



ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΜΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ – ΠΟΛΥΜΕΣΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές
Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ
ΜΑΡΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Κολαξίζης Ιωάννης

ΑΘΗΝΑ, ΜΑΪΟΣ 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Χριστιάννας Μαρά που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές
Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ
ΜΑΡΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΠΙΒΛΕΨΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Επιβλέπων Α':
Κολαξίζης Ιωάννης

Επιβλέπουσα Β':
Ηρώ Λάσκαρη

ΑΘΗΝΑ, ΜΑΪΟΣ 2026

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να οπτικοποιήσει όχι απλώς το περιεχόμενο μιας ανάμνησης, αλλά την ίδια τη λειτουργία της μνήμης. Η έρευνα δεν επικεντρώνεται σε ταινίες που έχουν τη μνήμη μόνο ως θεματικό τους άξονα, αλλά σε έργα στα οποία η οπτικοακουστική μορφή προσεγγίζει τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη ενεργοποιείται, εμφανίζεται και μετασχηματίζεται: αποσπασματικά, συνειρμικά, ασταθώς, μέσα από επαναλήψεις, κενά, απώλειες, επανεγγραφές και χρονικές ασυνέχειες.

Αντλώντας υλικό από θεωρητικές προσεγγίσεις της γνωστικής ψυχολογίας, της φιλοσοφίας, των σπουδών μνήμης και της θεωρίας του κινηματογράφου, η εργασία προσεγγίζει τη μνήμη όχι ως σταθερό αρχείο του παρελθόντος, αλλά ως ενεργή, εύθραυστη και ανακατασκευαστική διεργασία. Μέσα από την ανάλυση ταινιών όπως το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* του John Mekas και το *Synecdoche, New York* του Charlie Kaufman, αναδεικνύεται ότι τεχνικές και μέσα, όπως το μοντάζ, η μη γραμμική αφήγηση, η επανάληψη, η αστάθεια της εικόνας, η αποδιάρθρωση του χώρου και η σύνθετη σχέση ήχου και εικόνας, μπορούν να μετατρέψουν τη μνήμη σε αισθητική κινηματογραφική εμπειρία.

Συμπερασματικά, η εργασία υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος, ως οπτικοακουστικό μέσο, δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση μιας ανάμνησης, αλλά διαθέτει τα εκφραστικά εργαλεία για να προσομοιώσει την ίδια τη μνημονική διαδικασία: τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν επανέρχεται, αλλοιώνεται, διακόπτεται και ανασυντίθεται μέσα στη συνείδηση.

Λέξεις κλειδιά: μνήμη, κινηματογράφος, οπτικοποίηση της μνήμης, μνημονική λειτουργία, ανάκληση, ανακατασκευαστική μνήμη, αποσπασματικότητα, συνειρμός, επανεγγραφή, λήθη, τραύμα, χρονική ασυνέχεια, μη γραμμική αφήγηση, μοντάζ, κινηματογραφική μορφή.

Abstract

This thesis examines the ways in which cinema can visualize not merely the content of a memory, but the very functioning of memory itself. Rather than focusing on films in which memory appears simply as a thematic concern, the study turns to works whose audiovisual form approaches the way memory is activated, emerges, and is transformed: fragmentarily, associatively, and unstably, through repetition, gaps, losses, rewriting, and temporal discontinuity.

Drawing on theoretical approaches from cognitive psychology, philosophy, memory studies, and film theory, the thesis understands memory not as a fixed archive of the past, but as an active, fragile, and reconstructive process. Through the analysis of films such as John Mekas's *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* and Charlie Kaufman's *Synecdoche, New York*, it argues that cinematic techniques and devices, including montage, non-linear narration, repetition, image instability, the disintegration of space, and the complex relationship between sound and image, can transform memory into an aesthetic cinematic experience.

Ultimately, the thesis argues that cinema, as an audiovisual medium, is not limited to the representation of a memory. Rather, it possesses the expressive tools necessary to simulate the mnemonic process itself: the way in which the past returns, is altered, interrupted, and reassembled within consciousness.

Keywords: memory, cinema, visualization of memory, memory function, recollection, reconstructive memory, fragmentation, association, rewriting, forgetting, trauma, temporal discontinuity, non-linear narrative, montage, cinematic form.

Περιεχόμενα

Περίληψη	4
Λέξεις κλειδιά	4
Abstract	5
Keywords.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εισαγωγή	9
1.1 Εισαγωγή – Ιστορικό της εργασίας	9
1.2 Σκοπός και στόχοι της ερευνητικής εργασίας	10
1.3 Μεθοδολογία της ερευνητικής εργασίας	12
1.4 Διάρθρωση της ερευνητικής εργασίας	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Μνήμη, χρόνος και κινηματογραφική μορφή.....	15
2.1 Η μνήμη ως εμπειρία του χρόνου	15
2.2 Από τη μνήμη ως αποτύπωμα στη μνήμη ως εικόνα	16
2.3 Κινηματογράφος και μνήμη: τρία θεωρητικά μοντέλα	17
2.4 Η κινηματογραφική γλώσσα της μνήμης	18
2.5 Κινηματογράφος, θεατής και μνημονική εμπειρία.....	19
2.6 Προσθετική, πολιτισμική και συλλογική μνήμη	20
2.7 Η οπτικοποίηση της μνήμης ως κινηματογραφική μορφή	22
2.8 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Αφηγηματικές και αισθητικές μορφές της μνήμης στον κινηματογράφο	23
3.1 Από την ιστορία στην εμπειρία: fabula, syuzhet και μνημονική ανασύνθεση	23
3.2 Το flashback και τα όρια της αναδρομής	25
3.3 Μη γραμμική αφήγηση και μνημονικός χρόνος.....	26
3.4 Αμνησία, αναξιόπιστη αφήγηση και ταυτότητα	27
3.5 Μοντάζ και μνημονική σύνδεση	28
3.6 Ήχος, εικόνα και αισθητηριακή μνήμη	29
3.7 Χώρος, αντικείμενα και υλικά ίχνη	30
3.8 Επανάληψη, παραλλαγή και ψευδής μνήμη	31
3.9 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η μνήμη ως αποσπασματική εμπειρία	33
4.1 Εισαγωγή.....	33
4.2 Η ταινία ως μορφή μνήμης	34
4.3 Το μοντάζ ως μνημονική λογική	36

4.4 Η εικόνα, ο ήχος και η απόσταση της ανάμνησης.....	39
4.5 Η καθημερινότητα ως ύλη της μνήμης.....	43
4.6 Η διάρκεια και ο ενεργός θεατής	45
4.7 Συμπέρασμα.....	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η μνήμη ως διαδικασία επανεγγραφής.....	48
5.1 Εισαγωγή.....	48
5.2 Η ταινία ως οπτικοποίηση της επανεγγραφής.....	50
5.3 Η αναζήτηση της αλήθειας και η αποτυχία της οριστικής μορφής.....	52
5.4 Η συνεκδοχή ως μορφή μνήμης	54
5.5 Το σκηνικό ως υλική μορφή της μνήμης.....	55
5.6 Η διάλυση της ταυτότητας και η αντικατάσταση του εαυτού	57
5.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	59
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Η μνήμη ως τραύμα, απώθηση και διάσπαση της ταυτότητας	59
6.1 Εισαγωγή.....	59
6.2 Το <i>Lost Highway</i> ως μορφή τραυματικής μνήμης	61
6.3 Οι βιντεοκασέτες και η εικόνα ως απειλητική μνήμη	62
6.4 Το σπίτι, ο διάδρομος και η χωρικότητα του τραύματος	64
6.5 Fred και Pete: η διάσπαση της ταυτότητας ως άμυνα απέναντι στη μνήμη	65
6.6 Ο ήχος και η αισθητηριακή εμπειρία του τραύματος	66
6.7 Κυκλικός χρόνος και αδυναμία διαφυγής	67
6.8 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	68
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. Η μνήμη ως αβεβαιότητα, επανάληψη και σκηνοθετημένος χώρος	69
7.1 Εισαγωγή.....	69
7.2 Το παρελθόν ως ανεπαλήθευτη εκδοχή	71
7.3 Ο χώρος ως ανεστραμμένο παλάτι της μνήμης.....	72
7.4 Επανάληψη και παραλλαγή	73
7.5 Σώματα, ακινησία και παγωμένος χρόνος	75
7.6 Μνήμη, επιθυμία και επιβολή	76
7.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	77
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. Η μνήμη ως λήθη, απώθηση και αδύνατη διαγραφή.....	77
8.1 Εισαγωγή.....	77
8.2 Η Lacuna και η μνήμη ως αρχείο	80
8.3 Η επιστροφή στο παρελθόν από τη θέση του παρόντος	81
8.4 Φως, χώρος και σωματική μνήμη	84

8.5 Η ψευδαίσθηση της αθωότητας	85
8.6 Το τέλος: όχι καθαρή αρχή, αλλά επιλογή με γνώση	87
8.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	88
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9. Συμπεράσματα, περιορισμοί της έρευνας και μελλοντική έρευνα	89
9.1 Εισαγωγή.....	89
9.2 Περιορισμοί της έρευνας	90
9.3 Συμπεράσματα	92
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ.....	99
Ξενόγλωσσες.....	99
Ελληνικές	104
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ.....	105

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εισαγωγή

1.1 Εισαγωγή – Ιστορικό της εργασίας

Η μνήμη αποτελεί μία από τις θεμελιώδεις λειτουργίες της ανθρώπινης συνείδησης, καθώς επιτρέπει στο υποκείμενο να συνδέει το παρελθόν με το παρόν και να συγκροτεί την αίσθηση της προσωπικής και συλλογικής του ταυτότητας. Μέσω της μνήμης, η ανθρώπινη εμπειρία δεν παραμένει μια ασύνδετη αλληλουχία στιγμών, αλλά οργανώνεται μέσα σε ένα χρονικό συνεχές, όπου γεγονότα, αισθήσεις, εικόνες και συναισθήματα επανέρχονται, μετασχηματίζονται και αποκτούν νέο νόημα. Η μνήμη, επομένως, δεν αφορά μόνο τη διατήρηση πληροφοριών, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν εξακολουθεί να επηρεάζει το παρόν και να συμμετέχει στη διαμόρφωση της υποκειμενικής εμπειρίας.

Η σημασία της μνήμης απασχόλησε τον άνθρωπο ήδη από την αρχαιότητα, πολύ πριν αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής επιστημονικής και φιλοσοφικής μελέτης. Στην ελληνική μυθολογία, η Μνημοσύνη, μητέρα των Μουσών, προσωποποιεί τη δύναμη της μνήμης και της διατήρησης της εμπειρίας μέσα στον χρόνο. Από την ένωσή της με τον Δία γεννιούνται οι Μούσες, δηλαδή οι προστάτιδες της ποίησης, της μουσικής, της ιστορίας, της αφήγησης και των τεχνών. Η μυθολογική αυτή σύνδεση αναδεικνύει ότι η μνήμη δεν θεωρούνταν απλώς ατομική νοητική λειτουργία, αλλά προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της αφήγησης και της πολιτισμικής συνέχειας. Χωρίς μνήμη, δεν μπορεί να υπάρξει ούτε ιστορία ούτε τέχνη, καθώς κάθε μορφή δημιουργίας προϋποθέτει τη δυνατότητα διατήρησης, ανάκλησης και μετασχηματισμού του παρελθόντος (Παπαγιώργης, 2008).

Η σχέση μνήμης, χρόνου και ταυτότητας απασχόλησε επίσης τη φιλοσοφική σκέψη από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη θεωρία. Η μνήμη συνδέθηκε με την

έννοια του ίχνους, της ανάμνησης, της λήθης και της αναζήτησης μιας εμπειρίας που έχει παρέλθει αλλά δεν έχει εξαφανιστεί πλήρως. Στη σύγχρονη γνωστική ψυχολογία και στις νευροεπιστήμες, η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως παθητική αποθήκη πληροφοριών, αλλά ως ενεργή διαδικασία κωδικοποίησης, αποθήκευσης, ανάκλησης και ανασύνθεσης. Οι αναμνήσεις δεν επιστρέφουν πάντοτε ως ακριβή αντίγραφα του παρελθόντος, αλλά ανακατασκευάζονται μέσα από την οπτική του παρόντος, τα συναισθήματα, τις επιθυμίες, τα τραύματα και τις μεταγενέστερες εμπειρίες του υποκειμένου.

Αυτή η ανακατασκευαστική και συχνά αποσπασματική φύση της μνήμης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο. Ως τέχνη της εικόνας, της κίνησης, του ήχου και του χρόνου, ο κινηματογράφος διαθέτει τα μέσα για να προσεγγίσει όχι μόνο γεγονότα που ανήκουν στο παρελθόν, αλλά και την ίδια τη διαδικασία μέσω της οποίας το παρελθόν επανέρχεται, αλλοιώνεται, ανασυντίθεται ή απωθείται. Μέσα από το μοντάζ, τη μη γραμμική αφήγηση, την επανάληψη εικόνων, την αστάθεια της οπτικής γωνίας, τη χρήση του ήχου και τη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικών επιπέδων, η κινηματογραφική μορφή μπορεί να αποδώσει τη μνήμη όχι μόνο ως θέμα, αλλά και ως εμπειρία.

Η παρούσα εργασία εκκινεί από τη βασική παραδοχή ότι η μνήμη στον κινηματογράφο δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση παρελθοντικών γεγονότων ή στην παρουσία χαρακτήρων που θυμούνται. Αντίθετα, ορισμένες ταινίες οργανώνουν την ίδια τη δομή τους σύμφωνα με τη λογική της μνημονικής εμπειρίας. Η αφήγηση μπορεί να γίνεται αποσπασματική, ο χρόνος να χάνει τη γραμμικότητά του, οι εικόνες να επιστρέφουν με παραλλαγές, το παρελθόν να εισβάλλει στο παρόν και η ταυτότητα των χαρακτήρων να αποσταθεροποιείται. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά απλώς τη μνήμη, αλλά μπορεί να δημιουργήσει για τον θεατή μια εμπειρία ανάλογη με τη λειτουργία της.

1.2 Σκοπός και στόχοι της ερευνητικής εργασίας

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος οπτικοποιεί και μορφοποιεί τη λειτουργία της μνήμης. Η έρευνα δεν αντιμετωπίζει τη μνήμη αποκλειστικά ως θεματικό στοιχείο της πλοκής, αλλά ως εσωτερική αρχή οργάνωσης της κινηματογραφικής αφήγησης και εμπειρίας. Εξετάζεται, επομένως, πώς συγκεκριμένες ταινίες διαχειρίζονται τον χρόνο, την εικόνα, τον ήχο, τον χώρο και τη δομή της αφήγησης, ώστε να προσεγγίσουν βασικές μνημονικές διεργασίες, όπως η ανάκληση, η λήθη, ο συνειρμός, η επανάληψη, η παραμόρφωση και η αποσπασματικότητα.

Η βασική υπόθεση της εργασίας είναι ότι ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά απλώς αναμνήσεις ως γεγονότα που ανήκουν στο παρελθόν, αλλά διαθέτει τη δυνατότητα να αποδώσει την ίδια τη διαδικασία της μνήμης. Η σχέση αυτή συνδέεται με τη χρονική φύση του κινηματογραφικού μέσου: κάθε κινηματογραφική εικόνα φέρει ήδη το ίχνος ενός χρόνου που έχει παρέλθει, ενώ η προβολή της την επαναφέρει στο παρόν της θέασης. Ωστόσο, ο κινηματογράφος δεν περιορίζεται, όπως η φωτογραφία, στην αποτύπωση ενός στατικού στιγμιότυπου. Μέσα από τη διάρκεια, την κίνηση, το μοντάζ, τον ήχο και την αφηγηματική του οργάνωση, μπορεί να αποδώσει τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν ανακαλείται, μετατοπίζεται και επανερμηνεύεται.

Η εργασία στηρίζεται σε διεπιστημονική προσέγγιση, συνδυάζοντας θεωρίες από τη φιλοσοφία, τη γνωστική ψυχολογία, τις νευροεπιστήμες, τη θεωρία του κινηματογράφου και τις σπουδές μνήμης. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται σε προσεγγίσεις που αντιλαμβάνονται τη μνήμη ως δυναμική και ανακατασκευαστική διαδικασία, καθώς και σε κινηματογραφικές θεωρίες που εξετάζουν τη σχέση εικόνας, χρόνου, αφήγησης και υποκειμενικής εμπειρίας.

Ειδικότερα, οι στόχοι της παρούσας εργασίας είναι:

- α) η διερεύνηση βασικών θεωρητικών προσεγγίσεων της μνήμης και της σχέσης της με τον χρόνο, την ταυτότητα και την ανάκληση·
- β) η μελέτη της σχέσης μνήμης και κινηματογράφου μέσα από φιλοσοφικές, αισθητικές και κινηματογραφικές θεωρίες·
- γ) η ανάλυση κινηματογραφικών μορφών που προσεγγίζουν μνημονικές

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

διεργασίες, όπως η αποσπασματικότητα, η επανάληψη, η χρονική ασυνέχεια και ο συνειρμός·

δ) η διερεύνηση του ρόλου του μοντάζ, του ήχου, του χώρου, των αντικειμένων και της μη γραμμικής αφήγησης στην οπτικοποίηση της μνήμης·

ε) η ανάλυση επιλεγμένων ταινιών μέσα από το πρίσμα της μνήμης ως κινηματογραφικής μορφής·

στ) η ανάδειξη του κινηματογράφου ως πεδίου στο οποίο η μνήμη δεν αναπαρίσταται μόνο ως περιεχόμενο, αλλά παράγεται ως αισθητική, αφηγηματική και θεαματική εμπειρία.

1.3 Μεθοδολογία της ερευνητικής εργασίας

Για την επίτευξη του σκοπού και των στόχων της παρούσας εργασίας ακολουθείται ποιοτική και διεπιστημονική μεθοδολογική προσέγγιση. Η έρευνα συνδυάζει βιβλιογραφική επισκόπηση, θεωρητική ανάλυση και ερμηνευτική κινηματογραφική μελέτη, με στόχο τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στις μνημονικές διεργασίες και στις αφηγηματικές και αισθητικές μορφές του κινηματογράφου.

Η μεθοδολογία της εργασίας δεν περιορίζεται σε θεματική ανάλυση της μνήμης στον κινηματογράφο. Αντίθετα, δίνεται έμφαση στον τρόπο με τον οποίο η ίδια η κινηματογραφική μορφή μπορεί να οργανώνεται σύμφωνα με μνημονικές λογικές. Για τον λόγο αυτό, η ανάλυση δεν εξετάζει μόνο τι θυμούνται οι χαρακτήρες ή ποια γεγονότα του παρελθόντος αναπαρίστανται, αλλά και πώς η ταινία διαμορφώνει την εμπειρία του χρόνου, της εικόνας, του ήχου και της αφήγησης.

Η μεθοδολογική προσέγγιση οργανώνεται σε πέντε βασικά στάδια.

Πρώτον, πραγματοποιείται βιβλιογραφική και θεωρητική επισκόπηση βασικών προσεγγίσεων της μνήμης. Στο πλαίσιο αυτό εξετάζονται θεωρίες από τη φιλοσοφία, την ψυχολογία, την ψυχανάλυση, τις νευροεπιστήμες και τις σπουδές μνήμης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε προσεγγίσεις που αντιλαμβάνονται τη μνήμη ως ενεργή διαδικασία ανακατασκευής και όχι ως απλή αποθήκευση πληροφοριών.

Δεύτερον, διερευνάται η θεωρητική σχέση ανάμεσα στη μνήμη και τον κινηματογράφο. Εξετάζονται θεωρίες που συνδέουν την κινηματογραφική εικόνα με τη χρονικότητα, τη συνείδηση, την ανάμνηση, την υποκειμενικότητα και την πολιτισμική μνήμη. Στο στάδιο αυτό, ο κινηματογράφος προσεγγίζεται όχι μόνο ως μέσο αναπαράστασης του παρελθόντος, αλλά και ως μορφή που μπορεί να παράγει μνημονικές εμπειρίες.

Τρίτον, συγκροτείται το σώμα των κινηματογραφικών έργων που αποτελούν αντικείμενο ανάλυσης. Η επιλογή των ταινιών βασίζεται όχι μόνο στη θεματική παρουσία της μνήμης, αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο οι αισθητικές και αφηγηματικές τους δομές οργανώνουν την εμπειρία με τρόπο ανάλογο προς τη λειτουργία της μνήμης. Για τον λόγο αυτό επιλέγονται ταινίες που αξιοποιούν μορφές όπως η μη γραμμική αφήγηση, η αμνησία, η αποσπασματικότητα, η επανάληψη, η χρονική ασυνέχεια, η αμφιβολία ως προς την αξιοπιστία της εικόνας και η αστάθεια της ταυτότητας.

Τέταρτον, πραγματοποιείται αναλυτική κινηματογραφική μελέτη των επιλεγμένων έργων. Η ανάλυση εστιάζει στη δομή της αφήγησης, στη διαχείριση του κινηματογραφικού χρόνου, στη λειτουργία του μοντάζ, στη χρήση του ήχου, στην οργάνωση του χώρου, στα αντικείμενα ως μνημονικά ίχνη και στις αισθητηριακές στρατηγικές που συμβάλλουν στην οπτικοποίηση της μνήμης.

Πέμπτον, επιχειρείται σύνθεση των θεωρητικών και αναλυτικών δεδομένων, με στόχο τη διαμόρφωση μιας συνολικής ερμηνευτικής προσέγγισης. Μέσα από τη συσχέτιση θεωριών της μνήμης με συγκεκριμένες κινηματογραφικές μορφές, η εργασία επιχειρεί να αναδείξει ότι ο κινηματογράφος δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο αφήγησης ή αναπαράστασης γεγονότων, αλλά ως πεδίο στο οποίο η μνήμη μπορεί να αποκτήσει αισθητική, χρονική και βιωματική μορφή.

1.4 Διάρθρωση της ερευνητικής εργασίας

Η παρούσα εργασία αναπτύσσεται σε εννέα κεφάλαια και οργανώνεται σε τρία διαδοχικά επίπεδα: τη θεωρητική θεμελίωση της σχέσης μνήμης και κινηματογράφου, την ανάλυση των βασικών αφηγηματικών και αισθητικών

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

μηχανισμών μέσα από τους οποίους η μνήμη αποκτά κινηματογραφική μορφή, και την ερμηνευτική μελέτη επιλεγμένων ταινιών. Με τον τρόπο αυτό, η δομή της εργασίας ακολουθεί την ίδια την ερευνητική της πορεία: από την έννοια της μνήμης ως γνωσιακής, ψυχικής και φιλοσοφικής διεργασίας, προς τη μνήμη ως κινηματογραφική εμπειρία.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται το αντικείμενο της εργασίας, το θεωρητικό και ιστορικό της πλαίσιο, ο σκοπός, οι επιμέρους στόχοι και η μεθοδολογική προσέγγιση που ακολουθείται. Το κεφάλαιο θέτει το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της μελέτης, δηλαδή με ποιον τρόπο ο κινηματογράφος μπορεί να αποδώσει όχι μόνο αναμνήσεις ως γεγονότα του παρελθόντος, αλλά και τη διαδικασία της μνήμης ως μορφή εμπειρίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διαμορφώνεται το βασικό θεωρητικό πλαίσιο. Η μνήμη εξετάζεται σε σχέση με τον χρόνο, την εικόνα, το ίχνος, τη λήθη, την ανάκληση και την υποκειμενική εμπειρία. Παράλληλα, αναλύεται η θεωρητική σύνδεση μνήμης και κινηματογράφου, ώστε να τεθεί η βάση για την κατανόηση της κινηματογραφικής εικόνας ως μορφής που δεν αναπαριστά απλώς το παρελθόν, αλλά μπορεί να παράγει ιδιαίτερες χρονικές και μνημονικές εμπειρίες.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι αφηγηματικοί και αισθητικοί τρόποι με τους οποίους ο κινηματογράφος προσεγγίζει τη μνήμη. Η ανάλυση επικεντρώνεται σε έννοιες και τεχνικές όπως η διάκριση ανάμεσα σε *fabula* και *syuzhet*, το *flashback*, η μη γραμμική αφήγηση, η αμνησία, η αναξιόπιστη αφήγηση, το μοντάζ, ο ήχος, ο χώρος, τα αντικείμενα και η επανάληψη. Το κεφάλαιο αυτό λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στη θεωρητική συζήτηση και στις κινηματογραφικές αναλύσεις που ακολουθούν.

Τα κεφάλαια τέσσερα έως οκτώ συγκροτούν το αναλυτικό μέρος της εργασίας και είναι αφιερωμένα σε πέντε κινηματογραφικές μελέτες περίπτωσης. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, με έμφαση στη μνήμη ως αποσπασματική εμπειρία που συγκροτείται μέσα από τη διάρκεια, το υλικό της καθημερινότητας και το συνειρμικό μοντάζ. Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύεται το *Synecdoche, New York*,

όπου η μνήμη συνδέεται με την επανεγγραφή, την αναπαράσταση και τη σταδιακή αποσταθεροποίηση της ταυτότητας. Στο έκτο κεφάλαιο εξετάζεται το *Lost Highway* ως κινηματογραφική μορφή τραυματικής μνήμης, απώθησης και διάσπασης του εαυτού. Στο έβδομο κεφάλαιο αναλύεται το *Last Year at Marienbad*, όπου η μνήμη εμφανίζεται ως αβεβαιότητα, επανάληψη και ασταθής ανακατασκευή του παρελθόντος μέσα σε έναν έντονα σκηνοθετημένο χώρο. Στο όγδοο κεφάλαιο εξετάζεται το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, με έμφαση στη λήθη, την επιθυμία διαγραφής, την επιστροφή του παρελθόντος και την αδυναμία πλήρους εξάλειψης της μνήμης.

Τέλος, στο ένατο κεφάλαιο συνοψίζονται τα βασικά συμπεράσματα της εργασίας, επισημαίνονται οι περιορισμοί της έρευνας και διατυπώνονται προτάσεις για μελλοντική μελέτη. Το κεφάλαιο αυτό συνθέτει τα θεωρητικά και αναλυτικά ευρήματα, αναδεικνύοντας ότι η οπτικοποίηση της μνήμης στον κινηματογράφο δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο των εικόνων, αλλά κυρίως τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική μορφή οργανώνει την εμπειρία του χρόνου, της απώλειας, της επανάληψης και της ανάκλησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Μνήμη, χρόνος και κινηματογραφική μορφή

2.1 Η μνήμη ως εμπειρία του χρόνου

Η μνήμη δεν αποτελεί απλώς μηχανισμό διατήρησης πληροφοριών, αλλά έναν τρόπο οργάνωσης της ανθρώπινης εμπειρίας μέσα στον χρόνο. Μέσω της μνήμης, το παρελθόν δεν παραμένει ένα κλειστό και απομακρυσμένο πεδίο, αλλά επανέρχεται, μετασχηματίζεται και επηρεάζει το παρόν. Η σύγχρονη γνωστική ψυχολογία έχει απομακρυνθεί από την αντίληψη της μνήμης ως παθητικής αποθήκης γεγονότων και την προσεγγίζει ως ενεργή διαδικασία κωδικοποίησης, αποθήκευσης και ανάκλησης, η οποία υπόκειται σε αλλοιώσεις, επανερμηνείες και ανακατασκευές (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2015· Schacter, 1996· Schacter, Norman & Koutstaal, 1998). Η μνήμη, επομένως, δεν επιστρέφει απλώς σε ένα ανέπαφο παρελθόν. Κάθε ανάκληση αποτελεί νέα πράξη οργάνωσης και νοηματοδότησης. Η ανάμνηση επηρεάζεται από τη θέση του υποκειμένου στο παρόν, από τη συναισθηματική του κατάσταση και από τις

μεταγενέστερες εμπειρίες του. Αυτή η ανακατασκευαστική διάσταση της μνήμης είναι κρίσιμη για την κατανόηση της σχέσης της με τον κινηματογράφο, καθώς και ο κινηματογράφος δεν αναπαράγει απλώς γεγονότα, αλλά τα οργανώνει μέσα από συγκεκριμένες καλλιτεχνικές επιλογές. Η φιλοσοφική βάση αυτής της σχέσης βρίσκεται σε μεγάλο βαθμό στο έργο του Henri Bergson. Στο *Matter and Memory*, ο Bergson διερευνά τη σχέση μνήμης, αντίληψης, σώματος και συνείδησης, ενώ, στο πλαίσιο της ευρύτερης θεωρίας του για τη διάρκεια (*durée*), η μνήμη αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν δεν εξαφανίζεται, αλλά επιβιώνει και επενεργεί μέσα στο παρόν (Bergson, 1991). Αυτή η ιδέα έχει ιδιαίτερη σημασία για τον κινηματογράφο, επειδή το κινηματογραφικό μέσο έχει τη δυνατότητα να καταστήσει ορατή τη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικών επιπέδων: παρόντος, παρελθόντος, φαντασίας και ανάμνησης.

2.2 Από τη μνήμη ως αποτύπωμα στη μνήμη ως εικόνα

Η σχέση μνήμης και εικόνας έχει μακρά ιστορία. Όπως επισημαίνει η Susannah Radstone, πριν ακόμη από τον κινηματογράφο, η μνήμη είχε συχνά νοηθεί μέσα από μεταφορές που συνδέονταν με την εγγραφή, το αποτύπωμα και την αποθήκευση (Radstone, 2010). Η κλασική μεταφορά του κέρινου εκμαγείου στον Πλάτωνα θεμελίωσε μια μακρά παράδοση σκέψης που αντιλαμβάνεται τη μνήμη ως επιφάνεια πάνω στην οποία εγγράφονται ίχνη εμπειριών. Η μνήμη συνδέεται έτσι ήδη από την αρχαιότητα με την ιδέα του ίχνους: κάτι απουσιάζει, αλλά αφήνει σημάδι. Η Radstone δείχνει ότι αυτή η μεταφορική παράδοση συνεχίζεται και στους νεότερους χρόνους μέσα από την ανάπτυξη των οπτικών μέσων. Η φωτογραφία, ειδικότερα, ενίσχυσε την ιδέα της μνήμης ως διατήρησης εικόνων. Παραπέμποντας στον Douwe Draaisma, η Radstone σημειώνει ότι η επαναστατική ικανότητα της φωτογραφίας να διατηρεί εικόνες οδήγησε σε πλήθος φωτογραφικών μεταφορών για την οπτική μνήμη και, τελικά, για τη μνήμη γενικότερα (Radstone, 2010· Draaisma, 2000). Η μνήμη αρχίζει έτσι να γίνεται αντιληπτή όχι μόνο ως εσωτερική ψυχική λειτουργία, αλλά και μέσα από τα τεχνολογικά μέσα που καταγράφουν, διατηρούν και επαναφέρουν εικόνες. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η φρουδική μεταφορά του «μαγικού μπλοκ γραφής». Ο Freud αξιοποιεί την ιδέα μιας επιφάνειας που μπορεί ταυτόχρονα να

δέχεται εγγραφές και να τις σβήνει, ώστε να περιγράψει τη σχέση ανάμεσα στην αντίληψη, τη μνήμη και τη λήθη (Freud, 1925/2001). Η Radstone υπογραμμίζει ότι η έμφαση του Freud στην εγγραφή και την εξάλειψη αποτελεί ένα πρώιμο παράδειγμα διαμεσολαβημένης μοντελοποίησης της μνήμης, η οποία προαναγγέλλει μεταγενέστερες θεωρίες για τη γραφή, την υποκειμενικότητα και το ίχνος (Radstone, 2010). Η εμφάνιση του κινηματογράφου πρόσθεσε ένα νέο επίπεδο σε αυτή τη σχέση. Αν η φωτογραφία ενίσχυσε την αναλογία ανάμεσα στη μνήμη και τη στατική εικόνα, ο κινηματογράφος επέτρεψε τη σκέψη της μνήμης μέσα από την κινούμενη εικόνα, τη διάρκεια και τη χρονική ακολουθία. Ωστόσο, όπως παρατηρεί η Radstone, ακόμη και μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου, πολλές θεωρίες συνέχισαν να δίνουν έμφαση στην ακινησία των επιμέρους καρέ και όχι στην ψευδαίσθηση της κίνησης που παράγει η προβολή. Αυτό είναι κρίσιμο, γιατί δείχνει ότι ο κινηματογράφος βρίσκεται εξαρχής σε ένταση ανάμεσα στο στατικό ίχνος και τη ροή του χρόνου, ένταση που χαρακτηρίζει και την ίδια τη μνήμη.

2.3 Κινηματογράφος και μνήμη: τρία θεωρητικά μοντέλα

Η Radstone οργανώνει τη σχέση κινηματογράφου και μνήμης σε τρία βασικά θεωρητικά μοντέλα: τη «μνήμη ως κινηματογράφο» (memory as cinema), τον «κινηματογράφο ως μνήμη» (cinema as memory) και το πιο σύνθετο πεδίο «κινηματογράφος/μνήμη» (cinema/memory) (Radstone, 2010). Η διάκριση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρούσα εργασία, γιατί επιτρέπει να αποφευχθεί μια απλουστευτική προσέγγιση όπου ο κινηματογράφος θεωρείται απλώς μέσο απεικόνισης αναμνήσεων. Στο πρώτο μοντέλο, η μνήμη γίνεται κατανοητή μέσα από κινηματογραφικές μεταφορές. Όταν λέμε ότι «βλέπουμε» μια ανάμνηση, ότι «παγώνει» μια εικόνα ή ότι «ξαναπαίζεται» μια σκηνή στο μυαλό μας, χρησιμοποιούμε ήδη μια οπτικο-κινηματογραφική γλώσσα για να περιγράψουμε μια εσωτερική διαδικασία. Η Radstone δείχνει ότι τέτοιες μεταφορές δεν είναι τυχαίες, αλλά συνδέονται με την ιστορία των μέσων και με τον τρόπο με τον οποίο κάθε εποχή φαντάζεται τη λειτουργία του νου μέσα από τις τεχνολογίες της. Στο δεύτερο μοντέλο, ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως μορφή μνήμης. Η κινηματογραφική εικόνα διατηρεί ίχνη του παρελθόντος και τα επαναφέρει στο παρόν της θέασης. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα σε ταινίες

που μιμούνται τη λειτουργία της μνήμης μέσα από φωτογραφικά πλάνα, στατικές εικόνες, αποσπασματικές αναδρομές ή ποιητικές συνδέσεις που δεν υπακούουν στην αιτιότητα της κλασικής αφήγησης. Η Radstone αναφέρεται, για παράδειγμα, στο *Hiroshima mon amour* του Alain Resnais, όπου η μνήμη εκφράζεται μέσα από σχετικά ακίνητη κάμερα, μεγάλης διάρκειας πλάνα και σύντομα flashbacks που θυμίζουν την ακούσια ανάδυση της ανάμνησης. Αντίστοιχα, στις ταινίες του Terence Davies, οι εικόνες μοιάζουν συχνά με φωτογραφίες οικογενειακού άλμπουμ, ενώ η σύνδεσή τους ακολουθεί περισσότερο ποιητικούς και μνημονικούς συνειρμούς παρά γραμμική αφηγηματική λογική. Το τρίτο μοντέλο, το *cinema/memory*, είναι το πιο σημαντικό για την παρούσα εργασία. Εδώ, η σχέση κινηματογράφου και μνήμης δεν νοείται ούτε ως απλή αναλογία ούτε ως μονόδρομη επίδραση. Αντίθετα, η Radstone υποστηρίζει ότι οι σχέσεις κινηματογράφου, φιλμ και μνήμης είναι πιο βαθιά αλληλοδιεισδυτικές. Οι κινηματογραφικές εικόνες δεν βρίσκονται απλώς απέναντι από τη μνήμη· μπορούν να ενσωματωθούν στην προσωπική και συλλογική μνήμη, να διαμορφώσουν την εσωτερική ζωή του θεατή και να επηρεάσουν τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο θυμάται, φαντάζεται ή αφηγείται το παρελθόν.

