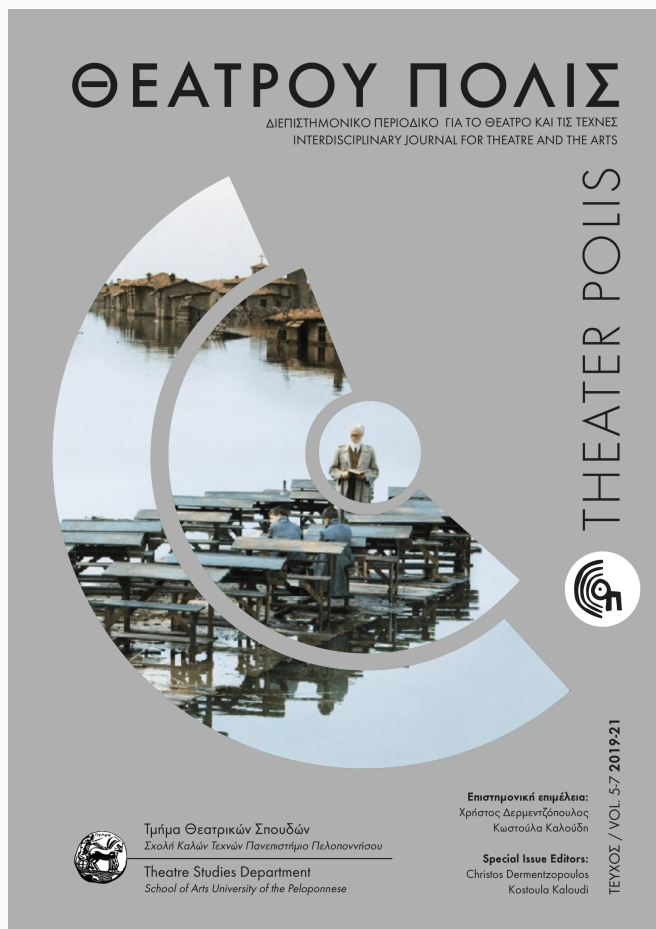


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

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



Η ταινία ως αρχείο: η αναπαραγωγή της Ιστορίας και της μνήμης στον Θ. Αγγελόπουλο

Ειρήνη Στάθη

doi: [10.12681/30785](https://doi.org/10.12681/30785)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Στάθη Ε. (2022). Η ταινία ως αρχείο: η αναπαραγωγή της Ιστορίας και της μνήμης στον Θ. Αγγελόπουλο. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 191-201. <https://doi.org/10.12681/30785>

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

Η ταινία ως αρχείο: η αναπαραγωγή της Ιστορίας και της μνήμης στον Θ. Αγγελόπουλο

Περίληψη

Η προετοιμασία και η δημιουργία μιας ταινίας με ιστορικό ή αυτοναφορικό περιεχόμενο ακολουθεί μια λογική παρόμοια, αν όχι ίδια, με αυτήν της *αρχαιοενεργοποίησης* (όπως επισημαίνει ο Eric Ketellar) διαφοροποιώντας την από την εν συνεχεία τοποθέτηση με σειρά ιεραρχίας, η οποία ακολουθεί με τη λήψη και την ηχογράφηση, αποδίδοντας μια καλύτερη κατανόηση του πώς οι σιωπηρές αφηγήσεις του αρχείου γίνονται ρητές αφηγήσεις μέσα στην ταινία. Το αρχείο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι «archivers». Ομοίως, η ταινία αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι δημιουργοί της. Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της αρχειοθέτησης στη δημιουργία ταινιών ισοδυναμεί με το «πάθος για το παρελθόν» και την «ανασκαφή» της μνήμης. Σήμερα, ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου θεωρούν ότι είναι όλο και πιο αποδεκτό να προσεγγίζουμε ταινίες μυθοπλασίας ως αντανάκλασεις του παρελθόντος. Στη μεταμοντέρνα κατανόηση, τα όρια μεταξύ ταινίας και ιστορίας εξαφανίζονται. Οι ιστορικοί έχουν δεχθεί τις αφηγηματικές στρατηγικές και τα φανταστικά στοιχεία στη συγγραφή της ιστορίας, και οι θεωρητικοί της ταινίας βλέπουν το χάσμα μεταξύ της μυθοπλασίας και της τεκμηρίωσης να εξαφανίζεται. Οι ταινίες μυθοπλασίας, όσο και οι ταινίες τεκμηρίωσης, μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος ιστορικού αρχείου. Τα όρια μεταξύ ταινιών και αρχείων σε αυτό το επίπεδο, επίσης εξαφανίζονται. Ο Godard έλεγε ότι ο κινηματογράφος είναι το μέσο που χρησιμοποιούμε για να γράψουμε ιστορία και ταυτόχρονα ότι ο κινηματογράφος διαμορφώνει τη μοναδική του ιστορία κατά την υλοποίησή του. Θα μπορούσε επίσης να μας προσφέρει τρόπους δημιουργίας ιστορίας. Το αρχείο είναι ο κατάλληλος τόπος που διευκολύνει την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος. Μέσα από το παρόν κείμενο διερευνώνται οι σχέσεις αρχείου και ταινίας, αλλά και η έννοια της ταινίας ως αρχείου στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Λέξεις κλειδιά : Αρχείο, Κινηματογράφος, Ταινία, Ιστορία, Μνήμη, Η Ταινία-Αρχείο, Θόδωρος Αγγελόπουλος

«Χωρίς το αρχείο, δεν είναι δυνατή η μνήμη ή η μαρτυρία! Ή, η μνήμη και η μαρτυρία είναι δυνατές μόνο χωρίς το αρχείο!»¹

Αντί Εισαγωγής: Αρχείο, Ιστορία, Μνήμη

Ο Dragan Kujundzic σε έναν σχολιασμό του αναφορικά με το Αρχείο και τον Derrida, υπογραμμίζει την αρχή με βάση την οποία ο τελευταίος ανοίγει μια συζήτηση για το Αρχείο στη διάλεξή του «Mal d'archive» (1995-96) και όπου το αρχείο λαμβάνεται ως «[...] the command to remember, to archive and keep, and the commencement of an institution of archivization».² Ο προβληματισμός

εκτείνεται ακόμα παραπέρα, όταν τίθεται το ζήτημα να αντιμετωπιστεί η απίστευτη πίεση «[...] to forget the archive in order to remember».³

Το «mal d'archive» (archive fever) του Derrida εκκινεί ακριβώς επιστώντας την προσοχή στην πρώτη διάσταση του αρχείου: η λέξη *ἀρχή* στην οποία παραπέμπει στην αρχή του βιβλίου του, αναφέρεται ταυτόχρονα στην εντολή να παραμένει στη θύμηση, να αρχειοθετείται και να διατηρείται κάτι και στην ενεργοποίηση ενός θεσμού αρχειοθέτησης. Από την άλλη πλευρά, όπως το καθήκον του μεταφραστή που οραματίστηκε ο Walter Benjamin, έτσι και ο αρχειοθέτης τακτοποιεί τον ιστορικό χρόνο. Επιπλέον, ο Benjamin εκφράζεται πάνω στην χρονικότητα της ιστορίας για να τη διαχωρίσει από την επιστημονική, μηχανική του ρολογιού και τον ημερολογιακό ιστορικό χρόνο: «Η Ιστορία είναι το αντικείμενο μιας δομής, της οποίας ο χώρος δεν είναι ομοιογενής και κενός, αλλά ο χρόνος γεμάτος από την παρουσία του τώρα».⁴ Η μετάφραση και η ερμηνεία συμβαδίζουν ως δύο μέλη της πράξης ενθύμησης-μνήμης, αρχειοθέτησης, μετρώντας τον χρόνο αφενός, δημιουργώντας συνείδηση της Ιστορίας αφετέρου, και μέσω αυτής, αποδίδοντας νόημα στη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το αρχείο νοείται, έτσι, το τέλος αλλά και το αποτέλεσμα της διατήρησης της μνήμης και της μαρτυρίας. Οποιοσδήποτε προβληματισμός σχετικά με τη μαρτυρία, τη μνήμη, το αρχείο και την αρχειοθέτηση πρέπει να ενεργοποιήσει όλες τις σκέψεις, την ηθική, τη γραφή, την παράδοση, την τέχνη και τον πολιτισμό της ανθρωπότητας και να προωθήσει την ερμηνεία των ανθρώπινων ενεργειών και έργων.

Κατά την εκτίμησή μας για τα αρχεία, υπάρχουν δύο διαστάσεις που πρέπει να εξετάσουμε: το αρχείο του παρελθόντος (οργάνωση της ανθρώπινης μνήμης, όσον αφορά τη δημιουργία ιστορικών συνεκτικών και καταλογογράφησης) και το αρχείο του μέλλοντος (ερμηνεία και διαχείριση της ανθρώπινης μνήμης).

