

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Κινηματογραφικές και πολιτισμικές σπουδές**

**Θέμα διατριβής:
«Η έννοια του κινηματογραφικού αρχείου και η εξέλιξή
του στα νέα μέσα»
Ιωάννα Πιπίδη
9983 2016 36042**

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα
Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.*

Επιβλέπων Καθηγητής/τρια:
Δρ. Μαρία Κομνηνού

**ΑΘΗΝΑ, Αύγουστος 2018
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ**

Πρόλογος

Λαμβάνοντας υπόψιν τις τεχνολογικές προόδους της δεκαετίας του 1990, με την εξάπλωση της χρήσης του διαδικτύου και της προοδευτικής ψηφιοποίησης της καθημερινότητας, δεν είναι τυχαίο που τρεις μεγάλοι Ευρωπαίοι διανοητές εισήχθησαν στη συζήτηση του αρχείου στα μέσα της. Το *Άλγος του αρχείου*, του Derrida, δημοσιεύεται το 1995, και οι ταινίες *Lisbon Story*, του Wenders, και *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, του Αγγελόπουλου γυρίζονται το 1994 και 1995 αντίστοιχα.

Αν και οι στόχοι του αρχείου και του αρχειοθέτη μπορεί να μη μεταβάλλονται, οι έννοιές τους, τα χαρακτηριστικά τους και ο τρόπος λειτουργίας τους ερμηνεύονται και εξελίσσονται συνεχώς. Δύο δεκαετίες αργότερα, προσεγγίζουμε ξανά αυτές τις έννοιες, αυτή τη φορά υπό το πρίσμα των νέων μέσων και της διαδικτυακής εποχής.

Πώς μπορούμε να ιχνογραφήσουμε την έννοια του αρχείου και ειδικότερα του κινηματογραφικού αρχείου, στο πλαίσιο αυτής της εξελικτικής διαδικασίας της τεχνολογίας; Ποιος είναι ο ρόλος του αρχειοθέτη στη σύγχρονη εποχή; Αυτά είναι τα ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε και ενδεχομένως να απαντήσουμε στη συνέχεια.

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος.....	2
Πίνακας Περιεχομένων.....	3
1. Εισαγωγή.....	4
1.1. Ορισμοί και αποσαφηνίσεις	5
1.1.1. Το αρχείο	5
1.1.2. Ο αρχειοθέτης.....	7
2. Θεωρητικό πλαίσιο.....	10
2.1. Κάμερα – Μάτι: Η ζωή στο απρόοπτο	10
2.2. Μεταστρουκτουραλισμός και αποδόμηση	11
2.3. Το άλγος του αρχείου.....	14
2.4. Το κινηματογραφικό αρχείο	17
3. Ανάλυση ταινιών	20
3.1. Συνόψεις	21
3.1.1. Lisbon Story.....	21
3.1.2. Το βλέμμα του Οδυσσέα	24
3.2. Κινηματογραφιστές και αρχειοθέτες.....	28
3.2.1. Ο Φίλιπ και ο Φρίντριχ	28
3.2.2. Ο Α.....	38
3.3. Συμπεράσματα για τα δύο έργα.....	46
4. Το αρχείο και τα νέα μέσα	49
4.1. Τα νέα μέσα	50
4.2. Τα νέα μέσα και το αρχείο.....	51
4.2.1. Αρχεία και ψηφιοποίηση.....	52
4.2.2. Διαδικτυακά αρχεία.....	53
4.3. Κινηματογραφικό αρχείο και νέα μέσα	54
4.3.1. Η περίπτωση YouTube	55
4.3.2. Το YouTube ως αρχείο;	56
Συμπεράσματα και επίλογος	61
Βιβλιογραφία.....	65
Παράρτημα 1: Πίνακας Εικόνων	68

1. Εισαγωγή

Το τέλος 20^{ου} αιώνα σημαίνει και την σταδιακή διάδοση νέων τεχνολογιών και συστημάτων, όπως η χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή, το διαδίκτυο και ο παγκόσμιος ιστός. Η έννοια του αρχείου αποκτά, μέσω της ψηφιοποίησης και των νέων μέσων επικοινωνίας και μεταφοράς δεδομένων νέα δυναμική, τόσο ως προς την φύση του όσο και τον ρόλο του. Στον 21^ο αιώνα μιλάμε πια για ψηφιακή εποχή και αυτή η συζήτηση ίσως είναι ακόμη πιο καίρια, καθώς τα νέα μέσα και το διαδίκτυο αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς μας, οπότε δύναται κανείς να παρατηρήσει την εξέλιξη αυτής της έννοιας, καθώς και τις προεκτάσεις που λαμβάνει στο πλαίσιο του κινηματογραφικού αρχείου, που είναι και το θέμα αυτής της εργασίας.

Με εναρκτήριο σημείο το έργο του Jacques Derrida, το *Άλγος του Αρχείου* (1996) για την έννοια του αρχείου μέσω και πέρα από την φροϋδική ψυχανάλυση, θα διερευνήσουμε την έλξη του αρχείου και τη φιγούρα του αρχειοθέτη. Στη συνέχεια προχωρώντας στο κινηματογραφικό αρχείο, και με αρχική καθοδήγηση από το έργο της Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (2002) θα εξερευνήσουμε τόσο τη σημασία του, όσο και τη σχέση του με το χρόνο και κυρίως με το ίδιο το έργο τέχνης που αρχειοθετείται, τις ταινίες ή φιλμ. Θα δούμε μέσα από τις σύγχρονες οργανώσεις όπως το ICA και τη FIAF, τους ορισμούς και τους στόχους των αρχείων και στη συνέχεια θα τους φέρουμε σε συζήτηση μέσα από τα έργα και τα μέσα που θα αναλύσουμε.

Στα επόμενα κεφάλαια, θα προσεγγίσουμε δύο ταινίες που αγγίζουν το ζήτημα του κινηματογραφικού αρχείου και επιλέχθηκαν ακριβώς επειδή θα ήταν αδύνατο να αγνοήσουμε τη χρονική στιγμή που δημιουργούνται, θέτοντας ερωτήματα γύρω από την φύση του κινηματογραφικού και ακουστικού αρχείου, την έλξη και ανάγκη που δημιουργεί, την σχέση του με την πραγματικότητα και την ύπαρξη ή όχι επιρροής σε αυτήν. Πρόκειται για τις ταινίες *Lisbon Story* (1994), του Wim Wenders και *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), του Θόδωρου Αγγελόπουλου, όπου θα προσπαθήσουμε να συγκρίνουμε

τα αυτοαναφορικά βλέμματα των δύο σκηνοθετών ως προς την κινηματογραφική δημιουργία, το μέσο της και το αρχείο.

Περνώντας στα νέα μέσα, θα δούμε και πάλι την έννοια του αρχείου, τις μορφές που παίρνει και τις προτεραιότητες που τίθενται για την ψηφιακή εποχή. Σε αυτό το σημείο θα μας απασχολήσουν έννοιες όπως η ψηφιοποίηση, το διαδικτυακό αρχείο και η πρόσληψη του αρχείου, ενώ θα εστιάσουμε στην πλατφόρμα του YouTube.

Προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ερώτημα, που είναι το θέμα αυτής της διατριβής, του πώς εμφανίζεται και εξελίσσεται η έννοια του αρχείου, των χαρακτηριστικών και των στόχων του, μέσα από τις παραπάνω ενότητες θα το προσεγγίσουμε θεωρητικά, κυρίως από τον Derrida, δημιουργικά, μέσα από την ανάλυση του περιεχομένου των δύο ταινιών, και τέλος υπό το φως του σύγχρονου πλαισίου των μέσων.

1.1. Ορισμοί και αποσαφηνίσεις

1.1.1. Το αρχείο

Πριν προχωρήσουμε στο κύριο μέρος, θα πρέπει να αποσαφηνίσουμε το αρχείο ως λέξη καθώς και το πώς χρησιμοποιείται στο παρόν κείμενο. Ετυμολογικά η λέξη αρχείο «προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη «αρχή», η οποία δηλώνει την επιτροπεία, δηλαδή την ολομέλεια συνεδρία των αρχόντων της πόλης - κράτους» (Κολυβά, 2011:23). Το «αρχείον» συγκεκριμένα, αναφέρεται στον τόπο όπου συνέρχονται ή και διαμένουν οι αρχές της πόλης - κράτους, ο/οι άρχοντας/-ες, και ασκούν εξουσία, αποφασίζουν ή γνωμοδοτούν. Στον πληθυντικό, δηλαδή τα «αρχεία», δηλώνει τα δημόσια έγγραφα που παραγράφονται από τις αρχές της πόλης - κράτους και φυλάσσονται στον τόπο στον οποίο συνέρχονται ή και διαμένουν οι αρχές της πόλης - κράτους. Οι λέξεις αρχή και αρχείο προέρχονται από τη ρίζα «αρχ-» από την οποία πηγάζουν κι

άλλες λέξεις που εμπεριέχουν ή σχετίζονται με έννοια του άρχειν, κυβερνάν, διοικείν και διαχειρίζεσθαι την εξουσία (Κολυβά, 2011:23).

Σύμφωνα με το Διεθνές Συμβούλιο των Αρχείων (ICA - International Council of Archives) τα αρχεία είναι τεκμήρια, παράγωγα της ανθρώπινης δραστηριότητας, που διατηρούνται για την μακροπρόθεσμη αξία τους¹ (ICA, χ.ε. Α) . Πρόκειται για σύγχρονες καταχωρήσεις που δημιουργούνται από άτομα ή οργανώσεις ενώ εκτελούν τις εργασίες τους, παρέχοντας έτσι ένα «παράθυρο» στα γεγονότα του παρελθόντος. Τα αρχεία μπορεί να είναι διαφόρων μορφών όπως έγγραφα, φωτογραφίες, κινούμενες εικόνες, ήχοι και όλα σε αναλογική ή ψηφιακή μορφή και διατηρούνται από ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. Επίσης σύμφωνα με το ICA, το αρχείο πρέπει να έχει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά, ώστε να αποτελεί μια αξιόπιστη πηγή και να έχει αξία για την κοινωνία:

«

- Αυθεντικότητα, δηλαδή να είναι όντως μια καταχώρηση αυτού που ισχυρίζεται πως είναι καθώς και να έχει δημιουργηθεί από αυτόν που αναφέρεται ως δημιουργός του.
- Αξιοπιστία, δηλαδή να αποτελούν μια ακριβή παρουσίαση του γεγονότος, παρότι θα είναι πάντα η οπτική του ατόμου ή της οργάνωσης που δημιουργεί το τεκμήριο.
- Ακεραιότητα, δηλαδή το περιεχόμενό του είναι αρκετό για να δημιουργείται μια ολοκληρωμένη εικόνα. Σημειώνεται βέβαια και από το ICA, πως δεν είναι όλα τα αρχεία ολοκληρωμένα.
- Χρηστικότητα², δηλαδή να βρίσκονται σε προσβάσιμο σημείο και σε χρηστική κατάσταση. Φυσικές καταστροφές ή πολεμικές αναταραχές μπορεί επίσης να καταστήσουν ένα αρχείο αδύνατο να χρησιμοποιηθεί.

»

(ο.π.)

¹ Χωρίς συγγραφέα και χωρίς έτος: ICA, *What are archives?* Διαθέσιμο στο: <https://www.ica.org/en/what-archive>

² Ο όρος χρηστικότητα εδώ χρησιμοποιείται για να μεταφράσει τη λέξη “usability” του αγγλικού κειμένου. Δε σημαίνει μόνο ευχρηστία, αλλά και προσβασιμότητα και συμβατότητα. Εν προκειμένω, σημαίνει πως τα τεκμήρια που αποτελούν ένα αρχείο είναι σε τέτοια μορφή που να μπορεί κανείς να τα χρησιμοποιήσει και δεν είναι σε κάποιο φορμά το οποίο έχει καταργηθεί.

Όπως παρατηρείται και από το ICA, υπάρχουν και άλλα ζητήματα που συντρέχουν ως προς αυτά τα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, για να μπορέσουμε να εμπιστευθούμε και να αξιοποιήσουμε ένα αρχείο, πρέπει να λάβουμε υπόψιν σε τί πλαίσιο δημιουργήθηκε, υπό ποιες συνθήκες, ποιος και γιατί το δημιούργησε, με τί περιεχόμενο και σε τί μορφή (ο.π.).

Από την άλλη, δεν πρέπει να προσλαμβάνουμε το αρχείο ως “αλήθεια”, μόνο ως μια σύγχρονη καταχώρηση από ένα άτομο ή μια οργάνωση με κάποιο βαθμό εμπλοκής και οπτικής γωνίας (ως προς κάποιο γεγονός)(ο.π.). Ως χρήστες αρχείων πρέπει να γνωρίζουμε το πλαίσιο δημιουργίας για να τα ερμηνεύουμε καθώς και να αξιολογούμε και το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εμείς βρισκόμαστε.

Ακόμη, στα αρχεία διατηρούνται τα τεκμήρια με μακροπρόθεσμη ιστορική αξία. Είναι βέβαια συζητήσιμο πώς κρίνεται τί μπορεί να έχει μακροπρόθεσμη αξία και τί όχι, ωστόσο πρακτικά αυτό σημαίνει πως τα αρχεία δεν διατηρούν κάθε έγγραφο που υπάρχει. Παρόλα αυτά, δεν δημιουργούνται ως ιστορικά έγγραφα ή καταχωρήσεις. Η αξία τους έγκειται στην σύγχρονη καταγραφή και πάντα προσλαμβάνονται με δεδομένο το δημιουργό τους (ο.π.).

Στη συνέχεια, με βάση και το κείμενο του Derrida θα προστεθούν περαιτέρω χαρακτηριστικά και ερμηνείες στα παραπάνω αλλά μας δίνεται έτσι μια ενακρτήρια βάση για την εργασία μας.

1.1.2. Ο αρχειοθέτης

Ο αρχειοθέτης είναι το άτομο ή ο οργανισμός, ιδιωτικός ή δημόσιος, ο οποίος αρχειοθετεί, δηλαδή ταξινομεί υλικό σε ένα αρχείο. Δανειζόμαστε τον όρο όπως αυτός μεταφράζεται από τον Κωστή Παπαγιώργη στην *Έννοια του Αρχείου* του Derrida (1995) αν και πλέον χρησιμοποιούνται περισσότερο οι όροι αρχειονόμος ή αρχειοφύλακας³. Για να αναλύσουμε περισσότερο τον ορισμό του

³ Βλ. για παράδειγμα στο *Εγχειρίδιο Αρχειονομίας, Θεωρητικές προσεγγίσεις: Οργάνωση και σκοποί: Σύγχρονες προκλήσεις* της Μαριάννας Κολυβά (2011)

αρχαιοθέτη και να δούμε τα χαρακτηριστικά του, θα βασιστούμε και πάλι σε αυτό το σημείο στην περιγραφή του Διεθνούς Συμβουλίου των Αρχείων⁴ (ICA, χ.ε. Β), αν και πρόκειται για μια έννοια την οποία θα συζητήσουμε περαιτέρω και στα έργα που θα προσεγγίσουμε.

Ο αρχειοθέτης ή ο record keeper (ελλ. αυτός που καταχωρεί. Δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση στα ελληνικά) είναι «ο φύλακας της μνήμης της κοινωνίας» και οι δεξιότητές του συμπεριλαμβάνουν τη συλλογή, οργάνωση και την παροχή προσβασιμότητας στο αρχείο και τις καταχωρήσεις μακροπρόθεσμα. Συγκεκριμένα εξασφαλίζει την επιβίωση της «προέλεσης», δηλαδή διατηρεί τα στοιχεία που αφορούν τον δημιουργό και το πλαίσιο του τεκμηρίου, και την «πρωτότυπη σειρά», δηλαδή καταχωρεί το υλικό βάσει του δημιουργού του τεκμηρίου ώστε να συγκρατείται η σχέση μεταξύ των καταχωρήσεων και να απεικονίζεται η δραστηριότητα των δημιουργών τους. Αν και η ο ρόλος του αρχειοθέτη και του record keeper είναι κατά βάση ίδιος, αφού και οι δύο είναι υπεύθυνοι για την επιβίωση και χρήση των αρχείων, σημειώνεται από το ICA, πως σε κάποιους οργανισμούς και χώρες, ο record keeper ευθύνεται για την επιβίωση του υλικού από τη δημιουργία ως το αρχειοθετικό στάδιο (να καταστεί μέρος του αρχείου), ενώ ο αρχειοθέτης ευθύνεται για το υλικό μετά από αυτό το στάδιο.

Οι στόχοι του αρχειοθέτη όπως ορίζονται από το ICA, μας δίνουν ήδη μια καλή εισαγωγή για την λογική πίσω από τη διαδικασία της αρχειοθεσίας και μια πρώτη αιτιολόγηση της ανάγκης για αυτήν. Ειδικότερα ο αρχειοθέτης στοχεύει:

«

- Στη δημιουργία μιας συλλογής που έχει συνοχή, μέσω πληροφορημένης και δραστήριας επιλογής και συλλογής.
- Στην αποτελεσματική διαχείριση της συλλογής, που εξασφαλίζει την μακροπρόθεσμη υλική επιβίωσή της, την δημιουργία αξιόπιστων και λεπτομερών πληροφοριών για το υλικό της και την βιώσιμη φροντίδα της (για την εξασφάλιση της μακροπρόθεσμης επιβίωσης της συλλογής).

⁴ Χωρίς συγγραφέα και χωρίς έτος: ICA, *Who is an archivist?* Διαθέσιμο στο: <https://www.ica.org/en/discover-archives-and-our-profession>

- Σε ένα συνεκτικό πρόγραμμα προσβασιμότητας, που σιγουρεύει πως όποιος θέλει να χρησιμοποιήσει το περιεχόμενο του αρχείου μπορεί εύκολα να μάθει για τη συλλογή του και να έχει πρόσβαση στο περιεχόμενό του με έναν βολικό τρόπο για τις ανάγκες του.
- Στη συνεργασία με άλλους για να αξιοποιήσει τη συνέργεια μεταξύ αρχειακών συλλογών και να μεγιστοποιήσει τις ευκαιρίες για τη χρήση και διατήρηση των συλλογών.

»

(ο.π.)

Από τα παραπάνω συγκρατούμε τις έννοιες της συλλογής, διατήρησης, προσβασιμότητας και συνεργασίας, καθώς θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια.

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1. Κάμερα – Μάτι: Η ζωή στο απρόοπτο

Ξεκινώντας, και καθώς θα μας απασχολήσει για την ανάλυση του *Lisbon Story* αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στον Verton και στην θεωρία του ντοκιμαντέρ. Έτσι μπορούμε εισαγωγικά να δούμε έναν από τους πρώτους βασικούς συσχετισμούς του κινηματογραφικού μέσου με την έννοια της αλήθειας.

Ο Dziga Verton εισάγει από τη δεκαετία του 1920, την έννοια του Kino – Glaz, σινεμά – μάτι, που αργότερα γνωρίζουμε ως κάμερα – μάτι. Το Σινέ – Μάτι έπρεπε να γίνει ένας αόρατος άνθρωπος, άγνωστος ή αγνοημένος από το κινηματογραφούμενο θέμα, αφού η επέμβαση μιας ορατής κάμερας τροποποιεί πάντοτε τη συμπεριφορά ενός προσώπου, που αρχίζει να ποζάρει και να αυτοσκηνοθετείται. Αυτό το καταδεικνύει και ο ίδιος, σε σκηνή στον *Άνθρωπο με την Κινηματογραφική μηχανή*, όταν οι άνθρωποι ποζάρουν μόλις αντιληφθούν την ύπαρξη της κάμερας (Σαντούλ, 1985:29).

Η καταγραφή της ζωής στο απρόοπτο είναι η ουσία του μανιφέστου του, καθώς πιστεύει πως έτσι μπορεί να αιχμαλωτίζει την πραγματικότητα, την αλήθεια. (Σαντούλ, 1985:27-35). Σύμφωνα λοιπόν με την κάμερα – μάτι, το υλικό που δημιουργείται, αποτελεί καταγραφή της αλήθειας με τη λιγότερο δυνατή, και ιδανικά, μηδαμινή επέμβασή του, στην πραγματικότητα.

