



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μεταπτυχιακή θεωρητική εργασία

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ,
ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ ΣΤΟΝ ΝΤΕΛΕΖ
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ**

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Α. ΠΑΠΠΑΣ

Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Χαρβαλιάς
Σύμβουλος: Βίκη Μπέτσου
Σύμβουλος: Δημήτρης Γκινιοσάτης

Αθήνα, 2022



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

SCHOOL OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF FINE ARTS

Postgraduate Program in
DIGITAL ARTS

Master's thesis

**CINEMATIC IMAGE,
TIME AND MEMORY IN DELEUZE
THE CASE OF ALAIN RESNAIS**

DIMITRIS A. PAPPAS

Supervisor: George Harvalias

Advisor: Vicky Betsou

Advisor: Dimitris Ginosatis

Athens, 2022

ΣΥΝΟΨΗ

Το παρόν κείμενο προσπαθεί να προσεγγίσει το έργο του Ρεναί (Alain Resnais) σε σχέση με τις έννοιες της μνήμης, του χρόνου και του εγκεφάλου, όπως προκύπτουν από το βιβλίο του Ντελέζ (Gilles Deleuze) για τον κινηματογράφο. Στο συγγραφικό αυτό έργο του Ντελέζ οι τρεις παραπάνω έννοιες συμβαδίζουν με μια πρωτεύουσας σημασίας άλλη έννοια για τον Ντελέζ, εκείνη της δυνητικότητας. Η δυνητικότητα παίζει καθοριστικό ρόλο τόσο στον τρόπο που προσεγγίζεται ο χρόνος και η διάρκεια, όπως κληροδοτείται από τα θεωρητικά αναπύγματα του Μπερξόν (Henri Bergson) και καλλιεργείται στο ντελεζιανό σχήμα των κρυστάλλων, όσο και στον σύγχρονο τρόπο κατανόησης της λειτουργίας του εγκεφάλου.

Υπό αυτές τις συνιστώσες, εξετάζονται τουλάχιστον δύο ταινίες του Ρεναί. Η πρώτη περίπτωση είναι η ταινία *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ*, η προσέγγιση της οποίας επιχειρείται υπό το θεωρητικό σχήμα του Μπερξόν για το χρόνο, τον ανεστραμμένο κώνο, και τους δυο τύπους άμεσης χρονοεικόνας που συνάγονται από αυτόν: τα «στρώματα του παρελθόντος» και οι «αιχμές του παρόντος». Θα δειχθεί πως η σχηματική αυτή προσέγγιση του χρόνου και των τύπων χρονοεικόνων ορίζουν τους τρεις πρωταγωνιστές στο παιχνίδι ενθύμησης που εξελίσσεται στην ταινία.

Η δεύτερη ταινία που εξετάζεται έχει τίτλο *Σ' αγαπώ, Σ' αγαπώ*. Στην ταινία αυτή το ζήτημα της μνήμης σχετίζεται άμεσα με τον τρόπο που προσεγγίζεται ο εγκέφαλος από τον Ντελέζ, τόσο μέσω της στάσης του Μπερξόν όσο και μέσω των θέσεων του Στίβεν Ρόουζ (Steven Rose). Ο Ντελέζ απομακρυνόμενος από μια «κλασική» άποψη η οποία λαμβάνει τον εγκέφαλο ως ένα γραμμικό, ντετερμινιστικό σύστημα, προκρίνει τη λειτουργία του εγκεφάλου σε ένα πλαίσιο πιθανοκρατικό, ορίζοντας παράλληλα έναν τρόπο οργάνωσης των, σύγχρονων για εκείνον, κινηματογραφικών ταινιών.

Υπό ένα τέτοιο σκεπτικό, το ζήτημα της μνήμης ξεφεύγει από μια λειτουργία αντιστοίχησης μνημονικών ιχνών και καταγραφών, για να σχετιστεί με τις έννοιες της δυνητικότητας και της επινόησης, παράγοντας παράλληλα ένα αίτημα διανοητικής ενεργοποίησης και συμμετοχής από το θεατή.

Λέξεις κλειδιά: χρόνος, μνήμη, χρονο-εικόνα, κινηματογράφος, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Alain Resnais

SUMMARY

This text tries to approach the work of Alain Resnais in relation to the concepts of memory, time and the brain, as they emerge from Gilles Deleuze's book on cinema. In this written work of Deleuze, the above three concepts go hand in hand with another concept of primary importance for Deleuze, the concept of potentiality. Potentiality plays a decisive role both in the way time and duration are approached, as bequeathed by the theoretical approach of Henri Bergson and cultivated in the Deleuzian schema of crystals, and in the modern way of understanding the functioning of the brain.

Under these components, at least two of Resnais's films are examined. The first case is the film *Last Year in Marienbad*, the approach of which is attempted under Bergson's theoretical scheme of time, the inverted cone, and the two types of immediate time-image derived from it: the "layers of the past" and the "peaks of the present". It will be shown how this approach to time and the types of time-images define the three protagonists in the memory game that develops in the film.

The second film under review is entitled *I love you, I love you*. In this film the question of memory is directly related to Deleuze's approach to the brain, through Bergson's theoretical position as well as through the positions of Steven Rose. Deleuze moving away from a "classical" view under which the brain is regarded as a linear, deterministic system, places the functioning of the brain in a probabilistic framework, defining at the same time a way of organizing the contemporary films of his era.

Under such reasoning, the case of memory breaks away from the approach as a mere function of mapping memory traces to records, to relate to the concepts of potentiality and invention, producing at the same time a demand for intellectual activation and participation from the viewer.

Keywords: time, memory, time-image, cinema, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Alain Resnais

Τριμελής επιτροπή
Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Χαρβαλιάς
Σύμβουλος: Βίκη Μπέτσου
Σύμβουλος: Δημήτρης Γκιννοσάτης

Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σύνοψη

Ο χρόνος από την εικόνα-κίνηση
στην άμεση χρονοεικόνα

Ντελέζ και Μπερξόν για τον χρόνο:
κρύσταλλοι και ανεστραμμένος κώνος

Μελέτη πρώτης περίπτωσης:
Αιχμές του παρόντος και στρώματα του παρελθόντος
L'Année dernière à Marienbad (1961), Alain Resnais

Μελέτη δεύτερης περίπτωσης:
Κινηματογράφος του εγκεφάλου
Je t'aime, je t'aime (1968), Alain Resnais

Εικόνα-χρόνος-μνήμη-σκέψη

Βιβλιογραφία – Ταινιογραφία

Ο χρόνος από την εικόνα-κίνηση στην άμεση χρονοεικόνα

Το βιβλίο του Ντελέζ για τον κινηματογράφο είναι ένα δίτομο έργο στο οποίο διαμορφώνεται μια κοσμολογία στην οποία ο χρόνος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Ντελέζ έχει στόχο να επανασυλλάβει την *πραγματικότητα* στη βάση προσεγγίσεων της έννοιας του χρόνου που εμφανίστηκαν στη φυσική, στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο και σε άλλα ερευνητικά πεδία, με ένα τρόπο που να είναι επαρκής στον καιρό που γράφτηκε. Για τον Ντελέζ τίποτα δεν ξεφεύγει από τον χρόνο, και αν θέλουμε να καταλάβουμε την *πραγματικότητα* πρέπει να τον διερευνήσουμε. Το βιβλίο για τον κινηματογράφο, λοιπόν, λειτουργεί ως μια πραγματεία για τη *φύση της πραγματικότητας*, στην οποία ο κινηματογράφος φαίνεται να λειτουργεί ως έρεισμα, ως ένας υλικός φορέας, ως ένα παράλληλο πεδίο έρευνας.

Ερειδόμενος από τον *κινηματογραφικό στοχασμό*,¹ ο Ντελέζ επιχειρεί μια διαφόριση των τύπων ταινιών και της εμπειρίας του χρόνου που αποδίδεται μέσω αυτών. Πρώτα σκιαγραφεί τον τύπο εκείνο των ταινιών οι οποίες αποδίδουν το χρόνο μέσω της κίνησης, και προσδιορίζονται ιστορικά μέχρι πριν το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Σύμφωνα με τον Ντελέζ, η κινηματογραφική κινούμενη εικόνα δε συνιστά απλά ξεχωριστά τμήματα που κινούνται μηχανικά, αλλά είναι το αντίστοιχο του τρόπου που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται την κίνηση. Ο Ντελέζ το ονομάζει αυτό εικόνα-κίνηση. Η εικόνα-κίνηση οργανώνει έναν τρόπο να έχουμε εμπειρία της «διάρκειας», δηλαδή του «πραγματικού χρόνου», στην κινηματογραφική οθόνη.² Εκείνο που *δέχεται* κάποιος παρακολουθώντας

1 Ο Ντελέζ υποστηρίζει πως η φιλοσοφία είναι περισσότερο παραγωγική όταν συνδέεται με κάποιο άλλο πεδίο σκέψης (φιλοσοφία και επιστήμη, ηθική και ιατρική, οντολογία και κινηματογράφος). Στην τελευταία σελίδα του βιβλίου σημειώνει πως στη διασταύρωση της φιλοσοφίας με άλλους κλάδους νέες σκέψεις αναδύονται. Χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο, λοιπόν, σαν ένα εργαλείο, με τους κινηματογραφιστές ως στοχαστές που σκέφτονται με εικόνες παρά με έννοιες, ώστε να διανοίξει μια διάσταση της εμπειρίας του χρόνου.

2 «[Ο] κινηματογράφος δε μας δίνει μια εικόνα στην οποία προστίθεται η κίνηση, μας δίνει εξαρχής μια εικόνα-κίνηση. Ναι μεν μας δίνει μια τομή, αλλά πρόκειται για κινητή τομή, και όχι ακίνητη τομή + αφηρημένη κίνηση.» [σελ. 18] «Αρα η κίνηση έχει δυο όψεις, κατά κάποιο τρόπο. Είναι αφενός ό,τι συμβαίνει μεταξύ αντικειμένων ή μερών, αφετέρου ό,τι εκφράζει τη διάρκεια ή το όλον. [...] Θα λέγαμε λοιπόν ότι η κίνηση ανάγει τα αντικείμενα ενός κλειστού συστήματος στην ανοιχτή διάρκεια και τη διάρκεια στα αντικείμενα του συστήματος που αναγκάζεται να ανοίξει λόγω της διάρκειας. Η κίνηση ανάγει τα αντικείμενα μεταξύ των οποίων αναπτύσσεται στο μεταβαλλόμενο όλον που εκείνη εκφράζει και αντίστροφα. Χάρη στην κίνηση, το όλον διαιρείται σε αντικείμενα, και τα αντικείμενα ενώνονται μέσα στο όλον· ακριβώς δε ανάμεσα στα δυο, «όλα» αλλάζουν. Τα αντικείμενα ή μέρη ενός συνόλου, μπορούμε να θεωρήσουμε ακίνητες τομές· η κίνηση όμως αναπτύσσεται ανάμεσα στις τομές αυτές, και ανάγει τα

κινηματογραφικές εικόνες είναι η εμπειρία της «καθαρής κίνησης»· με άλλα λόγια, η εικόνα-κίνηση παρέχει στην αντίληψη την αλλαγή των σχέσεων που συνιστούν το «όλον».³ Υπάρχει, λοιπόν, ένα είδος κινηματογράφου που παράγει την εικόνα του χρόνου-ως-όλον, δηλαδή της διάρκειας, μέσω του μηχανισμού της κίνησης. Ο Ντελέζ ονομάζει αυτόν τον τύπο εικόνας που αναδεικνύει το χρόνο μέσα από την κίνηση «έμμεση χρονοεικόνα».

Για τον Ντελέζ η εμπειρία της διάρκειας δεν είναι απλά η εμπειρία της αλλαγής. Είναι η εμπειρία του «όλου» εντός του οποίου η αλλαγή συμβαίνει. Κάθε αλλαγή είναι σχετισμένη με μια ευρύτερη αλλαγή· και κάθε αλλαγή δεν είναι απλά μια επανατοποθέτηση, μια διαρρύθμιση των επιμέρους κομματιών, αλλά μια μετάβαση ποιοτικού χαρακτήρα. Οι αλλαγές που συμβαίνουν είναι συνδεδεμένες σε ένα ευρύτερο σύστημα που ενώνει τα στοιχεία το ένα με το άλλο. Μια τέτοια προσέγγιση της πραγματικότητας βρίσκει έναν τρόπο έκφρασης στον τρόπο που διαρθρώνεται και τελικά αναδύεται μια κινηματογραφική ταινία: καθώς κάθε τροποποίηση των καρέ αλλάζει τις σχέσεις των μερών της, τελικά τροποποιεί την ποιότητα της ίδιας της κινηματογραφικής πραγματικότητας.⁴

Πρακτικά, η εικόνα-κίνηση, η οποία μας δίνει την έμμεση εικόνα του χρόνου, προκύπτει από τον τρόπο που αλλάζουν τα στοιχεία του κάθε καρέ σε σχέση με τα υπόλοιπα στην πορεία εκτύλιξης της κινηματογραφικής ταινίας.

Ο τρόπος που παράγονται οι εικόνες-κίνηση είναι είτε μέσω της κίνησης της κάμερας είτε μέσω του μοντάζ. Το μοντάζ ενώνει πολλές εικόνες-κίνηση οργανώνοντας την εμπειρία μιας εξελισσόμενης διάρκειας, δηλαδή, την εμπειρία της αλλαγής στην πορεία του χρόνου.⁵ Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο της «έμμεσης χρονοεικόνας», το φαινόμενο της διάρκειας (δηλαδή, της *πραγματικότητας του χρόνου*) δεν αναδύεται από την κινηματογραφική ταινία μέχρι να λάβουν χώρα οι μεταβάσεις από το ένα καρέ στο άλλο, ώστε να αλλάξουν οι συσχετισμοί τόσο των προβαλλόμενων κινηματογραφικών στοιχείων εντός του πλάνου, όσο και οι συσχετισμοί των ξεχωριστών πλάνων της ταινίας στο σύνολό της.

Ο Ντελέζ θα διαφοροποιήσει τον τρόπο προσέγγισης της εμπειρίας της διάρκειας εισάγοντας ένα διαφορετικό τύπο εικόνας του χρόνου. Θα ονομάσει αυτήν την κατηγορία εικόνας «άμεση χρονοεικόνα». Σύμφωνα με τον Ντελέζ, πρόκειται για έναν τύπο εικόνας

αντικείμενα ή μέρη στη διάρκεια ενός όλου που αλλάζει, εκφράζει επομένως την αλλαγή του όλου σε σχέση με τα αντικείμενα, είναι η ίδια μια κινητή τομή της διάρκειας. [...] 1) δεν υπάρχουν μόνο στιγμιαίες εικόνες, δηλαδή ακίνητες τομές της κίνησης· 2) υπάρχουν εικόνες-κίνηση που αποτελούν κινητές τομές της διάρκειας» *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 26-27

- 3 «Πραγματοποιώντας μια κινητή τομή των κινήσεων, το πλάνο δεν περιορίζεται να εκφράσει τη διάρκεια ενός όλου που αλλάζει, αλλά και δεν παύει να μεταβάλλει τα σώματα, τα μέρη, τις όψεις, τις διαστάσεις, τις αποστάσεις, τις αντίστοιχες θέσεις των σωμάτων που συνθέτουν ένα σύνολο στην εικόνα. Το ένα δημιουργείται από το άλλο. Επειδή ακριβώς η καθαρή κίνηση διασπά και έτσι μεταβάλλει τα στοιχεία του συνόλου με διαφορετικούς παρονομαστές, επειδή αποσυνθέτει και ανασυνθέτει το σύνολο, ανάγεται και σε ένα ουσιαστικά ανοιχτό όλον, ίδιον του οποίου είναι να «δημιουργείται» ακατάπαυστα ή να αλλάζει, να διαρκεί. Και αντίστροφα» *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 40
- 4 «Το πλάνο είναι η εικόνα-κίνηση. Καθόσον ανάγει την κίνηση σε ένα όλον που αλλάζει, αποτελεί την κινητή τομή της διάρκειας.» *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 38.
- 5 «Το μοντάζ, καθ' εαυτό ή ενταγμένο σε κάτι άλλο, ισοδυναμεί με την έμμεση εικόνα του χρόνου, της διάρκειας [...] μιας πραγματικής διάρκειας ενός πραγματικού χρόνου, που απορρέουν από τη συνάρθρωση εικόνων-κίνηση[...]» *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 49

που, κατά τον ίδιο, δείχνει το χρόνο άμεσα, χωρίς να χρειάζεται το ενδιάμεσο βήμα του μηχανισμού της κίνησης.⁶

Η άμεση χρονοεικόνα αναδύεται όταν η κίνηση αποβάλλεται· όταν η κινηματογραφική ταινία διαρθρώνεται με τρόπο ώστε το βασικό της χαρακτηριστικό είναι εκείνο που ο Ντελέζ αποκαλεί «αδρανοποίηση» ή «κατάρρευση του αισθητηριοκινητικού συνδέσμου».⁷

Με την άμεση χρονοεικόνα βρισκόμαστε σε μια κινηματογραφική πραγματικότητα όπου ο ρόλος εκείνου που παρακολουθεί αντικαθιστά το ρόλο του δρώντος ηθοποιού.⁸ μιλάμε για τύπους ταινιών στις οποίες οι πρωταγωνιστές γίνονται μάρτυρες σε κάτι που συμβαίνει μπροστά τους αλλά δεν ανταποκρίνονται αναγκαστικά σε αυτό. Με άλλα λόγια, οι ήρωες δεν ανταποκρίνονται στο περιβάλλον τους σύμφωνα με παραδεδεγμένους και προβλέψιμους λόγους, ενώ οι δράσεις τους δεν υποτάσσονται στο ξετύλιγμα μιας τυπικής ιστορίας. Δεν υπάρχει ένας τρόπος ώστε να δοθεί συστηματικά νόημα της κίνησης των πρωταγωνιστών υπό το σκεπτικό μιας διαδοχής, υπό την οπτική γωνιά της ανάδυσης ενός προβλήματος και της λύσης του. Οι κινηματογραφικές άμεσες χρονοεικόνες μας θέτουν μπροστά σε χαρακτήρες που δεν έχουν στόχους και δε γνωρίζουν τι θέλουν. Είναι απλά μάρτυρες των συνθηκών του κινηματογραφικού τους σύμπαντος. Οι ιστορίες τους δεν βρίσκουν ολοκλήρωση· οι καταστάσεις τους είναι ανοιχτές, χωρίς τέλος, διασπαρμένες όπως λέει ο Ντελέζ. Υπάρχουν κομμάτια ιστορίας αλλά αυτά ποτέ δεν συντάσσονται σε ένα ενιαίο σύνολο.⁹

Γι' αυτήν τη μετατόπιση ο Ντελέζ δίνει ένα ιστορικό στίγμα. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο έχουμε πληθυσμούς οι οποίοι βρέθηκαν *εκτός τόπου*. Οι πληθυσμοί αυτοί έχασαν την πρότερη σχέση τους με τον κόσμο. Πρόκειται για ανθρώπους οι οποίοι βρέθηκαν να παρακολουθούν τις καταστάσεις που εκτυλίσσονταν γύρω τους, ανήμποροι να αντιδράσουν. Εκείνο που τους είχε απομείνει ήταν να παρακολουθούν τους εαυτούς τους και τον κόσμο.

