

ΠΙΕΡ - ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

## Ὁ κινηματογράφος τῆς ποίησης

Ἔχω τὴ γνώμη πὼς δὲν εἶναι πιά δυνατό ν' ἀναφερθοῦμε στὸν κινηματογράφο σὰν γλῶσσα, χωρὶς νὰ πάρουμε ὑπόψη μας τουλάχιστο τὴν ὀρολογία τῆς Σημειολογίας. Ἄν θέλουμε νὰ θέσουμε τὸ πρόβλημα, θὰ πρέπει νὰ ποῦμε τὰ ἑξῆς: ἐνῶ οἱ λογοτεχνικὲς γλῶσσες στηρίζουν τὶς ποιητικὲς τοὺς ἐπινοήσεις στὴν καθιερωμένη βάση μιᾶς γλῶσσας σὲ λειτουργία, κοινῆς σὲ ὅλους, οἱ κινηματογραφικὲς γλῶσσες δὲν φαίνεται νὰ κάνουν κάτι ἀνάλογο. Ἡ πραγματικὴ τους βάση δὲν εἶναι μιὰ γλῶσσα μὲ πρωταρχικὸ σκοπὸ τὴν ἐπικοινωνία. Κατὰ συνέπεια οἱ λογοτεχνικὲς γλῶσσες διακρίνονται στὴν πράξη ἀμέσως ἀπὸ τὸ καθαρὸ καὶ ἀπλὸ λεκτικὸ ὄργανο ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴν ἐπικοινωνία, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἐπικοινωνία μὲ τὰ μέσα τοῦ κινηματογράφου θὰ ἔδειχνε ἀμφίβολη καὶ παραπλανητικὴ χωρὶς τὴ φυσιολογικὴ χρησιμοποίησή μιᾶς τέτοιας βάσης σὲ λειτουργία.

Οἱ ἄνθρωποι ἐπικοινωνοῦν μὲ λέξεις, ὄχι μὲ εἰκόνες· αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο μιὰ εἰδικὴ γλῶσσα εἰκόνων θὰ φαινόταν σὰν καθαρὴ καὶ τεχνητὴ ἀφαίρεση.

Ἄν αὐτὴ ἡ ὑπόθεση ἦταν σωστὴ, ὅπως φαίνεται, ὁ κινηματογράφος δὲν θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει στὴν ὕλική του ὑπόσταση· ἢ τουλάχιστο θὰ ἦταν ἓνα τερατούργημα, μιὰ σειρά ἀπὸ ἑπισημεῖα χωρὶς σημασία. Ἡ Σημειολογία ὅμως προσ-

βλέπει στὰ συστήματα τῶν σημείων χωρὶς καμιά διάκριση: ἀναφέρεται, λογουχάρη, στὰ « συστήματα τῶν σημείων τῆς γλῶσσας », ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὑπάρχουν, ἀλλὰ μὲ κανένα τρόπο αὐτὸ δὲν ἀποκλείει θεωρητικὰ τὴ δυνατότητα ὑπαρξῆς κι ἄλλων συστημάτων σημείων, π.χ. ἐνὸς συστήματος σημείων τῶν χειρονομιῶν καὶ μάλιστα σὰν συμπλήρωμα τῆς ὀμιλούμενης γλῶσσας. Στὴν πραγματικότητα μιὰ λέξη, δηλαδὴ ἓνα γλωσσικὸ σημεῖο, παίρνει μιὰ ἰδιαίτερη σημασία, ἀνάλογα κάθε φορά μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο προφέρεται (ἰδιαίτερα μάλιστα ἂν ὁ ὀμιλητὴς εἶναι ἀπὸ τὴ Νάπολη). Μιὰ λέξη ἀκολουθοῦμενη ἀπὸ μιὰ χειρονομία παίρνει μιὰ σημασία ἄλλιώτικη ἀπ' ὅ,τι ἀκολουθοῦμενη ἀπὸ μιὰν ἄλλη χειρονομία.

Αὐτὸ τὸ σύστημα τῶν σημείων τῶν χειρονομιῶν, τὸ ὁποῖο στὴν πράξη συνοδεύει τὸ σύστημα τῶν γλωσσικῶν σημείων, σὰν συμπλήρωμά του, μπορεῖ ν' ἀπομονωθεῖ σὰν ἓνα αὐτόνομο σύστημα καὶ νὰ γίνῃ ἀντικείμενο μελέτης.

Μποροῦμε ἀκόμα νὰ ὑποθέσουμε θεωρητικὰ τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς μοναδικοῦ συστήματος σημείων τῶν χειρονομιῶν σὰν τὸ μοναδικὸ ὄργανο ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων (συγκεκριμένα τῶν κωφάλαλων Ναπολιτάνων). Ἄπὸ ἓνα τέτοιο ἀκριβῶς ὑποθετικὸ σύστημα ὀπτικῶν σημείων ἔλκει ἢ γλῶσσα τὶς ρίζες τῆς ὑπαρξῆς της καὶ χάρις σ' αὐτὸ μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα σχηματισμοῦ εὐκόλα ἐπικοινωνήσιμων ἀρχετύπων.

Φυσικά, κάτι τέτοιο δὲν σημαίνει καὶ πολλὰ ἀπὸ μόνο του. Πρέπει ὅμως ἀμέσως νὰ προσθέσουμε πὼς ὁ δέκτης, γιὰ τὸν ὁποῖον προορίζεται τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν, εἶναι ἐξίσου συνηθισμένος στὴν ὀπτικὴ « ἀνάγνωση » τῆς πραγματικότητας. Ὁ κάθε ἄνθρωπος βρίσκεται σὲ διάλογο μὲ τὴν περιβάλλουσα πραγματικότητα, ποὺ γι' αὐτὸν εἶναι τὸ συλλογικὸ περιβάλλον τὸ ὁποῖο γίνεται αἰσθητὸ ἀκόμα καὶ μέσα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπλά γεγονότα καὶ συνήθειες Ἔστω καὶ ἂν περπατᾷς μοναχὸς στὸ δρόμο, ἀκόμα καὶ μὲ τ' ἀφτιά σου κλειστά,

δημιουργείται ή προϋπόθεση ενός συνεχούς διαλόγου σου με τὸ περιβάλλον, τὸ ὁποῖο ἐκδηλώνεται διαμέσου τῶν εἰκόνων πὸ τὸ συνθέτουν : ἡ φυσιολογία τῶν περαστικῶν, οἱ χειρονομίες τους, τὰ νοήματά τους, οἱ πράξεις τους, οἱ σιωπές τους, οἱ ἐκφράσεις τους, οἱ ὁμαδικές ἀντιδράσεις τους, οἱ ἄνθρωποι, λογουχάρη, πὸ περιμένουν μπροστὰ στὸ κόκκινο φῶς τῆς τροχαίας, τὸ πλῆθος γύρω ἀπὸ ἓνα αὐτοκινητιστικὸ δυστύχημα ἢ γύρω ἀπὸ ἓνα μνημεῖο, ἐπιπλέον τὰ σήματα τῆς τροχαίας, οἱ διάφοροι δείκτες, κλπ., εἶναι ἀντικείμενα φορτισμένα με σημασίες πὸ μόνο με τὴν παρουσία τους μιλάνε μὴ στοιχειώδη « γλώσσα ».

Ἄλλὰ ὑπάρχει κάτι ἀκόμα σημαντικότερο : στὸν ἄνθρωπο ἓνας ὁλόκληρος κόσμος βρίσκει ἐκφραση διαμέσου *σημαντικῶν εἰκόνων, ὁ κόσμος τῆς μνήμης καὶ τῶν ὄνειρων*.

Κάθε προσπάθεια ἀνάμνησης ὀδηγεῖ σὲ μὴ σειρά ἀπὸ ὀπτικά σημεῖα, πὸ συνιστοῦν βασικά μὴ κινηματογραφικὴ σεκάνς. « —Ποῦ ἔχω δεῖ αὐτὸ τὸ πρόσωπο ; —Μιὰ στιγμή, θαρῶ ἦταν στὴ Zagora (εἰκόνα τῆς Zagora με τοὺς πράσινους φοίνικες καὶ τὸ κοκκινόχρωμα)... μαζί με τὸν Abd el Kader... (εἰκόνα τοῦ Abd el Kader καὶ τοῦ προσώπου νὰ περπατᾶνε μπροστὰ ἀπὸ τὸ στρατόπεδο τῶν γαλλικῶν προφυλακῶν).

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ τὸ κάθε ὄνειρο εἶναι μὴ σειρά ἀπὸ ὀπτικά σημεῖα τὰ ὁποῖα ἔχουν ὄλα τὰ χαρακτηριστικὰ κινηματογραφικῆς σεκάνς : γκρό-πλάν, γενικά πλάνα κλπ.

Μὲ λίγα λόγια, ὑπάρχει ἓνας ὁλόκληρος κόσμος σημασιολογικῶν εἰκόνων, σχηματισμένος τόσο ἀπὸ χειρονομίες κι ἀπὸ κάθε λογῆς σημεῖα προερχόμενα ἀπὸ τὸ περιβάλλον, ὅσο κι ἀπὸ τίς μνήμες καὶ τὰ ὄνειρα, ὁ ὁποῖος προτείνεται σὰν ἡ « λειτουργικὴ » βάση τῆς κινηματογραφικῆς ἐπικοινωνίας, καὶ τὴν προεικονίζει.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει νὰ κάνουμε ἀμέσως μὴ παρένθεση καὶ νὰ παρατηρήσουμε πῶς, ἐνῶ τὰ ὄργανα τῆς ποιητικῆς ἢ φιλοσοφικῆς ἐπικοινωνίας ἔχουν ἤδη φτάσει σὲ

ἐξαιρετικὴ τελείωση καὶ ἀποτελοῦν ἓνα ἱστορικὰ περίπλοκο σύστημα, πὸ ἔχει ὀριμάσει, τὰ ὄργανα τῆς ὀπτικῆς ἐπικοινωνίας, πὸ βρίσκονται στὴ βάση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, εἶναι ἐντελῶς ἀκαλλιέργητα καὶ ἐνστικτώδη. Πράγματι, τόσο οἱ χειρονομίες κ' ἡ περιβάλλουσα πραγματικότητα, ὅσο καὶ τὰ ὄνειρα κ' οἱ μηχανισμοὶ τῆς μνήμης ἀνήκουν οὐσιαστικά σὲ μὴ προ-ἄνθρώπινη τάξη πραγμάτων, ἢ τουλάχιστον στὶς ἀρχές τῆς ἀνθρωπότητας. Ὅπως δὴποτε, πάντως, προηγούνται ἀπὸ τὴ γραμματικὴ καὶ τὴ μορφολογία (τὰ ὄνειρα εἶναι ἀσυνείδητα φαινόμενα, καθὼς ἐπίσης κ' οἱ μηχανισμοὶ τῆς μνήμης ἢ χειρονομία εἶναι ἓνα ἐντελῶς στοιχειώδες σημεῖο κ.ο.κ.).

*Ἐπομένως τὸ γλωσσικὸ ὄργανο, πάνω στὸ ὁποῖο στηρίζεται ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀνορθολογικῶς χαρακτηρη. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴ βαθύτατα ὄνειρικὴ φύση τοῦ κινηματογράφου, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν ἀπόλυτα καὶ ἀναπόφευκτα συγκεκριμένη του φύση, τὸν ἀντικειμενικὸ του, νὰ ποῦμε, χαρακτήρα.*

Κάθε γλώσσα εἶναι καταγραμμένη σ' ἓνα λεξικὸ (πάντα ἀσυμπλήρωτο, ἀλλὰ ὅσο τέλει) τοῦ συστήματος τῶν σημείων τοῦ ἀντίστοιχου περιβάλλοντος καὶ τῆς χώρας. Τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα ἔγκειται στὸ νὰ παίρνει ὀρισμένες λέξεις ἀπὸ τὸ λεξικὸ, σὰν διάφορα ἀντικείμενα ἀπὸ ἓνα συρτάρι, καὶ στὸ νὰ τίς χρησιμοποιεῖ μ' ἓναν ἰδιαίτερο τρόπο, πρᾶγμα πὸ ἐξαρτᾶται τόσο ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ του κατάσταση, ὅσο κι ἀπὸ τὴν ἱστορία αὐτῶν τῶν λέξεων. Σὰν ἀποτέλεσμα ἔχουμε μὴν ἀύξηση τῆς ἱστορικότητας τῆς λέξης, πὸ σημαίνει ἓναν ἐμπλουτισμὸ τῆς σημασίας της. Ἄν ὁ παραπάνω συγγραφέας πάρει μὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ἢ « ἰδιαίτερη χρησιμοποίησή του τῆς λέξης » θὰ περάσει στὰ μελλοντικὰ λεξικά σὰν ἓνας ἄλλος δυνατὸς τρόπος χρησιμοποίησής της.