Από τον Verton ως σήμερα ωστόσο, και λαμβάνοντας υπόψιν την προσέγγιση του μεταστρουκτουραλισμού που θα αναπτύξουμε στη συνέχεια, η δυνατότητα του οπτικοακουστικού, αλλά και οποιουδήποτε άλλου μέσου, να μεταφέρει την αλήθεια έχει αμφισβητηθεί. Για παράδειγμα, το ντοκιμαντέρ, που ως είδος συχνά τείνει να θεωρείται πως απεικονίζει την πραγματικότητα, είναι «ένα έργο που είναι κινηματογράφος, εμπνέεται και δανείζεται άμεσα από την πραγματικότητα, παράγει τη δική του δημιουργική ερμηνεία της

πραγματικότητας και συνδιαλέγεται ενεργητικά με τους θεατές του» (Στεφανή, 2016:32).

«Η πραγματικότητα δε νοείται χωρίς την ερμηνεία της» (Στεφανή, 2016:19). Η τελική εικόνα που προσλαμβάνουμε είναι πάντα προϊόν διαμεσολάβησης. Ταυτόχρονα, εκτός από το βλέμμα του κινηματογραφιστή, την ερμηνεία της εικόνας του, διαδέχεται και η ερμηνεία του θεατή και η συνδιαλλαγή μαζί του. Έχει δηλαδή «λόγο» και ο δημιουργός, και το ίδιο το μέσο καταγραφής και ο παραλήπτης του.

Έτσι λοιπόν, ακόμη και είδη της κινηματογραφικής τέχνης όπως το ντοκιμαντέρ, ή και ο κινηματογράφος της παρατήρησης, που φαινομενικά έχει ελάχιστη διαμεσολάβηση, δεν παύει να είναι ένα «κείμενο», με δημιουργό, λέξεις και αναγνώστη. Η αλήθεια, όσο κι αν προσπαθούν ίσως κάποια μέσα να μας πείσουν για το αντίθετο, δεν μπορεί να είναι πλήρως καταγράψιμη. Στη συνέχεια θα εμβαθύνουμε πάνω σε αυτό το ζήτημα μέσω της θεωρίας του μεταστρουκτουραλισμού, τόσο για να αντιληφθούμε τον άπιαστο και συνεχώς διαφεύγων χαρακτήρα της αλήθειας και του «πραγματικού» νοήματος στα ποικίλλα «κείμενα», όσο και για να αρχίσουμε να προσεγγίζουμε τα αρχεία που αυτά συναποτελούν.

2.2. Μεταστρουκτουραλισμός και αποδόμηση

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την σχέση αλήθειας/νοήματος και ενός κειμένου και κατ'επέκταση την έννοια του αρχείου στον Derrida, θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια αναφορά στον μεταστρουκτουραλισμό.

Ο μεταστρουκτουραλισμός εμφανίζεται μετά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και απορρίπτει «την ιδέα μιας υποκείμενης δομής, πάνω στην οποία το νόημα μπορεί να αναπαύεται ασφαλές και ανενόχλητο» (Storey, 2015: 189). «Το νόημα βρίσκεται πάντα υπό επεξεργασία. Αυτό που αποκαλούμε νόημα είναι πάντα μια στιγμιαία παύση σε μια συνεχή ροή ερμηνειών και επανερμηνειών» (Storey, 2015:191). Η σημειολογία του Saussure, έφερε στο προσκήνιο την

ανάλυση της γλώσσας και τη σχέση σημαίνοντος - σημαινομένου εντός του σημείου, επεκτείνοντας στη συνέχεια την εφαρμογή σε όλα τα συστήματα σημείων πέραν της γλώσσας. Προχωρώντας στο μεταστρουκτουραλισμό, υποστηρίζεται πως τα σημαίνοντα δεν παράγουν σημαινόμενα, αλλά ακόμη περισσότερα σημαίνοντα. Στον Barthes (*Ο θάνατος του συγγραφέα*) καταλαβαίνουμε πως «ένα κείμενο είναι ένας πολυδιάστατος χώρος στον οποίο μια ποικιλία γραφών, καμία από αυτές αυθεντική, αναμειγνύονται και συγκρούονται. Το κείμενο είναι ένας ιστός παραθεμάτων που αντλούνται από τις αμέτρητες εστίες κουλτούρας». Μόνο ένας αναγνώστης μπορεί να δημιουργήσει μια προσωρινή ενότητα σε ένα κείμενο, το οποίο «βιώνεται ως μια παραγωγική δραστηριότητα» (Barthes, στο Storey, 2015:191). Ένα κείμενο είναι ένα έργο που είναι αδιαχώριστο από την ενεργή δραστηριότητα των πολλών αναγνώσεων (Storey, 2015). Ας διευκρινίσουμε σε αυτό το σημείο, πως δεδομένης της επέκτασης της σωσυριαννής λογικής και όλα τα συστήματα σημείων, στον όρο κείμενο συμπεριλαμβάνονται περαιτέρω μορφές έκφρασης, όπως οι εικόνες, οι κινούμενες εικόνες κλπ.

Ο μεταστρουκτουραλισμός, και συγκεκριμένα η αποδόμηση, είναι συνώνυμα με το έργο του Derrida. Η σκέψη της αποδόμησης, εντοπίζει και αμφισβητεί τα δίπολα που τίθενται εντός του κειμένου και της πηγαίας ιεράρχησης που τους ορίζεται (Deutscher, 2012:17-35). Αυτή η πολεμική των ιεραρχικά δομημένων διπόλων σε εγκαθιδρυμένες αξίες, ξεκινώντας από τη γλώσσα, μπορεί να αναχθεί σε αμφισβήτηση κάθε ιεραρχίας και βίας που αυτή εμπεριέχει. Στη γλώσσα, υπάρχει το δίπολο σημαίνοντος και σημαινομένου. Σύμφωνα με τον Σωσύρ, το σημαινόμενο εξισώνεται τελικά με το νόημα. Ωστόσο, το σημαίνον αποδίδει επιπλέον νοήματα και διαφορές (Ντερριντά, 2006:31-58). Στον κινηματογράφο, η αποδόμηση έχει αξιοποιηθεί δίνοντας έμφαση στην σκεπτικιστική ανάγνωση, τη προσοχή στις απωθήσεις και τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδα των φιλικών κειμένων (Stam, 2011:236).

Η αποδομιστική σκέψη, και τα αντιμαχόμενα δίπολα που εντοπίζει μας αφορά στη παρούσα εργασία για δύο λόγους πέραν της σπεπτικιστικής προσέγγισης για τον κινηματογράφο. Πρώτον καταλαβαίνουμε πως ο δημιουργός ενός

κειμένου - κι ας επικεντρωθούμε και στις ταινίες ως κείμενα και στον κινηματογραφιστή ως δημιουργό - κάνει δημιουργικές και νοηματοδοτικές επιλογές πολύ πριν φτάσει να δημιουργήσει το περιεχόμενο του έργου του και ακόμη περισσότερο πριν φτάσει στην αφήγηση της πλοκής. Στοιχεία όπως το πότε, σε τί πλαίσιο, πού, με τί εξοπλισμό, σε τί μέσο καταγραφής, με τί ρυθμίσεις στην κάμερα κ.ο.κ. προσδίδουν νοήματα πριν καν δούμε το περιεχόμενο της καταγραφής. Δεύτερον καταλαβαίνουμε πως τα υλικά που αποτελούν (ή απουσιάζουν από) ένα αρχείο είναι και αυτά ένα είδος σημαίνοντος, εκφέρουν επίσης λόγο, δηλαδή προκύπτουν κάποια μηνύματα και συμπεράσματα πριν δούμε το περιεχόμενό τους.

Σε συνέχεια αυτού, πρέπει να αναφερθεί και η έννοια της *διαφοράς*, μιας από τις βασικές έννοιες που εισάγει ο Derrida. Είναι όρος που εφευρίσκει ο ίδιος και ορίζεται ως διαφορά και ταυτόχρονα αναβολή στο χώρο και στο χρόνο (Ντερριντά, 2006:19-20 & 25). Πρόκειται για την ενεργή και παθητική κίνηση, η οποία αναβάλλει μέσω της παράτασης, εξουσιοδότησης, αναστολής, παραπομπής, παράκαμψης, καθυστέρησης και αποθεματοποίησης. Ο Derrida αμφισβητεί το αίτημα της αρχής, της απόλυτης έναρξης και καταγωγής (Ντερριντά, 2006:26-27), δηλαδή το εναρκτήριο σημείο γραφής. Όπως γράφει στις *Θέσεις*, χρησιμοποιώντας την γλώσσα «ακολουθώ ίχνη», ό,τι υπήρξε, ό,τι θα μπορούσε να υπάρξει, ό,τι δεν υπάρχει. Το νόημα δημιουργείται από τον αναγνώστη, και δημιουργείται μέσω διαφορών. Τελικά, το νόημα είναι πάντα ετεροχρονισμένο, ποτέ πλήρως παρόν, και συγχρόνως πάντα παρόν και απόν.

Η *διαφορά*, πέραν της προσέγγισης που μας δίνει στη διαδικασία της δημιουργίας και της αναζήτησης του νοήματος, μας φέρνει και ένα βήμα πιο κοντά στην αρχειοθετική διαδικασία και το άλγος του αρχείου που θα δούμε στη συνέχεια. Τί είναι η αρχειοθεσία αν όχι μια ιχνογράφηση των διαφόρων κειμένων, μηνυμάτων, νοημάτων, γλωσσών στο παρόν, με υλικά του παρελθόντος και για μελλοντική χρήση; Η αρχειοθεσία για αυτή την εργασία είναι η γλώσσα, όπως την περιγράφει εδώ ο Derrida. Είναι μια δημιουργική και ιχνογραφική διαδικασία. Το ίδιο ισχύει, ίσως και περισσότερο, για τα έργα που προκύπτουν από τη χρήση αρχειακού υλικού.

2.3. Το άλγος του αρχείου

Το παραπάνω μας βοηθάει να αντιληφθούμε καλύτερα την σκέψη του Derrida όσον αφορά την *Έννοια του αρχείου* στο ομώνυμο βιβλίο του, όπου αναλύει την έννοια του αρχείου με εναρκτήριο σημείο την ψυχανάλυση του Φρόυντ, με την σύνδεσή του με την ενόρμηση του θανάτου, αλλά και πέρα από τη μνήμη, πώς δηλαδή το ίδιο αρχείο τη δομεί την ίδια στιγμή που την εγκαλεί .

Ο Derrida ξεκινά με ένα φαινομενικά ασύνδετο με το αρχείο ερώτημα, το εάν η ψυχανάλυση είναι μια εβραϊκή επιστήμη. Περιστρέφεται γύρω από αυτό το ερώτημα σε όλο του το κείμενο ως ένα ζήτημα για το οποίο είχε αναρωτηθεί και ο Φρόυντ και ο Γερουσάλμι γράφοντας για τον Φρόυντ. Αφορμάται από μια καταχώρηση στο αρχείο του Φρόυντ, και αφηγείται πως ο Ιακώβ Φρόυντ, πατέρας του Σίγκμουντ, δώρησε στον γιο του για τα τριακοστά πέμπτα γενέθλιά του τη Βίβλο που του είχε δώσει για να μελετήσει ως παιδί σε μια νέα δερματόδετη έκδοση . Η υπόμνηση και κλήση [a memorial and a reminder]⁵ (Ντερριντά, 1996: 42-43) που γράφει ο πατέρας στην αφιέρωσή του, το «αρχι-αρχείο», όπως αναφέρεται στη Βίβλο, το νέο δέρμα - όπως το γράφει αντί για δερματόδετο - με το οποίο έχει επενδυθεί, και το παλιό βιβλίο το οποίο ξαναδωρίζεται, επανεντυπώνεται, αποτελούν σημεία εστίασης για τον συγγραφέα.

Ο χαρακτηρισμός της εβραϊκότητας προέρχεται από την τελετουργική πρακτική της περιτομής, η οποία σημαδεύει το σώμα κατά βάση ως ένα σημείο φυλετικού διαχωρισμού που υποδεικνύει σε ποια ομάδα ή φυλή ανήκει (ή δεν ανήκει) κάποιος. Πρόκειται για μια εγγραφή, ένα τραύμα, το οποίο φέρεται συνεχώς από το άτομο, καθώς έχει σωματοποιηθεί, και είναι κάτι το οποίο αποτελεί ξανά και ξανά σημείο αναφοράς σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Είναι κάτι που γίνεται σε κάποιο παρόν για να θυμίζει την σημασία του συνεχώς στο μέλλον. Με αφορμή λοιπόν αυτή τη σύντομη αφήγηση για το δώρο της δερματόδετης Βίβλου, ξεκινά η σκέψη του συγγραφέα γύρω από την εβραϊκότητα και τη

⁵ Αν και μεταφράζει στα ελληνικά από το γαλλικό κείμενο την υπόμνηση και κλήση, ο Παπαγιώργης αφήνει τα αγγλικά όπως τα αναφέρει ο συγγραφέας.

σχέση της με την ψυχανάλυση. Η ψυχανάλυση επικεντρώνεται και εμβαθύνει στην έννοια του τραύματος επαναφέροντάς το στην επιφάνεια, ίσως και κατ'επανάληψη, προς επεξήγηση της παρούσας (ψυχικής) κατάστασης του ατόμου και της συμπεριφοράς του και πιθανώς των μελλοντικών του τάσεων.

Η φροϋδική επιστήμη της ψυχανάλυσης δίνει έμφαση στην καθολικότητα της περιτομής και με ντερριντιανούς όρους στην καθολικότητα της αβρααμικότητας. Ο Wise (2009:98) όταν ο Φρόυντ αναρωτιέται για την εβραϊκότητα της ψυχανάλυσης, ρωτά το ίδιο πράγμα που ρωτά και ο Derrida, «πρέπει το τραύμα που έρχεται ως αποτέλεσμα της περιτομής - η τελετουργία της εγγραφής, του γράμματος ή του «ίχνους» - να ερμηνευθεί ως μια εμπειρία που ισχύει για όλους τους ανθρώπους;». Ο Derrida όχι απλώς αναρωτιέται, αλλά «ανησυχεί αν και η αποδόμηση είναι μια εβραϊκή επιστήμη» (Wise, 2009:98) λόγω της διαδικασίας και του τρόπου σκέψης που εφαρμόζει. Βέβαια ο Wise, δείχνει πως η περιτομή, ή η κάθε η εγγραφή στο σώμα, και το τραύμα της επεκτείνονται πέραν των αβρααμικών, συμπεριλαμβανομένης και της εβραϊκής, θρησκειών, και πρόκειται περισσότερο για μια ανθρώπινη και όχι περιορισμένη σε ένα πλαίσιο διαδικασία. Ωστόσο ας μείνουμε στον Derrida, για να δούμε πως η σκέψη του για την έννοια του αρχείου και της αρχειοθέτησης επηρεάζονται από αυτή την οπτική της εβραϊκότητας.

Αρχικά, κατά τον Derrida, η ίδια η διαδικασία της αρχειοθέτησης καθορίζει την ίδια την εμφάνιση του αρχείου στο μέλλον και τη σχέση του με αυτό. Η αρχειοθέτηση παράγει, δημιουργεί όσο αρχειοθετεί, και αυτό που μπορεί να παράξει είναι η αντίληψη του μέλλοντος όσο και το μέλλον καθαυτό, και λιγότερο η ανάμνηση ή επιστροφή στο παρελθόν. Γράφει για παράδειγμα: «Πώς να σκεφτούμε αυτή τη μοιραία επανάληψη, την εν γένει επανάληψη στη σχέση της με τη μνήμη και το αρχείο; Είναι εύκολο να αντιληφθούμε, αν όχι να ερμηνεύσουμε την αναγκαιότητα μιας τέτοιας σχέσης, αν τουλάχιστον, όπως φυσικά αποπειραθήκαμε πάντα να κάνουμε, συνδέουμε το αρχείο με την επανάληψη και την επανάληψη με το παρελθόν. Ωστόσο εδώ πρόκειται για το μέλλον και για το αρχείο ως απαραμείωτη εμπειρία του μέλλοντος». (Ντερριντά, 1996: 98 - 99).

Επίσης, ο συγγραφέας δείχνει, πως το αρχείο δεν μπορεί να είναι διάφορο αυτού που αρχειοθετεί. Η δομή, η μορφοποίηση και η χρήση του λειτουργεί παράλληλα με τους εξωτερικούς παράγοντες της πραγματικότητας που το αρχειοθετούν.

Το άλγος του αρχείου προκύπτει μέσα από τη φρουδική ορμή του θανάτου, και το φόβο της καταστροφής και της περατότητας που γεννάται στο υποκείμενο. Είναι η Ανάγκη της αναβολής της καταστροφής και άρνησης της περατότητας, η Ανάγκη της διατήρησης και της συντήρησης. «Το αρχείο συντηρεί πάντα ένα πρόβλημα μετάφρασης, είναι ό,τι πιο αβέβαιο και ασαφές. Η ασάφεια του αρχείου εξαρτάται από το άλγος του αρχείου. Είναι σαν να τείνουμε προς αυτό με μια ορμέμφυτη, επαναληπτική και νοσταλγική επιθυμία (Ανάγκη), μιαν ακατανίκητη επιθυμία επιστροφής στην καταγωγή, με μια νοσταλγία επιστροφής στον πιο αρχαϊκό τόπο της απόλυτης έναρξης» (Ντερριντά, 1996:125) όπου το αρχείο, το ίχνος, και η εντύπωσή του δεν έχουν ακόμη χωριστεί.

Ταυτόχρονα, έχει καταστρεπτική δύναμη καθώς το Ένα (το αρχείο) δεν μπορεί να διαφοροποιείσει τον εαυτό του από το Άλλο, παρά μόνο μέσω της βίας της επαναληπτικότητας. Αυτή η βία, καταστρέφει το Άλλο, εγκαθιδρύοντας μόνο το Ένα στη μνήμη, σαν μόνο αυτό να υπήρξε. Το αρχείο, ειδικά στη δημόσια μορφή του, δεν μπορεί να αποφύγει αυτή την αντίφαση, οπότε η αρχή της «αλήθειας» που απασχολεί συχνά τους αρχειοθέτες, μάλλον δεν υφίσταται.

Προχωρώντας ακόμη περισσότερο, στη δημιουργία του κινηματογραφικού αρχείου, «δεν υπάρχει ποτέ τεκμήριο πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα τεκμήριο βαρβαρότητας», όπως γράφει ο Μπένγιαμιν. (Μπένγιαμιν, 2014:14). Η ιστορία είναι το αντικείμενο μιας κατασκευής, τον τόπο της οποίας δεν διαμορφώνει ο ομογενής και κενός χρόνος, αλλά ο χρόνος που είναι πλήρης από τον «χρόνο του τώρα» (το Jetztzeit) (Μπένγιαμιν, 2014: 21). Κρατώντας έτσι τη σκέψη του Μπένγιαμιν, για τις ταινίες που θα προσεγγίσουμε ακολούθως, από την δικαίωση του αδικημένου παρελθόντος, «μιας μεσσιανικής ακινητοποίησης (stillstellung), μιας επαναστατικής δυνατότητας στον αγώνα για το

υποδουλωμένο παρελθόν» του ιστορικού υλιστή, σε αυτή του αρχειοθέτη, ή και του δημιουργού, η ιστορία αποτελεί αφήγηση που συνεχώς αναδιαγράφεται και καθορίζει ξανά το παρόν των δημιουργών της αλλά και το μέλλον των επόμενων. (Μπένγιαμιν, 2014: 23)

2.4. Το κινηματογραφικό αρχείο

Το φιλμ είναι η χαμένη εμπειρία του χρόνου ως παρουσία και παροντικότητα (Doane, 2002: 221-222). Η μοναδική δυνατότητα του μέσου του κινηματογράφου είναι η καταγραφή και αναπαραγωγή της ζωής, της κίνησης, της συνέχειας, του χρόνου, της ζωής στο απρόοπτο. Όπως προσπάθησαν να δείξουν οι πρώτοι κινηματογραφιστές, η αμεσότητα, η καταγραφή του πραγματικού χρόνου, της τυχειότητας, που καταφέρει ο κινηματογράφος μαζί με τη δεικτικότητα του (αγγλ. indexicality) σημαίνει πως δυνητικά τα πάντα είναι καταγράψιμα και καταλογοποιήσιμα, τίποτα δεν χάνεται πια για πάντα, ο θάνατος ξεπερνάται (ο.π: 33-68). Και αφού τα πάντα είναι δυνητικά καταγράψιμα, εξαιρώντας το χρόνο ανάμεσα σε κάθε καρτέ, και ζωή μπορεί να συλλεχθεί, αποθηκευθεί και αναπαραχθεί, τότε το κινηματογραφικό είναι το απόλυτο αρχείο.

