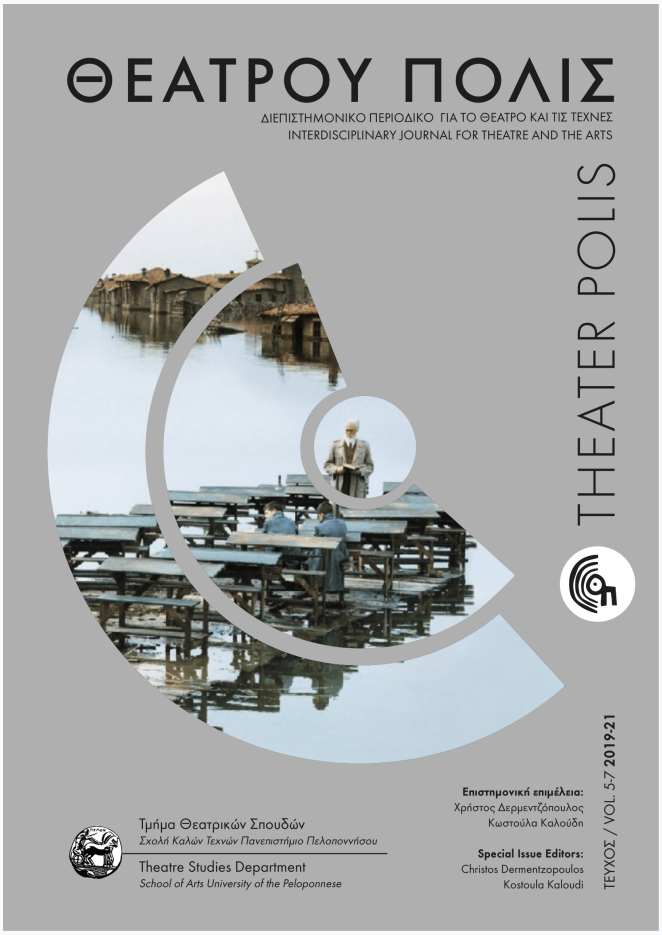
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Angelos' Film (2000) του Péter Forgács: από τις home movies στην Ιστορία του μέλλοντος

Θανάσης Βασιλείου

doi: 10.12681/.30782

Βιβλιογραφική αναφορά:

Βασιλείου Θ. (2022). Angelos' Film (2000) του Péter Forgács: από τις home movies στην Ιστορία του μέλλοντος. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 153–163. https://doi.org/10.12681/.30782

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 11/09/2026 13:58:43

ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Angelos' Film (2000) του Péter Forgács: από τις home movies στην Ιστορία του μέλλοντος

Περίληψη

Ο Péter Forgács είναι ένας σύγχρονος ρακοσυλλέκτης *home movies.* Αλλά όπως και ο ρακοσυλλέκτης του Μποντλέρ, είναι αυτός που θα δώσει μια νέα ζωή και μία νέα θέση στα κινηματογραφικά ρετάλια των ευκατάστατων οικογενειών της Ευρώπης, των δεκαετιών του 1930 και του 1940. Επαναχρησιμοποιώντας εικόνες που δεν γυρίστηκαν ποτέ για αυτόν τον σκοπό, προτείνει μία νέα κινηματογραφική ιστορική γραφή, συναντώντας τις αρχές της μικρο-ιστορίας όπου το ιστορικά αδιάφορο συναντά και αναμετράται με το ιστορικά καθοριστικό. Στο Angelos' Film (2000) ο Forgács βρίσκει είκοσι-έξι λεπτά που διασώθηκαν από το υλικό του Έλληνα επιχειρηματία, Άγγελου Παπαναστασίου, πριν και κατά τη διάρκεια της κατοχής. Οι ευχάριστες και ακίνδυνες λήψεις της οικογένειας εναλλάσσονται -και ουσιαστικά προστατεύουν μέσα στην ίδια μπομπίνα- με τις «άλλες» για τις οποίες ο Παπαναστασίου έθεσε σε κίνδυνο τη ζωή του και αφορούν στη φρίκη του πολέμου. Ο Forgács, επεμβαίνοντας στο υλικό με κάθε δυνατό τρόπο, θα προσπαθήσει να διακρίνει –όπως σχεδόν σε όλο του το έργο- αυτό που μπορεί να κρύψει, μπροστά στα μάτια του θεατή, η πιο αδιάφορη εικόνα.

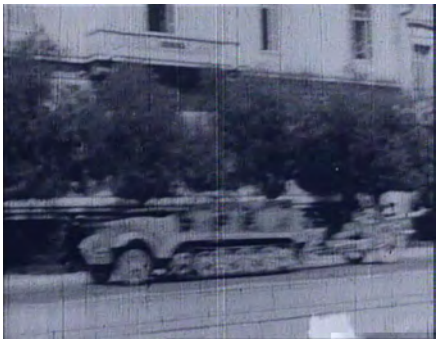
Λέξεις-κλειδιά: *Home movies,* εικόνες αρχείου Άγγελος Παπαναστασίου, ανακύκλωση εικόνων

Στις 28 Δεκεμβρίου του 1895 στο Salon Indien du Grand Café ή «Το μεγάλο Καφέ των Καπουτσίνων» στο Παρίσι, πραγματοποιείται η πρώτη επί πληρωμή προβολή των αδελφών Lumière. Μεταξύ των δέκα ταινιών που προβλήθηκαν, οι ταινίες *Le Repas de bébé* και *La Pêche aux poissons Rouges* θεωρούνται, σήμερα, *home movies.*[1] Στην πρώτη, ο Louis Lumière κινηματογραφεί τον αδελφό του Auguste και τη σύζυγό του Marguerite Winckler οι οποίοι έχουν ανάμεσά τους την κόρη τους, André, κατά τη διάρκεια ενός γεύματος. Ο Auguste ταΐζει την André και η Marguerite παρατηρεί χαρούμενη πίνοντας τον καφέ της. Στη δεύτερη, ο Auguste κρατά την André όρθια όσο αυτή εξερευνά με τα χέρια της μία γυάλα με χρυσόψαρα.

Διαπιστώνουμε, πριν ακόμη γεννηθεί η αισθητικο-θεωρητική κατηγοριοποίηση του κινηματογράφου, ότι η γέννηση του μέσου δεν καθορίζεται αποκλειστικά και μόνο από μία έγνοια επιστημονικο-αναλυτικής καταγραφής (φωτογραφικό «ρεβόλβερ» του Jules Janssen, 1874· χρονοφωτογραφία του Eadweard Muybridge, 1878), ή από τη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας ως εθνογραφικό εργαλείο καταγραφής του Άλλου (William Dickinson, 1894· Félix-Louis Regnault, 1895· Alfred Cort Haddon, 1898) αλλά επίσης, κι από μία ανάγκη καταγραφής του οικείου, του γνωστού και του καθημερινού. Με άλλα λόγια, ο σκοπός της κινηματογράφησης εξαντλείται στην αποτύπωση μιας απλής οικογενειακής στιγμής και όχι στην επιθυμία της μετέπειτα επιστημονικής μελέτης της.

Η σχέση μεταξύ του καταγραφέα (filmeur) και του καταγραφόμενου (filmé) νοηματοδοτείται πάνω σε διαφορε-

τική βάση, μεταβάλλοντας το πλαίσιο του κινηματογραφικού συστήματος: οι ευχάριστες -αλλά αδιάφορες- οικογενειακές στιγμές, τα χαμόγελα, τα αστεία και τα πειράγματα περνούν στο κέντρο του ενδιαφέροντος επιβεβαιώνοντας την οικειότητα μεταξύ του οπερατέρ και των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς του, διαρρηγνύοντας τα στεγανά που διαφοροποιούν τον κόσμο πίσω και εμπρός του κινηματογραφικού φακού. Αν οι αδεξιότητες του καδραρίσματος, η λανθασμένη έκθεση του φιλμ και οι απότομες κινήσεις της κάμερας αποτελούν θεμελιώδες χαρακτηριστικό της αισθητικής των σύντομων αυτών ταινιών, είναι γιατί ο καταγραφέας δεν είναι πια ψυχρός παρατηρητής του καταγραφόμενου, αλλά ενεργό κομμάτι της κατάστασης την οποία προσπαθεί αυθόρμητα να κινηματογραφήσει. Τα βλέμματα ένθεν και ένθεν δεν υπακούν σε αυστηρές νόρμες μίας κάποιας *mise-en-scène*, αλλά προκαλούν και προκαλούνται σε καταστάσεις και διαθέσεις των οποίων η παρουσία της κάμερας είναι ταυτόχρονα υποκινητής και καταλύτης.