2.4 Η κινηματογραφική γλώσσα της μνήμης

Η στενή σχέση κινηματογράφου και μνήμης φαίνεται ήδη στη γλώσσα του κινηματογράφου. Η Radstone επισημαίνει ότι όροι όπως flashback και fade χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν μεταβάσεις ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν μιας αφήγησης, γεγονός που αποκαλύπτει τη βαθιά και μακροχρόνια σύνδεση των δύο πεδίων (Radstone, 2010). Η χρήση αυτών των όρων έχει γίνει τόσο συνηθισμένη ώστε συχνά περνά απαρατήρητη, όμως ακριβώς αυτή η καθημερινότητά της δείχνει πόσο φυσικοποιημένη έχει γίνει η σχέση κινηματογραφικής μορφής και μνημονικής εμπειρίας. Ωστόσο, η μνήμη στον κινηματογράφο δεν εξαντλείται στο flashback. Η Maureen Turim έχει δείξει ότι το flashback δεν αποτελεί απλώς τεχνική επιστροφής στο παρελθόν, αλλά τρόπο οργάνωσης της σχέσης ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης, τη μνήμη και την υποκειμενική εμπειρία. Ωστόσο, η κινηματογραφική μνήμη δεν περιορίζεται

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

στην αναδρομή, καθώς μπορεί να εγγράφεται και στον ρυθμό, στη χωρική αστάθεια, στην επανάληψη και στη συνολική μορφή της ταινίας (Turim, 1989).

Η παρούσα εργασία δεν ενδιαφέρεται μόνο για ταινίες που «δείχνουν» αναμνήσεις, αλλά για ταινίες που οργανώνουν τη μορφή τους με τρόπο ανάλογο προς τη μνημονική διαδικασία. Αυτό σημαίνει ότι η μνήμη μπορεί να οπτικοποιηθεί μέσα από τη χρονική ασυνέχεια, την επανάληψη, την παραλλαγή, το συνειρμικό μοντάζ, την αστάθεια του χώρου, την αμφιβολία ως προς την αξιοπιστία της εικόνας και τη διάχυση ανάμεσα σε παρόν και παρελθόν. Η Radstone επισημαίνει ότι οι σχέσεις κινηματογράφου και μνήμης διαπερνούν σχεδόν όλα τα είδη και όλες τις περιόδους της κινηματογραφικής ιστορίας, ακόμη και αν δεν συμπίπτουν πάντοτε με την ιστορία του flashback. Η μνήμη διαπερνά αφηγήσεις, πλοκές και τρόπους αφήγησης: από τον κλασικό κινηματογράφο, όπου το flashback υπηρετεί συχνά την οικονομία και τη συνοχή της αφήγησης, έως τον σύγχρονο κινηματογράφο, όπου η μνήμη και οι διαταραχές της γίνονται συχνά κεντρικές μορφές κινηματογραφικής οργάνωσης. Σε αυτό το σημείο η θεωρία του Gilles Deleuze καθίσταται ιδιαίτερα χρήσιμη. Στο Cinema 2: The Time-Image, ο Deleuze υποστηρίζει ότι ο μεταπολεμικός και μοντέρνος κινηματογράφος εγκαταλείπει τη λογική της εικόνας-κίνησης και της αιτιοκρατικής δράσης, αναπτύσσοντας μορφές εικόνας όπου ο χρόνος εμφανίζεται άμεσα (Deleuze, 1989). Η «εικόνα-χρόνος» επιτρέπει τη συνύπαρξη παρελθόντος και παρόντος, πραγματικού και φαντασιακού, ανάμνησης και αντίληψης. Με αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά απλώς τον χρόνο, αλλά τον καθιστά αισθητό ως εμπειρία. Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με τη μνήμη, επειδή η μνημονική εμπειρία δεν λειτουργεί γραμμικά. Η ανάμνηση δεν εμφανίζεται πάντα ως σαφής επιστροφή σε ένα παρελθοντικό γεγονός, αλλά συχνά ως εισβολή, παραμόρφωση, επανάληψη ή αίσθηση. Ο κινηματογράφος, μέσω της μορφής του, μπορεί να αποδώσει αυτή τη μη γραμμική και ασταθή χρονικότητα.

2.5 Κινηματογράφος, θεατής και μνημονική εμπειρία

Η σχέση κινηματογράφου και μνήμης δεν αφορά μόνο τη δομή των ταινιών, αλλά και την εμπειρία του θεατή. Η Radstone υπογραμμίζει ότι η θεωρία του

cinema/memory μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την απλή αναπαράσταση της μνήμης προς την αλληλεπίδραση ανάμεσα στις κινηματογραφικές εικόνες και στην εσωτερική ζωή του υποκειμένου (Radstone, 2010). Οι εικόνες που βλέπει ο θεατής δεν παραμένουν εξωτερικές· μπορούν να ενσωματωθούν στη μνήμη του, να συνδεθούν με προσωπικές εμπειρίες, να αποκτήσουν συναισθηματική σημασία και να επανεμφανιστούν αργότερα ως μέρος της δικής του μνημονικής ζωής. Η Radstone, αναφερόμενη στις προσεγγίσεις της Annette Kuhn και του Victor Burgin, δείχνει ότι το cinema/memory βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο πεδίο ανάμεσα στο προσωπικό και το πολιτισμικό. Η Annette Kuhn εξετάζει τον κινηματογράφο ως πεδίο όπου η προσωπική μνήμη, η πολιτισμική εμπειρία και οι εικόνες της μαζικής κουλτούρας διαπλέκονται. Η κινηματογραφική εμπειρία δεν εξαντλείται, επομένως, στην πρόσληψη μιας αφήγησης, αλλά μπορεί να ενεργοποιεί προσωπικές αναμνήσεις, συναισθηματικές ταυτίσεις και πολιτισμικά σχήματα αναγνώρισης (Kuhn, 2002b).

Οι κινηματογραφικές εικόνες μπορούν, λοιπόν, να συγχωνευθούν με προσωπικές αναμνήσεις και εσωτερικές σκηνές, δημιουργώντας υβριδικές μορφές μνήμης που δεν ανήκουν αποκλειστικά ούτε στο άτομο ούτε στη δημόσια πολιτισμική σφαίρα. Η μνήμη, επομένως, δεν είναι ποτέ απολύτως ιδιωτική. Διαμορφώνεται μέσα από εικόνες, ήχους, αφηγήσεις και πολιτισμικά σχήματα που κυκλοφορούν συλλογικά. Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για τη μελέτη της οπτικοποίησης της μνήμης στον κινηματογράφο. Ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς μια αναπαράσταση της μνήμης. Συχνά καλείται να θυμηθεί, να συγκρίνει, να ανασυνθέσει και να οργανώσει αποσπασματικές πληροφορίες. Σε ταινίες με ασταθή χρονικότητα ή επαναληπτική δομή, η εμπειρία της θέασης προσομοιάζει τη μνημονική λειτουργία: ο θεατής δεν λαμβάνει ένα πλήρες και σταθερό νόημα, αλλά αναγκάζεται να το συγκροτήσει εκ των υστέρων, μέσα από θραύσματα. Με αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος δεν παράγει μόνο εικόνες μνήμης, αλλά και μνημονικές εμπειρίες. Η προβολή μιας ταινίας μπορεί να λειτουργήσει ως διαδικασία ανάκλησης, ανασύνθεσης και επανεγγραφής, τόσο στο επίπεδο της αφήγησης όσο και στο επίπεδο της θεαματικής εμπειρίας.

2.6 Προσθετική, πολιτισμική και συλλογική μνήμη

Η σχέση κινηματογράφου και μνήμης αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία όταν εξεταστεί στο επίπεδο της πολιτισμικής και συλλογικής μνήμης. Ο κινηματογράφος, μαζί με την τηλεόραση, τη φωτογραφία, τα ψηφιακά και έντυπα μέσα, υπήρξε καθοριστικός για την ανάπτυξη εννοιών όπως η πολιτισμική, κοινωνική και δημόσια μνήμη. Οι κινηματογραφικές εικόνες δεν διαμορφώνουν μόνο ατομικές εμπειρίες, αλλά συμμετέχουν στη συγκρότηση συλλογικών αναπαραστάσεων του παρελθόντος. Σχετική είναι η θεωρία της Astrid Erll για την πολιτισμική μνήμη, σύμφωνα με την οποία τα μέσα δεν λειτουργούν απλώς ως φορείς αναπαράστασης του παρελθόντος, αλλά συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση, κυκλοφορία και ανανέωση των μνημονικών σχημάτων μιας κοινωνίας (Erll, 2011). Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η έννοια της «προσθετικής μνήμης» (prosthetic memory) της Alison Landsberg. Σύμφωνα με τη Landsberg, ο κινηματογράφος και τα μαζικά μέσα μπορούν να προσφέρουν στους θεατές μνήμες γεγονότων που δεν έχουν βιώσει προσωπικά, δημιουργώντας μορφές συναισθηματικής και ηθικής ταύτισης με ξένες εμπειρίες (Landsberg, 2004). Η Radstone παρουσιάζει αυτή τη θεωρία ως μία από τις σημαντικές αλλά και προβληματικές κατευθύνσεις της συζήτησης για τον κινηματογράφο και τη μνήμη, καθώς αποδίδει στον κινηματογράφο τη δυνατότητα να μεταδίδει ή ακόμη και να «εμφυτεύει» μνήμες στον θεατή (Radstone, 2010). Η Radstone διατηρεί κριτική στάση απέναντι σε τέτοιες θεωρίες, διότι θεωρεί ότι συχνά παρουσιάζουν τη σχέση κινηματογράφου και θεατή ως μονόδρομη. Αν ο κινηματογράφος θεωρηθεί απλώς ως μέσο που «εμφυτεύει» μνήμες σε παθητικούς θεατές, παραβλέπεται η ενεργή συμμετοχή του υποκειμένου στη διαπραγμάτευση, ερμηνεία και ενσωμάτωση των εικόνων.

Για τον λόγο αυτό, η έννοια του cinema/memory είναι πιο χρήσιμη για την παρούσα εργασία, επειδή επιτρέπει να νοηθεί η σχέση κινηματογράφου και μνήμης ως αμφίδρομη: οι ταινίες διαμορφώνουν μνήμες, αλλά οι θεατές τις προσλαμβάνουν μέσα από τις δικές τους ιστορίες, επιθυμίες, φόβους και πολιτισμικές αναφορές. Η πολιτισμική διάσταση της μνήμης δεν αφορά μόνο την ιστορία ή το συλλογικό τραύμα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες κυκλοφορούν, επανεμφανίζονται και επηρεάζουν την αίσθηση του παρελθόντος. Ο κινηματογράφος λειτουργεί έτσι ως μέρος ενός ευρύτερου

διαμεσικού πεδίου μνήμης, στο οποίο συμμετέχουν η φωτογραφία, η λογοτεχνία, η τηλεόραση και τα ψηφιακά μέσα (Radstone, 2010, σ. 341). Η μνήμη δεν ανήκει σε ένα μόνο μέσο· μετακινείται, μετασχηματίζεται και επανεγγράφεται μέσα από διαφορετικές μορφές αναπαράστασης.

2.7 Η οπτικοποίηση της μνήμης ως κινηματογραφική μορφή

Η οπτικοποίηση της μνήμης στον κινηματογράφο δεν αφορά μόνο την αναπαράσταση αναμνήσεων ως περιεχομένου. Αφορά κυρίως, όπως ήδη αναφέρεται ανωτέρω, τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η κινηματογραφική μορφή μπορεί να λειτουργήσει μνημονικά. Η μνήμη μπορεί να γίνει ορατή όχι μόνο μέσα από flashbacks, αλλά και μέσα από μορφές αποσπασματικής αφήγησης, ασυνέχειας, επανάληψης, παραμόρφωσης του χώρου, αστάθειας της ταυτότητας και αμφιβολίας ως προς την αξιοπιστία της εικόνας. Η Radstone υπογραμμίζει ότι στις ταινίες μνήμης συχνά περιπλέκεται η διάκριση ανάμεσα στη μορφή και το ύφος. Τα flashbacks μπορεί να λειτουργούν τυπικά ως μέσα σύνδεσης παρόντος και παρελθόντος, αλλά ταυτόχρονα αποδίδουν την αίσθηση της μνημονικής κίνησης, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η ανάμνηση επανέρχεται, διακόπτει, μετατοπίζει ή αποσταθεροποιεί το παρόν (Radstone, 2010). Η μνήμη, επομένως, δεν είναι μόνο θέμα της αφήγησης· εγγράφεται στον ρυθμό, στη διάρκεια, στη σύνδεση των πλάνων, στην υλικότητα της εικόνας και στη σχέση ήχου και εικόνας. Η θέση αυτή μπορεί να συνδεθεί με τη θεωρία του Deleuze για την εικόνα-χρόνο, καθώς στον μοντέρνο κινηματογράφο η χρονικότητα δεν λειτουργεί απλώς ως πλαίσιο της δράσης, αλλά καθίσταται άμεσα αισθητή μέσα από τη διάσπαση της αιτιακής συνέχειας, την ασάφεια ανάμεσα σε πραγματικό και φαντασιακό και τη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικών επιπέδων (Deleuze, 1989). Υπό αυτή την έννοια, η οπτικοποίηση της μνήμης δεν αφορά μόνο την αναπαράσταση ενός παρελθόντος γεγονότος, αλλά τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής εμπειρίας όπου ο χρόνος εμφανίζεται ως ρευστός, ασταθής και διαρκώς επανεγγραφόμενος. Σε αυτό το σημείο αποκτά ιδιαίτερη σημασία το μοντάζ. Όπως η μνήμη συγκροτεί την εμπειρία μέσα από θραύσματα, έτσι και το μοντάζ συνδέει ετερογενείς εικόνες, δημιουργώντας σχέσεις που δεν είναι πάντα αιτιοκρατικές αλλά συχνά συνειρμικές, αισθητηριακές ή συναισθηματικές. Η κινηματογραφική μορφή μπορεί έτσι να

προσομοιάσει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ανάμνηση: όχι ως γραμμική καταγραφή αλλά ως επιλεκτική ανασύνθεση. Η παρούσα εργασία στηρίζεται ακριβώς σε αυτή τη μετατόπιση. Δεν εξετάζει αποκλειστικά ταινίες όπου η μνήμη εμφανίζεται ως θεματικό μοτίβο, αλλά κυρίως ταινίες που οργανώνουν την ίδια τη μορφή τους σύμφωνα με μνημονικές λογικές.

2.8 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Η σχέση κινηματογράφου και μνήμης είναι βαθιά, σύνθετη και ιστορικά διαμορφωμένη. Από τις αρχαίες μεταφορές της μνήμης ως αποτυπώματος, έως τη φωτογραφία, το φρουδικό ίχνος και την κινηματογραφική εικόνα, η μνήμη έχει συχνά γίνει κατανοητή μέσα από τεχνολογίες εγγραφής, διατήρησης και επανεμφάνισης. Ο κινηματογράφος, όμως, δεν αποτελεί απλώς τεχνολογία καταγραφής του παρελθόντος. Είναι μέσο που οργανώνει τον χρόνο, παράγει εμπειρία και επιτρέπει τη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικών επιπέδων. Με βάση τις προσεγγίσεις των Bergson, Deleuze, Landsberg και κυρίως της Radstone, το κεφάλαιο έδειξε ότι η μνήμη στον κινηματογράφο πρέπει να κατανοηθεί όχι μόνο ως θεματικό περιεχόμενο αλλά ως μορφή. Η κινηματογραφική εικόνα μπορεί να λειτουργήσει ως ίχνος, ως ανάκληση, ως παραμόρφωση, ως επανάληψη, ως πολιτισμική μνήμη και ως πεδίο όπου το προσωπικό συναντά το συλλογικό. Στα επόμενα κεφάλαια, η θεωρητική αυτή βάση θα εφαρμοστεί σε συγκεκριμένες ταινίες, προκειμένου να εξεταστεί πώς η κινηματογραφική μορφή οπτικοποιεί διαφορετικές λειτουργίες της μνήμης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Αφηγηματικές και αισθητικές μορφές της μνήμης στον κινηματογράφο

3.1 Από την ιστορία στην εμπειρία: *fabula*, *syuzhet* και μνημονική ανασύνθεση

Η κινηματογραφική αφήγηση δεν ταυτίζεται με την απλή παρουσίαση μιας ιστορίας. Αφορά τον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα επιλέγονται, οργανώνονται, αποκρύπτονται, καθυστερούν ή επανέρχονται μέσα από τη μορφή της ταινίας. Για τον λόγο αυτό, η διάκριση του David Bordwell ανάμεσα

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

στη *fabula* και το *syuzhet* είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη μελέτη της μνήμης στον κινηματογράφο. Η *fabula* αφορά τη χρονολογική και αιτιακή αλληλουχία των γεγονότων, όπως μπορεί να την ανασυγκροτήσει ο θεατής, ενώ το *syuzhet* αφορά τον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα αυτά παρουσιάζονται αφηγηματικά: τη σειρά, τις ελλείψεις, τις καθυστερήσεις, τις επαναλήψεις και τις μετατοπίσεις της αφήγησης (Bordwell, 1985).

Η διάκριση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στις ταινίες που συνδέονται με τη μνήμη, επειδή σε αυτές η ιστορία δεν είναι πάντοτε σταθερή ή άμεσα προσβάσιμη. Ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς μια προκαθορισμένη αλληλουχία γεγονότων, αλλά καλείται να την ανασυνθέσει. Η θέαση αποκτά έτσι ερευνητικό χαρακτήρα: επιμέρους σκηνές, εικόνες, επαναλήψεις ή κενά πρέπει να συνδεθούν εκ των υστέρων, προκειμένου να σχηματιστεί μια πιθανή εκδοχή του παρελθόντος. Με αυτή την έννοια, η αφηγηματική διαδικασία μπορεί να προσεγγίσει τη λειτουργία της μνήμης, η οποία επίσης δεν ανακαλεί το παρελθόν ως ενιαίο και πλήρες σύνολο, αλλά μέσα από θραύσματα, συσχετισμούς και μεταγενέστερες νοηματοδοτήσεις.

Η κλασική κινηματογραφική αφήγηση, όπως την περιγράφουν οι Bordwell, Staiger και Thompson, στηρίζεται συνήθως σε σαφή αιτιακή αλληλουχία, ψυχολογικά προσδιορισμένους χαρακτήρες, χρονική συνέχεια και αφηγηματική επίλυση (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985). Στις ταινίες μνήμης, αυτή η σταθερότητα συχνά διαταράσσεται. Η αφήγηση δεν προχωρά αναγκαστικά από την άγνοια στη γνώση ή από το πρόβλημα στην επίλυση, αλλά κινείται μέσα από επιστροφές, παύσεις, επαναλήψεις και αντιφατικές πληροφορίες. Το παρελθόν δεν αποκαλύπτεται απλώς· συγκροτείται σταδιακά και συχνά παραμένει ασταθές.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Seymour Chatman, μέσα από τη διάκριση ανάμεσα σε ιστορία και λόγο, εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στον χρόνο των γεγονότων και στον χρόνο της αφηγηματικής τους παρουσίασης (Chatman, 1978). Ο κινηματογράφος μπορεί να συμπυκνώνει, να παραλείπει, να επιμηκύνει ή να αναδιατάσσει τον χρόνο. Οι δυνατότητες αυτές είναι κρίσιμες για την αναπαράσταση της μνήμης, διότι και η ανάμνηση δεν λειτουργεί με βάση τη μετρήσιμη διάρκεια. Ένα

σύντομο γεγονός μπορεί να επανέρχεται επίμονα, ενώ ολόκληρες χρονικές περίοδοι μπορεί να παραμένουν ασαφείς ή σχεδόν κενές.

Επομένως, η σχέση αφήγησης και μνήμης δεν εξαντλείται στην απλή επιστροφή σε παρελθοντικά γεγονότα. Το σημαντικότερο είναι ότι η κινηματογραφική αφήγηση διαθέτει μηχανισμούς οι οποίοι μπορούν να αποδώσουν τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν γίνεται αντικείμενο ανασύνθεσης.

3.2 Το flashback και τα όρια της αναδρομής

Το *flashback* αποτελεί την πιο αναγνωρίσιμη τεχνική σύνδεσης κινηματογράφου και μνήμης. Μέσω του *flashback*, η αφήγηση διακόπτει την παροντική της χρονικότητα και επιστρέφει σε ένα γεγονός που έχει προηγηθεί. Παραδοσιακά, η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται για να αποκαλύψει πληροφορίες, να εξηγήσει τα κίνητρα ενός χαρακτήρα ή να φωτίσει ένα καθοριστικό γεγονός του παρελθόντος. Η Maureen Turim έχει δείξει ότι το *flashback* δεν είναι απλώς τεχνικό εργαλείο αναδρομής, αλλά μηχανισμός που οργανώνει τη σχέση ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης, την ιστορία και τη μνήμη (Turim, 1989).

Ωστόσο, η μνήμη στον κινηματογράφο δεν μπορεί να περιοριστεί στο *flashback*. Η απλή επιστροφή στο παρελθόν δεν αρκεί για να αποδώσει την πολυπλοκότητα της μνημονικής εμπειρίας. Πολλά *flashbacks* λειτουργούν κυρίως ως αφηγηματικές διευκρινίσεις: παρουσιάζουν ένα παρελθοντικό γεγονός με σχετική σαφήνεια, σαν να πρόκειται για αντικειμενικά διαθέσιμη πληροφορία. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η αναδρομή εξυπηρετεί την πλοκή, χωρίς απαραίτητα να αποδίδει την αστάθεια, την επιλεκτικότητα ή την παραμόρφωση που χαρακτηρίζει συχνά την ανάμνηση.

Για τον λόγο αυτό είναι χρήσιμη η προσέγγιση του Edward Branigan για την κινηματογραφική υποκειμενικότητα και τη διαβάθμιση της αφηγηματικής γνώσης. Η αναδρομή μπορεί να λειτουργεί άλλοτε ως πληροφορία που η αφήγηση παρουσιάζει στον θεατή με σχετική αντικειμενικότητα και άλλοτε ως εικόνα συνδεδεμένη με τη μνήμη, την αντίληψη ή την ψυχική κατάσταση ενός χαρακτήρα (Branigan, 1992). Στη δεύτερη περίπτωση, το παρελθόν δεν

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

εμφανίζεται ως ουδέτερο γεγονός, αλλά ως εμπειρία που έχει ήδη περάσει μέσα από τη συνείδηση ενός υποκειμένου.

Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη για την παρούσα εργασία. Η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται κατά βάση ως ασφαλές αφηγηματικό παράθυρο προς το παρελθόν, αλλά ως ασταθής και ανακατασκευαστική διαδικασία. Επομένως, η οπτικοποίησή της δεν περιορίζεται σε μια αναδρομή που εξηγεί την πλοκή.

Το flashback είναι, λοιπόν, μία μόνο μορφή κινηματογραφικής μνήμης. Η βαθύτερη σχέση μνήμης και κινηματογράφου εντοπίζεται όταν η ίδια η ταινία οργανώνει τον χρόνο, τη γνώση και την οπτική γωνία με τρόπο που καθιστά την ανάμνηση αβέβαιη, αποσπασματική ή υπό διαρκή αναθεώρηση.

3.3 Μη γραμμική αφήγηση και μνημονικός χρόνος

Η μη γραμμική αφήγηση αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος μπορεί να προσεγγίσει τη μνήμη. Η μνήμη δεν ακολουθεί πάντοτε τη σειρά των γεγονότων. Ένα αντικείμενο, μια φωνή, ένας χώρος ή μια εικόνα μπορεί να ενεργοποιήσει μια ανάμνηση χωρίς άμεση χρονολογική σχέση με το παρόν. Η μη γραμμική αφήγηση αξιοποιεί ακριβώς αυτή τη δυνατότητα: μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη διαδοχή των γεγονότων στον τρόπο με τον οποίο αυτά συνδέονται μέσα στη συνείδηση.

Σε τέτοιες αφηγήσεις, ο θεατής δεν ακολουθεί απλώς την εξέλιξη μιας ιστορίας, αλλά συμμετέχει στην ανασύνθεσή της. Η ταινία δεν προσφέρει πάντοτε εξ αρχής μια πλήρη εικόνα του παρελθόντος· αντίθετα, δίνει θραύσματα, επαναφέρει σκηνές, αφήνει κενά και συχνά μεταθέτει την κατανόηση σε μεταγενέστερο στάδιο. Έτσι, η θέαση οργανώνεται ως διαδικασία συσχέτισης και αναθεώρησης.

Ο Gilles Deleuze προσφέρει ένα βασικό θεωρητικό εργαλείο για την κατανόηση αυτής της χρονικότητας. Στο *Cinema 2: The Time-Image*, υποστηρίζει ότι ο μοντέρνος κινηματογράφος απομακρύνεται από την κλασική εικόνα-κίνηση, όπου η δράση οργανώνει τον χρόνο, και παράγει εικόνες στις οποίες ο χρόνος εμφανίζεται άμεσα (Deleuze, 1989). Η εικόνα-χρόνος, όπως αναφέρεται ήδη

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

ανωτέρω, επιτρέπει αυτή τη συνύπαρξη παρόντος και παρελθόντος, πραγματικού και φαντασιακού, αντίληψης και ανάμνησης.

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η έννοια της «κρυσταλλικής εικόνας». Στην κρυσταλλική εικόνα, το πραγματικό και το εικονικό, το παρόν και το παρελθόν, δεν διαχωρίζονται καθαρά, αλλά αντανακλώνται το ένα μέσα στο άλλο (Deleuze, 1989). Η έννοια αυτή είναι χρήσιμη για ταινίες όπου δεν είναι πάντοτε σαφές αν αυτό που βλέπει ο θεατής ανήκει σε γεγονός, ανάμνηση, επιθυμία ή φαντασίωση. Η μνήμη εμφανίζεται έτσι ως πεδίο ασταθούς χρονικότητας, όπου το παρελθόν εξακολουθεί να επηρεάζει το παρόν χωρίς να αποκαθίσταται ποτέ ως πλήρως βέβαιη αλήθεια.

3.4 Αμνησία, αναξιόπιστη αφήγηση και ταυτότητα

Οι διαταραχές της μνήμης έχουν ιδιαίτερη αφηγηματική δύναμη στον κινηματογράφο, επειδή επηρεάζουν ταυτόχρονα τη γνώση, την ταυτότητα και τη δομή της αφήγησης. Όταν ένας χαρακτήρας δεν θυμάται, η απώλεια μνήμης δεν αποτελεί απλώς θεματικό πρόβλημα. Γίνεται μηχανισμός οργάνωσης της πλοκής. Η αφήγηση δομείται γύρω από κενά, αβεβαιότητες και αναζητήσεις, ενώ το ερώτημα «τι συνέβη;» συνδέεται άμεσα με το ερώτημα «ποιος είμαι;».

Η αμνησία δημιουργεί μια μορφή περιορισμένης γνώσης που αφορά τόσο τον χαρακτήρα όσο και τον θεατή. Συχνά ο θεατής γνωρίζει μόνο όσα γνωρίζει και ο χαρακτήρας, με αποτέλεσμα η αφήγηση να αποκτά χαρακτήρα έρευνας. Το παρελθόν δεν βρίσκεται απλώς εκεί για να αποκαλυφθεί, αλλά συγκροτείται σταδιακά μέσα από ίχνη, μαρτυρίες, εικόνες και αντιφατικές πληροφορίες. Σε αυτό το πλαίσιο, η αλήθεια δεν είναι δεδομένη· γίνεται αντικείμενο ανασύνθεσης.

Η έννοια του αναξιόπιστου αφηγητή, όπως εισάγεται από τον Wayne Booth στη λογοτεχνική θεωρία, μπορεί να αξιοποιηθεί και για την κινηματογραφική αφήγηση, ιδίως όταν η πρόσβαση στο παρελθόν διαμεσολαβείται από μια ασταθή ή μερική οπτική γωνία (Booth, 1961). Στις ταινίες μνήμης, η αναξιόπιστία δεν οφείλεται απαραίτητα σε συνειδητή εξαπάτηση. Μπορεί να προκύπτει από την επιλεκτικότητα της ανάμνησης, τη συναισθηματική

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

παραμόρφωση, τη λήθη ή την αδυναμία του υποκειμένου να οργανώσει το παρελθόν σε συνεκτική αφήγηση.

Η σχέση μνήμης και ταυτότητας μπορεί να φωτιστεί μέσα από το έργο του Paul Ricoeur. Στο *Oneself as Another*, ο Ricoeur συνδέει την ταυτότητα με την αφήγηση, υποστηρίζοντας ότι η αυτοκατανόηση δεν προκύπτει ως απλή αποκάλυψη ενός σταθερού πυρήνα, αλλά συγκροτείται μέσα από αφηγηματικές μορφές (Ricoeur, 1992). Στο μεταγενέστερο *Memory, History, Forgetting*, η προβληματική αυτή συμπληρώνεται από τη διερεύνηση της μνήμης, της λήθης και της σχέσης τους με την ιστορική αφήγηση (Ricoeur, 2004). Για τον κινηματογράφο, η σύνδεση αυτή είναι κρίσιμη: όταν η μνήμη αποτυγχάνει, παραμορφώνεται ή διασπάται, διαταράσσεται και η αφήγηση του εαυτού.

Ο κινηματογράφος μπορεί να αποδώσει αυτή τη διαταραχή μέσα από αφηγηματικά κενά, αντιφατικές εκδοχές, επαναλαμβανόμενες σκηνές ή ασταθείς οπτικές γωνίες. Η μνήμη δεν λειτουργεί τότε ως απλό θέμα της ταινίας, αλλά ως δομική αρχή που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται την ταυτότητα του χαρακτήρα.

3.5 Μοντάζ και μνημονική σύνδεση

Το μοντάζ αποτελεί κεντρικό εργαλείο για την κινηματογραφική απόδοση της μνήμης, επειδή επιτρέπει τη σύνδεση εικόνων που μπορεί να ανήκουν σε διαφορετικούς χρόνους, χώρους ή ψυχικές καταστάσεις. Η ανάμνηση λειτουργεί συχνά με αντίστοιχο τρόπο: δεν ανασύρει το παρελθόν ως πλήρη ακολουθία, αλλά συνδέει επιμέρους ίχνη, εικόνες, αισθήσεις και συναισθήματα.

Η κλασική θεωρία του μοντάζ, ιδίως στον Eisenstein, έχει δείξει ότι η αντιπαράθεση δύο πλάνων μπορεί να παράγει ένα νόημα που δεν υπάρχει σε κανένα από τα δύο μεμονωμένα (Eisenstein, 1949). Η θέση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη μελέτη της μνήμης, επειδή η μνημονική σημασία δεν βρίσκεται απαραίτητα σε ένα απομονωμένο ίχνος, αλλά στη σχέση που αυτό αποκτά με άλλα ίχνη. Μια εικόνα γίνεται μνημονικά σημαντική όταν συνδέεται με άλλες εικόνες, με ένα συναισθήμα, με έναν ήχο ή με μια προηγούμενη εμπειρία.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Το μοντάζ μπορεί να αποδώσει διαφορετικές ποιότητες μνημονικής εμπειρίας. Ένα γρήγορο και θραυσματικό μοντάζ μπορεί να δημιουργήσει αίσθηση σύγχυσης, τραύματος ή ψυχικής αποδιοργάνωσης. Αντίθετα, η διάρκεια ενός πλάνου μπορεί να συνδεθεί με την παρατήρηση, την αναμονή ή τη βραδεία ανάδυση μιας ανάμνησης. Οι επαναλαμβανόμενες εικόνες μπορούν να λειτουργήσουν ως εμμονικά ίχνη, ενώ οι απότομες ελλείψεις μπορούν να υποδηλώσουν λήθη, απώθηση ή απώλεια χρονικής συνέχειας.

Η Laura Mulvey, εξετάζοντας τη δυνατότητα παύσης, επανάληψης και επιβράδυνσης της κινηματογραφικής εικόνας, δείχνει ότι οι τεχνολογίες θέασης μεταβάλλουν τη σχέση του θεατή με τον κινηματογραφικό χρόνο (Mulvey, 2006). Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η δυνατότητα επιστροφής σε ένα πλάνο ή επιβράδυνσης της εικόνας μπορεί να συσχετιστεί με τη μνημονική επεξεργασία. Η σύνδεση με τη μνήμη δεν βρίσκεται μόνο στην επανάληψη της εικόνας, αλλά και στον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αυτή προσλαμβάνεται κάθε φορά που επανέρχεται.

3.6 Ήχος, εικόνα και αισθητηριακή μνήμη

Η μνήμη δεν ενεργοποιείται μόνο οπτικά. Συχνά συνδέεται με ήχους, φωνές, μουσικές, ρυθμούς, υφές, χρώματα ή κινήσεις. Ο κινηματογράφος, επειδή συνδυάζει εικόνα, ήχο, ρυθμό και διάρκεια, μπορεί να αποδώσει τη μνήμη όχι μόνο ως οπτική ανάκληση, αλλά και ως αισθητηριακή εμπειρία. Σε πολλές ταινίες, η ανάμνηση δεν εμφανίζεται ως καθαρή αναδρομή, αλλά ως αίσθηση που εισβάλλει στο παρόν.

Ο Michel Chion έχει δείξει ότι ο ήχος στον κινηματογράφο δεν λειτουργεί απλώς ως συνοδεία της εικόνας. Παράγει νόημα, κατευθύνει την αντίληψη και συμβάλλει στην οργάνωση του κινηματογραφικού χρόνου (Chion, 1994). Ένας ήχος μπορεί να ανήκει στο παρόν της εικόνας ή να προέρχεται από διαφορετικό χρονικό επίπεδο. Μπορεί να λειτουργεί ως ηχητικό ίχνος ενός παρελθόντος που δεν εμφανίζεται ακόμη οπτικά ή που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί πλήρως.

Η ασυμφωνία εικόνας και ήχου είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την κινηματογραφική απόδοση της μνήμης. Όταν η εικόνα δείχνει το παρόν, αλλά ο

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

ήχος παραπέμπει σε άλλο χρόνο, δημιουργείται μια μορφή χρονικής επικάλυψης. Η μνήμη δεν παρουσιάζεται τότε ως ξεχωριστή σκηνή, αλλά ως διείσδυση ενός άλλου χρόνου μέσα στην παρούσα εμπειρία. Αντίστοιχα, η ηχώ, η παραμόρφωση, η απόσταση ή η ασάφεια ενός ήχου μπορούν να αποδώσουν την ατελή ή τραυματική επάνοδο μιας ανάμνησης.

Η Vivian Sobchack υποστηρίζει ότι η κινηματογραφική εμπειρία είναι ενσώματη και δεν εξαντλείται στην οπτική κατανόηση της εικόνας (Sobchack, 1992). Η θέση αυτή είναι χρήσιμη για τη μελέτη της μνήμης στον κινηματογράφο, επειδή πολλές μνημονικές εμπειρίες δεν εμφανίζονται πρώτα ως ολοκληρωμένες αφηγήσεις, αλλά ως αισθήσεις: ένας ήχος, μια υφή, ένα χρώμα, ένας ρυθμός ή μια κίνηση. Ο κινηματογράφος μπορεί να αποδώσει αυτή την προ-λεκτική διάσταση της μνήμης, πριν ακόμη αυτή οργανωθεί σε σαφή αφήγηση.

