

ΕΚΔΟΣΕΙΣ *νήσος* — Π. ΚΑΠΟΔΑ
Σοφία 14, 105 53 Αθήνα
τηλ/fax: 210 3250058
e-mail: info@nissos.gr
www.nissos.gr

Διεύθυνση εκδόσεων: Τόλια Καπόδα
Επιστημονική Διεύθυνση: Γεώργιος Κουζέλης

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la Culture — Centre national du livre.

Η παρούσα έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού — Εθνικό Κέντρο Βιβλίου.

Τίτλος πρωτοτύπου: Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*

© 1985 by Les Éditions de Minuit

© για την ελληνική έκδοση 2004
Εκδόσεις νήσος - Π. Καπόδα

Διόρθωση: Αρετή Μπουκάλα
Επιμέλωση: Κέντρο Γνώσεων Επικοινωνίας

Gilles Deleuze

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ II Η ΧΡΟΝΟΕΙΚΟΝΑ

Μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας
Επιμέλεια: Κική Καψαμπέλη

29. Ως προς αυτό το σημείο, παραπέμπουμε στις λεπτομερείς αναλύσεις του Reynolds Humphries, *Fritz Lang américain*, Albatros, κυρίως στα κεφ. 3 και 4: για την υπέρβαση του αντικειμενικού και του υποκειμενικού και την κρίση ταυτότητας («κεντρικότητα της όρασης και του βλέμματος και θολές ταυτότητες»).

30. Pasolini, *L'expérience héritière*, σ. 147-154: «Πλευροδομηγίσεις γραμμμένες στη γλώσσα της ποίησης». Ο νέος αυτός κινηματογράφος της ποίησης (γύρω στα 1960, κατά τον Παζολίνι) οφείλει να «κάνει αισθητή την παρουσία της κίμησης», ενώ ο παλαιότερος κινηματογράφος της πρόζας, ακόμα και αν έφτανε στο υψηλότερο ποιοτικό περιεχόμενο, παρέμενε προσδεσμένος σε μια κλασική διήγηση όπου τυπικά η κίμηση αφηγόταν να ξεσπάει (αναρωτιόμαστε πάντως αν αρκεί αυτό το κριτήριο, και πού θα κατέτασσε ο Παζολίνι δημιουργούς όπως ο Αϊζενστάιν ή ο Γκας...).

31. Σχετικά με την κριτική της αλήθειας και της ευάβειας, της μυθοποιητικής λειτουργίας και το πώς ξεπερνάει το πραγματικό και το πιθανολογικό, σχετικά με το ρόλο και την αναγκαιότητα των «μυστηρίων», το σημαντικότερο κείμενο είναι η συνέντευξη του Πιερό με τον René Allio, στο *Écritures de Pierre Ferruti*, Edilig, σ. 54-56. Θα προσθέσουμε στην ίδια ανάλυση όλη την ανάλυση του Jean-Daniel Lafond, «L'ombre d'un doute», που παρασιτάζει τον κινηματογράφο του Πιερό ως τέχνη της «προσποίησης»: οι ήρωες «είναι μυθοπλαστικοί, χωρίς ωστόσο να είναι όντα μυθοπλαστικά» (σ. 72-73).

32. Πηρλ, την ανάδοση του Jean-André Fieschi που δέχεται πιάς, από τους *Trahours* αφέντες και εφής, ο Ρουζ υποβάλλει σε «μία δεύτερη μετατόπιση την ήδη ανησυχαστική μετατόπιση που έμοιαζε να είναι αυτό που θέλει να πει η ταινία». Και τελικά, όλο και περισσότερο, «ο Ρουζ δεν κινηματογραφεί πια συμπρωτοβόξ ή όνειρο ή υποκειμενικές ομιλίες, αλλά το αθέσιμολογικό μείγμα που συνδέει το ένο με το άλοο» (στο *Cinéma, théorie, lectures*, σ. 259-261).

33. Jean-Luc Godard, σ. 220.

34. Ο Παζολίνι επισημάνει πως η ελεύθερη πάλγια διήγηση συνεχιστόταν στη λογοτεχνία διαφορετικές «γλώσσες», ανάλογα με το πού ανήκαν κοινωνικά οι πρωταγωνιστές. Αλλά, περίεργα, αυτός ο όρος δεν τον φαντάται πραγματοποιήσιμος στον κινηματογράφο, όπου τα οπτικά δεδομένα εισήγαγαν πάντα μια ορισμένη ομοιομορφία: αν οι πρωταγωνιστές «ανήκουν σε άλλον κοινωνικό κόσμο, μυθοποιούνται και αφομοιώνονται στις κατηγορίες της αναρχίας, της νερόσυρης ή της υπερασπισμένης» (σ. 146-147, 155). Φαίνεται πως ο Παζολίνι δεν είχε δει την εντελώς διαφορετική αντίληψη που έδωσε το ανεμά ντερέκ ως προς αυτό το πρόβλημα της διήγησης.

35. Πηρλ, Shirley Clarke, *Cahiers du cinéma 205* (Οκτώβριος 1968) («κρηαδίζεται κάποιος χρονοπροκειμένου ο ήρωας να κατακτήσει την προσοχή σου...», σ. 25).

36. Σχετικά με τα *Πρώτομα*, πηρλ, Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma 205*, σ. 38: σχετικά με το σύνορο, με την αδυναμία προσδιορισμού του και διατήρησης μιας «αυστηρά οριοθετημένης ζώνης».

37. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, σ. 168 (και σ. 262: «Τό tanto προσπέθησα να συνενώσω αυτό που ονομάζουμε τσοκισμοντέρ και αυτό που ονομάζουμε μυστομαρία ως δύο όψεις της ίδιας κίνησης, καθώς η σχέση τους δημιουργεί την πραγματική κίνηση»).

38. Godard, στη *Le Monde* (27 Μαΐου 1982), σχετικά με το *Πάθος*. Και ως προς το *Όνομα Κόρμεν*, θα θυμάται πως το μικρό όνομα [rénom] είναι ακριβώς αυτό που υπάρχει πριν [pré-nom]: πρέπει να προαγγίζουμε τον ήρωα πρώτος το αρπάζει ο μύθος ή ο θρύλος και, σχετικά με τον Χαρστί, «τι είναι μετάξυ σου, ο Ιωσήφ και η Μαρία, πριν αποκτήσουν το παιδί τους» (Διάλεξη στο Φεστιβάλ της Βενετίας, Σεπτέμβριος 1983).

39. Σε μια απρία νουβέλα (*Le bruen Bagge*, Ed. du Sorbier), ο Lerner-Holtenia υποθέτει πως ο θάνατος δεν συμβαίνει μια στιγμή, αλλά σε ένα χωροχρόνο που τοποθετείται «μέσα στην ίδια τη στιγμή» και μπορεί να διαρκέσει πολλές μέρες. Πιθανοεπίσης είναι και η σύλληψη του θανάτου στις ταινίες του Γκοντάρ.

1

Οι πρώτοι που έκαναν και σκέφτηκαν τον κινηματογράφο ξεκίνησαν από μια απλή ιδέα: ο κινηματογράφος ως βιομηχανική τέχνη επιτυγχάνει την αυτο-κίνηση, την αυτόματη κίνηση, μετατρέπεται την κίνηση σε ήμεσο δεδομένο της εικόνας. Αυτή η κίνηση δεν εξαρτάται πλέον από ένα κινητό σώμα ή από ένα αντικείμενο που θα την εκτελούσε ούτε από ένα μυαλό που θα την ανασυνκροτούσε. Είναι η ίδια η εικόνα που κινείται καθ' εαυτήν. Με αυτή την έννοια, επομένως δεν είναι ούτε απεικονιστική ούτε αφηγημένη. Θα αντιείναι κανείς ότι το ίδιο συνέβαινε με όλες τις καλλιτεχνικές εικόνες: και ο Αϊζενστάιν δεν διατάζει να αναλύσει τους πύρακες του Ντο Βιντσι ή του Ελ Γκρέκο σαν να ήταν κινηματογραφικές εικόνες (όπως έκανε και ο Ελι Φορ με τον Τιντορέττο). Όμως οι ζωγραφικές εικόνες είναι επίσης ακίνητες καθ' εαυτές, έτσι ώστε την κίνηση οφείλει να την «κάνει» το μυαλό. Και οι χορογραφικές ή θεατρικές εικόνες παραμένουν προσδεσμένες σε ένα κινητό σώμα. Μόνο όταν η κίνηση γίνεται αυτόματη, ειρηνηρώνεται η καλλιτεχνική ουσία της εικόνας: παράγει έναν κλονισμό στη σκέψη, μεταδίδει δονήσεις στον εγκεφαλικό φλοιό, επιπεδώνει ήμεσα το νευρικό και το εγκεφαλικό σύστημα. Διότι η κινηματογραφική εικόνα «κάνει» η ίδια την κίνηση, κάνει ό,τι οι άλλες τέχνες αρκούνται να αξιώνουν (ή να διακηρύττουν), συγκεντρώνει τα ουσιαστά στοιχεία των άλλων τεχνών, κληρονομεί πράγματα από αυτές, συνιστά κατά κάποιον τρόπο τις οδηγίες χρήσης των άλλων εικόνων, μετατρέπεται σε δύναμη κάτι που δεν ήταν παρά μόνο δυνατότητα. Με την αυτόματη κίνηση εγείρεται μέσα μας ένα πνευματικό αυτόματο που με τη σειρά του αντιδρά προς εκείνη. Το πνευματικό αυτόματο δεν υποδεικνύει πλέον, όπως στην κλασική φιλοσοφία, τη λογική ή την αφηρημένη δυνατότητα να συναχθεί μορφικά η μία σκέψη από την άλλη, αλλά το κύκλωμα στο οποίο εντάσσονται οι σκέψεις μαζί με την εικόνα-κίνηση, την κοινή δύναμη εκείνου που υποχρεώνει να σκεφτούμε και εκείνου που σκέφτεται κάτω από τον κλονισμό: ένα νοκλονισμό. Ο Χάιντεγκερ θα πει: «Ο άνθρωπος ξέπει να σκέφτεται καθώς ούτως έχει τη σχετική δυνατότητα, αλλά η δυνατότητα αυτή δεν μας εγγυάται ακόμα ότι είμαστε ικανοί για τούτο». Αυτή την ικανότητα, αυτή τη δύναμη, και όχι την απλή λογική δυνατό-

τητα, ισχυρίζεται πως μας δίνει ο κινηματογράφος με τον κλωνισμό που μας προκαλεί. Όλα συμβαίνουν σαν να μας λέει ο κινηματογράφος: 'μ' εμένα, με την εικόνα-κίνηση, δεν μπορείτε να αποφύγετε τον κλωνισμό που αφηνίζει το στοχαστή μέσα σας, Ένα υποκειμενικό και συλλογικό αυτόματο για μια αυτών κίνηση: η τέχνη των «μαζών».

Κάθνας γνωρίζει ότι, αν μια τέχνη είχε επιβάλει υποχρεωτικά τον κλωνισμό ή τη δόνηση, ο κόσμος θα είχε αλλάξει προ πολλού και οι άνθρωποι θα σκέφτονταν εδώς και καιρό. Έτσι, αυτή η αξίωση του κινηματογράφου, τουλάχιστον των σημερινότερων πρωτοπόρων του, σήμερα μας κάνει να χαμογελάμε. Πιστεύω πως ο κινηματογράφος θα ήταν ικανός να επιβάλει τον κλωνισμό και μόλις να τον επιβάλλει στις μάζες, στο λαό (Βερτόφ, Αϊζενστάιν, Γκας, Ελι Φορ...), οπόσο προαισθάνονταν πως ο κινηματογράφος θα ερχόταν αντιμετώπις, πράγμα που συμβαίνει ήδη, με όλες τις αμφισβησίες των άλλων τεχνών, θα επικαλυπτόταν από παρωχητικές αφαιρέσεις—(φορημαλιστικές αστειότητες)— και από εμπροκικές απεικονίσεις, σελ ή αίμα. Ο κλωνισμός θα συχεόταν, στον κακό κινηματογράφο με την απεικονιστική βία του αναπαιστωμένου, αντί να κατορθώσει να φτάσει σε εκείνη την άλλη βία μιας εικόνας-κίνησης η οποία αναπτύσσει τις δονήσεις της σε μια κινούμενη ακουθία που βυθίζεται μέσα μας. Ακόμα χειρότερα, το-πνευματικό αυτόματο κινδύνευε να μετατραπεί σε ανδρικό κάθε δυνατής προπαγάνδας: η τέχνη των μαζών επιδεικνυε από τότε ένα ανησυχρητικό πρόσωπο. Ορίστε λοιπόν που αποκάλυπταν πως η δύναμη ή η ικανότητα του κινηματογράφου με τη σειρά της δεν ήταν παρά μια απλούστατη λογική δυνατότητα. Τουλάχιστον το δυνατόν έπαυσε νέα μορφή, έστω και αν ο λαός έλεγε ακόμα, έστω και αν η σκέψη δεν είχε εμφανιστεί ακόμα. Καί διακουβούσαν, σε μια υψηλή σύλληψη του κινηματογράφου. Δίαι το υψηλό έγκεται στο γεγονός ότι η φαντασία υψίσταται έναν κλωνισμό που την ωθεί στα όριά της και αναγκάζει τη σκέψη να σκεφτεί το όλον ως διανοητική ολότητα που υπερβάνει τη φαντασία. Το υψηλό, όπως είδαμε, μπορεί να είναι μαθηματικό όπως στον Γκας, δυναμικό όπως στον Μουρνόου και τον Λανγκ, ή διαλεκτικό όπως στον Αϊζενστάιν. Επιλέγουμε το παράδειγμα του Αϊζενστάιν, επειδή η διαλεκτική μέθοδος του επιτρέπει να αποσυνθέσει το νοοκλωνισμό σε στάδια καθορισμένα με ιδιαίτερα ακριβεία (πάντως το σύνολο της ανάλησης ισχύει για τον κλασικό κληματογράφο εν γένει, για τον κληματογράφο της εικόνας-κίνησης).

Σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν, το πρώτο στάδιο προχωρεί από την εικόνα στη σκέψη, από το αντίλημμα στο ένδημα. Η εικόνα-κίνηση (κύτταρο) είναι ουσιαδώς πολλαπλή και διαίρετη, ανάλογα με τα αντικείμενα ανάμεσα στα οποία εδραϊώνεται και τα οποία αποτελούν συστατικά μέρη της. Υπάρχει κλωνισμός μεταξύ των εικότων ανάλογα με τη δεσπόζουσα τους ή κλωνισμός μέσα στην ίδια την εικόνα ανάλογα με τις συνιστώσες της, καθώς και κλωνισμός των εικότων ανάλογα με όλες τις συνιστώσες τους: ο κλωνισμός είναι ουσιαστικά η μορφή μετάδοσης της κίνησης μέσα στις εικότες. Και ο Αϊζενστάιν προσάπτει στον Πλουτάρχικιν πως συγκράτησε μόνο την απλούστερη περίπτωση κλωνισμού. Ακριβώς η αντίθεση προσδιορί-

ζει τον γενικό τύπο ή τη βία της εικόνας. Είδαμε προηγουμένως τις συγκεκριμένες ανάσεις του Αϊζενστάιν, σχετικά με το Θωρηκτό Ποτέμικιν και τη Γενική γρημμή, καθώς και το αφηρημένο σχήμα που προκύπτει: ο κλωνισμός επιπέζει το νου, τον αναγκάζει να σκεφτεί, να σκεφτεί το Όλον. Άλλωστε το όλον δεν μπορεί παρά να είναι προϊόν σκέψης, αφού συνιστά την έμμεση παράσταση του χρόνου που απορρέει από την κίνηση. Δεν απορρέει ως ένα λογικό αποτέλεσμα, με αναλυτικό τρόπο, αλλά συνθετικά, ως το δυναμικό αποτέλεσμα των εικότων «σε ολόκληρο τον εγκεφαλικό φλοιό». Έτσι, αν και απορρέει από την εικόνα, εξέρχεται και από το μοντάζ. Δεν είναι ένα έθροισμα αλλά ένα «προϊόν», μια ενότητα ανώτερης τάξης. Το όλον είναι η οργανική ολότητα η οποία τίθεται απαραιστώτως και υπερνωκώντας τα μέρη της, και δομείται ως η μεγάλη Σπείρα, σύμφωνα με τους νόμους της διαλεκτικής. Το όλον είναι η έννοια. Γι' αυτό ο κινηματογράφος λέγεται «διανοητικός κινηματογράφος» και το μοντάζ «μοντάζ-σκέψη». Το μοντάζ είναι ακριβώς «η διανοητική διαδικασία» μέσα από τη σκέψη ή εκείνο που, υπό την επίρρηση του κλωνισμού, σκεφεται τον κλωνισμό. Η ίδια η εικόνα εξέδωλου, οπτική ή ηχητική, διαδέεται αρμονικές που συνοδεύουν την αισθητή δεσπόζουσα και εισέρχονται για λογαριασμό τους σε υπεραιθηθηριακές σχέσεις (παράδειγμα, ο κορσολός θερμότητας στην πομπή της Γενικής γρημμής): πρόκειται για κρουστικό κύμα ή νευρική δόνηση, έτσι που δεν μπορούμε πια να πούμε «βλέπω, ακούω», αλλά ΑΙΣΘΑΝΟΜΑΙ, «αίσθηση που ανήκει εξ ολοκλήρου στη φυσιολογία». Και από το σύνολο των αρμονικών που επιδρούν στον εγκεφαλικό φλοιό γεννιέται η σκέψη, το κληματογραφικό ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ: το όλον ως υποκειμενο. Αν ο Αϊζενστάιν είναι οπαδός της διαλεκτικής, είναι γιατί συλλαμβάνει τη βία του κλωνισμού υπό το σχήμα της αντίθεσης και τη σκέψη του όλου ως υπέρβαση της αντίθεσης ή ως μετασχηματισμό των αντίθετων: «Από τον κλωνισμό δύο παραδόντων γεννιέται μια έννοια». Πρόκειται για τον κληματογράφο-γροθιά, «τον σφειτικό κληματογράφο που πρέπει να σπάσει κεφάλαιο». Έτσι όμως διαλεκτικοποιεί το γενικότερο δεδομένο της εικόνας-κίνησης, εκτιμή πως κάθε άλλη σύλληψη αποδυναμώνει τον κλωνισμό και καθιστά τη σκέψη προαιρητική. Η κληματογραφική εικόνα σφείλει να κλονίσει τη σκέψη και να την υποχρεώσει να σκεφτεί τον εαυτό της όπως και να σκεφτεί το όλον. Αυτός είναι ουσιαστικά ο ορισμός του υψηλού.

Υπάρχει ωστόσο και ένα δεύτερο στάδιο που προχωρεί από την έννοια στο αίσθημα ή επιστρέφει από τη σκέψη στην εικόνα. Το ζήτημα είναι να ξαναδοθεί στη διανοητική διαδικασία «η συγκεκρισιακή πληρότητα» της ή το «πρόβος» της. Όχι μόνο το δεύτερο στάδιο είναι αδιστάσιμο από το πρώτο, αλλά δεν μπορούμε καν να πούμε ποιο έρχεται πρώτα. Ποιο έρχεται πρώτα, το μοντάζ ή η εικόνα-κίνηση; Το όλον παράγεται από τα μέρη, αλλά και το αντίστροφο: υπάρχει κύκλος ή διαλεκτική σπείρα, «μωνισμός» (τον οποίο ο Αϊζενστάιν απαραιστώτως στον κρηφιθιανό δυισμό. Το όλον ως δυναμικό αποτέλεσμα είναι επίσης το προαπατούμενο της ορίας του, η σπείρα. Γι' αυτό και ο Αϊζενστάιν θυμίζει διαρκώς ότι ο «διανοητικός κληματογράφος» έχει ως σύστατοιο την «αισθηθηριακή σκέψη» ή «τη συγ-

νησιακή νόηση», ειδικά δε δεν έχει καμία αξία. Ο υψηλότερος βαθμός συνειδησης στο έργο τέχνης έχει ως σύτοιχο τον βαθύτερο βαθμό υποσυνειδητού, σύμφωνα με μια «διπλή διαδικασία» ή δύο συνυπάρχοντα στάδια. Στο δεύτερο αυτό στάδιο, δεν πορευόμαστε πια από την εικόνα-κίνηση στη σαφή σκέψη του όλου που εκείνη εκφράζει, αλλά από τη σκέψη του όλου, προηποτιθέμενη, οκταειρή, στις ταρμαμένες, ανακατεμένες εικόνες που το εκφράζουν. Το όλον δεν είναι πια ο λόγος (logos) που ενοποιεί τα μέρη, αλλά η μέθη, το πάθος που τα λούζει και διαχέεται μέσα τους. Από αυτήν ακριβώς τη σκοτιά οι εικόνες συγκροτούν μια πλαστική μάζα, μια ύλη σήμανσης φορτωμένη με εκφραστικά γνωρίσματα, οπτικά, ηχητικά, συγχρονισμένα ή μη, ζγκ-ζαγκ σχημάτων, στοιχεία δράσης, χειρωνακικές ή σιλουέτες, μη συντακτικές ακολουθίες. Πρόκειται για μια πρωτόγονη γλώσσα και σκέψη ή, μάλλον, για έναν εσωτερικό μονόλογο, έναν μεθυσμένο μονόλογο, που χρησιμοποιεί σχήματα, μετωνυμίες, συνεκδοχές, μεταφορές, αντιστροφές, ελλείψεις... Εξαρχής ο Αϊζενστάιν θεωρούσε πως ο εσωτερικός μονόλογος αποκτούσε την έκταση και την εμβέλεια του στον κινηματογράφο περισσότερο απ' ό,τι στη λογοτεχνία, αλλά εξακολουθούσε να τον περιορίζει στη «ροή της σκέψης ενός ανθρώπου». Μόλις στη διάλεξη του 1935 τον παρουσιάζει εντέλει ως πρόσφορο για το πνευματικό αυτόματο, δηλαδή για ολόκληρη την ταινία. Ο εσωτερικός μονόλογος υπερβαίνει το όνειρο, που είναι υπερβολικά στοιμικό, και συγκροτεί τα τμήματα ή τους κρίκους μιας πραγματικά σωλογικής σκέψης. Αναπτύσσει μια δύναμη φαντασίας γεμάτης πάθος που φτάνει ως τα όρια του σύμπτως, σε ένα «όργιο αισθητηριακών παραστάσεων», μια οπτική μουσική που επιστρατεύει τα πάντα, τριδάρες γλάκτος, φαιρινά σιντριβάνια, φλόγες φωτιάς, ζγκ-ζαγκ που σχηματίζουν ψηφία, όπως στην περίφημη σκηνή της *Γενικής γραμμής*. Πριν από λίγο, πηγαίναμε από την εικόνα-κίνηση στη μορφική και συνειδητή έννοια, ενώ τώρα από την ασυνείδητη έννοια στην εικόνα-ύλη, στην εικόνα-σχήμα, που την ενορακάνει και προοκάλει με τη σειρά της κίνησης. Το σχήμα δίνει στην εικόνα ένα συναισθηματικό βάρος που έρχεται να επιτείνει τον αισθητηριακό κλονισμό. Τα δύο στάδια συγχέονται, μηλέκονται σφρατά, όπως στην κορύφωση της *Γενικής γραμμής* όπου τα ζγκ-ζαγκ των ψηφίων δίνουν και πάλι τη συνειδητή έννοια.⁵

Παρατηρούμε και πάλι πως ο Αϊζενστάιν διαλέκτικολογεί μια πολύ γενική πτυχή της εικόνας-κίνησης και του μοντάζ. Το γεγονός ότι η κινηματογραφική εικόνα χρησιμοποιεί σχήματα και ανασυγκροτεί ένα είδος πρωτόγονης σκέψης συνοντότητα σε πολλούς δημιουργούς, ιδίως στον Εποστάιν: ακόμα και όταν ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος αρκείται στο όνειρο, στη φαντασίωση ή στην ονειροπόληση, φαλόδοξεί να καταστήσει συνειδητούς τους ασυνείδητους μηχανισμούς της σκέψης.⁶ Είναι γεγονός ότι η μεταφορική ικανότητα του κινηματογράφου αμφισβητήθηκε. Ο Γιάκομπσον επισήμανε πως ο κινηματογράφος είναι μάλλον μετωνυμικός, επειδή χρησιμοποιεί κατά βάση τη συμπάρθεση και τη γεντίωση: του δείχνει η ιδιαιτέρη ικανότητα της μεταφοράς να αποδίδει σε ένα «υποκείμενο» το ρήμα ή τη δράση ενός άλλου υποκειμένου, οφείλει να παρόβσει τα δύο υποκείμενα και επομένως να

υποβάλει τη μεταφορά σε μια μετωνυμία.⁷ Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να πει όπως ο ποιητής «τα χέρια φερονίζουν σαν φύλλα» πρέπει πρώτα να δείξει τα χέρια που κινούνται, έπειτα τα φύλλα που φερονίζουν. Αλλά τούτος ο περιορισμός αληθεύει μόνο εν μέρει. Αληθεύει αν εξομολόσουμε την κινηματογραφική εικόνα με ένα εκφρόμενο. Είναι λανθασμένος αν θεωρήσουμε την κινηματογραφική εικόνα ως έχει, ως εικόνα-κίνηση που μπορεί τόσο να τήξει την κίνηση σχετιζόντας τη με το όλον που εκφράζει (μεταφορά που συνεχώνεται τις εικόνες) όσο και να τη διαίρεσει υποκετιζόντας τη με τα αντικείμενα μεταξύ των οποίων εδραιώνεται (μετωνυμία που χωρίζει τις εικόνες). Μας φαίνεται λοιπόν ακριβές το να χαρακτηρίσουμε το μοντάζ του Γκριφιθ ως μετωνυμικό ενώ του Αϊζενστάιν ως μεταφορικό.⁸ Μιλάμε για τήξη, όχι μόνο σε συνάρτηση με τη δηλονομία ως τεχνικό μέσο, αλλά και με μια συναισθηματική τήξη που εξηγείται, σύμφωνα με τους όρους του Αϊζενστάιν, επειδή δύο διακρίτες εικόνες ενδέχεται να διαθέτουν τις ίδιες αρμονικές και να συνιστούν έτσι μια μεταφορά. Στην *Ανεργία* του Αϊζενστάιν, θα βρούμε το παράδειγμα μιας αυθεντικής κινηματογραφικής μεταφοράς: ο μεγάλος σωμας κατάσκοπος του αφεντικού εμφανίζεται αρχικά απόπδα, με το κεφάλι προς τα κάτω, με τα τεράστια πόδια να υψώνονται σαν δύο σωλήνες που καταλήγουν σε ένα νερόλακκο, στο πάνω μέρος της οθόνης· έπειτα, βλέπουμε τις δύο καμινάδες του εργοστασίου που μοιάζουν να βυθίζονται σε ένα σύννεφο. Πρόκειται για μια μεταφορά με διπλή αντιστροφή, αφού πρώτα παρουσιάζεται ο κατάσκοπος, και μάλιστα αναποδογυρισμένος. Ο νερόλακκος και το σύννεφο, τα πόδια και οι καμινάδες έχουν τις ίδιες αρμονικές: είναι μια μεταφορά μέσω του μοντάζ. Αλλά ο κινηματογράφος επιτυγχάνει και μεταφορές μέσα στην εικόνα, ανεξαρτήτως του μοντάζ. Από αυτή την άποψη, η ωραιότερη μεταφορά στην ιστορία του κινηματογράφου βρίσκεται σε μια αμερικάνικη ταινία: τον *Θάλασσοπλοο* του Κίτον, όπου ο ήρωας στο σκάφανδρο ασφυκτικά, πνίγεται και κοιτείται να πεθάνει, ώσπου τον σώζει αδέξια η κοπέλα. Τον παίρνει ανάμεσα στα πόδια της για να σιγουρέψει το κρότημα και τελικά με το μαχαίρι καταφέρνει να ανοίξει τη στολή, από όπου ξεκύνεται ένας χειμάρρος νερού. Ποτέ μια εικόνα δεν έδωσε τόσο επιτυχημένα τη βίαιη μεταφορά ενός τοκετού, με καισαρική και να σπάνε τα νερά.

Ο Αϊζενστάιν είχε μια παρεμφερή ιδέα όταν διέκρινε μεταξύ τους τις περιπτώσεις συναισθηματικής σύνθεσης: στην πρώτη περίπτωση, η φύση αντανακλά την κατάσταση του ήρωα, όταν δύο εικόνες έχουν τις ίδιες αρμονικές (για παράδειγμα, μια θλιμμένη φύση για έναν θλιμμένο ήρωα): στη δεύτερη, πιο δύσκολη, μια μοναδική εικόνα συγκεντρώνεται τις αρμονικές μιας άλλης που δεν βλέπουμε (για παράδειγμα, η μοικία ως «έγκλημα»), όταν οι εραστές υιοθετούν τις χειρωνακικές του θύματος που σφάζεται και του τρελού δολοφόνου).⁹ Άλλοτε η μεταφορά είναι εξωγενής, άλλοτε ενδογενής. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις, η σύνθεση δεν εκφράζει μόνο το πώς νιώθει ο ήρωας για τον εαυτό του, αλλά και το πώς τον κρινουν ο δημιουργός και ο θεατής, ενσωματώνεται τη σκέψη στην εικόνα: αυτό που ο Αϊζενστάιν ονόμαζε «νέα σφάρα της φιλικής ρητορικής», δυνατότητα εκφοράς

μιας αφηρημένης κοινωνικής κρίσης». Διαγοργώνεται ένα κύκλωμα που περιλαμβάνει συγχρόνως το δημουργό, την ταινία και το θεατή. Το πλήρες κύκλωμα περιλαμβάνει επομένως τον αισθητηριακό κλώνισμό, που μας δίρει από τις εικόνες στη συνειδητή σκέψη, και εν συνεχεία τη σκέψη μέσω σχηματών που μας επαναφέρει στις εικόνες και μας προκαλεί έναν νέο συναισθηματικό κλώνισμό. Η συνύπαρξη των δύο, η σύζευξη του ανώτερου βαθμού συνείδησης με το βαθύτερο επίπεδο ασυνείδητου συνιστά το διαλεκτικό αυτόματο. Το όλον δεν παύει να είναι ανοικτό (η σπείρα), αλλά αυτό συμβαίνει για να εσωτερικεύσει την ακολουθία των εικόνων, αλλά και να εξωτερικεύσει σε αυτή την ακολουθία. Το σύνολο συγκροτεί μια Γνώση, κατά τον εγγλεονό τρόπο, ο οποίος συνενώνει την εικόνα και την έννοια ως δύο κινήσεις όπου η καθέμιμ κατεύθυνται προς την άλλη.