Ἡ καινούργια ἐκφραση, ἢ ἐπινόηση δηλαδὴ τοῦ συγγραφέα, προστίθεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο στὴν ἱστορικότητα, πὸ σημαίνει στὴν πραγματικότητα τῆς γλώσσας : χρησιμοποιεῖ

τῆ γλώσσα καὶ συγχρόνως τὴν ὑπηρετεῖ, τόσο σὰν γλωσσικὸ σύστημα ὅσο καὶ σὰν πολιτιστικὴ παράδοση. Ἄλλ' αὐτὴ τοῦ ἢ πράξη, ἂν τὴν περιγράψουμε τοπωνυμικά, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ καὶ μόνη: μιὰ καινούργια ἐπεξεργασία τῆς σημασίας ἐνὸς σημείου, ποῦ ἦταν ἤδη ταξινομημένο μέσα στὸ λεξικό, ἔτοιμο γιὰ χρησιμοποίηση.

Ἄντίστοιχα ἡ πράξη τοῦ φιλομουργοῦ, παρ' ὅλο ποῦ βασικά εἶναι ὅμοια, εἶναι ὥστόσο πολὺ πῶς περίπλοκη.

Λεξικὸ εἰκόνων δὲν ὑπάρχει. Εἰκόνες ταξινομημένες κι ἔτοιμες γιὰ χρῆση δὲν ὑπάρχουν ἄν κατὰ τύχη θέλαμε νὰ φανταστοῦμε ἕνα λεξικὸ εἰκόνων, θὰ ἔπρεπε νὰ φανταστοῦμε ἕνα *ἄπειρο λεξικό*, ὅπως ἀκριβῶς τὸ λεξικὸ τῶν *δυνατῶν λέξεων*.

Ὁ φιλομουρῶς δὲν ἔχει λεξικό, ἀλλ' ἄπειρες δυνατότητες. Δὲν ἀνασύρει τὰ σημεία του, τὰ ὀπτικά σημεία του ἀπὸ κανένα συρτάρι ἢ σάκο, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ χάος, ὅπου μόνον μιὰ αὐτοματικὴ ἢ ὄνειρική ἐπικοινωνία ὑπάρχει σὲ κατάσταση ἐνδεχόμενη καὶ σκιώδη. Ἔτσι περιγράφοντάς τὴν τοπωνυμικά, ἡ πράξη τοῦ φιλομουργοῦ *δὲν εἶναι ἀπλή ἀλλὰ διπλή*. Ὅφειλε πρῶτα ν' ἀνασύρει τὸ ὀπτικὸ σημεῖο ἀπὸ τὸ χάος, νὰ καταστήσει δυνατὴ τὴν ὑπαρξή του, νὰ τὸ θεωρήσει σὰν ταξινομημένο μέσα σ' ἕνα λεξικὸ ὀπτικῶν σημείων (χειρονομιῶν, περιβάλλοντος, ὄνειρων, μνήμης)· καὶ μετὰ νὰ ἐμπλουτίσει αὐτὸ τὸ καθαρὰ μορφολογικὸ ὀπτικὸ σημεῖο μὲ τὴν προσωπικὴ του ἔκφραση, πράγμα ποῦ εἶναι καὶ τὸ καθαυτὸ ἔργο ἐνὸς δημιουργοῦ. Ἐνῶ τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα εἶναι ἡ αἰσθητικὴ ἐφεύρεση, τὸ ἔργο τοῦ φιλομουργοῦ εἶναι πρῶτα ἡ γλωσσικὴ ἐφεύρεση καὶ μετὰ ἡ αἰσθητικὴ.

Εἶναι βέβαια ἀλήθεια πὼς ὕστερα ἀπὸ πενήντα περίπου χρόνια κινηματογράφου, ἕνα εἶδος κινηματογραφικοῦ λεξικοῦ ἔχει ἤδη καθιερωθεῖ, ἢ μάλλον ὀρισμένες συμβάσεις, ποῦ παρουσιάζουν ὅμως τὸ περίεργο ὅτι ἔχουν γίνεи συμβάσεις τοῦ ὕφους προτοῦ γίνουи συμβάσεις τῆς γραμματικῆς.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν εἰκόνα τῶν τροχῶν ἐνὸς

τραίνου, ποῦ περιστρέφονται μέσα σὲ σύννεφα ἀτμοῦ. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἕνα σημεῖο μιᾶς συμβολικῆς γλώσσας, ἀλλὰ ἕνα « ὕψημα » (Stylème)<sup>1</sup>. Ἔτσι μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς κατὰ τὰ φαινόμενα ὁ κινηματογράφος δὲν θὰ φτάσει ποτὲ σὲ μιὰ ἀληθινὴ δεοντολογία τῆς γραμματικῆς ποῦ νὰ τοῦ ταιριάζει, ἀλλὰ μάλλον σὲ μιὰ γραμματικὴ τοῦ ὕφους. Κάθε φορὰ ποῦ ἕνας φιλομουρῶς κάνει ἕνα φιλμ ὀφείλει νὰ ἐπαναλάβει τὴ *διπλὴ* λειτουργία γιὰ τὴν ὁποία μίλησα παραπάνω καὶ κατὰ κανόνα νὰ περιοριστεῖ σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἀναρίθμητα ἐκφραστικά μέσα, τὰ ὁποῖα, ἐνῶ γεννήθηκαν σὰν ὕψηματα, κατάληξαν νὰ γίνουи σημεία μιᾶς συμβολικῆς γλώσσας.

Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά, βέβαια, ὁ φιλομουρῶς δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ μιὰ μακραίωνη παράδοση τοῦ ὕφους, ἀλλὰ μὲ μιὰ παράδοση λίγων μόνο δεκαετηρίδων. Στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπάρχουν συμβάσεις μὲ τίς ὁποῖες θὰ μπορούσε νὰ συγκρουσθεῖ μὲ κίνδυνο νὰ δημιουργήσει σκάνδαλο. Ἡ « ἱστορικὴ συμβολὴ » τοῦ στὸ σχηματισμὸ τοῦ ὀπτικοῦ σημείου ἀφορᾷ ἕνα ἀντικείμενο μὲ πολὺ μικρὴ ζωὴ πίσω του.

Ἄπ' αὐτὸ ἴσως προέρχεται κι ἕνα κάποιο αἶσθημα ἀδυναμίας τοῦ κινηματογράφου: τὰ γραμματικά του σημεία ἀποτελοῦν μέρος ἐνὸς κόσμου ποῦ κάθε φορὰ ἐξαντλεῖται χρονικά. Τὰ φορέματα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, τὰ αὐτοκίνητα τῆς δεκαετίας τοῦ 1940, κλπ., εἶναι τόσο πολλὰ « πράγματα » χωρὶς ἐτυμολογία, ἢ τουλάχιστο μὲ ἐτυμολογία ἢ ὁποῖα ὑπάρχει μόνον στὸ ἀντίστοιχο σύστημα τῶν λέξεων.

Ἡ σημασία τῶν λέξεων ἀνταποκρίνεται στὴν ἐξέλιξη ποῦ ὑπάρχει στὴ μόδα τῶν φορεμάτων ἢ στὴ γραμμὴ τῶν αὐτοκινήτων. Τὰ ἀντικείμενα, ἀπὸ τὴ μεριά τους, μένουи ἀνεπηρέαστα ἀπ' αὐτὴν. Δὲν προσφέρονται σὲ σημασιολογικὲς διαφοροποιήσεις· ἀπὸ μόνον τους ἐκφράζουи μονάχα αὐτὸ ποῦ εἶναι σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή. Τὸ φανταστικὸ λεξικό, στὸ ὁποῖο τὰ ταξινομεῖ ὁ φιλομουρῶς στὴν πορεία τοῦ

1. Μονάς, μέρος ἐνὸς ὕφους. (Σημ. Μετ.).

ἀρχικού σταδίου τῆς δουλειᾶς του, δὲν ἔπαρκεῖ ὥστε ν' ἀποκτήσουν ἓνα ἱστορικό παρελθὸν μὲ ἰσχύ γιὰ ὅλους στὸ παρὸν καὶ στὸ μέλλον. Παρατηροῦμε λοιπὸν ἓναν κάποιο νετερμινισμό στὸ ἀντικείμενο ποὺ γίνεται κινηματογραφικὴ εἰκόνα. Κ' εἶναι φυσικὸ αὐτό, μιᾶς καὶ ἡ λέξις, τὸ γλωσσικὸ σημεῖο ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸ συγγραφέα, εἶναι φορτισμένη μὲ μιὰ ὀλόκληρη πολιτιστικὴ, λαϊκὴ καὶ γραμματικὴ ἱστορία, ἐνῶ ὁ φιλομουργὸς ποὺ χρησιμοποιεῖ μιὰ ὀπτικὴ εἰκόνα, τὴν ἔχει μόλις ἐκείνη τῆ στιγμῇ ἀπομονώσῃ ἀπὸ τὸ σιωπηλὸ χάος τῶν πραγμάτων, ἀναφερόμενος στὸ ὑποθετικὸ λεξικὸ μιᾶς κοινότητος ποὺ ἐπικοινωνεῖ μὲ εἰκόνας.

Μὲ περισσότερὴ ἀκρίβεια θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πῶς, ἂν καὶ οἱ εἰκόνας ἢ τὰ ὀπτικὰ σημεῖα δὲν εἶναι ταξινομημένα σ' ἓνα λεξικὸ καὶ διαρθρωμένα ἀπὸ μιὰ γραμματικὴ, ὡστόσο δὲν παύουν ν' ἀποτελοῦν μιὰ κοινὴ παράδοσι. Ἔχουμε ὅλοι μας δεῖ τὸ σιδηρόδρομο, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, μὲ τὶς ρόδες καὶ τοὺς προφυλακτῆρες του. Ἔχει πάρει πιά μιὰ θέσι στὴν ὀπτικὴ μας μνήμη καὶ στὰ ὄνειρά μας. Ἄν τύχει νὰ τὸν δοῦμε στὴν πραγματικότητά μας «λέει» κάτι. Ἡ παρουσία του, λογουχάρη, σ' ἓνα ἔρημο τοπίο «μᾶς λέει» πόσο συγκινητικὴ εἶναι ἡ ἐργασία τοῦ ἀνθρώπου καὶ πόσο μεγάλη ἡ δύναμη τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας (καὶ τοῦ καπιταλισμοῦ) ποὺ προσαρτᾷ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καινούργια ἐδάφη γιὰ ἐκμετάλλευσή· καὶ συγχρόνως, σὲ μερικοὺς ἀπὸ μᾶς, «λέει» πῶς ὁ μηχανοδηγὸς εἶναι ἓνας ἄνθρωπος, ποὺ τὸν ἐκμεταλλεύονται κι ὁ ὁποῖος ὅμως παρ' ὅλ' αὐτὰ κάνει τῆ δουλειά του μὲ ἀξιοπρέπεια γιὰ τὸ καλὸ μιᾶς κοινωνίας, ὅποια κι ἂν εἶναι αὐτή, ἀκόμα κι ἂν οἱ ἐκμεταλλευτῆς του τὴν ταυτίζουσαν μὲ τὸν ἑαυτὸ τους, κλπ. Τὸ ἀντικείμενο «σιδηρόδρομος», σὰν πιθανὸν κινηματογραφικὸ σύμβολο, μπορεῖ νὰ «πεῖ» ὅλα αὐτὰ, ἐπικοινωνώντας ἄμεσα μαζί μας κι ἔμμεσα (διαμέσου τῆς κοινῆς εἰκαστικῆς κληρονομίᾶς) μὲ τοὺς ἄλλους.

