

Gilles Deleuze

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ II
Η ΧΡΟΝΟΕΙΚΟΝΑ

Μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας
Επιμέλεια: Κική Καψαμπέλη

νήσος
ΑΘΗΝΑ 2010

I. ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ-ΚΙΝΗΣΗ

Ενάντια σε όσους όριζαν τον ιταλικό νεορεαλισμό βάσει του κοινωνικού του περιεχομένου, ο Μπαζέν επικαλούνταν την αναγκαιότητα αισθητικών μορφικών κριτηρίων. Κατά τον ίδιο, η πραγματικότητα έπαιρνε μια νέα μορφή, η οποία θεωρούνταν πως ήταν διασκορπιστική, ελλειπτική, περιπλανώμενη ή αιωρούμενη και μοιρασμένη σε μπλοκ, με συνδέσεις ηθελημένα αδύναμες και άστατα συμβάντα. Το πραγματικό δεν αποτελούσε πλέον προϊόν αναπαραστάσης ή αναπαραγωγής παρά μόνο «στόχευσης». Αντί να αναπαριστά ένα πραγματικό ήδη αποκωδικοποιημένο, ο νεορεαλισμός στόχευε σε ένα πραγματικό προς αποκωδικοποίηση, πάντοτε αμφιλεγόμενο. Γι' αυτό και το πλάνο-σεκάνς έτεινε να αντικαταστήσει το μοντάζ των αναπαραστάσεων. Ο νεορεαλισμός επινοούσε συνεπώς έναν νέο τύπο εικόνας, για τον οποίο ο Μπαζέν πρότεινε την ονομασία «εικόνα-γεγονός».¹ Η θέση αυτή του Μπαζέν ήταν απείρως πλουσιότερη από εκείνη που αντιμεχόταν, και έδειχνε πως ο νεορεαλισμός δεν περιοριζόταν στο περιεχόμενο των πρώτων του εκδηλώσεων. Ωστόσο αμφότερες οι θέσεις έθεταν το πρόβλημα στο επίπεδο της πραγματικότητας: ο νεορεαλισμός παρουσίαζε «ένα πλεόνασμα πραγματικότητας», μορφικό ή υλικό. Παρ' όλα αυτά, δεν είμαστε σίγουροι αν το πρόβλημα τίθεται έτσι στο επίπεδο του πραγματικού, είτε ως προς τη μορφή είτε ως προς το περιεχόμενο. Μήπως περισσότερο στο επίπεδο του «νοητικού», με όρους σκέψης; Μήπως μια τέτοια ανατροπή στην οποία υποβαλλόταν το σύνολο των εικόνων-κίνηση –εικόνα-αντίληψη, εικόνα-δράση και εικόνα-συναίσθημα– οφειλόταν πάνω απ' όλα στην εισβολή ενός νέου στοιχείου, το οποίο θα εμπόδιζε την αντίληψη να προεκταθεί σε δράση, για να τη συνδέσει με τη σκέψη και, προοδευτικά, θα υπήγαγε την εικόνα στις ανάγκες νέων σημείων, που θα την οδηγούσαν πέρα από την κίνηση;

Τι ακριβώς εννοεί ο Τσαβατίνι όταν ορίζει το νεορεαλισμό ως τέχνη της συνάντησης, των αποσπασματικών, εφήμερων, διακεκομμένων, αποτυχημένων συναντήσεων; Αυτό ισχύει για τις συναντήσεις στην *Παιζά* του Ροσελίνι ή στον *Κλέφτη ποδηλάτων* του Ντε Σίκα. Και στο *Ουμπέρτο Ντ.*, ο Ντε Σίκα δημιουργεί τη διάση-

μη σεκάνς που παραθέτει ως παράδειγμα ο Μπαζέν: η νεαρή υπηρέτρια μπαίνει το πρωί στην κουζίνα, εκτελεί μια σειρά μηχανικών και βαριεστημένων κινήσεων, καθαρίζει λίγο, διώχνει τα μυρμήγκια ρίχνοντάς τους νερό, παίρνει το μύλο του καφέ, κλείνει την πόρτα με την άκρη του απλωμένου ποδιού της. Και καθώς τα μάτια της στρέφονται προς την εγκυμονούσα κοιλιά της, μοιάζει να αποκαλύπτεται όλη η εξαθλίωση του κόσμου. Ιδού πώς, σε μια συνηθισμένη ή καθημερινή κατάσταση, κατά τη διάρκεια μιας σειράς ασήμαντων κινήσεων, οι οποίες όμως υπακούουν όλο και περισσότερο σε απλά αισθητηριοκινητικά σχήματα, ξαφνικά εμφανίζεται μια *αμιγής οπτική κατάσταση*, για την οποία η υπηρέτριά του δεν διαθέτει καμία απάντηση ή αντίδραση. Τα μάτια και η κοιλιά φτάνουν σε μια συνάντηση... Βέβαια, οι συναντήσεις μπορεί να πάρουν εντελώς διαφορετικές μορφές, να επιτύχουν ακόμα και το εξαιρετικό, αλλά διατηρούν παρ' όλα αυτά τον ίδιο τύπο. Ας πάρουμε το παράδειγμα της μεγάλης τετραλογίας του Ροσελίνι, η οποία όχι μόνο δεν σηματοδοτεί την εγκατάλειψη του νεορεαλισμού αλλά αντιθέτως την τελειοποίησή του. Το *Γερμανία έτος μηδέν* παρουσιάζει ένα παιδί που επισκέπτεται μια ξένη χώρα (γι' αυτό και η ταινία κατηγορήθηκε για έλλειψη κοινωνικής θεμελίωσης, κάτι που θεωρούσαν προϋπόθεση του νεορεαλισμού) και πεθαίνει εξαιτίας των όσων βλέπει. Το *Στρόμπολι* κινηματογραφεί μια ξένη που θα έχει μια βαθύτατη αποκάλυψη του νησιού, πόσο μάλλον όταν δεν διαθέτει καμία αντίδραση για να μετριάσει ή να αντισταθμίσει τη βία των όσων βλέπει, την ένταση και τη φρίκη του ψαρέματος του τόνου («ήταν τρομακτικό...»), την ξαφνική δύναμη της έκρηξης («ώς εδώ ήταν, φοβάμαι, τι μυστήριο, τι ομορφιά, Θεέ μου...»). Το *Ευρώπη 51* δείχνει μια αστή η οποία, μετά το θάνατο του παιδιού της, διασχίζει τυχαίους χώρους και βιώνει την εμπειρία του μεγάλου συνόλου, της παραγκούπολης και του εργοστασίου («νόμιζα πως έβλεπα κατάδικους»). Η ματιά της εγκαταλείπει την πρακτική λειτουργία μιας σπιτονοικοκυράς, που θα τακτοποιούσε τα πράγματα και τους ανθρώπους, για να περάσει από όλα τα στάδια μιας εσωτερικής θέασης –θλίψη, συμπόνια, αγάπη, ευτυχία, αποδοχή– μέχρι το ψυχιατρείο όπου την κλείνουν ύστερα από μια δική ανάλογη με αυτήν της Ιωάννας της Λωραίνης: πλέον βλέπει, έμαθε να βλέπει. Το *Ταξίδι στην Ιταλία* συνοδεύει μια τουρίστρια η οποία καταβάλλεται από την απλή εκτύλιξη ορισμένων εικόνων ή οπτικών στερεοτύπων, γιατί ανακαλύπτει σε αυτά κάτι το αφόρητο, πέρα από το όριο όσων μπορεί προσωπικά να αντέξει.² Δεν πρόκειται πια για έναν κινηματογράφο δράσης αλλά του βλέποντος, της ορα(μα)τικής ικανότητας.

Αν υπάρχει ένα διακριτικό στοιχείο του νεορεαλισμού, είναι τούτη η *εισορή καταστάσεων καθαρά οπτικών* (και ηχητικών, παρότι ο συγχρονισμένος ήχος έλειπε στα πρώτα του χρόνια), οι οποίες ξεχωρίζουν κατ' ουσίαν από τις αισθητηριοκινητικές καταστάσεις της εικόνας-κίνηση του παλαιού ρεαλισμού. Ίσως αποτελεί μια κατάκτηση εξίσου σημαντική με την κατάκτηση του καθαρά οπτικού χώρου στη ζωγραφική, χάρη στον ιμπρεσιονισμό. Αντιτείνουν ότι ο θεατής βρέθηκε πάντα μπροστά σε «περιγραφές», οπτικές και ηχητικές εικόνες και τίποτε άλλο.

Αλλά το θέμα δεν είναι αυτό. Διότι τα δραματικά πρόσωπα αντιδρούσαν στις καταστάσεις. Ακόμα κι όταν κάποιο από αυτά βρισκόταν σε πλήρη αδυναμία, δεμένο και φιωμένο, εξαιτίας των συμβεβηκότων της δράσης. Επομένως, ο θεατής αντιλαμβάνονταν μια αισθητηριοκινητική εικόνα, στην οποία λίγο-πολύ συμμετείχε, μέσω της ταύτισης με τους ήρωες. Ο Χίτσκοκ εγκαινίασε την ανατροπή τούτης της οπτικής εισάγοντας το θεατή στην ταινία. Τώρα όμως η ταύτιση αντιστρέφεται πλήρως: ο ήρωας μετατρέπεται σε ένα είδος θεατή. Όσο και αν κινείται, τρέχει, παραδέρνει, η κατάσταση στην οποία βρίσκεται υπερβαίνει καθ' όλα τις κινητικές του ικανότητες και τον υποχρεώνει να δει και να ακούσει εκείνο που θεωρητικά δεν μπορεί πια να υπαχθεί στη δικαιοδοσία μιας απάντησης ή μιας δράσης. Περισσότερο καταγράφει παρά αντιδρά. Περισσότερο παραδίδεται σε ένα όραμα, που τον κυνηγάει ή το κυνηγάει εκείνος, παρά εμπλέκεται σε μια δράση. Οι Διαβολικοί εραστές του Βισκόντι δικαίως θεωρούνται η ταινία-προάγγελος του νεορεαλισμού. Και εκείνο που εκπλήσσει εξαρχής το θεατή είναι ο τρόπος με τον οποίο η μαυροντυμένη ηρώίδα κυριαρχείται από μια σχεδόν παραισθητική αισθησιακότητα. Μοιάζει μάλλον με οραματίστρια, με υπνοβάτισσα, παρά με γόησσα ή ερωτευμένη γυναίκα (το ίδιο και η κόμισσα του Σένσο, αργότερα).

Γι' αυτόν το λόγο, τα χαρακτηριστικά τα οποία στον πρώτο τόμο αποδίδαμε στην κρίση της εικόνας-κίνηση —η μορφή της περιπλάνησης-μπαλάντα [bal(l)ade], η διάδοσή των στερεοτύπων, τα συμβάντα που απασχολούν μετά βίας τους αποδέκτες τους, κοντολογίς η χαλάρωση των αισθητηριοκινητικών δεσμών— ήταν βεβαίως όλα σημαντικά αλλά μονάχα ως προκαταρκτικοί όροι. Καθιστούσαν μεν δυνατή τη νέα εικόνα, αλλά δεν τη συγκροτούσαν ακόμα. Η νέα εικόνα θα συγκροτηθεί χάρη στην καθαρά οπτική και ηχητική κατάσταση που υποκαθιστά τις φθίνουσες αισθητηριοκινητικές καταστάσεις. Έχει υπογραμμιστεί ο ρόλος του παιδιού στο νεορεαλισμό, ιδίως στον Ντε Σίκα (και κατόπιν στον Γάλλο Τριφύ): στον κόσμο των ενηλίκων, το παιδί προσβάλλεται από μια ορισμένη κινητική αδυναμία, η οποία όμως το καθιστά ικανότερο να βλέπει και να ακούει. Ομοίως, η τετριμμένη καθημερινότητα έχει τόση σημασία ακριβώς επειδή, όσο υπόκειται σε αυτοματικά και προσχεδιασμένα αισθητηριοκινητικά σχήματα, είναι και πιο ικανή, στην παραμικρή ευκαιρία διασάλευσης της ισορροπίας μεταξύ διέγερσης και απάντησης (παράδειγμα, η σκηνή με την υπηρετριά του Ουμπέρτο Ντ.), να ξεφύγει ξαφνικά από τους νόμους αυτής της απλοποίησης και να αποκαλυφθεί με όλη της την οπτική και ηχητική γύμνια, ωμότητα, βαναυσότητα που την καθιστούν αφόρητη, δίνοντάς της μια ονειρική ή εφιαλτική χροιά. Επομένως, από την κρίση της εικόνας-κίνηση στην αμιγή οπτικοχητική εικόνα υπάρχει μια απαραίτητη μετάβαση. Άλλοτε πρόκειται για μια εξέλιξη που προκαλεί το πέρασμα από τη μία έκφανση στην άλλη: Ξεκινάμε από τις ταινίες περιπλάνησης-μπαλάντα, με χαλαρές αισθητηριοκινητικές συνδέσεις, για να φτάσουμε σε καθαρά οπτικές και ηχητικές καταστάσεις. Άλλοτε οι δύο εκφάνσεις συνυπάρχουν στην ίδια ταινία, σαν δύο επίπεδα όπου το πρώτο χρησιμεύει απλώς ως μελωδική γραμμή στο δεύτερο.