Ταυτόχρονα είναι όμως και αρχείο «θορύβου», αν μιλάμε για την καταγραφή της συνέχειας του χρόνου. Αν δηλαδή όλα είναι καταγράψιμα, τότε τίποτα δεν έχει σημασία εκτός από την διαδικασία της καταγραφής (ο.π.: 64-66) γιατί δεν υπάρχει κάποια ξεχωριστή, μοναδική στιγμή εστίασης που να δίνει νόημα. Θα καταγράφεται η κοινοτοπία, η επαναληπτικότητα, η ομοιότητα. Ίσως γι' αυτό στρεφόμαστε στον αφηγηματικό κινηματογράφο, σύμφωνα με την Doane, για να κάνουμε το χρόνο ευανάγνωστο (ο.π.: 66).

Ποια είναι η διαφορά λοιπόν του κινηματογραφικού αρχείου; Η Doane γράφει:

«Εντούτοις επειδή το φιλμ είναι ικανό να καταχωρεί και να καταγράφει μοναδικότητες, απρόοπτα - θεωρητικά χωρίς όριο- αναπόφευκτα εγείρει το θέαμα από ένα αρχείο θορύβου, συνδεδεμένο με θέματα αναγνωσιμότητας,

καταλογοποίησης, και απεριόριστης αποθήκευσης. Συνήθως, ένα αρχείο προσλαμβάνεται ως κάτι που συντηρεί αντικείμενα ή τεχνουργήματα εμποτισμένα με αξία και νόημα (το ερώτημα εάν η αξία και το νόημα προϋπάρχουν της αρχειοθετικής διαδικασίας είναι ένα άλλο ζήτημα). Ωστόσο, το φιλμ ως μέσο αρχειοθέτησης περιορίζεται όχι μόνο από την συγγένειά του με το απρόοπτο και την πιθανώς ανούσια λεπτομέρεια, αλλά και την προβληματική του σχέση με την ιδέα της καταγωγής και του πρωτότυπου που περιγράφεται από τον Benjamin στο «Έργο τέχνης την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του». Το αρχειοθετημένο αντικείμενο είναι πρωταρχικά μοναδικό, ένα πρωτότυπο κι όχι αντίγραφο. Το φιλμ ως μορφή μηχανικής αναπαραγωγής υλοποιεί τον πολλαπλασιασμό και τη διάδοση αντιγράφων χωρίς πρωτότυπο, καθώς μια κόπια δεν είναι ποτέ ένα πρωτότυπο. Με αυτή τη λογική, είναι με όρους του Benjamin, στην ουσία του διάφορο της αύρας (αγγλ. anti-auratic), ενώ το αρχείο συντηρεί και διαιωνίζει την αύρα του πρωτοτύπου. Επομένως, το άλγος του αρχείου είναι μια προσπάθεια ακινητοποίησης της ιλιγγιώδους κίνησης της μηχανικής και ηλεκτρονικής αναπαραγωγής». (Doane, 2001: 222)

Από τα παραπάνω μπορούμε επίσης να αναλογιστούμε τί είναι αυτό που κάνει το φιλμ να ξεχωρίζει. Αποτελεί ταυτόχρονα μέσο καταγραφής, αναπαραγωγής και αρχειοθέτησης. Η έλξη του κινηματογραφικού αρχείου είναι διττή, καθώς η αξία αρχειοθέτησης προκύπτει αφενός από το φιλμ ως ιστορικό αντικείμενο και τεχνούργημα και αφετέρου από την ιστορική στιγμή που εμπεριέχει, που και πάλι αποτελεί εγγραφή ενός περιεχομένου και εγγραφή της χρονικότητας, της στιγμής της εγγραφής.

Μάλιστα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του φιλμ είναι η μακροβιότητά του που το καθιστά ιδανικό μέσο αρχειοθέτησης και η ευκολία ανάγνωσής του, που το καθιστά πάντα προσβάσιμο, και τα δύο βασικοί στόχοι ενός αρχείου. Αξιοσημείωτο είναι το σλόγκαν της FIAF (Διεθνής Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Αρχείων) «Μην πετάτε φιλμ!» (αγγλ. Don't throw film away!) που παροτρύνει ιδιώτες και δημιουργούς να μην πετούν φιλμ, αλλά να έρχονται σε επαφή με κινηματογραφικά αρχεία για την διατήρηση και συντήρησή τους (FIAF, 2008). Το φιλμ είναι κι αυτό μια καταχώρηση

πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά επίσης είναι μια υλική ύπαρξη η οποία είναι αναγνώσιμη από το ανθρώπινο μάτι, και παρότι είναι υλικά και χημικά ασταθές, με τη σωστή συντήρηση μπορεί να διατηρηθεί για αιώνες (ο.π.) . Η συνήθης πρακτική πλέον για την κινηματογραφική δημιουργία είναι η ψηφιακή τεχνολογία. Ωστόσο η ψηφιακή πληροφορία έχει αξία όσο αυτή μπορεί να ερμηνευθεί. Οι φορείς της είναι επίσης ευάλωτοι στην υλική και χημική φθορά, ενώ παράλληλα τα διάφορα μηχανήματα και τα λογισμικά μπορεί ανά πάσα στιγμή να καταστούν παρωχυμένα. Το φιλμ από την άλλη είναι το ιδανικό μέσο αποθήκευσης κινούμενης εικόνας, καθώς είναι από τα πιο τυποποιημένα προϊόντα παγκοσμίως, με δυνατότητα υψηλής ανάλυσης, το περιεχόμενό του δε χρειάζεται συχνή μεταφορά και τα μέσα αναπαραγωγής του δε χρειάζονται συνεχή ανανέωση (ο.π.). Τέλος, τα φιλμικά στοιχεία που βρίσκονται σε αρχείο είναι τα αρχικά πρωτότυπα, από τα οποία προκύπτουν όλα τα αντίτυπα, οπότε είναι εύκολα ανιχνεύσιμο εάν κάποιο αντίτυπο είναι ατελές ή όχι. Ωστόσο το ψηφιακό στοιχείο μπορεί μεταβληθεί αυθαιρέτως, χωρίς να είναι πάντα ανιχνεύσιμη η όποια αλλαγή.

3. Ανάλυση ταινιών

Έχοντας αναλογιστεί στα προηγούμενα κεφάλαια, πώς το αρχείο ορίζεται, νοηματοδοτείται και αξιολογείται, ποιοι είναι οι βασικοί στόχοι του αρχειοθέτη και ποιες είναι οι ιδιαιτερότητες του κινηματογραφικού αρχείου και αφού γνωρίσαμε την ντερριντιανή θεωρία της αποδόμησης, όπου είδαμε το αρχείο σαν μια ιχνογραφία, φτάνουμε στο σημείο να προσεγγίσουμε κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της έννοιάς του. Σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με δύο ταινίες, οι οποίες με τις θεματολογίες τους αγγίζουν το ζήτημα του αρχείου, της ανάγκης του, της πολύπτυχης φύσης του, των δυσκολιών του. Οι δύο ταινίες είναι το *Lisbon Story* (1994) του Wim Wenders και *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Αν και πιθανότατα θα υπάρχει πληθώρα έργων, παλαιότερων ή και πιο σύγχρονων, τα οποία συνομιλούν με την έννοια του αρχείου, επιλέχθηκαν αυτά κυρίως για τη χρονική συγκυρία στην οποία δημιουργούνται. Όπως και ο Derrida με το κείμενό του, ο Wenders και ο Αγγελόπουλος, επιλέγουν να δημιουργήσουν ταινίες οι οποίες συγκρίνοντας το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον του κινηματογραφικού μέσου και της υλικότητάς του, αναστοχάζονται για την εποχή τους. Και πρόκειται για μια εποχή - τα μέσα της δεκαετίας του '90 - που τεχνολογικές πρόοδοι και η χρήση τους αυξάνονται ραγδαία, η ψηφιοποίηση και η φαινομενική αϋλότητα των δεδομένων κάνουν την εμφάνισή τους, ενώ ταυτόχρονα οι γεωπολιτικές σταθερές έχουν αλλάξει (ή αλλάζουν ακόμη). Ειδικά στην Ευρώπη, έχει πρόσφατα πέσει το τείχος του Βερολίνου, έχει διαλυθεί ο Σοβιετική Ένωση, έχει τελειώσει ο Ψυχρός Πόλεμος, έχει ισχυροποιηθεί (με ελευθερίες κυκλοφορίας) η Ευρωπαϊκή Ένωση, ενώ παράλληλα εκτυλίσσονται οι αναταραχές των Βαλκανίων με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας.

Αν λάβουμε υπόψιν και την ιχνογραφική δυνατότητα των κειμένων κατά τον Derrida, τότε τα δύο αυτά έργα, δημιουργημένα αυτή την εποχή, αποτελούν το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα προς ανάλυση, για να δούμε όλη τη διαλεκτική του αρχείου τόσο για το κινηματογραφικό μέσο, όσο και για την πολιτισμική του αξία. Σαν τον άγγελο της ιστορίας, βρίσκονται σε ένα αποσταθεροποιημένο

παρόν, κοιτούν προς τα πίσω, στο παρελθόν που προσπαθούν να αναστηλώσουν, ενώ ο ακαταμάχητος αέρας της προόδου τα ωθεί προς το μέλλον σαν θύελλα⁶.

Στη συνέχεια θα ξεκινήσουμε με τις συνόψεις των δύο ταινιών με χρονολογική σειρά, και έπειτα μέσα από ανάλυση περιεχομένου στις κυριότερες σκηνές τους, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις τις έννοιες του αρχείου και του αρχειοθέτη μέσα από τους χαρακτήρες, και να συγκρίνουμε αυτές τις έννοιες με όσα είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια.

3.1. Συνόψεις

3.1.1. Lisbon Story

Το *Lisbon Story* είναι μία ταινία του Wim Wenders, γυρισμένη το 1994, με πρωταγωνιστή τον Ruediger Vogler, στο χαρακτήρα του Philip Winter (ελλ. Φίλιπ Βίντερ). Ο Winter είναι ένας χαρακτήρας που έχει ξαναεμφανιστεί σε ταινίες του Wenders με διαφορετικές ιδιότητες.



Εικ. 1: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία Wim Wenders

⁶ Αναφερόμαστε στον *Angelus Novus* του Klee όπως αυτός περιγράφεται από τον Walter Benjamin στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (2014).

Ο ηχολήπτης Φίλιπ Βίντερ έρχεται με το παλιό του αυτοκίνητο από τη Φρανκφούρτη στη Λισαβόνα, για να βοηθήσει το φίλο του, σκηνοθέτη, Φρίντριχ Μονρόε, να ολοκληρώσει μία ταινία (ΦΚΘ, 2006:175-176). Καταφέρνει να φτάσει μετά από πολλές κωμικοτραγικές δυσκολίες, μα ο Φρίντριχ είναι μυστηριωδώς εξαφανισμένος, οπότε ο Φίλιπ εγκαθίσταται στο σπίτι του περιμένοντάς τον.

Εκεί διαβάζει ένα βιβλίο του Φρίντριχ, με ποιήματα του Πεσσόα (ο Κανένας) και βρίσκει μια παλιά κάμερα με μανιβέλα και το ατελείωτο φιλμ του φίλου του, το οποίο αποφασίζει να ολοκληρώσει εμπλουτίζοντάς το με ήχους (ΦΚΘ, 2006:175-176). Ταυτόχρονα, ξεκινάει την αναζήτηση για το Φρίντριχ, χωρίς όμως σίγουρες απαντήσεις.

Συχνοί επισκέπτες του είναι μια παρέα παιδιών της γειτονιάς, στα οποία δείχνει τα μυστικά της τέχνης του ηχολήπτη, ενώ αυτά τραβούν πλάνα με τις κάμερες του Φρίντριχ (ΦΚΘ, 2006:175-176).



Εικ. 2: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία Wim Wenders

Σε ένα από τα δωμάτια του κτηρίου που μένει, ανακαλύπτει το συγκρότημα Madredeus να κάνει πρόβες για την μουσική επένδυση της ταινίας του φίλου του, και εντυπωσιάζεται από την Τερέζα, την τραγουδίστρια του

συγκροτήματος. Περνάει περίπου ένας μήνας - βλέπουμε βγάζει και τον νάρθηκά του. Όλο αυτό το διάστημα τριγυρνά στην πόλη ηχογραφώντας ήχους και δουλεύοντας πάνω στην ταινία, συνεχίζοντας και την αναζήτηση του φίλου του.

Τελικά, ένα από τα παιδιά της γειτονιάς τον οδηγεί ακούσια στον Φρίντριχ, ο οποίος δεν είχε εξαφανιστεί, απλά παράτησε την ταινία και την προσπάθειά του να κάνει ένα φιλμ που να θυμίζει την αγνότητα του παλιού σινεμά, ως ένας άλλος *Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, και στράφηκε προς το βίντεο (ΦΚΘ, 2006:175-176).

Βλέπουμε έτσι, μέσω της συζήτησής τους όταν συναντιούνται, δύο διαφορετικές προσεγγίσεις προς το αρχείο: Από την μία του Φίλιπ, που μέχρι τώρα τον παρακολουθούμε να γυρίζει τη Λισαβόνα με την περιέργεια και τον ενθουσιασμό ενός παιδιού, συλλέγοντας ήχους και, κατά κάποιο τρόπο, χώρους. Τους συλλέγει και τους αποθηκεύει για να τους αξιοποιήσει αργότερα δημιουργικά. Από την άλλη, ο Φρίντριχ, βιώνει με ένα πόνο αυτή τη χαμένη αθωότητα του βλέμματος, που δεν έχει την δυνατότητα να αιχμαλωτίσει την πραγματικότητα, την αλήθεια, όπως αυτή είναι, και προσπαθεί να αξιοποιήσει τη νέα τεχνολογία, ώστε να ξεπεράσει αυτό το εμπόδιο. Βέβαια, πρέπει εδώ να σχολιάσουμε, πως ο τρόπος που ακολουθεί ο Φρίντριχ θυμίζει ένα πανταχού παρόν μπενθαμικό πανοπτικό, με κρυφές κάμερες που καταγράφουν συνεχώς, το οποίο από μόνο του εγείρει ηθικά ερωτήματα για την αγνότητα του μέσου του.

Στο τέλος της ταινίας ωστόσο, ξεφεύγουμε από αυτό το δίλημμα, αφού ο Φίλιπ πείθει τον Φρίντριχ για τη χαρά της δημιουργίας ασχέτως της σχέσης της ή όχι με την πραγματικότητα. Ολοκληρώνουν την αρχική ταινία του Φρίντριχ, γυρίζοντας ξανά την πόλη, αυτή τη φορά μαζί.



Εικ. 3: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Όπως έχει αναφέρει ο Βέντερς, πρόκειται για μια ταινία για την Λισαβόνα, η οποία μάλιστα σχετίζεται και με την ίδια την αφήγηση. Συγκεκριμένα λέει σε συνέντευξή του πως, «Ξεκίνησα έχοντας στο μυαλό μου ένα ντοκιμαντέρ, αλλά μετά από λίγες μέρες στη Λισαβόνα συνειδητοποίησα ότι θα προτιμούσα να αναπτύξω μια ιστορία: κάποιου που βρίσκεται στη Λισαβόνα για να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ» (ΦΚΘ, 2006:175-176). Είναι λοιπόν αξιοπρόσεκτο, πως και ο ίδιος ο δημιουργός, βρέθηκε στο ίδιο δίλημμα που βρέθηκαν οι δύο χαρακτήρες της ταινίας, και εκ του αποτελέσματος, βλέπουμε πως ακολούθησε και ο ίδιος το δημιουργικό - και ευχάριστο - δρόμο του Φίλιπ.

3.1.2. Το βλέμμα του Οδυσσέα

Μια ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου, γυρισμένη το 1995, με πρωταγωνιστή το Harvey Keitel στο ρόλο του Α. που έχει κερδίσει το βραβείο επιτροπής στο φεστιβάλ των Καννών του 1995, και βραβείο Καλύτερης ταινίας, σεναρίου και μοντάζ στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας ΥΠΠΟ (Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης) του 1996.

Ο ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης Α. επιστρέφει μετά από πολλά χρόνια στην πατρίδα, αναζητώντας τρεις μπομπίνες ανεμφάνιστου φιλμ των Αδελφών Μανάκη, πιονιέρων του κινηματογράφου στα Βαλκάνια (www.theoangelopoulos.gr).



Εικ. 4: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Ξεκινώντας από τη Φλώρινα, όπου γίνεται μια επεισοδιακή προβολή της ταινίας του και με την επικοινωνία μεταξύ ταινιοθηκών, ο Α. ξεκινάει την αναζήτησή του, περνώντας ένα ένα τα σύνορα των Βαλκανίων, συναντώντας στο δρόμο του Καλυψούς, Αντίκλειες, Σκύλες και Χάρυβδες, αλλά αυτό που θα τον ωθεί όλο και περισσότερο είναι να φτάσει στην Ιθάκη του.

Πρόκειται για μια αναζήτηση σε παλιά ελληνικά αστικά τοπία που έχουν καταρρεύσει, ρημάξει και ξεθωριάσει. Φλώρινα, Κορυτσά, Μοναστήρι, Φιλιππούπολη, Μαύρη Θάλασσα, Κονσταντσα, Βουκουρέστι, Δούναβης, Βελιγράδι, Μόσχα και το τραγικό Σαράγιεβο. Ένα απέραντο τοπίο πληγών που δεν λένε να κλείσουν, εδώ κι έναν αιώνα σχεδόν (www.tainiothiki.gr).

Περιδιαβάζει την ταραγμένη βαλκανική χερσόνησο και κάνει ένα ταξίδι επιστροφής μέσα απ' τη μνήμη και τα ξέφτια της πρόσφατης ιστορίας (ο.π.). Στην χαρακτηριστική σκηνή με το Βέγγο, όπου έχουν αποκλειστεί στα χιόνια, ο σοφός ταξιτζής μιλάει για αυτή τη φθορά: «Ξέρεις κάτι; Η Ελλάδα πεθαίνει. Πεθαίνουμε σαν λαός. Κάναμε τον κύκλο μας, δεν ξέρω πόσες χιλιάδες χρόνια,

ανάμεσα σε σπασμένες πέτρες και αγάλματα. Και πεθαίνουμε.... Αλλά αν είναι να πεθάνει η Ελλάδα, να πεθάνει γρήγορα. Γιατί η αγωνία κρατάει πολύ και κάνει πολύ θόρυβο...»



Εικ. 5: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Η απεγνωσμένη αναζήτηση του φιλμ όπου καταγράφηκε το πρώτο βλέμμα πάνω σε τούτη τη χερσόνησο, γίνεται ταυτόχρονα και η αναζήτηση ενός βλέμματος από πλευράς του Α. (του Αγγελόπουλου, κατ' επέκταση), που ψάχνει έναν καινούργιο τρόπο να ξαναδεί τον κόσμο (www.theoangelopoulos.gr). Αφήνοντας πίσω τις γυναίκες του μία μία, που τις υποδύεται η Μάγια Μόργκενστερν, προχωράει όλο και πιο βαθιά σε αυτή την αναζήτηση. Η πασίγνωστη σεκάνς, με το άγαλμα του Λένιν, ξεκινάει με ένα τέτοιο χωρισμό, καθώς ο χαρακτήρας δηλώνει ότι δεν μπορεί να την αγαπήσει. Η έγνοια γι' αυτό το πρώτο οπτικό αρχείο, το πρώτο βλέμμα, έχει καταδυναστεύει όλη του τη συνείδηση.