Το ζήτημα εδώ σηματοδοτεί τόσο τη ζήτηση της αρχειοθέτησης, όσο και την ανάγκη αντιμετώπισης της πίεσης για την απολησμόνηση του αρχείου που αναφέρθηκε παραπάνω. Ένας τρόπος να ξεχάσεις το αρχείο είναι η μετατροπή του σε μια νέα μορφή πηγής και αναπαραγωγής ιστορίας και μνήμης. Το αρχείο υπάρχει βασισμένο στην πολύ αρχέγονη και δομική εκτροπή της μνήμης, διότι «δεν υπάρχει αρχείο χωρίς τόπο αποστολής, χωρίς τεχνική επανάληψης και χωρίς μια κάποια 'εξωτερικότητα'. Δεν υπάρχει αρχείο χωρίς το έξω (από αυτό)».⁵ Ο Eric Ketelaar σχολιάζοντας τη λειτουργία του αρχείου, αναδεικνύει την τεκμηριωτική διάσταση του αρχείου, θεωρώντας τη βασικό στοιχείο της μνήμης:

Τα αρχεία είναι μνήμη, επειδή αποτελούν τεκμήρια. Δεν αποτελούν μόνο αποδεικτικά στοιχεία μιας συναλλαγής, αλλά τεκμήρια

κάποιου ιστορικού γεγονότος, που είναι είτε μέρος της ίδιας της συναλλαγής, ή που μπορεί να ανιχνευτεί μέσω της συναλλαγής, ή αυτό που σε άλλες περιπτώσεις ενσωματώνεται στην εγγραφή, ή στο πλαίσιο της διαδικασίας αρχειοθέτησης.⁶

Με αυτήν την έννοια, η μνήμη καθίσταται αδύνατη εξαιτίας της επιτακτικής ανάγκης αρχειοθέτησης. «Πριν από την αρχειοθέτηση (archivation) ωστόσο, υπάρχει μια άλλη 'στιγμή της αλήθειας'. [...] Είναι η αρχειο-ενεργοποίηση (archivalization)» που σημαίνει, σύμφωνα με τον Ketelaar, «[...] τη συνειδητή ή ασυνείδητη επιλογή (που καθορίζεται από κοινωνικούς και πολιτιστικούς παράγοντες) να ερευνηθεί, αν κάτι αξίζει να αρχειοθετηθεί».⁷ Ο Ketelaar ισχυρίζεται ότι η αρχειοενεργοποίηση προηγείται της αρχειοθέτησης, ενώ ο Popper σημειώνει ότι ο προβολέας της αρχειοενεργοποίησης πρέπει να 'σαρώνει' τον κόσμο, για να φέρει κάτι στο φως με την αρχειακή έννοια, προτού προχωρήσουμε στην εγγραφή, την καταγραφή, την εγχάραξη, εν ολίγοις, πριν την αρχειοθέτηση. «Αυτό που καθιστά ορατό ο προβολέας», γράφει ο Karl Popper, «θα εξαρτηθεί από τη θέση του, στον τρόπο που επιλέγουμε να τον κατευθύνουμε, στην ένταση του, το χρώμα κ.λπ. αν και, φυσικά, θα εξαρτηθεί επίσης σε μεγάλο βαθμό από τα πράγματα που φωτίζει».⁸

Φαίνεται ότι η προετοιμασία της δημιουργίας μιας ταινίας ακολουθεί την ίδια λογική της αρχειοενεργοποίησης, διαφοροποιώντας την από την εν συνεχεία καταγραφή ή «αρχειοθέτηση» (τοποθέτηση σε μία σειρά ιεραρχίας), η οποία ακολουθεί με τη λήψη και την ηχογράφηση, αποδίδοντας μια καλύτερη κατανόηση του πώς οι σιωπηρές αφηγήσεις του αρχείου γίνονται ρητές αφηγήσεις μέσα στην ταινία. Το αρχείο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι «archivers». Ομοίως, η ταινία αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, όπως την αντιλαμβάνονται οι δημιουργοί της. Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της αρχειοθέτησης στη δημιουργία ταινιών ισοδυναμεί με το «πάθος για το παρελθόν»⁹ και την «ανασκαφή» της μνήμης.

Ο Derrida θα αναφέρει τις συνέπειες αυτής της πτυχής του αρχείου στο απόρρητο και τρομερό όριό τους, λέγοντας ότι «ο πυρετός του αρχείου» στις πιο βίαιες συνέπειες και δυνατότητές του «οδηγεί στο ριζοσπαστικό κακό».¹⁰ Το ριζοσπαστικό κακό είναι η καταστροφή της πραγματικότητας και κατά κάποιο τρόπο καταστροφή του αρχικού αρχείου.¹¹ Εάν είναι δυνατή η καταστροφή του αρχείου, τότε η ανασυγκρότηση της πραγματικότητας, που έγινε με άλλη μορφή (ως ταινία, για παράδειγμα), είναι η δυνατότητα να ξανακάνουμε την ιστορία και να αρχειοθετήσουμε με νέο τρόπο την πραγματικότητα, μέσω ενός μετασχηματισμού της ιστορίας τέτοιου που επιτρέπεται ή προβλέπεται σε ένα κινηματογραφικό πλαίσιο.

Παραδοσιακά, όταν οι ιστορικοί ασχολούνται με ται-

νίες μυθοπλασίας, τείνουν να τις προσεγγίζουν απλά ως τρόπους να θυμούνται ή να αντανakλούν τις περιόδους κατά τις οποίες παρήχθησαν. Βλέπουν μια ταινία ως προϊόν της εποχής της και, υπό την έννοια αυτή, ως ένα διαφορετικό είδος αρχείου που πρέπει να ληφθεί υπόψη και να μην ξεχαστεί προκειμένου να θυμίζει ή να διατηρεί κάτι στη μνήμη.¹²

Σήμερα ωστόσο, ιστορικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου θεωρούν ότι είναι όλο και πιο αποδεκτό να προσεγγίζουμε ταινίες μυθοπλασίας ως αντανakλάσεις του παρελθόντος. Στη μεταμοντέρνα κατανόηση, τα όρια μεταξύ ταινίας και ιστορίας εξαφανίζονται. Οι ιστορικοί έχουν δεχθεί τις αφηγηματικές στρατηγικές και τα φανταστικά στοιχεία στη συγγραφή της ιστορίας, και οι θεωρητικοί της ταινίας βλέπουν το χάσμα μεταξύ της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ να εξαφανίζεται. Τόσο οι ταινίες μυθοπλασίας όσο και τα ντοκιμαντέρ μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος ιστορικού αρχείου. Τα όρια μεταξύ ταινιών και αρχείων σε αυτό το επίπεδο εξαφανίζονται.

Η αποδεικτική πλευρά του αρχείου που λειτουργεί ως «πρόσχημα» του κινηματογραφικού κειμένου έχει επικριθεί τον τελευταίο μισό αιώνα από εκείνους, συμπεριλαμβανομένου του Ketelaar, που θεωρούν το αρχείο ριζωμένο σε μια θετικιστική και κονστρουκτιβιστική προσέγγιση του παρελθόντος, την οποία επιδιώκουν επιδέξια να αντικαταστήσουν με ένα τεχνολογικό περιβάλλον, με μια μεταμοντέρνα προοπτική που αντλεί ιδέες τόσο από τον Foucault όσο και από την Derrida. Σε μια αξιοσημείωτη ρητορική φράση, ο Hofman παρατηρεί ότι «[...] τα αρχεία μπορούν να θεωρηθούν ως κόμβος [...] ομαδοποίησης εγγραφών σε ένα ευρύτερο νοηματικό Όλον».¹³

Οι ταινίες-αρχεία του Θ. Αγγελόπουλου

Υπό το πρίσμα των όσων αναφέραμε παραπάνω, βλέποντας κανείς σήμερα τον *Θίασο* (1975), μια ταινία όπου η πρόσφατη ελληνική ιστορία (1939-1952) αναπαριστάται μέσα από μια σειρά ιστορικών γεγονότων, ακολουθώντας τις περιπέτειες ενός περιοδευόντος θιάσου, θα παρατηρήσει ότι ξεδιπλώνονται αφενός τα ιστορικά γεγονότα καθαυτά, αφετέρου ένα σύνολο τεκμηρίων (οπτικών και λεκτικών της ελληνικής πολιτισμικής και ιστορικής πραγματικότητας).