Υπ' αυτή την έννοια, ο Βισκόντι, ο Αντονιόνι και ο Φελίνι ανήκουν εξ ολοκλήρου στο νεορεαλισμό παρά τις διαφορές τους. Ο προάγγελος, *Οι διαβολικοί εραστές*, δεν είναι μόνο μία από τις εκδοχές ενός διάσημου αμερικάνικου νουάρ μυθιστορήματος ούτε απλώς η προσαρμογή του μυθιστορήματος στην κοιλάδα του Πάδου.³ Στην ταινία του Βισκόντι παρακολουθούμε μια πολύ λεπτή αλλαγή, βρισκόμαστε στις αρχές μιας μεταλλαγής που αφορά τη γενική έννοια της κατάστασης. Στον παλιό ρεαλισμό ή σύμφωνα με την εικόνα-δράση, τα αντικείμενα και το περιβάλλον διέθεταν ήδη μια δική τους πραγματικότητα, αλλά επρόκειτο για μια πραγματικότητα λειτουργική, προσδιορισμένη στενά από τις ανάγκες της κατάστασης, ακόμα και αν αυτές οι ανάγκες ήταν ποιητικές όσο και δραματικές (για παράδειγμα, η συγκινησιακή αξία των αντικειμένων στον Καζάν). Η κατάσταση συνεπώς προεκτεινόταν άμεσα σε δράση και σε πάθος. Από τους *Διαβολικούς εραστές* και εξής, απεναντίας, εμφανίζεται το στοιχείο εκείνο που δεν θα πάψει να εκδηλώνεται στον Βισκόντι: τα αντικείμενα και το περιβάλλον αποκτούν μια αυτόνομη υλική πραγματικότητα που τους δίνει αυταξία. Είναι απαραίτητο λοιπόν οι θεατές αλλά και οι πρωταγωνιστές να πολιορκήσουν το εκάστοτε περιβάλλον και τα αντικείμενα με το βλέμμα, να δουν και να ακούσουν τα πράγματα και τους ανθρώπους, για να γεννηθεί η δράση και το πάθος, που εισβάλλουν στην προϋπάρχουσα καθημερινή ζωή. Παράδειγμα, η άφιξη του ήρωα στους *Διαβολικούς εραστές*, ο οποίος αποκτά, τρόπον τινά, την οπτική κατοχή του πανδοχείου, ή ακόμα, στην ταινία *Ο Ρόκο και τα αδέρφια του*, η άφιξη της οικογένειας που προσπαθεί, με όσα μάτια και αυτιά διαθέτει, να αφομοιώσει τον τεράστιο σταθμό και την άγνωστη πόλη: τούτη η «απογραφή» του περιβάλλοντος, των αντικειμένων, των επίπλων, των σκευών κτλ. συνιστά σταθερά του έργου του Βισκόντι. Επομένως, η κατάσταση δεν προεκτείνεται άμεσα σε δράση: δεν είναι πια αισθητηριοκινητική, όπως στο ρεαλισμό, αλλά πρώτα πρώτα οπτική και ηχητική, πολιορκημένη από τις αισθήσεις πριν προλάβει η δράση να σχηματιστεί εντός της και να χρησιμοποιήσει τα στοιχεία της ή να έρθει αντιμέτωπη μαζί τους. Όλα παραμένουν πραγματικά σε αυτόν το νεορεαλισμό (είτε στα σκηνικά είτε στα εξωτερικά γυρίσματα), μόνο που, ανάμεσα στην πραγματικότητα του περιβάλλοντος και την πραγματικότητα της δράσης, δεν εγκαθίσταται πλέον μια κινητική προέκταση, αλλά περισσότερο μια ονειρική σχέση, με τη μεσολάβηση των οργάνων των απελευθερωμένων αισθήσεων.⁴ Θα έλεγε κανείς ότι η δράση αιωρείται μέσα στην κατάσταση παρά ότι την ολοκληρώνει ή την περιορίζει. Αυτή είναι η πηγή του οραματικού αισθητισμού του Βισκόντι. Και η ταινία *Η γη τρέμει* επιβεβαιώνει απαρμίμλλα τα νέα δεδομένα. Ναι μεν η κατάσταση των ψαράδων, η πάλη στην οποία εμπλέκονται, η γέννηση μιας ταξικής συνείδησης εκτίθενται σε αυτό το πρώτο επεισόδιο, το μοναδικό που σκηνοθέτησε ο Βισκόντι. Αλλά ακριβώς τούτη η εμβρυακή «κομμουνιστική συνείδηση» δεν εξαρτάται τόσο από μια πάλη με τη φύση και μεταξύ των ανθρώπων, όσο από ένα μεγάλο όραμα για τον άνθρωπο και τη φύση, για την αισθητή και αισθησιακή τους ενότητα, από όπου εξαιρούνται οι «πλούσιοι» και το οποίο συνιστά την

ελπίδα της επανάστασης, πέρα από τις αποτυχίες της μετέωρης δράσης: πρόκειται για έναν ρομαντικό μαρξιστή.⁵

Στον Αντονιόνι, από το πρώτο σπουδαίο έργο του, *Το χρονικό ενός έρωτα*, η αστυνομική έρευνα, αντί να χρησιμοποιεί φλας μπακ, μετατρέπει τις δράσεις σε οπτικές και ηχητικές περιγραφές, ενώ η ίδια η διήγηση μετατρέπεται σε δράσεις αποδιάρθρωμένες στο χρόνο (το επεισόδιο της υπηρέτριας που εξιστορεί επαναλαμβάνοντας όποιες χειρονομίες είχε κάνει στο παρελθόν ή, ακόμα, η διάσημη σκηνή με τα σασνέρ).⁶ Και η τέχνη του Αντονιόνι θα αναπτύσσεται σταθερά προς δύο κατευθύνσεις: προς μια αξιοθαύμαστη εκμετάλλευση των νεκρών χρόνων της τετριμμένης καθημερινότητας, κι έπειτα, από την *Έκλειψη* και μετά, προς μια επεξεργασία οριακών καταστάσεων που φτάνουν ακόμα και σε τοπία από όπου απουσιάζει το ανθρώπινο στοιχείο, χώρους εκκενωμένους, που θα έλεγε κανείς ότι έχουν απορροφήσει τα πρόσωπα και τις δράσεις, για να διατηρήσουν μόνο μια γεωφυσική περιγραφή τους, μια αφηρημένη απογραφή. Όσο για τον Φελίνι, από τις πρώτες του ταινίες, όχι μόνο το θέαμα τείνει να υπερκεράσει το πραγματικό, αλλά και το καθημερινό οργανώνεται ακατάπαυστα ως περιοδεύον θέαμα, ενώ οι αισθητηριοκινητικές διασυνδέσεις παραχωρούν τη θέση τους σε μια διαδοχή ποικιλιών (*variétés*), που υπόκεινται στους δικούς τους εφήμερους νόμους. Ο Μπαρτελεμί Αμενγκουάλ καταλήγει σε έναν τύπο που ισχύει για το πρώτο μισό αυτού του έργου: «Το πραγματικό γίνεται θέαμα ή θεαματικό, και γοητεύει στ' αλήθεια. [...] Το καθημερινό εξισώνεται με το θεαματικό. [...] Ο Φελίνι επιτυγχάνει την επιδιωκόμενη σύγκυση πραγματικού και θεάματος» αρνούμενος την ετερογένεια των δύο κόσμων, καταργώντας όχι μόνο την απόσταση αλλά και τη διάκριση θεατή και θεάματος.⁷

Οι οπτικές και ηχητικές καταστάσεις του νεορεαλισμού εναντιώνονται στις ισχυρές αισθητηριοκινητικές καταστάσεις του παραδοσιακού ρεαλισμού. Η αισθητηριοκινητική κατάσταση διαθέτει ως χώρο ένα ιδιαίτερος εξειδικευμένο περιβάλλον, και προϋποθέτει μια δράση που την αποκαλύπτει ή προκαλεί μια αντίδραση η οποία προσαρμόζεται σε αυτήν ή την τροποποιεί. Αλλά μια καθαρά οπτική ή ηχητική κατάσταση εγκαθίσταται σε ό,τι ονομάσαμε «τυχαίο χώρο», είτε ασύνδετο είτε εκκενωμένο (τη μετάβαση από τον έναν στον άλλο θα τη βρούμε στην *Έκλειψη*, όπου τα ασύνδετα κομμάτια του χώρου που βιώνει η ηρωίδα – το Χρηματιστήριο, η Αφρική, το αεροδρόμιο– συνενώνονται τελικά σε έναν κενό χώρο, επιστρέφοντας στη λευκή επιφάνεια). Στο νεορεαλισμό, οι αισθητηριοκινητικοί δεσμοί υπάρχουν πλέον μόνο σε συνάρτηση με τις διαταραχές που τους τροποποιούν, τους χαλαρώνουν, υπονομεύουν την ισορροπία τους ή τους περισπούν: η εικόνα-δράση βρίσκεται σε κρίση. Η ηχητική και οπτική κατάσταση, καθώς δεν συνάγεται πλέον επαγωγικά από μια δράση ούτε προεκτείνεται σε δράση, δεν αποτελεί πια ένδειξη ή συνημείο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια νέα οικογένεια σημείων, τα *οπτοσημεία* και τα *ηχοσημεία*. Και ασφαλώς αυτά τα νέα σημεία παραπέμπουν σε πολύ διαφορετικές εικόνες. Άλλοτε είναι η τετριμμένη καθημερι-

νότητα, άλλοτε οι εξαιρετικές ή οριακές καταστάσεις. Όμως, κατά κύριο λόγο, πρόκειται για υποκειμενικές εικόνες, παιδικές αναμνήσεις, ακουστικά και οπτικά όνειρα ή φαντασιώσεις, όπου ο ήρωας δεν δρα ποτέ αν δεν βλέπει συγχρόνως τον εαυτό του να δρα, ως αυτάρεσκος θεατής του ρόλου που παίζει, όπως στον Φελίνι. Άλλοτε, όπως στον Αντονιόνι, πρόκειται για αντικειμενικές εικόνες που θυμίζουν *διαπιστωτική έκθεση* (constat), έστω και απλώς για τη διαπίστωση ενός ατυχήματος, η οποία προσδιορίζεται από ένα γεωμετρικό κάδρο που δεν επιτρέπει μεταξύ των στοιχείων, των προσώπων και των αντικειμένων παρά μόνο την ύπαρξη σχέσεων μέτρου και απόστασης, μετατρέποντας αυτή τη φορά τη δράση σε μετατόπιση σχημάτων στο χώρο (παράδειγμα, η αναζήτηση της αγνοούμενης στην *Περιπέτεια*).⁸ Υπ' αυτή την έννοια μπορούμε να αντιπαραβάλουμε τον κριτικό αντικειμενισμό του Αντονιόνι και τον συνένοχο υποκειμενισμό του Φελίνι. Υπάρχουν επομένως δύο είδη οπτοσημείων, οι διαπιστωτικές εκθέσεις και οι «ενθέσεις» (instats), εκ των οποίων οι μεν προσφέρουν μια σε βάθος θέαση από απόσταση τείνοντας προς την αφαίρεση, ενώ οι δε μια κοντινή και επίπεδη θέαση η οποία συνεπάγεται κάποια συμμετοχή. Αυτή η αντίθεση συμπίπτει σε κάποια σημεία με το διάζευγμα που όρισε ο Βόρινγκερ: αφαίρεση ή *Einführung* [ενσυναίσθηση]. Το αισθητικό όραμα του Αντονιόνι είναι αδιαχώριστο από μια αντικειμενική κριτική (νοσούμε εξαιτίας του Έρωτα, αλλά ακριβώς επειδή ο ίδιος ο Έρωτας αντικειμενικά νοσεί: γιατί η αγάπη να απογυμνώνει έναν άντρα ή μια γυναίκα, να τους κατανάει αξιοθρήνητους και βασανισμένους, τι συνέβη ώστε να δρουν και να αντιδρούν τόσο άσχημα, στην αρχή όσο και στο τέλος, μέσα σε μια διεφθαρμένη κοινωνία;), ενώ το όραμα του Φελίνι είναι αδιαχώριστο από μια ενσυναίσθηση, μια υποκειμενική συμπάθεια (ασπαζόμαστε ακόμα και την παρακμή που μας κάνει να αγαπάμε μόνο στο όνειρο ή στη μνήμη, δείχνοντας μάλιστα συμπάθεια γι' αυτές τις αγάπες, γινόμαστε συνένοχοι της παρακμής, φτάνουμε να την επισπεύδουμε, για να διασώσουμε ίσως κάτι, στο μέτρο του δυνατού...)⁹ Τόσο από τη μια όσο και από την άλλη πλευρά, πρόκειται για προβλήματα ανώτερα και πιο σημαντικά από τις κοινοτοπίες περί μοναξιάς και αδυναμίας επικοινωνίας.