Οι μεταπολεμικές ευρωπαϊκές ταινίες, εκκινώντας από το νεορεαλισμό, αντικατοπτρίζουν αυτή την μετατόπιση.¹⁰ Στο νεορεαλισμό διακρίνουμε ταινίες οι οποίες δεν υπακούν σε αφηγηματικές συμβάσεις του σύγχρονου με αυτές αμερικάνικου κινηματογράφου. Ο νεο-

6 [Υ]πάρχουν [...] χρονοεικόνες, δηλαδή εικόνες-διάρκεια, εικόνες-αλλαγή, εικόνες-σχέση, εικόνες-όγκος, πέρα από την ίδια την κίνηση...» *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 27

7 Για την κατάρρευση του αισθητηριοκινητικού σχήματος, βλέπε σημείωση *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 295

8 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 189

9 Τα παραπάνω ζητήματα που αφορούν στη αποδιάρθρωση της εικόνας-κίνηση, αναδεικνύονται στο τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου τόμου του βιβλίου του Ντελέζ για τον κινηματογράφο, με τίτλο «Η κρίση της εικόνας δράση».

10 «[Η] μεταπολεμική περίοδος είδε πολλούς κινηματογραφιστές που άρχισαν να εργάζονται με στόχο την αποκάλυψη των σύγχρονων κοινωνικών συνθηκών. [...] [Ο] νεορεαλιστές έτειναν να χαλαρώνουν τις αφηγηματικές σχέσεις. [...] Παρόλο που τα αίτια των πράξεων των χαρακτήρων συγκεκριμενοποιούνται συνήθως ως οικονομικά και πολιτικά (φτώχεια, ανεργία, εκμετάλλευση), τα αποτελέσματα είναι πολλές φορές αποσπασματικά και ατελή. [...] Η αμφισημία των νεορεαλιστικών ταινιών είναι επίσης προϊόν μιας αφήγησης που αρνείται να προσφέρει μια παντογνωστική άποψη των γεγονότων, σαν να αναγνωρίζει πως το σύνολο της πραγματικότητας απλώς παραμένει αδιάγνωστο. [...] Η τάση του νεορεαλισμού να κατασκευάζει την πλοκή σαν μια «φέτα ζωής» προσέδωσε σε πολλές ταινίες του κινήματος μια ποιότητα ανοιχτού τέλους [...]» *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, σελ. 511-512

ρεαλισμός προσπαθώντας να ξεδιπλώσει το νήμα των επεισοδίων στις ζωές συνηθισμένων ανθρώπων, φτάνει να κατασκευάζει έναν κινηματογράφο χωρίς κάποια εκ των προτέρων αποφασισμένο προορισμό, φτάνει να κατασκευάζει αφηγήσεις οι οποίες δεν καταλήγουν πουθενά, δεν έχουν κλείσιμο, παραμένουν ανοιχτές.

Μιλάμε λοιπόν για έναν κινηματογράφο που έχει πάρει τη μορφή ενός ταξιδιού χωρίς προορισμό. Έναν κινηματογράφο στον οποίο οι ήρωες περιπλανώνται, σκέφτονται ή περιγράφουν – αλλά δε αντιδρούν προς το περιβάλλον τους.

Και είναι ακριβώς μέσα από την παράλυση της δράσης, όπου η εικόνα της άμεσης χρονοεικόνας μπορεί να αναδυθεί, σύμφωνα με τον Ντελέζ.¹¹ Μόνο όταν οι κινηματογραφικές εικόνες γίνουν «καθαρά οπτικές» και «ακουστικές εικόνες», λαμβάνουμε έναν νέο τύπο χρονοεικόνας. Δε μας ενδιαφέρει πια τι κινητοποιεί την δράση, διότι η δράση έχει καταστεί αδύνατη. Και, καθώς η κινηματογραφική δράση καθίσταται προβληματική, η όραση και η ακοή αναλαμβάνουν· η ίδια η αντίληψη προκρίνεται σαν ένας κόσμος αυτόνομος και ατάρκτης.

Ο Ντελέζ, για την προσέγγιση της άμεσης χρονοεικόνας, εισάγει δυο έννοιες, οι οποίες περιγράφουν τις καθαρά οπτικές και ακουστικές εικόνες. Οι δυο αυτές έννοιες είναι η οπτοεικόνα και η ηχοεικόνα. Η οπτοεικόνα αναδύεται όταν ένας κινηματογραφικός χώρος έχει χάσει τις ιδιότητές του, όταν εμφανίζεται χωρίς τους συνηθισμένους προσδιορισμούς του. Ηχοεικόνα έχουμε όταν κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τον ήχο. Δεν είναι πια ένας ήχος που ανταποκρίνεται στην εικόνα αλλά ένας ήχος που υπάρχει αφ' εαυτός. Με άλλα λόγια, οι εικόνες αυτές έχουν αποδεσμευτεί από τις αισθητηριοκινητικές τους λειτουργίες.

Οι τόποι στους οποίους εκτυλίσσεται η κινηματογραφική ταινία, οι οποίοι πριν ήταν εντοπίσιμοι ιστορικά και γεωγραφικά, αντικαθίστανται από «τυχαία περιβάλλοντα». Τα περιβάλλοντα αυτά έχουν σχεδόν ένα μη-γήινο χαρακτήρα: δεν λειτουργούν σωστά, ή έχουν κατασκευαστεί αλλά δε χρησιμοποιούνται. Υπάρχουν ώστε ο πρωταγωνιστής να γίνει μάρτυράς τους.

Οι κινηματογραφικοί ήρωες επιδίδονται σε σκέψεις και αυτές οι σκέψεις γίνονται περιγραφές των χώρων και των καταστάσεών τους, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουν πως πρέπει να αντιδράσουν. Και όταν δε γνωρίζει κανείς τι πρέπει να κάνει, είναι τότε που ανοίγεται σε δυνατότητες πέρα από το αναμενόμενο. Οι μεταπολεμικές ευρωπαϊκές ταινίες αντικατοπτρίζουν ακριβώς αυτή την επαφή με τη δυνητικότητα.

Όταν η έμμεση χρονοεικόνα τελειώσει, η κινηματογραφική εικόνα μετεωρίζεται, παράγοντας ένα πρόβλημα κατανόησης, ένα πρόβλημα αντιστοίχισης των στοιχείων των εικόνων που περνούν μπροστά από τον θεατή. Τι συμβαίνει αν ο θεατής δε μπορεί να ξεχωρίσει εικόνες από διαφορετικά πεδία, από διαφορετικές φάσεις ή καταστάσεις που παρουσιάζονται εμπρός του; Η κινηματογραφική ταινία, υπό τέτοιες προϋποθέσεις, αναγκάζει τον θεατή να ψάξει να βρει διασυνδέσεις· η άμεση χρονοεικόνα βάζει τον θεατή της να σκεφτεί. Όταν λοιπόν η έμμεση χρονοεικόνα καταρρεύσει, εκείνο που αναδύεται είναι η σκέψη, οι ιδέες, οι συνδέσεις.¹² Με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, οι εικόνες που προωθούν τη

11 Αυτό που είναι σημαντικό στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο δεν είναι η δράση αλλά η σκηνή χωρίς σύνδεση προς τη δράση. *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 56-57

12 Σε αυτήν τη μετάβαση από τη λογική των έμμεσων στη λογική των άμεσων χρονοεικόνων, ο Χίτσκοκ είναι η μεταβατική φιγούρα. Αν και ακόμα ενδιαφέρεται για το συναίσθημα, και τη δράση, που χαρα-

σκέψη, δηλαδή οι νοητικές-εικόνες, προβιβάζονται, αφήνοντας πίσω τους τις πρότερες κινηματογραφικές συμβάσεις, γινόμενες το επίκεντρο της κατασκευής της ταινίας. Ο σκοπός της άμεσης χρονοεικόνας είναι να ενθαρρύνει ροές σκέψης.

Ο μεταπολεμικός ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ο οποίος οργανώνεται γύρω από παράταιρες κινήσεις, ασυνέχειες, παροδικές δυσλειτουργίες, ανοίγει επίσης το δρόμο για μια νέα περιγραφή και εμπειρία του χρόνου και της μνήμης. Οι εικόνες που παρακολουθούμε σε αυτές τις ταινίες και αφορούν στη μνήμη δεν είναι μνημονικές εικόνες.¹³ Δεν πρόκειται για αναπαραστάσεις του παρελθόντος, τις οποίες χρησιμοποιούν οι κινηματογραφικοί ήρωες για να δράσουμε στο παρόν τους. Τέτοιες κινηματογραφικές περιπτώσεις είναι τα φλάσμπακ τα οποία μας δίνουν πληροφορίες για να λάβουν χώρα οι δράσεις των ηρώων. Είναι στο πλαίσιο της έμμεσης χρονοεικόνας όπου το φλάσμπακ λειτουργεί ως μνήμη: στοιχεία ανασύρονται προς χρήση στο διηνεκές κύκλωμα της δράσης-αντίδρασης. Εδώ όμως έχουμε μια σημαντική διαφοροποίηση: η ενθύμηση στις ταινίες των άμεσων χρονοεικόνων λειτουργεί ως ένα παράθυρο στη δυνητικότητα,¹⁴ καθώς σε μια άμεση αναπαρασταση του χρόνου, ο χρόνος, η μνήμη, η σκέψη και η δυνητικότητα αλληλοεμπλέκονται.

Ωστόσο, για να αντιληφθούμε αυτή την πολλαπλή συσχέτιση των παραπάνω εννοιών, πρέπει να εισέλθουμε και να περιπλανηθούμε στη *δύσβατη* κοσμοθεωρία του Μπερξόν.

κτηρίζουν τις έμμεσες χρονοεικόνες, κλειδί σύμφωνα με τον Ντελέζ στη σημασία του ρόλου του, είναι πως εισάγει τις σχέσεις ως βασικό περιεχόμενο της ταινίας. Ο Χίτσκοκ καταστρώνει ένα σκηνικό για να παρουσιάσει νοητικές σχέσεις. Αυτό που εντείνει την ένταση στις ταινίες του είναι η κατανόηση των περίπλοκων σχέσεων. Εκείνο που λύνει την ένταση είναι η νοητική αναγνώριση μια σύνθετης κατάστασης. *Κινηματογράφος I, η εικόνα-κίνηση*, σελ. 241-243

- 13 «[Ο]ι εικόνες-ανάμνηση εμπλέκονται ήδη στην αυτόματη αναγνώριση: παρεμβάλλονται μεταξύ της διέγερσης και της απάντησης και συμβάλλουν στην καλύτερη εφαρμογή του κινητικού μηχανισμού, ενισχύοντάς τον με ψυχολογική αιτιότητα.» [σελ. 58] Και πιο κάτω: «[Η] εικόνα-ανάμνηση έρχεται να γεμίσει την απόσταση» μεταξύ δράσης και αντίδρασης, διέγερσης και απάντησης, εικόνας-αντίληψη και εικόνας-δράση, «να την καλύψει αποτελεσματικά, με τρόπο που επαναφέρει ατομικά την αντίληψη...» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 58

- 14 Σε αυτή τη σύζευξη χρόνου, μνήμης και δυνητικότητας, ο Ρεναί προκρίνεται ως ο μεγάλος σκηνοθέτης του Ντελέζ. Αν και παρακάτω θα αναπτυχθούν εκτενώς δυο ταινίες του, είναι σκόπιμο να διαφανεί πως η προαναφερθείσα σχέση αποκτά χαρακτήρα μοτίβου: το *Hiroshima Mon Amour* (1959) έχει να κάνει με τις παράλληλες τροχιές μνήμης που παρέχονται από τους πρωταγωνιστές και οι οποίες παρουσιάζονται σε διχοτομημένα, αποσυντονισμένα, σχεδόν ανεξάρτητα κανάλια του ήχου και της εικόνας, σαν το κάθε ένα να καλεί σε μια εκ νέου σύνθεση της μνήμης· στην ταινία *Smoking/No Smoking* (1993) ο Ρεναί παρουσιάζει τι θα μπορούσε να συμβεί στους ήρωες της ταινίας ανάλογα με την κατάσταση· ενώ στο *Providence* (1977) η δύναμη της φαντασίας και της μνήμης του ηλικιωμένου συγγραφέα, ανακατανέμουν τους ρόλους των συμπρωταγωνιστών του και ανασυνθέτουν τα σκηνικά εντός των οποίων ανακατασκευάζονται τα τεκταινόμενα. «[Τα] όνειρα, και οι επιφάνειες, οι φαντασιώσεις, οι υποθέσεις και οι προοικονομήσεις, όλες οι μορφές του φαντασιακού είναι σημαντικότερες από το φλάσμπακ», (*Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 135) σημειώνει ο Ντελέζ, ειδικά όταν αναφέρεται στον Ρεναί, ο οποίος μεταθέτει το ζήτημα της μνήμης σε ένα πλαίσιο δυνητικών εκβάσεων και πιθανοκρατικών νοητικών λειτουργιών.

Ντελέζ και Μπερξόν για τον χρόνο: κρύσταλλοι και ανεστραμμένος κώνος

Ο Μπερξόν είναι ένας φιλόσοφος ο οποίος χαίρει μεγάλης εκτίμησης από τον Ντελέζ και στον οποίο επανέρχεται ουκ ολίγες φορές στον βιβλίο του για τον κινηματογράφο. Μάλιστα, πολλά από τα κεφάλαια του βιβλίου του αποτελούν σχόλια πάνω στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την *πραγματικότητα*. Έχει γράψει, άλλωστε, και ένα βιβλίο για αυτόν.

Η βασική ιδέα του Μπερξόν εντοπίζεται στη θέση πως ο χρόνος δεν μπορεί να μοιραστεί σε τμήματα. Σύμφωνα με αυτόν, ο χρόνος συνιστά μια αδιαιρετότητα. Συνήθως η άποψη που έχουμε για τον χρόνο είναι αυτή της διαδοχής, βάσει της οποίας μια στιγμή αντικαθιστά μια άλλη. Ωστόσο, μια τέτοια προσέγγιση είναι αποτέλεσμα εκείνου που ο Μπερξόν περιγράφει ως «χωροποίηση του χρόνου». Θεωρώντας τον χρόνο ως μέτρο της κίνησης, και αναθέτοντας αριθμούς στις στιγμές, αρχίζουμε να θεωρούμε τον χρόνο ως διαδικασία μέτρησης. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο σκέψης, το παρελθόν γίνεται αντιληπτό ως μια διαδοχή διακριτών στιγμών.

Αυτή η διακριτότητα των μερών που μπορούν να αποδοθούν στις στιγμές και η επανένωσή τους σε μια προσέγγιση του παρελθόντος, μπορεί να είναι χρήσιμη για την επιστήμη, για την εφαρμοσμένη τεχνολογία, αλλά είναι μια παραμόρφωση εκείνου που ο Μπερξόν αντιλαμβάνεται πως είναι ο χρόνος. Μια τέτοια διαδικασία συνιστά επίσης παραμόρφωση της εμπειρίας του χρόνου. Διότι, η εμπειρία του χρόνου, του «πραγματικού», «γνήσιου χρόνου» για τον Μπερξόν είναι ουσιαστικά εμπειρία της μνήμης.

Ο Μπερξόν έχει συλλάβει αυτή την ιδιόρρυθμη ιδέα του «καθαρού παρελθόντος». Δεν πρόκειται για τις τυπικές μνήμες που θεωρούμε πως έχουμε για ένα συμβάν που έχει παρέλθει, ούτε για το παρελθόν στο οποίο αναφερόμαστε συνήθως και στο οποίο αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας. Για τον Μπερξόν το «καθαρό παρελθόν» προσομοιάζει με ένα *απύθμενο ρεζερβουάρ δυνατοτήτων* των πραγμάτων. Το καθαρό αυτό παρελθόν περιλαμβάνει τις δικές μας μνήμες, αλλά και όλες τις μνήμες του κόσμου εντός του οποίου υπάρχουμε. Μπορούμε να φανταστούμε λοιπόν το παρελθόν αυτό σαν στρώματα τα οποία εισέρχονται το ένα μέσα στο άλλο. Όλα αυτά τα στρώματα μας ακολουθούν συνεχώς, όλο αυτό το παρελθόν συμβαίνει στο παρόν. Εκεί βρίσκονται όσα έχουμε βιώσει και θα βιώσουμε.