Ωστόσο, αν είναι σημαντικό το ότι οι *home movies* αποτελούν ένα από τα πρώτα κινηματογραφικά είδη στην ιστορία του μέσου, αυτό δεν είναι τόσο γιατί πρωτοπορούν, όσο γιατί συμμετέχουν καθοριστικά σε μία ιστορία βλέμματος των τεχνών γενικότερα, και του κινηματογράφου ειδικότερα. Είναι, γιατί οι ταινίες αυτές (που για κάποιους δεν θεωρούνται τέτοιες) παραμελημένες για χρόνια, φιλμικά κουρέλια χωρίς αρχή ή τέλος, ξεχασμένες και ανεπαρκώς διατηρημένες σε διάφορες ταινιοθήκες ή οικογενειακές αποθήκες ανά τον κόσμο, ελάχιστα ιδωμένες, σπανίως τεκμηριωμένες, αρχειοθετημένες ή ταξινομημένες, με τα σχεδόν πια ασύμβατα φορμά των 15mm, 21mm, 28mm, 9,5mm, μέσα από την ιστορική και αισθητική τους «ανεπάρκεια», δεν απασχόλησαν για δεκαετίες ούτε τους ερευνητές, ούτε τους σκηνοθέτες, γεγονός που δεν συναντάμε, παραδείγματος χάριν, στις εικόνες αρχείου οι οποίες, πολύ γρήγορα, εξάσκησαν σημαντική επιρροή. Κι αυτό αποκαλύπτει μία σημαντική ιδιαιτερότητα αναφορικά με την ιστορικότητά τους: το βλέμμα που θα τις ψάξει και θα τις ανακρίνει, θα το κάνει επειδή ακριβώς είναι -σε πρώτη ανάγνωση- όχι μόνον αδιάφορες, αλλά και απογυμνωμένες από οποιοδήποτε ίχνος ιστορικού ενδιαφέροντος. Επίσης, όπως και για τις εικόνες αρχείου, το βλέμμα αυτό έρχεται από ένα μακρινό μέλλον.

Εικόνες αρχείου και (μικρο)ιστορία

Ήδη από το 1898 ο Boleslas Matuzewski διεμήνυε πόσο σημαντική θα ήταν η δημιουργία κινηματογραφικών αρχείων που αφορούσαν στην καταγραφή των σημαντικών γεγονότων. Λίγο αργότερα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος θα αναλάμβαναν δύο σημαντικές αποστολές κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου: από τη μία να καταγράψουν τον πόλεμο, και από την άλλη να πληροφορήσουν τον κόσμο που αγωνιά, σε σχεδόν εβδομαδιαία βάση.

Υπήρξε, λοιπόν, από πολύ νωρίς, η ιδέα ότι αυτές οι εικόνες δεν θα έπρεπε να καταστραφούν αλλά, αντιθέτως, θα έπρεπε να τους δοθεί η ευκαιρία *επιβίωσής* τους, δηλαδή να αρχειοθετηθούν και να ταξινομηθούν, αναμένοντας βλέμματα του μέλλοντος, όπως ακριβώς και τα ιστορικά αρχεία. Εντάσσονται έτσι σε μία «ιστορία προφητειών» για να μιλήσουμε όπως ο Walter Benjamin που σημείωνε ότι «η ιστορία της τέχνης είναι μία ιστορία προφητειών […] η οποία δεν μπορεί να περιγραφεί παρά από την οπτική ενός άμεσου, σύγχρονου παρόντος· καθώς κάθε εποχή έχει τη δική της καινούργια πιθανότητα, […] να ερμηνεύσει τις προφητείες που η τέχνη των προηγούμενων εποχών περιέκλειε ήδη μέσα της.»[2]

Μέσα από αυτή τη λογική, οι εικόνες κατέχουν μία ξεχωριστή δύναμη η οποία μπορεί να μεταβάλλει την ερμηνεία τους, την αισθητική τους, την αποδεικτική τους ικανότητα ανάλογα με το βλέμμα που τις ανακρίνει ανά το χρόνο.[3] Ο

Benjamin συμπληρώνει: «το ιστορικό σημάδι των εικόνων δεν σημειώνει απλά το ότι ανήκουν σε μία συγκεκριμένη εποχή, αλλά, πολύ περισσότερο, ότι δεν καταφέρνουν να αγγίξουν στην αναγνωσιμότητα παρά σε μία προδιαγεγραμμένη εποχή.»[4] Η αναγκαία χρονική απομάκρυνση μεταξύ βλέμματος και εικόνας, με σκοπό την αναγνω(ρι)σιμότητα της τελευταίας, θα αποδειχθεί και στην περίπτωση των κινηματογραφικών εικόνων.

Ο νέος «ιστορικός μάρτυρας» του αιώνα γίνεται ένα σημαντικό ιστοριογραφικό εργαλείο, όχι μόνο γιατί απλά αποτυπώνει την πραγματικότητα, αλλά γιατί αποδεικνύει ότι μπορεί να αξιοποιήσει μία ιστορική γραφή η οποία του είναι έμφυτη: καταφέρνει να καταγράψει, να επανεξετάσει, να σχολιάσει, να δομήσει, με τρόπο ατόφια κινηματογραφικό, αποδεικνύοντας ότι δεν παράγει, απλά, ιστορικά ντοκουμέντα, αλλά έχει την ικανότητα να κατασκευάσει με αυτά, μέσω –κυρίως- του μοντάζ και του μιξάζ, *ιστορικό λόγο,* δηλαδή μια *αλήθεια* η οποία θα είναι πάντα «επανεξετάσιμη» και «επανερμηνεύσιμη».

Η περίπτωση της Choub, η οποία παίρνει την πρωτοβουλία να ενώσει το πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής (κινηματογραφικές λήψεις) με αυτό του ιστορικο-ιδεολογικού λόγου είναι χαρακτηριστική: *παλιές* εικόνες, χωρίς ιδιαίτερη *ιστορική αξία*, μετατρέπονται σε ιστορικά ντοκουμέντα από τη στιγμή που το μοντάζ θα τους χαρίσει μία (νέα) θέση σε μία (νέα) δομή.[5]

Αυτές οι ταινίες, που αρχικά θα ονομαστούν «ταινίες μοντάζ» (« *film de montage* »), θα επιβάλλουν μία νέα χρήση της εικόνας αρχείων, της οποίας την πολυπλοκότητα ανέδειξε πρώτος ο Jay Leyda.[6] Βασικά, πενήντα χρόνια μετά, η ιστοριογραφία του κινηματογράφου δεν έχει καταφέρει ακόμη να υιοθετήσει μία σταθερή ταξινόμηση για να χαρακτηρίσει αυτό το ετερογενές πεδίο ταινιών οι οποίες χρησιμοποιούν προϋπάρχουσες λήψεις: «*Compilation films*», «*film de collage*», «*film de montage*», «*found footage*», «*film de recyclage*», «*film de remploi*», «*mash-up*» ή «*remix*» αποτελούν κάποιες από τις κατηγορίες οι οποίες μπλέκονται, συσσωρεύονται και διασταυρώνονται, με σκοπό να περιγράψουν συγκεκριμένες χρήσεις και πρακτικές ενός σινεμά που σφετερίζεται προϋπάρχον οπτικο-ακουστικό υλικό, χρησιμοποιώντας το ως πρώτη ύλη.[7] Η πολυπλοκότητα αυτή είναι ενδεικτική. Από τη μία, μπορούμε να διαγνώσουμε την τάση να προσδώσει σε αυτές τις πρακτικές ένα χαρακτήρα νοθευμένης –και άρα υποβαθμισμένης- αισθητικής, μιας και πρόκειται για χρήση «μεταχειρισμένου υλικού». Από την άλλη, όπως σημειώνει η Christa Blümlinger, «η επαναχρησιμοποίηση των εικόνων –ως επανάληψη και ως μνημονική διαδικασία- είναι αναπόσπαστο μέρος της πράξης του μοντάζ»[8] και άρα πράξη θεμελιώδης και αναμφίβολα σημαντική. Η Blümlinger δεν κάνει παρά να νοηματοδοτήσει την υπερτροφική ονοματολογία κάτω από το οντολογικό σύστημα του κινηματογράφου που δεν είναι άλλο από το μοντάζ. Μέσα από αυτή την οπτική, καμία σημασία δεν έχει το αν η λήψη προετοιμάστηκε, γυρίστηκε και εμφανίστηκε με συγκεκριμένη φροντίδα και για συγκεκριμένο σκοπό. Οι εικόνες που καταγράφηκαν από άλλους οπερατέρ, για άλλους λόγους και σε μια άλλη εποχή, δίνουν την ευκαιρία στους σκηνοθέτες/μοντέρ να τις επανεξετάσουν, να τις ανακρίνουν, να ψάξουν *πίσω* και *πέρα* από αυτές, στην ιστορία παραγωγής τους, διαδρομών τους και κατανάλωσής τους. Όλες οι εικόνες μεταβάλλονται έτσι σε δυνάμει στοιχεία τα οποία διαρθρωμένα μέσα από πολυάριθμες πιθανότητες μπορούν να συνθέσουν αισθητικό, ιστορικό και πολιτικό λόγο.