Τὸ ἴδιο καὶ στὴν πραγματικότητά, «καθαρὰ ἀντικείμενα» δὲν ὑπάρχουν. Ὅλα ἀπὸ τῆ φύση τους ἔχουν τόση σημασία,

ὥστε νὰ γίνονται συμβολικὰ σημεῖα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο καὶ τὸ ἔργο τοῦ φιλομουργοῦ, στὸ πρῶτο του στάδιο, εἶναι νόμιμο. Ὁ φιλομουργὸς διαλέγει ἓνα ἀριθμὸ ἀντικειμένων, πραγμάτων, τοπίων καὶ προσώπων σὰν σημεῖα μιᾶς συμβολικῆς γλώσσας, τὰ ὁποῖα, ἂν ἔχουν μιὰ γραμματικὴ ἱστορία ποὺ τοὺς ἀποδίδεται ἐκείνην ἀκριβῶς τῆ στιγμῇ (σὰν σ' ἓνα εἶδος «συμβάντος» διευθετημένου μὲ βάση μιὰ ἐκλογή κ' ἓνα μοντάζ), ἔχουν ὡστόσο ἤδη καὶ μιὰ μακρινὴ κι ἔντονη προ - γραμματικὴ ἱστορία.

Μ' ἄλλα λόγια, ὅπως τὸ ὕφος τοῦ ποιητῆ μπορεῖ ἐλεύθερα νὰ περιλάβει καθετὶ προ - γραμματικὸ ἀπὸ τὰ σημεῖα τοῦ προφορικοῦ λόγου, τὸ ἴδιο ἀκριβῶς καὶ τὸ ὕφος τοῦ φιλομουργοῦ θὰ μπορεῖ ἐλεύθερα νὰ περιλαμβάνει καθετὶ προ - γραμματικὸ ἀπὸ τὰ πράγματα. Αὐτὸς εἶναι ἓνας ἄλλος τρόπος διατύπωσης αὐτοῦ ποὺ ἔχω ἤδη πεῖ, ὅτι δηλαδὴ ὁ κινηματογράφος εἶναι βασικὰ ὄνειρικὸς, ἐξαιτίας τοῦ στοιχειώδη χαρακτήρα τῶν ἀρχετύπων του (ἢ ἀπὸ συνήθεια καὶ κατὰ συνέπεια ἀσυνείδητη παρατήρηση τοῦ περιβάλλοντος, τῶν χειρονομιῶν, τῆς μνήμης καὶ τῶν ὀνείρων), καθὼς ἐπίσης καὶ τῆς πρωταρχικότητος τοῦ προ - γραμματικοῦ χαρακτήρα τῶν ἀντικειμένων, σὰν συμβόλων τῆς ὀπτικῆς γλώσσας.

Πρέπει νὰ προσθέσουμε, πῶς στὸ στάδιο αὐτῆς τῆς προκαταρκτικῆς καὶ θεμελιώδους διαδικασίας, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν καθιέρωση ἑνὸς λεξικοῦ, ὁ φιλομουργὸς δὲν θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ σχηματίσει ἀφηρημένους ὅρους. Αὐτὴ εἶναι ἴσως κ' ἡ κύρια διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ λογοτεχνικὸ καὶ στὸ κινηματογραφικὸ ἔργο. Τὸ γλωσσικὸ καὶ γραμματικὸ ὕλικὸ τοῦ φιλομουργοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰκόνας. Πρὸς τὸ παρὸν οἱ εἰκόνας εἶναι πάντα συγκεκριμένες. Μόνον σὲ μιὰ προοπτικὴ χιλιετηρίδων θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστοῦμε εἰκόνας - σύμβολα, ποὺ θὰ εἶχαν μιὰν ἐξέλιξη ὅμοια μ' αὐτὴ τῶν λέξεων, ἢ, τουλάχιστο, εἰκόνας στὴν ἀρχὴ συγκεκριμένες, οἱ ὁποῖες σιγὰ - σιγὰ μὲ τὴν χρῆση θὰ ἔχουν γίνῃ ἀφηρημένες. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ὁ κινηματογράφος σήμερα εἶναι καλλιτεχνικὴ καὶ ὄχι φιλοσοφικὴ γλώσσα. Μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ σὰν παραβολή, ἀλλὰ

ποτέ σάν άμεσα διασκεπτική έκφραση. Αύτὸς εἶναι ὁ τρίτος λόγος ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴν βαθύτατα καλλιτεχνικὴ φύση τοῦ κινηματογράφου, τὴν ἐκφραστικὴ του δύναμη, τὴ δυνατότητα του νὰ ἐνσωματώνει τὸ ὄνειρο, δηλαδὴ τὸν οὐσιαστικὰ μεταφορικὸ του χαρακτήρα.

Τὸ συμπέρασμα ὄλων αὐτῶν εἶναι ὅτι ἡ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βασικὰ σάν « γλῶσσα τῆς ποίησης ».

Ἐντελῶς ἀντίθετα στὴν πράξη κ' ὕστερα ἀπὸ μερικὲς ἄκαρπες προσπάθειες, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο διαμορφώθηκε ἱστορικὰ ἡ κινηματογραφικὴ παράδοση παρουσιάζει τὴ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου σάν « γλῶσσα τῆς πεζογραφίας » ἢ τουλάχιστο σάν « γλῶσσα ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας ». Στὴν πραγματικότητα, ὅμως, ὅπως θὰ δοῦμε, πρόκειται γιὰ μιὰ ἐντελῶς ἰδιόμορφη καὶ διαφοροῦμενη πεζογραφία, μιᾶς καὶ τὸ ἀνορθολογικὸ στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου δὲν μπορεῖ νὰ ἐξοντωθεῖ. Τὴ στιγμὴ ποὺ διαμορφωνόταν σάν καινούργια τεχνικὴ, ἡ εἶδος ἐκφρασης, συγχρόνως ἄρχισαν νὰ τὸν χρησιμοποιοῦν σάν ἓνα καινούργιο εἶδος θεάματος - φυγῆς, ἐκμεταλλεῦμενοι ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ καταναλωτῶν, ἀνίκανων γιὰ κάθε ἄλλο μέσο ἐκφρασης. Αὐτὸ σημαίνει πῶς ὁ κινηματογράφος ἔχει ὑποστειῖ ἓναν βιασμό, ὁ ὁποῖος ἦταν βέβαια μάλλον προβλέψιμος κι ἀναπόφευκτος : τὸ καθεὶ σ' αὐτόν, ποὺ ἦταν ἀνορθολογικὸ, ὄνειρικὸ, στοιχειῶδες καὶ βάρβαρο κρατήθηκε μέσα στὰ πλαίσια τοῦ συνειδητοῦ, ἢ χρησιμοποιήθηκε σάν ἓνας ἀσυνειδητος παράγων γιὰ τὴ δημιουργία σόκ καὶ μαγείας. Ἄπ' αὐτὸ τὸ τέρας μὲ τὴν ὑπνωτιστικὴ δύναμη (ποὺ ἀπὸ τὴ φύση του εἶναι πάντα τὸ φιλμ) ἔφτιαξαν ξανά στὰ γρήγορα ἓνα πλάσμα ἀφηγηματικῶν συμβάσεων ποὺ ἔδωσε τὸ δικαίωμα σὲ ἄχρηστες καὶ λαθεμένες κριτικὲς συγκρίσεις μὲ τὸ θέατρο καὶ τὸ μυθιστόρημα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πῶς αὐτὴ ἡ σύμβαση τῆς ἀφηγηματικότητας ἀντιστοιχεῖ στὴ γλῶσσα τῆς ἐπικοινωνίας διαμέσου τῆς γραφτῆς πεζογραφίας, μὲ τὴν ὁποία ὅμως ἔχει κοινὸ μόνον ἓνα ἐξωτερικὸ σημεῖο : τίς

εἰκονογραφικὲς καὶ λογικὲς μέθοδες. Ἐνῶ ἀντίθετα στερεῖται ἓνα ἀπὸ τὰ βασικότερα στοιχεῖα τῆς « γλώσσας τῆς πεζογραφίας », τὸν ὀρθολογισμό. Αὐτὴ ἡ σύμβαση τῆς ἀφηγηματικότητας ἐπικάθεται πάνω σ' ἓνα μυστικὸ κι ἐμβρυώδικο φιλμ, ἓνα ὑπο - φιλμ, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ φύση ὁ κινηματογράφος ξετυλίγει κάτω ἀπὸ κάθε ἐμπορικὴ ταινία, ἀκόμα καὶ τὴν πιὸ καθωσπρεπικὴ ἢ τὴν κοινωνικὰ κι αἰσθητικὰ περισσότερο ἐνήλικη.

Βέβαια οἱ ταινίες τέχνης, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, ἔχουν υἰοθετήσῃ αὐτὴ τὴ « γλῶσσα τῆς πεζογραφίας », αὐτὴ τὴ σύμβαση τῆς ἀφηγηματικότητας, καθαρῖσμένη ἀπὸ κάθε ἐκφραστικὸ τονισμό, εἴτε ἱμπρεσιονιστικὸ εἴτε ἐξπρεσιονιστικὸ. Ἄλλὰ μποροῦμε ἐπίσης νὰ βεβαιώσουμε πῶς ἡ παράδοση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ποὺ ἀριθμεῖ μόνον μερικὲς δεκαετίες, ἔχει μιὰ τάση πρὸς τὸ νατουραλισμὸ καὶ τὴν ἀντικειμενικότητα. Βρισκόμαστε ἐδῶ μπροστὰ σὲ μιὰ ἀσυνήθιστη ἀντίφαση, ποὺ ἀπαιτεῖ προσεκτικὴ ἔρευνα τῶν αἰτίων τῆς καὶ τῶν βαθύτερων σημασιῶν τῆς.

Γιὰ ν' ἀνακεφαλαιώσουμε : τὰ γλωσσικὰ ἀρχέτυπα τῶν ὀπτικῶν σημείων εἶναι οἱ εἰκόνες τῆς μνήμης καὶ τοῦ ὄνειρου, δηλαδὴ οἱ εἰκόνες τῆς ἐπικοινωνίας μὲ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ τῆς ἐμμεσης μόνον ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς ἄλλους, μὲ τὴν ἔννοια πῶς ἡ εἰκόνα, ποὺ ἓνα ἄλλο πρόσωπο σχηματίζει γιὰ ἓνα πράγμα, γιὰ τὸ ὁποῖο ἐγὼ μιλάω, ἀποτελεῖ τὸ σημεῖο τῆς κοινῆς ἀναφορᾶς μας. Αὐτὰ τὰ ἀρχέτυπα, κατὰ συνέπεια, προσφέρουν στὰ ὀπτικὰ σημεῖα μιὰν ἄμεση βάση « ὑποκειμενικότητας », πράγμα ποὺ τὰ κάνει ν' ἀνήκουν στὸ χῶρο τῆς ποίησης. Ἐπομένως, ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα θὰ ἔπρεπε νάνα ἔκδηλα ὑποκειμενικὴ καὶ λυρικὴ. Ἄλλὰ τὰ ὀπτικὰ σημεῖα, ὅπως εἶδαμε, ἔχουν ἐπίσης κι ἄλλα ἀρχέτυπα : τὸ μίγμα χειρονομιῶν καὶ ὀμιλούμενης γλώσσας καὶ τὴν τέτοια διαμόρφωσή τους σὲ σημεῖα, ὥστε νὰ ἔχουν ἀξία μόνον σάν σήματα. Αὐτὰ τὰ ἀρχέτυπα εἶναι πολὺ διαφορετικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς μνήμης καὶ τῶν ὄνειρων, γιὰ τὸ λόγο ὅτι αὐτὰ εἶναι ἐντελῶς ἀντικειμενικά. Ἄνή-

κουν στὸν τύπο « τῆς ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς ἄλλους », κοινὸν σὲ ὄλους κι αὐστηρὰ λειτουργικόν, ἔτσι ὥστε ὁ χαρακτήρας ποὺ προσδίδουν στὴ γλώσσα τῶν ὀπτικῶν σημείων εἶναι μάλλον ἀπλὰ πληροφοριακός. Πάντως ἡ πρωταρχικὴ δουλειὰ τοῦ φιλμουργοῦ εἶναι ἡ ἐκλογή τῶν ὀπτικῶν σημείων ἐνὸς ἀληθινοῦ, κοινοῦ καὶ καθιερωμένου γλωσσάριου, σὰν ἐκείνου τῶν λέξεων. Σ' αὐτὸ τὸ πρωταρχικὸ στάδιο ὅμως μιὰ παρεμβολὴ ὑποκειμενικότητας λαμβάνει χώρα στὸ βαθμὸ ποὺ αὐτὴ ἡ πρωταρχικὴ ἐπιλογὴ δυνατῶν εἰκόνων εἶναι ἀπὸ τὴ φύση της, κι ἐντελῶς ἀναγκαῖα, ὑποκειμενικὴ.