Οι διακρίσεις, αφενός μεταξύ τετριμμένου και ακραίου, αφετέρου μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού, έχουν μεν κάποια αξία, αλλά μονάχα σχετική. Ισχύουν για μια εικόνα ή μια σεκάνς, αλλά όχι για το σύνολο. Ισχύουν επίσης ως προς την εικόνα-δράση, την οποία αμφισβητούν, αλλά δεν ισχύουν απόλυτα ως προς τη νέα εικόνα που τώρα γεννιέται. Υποδεικνύουν τους πόλους μεταξύ των οποίων υπάρχει διαρκής μετάβαση. Πράγματι, οι πιο τετριμμένες ή καθημερινές καταστάσεις απελευθερώνουν συσσωρευμένες «νεκρές δυνάμεις», οι οποίες ισοδυναμούν με τη ζωντανή δύναμη μιας οριακής κατάστασης (παράδειγμα, στο *Ουμπέρτο Ντε του Ντε Σίκα*, η σεκάνς του γέροντα που εξετάζει τον εαυτό του και νομίζει πως έχει πυρετό). Πόσο μάλλον, οι νεκροί χρόνοι του Αντονιόνι δεν δείχνουν απλώς το τετριμμένο της καθημερινής ζωής, αλλά και συγκεντρώνουν τις συνέπειες ή το αποτέλεσμα ενός αξιοσημείωτου συμβάντος, το οποίο απλώς εκτίθεται ως διαπι-

στωμένο αφ' εαυτού, χωρίς να εξηγείται (ο χωρισμός ενός ζευγαριού, η ξαφνική εξαφάνιση μιας γυναίκας...). Η μέθοδος της διαπιστωτικής έκθεσης στον Αντονιόνι έχει πάντοτε τη λειτουργία να συνενώνει τους νεκρούς χρόνους και τους κενούς χώρους: αντλώντας όλες τις συνέπειες μιας καθοριστικής εμπειρίας του παρελθόντος, όταν πια έχει γίνει και όλα έχουν ειπωθεί. «Όταν όλα έχουν ειπωθεί, όταν η κύρια σκηνή φαίνεται να έχει τελειώσει, υπάρχει κάτι που έπεται...»¹⁰

Όσο για τη διάκριση υποκειμενικού και αντικειμενικού, τείνει επίσης να χάσει τη σημασία της, στο μέτρο που η οπτική κατάσταση ή η οπτική περιγραφή αντικαθιστά την κινητική δράση. Καταλήγουμε πράγματι σε μια αρχή απροσδιοριστίας, αδιακριτότητας: δεν ξέρουμε πια τι είναι φανταστικό και τι πραγματικό, τι φυσικής και τι νοητικής τάξης στην κατάσταση, όχι γιατί τα συγχέουμε, αλλά γιατί δεν χρειάζεται να το μάθουμε ούτε υπάρχει λόγος να ρωτήσουμε. Το πραγματικό και το φανταστικό μοιάζουν να τρέχουν το ένα πίσω από το άλλο, να αντανακλώνται το ένα μέσα στο άλλο, γύρω από ένα σημείο αδιακριτότητας. Θα επανέλθουμε σε αυτό το σημείο, αλλά ήδη όταν ο Ρομπ-Γκριγιέ διατυπώνει τη σπουδαία θεωρία του για τις περιγραφές, ξεκινά ορίζοντας μια παραδοσιακή «ρεαλιστική» περιγραφή: πρόκειται για εκείνη που υποθέτει την ανεξαρτησία από το αντικείμενό της και θέτει συνεπώς μια διακριτότητα πραγματικού και φανταστικού (ακόμα και αν τα συγχέουμε, θεωρητικά παραμένουν εξίσου διακριτά). Καθετί άλλο αποτελεί τη νεορεαλιστική περιγραφή του νέου μυθιστορήματος: καθώς αντικαθιστά το αντικείμενό της, αφενός σβήνει ή καταστρέφει την πραγματικότητα που περνάει μέσα στο φανταστικό, αλλά αφετέρου ανασύρει στην επιφάνεια όλη την πραγματικότητα που δημιουργούν το φανταστικό ή το νοητικό με το λόγο και την όραση.¹¹ Το φανταστικό και το πραγματικό δεν μπορούν πια να διακριθούν. Ο Ρομπ-Γκριγιέ θα το συνειδητοποιεί ολοένα και περισσότερο στο στοχασμό του για το νέο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο: ακόμα και οι πιο αντικειμενιστικοί προσδιορισμοί δεν εμποδίζουν την εκπλήρωση μιας «ολικής υποκειμενικότητας». Κάτι που ενυπήρχε εν σπέρματι από τις αρχές του ιταλικού νεορεαλισμού και οδηγεί τον Λαμπάρτ να πει ότι το *Πέρσι στο Μάριενμπαντ* είναι η τελευταία μεγάλη νεορεαλιστική ταινία.¹²

Ήδη στον Φελίνι, κάθε εικόνα είναι εμφανώς υποκειμενική, νοητική, ανάμνηση ή φαντασίωση, αλλά, καθώς οργανώνεται σε θέαμα, γίνεται πάντα αντικειμενική, περνάει πάντα στα παρασκήνια, «στην πραγματικότητα του θεάματος, εκείνων που το δημιουργούν, που ζουν από αυτό, αφιερώνονται σε αυτό»: ο νοητικός κόσμος ενός δραματικού προσώπου απαρτίζεται από όλο και περισσότερα πρόσωπα, σε τέτοιο βαθμό που γίνεται δια-νοητικός και καταλήγει στην ισοπέδωση της προοπτικής «προς μια ουδέτερη θέαση, απρόσωπη [...], τον κόσμο όλων μας» (εξού και η σημασία της τηλεπάθειας στο *Οκτώμισι*).¹³ Αντίστροφα, στον Αντονιόνι, θα λέγαμε ότι ακόμα και οι πιο υποκειμενικές εικόνες δεν μπορούν να συγκροτηθούν αν δεν γίνουν νοητικές, αποκτώντας μια παράξενη αόρατη υποκειμενικότητα. Τούτο δεν συμβαίνει μόνο επειδή η μέθοδος της διαπιστωτικής έκθεσης οφείλει να εφαρμοστεί στις αισθηματικές εντυπώσεις όπως υπάρχουν στην κοινωνία και να

αντλήσει όλες τις συνέπειες όπως εκείνες αναπτύσσονται στο εσωτερικό των ηρώων: ο Έρωσ που νοσεί είναι μια ιστορία των αισθηματικών εντυπώσεων που περνάει από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό, διεισδύοντας στο εσωτερικό του καθενός. Από αυτή την άποψη, ο Αντονιόνι βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον Νίτσε παρά στον Μαρξ. Είναι ο μόνος σύγχρονος δημιουργός που υιοθέτησε το νιτσεϊκό πρόταγμα μιας πραγματικής κριτικής της ηθικής, και τούτο χάρη σε μια «συμπωματολογική» μέθοδο. Όμως, από μια άλλη άποψη, παρατηρούμε πως οι αντικειμενικές εικόνες του Αντονιόνι, οι οποίες ακολουθούν απρόσωπα ένα γίνεσθαι, δηλαδή μια ανάπτυξη συνεπειών μέσα σε μια διήγηση, υφίστανται με τη σειρά τους γρήγορες ρήξεις, παρεμβολές, «απειροελάχιστες εγχύσεις αχρονικότητας». Παράδειγμα, η σκηνή του ασανσέρ στο *Χρονικό ενός έρωτα*. Για άλλη μια φορά, οδηγούμαστε στην πρώτη μορφή του τυχαίου χώρου: τον ασύνδετο χώρο. Η σύνδεση των μερών του χώρου δεν είναι δεδομένη, επειδή μπορεί να δημιουργηθεί μόνο υπό την υποκειμενική οπτική γωνία ενός ήρωα που όμως απουσιάζει ή και έχει εξαφανιστεί, όχι απλώς έχει βρεθεί εκτός πεδίου, αλλά έχει περάσει στο κενό. Στην *Κραυγή*, η Ίρμα δεν αποτελεί μόνο την έμμονη υποκειμενική σκέψη του ήρωα που φεύγει για να ξεχάσει, αλλά και το φανταστικό βλέμμα υπό το οποίο πραγματοποιείται αυτή η φυγή και το οποίο συναρμολώνει τις κατατετηγμένες στιγμές του: βλέμμα που ξαναγίνεται πραγματικό τη στιγμή του θανάτου. Και κυρίως στην *Περπέτεια*, η αγνοούμενη επιβάλλει στο ζευγάρι το βάρος ενός απροσδιόριστου βλέμματος, που του προκαλεί τη μόνιμη αίσθηση ότι το κατασκοπεύουν και εξηγεί την ασυναρτησία των αντικειμενικών του κινήσεων, όταν φεύγει ενώ προφασίζεται ότι ψάχνει να τη βρει. Ακόμα, στην *Ταυτότητα μιας γυναίκας*, όλη η αναζήτηση ή η έρευνα πραγματοποιείται υπό το υποτιθέμενο βλέμμα της γυναίκας που έχει φύγει, για την οποία δεν θα μάθουμε ποτέ, στις υπέροχες εικόνες του τέλους, αν είδε ή όχι τον ήρωα κουλουρισμένο στο κλιμακοστάσιο. Το φανταστικό βλέμμα μετατρέπει το πραγματικό σε κάτι φανταστικό, ενώ παράλληλα γίνεται με τη σειρά του πραγματικό και μας ξαναδίνει την πραγματικότητα. Μοιάζει με ένα κύκλωμα που εναλλάσσει, διορθώνει, επιλέγει και μας ξαναδίνει ώθηση. Από την *Έκλειψη* και μετά, πολύ πιθανόν, ο τυχαίος χώρος είχε προσεγγίσει μια δεύτερη μορφή, τον κενό ή ερημωμένο χώρο. Από συνέπεια σε συνέπεια, τα δραματικά πρόσωπα αντικειμενικώς αδειάζουν: δεν υποφέρουν τόσο από την απουσία κάποιου άλλου, αλλά από τη δική τους απουσία (για παράδειγμα, στο *Επάγγελμα ρεπόρτερ*). Ως εκ τούτου, αυτός ο χώρος εξακολουθεί να παραπέμπει στο χαμένο βλέμμα του όντος που είναι απόν, από τον κόσμο όσο και από τον εαυτό του, και, όπως λέει ο Κλοντ Ολιέ σε μια διατύπωση που ισχύει για όλο το έργο του Αντονιόνι, υποκαθιστά το παραδοσιακό δράμα με «ένα είδος οπτικού δράματος που βιώνει ο ήρωας»¹⁴.

Κοντολογίς, οι αμιγείς οπτικές και ηχητικές καταστάσεις μπορεί να διαθέτουν δύο πόλους, τον αντικειμενικό και τον υποκειμενικό, τον πραγματικό και τον φανταστικό, τη φυσική και τη νοητική τάξη. Αλλά αφήνουν περιθώρια για να γεννηθούν οπτοσημεία και ηχοσημεία, χάρη στα οποία επικοινωνούν ακατάπαυστα οι

πόλοι και, στη μία ή στην άλλη κατεύθυνση, εξασφαλίζονται οι μεταβάσεις και οι μετατροπές, τείνοντας προς ένα σημείο αδιακρίτοτητας (και όχι σύγχυσης). Ένα τέτοιο καθεστώς ανταλλαγής μεταξύ φανταστικού και πραγματικού εμφανίζεται στην εντέλεια στις *Λευκές νύχτες του Βισκόντι*.¹⁵

Η γαλλική νουβέλ βαγκ δεν μπορεί να προσδιοριστεί αν δεν προσπαθήσουμε να δούμε πώς πήρε ξανά για λογαριασμό της το δρόμο του ιταλικού νεορεαλισμού, ακολουθώντας ταυτόχρονα και άλλες κατευθύνσεις. Πράγματι, η νουβέλ βαγκ, κατά μία πρώτη προσέγγιση, ακολουθεί τον ήδη χαραγμένο δρόμο: από τη χαλάρωση των αισθητηριοκινητικών δεσμών (περιδιάβαση ή περιπλάνηση, μπαλάντα, συμβάντα που δεν αφορούν τον αποδέκτη τους κτλ.) προς την άνηση των οπτικών και ηχητικών καταστάσεων. Ακόμα και εδώ, ένας κινηματογράφος ορα(μα)τικής ικανότητας αντικαθιστά τη δράση. Αν ο Τατί ανήκει στη νουβέλ βαγκ, τούτο συμβαίνει γιατί, μετά από δύο ταινίες-μπαλάντες, απελευθερώνει πλήρως ό,τι αυτές προετοίμαζαν, ένα μπουρλέσκ που χρησιμοποιεί καταστάσεις καθαρά οπτικές και κυρίως ηχητικές. Ο Γκοντάρ ξεκινάει με εκπληκτικές μπαλάντες, από την ταινία *Με κομμένη την ανάσα* έως τον *Τρελό Πιερό*, προσπαθώντας να εξαγάγει έναν ολόκληρο κόσμο οπτοσημείων και ηχοσημείων που συγκροτούν ήδη τη νέα εικόνα (στον *Τρελό Πιερό*, η μετάβαση από την αισθητηριοκινητική χαλάρωση, «δεν ξέρω τι να κάνω», στο καθαρό ποίημα που τραγουδούν και χορεύουν, «η γραμμή των γοφών σου»). Και αυτές οι εικόνες, συγκινητικές ή τρομακτικές, αποκτούν όλο και μεγαλύτερη αυτονομία από το *Συνέβη στην Αμερική* και μετά, το οποίο μπορούμε να συνοψίσουμε ως εξής: «Ένας μάρτυρας μας παρέχει μια σειρά διαπιστωτικές εκθέσεις, χωρίς συμπέρασμα ούτε λογικούς δεσμούς [...], χωρίς πραγματικά αποτελεσματικές αντιδράσεις»¹⁶. Σύμφωνα με τον Κλοντ Ολιέ, με το *Συνέβη στην Αμερική*, ο βίαια παραισθητικός χαρακτήρας του έργου του Γκοντάρ αυτοεπιβεβαιώνεται, σε μια τέχνη της διαρκώς επαναλαμβανόμενης περιγραφής που αντικαθιστά το αντικείμενό της.¹⁷ Τούτος ο περιγραφικός αντικειμενισμός είναι εξίσου κριτικός και μάλιστα διδακτικός, διαπνέοντας μια σειρά ταινίες, από το *Δυο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* μέχρι την ταινία *Ο σώζων εαυτόν σωθήτω*, όπου ο στοχασμός δεν αποσκοπεί μόνο στο περιεχόμενο της εικόνας αλλά και στη μορφή της, στα μέσα και τις λειτουργίες της, στις παραποιήσεις και τη δημιουργικότητά της, στις σχέσεις ηχητικού και οπτικού όπως διαμορφώνονται μέσα της. Ο Γκοντάρ δεν δείχνει καμία επιείκεια ή συμπάθεια για τις φαντασιώσεις: στην ταινία *Ο σώζων εαυτόν σωθήτω* παρακολουθούμε την αποσύνθεση μιας σεξουαλικής φαντασίωσης στα χωριστά αντικειμενικά στοιχεία της, πρώτα οπτικά, έπειτα ηχητικά. Όμως αυτός ο αντικειμενισμός δεν χάνει ποτέ την αισθητική του δύναμη. Η αισθητική δύναμη, αρχικά στην υπηρεσία μιας πολιτικής της εικόνας, αναδύεται για λογαριασμό της στο *Πάθος*: ελεύθερη εισροή ζωγραφικών και μουσικών εικόνων ως ταμπλό βιβάν, ενώ στο άλλο άκρο οι αισθητηριοκινητικές διασυνδέσεις πλήττονται από αναστολές (το τραύλισμα της εργάτριας και ο βήχας του αφεντικού). Το *Πάθος*, με αυτή την έννοια, επιτείνει στον ύψιστο βαθμό ό,τι προετοιμαζόταν ήδη

από την *Περιφρόνηση*, όταν παρακολουθούσαμε την αισθητηριοκινητική χρεοκοπία του ζευγαριού στο παραδοσιακό δράμα, την ίδια στιγμή που η οπτική αναπαράσταση του δράματος του Οδυσσέα και το βλέμμα των Θεών υψώνονταν στον ουρανό, με μεσολαβητή τον Φριτς Λανγκ. Μέσα από όλες αυτές τις ταινίες διαγράφεται η δημιουργική εξέλιξη του οραματιστή Γκοντάρ.