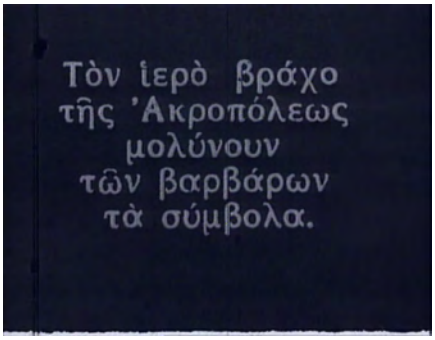
Θα πρέπει να περιμένουμε το τέλος της δεκαετίας του 1970, όταν η ιστοριογραφία ξεκινά να ενδιαφέρεται για το ιστορικά αδύναμο, για τις ημερομηνίες και τις προσωπικότητες που παλιότερα δεν θα λαμπύριζαν ως σταθμοί της ιστορίας των μεγάλων μαχών και των σπουδαίων πρωταγωνιστών, αλλά θα χάνονταν στη σκιά τους. Είναι τότε που υιοθετείται μία οριζόντια οπτική πάνω στην έννοια του αρχείου αμφισβητώντας τη «Μεγάλη Ιστορία» των «μεγάλων» γεγονότων, και στρέφοντας το ενδιαφέρον της στις «ασήμαντες»

ιστορίες, «ασήμαντων» ανθρώπων, με τις φιγούρες των Carlo Ginzburg και Michel Foucault να κυριαρχούν.[9] Η ιστοριογραφία εισέρχεται έτσι σε μία περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας αναδεικνύεται η σημαντικότητα του αρχείου ως ίχνος, όχι μόνο συναισθημάτων αλλά επίσης, και κυρίως, ως ίχνος ελέγχου της συλλογικής μνήμης, με την έννοια ότι η επιλεκτική χρήση του προς όφελος της γραφής μιας, πάντα, «μεγάλης ιστορίας» αναδείκνυε την έως τότε προβληματική χρήση του. Η «γεύση του αρχείου»[10] για την οποία μιλά η Arlette Farge είναι αυτή η νέα καταβύθιση σε ανομοιογενή και ανοργάνωτα ίχνη, τα οποία αναζητούν δικαιοσύνη, δηλαδή μία μη-προπαγανδιστική διευθέτηση, δηλαδή μία πολιτική πράξη *επανόρθωσης*.

Η τάση αυτή που συμπίπτει –όχι τυχαία- με τη νέα ιστοριογραφική ροπή και έχει ως θεωρητικό πιονιέρο τον Marc Ferro[11] θα παράξει ένα νέο σινεμά, που οργανώνεται γύρω από την ανακύκλωση εικόνων και ήχων, και από την αναζήτηση μιας νέας φιλμικής γραμματικής. Η Sylvie Lindeperg σημείωνε πρόσφατα ότι «*το κινηματογραφικό αρχείο, είναι επίσης αρχείο τρόπου κινηματογράφισης*»[12] και είναι ακριβώς αυτό το νέο ενδιαφέρον που καλεί πολλούς σκηνοθέτες να επανεξετάσουν και να τοποθετήσουν κάτω από νέο φως, εικόνες αρχείου που για χρόνια παρέμειναν είτε παγιωμένες (γιατί ήταν ταξινομημένες και αρχειοθετημένες) είτε εντελώς παραμεληημένες (γιατί θεωρήθηκαν αδιάφορες και καθόλου σημαντικές). Σύμφωνα με τον Jacques Rancière, η πρακτική αυτή, που αποδεικνύει εκείνη την περίοδο ότι ο κινηματογράφος «συνειδητοποιεί τη δύναμή του», λαμβάνει χώρα τη στιγμή που: «Μία νέα επιστήμη της ιστορίας καθιερώνεται, απέναντι στην χρονική ιστορία, την ιστορία των γεγονότων (histoire événementielle) η οποία ήταν η ιστορία των μεγάλων προσωπικοτήτων και γίνονταν με τη βοήθεια ντοκουμέντων των γραμματέων τους, των αρχειοθετών τους, των πρέσβεών τους, δηλαδή, με τα ντοκουμέντα των υψηλόβαθμων υπαλλήλων τους. Σε αυτή την ιστορία, κατασκευασμένη με ίχνη τα οποία αυτοί οι άνθρωποι της μνήμης είχαν επιλέξει να αφήσουν, αντιτέθηκε μία άλλη ιστορία η οποία δημιουργήθηκε με ίχνη που κανείς δεν τα είχε επιλέξει ως τέτοια, με βουβές μαρτυρίες της καθημερινής ζωής. Είχαν αντιπαραβάλλει, έτσι, στο ντοκουμέντο, στο έγγραφο που συγγράφηκε σκόπιμα για να επισημοποιήσει μία μνήμη, το μνημείο, που πρέπει να εκληφθεί με την πρωταρχική του έννοια: […] το μνημείο είναι αυτό που μιλά χωρίς λέξεις, αυτό που διδάσκει χωρίς σκοπό να μας διδάξει, αυτό που φέρει μνήμη απ'το γεγονός και μόνο ότι δεν νοιάστηκε παρά μόνο για το παρόν του.»[13]

Ο Rancière μιλά για την ανάδυση της μικρο-ιστορίας[14] η οποία θα αλλάξει την κλίμακα ιστορικής παρατήρησης αναδεικνύοντας γεγονότα και στιγμές τα οποία έμεναν για αιώνες απαρατήρητα. Για πρώτη φορά οι ζωές άγνωστων και ασήμαντων ανθρώπων θα περάσουν σε πρώτο πλάνο ως αντικατοπτρισμοί μιας ολόκληρης κοινωνίας και οι ιστορικοί θα ψάξουν σε ανώδυνες και αδιάφορες ζωές το «ξεχωριστό του απλού.»[15] Η μικρο-ιστορία ανατρέπει έτσι την κυρίαρχη ιστορική προοπτική, αναδεικνύοντας τα απλά βλέμματα και σώματα που *υφίστανται σιωπηλά,* παραμερίζοντας τα σημαντικά μυαλά που *αποφασίζουν εμφαντικά.*

Σε ό,τι αφορά στην επισήμανση της σημαντικής διαφοράς μεταξύ ντοκουμέντου και μνημείου, ο Rancière ουσιαστικά επανεξετάζει την προσέγγιση του Michel Foucault, όπως αυτή διατυπώθηκε στην *Αρχαιολογία της Γνώσης*.[16] Ο Foucault θεωρητικοποιεί την έννοια του αρχείου προσδίδοντάς του έναν πιο αφαιρετικό χαρακτήρα. Σημειώνει ότι το αρχείο δεν πρέπει να φέρει ιστορικά *a priori* τα οποία θα οδηγήσουν σε μία μεταμόρφωσή του σε εργαλείο διατύπωσης της «επίσημης ιστορίας», αλλά πρέπει διαρκώς να επανεξετάζεται και, πολλές φορές, να εξετάζεται όχι μόνο ως ντοκουμέντο, αλλά και ως μνημείο, δηλαδή ως στοιχείο που μαρτυρά παρόλα αυτά, κι ας μην προορίστηκε να το κάνει.[17] Η προτροπή για μια ιστοριογραφία που θα μιλήσει και για το μνημείο, υιοθετώντας αυτή την ιδιαίτερη αρχαιολογική προσέγγιση του



ιστορικού αφηγήματος, θα αποκαλύψει, μέσα από τα κενά, τις ασυνέχειες και την αποσπασματικότητα των μνημείων, αυτό που ο Foucault ονομάζει «την εμφάνιση και την εξαφάνιση των [ιστορικών] διατυπώσεων.»[18]

Θα μπορούσαμε να βρούμε στην επαναχρησιμοποίηση των εικόνων κάτι από την μνημειακή διάσταση, έτσι όπως την εισήγαγε ο Foucault και στη συνέχεια την επανεξέτασε ο Rancière; Το έργο του Peter Forgács παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με το σημαντικό αυτό ερώτημα˙ δουλεύει κατά βάση πάνω σε μοντάζ *home movies* τις οποίες βρίσκει και αρχειοθετεί εδώ και δεκαετίες.