3.7 Χώρος, αντικείμενα και υλικά ίχνη

Η μνήμη στον κινηματογράφο συχνά αποκτά υλική μορφή μέσα από χώρους και αντικείμενα. Ένα δωμάτιο, ένα σπίτι, μια φωτογραφία, ένα γράμμα, ένα ρούχο ή μια ουλή μπορεί να λειτουργήσει ως ίχνος παρελθόντος. Τα στοιχεία αυτά δεν αποτελούν απλώς σκηνογραφικές λεπτομέρειες. Μπορούν να συγκρατούν μια εμπειρία, να ενεργοποιούν μια ανάμνηση ή να υποκαθιστούν αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί άμεσα.

Ο Roland Barthes, στο *Camera Lucida*, υποστηρίζει ότι η φωτογραφία συνδέεται πάντοτε με την πιστοποίηση μιας παρουσίας που έχει παρέλθει: αυτό που φωτογραφήθηκε υπήρξε κάποτε μπροστά στον φακό (Barthes, 1980). Στον κινηματογράφο της μνήμης, η φωτογραφία λειτουργεί συχνά ως απόδειξη, υπόλειμμα ή τεκμήριο. Ωστόσο, η παρουσία της δεν εγγυάται πάντοτε την αλήθεια. Μπορεί να στηρίζει μια ανάμνηση, αλλά μπορεί και να την περιπλέκει, να την παραποιεί ή να αποκαλύπτει την εξάρτηση της μνήμης από υλικά υποκατάστατα.

Η θεωρία του *extended mind* των Clark και Chalmers μπορεί να αξιοποιηθεί ερμηνευτικά για την ανάλυση κινηματογραφικών αντικειμένων που λειτουργούν ως εξωτερικά στηρίγματα μνήμης. Σύμφωνα με αυτή την

προσέγγιση, η γνωστική λειτουργία δεν περιορίζεται στον εγκέφαλο, αλλά μπορεί να επεκτείνεται σε εξωτερικά εργαλεία, σημειώσεις, τεχνολογίες και περιβάλλοντα (Clark & Chalmers, 1998). Στον κινηματογράφο, αντικείμενα όπως σημειώσεις, χάρτες, φωτογραφίες, ηχογραφήσεις ή τατουάζ μπορούν να λειτουργήσουν ως εξωτερικές μνήμες. Δεν υπενθυμίζουν απλώς κάτι που έχει χαθεί· συμμετέχουν στη συγκρότηση της αφήγησης και, συχνά, της ταυτότητας του χαρακτήρα.

Ο χώρος έχει αντίστοιχα μνημονική λειτουργία. Ο Gaston Bachelard, στην *Ποιητική του χώρου*, δείχνει ότι οι χώροι κατοίκησης δεν είναι ουδέτερα περιβάλλοντα, αλλά τόποι φορτισμένοι με αναμνήσεις, φαντασιώσεις και εσωτερικές εικόνες (Bachelard, 1958/1994). Στον κινηματογράφο, ένας χώρος μπορεί να εκφράζει την ψυχική κατάσταση του χαρακτήρα, να συμπυκνώνει ένα παρελθόν ή να μετατρέπεται σε λαβύρινθο μνήμης. Ιδίως σε ταινίες όπου η μνήμη είναι ασταθής, ο χώρος συχνά χάνει τη γεωγραφική του σαφήνεια και αποκτά συμβολική λειτουργία.

3.8 Επανάληψη, παραλλαγή και ψευδής μνήμη

Η επανάληψη αποτελεί βασικό μηχανισμό τόσο της μνήμης όσο και του κινηματογράφου. Μια εικόνα που επιστρέφει δεν είναι ποτέ απολύτως ίδια, επειδή κάθε επανεμφάνισή της γίνεται μέσα σε νέο συμφραζόμενο. Το ίδιο ισχύει και για την ανάμνηση: κάθε πράξη ανάκλησης μεταβάλλεται από το παρόν μέσα στο οποίο πραγματοποιείται.

Η επανάληψη με παραλλαγή επιτρέπει στον κινηματογράφο να αποδώσει την ανακατασκευαστική διάσταση της μνήμης. Το ίδιο γεγονός μπορεί να παρουσιαστεί περισσότερες από μία φορές, αλλά κάθε εκδοχή να αλλάζει την οπτική, να προσθέτει ή να αφαιρεί στοιχεία, ή να αμφισβητεί όσα είχαν προηγουμένως θεωρηθεί βέβαια. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία δεν παρουσιάζει το παρελθόν ως σταθερό δεδομένο, αλλά ως πεδίο διαδοχικών αναγνώσεων.

Το λεγόμενο *Rashomon effect*, όπως έχει καθιερωθεί στη θεωρία και την κριτική του κινηματογράφου, περιγράφει την παρουσίαση του ίδιου γεγονότος μέσα από αντιφατικές και ασύμβατες εκδοχές. Για την ανάλυση της αφηγηματικής

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

και οπτικής οργάνωσης του *Rashomon* του Akira Kurosawa, μπορεί να αξιοποιηθεί η μελέτη του Stephen Prince για τον κινηματογράφο του Kurosawa (Prince, 1991). Η σημασία του σχήματος αυτού για την παρούσα εργασία βρίσκεται στο ότι η μνήμη δεν εμφανίζεται ως απλή πρόσβαση στην αλήθεια του παρελθόντος, αλλά ως ερμηνευτική πράξη, επηρεασμένη από επιθυμίες, ενοχές, συμφέροντα ή τραυματικές εμπειρίες.

Η ψευδής μνήμη, οι παραλείψεις και οι μεταγενέστερες προσθήκες έχουν μελετηθεί εκτενώς στη γνωστική ψυχολογία, ιδίως από την Elizabeth Loftus. Η έρευνά της για το *misinformation effect* έδειξε ότι η ανάκληση ενός γεγονότος μπορεί να αλλοιωθεί από πληροφορίες που παρέχονται μετά το ίδιο το γεγονός, οδηγώντας ακόμη και στην ενσωμάτωση λεπτομερειών που δεν υπήρξαν ποτέ (Loftus, 1996· Loftus, Miller & Burns, 1978). Ο κινηματογράφος αξιοποιεί συχνά αυτή την αστάθεια, δημιουργώντας αφηγήσεις όπου ο θεατής καλείται να αμφισβητήσει όχι μόνο τους χαρακτήρες, αλλά και την ίδια την εικόνα ως τεκμήριο.

Η επανάληψη, η παραλλαγή και η ψευδής μνήμη δείχνουν ότι το παρελθόν στον κινηματογράφο δεν είναι πάντα κάτι που αποκαθίσταται. Συχνά παραμένει πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα σε διαφορετικές εκδοχές και μεταγενέστερες κατασκευές.

3.9 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Το κεφάλαιο αυτό εξέτασε τα βασικά αφηγηματικά και αισθητικά εργαλεία μέσα από τα οποία ο κινηματογράφος μπορεί να προσεγγίσει τη μνήμη. Η διάκριση ανάμεσα σε *fabula* και *syuzhet*, η μη γραμμική αφήγηση, το flashback, η αναξιόπιστη οπτική γωνία, το μοντάζ, ο ήχος, ο χώρος, τα αντικείμενα και η επανάληψη συγκροτούν διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης του παρελθόντος μέσα στην κινηματογραφική μορφή.

Το βασικό συμπέρασμα είναι ότι η μνήμη στον κινηματογράφο δεν εξαρτάται μόνο από το περιεχόμενο της αφήγησης. Μπορεί να εγγράφεται στον τρόπο με τον οποίο η ταινία διαχειρίζεται τον χρόνο, περιορίζει ή μεταβάλλει τη γνώση του θεατή, συνδέει εικόνες, ενεργοποιεί ήχους και οργανώνει χώρους και

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

αντικείμενα ως ίχνη παρελθόντος. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ταινία δεν παρουσιάζει απλώς μια ανάμνηση, αλλά δημιουργεί τις συνθήκες μέσα στις οποίες το παρελθόν γίνεται αβέβαιο, αποσπασματικό ή πολλαπλό.

Το κεφάλαιο λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο θεωρητικό πλαίσιο της μνήμης και στις αναλύσεις των ταινιών που ακολουθούν. Οι έννοιες της αποσπασματικότητας, της επανεγγραφής, της λήθης, της ασταθούς ταυτότητας και της μνημονικής χρονικότητας θα αξιοποιηθούν στα επόμενα κεφάλαια για να εξεταστεί πώς συγκεκριμένα κινηματογραφικά έργα μετατρέπουν τη μνήμη από ψυχική λειτουργία σε αφηγηματική και οπτικοακουστική μορφή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η μνήμη ως αποσπασματική εμπειρία

4.1 Εισαγωγή

Η μνήμη δεν συγκροτείται ως ενιαία, πλήρης και γραμμική αναπαράσταση του παρελθόντος. Αντίθετα, εμφανίζεται συχνά ως αποσπασματική, επιλεκτική και συνειρμική εμπειρία. Όταν ανακαλούμε ένα γεγονός, δεν επιστρέφει απαραίτητα το σύνολό του με καθαρή χρονική και αφηγηματική τάξη· επανέρχονται επιμέρους στοιχεία: εικόνες, πρόσωπα, χώροι, ήχοι, κινήσεις, διαθέσεις, αισθήσεις και συναισθηματικές εντάσεις. Η αποσπασματικότητα αυτή δεν αποτελεί απλώς αδυναμία της μνήμης, αλλά έναν από τους βασικούς τρόπους λειτουργίας της. Η σύγχρονη γνωστική ψυχολογία, όπως αναφέρεται ήδη ανωτέρω, έχει δείξει ότι η μνήμη δεν λειτουργεί ως παθητική αποθήκη πληροφοριών, αλλά ως ενεργή και ανακατασκευαστική διαδικασία, μέσα από την οποία οι εμπειρίες οργανώνονται και επανερμηνεύονται κάθε φορά που ανακαλούνται (Schacter, 1996· Baddeley, Eysenck & Anderson, 2015).

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η έννοια της αυτοβιογραφικής μνήμης. Σύμφωνα με τους Conway και Pleydell-Pearce (2000), η αυτοβιογραφική μνήμη δεν είναι απλή συσσώρευση προσωπικών γεγονότων, αλλά σύνθετο σύστημα στο οποίο συγκεκριμένα επεισόδια, γενικές γνώσεις για τον εαυτό και ευρύτερες αφηγήσεις ζωής συνδέονται μεταξύ τους. Το άτομο, επομένως, δεν θυμάται μόνο «τι συνέβη»,

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

αλλά ανασυγκροτεί το παρελθόν μέσα από την παρούσα αίσθηση του εαυτού, τις επιθυμίες, τα συναισθήματα και τα σχήματα νοήματος που διαθέτει.

Με αυτή την έννοια, η μνήμη λειτουργεί περισσότερο συνειρμικά παρά αυστηρά αφηγηματικά. Ένα πρόσωπο, ένα φως, μια χειρονομία, ένας ήχος ή ένα χρώμα μπορούν να ενεργοποιήσουν ένα πλέγμα αναμνήσεων χωρίς αναγκαστική αιτιακή ή χρονολογική σύνδεση. Η συνοχή που δημιουργείται δεν είναι πάντοτε η συνοχή της κλασικής αφήγησης, αλλά η συνοχή της βιωμένης εμπειρίας: μια συνοχή ατμόσφαιρας, διάθεσης και συναισθηματικής εγγύτητας. Η μνήμη, επομένως, δεν αφορά μόνο την αναπαράσταση αυτού που συνέβη, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν επιμένει μέσα από ίχνη, εικόνες και αισθήσεις.

Η Annette Kuhn, αναπτύσσοντας την έννοια του *memory work*, υποστηρίζει ότι η μνήμη δεν είναι ποτέ απολύτως ιδιωτική, καθώς διαμορφώνεται μέσα από εικόνες, αφηγήσεις και πολιτισμικά σχήματα που κυκλοφορούν κοινωνικά (Kuhn, 2002a). Αντίστοιχα, η Susannah Radstone δείχνει ότι η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη μνήμη δεν είναι απλώς σχέση αναπαράστασης, αλλά σχέση αλληλεπίδρασης: οι κινηματογραφικές εικόνες μπορούν να επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο θυμόμαστε, φανταζόμαστε ή οργανώνουμε την προσωπική και συλλογική εμπειρία (Radstone, 2010). Η ανάμνηση, συνεπώς, δεν είναι μόνο ψυχική λειτουργία· είναι και πολιτισμικά διαμεσολαβημένη εμπειρία.

Αυτή η αποσπασματική διάσταση της μνήμης έχει ιδιαίτερη σημασία για τον κινηματογράφο. Το κινηματογραφικό μέσο μπορεί να αποδώσει όχι μόνο το περιεχόμενο μιας ανάμνησης, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτή εμφανίζεται: ως φευγαλέα εικόνα, ως αστάθεια του βλέμματος, ως μεταβολή του φωτός, ως θραύσμα ήχου, ως κίνηση που δεν ολοκληρώνεται σε πλήρη σκηνή αλλά επιβιώνει ως ίχνος. Η μνήμη, επομένως, μπορεί να εμφανιστεί όχι μόνο ως θέμα μιας ταινίας, αλλά και ως μορφή της ίδιας της κινηματογραφικής εμπειρίας.

4.2 Η ταινία ως μορφή μνήμης

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* του Jonas Mekas αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές κινηματογραφικές αποδόσεις της αποσπασματικής μνημονικής εμπειρίας. Η ταινία δεν οργανώνεται ως παραδοσιακή αυτοβιογραφία και δεν επιχειρεί να παρουσιάσει τη ζωή του δημιουργού ως συνεκτική αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος. Αντίθετα, η μορφή της προσεγγίζει τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη αναδύεται: ασυνεχώς, μέσα από σύντομες εικόνες καθημερινότητας, οικογενειακές στιγμές, πρόσωπα, τόπους, κινήσεις και φωτεινές εντυπώσεις.

Η ταινία ανήκει στην παράδοση του προσωπικού ή ημερολογιακού κινηματογράφου, με την οποία ο Mekas συνδέθηκε καθοριστικά. Ο ίδιος ο Mekas είχε ήδη θεωρητικοποιήσει τη σημασία του diary film, υποστηρίζοντας ότι η κινηματογραφική ημερολογιακή μορφή δεν αποσκοπεί απλώς στην καταγραφή γεγονότων, αλλά στη διατήρηση της άμεσης σχέσης ανάμεσα στη ζωή, στο βλέμμα και στην κινηματογραφική πράξη (Mekas, 1978). Ο P. Adams Sitney έχει επίσης αναδείξει τη σημασία του αμερικανικού avant-garde κινηματογράφου ως πεδίου όπου η υποκειμενική εμπειρία, η καθημερινότητα και η προσωπική χειρονομία αποκτούν κεντρική θέση (Sitney, 2002). Στην περίπτωση του Mekas, η κάμερα δεν λειτουργεί απλώς ως μηχανισμός καταγραφής, αλλά ως τρόπος συμμετοχής στη ζωή και διατήρησης φευγαλέων στιγμών.

Το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* είναι έργο του 2000, γυρισμένο σε 16mm και διάρκειας 288 λεπτών. Οι αξιόπιστες καταχωρίσεις της ταινίας την περιγράφουν ως ένα εκτεταμένο κινηματογραφικό ημερολόγιο που καλύπτει σχεδόν τρεις δεκαετίες, από το 1970 έως το 1999, με υλικό από λήψεις που ο Mekas συγκέντρωσε.

Οι εικόνες είναι κυρίως οικογενειακές, καθημερινές και οικείες: παιδιά, φίλοι, γιορτές, περίπατοι, τραπέζια, παράθυρα, φύλλα, χιόνι, φως, πρόσωπα που γελούν ή περνούν στιγμιαία μπροστά από την κάμερα. Ωστόσο, οι εικόνες αυτές δεν λειτουργούν ως επεισόδια μιας οργανωμένης βιογραφίας. Δεν έχουν την πληρότητα μιας σκηνής που υπηρετεί μια κλασική πλοκή· εμφανίζονται περισσότερο ως

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

μνημονικά θραύσματα, ως στιγμές που αναδύονται και χάνονται πριν αποκτήσουν πλήρη αφηγηματική μορφή.

Η εναρκτήρια φράση του Mekas, «I have never been able really to figure out where my life begins and where it ends», λειτουργεί ως βασικό ερμηνευτικό κλειδί για ολόκληρη την ταινία. Η ζωή δεν παρουσιάζεται ως σταθερή βιογραφική ενότητα, αλλά ως ανοιχτή ροή εμπειριών χωρίς απόλυτο σημείο αφετηρίας ή κατάληξης. Ο δημιουργός δεν επιχειρεί να επιβάλει εκ των υστέρων μια αυστηρή τάξη στο παρελθόν· αντίθετα, αποδέχεται την ασυνέχεια και τη διάχυσή του. Το παρελθόν δεν ανασυντίθεται ως ολοκληρωμένη ιστορία.

Η ταινία, επομένως, δεν αφηγείται απλώς τη μνήμη, αλλά υιοθετεί μια μορφή που θυμίζει τον τρόπο λειτουργίας της. Όπως η μνήμη δεν επιστρέφει στο παρελθόν ως ολοκληρωμένο συνεχές, έτσι και ο Mekas δεν παρουσιάζει τη ζωή του ως ενιαίο αυτοβιογραφικό σύνολο. Το παρελθόν εμφανίζεται μέσα από εικόνες που δεν εξηγούνται πλήρως και δεν υποτάσσονται σε μία τελική ερμηνεία.

4.3 Το μοντάζ ως μνημονική λογική

Το μοντάζ στην ταινία *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* αποτελεί το θεμελιώδες οργανωτικό στοιχείο του έργου. Όπως αναφέρεται ανωτέρω, ο Jonas Mekas συγκροτεί την ταινία από ιδιωτικό κινηματογραφικό υλικό που είχε συλλέξει επί περίπου τρεις δεκαετίες, χωρίς να το ταξινομεί με αυστηρά χρονολογικό τρόπο και χωρίς να το εντάσσει σε συμβατική αφηγηματική δομή.

Στην ίδια την ταινία περιγράφεται αυτή τη μέθοδο. Ο Mekas εξηγεί ότι, όταν άρχισε να ενώνει τα ρολά του φιλμ, η πρώτη του σκέψη ήταν να τα διατηρήσει σε χρονολογική σειρά: *“the first idea was to keep them chronological”*. Ωστόσο, εγκαταλείπει γρήγορα αυτή την πρόθεση και επιλέγει μια διαφορετική λογική σύνδεσης: *“I gave up and I just began splicing them together by chance, the way I found them on the shelf”*. Η φράση αυτή είναι καθοριστική, γιατί δείχνει ότι η μη

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

γραμμική μορφή της ταινίας δεν αποτελεί απλώς αισθητική επιλογή, αλλά συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο δημιουργός αντιλαμβάνεται τη ζωή και τη μνήμη. Τα κομμάτια του φιλμ δεν τοποθετούνται εκεί όπου «ανήκουν» αντικειμενικά, αλλά εκεί όπου τα βρίσκει, τα ανασύρει και τα επανασυνδέει το βλέμμα του δημιουργού.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η αιτιολόγηση που δίνει ο ίδιος: *“Because I really don’t know where any piece of my life really belongs.”* Η δήλωση αυτή μετατρέπει το μοντάζ σε πράξη αυτοβιογραφικού στοχασμού. Ο Mekas δεν ισχυρίζεται ότι μπορεί να ανασυγκροτήσει τη ζωή του με τάξη και πληρότητα· αντίθετα, αναγνωρίζει ότι κάθε κομμάτι της ζωής του παραμένει αβέβαιο ως προς τη θέση, το νόημα και τη σύνδεσή του με τα υπόλοιπα. Το μοντάζ, επομένως, δεν λειτουργεί ως μηχανισμός αποκατάστασης μιας χαμένης συνέχειας, αλλά ως αποδοχή της αδυναμίας να οριστεί οριστικά πού ανήκει κάθε στιγμή.

Η επιλογή της τύχης δεν σημαίνει, ωστόσο, πλήρη απουσία μορφής. Ο Mekas λέει: *“Let it be, let it go, just by pure chance, disorder. There is some kind of order in it, order of its own, which I do not really understand.”* Το μοντάζ οργανώνεται γύρω από μια παράδοξη σχέση ανάμεσα στην αταξία και την εσωτερική τάξη. Από τη μία πλευρά, ο δημιουργός απορρίπτει τη χρονολογική και αφηγηματική οργάνωση· από την άλλη, αναγνωρίζει ότι μέσα στην αταξία παράγεται μια δική της μορφή συνοχής. Η τάξη της ταινίας δεν είναι η τάξη του ημερολογίου ή της βιογραφίας, αλλά μια τάξη που προκύπτει από τη γειτνίαση, τον ρυθμό, την επανάληψη, την υφή των εικόνων και τη συναισθηματική τους συγγένεια.

Σε αυτό το σημείο, το μοντάζ λειτουργεί ως κινηματογραφικό ανάλογο της μνήμης. Η μνήμη δεν επαναφέρει πάντοτε το παρελθόν με βάση τη χρονική σειρά των γεγονότων. Συχνά συνδέει εικόνες, αισθήσεις και πρόσωπα μέσα από απρόβλεπτους συσχετισμούς. Αντίστοιχα, στην ταινία του Mekas, ένα οικογενειακό στιγμιότυπο μπορεί να συνδεθεί με ένα τοπίο, μια γιορτή, ένα παιδί, ένα παράθυρο, ένα δέντρο, μια κίνηση της κάμερας ή μια μεταβολή του φωτός. Η σύνδεση αυτών των πλάνων δεν είναι αιτιακή. Δεν εξηγούν το ένα το άλλο με όρους πλοκής. Δημιουργούν, όμως, μια αίσθηση βιωμένου χρόνου, όπου

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

το νόημα παράγεται από την επανεμφάνιση, την εγγύτητα και τη συναισθηματική ένταση των εικόνων.

Η άρνηση του Mekas να «καταλάβει» πλήρως το υλικό του είναι επίσης σημαντική. Όταν λέει *"I still do not understand them, and I do not really want to understand them"*, δεν εκφράζει απλώς αδυναμία ερμηνείας. Διατυπώνει μια στάση απέναντι στη ζωή και στην κινηματογραφική μνήμη: το παρελθόν δεν χρειάζεται να μετατραπεί ολοκληρωτικά σε γνώση, εξήγηση ή αφήγημα. Μπορεί να παραμείνει ανοιχτό, ασταθές και εν μέρει ακατανόητο. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία αποφεύγει την ψευδαίσθηση μιας πλήρους αυτοβιογραφικής αποκάλυψης. Δεν επιχειρεί να εξηγήσει τη ζωή του δημιουργού, αλλά να αφήσει τα ίχνη της να εμφανιστούν.

Η λογική αυτή μπορεί να φωτιστεί, χωρίς να ταυτιστεί πλήρως, με τη θεωρία του Deleuze για την «εικόνα-χρόνο». Στο *Cinema 2*, ο Deleuze περιγράφει μορφές κινηματογράφου όπου ο χρόνος δεν υποτάσσεται πλέον στην πράξη και στην αιτιότητα, αλλά εμφανίζεται άμεσα μέσα στην εικόνα (Deleuze, 1989). Στον Mekas, ο χρόνος δεν κινείται προς μια αφηγηματική ολοκλήρωση. Δεν υπάρχει ένα τέλος που οργανώνει αναδρομικά το νόημα όσων προηγήθηκαν. Αντίθετα, ο χρόνος διαχέεται σε μικρές διάρκειες, σε πλάνα που συνυπάρχουν χωρίς να εντάσσονται σε μια ενιαία δραματουργική αλυσίδα. Το παρελθόν εμφανίζεται ως σειρά από παρουσίες που επανέρχονται, όχι για να εξηγηθούν, αλλά για να βιωθούν εκ νέου.

Το μοντάζ της ταινίας μπορεί επίσης να ιδωθεί ως μορφή αυτοβιογραφικής εργασίας. Ο Michael Renon, αναφερόμενος στο αυτοβιογραφικό ντοκιμαντέρ, υποστηρίζει ότι η προσωπική μη μυθοπλαστική κινηματογράφηση δεν αποτελεί απλή καταγραφή του εαυτού, αλλά διαδικασία εξέτασης και κατασκευής της υποκειμενικότητας (Renon, 2004). Στην περίπτωση του Mekas, αυτή η κατασκευή δεν γίνεται μέσα από μια συνεκτική αφήγηση ζωής, αλλά μέσα από τη σύνδεση θραυσμάτων. Ο εαυτός δεν εμφανίζεται ως ενιαίο αφηγηματικό κέντρο· διαχέεται στο βλέμμα που επέλεξε να καταγράψει, να διαφυλάξει και αργότερα να συνδέσει αυτές τις εικόνες.

Έτσι, το μοντάζ διαφοροποιεί ριζικά την ταινία από την κλασική αυτοβιογραφική αφήγηση. Αν η παραδοσιακή αυτοβιογραφία επιδιώκει συχνά να οργανώσει το παρελθόν σε μια συνεκτική ιστορία ταυτότητας, ο Mekas επιλέγει μια μορφή που διατηρεί την αβεβαιότητα του βιώματος. Το μοντάζ δεν μετατρέπει τη ζωή σε ολοκληρωμένο αφήγημα, αλλά την αφήνει να εμφανιστεί ως σειρά από στιγμές που επιστρέφουν χωρίς να εξαντλούνται. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία δεν αναπαριστά απλώς αναμνήσεις, αλλά οργανώνεται σύμφωνα με μια μνημονική λογική: μια λογική ασυνέχειας, τυχαίας επανεύρεσης, εσωτερικής τάξης και αποδοχής του ανεξήγητου.

4.4 Η εικόνα, ο ήχος και η απόσταση της ανάμνησης

Εξίσου καθοριστική για τη μνημονική μορφή της ταινίας είναι η διαχείριση της σχέσης εικόνας και ήχου. Ο Jonas Mekas δεν χρησιμοποιεί τον ήχο ως απλή συνοδεία ή πιστή αναπαραγωγή του οπτικού υλικού. Αντίθετα, η ταινία συγκροτείται μέσα από μια ουσιώδη απόσταση ανάμεσα σε αυτό που βλέπουμε και σε αυτό που ακούμε. Το οπτικό υλικό, γυρισμένο σε διαφορετικές στιγμές και σε βάθος περίπου τριών δεκαετιών, κατά βάση δεν συνοδεύεται από τον πρωτογενή ήχο των λήψεων. Παρουσιάζεται ως βουβό ή ηχητικά αποσυνδεδεμένο υλικό, το οποίο εκ των υστέρων συνοδεύεται από φωνή, μουσική, ηχητικά θραύσματα και περιστασιακούς καθημερινούς ήχους.

Η επιλογή αυτή προσομοιάζει στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η ανάμνηση. Όταν ανακαλούμε ένα βίωμα, δεν επιστρέφει απαραίτητα ολόκληρο το αισθητηριακό του περιβάλλον. Συχνά υπερισχύει μια οπτική εντύπωση, ένα πρόσωπο, ένα χρώμα, μια κίνηση ή μια ατμόσφαιρα, ενώ οι ήχοι εμφανίζονται αποσπασματικά, αλλοιωμένοι ή μετατοπισμένοι. Αντίστοιχα, στον Mekas η εικόνα προηγείται ως ίχνος του παρελθόντος, ενώ ο ήχος δεν την επιβεβαιώνει απλώς, αλλά την επανενεργοποιεί από διαφορετικό χρονικό σημείο. Η ταινία, επομένως, δεν αναπαριστά το παρελθόν ως πλήρη επιστροφή· το παρουσιάζει ως επανασύνδεση εικόνων και ήχων που δεν συμπίπτουν απόλυτα.

Ο ίδιος ο Mekas περιγράφει τη διαδικασία αυτή με τρόπο παράλληλο προς τη λογική του μοντάζ. Όπως δηλώνει: *“As I’m working on my sounds, I’m not so sure*

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

what I'm doing really. It's all chance.” Η φράση αυτή είναι σημαντική, γιατί δείχνει ότι η τυχαιότητα δεν αφορά μόνο την οργάνωση των εικόνων, αλλά και τη σύνθεση του ηχητικού πεδίου. Ο Mekas συνεχίζει: *“I'm going through all the reels of my sounds, picking up this, picking up that, splicing it all together, putting it all together, by chance.”* Η διαδικασία του ήχου επαναλαμβάνει, επομένως, τη διαδικασία του οπτικού μοντάζ: επιλογή, αποκοπή, σύνδεση, επανένταξη, χωρίς προκαθορισμένο σχέδιο.

Αυτή η αντιστοιχία διατυπώνεται ρητά από τον ίδιο όταν σημειώνει ότι χειρίζεται τους ήχους *“same as the images”*. Οι εικόνες και οι ήχοι δεν οργανώνονται ως μέρη μιας κλειστής αφήγησης, αλλά ως υλικά που ανασύρονται από ένα προσωπικό αρχείο και επανεμφανίζονται μέσα από την τύχη, τη διάθεση και τη στιγμή της επεξεργασίας. Η φράση του Mekas *“Memories... Memories... Image, sound, memories...”* συμπυκνώνει ακριβώς αυτή τη σχέση.

Το ηχητικό τοπίο της ταινίας είναι ιδιαίτερα ανομοιογενές. Το βουβό φιλικό υλικό συνοδεύεται από μεταγενέστερο σχολιασμό του Mekas, από μελαγχολική πρωτότυπη μουσική για πιάνο του Λιθουανού καλλιτέχνη Auguste Varkalis, από μουσικές αναφορές στον Frédéric Chopin, από αυτοσχεδιασμούς στο πιάνο, από ήχους των *The Velvet Underground*, αλλά και από αποσπασματικά καθημερινά ηχητικά ίχνη, όπως παιδιά που τραγουδούν *Happy Birthday*, φίλοι που συζητούν για τον Nietzsche ή ένα παιδί που μελετά βιολί. Οι ήχοι αυτοί δεν λειτουργούν ως ρεαλιστική αναπαραγωγή του χώρου που βλέπουμε. Λειτουργούν περισσότερο ως ηχητικά θραύσματα μνήμης: επανέρχονται, διακόπτονται, μετατοπίζονται και συνοδεύουν τις εικόνες χωρίς να τις εξηγούν πλήρως.

Συχνά, στην αρχή ενός νέου κεφαλαίου, η φωνή του Mekas απευθύνεται απευθείας στο κοινό με τη χαρακτηριστική προσφώνηση *“My dear viewers...”*. Η φωνή αυτή δεν έχει τον τόνο αυθεντίας ενός αφηγητή που γνωρίζει και εξηγεί τα πάντα. Είναι ελαφρώς υψωμένη, ήπια ειρωνική και ενίοτε στοχαστική. Όταν δηλώνει, για παράδειγμα, *“Nothing extraordinary has so far happened in this movie... if nothing happens, let's continue anyway. That's how life is”*, δεν υποτιμά το υλικό του· αντιθέτως, επιβεβαιώνει ότι η ταινία δεν αναζητά το εξαιρετικό

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

γεγονός, αλλά την επιμονή της καθημερινής εμπειρίας. Η ζωή, όπως και η μνήμη, δεν οργανώνεται πάντα γύρω από δραματικές κορυφώσεις. Συχνά προχωρά μέσα από φαινομενικά ασήμαντες στιγμές, οι οποίες αποκτούν αξία ακριβώς επειδή διασώζονται.

Η ασυγχρονία εικόνας και ήχου είναι, συνεπώς, κεντρική. Σε ορισμένες στιγμές, η σύνδεση είναι παιγνιώδης, όπως όταν ένα παιδί τρέχει υπό τους ήχους του *Run, Run, Run*. Αμέσως μετά, όμως, η μουσική σταματά, επικρατεί σιωπή και ο Mekas ρωτά: *“What happens during the silences?”* Η ερώτηση αυτή ανοίγει ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σημεία της ταινίας. Η σιωπή δεν είναι απουσία νοήματος· είναι μέρος της μνημονικής εμπειρίας. Όπως στη μνήμη υπάρχουν κενά, παύσεις και αδυναμίες ανάκλησης, έτσι και στην ταινία η σιωπή λειτουργεί ως χώρος ανάμεσα στις εικόνες και στους ήχους, ως διάστημα όπου ο θεατής καλείται να αισθανθεί την απώλεια, την αναμονή ή την αδυναμία πλήρους επιστροφής στο παρελθόν.

Σε άλλες στιγμές, ο ήχος αποκτά σχεδόν υλική διάσταση. Σε μια σκηνή στην ακτή, ο μόνος ήχος είναι ο άνεμος που φυσά στο μικρόφωνο, δημιουργώντας μια ωμή, στοιχειώδη ηχητική υπόκρουση. Ο ήχος αυτός δεν λειτουργεί ως καθαρή μουσική ούτε ως πληροφορία· λειτουργεί ως ίχνος παρουσίας. Υπενθυμίζει την υλικότητα της κινηματογραφικής καταγραφής: την κάμερα, το μικρόφωνο, το σώμα που βρίσκεται εκεί, μέσα στον αέρα, στο φως, στον χώρο. Έτσι, η ταινία δεν μας δίνει απλώς εικόνες του παρελθόντος, αλλά και τα σημάδια της ίδιας της πράξης της καταγραφής.

Η φωνή του Mekas έχει επίσης ιδιαίτερη σημασία. Δεν λειτουργεί ως περιγραφική επεξήγηση ούτε ως εξωτερικός σχολιασμός που οργανώνει το υλικό σε πλήρη αφήγηση. Αντίθετα, λειτουργεί ως αναστοχαστική παρέμβαση, η οποία εγκαθιδρύει απόσταση ανάμεσα στο γεγονός και στη μνήμη του. Το *voice-over* μοιάζει με εσωτερική φωνή της μνήμης: άλλοτε σχολιάζει, άλλοτε αμφιβάλλει, άλλοτε ειρωνεύεται διακριτικά, άλλοτε περιορίζεται σε μια απλή παρατήρηση. Η αστάθεια αυτή αποτυπώνει μια θεμελιώδη ιδιότητα της μνημονικής ανάκλησης: κάθε επιστροφή στο παρελθόν είναι ταυτόχρονα πράξη

ερμηνείας, η οποία συγκροτείται στο παρόν και δεν ταυτίζεται ποτέ πλήρως με το αρχικό βίωμα.

Η προσέγγιση αυτή μπορεί να συνδεθεί με τη θεωρία του Michel Chion για τον κινηματογραφικό ήχο. Ο Chion έχει δείξει ότι ο ήχος δεν λειτουργεί απλώς ως συνοδεία της εικόνας, αλλά μπορεί να μετασχηματίζει τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα γίνεται αντιληπτή, να δημιουργεί χρονικές, συναισθηματικές και νοηματικές σχέσεις που δεν υπάρχουν στην εικόνα από μόνη της (Chion, 1994). Στην ταινία του Mekas, ο ήχος λειτουργεί ακριβώς με αυτόν τον τρόπο. Δεν «ανήκει» πάντοτε οργανικά στην εικόνα, αλλά δημιουργεί ένα δεύτερο χρονικό και συναισθηματικό επίπεδο. Έτσι, ο θεατής δεν τοποθετείται απλώς μέσα στο παρελθόν· αισθάνεται την απόσταση από αυτό.

Η διάκριση αυτή ενισχύεται και από την ανάλυση του Angelo Grossi για τον υβριδικό κινηματογράφο του Mekas. Ο Grossi επισημαίνει τη σημασία του χάσματος ανάμεσα στον Mekas που κινηματογραφεί και στον Mekas που, αργότερα, επιλέγει, μοντάρει και σχολιάζει το υλικό. Αυτή η διπλή θέση -ο Mekas ως εκείνος που ζει και καταγράφει, αλλά και ως εκείνος που επιστρέφει στο υλικό και το ανασυνθέτει- είναι κρίσιμη για την κατανόηση της ημερολογιακής του μορφής (Grossi, 2021).