Εικ. 6: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Ωστόσο, η οδύσσεια του Α. δεν είναι μόνο μια ομηρική Οδύσσεια. Όλα τα ομηρικά αντίστοιχα δεν αναγνωρίζονται παρά μόνο σαν σχήματα, σκορπισμένα στοιχεία στο μακρύ ταξίδι της σύνθεσης (ο.π.). Ίσως πρόκειται και για μια καβαφική Οδύσσεια. Εύχεται να είναι μακρύς ο δρόμος. Και παρά τους εξωτερικούς παράγοντες, τα πραγματικά εμπόδια σε αυτό το ταξίδι βρίσκονται μέσα του.

Τώρα που όλες οι ιδεολογίες κατέρρευσαν, τώρα που το σοσιαλιστικό όνειρο κύλησε στο ποτάμι της Ιστορίας, η περιπέτεια του βλέμματος απέμεινε η μόνη περιπέτεια να αφηγηθείς (ο.π.). Αν και τελικά το ταξίδι του έχει αποτέλεσμα, δηλαδή, βρίσκει τις χαμένες μπομπίνες και τις εξετάζει με ενθουσιασμό μετά την εμφάνισή τους, το τέλος μας κάνει να αναρωτιόμαστε εάν το χαμένο τους πρώτο βλέμμα, το άξιζε. Γυρίζοντας στο καβαφικό μοτίβο, η Ιθάκη είναι μάλλον πτωχή. Ή πιο σωστά, δεν είναι πτωχή, αλλά επιτεύχθηκε με πολλές θυσίες. Το αρχείο που επηρέασε τη ζωή του, αλλά και τις ζωές άλλων, 100 χρόνια μετά τη δημιουργία του, δεν αποτελεί από μόνο του την εξιλέωση.

3.2. Κινηματογραφιστές και αρχειοθέτες

3.2.1. Ο Φίλιπ και ο Φρίντριχ

Το *Lisbon Story* είναι μια ταινία γυρισμένη ως καρτ-ποστάλ για τη Λισαβόνα όπως αναφέραμε και νωρίτερα. Η αλληλογραφία του Φίλιπ με την οποία ανοίγει το φιλμ καθώς και το πρώτο ταξιδιωτικό μέρος του, εισάγουν το θεατή σε μια ευχάριστη διάθεση που βρίθει κωμικών στοιχείων. Ο Φίλιπ προσπαθεί να μάθει πορτογαλικά από κασέτα, οδηγεί με το πόδι του σε νάρθηκα, αποκτά πρόβλημα στο αυτοκίνητο και τελικά φτάνει στον προορισμό του σε καμiónι.



Εικ. 7: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία Wim Wenders

Φτάνοντας στο σπίτι του Φρίντριχ, η απουσία του, αν και μυστηριώδης, αντιμετωπίζεται με ελαφρύ τρόπο, ενώ η παρουσία των παιδιών που τραβούν βίντεο τον πρωταγωνιστή αναπτύσσουν ακόμη περισσότερο το παιχνιδιάρικο τόνο που δίνει στην ταινία ο σκηνοθέτης. Το παλιό σπίτι στο οποίο μένει ο Φίλιπ, η μουσική του συγκροτήματος και το φλερτ με την Τερέζα, η παραδοσιακή γειτονιά, τα ηλιόλουστα πλακόστρωτα και οι βόλτες του στην Λισαβόνα, επιτείνουν το ταξιδιωτικό και εξερευνητικό ύφος. Ταυτόχρονα, η δουλειά του ως ηχολήπτης, είτε προς διασκέδαση των παιδιών, είτε για τη συλλογή ήχων για την ταινία του Φρίντριχ, μας εισάγουν στην μαγεία της

δημιουργίας του κινηματογράφου, με αφηγήσεις που δεν χρειάζονται λέξεις, και χώρους που μεταφέρονται ως αίσθηση χωρίς καν κανείς να τους βλέπει.

Παράλληλα με την διασκεδαστική πλοκή, και πριν φτάσουμε ακόμη στην συνάντηση Φίλιπ - Φρίντριχ, η ταινία έχει έναν αυτοαναφορικό χαρακτήρα ως προς το κινηματογραφικό μέσο και την υλικότητά του. Γίνονται αναφορές στην διαδικασία και τα στάδια της δημιουργίας καθώς και την τεχνολογία και τα υλικά που απαιτεί. Παρατηρούμε τον Φίλιπ, στο σπίτι του φίλου του, να βρίσκει το μισοτελειωμένο φιλμ, να ανοίγει το φως του προτζέκτορα και να βλέπει τί έχει τραβήξει.



Εικ. 8: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία Wim Wenders

Βλέπουμε επίσης, την παλιά κινηματογραφική μηχανή, με μανιβέλα να γυρίζει το φιλμ, που έχει χρησιμοποιηθεί για να τραβηχθούν αυτά τα πλάνα. Τα ίδια τα πλάνα, ασπρόμαυρα, θυμίζουν στον σύγχρονο θεατή αρχαιακό υλικό, παρότι είναι από τη σύγχρονη Λισαβόνα. Η ασπρόμαυρη εικόνα, η απουσία ήχου, οι κοφτές κινήσεις των ανθρώπων είναι σαν να ξεπηδούν από υλικό ενός αιώνα πριν.

Από την άλλη τα παιδιά της μικρής γειτονιάς, που εισβάλουν στο σπίτι και τη ζωή του Φίλιπ εμφανίζονται εξαρχής με μοντέρνες μικρές βιντεοκάμερες ανά

χείρας. Σύμφωνα με όσα του λένε, τους τις έχει δώσει ο Φρίντριχ για να τον βοηθήσουν στην ταινία του και τους έχει πει να τραβάνε με αυτές ό,τι θέλουν. Τα παιδιά καταγράφουν οτιδήποτε τους φαίνεται ενδιαφέρον, συχνά με περισσότερες από μία κάμερες, αν και περισσότερο καταγράφουν τον ίδιο τον Φίλιπ. Καταγράφουν τα πάντα με παιγνιώδη και αποσπασματικό τρόπο, χωρίς να δίνουν σημασία στο στήσιμο του πλάνου, τις κινήσεις της κάμερας ή την συνέχεια της αφήγησης. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα αυτή η αντιπαράθεση παλιάς και νέας τεχνολογίας. Η νέα τεχνολογία δίνεται στα νέα, άσπιλα βλέμματα που ανακαλύπτουν το Μέσο μέσω της. Εντούτοις, και παρά την παιδική αθωότητα, ξεκινά και δημιουργείται η αίσθηση της παρακολούθησης. Ένα μάτι βρίσκεται πάνω τον πρωταγωνιστή, εκτός από των θεατών. Τα παιδιά τον ακολουθούν και τον τραβούν χωρίς να το θέλει, ενώ ταυτόχρονα η αλλαγή πλάνων, γίνεται με iris wipe (κλείσιμο της ίριδας) επιτείνοντας αυτή την αίσθηση «παρακολούθησης», που στη σύγχρονη βιβλιογραφία των νέων μέσων είναι χαρακτηριστικό ζήτημα των αρνητικών πτυχών τους.



Εικ. 9: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία Wim Wenders

Οι αναφορές στην κινηματογραφική δημιουργία δε σταματούν ωστόσο στις κάμερες. Η ίδια η ιδιότητα του Φίλιπ ως ηχολήπτη είναι επίσης σημαντική. Άλλωστε έρχεται με αυτή την ιδιότητα να βοηθήσει με την ταινία του φίλου του στη Λισαβόνα. Φτάνοντας τον βλέπουμε με έναν αστείο αριθμό αποσκευών στο δωμάτιο του Φρίντριχ, μέσα στις οποίες όπως λέει στον Ζε - το πρώτο παιδί με κάμερα που εμφανίζεται στο σπίτι και τον ξυπνά - έχει ήχους. Προς απογοήτευσή του, ο Ζε ανοιγοντάς τες βλέπει συνηθισμένα ή κοινώς άχρηστα

αντικείμενα. Όμως με αυτά τα ταπεινά αντικείμενα, ο Φίλιπ καταφέρνει να διασκεδάσει όλη την παρέα των παιδιών στη συνέχεια, καθώς δημιουργεί μια ποικιλία ήχων που προσομοιάζουν ήχους από ζώα, δραστηριότητες ή καταστάσεις.

Στη συνέχεια ακολουθούμε τον πρωταγωνιστή καθώς αυτός γυρίζει την πόλη της Λισαβόνας συλλέγοντας ήχους με το μικρόφωνο και τον εγγραφέα του. Πηγαίνει σε διάφορες γειτονιές και σημεία ανά την πόλη καταγράφοντας τους γενικούς ήχους του περιβάλλοντων των χώρων, αλλά και συγκεκριμένα γεγονότα, όπως παιδιά που τρέχουν σε σοκάκια, ένα σμήνος πουλιά που πετάει στην πλατεία, ένα καράβι που φεύγει, τον ήχο των αυτοκινήτων που περνούν σε μια γέφυρα και το πλύσιμο των ρούχων σε ένα πλυσταριό.



Εικ. 10: Στιγμιότυπο από την ταινία Lisbon Story (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Ακόμη χαρακτηριστικότερο είναι πως τον βλέπουμε να σημειώνει τα σημεία και τις δραστηριότητες που είχε καταγράψει ο φίλος του με την κάμερα στα πλάνα που είδε, και τα αναζητά προσπαθώντας να κάνει την αντιστοιχία της εικόνας με τον ήχο της. Σε μια κωμική σκηνή κυριολεκτικά κυνηγάει έναν ακονιστή μαχαιριών, που είχε εμφανιστεί σε πλάνο του Φρίντριχ, για να μπορέσει να αιχμαλωτίσει τον ήχο της εργασίας του, κι όλα αυτά φορώντας ακόμη τον νάρθηκα στο πόδι του.

Ο Φίλιπ προσπαθεί να συλλέξει την ουσία του εκάστοτε περιβάλλοντος, με στόχο να αιχμαλωτίσει την χωρικότητα, κάτι που ο ήχος καταφέρνει να μεταδώσει εξίσου αποτελεσματικά με την εικόνα. Ο Φίλιπ συλλέγει και αναπαράγει ηχοτοπία (αγγλ. soundscapes) και παρακολουθώντας τον, βιώνουμε και εμείς ως θεατές αυτή την αίσθηση, πως βρισκόμαστε εκεί και γινόμαστε μάρτυρες των γεγονότων και δραστηριοτήτων που καταγράφει όπως τα προσλαμβάνει ο ίδιος.



Εικ. 11: Στιγμιότυπο από την ταινία Lisbon Story (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Μπορούμε να θεωρήσουμε τον Φίλιπ αρχειοθέτη; Συλλέγει και αυτός άλλωστε τεκμήρια της ανθρώπινης δραστηριότητας, τα οποία οργανώνει και καταλογοποιεί για μελλοντική χρήση. Κι όμως, ο πρωταγωνιστής μας είναι περισσότερο δημιουργός, και ίσως συλλέκτης, παρά αρχειοθέτης. Πρώτον, δεν βλέπουμε πουθενά στο έργο του την προσπάθεια για διατήρηση και συντήρηση της συλλογής που κάνει για μακροχρόνιο διάστημα. Συλλέγει τους ήχους για να αξιοποιηθούν σε προσεχείς ταινίες. Δεύτερον, δεν υπάρχει στην δουλειά του το στοιχείο του δημόσιου και της προσβασιμότητας, δηλαδή δεν συλλέγει τους σύγχρονους του ήχους για να τους καταστήσει προσβάσιμους στο ενδιαφερόμενο (μελλοντικό ή όχι) κοινό. Λείπει το χαρακτηριστικό του κοινωνικού καθήκοντος. Τέλος, όπως αναφέραμε παραπάνω, δεν συλλέγει μόνο

ήχους αλλά τους δημιουργεί επίσης. Συνθέτει μέσα από τη χρήση αντικειμένων - κάτι που πλέον γίνεται με ψηφιακά εφέ - την αφήγηση γεγονότων και καταστάσεων, δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση, κάτι που δε συμβαίνει πραγματικά.

Επιστρέφοντας στην πλοκή της ταινίας και στο θέμα του κρυφού παρατηρητή που αναφέρθηκε νωρίτερα, τελικά, προς το τέλος της ταινίας, αντιλαμβανόμαστε την αιτία της αίσθησης ενός «ξένου» βλέμματος. Ο Φίλιπ γίνεται ο ίδιος παρατηρητής, και ακολουθεί το παιδί που μυστηριωδώς εμφανίζεται και εξαφανίζεται κατά τη διάρκεια της ταινίας. Το βλέπει σε ένα λεωφορείο με μια βιντεοκάμερα σε πλαστική σακούλα, με τρύπα για το σκόπευτρο, και το παρακολουθεί να πηγαίνει σε ένα πάρκο και να την κρύβει σε ένα κάδο απορριμάτων. Εν τέλει, βλέπει στον Φρίντριχ, και τον ακολουθεί σε κάποιο προάστιο - μακριά όπως φαίνεται από το κέντρο της πόλης όπου έμενε ο Φίλιπ.

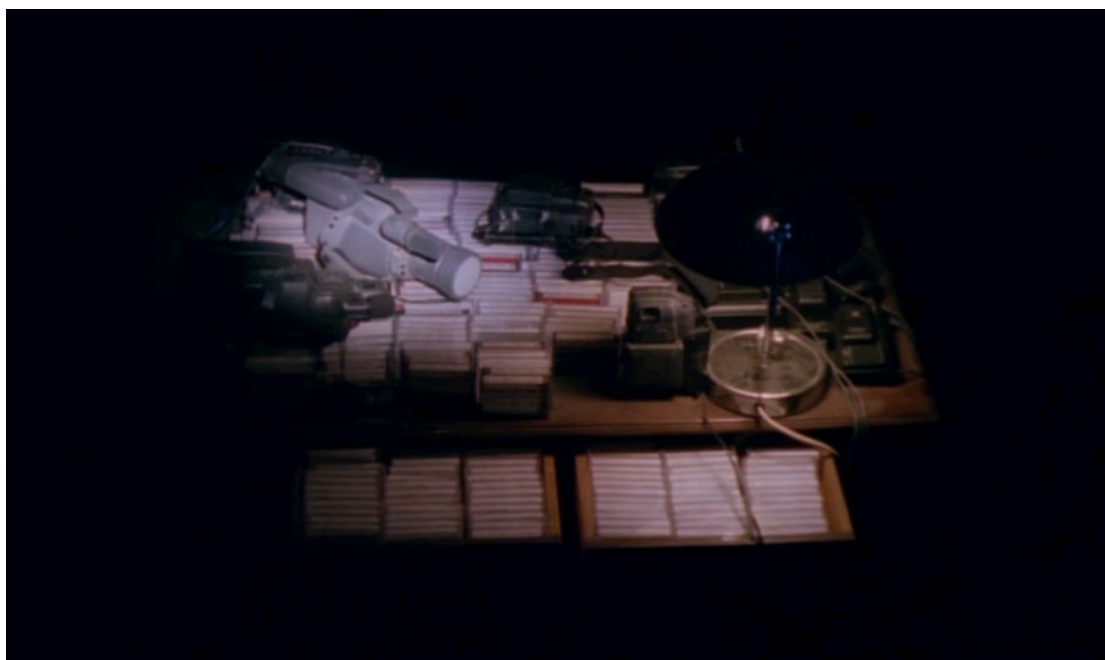


Εικ. 12: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Όταν τελικά εμφανίζεται μπροστά του, ο Φρίντριχ εκπλήσσεται, καθώς δεν καταλαβαίνει γιατί ήταν ο Φίλιπ στη Λισαβόνα. Ο Φίλιπ του απαντάει κάπως ειρωνικά πως βρίσκεται εκεί για κάποια ταινία ενός φίλου του για τη Λισαβόνα. Τότε ο Φρίντριχ αποκαλύπτει πως, δεν είχε εξαφανιστεί αλλά είχε παρατήσει

την ταινία για την οποία κάλεσε τον Φίλιπ να έρθει, χάριν ενός νέου εγχειρήματος. Εντός του χώρου μιας ερειπωμένης ταινιοθήκης - πολύ έξυπνη επιλογή από τον Βέντερς - ο Φρίντριχ του αφηγείται πώς έφτασε σε αυτή την απόφαση.

Ο Φρίντριχ σε έναν εκτεταμένο μονόλογο, λέει πως η (κινούμενη) εικόνα έχει καταστήσει να είναι πια εμπόρευμα και με αυτό τον τρόπο να καθιστά και τον κόσμο που αναπαριστά εμπόρευμα. Έχει απηυδήσει με το σύγχρονο κόσμο που είναι γεμάτος εικόνες παγκοσμιοποιημένου μάρκετινγκ. Με την ταινία του προσπαθούσε, κατά τη γνώμη του πλέον, αφελώς, να γυρίσει το χρόνο και την ιστορία του σινεμά πίσω, δημιουργώντας και ανακαλύπτοντάς τον εκ νέου. «Ένας νέος Dziga Verton». Λέει χαρακτηριστικά όμως πως, «[Αλλά] Το να στρέφεις την κάμερα είναι σαν να στρέφεις όπλο. Η ζωή αποστραγγίζεται από τα πράγματα».



Εικ. 13: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Η λύση του, λοιπόν, έρχεται με τη νέα του προσπάθεια. «Μια εικόνα που δεν μπορεί να ειπωθεί, δεν μπορεί να πουλήσει τίποτα. Είναι αγνή και γι'αυτό αληθινή και όμορφη. Με μια λέξη, αθώα. Όσο κανένα μάτι δε τη μολύνει, είναι σε τέλεια ένωση με τον κόσμο». Ως αποτέλεσμα και για να αιχμαλωτίσει την αλήθεια της Λισαβόνας, καταλήγει να γυρίζει την πόλη με μια βιντεοκάμερα

στην πλάτη, να τοποθετεί κάμερες να καταγράφουν σε διάφορα σημεία, να συλλέγει και να αρχειοποιεί τις κασέτες για μια μελλοντική γενιά, χωρίς ποτέ να κοιτάζει το υλικό που έχει τραβήξει. Θεωρεί δηλαδή, πως εάν συλλέξει εικόνες χωρίς να έχει σκοπό να δομήσει μια ιστορία, θα δομήσει με αυτές την πραγματικότητα.

Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψιν και τη βιβλιογραφία που αναλύσαμε νωρίτερα, αντιλαμβανόμαστε πως ο Φρίντριχ και πάλι δεν κατακτά το αθώο βλέμμα των πρώτων κινηματογραφιστών. Δημιουργώντας ένα αρχείο, με έναν τρόπο, ένα μέσο και ένα υλικό, επηρεάζεται η φύση του εξαρχής, ακόμη και πριν την παρέμβαση του ματιού, από την απόφαση δηλαδή της δημιουργίας του. Βιαίως το Ένα, το αρχείο που δημιουργείται, αγνοεί κάθε τί που απουσιάζει από αυτό και κάθε πιθανότητα άλλης δημιουργίας. Είτε τον προσλάβουμε ως ένα σκηνοθέτη, που θεωρεί πως επινοεί ένα νέο κινηματογράφο της παρατήρησης, είτε ως ένα αρχειοθέτη, που συλλέγει υλικό της πραγματικότητας, το επακόλουθο είναι πως κάθε τι διαμεσολαβημένο από ένα υποκείμενο δεν είναι αθώο και αληθινό, δεν υφίσταται δηλαδή αρχή της αλήθειας.