Οι εικόνες αυτές, ως εικόνες που δεν προορίστηκαν ποτέ για βλέμματα άλλα, πλην των συμμετεχόντων ή της ευρύτερης οικογένειας, μπορούν να μιλήσουν για κάτι; Μπορούν να αρθρώσουν ιστορικό λόγο; Μπορούν να κατανοηθούν μέσα από την ελλειπτικότητα τους;

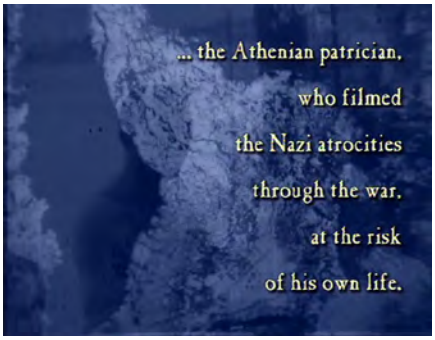
Home movies **και ιστορία: μεταξύ ντοκουμέντου και** ***αντι-ντοκουμέντου***

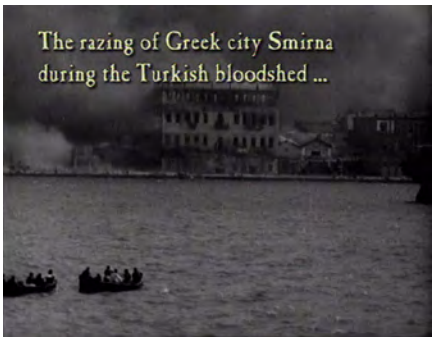
Οι εικόνες των *home movies*, επειδή ακριβώς δεν προορίστηκαν να ιδωθούν παρά από ένα πολύ μικρό αριθμό ανθρώπων, οι οποίοι συμμετείχαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στην δημιουργία τους, παρουσιάζουν την ιδιαιτερότητα μιας ξεχωριστής αναδίπλωσης, η οποία καθιστά την αναγνωσιμότητά τους προβληματική και εξαιρετικά δύσκολη. Ο Roger Odin σημειώνει ότι οι εικόνες αυτές δεν προορίζονταν στο να γίνουν ντοκουμέντα αλλά, αντιθέτως συνιστούν εξαιρετικά παραδείγματα «αντι-ντοκουμέντων[19]». Στις εικόνες αυτές, οι οποίες είναι ξεριζωμένες από το αρχικό πλαίσιο δημιουργίας τους (συνδεδεμένο απόλυτα με την παραγωγή οικογενειακής –φιλμικής- μνήμης), δεν μπορούμε να δούμε παρά βουβά αποσπάσματα άγνωστων κατά βάση ζωών, αναμνήσεις δίχως υποκείμενα, δηλαδή «τρύπια φιλμικά κείμενα». Αν, μάλιστα, σε αυτά τα χαρακτηριστικά προσθέσουμε το ότι πρόκειται πάντοτε για εικόνες των οποίων ο χαρακτήρας είναι προδιαγεγραμμένος, η δυσκολία ανάγνωσής τους διογκώνεται. Βασικά, στις εικόνες αυτές, θέση έχουν μόνον η ευχάριστη διάθεση, η ευθυμία, το παιχνίδι, σαν όλες οι μέρες να ήταν μέρες γιορτής ή διακοπών για την εκάστοτε οικογένεια. Ο βαθμός ανεμελιάς και ευφορίας είναι τέτοιος που τα πλάνα αυτά, από εικόνες προσωπικής ζωής και απόλυτης ανεμελιάς, μετατρέπονται σε συμβατικά προσωπεία του «φαίνεσθαι», στα οποία η απουσία της ιστορίας είναι εμφαντική. Με άλλα λόγια, πρόκειται για εικόνες οι οποίες αποκαλύπτουν και καλύπτουν την ίδια στιγμή.

Βέβαια, αυτά τα ιδιαίτερα (αντι)ντοκουμέντα, σαν να απωθούν σε αόρατα πεδία τις οποιεσδήποτε εντάσεις (προσωπικές και ιστορικοκοινωνικές), καθιστώντας την ανάγνωσή τους άλλοτε αδιάφορη και άλλοτε εξαιρετικά σύνθετη, έχουν μία σημαντική αξία: αυτήν της επιβίωσής τους.

Ο Carlo Ginzburg μιλώντας για την ιστοριογραφία μίας κουλτούρας της οποίας κάθε ίχνος αφανίστηκε, υποστηρίζει ότι «να σεβαστείς αυτό που [το αρχείο] φέρει μέσα του ως μη-αποκρυπτογραφίσιμο και το οποίο αντιστέκεται σε κάθε είδους ανάλυση, δε σημαίνει ότι υποτάσσεσαι στον ηλίθιο εντυπωσιασμό του εξωτικού ή του ακατανόητου. Αυτό σημαίνει απλά ότι αναγνωρίζεις έναν ιστορικό ακρωτηριασμό του οποίου, κατά μία έννοια, είμαστε όλοι μας θύματα.[20]»

Η ιστορία πρέπει λοιπόν να βρει τρόπο να εντάξει αυτή την επιβίωση, θέτοντας σε κίνηση ακόμη και το αδιαφανές, το μη-αναγνωρίσιμο, το κάθε λογής «αντι-ντοκουμέντο». Εφεξής, δανειζόμενοι τα λόγια του Foucault, η Ιστορία θα πρέπει να «έχει ως πρωταρχική έγνοια όχι την ερμηνεία του ντοκουμέντου, ούτε το αν αυτό μιλά την αλήθεια ή αν έχει μια εκφραστική ικανότητα, αλλά να το επεξεργαστεί από το εσωτερικό του και να το εξελίξει. Να το οργανώσει, να το συνδυάσει, να το διαμοιράσει, και να το διανείμει





σε επίπεδα και στοιχεία, να ορίσει τις ενότητες, να περιγράψει τις σχέσεις του. Το ντοκουμέντο έτσι δεν είναι πια, για την ιστορία, αυτό το αδρανές υλικό μέσα από το οποίο θα προσπαθήσει να αναπαραστήσει αυτό που οι άνθρωποι έκαναν ή είπαν, αυτό το οποίο συνέβη και από το οποίο επέζησε ένα ίχνος: [η ιστορία] πρέπει να ψάξει να ορίσει στον ιστό του ντοκουμέντου του ίδιου, ενότητες, σύνολα, σειρές, σχέσεις.»[21]

Είναι η ιστορία που θα καταφέρει να μετατρέψει τα ντοκουμέντα σε μνημεία λοιπόν μέσα από μία διαδικασία η οποία μας θυμίζει αυτό που μπορεί να κάνει στον κινηματογράφο το μοντάζ. Οι *home movies* λοιπόν ως αντι-ντοκουμέντα, ως μνημεία, ως ίχνη που παρότι δύσκολα αναγνώσιμα, παρότι βουβά, παρότι *αδρανή*, επιβίωσαν και αναζητούν ένα νέο βλέμμα, πιο «αρχαιολογικό» -σύμφωνα με τον Foucault- και λιγότερο ιστορικό.