Η ίδια η φράση του Mekas *“No judgement here... positive, negative, good, bad... They're just images and sounds”* φωτίζει περαιτέρω τη στάση του απέναντι στο υλικό. Ο δημιουργός δεν αντιμετωπίζει τις εικόνες και τους ήχους ως αποδείξεις ή ως στοιχεία που πρέπει να αξιολογηθούν ηθικά ή αφηγηματικά. Τα αφήνει να υπάρξουν ως ίχνη. Η μνήμη, με αυτή την έννοια, δεν παρουσιάζεται ως τελική ερμηνεία του παρελθόντος, αλλά ως πεδίο όπου εικόνες και ήχοι περνούν, χάνονται, επανέρχονται και αποκτούν νόημα μέσα από τη σχέση τους με το παρόν της θέασης.

Όταν θυμόμαστε, λοιπόν, δεν επιστρέφουμε ποτέ αδιαμεσολάβητα στο βίωμα. Επιστρέφουμε σε ίχνη, εικόνες, ήχους και αισθήσεις που έχουν ήδη μετασχηματιστεί από τον χρόνο. Ο Mekas δεν αποκρύπτει αυτή την απόσταση. Αντιθέτως, την καθιστά βασική μορφολογική αρχή της ταινίας.

4.5 Η καθημερινότητα ως ύλη της μνήμης

Μία από τις σημαντικότερες όψεις της ταινίας είναι ότι αναδεικνύει την καθημερινότητα ως βασική ύλη της μνήμης. Το έργο δεν οργανώνεται γύρω από μεγάλα γεγονότα, δραματικές κορυφώσεις ή ιστορικές τομές. Αντίθετα, επιμένει σε μικρές, φευγαλέες και φαινομενικά ασήμαντες στιγμές: ένα παιδί που παίζει, φίλους γύρω από ένα τραπέζι, φως που περνά μέσα από ένα παράθυρο, χιόνι, φύλλα, πρόσωπα που κοιτούν την κάμερα. Οι στιγμές αυτές αποκτούν σημασία όχι επειδή ήταν απαραίτητα εξαιρετικές όταν συνέβησαν, αλλά επειδή επιστρέφουν αργότερα ως ανάμνηση. Ο τίτλος της ταινίας είναι ήδη ενδεικτικός: *brief glimpses of beauty*. Η ομορφιά δεν εμφανίζεται ως μεγάλη αποκάλυψη, αλλά ως σύντομη αναλαμπή.

Η έμφαση αυτή στο καθημερινό είναι θεμελιώδης για το ημερολογιακό σινεμά του Mekas. Το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* αξιοποιεί υλικό που μοιάζει αρχικά οικιακό, ιδιωτικό και ανεπεξέργαστο, αλλά το μετατρέπει, μέσα από την επιλογή, το μοντάζ, τη φωνή και τη διάρκεια, σε κινηματογραφική μορφή μνήμης. Το ενδιαφέρον του έργου δεν βρίσκεται στο ότι παρουσιάζει «σημαντικά» γεγονότα της ζωής του δημιουργού, αλλά στο ότι αντιμετωπίζει το καθημερινό ως άξιο διάσωσης. Η κάμερα δεν αναζητά το εξαιρετικό· καταγράφει το φως, τις κινήσεις, τις παρέες, τα παιδιά, τα τραπέζια, τις εποχές, δηλαδή όσα συνήθως περνούν χωρίς να αποκτούν αφηγηματικό βάρος.

Η μνήμη δεν συγκροτείται μόνο από τραυματικά, μεγαλειώδη ή αποφασιστικά γεγονότα, αλλά και από το απλό, το φωτεινό, το επαναλαμβανόμενο. Ένα παιδί που παίζει μπορεί να ακολουθείται από ένα χειμωνιάτικο τοπίο και έπειτα από ένα πικνίκ στο πάρκο, όχι επειδή αυτά τα πλάνα ανήκουν στο ίδιο γεγονός, αλλά επειδή μετέχουν στο ίδιο εσωτερικό κλίμα. Η συνοχή δεν είναι αφηγηματική, αλλά τονική: προκύπτει από την αίσθηση, την ατμόσφαιρα και τη συναισθηματική συγγένεια των εικόνων.

Η προσέγγιση αυτή διαφοροποιεί την ταινία από το κλασικό κινηματογραφικό flashback, το οποίο συνήθως παρουσιάζει το παρελθόν ως καθαρή, συνεχή και

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

δραματοποιημένη σκηνή. Ο Mekas δεν σκηνοθετεί την ανάμνηση ως αυτοτελές επεισόδιο που εξηγεί την πλοκή ή φωτίζει ψυχολογικά έναν χαρακτήρα. Αντίθετα, αφήνει το παρελθόν να εμφανιστεί μέσα από καθημερινά θραύσματα, χωρίς να το μετατρέπει σε πλήρως ερμηνευμένη αναδρομή. Η μνήμη εδώ δεν λειτουργεί ως μηχανισμός εξήγησης, αλλά ως τρόπος επιστροφής σε εικόνες που διατηρούν μια αίσθηση παρούσας.

Ο Jeffrey K. Ruoff, εξετάζοντας τη σχέση του Mekas με τα home movies και τον avant-garde κινηματογράφο, δείχνει ότι το οικιακό υλικό στον Mekas δεν παραμένει ιδιωτικό ή απλώς οικογενειακό, αλλά μετασχηματίζεται σε καλλιτεχνική και κοινωνική μορφή (Ruoff, 1991). Αυτό είναι κρίσιμο για την παρούσα ανάλυση: οι εικόνες της οικογένειας, των φίλων και της καθημερινότητας δεν λειτουργούν μόνο ως προσωπικά τεκμήρια. Γίνονται τρόπος κινηματογραφικής επεξεργασίας της μνήμης, της κοινότητας και του χρόνου. Το ιδιωτικό υλικό αποκτά έτσι ευρύτερη σημασία, χωρίς να χάνει την απλότητα και την οικειότητά του.

Η ίδια λογική μπορεί να συνδεθεί και με τη θεωρία του Roland Barthes για τη φωτογραφία. Στο *Camera Lucida*, ο Barthes διακρίνει ανάμεσα στο *studium*, δηλαδή στο πολιτισμικά αναγνώσιμο περιεχόμενο μιας εικόνας, και στο *punctum*, το στοιχείο που μας αγγίζει προσωπικά και συχνά απροσδόκητα (Barthes, 1980). Η αναλογία με τον Barthes δεν αφορά το μέσο καθαυτό, καθώς ο Mekas εργάζεται με κινούμενες εικόνες. Αφορά όμως τον τρόπο με τον οποίο μια φαινομενικά δευτερεύουσα λεπτομέρεια μπορεί να αποκτήσει έντονη συναισθηματική και μνημονική δύναμη. Στον Mekas, πολλές εικόνες λειτουργούν ακριβώς έτσι: δεν είναι απαραίτητα σημαντικές αφηγηματικά, αλλά μεταδίδουν μια συναισθηματική ένταση, επειδή διασώζουν κάτι από την υφή μιας ζωής.

Παρά τη διάρκεια περίπου πέντε ωρών και την κάλυψη υλικού πολλών δεκαετιών, η ταινία δεν συγκροτεί μια πλήρη βιογραφική αφήγηση. Δεν αποκαλύπτει τη ζωή του δημιουργού μέσα από πληροφορίες, εξηγήσεις ή καθαρές αφηγηματικές συνδέσεις. Η προσωπική καταγραφή δεν οδηγεί σε συμβατική αυτοβιογραφία. Αντιθέτως, μέσω της απλότητας και της αποσπασματικότητάς της, υπερβαίνει το στενά ατομικό και αποκτά ευρύτερη

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

διάσταση. Ο θεατής δεν μαθαίνει απλώς «τι συνέβη» στη ζωή του Mekas· καλείται να αισθανθεί πώς μια ζωή επιβιώνει μέσα από εικόνες.

Αυτό γίνεται σαφές όταν ο ίδιος ο Mekas απευθύνεται στον θεατή και σχολιάζει ειρωνικά την προσδοκία ότι, όσο προχωρά η ταινία, θα αποκαλυφθούν περισσότερα για τον «πρωταγωνιστή», δηλαδή για τον ίδιο: *“I am in every image of this film, I am in every frame of this film. The only thing is: you have to know how to read these images.”* Η δήλωση αυτή είναι κεντρική. Ο Mekas δεν αρνείται ότι η ταινία είναι αυτοβιογραφική· αρνείται όμως την ιδέα ότι η αυτοβιογραφία πρέπει να δοθεί ως εξομολόγηση, πληροφορία ή γραμμική αφήγηση. Ο εαυτός βρίσκεται πράγματι σε κάθε εικόνα, όχι ως αντικείμενο περιγραφής, αλλά ως βλέμμα, επιλογή, ρυθμός και τρόπος σχέσης με τον κόσμο.

Η ειρωνική αναφορά του στους «Γάλλους» που υποτίθεται ότι μας έμαθαν πώς να διαβάζουμε τις εικόνες ενισχύει αυτή τη θέση. Ο θεατής δεν πρέπει να αναζητήσει έναν κρυμμένο βιογραφικό κώδικα ή μια τελική εξήγηση της ζωής του δημιουργού. Πρέπει να διαβάσει τις εικόνες ως ίχνη παρουσίας: όχι για να ανακτήσει μια πλήρη ιστορία, αλλά για να συλλάβει έναν τρόπο ύπαρξης. Η ταινία, επομένως, μετατοπίζει το βάρος από το «τι λέγεται» στο «πώς φαίνεται», από το βιογραφικό δεδομένο στη μνημονική αίσθηση.

Με αυτή την έννοια, το έργο αντιστέκεται στις συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου, όπου το παρελθόν οργανώνεται συνήθως ως σκηνή με σαφή δραματουργική λειτουργία. Στον Mekas, η καθημερινότητα γίνεται η βασική ύλη της μνήμης: όχι επειδή περιέχει πάντα κάτι εξαιρετικό, αλλά επειδή μέσα από αυτήν διασώζεται η αίσθηση μιας ζωής. Η ταινία δείχνει ότι η μνήμη δεν βρίσκεται μόνο στα μεγάλα γεγονότα, αλλά και στις μικρές εικόνες που επιμένουν, επιστρέφουν και, εκ των υστέρων, αποκτούν τη δύναμη της ανάμνησης.

4.6 Η διάρκεια και ο ενεργός θεατής

Καθοριστική για τη μνημονική εμπειρία της ταινίας είναι και η διάρκειά της. Τα 288 λεπτά προβολής δεν λειτουργούν απλώς ως ποσοτική συσσώρευση υλικού, αλλά ως τρόπος μεταβολής της σχέσης του θεατή με τον κινηματογραφικό

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

χρόνο. Εκ πρώτης όψεως, η παρακολούθηση μιας πεντάωρης ταινίας, συγκροτημένης από στιγμιαίες, καθημερινές και συχνά θολές σκηνές, μοιάζει απαιτητική. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η έκταση επιτρέπει στον θεατή να βιώσει τη μνήμη όχι μόνο ως θέμα, αλλά ως εμπειρία.

Η ταινία δεν στηρίζεται στην αγωνία της εξέλιξης. Αντίθετα, δημιουργεί έναν χρόνο παραμονής, μέσα στον οποίο ο θεατής δεν αναμένει απαραίτητα «τι θα συμβεί μετά», αλλά σταδιακά προσαρμόζεται στον ρυθμό των εικόνων. Η διάρκεια λειτουργεί, επομένως, ως άσκηση θέασης: ο θεατής δεν μπορεί να συγκρατήσει όλες τις εικόνες, όλα τα πρόσωπα ή όλες τις στιγμές, αλλά κρατά φωτεινές ποιότητες, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, κινήσεις, διαθέσεις και αποσπασματικές εντυπώσεις. Με αυτόν τον τρόπο, η πρόσληψη της ταινίας αρχίζει να προσομοιάζει την ίδια τη μνήμη: δεν βασίζεται στην πλήρη κατοχή του υλικού, αλλά στη μερική και αισθητηριακή του συγκράτηση.

Ο ίδιος ο Mekas προετοιμάζει τον θεατή για αυτή τη διαφορετική μορφή θέασης. Στην αρχή του τέταρτου κεφαλαίου απευθύνεται άμεσα στο κοινό: *“So, my dear viewers, we have arrived at Chapter Four.”* Στη συνέχεια αναγνωρίζει, με χαρακτηριστική ειρωνεία, την απουσία θεαματικής δράσης: *“Sorry that nothing much, nothing extraordinary has so far happened in this movie. Nothing much extraordinary. It’s all very simple daily activities, life.”* Η δήλωση αυτή δεν λειτουργεί ως απολογία, αλλά ως οδηγία πρόσληψης. Ο θεατής καλείται να εγκαταλείψει την προσδοκία της κορύφωσης και να στραφεί σε έναν διαφορετικό τρόπο παρατήρησης.

Ακόμη πιο καθαρά, ο Mekas δηλώνει: *“No drama, no great climaxes, no tension. What will happen next.”* Η ταινία αρνείται τις βασικές συμβάσεις της κλασικής αφηγηματικής αναμονής. Όπως σημειώνει ο ίδιος, ακόμη και οι ενδιάμεσοι τίτλοι αποκαλύπτουν εκ των προτέρων τι πρόκειται να συμβεί. Δεν υπάρχει suspense, διότι το ζητούμενο δεν είναι η αφηγηματική έκπληξη, αλλά η παραμονή μέσα στη διάρκεια. Η φράση *“If nothing happens, let’s continue anyway. That’s how life is”* συμπυκνώνει ακριβώς αυτή την αντίληψη: η αξία της ταινίας δεν βρίσκεται στο συμβάν, αλλά στη συνέχιση, στη ροή και στην επιμονή του χρόνου.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Για τον λόγο αυτό, η ταινία απαιτεί έναν ενεργό θεατή. Δεν του προσφέρει μια έτοιμη ιστορία ούτε μια σαφή ερμηνευτική κατεύθυνση. Του ζητά να παραμείνει, να παρατηρήσει, να συνδέσει και να αναγνωρίσει νόημα σε εικόνες που δεν οργανώνονται γύρω από μια δραματική κορύφωση. Η θέαση δεν λειτουργεί ως παθητική κατανάλωση πλοκής, αλλά ως διαδικασία συμμετοχής και μνημονικής συγκράτησης.

Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να κατανοηθεί και η επαναλαμβανόμενη φράση του Mekas, με παιγνιώδη και αυτοειρωνική διάθεση, *“this is a political film”*. Η φράση δεν πρέπει να διαβαστεί με τη στενή έννοια ενός στρατευμένου ή άμεσα πολιτικού έργου. Η πολιτική διάσταση της ταινίας βρίσκεται περισσότερο στην άρνησή της να υπακούσει στη λογική του θεάματος, της κορύφωσης και της αφηγηματικής αποτελεσματικότητας. Η επιλογή να θεωρηθούν άξιες κινηματογράφησης και κοινής θέασης στιγμές που δεν διαθέτουν εξωτερική δραματικότητα λειτουργεί ως αντίσταση απέναντι στους κυρίαρχους τρόπους ιεράρχησης της εμπειρίας.

Η Vivian Sobchack έχει υποστηρίξει ότι η κινηματογραφική εμπειρία είναι ενσώματη και αισθητηριακή, καθώς ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται την εικόνα μόνο νοητικά, αλλά τη βιώνει μέσω του σώματος και της αίσθησης (Sobchack, 1992). Στον Mekas, αυτή η διάσταση είναι ουσιώδης. Η παρατεταμένη διάρκεια, η υφή του φιλμ, η κίνηση της κάμερας και οι φωτεινές ποιότητες των εικόνων δεν οργανώνουν απλώς μια αφήγηση, αλλά παράγουν έναν τρόπο σωματικής παραμονής μέσα στο κινηματογραφικό υλικό.

Η Laura U. Marks, αναπτύσσοντας την έννοια της απτικής οπτικότητας (*haptic visibility*), έχει δείξει ότι ο κινηματογράφος μπορεί να κινητοποιεί όχι μόνο την όραση, αλλά και μια σχεδόν σωματική αίσθηση της εικόνας, ιδίως μέσα από υφές, θολά περιγράμματα, κόκκο, φως και επιφάνειες (Marks, 2000). Η ταινία του Mekas μπορεί να ιδωθεί μέσα από αυτό το πρίσμα: το υλικό φιλμ και η αστάθεια της λήψης δημιουργούν μια εμπειρία που δεν εξαντλείται στην αναγνώριση προσώπων ή γεγονότων, αλλά ενεργοποιεί την αίσθηση της παρουσίας, της εγγύτητας και της απώλειας.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Η διάρκεια, επομένως, δεν είναι απλώς χαρακτηριστικό μεγέθους της ταινίας. Είναι βασικός τρόπος με τον οποίο το έργο οργανώνει τη σχέση του θεατή με τη μνήμη. Η απουσία κορύφωσης, η ανάγκη ενεργού συμμετοχής και η αισθητηριακή πρόσληψη των εικόνων μετατρέπουν την προβολή σε εμπειρία παραμονής μέσα σε έναν χρόνο που δεν εξηγείται πλήρως, αλλά βιώνεται. Έτσι, η ταινία δεν ζητά μόνο να κατανοηθεί· ζητά να κατοικηθεί από τον θεατή.

4.7 Συμπέρασμα

Το *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα κινηματογράφου που δεν αντιμετωπίζει τη μνήμη ως θέμα προς αφήγηση, αλλά ως μορφή εμπειρίας. Ο Mekas δεν ανασυνθέτει το παρελθόν σε ενιαία βιογραφική γραμμή· το αφήνει να εμφανιστεί μέσα από εικόνες, ήχους, παύσεις, φωτεινές εντυπώσεις και χρονικές μετατοπίσεις.

Η σημασία της ταινίας βρίσκεται ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο οργανώνει το υλικό της. Το μη χρονολογικό μοντάζ, η απόσταση ανάμεσα στην εικόνα και στη φωνή, η αποσπασματική χρήση του ήχου, η επιμονή στην καθημερινότητα και η μεγάλη διάρκεια συγκροτούν έναν κινηματογραφικό τρόπο σκέψης που πλησιάζει τη λειτουργία της ανάμνησης. Το παρελθόν δεν επιστρέφει ως πλήρης γνώση, αλλά ως ίχνος, αίσθηση, επανάληψη και απροσδόκητη αναλαμπή.

Έτσι, η ταινία δεν ζητά από τον θεατή να αποκωδικοποιήσει μια ζωή, αλλά να παραμείνει μέσα στον ρυθμό με τον οποίο αυτή επανεμφανίζεται. Η μνήμη δεν εντοπίζεται μόνο σε όσα δείχνει η εικόνα, αλλά στον τρόπο με τον οποίο η εικόνα διακόπτεται, συνδέεται, σχολιάζεται, σιωπά και διαρκεί. Με αυτή την έννοια, το έργο του Mekas επιβεβαιώνει την κεντρική θέση της παρούσας εργασίας: ότι ο κινηματογράφος μπορεί να οπτικοποιήσει όχι μόνο το περιεχόμενο μιας ανάμνησης, αλλά και τη διαδικασία με την οποία το παρελθόν επανέρχεται, μεταβάλλεται και αποκτά νέο νόημα μέσα στο παρόν της θέασης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η μνήμη ως διαδικασία επανεγγραφής

5.1 Εισαγωγή

Η μνήμη δεν μπορεί πλέον να νοηθεί ως ένας ουδέτερος μηχανισμός αποθήκευσης, όπου τα γεγονότα διατηρούνται ανέπαφα και ανασύρονται αργότερα στην αρχική τους μορφή. Η σύγχρονη γνωστική ψυχολογία έχει απομακρυνθεί από την εικόνα της μνήμης ως σταθερού αρχείου και την προσεγγίζει ως μια ενεργή, ευάλωτη και δημιουργική διαδικασία. Κάθε ανάμνηση ενεργοποιείται μέσα από το παρόν: επηρεάζεται από τη συναισθηματική κατάσταση του υποκειμένου, από μεταγενέστερες εμπειρίες, από νέες γνώσεις και από το νόημα που αποδίδεται εκ των υστέρων σε ό,τι έχει συμβεί. Ο Daniel Schacter υποστηρίζει ότι η μνήμη δεν λειτουργεί ως ακριβής αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά ως ανακατασκευαστική διαδικασία (Schacter, 1996). Αντίστοιχα, οι Baddeley, Eysenck και Anderson τονίζουν ότι η κωδικοποίηση, η αποθήκευση και η ανάκληση δεν είναι μηχανικές λειτουργίες, αλλά ενεργές διεργασίες, ανοιχτές σε μεταβολές και παραμορφώσεις (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2015).

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η έννοια της επανασταθεροποίησης της μνήμης (*reconsolidation*). Όταν ένα γεγονός βιώνεται, κωδικοποιείται και σταθεροποιείται στη μακροπρόθεσμη μνήμη. Όταν όμως ανακαλείται αργότερα, η μνημονική εγγραφή δεν παραμένει απλώς κλειδωμένη και αμετάβλητη. Επανέρχεται σε μια πιο ασταθή κατάσταση και γίνεται ξανά διαθέσιμη προς επεξεργασία. Σε αυτή τη φάση μπορεί να αλλάξει: να χάσει λεπτομέρειες, να συνδεθεί με νέα στοιχεία, να αποκτήσει διαφορετικό συναισθηματικό χρώμα ή να ενταχθεί σε νέα αφήγηση. Η νευροεπιστημονική έρευνα έχει δείξει ότι η ανάκληση δεν αποτελεί απλή επανάληψη, αλλά στιγμή πιθανής μεταβολής της μνήμης (Nader, Schafe & LeDoux, 2000· Dudai, 2004).

Η ανάμνηση, επομένως, δεν είναι επιστροφή σε ένα ανέπαφο πρωτότυπο. Κάθε φορά που ένα γεγονός ανακαλείται, η μνήμη του ενεργοποιείται εκ νέου, μεταφέρεται προσωρινά σε μια πιο ασταθή κατάσταση και, όταν επανεντάσσεται στη μακροπρόθεσμη μνήμη, σταθεροποιείται ξανά με πιθανές μεταβολές. Με αυτή την έννοια, δεν θυμόμαστε ποτέ απλώς το γεγονός όπως συνέβη, αλλά την τελευταία μορφή που πήρε κάθε φορά που το ανακαλέσαμε και το επανεγγράψαμε. Η μνήμη λειτουργεί, επομένως, λιγότερο ως ανάκτηση ενός αρχικού γεγονότος και περισσότερο ως διαδοχική επανεγγραφή του.

Αυτό δεν σημαίνει ότι η μνήμη είναι αυθαίρετη ή αποκομμένη από το βίωμα. Σημαίνει όμως ότι το παρελθόν δεν μας δίνεται ποτέ ως απόλυτη αμεσότητα. Κάθε ανάμνηση συνδυάζει κάτι από το αρχικό βίωμα και κάτι από το παρόν εκείνου που θυμάται. Η θέση αυτή συνδέεται και με τη θεωρία του Paul Ricoeur, σύμφωνα με την οποία η μνήμη και η αφήγηση συμμετέχουν στη συγκρότηση της προσωπικής ταυτότητας, καθώς το υποκείμενο κατανοεί τον εαυτό του μέσα από αφηγήσεις που αναπλάθουν το παρελθόν από τη σκοπιά του παρόντος (Ricoeur, 2004).

Αν στο προηγούμενο κεφάλαιο η μνήμη εξετάστηκε ως αποσπασματική εμπειρία μέσα από το ημερολογιακό σινεμά του Jonas Mekas, εδώ το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη μνήμη ως διαδικασία επανεγγραφής. Η *Synecdoche, New York* του Charlie Kaufman είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για αυτή την ανάλυση, επειδή οπτικοποιεί αυτή την αδυναμία πρόσβασης σε μια οριστική εκδοχή του παρελθόντος.

5.2 Η ταινία ως οπτικοποίηση της επανεγγραφής

Η *Synecdoche, New York* του Charlie Kaufman, σε σενάριο και σκηνοθεσία του ίδιου, είναι μια ταινία που δύσκολα περιορίζεται σε μία μόνο ερμηνευτική κατηγορία. Ξεκινά από τη ζωή ενός θεατρικού σκηνοθέτη, του Caden Cotard, τον οποίο υποδύεται ο Philip Seymour Hoffman, αλλά σύντομα μετατρέπεται σε ένα σύνθετο μετα-θεατρικό και υπαρξιακό πείραμα.

Ο Caden ζει στο Schenectady της Νέας Υόρκης και εργάζεται ως θεατρικός σκηνοθέτης. Από τις πρώτες σκηνές παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος εγκλωβισμένος στο σώμα του, στις φοβίες του και στην αίσθηση ότι ο χρόνος τον ξεπερνά. Οι ανεξήγητες σωματικές παθήσεις, η δημιουργική του αδράνεια και η διάλυση του γάμου του με την Adele συνθέτουν ένα περιβάλλον σταδιακής αποσύνθεσης. Όταν η Adele φεύγει για το Βερολίνο μαζί με τη μικρή τους κόρη, η απώλεια δεν λειτουργεί μόνο ως οικογενειακό τραύμα. Από εκείνο το σημείο και μετά, ο Caden μοιάζει να χάνει ακόμη περισσότερο την αίσθηση χρονικού και υπαρξιακού προσανατολισμού.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Ο χρόνος στην ταινία είναι από την αρχή ασταθής. Η εικόνα του ρολογιού στις πρώτες σκηνές δεν λειτουργεί απλώς ως καθημερινή λεπτομέρεια· προαναγγέλλει ότι ολόκληρη η ταινία θα κινηθεί υπό την πίεση του χρόνου που περνά, φθείρει και αφαιρεί. Η φράση που αναφέρεται στην ταινία *“the end is built into the beginning”* συμπυκνώνει αυτή τη λογική. Ο θάνατος δεν εμφανίζεται ως κάτι που θα συμβεί μόνο στο τέλος. Είναι ήδη παρών από την αρχή, στις επιλογές, στις σχέσεις, στα σώματα, στους χώρους, στον χρόνο που περνά.

Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από τον τρόπο με τον οποίο η ταινία χειρίζεται τα χρονικά άλματα. Σε μια σκηνή, ο Caden διαβάζει εφημερίδα και τρώει πρωινό, όμως αντί για λίγα λεπτά ο θεατής συνειδητοποιεί ότι έχουν παρέλθει μήνες. Στο πλαίσιο αυτό η ταινία ζητά από τον θεατή να βιώσει τον χρόνο όχι ως καθαρή χρονολογική σειρά, αλλά όπως συχνά βιώνεται και στη μνήμη: με συμπτώξεις, κενά, ασυνέχειες και ξαφνικές συνειδητοποιήσεις ότι κάτι έχει ήδη χαθεί.

Η μεγάλη καμπή στη ζωή του Caden έρχεται όταν λαμβάνει την υποτροφία MacArthur, μετά την επιτυχημένη σκηνοθεσία του *Death of a Salesman* του Arthur Miller. Η αναφορά στον Miller δεν είναι τυχαία. Η Davers έχει επισημάνει ότι η ταινία συνομιλεί με τη μορφή του Willy Loman και με την αδυναμία του θεατρικού υποκειμένου να συγκροτήσει σταθερή εικόνα του εαυτού μέσα σε ένα περιβάλλον φθοράς, αποτυχίας και επιθυμίας (Davers, 2011). Η οικονομική ελευθερία που αποκτά ο Caden δεν τον απελευθερώνει πραγματικά. Αντίθετα, του επιτρέπει να δώσει τεράστια κλίμακα στην εμμονή του: να δημιουργήσει ένα έργο απόλυτης ειλικρίνειας για την καθημερινή ζωή και τη θνητότητα.

Για τον σκοπό αυτό νοικιάζει μια τεράστια εγκαταλελειμμένη αποθήκη στο Μανχάταν. Εκεί αρχίζει να κατασκευάζει, σε σχεδόν φυσική κλίμακα, ένα αντίγραφο του Schenectady και αργότερα της Νέας Υόρκης. Προσλαμβάνει ηθοποιούς για να υποδυθούν τον ίδιο και τα πρόσωπα της ζωής του. Πολύ γρήγορα, όμως, το σχέδιο ξεφεύγει από κάθε απλή θεατρική λογική. Οι ηθοποιοί αποκτούν δικούς τους ηθοποιούς, οι ρόλοι πολλαπλασιάζονται, ο Caden αποκτά σωσία, και η ζωή που υποτίθεται ότι θα αναπαριστούσε το έργο αρχίζει να απορροφάται από αυτό.

Εδώ βρίσκεται η ουσιαστική σχέση της ταινίας με τη μνήμη. Το έργο του Caden δεν επιστρέφει ποτέ σε μια αρχική, καθαρή εμπειρία. Κάθε νέα σκηνή βασίζεται σε μια προηγούμενη εκδοχή, κάθε πρόβα διορθώνει ή παραλλάσσει την προηγούμενη, κάθε απόπειρα ακρίβειας δημιουργεί νέα απόσταση. Με τον ίδιο τρόπο, η ανάμνηση δεν μας επιστρέφει αυτούσιο το γεγονός, αλλά μια εκδοχή του που έχει ήδη διαμορφωθεί από προηγούμενες ανακλήσεις. Η ζωή του Caden δεν αποδίδεται άμεσα· ξαναγράφεται διαρκώς μέσα στη σκηνή.

Η λογική αυτή συνδέεται με όσα η Susannah Radstone περιγράφει ως *cinema/memory*: μια σχέση όπου ο κινηματογράφος και η μνήμη δεν παραμένουν ξεχωριστά πεδία, αλλά αλληλοδιεισδύουν, καθώς οι εικόνες οργανώνουν τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο συγκροτεί και επανερμηνεύει την εμπειρία του (Radstone, 2010). Στη *Synecdoche, New York*, η αλληλοδιείσδυση αυτή παίρνει ακραία μορφή. Η σκηνή δεν λειτουργεί ως καθρέφτης της ζωής, αλλά ως χώρος όπου η ζωή μεταγράφεται, παραμορφώνεται και χάνεται μέσα στις ίδιες τις εκδοχές της.

5.3 Η αναζήτηση της αλήθειας και η αποτυχία της οριστικής μορφής

Ο Caden δεν θέλει απλώς να δημιουργήσει ένα ακόμη θεατρικό έργο. Θέλει να φτάσει σε μια αλήθεια για τη ζωή του, για το σώμα του, για τις σχέσεις του, για τον θάνατο. Η πρόθεσή του συμπυκνώνεται στη φράση: *“I won’t settle for anything less than the brutal truth”* (Kaufman, 2008). Η λέξη *brutal* έχει σημασία. Η αλήθεια που αναζητά δεν είναι παρηγορητική ούτε αισθητικά εξευγενισμένη. Θέλει κάτι ωμό, κάτι που να μην αποκρύπτει τη φθορά, τη μοναξιά, την αποτυχία και τη ματαιότητα.

Η αναζήτηση αυτή μπορεί να συνδεθεί και με την ίδια την έννοια της «αλήθειας» ως αυτού που δεν λανθάνει, αυτού που δεν μένει κρυμμένο. Ο Caden θέλει να φέρει στο φως ό,τι διαφεύγει: το παρελθόν, τις λεπτομέρειες, τις απώλειες, τις σκέψεις που δεν ειπώθηκαν, τις στιγμές που πέρασαν χωρίς να αποκτήσουν νόημα. Το παράδοξο είναι ότι όσο περισσότερο προσπαθεί να συλλάβει αυτή την αλήθεια, τόσο περισσότερο τη μεταθέτει. Κάθε νέο επίπεδο σκηνικής ακρίβειας δημιουργεί και μια νέα απόσταση από τη ζωή που υποτίθεται ότι αποδίδει.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Η αποτυχία αυτή δεν είναι απλώς προσωπική αποτυχία του Caden. Είναι ο ίδιος ο μηχανισμός της ταινίας. Οι πρόβες δεν οδηγούν ποτέ σε παράσταση. Το έργο δεν ολοκληρώνεται, δεν αποκτά τελικό σχήμα, δεν συναντά πραγματικά το κοινό του. Μένει σε μια αέναη κατάσταση επεξεργασίας. Κάθε προσπάθεια να αποδοθεί η ζωή με μεγαλύτερη ακρίβεια γεννά νέες λεπτομέρειες που πρέπει και αυτές να ενταχθούν. Το έργο γίνεται όλο και πιο μεγάλο, όχι επειδή πλησιάζει την αλήθεια, αλλά επειδή η αλήθεια που αναζητά διαφεύγει.

Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά όταν ένας ηθοποιός του θιάσου τον ρωτά αν θα υπάρξει ποτέ κοινό για το έργο, επισημαίνοντας ότι έχουν περάσει ήδη δεκαεπτά χρόνια. Η ερώτηση αυτή λειτουργεί σχεδόν σαν ρήγμα μέσα στο ίδιο το εγχείρημα. Για ποιον γίνεται όλο αυτό; Για τον Caden; Για τους ηθοποιούς; Για ένα μελλοντικό κοινό που δεν έρχεται ποτέ; Η μνήμη, εδώ, μοιάζει με ιδιωτικό υλικό που προσπαθεί να λάβει δημόσια μορφή. Όμως κανείς δεν μπορεί να δει το παρελθόν του Caden όπως το έζησε. Μπορεί μόνο να δει τον τρόπο με τον οποίο εκείνος το μετατρέπει σε έργο.

Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με την ανάγνωση του Cseresnyés, ο οποίος εξετάζει την ταινία μέσα από τη σχέση τέχνης, ειλικρίνειας και ταυτότητας, αναδεικνύοντας ότι το καλλιτεχνικό εγχείρημα του Caden λειτουργεί ως μεγεθυμένη αντανάκλαση της αδυναμίας του να συγκροτήσει μια σταθερή εικόνα του εαυτού (Cseresnyés, 2023). Το έργο γίνεται έτσι ένα εργαστήριο αυτοπαρατήρησης. Όμως η αυτοπαρατήρηση αυτή δεν οδηγεί σε καθαρή αυτογνωσία. Όσο περισσότερο ο Caden κοιτάζει τον εαυτό του μέσα από το θέατρο, τόσο περισσότερο ο εαυτός αυτός πολλαπλασιάζεται.

Η προβληματική αυτή συνδέεται και με τη θεωρία της αυτοαφήγησης. Ο Ricoeur υποστηρίζει ότι η προσωπική ταυτότητα δεν είναι στατική ουσία, αλλά συγκροτείται αφηγηματικά, μέσα από τη σχέση ανάμεσα στη μνήμη, τον χρόνο και την ερμηνεία του εαυτού (Ricoeur, 2004). Στην ταινία του Kaufman, ο Caden προσπαθεί να φτιάξει ακριβώς μια τέτοια αφήγηση. Μόνο που η αφήγηση δεν σταθεροποιείται. Κάθε νέα απόπειρα να ειπωθεί η ζωή ανοίγει νέα κενά.

Γι' αυτό η ταινία δεν καταλήγει απλώς σε απαισιοδοξία. Το γεγονός ότι δεν υπάρχει τελική αλήθεια δεν σημαίνει ότι η αναδρομή είναι άχρηστη. Αντίθετα, δείχνει ότι κάθε επιστροφή στο παρελθόν αποκαλύπτει και κάτι για το παρόν εκείνου που επιστρέφει. Εδώ μπορεί να γίνει μια χρήσιμη σύγκριση με το *Rashomon* του Akira Kurosawa: οι διαφορετικές αφηγήσεις του ίδιου γεγονότος δεν αποκαλύπτουν μόνο την πράξη, αλλά και τους ανθρώπους που την αφηγούνται. Με ανάλογο τρόπο, το έργο του Caden δεν φανερώνει απλώς ποιος ήταν. Φανερώνει ποιος έχει γίνει μέσα από την ανάγκη του να ξαναγράψει αδιάκοπα τη ζωή του.