Η παρακολούθηση της θέσης του Μπερξόν επιβάλει μια μεταβολή της αντίληψης πως ο χρόνος παράγεται από τις ενέργειες που κάνουμε, σε μια άλλη η οποία προτείνει πως ο χρόνος είναι κάτι έξω από μας στον οποίο συμμετέχουμε.¹⁵

15 «[Δ]εν πηγαινουμε από το παρόν στο παρελθόν, από την αντίληψη στην ενθύμηση, αλλά από το παρελθόν στο παρόν, από την ενθύμηση στην αντίληψη.» [118-119] Ενώ λίγο πριν ο Ντελέζ σημειώνει: «Ακριβώς όπως δεν αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα εντός μας, αλλά εκεί που βρίσκονται, δεν συλλαμ-

Ο Μπερξόν αποδίδει τον «πραγματικό χρόνο» με τον όρο «διάρκεια».¹⁶ Πρόκειται για μια διηγετική ροή διπλής κατεύθυνσης κατά την οποία το παρόν γλιστρά στο παρελθόν αλλά *στρέφεται* επίσης προς το μέλλον.¹⁷ Κατά τον Μπερξόν ο χρόνος έχει να κάνει με δυο ανεξάρτητα ρεύματα. Ένα ρεύμα στο οποίο εκείνο που ήταν παρόν συσσωρεύεται ως επίπεδα δυνητικότητας σε ένα εμμένον παρελθόν. Και υπάρχει και ένα άλλο ρεύμα χρόνου στο οποίο το παρόν προσδένεται στο μέλλον. Το δεύτερο ρεύμα είναι πραγματωμένο, ενεργό. Είναι εντός αυτής της διπλής ροής της διάρκειας όπου παράγονται τα πράγματα: η ροή της διάρκειας κτίζει διαδοχικά το παρελθόν, το οποίο δε μπορεί να αποσχιστεί από το μέλλον διότι εκείνο είναι αποτέλεσμα του χρόνου, ο οποίος παράγει συνεχώς κάτι καινούριο.¹⁸ Σύμφωνα με την άποψη του Μπερξόν, μπορούμε να φανταστούμε το σύμπαν ως ροές διάρκειας, ροές ποικίλων ενοτήτων που αλλάζουν διαρκώς κατάσταση.¹⁹

Εντός του «καθαρού παρελθόντος», του «πραγματικού χρόνου» εντός αυτού του *αναπτυσσόμενου όλου*, βουτάμε για να ανασύρουμε μια μνήμη, μια εικόνα-ανάμνηση. Σύμφωνα με τον Μπερξόν, αυτό που συμβαίνει όταν κανείς θυμάται είναι πως βρίσκει μια περιοχή του παρελθόντος την οποία ανακαλεί, αλλά αυτή η περιοχή δεν είναι τακτικά σχετισμένη με άλλες περιοχές μέσα στη *χοάνη* του «καθαρού παρελθόντος». Στην μπερξονική εμπειρία του χρόνου, το παρελθόν δεν έχει μια τακτική διάρθρωση. Όταν ανακαλούμε κάτι στη μνήμη μας, κάνουμε ένα «άλμα»²⁰ από περιοχή σε περιοχή του παρελθόντος, συνήθως

βάνουμε το παρελθόν παρά εκεί που βρίσκεται, εντός του, και όχι εντός μας, στο παρόν μας. Υπάρχει συνεπώς ένα «παρελθόν εν γένει», το οποίο δεν είναι το επιμέρους παρελθόν του ενός ή του άλλου παρόντος, αλλά είναι τρόπον τινά ένα οντολογικό στοιχείο, ένα αιώνιο και αείποτε υπαρκτό παρελθόν, συνθήκη για το «πέρασμα» κάθε επιμέρους παρόντος. Είναι το παρελθόν εν γένει που καθιστά δυνατά όλα τα παρελθόντα.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 109

16 «[Η] Διάρκεια ορίζει ουσιαδώς μια δυνητική πολλαπλότητα (αυτό που διαφέρει ως προς τη φύση). Η Μνήμη εμφανίζεται τότε ως συνύπαρξη όλων των βαθμών διαφοράς μέσα σε αυτή την πολλαπλότητα, μέσα σε αυτή τη δυνητικότητα.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 188

17 «[Τ]ο παρόν που διαρκεί διαιρείται ανά πάσα «στιγμή» σε δυο κατευθύνσεις, η μια από τις οποίες είναι προσανατολισμένη και διεσταλμένη προς το παρελθόν, ενώ η άλλη είναι συνεσταλμένη, συστελλόμενη προς το μέλλον.» [σελ. 102] «Μια απείρως χαλαρωμένη, διασκορπισμένη διάρκεια βάζει τις στιγμές της εξωτερικά τις μεν στις δε· η μια πρέπει να έχει εξαφανιστεί όταν εμφανίζεται η άλλη. Αυτό που οι εν λόγω στιγμές χάνουν σε αμοιβαία διείσδυση, το κερδίζουν σε αντίστοιχο άπλωμα. Ότι χάνουν σε τάση το κερδίζουν σε έκταση. Κατά συνέπεια, ανά πάσα στιγμή τα πάντα τείνουν να απλώνονται σε ένα συνεχές στιγμιαίο, απεριόριστα αδιαίρετο[...].» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 151-152

18 Σύμφωνα με τον Μπερξόν «το όλον δε μπορεί να δοθεί, γιατί είναι Ανοιχτό, και ιδιότητά του είναι να αλλάζει ακατάπαυστα ή να γεννά κάτι νέο, με μια λέξη να διαρκεί. Η διάρκεια του σύμπαντος και το εύρος της δημιουργίας που ενυπάρχει εκεί πρέπει να είναι ένα και το αυτό. Συνεπώς, κάθε φορά που βρισκόμαστε μπροστά σε μια διάρκεια ή μέσα σε μια διάρκεια, μπορούμε να συμπεράνουμε την ύπαρξη ενός όλου που αλλάζει και το οποίο είναι κάπου ανοιχτό. » *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 25.

19 «[Η] ιδέα μιας δυνητικής συνύπαρξης όλων των επιπέδων παρελθόντος, όλων των επιπέδων τάσης, εκτείνεται στο σύνολο του σύμπαντος· η ιδέα αυτή δε σημαίνει πλέον μόνο τη σχέση μου με το είναι, αλλά τη σχέση όλων των πραγμάτων με το είναι. Όλα συμβαίνουν σάμπως το σύμπαν να ήταν μια καταπληκτική Μνήμη.» [σελ. 137] Και παρακάτω: «Μια και η αυτή διάρκεια θα συγκεντρώσει κατά μήκος της διαδρομής της τα συμβάντα της ολότητας του υλικού κόσμου.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 144

20 «[Ε]να κάλεσμα εκκινεί από το παρόν σύμφωνα με τις απαιτήσεις ή τις ανάγκες της παρούσας κατάστασης. Κάνουμε το «άλμα»· εγκαθιστάμεθα όχι μόνο στο στοιχείο του παρελθόντος εν γένει, αλλά στην

μέσω κάποιου συνδετικού κρίκου, προσώπου ή αντικειμένου. Αυτό το πρόσωπο ή αντικείμενο θα ανακαλέσει μια άλλη περιοχή που ήταν παρόν στην περιοχή του παρελθόντος και με το οποίο συνυπήρξα, δίνοντας έναυσμα για το επόμενο άλμα σε ένα άλλο στρώμα του παρελθόντος, ενώ κάθε φορά ανακαλώ την εικόνα του στοιχείου στη μορφή μιας συγκεκριμένης μνήμης.

Για την κατανόηση αυτής της *κίνησης στο χρόνο*, είναι σημαντική η αναφορά στο σχήμα που παραθέτει ο Ντελέζ για το χρόνο, για το «καθαρό παρελθόν», για τη Μνήμη, που είναι εκείνο του ανεστραμμένου κώνου του Μπερξόν.²¹

Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, ο ανεστραμμένος κώνος τέμνει το επίπεδο του παρόντος σε ένα σημείο, ενώ τα άλλα επίπεδα του κώνου (που τέμνουν τον κώνο εγκάρσια), αφορούν ένα συγκεκριμένο στρώμα του παρελθόντος. Πρέπει να γίνει κατανοητό πως για τον Μπερξόν το κάθε επίπεδο του παρελθόντος είναι *παρόν* σε κάθε επίπεδο του κώνου. Κάθε παρελθόν είναι παρόν σε *συμπυκνωμένη* μορφή.²² Όπως κινείται κανείς (νοερά) στα επίπεδα του ανεστραμμένου κώνου προς την κορυφή του, δηλαδή προς το *ενεργό παρόν*, συναντά το παρόν ως απείρως συμπυκνωμένο παρελθόν.²³ Δεν υπάρχει, για τον Μπερξόν, ένα παρόν χωρίς αυτόν τον αβαθή κώνο του παρελθόντος. Διότι, σε διαφορετική περίπτωση, το παρόν δε θα μπορούσε να γλιστρήσει στο παρελθόν. Το παρόν πρέπει να είναι παρελθόν την ίδια στιγμή που το ζούμε για να έχει τη δυνατότητα να είναι παρελθόν. Αν το παρόν δεν ήταν ταυτόχρονα παρελθόν, δε θα μπορούσε ποτέ να γλιστρήσει στο παρελθόν.²⁴ Δε θα υπήρχε επίσης μέλλον χωρίς παρελθόν. Το παρελθόν-παρόν, σύμφωνα με τον Μπερξόν, είναι παρελθόν-μέλλον. Για να προσεγγίσουμε το παρελθόν, το παρόν πρέπει ήδη να έχει παρέλθει. Και για να καταφτάσει ένα μέλλον, το παρόν πρέπει να έχει ήδη ένα μέλλον που να είναι ταυτόχρονο με αυτό.

Τελικά ο κώνος είναι ο χρόνος στο σύνολό του. Είναι ο χρόνος ως όλον. Ο χρόνος είναι το μεγάλο σύνολο το οποίο συνεχώς αλλάζει την ποιότητά του καθώς τα στοιχεία του αλλάζουν τη σχέση μεταξύ τους.

Είναι ακριβώς σε αυτή τη σύλληψη του χρόνου-μνήμης του Μπερξόν, στο «καθαρό παρελ-

τάδε ή τη δείνα περιοχή, τουτέστιν στο τάδε ή το δείνα επίπεδο, που υποθέτουμε, με ένα είδος Ανάμνησης, ότι ανταποκρίνεται στις τωρινές ανάγκες μας.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 117

21 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 110.

22 «Η καθεμιά από τις τομές αυτές είναι η ίδια δυνητική, ανήκουσα στο είναι αυτό καθεαυτό του παρελθόντος. Η καθεμιά από τις τομές αυτές ή το καθένα από αυτά τα επίπεδα περιλαμβάνει, όχι αυτά ή εκείνα τα στοιχεία του παρελθόντος, αλλά πάντοτε την ολότητα του παρελθόντος. Απλώς περιλαμβάνει αυτή την ολότητα σε ένα επίπεδο κατά το μάλλον ή ήττον διεσταλμένο, κατά το μάλλον ή ήττον συνεσταλμένο. [...] [Η] μπερξονική διάρκεια, τελικά, ορίζεται μάλλον βάσει της συνύπαρξης παρά βάσει της διαδοχής.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 114

23 «Ας επιστρέψουμε στην εικόνα του αναποδογυρισμένου κώνου: η κορυφή του (το παρόν μας) αντιπροσωπεύει το πιο συνεσταλμένο σημείο της διάρκειάς μας [...].» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 153

24 «Ουδέποτε θα συγκροτείτο το παρελθόν, αν δε συνυπήρχε με το παρόν του οποίου αποτελεί το παρελθόν. Το παρελθόν και το παρόν δεν δηλώνουν δυο διαδοχικές στιγμές αλλά δυο στοιχεία που συνυπάρχουν, ένα από τα οποία είναι το παρόν, το οποίο δεν παύει να παρέρχεται, και ένα άλλο, που είναι το παρελθόν, το οποίο δεν παύει να είναι, αλλά από το οποίο περνούν όλα τα παρόντα. [...] το παρελθόν δεν ακολουθεί το παρόν, αλλά, αντιθέτως, το παρόν προϋποθέτει το παρελθόν ως την καθαρή συνθήκη δίχως την οποία δεν θα παρέρχονταν.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 112

θόν» ή στην «καθαρή μνήμη» στην οποία το χαρακτηριστικό της δυνητικότητας ενεργοποιείται και έχει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο. Για τον Ντελέζ όπως και για τον Μπερξόν, είναι αδύνατο να καταλάβουμε τη διάρκεια χωρίς να αποδώσουμε στο χρόνο την δυνητική του διάσταση.²⁵

Το ενεργό είναι η στιγμή μέσα στην οποία ζω τώρα. Το παρόν, καθώς γλιστρά στο παρελθόν, γίνεται παρελθόν-παρόν, γίνεται μέρος της «καθαρής μνήμης». Η παρούσα στιγμή είναι εκεί όπου δρούμε, αλλά το παρελθόν είναι εκεί όπου η πραγματικότητα των πράξεών μας συσσωρεύεται. Η παρούσα στιγμή έχει πίσω της έναν κώνο του παρελθόντος, και έτσι μπορούμε να σκεφτούμε το παρόν ως το πιο συγκεντρωμένο, *πυκνωμένο* σημείο του παρελθόντος. Καθώς το παρόν περιλαμβάνει μέσα του οτιδήποτε συνέβη στο παρελθόν, έχει ένα βάθος, ένα βάθος δυνητικού υποστηρίζει ο Μπερξόν.

Υπό αυτή την έννοια, η ανάκληση μιας μνημονικής εικόνας,²⁶ απαιτεί την περιπλάνηση στο βάθος του δυνητικού παρελθόντος, όπου το στοιχείο που ψάχνω παραμένει, υπό μια έννοια, παρόν. Υπό αυτή τη σκοπιά, όταν θυμόμαστε ενεργοποιούμε κάτι το οποίο είναι δυνητικό, υπάρχει στη δυνητική μνήμη.²⁷ Η ενθύμηση συνιστά έτσι μια *σύνθεση* του παρελθόντος στην πορεία μιας περιπλάνησης στα δυνητικά στρώματα του παρελθόντος.²⁸

Για τον Ντελέζ, είναι ο κρύσταλλος το στοιχείο εκείνο το οποίο αντηχεί το σκεπτικό για τον χρόνο και τη μνήμη του Μπερξόν. Ο Ντελέζ δεν προσεγγίζει την έννοια του κρυστάλλου με την επιστημονική της διάσταση. Λαμβάνει τον κρύσταλλο ως αισθητική δομή, ως μια θεώρηση η οποία μας επιτρέπει να αντιληφθούμε την ιδιόρρυθμη σύμπλευση του χρόνου, της μνήμης και της δυνητικότητας μέσα από τα πολυσχιδή νήματα της κινηματογραφικής άμεσης χρονοεικόνας.

Η άμεση χρονοεικόνα η οποία, όπως είδαμε, έχει απομακρυνθεί από τη λογική της μέτρη-

25 «Όλα τα επίπεδα χαλάρωσης και συστολής συνυπάρχουν σε έναν μοναδικό Χρόνο, σχηματίζουν μια ολότητα· αυτό όμως το Όλον, αυτό το Εν, είναι καθαρή δυνητικότητα.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 159

26 «Δεν πρέπει να συγχέουμε την επίκληση στη μνήμη με το «κάλεσμα της εικόνας». Η επίκληση στη μνήμη είναι αυτή η εκτίναξη δια της οποίας εγκαθίσταται στο δυνητικό, στο παρελθόν, σε μια ορισμένη περιοχή του παρελθόντος, στο τάδε ή στο δείνα επίπεδο συστολής. [...] Απεναντίας, όταν μιλάμε για ανάκληση ή για κάλεσμα της εικόνας, πρόκειται για κάτι τελείως διαφορετικό· άπαξ και εγκατασταθούμε στο τάδε επίπεδο όπου κείνται οι ενθυμήσεις, τότε και μόνο τότε αυτές τείνουν να ενεργοποιηθούν. Στο κάλεσμα του παρόντος, δεν έχουν πια την αναποτελεσματικότητα, την απάθεια που τις χαρακτηρίζει ως καθαρές ενθυμήσεις· γίνονται εικόνες-ενθύμησης, ικανές να «ανακληθούν». *Ο μπερξονισμός*, σελ. 118-119

27 «Όταν ο Μπερξόν μιλά για επίπεδα ή για περιοχές του παρελθόντος, τα επίπεδα αυτά δεν είναι λιγότερο δυνητικά απ' όσο το παρελθόν εν γένει· μάλιστα, το καθένα από αυτά περιέχει όλο το παρελθόν, αλλά σε κατά το μάλλον ή ήττον συνεσταλμένη κατάσταση, γύρω από ορισμένες μεταβαλλόμενες επικρατούσες ενθυμήσεις.» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 119

28 «[Ο]ταν γυρεύουμε μια ενθύμηση που μας διαφεύγει, «έχουμε επίγνωση ενός [ιδιότυπου] ενεργήματος δια του οποίου αποσπώμαστε από το παρόν για να ανατοποθετηθούμε κατ' αρχάς στο παρελθόν εν γένει, και κατόπιν, σε μια ορισμένη περιοχή του παρελθόντος· πρόκειται για εργασία ψηλάφησης, ανάλογη με την εστίαση μιας φωτογραφικής μηχανής. Η ενθύμησή μας όμως εξακολουθεί να μένει σε δυνητική κατάσταση· ετοιμαζόμαστε απλώς έτσι να την προσλάβουμε υιοθετώντας την προσήκουσα στάση. Βαθμιαία, η ενθύμηση αυτή εμφανίζεται σαν νεφέλωμα που συμπυκνώνεται· από τη δυνητική περνά στην ενεργό κατάσταση...» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 108

σης του χρόνου μέσω της κίνησης, αντικαθιστά τη διαδικασία της διάδοχης με την εμπειρία του χρόνου ως επίπεδα ταυτοχρονίας.²⁹ Τα επίπεδα αυτά συνάδουν με τον ανεστραμμένο κώνο του Μπερξόν και τα διαφορετικού εντασιακού βαθμού συγκέντρωσης στρώματα του παρελθόντος, ενώ βρίσκουν τον καλύτερο τρόπο εξεικόνισής τους εντός της κρυσταλλικής δομής του Ντελέζ.³⁰

Μια απλοποιημένη μορφή ώστε να συλλάβουμε αυτό το εύρημα του κρυστάλλου του Ντελέζ είναι να θεωρήσουμε τον τρόπο που συμπεριφέρεται το φως καθώς εισέρχεται σε αυτόν. Παρατηρούμε τις αντανakλάσεις και διαθλάσεις του φωτός, την οπτική μεταβλητότητα, τις τροποποιήσεις που αυτός παράγει. Ο κρύσταλλος, μέσα από τις διάφορες μορφές που παίρνουν οι εικόνες οι οποίες εισδύουν σε αυτόν, μέσα από τις οπτικές παραλλαγές που εμφανίζονται συγχρόνως εντός του, μας παρέχει έναν τρόπο να αντιληφθούμε τη δυναμικότητα του χρόνου· οι προβαλλόμενες, διαθλασμένες εντός του κρυστάλλου εικόνες οπτικοποιούν αυτή την εμπειρία του χρόνου ως επίπεδα ταυτοχρονίας.

Το σημαντικό χαρακτηριστικό του κρυστάλλου είναι πως έχει τη λειτουργία του ζευγαρώματος. Ο κρύσταλλος θα λέγαμε πως έχει δυο εκφάνσεις: η μια είναι δυνητική και η άλλη πραγματωμένη. Στον κρύσταλλο υπάρχει το στοιχείο του αδιευκρίνιστου ανάμεσα στο τι είναι τα πράγματα και τι μπορούν να γίνουν. Αν και οι πόλοι του δυνητικού και του ενεργού είναι διαφορετικοί, είναι ωστόσο αεχώριστοι καθώς κοιτώντας μέσα από τον κρύσταλλο οι μεταβάσεις γίνονται δυνατές: μια δυνητική εικόνα και μια ενεργή είναι αντιστρέψιμες, δηλαδή η πραγματωμένη μπορεί να μετατραπεί σε δυνητική και το αντίστροφο.

Αυτό που πραγματικά είναι ο κρύσταλλος είναι εκείνο το σχήμα στο οποίο έχουμε την πιο άμεση εικόνα του χρόνου. Ο κρύσταλλος είναι αποκαλυπτικός της ουσίας του. Σε συνάφεια με τη σύλληψη του χρόνου από τον Μπερξόν,³¹ ο κρύσταλλος μας επιτρέπει να

29 Στο πλαίσιο της άμεσης χρονοεικόνας, μια εικόνα μπορεί να αποδώσει την πραγματικότητα του χρόνου, με τον τρόπο που τη διαβάξει ο Ντελέζ. Η εμμενής εικόνα ενός κινηματογραφικού στοιχείου γίνεται σύμβολο του χρόνου που επεκτείνεται και είναι πάντα εκεί. Στο *L'Avventura* του Antonioni για παράδειγμα, παρακολουθούμε εξωτερικά πλάνα από το ακατοίκητο, ηφαιστειακό νησί στη Σικελία. Ο φακός εστιάζει στους βράχους, στις φόρμες των βράχων. Μαθαίνουμε πως στο νησί υπάρχει μια σπηλιά, στο βάθος της οποίας βρίσκεται μια θαμμένη πόλη που το ηφαίστειο την κάλυψε. Οι σχηματισμοί των βράχων και η κατεστραμμένη πόλη στο ηφαιστειακό νησί αναδεικνύουν ένα γεωλογικό παρελθόν, και τοποθετούν την κατάσταση την οποία βιώνουν οι ήρωες της ταινίας αλλά κυρίως οι θεατές, σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο το οποίο έχει κατακλύσει και θα κατακλύσει τα πάντα. Η εικόνα του φυσικού τοπίου της ταινίας είναι μια αναφορά στο χρόνο που πέρασε και στο χρόνο που έρχεται. Το ηφαιστειακό νησί, ενσωματώνοντας τα επίπεδα του χρόνου, γίνεται έτσι μια άμεση χρονοεικόνα. Στο *Stromboli* του Rossellini παρακολουθούμε ακριβώς αυτή η διαδικασία εν εξελίξει.