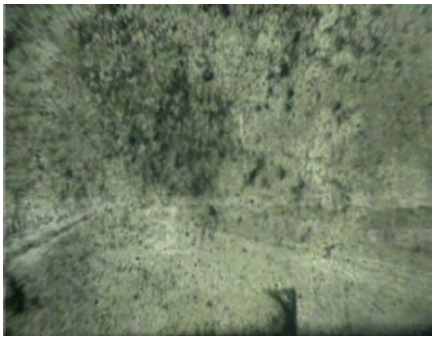
Το σινεμά του Péter Forgács

Ο Péter Forgács[22], γεννημένος στη Βουδαπέστη το 1950, είναι ένας πολυδιάστατος ανεξάρτητος καλλιτέχνης, του οποίου το έργο περιλαμβάνει –μεταξύ άλλων- δεκάδες βίντεο-εγκαταστάσεις, πειραματικά φιλμ, φωτογραφικές εκθέσεις και περισσότερες από τριάντα ταινίες οι οποίες είναι μοντάζ *home movies* και αρχειακού υλικού. Το έργο που τον καθιέρωσε διεθνώς είναι μία σειρά δεκατεσσάρων φιλμ-μοντάζ η οποία φέρει την ονομασία « Private Hungary » και την οποία έκανε σε διάστημα δεκατεσσάρων ετών (1988 - 2002). Πρόκειται κατά βάση για *home movies* που γυρίστηκαν από το 1930 έως το 1960 και συνθέτουν μία σημαντική κινηματογραφική έρευνα πάνω στις σχέσεις ιστορίας, μνήμης και αρχειακού υλικού. Οι *home movies* αυτές αποτελούνται από καταγραφές στιγμών της ζωής διαφόρων αστικών οικογενειών της Ουγγαρίας, οι οποίες πρόκειται να διαλυθούν από το ιστορικό τραύμα της Τελικής Λύσης. Το 1983, ο Forgács δημιουργεί στη Βουδαπέστη το «Private Photo & Film Archives Foundation». Πρόκειται για μία μοναδική συλλογή ερασιτεχνικών φιλμ και *home movies* από όλον τον κόσμο, μέσα από την οποία ο ίδιος βρίσκει υλικό για να δημιουργήσει το ξεχωριστό του έργο.

Ο Forgács, συνδυάζει έτσι *home movies* με αρχειακό υλικό από την ιστορική περίοδο των ταινιών αυτών, στις οποίες παρεμβαίνει με διάφορους τρόπους: αργή κίνηση, πάγωμα εικόνας, επανάληψη πλάνων, επανακαδράρισμα (zoom), διαχωρισμός του κάδρου (split-screen), διπλοτυπία/επικάλυψη, αντιστροφή (από θετικό σε αρνητικό φίλμ), επιχρωματισμός, ηχητικά αρχεία (ράδιο), voice over, μεσότιτλοι, υπότιτλοι ή υπέρτιτλοι με οικογενειακές ή ιστορικές πληροφορίες, σχεδιασμό ήχου, χρήση μουσικής[23].

Η διαδικασία αποστασιοποίησης μέσω των παρεμβάσεων αυτών υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο Forgács θέλει να υπενθυμίζει διαρκώς, μέσα από μία αυτοαναφορική προσέγγιση, ότι η «αφηγηματικοποίηση» είναι πάντα προϊόν σύνθετης κατασκευής κι ότι η αφήγηση μιας ιστορίας η οποία δίνει την εντύπωση ότι εκτυλίσσεται σαν «στο παρόν του θεατή» παρελαύνοντας μπροστά του, δεν είναι παρά μία –επικίνδυνη- ψευδαίσθηση. Ο τρόπος διαχείρισης του υλικού, μαρτυρά έτσι μια σημαντική παραδοχή του σκηνοθέτη: καμία εικόνα δε «μιλά» από μόνη της, κανένα σχόλιο δεν είναι «αντικειμενικό», καμία αντιπαραβολή εικόνων δεν μπορεί να υπαινιχθεί τη δημιουργία ενός πλήρους ιστορικού λόγου.

Ο Forgács θα δημιουργήσει το 2000 το *Angelos' Film* μία ταινία εξήντα λεπτών η οποία χρησιμοποιεί τα πλάνα που ο Άγγελος Παπαναστασίου (1896-1953), Αθηναίος επιχειρηματίας, τράβηξε κατά τη διάρκεια της κατοχής, πολλές φορές με κίνδυνο τη ζωή του. Το διασωθέν υλικό, 26 λεπτών, σύμφωνα με την κόρη του, Λουκία Παπαναστασίου, ήταν πολύ μεγαλύτερο και έφτανε τα 45 λεπτά. Μάλιστα είχε συμπεριληφθεί στα αποδεικτικά στοιχεία κατά τη διάρκεια της δίκης της Νυρεμβέργης το 1947, για τις ναζιστικές θηριωδίες



επί ελληνικού εδάφους. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης λογοκρίθηκε με αποτέλεσμα να χαθεί σχεδόν το μισό.[24]

Ο Forgács χρησιμοποιεί εξολοκλήρου αυτά τα 26 λεπτά, προσθέτοντας άλλα πλάνα που ο ίδιος ο Παπαναστασίου γύρισε με την οικογένειά του και τα οποία, σύμφωνα με την κόρη του, θα μπορούσαν ενδεχομένως να «κρύψουν» τα σημαντικά, σε περίπτωση που το υλικό έπεφτε στα χέρια των κατακτητών. Τέλος, χρησιμοποιεί πλάνα κι από άλλες πηγές,[25] διαφόρων χωρών και αρκετά μικρότερης διάρκειας στο σύνολό τους. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι λόγω των παρεμβάσεων στα περισσότερα από τα πλάνα της ταινίας (πάγωμα εικόνας, αργή κίνηση, επανάληψη ορισμένων πλάνων) η φιλμική διάρκειά τους, πολύ συχνά, είναι αρκετά μεγαλύτερη της πραγματικής.

Σε ό,τι αφορά στη σημαντικότητα του υλικού, αυτή είναι αδιαμφισβήτητη. Σπάνια πλάνα των οποίων το προσεγγιστικό καδράρισμα σε κοντρ-πλονζέ μαρτυρά την αδυναμία του οπερατέρ να δει τι ακριβώς καδράρει (συνήθως έκρυβε τη μηχανή του στα μικρά τενεκεδάκια συσσιτίου της εποχής ανοίγοντας μία μικρή τρύπα), καταγράφουν σημαντικότατες ιστορικές στιγμές της κατοχής: ιταλικές και γερμανικές περιπολίες, σταθμευμένα ή κινούμενα τανκς στο κέντρο της Αθήνας, παρελάσεις του κατακτητή, Έλληνες και Ιταλοί μαυραγορίτες, αλλά και πιο συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, όπως η πορεία της 25ης Ιουνίου 1943 και τα πτώματα των διαδηλωτών λίγο αργότερα, οι ουρές για το συσσίτιο το χειμώνα του 1941, οι αποστεωμένοι από την πείνα στο Δημοτικό νοσοκομείο την ίδια χρονιά, οι κρεμασμένοι στο κέντρο της Αθήνας τον Απρίλη του 1944 ως αντίποινα από τους Γερμανούς κ.α.

Ο Άγγελος Παπαναστασίου, επιτυχημένος επιχειρηματίας που το 1929 δημιούργησε μαζί με τον φίλο του Αδαμάντιο Καρόκη το μεγαλύτερο εργοστάσιο μπαταριών των Βαλκανίων της εποχής, με την επωνυμία ΠΑΚ (από τα αρχικά των ονομάτων τους), υπήρξε μία σημαντική φιγούρα της αστικής κοινωνίας. Μάλιστα στην αρχή της ταινίας, ο Forgács, στην κλασσική παρουσίαση της οικογένειας δεν παραλείπει να αναφερθεί στη φιλία του με τον πρίγκιπα Παύλο από την κοινή τους συνύπαρξη στη Σχολή Πολεμικού Ναυτικού, την παρουσία του στους Ολυμπιακούς αγώνες του Βερολίνου, ή την συμπόρευσή του με το κίνημα του Μεταξά.Ωστόσο αυτό δεν θα τον εμποδίσει να αντιταχθεί στον κατακτητή, με κίνδυνο τη ζωή του, κατά τη διάρκεια της Κατοχής: κάλυψε τους υπαλλήλους του εργοστασίου του μετά το σαμποτάζ μπαταριών που ο ίδιος έστησε έναντι των Γερμανών οι οποίοι του το είχαν κατασχέσει, φυγάδευσε βρετανούς αξιωματικούς και Έλληνες εβραίους στην Αίγυπτο με το καΐκι του, «Άγιοι Ανάργυροι». Μάλιστα, με τη χρήση μεσότιτλων, ο Παπαναστασίου προσπαθεί να καλύψει τα ιστορικά κενά μεταξύ των διάσπαρτων λήψεων, και ο λόγος του, ξεκάθαρα εναντίον του κατακτητή, προσωπικός και τίμιος, μαρτυρά τον ειλικρινή πατριωτισμό του και την αδιαμφισβήτητη ανησυχία του για τις ζωές των ταξικά αδύνατων συμπατριωτών του.