5.4 Η συνεκδοχή ως μορφή μνήμης

Ο τίτλος της ταινίας προσφέρει ένα από τα βασικά κλειδιά για την κατανόησή της. Η «συνεκδοχή» είναι το σχήμα στο οποίο το μέρος υποκαθιστά το όλον ή το όλον το μέρος. Στην *Synecdoche, New York*, η έννοια αυτή δεν λειτουργεί μόνο ως λογοπαίγνιο με το Schenectady. Είναι ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται ολόκληρη η ταινία.

Η αποθήκη είναι το πιο εμφανές παράδειγμα. Δεν είναι απλώς ένας χώρος πρόβας, αλλά ένας μικρόκοσμος που προσπαθεί να χωρέσει μέσα του το σύνολο της εμπειρίας του Caden. Μια πόλη κατασκευάζεται για να υποκαταστήσει μια ζωή· ένας θεατρικός χώρος μεγαλώνει μέχρι να μοιάζει με κόσμο· ένα μέρος διεκδικεί να γίνει όλον. Η φιλοδοξία είναι εξ αρχής αδύνατη, αλλά ακριβώς γι' αυτό αποκαλυπτική.

Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί και η μνήμη. Όταν μιλάμε για το παρελθόν, συχνά το αντιμετωπίζουμε σαν ενιαία περιοχή, σαν κάτι που υπήρξε πλήρες και απλώς έχει απομακρυνθεί. Στην πραγματικότητα, όμως, το προσεγγίζουμε μέσα από κομμάτια: μια εικόνα, μια φράση, μια χειρονομία, μια αίσθηση, μια σκηνή που έχει αποκτήσει μεγαλύτερη βαρύτητα από όσο είχε όταν συνέβη. Το όλον του παρελθόντος μάς δίνεται μόνο μέσα από μέρη.

Η συνεκδοχική λογική διαπερνά και τους χαρακτήρες. Ένας ηθοποιός υποκαθιστά ένα πρόσωπο, ένας ρόλος υποκαθιστά μια ζωή, μια σκηνή καλείται να συμπυκνώσει χρόνια εμπειρίας. Σταδιακά, οι ταυτότητες αρχίζουν να

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

διαχέονται. Οι χαρακτήρες δεν παραμένουν κλειστές και απολύτως διακριτές μονάδες· αντανακλούν ο ένας τον άλλον, επαναλαμβάνουν κινήσεις, καταλαμβάνουν θέσεις, αντικαθίστανται. Το μέρος δεν δείχνει απλώς προς το όλον. Το όλον αρχίζει να διασκορπίζεται στα μέρη του.

Η σκέψη αυτή μπορεί να συνδεθεί με τον Roland Barthes και το *Camera Lucida*. Ο Barthes δείχνει ότι μια λεπτομέρεια της φωτογραφίας, το *punctum*, μπορεί να αποκτήσει δυσανάλογη συναισθηματική και μνημονική ένταση (Barthes, 1980). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη μνήμη: ένα μικρό στοιχείο μπορεί να φέρει το βάρος ενός ολόκληρου παρελθόντος. Στη *Synecdoche, New York*, η συνεκδοχή δεν είναι απλώς ρητορικό σχήμα. Είναι η ίδια η αδυναμία της μνήμης να έχει πρόσβαση στο όλον παρά μόνο μέσα από θραύσματα που το υποκαθιστούν.

5.5 Το σκηνικό ως υλική μορφή της μνήμης

Το σκηνικό της ταινίας είναι ίσως η πιο εντυπωσιακή υλική έκφραση αυτής της λογικής. Όταν ο Caden αντικρίζει για πρώτη φορά τη γιγαντιαία αποθήκη στο Μανχάταν, ο χώρος είναι άδειος, σκοτεινός, σχεδόν απροσδιόριστος. Μοιάζει με λευκό καμβά, πάνω στον οποίο μπορεί να εγγραφεί το όραμά του για ένα απόλυτα ειλικρινές έργο. Στην αρχή, η ιδέα φαίνεται σχεδόν απλή: να αποδοθούν οι καθημερινές αλήθειες της ζωής και η βεβαιότητα της θνητότητας. Πολύ γρήγορα, όμως, η ιδέα γίνεται υλική εμμονή.

Η αποθήκη μετατρέπεται σταδιακά σε αντίγραφο του Schenectady και της Νέας Υόρκης. Στην αρχή δεν πρόκειται ακόμη για ολοκληρωμένη πόλη, αλλά για πρόβα πόλης: πλέγματα, παράλληλοι χώροι, λίγα αντικείμενα, σκηνικά σημεία αναφοράς. Ο χώρος θυμίζει περισσότερο σχέδιο παρά πραγματικότητα. Αυτή η μερικότητα έχει σημασία, γιατί δείχνει ότι το έργο ξεκινά ως αναπαράσταση που αναγνωρίζει ακόμη τα όριά της.

Στη συνέχεια τα όρια αυτά αρχίζουν να καταργούνται. Τα εσωτερικά κατασκευάζονται ως *box sets*, με τρεις τοίχους και ανοιχτό τον τέταρτο. Όταν όμως ακόμη και αυτή η θεατρική σύμβαση φαίνεται ανεπαρκής, ο Caden ζητά να χτιστεί και ο τέταρτος τοίχος. Η λεπτομέρεια είναι καθοριστική. Η σκηνή παύει να αποδέχεται ότι είναι σκηνή. Θέλει να γίνει κλειστός, αυτόρκης κόσμος.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Από εκεί και πέρα, η κλίμακα ξεφεύγει από κάθε μέτρο. Χτίζονται δρόμοι, γραφεία, κατοικίες, ουρανοξύστες, φρεάτια, μικρές λεπτομέρειες καθημερινότητας. Οι ήχοι της πόλης αναπαράγονται τεχνητά, οι κινήσεις συγχρονίζονται, εγκαθίστανται ακόμη και ανελκυστήρες για να διατηρείται η ψευδαίσθηση μιας λειτουργικής ζωής. Το έργο δεν προετοιμάζεται πλέον για μια παράσταση· μοιάζει να υπάρχει για να συνεχίζει να προετοιμάζεται. Η πρόβα γίνεται ο μόνος δυνατός τρόπος ύπαρξης.

Στο αποκορύφωμα αυτής της λογικής, ένα αντίγραφο της ίδιας της αποθήκης χτίζεται μέσα στην αποθήκη, και ύστερα εμφανίζονται νέα επίπεδα αντιγραφής. Κόσμοι μέσα σε κόσμους. Η διάκριση ανάμεσα στο αρχικό και στο αντίγραφο γίνεται όλο και πιο αβέβαιη. Το σκηνικό λειτουργεί έτσι ως χωρικό ανάλογο της επανεγγραφής: δεν υπάρχει πια επιστροφή σε μια πρώτη πραγματικότητα, μόνο διαδοχικές εκδοχές που μετατοπίζουν η μία την άλλη.

Η χωρική αυτή διάσταση μπορεί να συσχετιστεί με τη σκέψη του Gaston Bachelard. Στην *Ποιητική του χώρου*, ο Bachelard υποστηρίζει ότι οι χώροι δεν είναι απλώς εξωτερικά περιβάλλοντα, αλλά φορείς μνήμης, φαντασίας και εσωτερικής ζωής (Bachelard, 1958/1994). Η αποθήκη του Kaufman λειτουργεί ακριβώς έτσι: δεν είναι απλώς τόπος δράσης, αλλά εξωτερικευμένο ψυχικό τοπίο. Όσο περισσότερο μεγαλώνει, τόσο πιο καθαρά αποτυπώνει τη σύγχυση, τη φιλοδοξία και τον εγκλωβισμό του Caden.

Οι λεπτομέρειες του σκηνικού ενισχύουν αυτή την ανάγνωση. Οι κλειστοφοβικοί εσωτερικοί χώροι, η αχανής βιομηχανική έκταση, οι μεταβολές του φωτισμού, οι τεχνητοί ήχοι του δρόμου, η απόκοσμη σιωπή και η φθορά των επιφανειών λειτουργούν σαν οπτικά και ηχητικά σημάδια μιας συνείδησης που προσπαθεί να οργανώσει το χάος της εμπειρίας. Η αποθήκη δεν χωρά απλώς χώρους· χωρά εκδοχές του χρόνου, της μνήμης και της επιθυμίας για έλεγχο.

Σε μια από τις πιο εύγλωττες εικόνες, ο Caden ανεβαίνει σε ψηλό σημείο και αντικρίζει το λαβυρινθώδες τοπίο που ο ίδιος έχει δημιουργήσει. Η κλίμακα είναι σχεδόν συντριπτική. Το σκηνικό μοιάζει ταυτόχρονα θαυμαστό και τρομακτικό: ένα ανθρώπινο έργο που ξεκίνησε ως προσπάθεια κατανόησης και κατέληξε να

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

υπερβαίνει τον δημιουργό του. Εκεί συμπυκνώνεται μια βασική ιδέα της ταινίας: η ζωή δεν μπορεί να χαρτογραφηθεί πλήρως, ακόμη κι όταν κάποιος αφιερώσει όλη του την ύπαρξη σε αυτή την προσπάθεια.

Το αστικό τοπίο της αποθήκης λειτουργεί και ως μεταφορά του χρόνου. Κτίρια φθείρονται και ξαναχτίζονται, δρόμοι εμφανίζονται και χάνονται, πρόσωπα μπαίνουν και βγαίνουν από το έργο, σχέσεις αλλάζουν χωρίς καθαρή εξήγηση. Ο χρόνος δεν προχωρά απλώς προς τα εμπρός· διπλώνεται, διογκώνεται, επιστρέφει, μπερδεύεται με τις κατασκευές που αφήνει πίσω του. Γι' αυτό η πόλη μέσα στην αποθήκη είναι ταυτόχρονα συγκινητική και αδύνατη. Προσπαθεί να διασώσει την εμπειρία, αλλά τη μετασχηματίζει ακριβώς τη στιγμή που την αποτυπώνει.

5.6 Η διάλυση της ταυτότητας και η αντικατάσταση του εαυτού

Η ταινία δεν εξετάζει μόνο πώς μεταβάλλεται το παρελθόν όταν ανακαλείται. Εξετάζει και τι συμβαίνει στον ίδιο τον εαυτό όταν γίνεται αντικείμενο διαρκούς παρατήρησης, σκηνοθεσίας και επανεκτέλεσης. Ο Caden ξεκινά ως δημιουργός του έργου, αλλά σταδιακά χάνει την κυριαρχία πάνω σε αυτό. Το έργο που υποτίθεται ότι θα του επέτρεπε να κατανοήσει τη ζωή του αρχίζει να παράγει νέες εκδοχές του ίδιου.

Η πιο χαρακτηριστική μορφή αυτής της διαδικασίας είναι ο Sammy Barnathan. Ο Sammy προσλαμβάνεται για να υποδυθεί τον Caden, αλλά δεν είναι απλώς ένας ηθοποιός που μελετά τον ρόλο του. Έχει παρακολουθήσει τον Caden για είκοσι χρόνια και ισχυρίζεται ότι τον γνωρίζει σε βάθος. Η παρουσία του είναι ανησυχητική ακριβώς επειδή μοιάζει να ξέρει τον Caden όχι μέσα από εξομολόγηση, αλλά μέσα από μακροχρόνια παρατήρηση. Ο Caden βλέπει τον εαυτό του να γίνεται ρόλος στα μάτια ενός άλλου.

Η σχέση αυτή γίνεται ακόμη πιο σύνθετη όταν ο Sammy αποδίδει στον Caden σκέψεις ή διαθέσεις που ο ίδιος δεν έχει εκφράσει. Όταν ο Caden αντιδρά ότι δεν είπε κάτι, η απάντηση είναι ότι μπορεί να μην το είπε, αλλά το σκέφτηκε. Η σκηνή αυτή είναι πολύ σημαντική, γιατί δείχνει ότι το έργο δεν προσπαθεί να αναπαραγάγει μόνο πράξεις και λόγια. Θέλει να φτάσει σε αυτό που έμεινε

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

εσωτερικό: επιθυμίες, ντροπές, φόβους, σκέψεις που δεν ειπώθηκαν. Σε αυτό το σημείο, η τέχνη του Caden μοιάζει με τη μνήμη: ενδιαφέρεται όχι μόνο για το τι συνέβη, αλλά και για το πώς βιώθηκε.

Η σύγκρουση με τον Sammy δείχνει επίσης πόσο γρήγορα η ζωή μετατρέπεται σε υλικό. Ακόμη και μια ένταση, ένας καυγάς, μια αμήχανη στιγμή μπορούν αμέσως να γίνουν σημείωση, οδηγία, μελλοντική σκηνή. Το παρόν δεν προλαβαίνει να μείνει παρόν. Σχεδόν αμέσως εντάσσεται στο έργο, δηλαδή σε μια μελλοντική ανάμνηση του εαυτού του. Ο Caden δεν ζει απλώς και μετά θυμάται. Συχνά μοιάζει να ζει σαν να προετοιμάζει ήδη την αναπαράσταση αυτού που ζει.

Η αντικατάσταση κορυφώνεται μέσα από τη Millicent Weems. Η Millicent συνδέεται αρχικά με τον ρόλο της Ellen, της καθαρίστριας στο διαμέρισμα της Adele, αλλά σταδιακά αποκτά πολύ πιο κεντρική θέση. Προτείνει στον Caden να υποδυθεί εκείνη τον ίδιο, ώστε αυτός να περάσει στον ρόλο της Ellen. Προς το τέλος, η φωνή της μέσω ακουστικού κατευθύνει τις κινήσεις του, μέχρι την τελική εντολή *“Die”*. Η σκηνοθετική εξουσία έχει πλέον μετακινηθεί. Ο Caden, που ήθελε να ελέγξει κάθε λεπτομέρεια, καταλήγει να ακολουθεί οδηγίες μέσα στο ίδιο του το έργο.

Η φράση της Millicent ότι ο Caden είναι ένας άνθρωπος ήδη νεκρός ενισχύει τη σύνδεση ανάμεσα στη μνήμη, την ταυτότητα και τον θάνατο. Ο Caden βρίσκεται σε έναν ενδιάμεσο χώρο: ζει ακόμη, αλλά η ζωή του αντιμετωπίζεται σαν κάτι που έχει παρέλθει ήδη και τώρα πρέπει να αναπαρασταθεί, να ταξινομηθεί, να ερμηνευθεί. Όσο περισσότερο μετατρέπει την ύπαρξή του σε έργο, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από αυτήν. Η μνήμη εδώ δεν σώζει απλώς τον εαυτό, αλλά τον διασπά.

Το ερώτημα, τελικά, δεν είναι μόνο αν ο Caden θυμάται σωστά. Είναι αν μπορεί ποτέ να συγκροτήσει μια οριστική εικόνα του εαυτού του. Η ταινία απαντά αρνητικά, αλλά όχι απλοϊκά. Υπάρχει ως σκηνοθέτης, ως ρόλος, ως αντικείμενο παρατήρησης, ως φωνή που καθοδηγείται από άλλους, ως μνήμη που δεν σταθεροποιείται. Η ταυτότητα δεν παρουσιάζεται ως πυρήνας που περιμένει να

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

αποκαλυφθεί, αλλά ως σύνολο από προσωρινές εκδοχές, καθεμία από τις οποίες αλλάζει την προηγούμενη.

5.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Η *Synecdoche, New York* αποτελεί μια από τις πιο σύνθετες κινηματογραφικές διερευνήσεις της μνήμης ως διαδικασίας επανεγγραφής. Από το αρχικό ρολόι και την αίσθηση ότι το τέλος βρίσκεται ήδη μέσα στην αρχή, μέχρι την ατέρμονη επέκταση της αποθήκης και την αντικατάσταση των προσώπων από τις σκηνικές τους εκδοχές, η ταινία οργανώνεται γύρω από μια βασική αδυναμία: η ζωή, η μνήμη και η αναπαράσταση δεν μπορούν ποτέ να διαχωριστούν πλήρως.

Το θεατρικό εγχείρημα του Caden δείχνει ότι η εμπειρία δεν διατηρείται αμετάβλητη και δεν αποδίδεται ποτέ ολοκληρωτικά. Κάθε απόπειρα καταγραφής παράγει νέα εκδοχή, νέα απόσταση και νέα απώλεια. Η συνεκδοχική λογική της ταινίας -το μέρος που επιχειρεί να χωρέσει το όλον- αποκαλύπτει ότι τόσο η μνήμη όσο και η ταυτότητα συγκροτούνται μέσα από θραύσματα, υποκαταστάσεις και αντανακλάσεις.

Σε αντίθεση με την αποσπασματική και ημερολογιακή μνήμη του Mekas, όπου η ανάμνηση εμφανίζεται ως τρυφερή διάσωση φευγαλέων στιγμών, στη *Synecdoche, New York* η μνήμη έχει αγωνιώδη μορφή. Δεν διασώζει απλώς· ξαναγράφει. Δεν επιστρέφει σε ένα σταθερό παρελθόν· δημιουργεί αλλεπάλληλες εκδοχές του. Και στις δύο ταινίες, ωστόσο, το παρελθόν παύει να είναι απλό αρχείο. Είτε μέσα από τις φωτεινές αναλαμπές της καθημερινότητας είτε μέσα από τον λαβύρινθο της θεατρικής σκηνής, η μνήμη εμφανίζεται ως δύναμη που οργανώνει τον χρόνο, την εικόνα και την εμπειρία του εαυτού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Η μνήμη ως τραύμα, απώθηση και διάσπαση της ταυτότητας

6.1 Εισαγωγή

Στα προηγούμενα κεφάλαια η μνήμη εξετάστηκε, αφενός, ως αποσπασματική και αισθητηριακή εμπειρία μέσα από το ημερολογιακό βλέμμα του Jonas Mekas

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

και, αφετέρου, ως διαδικασία επανεγγραφής μέσα από τη σύνθετη αναπαραστατική δομή της *Synecdoche, New York*. Στο παρόν κεφάλαιο, η ανάλυση μετατοπίζεται σε μια πιο σκοτεινή εκδοχή της μνημονικής λειτουργίας: τη μνήμη ως τραύμα, απώθηση και διάσπαση της ταυτότητας.

Η τραυματική μνήμη δεν εμφανίζεται πάντοτε ως καθαρή και συνειδητή ανάκληση ενός γεγονότος. Συχνά επιστρέφει έμμεσα: μέσα από κενά, σωματικές αντιδράσεις, παραμορφωμένες εικόνες ή αδυναμία ένταξης του γεγονότος σε μια συνεκτική αφήγηση. Το τραυματικό συμβάν δεν γίνεται απλώς «παρελθόν». Παραμένει ενεργό, ακριβώς επειδή δεν έχει πλήρως αφομοιωθεί. Η Cathy Caruth έχει συνδέσει το τραύμα με μια μορφή καθυστερημένης εμπειρίας, η οποία δεν γίνεται πλήρως αντιληπτή τη στιγμή που συμβαίνει, αλλά επιστρέφει αργότερα μέσα από επανάληψη, ασυνέχεια και αδυναμία πλήρους κατανόησης (Caruth, 1996).

Στο πλαίσιο αυτό, η μνήμη δεν λειτουργεί ως μηχανισμός σταθεροποίησης της ταυτότητας. Αντίθετα, μπορεί να την αποδιοργανώσει. Το παρελθόν δεν προσφέρει πάντοτε εξήγηση ή συνέχεια· μπορεί να εμφανίζεται ως απειλή, ως κάτι που το υποκείμενο δεν μπορεί να αναγνωρίσει ή να αποδεχθεί. Όπως αναφέρεται ανωτέρω, ο Paul Ricoeur συνδέει τη μνήμη με την αφήγηση και με τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο συγκροτεί μια αίσθηση συνέχειας του εαυτού μέσα στον χρόνο (Ricoeur, 2004). Στο τραύμα, όμως, αυτή η αφηγηματική συνέχεια διακόπτεται.

Το *Lost Highway* του David Lynch αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ασταθούς σχέσης με τη μνήμη. Η ταινία δεν παρουσιάζει το παρελθόν μέσα από συμβατικά flashbacks ούτε οργανώνει το τραύμα ως σαφή αναδρομή που εξηγεί την πλοκή. Αντίθετα, η ίδια η μορφή της μοιάζει να προκύπτει από την αδυναμία του υποκειμένου να αντιμετωπίσει μια ανυπόφορη αλήθεια. Η αφήγηση διαρρηγνύεται, η ταυτότητα μεταβάλλεται, ο χρόνος αποκτά κυκλική μορφή και η εικόνα λειτουργεί ως απειλητική επιστροφή αυτού που έχει απωθηθεί.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Ο Lynch έχει περιγράψει το *Lost Highway* με τον όρο *psychogenic fugue*, δηλαδή ως μια μορφή ψυχικής φυγής ή διάσχισης της ταυτότητας, ενώ ταυτόχρονα έχει αποφύγει να το περιορίσει σε μία οριστική ερμηνεία. Σε συνέντευξή του στο *Filmmaker Magazine*, συνδέει τον όρο με τη δομή της ταινίας: μια κίνηση που ξεκινά προς μία κατεύθυνση, παίρνει άλλη μορφή και τελικά επιστρέφει (Swezey, 1997). Η έννοια αυτή δεν πρέπει να χρησιμοποιηθεί ως στενή ψυχιατρική διάγνωση του Fred, αλλά ως χρήσιμο ερμηνευτικό πλαίσιο: η ταινία δείχνει έναν άνθρωπο που δεν μπορεί να παραμείνει εντός της ίδιας ταυτότητας, επειδή το παρελθόν του έχει γίνει αφόρητο.

Η βασική θέση του κεφαλαίου είναι ότι το *Lost Highway* οπτικοποιεί τη μνήμη όχι ως απλή επιστροφή στο παρελθόν, αλλά ως αποτυχία αποδοχής και ενσωμάτωσής του. Ο Fred δεν φαίνεται να μπορεί να θυμηθεί με τρόπο συμφυλιωτικό ή αφηγηματικά συνεκτικό. Προσπαθεί να διαφύγει από τη μνήμη του, να κατασκευάσει μια άλλη ταυτότητα, έναν άλλο κόσμο, μια άλλη εκδοχή της επιθυμίας του. Ωστόσο, το τραυματικό παρελθόν επιστρέφει διαρκώς: μέσα από βιντεοκασέτες, ήχους, χώρους, σωσίες, επαναλήψεις και κυκλικές φράσεις.

6.2 Το *Lost Highway* ως μορφή τραυματικής μνήμης

Το *Lost Highway* δεν ακολουθεί τη λογική της γραμμικής αφήγησης. Η ταινία ξεκινά με τον Fred Madison, έναν σαξοφωνίστα που ζει με τη σύζυγό του, Renee, σε ένα σκοτεινό και αφαιρετικό σπίτι στο Los Angeles. Η σχέση τους παρουσιάζεται από την αρχή ως εύθραυστη. Δεν εξηγείται με ψυχολογική σαφήνεια: γίνεται αισθητή μέσα από παύσεις, βλέμματα, αποστάσεις, σεξουαλική αμηχανία, ζήλια και μια απροσδιόριστη απειλή που φαίνεται να υπάρχει ήδη πριν αρχίσει η δράση.

Η ταινία ανοίγει με τη φράση “Dick Laurent is dead”, την οποία ο Fred ακούει από το θυροτηλέφωνο στην είσοδο του σπιτιού του. Στο τέλος, η ίδια φράση επιστρέφει, μόνο που αυτή τη φορά είναι ο ίδιος ο Fred που τη λέει στο θυροτηλέφωνο. Η κυκλική αυτή δομή είναι καθοριστική: η αφήγηση μοιάζει να έχει ήδη συμβεί και να επιστρέφει στον εαυτό της. Δεν ξεκινά από καθαρή

αφετηρία, αλλά από μια φράση που ανήκει ταυτόχρονα στην αρχή και στο τέλος.

Στην αρχή της ταινίας, ο Fred και η Renee αρχίζουν να λαμβάνουν ανώνυμες βιντεοκασέτες. Η πρώτη δείχνει μόνο το εξωτερικό του σπιτιού. Η δεύτερη εισχωρεί στο εσωτερικό. Η τρίτη φτάνει στο υπνοδωμάτιο και καταλήγει στην εικόνα του Fred δίπλα στο νεκρό και βίαια κακοποιημένο σώμα της Renee. Η σταδιακή αυτή εισβολή της εικόνας στο σπίτι δεν λειτουργεί μόνο ως μηχανισμός μυστηρίου. Είναι η μορφή με την οποία το απωθημένο αρχίζει να αποκτά υλικότητα.

Η δολοφονία της Renee εμφανίζεται ως το τραυματικό κέντρο της ταινίας, αλλά δεν προσφέρεται στον θεατή ως γεγονός που εξηγεί καθαρά τον χαρακτήρα. Μετά τη φυλάκιση του Fred, η αφήγηση υφίσταται ριζική ρήξη: ο Fred εξαφανίζεται από το κελί και στη θέση του εμφανίζεται ο Pete Dayton, ένας νεότερος μηχανικός, με διαφορετικό σώμα, διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον και διαφορετική σχέση με την επιθυμία. Η ταινία δεν εξηγεί τη μεταμόρφωση ρεαλιστικά. Τη θέτει ως γεγονός της μορφής.

Αυτή η μετάβαση μπορεί να διαβαστεί ως κινηματογραφική εκδοχή ψυχικής άμυνας. Ο Fred δεν μπορεί να εντάξει την πράξη του σε μια αφήγηση του εαυτού του. Αντί να αντιμετωπίσει τη μνήμη, παράγει μια άλλη ταυτότητα. Ο Pete δεν είναι απλώς δεύτερος πρωταγωνιστής· είναι μια πιθανή φαντασιακή διαφυγή από την ενοχή, τη βία και την αδυναμία του Fred να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως δράστη.

Η ανάγνωση αυτή συναντά την ανάλυση του Dennis Roche, ο οποίος συνδέει το *Lost Highway* με την κρίση του υποκειμένου και επισημαίνει ότι ο Fred δεν θυμάται το έγκλημα για το οποίο φαίνεται να είναι ένοχος, σαν να το έχει διαπράξει κάποιος άλλος (Roche, 2004). Η μνήμη, επομένως, δεν λειτουργεί ως δρόμος προς την αυτογνωσία, αλλά ως σημείο διάλυσης: εκεί όπου το υποκείμενο δεν αντέχει να πει «εγώ».

6.3 Οι βιντεοκασέτες και η εικόνα ως απειλητική μνήμη

Οι βιντεοκασέτες είναι από τα πιο κρίσιμα μοτίβα της ταινίας. Δεν αποτελούν απλώς εξωτερικό μυστήριο ούτε συνηθισμένο noir εύρημα. Φέρνουν στο σπίτι μια εικόνα που δεν ελέγχεται από τον Fred. Η κάμερα βλέπει αυτό που εκείνος δεν θέλει να δει. Η καταγραφή δεν είναι εδώ εγγύηση αλήθειας ή ασφάλειας, αλλά είναι απειλή.

Η σκηνή με τους αστυνομικούς δίνει το πιο καθαρό κλειδί. Όταν εκείνοι ρωτούν αν ο Fred έχει βιντεοκάμερα, η Renee απαντά ότι ο Fred τις μισεί. Εκείνος εξηγεί: “I like to remember things my own way.” Όταν ο αστυνομικός τον ρωτά τι εννοεί, ο Fred απαντά: “How I remember them. Not necessarily the way they happened.”

Η δήλωση αυτή δεν παρουσιάζει απλώς τον Fred ως υποκειμενικό άνθρωπο που προτιμά την προσωπική ανάμνηση από την αντικειμενική καταγραφή. Δηλώνει κάτι βαθύτερο: ο Fred χρειάζεται η μνήμη να παραμένει δική του, ελεγχόμενη, επιλεκτική. Η βιντεοκασέτα απειλεί ακριβώς αυτή τη δυνατότητα. Δεν του επιτρέπει να θυμηθεί «όπως θέλει». Εισβάλλει ως εικόνα που επιμένει ότι κάτι συνέβη, ακόμη κι αν ο ίδιος δεν μπορεί ή δεν θέλει να το εντάξει στη συνείδησή του.

Η Thain αναλύει τον ρόλο της τεχνολογίας στο *Lost Highway*, επισημαίνοντας ότι τα μέσα καταγραφής και επικοινωνίας -το βίντεο, το τηλέφωνο, το ενδοσυνεννόημα- δεν λειτουργούν ως ουδέτερα κανάλια μετάδοσης πληροφορίας, αλλά παράγουν καθυστερήσεις, θορύβους, διπλασιασμούς και διαταραγμένες μορφές χρονικότητας (Thain, 2004). Η παρατήρηση αυτή φωτίζει ιδιαίτερα τη λειτουργία των βιντεοκασετών: η εικόνα μοιάζει να έρχεται από έξω, ως εξωτερική απειλή, αλλά στην πραγματικότητα επιστρέφει τον Fred στον πιο κλειστό και απωθημένο χώρο της δικής του εμπειρίας.

Η κίνηση των κασετών από το εξωτερικό προς το εσωτερικό του σπιτιού έχει ιδιαίτερη σημασία. Πρώτα βλέπουμε το σπίτι ως αντικείμενο παρακολούθησης. Έπειτα η κάμερα διασχίζει το όριο της ιδιωτικότητας και μπαίνει στο υπνοδωμάτιο. Η μνήμη, με ανάλογο τρόπο, δεν μένει σε ασφαλή απόσταση·

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

παραβιάζει τα όρια της άμυνας. Αυτό που ο Fred θα ήθελε να παραμείνει αδιατύπωτο, επιστρέφει ως εικόνα.

Η λειτουργία αυτή διαφοροποιεί ριζικά το *Lost Highway* από τον Mekas. Στο *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, η εικόνα λειτουργεί ως τρυφερό ίχνος καθημερινότητας, ως προσπάθεια διάσωσης φευγαλέων στιγμών. Στον Lynch, η εικόνα δεν παρηγορεί. Δεν διασώζει το παρελθόν ως ομορφιά. Το επαναφέρει ως ενοχή. Δεν επιτρέπει αναπόληση, αλλά απαιτεί την αναμέτρηση του υποκειμένου.

6.4 Το σπίτι, ο διάδρομος και η χωρικότητα του τραύματος

Ο χώρος στο *Lost Highway* δεν είναι ουδέτερο περιβάλλον. Το σπίτι του Fred και της Renee μοιάζει λιγότερο με κατοικία και περισσότερο με ψυχικό τοπίο. Είναι σκοτεινό, ψυχρό, γεμάτο μεγάλες επιφάνειες και διαδρόμους που δεν δημιουργούν αίσθηση μετάβασης αλλά απειλής. Ο θεατής δεν νιώθει ότι βρίσκεται σε έναν οικείο χώρο. Νιώθει ότι κάτι μέσα στον χώρο αυτό έχει ήδη διαταραχθεί.

Ο διάδρομος είναι κεντρικός. Δεν λειτουργεί ως πρακτικό πέρασμα από το ένα δωμάτιο στο άλλο. Είναι σκοτεινός, βαθύς, σχεδόν ασαφής. Ο Fred κινείται μέσα σε έναν χώρο που είναι δικός του και ταυτόχρονα ξένος. Η οικειότητα μετατρέπεται σε ανοικείωση. Το σπίτι γίνεται ο τόπος όπου αυτό που έχει απωθηθεί παραμένει κρυμμένο αλλά ενεργό.

Η Thain επισημαίνει ότι οι διάδρομοι στο *Lost Highway* συχνά μοιάζουν με «νεκρούς» χώρους, μαύρα κενά ανάμεσα στα δωμάτια, χωρίς σαφή αίσθηση μετάβασης (Thain, 2004). Συνδέει αυτούς τους χώρους με τον χαμένο χρόνο των συσκευών καταγραφής και επικοινωνίας, δηλαδή με μια χρονικότητα που δεν οδηγεί ομαλά από το ένα σημείο στο άλλο, αλλά διακόπτεται, καθυστερεί και επιστρέφει. Αυτό φωτίζει τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος της ταινίας λειτουργεί μνημονικά: δεν εξηγεί το τραύμα, αλλά το κάνει κατοικήσιμο ως σκοτάδι, ως κενό, ως αδιέξοδο πέρασμα.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Η χωρική αυτή διάσταση μπορεί να συνδεθεί με τη σκέψη του Gaston Bachelard για τον χώρο ως φορέα εσωτερικής ζωής. Όπως αναφέρεται ήδη ανωτέρω, στην *Ποιητική του χώρου*, ο Bachelard υποστηρίζει ότι οι χώροι κατοίκησης δεν είναι απλώς πρακτικά περιβάλλοντα, αλλά συνδέονται με μνήμες, φαντασιώσεις και εσωτερικές εικόνες (Bachelard, 1958/1994). Στο *Lost Highway*, όμως, αυτή η σχέση παίρνει σκοτεινή μορφή. Το σπίτι δεν είναι καταφύγιο. Είναι ο χώρος όπου η απωθημένη μνήμη εγκαθίσταται.

Ανάλογη λειτουργία έχει και ο αυτοκινητόδρομος. Η ταινία ανοίγει με τις κίτρινες γραμμές του δρόμου μέσα στο σκοτάδι, φωτισμένες μόνο για λίγα μέτρα μπροστά. Η εικόνα δηλώνει κίνηση, αλλά όχι προσανατολισμό. Η Thain τονίζει ότι ο δρόμος μοιάζει να οδηγεί κάπου, αλλά το τοπίο δεν αλλάζει πραγματικά: η επανάληψη των γραμμών δημιουργεί ταυτόχρονα αίσθηση συνέχειας και ακινησίας. Ο αυτοκινητόδρομος γίνεται έτσι ιδανική εικόνα τραυματικής μνήμης: μια φυγή που δεν απελευθερώνει, μια κίνηση που επιστρέφει στο ίδιο άλυτο σημείο.

6.5 Fred και Pete: η διάσπαση της ταυτότητας ως άμυνα απέναντι στη μνήμη

Η πιο ριζική μορφή οπτικοποίησης της τραυματικής μνήμης είναι η αντικατάσταση του Fred από τον Pete. Η ταινία δεν προσφέρει ρεαλιστική εξήγηση γι' αυτή τη μεταμόρφωση. Δεν την παρουσιάζει καθαρά ως όνειρο, παραίσθηση ή υπερφυσικό γεγονός. Την αφήνει να σταθεί ως ρήξη της αφήγησης. Από τη μία στιγμή στην άλλη, το σώμα αλλάζει, το περιβάλλον αλλάζει, η ιστορία μοιάζει να ξεκινά από αλλού.

Ο Fred είναι εγκλωβισμένος στη ζήλια, στη σεξουαλική ανασφάλεια, στην αποξένωση και τελικά στην ενοχή. Ο Pete, αντίθετα, εμφανίζεται νεότερος, πιο ερωτικά επιθυμητός, πιο ενταγμένος σε έναν κόσμο δράσης. Δεν κουβαλά φανερά τη μνήμη του εγκλήματος. Αυτή ακριβώς είναι η λειτουργία του: να προσφέρει στον Fred μια άλλη εκδοχή ύπαρξης, έναν τρόπο να μην είναι ο άνθρωπος που δεν μπορεί να αντέξει ότι είναι.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Η διαφυγή, όμως, αποτυγχάνει από μέσα. Η Alice, η οποία μοιάζει με τη Renee αλλά εμφανίζεται ως διαφορετικό πρόσωπο, φέρνει το απωθημένο μέσα στη νέα αφήγηση. Η επιθυμία επιστρέφει με άλλο όνομα, διαφορετικά μαλλιά, άλλο περιβάλλον, αλλά με την ίδια απειλητική δύναμη.