Η ταινία μοιάζει με ένα είδος αρχείου μνήμης, το οποίο επιτρέπει τους συσχετισμούς των γεγονότων και των αντικειμένων του παρελθόντος με την τρέχουσα ιστορική περίοδο (κινηματογραφικός χρόνος -1939 -1952- και χρόνος παραγωγής της ταινίας). Τα γεγονότα τα ίδια αποτελούν ντοκουμέντα του ιστορικού παρελθόντος και ταυτόχρονα μία αίσθηση της τρέχουσας συλλογικής μνήμης της Ελλάδας. Η σχέση μεταξύ αποδεικτικών στοιχείων και μνήμης μπορεί να αναδυθεί από μία ιδιαίτερη προσέγγιση της συγκεκριμένης ταινίας: ιδωμένη ως η μαγική

προβολή, ενός περιεχομένου που είναι κρυμμένο μέσα στο μπαούλο που μεταφέρουν καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και χωρίς ποτέ οι ηθοποιοί να το αποχωρίζονται. Ωστόσο, η ταινία αποτελεί έναν κριτικό συλλογισμό γύρω από την ιστορία και το μέσο που διαθέτουμε για να διατηρήσουμε την ιστορική μνήμη ζωντανή και αναλλοίωτη. Πέρα από την περιπλάνηση των ηθοποιών μέσα στον χώρο και τον χρόνο, υπάρχει αυτό το φορτίο, που κυριολεκτικά ταυτίζεται με το μπαούλο που κουβαλούν μαζί τους, αλλά μεταφορικά με τα σημαίνοντα περιεχόμενά του.

Το μπαούλο του *Θιάσου* χρησιμοποιείται ως αρχείο ιστορικών τεκμηρίων αλλά και πληροφοριών που συλλέγει ο Αγγελόπουλος και τις μετουσιώνει σε ιδέες που προβάλλονται αργότερα επεξεργασμένες μέσα από πολλά καλλιτεχνικά και πολιτιστικά φίλτρα. Το αρχειακό υλικό, που βρίσκεται στη βάση της έρευνάς του, δεν εμφανίζεται σχεδόν ποτέ ανεπεξέργαστο στην ταινία, αλλά ως μία μετωνυμία γεγονότων και πολιτιστικών δεδομένων που είναι συνδεδεμένα με αυτό. Πιστεύουμε ότι ο στοχασμός του Αγγελόπουλου γύρω και πάνω στην ιστορία και το αρχείο ως απόδειξη του ιστορικού παρελθόντος στον *Θίασο*, είναι η ίδια η έννοια του αρχείου που έδωσαν οι Godard, Deleuze, Derrida και Doane και θα μπορούσε να είναι πολύ χρήσιμη στην συζήτησή μας εδώ. Ο Godard υποστηρίζει ότι:

Ο κινηματογράφος είναι το μέσο που χρησιμοποιούμε για να γράψουμε ιστορία και ταυτόχρονα ο κινηματογράφος διαμορφώνει τη μοναδική του ιστορία κατά την υλοποίησή του. Θα μπορούσε επίσης να μας προσφέρει τρόπους δημιουργίας ιστορίας [...]. Το αρχείο είναι ο κατάλληλος τόπος που διευκολύνει την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος [...].¹⁴

Ο Derrida από την πλευρά του εγείρει ένα σημαντικό αριθμό ερωτημάτων αναφορικά με τον ρόλο των αρχείων ως αποθετηρίων της μνήμης:

[...] Οι καταστροφές που σηματοδοτούν το τέλος της χιλιετίας είναι επίσης αρχεία του κακού: κρυμμένα ή κατεστραμμένα, απαγορευμένα, προϊόντα σφετερισμού, «καταπιεσμένα». Η χρήση τους είναι ταυτόχρονα αδέξια και εκλεπτυσμένη, κατά τη διάρκεια εμφύλιων ή διεθνών πολέμων, κατά τη διάρκεια ιδιωτικών ή μυστικών ραδιοεργασιών. Λόγω του ασυνείδητου, δεν υποτιμούμε ποτέ την ανάγκη άσκησης εξουσίας επί του τεκμηρίου, της συντήρησης και της ερμηνείας του.¹⁵

Κατά τον Derrida, το «*Mal d'archive*» θυμίζει ένα σύμπτωμα, ένα πάθος, έναν πόνο (βάρος): το αρχείο του κακού, αλλά και αυτό που καταστρέφει, που αποπέμπει

ή απομακρύνει μέχρι και την κατ' εξοχήν αρχή του Αρχείου, δηλαδή το ριζοσπαστικό κακό. Εμφανίζεται άπειρο, χωρίς αναλογία, πάντα σε εκκρεμότητα, «σε κατάσταση αρχείου του κακού», αναμένοντας χωρίς ορίζοντα προσδοκίας, ως η απόλυτη ανυπομονησία μιας επιθυμίας για μνήμη.¹⁶ Η Doane εξάλλου, μέσα από μία φροϋδική προσέγγιση, επισημαίνει την πτυχή της αποθήκευσης και της σχέσης χρόνου και της προστασίας από αυτόν ως εξής:

[...] Μια στενή εξέταση της αντιμετώπισης της μνήμης και της χρονικότητας [...] αποκαλύπτει τη συνεχή επανάληψη τριών θεμάτων: (1) την επιμονή στην εγγραφή ως μεταφορά των διαδικασιών της μνήμης, (2) τη διατήρηση μιας έννοιας αποθήκευσης και το συνακόλουθο πρόβλημα εντοπισμού και (3) η στενή σχέση μεταξύ του χρόνου και της προστασίας [...] από εξωτερικά ερεθίσματα.¹⁷

Τα δύο πρώτα θεματικά μοτίβα, η επιμονή σε μια μεταφορική εγγραφή ή εγχάραξη και η επακόλουθη απαίτηση για κάποιο είδος έννοιας της τοποθεσίας ή της αποθήκευσης, εκπονήθηκαν κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης μιας θεωρίας της μνήμης. Το τρίτο μοτίβο, η ψυχρή σύνδεση του Freud που δημιουργήθηκε ανάμεσα στην έννοια του χρόνου και την ανάγκη προστασίας από εξωτερικά ερεθίσματα, επαναφέρει τη μνήμη σε σχέση με τη χρονικότητα. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο, το αρχείο συναντά και πάλι την ταινία. Τα τεκμήρια και οι μαρτυρίες στον Θίασο τοποθετούνται περισσότερο στο ασυνείδητο ή στο συλλογικό ασυνείδητο, σε έναν χώρο της μνήμης περισσότερο παρά στην απτή πραγματικότητα.

Η Doane συνεχίζει λέγοντας ότι «Για το ασυνείδητο, ο χώρος της μνήμης είναι κατά κάποιον τρόπο ένας πραγματικά ιδανικός χώρος για απεριόριστη αποθήκευση, μια τέλεια βιβλιοθήκη στην οποία τίποτα δεν χάνεται ποτέ».¹⁸

Ο χώρος αποθήκευσης της μνήμης στον Αγγελόπουλο και συγκεκριμένα στον *Θίασο* γίνεται με δύο τρόπους: ο ένας είναι η μεταφορική μετάθεση της συμπυκνωμένης μνήμης μέσα στο μπαούλο που φέρει τα υλικά που αντιπροσωπεύουν το πνεύμα του έθνους (κοστούμια, αντικείμενα και εν τέλει μία συμπυκνωμένη μνήμη μέσω των αντικειμένων) και του λόγου της τέχνης (θεατρικά κοστούμια συνδεδεμένα με τον λόγο των ηθοποιών). Ο άλλος είναι η ταινία ως τοποθεσία επανεγγραφής και επανεγχαράξης του τεκμηρίου, μέσα όμως από την απαιτούμενη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ερμηνεία του. Η ανάγκη προστασίας από εξωτερικά ερεθίσματα εδώ ταυτίζεται με την προσπάθεια προστασίας των αντικειμένων/κειμηλίων της παράδοσης έναντι των ξένων (σκηνή που οι Άγγλοι στρατιώτες περιδύονται τα κοστούμια, αφήνοντας τη μεταφορική τους προστασία «απροστάτευτη», με την έννοια ότι για τους Άγγλους στρατιώτες δεν υφίσταται η ερμηνεία των αντικειμένων

ως περιεχομένων ενός αρχείου που παράγει μνήμη).

Η επιμονή στην εγγραφή οδηγεί στο αποκαλούμενο τεχνούργημα του «μαγικού σημειωματαρίου», (όπως το αποκαλεί ο Freud) το οποίο φαίνεται να είναι πιο αποτελεσματικό στην αναπαράσταση των εγγραφών της μνήμης. Η ταινία, ως ένα είδος «μαγικού σημειωματαρίου», μεταβάλλει διαρκώς την έννοια του αρχείου έως του σημείου να μπορέσουμε ίσως να το αποκαλέσουμε αυτό το ίδιο «ταινία» ή «ταινία-αρχείο». Στον Αγγελόπουλο όμως, αναδύεται μαζί με τα υλικά του μπαούλου και μία αίσθηση ροής του ασυνείδητου (Freud,) ως ιδανικού τόπου της μνήμης, μιας τεράστιας συσσώρευσης πραγμάτων, αισθήσεων, σκέψεων και εμπειριών.