Υπάρχει και ένα τρίτο στάδιο, εξίσου παρόν και στα δύο προηγούμενα. Δεν πορευόμαστε πια από την εικόνα στην έννοια, ούτε από την έννοια στην εικόνα, αλλά φτάνουμε στην ταύτιση έννοιας και εικόνας: η έννοια είναι καθ' εαυτήν μέσα στην εικόνα και η εικόνα είναι δι' εαυτήν μέσα στην έννοια. Δεν έχουμε πλέον να κάνουμε με το οργανικό και το παθητικό, αλλά με το δραματικό, το πραγματικό, την πράξη (praxis) ή τη σκέψη-δράση. Αυτή η σκέψη-δράση υποδηλώνει τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, του ανθρώπου με τη Φύση, την αισθητηριοκινητική ενότητα, αλλά υψώνοντάς τη σε μια ανώτατη δύναμη (κίμωνισμό). Ο κινηματογράφος δείχνει αληθινή ποινή προς αυτή την κατεύθυνση. Όπως θα πει ο Μπαζέν, η κινηματογραφική εικόνα είναι το αντίθετο της θεατρικής εικόνας υπό την έννοια ότι κατευθύνεται από τα έξω προς τα μέσα, από το σκηνοικό στο δραματικό πρόσωπο, από τη Φύση στον άνθρωπο (κόσμος και αν έχει αφηρημένα την ανθρώπινη δράση, κατά κάποιον τρόπο αφορά ένα έξω, και ακόμα και αν ξεκινά από το ανθρώπινο πρόσωπο, το κάνει να μοιάζει με Φύση ή τονίο).¹⁰ Προσφέρεται επομένως περικύκλιση του ανθρώπου. Ένυπάρχει στο υψηλό μια αισθητηριοκινητική ενότητα της Φύσης και του ανθρώπου, σε τέτοιο βαθμό που η Φύση πρέπει να ονομάζεται η μη *διείσφορη*. Αυτό άλλωστε εκφράζει ήδη η συναισθηματική ή μεταφορική σύνθεση, για παράδειγμα στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, όπου τρία στοιχεία, το νερό, η στεριά και ο αέρας, φανερώνουν αρμονικά μια εξωτερική Φύση πεπλούσα γύρω από το ανθρώπινο θύμα, ενώ η αντίδραση του ανθρώπου θα εξωτερικεύσει στην αντίπτυξη του τέταρτου στοιχείου, της φωτιάς, που οδηγεί τη Φύση σε μια νέα ποιότητα, στην επαναστατική ανάφλεξη.¹¹ Αλλά και ο ίδιος ο άνθρωπος περνάει σε μια νέα ποιότητα, καθώς γίνεται το συλλογικό υποκείμενο της δικής του αντίδρασης, ενώ η Φύση γίνεται η ανθρώπινη αντικειμενική σχέση. Η σκέψη-δράση προβάλλει συγχρόνως την ενότητα της Φύσης και του ανθρώπου, του ατόμου και της μάζας: ο κινηματογράφος ως τέχνη των μαζών. Με τον ίδιο τρόπο άλλωστε ο Αϊζενστάιν δικαιολογεί την πρωτοκαθεδρία του μοντάζ: ο κινηματογράφος δεν έχει ως υποκείμενο το άτομο, ούτε ως αντικείμενο μια ηθοκή ή μια ιστορία· έχει ως αντικείμενο τη Φύση, και ως υποκείμενο τις μάζες, την ατομικότητα της μάζας και όχι ενός προσώπου.

Ό,τι είχαν επιχειρήσει ανεπιτυχώς το θέατρο και κυρίως η όπερα, το κατορθώνει ο κινηματογράφος (*Θωρηκτό Ποτέμκιν*, *Οκτώβρης*): φτάνει στο Τομικό, ατομικείται δηλαδή μια μάζα ως τέτοια, αντί να την αφήσει σε μια ποιοτική ομοιογένεια ή να την περιστείλει σε μια ποσοτική διαμερισότητα.¹²

Έχει λοιπόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς απαντά ο Αϊζενστάιν στις κριτικές των σταλινικών. Του προσαίτησαν ότι δεν συνέλαβε το πραγματικό δραματικό στοιχείο της σκέψη-δράσης, ότι παρουσίασε τον αισθητηριοκινητικό δεσμό με τρόπο εξωτερικό και πολύ γενικό, χωρίς να δείξει πώς συνάπτεται μέσα στον ήρωα. Η κριτική είναι ταυτοχρόνα ιδεολογική, τεχνική και πολιτική: ο Αϊζενστάιν μένει σε μια ιδεολογική σύλληψη της Φύσης, που αντικαθιστά «την ιστορία», σε μια δεσποτική σύλληψη του μοντάζ, που συντρίβει την εικόνα ή το πλαίσιο, σε μια αφηρημένη σύλληψη των μαζών, που κρύβει τον ενσυνείδητο στομικό ήρωα. Ο Αϊζενστάιν κατανοεί άριστα περί τιος πρόκειται και επιδιέχεται σε μια αυτοκριτική όπου αμυλώνεται σύνεση και ειρωνεία. Πρόκειται για τη μεγάλη διδάχξη του 1935. Ναι, απέτυχε ως προς το ρόλο του ήρωα, δηλαδή του Κόζιμτος και των ηγετών του, διότι παρέμενε υπερβολικά έξω από τα συμβάντα, σπλάς παρατηρητής ή συνοδοιπόρος. Ωστόσο ο σοβιετικός κινηματογράφος βρισκόταν ακόμα στην πρώτη του περίοδο, πριν από την «μολοσβεϊκοποίηση των μαζών» που γέννησε τους στομικούς και ενσυνείδητους ήρωες. Εξάλλου υπήρχαν και θετικά στοιχεία σε εκείνη την πρώτη περίοδο, που καθιστά δυνατή την επόμενη. Η οποία θα έπρεπε να διατηρήσει το μοντάζ, προκειμένου να το ενσωματώσει αρπότερα στην εικόνα, ακόμα και στην υποκριτική του ηθοποιού. Ο ίδιος ο Αϊζενστάιν άλλωστε θα αφηρώνονταν σε πραγματικά δραματικούς ήρωες –βλάν ο *Τρομερός*, *Αλέξανδρος Νιέφσκι*– διατηρώντας συγχρόνως τα κεκτημένα, τη μη αδιαφορία της Φύσης, την ατομικότητα των μαζών. Το πολύ πολύ μπορούσε να παρατηρήσει πως η δεύτερη περίοδος είχε παραγίνει ως τότε μέτρια έργα, και υπήρχε ο κίνδυνος, αν δεν λαμβάνονταν μέτρα, να χαθεί η ιδιαιτερότητα του σοβιετικού κινηματογράφου. Έπρεπε να αποφευχθεί η σύμπτωση του σοβιετικού κινηματογράφου με τον αμερικάνικο, που είχε γίνει ειδικός στους στομικούς ήρωες και στις δραματικές δράσεις...

Είναι γεγονός ότι οι τρεις σχέσεις κινηματογράφου και σκέψης εντοπίζονται παντού στον κινηματογράφο της εικόνας-κίνησης: η σχέση με ένα όλον που μπορεί κανείς να το σκεφτεί μόνο στους κόλπους μιας ανώτερης συνειδητοποίησης, η σχέση με μια σκέψη που μπορεί μόνο να απεικονιστεί στην υποσυνείδητη εκτύλιξη των εικόνων, η αισθητηριοκινητική σχέση ανάμεσα στον κόσμο και τον άνθρωπο, στη Φύση και τη σκέψη. Κριτική σκέψη, υπνωτική σκέψη, σκέψη-δράση. Ο ίδιος ο Αϊζενστάιν προσάπτει στους υπολόιτους, και πρώτα πρώτα στον Γκριφίθ, ότι δεν συνέλαβαν επιτυχώς το όλον, επειδή περιορίζονταν σε μια ποικιλομορφία εικόνων χωρίς να φτάνουν στις δομικές αντιθέσεις τους, ότι συνέθεσαν ανεπιτυχώς τα σχήματα, επειδή δεν έφταναν στις αληθινές μεταφορές ή αρμονικές, ότι περιόριζαν τη δράση σε μελώδρια, επειδή περιορίζονταν σε έναν ατομικό ήρωα που τον τοποθετούσαν μάλλον σε μια ψυχολογική κατάσταση παρά σε μια κοινωνική.¹³ Κοντολογίς, τους έλει-

τε η διαλεκτική πρακτική και θεωρία. Το γεγονός είναι ότι ο αμερικάνικος κινηματογράφος, με τον τρόπο του, ανέπτυσσε τις τρεις θεμελιώδεις σχέσεις. Όσο και αν κατευθύνονταν η εικόνα-δράση από την κατάσταση στη δράση ή, αντίστροφα, από τη δράση στην κατάσταση, ήταν αδιαχώριστη από ενεργήματα κατονώσης στάσης, ή, πάλι, πράξεις συμπερασμού χάρη στις οποίες μόντερε κάτι το μη δεδομένο (για παράδειγμα, όπως είδαμε, οι αστραπιαίες εικόνες συλλογιστικής φύσεως του Λούμπτς). Και αυτά τα ενεργήματα σκέψης μέσα στην εικόνα προεκτείνονταν προς μια άλλη κατεύθυνση, τη σχέση των εικόνων με ένα όλον που έχει υποβληθεί σε σκέψη και με σχήματα της σκέψης. Ας επιστρέψουμε σε ένα ακραίο παράδειγμα: θεωρήσαμε τον κινηματογράφο του Χίτσκοκ ως τελείωση της εικόνας-κίνησης ακριβώς επειδή υπερβαίνει την εικόνα-δράση προς τις «νοητικές σχέσεις» που την πλαισιώνουν και συγκροτούν την αλυσίδα της, αλλά και επειδή συγχρόνως επιστρέφει στην εικόνα σύμφωνα με «φυσικές σχέσεις» που συνθέτουν ένα υφάδι. Από την εικόνα στη σχέση και από τη σχέση στην εικόνα: όλες οι λειτουργίες της σκέψης περιλαμβάνονται σε τούτο το κύκλωμα. Σύμφωνα με το αγγλικό πνεύμα, δεν πρόκειται ασφαλώς για διαλεκτική αλλά για λογική των σχέσεων (η οποία εξήγει κυρίως την αντικατάσταση του «κλωνισμού» από την εναγώνια προσημονία, το σασπένς).¹⁴ Υπάρχουν επομένως διάφοροι τρόποι με τους οποίους ο κινηματογράφος πραγματώνει τις σχέσεις του με τη σκέψη. Αλλά αυτές οι τρεις σχέσεις φαίνεται να προσδιορίζονται ξεκάθαρα στο επίπεδο της εικόνας-κίνησης.

2

Πόσο παράξενες ηχούν σήμερα οι μεγάλες διακηρύξεις του Λιζενστάιν και του Γκανς: τις κροτάμε σαν μουσικακές διακηρύξεις, προερχόμενες από μια εποχή όπου όλες οι ελίτδες εστιάζαν στον κινηματογράφο, ως τέχνη των μαζών και ως νέα σκέψη. Μπορούμε πάντα να πούμε πως ο κινηματογράφος πνίγηκε μες στη μηδενικότητα των παραγών του. Τι απογίνονται το σασπένς του Χίτσκοκ, ο κλωνισμός του Λιζενστάιν, το υψηλό του Γκανς, όταν χρησιμοποιούνται από μέτριους δημιουργούς; Όταν η βία δεν είναι μια βία της εικόνας και των δονήσεών της, αλλά βία του αναπαριστώμενου, περιήπτευσσε σε μια αυθαίρετη αιματοχυσία, όταν το μεγάλο δεν είναι μια μεγάλο της σύνθεσης, αλλά απλά και μόνο διόγκωση του αναπαριστώμενου, δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη διέγερση ούτε γέννηση μιας σκέψης. Πρόκειται μάλλον για μια γενικευμένη ανεπάρκεια του δημιουργού και των θεατών. Όσοσο η τρέχουσα μετριότητα της κάθε εποχής ποτέ δεν εμπόδιζε τη σπουδαία ζωγραφική βιβλία δεν υπάρχει αντίστοιχία στους όρους της βιομηχανιστικής ζωγραφικής βιβλία δεν υπάρχει αντίστοιχία στους όρους της βιομηχανιστικής τεχνής, όπου η αναλογία των άθλων έργων αμφισβητεί ευθέως τους πλέον ουσιώδεις σκοπούς και τις βασικότερες ικανότητες. Επομένως, ο κινηματογράφος πεθαίνει εξαιτίας της ποσοτικής μετριότητάς του. Υπάρχει όμως και ένας σημαντι-

κότερος λόγος: η τέχνη των μαζών, η μεταχείριση των μαζών, η οποία θα έπρεπε να συνδέεται με την αναγόρευση των μαζών σε αληθινό υποκείμενο, υπέκυψε στην προπαγάνδα και στη χειραγώγηση του κράτους, σε ένα είδος φασισμού που έφερνε τον Χίτλερ κοντά στο Χόλγουιντ, το Χόλγουιντ κοντά στον Χίτλερ. Το πνευματικό αυτόμωτο έγινε φασιστοειδές. Όπως λέει ο Σερζ Νταντέ, όλος ο κινηματογράφος της εικόνας-κίνησης αμφισβητήθηκε από «τις μειζάνες πολιτικές σκηνοθεσίες, την προπαγάνδα του κράτους που γίνεται ταμπλό βιβάν, τον πρώτο μαζικό χειρισμό ανθρώπων», και το υπόβαθρό τους, τα στρατούμενα.¹⁵ Αυτό σήμασε το τέλος των φιλοδοξιών του «παλαιού κινηματογράφου»: το θέμα δεν ήταν, ή, πάλι, όχι μόνο, η μετριότητα και η χυδαιότητα της τρέχουσας παραγωγής αλλά μάλλον η Δέμι Ρίμπερσταλ που δεν ήταν μέτρια. Και η κατάσταση είναι ακόμα χειρότερη αν ακολουθήσουμε τη θέση του Βιρλιό: δεν υπήρξε αλλαγή πορείας, αλλά τριπλή μιας τέχνης των μαζών την οποία υποτίθεται είχε θεμελιώσει αρχικά η εικόνα-κίνηση: αντίθετα η εικόνα-κίνηση συνδέεται εξοχώς με την πολεμική οργάνωση, με την κρατική προπαγάνδα, με τον καθήμενό φασισμό, ιστορικά όσο και κατ' ουσίαν.¹⁶ Η σύναψη των δύο αυτών ατιών, της μετριότητας των προϊόντων και του φασισμού της παραγωγής, μπορούν να εξηγήσουν επαρκώς την κατάσταση. Για μια σύντομη περίοδο, ο Αρνό «πιστεύει» στον κινηματογράφο και πολλαπλασιάζει τις διακηρύξεις εκείνες που φαίνεται να συμπίπτουν με τις αντίστοιχες του Λιζενστάιν ή του Γκανς – νέα τέχνη, νέα σκέψη. Όμως πολύ σύντομα παραλείπεται. «Ο βλακώδης κόσμος των εικόνων, στον οποίο κολλάνε όπως στην κόλλα μυριάδες αμφιβληστροειδείς, δεν θα τελειοποιηθεί ποτέ την εικόνα που είχαμε σχηματίσει γι' αυτόν. Η μόνη ποίηση που μπορεί να προκύψει από όλα τούτα είναι μια ποίηση του ενδεχομένου, η ποίηση αυτού που θα μπορούσε να υπάρξει, την οποία δεν πρέπει να αναμένουμε από τον κινηματογράφο...»¹⁷.