Εικ. 14: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

Ωστόσο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τον Φρίντριχ αρχειοθέτη; Η πρόθεσή του βασικά αυτή είναι. Υπάρχουν όμως κάποιοι ενδοιασμοί. Σίγουρα τον απασχολεί

η καταγραφή της σύγχρονης του κατάστασης. Δημιουργεί τεκμήρια, τις κασέτες, που την δείχνουν και την αποθηκεύουν με κινούμενη εικόνα, τα συλλέγει και τα οργανώνει για τις μελλοντικές γενιές με σκοπό να μπορούν να αποκτήσουν μια εικόνα για την πόλη της εποχής. Από την άλλη, απουσιάζουν από το χαρακτήρα του Φρίντριχ κάποια σημαντικά χαρακτηριστικά του αρχειοθέτη.

Κατ'αρχάς, δεν λαμβάνει υπόψιν την μακροπρόθεσμη διατήρηση και συντήρηση των υλικών του. Επιλέγει μια νέα τεχνολογία, το βίντεο, το οποίο δεν είναι όσο αξιόπιστο το φιλμ που έχει απορρίψει, και αποθηκεύει το αρχείο του ανάμεσα στα συντρίμια της εγκαταλελειμμένης ταινιοθήκης. Δεύτερον, δεν κάνει πραγματικά τις απαραίτητες επιλογές στο υλικό του. Η αξία του κινηματογραφικού και μη αρχείου έγκειται στην διαλογή και αξιολόγηση του υλικού προς αρχειοθέτηση και όχι στην ακατάσχετη συλλογή «θορύβου» με όρους Doane. Με το να μη βλέπει το υλικό που δημιουργεί, κυνηγώντας την αθοώτητα του περιεχομένου του, δεν περνά αυτή τη διαδικασία, και είναι και αμφισβητήσιμο εάν το υλικό του είναι κατά οποιαδήποτε έννοια αξιοποιήσιμο. Άλλωστε, στο αρχειακό υλικό προσδίδει νόημα και η οπτική του δημιουργού του, οι κινηματογραφικές -εν προκειμένω- επιλογές που κάνει, η αφήγηση η οποία αναπτύσσεται είτε σε κάθε κασέτα είτε από τη συλλογή των κασετών. Παράλληλα, όπως είπαμε παραπάνω, αγνοεί πως ήδη με τις όποιες επιλογές και δράσεις που έχει κάνει, δεν καταγράφει την αλήθεια ή την πραγματικότητα «όπως είναι», κάτι το οποίο δεν είναι βέβαια και χαρακτηριστικό ή στόχος του αρχειοθέτη και του χρήστη του αρχείου. Αυτοί (θα πρέπει να) γνωρίζουν πως αρχείο δεν είναι η πραγματικότητα ή η αλήθεια, αλλά μια οπτική της που δημιουργήθηκε με κάποιο τρόπο, σε ένα πλαίσιο, από κάποιο υποκείμενο, με κάποιους στόχους. Τέλος, δεν λαμβάνει υπόψιν του την προσβασιμότητα στο αρχείο που δημιουργεί. Μόνο αυτός γνωρίζει πού είναι, τί το αποτελεί, πώς είναι οργανωμένο και πώς μπορεί κανείς να το δει. Πρόκειται για μία σημαντική παράμετρο, που ο Φρίντριχ τοποθετεί στο περιθώριο με την λογική πως οι σύγχρονοί του δεν χρειάζεται να δουν αυτό το υλικό, και πως προορίζεται για τις αόριστες μελλοντικές γενιές.

Αυτό που ο Φίλιπ τον παροτρύνει να κάνει, και στο τέλος βλέπουμε πως γίνεται, είναι να αφήσει τις «σκουπιδοεικόνες» και να εμπιστευτεί ξανά τα μάτια του. Ο κινηματογράφος είναι ακόμη αυτό που εφευρέθηκε να είναι, κινούμενη εικόνα. Η ύπαρξη βλέμματος, δεν είναι κάτι για το οποίο πρέπει κανείς να θρηνεί ή να αποφεύγει. Μπορεί να μην είναι η αλήθεια ή η πραγματικότητα, τίποτα άλλωστε διαμεσολαβημένο δεν είναι, αλλά είναι μια δημιουργία και μπορεί να είναι μια πραγματικά δική του επιλογή για δημιουργία. Η απόφαση να αφηγηθούν τη Λισαβόνα και όχι απλά να την καταγράψουν, σε μια παλιά κινηματογραφική μηχανή, διασκεδάζοντας με το μέσο του κινηματογράφου στην παραδοσιακή του μορφή αποτελεί και το κλείσιμο της ταινίας.



Εικ. 15: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders



Εικ. 16: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

3.2.2. Ο Α.

Ο Αγγελόπουλος δημιουργεί μια κλασσική δυτικοευρωπαϊκή αφήγηση (Κομνηνού, 2016-2017), διαπολιτισμική και διασυνοριακή, και έναν πρωταγωνιστικό χαρακτήρα που θέτει εκ προοιμίου τον δικό του μύθο μέσω του τίτλου της ταινίας του. Ο ήρωάς του, που γνωρίζουμε μόνο ως Α., ακολουθεί και το Αρχέτυπο ενός Οδυσσέα, συγκεκριμένα ενός νέου Οδυσσέα που ξαναανακαλύπτει και ξαναδημιουργεί τον κόσμο. Το «Α.» δεν είναι μόνο ο σκηνοθέτης Αγγελόπουλος, αλλά είναι και η Αρχή, το πρώτο βλέμμα και το πρώτο Αρχείο του.

Η ταινία ανοίγει με ασπρόμαυρα πλάνα από αρχειακό υλικό τα οποία μας εισάγουν αμέσως στο ζήτημα του αρχείου. Πρόκειται για πλάνα από την ταινία *Υφάντρες* των αδελφών Μανάκη. Η αφήγηση ξεκινά με την ιστορία τριών χαμένων μπομπίνων φιλμ των αδελφών Μανάκη, που θεωρείται πως αντιπροσωπεύουν το πρώτο καταγεγραμμένο βλέμμα στα Βαλκάνια. Ο Α. ακούει αυτή την ιστορία και πυροδοτείται έτσι η βαθιά ανάγκη να τις βρει. «Αναζητώντας τον εαυτό του στο βλέμμα του άλλου, αρχίζει να ξαναζεί νοερά τη δική του ιστορία» (Heredero στο ΦΚΘ, 2000:310).



Εικ. 17: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Με αφορμή την προβολή της ταινίας του στην Φλώρινα, έρχεται στην Ελλάδα και χάρη στην επικοινωνία μεταξύ των Ταινιοθηκών των Βαλκανίων περνάει τα σύνορα των βαλκανικών χωρών με κάθε μέσο και τρόπο, χωρίς υπόσχεση για το αποτέλεσμα.

Όσον αφορά τη γραφή της ταινίας, σύμφωνα με τους Letoublon και Eades (ΦΚΘ, 200: 308) «η αναζήτηση της πρώτης εικόνας την οποία κατέγραψε το ανθρώπινο βλέμμα κοιτάζοντας τον κόσμο, πραγματοποιείται διαμέσου της άρνησης και της υπομνημόνευσης της λεκτικής γλώσσας, με τη σιωπή και τους κατευνασμένους διαλόγους δηλαδή, καθώς και με την επιστροφή σε μια πρωτόγονη χρήση των κινηματογραφικών κωδίκων, η οποία ευνοεί ως επι το πλείστον τα πλάνα - σεκάνς και τα μεγάλης διάρκειας πλάνα, εστιασμένα σε πρόσωπα, εις βάρος του μοντάζ και των «κοφτών» πλάνων, με την ιδέα (ίσως) ότι μια αρχαϊκή κινηματογραφική γραφή μπορεί να συλλάβει με μεγαλύτερη βεβαιότητα την απαρχή κάθε αφήγησης». Πράγματι η ταινία απρατίζεται από εκτεταμένα πλάνα, κάποιες φορές διάρκειας πάνω από 10 λεπτών, όπου είναι σαν ο χρόνος να σταματά και να κινούμαστε εντός του. Οι ίδιοι βέβαια σημειώνουν, πως αυτή η αναζήτηση δεν γίνεται με τίμημα την απλοποίηση και τη θυσία της πολυσύνθετης ουσίας του μύθου (ΦΚΘ, 2000:308). Αντιθέτως μπορούμε να πούμε πως δίνει την ευκαιρία στις λεπτές εκφάνσεις του να αναδειχτούν με έναν νέο τρόπο από τον σκηνοθέτη.

Το πρώτο σύνορο που περνάει ο Α. στην αναζήτησή του για να καλύψει την Ανάγκη του για το αρχείο είναι από την Ελλάδα στην Αλβανία. Ο ταξιτζής του μέχρι και την Αλβανία, ο Θανάσης Βέγγος, αντιλαμβάνεται αυτή την ανάγκη του Α. λέγοντας «Τί ψάχνεις; Κάτι ψάχνεις εσύ... Με θες μαζί;» στο οποίο εκείνος απαντάει, «Όχι, άσε με στα σύνορα. Ίσως... Ίσως χρειαστεί να πάω μακριά.» Ο Α. έχει πλέον αρχίσει να χάνει τον εαυτό του, και το άλγος του αρχείου να γίνεται ο φάρος βάσει του οποίου κινείται, η Ιθάκη για έναν Οδυσσέα.

Στην επόμενη συνάντησή του στο Μοναστήρι, προσπαθεί και ο ίδιος να δώσει μια εξήγηση για αυτή του την ανάγκη να διασώσει το «πρώτο βλέμμα». Σε μια

σκηνή η οποία κάνει αναφορά στο μύθο του Απόλλωνα, ο Α. προσπαθεί να κάνει την κοπέλα που γνώρισε στην προηγούμενη ταινιοθήκη να έρθει μαζί του προς το Βουκουρέστι. Επιτυγχάνει το σκοπό του καθώς «της αφηγείται μια περιπέτεια που έζησε στη Δήλο, πριν από δύο χρόνια, όταν μια ελιά που έπεσε ξαφνικά από την κορφή ενός λόφου, του αποκάλυψε τον τόπο όπου γεννήθηκε ο Απόλλωνας» (Letoublon & Eades στο ΦΚΘ, 2000: 308). Η φωτογραφία, η καταγραφή αυτού του γεγονότος, δεν κατάφερε να βγει. Λέει ο Α. : “My polaroid hadn’t registered nothing... Blind, negative pictures of the world. As if my glance wasn’t working. Same empty squares. (ελλ. Η πολαρόιντ μου δεν καταγέγραψε τίποτα. Τυφλές αρνητικές εικόνες του κόσμου. Ως εάν το βλέμμα μου δε λειτουργούσε. Τα ίδια κενά τετράγωνα)” Και συνδέει αυτή την αφήγηση με τις τρεις χαμένες μπομπίνες, λέγοντας πως ήταν το πρώτο βλέμμα σε αυτή τη χερσόνησο, ένα χαμένο βλέμμα και αθώο. Επαναλαμβάνεται και εδώ το ζήτημα της αθωότητας του βλέμματος και της αγνότητας του αρχείου.



Εικ. 18: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Χωρίς να περιγράψουμε αναλυτικά τις συναντήσεις με τις διάφορες γυναίκες που συναντά, όλες με το ίδιο πρόσωπο, καθώς καμία δεν μπορεί να τον αγγίξει πλέον όντας τόσο αφοσιωμένος στον σκοπό του, θα μείνουμε στη συνάντηση με τη μητέρα του. Το τραίνο από το Βουκουρέστι λειτουργεί σαν χρονομηχανή και φτάνει σε μια παρελθοντική Κωνσταντζα με τον Α. να ακολουθεί τη μητέρα σου

σε οικογενειακή συνάντηση. Εκεί ο Αγγελόπουλος δομεί ένα εκτεταμένο πλάνο σεκάνς, όπου παρακολουθούμε από το 1945 στο πρωτοχρονιάτικο ρεβεγιόν πώς η οικογένεια του Α. επηρεάζεται από την ιστορική περίοδο της περιοχής έως το 1948 και μετά το 1950, και τελικά συμπυκνώνει όλη αυτή την περίοδο σε μία φωτογραφία, «μία τελευταία φωτογραφία» οικογενειακή που καταλήγει στο βλέμμα του μικρού Α. Άλλο ένα αρχειακό υλικό με ένα, ακόμη αθώο, βλέμμα. Ο σκηνοθέτης, δημιουργεί, όπως και σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, το δικό του χρόνο, τον σταματάει τον επιταχύνει ή βγαίνει και εκτός του, σε μια αρχετυπική αχρονία που βιώνεται πολυαισθητηριακά (Κομνηνού, 2016-2017), χτίζοντας ένα ημερολόγιο και όχι μια ταινία δράσης, όπως θα μπορούσε από την πλοκή. Ισχυρή και εδώ η παρουσία του μύθου, καθώς ο Οδυσσέας κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο και συναντά τη μητέρα του.



Εικ. 19: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Μέχρι να φτάσει τελικά στο εμπόλεμο Σαράγιεβο (που θα μπορούσε να είναι ένας Κάτω Κόσμος) με τη βοήθεια του δημοσιογράφου φίλου του, ο Α. έχει περάσει μέχρι από τη βάρκα του θηλυκού Χάροντα, καθώς πλέει στους παραπόταμους του Δούναβη και του Σάβου. Κάνει τα πάντα για να κατευνάσει την Ανάγκη του, να φτάσει την Ιθάκη του.

Βρίσκει τον υπεύθυνο της ταινιοθήκης εκεί, έναν άνθρωπο καταβεβλημένο από την επιρροή της ίδιας αυτής ανάγκης, της αναζήτησης, της εύρεσης, της συλλογής, της διατήρησης. Μέσα σε μια μισογκρεμισμένη από τον πόλεμο ταινιοθήκη αποκαλύπτεται πως όντως υπάρχουν αυτές οι μπομπίνες και εκείνος τις είχε κρατήσει προσπαθώντας να τις εμφανίσει. Ο Α. αγανακτισμένος λέει πως δεν είχε δικαίωμα να κρατήσει κρυφή την ανακάλυψη, καθώς το χαμένο βλέμμα πασχίζει να ξεφύγει από το σκοτάδι σαν μια γέννα, σε ένα κόσμο που τη χρειάζεται. Θυμίζουμε εδώ και πάλι, τον δημόσιο χαρακτήρα του αρχείου, της προσβασιμότητας, χρησικότητας και της εξασφάλισής του όταν αυτό διακινδυνεύει. Προϋποθέσεις τις οποίες εκείνος δεν τήρησε με την κρυπτική του συμπεριφορά, κάτι που ο Α. δεν μπορεί να δεχθεί.



Εικ. 20: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Την επόμενη μέρα, ξαναπροσπαθούν να εμφανίσουν τα φιλμ και ο υπεύθυνος έχοντας καταλάβει την αγανάκτηση του Α., λέει πως είχε δίκιο, και περισσότερο στον εαυτό του, «Τί είμαι εγώ, αν όχι ένα συλλέκτης εξαφανισμένων βλεμμάτων». Τελικά το φιλμ εμφανίζεται, και οι δύο τους το εξετάζουν με χαρά να τυλίγεται στην μπομπίνα.



Εικ. 21: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Ίσως ο θεατής να περίμενε πως η εύρεση και εμφάνιση των χαμένων φιλμ θα σήμανε το αίσιο τέλος της αφήγησης της ταινίας, όμως αυτή συνεχίζεται. Το Σαράγιεβο τυλίγεται στην ομίχλη. Κάτι που αλλού θα ήταν εμπόδιο και θα προκαλούσε προβλήματα, εδώ, στην εμπόλεμη ζώνη, είναι χαρά. Καλυμμένοι από την ομίχλη, οι κάτοικοι της πόλης βγαίνουν και κινούνται ελεύθερα στους δρόμους βρίσκοντας φίλους και συγγενείς, μπαίνοντας σε σχεδόν φυσιολογικούς ρυθμούς. Βγαίνουν από την ταινιοθήκη και οι δύο ήρωες, σε μια πόλη που είναι σαν μεταθανάτια εμπειρία, με την ορχήστρα νέων να παίζει μουσική στο δρόμο και την λευκότητα της ομίχλης να καλύπτει τα πάντα. Βρίσκουν την οικογένεια του υπεύθυνου της ταινιοθήκης και γυρίζουν τους δρόμους ενωμένοι. Ο Α. βρίσκεται μαζί τους χαρούμενος και χορεύει με μία από τις ενσαρκώσεις της Μόργκενστερν.



Εικ. 22: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

Όμως η βόλτα καταλήγει τραγικά σε μια αιματοχυσία, που μόνο ακούμε βλέποντας αποκλειστικά τη λευκότητα του συννέφου της ομίχλης (προς διατήρηση της αθωότητας του βλέμματος των θεατών;). Ο Α. – Οδυσσέας μένει και πάλι χωρίς τους συντρόφους του. Όταν εν τέλει γυρίζει πίσω στα ερείπια της ταινιοθήκης, έχει βάλει τα εμφανισμένα φιλμ να παίζουν όμως το βλέμμα του δεν είναι στραμμένο εκεί. Κλαίει συντετριμμένος μέσα στη σκοτεινή και πένθιμη αίθουσα και στρέφεται στην κάμερα σε έναν μονόλογο που θυμίζει όσα λέει ο Οδυσσέας στην Πηνελόπη.

«Ενώ στην ελληνορωμαϊκή μυθολογία οι ιερείς της Σίβυλλας (η οποία εκφράζει τη βούληση του Απόλλωνα, αλλά καθοδηγεί και τον Αινεία στον Άδη) τιμωρούν με θάνατο όσους δοκιμάζουν να διαβάσουν τους γραπτούς χρησμούς της, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* συμβαίνει το αντίθετο: ο Α., στην προσπάθειά του να δει τις πρώτες εικόνες της Ελλάδας και των Βαλκανίων που έχουν καταγραφεί, προκαλεί, χωρίς να το θέλει, το θάνατο του συντηρητή της ταινιοθήκης και της οικογένειάς του» (Letoublon & Eades στο ΦΚΘ, 2009, 309). Ο Αγγελόπουλος, αφομοιώνει και μεταβάλλει το μύθο, δημιουργώντας έναν κινηματογράφο «ικανό να εκφέρει λόγο», ο οποίος είναι ταυτόχρονα προφητικός και ποιητικός (ο.π.).

Ο Α. κάνει ένα οδοιπορικό στα Βαλκάνια για την εύρεση του πρώτου βλέμματος, του Αρχετύπου, αλλά ταυτόχρονα κάνει ένα οδοιπορικό στη μνήμη του, τη μνήμη των Βαλκανίων, την συλλογική μνήμη του μύθου του Οδυσσέα. Όπως παρατηρεί ο Heredero, η διαδρομή της μνήμης είναι φυγόκεντρη, με πολλαπλές χρονικότητες, είναι σαν τις αφηγηματικές δομές του Αγγελόπουλου, που καταφέρνει να αναπαραστήσει την Ιστορία και τη μνήμη. Το *Βλέμμα του Οδυσσέα* μέσα από την αφηγηματική ασυνέχεια και τη ρήξη του πραγματικού και γραμμικού χρόνου (στο ΦΚΘ, 2000: 312) δομεί μια οικεία αναπαράσταση της μνήμης, κάτι που δεν υπάρχει πια αλλά ταυτόχρονα είναι πάντα εκεί.