Με λίγο διαφορετικό τρόπο σε μία άλλη ταινία του Αγγελόπουλου, *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), δραματοποιείται η δυναμική ανάμεσα στην ιστορία και τη μνήμη: πως τροφοδοτεί η μία την άλλη; Η ταινία πραγματεύεται το ταξίδι επιστροφής ενός ανώνυμου ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη (εμφανίζεται στους τίτλους της ταινίας ως Α.) στην Ελλάδα. Ένα ταξίδι που σύντομα μετατρέπεται σε μία επώδυνη ροή αναμνήσεων, μερικές από την ιδιωτική ζωή του ήρωα, άλλες από το απόθεμα της πολιτιστικής και ιστορικής μνήμης του τόπου του.

Διαπιστώνουμε τη σημασία της ιστορικής πραγματικότητας και της μνήμης στο φιλικό κείμενο, η οποία όμως εγγράφεται με έναν τρόπο που παραπέμπει, σε αντίθεση με τη μεταφορική προσέγγιση του μπαούλου στον *Θίασο*, στο Αρχείο καθαυτό, στη ματεριαλιστική του διάσταση και τα υλικά του περιεχόμενα (τις ταινίες): (1) η εισαγωγή της ταινίας αποτελείται από την ολική ενσωμάτωση του ολιγόλεπτου φιλμ των αδελφών Μανάκη *Υφάντρες* (1905)¹⁹ και (2) ο λόγος που σπρώχνει τον Α. να διασχίσει τα Βαλκάνια είναι προκειμένου να επισκεφτεί τα κινηματογραφικά Αρχεία των χωρών, αναζητώντας τρεις ανεμφάνιστες μπομπίνες των Μανάκη, γυρισμένες στις αρχές του 20^{ου}.

Οι μπομπίνες που αναζητά ο ήρωας της ταινίας πιθανότατα να είναι αυτή η διάρκεια δύο λεπτών ταινία, η οποία προβάλλεται πριν τους τίτλους της ταινίας και αντιπροσωπεύει σημαντικό μέρος της μνήμης των αρχών του αιώνα, που σώθηκε λόγω της δυνατότητας εγχάραξης της στο σελιλόιντ. Η φωνή-over του πρωταγωνιστή (Α.) βοηθά στην τοποθέτηση της ταινίας και διευκολύνει την κατανόηση του ρόλου τέτοιων εικόνων στην ιστορική μνήμη αλλά και στο ασυνείδητο: *Υφάντρες στην Αβδέλλα, ελληνικό χωριό, το 1905/Η πρώτη ταινία των αδελφών Μανάκια/Η πρώτη ταινία που έγινε ποτέ στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια/ Είναι όμως αυτή η πρώτη ταινία; Το πρώτο βλέμμα;* (Αγγελόπουλος, 1995).

Εδώ μπορούμε να κάνουμε έναν συλλογισμό παρόμοιο

με αυτόν του Derrida, αφού υπάρχει μια αναφορά σε μια Αρχή,²⁰ της ίδιας της οπτικής ιστορίας σε μια συγκεκριμένη περιοχή και μια συγκεκριμένη περίοδο. Η ερώτηση του Α. δεν έχει σκοπό να δημιουργήσει αμφιβολίες για την αυθεντικότητα της ταινίας. Η πρώην Γιουγκοσλαβία και ο πόλεμος στο περιθώριο του ερωτήματός του, υποδηλώνει ταυτόχρονα ανησυχία και δυσπιστία για την προέλευση, συγκεκριμένα την αμφιθυμία που χαρακτηρίζει κάθε έργο το οποίο στοχεύει στην επανεγκατάσταση θεμελιωδών μύθων για τον σχηματισμό των εθνών.

Όταν κοιτάξουμε από αυτήν την οπτική γωνία το *Βλέμμα του Οδυσσέα*, διαπιστώνουμε ότι, τουλάχιστον στο κομμάτι που αφορά στην ιστορική του διάσταση, είναι κάτι περισσότερο από τα ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του πολέμου στην πρώην Γιουγκοσλαβία και την επακόλουθη διαίρεση της χώρας σε περισσότερα έθνη. Όπως το ντοκιμαντέρ των αδελφών Μανάκη είναι κάτι περισσότερο από μια απλή καταγραφή της καθημερινής ζωής στις αρχές του 20ού αιώνα, αφού έχει μετατραπεί πλέον σε μαρτυρία, ανάμνηση και τελικά μνήμη που μπορεί να συμβάλλει στο να δημιουργήσει τάξη στο ιστορικό χάος των Βαλκανίων.

Στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* σχηματίζεται ένα δρομολόγιο μέσω μιας γεωγραφικής περιοχής που χαρακτηρίζεται από σημαντικό αριθμό πολιτιστικών και ιστορικών γεγονότων που διαμορφώνουν το καθεστώς και τις ιδιαιτερότητες ολόκληρων των Βαλκανίων, καθώς και ένα εσωτερικό δρομολόγιο για την ανακάλυψη μιας αρχής της προσωπικής ζωής του πρωταγωνιστή (ψιθυρίζει τον στίχο T.S. Eliot, «Στο τέλος μου είναι η αρχή μου», υπογραμμίζοντας την υβριδική του ταυτότητα, που προέκυψε από τη «διασπορική» του κατάσταση). Η αρχή και το τέλος ταυτίζονται στον βαθμό που ολοκληρώνεται ο κύκλος του ταξιδιού με μια επιστροφή στην Αρχή.

Σε αυτό το πλαίσιο, το τρίτο θέμα που αναφέρθηκε προηγουμένως, συνδέεται κατά την Doane με τη στενή σχέση μεταξύ της έννοιας του χρόνου και της ανάγκης προστασίας του εαυτού από εξωτερικά ερεθίσματα, επισημαίνοντας το πρόβλημα της μνήμης και της χρονικότητας, όπως το εξέφρασε ο Freud. Η συνείδηση και η μνήμη στη φροϋδική σκέψη είναι ασύμβατες: οι αναμνήσεις είναι αληθινές και βρίσκονται στο ασυνείδητο παράγοντας διαρκώς ερεθίσματα.²¹

Έτσι, καθώς ο Α. πραγματοποιεί αυτό το ταξίδι στα αρχεία των Βαλκανίων, βιώνει το παρελθόν και ως εκ τούτου το ξαναζεί. Επίσης, το ταξίδι καθαυτό προσφέρει μια ανατομία της διηγηματικής δομής [discursive structure] (που σηματοδοτεί κάθε πράξη του ήρωα που περιλαμβάνει αργότερα ιδεολογικές και πολιτικές διαστάσεις) αλλά εμπλέκει και τον ρόλο των αρχείων στην πολιτιστική μνήμη και στον σχηματισμό της ιστορικής συνέχειας και ιδεολογίας. Ο Α. βιώνει το ταξίδι ως επίσκεψη σε ένα αρχείο της ιστορίας

«ζωντανό» και δημιουργεί επίσης ένα είδος καταλόγου ιστορικών «πραγμάτων», στον βαθμό που καθιστά την ίδια την ταινία εναργό -σε χρόνο ενεστώτα- αρχείο αναμνήσεων, τόσο προσωπικών όσο και συλλογικών.