Ίσως υπάρχει και ένας τρίτος λόγος, ικανός κατά περίεργο τρόπο να αναζωπυρώσει την ελπίδα για το ενδεχόμενο μιας σκέψης στον κινηματογράφο, μέσα του κινηματογράφου. Θα πρέπει να εξετάσουμε πιο προσεκτικά την περίπτωση του Αρνό, η οποία ίσως έχει καθοριστική σημασία. Διότι ο Αρνό, κατά τη διάρκεια της σύντομης περιόδου που πιστεύει στον κινηματογράφο, φαίνεται εκ πρώτης όψεως να επανέρχεται στα μεγάλα θέματα της εικόνας-κίνησης καθώς στον σχετίζεται με τη σκέψη. Λέει ακριβώς ότι ο κινηματογράφος σφειλάει να αποφυγεί δύο σκοπιότητες, τον αφηρημένο πειραματικό κινηματογράφο, που αναπτυσσόταν εκείνη την εποχή, και τον εμπροϊκό απεικονιστικό κινηματογράφο, που επέβαλλε το Χόλγουιντ. Υποστηρίζει πως ο κινηματογράφος είναι ζήτημα νευροφυσιολογικών δονήσεων και πως η εικόνα πρέπει να προκαλέσει έναν κλωνισμό, ένα ψευδικό κύμα χάρη στο οποίο γεννιέται η σκέψη, «καθότι η σκέψη είναι μια μητρόνα που δεν υπήρξε ανεκάθεν». Η σκέψη δεν έχει άλλο τρόπο λειτουργίας από την ίδια της τη γέννηση, την άεχνη επανάληψη της γέννησής της, απόκρυψης και βαθιάς. Λέει επομένως ότι η εικόνα έχει ως αντικείμενο τον τρόπο λειτουργίας της σκέψης, ο οποίος είναι και το αληθινό υποκείμενο που μας επαναφέρει στις εικόνες. Προσθέτει ότι το όνει-

ρο, όπως εμφανίζεται στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο που εμφανίζεται από το σουρεαλισμό, είναι μια ενδοσκόπηση προσέγγιση αλλά ανεπαρκής ως προς αυτόν το στόχο: το όνειρο είναι μια υπερβολικά εύκολη λύση για το «πρόβλημα» της σκέψης. Ο Αρνό πιστεύει περισσότερο σε μια προσέγγιση μεταξύ κινηματογράφου και αυτόματης γραφής, με την προϋπόθεση ότι κατανοούμε πως αυτόματη γραφή δεν σημαίνει καθόλου απουσία σύνθεσης, αλλά έναν ανώτερο έλεγχο που συνώνει την κριτική και εναυσιδητή σκέψη με το ασυνείδητο της σκέψης: το πνευματικό αυτόματο (κάτι που διαφέρει πολύ από το όνειρο, που συνδέει τη λογικότητα ή την αντίθεση με ένα ασυνείδητο της ενόρμησης). Προσθέτει πως η οπτική του είναι πολύ προχωρημένη και κινδυνεύει να παρερμηνευθεί, ακόμα και από τους σουρεαλιστές, όπως μαρτυρούν οι σχέσεις του με τη Ζερμέν Ντακί, η οποία αμφισβητείται με τη σειρά της, μεταξύ ενός αφηρημένου κινηματογράφου και ενός ονειρικού.¹⁸

1

Εκ πρώτης όψεως, δεν υπάρχει τίποτα στις διακηρύξεις του Αρνό που να τις κληρονομήσει σε αντίθεση με τις διακηρύξεις του Αϊζενστάιν: από την εικόνα στη σκέψη, υπάρχει ο κλονισμός ή η δόνηση, που πρέπει να επιφέρει τη γέννηση της σκέψης μέσα στη σκέψη: από τη σκέψη στην εικόνα, υπάρχει το σχήμα που σφείδεται να ενορακωθεί σε ένα είδος εσωτερικού μονολόγου (παρά ενός ονείρου), Ικανού να ξαναδώσει τον κλονισμό. Και όμως στον Αρνό υπάρχει κάτι ολόκληρα διαφορετικό: μια διαπίστωση αδυναμίας, που δεν αναφέρεται ακόμα στον κινηματογράφο, αλλά αντίθετως ορίζει το αληθινό αντικείμενο-υποκείμενο του κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος δεν προτάσσει τη δύναμη της σκέψης αλλά το «κατέβασμό» της, που είναι και το μήνιμο και μοναδικό πρόβλημα της σκέψης. Αυτό ακριβώς είναι πολύ πιο σημαντικό από το όνειρο: αυτή η δυσχέρεια του είναι, η αδυναμία στην καρδιά της σκέψης. Ότι προσήλταν στον κινηματογράφο οι εχθροί του (λόγου χάρι, ο Ζορζ Ντιαμέ, «δεν μπορώ πια να σκεφτώ τι επιθυμώ, οι κινούμενες εικόνες υποκαθιστούν τις σκέψεις μου»), για τον Αρνό είναι η σκοτεινή δόξα και το βάθος του κινηματογράφου. Κατ' αυτόν, δεν πρόκειται για μια απλή αναστολή την οποία υποτίθεται πως μας φέρνει ο κινηματογράφος από τα έξω, αλλά για την κεντρική αναστολή, για την εσωτερική κατάσταση και αποθίωση, για την «κλιση των σκέψεων», θύμα και θύτης της οποίας είναι διαρκώς η σκέψη. Ο Αρνό θα πηλεί να πιστεύει στον κινηματογράφο όταν θα κρίνει ότι ο κινηματογράφος τα παρακίπτει όλα τούτα και μπορεί μόνο να κάνει κάτι αφηρημένο, απεικονιστικό ή ονειρικό. Αλλά πιστεύει στον κινηματογράφο όσο κρίνει ότι είναι κατ' ουσίαν ικανός να αποκαλύψει αυτή την αδυναμία σκέψης στην καρδιά της σκέψης. Αν εξέτασουμε τα σεράρια του Αρνό, το βολκάλια του 32, τον τρασό της Εξέγερσης του κασσίτη και κυρίως τον αυτόχειρα του Δεκαοκτώ Δευτερόλεπτα, ο ήρωας «έχει γίνει ανίκανος να προσεγγίσει τις σκέψεις του», απειρορίζεται να βάλει απλά ως παραδύον μετὰ του εικόνες, τίμησες αντιφατικές εικόνες», «του έλαψαν το μυαλό». Το πνευματικό ή νοητικό αυτόματο δεν προσδιορίζεται πλέον από τη λογική δυνατότητα μιας σκέψης που θα συνήγαγε μορφικά τη μία ιδέα της από την

19

άλλη.¹⁹ Ούτε όμως από τη φυσική τέρξη δύναμη μιας σκέψης που θα σχημάτιζε ένα κύκλωμα με την αυτόματη εικόνα. Το πνευματικό αυτόματο έχει μετατραπεί σε Μούμια, σε αυτό το ξεκαρδωμένο, παραδύμενο, αποθιωμένο, παγωμένο σύστημα, που μαρτυρεί «την δυνατότητα σκέψης που είναι η σκέψη».²⁰ Θα αντίνει κανείς πως ο εξηρησιονομός μας είχε εξοικειώσει ήδη με όλα τούτα – κλοπή των σκέψεων, δίχασμός της προσωπικότητας, υπνωτική αποθίωση, παροίθηση, καηπόζουσα οξίζοφρένεια. Ωστόσο, και εδώ, κινδυνεύουμε να παραγγώσουμε την πρωτοτυπία του Αρνό: η σκέψη δεν βρίσκεται πια αντιμέτωπη με την αντίθεση, το ασυνείδητο, το όνειρο, τη σεξουαλικότητα ή το θάνατο, όπως στον εξηρησιονομό (και στο σουρεαλισμό), αλλά όλοι αυτοί οι καθορισμοί βρίσκονται αντιμέτωποι με τη σκέψη ως ανώτερο «πρόβλημα» ή «σχετίζονται με το ακαθόριστο, το ανεπικλήτο».²¹ Ο ομολόγος ή η μούμια δεν αποτελούν πια τον απαρχαιωμένο πυρήνα του ονείρου στον οποίο προσκρούει η σκέψη, αντίθετως είναι ο πυρήνας της σκέψης, «η ανάποδη όψη των σκέψεων», στον οποίο προσκρούουν ακόμα και τα όνειρα, αναπηδούν και κομματιάζονται. Ενώ ο εξηρησιονομός υπέβαλλε την ογύπνια σε μια νυχτερινή επεξεργασία, ο Αρνό υποβάλλει το όνειρο σε μια ημερήσια επεξεργασία. Στον εξηρησιονομικό υποβόθρη αντιπροστίθεται ο ογυρνοβόθρης του Αρνό, στα Δεκαοκτώ Δευτερόλεπτα ή στην ταινία Το κοβάλι και ο κληρικός.

2

Παρά την επιφανειακή ομοιότητα λοιπόν των λέξεων, μια απόλυτη αντίθεση χωρίζει το σχέδιο του Αρνό και μια σύλληψη σαν αυτή του Αϊζενστάιν. Πρόκειται πράγματι, όπως λέει ο Αρνό, για τη «συνάντηση του κινηματογράφου με την ενδοτερη πραγματικότητα του εγκεφάλου», χωρίς αυτή η ενδοτερη πραγματικότητα να είναι το Όλον αλλά αντίθετως ένα ρήγμα, μια ραγισματιά.²² Όσο πιστεύει στον κινηματογράφο, του αποδίδει, όχι τη δύναμη να προκαλεί τη σκέψη του Όλου, αλλά αντίθετως μια «αποσυναπτική δύναμη» που θα εισήγαγε ένα «κοήμα του μηδενός», μια «τρύπα στα φαινόμενα». Όσο πιστεύει στον κινηματογράφο, του αποδίδει, όχι τη δύναμη να επανέρχεται στις εικόνες, συνδέοντάς τες σε άλλη λουχία σύμφωνα με τις απαιτήσεις ενός εσωτερικού μονολόγου και το ρυθμό των μεταφορών, αλλά να τις «αποσυνδέει», σύμφωνα με πολλαπλές φωνές, εσωτερικούς διαλόγους, μια φωνή που ενυπάρχει πάντα σε μια άλλη φωνή. Κοιταχολιός, ο Αρνό διαταράσσει το σύνολο των σχέσεων κινηματογράφου-σκέψης: αφενός δεν υπάρχει πια όλον που να μπορούμε να το σκεφτούμε διά του μοντάζ, αφετέρου δεν υπάρχει πια εσωτερικός μονολόγος που να μπορεί να τον εκφέρει η εικόνα. Θα λέγαμε πως ο Αρνό αναποδογυρίζει το επίχειρημα του Αϊζενστάιν: αν αληθεύει πως η σκέψη εξαρτάται από έναν κλονισμό που τη γεννά (το νεύρο, το μυαλό), μπορεί να σκεφτεί μόνο ένα πράγμα, το γεγονός ότι δεν σκεφτόμαστε ακόμα, την αδυναμία να σκεφτούμε το όλον, όσο και τον ίδιο μας τον εαυτό, μια σκέψη μονίμως αποθιωμένη, αποδιορθωμένη, καταπονημένη. Ενα είναι της σκέψης πάντα επερχόμενο, αυτό θα ανακαλύψει ο Χάιντεγκερ υπό καθολική μορφή, αλλά και αυτό βιάνει ο Αρνό ως το πρόβλημα το πιο ατομικό, το προσωπικό του το πρόβλημα.²³ Από τον Χάιντεγκερ στον Αρνό, ο Μορίς Μηλάνσώ αποδίδει σωστά στον

Αυτό το θεμελιώδες ερώτημα «τι μας κάνει να σκεφτούμε, τι μας αναγκάζει να σκεφτούμε»: το «ανεξούσιο της σκέψης» μας αναγκάζει να σκεφτούμε, το σχήμα του μηδενός, η απουσία ενός άλλου που θα μπορούσαμε να το σκεφτούμε. Ό,τι διαγγύεται παντού στη λογοτεχνία ο Μπλανσώ, συναντάται στο έργο του στον κινηματογράφο: αφενός η παρουσία ενός αδινούχου μέσα στη σκέψη, το οποίο θα ήταν ταυτόχρονα κάτι σαν πηγή και φραγμός της σφαιρής η επι' άπειρον παρουσία ενός άλλου διανοητή μέσα στο διανοητή, που συντρίβει κάθε μονόλογο ενός σκεπτόμενου εγώ.