Ο Roche διαβάζει την απουσία σταθερής ταυτότητας στο *Lost Highway* ως βασικό στοιχείο της ταινίας, επισημαίνοντας ότι ο Fred βρίσκεται σε κατάσταση όπου η ευθύνη μοιάζει να έχει αποσπαστεί από το ίδιο του το εγώ (Roche, 2004). Ο Herzogenrath, από άλλη θεωρητική αφετηρία, συνδέει την ταινία με μια λακανική προβληματική γύρω από την ταυτότητα, την επιθυμία και την αδυναμία του υποκειμένου να «συμπέσει» με τον εαυτό του (Herzogenrath, 1999). Και στις δύο αναγνώσεις, το κρίσιμο σημείο είναι ότι ο Fred δεν βρίσκει μια νέα αλήθεια στον Pete. Βρίσκει μια προσωρινή κατασκευή, που σύντομα ραγίζει.

Η σύνδεση με τον Ricoeur βοηθά να δούμε γιατί αυτή η ρήξη είναι τόσο σημαντική για τη μνήμη. Αν η ταυτότητα συγκροτείται μέσα από αφηγήσεις που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν (Ricoeur, 2004), τότε ο Fred αποτυγχάνει ακριβώς εκεί: δεν μπορεί να αφηγηθεί τον εαυτό του ως συνέχεια. Η μνήμη δεν του επιτρέπει να πει «αυτό συνέβη και το αναγνωρίζω». Αντί γι' αυτό, παράγει έναν άλλον άνθρωπο.

Το *Lost Highway* δεν δείχνει έναν χαρακτήρα που απλώς ξεχνά. Δείχνει έναν χαρακτήρα που χρειάζεται να γίνει κάποιος άλλος, επειδή η αρχική του ταυτότητα έχει γίνει αφόρητη. Η μνήμη δεν είναι βάση αυτογνωσίας, αλλά απειλή. Και επειδή η νέα ταυτότητα στηρίζεται στην απώθηση, δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί.

6.6 Ο ήχος και η αισθητηριακή εμπειρία του τραύματος

Η τραυματική μνήμη στο *Lost Highway* δεν οργανώνεται μόνο μέσα από εικόνες. Ο ήχος είναι εξίσου σημαντικός. Η ταινία δημιουργεί ένα ακουστικό περιβάλλον από χαμηλές συχνότητες, βόμβους, παύσεις, απότομες εισβολές, ηλεκτρονικούς θορύβους και μουσικά κομμάτια που δεν συνοδεύουν απλώς την εικόνα, αλλά μεταβάλλουν την εμπειρία της.

Όπως αναφέρεται ανωτέρω, ο Michel Chion έχει δείξει ότι ο ήχος στον κινηματογράφο δεν λειτουργεί ως απλή προσθήκη στην εικόνα· μπορεί να μετασχηματίσει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται αυτό που βλέπει (Chion, 1994). Στον Lynch, ο ήχος συχνά προηγείται της καθαρής αφηγηματικής κατανόησης. Δημιουργεί την αίσθηση ότι κάτι υπάρχει πριν ακόμη πάρει ορατή μορφή. Ο θεατής νιώθει την απειλή προτού μπορέσει να την εξηγήσει.

Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για την τραυματική μνήμη. Το τραύμα δεν επιστρέφει πάντα ως πλήρης ιστορία. Μπορεί να επιστρέφει ως ένταση, σωματική ανησυχία, ατμόσφαιρα, διαταραχή στην αίσθηση του χώρου. Στο *Lost Highway*, ο ήχος αποδίδει ακριβώς αυτή την προ-αφηγηματική διάσταση. Δεν εξηγεί το τραύμα, αντ' αυτού το κάνει αισθητό.

Η Thain παρατηρεί ότι στην ταινία οι συσκευές επικοινωνίας και καταγραφής έχουν μια «βρώμικη» ή θορυβώδη ποιότητα, ενώ τα τεχνολογικά μέσα, βίντεο, τηλέφωνο, θηροτηλέφωνο, δεν μεταφέρουν απλώς πληροφορίες, αλλά δημιουργούν καθυστερήσεις, παραμορφώσεις και απειλητικές μορφές παρουσίας (Thain, 2004). Οι ήχοι αυτοί δεν συνοδεύουν μόνο την ψυχική αστάθεια του Fred, αλλά παράλληλα τη συγκροτούν κινηματογραφικά.

Η αισθητηριακή αυτή διάσταση μπορεί να συσχετιστεί με τη φαινομενολογική προσέγγιση της Vivian Sobchack, σύμφωνα με την οποία η κινηματογραφική εμπειρία δεν είναι μόνο οπτική ή νοητική, αλλά ενσώματα (Sobchack, 1992). Το *Lost Highway* δεν ζητά απλώς από τον θεατή να καταλάβει τι συνέβη. Τον τοποθετεί σε ένα κλίμα φόβου, ασάφειας και πίεσης, έτσι ώστε η διάσπαση της μνήμης και της ταυτότητας να βιώνεται σωματικά.

6.7 Κυκλικός χρόνος και αδυναμία διαφυγής

Η δομή του *Lost Highway* είναι κυκλική όχι επειδή επαναλαμβάνει απλώς τα ίδια γεγονότα, αλλά επειδή το τέλος επιστρέφει και εγγράφεται εκ νέου στην αρχή. Η φράση “Dick Laurent is dead” ακούγεται στην πρώτη σκηνή από το θυροτηλέφωνο του σπιτιού του Fred, ενώ στο τέλος γίνεται σαφές ότι την προφέρει ο ίδιος ο Fred. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία δεν οδηγείται σε επίλυση,

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

αλλά κλείνει σε έναν αφηγηματικό βρόχο: το τραύμα δεν ενσωματώνεται ούτε ξεπερνιέται, αλλά επανέρχεται στο σημείο από το οποίο ξεκίνησε.

Η Thain περιγράφει αυτή τη δομή ως στιγμή όπου «το φίδι δαγκώνει την ουρά του», παράγοντας ένα πεδίο διπλασιασμών και επαναλήψεων (Thain, 2004). Η εικόνα αυτή είναι ιδιαίτερα εύστοχη για την παρούσα ανάλυση, γιατί δείχνει ότι η κυκλικότητα της ταινίας δεν αποκαθιστά τάξη. Αντίθετα, αποτυπώνει μια εμπειρία που παραμένει αφομοίωτη και γι' αυτό επιστρέφει. Το παρελθόν δεν επανέρχεται ως γνώση, αλλά ως ενεργό υπόλειμμα, ως κάτι που συνεχίζει να οργανώνει το παρόν χωρίς να μπορεί να ειπωθεί καθαρά.

Την ίδια λογική συμπυκνώνει και ο αυτοκινητόδρομος, ο οποίος εμφανίζεται τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της ταινίας. Στην αρχή, οι φωτισμένες γραμμές του δρόμου χάνονται μέσα στο σκοτάδι, δημιουργώντας την αίσθηση μιας πορείας χωρίς καθαρό προορισμό. Στο τέλος, ο Fred επιστρέφει στον ίδιο νυχτερινό δρόμο, αυτή τη φορά καταδιωκόμενος από την αστυνομία. Η επανάληψη του μοτίβου μετατρέπει τη φυγή σε εγκλωβισμό: ο δρόμος δηλώνει κίνηση, ταχύτητα και διαφυγή, αλλά δεν οδηγεί σε απελευθέρωση. Αντί να απομακρύνει τον Fred από το τραύμα, τον επαναφέρει στον ίδιο κλειστό κύκλο.

Σε μια κλασική αφήγηση, η αποκάλυψη του παρελθόντος οδηγεί συνήθως σε εξήγηση ή λύτρωση. Στο *Lost Highway*, όμως, η επιστροφή δεν λυτρώνει. Η επαναλαμβανόμενη φράση, τα διπλά πρόσωπα, οι χώροι που επανέρχονται και ο δρόμος που μοιάζει να προχωρά χωρίς να καταλήγει πουθενά συγκροτούν μια μορφή παγίδευσης. Η λογική αυτή συνδέεται με τη θεωρία της τραυματικής επανάληψης: το τραύμα επιστρέφει όχι επειδή έχει γίνει αντικείμενο συνειδητής επεξεργασίας, αλλά επειδή παραμένει αφομοίωτο (Caruth, 1996). Έτσι, ο Fred δεν διαφεύγει από τη μνήμη του· παγιδεύεται μέσα στη μορφή με την οποία αυτή επιμένει να επιστρέφει.

6.8 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Το *Lost Highway* παρουσιάζει τη μνήμη ως τραύμα, απώθηση και διάσπαση της ταυτότητας. Η ταινία δεν χρησιμοποιεί το παρελθόν ως στοιχείο που εξηγεί σταδιακά την πλοκή, ούτε καταφεύγει σε καθαρές αναδρομές. Αντίθετα, κάνει

την ίδια την κινηματογραφική μορφή ασταθή: η αφήγηση διακόπτεται, ο Fred αντικαθίσταται από τον Pete, ο χρόνος κλείνει σε βρόχο και η εικόνα επιστρέφει όχι ως ανάμνηση που παρηγορεί, αλλά ως απειλή.

Οι βιντεοκασέτες συμπυκνώνουν αυτή τη λειτουργία. Η καταγραφή δεν καθησυχάζει και δεν προσφέρει ουδέτερη γνώση· παραβιάζει τον ιδιωτικό χώρο και αναγκάζει τον Fred να έρθει αντιμέτωπος με ό,τι προσπαθεί να απωθήσει. Η μετάβαση από τον Fred στον Pete δείχνει, αντίστοιχα, ότι η ταυτότητα μπορεί να λειτουργήσει ως αμυντική κατασκευή: όταν η μνήμη γίνεται αφόρητη, το υποκείμενο επιχειρεί να υπάρξει ως κάποιος άλλος. Όμως ούτε η νέα ταυτότητα ούτε η νέα αφήγηση μπορούν να εξαλείψουν το τραύμα. Ο ήχος, οι χώροι, οι διάδρομοι, το θυροτηλέφωνο και ο νυχτερινός αυτοκινητόδρομος κάνουν αυτή την επιστροφή αισθητηριακή, πριν ακόμη γίνει αφηγηματικά κατανοητή.

Με αυτή την έννοια, το κεφάλαιο δείχνει ότι ο κινηματογράφος μπορεί να οπτικοποιήσει όχι μόνο τη μνήμη ως ανάκληση ή αναπαράσταση, αλλά και τη μνήμη ως αποτυχία ενσωμάτωσης. Το τραύμα δεν μένει πίσω ως τελειωμένο γεγονός. Παραμορφώνει το παρόν, διασπά την ταυτότητα και οργανώνει τη μορφή της ταινίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. Η μνήμη ως αβεβαιότητα, επανάληψη και σκηνοθετημένος χώρος

7.1 Εισαγωγή

Μετά τη μνήμη ως αποσπασματική εμπειρία, ως επανεγγραφή και ως τραυματική επιστροφή, το παρόν κεφάλαιο εξετάζει μια διαφορετική εκδοχή της: τη μνήμη ως αβεβαιότητα. Στο *Last Year at Marienbad* του Alain Resnais, το παρελθόν δεν εμφανίζεται ως κάτι που μπορεί να ανακληθεί και να επιβεβαιωθεί. Αντίθετα, γίνεται πεδίο αμφισβήτησης και επιθυμίας.

Το αφηγηματικό σχήμα της ταινίας μοιάζει αρχικά απλό. Ένας άνδρας, ο οποίος στο κινηματογραφικό μυθιστόρημα του Alain Robbe-Grillet αναφέρεται ως X, ισχυρίζεται ότι έχει συναντήσει μια γυναίκα, την A, τον προηγούμενο χρόνο σε ένα παρόμοιο ξενοδοχείο ή παλάτι. Εκείνη άλλοτε αρνείται, άλλοτε διστάζει και

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

άλλοτε μοιάζει να αποφεύγει την πλήρη επιβεβαίωση της ανάμνησης. Δίπλα της βρίσκεται ένας τρίτος άνδρας, ο Μ, ψυχρός, αινιγματικός και συχνά σχεδόν επιτηρητικός (Robbe-Grillet, 1962).

Η πλοκή εκτυλίσσεται σχεδόν εξ ολοκλήρου μέσα σε έναν επιβλητικό και απροσδιόριστο χώρο, ανάμεσα σε ξενοδοχείο, παλάτι και σκηνοθετημένο μνημονικό τοπίο. Ο Χ πλησιάζει επανειλημμένα την Α και της υπενθυμίζει ότι, στην προηγούμενη συνάντησή τους, εκείνη είχε συμφωνήσει να φύγει μαζί του, ζητώντας όμως αναβολή ενός έτους. Η αφήγησή του επανέρχεται επίμονα, ενώ η στάση της γυναίκας παραμένει αμφίσημη: δεν προσφέρει ούτε καθαρή διάψευση ούτε σαφή αποδοχή. Καθώς η ταινία προχωρά, εικόνες πιθανών προηγούμενων συναντήσεων, σκηνές στους διαδρόμους, στο δωμάτιο, στους κήπους και στο εσωτερικό του παλατιού επανέρχονται σε διαφορετικές παραλλαγές. Στο τέλος, η Α φαίνεται να ακολουθεί τον Χ έξω από το παλάτι, χωρίς όμως να επιβεβαιώνεται αν πρόκειται για ανάκτηση μιας πραγματικής ανάμνησης, υποχώρηση στην επιμονή του ή είσοδο σε μία ακόμη σκηνοθετημένη εκδοχή της ιστορίας.

Το κρίσιμο στοιχείο στην ταινία είναι ότι ο θεατής δεν αποκτά ποτέ ασφαλή θέση απέναντι σε όσα βλέπει. Δεν μπορεί να γνωρίζει αν ο άνδρας θυμάται, αν επινοεί, αν πείθει πράγματι ή αν επαναλαμβάνει κάτι που η γυναίκα έχει απωθήσει. Αντίστοιχα, δεν μπορεί να αποφασίσει αν η γυναίκα δεν θυμάται, δεν θέλει να θυμηθεί ή αντιστέκεται σε μια μνήμη που της επιβάλλεται. Η ταινία δεν δίνει απάντηση, γιατί η απάντηση δεν είναι το αντικείμενό της. Το αντικείμενό της είναι η ίδια η αδυναμία βεβαιότητας.

Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με όσα αναφέρονται ανωτέρω για τη μνήμη ως ανακατασκευαστική διαδικασία. Το παρελθόν δεν επιστρέφει αυτούσιο, αλλά ανασυντίθεται μέσα από την παρούσα θέση του υποκειμένου, τις επιθυμίες, τα κενά και τις αφηγηματικές του ανάγκες (Schacter, 1996). Στο *Last Year at Marienbad*, όμως, η ανακατασκευαστική αυτή λειτουργία φτάνει στο όριό της. Η ανάμνηση δεν είναι απλώς ασταθής· γίνεται σχεδόν αδύνατο να διαχωριστεί από τη φαντασίωση, την επινόηση και τη σκηνοθεσία.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Έτσι, η ταινία διαφοροποιείται καθαρά από τα προηγούμενα παραδείγματα της εργασίας. Στον *Mekas*, η μνήμη διασώζει φευγαλέες στιγμές. Στη *Synecdoche, New York*, επανεγγράφει τη ζωή. Στο *Lost Highway*, επιστρέφει ως τραύμα που δεν μπορεί να ενσωματωθεί. Στο *Last Year at Marienbad*, η μνήμη δεν σώζει, δεν εξηγεί και δεν αποκαλύπτει. Θέτει υπό αμφισβήτηση την ίδια τη δυνατότητα ενός κοινού και σταθερού παρελθόντος.

7.2 Το παρελθόν ως ανεπαλήθευτη εκδοχή

Η ταινία οργανώνεται γύρω από μια ασύμμετρη σχέση με το παρελθόν. Ο άνδρας μιλά με βεβαιότητα. Η γυναίκα απαντά με άρνηση, σιωπή ή δισταγμό. Η εικόνα άλλοτε φαίνεται να επιβεβαιώνει τον λόγο του και άλλοτε να τον αποσταθεροποιεί. Από αυτή την ασυμφωνία προκύπτει η ιδιαίτερη ένταση του έργου: το παρελθόν δεν εμφανίζεται ως κρυμμένη αλήθεια, αλλά ως σύγκρουση εκδοχών.

Στον κλασικό κινηματογράφο, το flashback χρησιμοποιείται συχνά για να φωτίσει ένα προηγούμενο γεγονός και να συμπληρώσει την αφήγηση. Επιστρέφει στο παρελθόν για να εξηγήσει το παρόν. Η Maureen Turim έχει δείξει ότι η αναδρομή μπορεί να πάρει πολλές μορφές, από αντικειμενική αφηγηματική πληροφορία μέχρι υποκειμενική ή προβληματική ανάκληση (Turim, 1989). Στο *Last Year at Marienbad*, όμως, οι εικόνες που μοιάζουν με αναμνήσεις δεν προσφέρουν τέτοια σταθερότητα.

Ο άνδρας δεν αφηγείται απλώς μια προηγούμενη συνάντηση. Προσπαθεί να την εγκαταστήσει ως πραγματικότητα. Περιγράφει χώρους, επαναλαμβάνει κινήσεις, ανασυνθέτει στάσεις και περιστατικά, σαν να επιχειρεί να σκηνοθετήσει μπροστά στη γυναίκα μια μνήμη την οποία εκείνη δεν αναγνωρίζει. Η επιμονή του έχει κάτι το πειστικό αλλά και κάτι το ανησυχητικό. Όσο περισσότερο επαναλαμβάνει την ιστορία του, τόσο λιγότερο η μνήμη μοιάζει με αυθόρμητη ανάκληση και τόσο περισσότερο μοιάζει με κατασκευή.

Η γυναίκα δεν λειτουργεί απλώς ως αντίθετος πόλος. Δεν είναι απλώς εκείνη που «δεν θυμάται». Η στάση της είναι πολύ πιο αμφίσημη. Σε ορισμένες στιγμές φαίνεται να αρνείται· σε άλλες μοιάζει να ταραάζεται, σαν κάτι από τον λόγο του

άνδρα να την αγγίζει χωρίς να μπορεί να το αποδεχθεί. Αυτή η αμφιβολία είναι ουσιώδης. Αν η γυναίκα επιβεβαίωνε, η ταινία θα γινόταν ιστορία αναγνώρισης. Αν αρνούνταν απολύτως, θα γινόταν ιστορία εξαπάτησης. Επειδή όμως παραμένει ανάμεσα στις δύο δυνατότητες, η ταινία διατηρεί τη μνήμη σε κατάσταση εκκρεμότητας.

Η ίδια η μορφή ενισχύει αυτή την αβεβαιότητα. Οι σκηνές δεν οργανώνονται με καθαρή αιτιακή συνέχεια. Το ίδιο βλέμμα, μια στάση του σώματος, μια διαδρομή στον χώρο ή μια φράση μπορεί να επιστρέψει με μικρές μετατοπίσεις. Ο θεατής δεν μπορεί να αποφασίσει αν βλέπει το ίδιο γεγονός, μια παραλλαγή του, μια επιθυμία ή μια πιθανή ανάμνηση. Το παρελθόν δεν παρουσιάζεται ως δεδομένο, δηλαδή, αλλά παράγεται μπροστά μας, χωρίς ποτέ να αποκτά οριστική μορφή.

7.3 Ο χώρος ως ανεστραμμένο παλάτι της μνήμης

Στο *Last Year at Marienbad*, ο χώρος δεν είναι απλό φόντο. Είναι ο βασικός άξονας της ταινίας. Το ξενοδοχείο, με τους ατελείωτους διαδρόμους, τις μεγάλες αίθουσες, τους καθρέφτες, τις σκάλες, τα δωμάτια και τους γεωμετρικούς κήπους, δεν λειτουργεί ως ρεαλιστικός τόπος. Ο χώρος έχει την όψη τάξης, αλλά δημιουργεί έναν αποπροσανατολισμό.

Η αρχή της ταινίας είναι χαρακτηριστική. Η κάμερα κινείται αργά μέσα σε διαδρόμους, οροφές, διακοσμητικές λεπτομέρειες και σχεδόν άδειες αίθουσες. Η φωνή περιγράφει έναν χώρο επαναληπτικό, υπνωτικό, σαν να επιστρέφει διαρκώς στις ίδιες επιφάνειες. Πριν ακόμη εμφανιστούν καθαρά οι χαρακτήρες, η ταινία έχει ήδη δημιουργήσει έναν χώρο που μοιάζει περισσότερο με μνημονική κατασκευή παρά με πραγματικό ξενοδοχείο.

Εδώ μπορεί να αξιοποιηθεί αναλογικά η παράδοση του *memory palace*, δηλαδή της μεθόδου των τόπων. Στην κλασική μνημονική τεχνική, όπως την αναλύει η Frances Yates, το υποκείμενο τοποθετεί νοητικά όσα θέλει να θυμηθεί σε συγκεκριμένους χώρους και τα ανακαλεί διατρέχοντας αυτούς τους χώρους με τη φαντασία του (Yates, 1966). Ο χώρος λειτουργεί ως εργαλείο τάξης. Η διαδρομή μέσα στο νοητικό παλάτι βοηθά την ανάκληση.

Στον Resnais, αυτή η λειτουργία αντιστρέφεται. Το παλάτι δεν οργανώνει τη μνήμη· την αποσταθεροποιεί. Οι διάδρομοι δεν οδηγούν σε καθαρή διαδρομή, οι καθρέφτες δεν αποκαλύπτουν αλλά διπλασιάζουν, οι αίθουσες μοιάζουν μεταξύ τους χωρίς να ταυτίζονται. Αν στη μέθοδο των τόπων ο χώρος βοηθά το υποκείμενο να θυμηθεί, εδώ εμποδίζει την επαλήθευση.

Οι κήποι επιτείνουν αυτή την αίσθηση. Η γεωμετρία τους, οι ευθείες γραμμές, η συμμετρία και η σχεδόν γλυπτική ακινησία των ανθρώπινων μορφών υπόσχονται τάξη. Όμως αυτή η τάξη είναι ψυχρή, σχεδόν νεκρή. Οι φιγούρες μοιάζουν να έχουν τοποθετηθεί μέσα στον χώρο όπως τα διακοσμητικά στοιχεία των εσωτερικών αιθουσών. Ο εξωτερικός χώρος δεν προσφέρει φυσικότητα ή ανάσα, αλλά παραμένει εξίσου τεχνητός με το παλάτι.

Η σκέψη του Bachelard για τον χώρο ως φορέα εσωτερικής ζωής είναι χρήσιμη, αλλά χρειάζεται εδώ αντιστροφή. Στην *Ποιητική του χώρου*, οι χώροι κατοίκησης συνδέονται με μνήμες, φαντασιώσεις και εσωτερικές εικόνες (Bachelard, 1958/1994). Στο *Last Year at Marienbad*, ο χώρος δεν έχει την οικειότητα της κατοίκησης. Είναι επιβλητικός, ψυχρός και απρόσωπος. Δεν φιλοξενεί τη μνήμη, αλλά αντ' αυτού την παγιδεύει μέσα σε μια αρχιτεκτονική που μοιάζει οργανωμένη, αλλά δεν οδηγεί πουθενά.

Η Hays, αναλύοντας τη σχέση γνώσης και ακινησίας στην ταινία, δείχνει ότι ο θεατής καλείται διαρκώς να διακρίνει τι έχει συμβεί, τι μπορεί να έχει συμβεί και τι αποτελεί πιθανή εκδοχή, χωρίς όμως να του δίνεται σταθερό κριτήριο διάκρισης (Hays, 2018). Αυτή η παρατήρηση φωτίζει και τη λειτουργία του χώρου. Το παλάτι δεν κρύβει μία αλήθεια που πρέπει να ανακαλυφθεί. Δημιουργεί τις συνθήκες μέσα στις οποίες κάθε αλήθεια γίνεται αμφίβολη.

7.4 Επανάληψη και παραλλαγή

Η επανάληψη είναι η βασική γραμματική του *Last Year at Marienbad*. Φράσεις, στάσεις, διαδρομές, βλέμματα και χειρονομίες επιστρέφουν συνεχώς. Ωστόσο, τίποτα δεν επιστρέφει ως απλή επιβεβαίωση. Κάθε επανάληψη περιέχει μια μικρή μετατόπιση. Η ίδια σκηνή μοιάζει οικεία και ξένη μαζί, σαν να δοκιμάζεται κάθε φορά μια νέα εκδοχή του ίδιου αβέβαιου παρελθόντος.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Ο άνδρας επαναλαμβάνει την ιστορία της προηγούμενης συνάντησης σαν να πιστεύει ότι η επιμονή μπορεί να παραγάγει αλήθεια. Η μνήμη γίνεται λόγος που ζητά να γίνει αποδεκτός. Δεν εμφανίζεται απλώς ως εσωτερική ανάκληση, αλλά ως πράξη πειθούς. Η επανάληψη αποκτά έτσι διπλή λειτουργία: θυμίζει και ταυτόχρονα επιβάλλει. Δεν ανακαλεί απλώς το παρελθόν· προσπαθεί να το κατασκευάσει ως κοινό γεγονός.

Απέναντι σε αυτή την επιμονή, η γυναίκα παραμένει αμφίσημη. Το πρόσωπό της, οι παύσεις, οι κινήσεις και οι σιωπές της δεν ξεκαθαρίζουν το ζήτημα. Αντίθετα, το διατηρούν ανοιχτό. Η ταινία δεν την παρουσιάζει ως απλό αντικείμενο της αφήγησης του άνδρα. Τη μετατρέπει στο σημείο όπου η αφήγηση αυτή δοκιμάζεται, βρίσκει αντίσταση και δεν μπορεί να ολοκληρωθεί.

Η επανάληψη με παραλλαγή μπορεί να συνδεθεί με τη θεωρία του Deleuze για την εικόνα-χρόνο. Στον μοντέρνο κινηματογράφο, ο χρόνος δεν οργανώνεται πάντοτε από τη δράση και την αιτιότητα. Μπορεί να εμφανίζεται άμεσα, μέσα από ασυνέχειες, πολλαπλές χρονικότητες και αβεβαιότητα ανάμεσα στο πραγματικό και το εικονικό (Deleuze, 1989). Το *Last Year at Marienbad* λειτουργεί σε αυτό ακριβώς το επίπεδο. Δεν κινείται προς τη λύση μιας πλοκής, αλλά προς την ένταση μιας χρονικής αστάθειας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή με το παιχνίδι τύπου Nim, το οποίο έχει συνδεθεί τόσο στενά με την ταινία ώστε είναι γνωστό και ως «Marienbad game». Στο παιχνίδι αυτό δύο παίκτες αφαιρούν εναλλάξ αντικείμενα από τέσσερις σειρές, οι οποίες αποτελούνται από 1, 3, 5 και 7 αντικείμενα. Ο παίκτης που κάνει την τελευταία κίνηση χάνει. Επειδή η αρχική διάταξη έχει μηδενική τιμή nim, ο δεύτερος παίκτης μπορεί, με σωστή στρατηγική, να κερδίζει πάντοτε. Το παιχνίδι είναι επομένως εξ αρχής άνισο: μοιάζει ανοιχτό, αλλά το αποτέλεσμα του είναι ήδη δομικά προδιαγεγραμμένο. Η σκηνή αυτή λειτουργεί ως μικρογραφία της ταινίας. Υπάρχει ένας αυστηρός κανόνας, επαναλαμβανόμενες κινήσεις και μια επιφάνεια τάξης, αλλά ο μηχανισμός παραμένει αδιαφανής για τον θεατή. Όπως και η μνήμη στο *Last Year at Marienbad*, το παιχνίδι μοιάζει να προσφέρει επιλογές, ενώ στην

πραγματικότητα οργανώνεται από μια κρυφή λογική που παράγει αβεβαιότητα και αίσθηση παγίδευσης.

7.5 Σώματα, ακινησία και παγωμένος χρόνος

Η σκηνοθεσία του Resnais μετατρέπει τα σώματα σε φορείς παγωμένου χρόνου. Οι χαρακτήρες κινούνται αργά, σταματούν απότομα, στέκονται σε τεχνητές στάσεις, κοιτούν χωρίς να αποκαλύπτουν πλήρως πρόθεση ή συναίσθημα. Συχνά μοιάζουν λιγότερο με πραγματικά πρόσωπα και περισσότερο με φιγούρες τοποθετημένες μέσα σε μια αυστηρή σύνθεση.

Αυτό είναι κρίσιμο για τη μνημονική μορφή της ταινίας. Το *Last Year at Marienbad* δεν ενδιαφέρεται να αναπτύξει χαρακτήρες με τον κλασικό τρόπο. Δεν εξηγεί πλήρως τα κίνητρα του άνδρα, της γυναίκας ή του τρίτου προσώπου. Η ακινησία των προσώπων θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο πολλές αναμνήσεις επιβιώνουν όχι ως πλήρεις αφηγήσεις, αλλά ως εικόνες. Ένα βλέμμα, μια χειρονομία, ένα δωμάτιο ή ένας φωτισμός μπορεί να μείνουν πιο έντονα από την ακριβή σειρά των γεγονότων. Στην ταινία, όμως, αυτές οι εικόνες είναι τόσο επιμελημένες ώστε δεν μπορούν να θεωρηθούν αυθεντικά ίχνη. Μοιάζουν με αναμνήσεις, αλλά μοιάζουν ταυτόχρονα και με σκηνές που έχουν ήδη στηθεί για να φαίνονται σαν αναμνήσεις.

Η Hays τονίζει ότι στο *Last Year at Marienbad* το ζήτημα της κίνησης και της ακινησίας συνδέεται με τη γνώση και την αδυναμία γνώσης: οι χαρακτήρες συχνά μοιάζουν να βρίσκονται σε ενδιάμεση κατάσταση, ανάμεσα στην πράξη και στην παύση, στην απόφαση και στην αναστολή (Hays, 2018). Αυτή η παρατήρηση βοηθά να κατανοηθεί γιατί τα σώματα στην ταινία δεν λειτουργούν ως απλοί φορείς δράσης. Είναι σημεία όπου ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει πριν γίνει γεγονός.

Παράλληλα, ο χρόνος της ταινίας δεν προχωρά φυσικά. Δεν υπάρχει καθαρή αίσθηση εξέλιξης. Υπάρχει διαρκής αναμονή και επανάληψη. Ο θεατής δεν παρακολουθεί μια σειρά πράξεων που οδηγούν σε αποτέλεσμα, αλλά μια αλληλουχία σχηματισμών που ανακυκλώνουν την ίδια αβεβαιότητα.

7.6 Μνήμη, επιθυμία και επιβολή

Η μνήμη στην ταινία δεν είναι ουδέτερη. Είναι δεμένη με την επιθυμία και την εξουσία. Ο άνδρας δεν προσπαθεί απλώς να θυμηθεί μαζί με τη γυναίκα. Προσπαθεί να την πείσει να δεχθεί μια εκδοχή του παρελθόντος. Η ανάμνηση γίνεται διεκδίκηση.

Αυτό είναι και το πιο ανησυχητικό στοιχείο της ταινίας. Αν ο άνδρας λέει την αλήθεια, τότε η γυναίκα αρνείται ή απωθεί ένα κοινό παρελθόν. Αν όμως επινοεί την ιστορία, τότε επιχειρεί να της επιβάλει μια μνήμη που δεν της ανήκει. Η ταινία δεν επιλέγει ανάμεσα σε αυτές τις δυνατότητες. Κρατά τη μνήμη στο όριο ανάμεσα στην ανάκληση και στη χειραγώγηση.

Η επιθυμία λειτουργεί ως κινητήρας αυτής της διαδικασίας. Ο άνδρας χρειάζεται το παρελθόν για να θεμελιώσει το παρόν του. Αν η συνάντηση του προηγούμενου χρόνου συνέβη, τότε η σημερινή του επιμονή αποκτά συνέχεια, νόημα, σχεδόν δικαίωση.

Η γυναίκα, αντίθετα, είναι το σημείο όπου αυτή η διεκδίκηση συναντά όριο. Το σώμα της, η σιωπή της, οι δισταγμοί και οι μετατοπίσεις της ενσαρκώνουν την αβεβαιότητά της. Το παρελθόν δεν υπάρχει ως αντικειμενική περιοχή στην οποία μπορεί κανείς να επιστρέψει από ουδέτερη θέση. Παράγεται μέσα στην ένταση ανάμεσα σε εκείνον που επιμένει και σε εκείνη που δεν παραδίδεται πλήρως στην εκδοχή του.

Ο Polizzotti, σχολιάζοντας την ταινία για το Criterion, επισημαίνει τη σχεδόν καταδιωκτική διάσταση της προσέγγισης του άνδρα, καθώς και τη συμβολή των χωρικών ασυνεχειών στη γενική αίσθηση αστάθειας και απειλής (Polizzotti, 2009). Η παρατήρηση αυτή είναι χρήσιμη, γιατί απομακρύνει την ταινία από μια απλή ρομαντική ανάγνωση. Η μνήμη εδώ δεν είναι τρυφερή επιστροφή σε μια χαμένη συνάντηση. Είναι λόγος που μπορεί να καταπιέζει.

Το *Last Year at Marienbad* δεν δείχνει απλώς ότι οι αναμνήσεις αλλοιώνονται από το παρόν. Δείχνει ότι η μνήμη μπορεί να γίνει πεδίο σύγκρουσης. Μπορεί να παραγάγει μια πραγματικότητα, να ζητήσει συναίνεση, να παγιεύσει το άλλο

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

πρόσωπο σε μια ιστορία που εκείνο δεν αναγνωρίζει. Γι' αυτό η ταινία παραμένει τόσο αμφίσημη: η μνήμη εμφανίζεται ταυτόχρονα ως επιθυμία, αφήγηση και πιθανή επιβολή.

7.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Το *Last Year at Marienbad* οπτικοποιεί τη μνήμη ως αβεβαιότητα. Δεν παρουσιάζει ένα παρελθόν που επιστρέφει καθαρά ούτε μια ανάμνηση που χρειάζεται απλώς επιβεβαίωση. Παρουσιάζει ένα παρελθόν που υπάρχει μόνο μέσα από λόγους, χώρους, στάσεις, επαναλήψεις και εικόνες που μοιάζουν με αναμνήσεις χωρίς να μπορούν να εγγυηθούν την αλήθεια τους.

Η μορφή της ταινίας είναι το ίδιο το επιχείρημά της. Οι διάδρομοι, οι καθρέφτες, οι γεωμετρικοί κήποι, τα ακίνητα σώματα, το παιχνίδι με τις μάρκες, οι επαναλαμβανόμενες φράσεις και οι χρονικές ασυνέχειες δεν αποτελούν απλή αισθητική επιλογή. Είναι ο τρόπος με τον οποίο η ταινία παράγει τη μνήμη ως πρόβλημα. Δεν υπάρχει μια καθαρή ανάμνηση πίσω από τη μορφή. Η μνήμη είναι η ίδια η μορφή.

