ο Deleuze αποκαλεί *διάστημα*: πάνω στο απειροσύνολο μιας «εικόνας-κίνησης» σημειώνονταν προσωρινές, στιγμιαίες διακοπές. Η δράση διακρινόταν από την αντί-δραση και η κίνηση πάγωνε έστω και για μια στιγμή. Τα «διαστήματα» λειτουργούσαν σαν ρωγμές· χάρασσαν την αδιάστατη ως εκείνη τη στιγμή οθόνη, προσδίδοντάς της συγκεκριμένα περιγράμματα.²⁷⁴ Η ανοιχτή «εικόνα-κίνηση» έκλεινε, παίρνοντας συγκεκριμένες χωροχρονικές διαστάσεις. Γύρω από ένα «διάστημα», μπορούσε πια να διακρίνει κανείς ένα ευκλείδειο «μπλοκ χωροχρόνου».

Με τον τελευταίο όρο ο γάλλος φιλόσοφος περιγράφει μια οπτική επιφάνεια, εντός της οποίας ο χρόνος και ο χώρος συμπιέζονταν και αποκτούσαν διαστάσεις· μια επιφάνεια όπου μπορούσε κανείς να δει και να μετρήσει αποστάσεις, να τοπο-θετηθεί και να τοπο-θετηθεί, να διακρίνει με σχετική ασφάλεια τα όρια μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος.²⁷⁵ Και το πιο σημαντικό: τα «διαστήματα» ήταν οι πύλες εισόδου του υποκειμένου μέσα στο γενικευμένο σκηνικό της κινητικότητας. Ο Deleuze επιμένει ιδιαίτερα πως πάνω στις ρωγμές της οπτικής αφήγησης το υποκείμενο πρόβαλλε ως ένα επίκεντρο γύρω από το οποίο οι εικόνες ταλαντώνονταν σε μια συνεκτική ακολουθία, σε ένα υλικοποιημένο «μπλοκ χωροχρόνου». Τα μικροσύμπαντα τα οποία παράγονταν γύρω από τα «διαστήματα» ήταν εύθραυστα· παρέμεναν εκτεθειμένα στη γενική συνθήκη της κίνησης των εικόνων, διαντιδρώντας διαρκώς με άλλα «μπλοκ χωροχρόνου». Παρ' όλα αυτά, στο εσωτερικό τους ο χρόνος ανασυστηνόταν *ολάκερος για μια στιγμή*, την ίδια στιγμή που ήταν έτοιμος να αποσυντεθεί και πάλι μέσα από τις οργιαστικές κινήσεις της μηχανικά αναπαραγόμενης εικόνας του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.

Οι μορφολογικές συνάψεις ανάμεσα στην παραπάνω ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας και στον τρόπο με τον οποίο οι κατασκευαστές των ελληνικών προσωπικών

βλ. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Κέμπριτζ 1999.

274 Σε πολλά σημεία της εργογραφίας του ο Deleuze επιμένει σε έννοιες όπως το «διάστημα», ή η «ουλή», το «τραύμα», η «τομή» κ.ά. για να περιγράψει πώς οργανώνεται η παραγωγή του πραγματικού γύρω από μορφές που μπορούν να διατρυπούν στιγμιαία μια επιφάνεια, προκαλώντας την ανάδυση διαφορών. Για τη σημασία των παραπάνω μορφών στο φιλοσοφικό έργο του Deleuze βλ. Jack Reynolds, «Wounds and scars: Deleuze on the time and ethics of the event», *Deleuze Studies*, 1/2, 2007, σ. 144-166, DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/E1750224108000056>.

275 Για μια περιεκτική παρουσίαση των μηχανισμών διάκρισης οι οποίοι μπορούν να αναπτυχθούν στο πλαίσιο της «εικόνας-κίνησης» βλ. Richard de Brabander, «In between (of) cinema and literature», στο Piet Molendijk – Henk Oosterling (επιμ.), *Hedendaagse verbeelding. Reflecties op beeldcultuur*, Interakta 3, Ρότερνταμ 2001, σ. 45-47, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20150412014121/http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%203/PDF/art.Interakta3.rdb.def.pdf>.

σελίδων ξεδίπλωναν τις ιστορίες τους είναι προφανείς: εικόνες που διαντιδρούν με άλλες εικόνες, ασταμάτητη κίνηση, αστάθεια αλλά και ρωγμές, παρουσία του υποκειμένου στις τομές των εικόνων, *κάρτα, χωροχρονικά μπλοκ*, αποκατάσταση της χρονικής ακολουθίας παρόν-παρελθόν-μέλλον.

Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε πως, υιοθετώντας το ερμηνευτικό σχήμα που πρότεινε ο Deleuze, αποδεχόμαστε *συνέχειες*: βαφτίζοντας αυτό που αναδείχθηκε ως κυρίαρχο μοτίβο συγκρότησης ενός συνεκτικού λόγου για παρελθόν στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων με έναν όρο ο οποίος παραπέμπει σε διεργασίες του πρώιμου 20ού αιώνα, ουσιαστικά αναγνωρίζουμε μια *γενεαλογία*. Η γενεαλογία αυτή συνδέει τις ψηφιακές εικόνες του 21ου αιώνα με υλικότητες και πρακτικές οι οποίες αναδύθηκαν εκατό περίπου χρόνια νωρίτερα. Η αναγνώριση βεβαίως της παραπάνω σύνδεσης δεν σημαίνει πως παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι ανάμεσα στις πρώιμες κινηματογραφικές παραγωγές και στις ομώνυμες οπτικο-κινητικές ακολουθίες που εντοπίσαμε στις ελληνικές προσωπικές σελίδες μεσολάβησαν αρκετές δεκαετίες. Είναι προφανές πως στη διάρκεια των εβδομήντα-ογδόντα αυτών χρόνων, η σχέση εικόνα-χρόνος-κίνηση εξελίχθηκε με διαφορετικούς τρόπους.²⁷⁶ Παραμένει, ωστόσο, σταθερή η προσήλωσή μας σε μια γενεαλογική ερμηνεία των ευρημάτων από τις ιστοσελίδες της κίτρινης ζώνης: επιλέγοντας έναν όρο που παραπέμπει σε προπολεμικές οπτικές πραγματικότητες, υποστηρίζουμε ουσιαστικά πως οι σχηματισμοί λόγου για το παρελθόν στις οθόνες της κίτρινης ζώνης αποτελούν τις *υστερότερες ενδείξεις* μιας μακρόσυρτης αλλαγής στους τρόπους με τους οποίους οι κοινωνίες των τελευταίων εκατό τουλάχιστον χρόνων έμαθαν να συγκροτούν την αίσθηση του ιστορικού χρόνου και να τοποθετούν τα ίχνη του παρελθόντος σε συνεκτικές ιστορίες.²⁷⁷