Ἄλλὰ κι αὐτὸ ἐπίσης ὑπόκειται σὲ ἀντιφάσεις. Ἡ σύντομη ἱστορία τοῦ κινηματογράφου (ἐξαιτίας τῶν ἐκφραστικῶν περιορισμῶν, ποὺ τοῦ ἐπιβλήθηκαν ἀπὸ τὴν ἀνάγκη παρουσίας πολὺ μεγάλου ἀριθμοῦ θεατῶν) ὑπῆρξε τέτοια, ὥστε οἱ μέθοδοι ποὺ καθιερώθηκαν καὶ σχημάτισαν μέρος τοῦ γλωσσικοῦ του κατεστημένου εἶναι λίγες καὶ κατὰ βάση ἀνεξέλικτες. Ἄρκεϊ νὰ θυμηθοῦμε τὸ παράδειγμα τῶν τροχῶν τοῦ σιδηροδρόμου. Ὅλ' αὐτὰ ἐνισχύουν τὸν στοιχειώδη, ἀντικειμενικὸ καὶ συμβατικὸ χαρακτήρα τῆς γλώσσας τῶν ὀπτικῶν σημείων.

Μὲ λίγα λόγια ὁ κινηματογράφος, ἢ ἡ γλώσσα τῶν ὀπτικῶν σημείων, ἔχει διπλὴ φύση. Εἶναι συγχρόνως ἐξαιρετικὰ ὑποκειμενικὴ κι ἐξαιρετικὰ ἀντικειμενικὴ (μιὰ ἀντικειμενικότητα ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση ἐκφράζει μιὰν ἀνυπερβλητὴ τάση πρὸς τὸ νατουραλισμό). Αὐτὲς οἱ δυὸ οὐσιαστικὲς πλευρὲς εἶναι στενὰ συνδεδεμένες μεταξύ τους, σὲ σημεῖο ποὺ νᾶναι ἀξεχώριστες, ἀκόμα καὶ γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς θεωρητικῆς ἀνάλυσης. Ἡ λειτουργία τῆς λογοτεχνίας εἶναι ἐπίσης διπλὴ ἀπὸ τὴ φύση της, ἀλλὰ οἱ δυὸ πλευρὲς της εἶναι διακριτές : ὑπάρχει μιὰ « γλώσσα τῆς ποίησης » καὶ μιὰ « γλώσσα τῆς πεζογραφίας », τόσο διαφοροποιημένες μεταξύ τους, ὥστε νᾶναι διαχρονικὲς καὶ νὰ ἔχουν δύο ξεχωρὲς ἱστορίες.

Μὲ τὶς λέξεις μπορῶ ν' ἀκολουθήσω δυὸ διαφορετικὲς διαδικασίες κι ἀνάλογα νὰ καταλήξω εἴτε σ' ἓνα « ποίημα » εἴτε σὲ μιὰ « ἀφήγηση ». Μὲ τὶς εἰκόνες μπορῶ, τουλάχιστο μέχρι

σήμερα, νὰ κάνω μονάχα κινηματογράφο, τοῦ ὁποῦ ὁ περισσότερο ἢ λιγότερο ποιητικὸς ἢ πεζὸς χαρακτήρας εἶναι ἀπλῶς ζήτημα ἀποχρώσεων. Κι αὐτὸ στὴ θεωρία. Στὴν πράξη, ὅπως ἔχουμε δεῖ, μιὰ « γλώσσα ἀφηγηματικῆς κινηματογραφικῆς πεζογραφίας » καθιερώθηκε πολὺ γρήγορα μέσα στὴν παράδοση.

Ἐπὶ τοῦ φυσικὰ ἀκράϊες περιπτώσεις, ὅπου ὁ ποιητικὸς χαρακτήρας τοῦ κινηματογράφου γίνεται ἐντελῶς ἐκδηλός. Τὸ « Ἀνδαλουσιανὸς Σκύλος », γιὰ παράδειγμα, ἐκφράζει ἐκδηλὰ μιὰν ἐπιθυμία καθαρῆς ἐκφρασης· ἀλλὰ γιὰ νὰ φτάσει ὁ Μπουνιουέλ ὡς αὐτὸ τὸ σημεῖο ἔπρεπε νὰ καταφύγει στὴν πανοπλία τῆς περιγραφικότητας τοῦ σουρρεαλισμοῦ. Ὅφειλουμε βέβαια νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ σὰν σουρρεαλιστικὸ προῖόν, εἶναι πρώτης τάξεως. Λίγα ἀπὸ τὰ ἄλλα λογοτεχνικὰ ἢ ζωγραφικὰ ἔργα αὐτῆς τῆς κίνησης μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μ' αὐτό, στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ ποιητικότητά τους καταστρέφεται ἀπὸ τὴν ἀφελῆ ὑπερτροφία τοῦ σουρρεαλιστικοῦ τους περιεχομένου, τὸ ὁποῖο ἀλλοιώνει τὴν ἐκφραστικὴ καθαρότητα τῶν λέξεων ἢ τῶν χρωμάτων. Ἀντίθετα, ἡ καθαρότητα τῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων δὲν παρεμποδίζεται, ἀλλὰ ἐξάρεται ἀπὸ τὸ σουρρεαλιστικὸ περιεχόμενο. Κι αὐτὸ ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὁ σουρρεαλισμὸς βρίσκει στὴ φύση τοῦ κινηματογράφου τὰ στοιχεῖα τοῦ ὄνειρου καὶ τῆς ἀσυνείδητης μνήμης...

Ὁ κινηματογράφος, ὅπως εἶπαμε προηγουμένως, λόγω τοῦ ὅτι στερεῖται ἐννοιολογικοῦ λεξιλογίου εἶναι ἄμεσα μεταφορικός. Ὡστόσο ἡ συγκεκριμένη σκόπιμη μεταφορὰ περιέχει ἀναπόφευκτα κάτι ἀκατέργαστο καὶ συμβατικὸ. Παράδειγμα : τὸ νευρικὸ ἢ ἡσυχὸ πέταγμα τῶν περιστεριῶν, ποὺ ὑποτίθεται πὼς ἐκφράζει τὴν ἀγωνία ἢ τὴν χαρὰ τῶν προσώπων τοῦ ἔργου.

Οἱ δυσδιάκριτες ἀποχρώσεις μιᾶς μεταφορᾶς σὰν τὴ λεπτὴ ποιητικὴ ἀχλὺ ποὺ τόσο ἀποφασιστικὰ διαχωρίζει τὴ γλώσσα τοῦ Leopardi τοῦ « A Sylvia », ἀπὸ τὴν κλασικὴ Πιερραρχο-ἀρχαϊκὴ γλώσσα, δὲν θὰ ἦταν δυνατὴ στὸν κινηματογράφο. Καὶ ἡ πιὸ τολμηρὴ ποιητικὴ κινηματογραφικὴ μεταφορὰ μέ-

νει πάντα δέσμια του άλλου χαρακτήρα του κινηματογράφου, του αδστηρά έποικονωσιακού και πεζογραφικού. Αὐτὸς ὁ χαρακτήρας, ποὺ ἔχει επικρατήσει στὴ σύντομη ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, συναιρεῖ μέσα στὴν ἴδια γλωσσικὴ σύμβαση ταινίες τέχνης καὶ ταινίες φυγῆς, ἀριστουργήματα καὶ περιπέτειες σὲ συνέχειες.

Ὅμως οἱ τελευταῖες τάσεις τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸν « Σωκράτη » τοῦ Ροσελλίνι μέχρι τὸ « Νέο Κύμα » καὶ τὶς ταινίες τῶν τελευταίων χρόνων καὶ τῶν τελευταίων μηνῶν, περιλαμβανομένων καὶ τῶν περισσότερων ταινιῶν ποὺ προβλήθηκαν στὸ φεστιβάλ τοῦ Πεζάρου, 1965, δείχνουν μιὰ στροφὴ πρὸς τὸν « Κινηματογράφο τῆς Ποίησης ».

Τὸ ἐρώτημα ποὺ δημιουργεῖται ἀμέσως εἶναι πῶς « ἡ γλώσσα τῆς ποίησης » μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ θεωρητικὰ καὶ νὰ ὑλοποιηθεῖ πρακτικὰ στὸν κινηματογράφο; Θὰ ἤθελα ν' ἀπαντήσω σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἐπεκτείνοντας τὰ αὐστηρά ὄρια τοῦ κινηματογράφου, διευρύνοντας τὸ θέμα κι ἐκμεταλλεόμενος τὴν ἐλευθερία ποὺ μοῦ παρέχει ἡ ἰδιαίτερη θέση μου μεταξὺ κινηματογράφου καὶ λογοτεχνίας. Πρὸς στιγμὴν θὰ θέσω τὸ ἐρώτημα διαφορετικὰ : « Εἶναι ἡ γλώσσα τῆς ποίησης δυνατὴ στὸν κινηματογράφο ; ». Παρακάτω θὰ δοῦμε πῶς ἡ γέννηση μιᾶς τεχνικῆς παράδοσης τῆς γλώσσας τῆς ποίησης στὸν κινηματογράφο συνδέεται μὲ μιὰ εἰδικὴ μορφή « ἐλεύθερου ἔμμεσου κινηματογραφικοῦ λόγου ». Ἄλλὰ πρῶτα πρέπει νὰ ξεκαθαρίσω τί ἐννοῶ μὲ « ἐλεύθερο ἔμμεσο λόγο ».

Ἐννοῶ ἀπλᾶ ὅτι ὁ δημιουργὸς μπαίνει ἐντελῶς μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ δραματικοῦ προσώπου, τοῦ ὁποῖου ἔτσι υἱοθετεῖ ὄχι μονάχα τὴν ψυχολογία ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴ γλώσσα.

Παραδείγματα « ἐλεύθερου, ἔμμεσου λόγου » ὑπῆρξαν πάντα πάρα πολλὰ στὴ λογοτεχνία. Ὁ Δάντης υἱοθετεῖ ἓνα εἶδος « ἐλεύθερου ἔμμεσου λόγου » ὅταν χρησιμοποιεῖ μιμητικὰ ὄρους, ποὺ δύσκολα μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε πῶς τοῦ ἦταν οἰκεῖοι καὶ οἱ ὁποῖοι ἀνήκουν στὸ λεξιλόγιο τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος τῶν προσώπων του : ἐκφράσεις ἀπὸ τὴν αὐ-

λικὴ γλώσσα καὶ τὰ ἐρωτικὰ μυθιστορήματα τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸν Πάολο καὶ τὴ Φραντσέσκα, τραχιὲς λέξεις γιὰ τοὺς ἀλλήτες τῆς πόλης... Ἐντελῶς φυσιολογικὰ ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος λόγος » ἀνθῆσε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν ποιητικὸ κι ἀρχαῖκὸ νατουραλισμὸ τοῦ Βέργκα κ' ὕστερα στὴν ὄλο οἰκειότητα καὶ μισοσκόταδο λογοτεχνία τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, ποὺ ἀποτελεῖτο οὐσιαστικὰ ἀπὸ ἀναβιωμένο λόγο.

Τὸ χαρακτηριστικὸ ὄλων τῶν ἀναβιωμένων λόγων εἶναι ὅτι ὁ συγγραφέας δὲν μπορεῖ ν' ἀποφύγει μιὰ κάποια κοινωνιολογικὴ συνειδηση τοῦ περιβάλλοντος στὸ ὁποῖο ἀναφέρονται : οἱ κοινωνικὲς συνθήκες ἐνὸς προσώπου προσδιορίζουν τὴ γλώσσα του (εἰδικὲς γλώσσες, διάλεκτοι, παρεφθαρμένες διάλεκτοι κλπ.).