Όλα αυτά είναι ενδιαφέροντα και αρκετά σημαντικά. Ωστόσο το μοντάζ της ταινίας πολλαπλασιάζει τους τρόπους σύνδεσης των γεγονότων σε τέτοιο βαθμό, που οποιαδήποτε αίσθηση συνέχειας κατακρημνίζεται διαρκώς. Κι αυτό, διότι ο κινηματογραφικός λόγος του Forgács δεν αφήνεται να οργανωθεί αποκλειστικά και μόνο γύρω από μία σύνταξη ιστορικού χαρακτήρα, προτιμώντας μια *αποσταθεροποιημένη αφήγηση*: το σημαντικό έχει την ίδια δυναμική με το ασήμαντο, το επικίνδυνο συγκατοικεί με το ασφαλές, το γεωγραφικά μακρινό αντιπαραβάλλεται με το οικείο, το χρονολογικά πρωτύτερο δεν τοποθετείται πάντα πριν το μεταγενέστερο και ο ρόλος του αφηγητή μεταλλάσσεται ασταμάτητα (δύο αφηγητές διαφορετικών φύλων αναλαμβάνουν το voice over, κείμενα υπέρτιτλων, άλλοτε του Παπαναστασίου κι άλλοτε του Forgács, λήψεις του κατακτητή, λήψεις του ΕΛΑΣ, πλάνα επικαίρων διαφόρων χωρών). Έτσι, η παρουσίαση του «κινηματογραφιστή μας»[27] που αποτελείται από τη νεανική διαδρομή του Άγγελου Παπαναστασίου, τις ανέμελες εικόνες της οικογένειάς του, τα θεατρικά παιχνίδια με τους φίλους του στο Ζάππειο στα τέλη της δεκαετίας του 1930, τις φωτογραφίες με τον φίλο του πρίγκιπα Παύλο, πλαισιώνεται από το πρώτο πλάνο της ταινίας όπου δύο πεινασμένα σκυλιά αποτελειώνουν το κουφάρι ενός ζώου, τρυπιέται από τις εικόνες της Μικρασιατικής καταστροφής και των πτωμάτων εκτελεσμένων, και ολοκληρώνεται με τις φωτογραφίες όπου βρίσκεται στο πλευρό του Μεταξά. Όλα αυτά, στα πρώτα έξι λεπτά της ταινίας.

Μέσα από την ίδια λογική, οι απλές και σχεδόν αδιάφορες στιγμές της προσωπικής του ζωής, ο γάμος του με τη Στέλλα Φωτοπούλου, η ζωή και οι γιορτές στο σπίτι του στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας 112, αλλά επίσης, και κυρίως, η γέννηση της κόρης του Λουκίας και η καταγραφή των πρώτων χρόνων της ζωής της, θα αναμετρώνται κινηματογραφικά με το «ιστορικά τεράστιο» της Κατοχής, από την αρχή ως το τέλος της ταινίας. Η επιμονή του Forgács να μοντάρει το αδιάφορο με το σημαντικό είναι χαρακτηριστική και αδιαμφισβήτητη. Μάλιστα, από ένα σημείο κι έπειτα ο θεατής συνηθίζει στην ιδέα ότι οι όμορφες οικογενειακές στιγμές γύρω από το ζευγάρι και τη μικρή Λουκία είτε προηγούνται, είτε έπονται του τραγικού της μεγάλης Ιστορίας. Η Λουκία είναι σα να συγκατοικεί μέσα από το μοντάζ του Forgács με το «αποτρόπαιο» της κατοχής. Τα πλάνα της, όσο μεγαλώνει ανέμελα, τα βρίσκουμε, συστηματικά, πλαισιωμένα από άλλα, μιας ιστορίας που δε θα διασταυρωθεί με τη δική της παρά στο τέλος της ταινίας˙[28] σφηνωμένα μέσα στις λήψεις των περιπολιών του κατακτητή, των δολοφονημένων του ΕΛΑΣ και των επισκέψεων των Ναζί στην Ακρόπολη, αλλά και σε άλλα, όπως αυτά του θανάτου της γιαγιάς της και της υποδοχής του ΕΛΑΣ σε ένα χιονισμένο ελληνικό χωριό του βορρά, των χαφιέδων και της επίσκεψης του Χίμλερ, των κρεμασμένων στην Αθήνα το 1944, και του σκαψίματος των τάφων για τους 73 εκτελεσμένους της 2 Σεπτέμβρη 1944 από τους Γερμανούς. Μαζί με αυτές τις λήψεις, οι γιορτές, οι χοροί

και τα γλέντια της οικογένειας, υφαίνονται ατάραχα με το ιστορικό τραύμα. Η Λουκία είναι σαν να μεγαλώνει προστατευμένη μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο του πατέρα της, αλλά εντελώς απροστάτευτη στη θέση που της δίνει το μοντάζ του Forgács. Ο χρόνος είναι σαν να ψάχνει κατεύθυνση και η ιστορία παρουσιάζεται, όχι ως νήμα που ξετυλίγεται, αλλά ως δίχτυ γεμάτο τρύπες.

Ομοίως, η εικόνα μετατρέπεται σε επιφάνεια που υπόκειται σε πολυάριθμες επεμβάσεις, μεταλλάξεις και στρεβλώσεις από τον Forgács, οι οποίες δεν γίνονται για να βελτιώσουν την ταλαιπωρημένη της από τον χρόνο όψη αλλά, αντιθέτως, για να υπογραμμίσουν την ευθραυστότητά της: αργή κίνηση, αντίστροφη κίνηση (μπρος-πίσω), αντιστροφή της εικόνας από θετική σε αρνητική, πάγωμα εικόνας, χρωματισμός μιας ανθρώπινης φιγούρας στο κάδρο για να ξεχωρίσει κ.α. Με άλλα λόγια, η εικόνα είναι σα να διστάζει διαρκώς, ψάχνοντας την ταυτότητά της, σα χαμένη στις αμέτρητες πιθανότητες επιβίωσής της, σαν αναρωτώμενη για τη σωστή ταχύτητα εκτύλιξής της, σαν σκεπτική αναφορικά με τη σχέση της με τον ιστορικό χρόνο.

Ακόμη, χαρακτηριστικές είναι κάποιες διπλοτυπίες (fondus enchaînés) στις οποίες ο Forgács χρησιμοποιεί καμένα, σάπια ή πεταμένα ρετάλια φιλμ για να περάσει από τη μία θεματική ενότητα στην άλλη. Σαν το δέσιμο των εικόνων να μην μπορούσε να περάσει παρά από το μη-αναπαραστατικό, το μη-αφηγηματικό, το μη-μιμητικό, δηλαδή από αυτό που αρνείται την ίδια την έννοια της εικόνας αρχείου, κατακεραυνώνοντας οποιαδήποτε προσπάθεια αποδεικτικού συλλογισμού. Οι στιγμές αυτές ίσως να παραπέμπουν στην ομολογία του ίδιου του Παπαναστασίου, την οποία ακούμε σε voice over απ'το ημερολόγιό του, όταν περιγράφει τις αμέτρητες άχρηστες λήψεις λόγω των συνθηκών.[29] Σε αυτή την περίπτωση, οι εικόνες αυτές, που με την πρώτη ματιά δεν δείχνουν απολύτως τίποτα θυμίζοντάς μας αυτές του πειραματικού σινεμά, μετατρέπονται σε μαρτυρίες συνθηκών λήψης και άρα ιστορικής πραγματικότητας. Αποκτούν έτσι μία αξία απρόβλεπτη κι απρόσμενη, καθώς από φιλμικά απομεινάρια αποτυχημένων λήψεων μεταμορφώνονται προοδευτικά σε βουβά μνημεία που μιλούν μέσα από την καταστροφή του πεπρωμένου τους.