Το ερώτημα όμως είναι: Γιατί όλα τούτα μπορούν ουσιαστικά τον κινηματογράφο; Ίσως είναι το ερώτημα της λογοτεχνίας ή και της φιλοσοφίας ή ακόμα και της ψυχιατρικής. Αλλά ως προς τι είναι ερώτημα του κινηματογράφου, δηλαδή ένα ερώτημα που τον εγγίζει στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, στη διαφορά του με τους άλλους γνωστικούς κλάδους; Πράγματι, ο κινηματογράφος δεν το προγραμματίζεται με τον ίδιο τρόπο, ακόμα και αν το ερώτημα συναντάται και άλλού, με άλλα μέσα. Αναρωτιόμαστε ποιο μέσο διαδέχεται ο κινηματογράφος για να προσεγγίσει τούτο το ερώτημα περί της σκέψης, της ουσιαστικού αδυναμίας της και των συνεπειών της; Είναι γεγονός πως ο καλός κινηματογράφος (έντοσε και ο καλός) αρκείται σε μια ονειρική κατάσταση στην οποία εξάγει το θεατή, ή μάλλον, όπως συχνά έχει αναλυθεί, σε μια φαντασιακή συμμετοχή. Η ουσία ωστόσο του κινηματογράφου, που δεν είναι οι ταινίες εν γένει, θέτει ως ανάθεμα στοχο τη σκέψη, τίποτε άλλο από τη σκέψη και τον τρόπο λειτουργίας της. Από αυτή τη σκοπιά, η δύναμη του βιβλίου του Ζαν-Λουί Ζεφέρ έγκειται στην απόκτηση του ερωτήματος: πώς και ως προς τι αφορά ο κινηματογράφος μια σκέψη της οποίας το χαρακτηριστικό είναι ότι δεν υφίσταται ακόμα; Λέει πως η κινηματογραφική εικόνα, από τη στιγμή που επισημαίνεται την κινητική της παρέκλιση, διεκδικεί μια αναστολή του κόσμου ή επιφέρει στο ορατό μια διαταραχή, οι οποίες όχι μόνο δεν καθίστανται τη σκέψη ορατή, όπως ήθελε ο Αϊζενστάιν, αλλά απεναντίας απευθύνονται σε ό,τι δεν αφήνεται να το σκεφτούμε μέσα στη σκέψη, καθώς και σε ό,τι δεν αφήνεται να το δούμε μέσα στην όραση. Ίσως να μην είναι το «έγκλημα», όπως θεωρεί, αλλά μόνο η δύναμη του ψευδούς. Λέει πως η σκέψη, στον κινηματογράφο, τίθεται αντιμέτωπη με τη δική της αδυνατότητα, και παρ' όλα αυτά αντλεί από εκεί μια υψηλότερη δύναμη ή γέννηση. Προσθέτει ότι η κατάσταση του κινηματογράφου έχει ένα μόνο ισοδύναμο: όχι τη φαντασιακή συμμετοχή, αλλά τη βροχή όταν βγαίνουμε από την αίθουσα, όχι το όνειρο αλλά το σκοτάδι και την αμνησία. Ο Ζεφέρ βρίσκει κοινά στον Αρνό. Η σύλληψή του για τον κινηματογράφο συμπίπτει απόλυτα με το έργο του Γκαρέλι: αυτοί οι κόκκοι που χορεύουν και που δεν δημιουργήθηκαν για να γίνονται ορατοί, αυτή η φωτεινή σκόνη που δεν αποτελεί προεκκίνηση των σωματιδίων, οι νιφάδες χιονιού και τα σπώματα καμινάδας. Υπό την προϋπόθεση πως κατορθώνουμε να δείξουμε πειστικά ότι ανάλογα έργα, όχι μόνο δεν είναι πηκτικά ή αφηρημένα, αλλά και αντιπροσωπεύουν ό,τι πιο διασκεδαστικό, πιο ζωντανό, πιο διαπρακτικό μπορούμε να δημιουργήσουμε στον κινηματογράφο. Πέραν της

οπουδίας σκηνής του μύλου με το δόπρο αλεύρι που συσσωρεύεται, στο τέλος του Βαμπίρ του Ντρόνερ, ο Ζεφέρ προτείνει ως παράδειγμα την αρχή του θρόνου του αίματος (Μάρβεθ) του Κουρσόβα: η γκριζάδα, ο ατμός, η ομίχλη συνθέτουν «ένα ολόκληρο εντεύθεν της εικόνας», που δεν είναι ένα δωδιόχρονο παραπέρασμα τοποθετημένο μπροστά στα πράγματα αλλά «μια σκέψη, δίχως σώμα και εικόνα». Το ίδιο συμβαίνει και με τον Μάρβεθ του Γουέλς, όπου η διακριτότητα μεταξύ στεριάς και νερού, ουρανού και γης, καλού και κακού, συνιστούσε μια «πρωτοστομία της συνείδησης» (Μιτάξέν) που σπέφρε τη γέννηση της σκέψης από τη δική της αδυνατότητα. Αυτό δεν συνέβαινε άλλωστε και με την ομίχλη στην Οδησό, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του Αϊζενστάιν. Κατά τον Ζεφέρ, η αναστολή του κόσμου, περισσότερο απ' ό,τι η κίνηση, δίνει το ορατό στη σκέψη, όχι ως αντικείμενο, αλλά ως πρόξη που γεννιέται και διαφεύγει αδιάκοπα μέσα στη σκέψη: «Δεν πρόκειται εδώ για μια σκέψη που έχει γίνει ορατή, το ορατό επιπράζεται και μοιράζεται απεπανόρθωτα από την πρώτη ασυνείδητη σκέψη, αυτή την ενστικτική ιδιότητα». Έτσι περιγράφεται ο συνθιμμένος άνθρωπος του κινηματογράφου: πνευματικό αυτόματο, «μηχανικός άνθρωπος», «παιραματική κούκλα», «καρτεσιανός δύτες» μέσα μας, άγνωστο σώμα που το έχουμε πίσω από το κεφάλι μας, και του οποίου η ηλικία δεν είναι ούτε η δική μας ούτε η ηλικία των παιδιών μας χρώνων αλλά λίγος χρόνος στην καθηγή του διάστασης.

Αν αυτή η ευμηνία της σκέψης αφορά ουσιαστικά (όχι πάντως αποκλειστικά) τον σύγχρονο κινηματογράφο, τούτο συμβαίνει πρωτίστως σε συνάρτηση με την αλλαγή που επιφέρει την εικόνα: η εικόνα έπαψε να είναι αισθητηριοκινητική. Αν ο Αρνό είναι πρόδρομος, από μια ειδικά κινηματογραφική σκοπιά, τούτο οφείλεται στο ότι επικαλείται «αληθινές ψυχικές καταστάσεις ανάμεσα στις οποίες η σκέψη, στριμωγμένη, αναζητά μια έξυπνη διέξοδο», «καθόρα όπτικές καταστάσεις, των οποίων το δράμα θα εκπηγάει από μια σύγκρουση που απευθύνεται στα μάτια, που ανδραίεται, τολμάμε να πούμε, από την ίδια την υπόσταση της ματιάς»²⁵. Αυτή τώρα η αισθητηριοκινητική πρήξη βρίσκει τη συνθήκη της πιο πίσω, αντρέχοντας και η ίδια σε μια πρήξη του δεσμού του ανθρώπου με τον κόσμο. Η αισθητηριοκινητική πρήξη μεταβάλλει τον άνθρωπο σε έναν βλεπόντα που πλήττεται από κάτι ανυπόφορο μέσα στον κόσμο, και έρχεται αντιμέτωπος με κάτι αδινούχο μέσα στη σκέψη. Μεταξύ των δύο, η σκέψη υφίσταται μια πρόξενη απόκλιση, καθώς σαν αδυναμία της να λειτουργήσει, να είναι, αποστέφρησή της από τον εαυτό της και από τον κόσμο. Διότι η σκέψη δεν συναρμολογείται να ανυπόφορο μέσα σε αυτό τον κόσμο στο όνομα ενός καλύτερου ή αληθέστερου κόσμου, αλλά απεναντίας, επειδή τούτος ο κόσμος είναι τόσο ανυπόφορος, δεν μπορεί μια να σκεφτεί κάποιον κόσμο ή τον ίδιο της τον εαυτό. Το ανυπόφορο δεν είναι πλέον μια μεζών αδικία αλλά η μόνιμη κατάσταση μιας τριτομηνής καθημερινότητας. Ο άνθρωπος δεν είναι ο ίδιος ενός άλλου κόσμου από εκείνον όπου βιώνει το ανυπόφορο και νιώθει στριμωγμένος. Το πνευματικό αυτόματο βρίσκεται στην ψυχική κατάσταση του βλεπόντος, ο οποίος βλέπει καλύτερα και μακρύτερα, όσο δεν μπορεί

να αντιδράσει, δηλαδή να σκεφτεί. Ποια είναι λοιπόν η έξυπνη διεξόδος; Η πίστη, όχι σε έναν άλλο κόσμο, αλλά στο θεσμό του ανθρώπου με τον κόσμο, στην αλήθεια ή στη ζωή, η πίστη σε όλα αυτά σαν πίστη στο αδύνατο, στο αδιανόητο, το οποίο ωστόσο δεν μπορεί παρά να υποβληθεί στη σκέψη: «Άλλο δυνατόν, παρακάτω, πηλομοια». Τούτη η πίστη μετατρέπεται το άκεφο στο δύναμη που προσδίδει στη σκέψη, μέσω του παραλόγου, δύναμη του παραλόγου. Ο Απτό δεν συνείδησε ποτέ την αδυναμία σκέψης ως απλή κατατερότητα που θα μας έπληττε σε σχέση με τη σκέψη. Ανήκει στη σκέψη, σε τέτοιο βαθμό που σφειλούμε να τη μετατρέψουμε σε τρόπο σκέψης μας, χωρίς να προσποιούμαστε πως αποκαθιστούμε μια παντοδύναμη σκέψη. Οφείλουμε μάλλον να χρησιμοποιήσουμε αυτή την αδυναμία για να πιστέψουμε στη ζωή και να ανακαλύψουμε την ταυτότητα της σκέψης και της ζωής: «Σκέφτομαι τη ζωή, όλα τα συστήματα που θα μπορούσα κατασκευάσω δεν θα ισοφαρίσουν ποτέ τις κρουγές μου, τις κρουγές ενός ανθρώπου που προσπαθεί να ξαναφτιάξει τη ζωή του...». Υπήρξε άραγε συγγένεια μεταξύ Απτό και Νιρβάνης; Μήπως ο Νιρβάνης είναι ένας Απτό στον οποίο «ξαναδόθηκε» ο λόγος, πάντοτε δύναμη του παραλόγου; Ο Νιρβάνης τόνισε τη μεγάλη ψυχική κρίση, το σχιζοφρενικό ταξίδι του Νιρβάνης.²⁶ Η Βερνίκι Τάκν προχώρησε ακόμα περισσότερο, δείχνοντας πώς η μούμια (το πνευματικό αυτόματο) στοιχειώνει τις τελευταίες του ταινίες. Κάτι που αληθεύει κατ' αρχάς για το *Βαμπίρ*, όπου η μούμια εμφανίζεται ως η διαβολική δύναμη του κόσμου, ως ο ίδιος ο βροκόλακας, αλλά και ως ο αβέβαιος ήρωας, που δεν γνawρίζει τι να σκεφτεί και ονειρεύεται την απολίθωσή του. Στον *Λόγο*, η μούμια έχει γίνει η ίδια η σκέψη, η νεκρή καταληπτική κοπέλα: ο τρελός της οικογένειας της ξαναδίνει ζωή και αγάπη, ακριβώς επειδή έχει πάψει να είναι τρελός, δηλαδή να πιστεύει πως ο ίδιος αποτελεί έναν άλλο κόσμο, και ξέρει πλέον τι θα πει πίστη... Είναι, τέλος, η Γερτρούδη που αναπτύσσει όλες αυτές τις προεκτάσεις και τη νέα σχέση του κινηματογράφου με τη σκέψη: την «ψυχική» κατάσταση που αντικαθιστά κάθε αισθητηριοκινητική κατάσταση: τη διηγητική ρήξη του θεσμού με τον κόσμο, τη διηγητική τρύπα στα φαινόμενα, που ενσωματώνεται στο ψευδορακόρ· τη σύλληψη του συνυπόφωρου ακόμα και στην καθημερινότητα ή στην ασημαντότητα (η παρατεταμένη σκηνή με τράβε-λινγκ την οποία η Γερτρούδη δεν θα μπορούσε να υποφέρει, όπου οι μαθητές του λυκείου καταθάνουν με ρυθμικό βήμα, σαν αυτόματα, για να συγχωρούν τον ποιητή που τους έμαθε τον έρωτα και την ελευθερία)· τη συνάντηση με το αδιανόητο, το οποίο δεν μπορεί καν να επιωθεί, αλλά τραγουδιέται, μέχρι τη λιποθυμία της Γερτρούδης· την απολίθωση, τη «μουμιολογία» της ηρώδας, που συνειδητοποιεί την πίστη ως σκέψη του αδιανόητου («Υπήρξα νέα: Όχι, αλλά αγάπια, Υπήρξα όμορφη; Όχι, αλλά αγάπια, Υπήρξα ζωντανή; Όχι, αλλά αγάπια»). Με όλες αυτές τις έννοιες, η Γερτρούδη εγκαινιάζει έναν νέο κινηματογράφο, που θα βρει το συνεκτικό του στο *Ευρώπη 51* του Ροσελίν. Η τοποθέτηση του Ροσελίν γι' αυτό το θέμα είναι η εξής: όσο λιγότερο ανθρώπινο είναι ο κόσμος, τόσο περισσότερο είναι δουλειά του καλλιτέχνη να πιστέψει και να εμπνεύσει πίστη σε μια σχέση

του ανθρώπου με τον κόσμο, αφού ο κόσμος έχει φτιαχτεί από τους ανθρώπους.²⁷ Η ηρώδα του *Ευρώπη 51* είναι μια μούμια που ακτινοβολεί τρυφερότητα.