Η *Γέφυρα του βορρά* του Ριβέτ, όπως το *Πάθος* του Γκοντάρ, είναι ιδανικό για να συγκεφαλαιώσει προσωρινά το έργο του δημιουργού του. Είναι η μπαλάντα δύο παράξενων περιηγητριών, στις οποίες η εντυπωσιακή θέα των πέτρινων λιονταριών του Παρισιού θα προκαλέσει καθαρά οπτικές και ηχητικές καταστάσεις, σε ένα παιχνίδι που θυμίζει το φιδάκι αλλά με κακοποιό επίδραση, όπου αναβιώνεται το παραισθητικό δράμα του Δον Κιχότη. Ωστόσο ο Ριβέτ και ο Γκοντάρ φαίνεται να επιλέγουν δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Διότι, στον Ριβέτ, η ρήξη των αισθητηριοκινητικών καταστάσεων προς όφελος των οπτικών και των ηχητικών συνδέεται με έναν συνένοχο υποκειμενισμό, μια ενσυναίσθηση, που λειτουργεί τις περισσότερες φορές χάρη σε φαντασιώσεις, αναμνήσεις ή ψευδοαναμνήσεις, βρισκοντας μέσα τους ασύγκριτη ευφορία και ελαφρότητα (η ταινία *Η Σελίν και η Ζιλί πάνε βαρκάδα* αποτελεί πιθανότατα μία από τις πιο σημαντικές γαλλικές κωμωδίες, μαζί με το έργο του Τατί). Ενώ ο Γκοντάρ εμπνεόταν απ' ό,τι πιο ωμό και οξύ έχουν να επιδείξουν τα κόμικ, ο Ριβέτ βυθίζεται το μόνιμο θέμα του, περί μιας διεθνούς συνωμοσίας, σε μια ατμόσφαιρα παραμυθιού και παιδικού παιχνιδιού. Ήδη από την ταινία *Το Παρίσι μας ανήκει*, η περιδιάβαση κορυφώνεται σε μια φαντασίωση με ατμόσφαιρα λυκόφωτος, όπου τα σημεία της πόλης διαθέτουν πλέον μόνο την πραγματικότητα και τις συνδέσεις που τους δίνει το όνειρό μας. Και στην ταινία *Η Σελίν και η Ζιλί πάνε βαρκάδα*, ύστερα από τη βόλτα-καταδίωξη της κοπέλας και του διπλού της, παρακολουθούμε το καθαρό θέαμα της φαντασίωσής της, ως κοριτσάκι που απειλείται η ζωή του σε ένα οικογενειακό μυθιστόρημα. Το διπλό, το αντίγραφο της κοπέλας, είναι και αυτό παρόν χάρη στις μαγικές καρμέλες. Έπειτα, με τη βοήθεια του αλχημικού ζωμού, περνάει μέσα στο θέαμα που δεν έχει πια θεατή παρά μόνο παρασκήνια, για να σώσει τελικά το παιδί από το καθορισμένο πεπρωμένο του, με μια βάρκα που το παρασύρει μακριά: δεν θα μπορούσε να υπάρξει πιο πρόσχαρο παραμύθι. Για την *Duelle*, δεν είναι πια αναγκαίο να μας εισαγάγει στο θέαμα, καθώς οι ίδιες οι ηρωίδες του θεάματος, η ηλιακή και η σεληνιακή γυναίκα, περνούν μέσα στο πραγματικό και, υπό την επίδραση της μαγικής πέτρας, καταδιώκουν, εξαφανίζουν ή σκοτώνουν τα υπαρκτά πρόσωπα που θα ήταν ακόμα δυνατό να χρησιμεύσουν ως μάρτυρες.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ριβέτ είναι ο πιο Γάλλος από τους δημιουργούς της νουβέλ βαγκ. Αλλά ο χαρακτηρισμός «Γάλλος» δεν έχει καθόλου να κάνει με ό,τι αποκαλούμε γαλλική ποιότητα. Σχετίζεται περισσότερο με τη γαλλική προπολεμική σχολή, όταν ανακαλύπτει, ακολουθώντας το ζωγράφο Ντελονέ, ότι δεν υπάρχει πάλη του φωτός και του σκότους (όπως στον εξπρεσιονισμό), αλλά εναλλαγή και μονομαχία του Ήλιου και της Σελήνης, που και τα δύο είναι φως, ο μεν

Ήλιος μια κυκλική και συνεχής κίνηση συμπληρωματικών χρωμάτων, η δε Σελήνη μια ταχύτερη και συγκεκομμένη κίνηση παράταιρων ιριδιζόντων χρωμάτων, ενώ και τα δύο μαζί συνθέτουν και προβάλλουν πάνω στη Γη έναν αιώνιο αντικατοπτρισμό.¹⁸ Κάτι ανάλογο συμβαίνει στην *Duelle* ή στο *Mery-go-round*, όπου η περιγραφή που δημιουργείται από φως και χρώματα επαναλαμβάνεται συνεχώς για να εξαφανίσει το αντικείμενό της. Κάτι που ο Ριβέτ, χάρη στην τέχνη με την οποία επεξεργάζεται το φως, ωθεί στο ύψιστο σημείο του. Όλες του οι ηρωίδες είναι Κόρες της φωτιάς, όλο του το έργο κινείται σε αυτό τον αστερισμό. Τελικά, είναι ο πιο Γάλλος από τους κινηματογραφιστές, με την έννοια που ο Ζεράρ ντε Νερβάλ μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο κατεξοχήν Γάλλος ποιητής, ή ακόμα ως ο «κευγενικός Ζεράρ», βάρδος του Ιλ ντε Φρανς (της ευρύτερης περιοχής του Παρισιού), όπως και ο Ριβέτ, βάρδος του Παρισιού και των εξοκικών του δρόμων. Όταν ο Προυστ αναρωτιέται τι κρύβεται πίσω από όλους αυτούς τους χαρακτηρισμούς που έδιναν στον Νερβάλ, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα ποιητικά έργα που γράφτηκαν ποτέ στον κόσμο, κάτι που οφείλεται άλλωστε και στην τρέλα ή τις πλάνες της φαντασίας στις οποίες υπέκυψε ο Νερβάλ. Διότι, αν ο Νερβάλ έχει ανάγκη να δει, και να περιπλανηθεί στο Βαλουά, το έχει ανάγκη ως την πραγματικότητα που οφείλει να «επιβεβαιώσει» την παραισθητική του θέαση, σε τέτοιο σημείο που δεν ξεχωρίζουμε τι ανήκει στο παρελθόν και τι στο παρόν, τι είναι νοητικής τάξης και τι φυσικής. Έχει ανάγκη από το Παρίσι ως το πραγματικό που δημιουργούν η ομιλία και η όρασή του, ως το αντικειμενικό στοιχείο της καθαρής υποκειμενικότητάς του: ένας «φωτισμός ονείρου», μια «γαλαζωπή και πορφυρή ατμόσφαιρα», ηλιακή και σεληνιακή.¹⁹ Το ίδιο ισχύει και με τον Ριβέτ, όσον αφορά την ανάγκη του για το Παρίσι. Σε τέτοιο βαθμό ώστε να πρέπει και πάλι να συμπεράνουμε ότι η διαφορά μεταξύ αντικειμενικού και υποκειμενικού έχει προσωρινή και σχετική μονάχα αξία, από τη σκοπιά της οπτικοχητικής εικόνας. Το πλέον υποκειμενικό, ο συνένοχος υποκειμενισμός του Ριβέτ, είναι απολύτως αντικειμενικός, αφού δημιουργεί το πραγματικό χάρη στην οπτική περιγραφή. Και αντίστροφα, το πλέον αντικειμενικό, ο κριτικός αντικειμενισμός του Γκοντάρ, ήταν ήδη εντελώς υποκειμενικός, αφού υποκαθιστούσε το πραγματικό αντικείμενο με την οπτική περιγραφή, την οποία εισήγε «στο εσωτερικό» του προσώπου ή του αντικειμένου (*Δυο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν*).²⁰ Τόσο από τη μια όσο και από την άλλη πλευρά, η περιγραφή τείνει προς ένα σημείο αδιακριτότητας μεταξύ πραγματικού και φανταστικού.

Ένα τελευταίο ερώτημα: Γιατί η κατάρρευση των παραδοσιακών αισθητηριοκινητικών καταστάσεων, όπως συναντώνται στον παλαιό ρεαλισμό ή στην εικόνα-δράση, οδηγεί αποκλειστικά στην ανάδυση καθαρών οπτικών και ηχητικών καταστάσεων, οπτοσημείων και ηχοσημείων; Θα παρατηρήσουμε ότι ο Ρομπ-Γκριγιέ, τουλάχιστον στις αρχές του στοχασμού του, ήταν ακόμα πιο αυστηρός: αποκήρυσε όχι μόνο το απτικό αλλά ακόμα και τους ήχους ή τα χρώματα, ως ακατάλληλα για τη διαπιστωτική έκθεση, ως υπερβολικά συνδεδεμένα με συγκινήσεις και

αντιδράσεις, και κρατούσε μόνο τις οπτικές περιγραφές που λειτουργούν με βάση γραμμές, επιφάνειες και μέτρα.²¹ Ο κινηματογράφος ήταν μία από τις αιτίες της εξέλιξής του, τον βοήθησε να ανακαλύψει την περιγραφική δύναμη των χρωμάτων και των ήχων, επειδή αντικαθιστούν, διαγράφουν και αναπλάθουν το ίδιο το αντικείμενο. Αλλά, ακόμα περισσότερο, ακριβώς το απτικό μπορεί να συγκροτήσει μια καθαρή αισθητηριακή εικόνα, υπό τον όρο ότι το χέρι αποποιείται τις συλληπτήριες και κινητικές λειτουργίες του για να αρκестεί σε ένα καθαρό άγγιγμα. Στον Χέρτσογκ, παρακολουθούμε μια εξαιρετική προσπάθεια παρουσίασης καθαρά απτικών εικόνων, οι οποίες χαρακτηρίζουν την κατάσταση «ανυπεράσπιστων» όντων και συνδυάζονται με τα μεγάλα οράματα όσων έχουν παραισθήσεις.²² Όμως ο Μπρεσόν, με εντελώς διαφορετικό τρόπο, μετατρέπει την αφή σε αντικείμενο της όρασης για λογαριασμό της. Πράγματι, ο οπτικός χώρος του Μπρεσόν αποτελεί έναν τεμαχισμένο και ασύνδετο χώρο, του οποίου όμως τα μέρη συναρμολογούνται σταδιακά μέσω των χειρών. Το χέρι επομένως καταλαμβάνει μέσα στην εικόνα ένα ρόλο που ξεπερνά απείρως τις αισθητηριοκινητικές ανάγκες της δράσης, υποκαθιστώντας μάλιστα το πρόσωπο όσον αφορά τὰ συναισθήματα, ενώ, όσον αφορά τήν αντίληψη, γίνεται ο τρόπος οικοδόμησης ενός χώρου πρόσφορου στις πνευματικές αποφάσεις. Παράδειγμα, στον *Πορτοφολά*, τα χέρια των τριών συνεργών παρέχουν μια σύνδεση στα κομμάτια του χώρου του σιδηροδρομικού σταθμού Γκαρ ντε Λιόν, όχι ακριβώς στο μέτρο που παίρνουν ένα αντικείμενο, αλλά επειδή το ακραγίζουν, σταματούν την κίνησή του, του αλλάζουν κατεύθυνση, το διαβιβάζουν και το διακινούν στο χώρο αυτό. Στο χέρι, πέρα από τη συλληπτήρια λειτουργία του (του αντικειμένου), προστίθεται μια συνδετική λειτουργία (του χώρου). Συνεπώς, και το μάτι ολόκληρο, πέρα από την οπτική (ορτίque) λειτουργία του, αναλαμβάνει μια καθαρά «απτική» (haptique) λειτουργία, σύμφωνα με τον όρο που χρησιμοποίησε ο Ριγκλ για να προσδιορίσει ένα άγγιγμα προσιδιάζον στο βλέμμα. Στον Μπρεσόν, τα οπτοσημεία και τα ηχοσημεία είναι αδιαχώριστα από αληθινά αποσημεία, τα οποία ρυθμίζουν ίσως τις μεταξύ τους σχέσεις (η πρωτοτυπία του τυχαίου χώρου του Μπρεσόν).