30 «Ο κρύσταλλος αποκαλύπτει μια άμεση χρονοεικόνα, και όχι πια μια έμμεση εικόνα του χρόνου που θα προέκυπτε από την κίνηση.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 113.

31 Όπως σημειώσαμε ήδη, για τον Μπερξόν ο χρόνος έχει έναν πραγματωμένο και ένα δυνητικό χαρακτήρα που εκδηλώνεται μέσα από τις δυο κατευθύνσεις του χρόνου. Το παρόν είναι το σημείο του πραγματωμένου που προσμένει ένα μέλλον, και όταν το μέλλον καταφτάνει, πραγματώνεται ως παρόν. Θυμόμαστε, επίσης πως για τον Μπερξόν και τον Ντελέζ δεν υπάρχει παρόν που να μην είναι ήδη παρελθόν. Το παρόν που βυθίζεται στο παρελθόν είναι το παρόν που ανήκει στη δυνητικότητα της μνήμης.

αντιληφθούμε τη δομή του χρόνου στα πολυδιάστατα επίπεδα του δυνητικού και του πραγματωμένου. Μέσα από τον κρύσταλλο συλλαμβάνουμε το χρόνο να κινείται επίσης προς δυο κατευθύνσεις.³² Βλέπουμε γεγονότα από το παρόν και γεγονότα από το παρελθόν να κατευθύνονται ταυτόχρονα προς διάφορες τροχιές, περνώντας μέσα από διαφορετικές πτυχώσεις του κρυστάλλου.

Η κρυσταλλική δομή έχει πολλαπλές εκφάνσεις. Σύμφωνα με τον Ντελέζ, υπάρχουν διαφορετικοί τύποι κρυστάλλων, που διακρίνονται από το επίπεδο διαφάνειάς τους. Οι κρύσταλλοι μπορεί να έχουν διαφορετικές ιδιότητες, και έτσι να παράγουν διαφορετικές παραμορφώσεις ή διαδρομές στην εικόνα που ταξιδεύει εντός τους, αναδεικνύοντας διαφορετικούς τρόπους βάσει των οποίων το δυνητικό και το ενεργό διαπλέκονται.

Η εικόνα του καθρέφτη είναι για τον Ντελέζ η πιο απλή εκδοχή του κρυστάλλου.³³ Η εικόνα του καθρέφτη έχει τη σημασία του πιο απλού σχήματος αντιστροφής, συνιστά την πιο απλή εκδοχή μέσα από την οποία αναδύεται η αδιευκρίνιστη διπλή πλευρά μεταξύ του δυνητικού και του πραγματωμένου/ενεργού. Λειτουργεί ως πέρασμα σε δυο κόσμους: ο κόσμος του παρόντος συνδέεται μέσω του καθρέφτη με τον κόσμο του παρελθόντος. Σε έναν καθρέφτη η εικόνα μοιράζεται. Το αντικείμενο το οποίο παράγει είδωλο στον καθρέφτη είναι η πραγματωμένη εικόνα, ενώ το είδωλό του είναι η δυνητική. Μπροστά στον καθρέφτη, η σχέση του ζευγαριού πραγματωμένου-δυνητικού ταλαντεύεται. Εντός του σχήματος του καθρέφτη εγκυμονούνται ενδεχόμενες αντιστροφές. Ο καθρέφτης είναι το σημείο της απροσδιοριστίας, μια αδιευκρίνιστη κρυσταλλική δομή γύρω από την οποία οι μεταβάσεις μπορούν να συμβούν.³⁴

Εντός μιας τέτοιας κρυσταλλικής δομής μας εισάγει η ταινία *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ*, υιοθετώντας τη λογική των πολλαπλών και ασύνδετων διασχίσεων της μνήμης, τη λογική των πολλαπλών αδιευκρίνιστων ζευγαρωμάτων του πραγματωμένου-δυνητικού.

32 «Αυτό που βλέπουμε μέσα από [...] τον κρύσταλλο, είναι ο χρόνος στη διπλή του κίνηση με την οποία κάνει τα παρόντα να παρέλθουν, αντικαθιστώντας το ένα με το άλλο καθώς προχωρεί προς το μέλλον, αλλά και διατηρεί όλο το παρελθόν, ρίχνοντάς το σε σκοτεινά βάθη.» [σελ. 99]. Επίσης, πάλι μέσα από την διάσταση του κρυστάλλου: «Ο κρύσταλλος αποκαλύπτει ή καθιστά φανερό το κρυφό θεμέλιο του χρόνου, δηλαδή τη διαφοροποίησή του σε δυο δέσμες, των παρόντων που παρέρχονται και των παρελθόντων που διατηρούνται.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 113.

33 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 83.

34 Στη σκηνή των πολλαπλών κατοπτρισμών του *Citizen Kane*, το ζευγάρι πραγματωμένου-δυνητικού γίνεται μια ατελείωτη σειρά. Ο Ντελέζ σημειώνει πως όταν έχουμε έναν άπειρο πολλαπλασιασμό εικόνων, έναν άπειρο αριθμό επαναλήψεων, όπως στην περίπτωση των αντικριστών καθρεφτών, οι δυνητικές εικόνες απορροφούν το ενεργό. Δε μπορούμε πια να ξεχωρίσουμε το πραγματωμένο στοιχείο από τις δυνητικές του εικόνες. Είμαστε χαμένοι στις άπειρες ανακλάσεις. *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 83.

**Μελέτη πρώτης περίπτωσης:
Αιχμές του παρόντος
και στρώματα του παρελθόντος
L'Année dernière à Marienbad (1961),
Alain Resnais**

Σε μια από τις εναρκτήριες σκηνές της ταινίας, ένα θεατρικό έργο λαμβάνει χώρα εντός του ξενοδοχείου, το οποίο αποτελεί το ευρύτερο σκηνικό της ταινίας. Στο χώρο βρίσκονται καλοντυμένοι, ακίνητοι, θεατές που το παρακολουθούν. Ένας από τους πρωταγωνιστές του θεατρικού απαγγέλλει στα *παγωμένα και ήσυχα πρόσωπα* των παρευρισκόμενων. Μετά από ένα ήπιο χτύπημα κουδουνιού, σα να δηλώνεται το τέλος κάποιας υπνωτικής κατάστασης, η συμπρωταγωνίστριά του αναφωνεί «είμαι δική σου».

Βρισκόμαστε ήδη από τα πρώτα πλάνα της ταινίας σε ένα σύμπαν δυνητικότητας. Η θεατρική παράσταση, η εικόνα της σκηνής σε σχέση με τους παρευρισκόμενους και το υπόλοιπο σκηνικό του ξενοδοχείου, λειτουργεί σαν καθρέφτης και ο καθρέφτης, όπως είδαμε, αποτελεί την πιο απλή κρυσταλλική εικόνα. Πρόκειται για ένα δυνητικό χώρο δεύτερου βαθμού· μια εικόνα μέσα στην εικόνα.³⁵ Ο καθρέφτης παίζει το ρόλο της δυνητικής εικόνας η οποία αντικατοπτρίζει τα στοιχεία της έξω-από-το-θέατρο ταινίας, το σύνολο της ταινίας, το οποίο θα λέγαμε πως είναι η πραγματωμένη εικόνα. Έχουμε, λοιπόν, ένα σχήμα κατά το οποίο προοικονομείται μια αντιστρεψιμότητα μεταξύ των ενεργών και δυνητικών στοιχείων της, μια *έκρηξη δυνητικότητας* εντός της κρυσταλλικής δομής της ταινίας.

Καθρέφτες και κατοπτρισμούς άλλωστε διακρίνουμε στους διαδρόμους του ξενοδοχείου, εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα της ταινίας, πολλαπλασιασμένα, επαναλαμβανόμενα, σε διαφορετικές εκδοχές, με συνεχείς επανεκκινήσεις.

Στην ταινία δε βρισκόμαστε σε έναν τυπικό ευκλείδειο χώρο. Οι εικόνες εντός των οποίων βυθιζόμαστε δεν συνδέονται με κάποια εκδιπλωμένη τυπική πλοκή ή δράση. Πρόκειται για εικόνες συνδεδεμένες με τα βάθη της μνήμης και τις διεργασίες της. Όταν κοιτάμε πίσω στο παρελθόν, όταν «τοποθετούμαστε» στα διάφορα επίπεδα της μνήμης, εκείνο που βρίσκουμε είναι στοιχεία ακινητοποιημένα, «απαθή», τα οποία, εντός της ενθύμησης, ενεργοποιούνται ως μνημονικές εικόνες. Θεωρούμε λοιπόν μια εναλλαγή μεταξύ μιας διευρυμένης συστολής και κίνησης, ακριβώς σύστοιχης με την εναλλαγή μεταξύ σχεδόν συνολι-

35 Αν ο κινηματογραφικός χώρος είναι ένας δυνητικός χώρος πρώτου βαθμού, το θεατρικό δρώμενο της ταινίας ως καθρέφτης συνιστά ένα δυνητικό χώρο δεύτερου βαθμού: «Αλλοτε η ταινία ανακλάται σε ένα θεατρικό έργο, σε ένα θέαμα, σε έναν πίνακα ή, ακόμα, σε μια ταινία μέσα στην ταινία· άλλοτε η ίδια η ταινία λαμβάνεται ως αντικείμενο της συγκρότησής της ή της αποτυχίας της να συγκροτηθεί [...] Στο *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* των Ρενάι και Ρομπ-Γκριγιέ, οι δυο μεγάλες θεατρικές σκηνές αποτελούν κατοπτρικά είδωλα (και όλος ο πύργος του Μάριενμπαντ είναι ένας καθαρός κρύσταλλος, με τη διαφανή πλευρά του, την αδιαφανή και την ανταλλαγή τους.)» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 88

κής συστολής της κίνησης στην ταινίας και της ενεργοποίησής της.³⁶ Αυτό το καθεστώς μεταξύ κίνησης και ακινησίας παράγει κινηματογραφικές σκηνές οι οποίες είναι αδιευκρίνιστο αν ανήκουν στο παρόν ή στο παρελθόν. Είναι αδιευκρίνιστο τι είναι αληθινό, τι είναι απλά μια σκέψη σχετικά με τη δυνατότητα ύπαρξης ενός αντικειμένου ή γεγονότος, τι έχει βιωθεί πραγματικά.

Όπως σημειώσαμε, στη μπερζονική σύλληψη του χρόνου, το παρελθόν δεν είναι οργανωμένο σε συνέχειες. Το παρελθόν κάθε στιγμή της εμπειρίας μας είναι ταυτόχρονα παρόν, και είναι παρόν σε επίπεδα διαστελλόμενα και συστελλόμενα, με το πιο συστελλόμενο εκείνο του παρόντος.³⁷ Υπό μια τέτοια προοπτική του χρόνου, τα επίπεδα της εμπειρίας συνυπάρχουν. Όταν προσπαθούμε να προσεγγίσουμε αυτές τις εμπειρίες, δεν κινούμαστε ευθύγραμμα αλλά *βουτάμε* σε αυτές, διενεργούμε μια κίνηση με άλματα στα στρώματα του παρελθόντος.³⁸

Αυτή η κίνηση στο παρελθόν και ο τρόπος που έχουμε πρόσβαση σε αυτό, είναι ζητήματα που ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τον Ρεναί. Ο Ντελέζ αναφέρει πολλάκις τον Ρεναί και αναπτύσσει την περίπτωση του εκτενώς στο κεφάλαιο με τίτλο «αιχμές του παρόντος και στρώματα του παρελθόντος». Υπό τις κρυπτικές αυτές εκφράσεις, ο Ντελέζ προσεγγίζει και αναδεικνύει το περίπλοκο ζήτημα των διαδρομών προς το παρόν-παρελθόν.

Με την έκφραση «στρώματα του παρελθόντος» ο Ντελέζ αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο τύπο άμεσης χρονοεικόνας. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την περιγραφή του ανεστραμμένου κώνου και των επιπέδων του, που ανέπτυξε ο Μπερζόν και σημειώσαμε ήδη, και με τον οποίο εξεικόνισε το χρόνο και την κίνηση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Εδώ όμως ο Ντελέζ, για να περιγράψει διαφορετικούς τύπους χρονοεικόνων, εισάγει μια διάκριση στον τρόπο προσέγγισης των στρωμάτων αυτών. Ακολουθώντας την άποψη περί μνήμης και παρελθόντος του Μπερζόν, εισάγει διαφορετικές και ασύμπτωτες διαδρομές, διαφορετικούς τρόπους στη διαδικασία αναγνώρισης αντικειμένων, προσώπων ή καταστάσεων στο δυνητικό παρελθόν.

Εκκινώντας από μια παρούσα στιγμή, όταν αναζητούμε κάποιο παρελθοντικό στοιχείο το οποίο θα ανακαλέσει μια μνημονική εικόνα, ψάχνουμε ένα «επίπεδο του παρελθόντος», δηλαδή ένα από τα επίπεδα που τέμνουν εγκάρσια τον ανεστραμμένο κώνο. Μάλιστα, δεν ψάχνουμε ολόκληρο το επίπεδο, παρά μόνο το τμήμα που θεωρούμε πως είναι τοποθετημένο το προς αναζήτηση στοιχείο. Ανακαλώντας το στοιχείο αυτό, *έχουμε πρόσβαση* σε ένα επίπεδο του παρελθόντος. Η κινηματογραφική αναγωγή αυτής της διαδικασίας μας τοποθετεί εντός του χώρου της άμεσης χρονοεικόνας των «στρωμάτων του παρελθόντος».

36 Το ζήτημα της ακινησίας παραπέμπει στο ευρύτερο ζήτημα της «χρεοκοπίας των αισθητηριακών σχημάτων», της «κρίσης της εικόνας-δράσης» του μεταπολεμικού κινηματογράφου και ως σύμπτωμά του. *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 118

37 «[Τ]ο ίδιο το παρόν υπάρχει μόνο ως παρελθόν σε άπειρη συστολή που συγκροτείται στην ακραία αιχμή του ήδη-εκεί. Το παρελθόν δεν θα παρερχόταν χωρίς αυτή την προϋπόθεση. Δεν θα παρερχόταν αν δεν συνιστούσε σε ακραίο βαθμό συστολή του παρελθόντος. [...] Το παρελθόν εκδηλώνεται αντίθετα ως συνύπαρξη κύκλων σε κυμαινόμενη διαστολή ή συστολή, που ο καθένας εμπεριέχει τα πάντα την ίδια στιγμή και το παρόν είναι το ακραίο όριό τους (το μικρότερο κύκλωμα που εμπεριέχει όλο το παρελθόν).» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 113-114

38 «Ανάλογα με τη φύση της ανάμνησης που αναζητούμε, θα πρέπει να βρεθούμε με ένα άλμα στον αντίστοιχο κύκλο.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 114

Υπάρχει ωστόσο, και μια άλλη άμεση χρονοεικόνα που σχετίζεται με την παραπάνω, αλλά λειτουργεί ανταγωνιστικά, υποσκάπτοντάς την: για κάθε παρελθούσα στιγμή υπάρχει ένα παρελθόν, ένα παρόν, και ένα μέλλον. Σε μια δεδομένη παρελθούσα εμπειρία, υπάρχουν τρία σημεία του παρόντος, ανάλογα με το επίπεδο που τοποθέτηθηκε το προς εύρεση στοιχείο. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, όταν ένας κινηματογραφικός ήρωας ανακαλεί κάτι από το παρελθόν, μπορεί να κάνει ένα άλμα στο μέλλον εκείνου του περασμένου γεγονότος, ή στο παρελθόν του, ή στο παρόν του. Μπορούμε, έτσι, να φανταστούμε το παρόν του παρελθόντος, το παρόν του παρόντος και το παρόν του μέλλοντος,³⁹ και τα άλματα μεταξύ των σημείων, καθώς το όλο συμβάν ανήκει στο παρελθόν. Αυτά τα παρελθόντα-παρόντα ο Ντελέζ τα ονομάζει «αιχμές του παρόντος».

Υπάρχει λοιπόν διαφορά ανάμεσα στα «στρώματα του παρελθόντος» και στις «αιχμές του παρόντος»: όπως είδαμε, τα στρώματα του παρελθόντος, αυτά τα «αλληλοεπικαλυπτόμενα κύματα», αναφέρονται στις γενικές τομές του ανεστραμμένου κώνου και συνιστούν τα συμπυκνωμένα παρόντα-παρελθόντα. Οι αιχμές του παρόντος, ωστόσο, αποτελούν έναν τρόπο προσέγγισης του παρελθόντος, μια διαφορετική περιγραφή του παρελθόντος η οποία αναδύεται όταν ανακαλείται ένα ολόκληρο γεγονός και ελέγχεται σε βάθος.⁴⁰ Οποιοδήποτε ανακλημένο γεγονός ορίζεται από μια από αυτές τις συνιστώσες, οι οποίες καθορίζουν το τμήμα του γεγονότος που ανακαλείται και, κυρίως, τον τρόπο με τον οποίο αυτό προβάλλεται στο υποκείμενο ως μνημονική εικόνα.

Ο Ντελέζ χρησιμοποιεί αυτή την προσέγγιση για να εισχωρήσει στο έργο κινηματογραφιστών όπως ο Ρεναί.

Τι παρακολουθούμε, λοιπόν, στην ταινία *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ*; Έναν άντρα να διεκδικεί μια γυναίκα. Με τρόπο επίμονο τις παρέχει λόγους για τους οποίους θα έπρεπε να είναι μαζί. Εκείνη δε θυμάται. Ή, φαίνεται να μη θυμάται. Εκείνος επιμένει πως γνωρίστηκαν τον προηγούμενο χρόνο. Ωστόσο, οι προσπάθειές του συνεχώς ματαιώνονται. Η γυναίκα θα μπορούσε να αποδεχτεί τις προσκλήσεις του, αλλά συνεχώς υπεκφεύγει. Μήπως έχει τρελαθεί; Ίσως είναι παντρεμένη – μια δυνατότητα η οποία προτείνεται στην ταινία. Μήπως έχει αμνησία ή μήπως έχει απλά αλλάξει γνώμη;

Αν και σε πρώτη ανάγνωση το *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* είναι μια ερωτική ιστορία πειθούς,⁴¹ διαμάχης και κατάκτησης, ένα ιδιότυπο παιχνίδι σαγήνης και τη δύσπιστη στάση της γυναίκας, τα στοιχεία αυτά ανακύπτουν με τη μορφή αλληπάληλων προσπαθειών καταβύθισης στη μνήμη. Η μνήμη στο *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* παίρνει τη μορφή μιας διαμάχης διαφορετικών τροχών πρόσβασης του παρελθόντος, οι οποίες ποτέ δεν συμφιλιώνονται. Αυτή η ασύμβατη ερωτική σχέση παραπέμπεται σε διεργασίες της μνήμης, κάτω από το μοντέλο του χρόνου του Μπερξόν, και τις ασύμβατες διαδρομές που προκύπτουν από τα «στρώμα-

39 «[Υ]πάρχει ένα παρόν του μέλλοντος, ένα παρόν του παρόντος, ένα παρόν του παρελθόντος, που όλα εμπεριέχονται στο συμβάν, τυλίγονται μέσα στο συμβάν, άρα είναι ταυτόχρονα, ανεξήγητα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 115

40 «[...] αν εγκατασταθούμε στο εσωτερικό ενός και μόνο συμβάντος, αν βυθιστούμε στο συμβάν που προετοιμάζεται, καταφθάνει και εξαφανίζεται, αν υποκαταστήσουμε την κατά μήκος πραγματολογική όραση με μια θέαση καθαρά οπτική, κατακόρυφη ή, μάλλον, σε βάθος.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 115

41 ««Όλη η ταινία είναι η ιστορία μιας πειθούς». Και ο Ρεναί επίσης επικαλείται την ύπνωση.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 142

τα του παρελθόντος» και τις «αιχμές του παρόντος».

Ο άντρας-εραστής της ταινίας, ο κύριος «Χ», προσπαθεί να σαγηνεύσει την γυναίκα, προτείνοντάς της επίπεδα του παρελθόντος στα οποία, υποτίθεται, βρίσκονται κοινές τους εμπειρίες. Η γυναίκα, η κυρία «Α», από την άλλη μεριά, πηδά μεταξύ αιχμών του παρόντος. Λέει πως αυτό που υποστηρίζει ο «Χ» δεν έγινε ποτέ, πως ήθελε να συμβεί, πως είναι στο δικό του μέλλον, αλλά ποτέ δε συνέβη στο παρόν του παρελθόντος που βρίσκεται η ίδια. Οι μεταπηδήσεις από αιχμή σε αιχμή, αλλάζει συνεχώς το χρονικό επίπεδο αναφοράς της «Α».

Ο «Χ» ιππεύει ένα κρυσταλλικό νήμα, αναδεύοντας μεταμορφώσιμες εικόνες, προσπαθώντας να προσεγγίσει την γυναίκα, αλλά αντίστοιχα και η «Α» ακολουθεί άλλες κρυσταλλικές διαδρομές, τα άλματα ανάμεσα στα στρώματα του παρελθόντος, αναδεικνύοντας άλλες κρυσταλλικές εικόνες, οι οποίες την οδηγούν κάθε φορά προς διαφορετικές κατευθύνσεις, αναχαιτίζοντας με αυτό τον τρόπο τις προσπάθειες του φερόμενου εραστή της.

Στην πραγματικότητα, η προσέγγιση αυτή της ιδιόρρυθμης σχέσης του ζευγαριού, αντηχεί τη διαφορά προσέγγισης σχετικά με το χρόνο και τη μνήμη μεταξύ του Ρεναί και του σεναριογράφου της ταινίας Ρομπ-Γκριγιέ. Τον Ρεναί ενδιαφέρουν τα «στρώματα του παρελθόντος»: τον Ρομπ-Γκριγιέ ενδιαφέρουν οι «αιχμές του παρόντος», τον ενδιαφέρει, δηλαδή, η προσέγγιση της εκάστοτε εμπειρίας σε βάθος.⁴² Η διαμάχη λοιπόν του ζευγαριού, και τα ασύμβατα παιχνίδια ενθύμησης οργανώνονται στην ασυμβατότητα των δυο παραπάνω απόψεων, σε δυο αντίθετες συλλήψεις του χρόνου.⁴³ Αυτή η διαφορετική θεώρηση της ενθύμησης συνιστά τον πρώτο τρόπο ανάγνωσης των συμβάντων της ταινίας, βάσει της διάστασης των στρωμάτων του παρελθόντος και των αιχμών του παρόντος.

Ο Ντελέζ σημειώνει έναν ακόμα τρόπο προσέγγισης των συμβάντων της ταινίας, φωτίζοντας έναν άλλο συνδυασμό ασυμβατότητας των μνημονικών διεργασιών. Μπορούμε να αναγνώσουμε τη διαμάχη του ερωτικού ζευγαριού τοποθετώντας τον «Χ» και την «Α» σε διαφορετικά στρώματα του παρελθόντος: όταν ο «Χ» βρίσκεται σε ένα στρώμα, η «Α» βρίσκεται σε ένα άλλο, και κάθε φορά που ο «Χ» προσπαθεί να την τραβήξει στο στρώμα που

42 «Αυτό το δεύτερο είδος χρονοεικόνας θα το βρούμε στον Ρομπ-Γκριγιέ. [...] Δεν υπάρχει ποτέ σε εκείνον διαδοχή των παρόντων που παρέρχονται αλλά ταυτοχρονία ενός παρόντος του παρελθόντος, ενός παρόντος του παρόντος και ενός παρόντος του μέλλοντος, που καθιστούν το χρόνο τρομακτικό, ανεξήγητο.» [σελ. 116] Και λίγο πιο κάτω: «Ο ίδιος ο Ρομπ-Γκριγιέ μας υποδεικνύει να αναζητήσουμε τη διαφορά του με τον Ρεναί στο επίπεδο του χρόνου. [...] [Ο] Ρεναί συλλαμβάνει το *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* [...] υπό τη μορφή στρωμάτων ή περιοχών του παρελθόντος, ενώ ο Ρομπ-Γκριγιέ βλέπει το χρόνο υπό τη μορφή των αιχμών του παρόντος. Αν μπορούσε να μοιραστεί στα δυο το *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ*, θα λέγαμε ότι ο άντρας Χ βρίσκεται πιο κοντά στον Ρεναί και η γυναίκα Α πιο κοντά στον Ρομπ-Γκριγιέ. Πράγματι ο άντρας προσπαθεί να τυλίξει τη γυναίκα με συνεχή στρώματα από τα οποία το παρόν είναι απλώς στενότερο, όπως προχωρεί ένα κύμα, ενώ η γυναίκα, άλλοτε αβέβαιη, άλλοτε σκληρή, άλλοτε σχεδόν πεπεισμένη, πηδάει από το ένα μπλοκ στο άλλο, δρασκελίζοντας διαρκώς μια άβυσσο ανάμεσα σε δυο αιχμές, ανάμεσα σε δυο ταυτόχρονα παρόντα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 119

43 «Ο Ρεναί και ο Ρομπ-Γκριγιέ έφτασαν στην αλληλοκατανόηση, που έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία δεδομένου ότι θεμελιώνεται σε δυο αντίθετες συλλήψεις του χρόνου, που προσέκρουαν η μια στην άλλη. Η συνύπαρξη των στρωμάτων του δυνητικού παρόντος, ή ταυτοχρονία των αιχμών του παρόντος που έχει πάψει να είναι ενεργό, είναι τα δυο άμεσα σημεία του Χρόνου αυτοπροσώπως.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 119

εκείνος βρίσκεται, η «Α» εντοπίζεται ήδη σε ένα άλλο στρώμα του παρελθόντος. «Χ» και «Α» βρίσκονται κάθε φορά σε στρώματα τα οποία δεν περιλαμβάνουν από κοινού τα *κρίσιμα στοιχεία* που επιτρέπουν τη συγκρότηση των μνημονικών εικόνων.⁴⁴

Ο Ντελέζ προσφέρει και μια τρίτη ανάγνωση των μνημονικών επεισοδίων της ταινίας, αποκλειστικά μέσα στο θεωρητικό σχήμα των αιχμών του παρόντος. Σε αυτό το παιχνίδι χρονικών αλμάτων και ενθύμησης που εκτυλίσσεται μεταξύ του ερωτικού ζευγαριού, υπάρχει και ένας υποτιθέμενος σύζυγος, ο κύριος «Μ». Ο ρόλος του «Μ» αποκτά ενδιαφέρον όταν η διερεύνηση της ταινίας γίνεται υπό το σχήμα των αιχμών του παρόντος. Θυμόμαστε πως για να έχουμε ένα παρόν του παρελθόντος και ένα παρόν του μέλλοντος, πρέπει να έχουμε ένα παρόν του παρόντος ως προϋπόθεση των υπόλοιπων αλμάτων.

Υπό μια τέτοια οπτική γωνία, ο «Χ» βιώνει κάτι σε ένα παρόν του παρελθόντος όταν η «Α» βιώνει κάτι διαφορετικό σε ένα μελλοντικό παρόν, ενώ και για τα δυο αυτά παρόντα υπάρχει ένα *παρόν αναφοράς*, ένα παρόν του παρόντος ως προϋπόθεση των άλλων δυο αιχμών του παρόντος, εντός της δυναμικής κατάστασης του παρελθόντος. Ο σύζυγος φαίνεται να βρίσκεται σε αυτή τη *βαρυτική στιγμή* του παρόντος.⁴⁵

Μπορούμε να θεωρήσουμε πως οι αιχμές του παρόντος σχηματίζουν ένα τρίγωνο. Στο ερωτικό τρίγωνο της ταινίας – το τρίγωνο, το οποίο είναι ένα σχήμα ιδανικό για συγκρουσιακές σχέσεις – , ο κάθε χαρακτήρας φέρει μια διαφορετική χρονική αναφορά του παρόντος οι οποίες εμπεριέχονται μεταξύ τους, αν και η κάθε μια είναι ασύμβατη με την άλλη. Επιπρόσθετα, το τρίγωνο εκτός από ένα δυναμικό σχήμα σχέσεων και συγκρούσεων ανάμεσα σε τρεις χαρακτήρες, μπορεί να ληφθεί ως μια πλάγια προβολή ενός κώνου ή πυραμίδας, μια έμμεση δηλαδή αναφορά στο χρονικό σχήμα του Μπερζόν. Είναι ακριβώς αυτό το σχήμα, το τρίγωνο, που έχει η διάταξη των στοιχείων στο παιχνίδι λογικής του «Μ» που παρακολουθούμε στην ταινία, στο οποίο εκείνος πάντα νικάει.

Όλες αυτές οι προσπάθειες ανάκλησης εκκινούν από ένα ενεργό παρόν.⁴⁶ Ως προς αυτό το

44 «[Τ]ο πρόσωπο Χ περιστρέφεται σε ένα κύκλωμα του παρελθόντος που περιλαμβάνει την Α ως λαμπερό σημείο, ως «όψη», ενώ η Α βρίσκεται σε περιοχές που δεν περιλαμβάνουν τον Χ ή τον περιλαμβάνουν μονάχα με νεφελώδη τρόπο. Θα αφεθεί η Α να την έλξει το στρώμα του Χ ή μήπως τούτο θα σχιστεί, θα αποδιάρθρωθεί από τις αντιστάσεις της Α, που τυλίγεται μες στα δικά της στρώματα;» [σελ. 131] Και παρακάτω: «Είτε δεν ανακαλύπτω το σημείο, επειδή βρίσκεται σε ένα άλλο στρώμα που είναι για μένα απρόσιτο, αφού ανήκει σε άλλη εποχή. Το *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* είναι ακριβώς μια ιστορία μαγνητισμού, υπνωτισμού, όπου μπορούμε να θεωρήσουμε πως ο Χ έχει εικόνες-ανάμνηση, ενώ η Α δεν έχει ή έχει πολύ αμυδρές, επειδή δεν βρίσκονται στο ίδιο στρώμα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 136

45 «[Η] αφήγηση συνίσταται στην κατανομή των διαφορετικών παρόντων στους διάφορους ήρωες, ούτως ώστε το καθένα να σχηματίζει έναν εύλογο συνδυασμό, καθ' εαυτόν δυνατό, αλλά όλα μαζί να είναι «μη συνδυνατά» και το ανεξήγητο να διατηρείται, να πυροδοτείται. [...] Τελικά, οι τρεις πρωταγωνιστές αντιστοιχούν στα τρία διαφορετικά παρόντα, αλλά με τρόπο που να «περιπλέκουν» το ανεξήγητο αντί να το διασαφηνίζουν, να το φέρνουν στην ύπαρξη αντί να το καταργούν: εκείνο που ο Χ βιώνει σε ένα παρόν του παρελθόντος, η Α το βιώνει σε ένα παρόν του μέλλοντος, έτσι ώστε η διαφορά να εκκρίνει ή να προϋποθέτει ένα παρόν του παρόντος (ο τρίτος, ο σύζυγος), και κάθε παρόν να εμπεριέχεται σε όλα τα άλλα. Η επανάληψη κατανέμει τις παραλλαγές της στα τρία παρόντα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 116

46 «[Α]νάκληση της μνήμης σημαίνει να βρεθούμε με ένα άλμα σε μια περιοχή του παρελθόντος όπου

σημείο είναι που συνυπάρχουν όλα τα στρώματα του παρελθόντος. Αν στον «Μ» οριστεί ο ρόλος του παρόντος, του ενεργού αυτή τη φορά παρόντος, εκείνος κατέχει μια προνομιακή θέση. Υπό ένα τέτοιο σκεπτικό, οι συστρεφόμενες μνήμες που παρακολουθούμε αφορούν τον «Μ» και από εκείνον πηγάζουν. Ο «Μ» λειτουργεί, έτσι, ως εκκινητής της ενθύμησης καθώς συνιστά το παρόν που υποδέχεται τις ανακλημένες μνήμες, μέσα στη δυναμικότητα και ανοιχτότητά τους.⁴⁷ Ο «Μ» αναλαμβάνει το ρόλο του καθοδηγητή της ενθύμησης εντός της οποίας ο «Χ» και η «Α» αποτελούν *πίονια* τα οποία κινούνται στις μνημονικές τροχιές του. Υπό αυτή την άποψη, είναι ένας *επινοητής νημάτων* τα οποία διατρέχουν εγκάρσια τα στρώματα του παρελθόντος, αποκαλύπτοντας συσχετισμούς και αναδεικνύοντας σχέσεις παράδοξης και τελικά αδιευκρίνιστες, όπως εκείνες που υφαίνονται σε διεργασίες ονειρικές.⁴⁸ Γνωρίστηκε κάποτε ο «Χ» και η «Α» και συνέβη πράγματι κάτι μεταξύ τους; Το ζευγάρι φεύγει, αλλά φεύγει μαζί; φεύγει ξεχωριστά, ή μήπως δε φεύγει ποτέ και όλα βρίσκονται σε ένα επίπεδο αναντιστοιχίας των ανακλημένων εικόνων με το παρόν, σε ένα επίπεδο παραισθητικής εξύφανσης;

Τελικά, δεν υπάρχει κάτι να αποφασίσει οριστικά ο θεατής σχετικά με την πραγματικότητα και τις σχέσεις των γεγονότων και των ηρώων. Όλα τα παραπάνω ζητήματα θα παραμείνουν αδιευκρίνιστα διότι η ταινία εμπλέκει του πρωταγωνιστές της σε διαφορετικές προσεγγίσεις για το χρόνο, τους εμπλέκει σε διαφορετικούς τύπους χρονοεικόνας. Έτσι, είτε βρισκόμαστε εσωτερικά μιας χρονοεικόνας (στα στρώματα ή τις αιχμές) είτε σε συνδυασμό περισσότερων χρονοεικόνων (και στα στρώματα και στις αιχμές), το μη αποφασισίμο κυριαρχεί.⁴⁹

υποθέτουμε ότι τούτη η ανάμνηση κείται δυναμικά, καθώς όλα τα στρώματα ή οι περιοχές συνυπάρχουν ως προς το ενεργό παρόν σε συστολή από όπου πηγάζει η ανάκληση (ενώ διαδέχονται ψυχολογικά το ένα το άλλο ή μια την άλλη ως προς το παρόν που υπήρξε κάποτε.)» [σελ. 124] Και παρακάτω: «[Τ]ο παρόν παρεμβαίνει μόνο ως κέντρο ανάκλησης» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 136

47 «[Η] εικόνα συγκρατεί κάτι από τις περιοχές όπου πήγαμε να αναζητήσουμε την ενθύμηση, την οποία ενεργοποιεί ή την οποία ενσαρκώνει· ακριβώς όμως, την ενθύμηση αυτή δεν την ενεργοποιεί χωρίς να την προσαρμόσει στις απαιτήσεις του παρόντος...» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 111

48 «Ωστόσο ενδέχεται να παρουσιαστεί και μια τρίτη περίπτωση: συγκροτούμε ένα συνεχές με αποσπάσματα διαφορετικών εποχών, επωφελούμαστε από τους μετασχηματισμούς που διενεργούνται μεταξύ δυο στρωμάτων για να σχηματίσουμε ένα στρώμα του μετασχηματισμού. Για παράδειγμα, σε ένα όνειρο, δεν υπάρχει πια μια εικόνα-ανάμνηση που ενσαρκώνει ένα ιδιαίτερο σημείο ενός ορισμένου στρώματος, αλλά εικόνες που ενσαρκώνονται η μια στην άλλη, καθεμιά παραπέμποντας σε ένα σημείο διαφορετικού στρώματος.» Κατά την παρακολούθηση ενός έργου ενδέχεται να «συγκροτούμε ένα στρώμα μετασχηματισμού που επινοεί κάποια εγκάρσια συνέχεια ή επικοινωνία μεταξύ πολλών στρωμάτων και υφαίνει ανάμεσά τους ένα σύνολο μη εντοπίσιμων σχέσεων.» [σελ. 136] «Ενδέχεται [...] το έργο τέχνης να κατορθώσει να επινοήσει αυτά τα παράδοξα υπνωτικά, παραισθητικά στρώματα, ιδίων τον οποίων είναι να αποτελούν (ταυτόχρονα) παρελθόν αλλά πάντα επερχόμενα. Είναι η τρίτη πιθανότητα που προτάθηκε για το Μάριενμπαντ: ο Μ θα μπορούσε να είναι ο μυθιστοριογράφος-δραματογράφος του οποίου ο Χ και η Α θα είναι απλώς ήρωες ή, μάλλον, τα δυο στρώματα από τα οποία θα αντλήσει μια διατέμνουσα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 137 Υπό αυτή την έννοια, ο «Μ» δε διαφέρει πολύ με τον πρωταγωνιστή της άλλης ταινίας του Ρεναί, το *Providence*.

49 «Η έννοια της εποχής, των εποχών του κόσμου, των εποχών της μνήμης, είναι βαθιά θεμελιωμένη στον κινηματογράφο του Ρεναί: τα συμβάντα δεν είναι απλώς αλληλοδιάδοχα, δεν έχουν απλώς μια χρονολογική ροή, ανασχηματίζονται διαρκώς ανάλογα με το αν ανήκουν στο ένα ή στο άλλο στρώμα του

Σε αυτές τις ανταγωνιστικές τροχιές των πρωταγωνιστών, καθώς οι δυνητικές μνημονικές εικόνες ανθίζουν στην ταινία, ο χώρος του ξενοδοχείου με τους αδιευκρίνιστους διαδρόμους και τα ασαφή όρια των εξωτερικών του χώρων, γίνεται μια τεράστια μνήμη, ένας δυνητικός χώρος που φανερώνει όλες αυτές τις δυνατότητες των μνημονικών διαδρομών. Ο χώρος συνολικά μεταμορφώνεται σε χώρο μέσα στο χρόνο. Είναι σαν ο ίδιος ο κόσμος της ταινίας να ανακαλεί το «καθαρό παρελθόν» και να μας παρουσιάζεται στις πολλαπλές πτυχές του.

Υπό μια σκοπιά, το ξενοδοχείο είναι συνολικά ο κώνος του παρελθόντος. Σαν το ξενοδοχείο να αποτελεί ένα τοπολογικό εύρημα τυλίγματος και ξετυλίγματος των παρελθουσών δυνητικότητων, με τα επίπεδα εντός του να ενεργοποιούνται όταν κάποιος μνημονικός μηχανισμός των πρωταγωνιστών τα παρασύρει. Οι παγωμένες φιγούρες λειτουργούν περισσότερο σαν στίγματα, σαν σημεία αναφοράς στον κρυσταλλικό χωρικό αποπροσανατολισμό που σηματοδοτούν οι συνομιλίες μεταξύ των πρωταγωνιστών. Οι ίδιες οι φιγούρες ποτέ δεν ακούγονται να συνομιλούν. Αν και τα χείλη τους κάποιες φορές φαίνεται να κινούνται, ο διάλογος, η περιγραφή της κατάστασης ανήκει στους πρωταγωνιστές. Ο λόγος τους, η αφήγησή τους, διατρέχει τα στρώματα, διαρθρώνοντας ολόκληρο τον σύμπαν της ταινίας. Οι περιγραφές τους ανακλώνται στο κρυσταλλικό χώρο του ξενοδοχείου, στις περιγραφές πάλλονται οι όψεις του πολυκατοπτρικού, δυνητικού χώρου του.⁵⁰

παρελθόντος, στο ένα ή στο άλλο συνεχές της εποχής, τα οποία συνυπάρχουν. [...] Πρόκειται για μη αποφασίσιμα διαζεύματα μεταξύ στρωμάτων του παρελθόντος, επειδή οι μετασχηματισμοί τους είναι αυστηρά πιθανοκρατούμενοι, υπό το πρίσμα συνύπαρξης των εποχών. Όλα εξαρτώνται από το στρώμα στο οποίο τοποθετούμαστε. Και τούτη είναι η μόνιμη διαφορά που συναντάμε ανάμεσα στον Ρενάι και τον Ρομπ-Γκριγιέ: ό,τι ο ένας επιτυγχάνει με την ασυνέχεια των αιχμών του παρόντος (άλματα), ο άλλος το κατορθώνει με το μετασχηματισμό των συνεχών στρωμάτων του παρελθόντος. Υπάρχει μια στατιστική πιθανοκρατία στον Ρενάι, πολύ διαφορετική από την απροσδιοριστία «κβαντικού» τύπου στον Ρομπ-Γκριγιέ.» [σελ. 133] Και λίγο πριν ο Ντελέζ σημειώνει: «Κατά γενικό κανόνα, το παρόν αρχίζει να αιωρείται, καθώς πλήττεται από αβεβαιότητα, διασκορπίζεται μες στο πηγυνέλα των ηρώων ή απορροφάται ήδη από το παρελθόν. [...] Ο Ρενάι φτάνει σε μια γενικευμένη σχετικότητα, και οδηγεί μέχρι τέλους κάτι που στον Γουέλς ήταν απλώς μια κατεύθυνση: την οικοδόμηση *μη αποφασίσιμων διαζευγμάτων* ανάμεσα σε στρώματα του παρελθόντος. Έτσι άλλωστε γίνεται κατανοητός ο ανταγωνισμός του με τον Ρομπ-Γκριγιέ, καθώς και η γόνιμη αμφισημία της συνεργασίας των δυο δημιουργών: μια αρχιτεκτονική της μνήμης που εξηγεί ή αναπτύσσει τα συνυπάρχοντα επίπεδα του παρελθόντος και όχι πια μια τέχνη των αιχμών που συνεπάγεται ταυτόχρονα παρόντα. Και στις δυο περιπτώσεις υπάρχει εξαφάνιση του κέντρου ή του σταθερού σημείου αλλά με αντίθετο τρόπο.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 130

- 50 Σε αυτό το νέο καθεστώς της κινηματογραφικής εικόνας ο Ντελέζ εισάγει θα λέγαμε μια γεωφυσική ανάγνωση της σύγχρονης κινηματογραφικής πραγματικότητας, της εικόνας και της ομιλίας του. Η οπτική είναι συνδεδεμένη με μια «γεωλογική βάση», το ομιλιακό ενέργημα στέκεται ως ένα αεριώδες στοιχείο, που ίπταται και διατρέχει εγκάρσια την εικόνα. Σημειώνει: «Στο σύγχρονο κινηματογράφο [...] [τ]ο αεριώδες ομιλιακό ενέργημα δημιουργεί το συμβάν, αλλά πάντοτε τοποθετημένο εγκάρσια πάνω σε τεκτονικές οπτικές στιβάδες: πρόκειται για δυο τροχιές που διασταυρώνονται. Δημιουργεί το συμβάν αλλά σε ένα χώρο κενό συμβάντων.» [σελ. 271] «[Η] ομιλία [...] στο *Πέρυσι στο Μάριενμπαντ* των Ρενάι και Ρομπ-Γκριγιέ γίνεται ένα πηγαινέλα ανάμεσα στην αφηγήτρια ομιλία που δημιουργεί το συμβάν και τους ακινητοποιημένους κήπους που παίρνουν μια ορυκτή ή τεκτονική αξία, με τις διάφορες περιοχές τους – λευκή, γκρίζα, μαύρη.» [Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα, υποσημείωση, σελ. 289]

Αν το ξενοδοχείο της ταινίας δεν είναι ο μπερξονικός κώνος του παρελθόντος, τότε του ταιριάζει ο ρόλος του εγκεφάλου. Υπό μια τέτοια σκοπιά, το ξενοδοχείο εξεικονίζει έναν εγκεφαλο εντός του οποίου σπινθηροβολούν τα όνειρα μέσα στον παραισθητικό τους χαρακτήρα, οι διαδικασίες ενθύμησης, αλλά και διαδικασίες οι οποίες χαρακτηρίζονται επίσης από ανοιχτότητα όπως είναι οι ροές σκέψεις και επεξεργασίας στοιχείων, ως συμβάντα της ταινίας.

Μελέτη δεύτερης περίπτωσης: Κινηματογράφος του εγκεφάλου *Je t'aime, je t'aime* (1968), Alain Resnais

Σύμφωνα με τον Ντελέζ, ο εγκέφαλος πάντα ενδιέφερε τον Ρεναί. Στους μηχανισμούς του εγκεφάλου ο Ρεναί εντόπιζε το αληθινό στοιχείο του κινηματογράφου.⁵¹ Ο Ντελέζ σημειώνει πως ο εγκέφαλος και οι διεργασίες της σκέψης δεν αποτελούν κάτι καινούριο στον κινηματογράφο, καθώς ήδη από τον Αϊζενστάιν κινητήριος μοχλός του κινηματογράφου ήταν η εγκεφαλική διεργασία.⁵² Ωστόσο, κάτι άλλαξε στον σύγχρονο διανοητικό κινηματογράφο. Ο Ντελέζ εντοπίζει την αλλαγή στον τρόπο που έχει μετασχηματιστεί τόσο ο τρόπος που ο εγκέφαλος και η λειτουργία του γίνονται αντιληπτοί, όσο και η σχέση του υποκειμένου με τον εγκέφαλο.⁵³ Οι αλλαγές αυτές φαίνεται να έχουν επηρεάσει και τον τρόπο που η ίδια η επιστήμη προσεγγίζει το ζήτημα αυτό.⁵⁴

Ο Ντελέζ, σκιαγραφώντας τους τρόπους με τους οποίους ο εγκέφαλος συλλαμβάνεται εννοιολογικά, κάνει μια διαφοροποίηση μεταξύ δυο προσεγγίσεων, μεταξύ δυο μοντέλων κατανόησής του. Το πρώτο μοντέλο αφορά την «κλασική» άποψη για τον εγκέφαλο το οποίο οργανώνεται σε δυο άξονες. Ο ένας άξονας αφορά τις έννοιες της «ολοκλήρωσης» και της «διαφόρισης». Ένας τρόπος για να καταλάβουμε αυτές τις έννοιες είναι ο εξής: στην προσπάθειά μας να εντοπίσουμε το είδος ενός πράγματος, απομακρυνόμαστε από τη συγκεκριμένη στην πιο αφηρημένη και γενική κατηγορία, εκτελώντας μια διαδικασία ολοκλήρωσης, δηλαδή, ενσωμάτωσης χαρακτηριστικών. Για παράδειγμα, η έννοια «άνθρωπος» ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά της στην πιο γενική έννοια «δίποδο», και εκείνη με τη σειρά της στην ακόμα πιο γενική έννοια «ον». Η διαφόριση συνιστά την ανάποδη προσέγγιση: ο νους εκκινεί από μια γενική κατηγορία και κινείται προς τον προσδιορισμό των συγκεκριμένων διαφορών που χαρακτηρίζουν τις ποικίλες ομαδοποιήσεις κάτω από αυτήν.

Στο δεύτερο άξονα της νοητικής λειτουργίας κατά την «κλασική» περίπτωση, βρίσκουμε δύο τρόπους συνειρμικής κίνησης του νου από στοιχείο σε στοιχείο: στον έναν τρόπο ο συσχετισμός στοιχείων συμβαίνει λόγω της ομοιότητάς τους. Με άλλα λόγια, οι μεταβάσεις οι οποίες φαίνεται να είναι πρόσφορες στην κίνηση της σκέψης αφορούν στοιχεία τα

51 «Ο Ρεναί πάντα έλεγε ότι τον ενδιέφερε ο εγκεφαλικός μηχανισμός, ο τρόπος λειτουργίας του νου, η διαδικασία της σκέψης, και ότι εκεί εντοπιζόταν το αληθινό στοιχείο του κινηματογράφου.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 232

52 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 232-233

53 «[Ο] διανοητικός κινηματογράφος [...] έχει αλλάξει επειδή [...] έχει αλλάξει η δική μας σύλληψη του εγκεφάλου και η δική μας σχέση με τον εγκέφαλο.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 233

54 «[Η] σχέση μας με τον εγκέφαλο δεν άλλαζε υπό την επίδραση της επιστήμης, ίσως να συνέβαινε το αντίστροφο, αν είχε αλλάξει πρώτα η σχέση μας με τον εγκέφαλο και να κατεύθυνε υπόγεια την επιστήμη.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 234

οποία μοιάζουν μεταξύ τους: όταν αντικρίζω κάτι, σκέφτομαι και εκείνο που του μοιάζει. Ο άλλος τρόπος συσχετισμού είναι η εγγύτητα: τα στοιχεία τα οποία εμφανίζονται χωρικά μαζί, τείνουν να διαδέχονται το ένα το άλλο στη σκέψη.⁵⁵

Ωστόσο, ο Ντελέζ διαπιστώνει πως αυτή η «κλασική θεωρία» της λειτουργίας του νου και του εγκεφάλου τροποποιείται. Και είναι ο Μπερξόν ένας από εκείνους τους στοχαστές ο οποίος κινείται προς μια διαφορετική προσέγγιση της σύλληψής τους.

Ο Μπερξόν κάνει μια απλή και σημαντική διαπίστωση: ο εγκέφαλος δεν είναι ένα όργανο σκέψης αλλά ένα όργανο δράσης και η λειτουργία του συνίσταται στην εισαγωγή ενός «κενού», ενός «διαστήματος» στο σύστημα ερέθισμα-απόκριση.⁵⁶ Είναι ακριβώς λόγω αυτού του διαστήματος όπου εμφανίζεται η δυνατότητα επιλογής μεταξύ εναλλακτικών τροχιών δράσης· είναι λόγω της σύλληψης του εγκεφάλου ως «κενού» όπου η δράση του υποκειμένου παύει να είναι μια αυτόματη αντίδραση σε ένα ερέθισμα.⁵⁷

Από μια τέτοια κατανόηση του εγκεφάλου αναδύεται μια νέα διάσταση της νευροεπιστήμης. Επιστήμονες όπως ο Βρετανός Στίβεν Ρόουζ [Steven Rose], ο οποίος έγραψε το βιβλίο *The Conscious Brain* (1973) έδωσε το στίγμα της κατάστασης της νευροεπιστήμης τη δεκαετία του '70,⁵⁸ και αποτέλεσε το επιστημονικό έρεισμα για μια νέα ανάγνωση του κινηματογράφου από τον Ντελέζ.

Σύμφωνα με το νέο αυτό μοντέλο κατανόησης του εγκεφάλου, ο τρόπος σύνδεσης των νευρώνων δεν προσομοιάζει με εκείνον ενός κλειστού ηλεκτρικού κυκλώματος· σε ένα τέτοιο κλειστό ηλεκτρικό κύκλωμα συνάδει η εικόνα ενός τηλεφωνικού κέντρου του προηγούμενου αιώνα, στο οποίο οι ελεύσεις των σημάτων προϋποθέτουν απλά το σωστό καλώδιο στη σωστή υποδοχή. Πρόκειται για ένα ντετερμινιστικό σύστημα οργάνωσης, η λει-

55 Ο Ντελέζ δε δίνει πολλές εξηγήσεις όταν αναφέρεται στην «κλασική» άποψη για τον εγκέφαλο, ούτε παρέχει ένα ιστορικό στίγμα. Όπως με απλό τρόπο σημειώθηκε ήδη, το ζήτημα της κλασικής σύλληψης του εγκεφάλου το προσεγγίζει ως εξής: «Η «κλασική» σύλληψη εκτυλισσόταν σύμφωνα με δυο άξονες: αφενός ολοκλήρωση και διαφόριση, αφετέρου συνειρμική σύνδεση, δια της εγγύτητας ή της ομοιότητας. Ο πρώτος άξονας είναι ο νόμος της έννοιας: συνιστά κίνηση, καθώς οδηγείται ακατάπαυστα σε ολοκλήρωση μέσα σε ένα όλον του οποίου εκφράζει την αλλαγή και καθώς διαφορίζεται αδιάκοπα ανάλογα με τα αντικείμενα μεταξύ των οποίων εγκαθίσταται. Τούτη η ολοκλήρωση-διαφόριση ορίζει επομένως την κίνηση ως κίνηση της έννοιας. Ο δεύτερος άξονας είναι ο νόμος της εικόνας: η ομοιότητα και η εγγύτητα καθορίζουν το πως θα περάσουμε από τη μια εικόνα στην άλλη.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 233

56 «[Ο] εγκέφαλος ήταν ταυτόχρονα κατακόρυφη οργάνωση ολοκλήρωσης-διαφόρισης και οριζόντια οργάνωση της συνειρμικής σύνδεσης. Η σχέση μας με τον εγκέφαλο ακολουθεί επί καιρό αυτούς τους δυο άξονες. Πιθανότατα ο Μπερξόν (ο οποίος υπήρξε, μαζί με τον Σοπενχάουερ, από τους λίγους φιλοσόφους που πρότεινε μια νέα σύλληψη του εγκεφάλου) εισήγαγε ένα βαθύ στοιχείο μετασχηματισμού: ο εγκέφαλος δεν ήταν παρά μόνο μια απόκλιση, ένα κενό, τίποτα περισσότερο από ένα κενό, ανάμεσα σε μια διέγερση και μια απάντηση.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 233

57 «[Ο] εγκέφαλος μας παρέχει το μέσο να «επιλέγουμε» μέσα στο αντικείμενο ό,τι αντιστοιχεί στις ανάγκες μας· εισάγοντας μια απόσταση ανάμεσα στην κίνηση που δεχόμαστε και την κίνηση που εκτελούμε, είναι ο ίδιος επιλογή με δυο τρόπους, διότι εντός του, δυνάμει των νευρικών οδών του, διαιρεί επ' άπειρον το ερέθισμα, καθώς επίσης διότι, σε σχέση με τα κινητικά κύτταρα του μυελού, μας αφήνει την επιλογή μεταξύ πολλών δυνατών αντιδράσεων [...]» *Ο μπερξονισμός*, σελ. 103.

58 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 248-249

τουργία του οποίου επιφέρει προβλέψιμα αποτελέσματα. Ωστόσο, η λειτουργία του εγκεφάλου και των νευρώνων, αποτελεί ένα πιο σύνθετο σύστημα. Η συναπτική δραστηριότητα συνιστά μια «τομή» σύμφωνα με τον Ντελέζ, και στην τομή αυτή λαμβάνουν χώρα συμβάντα η πιθανότητα εμφάνισης των οποίων ποικίλει. Ένα τέτοιο σύστημα περιγράφεται πια με όρους δυνητικότητας, παρά με όρους μηχανικής. Στο πλαίσιο της «νεο-νευροεπιστήμης» η λειτουργία του εγκεφάλου λαμβάνει το καθεστώς ενός πιθανοκρατικού συστήματος. Η νέα ιδέα του εγκεφάλου αναδεικνύει έναν εγκέφαλο ως ένα «σύστημα άκεντρο»,⁵⁹ το οποίο δεν μπορεί να λαμβάνεται πια ως μια κεντρικά οργανωμένη ολότητα, αλλά ως σύστημα οργανικά διασπαρμένων κυκλωμάτων, τα αποτελέσματα των λειτουργιών τους δε δύνανται να είναι εκ των προτέρων καθορισμένα.

Ενδεχομένως, θα μπορούσε κανείς να εγείρει ενστάσεις ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζεται ο εγκέφαλος σχεδόν μισό αιώνα μετά από την εποχή που γράφει ο Ντελέζ. Ωστόσο, ακόμα και αν δεν ανταποκρίνονται οι ιδέες που παραθέτει με τις τρέχουσες επιστημονικές θέσεις σχετικά με τον εγκέφαλο, εκείνο που έχει σημασία είναι το μοντέλο που οργανώνεται ώστε να αναγνωστεί ένα κομμάτι του μεταπολεμικού, κυρίως ευρωπαϊκού, κινηματογράφου. Είναι μέσα από μια τέτοια ανάγνωση του εγκεφάλου που μπορούμε να προσεγγίσουμε τα συμβάντα σε ταινίες όπως το *Σ' αγαπώ*, *Σ' αγαπώ* και να φωτίσουμε τις ταρχώδεις μνημονικές διαδικασίες που αναδεικνύει.

Ο Κλόντ Ρίντερ, πρωταγωνιστής της ταινίας του Ρενάι *Σ' αγαπώ*, *Σ' αγαπώ*, εγκαθίσταται σε μια συσκευή, σε ένα κουκούλι με εύκαμπτα τοιχώματα που μοιάζει με εγκέφαλο. Μόλις ενεργοποιηθεί η συσκευή, εκείνος θα μεταφερθεί στο παρελθόν. Ο Ρίντερ έχει συμφωνήσει να λάβει μέρος σε ένα πείραμα στόχος του οποίου είναι η μετάβασή του ήρωα στο παρελθόν για ένα λεπτό, και η επιβεβαίωση της μετάβασης αυτής κατά την επιστροφή του. Πρόκειται για ένα επίφοβο εγχείρημα, καθώς μπορεί να μην καταφέρει να επιστρέψει ποτέ στο παρόν. Ωστόσο, ο Ρίντερ δε φαίνεται να ανησυχεί. Έχει μόλις εξέλθει από μια κλινική μετά από μια απόπειρα αυτοκτονίας. Είναι ένας άνθρωπος μωδιασμένος απέναντι στη ίδια την ζωή, που καθίσταται έτσι ιδανικός υποψήφιος για το ριψοκίνδυνο πείραμα. Η συσκευή ενεργοποιείται και ο ήρωας φαίνεται να μεταφέρεται στο παρελθόν, σε ένα καλοκαιρινό απόγευμα στη θάλασσα.

59 «Η επιστημονική γνώση του εγκεφάλου εξελίχθηκε, διενεργώντας μια γενική ανακατανομή. [...] [Η] διαδικασία της συνειρμικής σύνδεσης προσέκρουε όλο και περισσότερο σε τομές μέσα στο συνεχές δίκτυο του εγκεφάλου, μικροσχισμές παντού που δεν ήταν απλώς κενά που έπρεπε να ξεπεραστούν, αλλά και τυχαίοι μηχανισμοί που εισάγονταν κάθε στιγμή μεταξύ εκπομπής και υποδοχής ενός συνειρμικού μηνύματος: επρόκειτο για την ανακάλυψη ενός πιθανοκρατικού ή ημιτυχαίου εγκεφαλικού χώρου, «an uncertain system». Με αυτές τις δυο έννοιες, ίσως μπορούμε να ορίσουμε τον εγκέφαλο ως άκεντρο σύστημα.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 234. Η φράση «αβέβαιο σύστημα» στο κείμενο έχει την εξής παραπομπή: «Πρόκειται για το πρόβλημα των νευρωνικών συνάψεων και την ηλεκτρική, ή και χημική, μετάδοση από τον ένα νευρώνα στον άλλο [...]. Η ίδια η ανακάλυψη των συνάψεων αρκούσε για να αναιρέσει την ιδέα ενός συνεχούς εγκεφαλικού δικτύου, αφού επέβαλλε μη αναγνώσιμα σημεία ή τομές. [Η] τομή έχει αυταξία και δεν ανήκει πια σε κανένα από τα δυο σύνολα που διαχωρίζει (πράγματι, στη συναπτική σχισμή, ορισμένα κυστίδια θα απελευθερώσουν ασυνεχείς ποσότητες χημικών μεσολαβητών ή «κβάντων»). Εξού και η ολοένα μεγαλύτερη σημασία του τυχαίου, ή, μάλλον, ημιτυχαίου, παράγοντα κατά τη νευρωνική μετάδοση. Ο Steven Rose επέμεινε σε αυτή τη πτυχή του προβλήματος [...]» [*Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 248-249]

Εδώ παρακολουθούμε διάφορες καταστάσεις να ξεδιπλώνονται, με τον πρωταγωνιστή να αναβιώνει στιγμιότυπα από τη ζωή του με τη σύντροφό του. Ο τρόπος που αυτές παρουσιάζονται είναι ασύνδετος, ενώ τα μνημονικά επεισόδια που εκκινούν από τα στιγμιότυπα αυτά φαίνεται να επαναλαμβάνονται και να ελίσσονται σε όλο και μεγαλύτερης διάρκειας ανακατασκευασμένες παραλλαγές τους. Τα μόλις λίγων δευτερολέπτων πλάνα των καλοκαιρινών του διακοπών, δίνουν χώρο σε επίσης σύντομα πλάνα από την εργασία του, και αυτά μπερδεύονται με άλλα πλάνα από την καθημερινή του ζωή. Εντός της τεράστιας συσκευής, η οποία συγκρατεί το σώμα του και πυροδοτεί τις εγκεφαλικές του διεργασίες, «τα στρώματα του παρελθόντος στα οποία ο πρωταγωνιστής παγιδεύεται πλήρως και τα ξαναζεί»,⁶⁰ ανακατεύονται και τεμαχίζονται. Τα πλάνα διαδέχονται το ένα το άλλο με απότομα κατ, ενώ το κάθε ένα ακολουθείται από ένα άλλο το οποίο παρουσιάζει, με φαινομενικά τυχαίο χρονικά τρόπο, το ξεδίπλωμα των μνημονικών επεισοδίων του Ρίντερ. Το μοντάζ του Ρενάι τεμαχίζει τα πλάνα παρουσιάζοντας τις ανολοκλήρωτες και συγκεχυμένες αναμνήσεις του πρωταγωνιστή, καθώς εκείνος παλινδρομεί από τον μηχανισμό-εγκέφαλο στον οποίο έχει βυθιστεί, προς τις παρελθούσες εμπειρίες του. Βρισκόμαστε εδώ σε αυτό που ο Ντελέζ ονομάζει «κινηματογράφο του εγκεφάλου».

Ενδεχομένως, η παρουσία του μηχανισμού ο οποίος μοιάζει με έναν ιδιόρρυθμο εγκέφαλο, και λειτουργεί ως όχημα για τα μνημονικά άλματα του ήρωα, να παραπλανά δίνοντας την εντύπωση πως λόγω της ύπαρξής του αιτιολογείται η ανάγνωση της ταινίας υπό την κατηγορία του «κινηματογράφου του εγκεφάλου». Ωστόσο, μια τέτοια ανάγνωση δεν αναφέρεται στο σκηνικό της ταινίας. Δεν αναφέρεται επίσης σε έναν κινηματογραφικό τύπο ο οποίος επικεντρώνεται σε νοητικές λειτουργίες των πρωταγωνιστών: οι σκέψεις του Ρίντερ και οι ταραγμένες αναμνήσεις του δεν είναι το ζητούμενο σε μια τέτοια προσέγγιση. Περισσότερο θα λέγαμε πως είναι η *μοντελοποίηση της ίδιας της ταινίας* στη δομή και στις λειτουργίες του εγκεφάλου η οποία προσκαλεί έναν τέτοιο χαρακτηρισμό.⁶¹ Σε έναν τέτοιο τύπο κινηματογράφου, *το σύμπαν της ταινίας καθίσταται ένας εγκέφαλος*.

Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα οι ταινίες που ακολουθούν μια τέτοια οδό οργάνωσης είναι πολλές και σημαντικές.⁶² Η ανάδειξη ενός τέτοιου συνόλου κινηματογραφικών ται-

60 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 136

61 «Ένας κινηματογράφος ο οποίος λειτουργεί ως εγκέφαλος, ταινίες που «προβάλλ[ουν] και μια εγκεφαλική διαδικασία. Ένας εγκέφαλος που αναβοσβήνει και επανασυνδέει ή δημιουργεί λούπες [...]» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 237. Ενώ σε άλλο σημείο, αναφερόμενος στον Ρενάι, ο Ντελέζ σημειώνει: «Στον κινηματογράφο, σύμφωνα με τον Ρενάι, πρέπει να συμβεί κάτι «γύρω από την εικόνα, πίσω από την εικόνα, ακόμα και στο εσωτερικό της εικόνας». Αυτό συμβαίνει όταν η εικόνα γίνεται χρονοεικόνα. Ο κόσμος έχει γίνει μνήμη, εγκέφαλος, επαλληλία εποχών ή λοβών, αλλά ο ίδιος ο εγκέφαλος έχει γίνει συνειδητοποίηση, συνέχιση των εποχών, δημιουργία ή ανάπτυξη όλο και πιο νέων λοβών, αναδημιουργία της ύλης [...]» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ.138.

62 Σύμφωνα με τον Ντελέζ στον Κιούμπρικ (Stanley Kubrick) ο εγκέφαλος εμφανίζεται συνεχώς. Στο 2001: *A Space Odyssey* έχουμε δύο εικόνες του εγκεφάλου που διατρέχουν την ταινία. Η μια είναι ο μαύρος μονόλιθος που φαίνεται να προάγει την ανθρώπινη εξέλιξη, ενώ η δεύτερη είναι ο «Χαλ», ο υπερ-υπολογιστής-εγκέφαλος, ο οποίος έχει καταλάβει το διαστημόπλοιο. Η ιδέα του εγκεφάλου εμφανίζεται στον Κιούμπρικ και στο *Dr. Strangelove*, αυτή τη φορά στην εικόνα του δωματίου ελέγχου και επιχειρήσεων. Ακόμα και στο *The Shining*, το περιβάλλον του ξενοδοχείου θα λέγαμε πως λειτουργεί σαν ένας γιγάντιος εγκέφαλος, ή μια προβολή του εγκεφάλου του πρωταγωνιστή. Στο *A Clockwork Orange* τον ρόλο του εγκεφάλου αναλαμβάνει η κοινωνία στο σύνολό της. Υπό αυτό το σκεπτικό, εμφανίζεται η

νιών, οι οποίες ανταποκρίνονται στο σύγχρονο μοντέλο του εγκεφάλου, με εξέχουσα την περίπτωση του Ρεναί, μας προτρέπει σε ένα πλησίασμα που θα επιτρέψει μια πιο προσεκτική παρατήρηση της *εσωτερικής τους οργάνωσης*. Μια τέτοια εκ του σύνεγγυς παρατήρηση μας επιτρέπει να αντιληφθούμε πως η κατάταξη ταινιών υπό την κατηγορία του «κινηματογράφου του εγκεφάλου» συνδέεται με τον τρόπο που είναι οργανωμένες οι εικόνες τους, καθώς και τον ορισμένο τρόπο σύνδεσης των εικόνων και των ήχων τους. Αν η κινηματογραφική ταινία μοντελοποιεί τη σύγχρονη για τον Ντελέζ άποψη για τον εγκέφαλο, αν η λειτουργία του εγκεφάλου περιγράφεται συνολικά ως ένα πιθανοκρατικό σύστημα, αν οι συνάψεις των νευρώνων είναι το πρότυπο του «κινηματογράφου του εγκεφάλου», τότε ο δρόμος προς την προσέγγιση των ταινιών αυτών περνάει *ανάμεσα* στις εικόνες και *ανάμεσα* στις εικόνες και τους ήχους. Αναδύεται, δηλαδή, από εκείνα τα στοιχεία που σχετίζονται με τη συναπτική δραστηριότητα. Πρόκειται για μια κινηματογραφική σύνταξη τομών η οποία δεν προωθεί το *πέρασμα* και τη *σύνδεση*, αλλά την *επανασύνδεση* των κινηματογραφικών στοιχείων, οδηγώντας κάθε φορά σε κυμαινόμενα αποτελέσματα.

Ο Ντελέζ αναπτύσσει μια θεωρία η οποία αναφέρεται σε δυο τύπους μοντάζ. Στον έναν, στο κλασικό μοντάζ, η τομή ανάμεσα σε δυο πλάνα ανήκει σε ένα από τα δυο κομμάτια του φιλμ, ανήκει είτε στο κομμάτι του φιλμ που προηγείται είτε σε εκείνο που έπεται. Τα δύο πλάνα αποτελούν δύο *σύνολα* και η τομή συνδέεται είτε με το ένα που τελειώνει είτε με το άλλο που αρχίζει. Ο θεατής κατά την παρακολούθηση της ταινίας παράγει μια *γέφυρα σύνδεσης* η οποία ενώνει νοηματικά το κενό μεταξύ των δύο πλάνων, λόγω του αναμενόμενου χαρακτήρα του.⁶³ Ο Ντελέζ ξεχωρίζει αυτόν τον τύπο μοντάζ με έναν άλλο στον οποίο η τομή εμφανίζεται ως μη κανονική.

Η *μη κανονική τομή* δεν ανήκει σε κάποια από τις δύο σειρές πλάνων.⁶⁴ Σε μια τέτοια περίπτωση, αναδύεται ένα *απόλυτο κενό* μεταξύ των δύο σειρών εικόνων. Το ένα πλάνο «δεν έχει τέλος» ενώ το επόμενο «δεν έχει αρχή». Υπάρχει μια *άβυσσος* μεταξύ τους, ένα κενό που αυτονομείται, ανάμεσα σε δυο σειρές εικόνων που βρέθηκαν η μια πλάι στην άλλη.⁶⁵

ιδέα της κοινωνίας σαν ένα είδος εγκεφάλου ο οποίος ασχολείται με τον έλεγχο του ανθρώπου – κάτι που εντοπίζουμε και στο *Alphaville* του Γκοντάρ (Jean-Luc Godard), αν και ο Ντελέζ τον κατατάσσει στους κινηματογραφιστές του σώματος.

63 «Ο λεγόμενος κλασικός κινηματογράφος χρησιμοποιεί πρωτίστως εικόνες σε αλληλουχία και υπάγει τις τομές σε αυτή την αλληλουχία. Σύμφωνα με τη μαθηματική αναλογία, οι τομές που χωρίζουν δυο σειρές εικόνων είναι ρητές, με την έννοια ότι συνιστούν άλλοτε την τελευταία εικόνα της πρώτης σειράς και άλλοτε την πρώτη εικόνα της δεύτερης. [...] Ο χρόνος είναι συνεπώς κατ'ουσίαν το αντικείμενο μιας έμμεσης αναπαράστασης, βάσει των σύμμετρων σχέσεων και των «ρητών» τομών που οργανώνουν την ακολουθία ή την αλληλουχική σύνδεση των εικόνων-κίνηση.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 235-236

64 «[Ο] σύγχρονος κινηματογράφος [...] θα προσδιορίζεται ιδεατά από μια αντιστροφή, έτσι ώστε η εικόνα να αποσυνδεθεί από την αλληλουχία και η τομή να αποκτήσει αυταξία. Η τομή ή το διάκενο ανάμεσα σε δυο σειρές εικόνων δεν ανήκει πια ούτε στη μια ούτε στην άλλη σειρά: ισοδυναμεί με μια άρρητη τομή, που καθορίζει τις μη σύμμετρες σχέσεις μεταξύ εικόνων. Δεν είναι επομένως ούτε ένα χάσμα το οποίο θα έπρεπε να δρασκειλίσουν οι συνειρόμενες εικόνες [...]» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 236

65 Ο Όζου υπήρξε ο πρόδρομος του κενού πλάνου. «[Υ]πήρξε ήδη στον βωβό κινηματογράφο εκείνος που επινόησε τους κενούς και ασύνδετους χώρους, ακόμα και τις νεκρές φύσεις, που αποκάλυπταν τις βάσεις της οπτικής εικόνας και την υπέβαλαν ως τέτοια σε μια στρωματογραφική ανάγνωση.» *Κινημα-*

Από τέτοιες μη κανονικές τομές αποτελείται σχεδόν ολοκληρωτικά η ταινία *Σ' αγαπώ, Σ' αγαπώ*. Παρακολουθούμε πλάνα τα οποία βρίσκονται διαρκώς εκτός τόπου. Η περιήγηση του Ρίντερ στα μονοπάτια του δυνητικού παρελθόντος, και η ανακατασκευή της μνήμης του, αποδίδεται από κατ' η βιαιότητα των οποίων είναι αποτέλεσμα ακριβώς της *μη κανονικότητας*, της ασυνέχειας των μεταβάσεων που παράγεται από τη γειτνίαση ασύνδετων πλάνων που αποδίδουν διαφορετικές εποχές. Το κενό, έτσι, παράγει μια ιδιόρρυθμη εικόνα του χρόνου. Η ενθύμηση του πρωταγωνιστή ενώνει απομακρυσμένες στιγμές και ασύμβατες στρωματικές περιοχές του χρόνου.⁶⁶ Σε αυτή τη σπειροειδή τροχιά της μνημονικής διεργασίας του ήρωα, το κοντινό γίνεται μακρινό και το μακρινό κοντινό. Η μνημονική διεργασία του Ρίντερ φαίνεται να διανοίγει εγκάρσιες οδούς στα στρώματα του παρελθόντος, παράγοντας νέες συνέχειες από τις ασυνέχειες, διαπλέκοντας τα στρώματα σε βαθμό που διαφορετικές εποχές φτάνουν να συνυπάρχουν. Τελικά, η ανάμειξη των στρωμάτων σε κάθε τεμαχισμό συνιστά και έναν ανασχηματισμό των συμβάντων.⁶⁷

Ο Ντελέζ ονομάζει αυτήν τη συνένωση διαφορετικών καταστάσεων, την ανακατανομή συμβάντων διαφορετικών εποχών και διαφορετικών εκδοχών, «στρώματα μετασχηματισμού».⁶⁸ Αν το «κάθε στρώμα του παρελθόντος είναι ένα συνεχές»,⁶⁹ στον Ρενάι τα στρώματα ανασχηματίζονται ανάλογα με τη *σύνταξη* υπό την οποία οργανώνονται οι εικόνες.

Στο εγκεφαλικό αυτό παιχνίδι, οι εικόνες αντικειμένων που αναδεικνύονται στα πλάνα, δε συνιστούν απλά σημεία σε διασταυρώσεις που αναδρομολογούν τις νοητικές λειτουργίες των ηρώων. Δεν είναι απλά δείκτες εποχών αλλά η οργάνωσή τους αντιστοιχεί σε κάποιο επίπεδο σκέψης του πρωταγωνιστή. Η ιδιαίτερη κατανομή και τροποποίηση των λειτουρ-

τογράφος II, η χρονοεικόνα, σελ. 271.

66 Στο *Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ* «η παρελθούσα στιγμή [...] μοιάζει με λαμπερό σημείο που ανήκει σε ένα στρώμα, από το οποίο δεν μπορεί να αποσπαστεί. Αμφίσημη στιγμή, μπορεί να συμμετέχει ακόμα και σε δυο στρώματα, τον έρωτα για την Κατρίν και την παρακμή του ίδιου έρωτα. Έτσι ο ήρωας, για να μπορέσει να τον ξαναζήσει, θα πρέπει να διατρέξει ξανά αυτά τα στρώματα, διατρέχοντας ως εκ τούτου και πολλά άλλα (πριν γνωρίσει την Κατρίν, μετά το θάνατο της Κατρίν). Στη μνήμη ενός ανθρώπου, αναμειγνύονται με αυτό τον τρόπο κάθε είδους περιοχές, καθώς πηδάει από τη μια στην άλλη [...]. Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα, σελ. 131.

67 «[Τ]α διάφορα είδη συνεχούς ή οι στρώσεις δεν παύουν να τεμαχίζονται την ίδια στιγμή που ανασχηματίζονται, από τη μια εποχή στην άλλη. Στο *Σ' αγαπώ, Σ' αγαπώ*, ένα μόνιμο ανακάτεμα θα κάνει κοντινό ό,τι είναι μακρινό, και μακρινό το κοντινό. Το συνεχές τεμαχίζεται ακατάπαυστα, για να δώσει ένα άλλο συνεχές, επίσης σε τεμαχισμό. Οι τεμαχισμοί είναι αδιαχώριστοι από την τοπολογία, δηλαδή το μετασχηματισμό ενός συνεχούς. Υπάρχει εν προκειμένω ένας τεχνικός τονισμός, ουσιώδης για τον κινηματογράφο. [Τ]ο κοφτό μοντάζ δεν αντιτίθεται στα πανοραμικά πλάνα και στα τράβελινγκ: είναι το ακριβές σύστοιχό τους και σηματοδοτεί την εποχή του μετασχηματισμού τους. [...] Όπως οι τομές στα μαθηματικά, τα κοψίματα δεν δηλώνουν πλέον διακοπή της συνέχειας, αλλά μεταβλητούς επιμερισμούς μεταξύ των σημείων του συνεχούς.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 133-134

68 «[Ο] Ρενάι [...] μετατρέπει τον κινηματογράφο στο κατεξοχήν εγκεφαλικό παιχνίδι: παράδειγμα, [...] οι τεμαχισμοί δια μετασχηματισμού των στρωμάτων στο *Σ' αγαπώ, Σ' αγαπώ*. Ο ήρωας παραπέμπεται σε ένα λεπτό του παρελθόντος του, το οποίο όμως επανασυνδέεται αέναα σε μεταβλητές ακολουθίες, με διαδοχικές λήψεις. [...] Πρόκειται για ένα χώρο τοπολογικό και ταυτόχρονα πιθανοκρατικό.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 235.