Η αναζήτηση των ανεμφάνιστων μπομπινών από τον Α., οι οποίες φαίνεται να περιφέρονται από χώρα σε χώρα ή από πόλη σε πόλη ή από Ταινιοθήκη σε Ταινιοθήκη στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, υπηρετεί ώστε να εδραιωθεί αφενός η γενεαλογία του πολέμου και αφετέρου η γενεαλογία της μνήμης. Από την άλλη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Kamboureli,

[...] εφιστά την προσοχή στο πώς η ιστορία επαναλαμβάνεται στους αιώνες, καθώς αυτή η επανάληψη είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους η πολιτιστική μνήμη εκδηλώνεται και ερμηνεύεται μέσω της ιστορίας. Αν το οπτικό αρχείο του Μανάκη τεκμηριώνει την περίπλοκη και τραυματική καταγραφή του βαλκανικού παρελθόντος, λειτουργεί επίσης ως προηγούμενη αφήγηση που προαναγγέλλει την παρούσα βία, αναλαμβάνοντας έτσι μια προληπτική λειτουργία.²²

Ως αρχείο ιστορικής και πολιτιστικής μνήμης, το αρχείο «[...] δεν διαθέτει θεωρητικό πλαίσιο. Η μέθοδός του είναι προσθετική: προσφέρει ένα σύνολο γεγονότων, προκειμένου να γεμίσει έναν ομοιογενή και κενό χρόνο»,²³ και έτσι ανήκει σε ένα συντακτικό που αντιλαμβάνεται την ιστορία ως ιστορικισμό, το οποίο αφορά στο «παρόν ως εδώ και τώρα».²⁴ Ωστόσο, όταν ο Α. ανακαλύπτει τις εικόνες αυτού του αρχείου, δεν βλέπει κάποιες εικόνες του παρελθόντος που «έχουν παγώσει στον χρόνο»,²⁵ αλλά μια αφήγηση του παρελθόντος, εξού και η επιθυμία του να εντοπίσει τις χαμένες μπομπίνες. Η περίπλοκη διαστρωμάτωση της οπτικοποίησης που χαρακτηρίζει τη δραματοποίηση της ζωής και του έργου των Μανάκη (η σκηνή στη θάλασσα με το μπλε καράβι) στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ενισχύει αυτήν τη στάση. Υπό αυτήν την έννοια, το αρχείο γίνεται ξανά η ίδια η ταινία ή, ίσως, η ίδια η ρίζα (ως αιτία) της ταινίας.

Αυτό το είδος διατήρησης της μνήμης δείχνει ότι, ακόμη και όταν θεσμοθετείται, η πολιτιστική μνήμη είναι ένα ρευστό αρχείο στην καλύτερη περίπτωση (όπως στο Alexander Sokurov's, *Η Ρώσικη Κιβωτός*, 2002, όπου η σειρά των γεγονότων του παρελθόντος γίνεται παιχνίδι του παρόντος), ένα αρχείο που έχει αθροιστική δομή. Όχι μόνο πρέπει να ακουστεί η ιστορία που αντηχεί στον πληθυντικό, αλλά και τα γεγονότα που θυμούνται τα άτομα είναι επιτακτικά, τα οποία πρέπει επίσης να θεωρηθούν ως αποτέλεσμα σύνθετων διαλογικών δυνάμεων. Ενώ μια προσπάθεια επίλυσης των αντιφάσεων αυτού που θυμάται θα κατέληγε αναπόφευκτα στην ομογενοποίηση, και συνεπώς στην περαιτέρω μυστικοποίηση, το παρελθόν, ακόμα και

η ίδια η δυσκολία προσδιορισμού της μνήμης, είναι επίσης αυτό που αποκαλύπτει την ικανότητα της μνήμης για τη δημιουργία μύθων, ακριβώς αυτό που αποτελεί πολιτιστική μνήμη. Ο καλύτερος τρόπος ενθύμησης είναι μέσω της ερμηνείας σωρών πραγμάτων, σκέψεων ή γεγονότων. Η ταινία του Αγγελόπουλου εμφανίζεται ως *cumuli* γεγονότων ή σκέψεων, που σχετίζονται με το ιστορικό υπόβαθρο - πρόσφατο ή παλαιότερο - και που οργανώνονται με χρήσιμο τρόπο για την απομνημόνευση.

Η πεποίθηση του δημιουργού είναι ότι η πιθανή ανακάλυψη της πρώτης ματιάς, του πρώτου βλέμματος που κοίταξε ποτέ σε αυτήν την περιοχή, μπορεί να αποκαλύψει μια δυνατότητα που θα ανατρέψει τις «αιώνιες» αντιλήψεις και έννοιες που μνημονεύονται στο εσωτερικό των κύριων εθνικών αφηγήσεων. Από αυτήν την άποψη, τα ίδια τα Αρχαία-Ταινιοθήκες (στην Αθήνα, Σκόπια, Βελιγράδι, Σεράγεβο) γίνονται ένα είδος ταινίας. Ο τρόπος με τον οποίο καταγράφεται, ερμηνεύεται και εφαρμόζεται η πολιτιστική μνήμη μέσα και έξω από το Αρχαίο, με την παρουσία ή την απουσία του *Άρχοντα* (αρχαιοθέτη, θεσμού), συνεισφέρει στο να αλλάξει την παρούσα αντίληψη και επομένως την ίδια την πορεία της Ιστορίας. Ο πόλεμος δεν είναι η άμεση εστίαση στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, ούτε υπάρχει απλώς εκεί ως το άσχημο σκηνικό του ταξιδιού, αλλά ως πλαίσιο διερώτησης της διαχρονικής του αιτίας.

Στο τέλος της ταινίας, ένα ποίημα με τη μορφή καταλόγου τεκμηρίων που μιμείται την ελληνική ή ακόμα και βαλκανική λαϊκή ποίηση και παράδοση, αν όχι την ομηρική αφήγηση (οι στροφές που Α. απαγγέλλει) είναι ένα ακόμη *αρχαίο*: αυτό μιας «καλλιεργημένης» μνήμης, που περικλείεται μέσα σε παραδοσιακούς τρόπους και δρόμους, με ποιητική μορφή, για να απομνημονεύεται πιο εύκολα, για να ακούγεται γλυκύτερα (αν θέλουμε να παραπέμψουμε στον Σεφέρη, τον αγαπημένο ποιητή του Αγγελόπουλου). Το πλαίσιο στο οποίο ο Derrida τοποθέτησε το πρώτο «mal d'archive», εξηγεί σε κάποιον βαθμό τον λόγο ύπαρξης του ποιήματος ως απαρίθμηση στοιχείων, στο εσωτερικό μιας ταινίας: είναι τα *προλεγόμενα* μιας συζήτησης για απώλειες και ταυτόχρονα προσπάθειας ενθύμησης τους, άρα και μια αιώνια επιστροφή στο θέμα της μνήμης. Το *βλέμμα του Οδυσσέα* είναι η «θέση» που σηματοδοτεί το πέρασμα από το αρχαίο στον κινηματογραφικό λόγο και από τον κινηματογραφικό λόγο πίσω στο αρχαίο. Οι γυναίκες που υφαίνουν μπροστά από τα σπίτια τους και η ίδια η ύφανση είναι η *αρχή*, η ίδια η αρχή του 20^{ου} αιώνα. Υπό αυτήν την έννοια, η ταινία γίνεται ένα είδος μουσείου, μια ενεργοποίηση της αρχαιοθέρησης, που λαμβάνει χώρα εκείνη τη στιγμή (τη στιγμή της προβολής), καθώς επιχειρεί να βρει επαρκείς μεταφορές για την αναπαράσταση της μνήμης. Ο Αγγελόπουλος βλέπει αυτήν την ταινία ως το ίδιο το πάθος του «mal d'archive»: την επιθυμία να ανακτήσει στιγμές που πυροδοτούν την έναρξη, να βρει και να κατακτήσει κάθε είδους αρχή, να «φάει το αρχαίο», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο

Barthes την εμπειρία του ιστοριογράφου Michelet στο εσωτερικό του αρχαίου.

Σκονισμένα Αρχαία, σκονισμένες ταινίες

Η Carolyn Steedman στο βιβλίο της *Dust* (2001) υποστηρίζει ότι «Τίποτα δεν ξεκινά στο Αρχαίο, τίποτα, ποτέ, αν και όλα τα πράγματα σίγουρα καταλήγουν εκεί. Δεν μπορεί κανείς να βρει τίποτα στο Αρχαίο, εκτός από μισο-ειπωμένες ιστορίες: μισά πράγματα, ασυνέχειες».²⁶

Το Αρχαίο, λοιπόν, είναι κατασκευασμένο από διαλεκτά και συνειδητά επιλεγμένα τεκμήρια του παρελθόντος και επίσης από ιστορικά θραύσματα σε άλλες μορφές (όχι γραπτές), που η επίσημη ιστορία δεν σκόπευε να διατηρήσει συμπεριλαμβανοντάς τις στις γραπτές πηγές. Η ταινία, αντίθετα, χρησιμοποιεί αυτά τα τεκμήρια και τα εξελίσσει σε μία νέα μορφή, που αναδεικνύει μια νέα (οπτικοακουστική) διάσταση του αρχαικού υλικού, και με τη χρήση αυτού του υλικού είναι δυνατή η απομάκρυνση της σκόνης από τα προηγούμενα γεγονότα και τα αντικείμενα του αρχαίου.