Βιώνοντας το άλγος του αρχείου, ο Α. «αυτοστρατεύεται σ'ένα ιδανικό που μοιάζει να 'ναι το τελευταίο μέσα σε μια κοινωνία η οποία κατανάλωσε όλα τα ιδανικά της: το να περισώσεις το αρχικό, το παρθενικό βλέμμα που έριχνε ο κινηματογράφος στον κόσμο, στην αρχή του αιώνα που πεθαίνει, σίγουρα είναι ένα ιδανικό που μετριάζει τη «θλίψη απ'το τέλος του αιώνα», όπως λέει ο Αγγελόπουλος. Λέει πως η προσπάθεια για σωτηρία του αιχμαλωτισμένου στο σελιλόιντ βλέμματος μοιάζει με ιεραποστολή κι έχει σχέση μ'αυτό που παλιότερα ονόμαζαν σωτηρία της ψυχής» (Ραφαηλίδης, στο ΦΚΘ, 2000: 314).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Α. είναι ένας αρχειοθέτης; Δεδομένου πως η αφήγηση εδώ είναι πολύ πιο υπερβατική ίσως να μην μπορούμε να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα με σιγουριά. Ως δημιουργός - σκηνοθέτης, αναζητά το πρώτο βλέμμα από το οποίο μπορεί ίσως να ιχνογραφήσει κάθε δικό του. Ως δυνητικός αρχειοθέτης, αναζητά και προσπαθεί να φέρει στο φως το χαμένο αρχείο για να ολοκληρώσει, ή τουλάχιστον να προσθέσει, στο βαλκανικό και παγκόσμιο αρχείο του κινηματογράφου. Η αναζήτηση της μνήμης από την όποια επόμενη γενιά γίνεται αναζήτηση συγκεκριμένης μνήμης, επιφέροντας την ανάλογη βία. Η ιστορία ξαναγράφεται κάθε φορά ξεχνώντας ό,τι άλλο έχει υπάρξει. Για τον Α. το αδικημένο αρχείο είναι αυτό που αναζητεί και η προσπάθειά του έγκειται στο να το ανασύρει και να το δικαιώσει. Το ταξίδι του στο χωροχρόνο των Βαλκανίων όμως, τον αποστασιοποιεί από τον παρόν του, ενώ το αθώο βλέμμα που αποσκοπεί να αποκτήσει μέσα από τα ανεμφάνιστα

φιλμ, στην πραγματικότητα δεν υφίσταται, με ντερριντιανούς όρους, όταν τα δικά του μάτια δεν είναι αθώα.



Εικ. 23: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

3.3. Συμπεράσματα για τα δύο έργα

Σε αυτό το κεφάλαιο είδαμε μέσα από την αφήγηση και τους χαρακτήρες των δύο ταινιών διαφορετικές προσεγγίσεις για την κινηματογραφική δημιουργία, το κινηματογραφικό αρχείο και την επιρροή τους στην πραγματικότητα. Και τα δύο έργα απεικονίζουν διλήμματα ως προς τα παραπάνω ζητήματα, τα οποία ίσως αποτελούν και δείγματα της εποχής στην οποία δημιουργούνται.

Από τη μία ο Wenders, μέσα από μια διασκεδαστική αφήγηση σε ταινία δρόμου, θέτει σημαντικά ερωτήματα για την πρόσληψη της εικόνας μέσα σε μία ραγδαία εξελισσόμενη παγκοσμιοποιημένη κοινωνία. Τί είναι πραγματικό; Τί είναι αθώο; Τί απεικονίζει η (κινούμενη) εικόνα; Πώς αυτή επεξεργάζεται και διαχειρίζεται από τους δημιουργούς της; Πώς συνδέεται με την αρχιτεκτονική του ήχου; Όλα αυτά είναι θέματα που θίγονται μέσα στο έργο, χωρίς όμως να αντιμετωπίζονται με το σοβαρό τρόπο μιας μελαγχολικής ιστορίας. Ακόμη και η καλλιτεχνική κρίση που περνάει ο Φρίντριχ, εμφανίζεται σχεδόν κωμική για τον

θεατή, παρότι αναφέρεται στην ικανότητα ή μη των εικόνων να καταγράφουν την πραγματικότητα, στους σκοπούς - αγνούς ή κερδοσκοπούς - με τους οποίους δημιουργούνται, στην καταναλωσιμότητά τους ως κοινά προϊόντα και στην κυκλοφορία ή αφάνεια στην οποία βρίσκονται μετά. Το βλέμμα, αυτή η τόση σημαντική ικανότητα για τον σύγχρονο οπτικοκεντρικό πολιτισμό, βρίσκεται στο επίκεντρο - ή στο στόχαστρο - της ιστορίας του Wenders όπως και η δυνατότητα «αποθήκευσης» της εικόνας της πραγματικότητας για τις μελλοντικές γενιές.

Ο σκηνοθέτης θέτει ερωτήματα το '94 που αφορούν ίσως περισσότερο εμάς σήμερα. Ο κατακλυσμός των εικόνων στο διαδίκτυο και στα μέσα, μας τοποθετούν στο ίδιο αυτό διάλογο της σημασίας του πώς προσλαμβάνεται η εικόνα και η πραγματικότητα και του πώς πρέπει να σκέφτεται ένας δημιουργός, τη στιγμή που είμαστε όλοι δημιουργοί που παράγουν εικόνες συνεχώς μέσα από κάθε post (ανάρτηση στα κοινωνικά δίκτυα) και repost (επανανάρτηση). Καταλήγοντας στη φράση του Φίλιπ, «οι κινούμενες εικόνες είναι ακόμη αυτό που δημιουργήθηκαν να είναι, κινούμενες εικόνες» ο Wenders μάλλον βάζει μια άνω τελεία σε αυτά τα ζητήματα, χάριν της χαράς της δημιουργίας. Με λίγα λόγια, αφού έτσι κι αλλιώς όλα τα πολιτισμικά παράγωγα διαμεσολαβούνται, και από τον δημιουργό και από τον θεατή, τουλάχιστον θα προσπαθήσουμε να αφηγηθούμε την πραγματικότητα μέσα την ιστορία που θα θέλαμε, να τη νοηματοδοτήσουμε με μία θετική νότα.

Από την άλλη ο Αγγελόπουλος, δημιουργεί κι αυτός κατά κάποιο τρόπο μια ταινία δρόμου όπως ο Wenders, όχι τόσο με την έννοια του είδους, αλλά με την κυριολεκτική. Ο πρωταγωνιστής του πλανάται σε Βαλκάνια δίχως σύνορα, σε μια αναζήτηση της ταυτότητάς του, ή την επανανακάλυψή της, μέσα από το ταξίδι, την ιστορία, τη μνημη, τον πολιτισμό και τους «άλλους», τους ξένους - που τελικά δεν είναι ξένοι αλλά αντικατοπτρισμοί του ίδιου και των οικείων του. Το κινηματογραφικό αρχείο, ο συνδετικός κρίκος που συνδέει όλες τις Βαλκανικές χώρες για τον Α., την ίδια στιγμή που αυτές διχάζονται από συρράξεις, είναι ταυτόχρονα τεκμήριο ιστορίας για μια πιο αγνή εποχή πριν την κατάρρευση των ιδεολογιών, τεκμήριο πολιτισμικής ενότητας για την

χερσόνησο, και τεκμήριο αθώας, πρωτοποριακής δημιουργίας. Είναι μια ελπίδα, ένας φάρος πορείας, για τον πρωταγωνιστή, τόσο ως δημιουργό όσο και ως άνθρωπο.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τον Α. όχι αρχετυπικό χαρακτήρα σαν Οδυσσέα, αλλά συλλογικό. Αντιπροσωπεύει θα λέγαμε την αναζήτηση μια ολόκληρης γενιάς, ενός ολόκληρου έθνους ή ακόμη μιας ολόκληρης χερσονήσου να βρει μέσα και πέρα από τις μισογκρεμισμένες πόλεις και τις τραγικές θυσίες, μια ταυτότητα και ένα σκοπό. Ο Αγγελόπουλος δε θέτει μόνο ζητήματα προσωπικής αναζήτησης και καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά αναζητά και τον ρόλο του πολιτισμού, όπως αυτός αποτυπώνεται στο αρχείο, ως ενωποιητική δύναμη, ως δημόσια σφαίρα και ως βήμα διαλόγου με το παρελθόν, για να προσπεράσει - δυνητικά - το παρόν που αποσυντίθεται, και να φτάσει σε ένα μέλλον χωρίς φραγμούς.

4. Το αρχείο και τα νέα μέσα

Μέχρι τώρα είδαμε τις έννοιες του αρχείου και του αρχειοθέτη, όπως αυτές εμφανίζονται στα μέσα της δεκαετίας του '90 σε τρεις δημιουργούς, τον Derrida, τον Wenders και τον Αγγελόπουλο. Αν και ίσως πρόκειται για ετερόκλητα υλικά, *Η Έννοια του Αρχείου*, το *Lisbon Story* και *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* συζητούν το καθένα με τον τρόπο του τα χαρακτηριστικά και την αξία του αρχείου, τους στόχους και τις δυσκολίες της αρχειοθεσίας, τη συμπεριφορά και τις ανάγκες του αρχειοθέτη. Είναι πολύ πιθανό αυτή η νοητική συζήτηση να «συγχρονίζεται» σε αυτά τα έργα, λόγω της εμφάνισης και σταδιακής εξάπλωσης της ψηφιακής τεχνολογίας και του διαδικτύου σε αυτή την περίοδο. Η ψηφιακή εποχή ξεκινά φέρνοντας μαζί της νέες έννοιες και διαδικασίες.

Η ψηφιακή τεχνολογία είναι πλέον μέρος της καθημερινότητάς μας και σε πολλές περιπτώσεις επέκταση του εαυτού μας. Διασκεδάζουμε βλέποντας YouTube βίντεο στο κινητό μας, διαβάζουμε στο Kindle, ακούμε μουσική στο Spotify, μιλάμε μέσω Viber, εργαζόμαστε στο iPad, μοιραζόμαστε τους εαυτούς μας στο Facebook και το Instagram. Αλλά τί σημασία έχουν όλα αυτά για την έννοια του αρχείου; Επηρεάζεται; Εξελίσσεται; Μεταβάλλεται; Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε το αρχείο στη ψηφιακή εποχή, θέτοντάς το σε συσχέτισμό με τα προηγούμενα παραδείγματα της δεκαετίας του '90, εστιάζοντας και πάλι στο κινηματογραφικό αρχείο.

Πριν προχωρήσουμε στην αναζήτησή μας πρέπει να κάνουμε μια αποσαφήνιση στον όρο αρχείο, καθώς αυτός - στην ελληνική τουλάχιστον - αποκτά διττή σημασία. Το αρχείο (αγγλ. file) στην πληροφορική αποτελεί μια συλλογή δεδομένων η οποία είναι αποθηκευμένη σε κάποιο υπολογιστή. Το αρχείο μπορεί δηλαδή να είναι ένα έγγραφο, μια εικόνα, ένα λογισμικό κ.λ.π.

4.1. Τα νέα μέσα

Για να μπορέσουμε να μιλήσουμε για μετάβαση από τα αναλογικά στα νέα ψηφιακά μέσα, θα πρέπει πρώτα να δούμε ποια είναι αυτά και τα χαρακτηριστικά τους. Στο *The Language of New Media*, ο Lev Manovich (2001: 27 - 48) συγκεντρώνει τις διαφορές ανάμεσα στα αναλογικά και τα νέα μέσα ως ακολούθως.

Τα νέα μέσα χαρακτηρίζονται αρχικά από την αριθμητική τους αναπαράσταση καθώς συντίθενται από ψηφιακό κώδικα. Αυτό σημαίνει πως ένα αντικείμενο των νέων μέσων μπορεί να περιγραφεί μαθηματικά και μπορεί να υποβληθεί σε αλγοριθμική χειραγώγηση. Επίσης, έχουν σπονδυλωτή μορφή, δηλαδή συναποτελούνται από αυτόνομα ανεξάρτητα συστατικά στοιχεία. Έτσι ένα στοιχείο - π.χ. μια εικόνα - μπορεί να είναι μέρος ενός ψηφιακού αρχείου - π.χ. ενός βίντεο - και αυτό να είναι μέρος ενός μεγαλύτερου αρχείου - π.χ. μιας ταινίας. Καθένα από αυτά τα στοιχεία είναι αυτόνομα και ανεξάρτητα και μπορούν να μεταβληθούν ή να αντικατασταθούν χωρίς να επηρεάζεται το τελικό αποτέλεσμα.

Τα παραπάνω δύο χαρακτηριστικά μας οδηγούν στο τρίτο που είναι η αυτοματοποίηση πολλών λειτουργιών στην δημιουργία, επεξεργασία και πρόσβαση των νέων μέσων. Η αυτοματοποίηση μπορεί να είναι σε ένα χαμηλό επίπεδο, για παράδειγμα η δημιουργία ενός εγγράφου ή η επεξεργασία μιας εικόνας, ή σε υψηλό όπου προϋποτίθεται ένας βαθμός «αντίληψης» από τον υπολογιστή για αυτό που δημιουργεί ή επεξεργάζεται. Από τις δύο πρώτες αρχές προκύπτει και το τέταρτο χαρακτηριστικό, δηλαδή η μεταβλητότητα. Ένα αντικείμενο των νέων μέσων δεν είναι κάτι που έχει δημιουργηθεί μια και για πάντα, αλλά είναι κάτι που μπορεί να υπάρχει σε διαφορετικές, δυνητικά άπειρες εκδοχές. Ένα αντικείμενο μπορεί να έχει όχι μόνο απaráλλαχτα αντίγραφα, αλλά και διαφορετικές εκδοχές, ως ένα είδος παραγωγής κατά παραγγελία.

Η αρχή της μεταβλητότητας εμπεριέχει κάποιες περαιτέρω δυνατότητες. Πρώτον, τα στοιχεία των μέσων αποθηκεύονται σε μια βάση δεδομένων και μπορούν να ανασυνταχθούν κατ'εντολή του χρήστη ή από μόνα τους. Δεύτερον, από τα ίδια δεδομένα μπορούν να δημιουργήσουν έναν αριθμό περιβαλλόντων διεπαφής (αγγλ. interfaces). Τρίτον μπορούν να χρησιμοποιηθούν πληροφορίες για το χρήστη από το πρόγραμμα του υπολογιστή για να προσαρμόσει αυτόματα, να εξατομικεύσει, τις συνθέσεις των μέσων αλλά και για να δημιουργήσει τα ίδια τα στοιχεία των μέσων. Τέταρτον, μπορούν να έχουν δενδροειδή αλληλεπίδραση με το χρήστη, δηλαδή να έχουν μενού για την πρόσβαση στα αντικείμενα. Σε αυτή τη δυνατότητα περιλαμβάνονται τα υπερμέσα όπως το υπερκείμενο, όπου κάθε πιθανό μονοπάτι πλοήγησης σε αυτό αποτελεί μια διαφορετική εκδοχή το αρχικού. Η μεταβλητότητα, εμπεριέχει και την δυνατότητα για περιοδικές επικαιροποιήσεις, όπως την ανανέωση ενός προγράμματος. Τέλος, σημαίνει την επεκτασιμότητα ενός αντικειμένου, δηλαδή δεδομένου πως κάτι μπορεί να αναπαράγεται σε διάφορες εκδοχές, αυτό μπορεί να γίνεται σε ποικίλλες διαστάσεις και επίπεδα λεπτομέρειας.

Η πέμπτη και τελευταία αρχή των νέων μέσων είναι η διακωδικοποίηση (αγγλ. transcoding), η δυνατότητα δηλαδή μετάφρασης ή αλλιώς μετατροπής του κώδικα. Η πολιτισμική διακωδικοποίηση έγκειται στην μετάφραση ενός μέσου ή στοιχείου από γλώσσα του υπολογιστή σε αναπαραστάσεις και σημεία που μπορεί ο άνθρωπος να προσλάβει και να καταλάβει.

(Manovich, 2001: 27 - 48)

4.2. Τα νέα μέσα και το αρχείο

Οι δυνατότητες των νέων μέσων σε συνδυασμό με το διαδίκτυο δίνουν στους χρήστες μια τεράστια επιλογή τρόπων δημιουργίας, διαμοιρασμού, αποθήκευσης και επεξεργασίας πληροφορίας και υλικού η οποία δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί με τα αναλογικά μέσα. Χωρίς να μπούμε στη διαδικασία να αναλύσουμε όλες τις αλλαγές που έχουν επιφέρει τα νέα μέσα στην καθημερινότητα και στις λειτουργίες της σε αυτή την εργασία, μπορούμε να

εντοπίσουμε δύο βασικούς τομείς όπου έρχονται σε συσχετισμό με το ζήτημα του αρχείου. Πρώτον, η επιρροή των νέων μέσων και του διαδικτύου στα παραδοσιακά αρχεία και δεύτερο δεύτερον η δημιουργία και λειτουργία διαδικτυακών αρχείων.

4.2.1. Αρχεία και ψηφιοποίηση

Η βασική επιρροή των δυνατοτήτων των νέων μέσων και του διαδικτύου στα αρχεία, είναι η διαδικασία της ψηφιοποίησης. Οι αρχειοθέτες, στη συνεχή προσπάθεια να καθιστούν το υλικό τους προσβάσιμο σε όσο το δυνατόν περισσότερους χρήστες, οπουδήποτε, καλούνται να προβούν σε ψηφιοποίηση της συλλογής τους. Αυτό είναι κάτι που έχει και το επιπλέον προτέρημα πως όταν κάτι υπάρχει διαθέσιμο ψηφιακά, η υλική καταχώρηση περνάει από λιγότερη μεταχείριση από χρήστες του αρχείου. Είτε πρόκειται για έγγραφα, είτε για φωτογραφίες είτε για εικόνες, υπάρχει σχεδόν πάντα ένας τρόπος μεταφοράς του αρχείου σε ψηφιακή μορφή.

Ωστόσο υπάρχουν και κάποιοι ενδιαρμοί προς την ψηφιοποίηση οι οποίοι πρέπει να ληφθούν υπόψη και συγκεντρώνει συνοπτικά η Thomson (2017) στο κείμενό της *Why don't archivists digitize everything?*. Αρχικά υπάρχουν κάποια πρακτικά θέματα που μπορεί να εμποδίζουν την ψηφιοποίηση, συμπεριλαμβανομένου του χρόνου που απαιτείται, των χρημάτων, του όγκου της συλλογής, του εξοπλισμού, των εγκαταστάσεων που χρειάζονται και των ιδιαίτερων υλικών ή διαστάσεων που μπορεί να έχουν τα περιεχόμενα του αρχείου. Έπειτα ακολουθούν άλλα ζητήματα, όπως οι ενδείξεις στα υλικά, τα μεταδεδομένα που συνοδεύουν κάθε καταχώρηση και η ποιότητα των ψηφιοποιημένων υλικών. Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή, μπορούν και τα ίδια τα υλικά να φέρουν νόημα και να έχουν περισσότερες πληροφορίες να προσφέρουν με την φυσική τους παρουσία. Παράλληλα οι αρχειακές καταχωρήσεις συνοδεύονται συνήθως από μεταδεδομένα, που παρέχουν το πλαίσιο δημιουργίας τους, όπως το δημιουργό, την ημερομηνία καταχώρησης, και λοιπά στοιχεία. Ακόμη πρέπει να εξασφαλίζεται η ποιότητα των

καταχωρήσεων και η σωστή ψηφιοποίησή τους, κάτι που απαιτεί περισσότερους ελέγχους.

Τέλος υπάρχουν θέματα τα οποία χρειάζονται περαιτέρω σκέψη. Το πρώτο εξ'αυτών είναι κάτι που αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο για το φιλμ, συγκεκριμένα η αμφισβητήσιμη αξιοπιστία του ψηφιακού για μακροπρόθεσμη χρήση. Το ότι κάτι είναι σε ψηφιακή μορφή ή υπάρχει και διαδικτυακά δεν σημαίνει πως είναι αλώβητο. Υπάρχουν και φυσικά προβλήματα τα οποία μπορούν να προκύψουν στα μέσα αποθήκευσης, αλλά και αλλαγές και μεταβολές στην τεχνολογία. Τα ψηφιακά μέσα αποθήκευσης παραμένουν κατώτερα σε όρους μακροβιότητας από τα υλικά των αναλογικών, όπως το χαρτί ή το φιλμ. Το δεύτερο είναι η ευθύνη του διαμοιρασμού. Ακόμη κι αν τα αρχεία είναι δημοσίως προσβάσιμα, κάποια υλικά τους μπορεί να υπόκεινται σε περιορισμούς είτε για λόγους δικαίου - για παράδειγμα υλικά τα οποία περιλαμβάνουν προσωπικά δεδομένα - είτε για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων.