69 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 132

γιών τους, συνιστούν ένα συγκεκριμένο σύνολο μετασχηματισμών από ένα στρώμα του παρελθόντος σε ένα άλλο, που αντιστοιχεί σε ένα πλήθος νοητικών συνεχών.⁷⁰ Οι εικόνες αντικειμένων είναι στοιχεία σε διαδικασίες μετασχηματισμών, που αποδίδονται με επάλληλους τεμαχισμούς των πλάνων, ενώ κάθε τέτοιος τεμαχισμός ανακαθορίζει το ίδιο το συμβάν που αναδύεται.

Ο πρωταγωνιστής επανέρχεται στο λεπτό όπου έβγαине από τη θάλασσα, και αυτή η στιγμή «θα επαναληφθεί και θα τροποποιηθεί σε όλη την ταινία.»⁷¹ Η στιγμή που ο Ρίντερ εξέρχεται από τη θάλασσα θα ενωθεί με άλλες χρονικές περιοχές, με άλλες στιγμές, με άλλα κυμαινόμενα συμβάντα στη ζωή του, ώστε σε κάθε τεμαχισμό να πραγματώνεται μια επανασύνδεση. Ο Ρίντερ όχι απλά «κολύμπησε, κολυμπά και θα κολυμπήσει» ενώ είχαν, έχουν και θα έχουν συμβεί όλα τα υπόλοιπα. Σε κάθε τομή, σε κάθε κατ, σε κάθε σκέψη του Ρίντερ, καθώς ένα στρώμα παρελθόντος, μια εποχή, διαπλέκεται με μια άλλη, το συμβάν ανασχηματίζεται: ο Ρίντερ είναι στη θάλασσα, και μόλις βγαίνει από το διαμέρισμά του, και τώρα τακτοποιεί τα χαρτιά του στη δουλειά... Ο Ρίντερ είναι στη θάλασσα, και ακούει μουσική με την Κατρίν στο διαμέρισμά τους, και τώρα κατεβαίνει τρέχοντας τον αμμόλοφο...⁷² – Σκότωσε άραγε την Κατρίν, η μήπως ήταν ατύχημα;⁷³ Απάντηση δε μπορεί να δοθεί· η μνημονική ανακατασκευή μέσα από την ανάμειξη των στρωμάτων του παρελθόντος έχει καταστήσει τα συμβάντα απροσδιόριστα. Η άμεση χρονοεικόνα που κατασκευάζουν τα μνημονικά περάσματα υπό την επίδραση της οργάνωσης της ταινίας στη δομή του εγκεφάλου, έχουν το χαρακτήρα χρονικού πανοράματος ενός εγκεφαλικού παιχνιδιού απροσδιόριστου, ανοιχτού.

Το κενό, το οποίο φαίνεται να είναι ο κατεξοχήν τύπος οργάνωσης ενός σημαντικού μέρους του σύγχρονου κινηματογράφου, αποκτά το ίδιο μια μορφή. Είναι ένα μαύρο καρέ, ένα παράταιρο τυπογραφικό στοιχείο, είναι εμβόλιμες αρνητικές εικόνες στην κανονική ροή των πλάνων.⁷⁴ Η τομή αποκτά μια διάρκεια εντός της κινηματογραφικής ταινίας, προσλαμβάνει μια μορφή, αναδεικνύεται και αυτή ως θέμα στον σύγχρονο κινηματογράφο. Η τομή επιμερίζοντας, αποκαλύπτει και καλλιεργεί μια περιοχή: το διάστημα αναπτύσσεται

70 «[Ο] Ρεναί πάντα έλεγε πως τον ενδιέφερε ακριβώς ο εγκέφαλος, ο εγκέφαλος ως κόσμος, ως μνήμη, ως «μνήμη του κόσμου». Με τον πιο συγκεκριμένο τρόπο, ο Ρεναί φτάνει σε έναν κινηματογράφο, δημιουργεί έναν κινηματογράφο με μοναδικό πρωταγωνιστή τη Σκέψη. Κάθε χάρτης, με αυτή την έννοια, είναι νοητικό συνεχές, δηλαδή ένα στρώμα παρελθόντος χάρη στο οποίο μια κατανομή των λειτουργιών αντιστοιχεί σε έναν επιμερισμό των αντικειμένων. [...] Το διάγραμμα στον Ρεναί θα είναι μια επισύρευση χαρτών που ορίζει ένα σύνολο μετασχηματισμών από στρώμα σε στρώμα, με τις ανακατανομές των λειτουργιών και τους τεμαχισμούς των αντικειμένων [...]» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 134-135

71 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 141

72 «[Ο]ι εικόνες δεν παραδίδονται βέβαια στην τύχη, αλλά υπάρχουν μόνο επανασυνδέσεις που υπόκεινται στην τομή, αντί για τομές υποκείμενες στην αλληλουχική σύνδεση. Όπως στο *Σ' αγαπώ, Σ' αγαπώ*, επιστροφή στην ίδια εικόνα, αλλά στο πλαίσιο μιας νέας σειράς. [...] [Δ]εν υπάρχουν πια συνειρόμενες εικόνες σε αλληλουχία αλλά μόνο επανασυνδέσεις ανεξάρτητων εικόνων. Αντί να έχουμε μια εικόνα μετά την άλλη, έχουμε μια εικόνα *συν* μια άλλη, και κάθε πλάνο αποκαδράρεται σε σχέση με το καδράρισμα του επόμενου πλάνου.» [*Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 236]

73 *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 133

74 Μορφές κενού που συναντά κανείς στο *Alphaville*.

ως πλάνο, ένα πλάνο κενό στο οποίο βρίσκει το χώρο της η μουσική,⁷⁵ η οποία λειτουργεί ως όχημα με το οποίο διατρέχει κανείς τα χρονικά στρώματα, τα συναισθήματα, δηλαδή τις εποχές.⁷⁶

Τελικά, το κενό, η ασυνεχής και αυτονομημένη τομή, το μαύρο καρέ, τα κενά πλάνα, συνιστούν ένα κάλεσμα· προτρέπουν σε μια πιθανοκρατική επανασύνδεση. Αν η σύλληψη τόσο του εγκεφάλου όσο και της μνήμης ως τομές⁷⁷ διαρθρώνουν τις σύγχρονες κινηματογραφικές ταινίες στη βάση του επιμερισμού, τι βρίσκεται πριν και μετά των κινηματογραφικών στοιχείων που επιμερίζουν; Τι βρίσκεται εντός της τομής, μεταξύ των τεμαχισμένων πλάνων, κατά μήκος των θεματοποιημένων σχισμάτων; Βρίσκεται η σκέψη του θεατή.

75 Πρόκειται για την περίπτωση της ταινίας του Ρεναί *Ο έρωτας σε θάνατο*, στην οποία πλάνα σωματιδίων επανέρχονται στην πορεία της ταινίας, οργανώνοντάς της σε μέρη. Ο Ντελέζ σημειώνει: «[Η] τομή μπορεί να παρουσιαστεί υπό πολυποίκιλες οπτικές μορφές: είτε υπό τη στάσιμη μορφή μιας ακολουθίας ασυνήθιστων εικόνων, «ανώμαλων», που έρχονται να διακόψουν την ομαλή αλληλουχική σύνδεση των δύο ακολουθιών· είτε υπό τη διευρυμένη μορφή της μαύρης ή λευκής οθόνης και των παραγώγων τους.» Η άρρητη αυτή τομή «[μ]πορεί επίσης να είναι ένα μουσικό ενέργημα, με την έννοια ότι η μουσική θα βρει τον φυσικό της τόπο στη μαύρη οθόνη με χιόνι που έρχεται να διακόψει τις ακολουθίες εικόνων, και θα γεμίσει αυτό το διάστημα, ώστε να κατανείμει τις εικόνες σε δυο σειρές που ανασχηματίζονται συνεχώς: πρόκειται για την οργάνωση της ταινίας *Ο έρωτας σε θάνατο* του Ρεναί, όπου η μουσική του Χένστε ακούγεται μόνο κατά τα διαστήματα, παίρνοντας μια κινητική διαζευκτική λειτουργία μεταξύ των δυο σειρών, από το θάνατο στη ζωή και από τη ζωή στο θάνατο.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 273.

76 «Ο Ρεναί δήλωνε συχνά πως δεν τον ενδιέφεραν τα δραματικά πρόσωπα, οι χαρακτήρες, αλλά τα αισθήματα τα οποία μπορούσαν να βγάλουν από μέσα τους [...] ανάλογα με τις περιοχές του παρελθόντος όπου τοποθετούνταν. Τα πρόσωπα ανήκουν στο παρόν, ενώ τα αισθήματα βυθίζονται στο παρελθόν. Τα αισθήματα γίνονται δραματικά πρόσωπα [...]. Η μουσική προσλαμβάνει εδώ όλη της τη σπουδαιότητα. [...] [Τ]ο αίσθημα είναι αυτό που δεν παύει να ανταλλάσσεται, να κυκλοφορεί από το ένα στρώμα στο άλλο, κατ' αναλογία προς τους μετασχηματισμούς. Ωστόσο, όταν οι μετασχηματισμοί δημιουργούν και οι ίδιοι ένα στρώμα που διασχίζει όλα τα άλλα, φαίνεται λες και το αίσθημα απελευθερώνει τη συνείδηση ή τη σκέψη που την είχε διογκώσει: μια συνειδητοποίηση σύμφωνα με την οποία [...] τα αισθήματα [είναι] τα αληθινά σχήματα ενός πολύ συγκεκριμένου «εγκεφαλικού παιχνιδιού». Η ύπνωση αποκαλύπτει τη σκέψη στον εαυτό της. Με την ίδια κίνηση, ο Ρεναί υπερβαίνει τα δραματικά πρόσωπα προς τα αισθήματα και τα αισθήματα προς τη σκέψη, τα δραματικά πρόσωπα της οποίας είναι. Γι' αυτό ο Ρεναί επαναλαμβάνει πως ενδιαφέρεται μόνο για ό,τι συμβαίνει στον εγκέφαλο, στους εγκεφαλικούς μηχανισμούς, μηχανισμούς τερατώδεις, χαοτικούς ή δημιουργικούς. Αν τα αισθήματα συνιστούν εποχές του κόσμου, η σκέψη είναι ο μη χρονολογικός χρόνος που τους αντιστοιχεί. Αν πάλι συνιστούν στρώματα του παρελθόντος, η σκέψη, ο εγκέφαλος, είναι το σύνολο των μη εντοπίσιμων σχέσεων μεταξύ όλων αυτών των στρωμάτων [...].» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 137-138.

77 «Την υποκειμενικότητα-ενθύμηση, πρώτη έκφανση της μνήμης (καθώς η ενθύμηση είναι αυτό που έρχεται να πληρώσει τη διάσταση, να ενσαρκωθεί ή να ενεργοποιηθεί στο καθεαυτό εγκεφαλικό μεσοδιάστημα).» *Ο μπερξονισμός*, σελ 103

Εικόνα-χρόνος-μνήμη-σκέψη

Σκηνοθέτες όπως ο Ρεναί, μας παρέχουν ένα νέο τρόπο επέκτασης της αντίληψης του χρόνου. Αυτές οι ταινίες δίνουν την αίσθηση της εισχώρησης σε ένα πείραμα στο οποίο η χρήση της κινηματογραφικής τεχνολογίας επεκτείνει την εμπειρία μας σε σχέση με το χρόνο, ένα χρόνο δυνητικό, κυμαινόμενο, παραγωγικό. Δεν είναι τυχαίο που ο Ρεναί είναι ο μεγάλος σκηνοθέτης του Ντελέζ, τόσο σε σχέση με το χρόνο, όσο και σε σχέση με τη δυνητικότητα και τη μνήμη, έννοιες άλλωστε στο σκεπτικό του Ντελέζ στενά συνδεδεμένες.

Τον Ντελέζ ενδιαφέρει η δυνητικότητα. Τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα το είδος των μεταβάσεων που εμφανίζονται μεταξύ δυνητικών καταστάσεων. Η σχέση μεταξύ της κινηματογραφικής εικόνας και της αντίληψης του χρόνου, συμβαδίζει με την έννοια της δυνητικότητας. Είναι ακριβώς η εμπειρία του χρόνου η οποία, μέσω του κινηματογράφου, αποδίδεται ως κάτι δυνητικό. Στην καρδιά της κινηματογραφικής άμεσης χρονοεικόνας ο χρόνος και η δυνητικότητα συνυπάρχουν.

Η άμεση χρονοεικόνα είναι εκείνη η οργάνωση της κινηματογραφικής εικόνας η οποία παρουσιάζει το χρόνο ως το κυρίαρχο φαινόμενο. Αυτό που κάνει η χρονοεικόνα είναι να προσφέρει στις αισθήσεις μας τη διαδικασία της *βουτιάς* στα «γνήσια παρελθόντα», τα δικά μας και του κόσμου, μέσα από τα μάτια των ηρώων που παρακολουθούμε.

Σε αυτή τη *βουτιά*, περνώντας μέσα από εγκεφάλους χαρακτήρων και όλα τα κανάλια ενθύμησης που εκείνοι ενεργοποιούν, ο χρόνος γίνεται σκέψη καθώς σε αυτή τη δυνητικότητα της προσέγγισης των στρωμάτων του παρελθόντος, η οποία αποδίδεται με την αποσπασματικότητα των πλάνων, τον κατακερματισμένο, ασυνεχή, αποσυνδεδεμένο και αποσχισμένο χαρακτήρα τους, νέες ιδέες ανακύπτουν. Το κενό γίνεται η προϋπόθεση της σκέψης. Διότι, η δύναμη του σκέπτεσθαι, σύμφωνα με τον Ντελέζ, έρχεται από το «άσκεφτο», από εκείνο που δεν προσφέρεται στη σκέψη.⁷⁸ Αν οι άμεσες χρονοεικόνες προσλαμβάνουν μια ποιότητα σκέψης και στοχαστικής ανταπόκρισης από τους θεατές, είναι ακριβώς επειδή δεν προσφέρουν μια οριστική λύση. Η παρακολούθησή τους είναι η ίδια ένα πιθανοκρατικό γεγονός, και συμβαίνει κατά μήκος των ασύμβατων στοιχείων τους, των τομών τους. Οι τομές είναι τα διαστήματα εντός των οποίων οι δυνατότητες διανοίγονται. Το κενό συνιστά τη διακλάδωση, το άνοιγμα προς τη δυνατότητα, τη μεταμόρφωση, τον ανασχηματισμό και την επινόηση.

Η εμπειρία της βύθισης στο χρόνο, που σύμφωνα με την μπερξονική προοπτική είναι η μνήμη, δηλαδή εκείνο το απύθμενο ρεζερβουάρ παρελθόντος-παρόντος από το οποίο ξε-

78 «Αφενός, η κινηματογραφική εικόνα μετατρέπεται σε άμεση αναπαράσταση του χρόνου, σύμφωνα με τις μη σύμμετρες σχέσεις και τις άρρητες τομές. Αφετέρου, αυτή η χρονοεικόνα συσχετίζει τη σκέψη με ένα άσκεφτο, το ανεπίκλητο, το ανεξήγητο, το μη αποφασίσιμο, το ασύμμετρο. Το έξω ή η ανάποδη όψη των εικόνων έχουν αντικαταστήσει το όλον, ενώ ταυτόχρονα το διάκενο ή η τομή έχουν αντικαταστήσει τη συνειρμική σύνδεση.» *Κινηματογράφος II, η χρονοεικόνα*, σελ. 236

πηδούν δυνητικά τα πράγματα, γίνεται σκέψη. Παρακολουθώντας μια ταινία-για-τη-μνήμη, «θυμάμαι», σημαίνει τελικά «σκέφτομαι». Η άμεση χρονοεικόνα, έχοντας αποδεσμευτεί από την απόδοση του κόσμου και της κίνησής του που μας παρείχε η έμμεση χρονοεικόνα, αποκτά ένα νέο σκοπό και αυτός είναι να πυροδοτεί τη σκέψη.

Η σκέψη αυτή δεν έχει στόχο να αναπαραστήσει, να καθρεφτίσει τον κόσμο ή να συλλάβει την *αντικειμενική αλήθεια* των πραγμάτων. Ο σκοπός της σκέψης της άμεσης χρονοεικόνας είναι να παράξει, να σκαρφιστεί. Και, αντίστοιχα η μνήμη, η διαδικασία της ενθύμησης, δεν αναζητά αντικειμενικά στοιχεία, τεκμήρια πάνω στα οποία θα πατήσει για να αναπτυχθεί. Η ενθύμηση είναι καταβύθιση στο δυνητικό, που δεν επιδέχεται οριστικοποίηση· διανοίγει οδούς και ανασχηματίζει το περιεχόμενό της διαρκώς. Η μνήμη είναι η ίδια ένα παράταιρο κενό, ένα παραγωγικό κενό, και η συμπλήρωση αυτού του κενού. Είναι σύστοιχη του χρόνου, ο οποίος συνεχώς αντιστρέφει το ζευγάρι δυνητικού-ενεργού, αενάως αποκαλύπτοντας δυνητικότητες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- DELEUZE, Gilles, *Ο μπερξονισμός*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2019
DELEUZE, Gilles, *Κινηματογράφος 1 Η εικόνα κίνηση*, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2004
DELEUZE, Gilles, *Κινηματογράφος 2 Η χρονοεικόνα*, εκδ. Νήσος, Αθήνα, 2004
BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Εισαγωγή στην τέχνη του Κινηματογράφου*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2004

ΤΑΙΝΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Citizen Kane* (1941), Orson Welles
Hiroshima Mon Amour (1959), Alain Resnais
Je t'aime, je t'aime (1968), Alain Resnais
L'Avventura (1960), Michelangelo Antonioni
L'Année dernière à Marienbad (1961), Alain Resnais
L'Amour à mort (1984), Alain Resnais
Providence (1977), Alain Resnais
Smoking/No Smoking (1993), Alain Resnais
Stromboli (1950), Roberto Rossellini
2001: A Space Odyssey (1968), Stanley Kubrick
The Shining (1980), Stanley Kubrick
A Clockwork Orange (1971), Stanley Kubrick
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964), Stanley Kubrick
Alphaville (1965), Jean-Luc Godard