

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*.

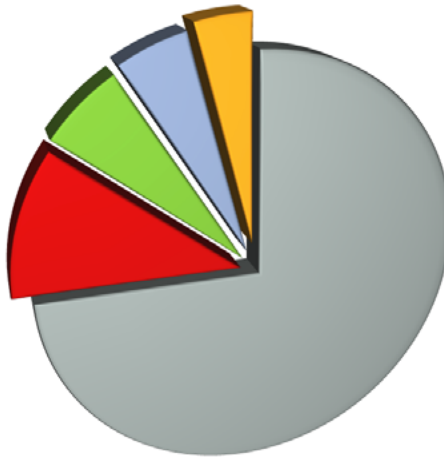
Ξεκινώντας από τα ποσοστά εμφάνισης των τριών πρακτικών, παρατηρούμε πως η *αναδίπλωση* κυριαρχεί των υπολοίπων (42,11%). Τι ακριβώς εννοούμε, όμως, με τον όρο αυτόν; Στην παρούσα έρευνα η αναδίπλωση (*unfolding*) χρησιμοποιείται για να περιγράψει προ-

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.

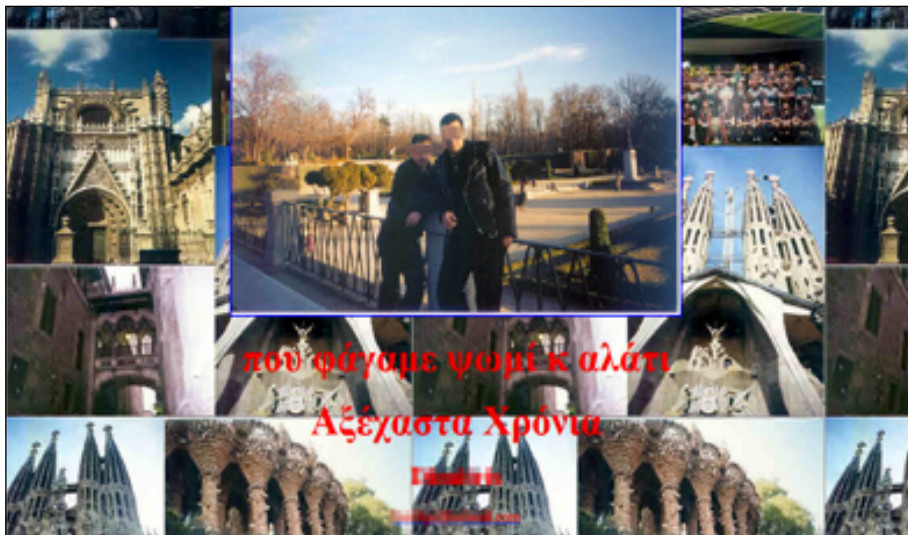
Όταν αντικρίζουμε επιφάνειες σαν την οθόνη της συγκεκριμένης προσωπικής σελίδας, επιφάνειες δηλαδή διεπίπεδες, στις οποίες ορισμένες πληροφορίες χρησιμεύουν ως υπόστρωμα για κάποιες άλλες, το βλέμμα μας προσανατολίζεται συνήθως προς τις τελευταίες. Ο χώρος του διάκοσμου παραμένει στην επικράτεια του 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.

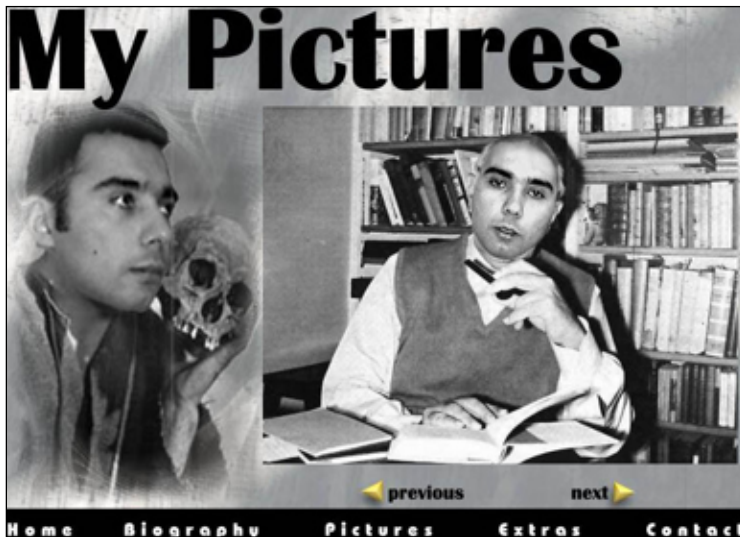
Χωρίς αμφιβολία, το εγχείρημα του ανασχεδιασμού δεν αποτελεί καινοτομία του Χρή-
στου, ούτε καν όλων εκείνων των χρηστών του ελληνικού κυβερνοχώρου οι οποίοι χρη-
σιμοποίησαν παρόμοιες πρακτικές για να αναρτήσουν μια σελίδα στο δίκτυο. Πολύ πριν
γίνουν πρώτη ύλη σε κάποια ψηφιακή παλέτα, εικόνες όπως 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 εμβάθυνση⁶⁰ 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>.