Αν σε όλα αυτά, προσθέσουμε και την πολυεπίπεδη δουλειά στον ήχο, είναι προφανές ότι ο Forgács, αντί να μιλήσει απλά για την ενδιαφέρουσα συμβολή ενός μεγαλοαστού στα πράγματα της περιόδου της κατοχής, προτιμά να δημιουργήσει ένα σύμπαν αντηχήσεων, ανταναμλάσεων και διαθλάσεων, μέσα από το οποίο αναδύεται η ιστορία ως «πιθανότητα αυτού που υπήρξε».[30]

Ο σχεδιασμός του ήχου (bruitage) άλλοτε συμπληρώνει και ενισχύει τη δύναμη της εικόνας αγκαλιάζοντάς την, άλλοτε απομακρύνεται παίρνοντας τη δική του πορεία, ανεξάρτητη και μυστηριώδη, κι άλλοτε κόβεται σαν μαχαίρι αφήνοντας τα πλάνα να συνεχίσουν τη διαδρομή τους μέσα σε μια ανησυχητική σιωπή. Η μουσική του Tibor Szemző, άλλοτε ρυθμική και σίγουρη κι άλλοτε μπάσα και διστακτική, ακολουθεί κι αυτή την δική της πορεία τις περισσότερες φορές, αρνούμενη να υπογραμμίσει ή να κατευθύνει. Μάλιστα, η επιλογή των γνωστών ελληνικών τραγουδιών «Μαυραγορίτες» (Γιώργος Νταλάρας, Μιχάλης Γενίτσαρης) και «Βάζει ο Ντούτσε τη Στολή του» (Σοφία Βέμπο, Γιώργος Θίσβιος, Θεόφραστος Σακελλαρίδης) σε τρία σημεία της ταινίας, ακριβώς επειδή λειτουργούν ως σηματοδότες μίας συμβατικής ακουστικής συνήθειας του θεατή, λαμβάνονται ως παράταιρα και αταίριαστα, διότι το κινηματογραφικό σύμπαν που τα υποδέχεται δομείται γύρω από ρήξεις και όχι από συνέχειες.

Ο Péter Forgács δημιουργεί ένα κινηματογραφικό έργο που προτείνει μια ιδιαίτερη επανεγγραφή της ιστορίας και η οποία συνοδεύεται από μία επανεγγραφή του ίδιου του σινεμά, αναδεικνύοντας ως κύρια χαρακτηριστικά της φιλμικής του φόρμας τα χάσματα, τις στάσεις και τις ρίξεις. «Η ιστορία που παράγεται» γράφει η Beatriz Rodovalho «ξεπερνά το ορατό. Είναι μία ιστορία του αόρατου […] η οποία δημιουργείται από ένα αντικείμενο που λαχταρά τη συνέχεια αλλά είναι βασισμένο στη ρήξη και την αποσπασματικότητα.»[31] Εντούτοις, σε αντήχηση με τις εντάσεις της ιστορίας, η φόρμα αυτή, στις περισσότερες ταινίες του, δεν έχει σκοπό να διαλύσει, ούτε τη χρονική συνέχεια, ούτε την αφηγηματική δομή. Θα ήταν, άλλωστε, πολύ εύκολο.

Ο François Niney, επ' αυτού, σημειώνει ότι «η επαναχρησιμοποίηση [ως πράξη], είναι επίσης το να επιδιορθώσεις, το να ξαναράψεις […] το κομμένο νήμα του ιστορικού ιστού, του ιστού της ζωής.»[32] Κι αυτό φαίνεται να διαπερνά από άκρη σε άκρη την προσέγγιση του Forgács μέσα από τη δουλειά του μοντάζ: το να ξαναδείς, να επέμβεις εκ νέου και να προτείνεις μια νέα δομή, είναι να δώσεις μια νέα ζωή στις εικόνες αυτές με σκοπό να δημιουργηθεί μία νέα μνήμη, διασώζοντας ό,τι απωθήθηκε. Ο Jacques Derrida γράφει ότι: « οι καταστροφές που σημαδεύουν το τέλος αυτής της χιλιετίας, είναι επίσης τα αρχεία του κακού: κεκαλυμμένα ή κατεστραμμένα, απαγορευμένα, στρεβλωμένα, 'απωθημένα'.»[33] Ο Derrida υποστηρίζει ότι το αρχείο έχει μία έμφυτη τάση αυτοκαταστροφής, μία παρόρμηση θανάτου που το κατατρώει. Στην πράξη της επαναχρησιμοποίησης, της «αναρχειοποίησης» όπως την αποκαλεί, ο γαλλοαλγερινός διανοητής διαβλέπει μία σημαντική ευκαιρία ανάμνησης. Μια ευκαιρία να ιδωθεί αυτό που απωθήθηκε, απαγορεύτηκε ή ξεχάστηκε. Αυτού του είδους η «αναρχία», την οποία διαβλέπουμε ξεκάθαρα στο *Angelos' Film,* πέραν της ανατρεπτικής της φόρμας, είναι επίσης, και κυρίως, μία πράξη αντίστασης, βαθειά πολιτικής, διότι δεν ανακρίνει μόνο το παρόν, αλλά ανοίγεται προς το μέλλον: «το ερώτημα του αρχείου δεν είναι […] ένα ερώτημα του παρελθόντος. […] Είναι ένα ερώτημα του μέλλοντος, η ερώτηση του ίδιου του μέλλοντος, η ερώτηση μιας απάντησης, μιας υπόσχεσης, μιας ευθύνης για το μέλλον.»[34] ■

Παραπομπές

1. Στα ελληνικά ο όρος είναι, συνήθως, «ερασιτεχνικά φιλμ για οικογενειακή χρήση» ο οποίος συμπτύσσει δύο όρους του γαλλικού κινηματογραφικού λεξιλογίου *film d'amateur* και *film de famille*. Υπό αυτή την έννοια, όπως και στα γαλλικά, το χαρακτηριστικό της «οικογενειακής χρήσης» αυτομάτως ορίζει τις ταινίες αυτές ως υποκατηγορία των «ερασιτεχνικών φιλμ». Στο κείμενο αυτό, ωστόσο, θα χρησιμοποιήσω τον όρο *home movie* ως τον πιο διαδεδομένο στην –κυρίως αγγλική- βιβλιογραφία που αφορά στο έργο του Peter Forgács.

2. Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de l'*Œuvre d'art dans l'époque de la reproduction mécanisée* [1936] », μετ. J-M. Monnoyer, *Écrits français 1*, éd. Gallimard, Paris 1991, σ. 180, μτφ. δική μου (σημ.: όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μου).