2

Παρότι ο Όζου επηρεάστηκε εξαρχής από ορισμένους Αμερικάνους δημιουργούς, στο έργο του παρουσιάζονται για πρώτη φορά αμιγείς οπτικές και ηχητικές καταστάσεις σε ιαπωνικά συμφραζόμενα (αν και πέρασε πολύ αργά στον ομιλούντα κινηματογράφο, μόλις το 1936). Οι Ευρωπαίοι, χωρίς να τον μιμηθούν, τον ακολούθησαν με τα δικά τους μέσα. Παραμένει πάντως ο επινοητής των οπτοσημείων και των ηχοσημείων. Το έργο του ενστερνίζεται τη φόρμα της περιπλάνησης-μπαλάντα – ταξίδι με τρένο, πορεία με ταξί, εκδρομή με λεωφορείο, διαδρομή με ποδήλατο ή με τα πόδια: το πηγαινέλα των παιπούδων από την επαρχία στο

Τόκιο, οι τελευταίες διακοπές της κοπέλας με τη μητέρα της, η απόδραση ενός γέροντα... Αλλά το αντικείμενο είναι η τετριμμένη καθημερινότητα, που συλλαμβάνεται ως οικογενειακή ζωή στο γαπωνέζικο σπίτι. Οι κινήσεις της κάμερας γίνονται όλο και πιο αραιές: τα τράβελινγκ είναι αργά και χαμηλά «μπλοκ κίνησης», η κάμερα, τοποθετημένη χαμηλά, είναι συνήθως ακίνητη, μετωπική ή σε σταθερή γωνία λήψης, τα φοντί εγκαταλείπονται προς όφελος ενός απλού *cut*. Αν και η όλη διαδικασία μπορεί να παρομοιαστεί με επιστροφή στον «πρωτόγονο κινηματογράφο», πρόκειται για τη διαμόρφωση ενός μοντέρνου ύφους, εκπληκτικά λιτού: το μοντάζ-*cut*, που θα κυριαρχήσει στον σύγχρονο κινηματογράφο, αποτελεί μια καθαρά οπτική μετάβαση ή στίξη μεταξύ εικόνων, λειτουργώντας άμεσα, θυσιάζοντας όλα τα συνθετικά εφέ. Ο ήχος επηρεάζεται εξίσου, καθώς το μοντάζ-*cut* φτάνει στην κορύφωσή του με τη μέθοδο «ένα πλάνο, μια ατάκα», δάνειο από τον αμερικάνικο κινηματογράφο. Αλλά σε αυτή την περίπτωση, για παράδειγμα στον Λούμπιτς, επρόκειτο για μια εικόνα-δράση που λειτουργούσε ως ενδείκτης. Ενώ ο Όζου τροποποιεί τη σημασία της μεθόδου, που φανερώνει τώρα την απουσία πλοκής: η εικόνα-δράση εξαφανίζεται προς όφελος μιας καθαρά οπτικής εικόνας που απεικονίζει το τι *είναι* ένα δραματικό πρόσωπο, και μιας ηχητικής εικόνας που καταγράφει όσα λέει, μια φύση και μια συζήτηση εντελώς κοινότοπες, που αποτελούν την ουσία του σεναρίου (γι' αυτό και, στην επιλογή των ηθοποιών, το μόνο που μετράει είναι το σωματικό και ηθικό τους παράστημα, καθώς και ο προσδιορισμός ενός τυχαίου διαλόγου, κατά τα φαινόμενα χωρίς συγκεκριμένο θέμα).²³

Είναι προφανές ότι αυτή η μέθοδος θέτει εξαρχής νεκρούς χρόνους, τους οποίους πολλαπλασιάζει στην πορεία της ταινίας. Βέβαια, όσο η ταινία εξελίσσεται, θα μπορούσαμε να πιστέψουμε ότι οι νεκροί χρόνοι δεν έχουν πια αυτόνομη αξία, αλλά και ότι εισπράττουν το αποτέλεσμα κάποιου σημαντικού πράγματος: έτσι το πλάνο ή η ατάκα θα προεκτείνονταν από μια μακρά σιωπή, ένα κενό αρκετά μεγάλης διάρκειας. Ωστόσο δεν υπάρχει επ' ουδενί στον Όζου κάτι αξιοσημείωτο και συνηθισμένο, οριακές καταστάσεις και κοινότοπες καταστάσεις, που να αλληλοεπηρεάζονται ή να παρεισδύουν οι μεν στις δε. Δεν μπορούμε να ακολουθήσουμε τον Πολ Σρέντερ όταν αντιπαραβάλλει δύο φάσεις, το «καθημερινό» από τη μια και την «αποφασιστική στιγμή» από την άλλη, την «ανομοιότητα», η οποία θα εισήγαγε στην τετριμμένη καθημερινότητα μια ανεξήγητη ρήξη ή συγκίνηση.²⁴ Το πολύ πολύ τούτη η διάκριση να φαινόταν περισσότερο κατάλληλη για το νεορεαλισμό. Στον Όζου, όλα είναι κανονικά ή τετριμμένα, ακόμα και ο θάνατος και οι νεκροί, που καταλήγουν σε μια φυσική λήθη. Οι διάσημες σκηνές των ξαφνικών δακρύων (του πατέρα στη *Γεύση του σάκε*, που αρχίζει να κλαίει σιωπηλά μετά το γάμο της κόρης του, της κοπέλας στην *Καθυστερημένη άνοιξη*, που χαμογελάει ελαφρά κοιτάζοντας τον αποκοιμισμένο πατέρα της, και στη συνέχεια βρίσκεται στα πρόθυρα των δακρύων, της κοπέλας στο *Τέλος του καλοκαιριού*, που επικρίνει τον πεθαμένο πατέρα της, κι ύστερα ξεσπάει σε αναφιλητά) δεν σηματοδοτούν έναν ισχυρό χρόνο που θα εναντιωνόταν στους ασθeneis χρόνους της τρέχουσας ζωής,

ούτε άλλωστε υπάρχει κανένας λόγος να επικαλεστούμε την ανάδυση μιας απωθιμένης συγκίνησης ως «καποφασιστικής δράσης».

Ο φιλόσοφος Λάιμπνιτς (ο οποίος δεν αγνοούσε την ύπαρξη των Κινέζων φιλοσόφων) έδειξε ότι ο κόσμος αποτελείται από σειρές που συντίθενται και συγκλίνουν με μεγάλη κανονικότητα, υπακούοντας σε τακτικούς νόμους. Μόνο που οι σειρές και οι αλληλουχίες εμφανίζονται σ' εμάς κατά μικρά μέρη, ανάκατα ή σε διασαλευμένη τάξη, με αποτέλεσμα να θεωρούμε τις ρήξεις, τις ανομοιότητες και τις ασυμφωνίες ως κάτι το άτακτο, το ασυνήθιστο. Ο Μορίς Λεμπλάν έγραψε ένα ωραίο μυθιστόρημα σε συνέχειες, που εμφανίζει μια σοφία τύπου ζεν: ο ήρωας Μπαλταζάρ, «καθηγητής της καθημερινής φιλοσοφίας», διδάσκει πως δεν υπάρχει τίποτε το αξιοσημείωτο και μοναδικό στη ζωή· οι πιο παράξενες περιπέτειες εξηγούνται εύκολα και όλα αποτελούνται από τακτικές, συνηθισμένες καταστάσεις.²⁵ Μόνο που πρέπει να πούμε ότι, δυνάμει των φύσει αδύναμων αλληλουχικών συνδέσεων όσον αφορά τους όρους των σειρών, αυτές διαταράσσονται συνεχώς και δεν εμφανίζονται σε τάξη. Ένας τακτικός όρος βγαίνει από την ακολουθία, εμφανίζεται στο κέντρο μιας άλλης ακολουθίας τακτικών καταστάσεων, σε σχέση με τις οποίες φαίνεται ως μια ισχυρή στιγμή, ως ένα αξιοσημείωτο ή περίπλοκο σημείο. Οι ίδιοι οι άνθρωποι προκαλούν διαταραχή στην κανονικότητα των σειρών, στην αδιάσπαστη συνέχεια του σύμπαντος. Υπάρχει ο καιρός για τη ζωή, ο καιρός για το θάνατο, ο καιρός για τη μητέρα, ο καιρός για την κόρη, αλλά οι άνθρωποι τους ανακατεύουν, τους εμφανίζουν σε αταξία, τους οδηγούν σε σύγκρουση. Αυτή είναι και η σκέψη του Όζου: η ζωή είναι απλή, αλλά ο άνθρωπος δεν παύει να την περιπλέκει, «αναδεύοντας τα στάσιμα νερά» (παράδειγμα, οι τρεις σύντροφοι στο Τέλος του φθινοπώρου). Και μετά τον πόλεμο, το έργο του Όζου δεν παρακμάζει, όπως κάθε τόσο αναγγέλλεται, επειδή ακριβώς η μεταπολεμική περίοδος έρχεται να επιβεβαιώσει τούτη τη σκέψη, ανανεώνοντάς την, ενισχύοντας και υπερκερώντας το θέμα των αντιμαχόμενων γενεών: το σύνθημα της Αμερικής καταφέρει πλήγμα στο σύνθημα της Ιαπωνίας – σύγκρουση δύο μορφών καθημερινότητας που εκφράζεται ακόμα και στο χρώμα, όταν η κόκκινη κόκα κόλα ή το κίτρινο πλαστικό εισβάλλουν βίαια στη σειρά των ξεθωριασμένων, άτονων χρωμάτων της ιαπωνικής ζωής.²⁶ Και όπως λέει ένας χαρακτήρας της Γεύσης του σάκε: κι αν τα πράγματα αντιστρέφονταν, αν το σάκε, το σαμιζέν και οι περούκες της γκέισας εισάγονταν ξαφνικά στην τετριμμένη καθημερινότητα των Αμερικανών;... Δεν συμφωνούμε, από αυτή την άποψη, ότι η Φύση επεμβαίνει, όπως πιστεύει ο Σρέντερ, σε μια αποφασιστική στιγμή ή σε μια έκδηλη ρήξη με τον καθημερινό άνθρωπο. Το μεγαλείο της Φύσης ενός χιονισμένου βουνού, μας φανερώνει ένα απλό πράγμα: τα Πάντα είναι συνηθισμένα και κανονικά, όλα είναι καθημερινά! Η φύση αρκείται να ανασυνδέει ό,τι ο άνθρωπος διαρρηγγύει, να ξαναστήνει όρθιο ό,τι ο άνθρωπος βλέπει τσακισμένο. Και όταν ένα πρόσωπο ξεφεύγει για λίγο από μια οικογενειακή σύγκρουση ή ένα νεκρικό νυχτέρι για να ατενίσει το χιονισμένο βουνό, μοιάζει να προσπαθεί να επαναφέρει τη διασαλευμένη τάξη των σειρών στο σπίτι, η οποία όμως αποκαθίσταται

χάρη σε μια αμετάβλητη και κανονική Φύση, ως μια εξίσωση που μας παρέχει την αιτία για τις εμφανείς ρήξεις, «τις στροφές πέρα-δώθε και τα ανεβοκατεβάσματα», όπως θα έλεγε ο Λάιμπνιτς.

Η καθημερινή ζωή επιτρέπει την ύπαρξη μόνο ασθενών αισθητηριοκινητικών συνδέσεων και αντικαθιστά την εικόνα-δράση με αμιγείς οπτικές και ηχητικές εικόνες, οπτοσημεία και ηχοσημεία. Στον Όζου, δεν υπάρχει κάποια γραμμή του σύμπαντος που να συνδέει τις αποφασιστικές στιγμές ή τους νεκρούς και τους ζωντανούς, όπως στον Μιζογκούτσι. Ούτε υπάρχει ένας χώρος-ανάσα ή ένα εμπειρικλείον σύνολο, ένα «περιέχον» που να υποκρύπτει ένα βαθύ ερώτημα, όπως στον Κουροσάβα. Οι χώροι του Όζου προάγονται στην κατάσταση του τυχαίου χώρου, είτε λόγω αποσύνδεσης είτε λόγω κενότητας (ακόμα και σε αυτό ο Όζου μπορεί να θεωρηθεί ένας από τους πρώτους διδάξαντες). Τα ψευδορακόρ βλέμματος, κατεύθυνσης ή και θέσης των αντικειμένων είναι διαρκή, συστηματικά. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποσύνδεσης δίνει η ακόλουθη περίπτωση κίνησης της κάμερας: στην *Αρχή του καλοκαιριού*, η ηρωίδα προχωρεί στις μύτες των ποδιών για να αιφνιδιάσει κάποιον σε ένα εστιατόριο, ενώ η κάμερα οπισθοχωρεί για να την κρατήσει στο κέντρο του κάδρου· έπειτα, η κάμερα προχωρεί σε ένα διάδρομο, αλλά αυτός ο διάδρομος δεν ανήκει στο εστιατόριο, ανήκει στο σπίτι της ηρωίδας, όπου εκείνη έχει ήδη επιστρέψει. Όσο για τους κενούς χώρους, χωρίς πρόσωπα και χωρίς κίνηση, πρόκειται για εσωτερικούς χώρους εκκενωμένους από όσους τους καταλαμβάνουν συνήθως, έρημους εξωτερικούς χώρους ή τοπία της Φύσης. Αποκτούν στον Όζου μια αυτονομία που δεν διαθέτουν άμεσα, ούτε καν στο νεορεαλισμό, όπου διατηρούν μια εμφανή αξία, σχετική (ως προς μια διήγηση) ή προκύπτουσα (όταν η δράση έχει πια σβήσει). Προσεγγίζουν το απόλυτο, ως καθαρές εναντίσεις, και εξασφαλίζουν άμεσα την ταύτιση της νοητικής και της φυσικής τάξης, του πραγματικού και του φανταστικού, του υποκειμένου και του αντικειμένου, του κόσμου και του εγώ. Αντιστοιχούν, ως ένα βαθμό, σ' εκείνο που ο Σρέντερ αποκαλούσε «λίμνασμα» (stase), ο Νόελ Μπερτς «pillow-shots», ο Ρίτσι νεκρές φύσεις. Το ερώτημα είναι αν πρέπει παρ' όλα αυτά να καθιερώσουμε μια διάκριση στο εσωτερικό της ίδιας αυτής κατηγορίας.²⁷