Βέβαια, εξερχής ο κινηματογράφος είχε ειδική σχέση με την πίστη. Υπήρχε ένας καθολικισμός του κινηματογράφου (πολλοί δημιουργοί δηλώνουν (πως είναι) καθολικοί, ακόμα και στην Αμερική, και όσοι δεν είναι, έχουν περιήλικες σχέσεις με τον καθολικισμό). Μα δεν υπάρχει στον καθολικισμό αλλά και στον κινηματογράφο μια μεγάλη σκηνοθεσία, μια λατρεία που παίρνει τη σκυτάλη από τους καθολικούς ναούς, όπως έλεγε ο Ελί Φορ.²⁸ Ολόκληρος ο κινηματογράφος φαίνεται να είναι υπό τη σκέπη του ερωτήματος του Νίτσε: «Κατά πόσο είμαστε ακόμα ευσεβείς». Ή, μάλλον, ο χριστιανισμός και η επανάσταση, η χριστιανική πίστη και η επαναστατική πίστη ήταν εξερχής οι δύο πόλοι που προσέλακυσαν την τέχνη των μαζών. Διότι η κινηματογραφική εικόνα, σε αντίθεση με το θέατρο, μας έδειχνε το θεσμό του ανθρώπου με τον κόσμο. Ως εκ τούτου, εξέλισσόταν είτε προς την κατεύθυνση ενός μετασηματισμού του κόσμου από τον άνθρωπο είτε προς την ανακάλυψη ενός εσωτερικού και ανώτερου κόσμου που ήταν ο ίδιος ο άνθρωπος... Δεν μπορούμε να πούμε σίμπερα ότι οι δύο αυτοί πόλοι του κινηματογράφου αποδυναμώθηκαν: μεγάλος αριθμός δημιουργών εμπνέεται ακόμα από έναν ορισμένο καθολικισμό, ενώ το επαναστατικό πάθος πέρασε στον κινηματογράφο του Τρίτου Κόσμου. Αυτό που άλλαξε πάντως ήταν και το ουσιώδες, όση διαφορά υπάρχει δε ανάμεσα στον καθολικισμό του Ροσελίν ή του Νιρβάνης και του Φορντ, τόσο υπάρχει και ανάμεσα στον επαναστατισμό του Ρόσα ή του Γκουνέλ και του Αϊζενστάϊν. *Le fait waséme*

Το νεότερο γεγονός είναι ότι δεν πιστεύουμε πια σε αυτό τον κόσμο. Δεν πιστεύουμε καν στα όσα μας συμβαίνουν, στον έρωτα, στο θάνατο, σαν να μας αφορούν μόνο κατά το ήμισυ. Δεν κάνουμε εμείς ταινίες, ο κόσμος μάς παρουσιάζεται σαν κακό σενάριο. Σχετικά με το *Bande à part*, ο Κορντάρ έλεγε: «Οι πρωταγωνιστές είναι άνθρωποι πραγματικοί, ο κόσμος είναι εκείνος που κάνει το δικό του κόμμα (*bande à part*). Τα σενάρια τα φτιάχνει ο κόσμος. Αυτός δεν είναι συγχρονισμένος, εκείνοι είναι σωστοί, είναι αληθινοί, αντιπροσωπεύουν τη ζωή. Ζουν μια απλή ιστορία, ενώ ο κόσμος έχει διαρραγεί. Εφεξής τούτος ο θεσμός θα πρέπει να καταστεί αντικείμενο πίστης: είναι το αδύνατο που μπορεί να ξαναδοθεί μόνο στο πλαίσιο μιας πίστης. Η πίστη δεν απευθύνεται πλέον σ' έναν άλλο ή μεταμορφωμένο κόσμο. Ο άνθρωπος είναι στον κόσμο σαν σε μια αμυγή οπτική και ηχητική κατάσταση. Η αντίδραση την οποία έχει αποστρεφθεί ο άνθρωπος μπορεί να αντικατασταθεί μόνο μέσω της πίστης. Μόνο η πίστη στον κόσμο μπορεί να επανα-συνδέσει τον άνθρωπο με ό,τι βλέπει και ακούει. Πρέπει ο κινηματογράφος να κινηματογραφήσει όχι τον κόσμο αλλά την πίστη σε τούτο τον κόσμο, τον μοναδικό μας θεσμό. Σύντα αναρωτήθηκαμε για τη φύση της κινηματογραφικής ψευδαίσθησης. Μας ξαναδίνει πίστη στον κόσμο – αυτή είναι η δύναμη του σύγχρονου κινηματογράφου (σαν δεν είναι κακό). Χριστιανοί ή άθεοι, στη γενική μας

οχιζοφρένεια χρειάζομαστε λόγους για να πιστέψουμε σε αυτό τον κόσμο. Πρόκειται για μια πλήρη μεταστροφή της πίστης. Υπήρξε ήδη μια μεγάλη στροφή της φιλοσοφίας, από τον Πασκάλ ώς τον Νίτσε: η αντικατάσταση του ποσού του της γνώσης από την πίστη.³⁰ Ωστόσο η πίστη αντικαθίστα τη γνώση μόνο όταν γίνεται πίστη στον κόσμο τούτο, ως έχει. Πρώτα με τον Νιτσε, έπειτα με τον Ροσελίνι, ο Κινηματογράφος πραγματοποιεί την ίδια στροφή. Στα τελευταία του έργα, ο Ροσελίνι χάνει το ενδιαφέρον του για την τέχνη, την οποία κατηγορεί ως παιδεία ριδή και παραπονητική, και της προσάπτει ότι ευχαριστείται μες στην απώλεια του κόσμου: θέλει να την υποκαταστήσει με μια ηθική που θα μας ξανάδινε μια πίστη ικανή να διασωήσει τη ζωή. Ασφακώς, ο Ροσελίνι διατηρεί ακόμα το ιδεώδες της γνώσης, δεν θα εγκαταλείψει ποτέ αυτό το σωκρατικό ιδεώδες. Αλλά έχει ανάγνη ακριβώς να το στηρίξει σε μια πίστη, μια απλή πίστη στον άνθρωπο και στον κόσμο. Για ποιο λόγο κατάλαβαν τόσο λάθος την ιδέα της λαοκρατίας του Ροσελίνι; Επειδή η ιδέα της λαοκρατίας χρειάζεται να βρεθεί στους ουρανούς για να πιστέψει στα θραύσματα αυτού του κόσμου. Ο Ροσελίνι προβάλλει σε μια αναστροφή της χριστιανικής πίστης, που αποτελεί το μεγαλύτερο παράδοξο. Η πίστη, ακόμα και με τα ιερά της πρόσωπα, τη Μαρία, τον Ιωσήφ, το θείο βρέφος, βρίσκεται πολύ κοντά στο σημείο να περάσει από τη μεριά της αθεΐας. Στον Γκοντάρ, το ιδεώδες της γνώσης, το σωκρατικό ιδεώδες που ήταν ακόμα παρόν στον Ροσελίνι, καταρρέει. Σκοπός του είναι να ξαναβρεί και να ξαναδώσει πίστη στον κόσμο, εντεύθεν ή εκείθεν των λέξεων. Αρκεί λοιπόν να εγκατασταθεί κανείς στα ουράνια, έστω στους ουρανούς της τέχνης και της ζωγραφικής, για να βρει λόγους να πιστέψει (Πάθος): «Η μήπως πρέπει να επινοηθεί ένα «μέσο ύψος», μεταξύ ουρανού και γης (Όνομα Κόσμιν);»³¹ Το βέλαιο είναι πως πίστη δεν σημαίνει μια πίστη σε έναν άλλο κόσμο ούτε σε έναν μεταμορφωμένο κόσμο. Είναι απλώς και μόνο πίστη στο σώμα. Σημαίνει δίνα πίσω το λόγο στο σώμα και, γι' αυτόν-το σκοπό, φράνω στο σώμα πριν από το λόγο, πριν από τις λέξεις, πριν ονομαστούν τα πράγματα: το «όνομα» (pré-nom), ακόμα και πριν από το όνομα.³² Ο Απτό δεν έλεγχε τίποτα διαφορετικά, πίστη στη σάρκα, «είμαι ένας άνθρωπος που έχει χάσει τη ζωή του και προσπαθεί με κάθε μέσο να την κάνει να ξαναπαίρει τη θέση της». Ο Γκοντάρ αναγγέλλει Χαίρε, Μαρία: τι είπαν μεταξύ τους ο Ιωσήφ και η Μαρία, τι είπαν μεταξύ τους πριν; Δίνει πίσω τις λέξεις στο σώμα, στη σάρκα. Από αυτή την άποψη, η επιδρομή μεταξύ του Γκοντάρ και του Γκαρέλ αλλάζει διαρκώς φορό ή αντιστρέφεται. Το έργο του Γκαρέλ δεν είχε ποτέ άλλο αντικείμενο: χρησιμοποιεί τη Μαρία, τον Ιωσήφ, το βρέφος, για να πιστέψει στο σώμα. Όταν συγκρίνουμε τον Γκαρέλ με τον Απτό ή τον Ρεμπτό, υπάρχει κάτι αληθές που υπερβαίνει τα όρια μιας απλής γενικότητας. Η πίστη μας δεν μπορεί να έχει άλλο αντικείμενο από «την σάρκα», χρειάζομαστε πολύ ειδικές αιτίες που να μας κάνουν να πιστέψουμε στο

σώμα (και άγχειο δεν γνωρίζουν, διότι κάθε αληθινή γνώση είναι σκοτεινή...»). Οφείλουμε να πιστέψουμε στο σώμα, αλλά ως σπέρμα ζωής, ως σπόρο που σπείρει παλαστήματα, που διατηρήθηκε, διασωώθηκε στην Ιερά Σινδόνη ή στους επιδέσμους της μούμιας, και που μπορεί υπέρ της ζωής, σε τούτο τον κόσμο όπως είναι. Έχουμε ανάγκη από μια εθική ή μια πίστη, και αυτό προκαλεί γέλια στους ανόητους: δεν είναι η ανάγκη να πιστέψουμε σε κάτι άλλο, αλλά η ανάγκη να πιστέψουμε στον κόσμο τούτο, στον οποίο ανήκουν και οι ανόητοι.

3

Αυτή είναι η πρώτη πτυχή του νέου κινηματογράφου: η ρήξη του αισθητηριοκινητικού δεσμού (εικόνα-κίνηση), και βαθύτερα του δεσμού του ανθρώπου με τον κόσμο (μεγάλη οργανική σύνθεση). Η δεύτερη πτυχή θα είναι η παράτηση από τα σχήματα, τη μετωνυμία όσο και τη μεταφορά, και βαθύτερα η εξάφρωση του εσωτερικού μονολόγου ως ύλης σήμανσης του κινηματογράφου. Για παράδειγμα, σχετικά με το βάθος πεδίου όπως το καθιέρωσαν ο Γουέλς και ο Ρενουάρ, διαπιστώσαμε πως άνοιξε έναν νέο δρόμο στον κινηματογράφο, όχι πάλιν «παικονομικό», μεταφορικό ή και μετωνυμικό, αλλά πιο απαιτητικό, πιο εξονομαστικό, κατά κάποιον τρόπο θεωρηματικό. Αυτό ακριβώς λέει ο Ασπρίκ: το βάθος πεδίου έχει ένα φυσικής τάξης εικονομικό αποτέλεσμα, βάζει και βγάζει τους ήρωες κάτω από την κάμερα ή, πάλι, στο βάθος της σκηνής, και όχι μια πέρα-δώθε: έχει όμως επίσης ένα νοητικό αποτέλεσμα θεωρήματος, μετατρέπεται την εξέλιξη της ταινίας σε θέλημα και όχι μια σε απλό συνδυασμό εικόνων, καθιστά τη σκέψη εμμενή στην εικόνα.³³ Ο ίδιος ο Ασπρίκ ακολουθήσε το δίδαγμα του Γουέλς: η κήμη-ρα-στίαδο εγκαταλείπει τη μεταφορά και τη μετωνυμία του μοντάζ, γράφει με κινήσεις της κάμερας, πλόνζέ, κοντρά-πλόνζέ, λήψεις από πίσω, προβαίνει σε μια κατασκευή (Η κόκκινη κουρτίνα). Δεν υπάρχει μια θέση για τη μεταφορά και δεν υπάρχει καν μετωνυμία, επειδή η ιδιόμορφα αναγκαιότητα των σχέσεων σκέψης μέσω στην εικόνα έχει αντικαταστήσει τη γεινιάση των σχέσεων μεταξύ εικόνων (αντί-στροφες γνώεις λήψης). Αν αναρωτηθούμε ποιος είναι ο δημιουργός που πρωτοστατεί σε αυτόν το θεωρηματικό δρόμο, ακόμα και ανεξάρτητα από το βάθος πεδίου, θα καταλήξουμε στον Παζολίνι: κατά πάσα πιθανότητα σε όλο του το έργο, αλλά κυρίως στο Θεώρημα και στο Σολό ή 120 μέρες στα Στόμα, που παρουσιάζονται ως γεωμετρικές αποδείξεις εν εξέλιξη (η σοδική έμπνευση του 120 μέρες στα Στόμα οφείλεται στο ότι, ήδη από τον Σαντ, τα αφορήτα σωματικά σχήματα υπάρχουν αυστηρά στην πρόοδο μιας απόδειξης). Το Θεώρημα και το 120 μέρες στα Στόμα διατείνονται πως κατασκευάζουν τη σκέψη σε στροπός της δικής της αναγκαιότητας και οδηγούν την εικόνα στο σημείο όπου γίνεται απαγωγική και αυτοόματη, πως υποκαθιστούν τις αισθητηριοκινητικές, αναπαριστατικές ή απεικονιστικές, αλληλουχικές συνδέσεις με τις μορφικές αλληλουχικές συνδέσεις της

σκέψης. Είναι άραγε δυνατό να φτάσει έτσι ο κινηματογράφος σε μια πραγματική μαθηματική αυστηρότητα, που δεν αφορά πλέον απλά την εικόνα (όπως στον παλαιό κινηματογράφο ο οποίος την υπέβαλλε ήδη σε μετρικές ή αρμονικές σχέσεις) αλλά τη σκέψη της εικόνας, τη σκέψη μέσα στην εικόνα; Κινηματογράφος της αμότητας, για τον οποίο ο Αρνό έλεγε ότι «δεν διηγείται μια ιστορία, αλλά αναπτύσσει μια ακολουθία πνευματικών καταστάσεων που συνάγονται δι' απαγωγής οι μεν από τις δε, όπως η σκέψη συνάγεται από τη σκέψη»³⁶.

Αυτός όμως δεν είναι ο δρόμος που αρνείται ρητά ο Αρνό, δεδομένου ότι απέρριπτε τη σύλληψη του πνευματικού αυτόματου ως κάτι που συνδέει σε μια αλληλουχία σκέψης των οποίων τη μορφική δύναμη κατέχει, σε ένα πρότυπο της γνώσης; Ίσως θα πρέπει να καταλάβουμε κάτι άλλο, τόσο στο έργο του Παζολίνι όσο και στα σχέδια του Αρνό. Πρώτα, υπάρχουν δύο μαθηματικές αρχές που παραπέμπουν αδιάκοπα η μία στην άλλη, η μία περιλαμβάνοντας την άλλη, η μία γλιστράει μέσα στην άλλη, διαφέροντας όμως πολύ παρά την ένωση τους: είναι το θεώρημα και το πρόβλημα. Ένα πρόβλημα κείται μέσα στο θεώρημα, δίνοντάς του ζωή, ακόμα και αν του αφαιρεί τη δύναμή του. Το προβληματικό διακρίνεται από το θεωρηματικό (ή ο κοιντοπροκτιβισμός από το αξιωματικό) υπό την έννοια ότι το θεώρημα αναπτύσσει εσωτερικές σχέσεις αρχής με-συνέπειες, ενώ το πρόβλημα παρεμβάλλει ένα συμβάν από τα έξω-εκτομή, προσθήκη, τομή- που συγκροτεί τις δικές του συνθήκες και καθορίζει την «περιπτώση» ή τις περιπτώσεις: έτσι η ελλειψη, η υπερβολή, η παραβολή, οι ευθείες, το σημείο αποτελούν περιπτώσεις προβολής του κύκλου σε τέμνοντα επίπεδα, σε σχέση με την κορυφή ενός κώνου. Αυτό το εξωτερικό του προβλήματος δεν ανάγεται περιριστικά ούτε στην εξωτερικότητα του κόσμου της φυσικής ούτε στην ψυχολογική εσωτερικότητα ενός σκεπτόμενου εγώ. Ήδη στην *Κόκκινη κουρτίνα* του Αστρικ παρεμβαίνει ένα αντιθέμενο πρόβλημα παρά ένα θεώρημα: ποια είναι η περίπτωση της κοπέλας; Τι συνέβη ώστε να δοθεί η σιωπηλή κοπέλα, χωρίς καν να εξηγήσει την αρρώστια της καρδιάς από την οποία πεθαίνει; Υπάρχει μια απόφαση από την οποία εξαρτώνται τα πάντα, βαθύτερη από όλες τις ερμηνείες που μπορούμε να δώσουμε. (Το ίδιο και με τη *γυναικεία-προδοσία* στον *Κοντάρ*: υπάρχει κάτι στην απόφαση της που ξεπερνά την απλή θέληση να αποδείξει στον εαυτό της ότι δεν είναι ερωτευμένη.) Όπως λέει ο Κίρκεγκορ, «οι βαθύτερες κινήσεις της ψυχής αφοσιάζουν την ψυχολογία», ακριβώς επειδή δεν προσέχονται από μέσα. Η δύναμη ενός συγγραφέα μετρείται με το πώς κατορθώνει να επιβάλει αυτό το προβληματικό, τυχαίο και ενδοτικό όχι αυθαίρετο σημείο: τη χώρα ή την τύχη. Με αυτή την έννοια θα πρέπει να κατανοήσουμε το συμπέρασμα δι' απαγωγής στο *Θεώρημα* του Παζολίνι: είναι μια απαγωγή προβληματική μάλλον παρά θεωρηματική. Ο απεσταλμένος από τα έξω είναι η βαθμίδα ισχύος με αφετηρία την οποία κάθε μέλος της οικογένειας βιώνει ένα αποφασιστικό συμβάν ή συναισθήμα, συνιστώντας μια περίπτωση του προβλήματος ή την τομή ενός υπερχωρικού σχήματος. Κάθε περίπτωση, κάθε τομή θα θεωρηθεί ως μια μούμια, η παράλυτη κοπέλα, η καθηλωμένη στην ερωτι-