Η Steedman συμπληρώνει στο κείμενό της ότι, «Το Αρχαίο είναι επίσης ένας τόπος των ονείρων».²⁷ Εάν το Αρχαίο είναι τόπος των ονείρων, τότε το Αρχαίο μοιάζει να είναι πολύ κοντά στη φύση της ταινίας, αν δεχτούμε την ονειρική φύση της ταινίας, όπως συχνά αναλύθηκε με αφορμή διάφορα κινηματογραφικά ρεύματα και θεωρήσεις τόσο από την πρώιμη κινηματογραφική θεωρία (Canudo, Epstein), όσο και μετέπειτα (Bellour, Morin, Mitry). Η είσοδος στον τόπο που «ζουν» τα όνειρα και που «ζει» το παρελθόν, όπου το μελάνι πάνω σε μια περγαμνή ή δέσμες φωτός μπορούν να κάνουν τα πράγματα να «μιλήσουν», εξακολουθεί να αποτελεί το όνειρο του κοινωνικού ιστορικού, να ζωντανεύει αυτούς, που για τους πολλούς δεν υπάρχουν, ούτε καν ανάμεσα στις γραμμές των κρατικών και νομικών εγγράφων, που δεν είναι πραγματικά παρόντες, ούτε καν στα αρχαία των Επαναστατικών κινημάτων και πολιτικών φραξιών.²⁸

Το βιβλίο της Carolyn Steedman ήρθε σαν απάντηση στο *Mal d'Archive: une impression freudienne* (1995) του Jacques Derrida και αναφέρεται στη σκόνη ως μετωνυμία της πεμπτουσίας του Αρχαίου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Steedman, ο Derrida μας ανάγκασε να σκεφτούμε ότι δεν εμφυσήθηκε ζωή στις «[...] ψυχές αυτών που υπέφεραν πολλά χρόνια πριν και τώρα λησμονήθηκαν στο παρελθόν», αλλά θάνατος, που εισπνέεται με κάθε πνεύμονα του παρελθόντος».²⁹ Να θυμίσουμε σε αυτό το σημείο ότι και κατά τον Benedict Anderson, ο Jules Michelet οδηγείται στο αρχαίο προκειμένου να ενεργοποιήσει ένα ιδιαίτερο είδος εθνικής απεικόνισης. Ωστόσο ο Barthes βλέπει αυτήν την είσοδο σαν θάνατο που επέρχεται από το «φάγωμα του Αρχαίου», την κατάποση της σκόνης.³⁰

Αυτός ο «θάνατος» στο βιβλίο της οφείλεται στην «εισπνοή» της σκόνης κυριολεκτικά και τον θάνατο από την επίδρασή της στον οργανισμό, και μεταφορικά στην επικάλυψη με σκόνη όλων των πραγμάτων που καλύπτονται είτε μέσα στο Αρχείο, είτε στην ίδια τη μνήμη.

Στο σημείο αυτό συναντάμε ακόμη έναν συσχετισμό του έργου του Αγγελόπουλου με την αρχαική σκόνη, αλλά και τον θάνατο της «εισπνοής του παρελθόντος». Η σκόνη του χρόνου, που είναι και ο τίτλος της τελευταίας ολοκληρωμένης ταινίας του (*Η σκόνη του χρόνου. Το τρίτο φτερό*, 2008) αποτελεί κυριολεκτικά το άγγιγμα του κακού, το ιστορικό κακό, τα γεγονότα και οι περιπέτειες της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα γίνονται η αφορμή για έναν διαρκή θάνατο, αφού όλα γίνονται παρελθόν πολύ γρήγορα και ο σκηνοθέτης-ιστορικός δεν διαθέτει πια την ίδια ευκολία να ανασύρει τη σκόνη και να φέρει την ιστορία της ταινίας και την ιστορία της Ευρώπης στο παρόν.

Ο Αγγελόπουλος το έχει διευκρινίσει πολλές φορές ότι δύσκολα καταφεύγει στο Αρχείο (*Αθήνα*, 1983), ωστόσο τις φορές που το πράττει είναι όταν αισθάνεται την ανάγκη να ενεργοποιήσει ένα ιδιαίτερο είδος εθνικού φαντασιακού: αυτού που δεν μπορεί να στηρίζεται στις δοξασίες και πεποιθήσεις που «σκοτώνουν» αιώνες τώρα την αντικειμενικότητα, αλλά αυτού που μπορεί να ξεδιαλύνει τη θανατηφόρα σκόνη και να αποτρέψει το ιστορικό κακό. Οι νεκροί και λησμονημένοι άνθρωποι που «ξεθάβει» δεν είναι καθόλου ένα τυχαίο σύνολο ξεχασμένων, ανώνυμων νεκρών. Είναι εκείνοι των οποίων οι θυσίες, καθ' όλη τη διάρκεια της Ιστορίας, κατέστησαν δυνατή την επιβίωση ενός ολόκληρου πληθυσμού από το 1920 και την αυτοσυνείδητη εμφάνιση του ελληνικού έθνους. Είναι αυτοί που εισέπνευσαν τον θάνατο «κλεισμένοι» στα επίσημα Αρχεία ως ανώνυμα σύνολα ή μονάδες χωρίς καμία ηρωική υπόσταση.

Η σιωπή της ιστορίας και ο θάνατος στη *Σκόνη του Χρόνου* δεν αποτελούν εμπόδια στην εκταφή των βαθύτερων επιθυμιών των ανθρώπων, καθώς καταγράφονται στο σελιλόιντ και στον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης-ιστορικός βρήκε τον εαυτό του ικανό να μιλήσει εκ μέρους των νεκρών και να ερμηνεύσει τις λέξεις και τις πράξεις που οι ίδιοι δεν είχαν καταλάβει. Δεν ήταν ακριβώς ο Αγγελόπουλος-ιστορικός,³¹ ούτε ο Ιστορικός εν γένει,³² που διενήργησε αυτήν την ερμηνεία (παρόλο που ήταν, ακριβώς, μια συγκεκριμένη ημέρα, μια ημερομηνία, μια ζωντανή εποχή, όταν η ταινία θέλησε να περάσει τις πύλες των Αρχείων, να εισπνεύσει τη σκόνη των νεκρών και να δώσει επίσης ανάσα στον ιστορικό άνθρωπο ή στον άνθρωπο που κάνει την Ιστορία). Στην πραγματικότητα, υπήρξε ένας δημόσιος λειτουργός (άρχων), που ονομάζεται Ιστορία, που διενήργησε το έργο της ανάστασης:

Ναι, όλοι όσοι πεθαίνουν αφήνουν πίσω

τους κάτι, τη μνήμη τους, και απαιτούν να τη φροντίζουμε. Για όσους δεν έχουν φίλους, ο δημόσιος λειτουργός πρέπει να παρέχει αυτήν τη φροντίδα. Για τον νόμο, ή τη δικαιοσύνη, είναι πιο σίγουρο από όλα τα τρυφερά λησμονημένα δάκρυά μας που στεγνώνουν τόσο γρήγορα. Αυτός ο λειτουργός είναι η ιστορία.³³

Τα Μέσα αναφέρονται συχνά σε νέες εξελίξεις στα μουσεία και αρχεία, που παραβλέπουν τη σκόνη τους, δηλαδή εκείνη τη διάσταση της σκόνης που, όπως είπαμε παραπάνω, αποτελεί μετωπυμία της ουσίας του αρχείου. Μια τέτοια εικόνα απεικονίζει τα αρχεία σαν να μην έχουν καμία σχέση με το παρόν, καθώς βρίσκονται σχεδόν «άθικτα», αλλά σε κατάσταση αποσύνθεσης κάτω από τη σκόνη. Ο Αγγελόπουλος (σαν να διαβάζει την Carolyn Steedman) πηγαίνει πολύ πέρα από αυτό, παράγοντας «ιστορικά μηνύματα» σε κάθε στάδιο της παραγωγής. Αυτό απαιτεί μια εξερεύνηση της φύσης της Ιστορίας και μια διάδραση με τις διαφορετικές μορφές της σκόνης: μία κυριολεκτική, μία κάποια λογοτεχνική και μία μεταφορική.