Η αποδοχή μιας *οπτικο-κινητικής γενεαλογίας* προκειμένου να κατανοήσουμε τις ιστορίες που σχηματίστηκαν στις οθόνες των ελληνικών προσωπικών σελίδων στην αυγή της τρίτης χιλιετίας υπογραμμίζει εντέλει δύο βασικές ιστορικές προϋποθέσεις. Καταρχάς, ο εξιστορητικός λόγος που μπόρεσε να αναπτυχθεί σ' ένα περιβάλλον σαν τον κυβερνοχώρο των προσωπικών σελίδων ήταν λόγος κατεξοχήν *εικονικός*: οι ιστορίες που στήθηκαν

276 Ο ίδιος ο Deleuze για παράδειγμα, δύο χρόνια μετά την έκδοση της «εικόνας-κίνησης», επανέρχεται μ' έναν δεύτερο τόμο για τον κινηματογράφο. Στον τόμο αυτόν προτείνει ένα αρκετά διαφοροποιημένο σχήμα για τη σύνδεση εικόνας-χρόνου-κίνησης, καθώς το ενδιαφέρον του στρέφεται τώρα σε κινηματογραφικές παραγωγές της μεταπολεμικής περιόδου· βλ. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson – Robert Galeta, The Athlone Press, Λονδίνο 1989.

277 Ομοιότητες προς το γενεαλογικό εγχείρημα που επιχειρούμε εδώ εντοπίζονται στην πρόταση των Hardt και Negri περί καρναβαλικής συγκρότησης του «πλήθους». Πιο συγκεκριμένα, ανικνεύουν την εκκίνηση του δικτυακού και κινητικού χαρακτήρα των αφηγηματικών μορφών που κυριαρχούν τα τελευταία χρόνια στο πεδίο του πολιτικού, σε δομές του ύστερου 19ου αιώνα και του πρώιμου 20ού. Με οδηγό την ανάλυση του Μ. Bakhtin, οι Hardt και Negri διαγιγνώσκουν μια νεωτερική γενεαλογία παραγωγής συνεκτικού λόγου, ο οποίος δεν είναι γραμμικός, συνεχής, μονοφωνικός και κεντρομόλος, αλλά, αντίθετα, παράγεται πάνω σε δομές διάσπαρτων δικτύων στη βάση έκκεντρων και έντονα κινητικών επιτελεστικών δράσεων· βλ. Hardt – Negri, *Πλήθος, Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της αυτοκρατορίας*, μτφρ. Γ. Καράμπελας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2011.

στις συγκεκριμένες οθόνες ήταν οπτικές ιστορίες. Η οπτικότητά τους, ωστόσο, δεν ήταν υπόθεση της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα. Συνόψιζε διαδρομές οι οποίες εξερεινόντουσαν διαρκώς στη διάρκεια του περασμένου αιώνα. Διαμορφώθηκε μέσα από διαφορετικές απαντήσεις, τις οποίες έδωσαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές οι κοινωνίες του 20ού αιώνα. Οι απαντήσεις αυτές τοποθετούσαν τις αντίστοιχες κοινωνίες απέναντι σε μια πρόκληση η οποία γινόταν ολοένα και περισσότερο εμφαντική, στην πρόκληση του 20ού αιώνα ως μιας νέας «εποχής των εικόνων». Χωρίς αμφιβολία, οι «εικόνες-κίνηση» του κυβερνοχώρου των ελληνικών προσωπικών σελίδων συγκροτούν συνεκτικές αφηγήσεις, οι οποίες αρθρώθηκαν στα τέλη αυτής της εποχής. Ανακαλούν ωστόσο εμπειρίες οι οποίες προσκτήθηκαν κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. Προϋποθέτουν πλεονάσματα ιστορικής κουλτούρας, τα οποία σωρεύθηκαν σε ολόκληρη σχεδόν τη διάρκεια του περασμένου αιώνα· παραπέμπουν σε κοινωνίες οι οποίες επί μακρόν εκπαιδεύονταν να οργανώνουν τον αναστοχασμό τους για το παρελθόν στη βάση μιας συνθήκης, στην οποία ολοένα και περισσότερα αντικείμενα, υποκείμενα, σχέσεις, δομές και αφηγήσεις αποκτούσαν οπτικό αντίκρισμα προκειμένου να διεκδικήσουν τα νοήματά τους.

Από την άλλη μεριά, οι ιστορίες που κατασκευάστηκαν και επικοινωνήθηκαν με επιτυχία στον κυβερνοχώρο των ελληνικών προσωπικών σελίδων ήταν αφηγήματα *αναγκαστικά ανοιχτά*: ευάλωτες μέσα στην προσωρινότητα της εκφοράς τους, επιβίωναν όσο κατόρθωναν να συνδέονται με άλλες «εικόνες-κίνηση». Στο εσωτερικό τους, το παρελθόν (ατομικό, τοπικό ή εθνικό) συντασσόταν κάτω από τις επείγουσες επιταγές της εποχής: συνδεσιμότητα, κινητικότητα, μορφοπλαστική αστάθεια. Ωστόσο οι επιταγές αυτές δεν ήταν ακριβώς «καινούργιες»: σμιλεμένες στη μακρά διάρκεια του 20ού αιώνα, η κίνηση, η αστάθεια και η σύνδεση οπτικών δομών οριοθετούν σημαντικές μεταβολές στη σύγχρονη ιστορική κουλτούρα. Αναδεικνύουν μια μακρά και ασυνεχή πορεία μετάβασης από το κείμενο στην εικόνα, από την εξιστόρηση που εγγράφει το παρελθόν σε δεδομένα χωροχρονικά πλαίσια στην εξιστόρηση που εγγράφεται σε πολύπλοκα και ασταθή δίκτυα εκφοράς, από ένα λόγο που τοποθετεί τα ίχνη του παρελθόντος σ' ένα λόγο που ταλαντώνεται μαζί με τα ίχνη αυτά, αρνούμενος τον σταθερό εντοπισμό του πάνω στις αφηγηματικές επιφάνειες.