κή της αναζήτηση μητέρα, ο γιος που σιμεί πάνω στον ζωγραφικό του πίνακα με δειμένα μάτια, η υπέρτερη, θύμα του μυστικιστικού μετεωρισμού, ο αποκτηνωμένος, ταριχευμένος πατέρας. Τους δίνει ζωή ακριβώς το γεγονός ότι είναι προβολές ενός έξω που αφήνει τον ένα να περνάει μέσα στον άλλο, ως κωνικές προβολές ή μεταμορφώσεις. Στις 120 μέρες στα *Σόδομα* αντίθετα δεν υπάρχει μια πρόβλημα αφού δεν υπάρχει έξω: ο Παζολίνι δεν σκηνοθετεί το φασισμό *in vivo* αλλά το φασισμό σε διέξοδο, κλεισμένο στην καμπίολλη, περιρισμένο στην καθαρή εσωτερικότητα, που συμπίπτει με τις συνθήκες εγκλεισμού όπου λάμβαναν χώρα οι επιδείξεις του Σαντ. Οι 120 μέρες στα *Σόδομα* είναι ένα καθαρό νεκρό θεώρημα, ένα θεώρημα του θανάτου, όπως το ήθελε ο Παζολίνι, ενώ το *Θεώρημα* είναι ένα ζωντανό πρόβλημα. Εξού και η επιμονή του Παζολίνι, στο *Θεώρημα*, να αναφερθεί σ' ένα πρόβλημα προς το οποίο συγκλίνουν τα πάντα, ως το μονίμως εξωγενές σημείο της σκέψης, το τυχαίο σημείο, το λάτ μοτίφ της ταινίας: «Με στοιχειώνει ένα έρωτημα στο οποίο δεν μπορώ να απαντήσω». Αντί να αποδίδει στη σκέψη τη γνώση ή την εσωτερική βεβαιότητα που της λείπει, η προβληματική απαγωγή θέτει το όσκειρο μέσα στη σκέψη, αφού της αφαιρεί κάθε εσωτερικότητα για να διανοίξει ένα έξω, μια απαραίτητη ανάποδη πλευρά, που κατατρέφουν την ουσία της.³⁷ Η σκέψη παρασύρεται από την εξωτερικότητα μιας «πίστης», έξω από κάθε εσωτερικότητα μιας γνώσης. Μήπως ήταν αυτός ο τρόπος του Παζολίνι να παραμείνει καθολικός; Ή μήπως αντίθετα ο τρόπος του να γίνει ριζικά άθεος; Δεν έχει αποσπάσει και αυτός, όπως ο Νίτσε, το πιστεύει από κάθε πίστη, για να το επιστρέψει σε μια αυστηρή σκέψη;

Αν το πρόβλημα ορίζεται από ένα έξωθεν σημείο, καταλαμβάνουμε καλύτερα τις δύο τιμές που μπορεί να πάρει το πάνω-σεκάνς, βάθος (Γουέλς, Μιζογκούτσι) ή επιπεδικότητα (Νιτρόνερ, και συχνά Κουρσορόβα). Έτσι, όταν η κορυφή του κώνου καταλαμβάνεται από το μάτι, βρισκόμαστε μπροστά σε επιπεδες προβολές ή σε σαφή περιγράμματα που υπάγοντο στο φως υπό την εξήγησή τους. Αλλά όταν καταλαμβάνεται από την ίδια τη φωτεινή τηγή, εμφανίζονται μπροστά μας όγκοι, ανάγλυφα, φωτοσκόιδια, κοιλότητες και κυρτότητες που υπάγοντο υπό την εξήγησή τους την οπτική γωνία, μέσα σε ένα πλόνζέ ή ένα κοντρ-πλόνζέ. Από αυτή την άποψη, οι επιφάνειες σκιάς του Γουέλς έρχονται σε αντίθεση με τις μεταπικές προοπτικές του Νιτρόνερ (ακόμα και αν ο Νιτρόνερ στη *Γερούση* ή ο Ρομπέρ στο *Περσέδα* κατορθώνουν να δώσουν μια καμπύλη στον επίπεδο χώρο). Όμως το κοινό σημείο στις δύο περιπτώσεις είναι η θέση ενός έξω ως βαθμίδας ισχύος που προκαλεί το πρόβλημα: το βάθος της εικόνας έχει βαθμίδας ισχύος στον Γουέλς, όπως το κέντρο της επιπέδης εικόνας έχει περάσει στην καθαρή οπτική γωνία στον Νιτρόνερ. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η «εστίαση» έχει πεταχτεί εκτός εικόνας. Έχει διασπαστεί ο αισθητηριοκινητικός χώρος που διέθετε τις δικές του εστίες και χάρασε μεταξύ τους δρόμους και εμπόδια.³⁸ Ένα πρόβλημα δεν είναι εμπόδιο. Όταν ο Κουρσορόβα υιοθετεί τη μέθοδο του Νηοστογιέφκι, μας δείχνει ήρωες που αναζητούν αδιάκοπα τα δεδομένα ενός «προβλήματος» ακόμα βαθύτερου από

την κατάσταση στην οποία βρίσκονται παγδευμένοι: υπερβαίνει έτσι τα όρια της γνώσης, καθώς και τους όρους της δράσης. Προσεγγίζει έναν καθαρά οπτικό κόσμο, όπου το θέμα είναι να γίνει κανείς βλέπων, ένας τέλειος «Ηλιθιος». Το βέθος του Γουέλς ανήκει στον ίδιο τύπο, και δεν τοποθετείται σε σχέση με εμπόδια ή κρυμμένα πρόγματα, αλλά σε σχέση με ένα φως που μας δίνει να δούμε τα όντα και τα αντικείμενα σε συνάρτηση με την αδιαφοριά τους. Όπως η ορομπατική ικανότητα αντικαθίστα την όραση, το «lucis» αντικαθίστα το «lumen». Σε ένα κείμενο που δεν ισχύει μόνο για την ετιμωδη εικόνα του Νηρόγγερ αλλά και για το βέθος του Γουέλς, ο Ντεν γράφει: «Το ερώτημα τούτης της σκηνογραφίας δεν είναι ποια "Τι υπάρχει να δω από πίσω;" αλλά μάλλον "Μπορεί το βλέμμα μου να αντέξει εκείνο που, ούτως ή άλλως, βλέπω; Και το οποίο εκτυλίσσεται σε ένα μονοπάτι;"»³⁹. Εκείνο που βλέπω ούτως ή άλλως είναι ο τύπος του ανυπόφορου, ο οποίος εκφράζει μια νέα σχέση της σκέψης με την όραση ή με τη φωτεινή πηγή, που θέτει διαρκώς τη σκέψη έξω από τον εαυτό της, έξω από τη γνώση, έξω από τη δράση.

Χαρακτηριστικό του προβληματός είναι το γεγονός ότι δεν διαχωρίζεται από μια επιλογή. Στα μαθηματικά, το κώψιμο μιας ευθείας σε δύο ίσα μέρη είναι πρόβλημα, διότι μπορούμε να την κώψιμομε και σε άνωσα μέρη· η εγγραφή ενός ισόβλημου τριγώνου σε κύκλο είναι πρόβλημα, ενώ η εγγραφή μιας ορθής γωνίας σε ημικύκλιο είναι θεώρημα, εφόσον κάθε γωνία σε ημικύκλιο είναι ορθή. Όταν όμως το πρόβλημα αναφέρεται σε υπαρκτούς καθορισμούς και όχι σε μαθηματικά ζητήματα, διαμοιώνουμε ότι η επιλογή ταυτίζεται όλο και περισσότερο με τη ζωντανή σκέψη, με μια ανεξινίαστη απόφαση. Η επιλογή δεν αφορά πλέον τον έναν ή τον άλλο όρο, αλλά τον τρόπο ύπαρξης εκείνου που επιλέγει. Αυτό ήταν άλλωστε το νόημα του στοιχειώματος του Πασκάλ: το πρόβλημα δεν ήταν η επιλογή ανάμεσα στην ύπαρξη ή τη μη ύπαρξη του Θεού, αλλά ανάμεσα στον τρόπο ύπαρξης εκείνου που πιστεύει στο Θεό και τον τρόπο ύπαρξης εκείνου που δεν πιστεύει. Μάλιστα, διακυβέονταν περισσότερο τρόποι ύπαρξης: ο ένας θεωρούσε την ύπαρξη του Θεού ως θεώρημα (ο θρήσκος), ο άλλος δεν ήξερε ή δεν μπορούσε να επιλέξει (ο αβέβαιος, ο σκεπτικιστής)... Κοιτολογός, η επιλογή κάλυπτε έναν τομέα εξίσου μεγάλο με τη σκέψη, αφού εκτεινόταν από τη μη επιλογή ως την επιλογή και γινόταν η ίδια ανάμεσα στο επιλέγω και το δεν επιλέγω. Ο Κίρκεγορ θα αναδείξει όλες τις συνέπειες: η επιλογή, καθώς τίθεται ανάμεσα στην επιλογή και τη μη επιλογή (και όλες τις παραλλαγές τους), μας παραπέμπει σε μια απόλυτη σχέση με το έξω, πέρα από τη χύχια ψυχολογική συνείδηση αλλά και πέρα από τον σχετικό εξωτερικό κόσμο, αποβαίνει δε η μόνη ικανή να μας ξαναδώσει και τον κόσμο και το εγώ. Όπως είδαμε προηγουμένως, ο κινηματογράφος που εμπνεόταν από το χριστιανισμό δεν αρκούταν να εφαρμόσει αυτές τις συνθήκες, αλλά τις αποκάλυπτε ως το ύψιστο θέμα της ταινίας, στον Νηρόγγερ, στον Μπρεσσόν ή στον Ρομπέρ: ταύτιση της σκέψης με την επιλογή ως καθορισμός του ακαθόριστου. Η ίδια η Γερτρούδη περνάει από όλες τις καταστάσεις, ανάμεσα στον πατέρα της που λέει πως δεν επιλέγουμε στη ζωή και το φάλο της που γράφει ένα

βιβλίο για την επιλογή. Ο επίφοβος καλός άνθρωπος ή ο θρήσκος (για τον οποίο δεν υπάρχει επιλογή), ο αβέβαιος ή ο αδιάφορος (ο οποίος δεν ξέρει ή δεν μπορεί να επιλέξει), ο φοβερός άνθρωπος του κακού (ο οποίος επιλέγει μια πρώτη φορά, αλλά δεν μπορεί να επιλέξει ξανά στη συνέχεια, δεν μπορεί πια να επαναλάβει την επιλογή του), τέλος ο άνθρωπος της επιλογής ή της πίστης (ο οποίος επιλέγει την επιλογή ή την ξανακάνει): ένας κινηματογράφος των τρόπων ύπαρξης, της ανπαρόταξης αυτών των τρόπων, και της σχέσης τους με ένα έξω από το οποίο εξαρτάται ο κόσμος και ταυτόχρονα το εγώ. Τούτο το σημείο του έξω είναι η χάρμη ή η τύχη: Ο Ρομπέρ υιοθετεί με τη σειρά του τα κατά Κίρκεγορ στάδια «στο μονοπάτι της ζωής»: το αισθητικό στάδιο στη Σωλέκτσια, το εθικό του Τέλειου γάμου, για παράδειγμα, και το θρησκευτικό του Μια νύχτα με τη Μοντ ή κυρία της Περεβιά.⁴⁰ Ο Νηρόγγερ είχε επίσης διατρέξει τα διαφορετικά στάδια της υπερβολικά μεγάλης βεβαιότητας του θρήσκου, της τρελής βεβαιότητας του μυστικιστή, της αβελούτητάς του αισθητή, έως την απλή πίστη εκείνου που επιλέγει να επιλέξει (και ξαναδίνει τον κόσμο και τη ζωή). Ο Μπρεσσόν ξανάβρισκε τις αποχρώσεις του Πασκάλ για να παρουσιάσει τον καλό άνθρωπο, τον άνθρωπο του κακού, τον αβέβαιο, αλλά και τον άνθρωπο της χάρης ή της συνείδησης της επιλογής (η σχέση με το έξω, «ο άνεμος πνέει όπου θέλει»). Και στις τρεις περιπτώσεις δεν πρόκειται απλώς για ένα περιεχόμενο ταινίας: ακριβώς η κινηματογραφική φόρμα, σύμφωνα με τους δημιουργούς αυτούς, είναι ικανή να μας αποκαλύψει τούτο τον ύψιστο καθορισμό της σκέψης, την επιλογή, το σημείο, που είναι βαθύτερο από οποιοδήποτε δεσμο με τον κόσμο. Έτσι, ο Νηρόγγερ διασφαλίζει τη βασικότητα της επίθεσης και αποκοιμήτησης από τον κόσμο εκείνος, ο Μπρεσσόν τη βασικότητα της ασύνδετης και τεμοχιωμένης εικόνας, ο Ρομπέρ τη βασικότητα μιας κρυσταλλικής ή μικρογραφημένης εικόνας, απλώς και μόνο για να φτάσουν στην τέταρτη ή στην πέμπτη διάσταση, το Πνεύμα, που πνέει όπου θέλει. Με τον Νηρόγγερ, τον Μπρεσσόν, τον Ρομπέρ, με τρεις διαφορετικούς τρόπους, καθιερώνεται ένας κινηματογράφος του πνεύματος, που είναι μάλιστα πιο συγκεκριμένος, πιο κινηματογραφικός από κάθε άλλον (τηβλ. το κωμικό του Νηρόγγερ).