Πρέπει ἐπίσης νὰ διακρίνουμε τὸν « ἐσωτερικὸ μονόλογο » ἀπὸ τὸν « ἐλεύθερο, ἔμμεσο λόγο » : ὁ « ἐσωτερικὸς μονόλογος » εἶναι ἓνας λόγος ἀναβιωμένος ἀπὸ τὸ συγγραφέα διαμέσου ἐνὸς προσώπου, ποὺ ἀνήκει τουλάχιστο θεωρητικὰ στὴν ἴδια τάξη καὶ γενιὰ μὲ τὸν ἴδιο. Ἐπομένως ἡ γλώσσα μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἴδια, τόσο γιὰ τὸ πρόσωπο, ὅσο καὶ γιὰ τὸ συγγραφέα. Ἡ ψυχολογικὴ κι ἀντικειμενικὴ διαγραφὴ τοῦ προσώπου σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι δὲν πραγματοποιεῖται διαμέσου τῆς γλώσσας ἀλλὰ διαμέσου τοῦ ὄφους. Ἐνῶ ἀντίθετα ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος λόγος » εἶναι πῶς νατουραλιστικὸς, μιᾶς καὶ στὴν πραγματικότητα εἶναι ἄμεσος λόγος χωρὶς εἰσαγωγικά, ποὺ γι' αὐτὸ καὶ ὑποχρεώνει τὴ χρῆση τῆς γλώσσας τοῦ προσώπου. Στὴν ἀστικὴ λογοτεχνία χωρὶς ταξικὴ συνειδηση (δηλαδή σ' ἐκεῖνη ποὺ ταυτίζεται μὲ ὄλη τὴν ἀνθρωπότητα) ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος λόγος » εἶναι συνηθέστερα μιὰ πρόφασι. Ὁ συγγραφέας πλάθει ἓνα χαρακτήρα, ποὺ μιλάει μιὰ ἐπινοημένη γλώσσα, ἡ ὁποία τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἐκφράσει τὴ δικὴ του ἐρμηνεία τοῦ κόσμου. Σ' αὐτὸν τὸν ἔμμεσο λόγο, ὁ ὁποῖος, ἀνεξάρτητα γιὰ ποιά αἰτία, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πρόφασι, μποροῦμε νὰ βροῦμε μιὰν ἀφήγησι κατάστικτη ἀπὸ δάνεια ἀπὸ τὴ « γλώσσα τῆς ποίησης ».

Στόν κινηματογράφο ὁ ἄμεσος λόγος ἀντιστοιχεῖ στό « ὑποκειμενικό » πλάνο. Στόν ἄμεσο λόγο ὁ δημιουργός αὐτο-παραμερίζεται καί ἀφήνει τὸ δραματικό του πρόσωπο νὰ μιλήσει σὲ εἰσαγωγικά :

— Καὶ λέγοντας : « Ἔλα τώρα καὶ δὲς τὸν μεσημβρινὸ νὰ τὸν ἀγγίξει ὁ ἥλιος καὶ πάνω στὴν ὄχθη τὸ πέλμα τῆς νύχτας νᾶχει σκεπάσει τὸ Μαρόκο ».

Βλέπουμε πῶς ὁ Δάντης συσχετίζει μὲ ἄμεσο λόγο τὶς παραπάνω λέξεις μὲ τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποτίθεται πῶς τὶς εἶπε. Ὅταν ἓνας σεναριογράφος γράφει : « Σὰν μὲ τὰ μάτια τοῦ Ἄκκαττόνε : ἡ Στέλλα τρέχει μέσα στοῦ ἄδειο οἰκόπεδο » ἢ ἀλλοῦ : « Γκρό - πλάν τῆς Καμπίρια, ποὺ κοιτάζει ὀλόγυρα βλέπει πὶδ πέρα, πίσω ἀπὸ τὴν ἀκακία, μερικὸς νέους ποὺ χορεύουν παίζοντας ὄργανα », αὐτὸ ποὺ κατὰ τὸ γύρισμα κι ἀκόμα πὶδ πολὺ κατὰ τὸ μοντάρισμα θὰ γίνῃ ἔτσι ὥστε νὰ δείχνει « ὑποκειμενικό ».

Ἐπάρχει πληθώρα φημισμένων ὑποκειμενικῶν κινηματογραφικῶν ἀφηγήσεων ἂν ὄχι γιὰ τίποτε ἄλλο τουλάχιστον γιὰ τὴν ὑπερβολὴ τους : θυμηθεῖτε στοῦ « Vampirey » (βρυκόλακας) τοῦ Dreyer τὸ « ὑποκειμενικό » πλάνο ποὺ δείχνει τὸν κόσμον ὅπως τὸν βλέπει τὸ πτώμα, ὅπως θὰ τὸν βλέπαμε ἂν ξαπλώναμε ἀνάσκελα σ' ἓνα φέρετρο, δηλαδὴ κοιτώντας ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω καὶ μάλιστα κινούμενοι.

Ὅπως ἀκριβῶς οἱ συγγραφεῖς δὲν ἔχουν πάντα ἀκριβῆ ἀντίληψη τῆς λειτουργίας μιᾶς τεχνικῆς, ὅπως τοῦ « ἐλεύθερου ἔμμεσου λόγου », ἔτσι κ' οἱ φιλομουργοὶ ἔχουν δημιουργήσει σιγά - σιγά τὸ στὺλ αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ἐντελῶς ἀσυνείδητα ἢ μὲ μιὰ πολὺ σχετικὴ γνώση.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ εἶναι βέβαιο πῶς ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος λόγος » εἶναι τὸ ἴδιο δυνατὸς καὶ στοῦν κινηματογράφο. Ἄς ὀνομάσουμε δὲ αὐτὴ τὴ λειτουργία (ποὺ συγκρινόμενη μὲ τὴν ἀντίστοιχὴ τῆς στῆς λογοτεχνία μπορεῖ νὰ εἶναι ἄπειρα πὶδ εὐπλαστη καὶ σύνθετη) « ἐλεύθερη ἔμμεση ὑποκειμενικότητα ». Καὶ μιᾶς κι ἔχουμε διακρίνει μιὰ διαφορὰ μεταξὺ « ἐλεύθε-

ρου ἔμμεσου λόγου » καὶ « ἐσωτερικοῦ μονόλογου » θὰ πρέπει νὰ δοῦμε μὲ ποιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς δυὸ μέθοδοις ἢ « ἐλεύθερη ἔμμεση ὑποκειμενικότητα » σχετίζεται στενότερα.

Ἄληθινὸς « ἐσωτερικὸς μονόλογος » δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρξει, ὅσο ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει τὴν ιδιότητα τῆς ἐσωτερικοποίησης καὶ τῆς ἀφαίρεσης ποὺ ἔχουν οἱ λέξεις. Πρόκειται γιὰ ἓναν « ἐσωτερικὸ μονόλογο » μὲ εἰκόνες κι αὐτὸ εἶναι ὄλο. Κατὰ συνέπεια στερεῖται μιὰ ὀλόκληρη διάσταση ἀφαιρετικότητας καὶ θεωρητικότητας, ἐκδηλα παρούσας στοῦν μονόλογο, ὁ ὁποῖος εἶναι πράξη συνειρμικὴ καὶ γνωστικὴ. Ἡ ἔλλειψη αὐτῆς ἐνὸς ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς λογοτεχνίας, δηλαδὴ τῶν ἐννοιῶν, ἐμποδίζει τὴν « ἐλεύθερη ἔμμεση ὑποκειμενικότητα » ν' ἀντιστοιχεῖ πλήρως σ' αὐτὸ ποὺ εἶναι στῆς λογοτεχνία ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος μονόλογος ».

Δὲν θὰ μοῦ ἦταν δυνατὸ νὰ ἐντοπίσω καμιὰ περίπτωση στῆς ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, μέχρι τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, ὀλοκληρωτικῆς ἀφομοίωσης τοῦ δημιουργοῦ ἀπὸ ἓνα δραματικό του πρόσωπο. Δὲν πιστεύω ὅτι ὑπάρχει κανένα φιλμ ποὺ νὰ ὀλοποιεῖ πλήρως αὐτὴ τὴν « ἐλεύθερη ἔμμεση ὑποκειμενικότητα » καὶ ποὺ ἢ ἀφήγησή του νὰ γίνῃται διαμέσου ἐνὸς δραματικοῦ προσώπου καὶ μὲ μιὰ ἀπόλυτη ἐσωτερικοποίηση ἀπ' αὐτὸ τῶν ὑπαινιγμῶν ποὺ ἀνήκουν στοῦν δημιουργό.

Ἄν τὸ στοιχεῖο τῆς « ἐλεύθερης ἔμμεσης ὑποκειμενικότητας » δὲν ἀντιστοιχεῖ ἐντελῶς στοῦν « ἐσωτερικὸ μονόλογο », ἀντιστοιχεῖ ἀκόμα λιγότερο στοῦν ἀληθινὸ « ἐλεύθερο ἔμμεσο λόγο ».

Ὅταν ἓνας συγγραφέας ἀναβιώνει τὸ λόγο ἐνὸς δραματικοῦ προσώπου διαποτίζεται τόσο ἀπὸ τὴν ψυχολογία, ὅσο κι ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ προσώπου αὐτοῦ. Ὁ « ἐλεύθερος ἔμμεσος λόγος » εἶναι γι' αὐτὸ πάντα γλωσσικὰ διαφοροποιημένος ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ συγγραφέα.

Ἄν εἶναι δυνατὸ ἀναβιώνοντας νὰ ἀναπαραγάγουμε τὶς διαφορὰς γλώσσας τῶν ποικίλων κοινωνικῶν κατηγοριῶν, εἶναι ἀκριβῶς γιὰ αὐτὲς ὑπάρχουν. Κάθε γλωσσικὴ πραγμα-

τικότητα είναι ένα όλο συνθεμένο από διαφοροποιημένες και κοινωνικά διαφοροποιητικές γλώσσες· και ο συγγραφέας που χρησιμοποιεί « ελεύθερο έμμεσο λόγο » όφειλε περισσότερο από καθετί άλλο να έχει συνείδηση ότι έχει να κάνει με μια μορφή ταξικής συνείδησης.

Άλλ' όπως έχουμε δει, *ή κατεστημένη γλώσσα του κινηματογράφου* υπάρχει μόνο υποθετικά· ή κι αν ακόμα υπάρχει πραγματικά, είναι άπειρη, που σημαίνει πως ο φιλμουργός πρέπει πάντα να δημιουργεί το δικό του λεξιλόγιο. Άλλα ακόμα κι αυτή ή ιδιαίτερη γλώσσα εξαντλεί την παγκόσμια γλώσσα διότι ο καθένας έχει μάτια. Το ζήτημα δεν είναι εδώ να πάρουμε υπόψη τις ειδικές γλώσσες, τις γλωσσικές υποκατηγορίες, τις παρεφθαρμένες διαλέκτους και τις κοινωνικές διαφοροποιήσεις, διότι κι αν ακόμα υπάρχουν είναι αδύνατο να μπουδν σε κατηγορίες και να χρησιμοποιηθούν.

Είναι φανερό πως οι τρόποι με τους οποίους ένας χωρικός κι ένας καλλιεργημένος αστός βλέπουν το ίδιο πράγμα ανταποκρίνονται σε δυο διαφορετικές πραγματικότητες· όχι μόνο οι δυο αυτοί άνθρωποι αντιλαμβάνονται δυο διαφορετικές σειρές πραγμάτων, αλλά ακόμα και τα ίδια τα πράγματα αποκαλύπτουν δυο διαφορετικές τους πλευρές στις δυο αυτές θεωρήσεις. Άλλα κι αυτό επίσης είναι μονάχα προϊόν επαγωγικού συμπεράσματος και δεν είναι δυνατό να υπαχθεί σε κωδικοποίηση.

Στην πράξη, ή διαφορά που μπορεί να υπάρξει ανάμεσα σ' έναν φιλμουργό και στο δραματικό του πρόσωπο, πάνω σ' ένα κοινό δυνατό γλωσσικό επίπεδο, βασισμένο σ' αυτές τις θεωρήσεις, είναι ψυχολογικής και κοινωνικής φύσης, αλλά όχι και *γλωσσικής*. Αυτό ακριβώς εμποδίζει έντελώς κάθε νατουραλιστική *μίμηση* της γλώσσας από την προσωπική γλώσσα του δημιουργού και την πραγματοποίηση αυτής της υποθετικής *θεώρησης* του άλλου πάνω στα πράγματα. Άν ο φιλμουργός άφομοιωθεί με το δραματικό πρόσωπο και διαμέσου αυτού άφηγηθεί μια ιστορία ή αναπα-

ραστήσει τον κόσμο, δεν θα μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτό το θαυμάσιο όργανο διαφοροποίησης που είναι ή γλώσσα. *Η δουλειά του δεν θα άφορά τη γλώσσα αλλά μόνο το ύφος.*

Επιπλέον, ακόμα κι ο συγγραφέας, που άναβιώνει το λόγο ενός δραματικού προσώπου *κοινωνικά ταυτόσημου με τον ίδιο*, δεν μπορεί να διαγράψει την ψυχολογία του προσώπου αυτού με τη γλώσσα (ή όποια είναι ίδια με τη δική του), αλλά μόνο με το ύφος και πρακτικά με τη βοήθεια ορισμένων άποχρώσεων της « γλώσσας της ποίησης ».