Με τον τρόπο αυτόν, οι συνεκτικές ψηφιακές αφηγήσεις που χτίστηκαν από Έλληνες και Ελληνίδες στο διάστημα 1994-2005 (κυρίως πάνω στο μορφολογικό πρότυπο που αποκαλέσαμε *εικόνα-κίνηση*) ήταν πραγματικές *ιστορίες εν δικτύω*: αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο μιας ιστορικής κουλτούρας η οποία φαινόταν να προκρίνει τη διαντίδραση, την κίνηση, τον εξεικονισμό, την παραγωγή μέσω υπερκυκλοφορίας, τη διαρκή αποκοπή και την επανασυρραφή. Ήταν *ιστορίες εν δικτύω*, διότι οργάνωναν την παραγωγή του παρελθόντος μέσα από μια αρχιτεκτονική η οποία βασιζόταν σε έννοιες όπως ο κόμβος, το δίκτυο, η σύναψη, η κυκλοφορία εντός ενός πολυεστιακού ιστού. Μα πιο πολύ απ' όλα, ήταν *ιστορίες εν δικτύω*, διότι αντανακλούσαν έναν «κόσμο εν δικτύω», έναν κόσμο που στη διάρκεια των τελευταίων εκατό τουλάχιστον χρόνων έμαθε να διακινδυνεύει την ευκλείδεια γεωμετρία του, δοκιμάζοντας άλλες, περισσότερο ασταθείς, κινητικές, έντονα συνδετικές και προπάντων οπτικές τοπολογίες.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Alonso, Ana Maria (1988), «The effects of truth: Re-presentations of the Past and the imagining of community», *Journal of Historical Sociology*, 1/1, σ. 33-57, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-6443.1988.tb00003.x>.
- Ames, Eric (2004), «From the exotic to the everyday. The ethnographic exhibition in Germany», στο Vanessa R. Schwartz – Jeannene M. Przyblyski (επιμ.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη, σ. 313-327.
- Appadurai, Arjun (2003), «Disjuncture and difference in the global cultural economy», στο Jana Evans Braziel – Anita Mannur (επιμ.), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Blackwell, Οξφόρδη, σ. 25-48.
- Azuma, Hiroki (2001), *Superflat Japanese Postmodernity*, διάλεξη στη MOCA Gallery, Δυτικό Χόλλυγουντ, διαθέσιμη στην https://web.archive.org/web/20120308155119/http://ha.shiftweb.net/en/texts/superflat_enl.html.
- Azuma, Hiroki (2009), *Otaku: Japan's Database Animals*, μτφρ. Jonathan E. Abel – Shion Kono, University of Minnesota Press, Μινεάπολις.
- Banks, Jack (1998), «Video in the machine: The incorporation of music video into the recording industry», *Popular Music*, 16/3, σ. 293-309, DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000008424>.
- Bates, Marcia J. – Lu, Shaojun (1997), «An exploratory profile of personal home pages: Content, design, metaphors», *Online & CD ROM Review*, 21/6, σ. 331-340, DOI: <http://dx.doi.org/10.1108/eb024639>.
- Beller, Jonathan (2003), «The cinematic mode of production: Towards a political economy of the postmodern», *Culture, Theory & Critique*, 44/1, σ. 91-106, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/1473578032000110486>.
- Berger, James (1995), «Cultural trauma and the “timeless burst”: Pynchon's revision of nostalgia in Vineland», *Postmodern Culture*, 5/3, διαθέσιμο στην http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3berger.html.
- Berland, Jody (1993), «Sound, image and social space: Music video and media reconstruction», στο Simon Frith – Andrew Goodwin – Lawrence Grossberg (επιμ.), *Sound & Vision. The Music Video Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 20-36.
- Bilalis, Mitsos (2003), «The Internet as a cultural object: Perception of the new and the technological in Greece during the '90s», στο Orlin Spassov – Christo Todorov (επιμ.), *New Media in Southeastern Europe*, SOEMZ, Σόφια, σ. 185-207.
- Billig, Michael (1995), *Banal Nationalism*, Sage, Λονδίνο.
- Bolter, Jay D. (1998), «Hypertext and the question of visual literacy», στο David Reinking – Michael McKenna – Linda Labbo – Ronald Kieffer (επιμ.), *Handbook of Literacy and*

- Technology: Transformations in a Post-typographic World, Erlbaum, Νιου Τζέρσεϋ, σ. 3-13.
- Bolter, Jay D. – Grusin, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Κέμπριτζ.
- Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, Νέα Υόρκη.
- Brown, Keith S. – Hamilakis, Yannis (2003), «The cupboard of the yesterdays? Critical perspectives on the usable past», στο Brown – Hamilakis (επιμ.), *The Usable Past*, Lexington Books, Λάναμ, σ. 1-19.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, Λονδίνο.
- Caffentzis, George (2005), «Immeasurable value? An essay on Marx's legacy», *The Commoner*, 10, σ. 87-114.
- Castells, Manuel (2000), *The Rise of the Network Society: The Information Age. Economy, Society and Culture, Volume I*, Blackwell, Οξφόρδη.
- Chandler, Daniel (2006), «Identities under construction», στο Janet Maybin – Joan Swann (επιμ.), *The Art of English: Everyday Creativity*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, σ. 303-310.
- Cheah, Pheng (1999), «Spectral nationality: the living-on [sur-vie] of the postcolonial nation in neocolonial globalization», στο Elizabeth Grosz (επιμ.), *Becomings: explorations in time, memory, and futures*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη, σ. 176-200.
- Cheah, Pheng (2003), *Spectral Nationality. Passages of freedom from Kant to postcolonial literatures of liberation*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη.
- Close, David (2004), «The road to reconciliation? The Greek Civil War and the politics of memory in the 1980s», στο Philip Carabott – Thanasis Sfikas (επιμ.), *The Greek Civil War. Essays on a Conflict of Exceptionalism and Silences*, Ashgate, Λονδίνο, σ. 257-278.
- Clough, Patricia (2007), «Introduction», στο P. Clough (επιμ.), *The Affective Turn: Theorising the Social*, Duke University Press, Ντάραμ, σ. 1-32, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822389606>.
- Crary, Jonathan (1998), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Κέμπριτζ.
- Crary, Jonathan (1999), *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Κέμπριτζ.
- Cubitt, Sean (2000), «Cybertime: ontologies of digital perception», *Society for Cinema Studies Annual Conference*, Σικάγο, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20070915074609/http://eprints.infodiv.unimelb.edu.au/archive/00003161/01/cybertime.html>.
- Darley, Andrew (2000), *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genre*, Routledge, Λονδίνο.
- Davis, Fred (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, Νέα Υόρκη.
- Dayan, Daniel – Katz, Elihu (1992), *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Κέμπριτζ.
- de Brabander, Richard (2001), «In between (of) cinema and literature», στο Piet Molendijk – Henk Oosterling (επιμ.), *Hedendaagse verbeelding. Reflecties op beeldcultuur*, Interakta