Μεταξύ ενός κενού χώρου ή τοπίου και μιας κυριολεκτικά νεκρής φύσης υπάρχουν βέβαια πολλές ομοιότητες, κοινές λειτουργίες και ανεπαίσθητες μεταβάσεις. Αλλά δεν πρόκειται για το ίδιο πράγμα, η νεκρή φύση δεν συνταυτίζεται με ένα τοπίο. Ένας κενός χώρος ξεχωρίζει κατ' αρχάς λόγω της απουσίας ενός πιθανού περιεχομένου, ενώ η νεκρή φύση προσδιορίζεται από την παρουσία και τη σύνθεση αντικειμένων που περικλείονται στον εαυτό τους ή γίνονται το δικό τους περιέχον: παράδειγμα, το μεγάλης διάρκειας πλάνο του βάζου στο τέλος της *Καθυστερημένης άνοιξης*. Τέτοια αντικείμενα δεν περικλείονται απαραίτητως στο κενό, αλλά μπορούν να επιτρέψουν στα πρόσωπα να ζήσουν και να μιλήσουν σε ένα κάποιο φλου, όπως η νεκρή φύση με το βάζο και τα φρούτα στη *Γυναίκα του Τόκιο* ή η νεκρή φύση με τα φρούτα και τα μπαστούνια του γκολφ στο *Τι ξέχασε η κυρία;*

Όπως στον Σεζάν, τα κενά ή διάτρητα τοπία δεν υπακούουν στις ίδιες αρχές σύνθεσης με τις πλήρεις νεκρές φύσεις. Βέβαια, οι λειτουργίες μπορεί να καταστρατηγηθούν σε τέτοιο βαθμό και οι μεταβάσεις να γίνουν τόσο λεπτές, που να διατάσουμε ανάμεσα στα δύο: για παράδειγμα, στον Όζου, η θαυμάσια σύνθεση με το μπουκάλι και το φάρο, στην αρχή του *Χορταράκια στον άνεμο*. Η διάκριση γίνεται εξίσου ανάμεσα στο κενό και το πλήρες, που παίζει με όλες τις αποχρώσεις ή τις σχέσεις στην κινέζικη και την ιαπωνική σκέψη, ως δύο εκφάνσεις της ενατένισης. Αν οι κενοί χώροι, εσωτερικοί ή εξωτερικοί, συνθέτουν καταστάσεις καθαρά οπτικές (και ηχητικές), οι νεκρές φύσεις είναι η ανάποδη όψη τους, το σύστοιχό τους.

Το βάζο στην *Καθυστερημένη άνοιξη* παρεμβάλλεται ανάμεσα στο διαστακτικό χαμόγελο της κοπέλας και τα δάκρυά της που αρχίζουν να κυλάνε. Υπάρχει γίνεσθαι, αλλαγή, μετάβαση. Όμως η μορφή αυτού που αλλάζει παραμένει απαράλλαχτη, αμετάβλητη. Είναι ο χρόνος, ο χρόνος αυτοπροσώπως, «λίγος χρόνος στην καθαρή του διάσταση»: μια άμεση χρονοεικόνα, που δίνει σε εκείνο που αλλάζει την αμετάβλητη μορφή υπό την οποία πραγματοποιείται η αλλαγή. Η νύχτα που μετατρέπεται σε μέρα, ή το αντίστροφο, παραπέμπουν σε μια νεκρή φύση στην οποία πέφτει το φως καθώς δυναμώνει ή εξασθενεί (*Η γυναίκα μιας νύχτας*, Ένα καπρίτσιο). Η νεκρή φύση είναι ο χρόνος, διότι όλα όσα αλλάζουν βρίσκονται εντός του χρόνου, όμως εκείνος δεν αλλάζει ποτέ, δεν θα μπορούσε να αλλάξει παρά μόνο μέσα σ' έναν άλλο χρόνο, στο άπειρο. Τη στιγμή που η κινηματογραφική εικόνα έρχεται πιο κοντά στη φωτογραφία, τότε διαφοροποιείται πιο ριζικά. Οι νεκρές φύσεις του Όζου διαρκούν, έχουν μια διάρκεια, τα δέκα δευτερόλεπτα ενός βάζου: τούτη η διάρκεια του βάζου είναι ακριβώς η αναπαράσταση εκείνου που διατηρείται, μέσω της διαδοχής των μεταβαλλόμενων καταστάσεων. Ένα ποδήλατο μπορεί επίσης να διαρκεί, δηλαδή να αναπαριστά την αμετάβλητη μορφή εκείνου που κινείται, με την προϋπόθεση να διατηρείται, να παραμένει ακίνητο, ακουμπισμένο στον τοίχο (*Χορταράκια στον άνεμο*). Το ποδήλατο, το βάζο, οι νεκρές φύσεις αποτελούν καθαρές και άμεσες εικόνες του χρόνου. Καθεμιά είναι ο χρόνος, κάθε φορά, σε όποιες συνθήκες και αν βρίσκεται εκείνο που αλλάζει μέσα στο χρόνο. Ο χρόνος είναι το πλήρες, δηλαδή η αναλλοίωτη μορφή που πληρούται από την αλλαγή. Ο χρόνος είναι «το οπτικό απόθεμα των συμβάντων στην ακριβείά τους»²⁸. Ο Αντονιόνι μιλούσε για «τον οριζόντα των συμβάντων», αλλά σημείωνε ότι η λέξη έχει διπλή σημασία για τον δυτικό κόσμο – τριτημμένος οριζόντας του ανθρώπου από τη μια και απρόσιτος κοσμολογικός οριζόντας από τη άλλη, που πάει όλο και πιο πίσω. Εξού και ο διαχωρισμός του δυτικού κινηματογράφου σε ευρωπαϊκό ουμανισμό και αμερικανική επιστημονική φαντασία.²⁹ Υπονοούσε ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει για τους Ιάπωνες, που δεν ενδιαφέρονται καθόλου για την επιστημονική φαντασία: ένας κοινός οριζόντας ενώνει το κοσμικό και το καθημερινό, το διαρκές και το μεταβαλλόμενο, ένας μοναδικός και κοινός χρόνος ως αμετάβλητη μορφή εκείνου που αλλάζει. Έτσι ακριβώς ορίζει ο Σρέντερ τη φύση ή το λίμανσμα, ως τη μορφή που ενώνει το καθημερινό με «κάτι το ενοποιη-

μένο, το μόνιμο». Δεν είναι καθόλου αναγκαίο να επικαλεστούμε μια υπερβολικότητα. Στην τετριμμένη καθημερινότητα, η εικόνα-δράση ή ακόμα και η εικόνα-κίνηση τείνουν να εξαφανιστούν προς όφελος καθαρά οπτικών καταστάσεων, οι οποίες όμως ανακαλύπτουν συνδέσεις νέου τύπου, όχι πια αισθητηριοκινητικές, και επιτρέπουν στις απελευθερωμένες αισθήσεις μια άμεση σχέση με το χρόνο, με τη σκέψη. Αυτή είναι η πολύ ειδική προέκταση του οπτοσημείου: να καταστήσει αισθητά το χρόνο και τη σκέψη, να τα καταστήσει ορατά και ηχηρά.

3

Μια καθαρά οπτική και ηχητική κατάσταση δεν προεκτείνεται σε δράση, ούτε άλλωστε συνάγεται επαγωγικά από μια δράση. Καθιστά δυνατή την πρόσληψη ενός πράγματος ανυπόφορου, αφόρητου – αυτός τουλάχιστον είναι θεωρητικά ο ρόλος της. Την πρόσληψη όχι κάποιας βαναυσότητας που να θυμίζει νευρική προσβολή, ούτε κάποιας ακραίας βίας την οποία μπορούμε πάντα να εξαγάγουμε από τις αισθητηριοκινητικές σχέσεις της εικόνας-κίνησης. Ούτε, πάλι, πρόκειται για σκηνές τρόμου, μολοντί δεν λείπουν τα πτώματα και το αίμα. Πρόκειται για κάτι υπερβολικά ισχυρό ή υπερβολικά άδικο, ενίοτε όμως επίσης υπερβολικά ωραίο, το οποίο, ως εκ τούτου, υπερβαίνει τις αισθητηριοκινητικές ικανότητές μας. Λόγου χάρη, το *Στρόμπολι*: πρόκειται για μια ομορφιά υπερβολικά μεγάλη για μας, σαν έναν πολύ έντονο πόνο. Μπορεί να είναι μια οριακή κατάσταση, η έκρηξη ενός ηφαιστείου, αλλά και κάτι εντελώς τετριμμένο, ένα απλό εργοστάσιο, μια αλάνα. Στους *Καραμπινιέρους* του Γκοντάρ, η αγωνίστρια εκφωνεί κάποιες επαναστατικές φράσεις, όλες στερεότυπες: αλλά είναι τόσο όμορφη, με μια ομορφιά ανυπόφορη για τους δήμιούς της, που αναγκάζονται να καλύψουν το πρόσωπό της με ένα μαντίλι. Και το μαντίλι αυτό, καθώς ανασηκώνεται από την ανάσα και το μουρμουρητό («αδέρφια, αδέρφια, αδέρφια...»), γίνεται ανυπόφορο ακόμα και για μας, τους θεατές. Ούτως ή άλλως, κάτι μέσα στην εικόνα έχει γίνει πάρα πολύ δυνατό. Ο ρομαντισμός είχε ήδη αυτόν το στόχο: να αδράξει το ανυπόφορο ή το αφόρητο, την αυτοκρατορία της εξαθλίωσης, και με τούτο τον τρόπο να γίνει οραματικός, να καταστήσει το καθαρό όραμα μέσο γνώσης και δράσης.³⁰

Άραγε, σε όλα αυτά που υποτίθεται πως βλέπουμε, όση είναι η αντικειμενική πρόσληψη, άλλη τόση δεν είναι και η φαντασίωση ή η ονειροπόληση; Εξάλλου, δεν εκδηλώνουμε μια υποκειμενική συμπάθεια για το ανυπόφορο, μια ενσυναίσθηση που διαποτίζει όσα βλέπουμε; Ωστόσο κάτι τέτοιο σημαίνει πως το ίδιο το ανυπόφορο είναι αδιαχώριστο από μια αποκάλυψη ή από μια διαφώτιση, όπως από ένα τρίτο μάτι. Ο Φελίνι συμπάσχει με την παρακμή μόνο υπό την προϋπόθεση να την προεκτείνει, να διευρύνει την εμβέλειά της «μέχρι το αβάστακτο», ανακαλύπτοντας πίσω από αυτές τις κινήσεις, τα πρόσωπα και τις χειρονομίες έναν υπόγειο ή εξωγήινο κόσμο, όπου «το τράβελινγκ γίνεται μέσο απογειώσης, απόδειξη

του εξωπραγματικού χαρακτήρα της κίνησης», και ο κινηματογράφος δεν αποτελεί πια αναγνωριστική επιχείρηση αλλά γνώση, «επιστήμη των οπτικών εντυπώσεων, αναγκάζοντάς μας να ξεχάσουμε τη δική μας λογική και τις συνήθειες του αμφιβληστροειδούς μας»³¹. Ο Όζου εξάλλου δεν είναι σε καμία περίπτωση θεματοφύλακας των παραδοσιακών ή αντιδραστικών αξιών αλλά ένα από τα μεγαλύτερα κριτικά πνεύματα απέναντι στην καθημερινή ζωή. Ακόμα και από το ασήμαντο εξάγει το ανυπόφορο, υπό τον όρο να προεκτείνει πάνω στην καθημερινή ζωή τη δύναμη μιας ενατένισης γεμάτης συμπάθεια ή οίκτο. Σημασία έχει να μετατραπούν οι ήρωες ή ο θεατής, ή και οι δύο μαζί, σε οραματιστές. Η καθαρά οπτική και ηχητική κατάσταση αφυπνίζει μια ορα(μα)τική λειτουργία, φαντασίωση και διαπιστωτική έκθεση ταυτόχρονα, κριτική και συμπόνια, ενώ οι αισθητηριοκινητικές καταστάσεις, όσο βίαιες και αν είναι, απευθύνονται σε μια πραγματολογική οπτική λειτουργία που «ανέχεται» ή «αντέχει» λίγο-πολύ οτιδήποτε, αφ' ης στιγμής εισέρχεται σε ένα σύστημα δράσεων και αντιδράσεων.