Η αναλογία με το *memory palace* ενισχύει αυτή την ανάγνωση. Στην κλασική μέθοδο των τόπων, ο χώρος οργανώνει τη μνήμη και επιτρέπει την ανάκληση (Yates, 1966). Στο *Last Year at Marienbad*, ο χώρος κάνει το αντίθετο. Δεν ταξινομεί το παρελθόν. Το αποσταθεροποιεί. Το παλάτι δεν είναι εργαλείο μνήμης, αλλά μηχανισμός αμφιβολίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. Η μνήμη ως λήθη, απώθηση και αδύνατη διαγραφή

8.1 Εισαγωγή

Μετά τη μνήμη ως θραύσμα, ως επανεγγραφή, ως τραυματική επιστροφή και ως αβεβαιότητα, το παρόν κεφάλαιο εξετάζει μια ακόμη εκδοχή της κινηματογραφικής μνήμης: τη μνήμη ως λήθη, απώθηση και αδύνατη διαγραφή. Η ανάλυση στρέφεται στο *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, ταινία του 2004 σε σκηνοθεσία Michel Gondry και σενάριο Charlie Kaufman. Η επιλογή της ταινίας συνδέεται άμεσα με τον προβληματισμό των προηγούμενων κεφαλαίων.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Όπως και στη *Synecdoche, New York*, ο Kaufman ενδιαφέρεται για τη σχέση ανάμεσα στην εμπειρία, την ταυτότητα και την αναπαράσταση του εαυτού. Εδώ, όμως, το ερώτημα τίθεται με διαφορετικό τρόπο: όχι τι σημαίνει να ξαναγράψει κανείς τη ζωή του, αλλά τι σημαίνει να επιχειρεί να τη σβήσει.

Η υπόθεση εκκινεί από μια φανταστική τεχνολογική δυνατότητα που μοιάζει να απαντά σε μια βαθιά ανθρώπινη επιθυμία: να μπορεί κανείς να σβήσει από τη μνήμη του το πρόσωπο που έγινε πηγή πόνου. Μετά τον χωρισμό της από τον Joel, η Clementine απευθύνεται στη Lacuna Inc., μια εταιρεία που αναλαμβάνει τη στοχευμένη διαγραφή προσώπων και εμπειριών από τη συνείδηση. Όταν ο Joel ανακαλύπτει ότι η Clementine τον έχει ήδη διαγράψει, αποφασίζει να υποβληθεί στην ίδια διαδικασία. Η μνήμη παρουσιάζεται αρχικά σαν υλικό που μπορεί να εντοπιστεί, να χαρτογραφηθεί και να αφαιρεθεί: αντικείμενα, φωτογραφίες και προσωπικά ίχνη χρησιμοποιούνται για να ενεργοποιήσουν τις σχετικές αναμνήσεις και να δημιουργηθεί ένας χάρτης των μνημονικών συνδέσεων που πρέπει να σβηστούν.

Η φανταστική αυτή τεχνολογική δυνατότητα μπορεί να σχολιαστεί ως η τεχνολογική εκδοχή ενός ψυχικού μηχανισμού άμυνας. Η απώθηση, στην ψυχαναλυτική παράδοση, αφορά την απομάκρυνση από τη συνείδηση περιεχομένων που είναι επώδυνα, απειλητικά ή δύσκολα να ενσωματωθούν χωρίς ψυχικό κόστος (Freud, 1925/2001). Στο *Eternal Sunshine*, η απώθηση δεν εμφανίζεται με την αυστηρή, ασυνείδητη μορφή της. Εξωτερικεύεται και αποκτά υλικότητα μέσω μίας ιατρικής διαδικασίας αποτελώντας μία συνειδητή επιλογή του ατόμου. Αυτό που στην ψυχική ζωή λειτουργεί ως άμυνα απέναντι στον πόνο, εδώ μετατρέπεται σε εμπορικό προϊόν/ υπηρεσία: να μη χρειάζεται να θυμάται κανείς αυτό που δεν αντέχει.

Η σύγχρονη γνωστική έρευνα επιτρέπει να διατυπωθεί η ίδια προβληματική με πιο ακριβείς όρους. Οι Anderson και Hanslmayr, δείχνουν ότι η λήθη δεν είναι πάντοτε παθητική φθορά της μνήμης, αλλά μπορεί να περιλαμβάνει ενεργούς μηχανισμούς ελέγχου της πρόσβασης σε ανεπιθύμητες αναμνήσεις. Ειδικότερα, εξετάζοντας τους μηχανισμούς της υποκινούμενης λήθης, καταλήγουν στο ότι οι άνθρωποι μπορούν σε κάποιον βαθμό να περιορίζουν την πρόσβαση σε

ανεπιθύμητες αναμνήσεις, είτε εμποδίζοντας την κωδικοποίηση είτε καταστέλλοντας την ανάκλησή τους. Η λήθη, επομένως, δεν είναι πάντοτε παθητική απώλεια· μπορεί να αποτελεί ενεργή προσπάθεια ελέγχου αυτού που επιτρέπεται να επανέλθει στη συνείδηση (Anderson & Hanslmayr, 2014). Το *Eternal Sunshine* παίρνει ακριβώς αυτή την επιθυμία ελέγχου και την ωθεί στα άκρα: τι θα συνέβαινε αν η αποφυγή της ανάμνησης μπορούσε να γίνει τεχνική πράξη;

Η ίδια η μορφή της ταινίας υπονομεύει την υπόσχεση της Lacuna. Η εταιρεία αντιμετωπίζει τη μνήμη σαν αρχείο, δηλαδή σαν σύνολο εντοπίσιμων εγγραφών που μπορούν να απομονωθούν και να διαγραφούν. Όμως οι αναμνήσεις του Joel δεν εμφανίζονται ως σταθερές πληροφορίες. Είναι χώροι που παραμορφώνονται, αδειάζουν, σκοτεινιάζουν και καταρρέουν. Είναι δεμένες με αντικείμενα, δωμάτια, φωνές, ντροπές, καθημερινές χειρονομίες και επιθυμίες. Αυτό που ο Joel επιχειρεί να σβήσει δεν είναι μόνο η Clementine ως πρόσωπο, αλλά ο τρόπος με τον οποίο υπήρξε μαζί της.

Γι' αυτό το πρόβλημα της ταινίας είναι και ηθικό. Ο Christopher Grau, αναλύοντας ειδικά το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, μετατοπίζει το ερώτημα από την τεχνική δυνατότητα της διαγραφής στην ηθική της σημασία. Υποστηρίζει ότι η βλάβη της εκούσιας αφαίρεσης μνήμης δεν μπορεί να αξιολογηθεί μόνο με βάση το αν το υποκείμενο εξακολουθεί να αισθάνεται πόνο μετά τη διαδικασία. Μια ανάμνηση μπορεί να έχει αξία ακόμη και όταν είναι οδυνηρή, επειδή αποτελεί μέρος της ιστορίας μέσα από την οποία ένα πρόσωπο διαμορφώνεται. Αν αφαιρεθεί, δεν χάνεται απλώς ένα δυσάρεστο επεισόδιο, αλλά ένα τμήμα της σχέσης του υποκειμένου με τον εαυτό του, με τους άλλους και με το παρελθόν του (Grau, 2006). Στην περίπτωση του Joel, επομένως, το πρόβλημα δεν είναι μόνο ότι μπορεί να μη θυμάται πια την Clementine. Είναι ότι μαζί με την Clementine αφαιρείται και ένας τρόπος με τον οποίο ο ίδιος έμαθε να αγαπά, να αποτυγχάνει, να πληγώνεται και να επιλέγει.

Η δομή της ταινίας κάνει αυτή την αντίφαση ορατή. Η διαγραφή πραγματοποιείται στο διαμέρισμα του Joel, ενώ οι τεχνικοί της Lacuna παρακολουθούν το κοιμισμένο σώμα του. Την ίδια στιγμή, ο ίδιος κινείται μέσα

στις αναμνήσεις του. Η ταινία δεν τις παρουσιάζει χρονολογικά, αλλά αντίστροφα: από τις πιο πρόσφατες και πικρές στιγμές της σχέσης προς τις πρώτες, πιο τρυφερές και ακόμη ανοιχτές στην πιθανότητα. Έτσι, η διαδικασία που ξεκινά ως διαγραφή μετατρέπεται σε αναγκαστική αναδρομή. Ο Joel αρχίζει θέλοντας να ξεχάσει· όσο όμως η μνήμη χάνεται, αρχίζει να επιθυμεί τη διάσωσή της.

Το κεντρικό ερώτημα του κεφαλαίου, επομένως, δεν είναι μόνο αν μπορούμε να ξεχάσουμε. Είναι αν μπορούμε να απωθήσουμε ή να διαγράψουμε το παρελθόν χωρίς να χάσουμε και ένα μέρος του εαυτού που αυτό το παρελθόν δημιούργησε. Στο *Eternal Sunshine* η μνήμη επιμένει όχι επειδή επιστρέφει πάντα ως καθαρή εικόνα, αλλά επειδή έχει ήδη εγγραφεί σε χώρους, αντικείμενα, ήχους, σώματα και επαναλαμβανόμενες κινήσεις. Γι' αυτό η ταινία οργανώνει ολόκληρη τη μορφή της γύρω από την απώλεια, την επιστροφή και την αποτυχία της πλήρους λήθης.

8.2 Η Lacuna και η μνήμη ως αρχείο

Η Lacuna οργανώνει τη μνήμη σαν τεχνικό φάκελο. Ο Joel καλείται να συγκεντρώσει ό,τι σχετίζεται με την Clementine. Τα αντικείμενα λειτουργούν ως ερεθίσματα: δεν έχουν αξία μόνο ως πράγματα, αλλά ως σημεία πρόσβασης σε κοινές στιγμές. Η σχέση μετατρέπεται έτσι σε σύνολο από υλικά ίχνη, νευρωνικές συνδέσεις και σημεία παρέμβασης.

Η Jess-Cooke επισημαίνει ότι τα αντικείμενα αυτά δεν ενεργοποιούν απλώς αναμνήσεις, αλλά λειτουργούν ως μικρές αφηγηματικές μονάδες: κουβαλούν ιστορίες, συναισθήματα, επιθυμίες και επανερμηνείες του παρελθόντος (Jess-Cooke, 2007). Όταν ο Joel αντιδρά σε μια κούπα, σε μια χιονόμπαλα ή σε ένα προσωπικό αντικείμενο, η Lacuna δεν καταγράφει απλώς μια νευρωνική σύνδεση. Μετατρέπει ένα κομμάτι συναισθηματικής ιστορίας σε τεχνικό διάγραμμα. Αυτό που κάποτε ήταν κοινός χρόνος γίνεται υλικό προς ταξινόμηση και αφαίρεση.

Η διαδικασία φαίνεται ακριβής και σχεδόν καθησυχαστική. Αν κάθε αντικείμενο οδηγεί σε μια ανάμνηση, τότε κάθε ανάμνηση μπορεί να εντοπιστεί και κάθε

εντοπισμένο σημείο μπορεί να σβηστεί. Το παρελθόν γίνεται υλικό προς διαχείριση. Η ερωτική οδύνη αντιμετωπίζεται σαν τεχνικό σφάλμα.

Η ταινία, όμως, διαψεύδει αυτή τη λογική από μέσα. Η διαγραφή δεν λειτουργεί σαν καθαρή αφαίρεση. Στο βιβλιοπωλείο όπου εργάζεται η Clementine, οι λεπτομέρειες του χώρου αρχίζουν να χάνονται. Στους δρόμους, το περιβάλλον σκοτεινιάζει. Στο διαμέρισμα, η οικειότητα αποσυντίθεται. Οι μνήμες δεν σβήνονται σαν καταχωρίσεις· καταρρέει ο κόσμος μέσα στον οποίο είχαν νόημα.

Το κρίσιμο είναι ότι η Lacuna δεν σβήνει μόνο τον πόνο. Σβήνει αδιακρίτως και την τρυφερότητα. Η σχέση του Joel και της Clementine είναι πράγματι φθαρμένη: έχει αμηχανίες, επιθετικότητα, ζήλια και απογοήτευση. Όμως δεν είναι μόνο αυτό. Όσο η διαδικασία προχωρά, ο Joel ξαναβρίσκει στιγμές που είχε ξεχάσει ότι ήθελε να κρατήσει: την εκκεντρικότητα της Clementine, την αμεσότητά της, τις στιγμές εμπιστοσύνης, την αίσθηση ότι κάποτε η σχέση αυτή είχε υπάρξει ζωντανή. Η φράση “Please, let me keep this memory” είναι κομβική, γιατί ανατρέπει την αρχική του επιθυμία (Gondry, 2004· Kaufman, 2004). Ο Joel δεν θέλει πλέον να διαγραφεί η Clementine ως σύνολο· θέλει να διασωθεί έστω ένα κομμάτι της.

Η ανάγνωση του Grau είναι εδώ ιδιαίτερα χρήσιμη. Η διαγραφή δεν είναι προβληματική μόνο όταν αποτυγχάνει. Είναι προβληματική ακόμη και όταν πετυχαίνει, γιατί η απώλεια της μνήμης μπορεί να σημαίνει απώλεια ενός μέρους της προσωπικής ιστορίας (Grau, 2006). Το ερώτημα δεν είναι αν ο Joel θα πονά λιγότερο χωρίς την Clementine. Είναι αν μπορεί να παραμείνει ο ίδιος άνθρωπος όταν αφαιρεθεί από τη ζωή του μια σχέση που τον διαμόρφωσε.

Η σύνδεση με τον Ricoeur ενισχύει αυτή τη θέση. Αν η ταυτότητα συγκροτείται μέσα από αφηγήσεις που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν, τότε η διαγραφή δεν αφαιρεί μόνο εικόνες. Διακόπτει κρίκους αυτοκατανόησης. Ο άνθρωπος δεν χάνει απλώς αναμνήσεις· χάνει τρόπους να εξηγήσει στον εαυτό του ποιος υπήρξε και πώς έφτασε να είναι αυτός που είναι (Ricoeur, 2004).

8.3 Η επιστροφή στο παρελθόν από τη θέση του παρόντος

Το πιο δυνατό στοιχείο της ταινίας είναι ότι ο Joel δεν ανακαλεί απλώς το παρελθόν. Το ζει τη στιγμή που αυτό διαγράφεται από τη θέση του παρόντος. Δεν επιστρέφει, δηλαδή, στις αναμνήσεις του ως ο άνθρωπος που ήταν όταν τις έζησε. Επιστρέφει ως ο Joel μετά τον χωρισμό, μετά την πληγή, μετά τη γνώση ότι η Clementine έχει ήδη διαγράψει τη σχέση τους. Αυτή η παροντική γνώση εισβάλλει στις παλιές σκηνές και αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο τις βιώνει. Γι' αυτό η ταινία δεν χρησιμοποιεί απλώς αναδρομές. Οι σκηνές της σχέσης επιστρέφουν ως χώροι που καταρρέουν ενώ ο Joel βρίσκεται ακόμη μέσα τους.

Η Jess-Cooke περιγράφει εύστοχα τη δομή της ταινίας ως διπλή αφήγηση. Η πρώτη αφήγηση, που πλαισιώνει την ταινία, ξεκινά μετά τη διαγραφή: ο Joel δεν μπορεί να εξηγήσει τα κενά στη ζωή του, τις άδειες σελίδες στο ημερολόγιό του ή την ανεξήγητη παρόρμηση να πάει στο Montauk. Η δεύτερη αφήγηση κινείται προς τα πίσω, μέσα στη διαδικασία αφαίρεσης των αναμνήσεων. Η ταινία δεν αναδιπλώνει απλώς τον χρόνο για να αποκαλύψει τι προηγήθηκε· δείχνει την ίδια τη μνήμη ως διαδικασία επανενθύμησης, όπου κάθε σκηνή οδηγεί σε άλλη και κάθε ανάμνηση μοιάζει να αναθεωρεί την προηγούμενη (Jess-Cooke, 2007).

Η σειρά των μνημών είναι αντίστροφη. Πρώτα χάνονται οι τελευταίες, πιο κουρασμένες στιγμές της σχέσης: η ένταση, η κούραση, οι μικρές επιθετικότητες, η φθορά. Σταδιακά, ο Joel οδηγείται προς την αρχή, προς τις σκηνές όπου η Clementine δεν είναι ακόμη πηγή πόνου, αλλά υπόσχεση. Αυτό δημιουργεί μια σκληρή ειρωνεία: όσο πλησιάζει στην πρώτη έλξη, τόσο περισσότερο γνωρίζει την απώλεια. Το παρελθόν δεν επιστρέφει αθώο· επιστρέφει ήδη φορτισμένο από το τέλος του.

Η Paiella διαβάζει την ταινία ως φιλοσοφικό πείραμα για τη μνήμη και την προσωπική ταυτότητα. Το κρίσιμο, σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, δεν είναι μόνο ότι ο Joel χάνει συγκεκριμένες αναμνήσεις, αλλά ότι διαταράσσεται η σχέση του με την ίδια του την ιστορία (Paiella, 2020). Αυτό φαίνεται καθαρά στην ημι-συνειδητή του κατάσταση. Είναι μέσα στο παρελθόν, αλλά το βιώνει με την αγωνία του παρόντος. Δεν θυμάται απλώς την Clementine· τη χάνει μπροστά στα μάτια του.

Ο Joel, μέσα στις μνήμες του, δεν είναι απλός παρατηρητής. Συμπεριφέρεται άλλοτε σαν θεατής του παρελθόντος του, άλλοτε σαν ηθοποιός που ξαναπαίζει παλιές σκηνές, και άλλοτε σαν σκηνοθέτης που προσπαθεί να αλλάξει τη διάταξη της μνήμης. Όταν μεταφέρει την Clementine σε παιδικές αναμνήσεις ή σε χώρους όπου εκείνη δεν ανήκε, δεν ανακαλεί απλώς· επεμβαίνει στη μνημονική *mise-en-scène*. Η ανάμνηση γίνεται χώρος ανασύνθεσης και όχι απλή επιστροφή σε κάτι που υπήρξε (Jess-Cooke, 2007).

Σε αυτή την ενότητα αποκτά ιδιαίτερη σημασία και η χρήση του τεχνητού φωτός. Όσο ο Joel κινείται μέσα στις αναμνήσεις του, το παρελθόν δεν εμφανίζεται ως πλήρως διαθέσιμος χώρος, αλλά ως περιορισμένο πεδίο ορατότητας. Το spotlight που τον ακολουθεί μέσα στις σκηνές της ανάκλησης λειτουργεί σαν οπτικό όριο της μνήμης: φωτίζει ένα μικρό τμήμα του χώρου, ενώ γύρω του απλώνεται σκοτάδι. Η ανάμνηση δεν επιστρέφει ως ολοκληρωμένη αναπαράσταση, αλλά ως αποσπασματική φωτεινή ζώνη μέσα σε ένα περιβάλλον που ήδη χάνεται. Ο Joel δεν «ξαναπαίνει» στο παρελθόν· κινείται μέσα σε ό,τι απομένει ορατό πριν σβηστεί (Sperb, 2005).

Η απόφασή του να κρύψει την Clementine σε άλλες μνήμες είναι από τις πιο εύστοχες ιδέες της ταινίας. Τη μεταφέρει σε παιδικές εμπειρίες, σε στιγμές ντροπής, σε χώρους όπου εκείνη δεν ανήκε. Η πράξη αυτή δείχνει ότι η μνήμη δεν είναι κλειστό σύστημα χωριστών αρχείων. Μπορεί να ανασυνδυαστεί, να αλλοιωθεί από την επιθυμία, να γίνει καταφύγιο. Ο Joel δεν προσπαθεί πλέον να θυμηθεί σωστά. Προσπαθεί να σώσει κάτι, έστω και τοποθετώντας το σε λάθος χρόνο.

Οι σκηνές της παιδικής ηλικίας κάνουν αυτή τη λογική σχεδόν σωματική. Ο Joel εμφανίζεται με ενήλικο σώμα μέσα σε παιδικούς χώρους: κάτω από το τραπέζι, σε στιγμές ντροπής, σε εικόνες όπου μοιάζει ταυτόχρονα μεγάλος και ανυπεράσπιστος. Η σκηνή δεν είναι απλώς κωμική. Όταν θυμόμαστε την παιδική ηλικία, δεν γινόμαστε ξανά παιδιά. Επιστρέφουμε ως ενήλικες σε μια εικόνα του παιδικού μας εαυτού. Η ταινία αποφεύγει έτσι τη νοσταλγική φαντασίωση μιας καθαρής επιστροφής. Η παιδική ηλικία δεν είναι ασφαλές καταφύγιο. Είναι ένας παραμορφωμένος χώρος όπου ο Joel προσπαθεί να

προστατεύει μια ενήλικη απώλεια. Το σώμα του δεν ταιριάζει στον χρόνο που το περιβάλλει. Αυτή η ασυμφωνία συμπυκνώνει την ίδια τη λειτουργία της ανάμνησης: το παρελθόν δεν ανακτάται όπως ήταν, αλλά κατοικείται εκ νέου από έναν εαυτό που έχει ήδη αλλάξει.

8.4 Φως, χώρος και σωματική μνήμη

Η διαγραφή στο *Eternal Sunshine* δεν εμφανίζεται ως απλή απουσία. Δεν βλέπουμε μόνο κάτι να χάνεται· βλέπουμε τον κόσμο της ανάμνησης να αποσυντίθεται. Αυτό είναι ένα από τα πιο κινηματογραφικά στοιχεία της ταινίας: η μνήμη αποκτά υλικότητα και η λήθη γίνεται φθορά χώρου.

Η αντίθεση ανάμεσα στο φυσικό φως και στο τεχνητό φως της ανάμνησης είναι κρίσιμη. Στην αρχή της ταινίας, μετά τη διαγραφή, ο Joel ξυπνά σε ένα δωμάτιο φωτισμένο από το παράθυρο. Η εικόνα έχει μια παράξενη καθαρότητα, σχεδόν κενότητα: ο κόσμος είναι παρών, αλλά η μνήμη που θα του έδινε βάθος έχει αφαιρεθεί. Η διαδρομή του προς το Montauk, η άδεια παραλία, το χιόνι και το ψυχρό φυσικό φως δημιουργούν την αίσθηση ενός παρόντος χωρίς συνειδητή ιστορία. Αντίθετα, όταν η ταινία εισέρχεται στις αναμνήσεις, το φως περιορίζεται, γίνεται τεχνητό, ασφυκτικό, αποσπασματικό. Η μνήμη δεν είναι πια ανοιχτός χώρος· είναι μια φωτισμένη ρωγμή μέσα στο σκοτάδι (Sperb, 2005).

Το βιβλιοπωλείο, οι δρόμοι, το διαμέρισμα, η παραλία, η παγωμένη λίμνη, το παιδικό σπίτι δεν λειτουργούν ως ουδέτερα φόντα. Είναι τόποι όπου η σχέση είχε αποκτήσει μορφή. Όταν η διαγραφή προχωρά, δεν χάνεται μόνο η πληροφορία ότι κάτι συνέβη εκεί. Χάνεται η αίσθηση του «είμαι εκεί». Τα πρόσωπα εξαφανίζονται, τα αντικείμενα χάνουν τη σταθερότητά τους, το φως αποσύρεται.

Η Jess-Cooke επιμένει ότι η μνήμη στην ταινία δεν είναι μόνο οπτική ή γνωστική, αλλά σωματική και αισθητηριακή. Επιστρέφει μέσα από ήχους, τραγούδια, κινήσεις, γεύσεις, ντροπές και φόβους (Jess-Cooke, 2007). Αυτό φαίνεται στις παιδικές μνήμες του Joel, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο μια μελωδία ή μια φράση οδηγεί σε βαθύτερο μνημονικό στρώμα. Η μνήμη δεν κατοικεί μόνο στο μυαλό· κατοικεί και στο σώμα που θυμάται, ντρέπεται, επιθυμεί και αντιδρά.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Η παγωμένη λίμνη είναι χαρακτηριστική. Ο Joel και η Clementine ξαπλώνουν πάνω σε μια εύθραυστη επιφάνεια και κοιτούν τον ουρανό. Η εικόνα έχει ομορφιά, αλλά και αστάθεια. Το έδαφος που τους κρατά είναι παγωμένο, προσωρινό, πιθανώς ραγισμένο. Η σκηνή συνοψίζει τη σχέση τους καλύτερα από οποιαδήποτε εξήγηση: τρυφερότητα πάνω σε κάτι που μπορεί να σπάσει (Gondry, 2004· Sperb, 2005).

Η τελευταία ανάμνηση στο σπίτι στο Montauk συμπυκνώνει αυτή τη λογική. Ο Joel θυμάται την πρώτη του συνάντηση με την Clementine, αλλά η ανάμνηση δεν παραμένει σταθερή. Το σπίτι αρχίζει να καταρρέει, η άμμος και η θάλασσα εισβάλλουν στον χώρο, και στο τέλος διατηρείται μόνο ό,τι καλύπτεται από το φως. Η σκηνή καθιστά ορατό το όριο της ανάκλησης: το παρελθόν δεν εξαφανίζεται μονομιάς, αλλά χάνει σταδιακά τη χωρική του συνοχή. Ο Joel βρίσκεται ακόμη μέσα στην ανάμνηση, όμως η ανάμνηση δεν μπορεί πια να τον κρατήσει (Gondry, 2004· Sperb, 2005).

Το Montauk λειτουργεί διαφορετικά. Είναι τόπος πρώτης συνάντησης και ταυτόχρονα τόπος επιστροφής μετά τη διαγραφή. Η ταινία ξεκινά με μια συνάντηση που φαίνεται καινούργια, ενώ στην πραγματικότητα είναι επανάληψη. Ο χώρος γνωρίζει κάτι που οι χαρακτήρες αγνοούν. Έτσι, το Montauk γίνεται σημείο όπου η μνήμη φαίνεται να έχει σβηστεί και, συγχρόνως, να επιστρέφει με άλλη μορφή: ως έλξη, αμηχανία, ανεξήγητη οικειότητα (Gondry, 2004· Jess-Cooke, 2007· Sperb, 2005).

Σε αυτό το επίπεδο η ταινία συνομιλεί με τα προηγούμενα κεφάλαια. Στο *Last Year at Marienbad*, ο χώρος παγιδεύει τη μνήμη σε ένα λαβυρινθώδες σύστημα αβεβαιότητας. Στο *Eternal Sunshine*, ο χώρος διαλύεται επειδή αφαιρείται η μνήμη που τον συγκρατούσε. Και στις δύο περιπτώσεις, η μνήμη δεν είναι αφηρημένη λειτουργία. Περνά μέσα από χώρους, επιφάνειες, φωτισμούς και σώματα.

8.5 Η ψευδαίσθηση της αθωότητας

Ο τίτλος της ταινίας, δανεισμένος από το ποίημα του Alexander Pope *Eloisa to Abelard*, φωτίζει ειρωνικά όλη την υπόθεση. Η φράση *eternal sunshine of the*

spotless mind μοιάζει αρχικά να υπόσχεται γαλήνη: έναν νου απαλλαγμένο από πληγές, επιθυμίες και επώδυνες επιστροφές. Όμως η ταινία δεν αντιμετωπίζει αυτή τη γαλήνη ως λύτρωση. Ένας «ακηλίδωτος» νους μπορεί να είναι και φτωχότερος, επειδή έχει χάσει όχι μόνο το τραύμα αλλά και την εμπειρία που το συνόδευε.

Η λήθη παρουσιάζεται έτσι ως πειρασμός αθωότητας. Να μη θυμάσαι σημαίνει, φαινομενικά, να απαλλάσσεσαι από το βάρος αυτού που έζησες. Στην πράξη, όμως, η διαγραφή αφαιρεί και τη δυνατότητα κατανόησης. Ο Joel δεν θέλει να ξεχάσει μόνο την Clementine. Θέλει να ξεχάσει και τον εαυτό που υπήρξε μαζί της: ζηλότυπος, κλειστός, φοβισμένος, ευάλωτος. Όμως αυτά τα στοιχεία δεν είναι εξωτερικά προς την εμπειρία του. Ανήκουν στη σχέση και, συγχρόνως, στον ίδιο.

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η Clementine μετά τη διαγραφή. Η ταινία δεν τη δείχνει ως πραγματικά ελεύθερη από το παρελθόν. Αντίθετα, φαίνεται να υποφέρει από ένα συναίσθημα που δεν μπορεί να εξηγήσει. Η μνήμη του Joel έχει αφαιρεθεί ως συνειδητή αφήγηση, αλλά το συναισθηματικό της υπόλειμμα παραμένει. Η Clementine δεν γνωρίζει τι έχει χάσει, όμως το σώμα και η συμπεριφορά της μοιάζουν ακόμη να φέρουν το ίχνος της απώλειας. Αυτό ενισχύει την ιδέα ότι η διαγραφή αφαιρεί το αφηγηματικό πλαίσιο της μνήμης, όχι αναγκαστικά τον συναισθηματικό της πυρήνα (Jess-Cooke, 2007).

Η ιστορία της Mary αποκαλύπτει ακόμη πιο καθαρά τον κίνδυνο αυτής της αθωότητας. Η Mary μαθαίνει ότι είχε υποβληθεί και η ίδια στη διαδικασία μετά τη σχέση της με τον Dr. Mierzwiaak. Η άγνοιά της δεν την προστάτευσε: την εξέθεσε ξανά στο ίδιο τραύμα και στην ίδια ασυμμετρία εξουσίας. Η Lacuna δεν λειτουργεί πλέον ως παράξενη θεραπευτική υπηρεσία, αλλά ως μηχανισμός παραγωγής άγνοιας. Η Mary δεν έχασε απλώς μια δυσάρεστη ανάμνηση. Έχασε τη γνώση που θα της επέτρεπε να καταλάβει τη θέση της (Gondry, 2004· Jess-Cooke, 2007).

Ο Grau βοηθά να διαβαστεί αυτή η διάσταση χωρίς να μείνουμε στο συναισθηματικό επίπεδο. Αν η διαγραφή αφαιρεί ένα τμήμα της βιογραφικής αλήθειας του προσώπου, τότε η απουσία πόνου δεν αρκεί για να την καταστήσει

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Θεμιτή (Grau, 2006). Η ταινία δείχνει ότι η λήθη μπορεί να μειώνει την οδύνη, αλλά ταυτόχρονα στερεί από τους χαρακτήρες τη δυνατότητα να μάθουν, να αναγνωρίσουν και να μην επαναλάβουν.

8.6 Το τέλος: όχι καθαρή αρχή, αλλά επιλογή με γνώση

Το τέλος της ταινίας δεν είναι απλή ρομαντική συμφιλίωση. Ο Joel και η Clementine έχουν διαγράψει ο ένας τον άλλον, αλλά συναντιούνται ξανά στο Montauk. Η έλξη υπάρχει πριν από την ανάμνηση. Δεν γνωρίζουν ακόμη τι υπήρξαν, αλλά κινούνται σαν κάτι να τους τραβά πίσω στην ίδια σχέση.

Η ταινία δεν παρουσιάζει τη λήθη ως πραγματική απελευθέρωση. Αντίθετα, δείχνει ότι η διαγραφή μπορεί να οδηγήσει σε επανάληψη. Η Mary ξαναερωτεύεται τον Dr. Mierzwiak ακριβώς επειδή δεν γνωρίζει ότι έχει ήδη υπάρξει σχέση μεταξύ τους και ότι αυτή η σχέση την είχε πληγώσει (Gondry, 2004· Jess-Cooke, 2007). Ο Joel και η Clementine επιστρέφουν επίσης ο ένας στον άλλον χωρίς να θυμούνται πλήρως την κοινή τους ιστορία. Η απουσία μνήμης δεν ανοίγει έναν καθαρό δρόμο προς το μέλλον· αφαιρεί το ίχνος που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως προειδοποίηση.

Η αποστολή των κασετών από τη Mary καταστρέφει την ψευδαίσθηση μιας καθαρής αρχής. Ο Joel και η Clementine ακούν όσα είχαν πει πριν από τη διαγραφή: θυμό, απογοήτευση, σκληρότητα, κούραση. Οι κασέτες δεν τους επιστρέφουν πλήρως τις αναμνήσεις. Τους επιστρέφουν, όμως, τη γνώση ότι υπήρξε μια ιστορία και ότι αυτή η ιστορία δεν ήταν αθώα (Gondry, 2004).

Εδώ το τέλος αποκτά τη δύναμή του. Οι δύο χαρακτήρες δεν επιλέγουν ο ένας τον άλλον επειδή αγνοούν το παρελθόν. Επιλέγουν μέσα στη γνώση ότι η σχέση τους έχει ήδη αποτύχει μία φορά. Ο Day διαβάζει την ταινία μέσα από τη λογική της *remarriage comedy*: το ζευγάρι δεν ενώνεται για πρώτη φορά, αλλά καλείται να μάθει ξανά πώς να είναι μαζί (Day, 2011). Το τελικό *okay* δεν σημαίνει ότι όλα ξεκινούν από την αρχή. Σημαίνει ότι οι δύο χαρακτήρες αποδέχονται τον κίνδυνο της επανάληψης (Gondry, 2004· Day, 2011).

Η ανάγνωση του Terrone κάνει το σημείο ακόμη πιο σύνθετο. Ο Terrone εξετάζει δύο βασικές φιλοσοφικές ερμηνείες της ταινίας: αφενός την ταινία ως κριτική μιας ωφελμιστικής λογικής διαγραφής του πόνου, αφετέρου την ταινία ως παραλλαγή της *remarriage comedy* (Terrone, 2017). Το τέλος δεν λέει απλώς ότι «ο πόνος αξίζει επειδή η αγάπη αξίζει». Δείχνει κάτι λιγότερο βολικό: οι χαρακτήρες δεν μπορούν να εξασφαλίσουν ότι δεν θα αποτύχουν ξανά, αλλά επιλέγουν τη σχέση χωρίς την ψευδαίσθηση της αθωότητας.

Γι' αυτό το τελικό *okay* είναι χαμηλόφωνο, όχι θριαμβικό. Δεν δηλώνει ότι η αγάπη νίκησε τη μνήμη. Δηλώνει ότι η ζωή δεν μπορεί να ξαναρχίσει καθαρή, χωρίς τα σημάδια της. Η διαγραφή μπορεί να αφαιρέσει επεισόδια, ονόματα, σκηνές. Δεν εξαφανίζει όμως πλήρως την τάση να επιστρέφουμε σε ό,τι μας έχει διαμορφώσει, ακόμη και όταν δεν μπορούμε να το αφηγηθούμε με καθαρότητα.

8.7 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ξεκινά από τη φαντασίωση ότι η μνήμη μπορεί να σβηστεί σαν αρχείο. Στην πορεία, όμως, δείχνει ότι η μνήμη δεν είναι αρχείο. Είναι τρόπος ύπαρξης. Δεν φυλάσσει μόνο όσα έγιναν, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο όσα έγιναν μάς άλλαξαν.

Η διαγραφή λειτουργεί ως τεχνολογική μορφή απώθησης: μια οργανωμένη προσπάθεια να απομακρυνθεί από τη συνείδηση το επώδυνο παρελθόν. Αυτό, όμως, που απομακρύνεται από τη συνείδηση δεν παύει να έχει υπάρξει ως συναισθηματικό βίωμα.

Ο Joel δεν επιστρέφει στο παρελθόν όπως ήταν. Επιστρέφει ως ο άνθρωπος που γνωρίζει ότι χάνει όσα έζησε. Γι' αυτό κάθε ανάμνηση στην ταινία έχει διπλή χρονικότητα: ανήκει στο παρελθόν, αλλά ανασυγκροτείται από το παρόν της απώλειας.

Σε σχέση με τα προηγούμενα κεφάλαια, η ταινία προσθέτει μια κρίσιμη διάσταση. Ο Mekas δείχνει τη μνήμη ως διάσωση στιγμών. Η *Synecdoche, New York* ως επανεγγραφή. Το *Lost Highway* ως τραυματική απώθηση. Το *Last Year at Marienbad* ως αβεβαιότητα. Το *Eternal Sunshine* δείχνει τη μνήμη ως κάτι που

θέλουμε να χάσουμε, αλλά δεν μπορούμε να αφαιρέσουμε πλήρως από τον εαυτό μας.