- 3, Πότερνταμ, σ. 45-47, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20150412014121/http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%203/PDF/art.Interakta3.rdb.def.pdf>.
- de Saint-Georges, Ingrid (1998), «Click here if you want to know who I am: Deixis in personal homepages», *Proceedings of the Hawaii International Conference on System Sciences*, IEEE Publishers, Κόνα, σ. 68-77, DOI: <http://dx.doi.org/10.1109/HICSS.1998.651685>.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson – Robert Galeta, The Athlone Press, Λονδίνο.
- Dickinson, Kay (2007), «Music video and synaesthetic possibility», στο Roger Beebe – Jason Middleton (επιμ.), *Medium Cool: Music Video from Soundies to Cellphones*, Duke University Press, Ντάραμ, σ. 13-29, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822390206-002>.
- Dienst, Richard (1994), *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Duke University Press, Ντάραμ.
- Dillon, Andrew – Gushrowski, Barbara (2000), «Genres and the Web: Is the personal home page the first uniquely digital genre?», *Journal of the American Society for Information Science*, 51/2, σ. 202-205, διαθέσιμο στην <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/sfleury/sensnet/biblio-sensnet/GenreAndWeb-HomePage2000.pdf>.
- Doane, Ann Mary (2002), *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Κέμπριτζ.
- Döring, Nicola (2002), «Personal home pages on the web: A review of research», *The Journal of Computer-Mediated Communication*, 7/3, διαθέσιμο στην <http://jcmc.indiana.edu/vol7/issue3/doering.html>.
- Dowling, Emma – Nunes, Rodrigo – Trott, Ben (2007), «Immaterial and affective labour: Explored», *ephemera*, 7/1, σ. 1-7.
- Edensor, Tim (2006), «Reconsidering national temporalities: Institutional times, everyday routines, serial spaces and synchronicities», *European Journal of Social Theory*, 9/4, σ. 525-545, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1368431006071996>.
- Erickson, Thomas (1996), «The World Wide Web as social hypertext», *Communications of the ACM*, 39/1, σ. 15-17, DOI: <http://dx.doi.org/10.1145/234173.234174>.
- Fritzsche, Peter (2001), «Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity», *The American Historical Review*, 106/5, σ. 1587-1618, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/2692740>.
- Gazi, Effi (2003-2004), «Claiming History. Debating the past in the present», *Historiein*, 4, σ. 5-16, DOI: <http://dx.doi.org/10.12681/historiein.81>.
- Hamilakis, Yannis (2007), *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Hardt, Michael (1999), «Affective labor», *Boundary 2*, 26/2, σ. 89-100.
- Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Κέμπριτζ.
- Hemmings, Clare (2005), «Invoking affect. Cultural theory and the ontological turn», *Cultural Studies*, 19/5, σ. 548-567.

- Heward, Tony (1999), «Revivalism and cultural shift: British graphic design since 1945», *Design Issues*, 15/3, σ. 17-33, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1511882>.
- Hewison, Robert (1987), *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Methuen, Λονδίνο.
- Hijmans, Ellen – van Selm, Martine (2002), «Between altruism and narcissism: An action theoretical approach of personal homepages devoted to existential meanings», *Communications*, 27/1, σ. 103-125, DOI: <http://dx.doi.org/10.1515/comm.27.1.103>.
- Hoskins, Andrew (2001), «New Memory: mediating history», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21/4, σ. 333-346, DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/01439680120075473>.
- Hutcheon, Linda (1999), «Irony, Nostalgia, and the Postmodern», διαθέσιμο στην <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>.
- Huysen, Andreas (2000), «Present pasts: Media, politics, amnesia», *Public Culture*, 12/1, σ. 21-38, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/08992363-12-1-21>.
- Huysen, Andreas (2006), «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, 23, σ. 6-21, DOI: <http://dx.doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>.
- Jameson, Fredric (1983), «Postmodernism and consumer society», στο Hal Foster (επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Σιάτλ, σ. 111-125.
- Jameson, Fredric (1984), «Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism», *New Left Review*, 146/1, σ. 53-92.
- Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Μπέρκλεϊ.
- Kasson, Joy S. (2004), «Staking a claim to History», στο V. R. Schwartz – J. M. Przyblyski (επιμ.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη, σ. 276-286.
- Klein, Kerwin Lee (2000), «On the emergence of memory in historical discourse», *Representations*, 69, σ. 127-150, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/12902903>.
- Klein, Norman M. (1993), *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*, Verso, Λονδίνο.
- Kress, Gunter (2003), *Literacy in the New Media Age*, Routledge, Λονδίνο, DOI: <http://dx.doi.org/10.4324/9780203299234>.
- Lamarre, Thomas (2004-2005), «An introduction to Otaku movement», *EnterText*, 4/1, σ. 151-187.
- Lash, Scott – Lury, Celia (2007), *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Polity Press, Κέμπριτζ.
- Liakos, Antonis (2008-09), «History Wars: Notes from the Field», στο Susanne Popp (επιμ.), *Yearbook of the International Society for the Didactics of History*, Wochenschau Verlag, Σβάλμπαχ, σ. 57-74.
- Liddington, Jill – Ditchfield, Simon (2005), «Public history: A critical bibliography», *Oral History: The Journal of the Oral History Society*, 33/1, σ. 40-45.
- Lowenthal, David (1985), *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ.
- Lumley, Robert (1994), «The debate on heritage reviewed», στο Roger Miles – Lauro Za-

- vala (επιμ.), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, Routledge, Λονδίνο, σ. 57-69.
- Lunenfeld, Peter (1996), «Theorizing in real time: Hyperaesthetics for the technoculture», *Afterimage*, 23, σ. 16.
- Lynn, Greg (2004), *Folding in Architecture*, Wiley, Academy Press, Νέα Υόρκη.
- Macintyre, Stuart – Clark, Anna (2004), *The History Wars*, Melbourne University Press, Βικτώρια.
- Martin, Luther H. – Gutman, Huck – Hutton, Patrick H. (επιμ. [1988]), *Technologies of the Self. A seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Άμχερστ.
- Mason, Francis (1996), «Nostalgia for the future: The end of History and postmodern “pop” T.V.», *Journal of Popular Culture*, 29/4, σ. 27-40, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.0022-3840.1996.276846.x>.
- Massumi, Brian (1998), «Sensing the virtual, building the insensible», *Architectural Design*, 68/5-6, σ. 16-24.
- Massumi, Brian (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Ντάραμ, DOI: <http://dx.doi.org/10.1215/9780822383574>.
- Messaris, Paul (1994), *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*, Westview, Μπούλντερ.
- Metz, Christian (1985), «Photography and fetish», *October*, 34, σ. 81-90.
- Mikula, Maja (2003), «Virtual landscapes of memory», *Information, Communication & Society*, 6/2, σ. 169-186.
- Mirzoeff, Nicholas (1998), «What is visual culture», στο N. Mirzoeff (επιμ.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 3-13.
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο.
- Mitchell, Timothy (1998), «Orientalism and the exhibitionary order», στο N. Mirzoeff (επιμ.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 293-303.
- Morris-Suzuki, Tessa (2005), *The Past Within Us: Media, Memory, History*, Verso, Νέα Υόρκη.
- Mosco, Vincent (2005), «From the myth of cyberspace to the political economy of computer communication», *Comunicacão e Sociedade*, 7, σ. 49-67.
- Narsesian, Shant (2004), «Personal home pages as an information resource», *Webology*, 1/2, διαθέσιμο στην <http://www.webology.ir/2004/v1n2/a5.html>.
- Nestingen, Andrew (2003), «Nostalgias and their publics: The finnish film boom, 1999-2001», *Scandinavian Studies*, 75/4, σ. 539-566.
- Paasonen, Susanna (1999), «Homes, shelters, communities?», ανακοίνωση στο *Communication Front*, Φιλιππούπολη, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20050312185426/http://www.translocal.net/susanna/cf.html>.
- Plant, Sadie (2000), «On the Matrix. Cyberfeminist simulations», στο David Bell – Barbara Kennedy (επιμ.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 325-336.
- Poole, Deborah (1997), *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Πρίνστον.
- Poster, Mark (2001), *What's the Matter with the Internet*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις.