Τόσο στην Ιαπωνία όσο και στην Ευρώπη, η μαρξιστική κριτική αποκήρυξε τις ταινίες αυτές και τους ήρωές τους, ως υπερβολικά παθητικούς και αρνητικούς, άλλοτε αστούς, άλλοτε νευρωτικούς ή περιθωριακούς, καθώς μάλιστα αντικαθιστούν την τροποποιητική δράση με ένα «συγκεχυμένο» όραμα.³² Και είναι γεγονός ότι, στον κινηματογράφο, οι πρωταγωνιστές της μπαλάντας δείχνουν πλήρη αδιαφορία, ακόμα και για ό,τι συμβαίνει στους ίδιους: είτε με τον τρόπο του Ροσελίνι, με την ξένη που ανακαλύπτει το νησί, την αστή που ανακαλύπτει το εργοστάσιο· είτε με τον τρόπο του Γκοντάρ, με τη γενιά των Τρελών Πιερό. Ακριβώς όμως λόγω της εξασθένησης των κινητικών διασυνδέσεων, οι ασθενείς δεσμοί είναι ικανοί να απελευθερώσουν μεγάλες δυνάμεις αποδιάρθρωσης. Όπως με τους ήρωες του Ροσελίνι, που διαθέτουν έναν παράξενο παλμό, ή του Γκοντάρ και του Ριβέτ, που κατά παράξενο τρόπο είναι πάντα ενήμεροι. Τόσο στη Δύση όσο και στην Ιαπωνία, συλλαμβάνονται μέσα σε μια μεταλλαγή, είναι οι ίδιοι μεταλλαγμένοι. Σχετικά με το *Δυο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν*, ο Γκοντάρ λέει ότι *περιγράφω* σημαίνει παρατηρώ τις μεταλλαγές.³³ Μεταλλαγή της μεταπολεμικής Ευρώπης, μεταλλαγή μιας εξαμερικανισμένης Ιαπωνίας, μεταλλαγή της Γαλλίας του '68: επομένως, ο κινηματογράφος δεν απομακρύνεται από την πολιτική, γίνεται εξ ολοκλήρου πολιτικός, όμως με άλλον τρόπο. Μία από τις δύο περιπατήτριες της *Γέφυρας του Βορρά* του Ριβέτ έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας απρόβλεπτης μεταλλαγμένης: αρχικά, έχει την ικανότητα να ανικνεύει τους Μαξ, μέλη μιας παγκόσμιας επιχείρησης υποδούλωσης, ύστερα οδηγείται σε μια μεταμόρφωση μέσα σε ένα κουκούλι, με αποτέλεσμα να αφομοιωθεί από αυτούς. Αντίστοιχα και η αμφισημία του *Μικρού στρατιώτη*. Ένας νέος τύπος χαρακτήρων για έναν νέο κινηματογράφο. Και όλα αυτά οφείλονται στο γεγονός πως οτιδήποτε τους συμβαίνει δεν τους ανήκει, τους αφορά ελάχιστα, καθώς ξέρουν να εξάγουν το μέρος εκείνο του συμβάντος που δεν μπορεί να περιοριστεί σε ό,τι συμβαίνει: το μέρος εκείνο της ανεξάντλητης δυνατότητας που αποτελεί το ανυπόφορο, το αφόρητο, το μερίδιο του οραματιστή. Χρειαζόταν ένας

νέος τύπος ηθοποιού: όχι απλώς μη επαγγελματίες ηθοποιοί με τους οποίους ξανα-συνδέθηκε ο νεορεαλισμός στο ξεκίνημά του, αλλά κάποιοι που θα μπορούσαμε να τους αποκαλέσουμε επαγγελματίες μη ηθοποιούς ή, ακόμα καλύτερα, «ηθοποιούς-διάμεσοι», οι οποίοι είναι περισσότερο ικανοί να βλέπουν και να κάνουν τους άλλους να βλέπουν παρά να δρουν, και περισσότερο ικανοί να μένουν σιωπηλοί ή να ξεκινούν μια ατέρμονη τυχαία συζήτηση παρά να απαντούν ή να παρακολουθούν ένα διάλογο (όπως στη Γαλλία η Μπιλ Οζιέ και ο Ζαν-Πιερ Λεό).³⁴

Οι καθημερινές καταστάσεις ή ακόμα και οι οριακές δεν διαθέτουν κάποιο σπάνιο ή εξαιρετικό διακριτικό σημάδι. Μπορεί να έχουμε απλώς ένα ηφαιστειακό νησί φτωχών ψαράδων. Ένα εργοστάσιο ή ένα σχολείο... Στην τρέχουσα ζωή ή στις διακοπές μας τα ζούμε δίπλα μας όλα αυτά, ακόμα και το θάνατο, τα ατυχήματα. Βλέπουμε, υφιστάμεθα λίγο-πολύ μια ισχυρή οργάνωση της εξαθλίωσης και της καταπίεσης. Και ακριβώς, δεν μας λείπουν αισθητηριοκινητικά σχήματα για να αναγνωρίσουμε τέτοιου είδους πράγματα, να τα ανεχτούμε ή να τα επιδοκιμάσουμε, να συμπεριφερθούμε ανάλογα, λαμβάνοντας υπόψη την κατάστασή μας, τις ικανότητές μας, τις προτιμήσεις μας. Διαθέτουμε σχήματα που μας δίνουν τη δυνατότητα να αποστρέψουμε το πρόσωπο όταν κάτι παραείναι δυσάρεστο, που μας οδηγούν προς την παραίτηση όταν κάτι παραείναι φοβερό, την αφομοίωση όταν κάτι παραείναι ωραίο. Ας τονίσουμε σε αυτό το σημείο ότι ακόμα και οι μεταφορές είναι αισθητηριοκινητικές υπεκφυγές, οι οποίες μας εμπνέουν να πούμε κάτι όταν πια δεν ξέρουμε τι να πράξουμε: είναι ιδιόμορφα σχήματα, συναισθηματικής φύσεως. Συνεπώς είναι ακριβώς αυτό: ένα στερεότυπο. Το στερεότυπο είναι μια αισθητηριοκινητική εικόνα του πράγματος. Όπως λέει ο Μπερξόν, δεν αντιλαμβανόμαστε το πράγμα ή την εικόνα καθ' ολοκληρίαν, αντιλαμβανόμαστε πάντοτε κάτι λιγότερο, αντιλαμβανόμαστε μόνο ό,τι μας ενδιαφέρει να αντιληφθούμε ή, μάλλον, ό,τι μας συμφέρει να αντιληφθούμε, ανάλογα με τα οικονομικά μας συμφέροντα, τις ιδεολογικές μας πεποιθήσεις, τις ψυχολογικές ανάγκες μας. Άρα κατά κανόνα αντιλαμβανόμαστε κυρίως στερεότυπα. Αν όμως τα αισθητηριοκινητικά σχήματά μας ανακοπούν ή διαλυθούν, τότε μπορεί να εμφανιστεί ένας νέος τύπος εικόνας: μια αμιγής οπτικοχημητική εικόνα, η εικόνα ολόκληρη και χωρίς μεταφορές, η οποία αναδεικνύει το πράγμα καθ' εαυτό, κυριολεκτικά, με όλη του την υπερβάλλουσα φρίκη ή ομορφιά, με τον ριζοσπαστικό ή αδικαιολόγητο χαρακτήρα του, διότι δεν χρειάζεται πια να «δικαιολογηθεί», είτε στην καλή ή στην κακή... Το είναι του εργοστασίου αποκαλύπτεται και δεν μπορούμε πια να πούμε «οι άνθρωποι πρέπει να δουλεύουν...» *Νόμιζα πως έβλεπα κατάδικους:* το εργοστάσιο είναι φυλακή, το σχολείο είναι φυλακή, κυριολεκτικά και όχι μεταφορικά. Βέβαια, την εικόνα ενός σχολείου δεν τη διαδέχεται η εικόνα μιας φυλακής: κάτι τέτοιο θα υποδείκνυε απλώς μια ομοιότητα, μια συγκεχυμένη συνάφεια μεταξύ δύο ξεκάθαρων εικόνων. Θα πρέπει αντιθέτως να ανακαλύψουμε τα διακριτά στοιχεία και τις διακριτές σχέσεις που μας διαφεύγουν στο βάθος μιας δυσνόητης εικόνας: να δείξουμε πώς και για ποιο λόγο το σχολείο είναι φυλακή, τα μεγάλα κτιριακά συγκρο-

τήματα τόποι εκπόρνευσης, οι τραπεζίτες φονιάδες, οι φωτογράφοι λωποδύτες, κυριολεκτικά, όχι μεταφορικά.³⁵ Πρόκειται για τη μέθοδο του *Comment ça va?* του Γκοντάρ: όταν δεν αρκείσαι να γυρεύεις αν κάτι «πάει» ή «δεν πάει» ανάμεσα σε δύο φωτογραφίες, αλλά ενδιαφέρεσαι και για το «πώς πάει», για καθεμιά ξεχωριστά και για τις δύο μαζί. Τούτο ήταν το πρόβλημα στο οποίο κατέληγε ο πρώτος τόμος της μελέτης μας: να αποσπάσουμε από τα στερεότυπα μια αληθινή εικόνα.

Αφενός, η εικόνα δεν παύει να περιέρχεται στην κατάσταση του στερεοτύπου: επειδή εντίθεται στις αισθητηριοκινητικές αλληλουχίες, επειδή οργανώνει ή επιφέρει η ίδια τις αλληλουχίες αυτές, επειδή δεν αντιλαμβανόμαστε ποτέ τι υπάρχει εντός της εικόνας, επειδή είναι φτιαγμένη ακριβώς γι' αυτό (ώστε να μην αντιλαμβανόμαστε τα πάντα, ώστε το στερεότυπο να μας κρύβει την εικόνα...). Πολιτισμός της εικόνας; Στην πραγματικότητα, πρόκειται για έναν πολιτισμό του στερεοτύπου, όπου όλες οι εξουσίες έχουν συμφέρον να μας αποκρύψουν τις εικόνες, όχι κατ' ανάγκη να μας αποκρύψουν το ίδιο το πράγμα, αλλά να μας κρύψουν κάτι εντός της εικόνας. Αφετέρου, την ίδια στιγμή, η εικόνα προσπαθεί ακατάπαυστα να διατρυπήσει το στερεότυπο, να βγει από το στερεότυπο. Δεν ξέρουμε ως πού μπορεί να οδηγήσει μια αληθινή εικόνα – και αυτή είναι η σημασία τού να γίνει κανείς οραματιστής ή βλέπων. Δεν αρκεί μια συνειδητοποίηση ή μια αλλαγή στην καρδιά (παρότι υπάρχει κι αυτό, όπως στην καρδιά της ηρωίδας του *Ευρώπη 51*, αν όμως δεν υπήρχε τίποτε άλλο, σύντομα θα περιπίπταμε ξανά στην κατάσταση του στερεοτύπου, έχοντας προσθέσει απλώς νέα στερεότυπα). Άλλοτε πρέπει να αποκαταστήσουμε τα χαμένα μέρη, να ξαναβρούμε όλα όσα δεν βλέπουμε στην εικόνα, όλα όσα αφαιρέσαμε για να την κάνουμε «ενδιαφέρουσα». Άλλοτε πάλι να δημιουργήσουμε τρύπες, να εισαγάγουμε κενά και λευκούς χώρους, να αραιώσουμε την εικόνα, καταργώντας πολλά από τα πράγματα που είχαμε προσθέσει για να πείσουμε τον εαυτό μας πως βλέπουμε τα πάντα. Για να ξαναβρούμε την ολοκληρία, θα πρέπει να διαιρέσουμε ή να αδειάσουμε.

Η δυσκολία έγκειται στο να μάθουμε για ποιο λόγο μια οπτική και ηχητική εικόνα δεν αποτελεί με τη σειρά της ένα στερεότυπο ή, τουλάχιστον, μια φωτογραφία. Δεν σκεφτόμαστε μόνο πώς αυτές οι εικόνες οδηγούν σε νέα στερεότυπα, όταν επαναληφθούν από δημιουργούς που τις χρησιμοποιούν ως συνταγές. Αλλά μήπως και οι ίδιοι οι δημιουργοί δεν αντιλαμβάνονται μερικές φορές πως η νέα εικόνα πρέπει να ανταγωνιστεί το στερεότυπο στο δικό του πεδίο, να πλειοδοτήσει σε καρτ ποστάλ, να προσθέσει νέες, να τις παρωδήσει, έτσι ώστε να βγει κερδισμένη (Ρομπ-Γκριγιέ, Ντάνιελ Σμιντ); Οι δημιουργοί επινοούν έμμονα καθραρίσματα, κενούς ή ασύνδετους χώρους, ακόμα και νεκρές φύσεις: κατά κάποιον τρόπο σταματούν την κίνηση, ανακαλύπτουν εκ νέου τη δύναμη του σταθερού πλάνου· αλλά μήπως όλα αυτά ανασταίνουν το στερεότυπο που προσπαθούσαν να καταπολεμήσουν; Για να βγουν νικητές, δεν αρκεί σε καμία περίπτωση να παρωδήσουν το στερεότυπο ούτε να του ανοίξουν τρύπες και να το αδειάσουν. Δεν αρκεί να διαταράξουν τους αισθητηριοκινητικούς δεσμούς. Χρειάζεται να προσθέσουν στην οπτι-

κοηχητική εικόνα τεράστιες δυνάμεις οι οποίες δεν θα προέρχονται από μια απλώς διανοητική συνείδηση, ούτε καν κοινωνική, αλλά από μια βαθιά ζωτική διαίσθηση.³⁶