Το βασικό έπομένως χαρακτηριστικό του στοιχείου της « ελεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας » δεν είναι γλωσσικής φύσεως, αλλά της φύσεως του ύφους. Δεν είναι δυνατό να όρισθεί σαν έσωτερικός μονόλογος χωρίς έννοιολογικά και φιλοσοφικά στοιχεία, τα όποια από τη φύση τους είναι άφηρημένα. Αυτό σημαίνει, τουλάχιστον θεωρητικά, πως το στοιχείο της « ελεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας » στον κινηματογράφο διαθέτει μια μεγάλη ικανότητα εδλυγισίας του ύφους. Κι ακόμα πως ελευθερώνει τις κατασταλμένες από τις παραδοσιακές συμβάσεις της άφήγησης έκφραστικές του δυνατότητες, επιστρέφοντας στις ρίζες και φτάνοντας μέχρι την ανακάλυψη από την άρχή των πρωτογενών, όνειρικών, βαρβαρικών, άκανόνιστων, βίαιων και δραματιστικών ιδιοτήτων του μέσα στα ίδια τα τεχνικά του μέσα. Είναι ακριβώς το στοιχείο της « ελεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας » αυτό που κάνει δυνατή στον κινηματογράφο την υπαρξη μιας « τεχνικής γλώσσας της ποίησης ».

Για να δώσω συγκεκριμένα παραδείγματα αυτού θα πρέπει ν' αναλύσω τον Άντονιόνι, τον Μπερτολούτσι και τον Γκοντάρ. Άλλα θα μπορούσα να διαλέξω επίσης φιλμουργούς από τη Βραζιλία, όπως π.χ. τον Rocha, από την Τσεχοσλοβακία ή κι από άλλουδ.

Άναφορικά με το « Red Desert » (Κόκκινη Έρημος) του Άντονιόνι, δεν θα ήθελα να σταματήσω σε σημεία που θεωρούνται ποιητικά από όλους και τα όποια είναι πράγματι πο-

λυάριθμα. Λογούχαρη εκείνες οί δυο ή τρεις βιολέτες, φλουταρισμένες σέ πρώτο επίπεδο, στο πλάνο πού τὰ δυο πρόσωπα μπαίνουν στο σπίτι τοῦ νευρωτικοῦ ἐργάτη καί πού λίγο ἀργότερα ξαναπαρουσιάζονται στο βάθος ἐνός ἄλλου πλάνου όταν τὰ πρόσωπα βγαίνουν ἀπό τὸ σπίτι, ἐντελῶς νευρωτισμένες αὐτὴ τὴν φορά. Ἡ ἄλλοῦ, ἡ σκηνὴ τοῦ ὄνειρου, ἡ ὁποία ὕστερα ἀπὸ τὴν τόση χρωματικὴ ἐκλέπτυνση τοῦ ὑπόλοιπου ἔργου, εἶναι γυρισμένη μὲ συνηθισμένο τεχνικολόρ σὰν μίμηση, ἢ μάλλον ἀναβίωση, διαμέσου τῆς « ἐλεύθερης ἔμμεσης ὑποκειμενικότητας », τῆς ιδέας πού ἔχει ἓνα παιδί γιὰ τίς τροπικὲς ἀκτὲς ἀπὸ τὰ ἔγχρωμα καρτούν. Ἡ πάλι, ἡ σκηνὴ τῆς προετοιμασίας γιὰ τὸ ταξίδι στὴν Παταγονία : οἱ ἐργάτες πού ἀκοῦνε, κι ἐκεῖνο τὸ καταπληκτικὸ γκρό-πλάν τοῦ ἐργάτη ἀπὸ τὴν Emilia μὲ τὴν ἔκφραση τῆς ἀπόλυτης ἐμπιστοσύνης στο πρόσωπο, ἀκολουθοῦμενο ἀπὸ μιὰ τρελὴ κίνηση τῆς κάμερας κατὰ μῆκος τῶν ἠλεκτρικῶν φώτων πάνω στὸν ἀσπρισμένο τοῖχο τῶν ἀποθηκῶν. Ὅλα αὐτὰ ἀνταποκρίνονται σ' αὐτὸ τὸ βαθύ, μυστηριακὸ καί πανίσχυρο στοιχεῖο πού διακινεῖ τὴ φαντασία τοῦ Ἄντονιόνι, τὴ *μορφικὴ ιδέα*.

Ἄλλὰ προκειμένου νὰ δείξω πὼς ἡ βάση τῆς ταινίας εἶναι οὐσιαστικὰ αὐτὸς ὁ *φορμαλισμός*, θὰ ἤθελα νὰ ἐξετάσω δυὸ πλευρὲς μιᾶς ἰδιαίτερης λειτουργίας τοῦ ὕφους, μιὰ λειτουργία ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογη. Τὰ δυὸ στάδια αὐτῆς τῆς λειτουργίας εἶναι : 1) Ἡ διαδοχὴ δύο γωνιῶν λήψεως, ἐλάχιστα διαφορετικῶν ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου : αὐτὸ σημαίνει δυὸ πλάνα σὲ συνέχεια πού καδρᾶρουν τὸ ἴδιο τμήμα τῆς πραγματικότητας, πρῶτα ἀπὸ κοντὰ καί μετὰ ἀπὸ λίγο μακρύτερα ἢ ἀλλιῶς, πρῶτα στὰ ἴσα καί μετὰ κάπως λοξά· ἢ τέλος, στὴν ἴδια εὐθυγράμμιση ἀλλὰ μὲ δυὸ διαφορετικοὺς φακοὺς. Ἀπὸ αὐτὸ προκαλεῖται μιὰ αἴσθηση ἐπιμονῆς, πού φτάνει νὰ γίνῃ ἓνα εἶδος ἔμμεσης ιδέας, σὰν μύθος τῆς καθαρῆς κι ἀγωνιακῆς αὐτόνομης ὁμορφιάς τῶν πραγμάτων. 2) Ἡ τεχνικὴ τῆς εἰσόδου κι ἐξόδου τῶν δραματικῶν προσώπων ἀπὸ τὸ κάδρο μ' ἓναν κάπως ἔμμεσο τρόπο. Στὴν

περίπτωση αὐτὴ τὸ μοντάζ εἶναι ἡ διαδοχὴ μιᾶς σειρᾶς εἰκότων, στὶς ὁποῖες εἰσέρχονται τὰ δραματικὰ πρόσωπα (μὴ-τυπικὸ μοντάζ)· σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι ὁ κόσμος παρουσιάζεται σὰν νᾶχει διαταχθεῖ σύμφωνα μὲ τὸ μῦθο τῆς καθαρῆς εἰκαστικῆς ὁμορφιάς, στὴν ὁποία τὰ πρόσωπα εἰσβάλλουν, ὑποτασσόμενα ὅμως μάλλον στοὺς κανόνες τῆς, παρὰ βεβηλώνοντάς τὴν μὲ τὴν παρουσία τους.

Ὁ ἐσωτερικὸς ἔτσι νόμος τοῦ φίλμ, δηλαδὴ ὁ νόμος τοῦ « ἔμμενου καθραρισματος », δείχνει καθαρὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ *φορμαλισμοῦ*, σὰν μῦθου τελικὰ ἐλευθερωμένου καί γι' αὐτὸ ποιητικοῦ. Καί μὲ τὸν ὅρο « φορμαλισμός » δὲν ὑπαινίσσομαι καμιά ἀξιολογικὴ κρίσι· ἔχω πλήρη συνείδησι ὅτι αὐθεντικὴ καί εἰλικρινὴς φορμαλιστικὴ ἔμπνευσι πράγματι ὑπάρχει κ' εἶναι ἡ ποίηση τῆς γλώσσας.

Ἄλλὰ πὼς ὁ Ἄντονιόνι κατάφερε νὰ πετύχει αὐτὴ τὴν ἀπελευθέρωσι ; Πολὸ ἀπλά, χάρι στὴ δημιουργία ἐνός ὕφους μὲ τὴ χρησιμοποίησι τοῦ στοιχείου τῆς « ἐλεύθερης ἔμμεσης ὑποκειμενικότητας » τὸ ὁποῖο διαπερνάει ὅλο τὸ φίλμ.

Στὸ φίλμ « Κόκκινη Ἔρημος », ὁ Ἄντονιόνι δὲν ἐπιβάλλει τὸ δικὸ του φορμαλιστικὸ ὄραμα τοῦ κόσμου σ' ἓνα συγκεκριμένο θέμα (τὸ πρόβλημα τῆς νεύρωσις πού δημιουργεῖ ἢ ἀλλοτρίωσι) μολύνοντάς το κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Ἄντι γι' αὐτὸ, κοιτάζει τὸν κόσμο διαμέσου τῆς νευρωτικῆς ἠρωίδας του, ἀναβιώνοντάς τον μὲ τὰ μάτια τῆς. Χάρι σ' αὐτὸν τὸν μηχανισμό τοῦ ὕφους ὁ Ἄντονιόνι μᾶς ἔδωσε τὸ πιὸ αὐθεντικὸ ἔργο του. Τελικὰ δέ, πέτυχε ν' ἀναπαραστήσει συγχρόνως τὸν κόσμο καί μέσα ἀπὸ τὰ δικά του μάτια, μιᾶς κ' ὑποκατέστησε πλήρως τὴ θεώρησι τοῦ κόσμου μιᾶς ἄρρωστης γυναίκας μὲ τὸ δικὸ του ὄραμα, πράγμα πού ὀδήγησε σ' ἓνα συνδυασμὸ παραληρημάτων κι αἰσθητικισμοῦ, πού δικαιώνεται ἀπὸ τὴ δυνατὴ ἀναλογία μεταξὺ τῶν δύο ὄραμάτων. Ἄκόμα καί στὴν περίπτωσι πού αὐτὴ ἡ ὑποκατάστασι ἐνεῖχε κάποια αὐθαιρεσία, πάλι δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ἔχουμε ἀντίρρηση. Εἶναι φανερὸ πὼς τὸ στοιχεῖο τῆς « ἐλεύθερης

έμμεσης υποκειμενικότητας» είναι ένα πρόσχημα, που ο Άντονιόνι χρησιμοποίησε πιθανώς έντελως αυθαίρετα με σκοπό να πετύχει τη μεγαλύτερη ποιητική έλευθερία, μιá έλευθερία που άκριβώς συνορεύει με την αυθαίρεσία και που γι' αυτό είναι τόσο μεθυστική.

Τά έμμονα άκίνητα πλάνα είναι επίσης χαρακτηριστικά και στο φίλμ του Μπερτολούτσι «Before the Revolution» (Πριν από την Έπανάσταση). Όστόσο, έδω έχουν μιá διαφορετική σημασία άπ' ό,τι στον Άντονιόνι. Το κομμάτι του κόσμου που φυλακίζεται μέσα στο δρόμο και μεταμορφώνεται άπ' αυτό σ' ένα κομμάτι αυτόνομης όμορφιάς, με άναφορά μόνο στον έαυτό του, δέν ενδιαφέρει τον Μπερτολούτσι, όπως ενδιαφέρει τον Άντονιόνι. Ο φορμαλισμός του Μπερτολούτσι είναι πολύ λιγότερο εικαστικός. Τά κάδρα του δέν εκφράζουν μεταφορικά την πραγματικότητα, κομματιάζοντάς την στούς πολυάριθμους και μυστηριακά αυτόνομους χώρους τών εικόνων. Τά κάδρα του Μπερτολούτσι μένουν κοντά στην πραγματικότητα σύμφωνα με τον κανόνα ένός είδους ρεαλισμού και σύμφωνα με την τεχνική τής ποιητικής γλώσσας τών κλασικών άπό τον Τσάπλιν μέχρι τον Μπέργκμαν. Η άκίνησία ένός πλάνου, που δείχνει ένα κομμάτι τής πραγματικότητας (ένα ποτάμι, την Πάρμα, τούς δρόμους τής Πάρμας κλπ.) άποκαλύπτει τη χάρη ένός βαθύτατου και συγκεχυμένου έρωτα άκριβώς γι' αυτό το κομμάτι τής πραγματικότητας.