- Rasmussen, Terjer (2003), *Media of the Self. Reflections on the Personal Web Page*, διαθέσιμο στην [<http://www.media.uio.no/personer/terjer/Media%20of%20the%20self.pdf>].
- Reynolds, Jack (2007), «Wounds and scars: Deleuze on the time and ethics of the event», *Deleuze Studies*, 1/2, σ. 144-166, DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/E1750224108000056>.
- Roche, Maurice (2003), «Mega-events, time and modernity: On time structures in global society», *Time & Society*, 12/1, σ. 99-126, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/0961463X03012001370>.
- Rosenstone, Robert A. (1988), «History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting History onto film», *American Historical Review*, 93/5, 1988, σ. 1173-1185, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/1873532>.
- Rubio, Steven (1996), «Home page», *Bad Subjects*, 24, διαθέσιμο στην <http://bad.eserver.org/issues/1996/24/rubio.html>.
- Rushkoff, Douglas (1994), *Media Virus: Hidden Agendas in Popular Culture*, Ballantine, Νέα Υόρκη.
- Sánchez Marcos, Fernando (2009), «Historical culture», *Culturahistorica*, διαθέσιμο στην http://www.culturahistorica.es/historical_culture.html.
- Sandbothe, Mike (2000), «Interactivity – hypertextuality – transversality. A media-philosophical analysis of the Internet », *Hermes*, 24, σ. 81-108 , διαθέσιμη στην http://download2.hermes.asb.dk/archive/download/H24_05.pdf.
- Schau, Hope J. – Gilly, Mary C. (2003), «We are what we post? Self-presentation in personal web space», *Journal of Consumer Research*, 30/3, σ. 385-404.
- Sewell Jr., William H. (2005), *Logics of History. Social Theory and Social Transformation*, The University of Chicago Press, Σικάγο.
- Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton University Press, Πρίνστον.
- Sobchack, Vivian (1996), «Introduction: History happens», στο V. Sobchack (επιμ.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, Νέα Υόρκη, σ. 1-14.
- Sorlin, Pierre (1999), «Endgame?», *Screening the Past*, 6, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20110308075438/http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/psfr6a.htm>.
- Spigel, Lynn (1995), «From the dark ages to the golden age: Women's memories and television reruns», *Screen*, 36, σ. 16-34, DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/screen/36.1.16>.
- Steiger, Janet (1996), «Cinematic shots. The narration of violence», στο *The Persistence of History*, σ. 39-54.
- Stephanson, Anders – Jameson, Fredric (1989), «Regarding postmodernism. A conversation with Fredric Jameson», *Social Text*, 21, σ. 3-30, DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/827806>.
- Stern, Susannah R. (2004), «Expressions of identity online: Prominent features and gender differences in adolescents' World Wide Web home pages», *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48/2, σ. 218–243, DOI: http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem4802_4.
- Sterne, Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Ντάραμ.

- Straw, Will (1993), «Popular music and Postmodernism in the 1980's», στο Frith – Goodwin – Grossberg (επιμ.), *Sound & Vision. The Music Video Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 2-18.
- Strickland, Stephanie (2000-2001), «Dali clocks: Time dimensions of hypermedia», *Electronic Book Review*, 11, διαθέσιμο στην <http://altx.com/ebr/ebr11/11str.htm>.
- Sturken, Marita (1997α), *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1997.
- Sturken, Marita (1997β), «Reenactment, fantasy, and the paranoia of history: Oliver Stone's docudramas», *History and Theory*, 36/4, σ. 64-79, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/0018-2656.00031>.
- Tanaka, Stefan (φθινόπωρο 2011), «Pasts in a digital age», στο Jack Dougherty – Kristen Nawrotzki (επιμ.), *Writing History in the Digital Age*, ψηφιακό κείμενο ανοιχτό σε σχολιασμό, διαθέσιμο στην <http://writinghistory.trincoll.edu/evidence/pasts-in-a-digital-age-tanaka/>.
- Terranova, Tiziana (2000), «Free labor: Producing culture for the digital economy», *Social Text*, 18/2, σ. 33-58, DOI: http://dx.doi.org/10.1215/01642472-18-2_63-33.
- Thrift, Nigel (1999), «The Place of Complexity», *Theory, Culture & Society*, 16/3, σ. 31-69, DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/02632769922050610>.
- Trigo, Abril (2003), «Cybernation (Or, La Patria Cibernetica)», *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12/1, σ. 95-117.
- Tufte, Edward R. (1983), *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Τσεσάιρ.
- Urry, John (2000), «The global media and cosmopolitanism», Department of Sociology, Lancaster University, Λάνκαστερ, διαθέσιμο στην <https://web.archive.org/web/20090731013451/http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/urry-global-media.pdf>.
- Urry, John (2003), *Global Complexity*, Polity, Κέμπριτζ,
- Urry, John (επιμ. [2005]), «Special issue on complexity», *Theory, Culture & Society*, 22/5, διαθέσιμο στην <http://tcs.sagepub.com/content/22/5.toc>.
- van Boeschoten, Riki (2008), «Public memory as arena of contested meanings: A student project on migration», στο Paula Hamilton – Linda Shopes (επιμ.), *Oral History and Public Memories*, Temple University Press, Φιλαδέλφεια, σ. 211-229.
- Wang, Jennifer Hyland (2000), «'A struggle of contending stories': Race, gender, and political memory in Forrest Gump», *Cinema Journal*, 39/3, σ. 92-115, DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/cj.2000.0009>.
- Weispfenning, John (2003), «Cultural functions of reruns: Time, memory and television», *Journal of Communication*, 53/1, σ. 165-176, DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1460-2466.2003.tb03012.x>.
- White, Hayden (1996), «The modernist event», στο *The Persistence of History*, σ. 17-38.
- Williams, Phil (1994), «Feeding off the past: the evolution of the television rerun», *Journal of Popular Film and Television*, 21/4, σ. 162-175.

Wyss, Eva L. (1999), «Iconicity in the digital world. An opportunity to create a personal image», στο Max Nänny – Olga Fischer (επιμ.), *Form, Miming, Meaning: Iconicity in Language and Literature*, John Benjamins, Άμστερνταμ, σ. 285-304.