Οι αμιγείς οπτικές και ηχητικές εικόνες, το σταθερό πλάνο και το μοντάζ-*cut* ορίζουν και συνεπάγονται πράγματι ένα πέραν της κίνησης. Ωστόσο δεν τη σταματούν ακριβώς, ούτε ως προς τα πρόσωπα ούτε και μέσα στην κάμερα. Χάρη σε εκείνες, την κίνηση δεν πρέπει να την αντιληφθούμε μέσα σε μια αισθητηριοκινητική εικόνα, αλλά να τη συλλάβουμε και να τη σκεφτούμε μέσα σε έναν άλλο τύπο εικόνας. Η εικόνα-κίνηση δεν έχει εξαφανιστεί, αλλά υφίσταται μόνο ως η πρώτη διάσταση μιας εικόνας που αυξάνει ακατάπαυστα τις διαστάσεις της. Δεν μιλάμε για διαστάσεις του χώρου, αφού η εικόνα μπορεί να είναι επίπεδη, αβαθής, και ως εκ τούτου να καταλαμβάνει ακόμα μεγαλύτερες διαστάσεις και δυνάμεις που υπερβαίνουν το χώρο. Μπορούμε να σημειώσουμε συνοπτικά τρεις τέτοιες αύξουσες δυνάμεις. Κατ' αρχάς, ενώ η εικόνα-κίνηση και τα αισθητηριοκινητικά σημεία της σχετίζονταν αποκλειστικά με μια έμμεση εικόνα του χρόνου (εξαρτώμενη από το μοντάζ), η αμιγής οπτική και ηχητική εικόνα, τα οπτοσημεία και τα ηχοσημεία της, συνδέονται άμεσα με μια χρονοεικόνα που υπάγει την κίνηση υπό την εξάρτησή της. Λόγω αυτής της αντιστροφής, δεν είναι πια ο χρόνος μέτρο της κίνησης, αλλά η κίνηση προοπτική του χρόνου: προκύπτει έτσι ένας κινηματογράφος του χρόνου, με νέα σύλληψη και νέες μορφές μοντάζ (Γουέλς, Ρενέ). Κατά δεύτερο λόγο, την ίδια στιγμή που το μάτι προσεγγίζει μια ορα(μα)τική λειτουργία, τα στοιχεία της εικόνας, όχι μόνο τα οπτικά αλλά και τα ηχητικά, συνδέονται με ενδότερες σχέσεις, έτσι ώστε ολόκληρη η εικόνα να πρέπει όχι μόνο να ιδωθεί αλλά και να «διαβαστεί», όντας αναγνώσιμη όσο και ορατή. Για το μάτι του βλέποντος όπως και για το μάτι του μάντη, ακριβώς η «κυριολεκτικότητα» του αισθητού κόσμου τον συγκροτεί ως βιβλίο. Ακόμα και σε αυτό το σημείο, κάθε αναφορά της εικόνας ή της περιγραφής σε ένα υποθετικά ανεξάρτητο αντικείμενο δεν εξαφανίζεται, αλλά υπάγεται τώρα στα εσωτερικά στοιχεία και στις εσωτερικές σχέσεις που τείνουν να αντικαταστήσουν το αντικείμενο, να το απαλείψουν αμέσως μόλις εμφανιστεί, μετατοπίζοντάς το συνέχεια. Η διατύπωση του Γκοντάρ «δεν είναι αίμα, είναι κόκκινο» παύει να είναι αποκλειστικά ζωγραφική, και προσλαμβάνει μια σημασία προσιδιάζουσα στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος θα συγκροτήσει μια αναλυτική της εικόνας, που συνεπάγεται μια νέα σύλληψη του ντεκουπάζ, μια ολόκληρη «παιδαγωγική» που θα ασκηθεί με διαφορετικούς τρόπους, για παράδειγμα στο έργο του Όζου, στην τελευταία περίοδο του Ροσελίνι, στη μέση περίοδο του Γκοντάρ, στο έργο των Στράουμπ. Τέλος, το διάζευγμα σταθερή κάμερα ή κίνηση δεν είναι το μοναδικό που υπάρχει. Ακόμα και κινούμενη, η κάμερα δεν περιορίζεται πια τότε να ακολουθεί την κίνηση των πρωταγωνιστών και τότε να επιχειρεί η ίδια κινήσεις στις οποίες τα πρόσωπα είναι απλώς το αντικείμενο, αλλά σε κάθε περίπτωση υπάγει την περιγραφή ενός χώρου στις λειτουργίες της σκέψης. Δεν είναι η απλή διάκριση υποκειμενικού και αντικειμενικού, πραγματικού και φανταστικού, αλλά αντιθέτως η αδιακριτότητά τους αυτή που τροφοδοτεί την κάμερα με ένα

πλούσιο σύνολο λειτουργιών, και επιφέρει μια νέα σύλληψη του κάδρου και των ανακαδραρισμάτων (ρεκαντράζ). Θα επιβεβαιωθεί το προσάισθημα του Χίτσκοκ: μια συνειδηση-κάμερα η οποία δεν θα προσδιορίζεται πια από τις κινήσεις που είναι ικανή να παρακολουθήσει ή να πραγματοποιήσει, αλλά από τις νοητικές σχέσεις στις οποίες είναι ικανή να εισέλθει. Και με αυτό τον τρόπο μπορεί να θέτει ερωτήσεις και να απαντά, να προβάλλει αντιρρήσεις και να προκαλεί, να διατυπώνει θεωρήματα, υποθέσεις, να πειραματίζεται, ακολουθώντας τον ανοικτό κατάλογο των λογικών συνδέσμων («ή», «άρα», «αν», «διότι», «πράγματι», «μολονότι»...) ή τις λειτουργίες της σκέψης ενός κινηματογράφου αλήθειας (σινεμά-βερετέ) που, όπως λέει ο Ζαν Ρους, σημαίνει κατά βάση αλήθεια του κινηματογράφου.

Αυτή είναι η τριπλή αντιστροφή που ορίζει ένα πέραν της κίνησης. Ήταν απαραίτητο να απελευθερωθεί η εικόνα από τους αισθητηριοκινητικούς δεσμούς, να πάψει να είναι εικόνα-δράση για να μετατραπεί σε καθαρά οπτική, ηχητική (και απτική) εικόνα. Αλλά κάτι τέτοιο δεν ήταν αρκετό: χρειαζόταν να συσχετιστεί και με άλλες ακόμα δυνάμεις, ώστε να διαφύγει από τον κόσμο των στερεοτύπων. Έπρεπε να ανοικτεί σε ισχυρές και άμεσες αποκαλύψεις, προερχόμενες από τη χρονοεικόνα, την αναγνώσιμη και τη σκεπτόμενη εικόνα. Έτσι τα οπτοσημεία και τα ηχοσημεία παραπέμπουν σε «χρονοσημεία», σε «λεκτοσημεία» και «νοοσημεία».³⁷

Διερωτώμενος για την εξέλιξη του νεορεαλισμού με αφορμή την *Κραυγή*, ο Αντονιόνι έλεγε πως έτεινε να αποχωριστεί το ποδήλατο – εννοώντας ασφαλώς το ποδήλατο του Ντε Σίκα. Ο νεορεαλισμός άνευ ποδηλάτου αντικαθιστά την ύστατη αναζήτηση κίνησης (την μπαλάντα) με ένα ειδικό βάρος του χρόνου που ασκείται μέσα στους πρωταγωνιστές, υπονομευοντάς τους εκ των έσω (το χρονικό).³⁸ Η τέχνη του Αντονιόνι μοιάζει σαν ένα πλέγμα όπου συνυφαίνονται συνέπειες, ακολουθίες και χρονικά αποτελέσματα που απορρέουν από συμβάντα διαδραματιζόμενα εκτός πεδίου. Ήδη, στο *Χρονικό ενός έρωτα*, η έρευνα έχει ως συνέπεια να προκαλέσει τη συνέχιση ενός πρώτου έρωτα, και ως αποτέλεσμα να αντιηχίσουν δύο επιθυμίες για φόνο, μία στο μέλλον και μία στο παρελθόν. Πρόκειται για έναν ολόκληρο κόσμο από χρονοσημεία, που θα αρκούσε για να θέσει υπό αμφισβήτηση την ψευδή προφάνεια σύμφωνα με την οποία η κινηματογραφική εικόνα βρίσκεται κατ' ανάγκην στο παρόν. Αν είμαστε άρρωστοι από Έρωτα, έλεγε ο Αντονιόνι, αυτό συμβαίνει γιατί ο ίδιος ο Έρωσ νοσεί. Και νοσεί όχι μόνο επειδή είναι γερασμένος και παρωχημένος από άποψη περιεχομένου, αλλά επειδή συλλαμβάνεται μέσα στην καθαρή μορφή ενός χρόνου που σπαράσσεται ανάμεσα σε ένα ήδη τετελεσμένο παρελθόν και ένα αδιέξοδο μέλλον. Για τον Αντονιόνι, η μοναδική ασθένεια που μπορεί να υπάρξει είναι χρονική, ο Χρόνος (Chronos) είναι η ασθένεια. Γι' αυτό και τα χρονοσημεία είναι αδιαχώριστα από τα λεκτοσημεία, τα οποία μας υποχρεώνουν να διαβάσουμε μέσα στην εικόνα ισάριθμα συμπτώματα, δηλαδή να αντιμετωπίσουμε την οπτική και ηχητική εικόνα ως κάτι επίσης αναγνώσιμο. Όχι μόνο το οπτικό και το ηχητικό αλλά και το παρόν και το μέλλον, το εδώ και το αλλού, αποτελούν εσωτερικά στοιχεία και εσωτερικές σχέσεις προς αποκωδικο-

ποίηση, και δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά παρά μόνο στη βάση μιας προόδου ανάλογης με την πρόοδο μιας ανάγνωσης: από το *Χρονικό ενός έρωτα*, υπάρχουν απροσδιόριστοι χώροι των οποίων η κλίμακα ορίζεται αργότερα, σε εκείνο που ο Μπερτς ονομάζει «ρακόρ κατανόησης με διαφορά φάσης» και βρίσκεται πιο κοντά σε μια ανάγνωση παρά σε μια αντίληψη.³⁹ Κι ύστερα, ο κολορίστας Αντονιόνι Ξέρει να επεξεργάζεται τις χρωματικές παραλλαγές ως συμπτώματα, και τη μονοχρωμία, ως το χρονικό σημείο που κατακτά έναν κόσμο, χάρη σε μια ολόκληρη διαπλοκή ηθελημένων τροποποιήσεων. Ήδη όμως το *Χρονικό ενός έρωτα* φανερώνει μια «αυτονομία της κάμερας», όταν εκείνη αρνείται να ακολουθήσει την κίνηση των πρωταγωνιστών ή να τους επιβάλει τη δική της κίνηση, επιχειρώντας συνεχή ανακαδρarisματα εν είδει λειτουργιών της σκέψης, νοσημειών που εκφράζουν τους λογικούς συνδέσμους ακολουθίας, συνεπαγωγής ή ακόμα και πρόθεσης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, σ. 282 (καθώς και στο σύνολο των κεφαλαίων για το νεορεαλισμό) [ελλ. έκδ.: *Τι είναι ο κινηματογράφος: μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, μτφρ. Κ. Σφήκας, Αυγόκωρος, Αθήνα 1989]. Ο Amédée Ayfre, υιοθετώντας και αναπτύσσοντας τη θέση του Μπαζέν, της έδωσε μια έκφραση έντονα φαινομενολογική: «Du premier au second néo-réalisme», *Le néo-réalisme italien, Etudes Cinématographiques*.

2. Σχετικά με τις ταινίες αυτές, βλ. Jean-Claude Bonnet, «Rossellini ou le parti pris des choses», *Cinématographe* 43 (Ιανουάριος 1979). Το συγκεκριμένο περιοδικό αφιέρωσε δύο ειδικά τεύχη στο νεορεαλισμό, το 42 και το 43, με τον απόλυτα ταιριαστό τίτλο «Το νεορεαλιστικό βλέμμα».

3. Το μυθιστόρημα του Τζέιμς Κέιν *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* έγινε αφορμή για τέσσερα κινηματογραφικά έργα: του Πιερ Σενάλ (*Le dernier tournant*, 1939), του Βισκόντι (1942), του Γκαρνέτ (1946) και του Ράφελσον (1981). Το πρώτο πλησιάζει περισσότερο στον γαλλικό ποιητικό ρεαλισμό, ενώ τα δύο τελευταία στον αμερικάνικο ρεαλισμό της εικόνας-δράση. Ο Jacques Fieschi επιχειρεί μια πολύ ενδιαφέρουσα συγκριτική ανάλυση των τεσσάρων ταινιών: *Cinématographe* 70 (Σεπτέμβριος 1981), σ. 8-9 (βλ. επίσης το άρθρο του για τους *Διαβολικούς εργασιές*, τχ. 42).

4. Τα θέματα αυτά εξετάζονται στο *Visconti, Etudes Cinématographiques*, ιδίως στα άρθρα των Bernard Dort και René Duloquin (βλ. Duloquin, σχετικά με την ταινία *Ο Ρόκο και τα αδέρφια του*, σ. 86: «Από τη μνημειώδη σκάλα στο Μιλάνο έως την αλάνα, οι πρωταγωνιστές αιωρούνται σ' ένα σκηνικό, χωρίς να προσεγγίζουν τα όριά του. Είναι πραγματικοί, το σκηνικό επίσης, αλλά η σχέση τους δεν είναι πραγματική, μοιάζει ονειρική»).

5. Σχετικά με τον «κομμουνισμό» της ταινίας *Η γη τρέμει*, βλ. Yves Guillaume, *Visconti*, Ed. Universitaires, σ. 17.

6. Βλ. το σκόλιο του Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, σ. 112-118 [ελλ. έκδ.: *Πράξη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Σφήκας, Παϊρίδης, Αθήνα 1982].

7. Barthélemy Amengual, *Du spectacle au spectaculaire, Fellini I*, *Etudes Cinématographiques*.