Στο σενάριο της ταινίας *Η σκόνη του χρόνου*, κατά τη διάρκεια μιας σκηνής που αρθρώνεται σαν ένα είδος αποχαιρετισμού, ο Jacob, ο γέρος και σύντροφος των δύο πρωταγωνιστών, λέει: «Στη σκόνη του χρόνου, που πέφτει πάνω από τα πάντα, το μικρό και το μεγάλο [...]».³⁴ Η ταινία είναι αυτό που ο Benjamin είχε ονομάσει «αισθητική της αποκάλυψης». Η συμπιλίωση μεταξύ ιδιωτικών και δημόσιων αναμνήσεων είναι στην πιο έντονη στιγμή της σε αυτήν την πρόταση. Μέσω της σκόνης όλα τα πράγματα μπορούν να διατηρηθούν ανέγγιχτα ή όπως υποστηρίζει η Carolyn Steedman:

Η σκόνη είναι το αμετάβλητο, παράδοξο σύνολο πεποιθήσεων για τον υλικό κόσμο, το παρελθόν και το παρόν, που κληρονόμησε από τον 19ο αιώνα, με τον οποίο προσπαθεί να παλέψει η σύγχρονη ιστορία-συγγραφή. Η σκόνη είναι επίσης η αφηγηματική αρχή για την συγγραφή της Ιστορίας.³⁵

Η ταινία του Αγγελόπουλου δίνει έμφαση στην επιλεκτικότητα των αρχείων και αντιτίθεται σε αυτήν με την πολυπλοκότητα της μνήμης. Χρησιμοποιεί μια συζήτηση για την ιστορία, για να δείξει πώς η Ιστορία του 21ου αιώνα δημιουργεί ξεκάθαρες αφηγήσεις για το τι πραγματικά συνέβη. Η σκόνη είναι το σύμβολο των παλιών ιστορικών προσεγγίσεων που επιμένουν και δεν μπορούν εύκολα να διαγραφούν. Έτσι, και με δεδομένο τον τίτλο της ταινίας, χάνουμε την υλικότητα και την πραγματικότητα του αρχείου, αλλά κερδίζουμε τον ποιητικό (υλισμό) της ταινίας ως *τόπος* (με την έννοια της μεθόδου ανάπτυξης επιχειρημάτων) του Αρχείου.

Αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια συζήτηση σχετικά με τις αξίες της ενσωμάτωσης της κειμενικότητας και της ουσιαστικότητας κατά την ερμηνεία του παρελθόντος μέσω της ταινίας. Ο Αγγελόπουλος δεν εξερευνά τη δύναμη του αρχείου ως συλλογή, αλλά ως αποθετήριο, όπου όλα τα πράγματα έχουν την ίδια αξία (δεν υπάρχει διαχωρισμός σε σημαντικά και λιγότερα σημαντικά). Τα στοιχεία που εισέρχονται σε μια συλλογή αρχείων δεν διατηρούν μόνο τη σημασία τους ως αναμνηστικά προηγούμενων εκδηλώσεων. Αντίθετα, συνεχίζουν να αποδίδουν νοήματα καθώς καταλογογραφούνται, επισημαίνονται και διατηρούνται ως μέρος μιας συλλογής. Όμως, παίρνουν ένα περαιτέρω νόημα, αν παραμείνουν κάτω από τη σκόνη του «χρόνου», που (ο χρόνος) φαίνεται να είναι η κύρια δύναμη για την ερμηνεία του παρελθόντος. Η ζωή ενός αρχείου, επομένως, είναι η δυνατότητά του να παράγει νοήματα. Η ζωή των πραγμάτων κάτω από τη σκόνη του αρχείου ενισχύει τη δυνατότητα ερμηνείας ξανά και ξανά. Δεν είναι αλήθεια ότι «τίποτα δεν ξεκινά στο Αρχείο», αλλά είναι αλήθεια ότι τελικά όλα καταλήγουν στο Αρχείο (συμπεριλαμβανομένων και των ταινιών). Η Steedman καταλήγει ότι:

Το Αρχείο [...] είναι κάτι που, μέσω της δραστηριότητας της Ιστορίας, γίνεται ο δυναμικός χώρος της Μνήμης, μία από τις λίγες επικράτειες της σύγχρονης φαντασίας, όπου ένας χώρος που κερδήθηκε με σκληρό αγώνα και κατασκευάστηκε προσεκτικά, μπορεί να μετατραπεί σε άπειρο, απεριόριστο χώρο και μπορεί να απελευθερώσει από την κατάσταση της κατ' οίκον κράτησης, που υπέδειξε ο Derrida ότι βρίσκονταν.³⁶

Το όραμα του Αγγελόπουλου και μερικές από τις μεγαλύτερες ιδέες του είναι πιθανό να μην πέσουν στην αντίληψη κάποιου που δεν έχει ήδη εμπλακεί με το θέμα της μεταμοντέρνας ιστοριογραφίας. Όπως υποστηρίζει ο Ankersmit «Η ιστοριογραφία σήμερα έχει διαρρηξει το παραδοσιακό, αυτο-νομιμοποιητικό, θεωρητικό της χιτώνα και επομένως χρειάζεται νέα ενδυμασία».³⁷ Αντίστοιχα, πιθανότατα, η ιστορική ταινία σήμερα γίνεται αποδεκτή ως όχημα για την επικοινωνία εκείνων των πτυχών του παρελθόντος που η γραπτή ιστορία δεν μπορεί να επικοινωνήσει. Η εισαγωγή του όρου «*historiophoty*» αντί «*historiography*» από τον White σκιαγραφεί την ανάγκη κατανόησης του τρόπου που επικοινωνεί η ταινία το ιστορικό πλαίσιο: «[...] Η σχετική επάρκεια αυτού που αποκαλούμε 'historiophoty' (η αναπαράσταση της ιστορίας και ο στοχασμός πάνω σε αυτήν με οπτικές εικόνες και φιλικό λόγο) αναφορικά με τα κριτήρια της αλήθειας και επαγγελματικής επάρκειας που κυριαρχούν στην επαγγελματική πρακτική της «*historiography*» (η αναπαράσταση της ιστορίας με λεκτικές εικόνες και γραπτό λόγο),³⁸ προσφέρεται, εν τέλει, ως ο νέος χιτώνας της ιστορίας, προκειμένου να περιβάλλει τη νέα της μορφή.

Από φαινομενολογική άποψη, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ιστορική ταινία σήμερα αποτελεί μόνο μία αίσθηση του παρελθόντος, το νόημα ή την επίγνωση του παρελθόντος, ή ότι είναι απλά ένας ποιητικός προβληματισμός για τα γεγονότα του παρελθόντος. Με τα λόγια του Maurice Merleau-Ponty: «[...] η ταινία δεν είναι στοχασμός, αλλά πρόσληψη».³⁹ Οι αλλοιώσεις, όμως, η διαχείριση ή οι χειριστικές πρακτικές έναντι της πραγματικότητας σε ιστορικές ταινίες, πρέπει να θεωρηθούν μόνο ως μεταφορικοί τρόποι επικοινωνίας μιας συνολικής ερμηνείας του παρελθόντος, όπως το βλέπουν οι δημιουργοί. Ο τρόπος επικοινωνίας αυτής της ερμηνείας εξαρτάται από τον τρόπο αφήγησης του κάθε δημιουργού. Για τους κινηματογραφιστές, το είδος των αποδεικτικών στοιχείων ή των δεδομένων που είναι τόσο κρίσιμα για τη συγγραφή της ιστορίας δεν είναι ποτέ το σημαντικότερο ζήτημα. (Οι δημιουργοί χρησιμοποιούν συνήθως, ακόμη και δημιουργούν, νέα είδη αποδεικτικών στοιχείων που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «κινηματογραφικά» δεδομένα, οπτικά και ακουστικά «γεγονότα», που ο γραπτός λόγος θα ήταν αδύνατο να αναπαράγει).⁴⁰ Η κλασική ταινία έχει πλεονεκτήματα εξαιτίας του ότι ακολουθεί μία συγκεκριμένη διαδικασία, δραματοποιημένο και πολύ προσωπικό τρόπο επικοινωνίας του παρελθόντος. Ο Walkowitz επίσης ισχυρίζεται ότι η ιστορική ταινία εμφανίζεται σαν μία διαδικασία «[...]μια διαδικασία αλλαγής κοινωνικών σχέσεων, όπου πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα –πράγματι, όλες οι πτυχές του παρελθόντος, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας που χρησιμοποιείται– είναι συνυφασμένες».⁴¹

Η ταινία τέχνης, αντίθετα, έχει περισσότερα να προσφέρει σε σχέση με την πολυπλοκότητα και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες που κοιτάζει την πραγματικότητα, αφού συνθέτει στοιχεία που δεν είναι απαραίτητα αναγκαία στην ηρωο-κεντρική δραματοποίηση. Επιχειρεί μία πιο σύνθετη θεώρηση του παρελθόντος. Υπό αυτήν την έννοια, καθίσταται μία ταινία-Αρχείο και αυτή με τη σειρά της μπορεί να «αναγνωσθεί» ως μεταφορικός τρόπος ερμηνείας της ζωής, της ιστορίας και της ιδιωτικής εμπειρίας. «Το καλύτερο που μπορούμε να ελπίζουμε εμείς οι ιστορικοί» συμπληρώνει ο Rosestone «[...] είναι οι μεμονωμένοι σκηνοθέτες να συνεχίσουν να δημιουργούν σημαντικές ιστορικές ταινίες που συμβάλλουν στην κατανόηση του παρελθόντος».⁴² Ο Torlin από την άλλη διευκρινίζει ότι, «[...] οι ταινίες συχνά αποτυγχάνουν να προσφέρουν μια ολοκληρωμένη εικόνα ενός θέματος, μπορούν, ωστόσο, να συμβάλλουν στην κατανόηση ως *stimuli* για σκέψη. Οι ταινίες λειτουργούν καλά, όχι στην παρουσίαση μιας πλήρους χρονολογικής παράθεσης γεγονότων, αλλά στην πυροδότηση συναρπαστικών συναισθημάτων και αισθημάτων. Το μέσο λειτουργεί ως ποίηση, όχι ως εγκυκλοπαίδεια». Λειτουργεί εν τέλει ως ρομαντική προσέγγιση στο «άναρχο» περιεχόμενο, πάρα στο αποκωδικοποιημένο αρχείο καθαυτό.