3. Υπάρχει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αξίζει να σημειωθεί. Αφορά στην ταινία της Esther Choub *La Chute de la dynastie Romanov* (1927), η οποία μοντάρει όλο το υλικό μέσα από μία αρχειογραφική λογική διάσωσης, χωρίς να παρεμβαίνει μέσω του μοντάζ για να νοηματοδοτήσει και να κατευθύνει το οτιδήποτε (λόγος για τον οποίον ήρθε σε θεωρητική ρήξη με τον Dziga Vertov ο οποίος θεώρησε αυτόν το «σεβασμό» ως σταλινικό). Η Choub, που δίδαξε την τέχνη του μοντάζ στον Sergeï Eisenstein, είναι η πρώτη σκηνοθέτιδα η οποία διαβλέπει και αξιοποιεί αρχειακό κινηματογραφικό υλικό, μοντάροντάς το στην εν λόγω ταινία.
Ο Chris Marker, πολλά χρόνια μετά, θα χρησιμοποιήσει ένα σημείο της ταινίας της για να το σχολιάσει, στην αρχή της δικής του ταινίας *Le Tombeau d'Alexandre* (1992). Διαλέγει το σημείο της παρέλασης της τσαρικής οικογένειας των Ρομανόφ για την 300η επέτειό της. Ο Marker στέκεται στο σημείο που ο ευτραφής αξιωματικός κατσαδιάζει έναν θεατή ο οποίος «τολμά» να παρακολουθεί το ντεφιλέ χωρίς να έχει βγάλει το καπέλο του, θεωρώντας το ύψιστη ασέβεια. Ο γάλλος σκηνοθέτης μιλά για ένα εμβληματικό σημείο της υπεροψίας της εξουσίας. Κι έχει δίκιο. Ωστόσο, ο François Albera έρχεται, χρόνια αργότερα, να αποδείξει ότι το σχόλιο του Marker δεν «εξάντλησε» την εικόνα. Στο κείμενό του *« La chute de la dynastie de Romanov de E. Choub à C. Marker »* [στο *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, BDIC, n°89-90, Ιανουάριος-Ιούνιος 2008, σ. 21-27] δεν στέκεται μόνο στην κίνηση του αξιωματικού αλλά επίσης, και κυρίως, στο ότι στο πρώτο πλάνο υπάρχει ένας άλλος θεατής που έχει ξεχάσει να βγάλει το καπέλο του και που, παρότι ο αξιωματικός δεν τον παρατήρησε, το βγάζει βιαστικά και γυρνά ανήσυχος προς την κάμερα. Ο Albera πιστεύει εύστοχα ότι στην κίνηση αυτή, που ο άντρας του πρώτου πλάνου βγάζει το καπέλο του και γυρνά στρεσαρισμένος προς την κάμερα, «*συμπυκνώνεται στο μάξιμουμ η κοινωνική βία της εποχής*» καθώς «*η ενοχή του θεατή ο οποίος δεν αναγνωρίστηκε, αποκαλύπτει την άσκηση της αυταρχικής εξουσίας μέσα στην διάχυτη πραγματικότητά της.»* Ωστόσο, ο Albera συνεχίζει ακόμη παραπέρα. Ερμηνεύει ολόσωστα ότι το βλέμμα προς την κάμερα αποκαλύπτει με τρόπο εξαιρετικά ενδιαφέρον τη δύναμη της παρουσίας αυτού του νέου μέσου (κάμερα) ως ένα σύστημα ταυτόχρονα ελέγχου και καταγραφής που δρα στο πραγματικό. Βλέπε επίσης τις ταινίες *Images of the world and inscription of war* (1989) και *Respite* (2007) του Harun Farocki.

4. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre de passages*, éd. Cerf, Paris, 1989, σ. 476.

5. Η δομή αυτή, απλοϊκή διότι χρονολογικής και θεματικής λογικής, θα επικριθεί από τον Vertov που διακρίνει έναν παράλογο «σταλινικό» σεβασμό στο υλικό, ο οποίος απαγορεύει την κατάθεση του καλλιτεχνικού βλέμματος που το δημιούργησε. Θα μιλήσει για ένα «σωρό κομματιών φιλμ» ο οποίος δεν έχει καμία καλλιτεχνική αξία. Η Choub από την πλευρά της, θα υποστηρίξει, αρχικά, τη θέση της λέγοντας ότι η αυθεντικότητα του υλικού δεν θα πρέπει να «πετσοκοφτεί» στο μοντάζ προς όφελος μίας ιδεολογικής φόρμας (όπως στο βερτοφικό μοντάζ), αλλά θα πρέπει να δοθεί αυτούσιο στο θεατή. Ωστόσο, το 1936 θα αναθεωρήσει κάνοντας την αυτοκριτική της: ομολογεί ότι «φετιχοποίησε» υπερβολικά το υλικό, παρασυρμένη από μία «αντικειμενική» αίσθηση που αναδύονταν από τις εικόνες αυτές, βλ. και υποσημ. 3.
Δες: STEINLE Matthias, *« Esther Choub et l'avènement du film-archive »* στο *Théorème* n° 14 *« Théâtres de la Mémoire, Mouvement des images »,* éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, σ. 12-19.

6. Jay Leyda, , *Films Beget Films. A Study of the compilation film,* Hill and Wang, New York, 1964.

7. Σχετικά πρόσφατα, η μελέτη της Christa Blümlinger μιλά για «Κινηματογράφο δεύτερου χεριού»: Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias,* éd.

Klincksieck, Paris, 2013.

8. Ό.π., σ. 21.

9. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1976. Σήμερα, υπάρχουν –μεταξύ άλλων- τρεις σημαντικοί γάλλοι διανοητές οι οποίοι ψάχνουν το σημαντικό στο κοινωνικο-αισθητικο-πολιτικά ασήμαντο: πρόκειται για τους Jacques Rancière, Patrick Boucheron και Gérard Noiriel.

10. Arlette Farge, *Le Goût de l'Archive,* éd. Seuil, Paris, 1989.

11. Marc Ferro, *Cinéma et histoire,* éd. Denoël et Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », Paris, 1977 ; *Film et histoire*, Éditions de l'EHESS, coll. « L'Histoire et ses représentations », Paris, 1984 ; *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, éd. Le Chêne, Paris, 2003.

12. Sylvie Lindeperg, *La voie des images,* éd. Verdier, Paris, 2013, σελ. 27.

13. Jacques Ranciere, « *L'Inoubliable »,* στο *Figures de l'Histoire,* PUF, Paris, 2012, σ. 26.

14. Carlo Ginzburg, Carlo Poni, *« La micro-histoire », Le Débat,* 17, (1981/10) σ. 133-136.

15. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, ό.π.

16. Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir,* Gallimard, Paris, 1982 [1969].

17. Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir,* ό.π., σ. 169-173 & Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias,* ό.π., σ. 180-183.

18. Michel Foucault, *« Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie »*, in *Dits et Ecrits I (1954-1988),* Paris, éd. Gallimard, 1994, σ. 708.

19. Roger Odin, *Les Films de famille : de "merveilleux documents"?: Approche sémiopragmatique,* éd. Klincksieck, Paris, 1995, σ. 44.

20. Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers : L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1980, σ. 21.

21. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 2014, σ. 88-89.

22. http://www.forgacspeter.hu/english

23. Με τον επί χρόνια συνεργάτη του Tibor Szemző.

24. https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/h-friki-tis-katoxis-kinimatografimeni-mesa-apo-ena-tenekedaki-syssitioy

25. Imperial War museum, Bundesfilm – archive, Institute Luce, Archivo Audiovisio del Movimento Operaio e Democratico, Μουσείο Μπενάκη – Συλλογή Μπαλάφα, Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο, ΕΡΤ και Pathé Television Archives.

26. Το υλικό ήταν πολύ μεγαλύτερο. Το κείμενο του voice over το οποίο δανείζεται κομμάτια απ'το προσωπικό του ημερολόγιο, μας πληροφορεί ότι πολύ συχνά λόγω της επικινδυνότητας των λήψεων δεν μπορούσε να ελέγξει σωστά την έκθεση του φιλμ, με αποτέλεσμα πολλά κομμάτια να καταστραφούν, είτε λόγω υπερβολικής έκθεσης («καμμένα») είτε, αντιθέτως λόγω υποέκθεσης («μαύρα»).

27. Ο Forgács, σχεδόν σε όλες τις ταινίες του, παρουσιάζει τον κινηματογραφιστή του παγώνοντας την εικόνα και «γράφοντας» δίπλα του: «Our filmaker».

28. Μετά το ξέσπασμα της μάχης της Αθήνας που ακολούθησε τα Δεκεμβριανά, ο Άγγελος Παπαναστασίου θα γράψει ένα γράμμα στη Λουκία το οποίο ακούμε σε voice over. Την πληροφορεί ότι θα πρέπει να μείνει μακριά της και λυπάται που δε θα παραστεί στα γενέθλιά της. Μαθαίνουμε επίσης ότι το κάνει για να σωθεί, μετά την παράλογη δολοφονία του αδερφού του από τους κομμουνιστές λίγες μέρες πριν.

29. Βλ. υποσημ. 26.

30. Giorgio Agamben, *Le Cinéma de Guy Debord - Image et mémoire*, èd. Hoëbeke, Paris, 1998, σ. 69-70.

31. Beatriz Rodovalho, « Amateur d'amateurs : Enjeux esthétiques et historiques du remontage de films de famille à travers l'œuvre de Péter Forgács » διδακτορική διατριβή, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, επιβλέπουσα καθηγήτρια Sylvie Rollet, ημερομηνία παρουσίασης 30 Μαΐου 2018, σ. 139.

32. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002, σ. 102.

33. Jacques Derrida, *Mal d'archive,* Galilée, Paris, 1995, σ. 7.

34. Ό.π., σ. 60.