4.2.2. Διαδικτυακά αρχεία

Ξεκινώντας διευκρινιστικά πρέπει να πούμε πως με τον όρο διαδικτυακά αρχεία δεν αναφερόμαστε σε αρχεία που προϋπήρχαν ως παραδοσιακά αρχεία και στη συνέχεια αποφάσισαν να ψηφιοποιήσουν τη συλλογή τους για την διευκόλυνση της πρόσβασης του κοινού. Επίσης, δεν αναφερόμαστε σε σελίδες που προσφέρουν συνδρομητικά ή on-demand πρόσβαση σε αρχειακό υλικό όπως παλιές ταινίες. Αναφερόμαστε σε προσπάθειες διαδικτυακής ψηφιακής αρχειοθέτησης που όχι μόνο συλλέγει τεκμήρια, αλλά τα καθιστά όσο το δυνατόν πιο ελεύθερα προσβάσιμα για τους ενδιαφερόμενους χρήστες και λαμβάνει μέτρα για την μακροπρόθεσμη συντήρησή τους. Μια τέτοια περίπτωση, ίσως και η πιο γνωστή, είναι το Internet Archive.

Ξεκινώντας ήδη από το 1996 αρχειοθετώντας το ίδιο το διαδίκτυο, ένα μέσο που τότε μόλις αναπτυσσόταν στη χρήση του, το Internet Archive είναι μια Μη Κερδοσκοπική Οργάνωση που αφενός προσπαθεί να αποθηκεύσει και να

διατηρήσει το εφήμερο περιεχόμενο του μέσου και αφετέρου να προσφέρει πρόσβαση στο κοινό σε πολιτισμικά υλικά όπως βιβλία και τηλεοπτικές ειδήσεις. Περιλαμβάνει εργαλεία όπως το *Wayback Machine*, όπου μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση στο αρχείο του διαδικτύου, το *Archive - It*, που αναζητά σημαντικές διαδικτυακές σελίδες και το *Open Library*, μια ανοιχτή βιβλιοθήκη όπου μπορεί ο καθένας να πάρει ή να δανειστεί ψηφιακά βιβλία (Internet Archive, χ.ε.).

Συμπορευόμενο και με το κίνημα της ανοιχτής πρόσβασης στη γνώση με αποστολή την «Καθολική πρόσβαση σε όλη τη Γνώση», το Internet Archive περιλαμβάνει πολλά από τα χαρακτηριστικά του αρχείου όπως τα αναλύσαμε νωρίτερα. Παρά τον crowdsourced χαρακτήρα του σε κάποιες περιπτώσεις, κάνει μια επιλογή του υλικού που συλλέγει και διατηρεί, ενώ παράλληλα προσπαθεί⁷ για την ασφαλή συντήρησή του και την προσβασιμότητα σε αυτό, παρά τα όποια προβλήματα χρηστικότητας έχει ως σελίδα λόγω παλιού σχεδιασμού (Lodge, 2018). Παράλληλα, αξιοποιεί το μέσο, δημιουργώντας ένα δίκτυο συνεργατών τόσο για την εύρεση υλικού όσο και τον διαμοιρασμό του. Βέβαια η ψηφιακή αποθήκευση έχει τα προβλήματά της όπως αναφέραμε νωρίτερα, αλλά εν προκειμένω, σε αντίθεση με τα άλλα αρχεία, αυτή είναι και το πρωτοαρχικό υλικό.

4.3. Κινηματογραφικό αρχείο και νέα μέσα

Στρεφόμενοι και πάλι στο κινηματογραφικό αρχείο και τις ιδιαιτερότητές του, όπως τις είδαμε σε σχέση με άλλα αρχεία, ας εξετάσουμε ειδικότερα πώς αυτό επηρεάζεται από τα νέα μέσα. Οι ταινίες σε ψηφιακή μορφή - είτε είναι πιο σύγχρονες και έχουν παραχθεί έτσι, είτε είναι ψηφιοποιημένες - και το βίντεο γενικότερα είναι από τα υλικά που διαμοιράζονται και καταναλώνονται το περισσότερο και με τον πιο γρήγορο ρυθμό στο διαδίκτυο. Παράλληλα, οι ευκολίες που αυτό προσφέρει έχουν καταστήσει τους χρήστες του, ειδικά τους

⁷ Στη σελίδα About στο archive.org περιγράφονται κάποιες από τις διαδικασίες που τηρούνται για την ασφαλή αποθήκευση όπως τα πολλαπλά αρχεία. Επίσης είναι δημοσιοποιημένα τα στατιστικά στοιχεία για τους servers του και για τα αρχεία του.

digital natives (ελλ. κυριολεκτικά οι ιθαγενείς του ψηφιακού) ακόμη πιο απαιτητικούς ως προς την εύρεση και πρόσβαση κινηματογραφικού αρχειακού - και μη - υλικού.

Για τα παραδοσιακά κινηματογραφικά αρχεία, αυτό σημαίνει μια συνεχή προσπάθεια που οδεύει στην ψηφιοποίηση, παρά τα όποια προβλήματα αυτή υπονοεί, όπως τα είδαμε στην Thomson. Ταυτόχρονα, ξεπηδούν συνεχώς διαδικτυακά μέσα που περιλαμβάνουν και τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή και αρχειακό υλικό όπως ψηφιοποιημένες κλασσικές ταινίες και προσφέρουν τη συλλογή τους με ευκολία στους χρήστες τους, είτε συνδρομητικά/ επί πληρωμή, όπως για παράδειγμα το Netflix και το Amazon Prime, είτε ελεύθερα όπως το Internet Archive και το Public Domain Movies, είτε πειρατικά όπως τα διάφορα torrent - sites, με πιο γνωστά το Pirate Bay και το Kickass Torrents.

Αυτό όμως που τείνει, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο διαδικτυακό μέσο, να θεωρηθεί από τους χρήστες ως το απόλυτο αρχείο για την κινούμενη εικόνα είναι το YouTube. Παρότι δεν πληρεί σχεδόν καμία από τις προϋποθέσεις που θέσαμε στην αρχή για τα χαρακτηριστικά και τους στόχους του αρχείου, δεν μπορούμε να αρνηθούμε τον τρόπο χρήσης του ως μέσο και να μη το εξετάσουμε διεξοδικότερα.

4.3.1. Η περίπτωση YouTube

Αρχικά επιλέγουμε να αναφερθούμε στο YouTube, και όχι σε κάποιο άλλο αντίστοιχο μέσο όπως για παράδειγμα το Vimeo, αφενός λόγω του ασύγκριτου όγκου των καταχωρήσεών του, τον αριθμό των χρηστών του και κυρίως του τρόπου χρήσης από αυτούς. Όπως βλέπουμε από το *YouTube Reader* (Snickars & Vonderau επιμ., 2009), στο οποίο θα εστιάσουμε στη συνέχεια, το YouTube είναι ουσιαστικά το πρώτο - και πιο εύκολα προσβάσιμο - σημείο στο διαδίκτυο που οι χρήστες θα αναζητήσουν κάποιο οπτικοακουστικό υλικό, το οποίο πιθανότατα και θα βρουν.

Πριν προσεγγίσουμε το YouTube ως αρχείο, ας αναφέρουμε κάποια βασικά στοιχεία γι' αυτό. Το YouTube είναι μια ιστοσελίδα κοινοποίησης βίντεο η οποία ιδρύθηκε το 2005 και εξαγοράστηκε από την Google το επόμενο έτος. Αποτελεί την ιστοσελίδα με την δεύτερη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα παγκοσμίως, με τη Google να βρίσκεται στην πρώτη θέση. Το YouTube επιτρέπει στο χρήστη, που είναι συνδεδεμένος, την ανάρτηση, παρακολούθηση, προσθήκη στα αγαπημένα⁸, την αναφορά, το σχολιασμό και την κοινοποίηση βίντεο, τη δημιουργία λίστας με δικά του βίντεο ή με βίντεο άλλων χρηστών, καθώς και την εγγραφή στο κανάλι κάπου άλλου χρήστη. Η αρχική επωνυμία του YouTube περιελάμβανε μέχρι το 2011 το σλόγκαν «Αναμετέδωσε τον εαυτό σου» (αγγλ. Broadcast Yourself).

Οι μηνιαίοι ενεργοί χρήστες του YouTube ξεπερνούν τους 1,5 δισεκατομμύρια, ενώ οι ημερήσιοι χρήστες τους 30 εκατομμύρια, με μέση ώρα παρακολούθησης τα 40 λεπτά, συνολικές ώρες παρακολούθησης την ημέρα το 1 δισεκατομμύριο και με το 70% να το επισκέπτεται μέσω φορητής συσκευής. Το περιεχόμενο που έχει ανέβει στην ιστοσελίδα του ξεπερνάει τα 5 δισεκατομμύρια βίντεο και οι χρήστες που το έχουν αναρτήσει τους 50 εκατομμύρια. Ακόμη αξίζει να αναφερθεί πως υπάρχουν πάνω από 2,7 εκατομμύρια σύνδεσμοι από τρίτες ιστοσελίδες που οδηγούν στο YouTube (Omnicores, 2018, Alexa, 2018, Mediakix, 2018).

Τέλος, ας επισημάνουμε πως το YouTube έχει και αυτό μια πολυσυλλεκτική βάση - παρότι αποτελεί πλατφόρμα που χειρίζεται εταιρεία -, δηλαδή πως όλο το υλικό του, από τα ψηφιακά αρχεία των βίντεο, ως τις περιγραφές και τα μεταδεδομένα τους, καθώς και ο μηχανισμός λειτουργίας της αναζήτησης εντός της σελίδας, συνδημιουργείται από τους χρήστες και εξαρτάται από τη συμπεριφορά τους σε αυτό.

4.3.2. Το YouTube ως αρχείο;

⁸ Το YouTube είχε αρχικά σύστημα βαθμολόγησης από 1-5 αστέρια. Ωστόσο, το 2010 αυτό άλλαξε σε ένα δυαδικό σύστημα «Μου Αρέσει» και «Δε μου αρέσει», με όσα αρέσουν στο χρήστη να προστίθενται σε μια λίστα αγαπημένων βίντεο στο προφίλ του (YouTube Official Blog, 2010).

Έχοντας πλέον γνωρίσει το YouTube φτάνουμε στο σημείο να εξετάσουμε το συσχετισμό του με το (κινηματογραφικό) αρχείο. Μέχρι τώρα αποφύγαμε να δώσουμε έναν ορισμό για το YouTube, πέραν της ιστοσελίδας. Αυτή η δυσκολία προσδιορισμού θα μας απασχολήσει ακολούθως.

Όπως παρατηρούν οι Snickars και Vonderau, επιμελητές του *The YouTube Reader* (2009:13), όταν κανείς μιλάει για το YouTube, μιλάει με ποικίλλες μεταφορές και συμβάσεις. Χαρακτηρίζεται ως πλατφόρμα, βιβλιοθήκη, αρχείο, βάση δεδομένων, μέσο ή εργαστήριο «ανάλογα με τα δυνατά, πιθανά ή προτιμητέα μέλλοντα» που μπορεί να έχει ως μέσο για αυτόν που μιλάει. Αυτό είναι κάτι που έχει συμβεί συχνά στη διάρκεια της ιστορίας των μέσων, καθώς το νέο μέσο που εμφανίζεται φαίνεται να κατέχει ένα σύμπλεγμα ιδιοτήτων των προηγούμενων, να είναι όλα ή και κάτι παραπάνω.

Από την σκοπιά της πληροφορικής, το YouTube είναι απλώς μια βάση δεδομένων όμως για το πολιτισμικό πλαίσιο, περιλαμβάνει περισσότερα. Από την άλλη, ο όρος βιβλιοθήκη, video library, που επίσης χρησιμοποιείται συχνά για το YouTube, όπως παρατηρούν και οι Kessler & Schaefer (2009: 276-277) τείνει να το χαρακτηρίζει λόγω της όλο και μεγαλύτερης συλλογής του με στόχο την πρόσβαση στο υλικό της. Ωστόσο, το YouTube δεν διακατέχεται από κανόνες και κριτήρια ηθικής, πνευματικών δικαιωμάτων και ταξινόμησης όπως οι βιβλιοθήκες.

Μπορούμε να το θεωρήσουμε αρχείο; Σύμφωνα με όσα μέχρι τώρα έχουμε δει όχι, καθώς δεν είναι σκοπός του η διατήρηση και συντήρηση των υλικών που φιλοξενεί, ούτε προσπαθεί να διασώσει πρωτότυπες καταχωρήσεις, μόνο αναμεταμορφώσεις και αναπαραγωγές, ενώ η μονιμότητα δεν είναι εγγυημένη όταν οποιοσδήποτε οποτεδήποτε μπορεί να διαγράψει υλικό. Πρακτικά όμως ναι, καθώς το κοινό το αντιμετωπίζει ως τέτοιο (Prelinger, 2009:268). Το YouTube κατάφερε με την ευκολία πρόσβασης και χρήσης του να προσελκύσει γρήγορα εκατομμύρια χρήστες και να θεωρηθεί από αυτούς επιτομή αρχείου. Σύμφωνα με τον Prelinger (2009:270-274) πέντε είναι τα σημεία επιτυχίας του για αυτή την ομαλή ενσωμάτωση. Πρώτον, είναι, ή τουλάχιστον εμφανίζεται να

είναι, μια πλήρης συλλογή, καθώς ό,τι και αν αναζητήσει ο χρήστης θα βγάλει το ακριβές αποτέλεσμα ή κάτι αρκετά σχετικό. Δεύτερον, όπως αναφέραμε και νωρίτερα στην περιγραφή της λειτουργίας του, είναι ανοιχτό στην συνεισφορά του χρήστη. Βασίζεται σε ένα μαζικό crowdsourcing⁹ που παρέχει το περιεχόμενο, το καταλογοποιεί, το κατηγοριοποιεί και το πλαισιώνει (ο.π.). Παράλληλα, δημιουργεί έναν τόπο όπου το περιεχόμενο οποιουδήποτε μπορεί δυνητικά¹⁰ να βρεθεί δίπλα στο περιεχόμενο ενός αναγνωρισμένου σταρ, καλλιτέχνη ή δημοσιογράφου, και να σταθεί δίπλα του ισοβαρώς, ίσως τελικά και με μεγαλύτερη επιτυχία. Η λεγόμενη mash-up culture (ελλ. κουλτούρα της μίξης - πολτοποίησης) που γεννήθηκε μέσα στο Web 2.0 αποτελεί ίσως ένα από τα πιο σημαντικά σημεία ελκυστικότητάς του. Τρίτον, παρέχει στιγμιαία πρόσβαση, με ελάχιστους περιορισμούς. Παρότι μπορεί η ποιότητα να μειώνεται ή και να θυσιάζεται, το YouTube σε αντίθεση με άλλα αρχεία, διαδικτυακά και μη, ποτέ δεν έχει μη προσβάσιμα υλικά λόγω κάποιου ξεπερασμένου φορμά. Τέταρτον, προσφέρει χαρακτηριστικά των κοινωνικών μέσων, δηλαδή ο χρήστης ταυτοποιείται με αυτά που έχει ανεβάσει, με αυτά που ακολουθεί και του αρέσουν και να τα μοιράζεται. Αυτό μπορεί να φαίνεται δεδομένο για τις ιστοσελίδες περιεχομένου, αλλά αυτά τα βασικά στοιχεία δικτύωσης που λείπουν από το παραδοσιακό αρχείο μπορεί να υποδεικνύουν κάτι περισσότερο, δηλαδή την «αντίληψη πως η αρχειακή πρόσβαση είναι εκ φύσεως κοινωνική, πως έχει ξεπεράσει το κλασικό παράδειγμα του μοναχικού ερευνητή που επιδιώκει ιδιωτικές σπουδές» (ο.π.). Τέλος, η δυνατότητα ενσωμάτωσης, αν όχι κατεβάσματος - που δεν είναι το ίδιο εύκολο, μα όχι αδύνατο - του υλικού, δίνει στο χρήστη την ελευθερία απόκτησής του και αναφοράς σε αυτό σε δικά του μέσα, π.χ. ιστοσελίδα ή blog, χρησιμοποιώντας το ως πηγή και απόδειξη (ο.π.).

Με δεδομένα τα παραπάνω, πώς συγκρίνονται τα αρχεία με το YouTube, όταν για το κοινό εμφανίζονται ως δυσπρόσιτα, δύσχρηστα και ίσως τελικά και λιγότερο σημαντικά; Ακόμη και όταν γίνονται προσπάθειες ψηφιοποίησης για

⁹ Δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση στα ελληνικά, αλλά έχει αναφερθεί ως «πληθοπορισμός». Δηλαδή μια συλλογική διαδικτυακή διαδικασία όπου πολλοί χρήστες συμβάλουν εθελοντικά στην εκπλήρωση ενός έργου.

¹⁰ Εξαιρούνται οι περιπτώσεις που μιλάμε για διαφήμιση - όπως AdSense/ Adwords και πρακτικές για Search Engine Optimisation, που μπορούν να μεταβάλλουν σαφώς τα αποτελέσματα της Google και ειδικότερα του YouTube.

πρόσβαση του κοινού στα αρχεία, ο συγκεντρωτικός χαρακτήρας του YouTube φαίνεται να τις υπερβαίνει. Από την άλλη, η ελεύθερη πρόσβαση στην πληροφορία έχει αναχθεί σε τόσο σημαντική αξία χάρη στο διαδίκτυο, που η άρνησή της από τα αρχεία και τους πυλωρούς θα προκαλέσει ακόμη περισσότερο αρνητική πρόσληψη για αυτά (ο.π.), την ίδια στιγμή που το YouTube, ως υπηρεσία, βελτιώνει και αυξάνει συνεχώς το υλικό του και προσθέτει όρους πνευματικών δικαιωμάτων καθιστώντας το όλο πιο ποιοτικό και έγκυρο για τους χρήστες. Όσο οι ALM (Archives, Libraries, Museums) φορείς δεσμεύονται με κανόνες και κριτήρια, το διαδίκτυο και το YouTube καθοδηγούνται από την αρχή της ανοιχτής πρόσβασης (Snickars, 2009:292-293).

Πριν αντιμετωπίσουμε τους παραπάνω προβληματισμούς, και αν υποθέσουμε πως το YouTube είναι μια μορφή αρχειοθεσίας, τότε θα πρέπει να μας απασχολήσει και το ζήτημα της αποθήκευσης. Στο άρθρο του *Το αρχειακό νέφος*, ο Snickars (2009) εξετάζει αυτά τα ζητήματα, καθώς 2008, η έννοια του υπολογιστικού νέφους (αγγλ. computing cloud) είχε ξεκινήσει την εμφάνισή της μέσα από το MobileMe της Apple. Αρχικά με διάφορα κωλύματα, αλλά και πάλι ελπιδοφόρο, το cloud προσφέρει πλέον την ασφάλεια δικτυακής αποκέντρωσης, καθώς κανείς δε διαχωρίζει πλέον τον υπολογιστή με το διαδίκτυο, βλέποντάς τον όχι ως απομονωμένο μηχάνημα αλλά ως σημείο του διαδικτύου. Τί σημαίνει το υπολογιστικό νέφος για την αρχειοθετική διαδικασία; Πως με όρους υποδομών και βάσεων δεδομένων, δεν είναι πλέον λογική η δημιουργία και διατήρηση πολλών διαφορετικών αποθηκευτικών συστημάτων, αλλά η ενωποίηση και συγκέντρωση των αρχείων. Με δεδομένες τις ταχύτητες πρόσβασης και προσπέλασης, την αξιοπιστία του διαδικτύου και την εμπιστοσύνη σε αυτό, η ανάπτυξη της λογικής του cloud και της ελευθερίας και φορητότητας που προσφέρει, καθιστούν οτιδήποτε δεν βρίσκεται εντός του να είναι σαν να μην υπάρχει (Snickars, 2009: 294-303). Όντας απότοκο του υπολογιστικού νέφους, το YouTube ενσωματώνει όλα αυτά τα στοιχεία, οπότε θα μπορούσε να αποτελέσει - ή αποτελεί ήδη; - το πρότυπο ενός κεντρικού αρχειακού νέφους.