Ελληνόγλωσση

- Βόγλης, Πολυμέρης (2008), «Οι μνήμες της δεκαετίας του 1940 ως αντικείμενο ιστορικής ανάλυσης: Μεθοδολογικές προτάσεις», στο Ρίκη Βαν Μπούσοχτεν – Τασούλα Βερβενιώτη – Ευτυχία Βουτυρά – Βασίλης Δαλκαβούκης – Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Μνήμες και λήθη του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, σ. 61-80.
- Βούλγαρης, Γιάννης (2001), *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης: 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδωμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Goffman, Erving (2006), *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Λαλιώτου, Ιωάννα (2006), *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό. Η ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Πόλις, Αθήνα.
- Λεοντή, Άρτεμις (1998), *Τοπογραφίες ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, μτφρ. Παναγιώτης Στογιάννος, Scripta, Αθήνα.
- Λιάκος, Αντώνης (1994), «Προς επισκευήν ολομέλειας και ενότητας: η δόμηση του εθνικού χρόνου», στο Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης (επιμ.), *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ. Θ. Δημαρά*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, σ. 171-199.
- Λιάκος, Αντώνης (2007), *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Πόλις, Αθήνα.
- Μπαρτ, Ρολάν (2004), *Ο φτωχινός θάλαμος. Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα.
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ (1983), *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης, Ουτοπία, Αθήνα.
- Μπιλάλης, Μήτσος (2001), «Σπουδάζοντας μπροστά στην οθόνη: Η διείσδυση των νέων τεχνολογιών στις εκπαιδευτικές πρακτικές των ιστορικών κατά την εξαετία 1994-1999», *ΙΜΕΡΟΣ*, 1, σ. 9-22.
- Μπιλάλης, Μήτσος (2002), «Ιστορίες "υπολογιστικής όρασης": Αναγνώσεις του 19ου αιώνα σε ψηφιακά περιβάλλοντα έρευνας», *Ο Μνήμων*, 24, σ. 387-402, DOI: <http://dx.doi.org/10.12681/mnimon.747>.
- De Landa, Manuel (2002), *Χίλια χρόνια μη γραμμικής ιστορίας*, μτφρ. Μάκης Βαϊνιάς, Κριτική, Αθήνα.
- Μπιλάλης, Μήτσος (2007), «Από την παρουσία στη φετιχοποίηση. Διαδρομές της ιστορικής πληροφορίας στο διαδίκτυο», *Αρχειοτάξιο*, 9, σ. 202-208.
- Ντελέζ, Ζιλ – Γκουατταρί, Φελίξ (1981), *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ.

- Καίτη Χατζηδήμου – Ιουλιέτα Ράλλη, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα.
- Deleuze, Gilles (2009), *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα.
- Ong, Walter J. (1997), *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη. Η Εκτεχνολόγηση του Λόγου*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Williams, Raymond (1994), *Κουλτούρα και Ιστορία*, εισαγ.-μτφρ. Βενετία Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα.
- Παπαηλία, Πηνελόπη (υπό έκδοση), «“Ζωντανή σύνδεση” με την Ιστορία: Από τα κινηματογραφικά επίκαιρα στα τηλεοπτικά έκτακτα», στο *Η κινηματογραφική εικόνα ως τεκμήριο: διερεύνηση της οπτικοακουστικής καταγραφής της πραγματικότητας*, Κινηματογραφικό Αρχείο, Υπουργείο Εξωτερικών & Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Παπαθεοδώρου, Γιάννης (2009), *Ρομαντικά Πεπρωμένα. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής»*, Βιβλιόραμα, Αθήνα.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης (1993), *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Σμίλη, Αθήνα.
- Σαρίκας, Ζήσης (επιμ. [1984]), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, Αθήνα.
- Σεβαστάκης, Νικόλας (2004), *Κοινότοπη χώρα. Όψεις του δημοσίου χώρου και αντινομίες αξιών στη σημερινή Ελλάδα*, Σαββάλας, Αθήνα.
- Σκαρπέλος, Γιάννης (2000), *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα.
- Hardt, Michael – Negri, Antonio (2002), *Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νεκτάριος Καλαϊτζής, Scripta, Αθήνα.
- Hardt, Michael – Negri, Antonio (2011), *Πλήθος. Πόλεμος και δημοκρατία στην εποχή της Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Γιώργος Καραμπέλας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Χατζηνικολάου, Νίκος (επιμ. [2003]), *Ο θάνατος του Τσε Γκεβέρα* [κατάλογος έκθεσης], Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- Χορκχάιμερ, Μαξ – Αντόρνο, Τέοντορ Β. (1996), *Διαλεκτική του Διαφωτισμού. Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα.

Κείμενα σε εφημερίδες

- Μαργωμένου, Μαρίλη (5.9.1999), «Τορ 10 της εβδομάδας», *Το Βήμα της Κυριακής*, σ. C23.
- Παπαθεμελής, Στέλιος (24.10.2004), «Οι μαθητές να εκλέγουν τον σημαιοφόρο του σχολείου», *Το Βήμα της Κυριακής*, σ. A24.
- Rothstein, Edward (4.3.1996), «Can Twinkies think, and other ruminations on the Web as a garbage depository», *The New York Times*, διαθέσιμο στην <http://www.nytimes.com/1996/03/04/business/technology-connections-can-twinkies-think-other-ruminations-web-garbage.html?scp=5&sq=&st=nyt>.

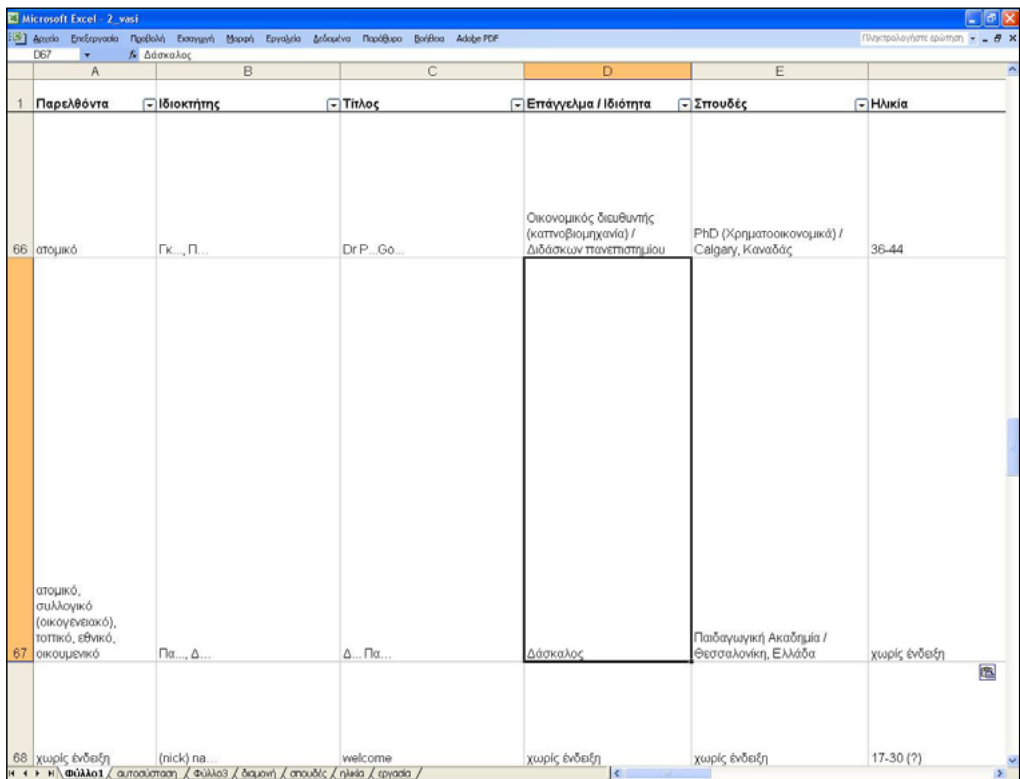
Παραρτήματα

Παράρτημα Ι

Αποσπάσματα από την κεντρική βάση δεδομένων (master database)

Τα αποσπάσματα αφορούν τρεις τυχαίες εγγραφές προσωπικών σελίδων στην κεντρική βάση δεδομένων. Παρατίθεται το σύνολο των εγγραφών και στα 34 πεδία παραμετροποίησης στα οποία βασίστηκε η τελική επεξεργασία των πληροφοριών. Στα αποσπάσματα που ακολουθούν έχουν διαγραφεί στοιχεία τα οποία παραπέμπουν σε προσωπικά δεδομένα.

Απόσπασμα Ι



	A	B	C	D	E	
1	Παρελθόντα	Ιδιοκτήτης	Τίτλος	Επάγγελμα / Ιδιότητα	Σπουδές	Ηλικία
66	ατομικό	Γκ..., Π...	Dr P... Gó...	Οικονομικός διευθυντής (καπνοβιομηχανία) / Διδάσκων πανεπιστημίου	PhD (Χρηματοοικονομικά) / Calgary, Καναδάς	36-44
67	ατομικό, συλλογικό (οικογενειακό), τοπικό, εθνικό, οικογενειακό	Πα..., Δ...	Δ... Πα...	δάσκαλος	Παιδαγωγική Ακαδημία / Θεσσαλονίκη, Ελλάδα	χωρίς ένδειξη
68	χωρίς ένδειξη	(nick) na...	welcome	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	17-30 (?)

Απόσπασμα 2

	G	H	I	J	K	L	M
1	Καταγωγή	Διαμονή	Εθνικότητα	Φύλο	Οικ. Κατάστασ	Περιεχόμενα	Γλώσσες
66	χωρίς ένδειξη	Θεσσαλονίκη	Έλληνας	A	χωρίς ένδειξη	αυτοσύσταση / σύσταση αυτοκινήτου / επικοινωνία	Αγγλικά
67	Άγιμος	Θεσσαλονίκη	Έλληνας	A	χωρίς ένδειξη	αυτοσύσταση / εκπαίδευση / πολιτική κριτική / γλώσσα / σύσταση δικτύου / ισότητα φύλων / οικολογία / downloads / διάστημα / σύσταση τόπου καταγωγής / επικοινωνία (e-mail, guestbook)	Ελληνικά (κυρίως) / Αγγλικά
68	χωρίς ένδειξη	Θεσσαλονίκη (?)	έλληνας (?)	A	χωρίς ένδειξη	αναστοχασμός (κατασκευή HP) / ταξίδι / αυτοσύσταση	Ελληνικά

Απόσπασμα 3

Απόσπασμα 3					
N	O	P	Q	R	
1	Ατομικός φάκελος	Διεύθυνση	Γραφικά	Κείμενα	Πηγές
66	Σημειώσεις + Διεκρινίσεις + Στοιχεία ανηγραφή	http://homepages.pathfinder.gr/pe και από το archive.org + http://homepages.pathfinder.gr/pe.gif	5: 1 επιστήμη (μαθηματικά) / 1 πλοήγησης / 2 αυτοκίνητο / 1 διαδικτυακά paraphernalia (counter)	3: 2 περιέχοντα, μεσαία (1 αυτοσυστητικό, 1 συστητικό αυτοκινήτου) / 1 λίστα, μεσαία (επιστημονικές δημοσιεύσεις)	χωρίς ένδειξη
67	Σημειώσεις + Στοιχεία ανηγραφή	http://www.geocities.com/di... / και από το archive.org , http://users.thess.sch.gr/di...	17: 1 logo / 6 πλοήγησης / 8 διαδικτυακά paraphernalia (2 ψηφοφορία / 2 στατιστικά / 2 search / 1 counter / 1 αναγνώριση επισκέπτη) / 3 ανανέωση / 8 παραπληρωματικό τίτλου / 1 background, υπολογιστές	162: 2 intro, μεσαία / 1 αυτοσυστητικό (βιογραφικό δοκίμιο, μεσαίο) / 1 πεζογραφικό (απόδοση εμπειρίας άλλου, μεσαίο) / 99 λίστες (6 θέματα εξετάσεων, 4 μεγάλο, 2 μεσαία / 1 greeklish, μεσαίο / 1 σχέδιο διδασκαλίας, μεγάλο / 2 ύπωμα τρόφιμα, μεγάλη / 1 έρευνα, μεγάλο / 1 πολιτική κριτική, μεγάλο / 86 ασκήσεις / 73 μεγάλες, 11 μεσαίες, 2 πολύ μεγάλες / 1 fanonies, πολύ μεγάλη) / 1 ανέκδοτο / 2 εξιστορητικό (προέλευση γραμμάτων, μεγάλο / μικρασιατική καταστροφή, μεγάλο) / 39 συστητικό (1 μηχανές αναζήτησης, μεγάλο / 1 γλώσσα Παπαδιαμάντη, μεσαίο / 1 βλάβες από αναμικτικά, μεσαίο / 36 συστητικό δικτύου, μεγάλα) / 1 διοικητικό (νόμος, πολύ μεγάλο) / 2 αξιολόγηση, μεγάλη / 2 δοκιμιακά (1 μεγάλο / 1 μεσαίο) / 12 πίνακες (13 μεσαίοι / 1 μεγάλο) / 1 manual, μικρό / 1 πλοίο ενοπτητων / λεζάντες φωτογραφιών	21: 3 αναδημοσιεύσεις επιστολών (Φίλος, Μαρκές, ανώνυμο) / 3 αναδημοσίευση δημοσιογραφικού άρθρου (Ιός, ανώνυμο, Ntr...) / 1 αναδημοσίευση επιστημονικού άρθρου (Αρχαιολογία) / 4 λόγοι (3 Ζολώτας / 1 Σ.σ...) / 3 αποσπάσματα πεζογραφημάτων (Κοελο) / 5 ποιήματα (Κοβόφης) / 1 διάγραμμα (1883, Δημησιάννα) / 1 αστυνομική αναφορά (Φιλιάτες, 1963)
68	Σημειώσεις + Διεκρινίσεις + Στοιχεία ανηγραφή	http://homepages.pathfinder.gr/ma... /	2: 1 διαδικτυακά paraphernalia (counter) / 1 τίτλος	4 intro, μικρά / 5 πρόγραμμα (1 μεσαίο / 4 μικρά	χωρίς ένδειξη