Στην πράξη το όλο στυλ του «Πριν από την Έπανάσταση» ήπακούει στις άπαιτήσεις μιás «έλεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας», βασισμένης στην κυριαρχούσα μέσα σ' όλο το έργο ψυχική κατάσταση τής πρωταγωνίστριας, τής νευρωτικής νεαρής θείας. Ένώ στον Άντονιόνι γίνεται μιá πλήρης ήποκατάσταση του όράματος τής άρρωστης γυναίκας άπό το όλο πυρετικό φορμαλισμό όραμα του δημιουργού, στον Μπερτολούτσι δέν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Στο έργο του Μπερτολούτσι δημιουργείται μιá άλληλοδιείσδυση με-

ταξό του όράματος τής νευρωτικής γυναίκας και του όράματος του δημιουργού, τά όποία όντας άνάλογα μεταξύ τους είναι δύσκολο να διακριθούν λόγω τής βαθείας τους άνάμιξης και τής όμοιότητας του ύφους τους.

Οί έντονότερες στιγμές έκφραστικότητας του φίλμ είναι άκριβώς οί «έπιμονές» του καθραρίσματος και τών ρυθμών του μοντάζ, τών όποιων ό στρουκτουραλιστικός ρεαλισμός (προερχόμενος άπό τον νεορεαλισμό του Ροσελίνι κι άπό τον μυθικό ρεαλισμό όρισμένων νεότερων φιλομουργών) φορτίζεται όλο και περισσότερο κατά την άσυνήθιστη διάρκεια του πλάνου ή του κομματιού του μοντάζ μέχρι που έκρήγνυται σ' ένα είδος «τεχνικού σκανδάλου». Αύτή ή έπιμονή στις λεπτομέρειες, ιδιαίτερα σε όρισμένες παρεκβατικές λεπτομέρειες, άποτελούν παρέκκλιση άπό το σύστημα του φίλμ : εκφράζουν τον πειρασμό να γίνει συγχρόνως ένα άλλο φίλμ. Υποδηλώνουν με λίγα λόγια την παρουσία του δημιουργού, ό όποιος μέσα σ' ένα όργιο έλευθερίας ξεπερνάει το συγκεκριμένο φίλμ κ' είναι συνεχώς έτοιμος να το ήγκαταλείψει για χάρη μιás άπρόβλεπτης έμπνευσης, τής λαμπάνουσας έμπνευσης που πηγάζει άπό τον έρωτά του για τον ποιητικό κόσμο τών έμπειριών τής ζωής του : μιá στιγμή γυμνης και όμής υποκειμενικότητας, έντελως φυσικής, σ' ένα φίλμ, όπου (όπως στον Άντονιόνι) ή υποκειμενικότητα μυστικοποιείται εξαιτίας μιás μεθόδου ψεύτικου άντικειμενισμού, σαν άποτέλεσμα του προσχήματος τής «έλεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας».

Πίσω άπό το ύφος, που γεννιέται άπό την άπροσανατόλιστη, άνοργάνωτη και πνιγμένη στις λεπτομέρειες ψυχικότητα του δραματικού ήρωα, βρίσκεται ό κόσμος του δημιουργού, όχι λιγότερο νευρωτικός, αλλά κυριαρχούμενος άπό ένα έλεγειακό, εύγενικό κι όστόσο ποτέ «κλασικιστικό» πνεύμα.

Στον τρόπο που ό Γκοντάρ βλέπει τον κόσμο ήπάχει αντίθετα κάτι τραχύ κ' ίσως άκόμα έλαφρώς χυδαίο. Γι' αυτόν

ή έλεγεία είναι άκατανόητη. Ίσως έπειδή ζεί στο Παρίσι δέν μπορεί νά συγκινηθεί άπό τέτοιου είδους έπαρχιακά κι άγροτικά συναισθήματα. Για τόν ίδιο λόγο ό κλασικιστικός φορμαλισμός του Άντονιόνι του είναι έπίσης ξένος. Είναι καθ' όλοκληρίαν μετα-ιμπρεσιονιστής και δέν έχει ίχνος του παλιού εκείνου αισθησιασμού, πού γονιμοποιεί ακόμα όρισμένα συντηρητικά πνεύματα κι ό όποιος είναι όπωσδήποτε περιθωριακός Παδουα-Ρωμαϊκός, ακόμα κι όταν έχει έξευρωπαϊστεί, όπως στον Άντονιόνι. Ο Γκοντάρ δέν αποδέχεται ήθικούς περιορισμούς: δέν αισθάνεται τήν ανάγκη ούτε τής μαρξιστικής στρατεύσης<sup>1</sup> (παλιά ιστορία), ούτε τής ακαδημαϊκής συνείδησης (κατάλληλης μόνο για τήν έπαρχία). Η ζωτικότητα του δέν σηκώνει ούτε περιορισμούς, ούτε μετριότητες, ούτε ένδοιασμούς. Είναι μιá δύναμη πού αναδημιουργεί τόν κόσμο στα μέτρα της, πού γίνεται κυνική ακόμα κι άπέναντι σ' αυτήν τήν ίδια. Η ποιητική του Γκοντάρ είναι όντολογική κι όνομάζεται κινηματογράφος. Ο φορμαλισμός του έπομένως έχει τεχνικό χαρακτήρα, πού σημαίνει πώς είναι άπό τήν ίδια του τή φύση ποιητικός. Τό καθετί πού κινείται και πού έντοπίζεται άπό τήν κάμερα είναι ώραίο: αυτό είναι ή τεχνική (και γι' αυτό και ποιητική) ανασύνθεση τής πραγματικότητας. Ο Γκοντάρ παίζει τό συνηθισμένο παιχνίδι: κι αυτός έπίσης χρειάζεται τή « δεσπόζουσα ψυχικότητα » του πρωταγωνιστή για νά εξασφαλίσει τή δική του τεχνική έλευθερία. Ένα νευρωτικό και σκανδαλώδη δεσπόζοντα ψυχισμό, σέ συσχετισμό με τήν πραγματικότητα. Οί ήρωες τών ταινιών του (χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι του άστισμού) είναι κι αυτοί άρρωστοι βαριά, άλλ' όμως γεμάτοι ζωή· δέν έχουν ακόμα γίνει παθολογικές περιπτώσεις. Άπλά και μόνο αντιπροσωπεύουν ένα

1. Υπενθυμίζουμε πώς τό δοκίμιο αυτό, γραμμένο τό 1965, προηγείται κατά 3-4 χρόνια τής γνωστής μεταστροφής και στρατεύσης του Γκοντάρ. (Σημ. Σδντ.).

καινούργιο άνθρωπολογικό τύπο. Άκόμα και ή έμμονη ιδέα τους είναι χαρακτηριστική τής σχέσης τους με τόν κόσμο: ή έμμονη προσκόλληση σέ μιá λεπτομέρεια, ή σέ μιá χειρονομία (πράγμα πού στον κινηματογράφο γίνεται καλύτερα άπό ό,τι στη λογοτεχνία) μπορεί νά έξωθήσει τέτοιες καταστάσεις μέχρι τά άκρα Άλλ' αυτή ή έπιμονή σ' ένα μοναδικό άντικείμενο δέν ξεπερνάει μιá ύποφερτή διάρκεια· στον Γκοντάρ δέν ύπάρχει λατρεία του άντικειμένου σαν μορφής (όπως στον Άντονιόνι), ούτε λατρεία του άντικειμένου σαν σύμβολου ένός χαμένου κόσμου (όπως στον Μπερτολούτσι). Ο Γκοντάρ δέν λατρεύει τίποτα και βάζει τά πάντα στο ίδιο επίπεδο. Ο « έλεύθερος έμμεσος λόγος » του εκφράζει τή συστηματική εδθυγράμμιση χιλιάδων λεπτομερειών του κόσμου, πού διαδέχονται άδιαφοροποίητα ή μιá τήν άλλη, χωρίς τή συνηθισμένη άφηγηματική συνέχεια και σέ συμφωνία με τήν ψυχρή και σχεδόν ίκανοποιημένη έμμονη αίσθηση (ίδια μ' εκείνη τών προσώπων τους) μιáς άποσύνθεσης άνταποκρινόμενης στην άποδιαρθρωμένη γλώσσα του. Ο Γκοντάρ είναι έντελώς ξένος πρós τόν κλασικισμό. Στην περίπτωση του θα μπορούσαμε νά μιλήσουμε για νεο-κυβισμό ή ακόμα καλύτερα για άτονικό νεο-κυβισμό. Πίσω άπό τήν άφήγηση τών ταινιών του, πίσω άπό τό πλούσιο στοιχείο τής « έλεύθερης έμμεσης ύποκειμενικότητας », πού μιμείται τόν ψυχισμό τών δραματικών του προσώπων, ξετυλίγεται πάντα ένα μηχανικό κι ασύμμετρο φίλμ, καμωμένο για τήν καθαρή εδχαρίστηση τής ανασύστασης μιáς πραγματικότητας θρυμματισμένης άπό τήν τεχνική κι ανασυνθεμένης άπό έναν βάρβαρο Μπράκ.

Ο « κινηματογράφος τής ποίησης » (έτσι όπως παρουσιάζεται άρκετά χρόνια μετά τή γέννησή του) δημιουργεί κυριολεκτικά φίλμ με διπλή φύση: τό φίλμ, πού ό καθένας βλέπει κι άντιλαμβάνεται κανονικά, στηρίζεται στο στοιχείο τής « έλεύθερης έμμεσης ύποκειμενικότητας », τό όποιο είναι μερικές φορές άκανόνιστο και άνολοκλήρωτο,

δηλαδή πολύ ελεύθερο. Αυτό είναι αποτέλεσμα του ότι ο δημιουργός χρησιμοποιεί τον δεσπόμενο ψυχισμό του φίλμ, που είναι ο ψυχισμός του άρρωστου προσώπου, προκειμένου να τον μιμηθεί, πράγμα που του επιτρέπει μια μεγάλη ασυνηθιστη και προκλητική ελευθερία ύφους. Πίσω απ' αυτό το φίλμ ξετυλίγεται το άλλο φίλμ, το οποίο θα έκανε ο δημιουργός ακόμα και χωρίς το πρόσχημα της *οπτικής μίμησης*, με τον πρωταγωνιστή, ένα έντελως ελεύθερα εκφραστικό, σχεδόν εξπρεσιονιστικό φίλμ. Έμμονες εικαστικές συνθέσεις και ρυθμοί του μοντάζ μαρτυρούν την ύπαρξη αυτού του υποβόσκοντος, άπραγματοποίητου φίλμ. Μια τόσο έμμονη τάση δεν έρχεται απλά σε σύγκρουση με τους κανόνες της κοινής κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά, οδηγούμενη από μια ίσως πιο αυθεντική έμπνευση, απελευθερώνεται από την προκαθορισμένη λειτουργία της και μεταβάλλεται ή ίδια σε « γλώσσα καθαυτή », γίνεται ύφος.

« Ό κινηματογράφος της ποίησης » στην πραγματικότητα βρίσκει την έμπνευσή του σ' αυτή την άσκηση του στύλ, ή οποία στις περισσότερες περιπτώσεις είναι ειλκρινέστατα ποιητική. Αυτό απομακρύνει κάθε υποψία μυστικοποίησης σχετικά με το ρόλο του προσχήματος του « ελευθερου έμμοσου υποκειμενικού στοιχείου ».

Άλλά τί σημαίνει αυτό ;

Σημαίνει πώς μια κοινή παράδοση τεχνικής και ύφους βρίσκεται σε διαμόρφωση : μια κινηματογραφική γλώσσα της ποίησης. Αυτή δε ή γλώσσα, τείνει αποδω κι έμπρός να εμφανίζεται διαχρονικά σε σχέση με την αφηγηματική γλώσσα του κινηματογράφου. Διαχρονικότητα, ή οποία πρόκειται ν' αποκτά όλο και μεγαλύτερη έμφαση, όπως άλλωστε συμβαίνει και στη λογοτεχνία.