Αφού όμως όπως δείξαμε το YouTube δεν μπορεί να οριστεί ως αρχείο, ως τί μπορεί να οριστεί και πώς μπορεί να συσχετιστεί με την αρχειοθετική διαδικασία; Επιστρέφουμε στον όρο της βάσης δεδομένων, που στην αρχή αναφερθήκαμε ως μη επαρκή να αιχμαλωτίσει την ιδιαιτερότητα του φαινομένου του YouTube όπως αυτό έχει εξελιχθεί. Το YouTube είναι κυριολεκτικά μια βάση δεδομένων, όπου μπορεί κανείς να ανεβάσει, να αναζητήσει, να βρει και να ανακτήσει υλικό. Όμως το υλικό σε αυτή την περίπτωση δεν μπορεί να προσληφθεί ως απλά ομάδες δεδομένων, αλλά ως ταινίες, βίντεο, αποσπάσματα, εκπομπές, δηλαδή ως κινούμενη εικόνα (Kessler και Schaefer, 2009:275-277). Μπορούμε να κάνουμε το νοητικό και πολιτισμικό άλμα και να τα θεωρήσουμε απλώς δεδομένα; Σε αυτό που ονομάζει “Database Turn” (ελλ. η στροφή στις βάσεις δεδομένων) ο Lovink (2008:9) κάνει ήδη αυτό το άλμα, γράφοντας πως «Δεν βλέπουμε πια ταινίες ή τηλεόραση, βλέπουμε βάσεις δεδομένων. Αντί για προσδιορισμένα προγράμματα [όπως σε ένα τηλεοπτικό κανάλι ή στο πρόγραμμα προβολών ενός κινηματογράφου] αναζητούμε τη μια λίστα μετά την άλλη. Δεν είμαστε πια στο έλεος των ιδιότροπων κριτικών και των μούλτιπλεξ μιας κυρίαρχης κουλτούρας. Το μόνο που αντιμετωπίζουμε είναι ο περιορισμός της ίδιας μας της σκέψης».

Η παρακολούθηση εντός του YouTube δεν είναι τόσο παρακολούθηση, όσο πλοήγηση. Ακολουθούμε σημασιολογικούς συνδέσμους ανάμεσα στα βίντεο που μας καλούν σε περισσότερο περιεχόμενο (Kessler και Schaefer, 2009:280-281). Η βάση δεδομένων του YouTube (και αντίστοιχων σελίδων) λειτουργεί με συσχετισμούς όπως το ανθρώπινο μυαλό (Schroeter, 2009) και όχι με τεχνητά συστήματα καταλογοποίησης, όπως οι δένδροειδής μορφές. Η δομή και η λειτουργία του ουσιαστικά χαρτογραφεί τις συλλογικές οπτικοακουστικές επιθυμίες και τις καθρεφτίζει.

Συμπεράσματα και επίλογος

Ποια είναι η έννοια του αρχείου, και ειδικότερα του κινηματογραφικού αρχείου, και πώς αυτή εμφανίζεται και εξελίσσεται; Αυτό ήταν το ερώτημα που ξεκινήσαμε να απαντήσουμε στην αρχή αυτής της εργασίας. Λαμβάνοντας ως δεδομένους τους ορισμούς των χαρακτηριστικών και των στόχων του αρχείου και κατ'επέκταση του αρχειοθέτη, ξεκινήσαμε την ανάλυσή μας και είδαμε μέσα από το θεωρητικό μας πλαίσιο πως το αρχείο, δεν αποτελεί την αλήθεια ή την πραγματικότητα, αλλά μία οπτική της, δεδομένου πως αποτελεί πάντα προϊόν διαμεσολάβησης. Είδαμε επίσης, πως το νόημα ή η αλήθεια είναι έννοιες που όχι μόνο μέσα από το αρχείο, αλλά και γενικότερα, δεν είναι εφικτές καθώς μεταβάλλονται συνεχώς, εξαρτώμενες από το χρόνο, το χώρο, και τον δέκτη του μηνύματος ή αναγνώστη - θεατή. Ταυτόχρονα, παρά τη σχέση του με την αρχή, ως τόπο εξουσίας και εξίσου ως σημείο έναρξης, δεν υπάρχει πραγματικά εναρκτήριο σημείο στη γραφή ή τη δημιουργία. Μέσα από αυτό καταλάβαμε πως κάθε κείμενο είναι μια ιχνογραφία στο παρελθόν και σε όλες τις δυνητικές αναφορές του και πως το αρχείο είναι κατά κάποιο τρόπο μια τέτοια ιχνογραφία.

Στη συνέχεια μέσα από τον Derrida και *Το Άλγος του Αρχείου*, είδαμε πως το αρχείο συσχετίζεται με τη ψυχανάλυση, τη μνήμη και το τραύμα, ως κάτι που γίνεται στο παρόν για το μέλλον και υπόκειται συνεχώς στην διαδικασία της επανάληψης. Μέσα από το ίδιο κείμενο, μπορέσαμε να αντιληφθούμε την πηγή της Ανάγκης του αρχείου έναντι στην καταστρεπτική δύναμη του χρόνου, της ιστορίας και του θανάτου, καθώς και τη μάχη ανάμεσα σε αυτό που αρχειοθετείται και σε αυτό που χάνεται.

Σε ό,τι αφορά το κινηματογραφικό αρχείο συγκεκριμένα, εντοπίσαμε την ιδιαιτερότητά του να καθιστά το χρόνο και δυνητικά τα πάντα καταγράψιμα, αιχμαλωτίζοντας τη ζωή στο απρόοπτο. Ταυτόχρονα το φιλμ είναι παράλληλα μέσο καταγραφής, μέσο αναπαραγωγής και μέσο αρχειοθέτησης, κάτι που δείχνει και την πολύπτυχη αξία της αρχειοθέτησής του.

Προχωρώντας στις δύο ταινίες, το *Lisbon Story* και *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, γνωρίσαμε διαφορετικές προσεγγίσεις με διαφορετικές γραφές για τον κινηματογράφο, το αρχείο και τη σημασία του. Στο Wenders εκτυλίσσεται το δίλημμα ανάμεσα στη δημιουργία και την καταγραφή της πραγματικότητας, ενώ στον Αγγελόπουλο η ανάγκη για τον επαναπροσδιορισμό του εαυτού και της πραγματικότητας μέσα από το αρχείο του πρώτου βλέμματος. Στον πρώτο κυριαρχεί τελικά η δημιουργία, αφού η προσπάθεια για την καταγραφή της πραγματικότητας και της αλήθειας είναι μάταιη. Στον δεύτερο, το αρχείο έρχεται στην επιφάνεια αλλά με ανθρώπινο κόστος και θυσία.

Φτάνοντας στη σύγχρονη εποχή και τα νέα μέσα, και έχοντας δει τα χαρακτηριστικά τους, εντοπίσαμε τα σημεία συσχετισμού τους με τα αρχεία. Πρώτον με δεδομένη την έμφαση στη (ανοιχτή) πρόσβαση της διαδικτυακής κουλτούρας, τα αρχεία καλούνται να ψηφιοποιήσουν τη συλλογή της κάτι που ενέχει ζητήματα, πόρων, ποιότητας και πλαισίωσης. Δεύτερον, είδαμε πως παρά τις αστάθειες της νέας τεχνολογίας, υπάρχουν προσπάθειες για ψηφιακά διαδικτυακά αρχεία, που στοχεύουν στην πρόσβαση στη γνώση. Τέλος, εξετάσαμε την περίπτωση του YouTube το οποίο παρότι δεν προσπάθησε ποτέ να αποτελέσει ψηφιακό κινηματογραφικό αρχείο - είναι ουσιαστικά μια συνεργατική βάση δεδομένων όπως καταλήξαμε - κατέχοντας δύο βασικά χαρακτηριστικά, τον όγκο υλικού και την προσβασιμότητα στο υλικό κατάφερε να αποτελεί για τους χρήστες του το πιο συχνά χρησιμοποιούμενο αρχείο.

Καταλήγοντας, παρατηρούμε πως σε κάθε περίοδο και ανάλογα με τις ανάγκες και τους προβληματισμούς του πλαισίου της, το αρχείο αν και παραμένει εξίσου σημαντικό λαμβάνει όχι τόσο διαφορετικές μορφές όσο διαφορετικές προτεραιότητες. Αρχικά μας ενδιέφερε το ζήτημα της αλήθειας και της πραγματικότητας. Έπειτα, το ζήτημα της συντήρησής του για τις μελλοντικές γενιές. Σε άλλη περίπτωση, ο δημόσιος χαρακτήρας του και η ιστορική μνήμη που ανακτάται μέσα από αυτό. Σήμερα η απόλυτη αξία του αρχείου είναι η προσβασιμότητα σε αυτό, κάποιες φορές κάνοντας θυσίες στην ποιότητα, την πληρότητα και την πλαισίωσή του. Πώς άραγε θα εξελιχθεί;

Μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι πως το YouTube ή ακόμη και τα κοινωνικά δίκτυα, μέσα από τα Stories για παράδειγμα, είναι δυνητικά μια νέα μορφή αρχείου, που ταυτόχρονα καταγράφει και συλλέγει τεκμήρια της ανθρώπινης δραστηριότητας. Ο αυθόρμητος, στιγμιαίος και άμεσος χαρακτήρας τέτοιων πλατφορμών καταφέρνουν να συλλάβουν την τυχειότητα και τη ζωή στο απρόοπτο, κατά το όραμα των πρώτων κινηματογραφιστών. Διακατέχεται από διαφορετικά χαρακτηριστικά και κανόνες από τα παραδοσιακά αρχεία, αλλά ο ρόλος τους παραμένει μέσα από πολυσυλλεκτική προσπάθεια η διατήρηση του πολιτισμικού περιεχομένου και η πρόσβασή του κοινού σε αυτό. Σίγουρα, οι κίνδυνοι της διαδικτυακής σφαίρας, όπως οι κοινωνικές φούσκες (αγγλ. bubbles), τα fake news και τα internet trolls είναι ζητήματα τα οποία δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, τα οποία βγήκαν στην επιφάνεια πιο έντονα μετά την εκλογή του Donald Trump ως πρόεδρο των ΗΠΑ ή - σε πιο ήπια εκδοχή - μετά την Tay (bot), το αποτυχημένο πείραμα AI (αγγλ. Artificial Intelligence, ελλ. Τεχνητή Νοημοσύνη) της Microsoft. Για αυτά τα ζητήματα, έχουν σταδιακά εμφανιστεί λιγότερο ή περισσότερο αποδοτικές λύσεις, που είτε περιλαμβάνουν την ανάληψη ευθυνών από τις εταιρείες, είτε ενεργό αποκλεισμό αρνητικών συμπεριφορών σε γωνιές του διαδικτύου, είτε εκπαιδευτικές πρωτοβουλίες βελτίωσης της χρήσης των νέων μέσων.

Εκτός όμως από τις νέες δυνατότητες οπτικοακουστικής δημιουργίας, καταγραφής της ζωής και της (αντίληψης της) πραγματικότητας και αρχειοθέτησης της σύγχρονης mashup κουλτούρας που προσφέρουν τα νέα μέσα ας λάβουμε υπόψιν και την προσέγγιση αυτών των αρχείων. Επιστρέφοντας στον Derrida, τον Wenders και τον Αγγελόπουλο, ιχνογραφώντας στο παρόν το παρελθόν με την προοπτική του μέλλοντος και αντιλαμβανόμενοι την παρεμβατική ή δημιουργική ισχύ της εικόνας βρισκόμαστε στο σημείο με τα σύγχρονα μέσα να έχουμε μια εποπτεία της ταυτότητάς μας ως πολιτισμό εκτός χωροχρόνου, να αυτοανακαλύπτουμε, να επανεργμενεύουμε, να επανεφευρίσκουμε και να αυτοβελτιώνουμε συνεχώς τον συλλογικό εαυτό μας. Παράλληλα εάν τελικά όλες οι καταχωρήσεις που ενυπάρχουν στο διαδίκτυο είναι ένα μεγάλο αρχείο της παγκόσμια σύγχρονης και παρελθοντικής ανθρώπινης δραστηριότητας, τότε με κάθε μας διάδραση

συμβάλλουμε στο μελλοντικό αρχείο για τις επόμενες γενιές.

Βιβλιογραφία

1. Αγγελόπουλος, Θόδωρος (χ.χ.) *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995). Διαθέσιμο στο http://www.theoangelopoulos.gr/onemovie.php?lng=Z3JlZWJs=&movie_name=dG8gYmxlbW1hIHRvdSBvZHVzc2Vh (Ανάκτηση: Ιανουάριος 2017)
2. Alexa (2018). *youtube.com Traffic Statistics* Διαθέσιμο στο: <https://www.alexa.com/siteinfo/YouTube.com> (Ανάκτηση: Ιούνιος 2018)
3. Benjamin, Walter (2014). *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*. Αθήνα: Λέσχη Κατασκόπων του 21^{ου} αιώνα.
4. Brunette, Peter (2009) «Μετα-στρουκτρουραλισμός και αποδόμηση» στο Hill, John & Gibson, Pamela Church (επιμ.) (2009) *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
5. Derrida, Jaques (2006). *Θέσεις*, μτφ. Μπέτζελος, Τάσος. Αθήνα: Πλέθρον
6. Deutscher, Penelope (2012). *Ντερριντά*, μτφ. Ναούμ, Ιωάννα. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
7. Dickey, Megan Rose (2013) "The 22 Key Turning Points In The History Of YouTube" στο *Business Insider*. Διαθέσιμο στο: <https://www.businessinsider.com/key-turning-points-history-of-youtube-2013-2> (Ανάκτηση: Αύγουστος 2018)
8. Doane, Mary Ann (2002). *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.
9. FIAF (χ.ε.) *fiaf manifesto* Διαθέσιμο στο: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/FIAF-Manifesto.html> (Ανάκτηση: Αύγουστος 2018)
10. Heredero, Carlos F. (2000) «Η μνήμη ως παλίμψηστο» σσ. 310 - 312 στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2000) *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
11. ICA (χ.ε.) , *What are archives?* Διαθέσιμο στο: <https://www.ica.org/en/what-archive> (Ανάκτηση: Αύγουστος 2018)
12. ICA (χ.ε.)B, *Who is an archivist?* Διαθέσιμο στο:

- <https://www.ica.org/en/discover-archives-and-our-profession> (Ανάκτηση: Αύγουστος 2018)
13. Kessler, Frank & Schäfer, Mirko Tobias (2009). "Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System" σσ. 274 - 291 στο Snickars, Pelle and Vonderau, Patrick (επιμ.) (2009). *The YouTube Reader – On the logic of the digital archive*. Λιθουανία: Logotipas
 14. Κολυβά, Μαρία (2011). *Εγχειρίδιο αρχειονομίας θεωρητικές προσεγγίσεις: Οργάνωση και σκοποί: Σύγχρονες προκλήσεις*. Αθήνα: Πατάκης
 15. Κομνηνού, Μαρία (2016-2017). Σημειώσεις μαθήματος ΠΜΣ χειμερινού εξαμήνου, *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στον πολιτισμό*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ
 16. Komninos, Maria (2015). *Theo Angelopoulos as film historian and historian of the 20th century: images of crisis images of time* (Gilles Deleuze and Felix Guattari: Refrains of Freedom, International Conference, 24-26 April, Panteion, Athens)
 17. Κομνηνού, Μαρία (2011). *Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας μια κιβωτός μνήμης. ΑΡΧΕΙΟΤΑΞΙΟ*. Αθήνα: Θεμέλιο
 18. Letoublon, Francoise & Eades, Caroline (2000). «Απ'το δελφικό σπήλαιο στο φως» σσ. 308 - 309 στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2000) *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
 19. Manovich, Lev (1995). *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press
 20. Mediakix (2018) *YouTube user statistics and demographics for marketers* Διαθέσιμο στο: http://mediakix.com/2017/03/YouTube-user-statistics-demographics-for-marketers/#gs.MT_7BiE (Ανάκτηση: Ιούνιος 2018)
 21. Μπένγιαμιν, Βάλτερ (2016). *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, μτφ. Τερζάκης, Φώτης. Αθήνα: Ηριδανός.
 22. Ντερριντά, Ζακ (1996). *Η έννοια του αρχείου*, μτφ. Παπαγιώργης, Κωστής. Αθήνα: Εκκρεμές
 23. Omnicore (2018) *YouTube Statistics and Demographics* Διαθέσιμο στο <https://www.omnicoreagency.com/YouTube-statistics/> (Ανάκτηση: Ιούνιος 2018)
 24. Prelinger, Rick (2009). "The Appearance of Archives" σσ. 268 - 274 στο

- Snickars, Pelle and Vonderau, Patrick (επιμ.) (2009). *The YouTube Reader – On the logic of the digital archive*. Λιθουανία: Logotipas
25. Ραφαηλίδης, Βασίλης (2000) «Το βλέμμα του ποιητή» σσ. 312 - 314 στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2000) *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
26. Σαντούλ, Ζωρζ (1985). *Το ντοκυμαντερ – Από τον Βερτώφ στον Ρους, Κάμερα – Μάτι και Κάμερα – Στυλό*. Αθήνα: Αιγόκερως
27. Snickars, Pelle and Vonderau, Patrick (επιμ.) (2009). *The YouTube Reader – On the logic of the digital archive*. Λιθουανία: Logotipas
28. Snickars, Pelle (2009). “The Archival Cloud” σσ. 292 - 313 στο Snickars, Pelle and Vonderau, Patrick (επιμ.) (2009). *The YouTube Reader – On the logic of the digital archive*. Λιθουανία: Logotipas
29. Schröter, Jens (2009). “On the Logic of the Digital Archive” σσ. 330 - 346 στο Snickars, Pelle and Vonderau, Patrick (επιμ.) (2009). *The YouTube Reader – On the logic of the digital archive*. Λιθουανία: Logotipas
30. Stam, Robert (2011, 4^η έκδοση). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κακλαμάνη, Κατερίνα. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
31. Στεφανή, Εύα (2016). *Ντοκιμαντέρ. Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
32. Storey, John (2015). *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουτρουρά. Εισαγωγή*, μτφ. Ντζούνης, Βασίλης. Αθήνα: Πλέθρον
33. Ταινιοθήκη της Ελλάδος (χ.χ.). *Το βλέμμα του Οδυσσέα*. Διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/2419> (Ανάκτηση: Ιανουάριος 2017)
34. Thompson, Samantha (2017). *WHY DON'T ARCHIVISTS DIGITIZE EVERYTHING?* χ.τ.: Archives @ PAMA, Region of Peel
35. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2000) *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Καστανιώτης.
36. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2006). *Wim Wenders*. Χ.τ.: Ianos Εκδόσεις
37. Wise, Christopher (2009). *Derrida, Africa & the Middle East*. Νέα Υόρκη: Palsgrave Macmillan
38. YouTube Blog (2010). *Video Page Gets a Make - Over*. Διαθέσιμο στο: <https://YouTube.googleblog.com/2010/01/video-page-gets->

Παράρτημα 1: Πίνακας Εικόνων

1.	 Εικ. 1: Στιγμιότυπο από την ταινία <i>Lisbon Story</i> (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders
----	--

2.



Εικ. 2: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

3.



Εικ. 3: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

4.



Εικ. 4: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

5.



Εικ. 5: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

6.



Εικ. 6: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

7.



Εικ. 7: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία:
Wim Wenders

8.



Εικ. 8: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

9.



Εικ. 9: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

10.



Εικ. 10: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

11.



Εικ. 11: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

12.



Εικ. 12: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

13.



Εικ. 13: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

14.



Εικ. 14: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

15.



Εικ. 15: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

16.



Εικ. 16: Στιγμιότυπο από την ταινία *Lisbon Story* (1994), Σκηνοθεσία: Wim Wenders

17.



Εικ. 17: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

18.



Εικ. 18: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

19.



Εικ. 19: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

20.



Εικ. 20: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

21.



Εικ. 21: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

22.



Εικ. 22: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος

23.



Εικ. 23: Στιγμιότυπο από την ταινία *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995),
Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος