

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).

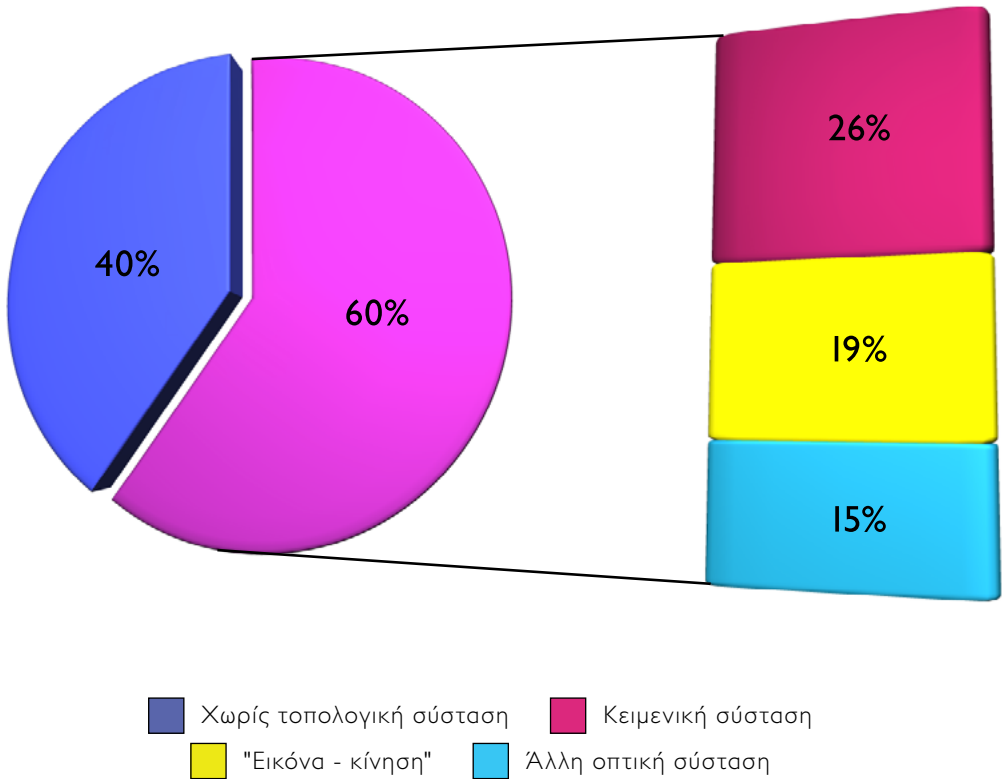
264 Η συγκεκριμένη προσωπική σελίδα προγραμματίστηκε στη βάση του δημοφιλούς λογισμικού κατασκευής ιστοσελίδων Microsoft FrontPage, που υπήρχε στην αγορά από το 1996. Το συγκεκριμένο πρότυπο εμφάνισης (layout) που επιλέχθηκε στον συγκεκριμένο ιστότοπο απαντάται άλλες έντεκα φορές στον συνολικό αριθμό 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 επέλεγαν 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, μίκρηναν 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 αφεθούν 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 – αρνούνταν 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 περιφράξης 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 περιφράξης 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 περιφράξης 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 περισσότερές 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 εγκαινιάζε 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-κίνηση» 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, επιβίωσαν όσο κατόρθωσαν 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.