Η ταινία δεν λέει ότι κάθε ανάμνηση πρέπει να διατηρείται ανέπαφη ούτε ότι ο πόνος έχει από μόνος του αξία. Λέει κάτι πιο δύσκολο: ακόμη και η επιθυμία να ξεχάσουμε είναι ήδη μορφή δεσμού με αυτό που προσπαθούμε να σβήσουμε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9. Συμπεράσματα, περιορισμοί της έρευνας και μελλοντική έρευνα

9.1 Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχείρησε να εξετάσει τη μνήμη όχι απλώς ως θεματικό άξονα μιας κινηματογραφικής ταινίας, αλλά ως κινηματογραφική μορφή. Το βασικό ερώτημα δεν ήταν μόνο πώς οι ταινίες αφηγούνται αναμνήσεις, αλλά πώς μπορούν να αποτυπώσουν την ίδια την εμπειρία της μνήμης: την αποσπασματικότητα, τη χρονική ασυνέχεια, την επανάληψη, την απώλεια, την επανεγγραφή, την απώθηση, την αβεβαιότητα και τη λήθη.

Αφετηρία της εργασίας υπήρξε η θέση ότι η μνήμη δεν λειτουργεί ως ουδέτερο αρχείο γεγονότων. Δεν διατηρεί το παρελθόν ανέπαφο ούτε το επαναφέρει κάθε φορά στην αρχική του μορφή. Αντίθετα, η ανάμνηση ενεργοποιείται συχνά από έναν ήχο, μια εικόνα, ένα αντικείμενο ή έναν χώρο, ενώ επηρεάζεται από τον παροντικό εαυτό, την επιθυμία, την απώλεια και το τραύμα. Με αυτή την έννοια, το παρελθόν δεν επιστρέφει ποτέ απολύτως ίδιο· επανέρχεται μέσα από μετατοπίσεις, παραμορφώσεις, συνδέσεις και κενά.

Ο κινηματογράφος αναδείχθηκε ως προνομιακό πεδίο για τη διερεύνηση αυτής της λειτουργίας, επειδή είναι τέχνη του χρόνου, της εικόνας, του ήχου και της επανάληψης. Η κινηματογραφική εικόνα φέρει ήδη το ίχνος ενός παρελθόντος χρόνου, ενώ η προβολή της την επαναφέρει στο παρόν της θέασης. Μέσα από το μοντάζ, τη διάρκεια, τη φωνή, τη μη γραμμική αφήγηση, τη διάλυση του χώρου και την αισθητηριακή ένταση, η ταινία μπορεί να κάνει κάτι περισσότερο από το να δείξει μια ανάμνηση. Μπορεί να δημιουργήσει για τον θεατή μια εμπειρία ανάλογη με τη μνημονική διαδικασία.

Για τον λόγο αυτό, η εργασία απομακρύνθηκε από την περιοριστική αντίληψη της μνήμης ως απλού flashback. Η αναδρομή αποτελεί ασφαλώς έναν από τους βασικούς τρόπους κινηματογραφικής επιστροφής στο παρελθόν, δεν εξαντλεί όμως τη σχέση μνήμης και κινηματογράφου. Οι ταινίες που αναλύθηκαν δείχνουν ότι η μνήμη μπορεί να εγγράφεται στο συνειρμικό μοντάζ, στην υλικότητα της εικόνας, στην αντικατάσταση ενός προσώπου από ένα άλλο, στην κατάρρευση ενός χώρου, στη φωνή που επιστρέφει εκ των υστέρων, σε μια εικόνα που επαναλαμβάνεται χωρίς να εξηγείται ή σε ένα παρελθόν που δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί με βεβαιότητα.

Η κεντρική θέση της εργασίας είναι, επομένως, ότι ορισμένες ταινίες δεν αναπαριστούν απλώς αναμνήσεις, αλλά συγκροτούν οι ίδιες μνημονικές δομές. Οργανώνουν την κινηματογραφική εμπειρία με τρόπο που αναγκάζει τον θεατή να συνδέσει θραύσματα, να αμφισβητήσει τη συνέχεια, να ξαναδεί μια εικόνα με διαφορετικό νόημα, να αισθανθεί την απώλεια ενός χώρου ή να βιώσει την επιστροφή του παρελθόντος μέσα από το τραύμα, την επιθυμία και τη λήθη. Έτσι, η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως αντικείμενο της αφήγησης, αλλά ως αρχή οργάνωσης της ίδιας της κινηματογραφικής μορφής.

9.2 Περιορισμοί της έρευνας

Η εργασία υπόκειται σε ορισμένους περιορισμούς, οι οποίοι οριοθετούν το πεδίο ανάλυσής της.

Ο πρώτος περιορισμός αφορά την ίδια την έκταση του αντικειμένου. Η σχέση μνήμης και κινηματογράφου είναι ιδιαίτερα ευρεία και διασταυρώνεται με πολλά θεωρητικά πεδία: γνωστική ψυχολογία, φιλοσοφία, νευροεπιστήμες, ψυχανάλυση, σπουδές μνήμης, θεωρία του κινηματογράφου, αισθητική και πολιτισμική θεωρία. Στο πλαίσιο μιας διπλωματικής εργασίας δεν θα ήταν δυνατόν να εξαντληθεί το σύνολο αυτών των προσεγγίσεων. Η εργασία επέλεξε εκείνες τις θεωρητικές έννοιες που μπορούσαν να υπηρετήσουν καλύτερα τον βασικό της στόχο: την ανάλυση της κινηματογραφικής μορφής ως μορφής μνημονικής εμπειρίας.

Ο δεύτερος περιορισμός αφορά την επιλογή των ταινιών. Η μνήμη απασχολεί διαχρονικά τον κινηματογράφο, όπως και γενικότερα την ανθρώπινη σκέψη, επειδή συνδέεται με την ταυτότητα και την ανάγκη νοηματοδότησης του παρελθόντος. Υπάρχει, επομένως, ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα ταινιών που αναφέρονται στη μνήμη ως θέμα: ταινίες με αναδρομές, χαρακτήρες που θυμούνται ή ξεχνούν, ιστορίες αμνησίας, οικογενειακές αφηγήσεις, τραύματα ή ιστορικές αναμνήσεις. Ωστόσο, η παρούσα εργασία δεν αναζητούσε απλώς ταινίες «για» τη μνήμη, αλλά έργα στα οποία η μνημονική λειτουργία γίνεται μορφή: οργανώνει τη δομή της αφήγησης, τον χρόνο, το μοντάζ, τον χώρο, τον ήχο και την εμπειρία του θεατή.

Αυτό καθιστά την επιλογή των κατάλληλων ταινιών πιο σύνθετη. Σε αρκετές περιπτώσεις, η μνήμη δεν είναι το προφανές ή δηλωμένο θέμα της ταινίας με την πρώτη ματιά. Μπορεί να λειτουργεί βαθύτερα, στον τρόπο με τον οποίο η ταινία χειρίζεται τον χρόνο, την επανάληψη, την αποσπασματικότητα ή την αστάθεια της ταυτότητας. Για τον λόγο αυτό, η επιλογή των έργων προϋπέθετε ερμηνευτική κρίση και όχι απλή θεματική ταξινόμηση. Οι ταινίες που αναλύθηκαν δεν εξαντλούν ασφαλώς το πεδίο· επιλέχθηκαν όμως επειδή συγκροτούν έναν εσωτερικά συνεκτικό χάρτη μνημονικών μορφών: ο *Mekas* επιτρέπει την ανάλυση της μνήμης ως θραύσματος και τονίζει την αποσπασματικότητά της· η *Synecdoche, New York* φωτίζει τη λειτουργία επανεγγραφής της μνήμης· το *Lost Highway* την παρουσιάζει ως τραύμα και απώθηση· το *Last Year at Marienbad* την οδηγεί στο πεδίο της αβεβαιότητας· και το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* εξετάζει τη λήθη και την αδυναμία πλήρους διαγραφής.

Ο τρίτος περιορισμός συνδέεται με τη μεθοδολογία. Η εργασία ακολουθεί ποιοτική, θεωρητική και ερμηνευτική προσέγγιση. Δεν επιχειρεί ποσοτική χαρτογράφηση μοτίβων ούτε ταξινόμηση μεγάλου αριθμού ταινιών. Η συμβολή της βρίσκεται στην εις βάθος ανάγνωση επιλεγμένων έργων και στη σύνδεση συγκεκριμένων κινηματογραφικών επιλογών με θεωρίες της μνήμης. Τα συμπεράσματα δεν προτείνονται ως καθολικοί κανόνες για το σύνολο του κινηματογράφου, αλλά ως τεκμηριωμένες ερμηνευτικές προτάσεις.

Ο τέταρτος περιορισμός αφορά τη χρήση εννοιών από τη γνωστική ψυχολογία και τις νευροεπιστήμες. Όροι όπως ανακατασκευαστική μνήμη, επανεγγραφή, επανασταθεροποίηση, τραυματική επανάληψη ή λήθη αξιοποιήθηκαν ως θεωρητικά εργαλεία για την κινηματογραφική ανάλυση. Η εργασία δεν αποτελεί ψυχολογική ή νευροεπιστημονική μελέτη και δεν επιχειρεί πειραματική τεκμηρίωση των μνημονικών διεργασιών. Το ενδιαφέρον της παραμένει αισθητικό και ερμηνευτικό: πώς οι ταινίες μορφοποιούν αυτές τις διεργασίες και πώς τις κάνουν ορατές ή αισθητές.

Ο πέμπτος περιορισμός αφορά τη φύση των ίδιων των έργων. Πολλές από τις ταινίες που εξετάστηκαν αντιστέκονται σε οριστική ερμηνεία. Το *Lost Highway* και το *Last Year at Marienbad*, για παράδειγμα, δεν προσφέρουν σταθερές απαντήσεις. Η αμφισημία τους δεν είναι πρόβλημα που πρέπει να λυθεί, αλλά οργανικό στοιχείο της μορφής τους. Η εργασία, επομένως, δεν επιχειρεί να κλείσει τα έργα σε μία ερμηνεία. Αντίθετα, προσπαθεί να δείξει πώς η ανοιχτότητά τους συνδέεται με τον τρόπο λειτουργίας της μνήμης.

Τέλος, καθώς η εργασία επικεντρώθηκε κυρίως στη σχέση ανάμεσα στη μνήμη και την κινηματογραφική μορφή, δεν αναπτύχθηκαν εκτενώς ζητήματα που αφορούν τις συνθήκες παραγωγής των ταινιών, τα μοντέλα διανομής τους, την ιστορική τους πρόσληψη από την κριτική ή το κοινό, ούτε ζητήματα εμπειρικής έρευνας σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της μνήμης. Τα ζητήματα αυτά θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο άλλης μελλοντικής έρευνας, ιδίως εάν η ανάλυση επεκταθεί προς μια κοινωνιολογική, ιστορική ή εμπειρική προσέγγιση της κινηματογραφικής εμπειρίας.

9.3 Συμπεράσματα

Το σημαντικότερο συμπέρασμα που αναδεικνύεται από την παρούσα εργασία είναι ότι ο κινηματογράφος, περισσότερο ίσως από κάθε άλλη μορφή τέχνης, δεν αποδίδει μόνο το περιεχόμενο της μνήμης, αλλά και τον ίδιο τον τρόπο λειτουργίας της. Η μνήμη δεν εμφανίζεται ως στατική αναπαράσταση ενός

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

παρελθόντος γεγονότος, αλλά ως δυναμική, αποσπασματική και συχνά ασταθής διαδικασία, μέσα από την οποία το παρελθόν επιστρέφει, διακόπτεται, αλλοιώνεται, επαναλαμβάνεται και ανασυντίθεται.

Η ιδιαίτερη δύναμη του κινηματογράφου έγκειται στο ότι διαθέτει εκφραστικά μέσα που αντιστοιχούν, σε μεγάλο βαθμό, στους ίδιους τους μηχανισμούς της ανάμνησης. Η εικόνα, ο ήχος, το μοντάζ, η επιτάχυνση ή η επιβράδυνση του χρόνου, η ασυνέχεια της αφήγησης, η επανάληψη, η εναλλαγή οπτικών γωνιών και η σύνθεση διαφορετικών χρονικών επιπέδων θυμίζουν τον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος νους ανακαλεί, επεξεργάζεται και αναπλάθει τις εμπειρίες του. Όπως η ανάμνηση δεν λειτουργεί γραμμικά, αλλά μέσα από θραύσματα, συνδέσεις, κενά, παρεκκλίσεις και επιστροφές, έτσι και ο κινηματογράφος μπορεί να οργανώνει τον χρόνο και την εμπειρία με τρόπο μη γραμμικό, υποκειμενικό και συναισθηματικά φορτισμένο.

Υπό αυτή την έννοια, τεχνικές όπως το flashback, το μοντάζ, η παράλληλη σύνθεση εικόνων και χρόνων, η επιβράδυνση, η επιτάχυνση ή η επανάληψη δεν αποτελούν απλώς αφηγηματικά εργαλεία, αλλά τρόπους οπτικοποίησης της ίδιας της μνημονικής διαδικασίας. Ο κινηματογράφος μπορεί να δείξει όχι μόνο τι θυμάται ένα υποκείμενο, αλλά και πώς θυμάται: πώς μια εικόνα αναδύεται απροσδόκητα, πώς ένα τραύμα επανέρχεται, πώς μια ανάμνηση παραμορφώνεται από την επιθυμία ή τον φόβο, πώς διαφορετικές χρονικές στιγμές συνυπάρχουν μέσα στη συνείδηση. Για τον λόγο αυτό, η κινηματογραφική μορφή καθίσταται προνομιακό πεδίο για την αναπαράσταση της μνήμης, ακριβώς επειδή μπορεί να μετατρέψει την εσωτερική, ψυχική και συχνά άρρητη λειτουργία της ανάμνησης σε ορατή και αισθητηριακή εμπειρία.

Η ανάλυση των επιμέρους ταινιών επιβεβαίωσε ότι η μνήμη στον κινηματογράφο δεν εμφανίζεται με μία ενιαία μορφή, αλλά μέσα από διαφορετικές αισθητικές, αφηγηματικές και ψυχικές εκδοχές. Στο *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, η μνήμη παρουσιάζεται ως αποσπασματική, αισθητηριακή και ημερολογιακή εμπειρία. Στην ταινία του Jonas Mekas, η ζωή δεν οργανώνεται ως ολοκληρωμένη και συνεκτική βιογραφία, αλλά ως αλληλουχία μικρών στιγμών: παιδιά, φίλοι, φως,

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

τραπέζια, δρόμοι, δέντρα, σιωπές, μουσική, φωνή. Το μοντάζ δεν αποκαθιστά μια συνεχή αφήγηση, αλλά αφήνει τις εικόνες να συνδεθούν μέσα από τον συνειρμό, την επανάληψη και τη συναισθηματική συγγένεια. Η μνήμη εδώ δεν εξηγεί τη ζωή ούτε την ταξινομεί σε αυστηρή χρονική σειρά· τη διασώζει μέσα από φευγαλέες «αναλαμπές», μέσα από μικρά θραύσματα εμπειρίας που αποκτούν αξία ακριβώς επειδή παραμένουν εύθραυστα και στιγμιαία.

Αντίθετα, στο *Synecdoche, New York*, η μνήμη αναδεικνύεται κυρίως ως διαδικασία επανεγγραφής. Το θεατρικό έργο του Caden, η πόλη που κατασκευάζεται μέσα στην αποθήκη και οι διαδοχικές σκηνικές αναπαραστάσεις της ζωής του δείχνουν ότι το παρελθόν δεν υπάρχει ως σταθερό και αμετάβλητο πρωτότυπο. Κάθε απόπειρα αναπαράστασης παράγει μια νέα εκδοχή, μια νέα απόκλιση, ένα ακόμη επίπεδο μεσολάβησης. Η μνήμη, επομένως, δεν οδηγεί σε μια οριστική αλήθεια για το παρελθόν. Αντιθέτως, όσο περισσότερο επιχειρεί να συλλάβει και να αναπαραστήσει τη ζωή, τόσο περισσότερο την τροποποιεί, την αναδιπλασιάζει και την απομακρύνει από κάθε απλή, αρχική μορφή.

Στο *Lost Highway*, η μνήμη εμφανίζεται ως τραύμα, απώθηση και ψυχική διάσπαση. Η ταινία δεν χρησιμοποιεί το παρελθόν για να εξηγήσει με σαφήνεια το παρόν, ούτε οργανώνει την αφήγηση γύρω από μια σταδιακή αποκάλυψη της αλήθειας. Αντίθετα, αφήνει το παρελθόν να επιστρέψει ως απειλή, ως εικόνα που διαταράσσει την ταυτότητα του υποκειμένου. Οι βιντεοκασέτες, το σκοτεινό σπίτι, οι διάδρομοι, η μορφή του Mystery Man, η διάσπαση Fred/Pete και ο νυχτερινός αυτοκινητόδρομος συγκροτούν μια κινηματογραφική εμπειρία όπου το τραύμα δεν μπορεί να μετατραπεί σε συνεκτική αφήγηση. Επανέρχεται παραμορφωμένο, σαν εικόνα που το υποκείμενο δεν αντέχει να αναγνωρίσει ως δική του.

Στο *Last Year at Marienbad*, η μνήμη αναλύθηκε ως αβεβαιότητα, επιθυμία και αδυναμία επαλήθευσης. Η ταινία του Alain Resnais δεν απαντά οριστικά αν η προηγούμενη συνάντηση των προσώπων συνέβη ή όχι. Το παρελθόν δεν παρουσιάζεται ως αντικειμενικό γεγονός στο οποίο μπορεί κανείς να επιστρέψει με ασφάλεια, αλλά ως πεδίο λόγου, επιμονής, επιθυμίας και πιθανής επιβολής. Οι

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

διάδρομοι, οι καθρέφτες, οι κήποι, η ακινησία των σωμάτων και το παιχνίδι του Marienbad δημιουργούν έναν κόσμο όπου η τάξη δεν οδηγεί σε βεβαιότητα, αλλά σε αμφιβολία. Η μνήμη δεν λειτουργεί ως πρόσβαση σε κάτι που υπήρξε, αλλά ως σκηνοθετημένη εκδοχή ενός παρελθόντος που δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί πλήρως.

Τέλος, το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* πρόσθεσε στην ανάλυση την προβληματική της λήθης και της τεχνητής διαγραφής της μνήμης. Η ταινία ξεκινά από την υπόθεση ότι η μνήμη μπορεί να διαγραφεί σαν αρχείο, σαν να επρόκειτο για αποθηκευμένο υλικό που μπορεί να εντοπιστεί και να αφαιρεθεί. Στην πορεία, όμως, δείχνει ότι η μνήμη δεν βρίσκεται μόνο στις εικόνες ή στα γεγονότα που ανακαλούμε συνειδητά. Βρίσκεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο όσα ζήσαμε έχουν διαμορφώσει τις επιλογές, τους φόβους, τις επιθυμίες, τις επαναλήψεις και τις σχέσεις μας. Η διαγραφή μπορεί να αφαιρέσει επεισόδια, όχι όμως απαραίτητα το ίχνος που άφησαν στο υποκείμενο.

Συνολικά, οι ταινίες που εξετάστηκαν δείχνουν ότι η μνήμη στον κινηματογράφο δεν είναι απλώς θεματικό αντικείμενο, αλλά μορφολογική αρχή. Δεν αφορά μόνο το τι αφηγείται μια ταινία, αλλά και το πώς οργανώνει τον χρόνο, τον χώρο, την εικόνα, τον ήχο και την αφήγηση. Άλλοτε εμφανίζεται ως αναλαμπή, άλλοτε ως τραύμα, άλλοτε ως αβεβαιότητα, άλλοτε ως επανεγγραφή και άλλοτε ως ίχνος που επιμένει ακόμη και μετά τη λήθη. Μέσα από αυτές τις διαφορετικές εκδοχές, ο κινηματογράφος αποδεικνύεται ικανός να προσεγγίσει τη μνήμη όχι ως σταθερό αρχείο του παρελθόντος, αλλά ως ζωντανή, ασταθή και δημιουργική διαδικασία, η οποία συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση της ταυτότητας και της εμπειρίας.

9.4 Μελλοντική έρευνα

Η παρούσα εργασία ανοίγει αρκετές δυνατότητες για περαιτέρω μελέτη. Μια πρώτη προοπτική αφορά τη διεύρυνση του κινηματογραφικού σώματος. Η ανάλυση θα μπορούσε να επεκταθεί σε περισσότερες ταινίες, προερχόμενες από διαφορετικές εθνικές κινηματογραφίες, ιστορικές περιόδους και αισθητικές παραδόσεις. Μια τέτοια επέκταση θα επέτρεπε να διερευνηθεί με μεγαλύτερη

πληρότητα ο τρόπος με τον οποίο η κινηματογραφική μορφή της μνήμης μεταβάλλεται ανάλογα με το πολιτισμικό, ιστορικό και τεχνολογικό πλαίσιο. Θα μπορούσε, για παράδειγμα, να εξεταστεί αν η μνήμη οπτικοποιείται διαφορετικά στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, στον αμερικανικό μεταμοντέρνο κινηματογράφο, στον ασιατικό κινηματογράφο ή σε ταινίες που συνδέονται με εμπειρίες εξορίας, αποικιοκρατίας, μετανάστευσης ή ιστορικού τραύματος.

Μια δεύτερη κατεύθυνση αφορά τη σχέση μνήμης και ψηφιακής εικόνας. Η παρούσα εργασία επικεντρώθηκε κυρίως σε ταινίες όπου η μνήμη οργανώνεται μέσα από το μοντάζ, το φιλικό ίχνος, τον χώρο, τη φωνή, τη διάρκεια και τη μη γραμμική αφήγηση. Ωστόσο, η σημερινή ψηφιακή κουλτούρα μετασχηματίζει ριζικά τη σχέση μας με το παρελθόν. Τα κοινωνικά δίκτυα, τα προσωπικά ψηφιακά αρχεία, οι αλγοριθμικές υπενθυμίσεις, οι εφαρμογές που ανασύρουν αυτόματα «αναμνήσεις», τα cloud memories και η διαρκής καταγραφή της καθημερινότητας δημιουργούν νέες μορφές μνήμης, λιγότερο εσωτερικές και περισσότερο τεχνολογικά οργανωμένες. Μελλοντική έρευνα θα μπορούσε, επομένως, να εξετάσει πώς ο κινηματογράφος ανταποκρίνεται σε αυτή τη νέα συνθήκη, όπου το παρελθόν δεν ανακαλείται μόνο από το υποκείμενο, αλλά αποθηκεύεται, ταξινομείται και επανεμφανίζεται μέσα από ψηφιακά συστήματα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η σχέση μνήμης και θεατή. Η παρούσα εργασία έδειξε ότι ο θεατής συχνά καλείται να συνδέσει θραύσματα, να συγκρίνει εκδοχές, να συμπληρώσει κενά και να ανεχθεί την ασάφεια. Μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να εξετάσει πιο συστηματικά πώς διαφορετικοί θεατές βιώνουν ταινίες με μνημονική δομή. Πώς αντιλαμβάνονται τη μη γραμμικότητα; Πώς θυμούνται οι ίδιοι την ταινία μετά τη θέαση; Πώς επηρεάζουν την πρόσληψή τους η επανάληψη, η αβεβαιότητα, η διάλυση της αφήγησης ή η σύγχυση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν; Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε να συνδέσει τη θεωρητική ανάλυση της κινηματογραφικής μορφής με ζητήματα πρόσληψης, εμπειρίας και θεατικής συμμετοχής.

Μια ακόμη δυνατότητα αφορά τη σχέση κινηματογράφου και τραυματικής ή συλλογικής μνήμης. Η παρούσα εργασία προσέγγισε το τραύμα κυρίως μέσα από το *Lost Highway*, ως εσωτερική, ψυχική και ατομική διάσπαση. Θα μπορούσε, όμως, να αναπτυχθεί μια αυτοτελής μελέτη για τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος οπτικοποιεί ιστορικά και συλλογικά τραύματα, όπως πολέμους, γενοκτονίες, πολιτική βία, μετανάστευση, εξορία, απώλεια πατρίδας ή συλλογικές μορφές πένθους. Σε αυτή την περίπτωση, η μνήμη δεν θα εξεταζόταν μόνο ως ατομική ψυχική λειτουργία, αλλά και ως κοινωνική και πολιτική διαδικασία, μέσα από την οποία κοινότητες, λαοί ή ομάδες επιχειρούν να διαχειριστούν το παρελθόν τους.

Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να στραφεί και στη σχέση κινηματογραφικής μορφής και νευροεπιστήμης. Χωρίς να περιορίζεται η τέχνη σε επιστημονικό παράδειγμα ή να εξηγείται αποκλειστικά με όρους εγκεφαλικής λειτουργίας, θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί πιο αναλυτικά πώς ορισμένες κινηματογραφικές τεχνικές συνομιλούν με σύγχρονες θεωρίες για την ανάκληση, την επανασταθεροποίηση, τη λήθη, την ψευδή μνήμη και την αισθητηριακή ενεργοποίηση. Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε να φωτίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική εμπειρία μιμείται, ενεργοποιεί ή προκαλεί μνημονικές διεργασίες. Το μοντάζ, το flashback, η επανάληψη, η χρονική ασυνέχεια, η επιβράδυνση ή η απότομη επιστροφή μιας εικόνας θα μπορούσαν να μελετηθούν όχι μόνο ως αισθητικές επιλογές, αλλά και ως μορφές που πλησιάζουν τον τρόπο με τον οποίο ο νους ανακαλεί και αναπλάθει το παρελθόν.

Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η συγκριτική μελέτη της μνήμης σε διαφορετικά οπτικοακουστικά και διαδραστικά μέσα. Ο κινηματογράφος δεν είναι πλέον το μόνο μέσο που οργανώνει εικόνες του παρελθόντος. Σειρές, video art, εγκαταστάσεις, βιντεοπαιχνίδια, εικονική πραγματικότητα και διαδραστικά περιβάλλοντα δημιουργούν νέους τρόπους μνημονικής εμπειρίας. Σε αυτά τα μέσα, ο θεατής ή χρήστης δεν παρακολουθεί απλώς μια εικόνα του παρελθόντος, αλλά συχνά κινείται μέσα της, την ενεργοποιεί, την ανασυνθέτει ή τη μεταβάλλει. Η μετάβαση από τη θέαση στη συμμετοχή θα μπορούσε να

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

αποτελέσει ένα γόνιμο πεδίο για τη μελέτη της μνήμης στη σύγχρονη οπτικοακουστική κουλτούρα.

Η μελλοντική έρευνα μπορεί, επομένως, να κινηθεί πέρα από τον κινηματογράφο με τη στενή έννοια, χωρίς να εγκαταλείψει το κεντρικό ερώτημα της παρούσας εργασίας: με ποιες μορφές γίνεται ορατή η μνήμη; Το ερώτημα παραμένει ανοιχτό, επειδή και η ίδια η μνήμη δεν είναι ποτέ τελειωμένη. Δεν επιστρέφει ως σταθερό αντικείμενο, αλλά επανέρχεται, μετατοπίζεται, παραμορφώνεται και ξαναγράφεται. Ίσως γι' αυτό ο κινηματογράφος παραμένει ένα από τα πιο ισχυρά μέσα για να τη σκεφτούμε: γιατί, όπως και η μνήμη, δεν διατηρεί απλώς το παρελθόν, αλλά το μετατρέπει ξανά σε εμπειρία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ

Ξενόγλωσσες

Anderson, M. C., & Hanslmayr, S. (2014). Neural mechanisms of motivated forgetting. *Trends in Cognitive Sciences*, 18(6), 279–292.

<https://doi.org/10.1016/j.tics.2014.03.002>

Bachelard, G. (1958/1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press. Original work published 1958.

Baddeley, A., Eysenck, M. W., & Anderson, M. C. (2015). *Memory* (2nd ed.).

Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315749860>

Barthes, R. (1980/1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. Original work published 1980.

Bergson, H. (1991). *Matter and memory* (N. M. Paul & W. S. Palmer, Trans.). Zone Books. Original work published 1896.

Booth, W. C. (1961). *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Columbia University Press.

Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Routledge,

<https://doi.org/10.4324/9781315003108>

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Ed. & Trans.; W. Murch, Foreword). Columbia University Press.

Clark, A., & Chalmers, D. (1998). The extended mind. *Analysis*, 58(1), 7–19.
<https://doi.org/10.1093/analys/58.1.7>

Conway, M. A., & Pleydell-Pearce, C. W. (2000). The construction of autobiographical memories in the self-memory system. *Psychological Review*, 107(2), 261–288. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.107.2.261>

Cseresnyés, D. M. (2023). The magnified reflection: Art, sincerity, and identity in Charlie Kaufman’s *Synecdoche, New York*. *Folia Humanistica et Socialia*, 1(2), 27–38. <https://doi.org/10.69705/FHS.2023.1.2.3>

Davers, R. (2011). “I know how to do the play now”: A part of Willy Loman in *Synecdoche, New York*. *The Arthur Miller Journal*, 6(2), 25–45, <https://doi.org/10.2307/42909473>

Day, W. (2011). I don’t know, just wait: Remembering remarriage in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. In D. LaRocca (Ed.), *The Philosophy of Charlie Kaufman* (pp. 132–154). University Press of Kentucky, διαθέσιμο σε: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2jcfs5>

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. Original work published 1985.

Draaisma, D. (2000). *Metaphors of memory: A history of ideas about the mind* (P. Vincent, Trans.). Cambridge University Press.

Dudai, Y. (2004). The neurobiology of consolidations, or, how stable is the engram? *Annual Review of Psychology*, 55, 51–86.
<https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.142050>

Eisenstein, S. (1949). *Film form: Essays in film theory* (J. Leyda, Ed. & Trans.). Harcourt Brace.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan,
<https://doi.org/10.1057/9780230321670>

Freud, S. (2001). A note upon the “Mystic Writing-Pad”. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 227–232). Vintage. Original work published 1925.

Grau, C. (2006). Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the morality of memory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 119–133.
<https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2006.00234.x>

Grossi, A. (2021). Bridging the absence: Jonas Mekas’s hybrid cinema. *Iperstoria*, 17, 85–96, <https://doi.org/10.13136/2281-4582/2021.i17.997>

Hays, D. L. (2018). Knowing and not knowing, moving and not moving, in Alain Resnais’s *L’Année dernière à Marienbad* (1961). *Polysèmes*, 19,
<https://doi.org/10.4000/polysemes.3438>

Herzogenrath, B. (1999). On the Lost Highway: Lynch and Lacan, cinema and cultural pathology. *Other Voices*, 1(3), διαθέσιμο σε:
<https://www.othervoices.org/>

Jess-Cooke, C. (2007). Narrative and mediatized memory in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. *SCOPE: An Online Journal of Film and Television Studies*, 8, διαθέσιμο σε: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2007/june-issue-08.aspx>

Kuhn, A. (2002a). *Family secrets: Acts of memory and imagination*. Verso.

Kuhn, A. (2002b). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. I.B. Tauris.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.

Loftus, E. F. (1996). *Eyewitness testimony*. Harvard University Press. Original work published 1979.

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Loftus, E. F., Miller, D. G., & Burns, H. J. (1978). Semantic integration of verbal information into a visual memory. *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory*, 4(1), 19–31. <https://doi.org/10.1037/0278-7393.4.1.19>

Lynch, D. (Director). (1997). *Lost Highway* [Film]. Ciby 2000; Asymmetrical Productions.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, <https://doi.org/10.1215/9780822381372>

Mekas, J. (1978). The diary film. In P. A. Sitney (Ed.), *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*. New York University Press, διαθέσιμο σε: <https://archive.org/>

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books.

Nader, K., Schafe, G. E., & LeDoux, J. E. (2000). Fear memories require protein synthesis in the amygdala for reconsolidation after retrieval. *Nature*, 406(6797), 722–726. <https://doi.org/10.1038/35021052>

Paiella, G. S. (2020). Eternal Sunshine of the Spotless Mind, memory erasure, and personal identity. *Journal of Science Fiction and Philosophy*, 3, διαθέσιμο σε: <https://philarchive.org/>

Polizzotti, M. (2009). Last Year at Marienbad: Which year at where? The Criterion Collection. Διαθέσιμο σε: <https://www.criterion.com/current/posts/1177-last-year-at-marienbad-which-year-at-where>

Prince, S. (1991). The warrior's camera: The cinema of Akira Kurosawa. Princeton University Press, διαθέσιμο σε: <https://archive.org/>

Radstone, S. (2010). Cinema and memory. In S. Radstone & B. Schwarz (Eds.), *Memory: Histories, theories, debates* (pp. 325–342). Fordham University Press, διαθέσιμο σε: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq>

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press, διαθέσιμο σε: <https://archive.org/>

Resnais, A. (Director). (1961). *Last Year at Marienbad* [Film]. Terra Film; Cormoran Films; Argos Films; Cineriz.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (K. Blamey & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press. Original work published 2000, διαθέσιμο σε: <https://press.uchicago.edu/index.html>

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. University of Chicago Press, διαθέσιμο σε: <https://press.uchicago.edu/index.html>

Robbe-Grillet, A. (1962). *Last Year at Marienbad: A ciné-novel* (R. Howard, Trans.). Grove Press, διαθέσιμο σε: <https://openlibrary.org/>

Roche, D. (2004). The death of the subject in David Lynch's *Lost Highway* and *Mulholland Drive*. *E-rea*, 2(2). <https://doi.org/10.4000/erea.432>

Ruoff, J. K. (1991). Home movies of the avant-garde: Jonas Mekas and the New York art world. *Cinema Journal*, 30(3), 6–28. <https://doi.org/10.2307/1224927>

Schacter, D. L. (1996). *Searching for memory: The brain, the mind, and the past*. Basic Books, διαθέσιμο σε: <https://archive.org/>

Schacter, D. L., Norman, K. A., & Koutstaal, W. (1998). The cognitive neuroscience of constructive memory. *Annual Review of Psychology*, 49, 289–318. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.49.1.289>

Sitney, P. A. (2002). *Visionary film: The American avant-garde, 1943–2000*. Oxford University Press.

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctvzsmfbq>

Χριστιάννα Μαρά, «Η Οπτικοποίηση της Μνήμης στον Κινηματογράφο: Τεχνικές Αναπαράστασης του Υποκειμενικού Χρόνου»

Sperb, J. (2005). Internal Sunshine: Illuminating being-memory in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Kritikos*, Volume 2, διαθέσιμο σε:
<https://intertheory.org/sunshine.htm>

Swezey, S. (1997). David Lynch on *Lost Highway*. *Filmmaker Magazine*, διαθέσιμο σε: <https://filmmakermagazine.com/110889-theres-so-much-darkness-so-much-room-to-dream-david-lynch-on-lost-highway/>

Terrone, E. (2017). Blessed are the forgetful: Utilitarianism and remarriage in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. *Film and Philosophy*, 21, 74–90.
<https://doi.org/10.5840/filmphil2017216>

Thain, A. (2004). Funny how secrets travel: David Lynch's *Lost Highway*. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, 8, διαθέσιμο σε:
<http://hdl.handle.net/1802/3562>

Turim, M. (1989). *Flashbacks in film: Memory and history*. Routledge,
<https://doi.org/10.4324/9781315851761>

Yates, F. A. (1966). *The art of memory*. Routledge & Kegan Paul, διαθέσιμο σε:
<https://archive.org/>

Ελληνικές

Παπαγιώργης, Κ. (2008). *Περί μνήμης*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Gondry, M. (Director). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

Kaufman, C. (Director). (2008). *Synecdoche, New York*.

Lynch, D. (Director). (1997). *Lost Highway*.

Mekas, J. (Director). (2000). *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*.

Resnais, A. (Director). (1961). *Last Year at Marienbad*.