Αυτή ή αναφαινομένη παράδοση στηρίζεται στη συλλογή των κινηματογραφικών *ύφημάτων*, που έχουν δημιουργηθεί σχεδόν φυσιολογικά από τα άκανόνιστα ψυχολογικά χαρακτηριστικά των δραματικών προσώπων που χρησιμοποιή-

θηκαν σαν πρόσχημα. Ή, καλύτερα, από τη λειτουργία μιας πρωταρχικά φορμαλιστικής κοσμοθεωρίας του δημιουργού (άτυπικής στον Άντονιόνι, έλεγειακής στον Μπερτολούτσι, τεχνικής στον Γκοντάρ). Ή έκφραση ενός τέτοιου έσωτερικού οράματος απαιτεί αναγκαστικά μια ιδιαίτερη γλώσσα, ή οποία με τις φόρμουλες της τεχνικής και του ύφους να βοηθά την έμπνευση. Με το να είναι δε αυτή ή έμπνευση ακριβώς φορμαλιστική, βρίσκει σ' αυτές τις φόρμουλες το κατάλληλο όργανο και αντικείμενό της. Τα κινηματογραφικά *ύφηματα*, τα οποία έχουν κατ' αυτόν τον τρόπο εμφανιστεί και ταξινομηθεί μέσα σε μια παράδοση ελάχιστα καθιερωμένη και στερούμενη ακόμα βασικών τύπων (έκτός από όρισμένους ένστικτώδικα κι έμπειρικά χρησιμοποιούμενους), συμπίπτουν όλα με τους τυπικούς μηχανισμούς της κινηματογραφικής έκφρασης. Είναι γλωσσικά στοιχεία, που γι' αυτό χρειάζονται ειδικές γλωσσικές εκφράσεις. Ή άπαρίθμησή τους οδηγεί στη διαγραφή μιας δυνατής « προσωδίας » που δεν έχει ακόμα κωδικοποιηθεί, αλλά βρίσκεται σε κυοφορία και της οποίας οι κανόνες υπάρχουν ήδη δυνατικά από το Παρίσι μέχρι τη Ρώμη κι από την Πράγα μέχρι τη Βραζιλία.

Το αρχικό χαρακτηριστικό αυτών των ένδειξεων της παράδοσης του κινηματογράφου της ποίησης είναι αυτό που οι κινηματογραφιστές συνήθως ονομάζουν « αισθητή παρουσία της κάμερας ». Με λίγα λόγια, ό ισχύον κανόνας, που όλοι οι σοβαροί φιλμουργοί τηρούσαν μέχρι και τη δεκαετία του '60 : « ποτέ να μη γίνεται αισθητή ή παρουσία της κάμερας », αντικαταστάθηκε από τον αντίθετό του.

Αυτές οι δύο αντίθετες τάσεις, ή γνωσιολογική κ' ή αποφθεγματική, προσδιορίζουν άσυζητητι την ύπαρξη δύο διαφορετικών τρόπων κινηματογράφησης, δύο διαφορετικών κινηματογραφικών γλωσσών...

Είναι όμως άπαραίτητο να πούμε πώς το κοινό χαρακτηριστικό στα μεγάλα ποιήματα του Τσάρλι Τσάπλιν, του Μι-

ζογκούτσι και του Μπέργκμαν είναι, αντίθετα, ή « μη αίσθηση της κάμερας ». Οι ταινίες τους δεν έγιναν σύμφωνα με τους νόμους της « γλώσσας του ποιητικού κινηματογράφου ». Η ποίησή τους βρίσκεται άλλοι, κι όχι στη γλώσσα τους με την έννοια της γλωσσικής τεχνικής. Το γεγονός ότι δεν αισθανόμαστε την παρουσία της κάμερας στις ταινίες τους σημαίνει πως ή γλώσσα τους προσαρμόζεται στα νοήματα μπαίνοντας στην ύπηρεσία τους. Είναι μιὰ γλώσσα τελείως διάφανη, που δεν παρεμβάλλεται μέσα στα γεγονότα και που δεν τὰ βιάζει με τρελές σημασιολογικές παραμορφώσεις, όπως συμβαίνει όταν ή γλώσσα είναι παρούσα σαν άσιγαστη συνείδηση της τεχνικής και του ύφους. Άς θυμηθούμε τη σκηνή της πυγμαχίας στο φίλμ « Τα φώτα της Πόλεως » μεταξύ του Τσάρλι Τσάπλιν κι ενός πρωτοπυγμαχού, που είναι, όπως συνήθως, πολύ δυνατότερος απ' τον ίδιο. Η καταπληκτική κωμικότητα του χορού του Τσάρλι, τὰ μικρά του βήματα έδω κι εκεί, συμμετρικά, ανώφελα, ρεζίλικα. Όλο αυτό το πλάνο γυρίστηκε με κάμερα ακίνητη, μιὰ κάμερα, που την παρουσία της κανείς δεν αισθάνεται. Η άκόμα, ως θυμηθούμε ένα από τὰ τελευταία προϊόντα του κλασικού κινηματογράφου της ποίησης τὸ « Devil's eye » (Μάτι του Διαβόλου) του Μπέργκμαν, όπου ο Δόν Ζουάν και ο Παύλος εγκαταλείπουν την Κόλαση ύστερα από τρεις αιώνες και ξαναβλέπουν τον κόσμο. Όλη αυτή ή σκηνή έχει αποδοθεί μ' ένα πλάνο των δύο ήρώων με φόντο μιάν ανοιξιάτικη έξοχή, ένα-δυο συνηθισμένα γκρό-πλάν των ίδιων κι ένα μακρινό πλάνο σουηδικού τοπίου άβάσταχτα ώραιου, μέσα στην κρυστάλλινη και ταπεινή του άσημαντότητα. Η κάμερα παραμένει ακίνητη, καθάροντας αυτές τις εικόνες με άπόλυτα συνηθισμένο τρόπο. Κανείς δεν αισθάνεται την παρουσία της.

Ό ποιητικός λοιπόν χαρακτήρας των κλασικών ταινιών δεν όφείλεται σε κάποια ιδιαίτερα ποιητική γλώσσα.

Αυτό σημαίνει πως τὰ φίλμ αυτά δεν ήταν ποιητικά, αλλά

άφηγηματικά. Ό κλασικός κινηματογράφος ήταν και είναι άφηγηματικός και ή γλώσσα του είναι πεζογραφική. Η ποίησή του είναι έσωτερική ποίηση, όπως, π.χ., στις άφηγήσεις του Τσέχοφ και του Μελβίλ.

Τώρα όμως αισθανόμαστε την παρουσία της κάμερας με πολλούς τρόπους: έναλλακτική χρησιμοποίηση διαφορετικών φακών (25 χιλστ. και μετά 300 χιλστ.) για τὸ ίδιο πρόσωπο· ύπερβολική χρησιμοποίηση του φακού ζούμ, που κάνει τὰ πράγματα να κολλούν μεταξύ τους και να διαστέλλονται σαν ψωμιὰ που φουσκώνουν πάνω στο ψήσιμο· συνεχείς αντίστιξεις, ένσυνείδητα άφημένες στην τύχη· προσκρούσεις πάνω στο φακό· τρέμισμα της κάμερας σε λήψεις « με την κάμερα στο χέρι » μακρινά, άφορητα τράβελλινγκ· σπάσιμο της « συνέχειας » στο μοντάζ για έκφραστικούς λόγους· ένοχλητικά δεσίματα πλάνων. Όλος αυτός ο τεχνικός κώδικας ξεπήδησε μέσα από ένα μίσος σχεδόν για τους κανόνες κι από την άνάγκη για μιὰ άσυνήθιστη και προκλητική έλευθερία, άθθεντική και ήδονική τάση γι' άναρχία, που όμως άμέσως έγινε νόμος, μιὰ προσωδιακή και γλωσσική κληρονομιά όλων των κινηματογράφων του κόσμου.

Ποιό είναι όμως τὸ όφελος να χαρακτηρίσουμε και κατά κάποιο τρόπο να βαφτίσουμε αυτή την τελευταία τάση τεχνικής και ύφους « κινηματογράφο της ποίησης ; ».

Μιὰ άπλή όρολογιακή εύκολία φυσικά χωρίς σημασία, εκτός αν προχωρήσουμε σε μιὰ συγκριτική εξέταση αυτού του φαινομένου σε σχέση με μιὰ γενικότερη πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική κατάσταση.

Ό κινηματογράφος πιθανώς από τὸ 1936, χρονιά που κυκλοφόρησε τὸ « Modern Times » (Μοντέρνοι Καιροί), προηγείται σταθερά της λογοτεχνίας. Η τουλάχιστο, έγινε αυτός ο πρώτος καταλύτης βαθύτατων κοινωνικο-πολιτικών στοιχείων της εποχής μας, πράγμα που λίγο άργότερα έκανε κ' ή λογοτεχνία.

Ό κινηματογραφικός νεορεαλισμός (« Ρώμη, Άνοχύ-

ρωτη Πόλη» του Ροσσελίνι) προδιέγραψε το νεορεαλισμό της Ιταλικής λογοτεχνίας στα μεταπολεμικά χρόνια και σ' ένα σημείο στη δεκαετία του '50. Τα νεο-παρακμιακά ή νεο-φορμαλιστικά φιλμ του Φελίνι και του Άντονιόνι προδιέγραψαν την αναβίωση της Ιταλικής νεο-πρωτοπορίας και την εξάλειψη του νεο-ρεαλισμού. Το «Νέο Κύμα» προετοίμασε τη «Σχολή της Ματιάς», φανερόντας τα πρώτα της συμπτώματα: ο νέος κινηματογράφος όρισμένων λαϊκών δημοκρατιών είναι το πρωταρχικό και πιο αξιοσημείωτο datum του αναγεννώμενου ενδιαφέροντος σ' αυτές τις χώρες για έναν φορμαλισμό δυτικής προέλευσης σαν ένα βασικό μοτίβο του 20ού αιώνα, που είχε προσκαιρώς διακοπεί. Από μια γενικότερη σκοπιά, ή δημιουργία αυτής της παράδοσης της «ποιητικής γλώσσας του κινηματογράφου» δημιουργεί την έλπιδα για μια γενική επικράτηση του φορμαλισμού, σαν τυπικού και κανονικού προϊόντος του νεοκαπιταλισμού. Φυσικά, διατηρώ μιάν επιφύλαξη (έξαιτίας του μαρξιστικού μου μοραλισμού) εν όψει μιάς άλλης λύσης, με την ανανέωση, λογουχάρη, του μηνύματος του δημιουργού, ή όποια όμως για την ώρα δεν φαίνεται πουθενά.

Φτάνουμε λοιπόν στα εξής συμπεράσματα:

1. Η παράδοση τεχνικής και ύφους του κινηματογράφου της ποίησης έχει τις ρίζες της στο κλίμα των νεοφορμαλιστικών αναζητήσεων κι ανταποκρίνεται στο πνεύμα της γλωσσολογίας και του ύφους, που διαπνέει πάλι τη λογοτεχνική παραγωγή.

2. Η χρησιμοποίηση του «ελεύθερου έμμεσου στοιχείου ύποκειμενικότητας» στον κινηματογράφο της ποίησης δεν είναι παρά ένα πρόσχημα, που επιτρέπει στο φιλομουργό να μιλάει έμμεσα σε πρώτο πρόσωπο, χάρη σε κάποιο άφηγηματικό άλλοθι: έτσι ή γλώσσα που χρησιμοποιείται για τους έσωτερικούς μονόλογους των πρωταγωνιστών - προσχημάτων είναι ή γλώσσα ενός «πρώτου προσώπου», που βλέπει τον κόσμο σύμφωνα με μιά ουσιαστικά άνορθο-

λογική έμπνευση και το όποιο για να εκφραστεί πρέπει ν' ανατρέξει στα λαμπρότερα μέσα έκφρασης της γλώσσας της ποίησης.

3. Οί πρωταγωνιστές - προσχήματα μπορεί να βρεθούν μόνο μέσα στον πολιτιστικό κύκλο του ίδιου του δημιουργού, ώστε νάναι ανάλογης κουλτούρας, γλώσσας και ψυχολογίας, «έκλεκτοι βλαστοί της άστικής τάξης». "Αν συμβεί ν' ανήκουν σ' άλλο κοινωνικό στρώμα, πάντα «άμβλύνονται» και άφομοιώνονται μέσω κάποιας άνωμαλίας, νεύρωσης ή υπερευαισθησίας. Η άστική τάξη όπως άλλου έτσι και στον κινηματογράφο ταυτίζει όλη την ανθρωπότητα με τον έαυτό της στο όνομα μιάς άνορθολογικής διαταξικότητας.

Όλο αυτό υπάγεται στη γενική τάση της άστικής κουλτούρας ν' ανακαταλάβει το έδαφος που χάνει στη μάχη με το Μαρξισμό και την Έπανάσταση. Είναι ένα μέρος της κάπως πομπώδικης εξέλικτικής κίνησης του άστισμού (που θά μπορούσαμε να ονομάσουμε «άνθρωπολογικής») πάνω στην κατεύθυνση μιάς «έσωτερικής επανάστασης» του καπιταλισμού. Σαν τέτοιος ο νεοκαπιταλισμός άμφισβητεί και τροποποιεί τις δομές του και, στην περίπτωση που μās ενδιαφέρει, θέτει πάλι στην ύπηρεσία των ποιητών την ψευτο-άνθρωπιστική λειτουργία του μύθου και της τεχνικής της μορφής.