Απόσπασμα 4

	S	T	U	V	W	X	
1	Μουσική	Εικόνες	Δείκτης εκφραστικότητας	Τεχνολογία	Συνδέσεις	Εναρξη	
66	χωρίς ένδειξη	4 εαυτός, ημίσιωμος (1 σε δωμάτιο / 1 φύση / 2 σε αυτοκίνητό του)		4 τεχνολογίες	13: 6 Ελληνικές (2 εκπαίδευση, 1 αυτοκίνητο, 3 αθλητικά) / 7 διεθνείς (3 εκπαίδευση / 2 ΠΣ / 1 αυτοκίνητο / 1 δίκτυο)	2002	
67	1 (L. Armstrong στο φεγγάρι)	159: 1 εαυτός (ημίσιωμη, background σχολείο) / 28 νησί κατογωγής (13 από ψηλά / 3 ηλιοβασιλέμα / 3 δορυφορικές / 3 σελίδες εντύπων / 3 'ιστορικές' 1900-1959)) / 7 τύπος διαίτησης, δορυφορικές / 6 χάρτης / 1 πολιτικός / 17 σχέδια / 1 ποιητής / 1 επιστολή / 6 γραφήματα / 11 ασκήσεις / 1 δέντρο / 60 άστρα / 8 δορυφόροι / 4 δορυφορικές / 7 συγγενείς (1930-1970) /		371 σταθμάτα	Στοιχειώδης, εξελισσόμενη (τεχνολογίες εκόνος, αρμονική οργάνωση πληροφορίας, συνεπής κωδικας, επιτυχής ανακωδικοποιήσεις, ελάχιστα σταθμάτα)	100: 23 ελληνικές (2 υπολογιστές / 1 μεταφραση / 2 δημοσιογραφία / 11 δίκτυο / 1 ΠΣ / 6 εκπαίδευση) / 77 διεθνείς (38 δίκτυο / 7 ψηφοφορίες / 7 εκπαίδευση / 22 υπολογιστές / 1 ΠΣ / 1 καιρός / 1 διάστημα)	15/3/2001
68	χωρίς ένδειξη	3: 1 χάρτης, διαδραστικός / 1 πορνό / 1 εαυτός, en face, χωρίς background		6 σελίδες	Κακή (στασιμενά γραφικά, κενές σελίδες)	χωρίς ένδειξη	2002

Απόσπασμα 5

	Y	Z	AA	AB	AC	AD
1	Διαθέσιμες εκδόσεις / Δηλωμένες ανανεώσεις	Τελευταία ανανέωση	Λόγος περί εθνικού παρελθόντος (ΛΠΕ) - εντοπισμός	ΛΠΕ - κωδικοποίηση	ΛΠΕ - μορφή	Λόγος περί τοπικού παρελθόντος (ΛΠΤ) - εντοπισμός
66		Μετά από 2 10/2004	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	περιέχον κείμενο / φωτογραφίες αυτού
67	Διαρκής	24/1/2007	πηγή αναδημοσιευόμενη, ανώνυμη γλώσσα Παπυριακή λόγοι / λίστα με συντηρητικά τροφών / παλιά Λήμνος	υπεροχή του ελληνικού (γλώσσα) / ελληνική υπανάπτυξη λόγω σκευωρίας δικιών / Ελλάδα, δεκαετία 1950 = Ελλάδα της μετανάστευσης	δημοφιλές διαδικτυακό σπάρταγμα χρήση υπερθετικών προσδιορισμών υπογράμμιση λέξεων πλοφόρηση & εσαυγυκές παρατηρήσεις / 2 λαικικές προτάσεις / λεζάντα φωτογραφίας	πηγή Αρχαιολογία / διάστημα / παλιά Λήμνος
68	/1/1	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	χωρίς ένδειξη	ίππο πόλης διαμονής (?) / προγράμματα, κεντρική σελίδα

Παράρτημα 2

Δείκτης εκφραστικότητας (EI)

Ο δείκτης εκφραστικότητας (EI) μιας προσωπικής σελίδας προκύπτει ως εξής:

Κάθε κειμενική ενότητα στο εσωτερικό του ιστότοπου πολλαπλασιάζεται με έναν *ειδικό συντελεστή κειμενικότητας* (Tin), ο οποίος προκύπτει ανάλογα με την έκταση της ενότητας. Στη συνέχεια αθροίζονται τα γινόμενα όλων των επιμέρους κειμενικών ενότητων. Ο αριθμός που προκύπτει καλείται *μερικό άθροισμα* $\Sigma(Tin)$.

Κατόπιν καταμετρούνται τα αρχεία εικόνων πλην εκείνων που περιλαμβάνουν γραφικά, κινούμενα γραφικά, σχέδια και σύμβολα πλοήγησης. Από τον συνολικό αριθμό εικόνων που εντοπίζονται, υπολογίζεται ο *ειδικός συντελεστής οπτικού όγκου* $VVin$ του ιστότοπου.

Τέλος καταμετρούνται τα αρχεία γραφικών, κινούμενων γραφικών, σχεδίων και συμβόλων πλοήγησης. Ανάλογα με το άθροισμά τους προκύπτει ο *ειδικός συντελεστής γραφικού όγκου* $GVin$ του ιστότοπου.

Ο τελικός βαθμός του *δείκτη εκφραστικότητας μιας προσωπικής σελίδας* προκύπτει ως εξής:

$$EI_x = \Sigma(Tin)_x + VVin_x + GVin_x$$

όπου x = συγκεκριμένη κάθε φορά προσωπική σελίδα.

Η κλίμακα τιμών για καθέναν από τους προηγούμενους ειδικούς συντελεστές ορίζεται στη βάση των τριών παρακάτω πινάκων:

Έκταση κειμένου	Tin
Πολύ μικρό	0,1
Μικρό	0,4
Μεσαίο	1
Μεγάλο	2,25
Πολύ μεγάλο	7

Αριθμός εικόνων	VVin
0-2	0,25
3-4	1
5-10	2,25
11-20	3,5
21-40	7
41-75	12,25
76-100	20
101-200	40
>200	65

Αριθμός γραφικών	GVin
0-5	0,25
6-10	0,75
11-20	1,25
21-40	2
>40	4

Ένα παράδειγμα υπολογισμού του δείκτη εκφραστικότητας: ας υποθέσουμε ότι σε μια προσωπική σελίδα εντοπίστηκαν τα παρακάτω αφηγηματικά στοιχεία:

- α. 12 κείμενα, εκ των οποίων τα 7 πολύ μικρά, 4 μεσαία και 1 πολύ μεγάλο,
- β. 24 εικόνες και
- γ. 7 γραφικά.

Τότε, σύμφωνα με τους πίνακες και τον μαθηματικό τύπο υπολογισμού του δείκτη (EI), η σελίδα έχει:

$$EI = [(7 \times 0,1) + (4 \times 1) + (1 \times 7)] + 7 + 0,75 = 19,45$$

Ως εκ τούτου, ανήκει στις σελίδες «διευρυμένης εκφραστικότητας», σύμφωνα με την εξάβαθμη κλίμακα που έχει υιοθετηθεί στην παρούσα μελέτη.²⁷⁸

²⁷⁸ Για την κλίμακα κατάταξης των προσωπικών σελίδων ανάλογα με τον δείκτη εκφραστικότητας (EI) βλ. παραπάνω, υποσημ. 137.