Αντί επιλόγου

Σε όλες τις ταινίες που αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε μέσα από τα τεκμήρια τον ενθουσιασμό για το ξεδίπλωμα των σπαραγμάτων μιας αφήγησης, τα «[...] αιώνια πάθη που αναπτύσσουν οι ερευνητές με το περιεχόμενο των κιτρινισμένων αρχείων» (Hamilton κ.ά., 2002: 16),⁴³ ή των σκονισμένων αναμνήσεων: αυτό ίσως είχε κατά νου ο Derrida όταν περιέγραψε το αρχείο ως «ευθύνη για το αύριο», του οποίου το νόημα θα είναι γνωστό μόνο «στις εποχές που έρχονται».⁴⁴

Ένα αρχείο και μια «ταινία ως αρχείο», από την άποψη αυτή, μπορούν να είναι και συχνά είναι ένα *wunderkammer*, αλλά δεν είναι σαφώς ένα *wunderkammer* ενός «[...] υλικού που έχει ταξινομηθεί μόνο χαλαρά, υλικό του οποίου η κατάσταση είναι ακόμη απροσδιόριστη [...]: υλικό που δεν έχει ακόμα διαβαστεί και ερευνηθεί»⁴⁵ και με αυτήν την έννοια, ένα υλικό κάτω από το πέπλο της σκόνης του χρόνου. Είναι περισσότερο ένα εικονικό *wunderkammer* που φαντάζεται αυτό που κρύβεται «από κάτω», το οποίο δημιουργεί ενθουσιασμό, έξαρση της φαντασίας, αλλά και φόβο. Η σκόνη εμπλέκεται στη διαμόρφωση του «mal d'archive», αυτό το ριζοσπαστικό κακό που για να μπορέσει να γίνει υποφερτό, μετατρέπει τα πράγματα σε *curiosities* (επιθυμία γνώσης, μάθησης, απομάγευσης, κλπ). Κάθε ταινία φέρει κάτι από τη σκόνη του αρχείου (το πάθος του αρχειοθέτη που ανασκάπτει μέσα στα *cupuli* μία ιστορία να ζωντανέψει το παρελθόν. Αυτή η σκόνη προκαλεί πιθανώς την εκτροπή της μνήμης, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως. Υπό αυτήν την έννοια, οι συνθήκες αρχειοθέτησης ή αρχειοενεργοποίησης πυροδοτούν την ανατάραξη της σκόνης, που αντιστοιχεί, κατά κανόνα, σε μία εκ νέου ανάγνωση και ερμηνεία της πραγματικότητας, της ιστορίας και της ανθρώπινης κατάστασης, όπως κάνει η ίδια η ταινία.

Τέλος, το αρχείο, όπως και η ταινία, είναι ένας τόπος ονείρων, αναπαράστασης, τόσο για τον χρήστη, όσο και για τον αρχειοθέτη (ή τον καλλιτέχνη ως αρχειοθέτη), που μαζί συμμετέχουν πάντα, είτε παθητικά είτε ενεργά, στη διαδικασία της αναδιαμόρφωσης των γεγονότων. ■

Παραπομπές

1. Dragan Kujundzic, «Archigraphia: On the Future of Testimony and the Archive to Come» *Discourse*, vol. 25, 1-2 (Winter-Spring 2003), 166-188.
2. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
3. Dragan, Kujundzic, ό.π., σ. 166.
4. Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», στο *Illuminations*, Knopf Doubleday Publishing, New York, 1968.
5. Jacques Derrida, ό.π., σ. 11.
6. Eric Ketelaar, «Writing on Archiving Machines», στο Sonja Neef, José van Dijck, Eric Ketelaar (επιμ.), *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, σ. 188
7. Eric Ketelaar, ό.π., σ. 189. Αναφορικά με τον όρο «archivalization» υπάρχουν αναφορές στα: Eric Ketelaar (2000), «Archivalization and Archiving», in *Archives and Manuscripts*, no. 27, 1999, pp. 54-6. Eric Ketelaar (2000), *Archivistics Research Saving the Profession*, in *American Archivist*, no. 63, 2000, pp. 328-329. Eric Ketelaar (2001), «Tacit Narratives: The Meanings of Archives», in *Archival Science*, vol. 1, 2001, pp. 131-141.
8. Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies; Part Two*, Routledge, London, 1995, σ. 490.
9. Robert Vosloo, «Archiving otherwise: some remarks on memory and historical responsibility», *Studia Historiae Ecclesiasticae*, vol. XXXI, no. 2 (October 2005) 110.
10. Jacques Derrida, ό.π., σ.20.
11. Peg Birmingham, *On Deception: Radical Evil and the Destruction of the Archive*, στο Shannon Sullivan, Dennis J. Schmidt (επιμ.), *Difficulties of Ethical Life*, Fordham University Press, New York, 2008, σ. 209.
12. Rasmus Falbe-Hansen, «The Filmmaker as Historian», *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, (2003) 116, 108-117.
13. Hans Hofman, «The Archive», στο Sue McKemish, Michael Piggott, Barbara Reed, Frank Upward (επιμ.), *Archives. Recordkeeping in Society*, Centre for Information Studies, Charles Sturt University, Wagga Wagga, 2005, σ. 131-158 (154).
14. Jean Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, σ. 121
15. Jacques Derrida, *Présentation*, in *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, (Réédition de 2008), σ. 1.
16. Ό.π.
17. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge 2002, σ, 38-39.
18. Ό.π., σ. 42.
19. Βλέπε σχετικά με την ταινία *Υφάντες*: Έξαρχος Γ., *Αδελφοί Μανάκια. Πρωτοπόροι του κινηματογράφου στα Βαλκάνια*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1991. Χριστοδούλου, Χ. *Τα Φωτογενή Βαλκάνια των Αδελφών Μανάκια*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1989.
20. Derrida, 1996, ό.π., σ. 2.
21. Doane, ό.π, σ. 42.
22. Smaro Kamboureli, *Memory under Siege: Archive Fever in Theo Angelopoulos*, *Performing Identity/*

Crossing Borders (Conference proceedings, Cyprus, May 3-6, 2007), 132-146.

23. Benjamin, ό.π., σ. 38-41.

24. Ό.π., σ. 261.

25. Ό.π., σ. 396.

26. Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever*, στο Francis X. Blouin, Francis X. Blouin, Jr., William G. Rosenberg (επιμ.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 2007, σ. 45.

27. Ό.π., σ. 69.

28. Ό.π., σ. 68-70.

29. Ό.π., σ. 11.

30. Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin & Spread of Nationalism*, Random House, New York 1983, σ. 198.

31. Ειρήνη Στάθη, Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας, στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Καστανιώτης – Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Αθήνα, 2000, σ. 11.

32. Daniel J. Walkowitz, «Visual History: the craft of the Historian-Filmmaker», *The Public Historian*, Vol. 7, No. 1 (Winter, 1985) 52-64.

33. Carolyn Steedman, ό.π., σ. 12.

34. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Η σκόνη του χρόνου. Το τρίτο φτερό*, Μίλητος, Αθήνα, 2009, σ. 85.

35. Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2001, σ. ix.

36. Ό.π., σ. 83.

37. Frank R. Ankersmit, «Historiography and Postmodernism», *History and Theory*, Vol. 28, No. 2 (May, 1989), 139.

38. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *American Historical Review*, vol. 93 (1988) 1193.

39. Maurice Merleau-Ponty, «The film and the New Psychology», in *Sence and Non Sence*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, σ. 58.

40. Robert Rosestone, *Revisoning History. Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, 1995a, σ. 6.

41. Daniel J. Walkowitz, ό.π., σ. 57.

42. Robert Rosestone, (1995). *Revisoning History. Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, σ. 66

43. Robert Brent Toplin, «The Filmmaker as Historian», *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec. 1988) 1213.

44. Jacques Derrida, 1996, ό.π., σ.36.

45. Mike Featherstone, «Archive», *Problematizing Global Knowledge, Theory, Culture & Society*, Special Issue, vol. 23, no. 2-3, (May 2006), σ. 594.