Ο αυτόματος χαρακτήρας του κινηματογράφου του δίνει αυτή την ικανότητα, σε αντίθεση με το θέατρο. Η αυτόματη εικόνα απαιτεί μια νέα σύλληψη του ρόλου ή του ηθοποιού αλλά και της ίδιας της σκέψης. Επιλέγει σωστά, επιλέγει αποτελεσματικά, μόνο εκείνος που επιλέγεται: θα μπορούσε να είναι παρομμία του Ρομπέρ αλλά και υπόπλος του Μπρεσσόν ή μότο του Νηρόγγερ. Το σύνολο το συγκροτεί η σχέση μεταξύ αυτομοτισμού, άσκησης και σκέψης. Η μούμια του Νηρόγγερ είχε αποκοιτεί από έναν εξωτερικό κόσμο υπεβολικά άκαιρτο, υπερβολικά επαχθή ή επιφανεϊακό: και ωστόσο τη διαπερνούσαν αισθηματικές εντυπώσεις, περίσσεια αισθηματο, που δεν μπορούσε ούτε όφεια να το εκφράσει προς τα έξω, αλλά θα αποκαλυπτόταν με αφετηρία το βαθύτερο έξω.⁴¹ Στον Ρομπέρ, η μούμια αφήνει χώρο για μια μαριονέτα, ενώ παράλληλα οι αισθηματικές εντυπώσεις αφήνουν χώρο για μια «ιδέα», έμμομη, η οποία θα την εμπνεύσει από τα έξω, με κίνδυνο να

την εγκαταλείψει παραδίδοντας τη στο κενό. Με τον Μπερσόν, εμφανίζεται μια τριτη κατάσταση, όπου το αυτόματο είναι καθαρό, στερημένο από ιδέες όσο και αισθηματικές εντυπώσεις, περιορισμένο στον αυτοματισμό κατατετηγμένων καθημερινών χειρωνακίων αλλά προικισμένο με αυτονομία: αυτό νομομίζει ο Μπερσόν προσιδάζον «μοντέλο» του κινηματογράφου, αυθεντικό Αγρυντοβάτη, σε αντίθεση με τον ηθοποιό του θεάτρου. Και αυτό ακριβώς το καθαρό αυτόματο κωμωδία δεν έχει σχέση με την αποστασιοποίηση: πρόκειται για τον καθαρό κινηματογράφο αυτοματισμό και τις συνέπειές του. Ακριβώς ο υλικός αυτοματισμός των εικόνων προκαλεί την ανάδυσση από τα έξω μιας σκέψης την οποία αυτός επιβάλλει, όπως το αδρανές στον διανοητικό αυτοματισμό μας.

Το αυτόματο είναι αποκομμένο από τον εξωτερικό κόσμο, αλλά υπάρχει ένα βαθύτερο έξω που έρχεται να το δώσει ζωή. Η πρώτη συνέπεια είναι μια νέα διάσταση του Όλου στον σύγχρονο κινηματογράφο. Ωστόσο δεν φαίνεται να υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ αυτού που λέμε τώρα, το όλον είναι το έξω, και εκείνου που λέγαμε για τον κλασικό κινηματογράφο, το όλον ήταν το ανοιχτό. Όμως το ανοιχτό συνταυτίζεται με την έμφαση αναπαράσταση του χρόνου: παντού όπου υπήρχε κίνηση, υπήρχε, ανοιχτό κάτω στο χρόνο, ένα όλον που άλλαζε. Γι' αυτό η κινηματογραφική εικόνα είχε κατ' ουσίαν ένα εκτός πεδίου το οποίο παρέμενε αφενός σε έναν εξωτερικό κόσμο που μπορούσε να πραγματοποιεί ενεργά σε άλλες εικόνες, αφετέρου σε ένα μεταβαλλόμενο όλον το οποίο εκφραζόταν στο σύνολο των συνειρμένων εικόνων. Μάλιστα, μερικές φορές το ψευδορακόρ παρενέβαινε ήδη, προεικονίζοντας τον σύγχρονο κινηματογράφο: αλλά φαινόταν να συνιστά μόνο μια αναμείγση στην κίνηση ή μια διαταραχή στη συνειρμική σύνδεση, που μαρτυρούσαν την έμφαση επίδραση του όλου πάνω στα μέρη του συνόλου. Εξεμάση προηγουμένως όλες αυτές τις πτυχές. Το όλον επιμελώς σχηματίζεται ακατάπαυστα, στον κινηματογράφο, σωτηρικούμεντας τις εικόνες και εξωτερικεύομενο στις εικόνες, σύμφωνα με μια διπλή έλξη. Ήταν η διαδικασία μιας πάντα ανοιχτής ολοποίησης, που όριζε το μοντάζ ή τη δύναμη της σκέψης. Όταν λέμε «το όλον είναι το έξω», τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Διότι, πρώτα πρώτα, το ζήτημα δεν είναι η συνειρμική σύνδεση ή η έλξη των εικόνων. Δηλαδή έχει αντίθετα το διάκενο μεταξύ των εικόνων, μεταξύ δύο εικόνων: ένα μεσοδιάστημα που υποχρεώνει κάθε εικόνα να αποσπαστεί από το κενό και να ξαναπέσει μέσα του.⁴⁹ Η δύναμη του Γκοντάρ δεν είναι μόνο ότι χρησιμοποιεί αυτό τον τρόπο κατασκευής σε όλο του το έργο (κοσμοφυσιολογία), αλλά ότι τον μετατρέπει σε μια μέθοδο για την οποία ο κινηματογράφος θα πρέπει να αναρωτηθεί, ενώ τη χρησιμοποιεί. Το *ici et ailleurs* σηματοδοτεί μια πρώτη κορύφωση αυτού του αναστοχασμού, που μεταφέρεται έπειτα στην τήλεφαση στο *Εξί επί δύο*. Μπορούμε πάντα να αναρωτηθούμε, βέβαια, πως δίακενο υπάρχει μόνο μεταξύ συνειρμένων εικόνων. Από αυτή τη σκοπιά, εικόνες που παραλληλίζουν την Γκόντα Μέρν με τον Χιτλερ, όπως στο *ici et ailleurs*, πιθανόν να μη γίνονται ανεκτές, ίσως όμως αυτή να

είναι η απόδειξη πως δεν είμαστε ακόμα ώριμοι για μια πραγματική «ανόγνωση» της οπτικής εικόνας. Διότι η μέθοδος του Γκοντάρ δεν έχει να κάνει με συνειρμική σύνδεση. Το ζητούμενο είναι, με δεδομένη μια εικόνα, να επιλεγεί μια άλλη εικόνα που θα επιφέρει ένα διάκενο μεταξύ των δύο. Δεν πρόκειται για διεργασία συνειρμικής σύνδεσης αλλά διαφοράς, όπως λένε οι μαθηματικοί, ή παράλληλης, όπως λένε οι φυσικοί: με δεδομένο ένα δυναμικό, πρέπει να επιλεγεί ένα άλλο, όχι κάποιο τυχαίο, αλλά τέτοιο ώστε να οριζείται μια διαφορά δυναμικού μεταξύ των δύο, που να παράγει ένα τριτο ή κάτι νέο. Το *ici et ailleurs* επιλέγει το ζευγάρι Γάλλων που παρουσιάζει ανομοιότητα με την ομάδα των φρεναγί. Με άλλους όρους, είτε το διάκενο έρχεται πρώτο σε σχέση με τη συνειρμική σύνδεση είτε η απαρμοιότητα διαφορά επιτρέπει την κλιμάκωση των ομοιοτήτων. Το ρήγμα έχει γίνει πρωτεύον και με αυτή την ιδιότητα διεκδύεται. Το θέμα δεν είναι να ακολουθήσουμε μια αλληλουχία εικόνων, ακόμα και πάνω από τα κενά, αλλά να βγούμε από την αλληλουχία ή τη συνειρμική σύνδεση. Η ταινία παύει να αποτελεί «εικόνες σε αλληλουχία... μια αδιάλειπτη αλληλουχία εικόνων, υπόδουλων των μεν στις δε», στις οποίες υποδουλωνόμαστε και εμείς (*ici et ailleurs*). Είναι η μέθοδος του **ΑΝΑΜΕΙΞΑ**, κανόνας σε δύο εικόνες, που εξορκίζει κάθε κινηματογράφο του Ένος. Είναι η μέθοδος του **ΚΑΙ** (και αυτό και έπειτα εκείνο), που εξορκίζει κάθε κινηματογράφο του Είναι=αυτό είναι (*Etre=est*). Ανάμεσα σε δύο δράσεις, δύο συναισθήματα, δύο αντιλήψεις, δύο οπτικές εικόνες, δύο ηχητικές εικόνες, ανάμεσα στο ηχητικό και το οπτικό επίπεδο: να γίνει ορατό το μη δικαινομένο, δηλαδή το σύνολο (*Εξί επί δύο*). Το όλον υφίσταται μια μεταλλαγή, καθώς έχει πάρει να αποταθεί το Ένα-Είναι, για να γίνει το συστατικό **Καί** των πραγμάτων, το συστατικό ενδιάμεσο των εικόνων. Το όλον συνταυτίζεται τότε με εκείνο που ο Μπλανσό αποκαλεί ισχύ «δισκορόπησης του Έξω» ή «άλλο του μεσοδιαστήματος»: τούτο το κενό που δεν είναι μια κλητικό μέρος της εικόνας, και το οποίο η εικόνα θα δρασκελίζει για να συνεχίσει, αλλά που συνιστά ριζική αμφισβήτηση της (όπως υπάρχει μια ισχύη που δεν αποταλεί μια το κλητικό μέρος ή την αναστοχή του λόγου αλλά τη ριζική αμφισβήτηση του).⁴⁹ Το ψευδορακόρ παίρνει τότε νέο νόημα, ενώ ταυτόχρονα γίνεται ο νόμος.

Στο μέτρο που η ίδια η εικόνα αποκόπτεται από τον εξωτερικό κόσμο, το εκτός πεδίου υφίσταται με τη σειρά του κάποια μεταλλαγή. Περνώντας στον ομιλούντα κινηματογράφο, το εκτός πεδίου φαίνεται κατ' αρχάς να βρήκε μια επιβεβαίωση των δύο εκφάνσεών του: αφενός οι θόρυβοι και οι φωνές μπορούσαν να προσέρονται από μια πηγή εκτός της οπτικής εικόνας, αφετέρου μια φωνή ή μια μουσική μπορούσαν να δηλώνουν το μεταβαλλόμενο όλον, πέρα ή πέρα από την οπτική εικόνα. Εξού και η έννοια της «φωνής off» ως ηχητικής έκφρασης του εκτός πεδίου. Αν αναρωτηθούμε όμως σε ποιες συνθήκες εκμεταλλεύεται ο κινηματογράφος τις συνέπειες του ομιλούντος, και άρα γίνεται στ' αλήθεια ομιλών, όλα αντιστρέφονται: είναι όταν ο ήχος γίνεται αντικείμενο ενός ειδικού καθορισμού που επιβάλλει ένα διάκενο με το οπτικό καθορισμό. Η έννοια της φωνής off τείνει να εξαφανιστεί

προς όφελος μιας διαφοράς μεταξύ όσων βλέπουμε και όσων ακούμε, διαφοράς που είναι ουσιαστική της εικόνας. Δεν υπάρχει μια εκτός πεδίου. Το εξωτερικό της εικόνας αντικαθίσταται από το διάκενο μεταξύ των δύο καθορισμάτων μέσα στην εικόνα (ακόμα και σε αυτό ο Μπρεσσόν υπήρξε πρωτοπόρος).¹⁵ Ο Γκοντάρ αναδεικνύει όλες τις συνέπειες όταν δηλώνει πως το μιξάζ εκθρονίζει το μοντάζ, δεδομένου ότι το μιξάζ δεν περιλαμβάνει μόνο την κατανομή διαφορετικών ηχητικών στοιχείων αλλά και τον επιμερισμό των διαφορετικών σχέσεών τους με τα οπτικά στοιχεία. Τα διάκενα επομένως εξαπλώνονται παντού, στην οπτική εικόνα, στην ηχητική εικόνα, ανάμεσα στην οπτική εικόνα και την ηχητική. Όλα αυτά δεν σημειώνονται στο ασυνεχές υποσκελίζει το συνεχές. Αντίθετα, τα κοψίματα και οι ριζικές διαμόρφωσαν πάντα στον κινηματογράφο τη δύναμη του συνεχούς. Αλλά στον κινηματογράφο συμβαίνει ό,τι και στα μαθηματικά, με τους ρητούς και άρητους αριθμούς: άλλοτε η λεγόμενη πρώτη τομή ανήκει σε ένα από τα δύο σύνολα που χωρίζει (τέλος του ενός ή αρχή του άλλου), και είναι η περίπτωση του «καλασικού» κινηματογράφου. Άλλοτε, όπως στον σύγχρονο κινηματογράφο, η τομή έχει μετατραπεί σε διάκενο, είναι άρητη και δεν ανήκει ούτε στο ένα ούτε στο άλλο σύνολο, οπότε το ένα δεν έχει τέλος και το άλλο δεν έχει αρχή: το ψευδορακόρ είναι μια τέτοια άρητη τομή.¹⁶ Έτσι, στον Γκοντάρ, η διάδραση δύο εικόνων γεννά ή χαρμάσσει ένα σύνολο που δεν ανήκει ούτε στο ένα ούτε στο άλλο.

Το συνεχές και το ασυνεχές δεν αντιθέτεται ποτέ στον κινηματογράφο, ήδη ο Επιστάν το είχε δείξει: Δύο τρόποι συμφιλώσης τους αντιθέτεται, ή τουλάχιστον διακρίνονται, ανάλογα με τη μεταλλαγή του Όλου. Ενώ ακριβώς το μοντάζ ανακτά τα δικαιώματά του. Όσο το όλον είναι η έμμεση αναπαράσταση του χρόνου, το συνεχές συμφιλώνεται με το ασυνεχές υπό μορφή «ρητών» σημείων και σύμφωνα με συμμετρικές σχέσεις (ο Αϊζενστάιν εντόνιζε κατηγορηματικά τη μαθηματική θεωρία τους στη χρήση τομή). Όταν όμως το όλον γίνεται η δύναμη του έξω που περνάει μέσα στο διάκενο, τότε αυτό είναι η άμεση παρουσίαση του χρόνου ή η συνέχεια που συμφιλώνεται με την ακολουθία άρητων σημείων, σύμφωνα με μη χρονολογικές σχέσεις χρόνου. Υπ' αυτήν ακριβώς την έννοια, ήδη από τον Γουέλς, έπεται το με τον Ρενέ και επίσης τον Γκοντάρ, το μοντάζ λαμβάνει νέο νόημα, καθορίζοντας σχέσεις μέσα στην άμεση χρονοεικόνα και συμφιλώνοντας το κοινό μοντάζ με το πλάγο-σεκάνς. Όπως είδαμε, η δύναμη της σκέψης άφηγε έτσι περιθώρια για ένα όκεφρο μέσα στη σκέψη, για ένα άλογο (κάπρητος) προσιδιόζον στη σκέψη, σημείο του έξω πέρα από τον εξωτερικό κόσμο, αλλά ικανό να μας ξαναδώσει την πίστη στον κόσμο. Η ερώτηση δεν είναι πια αν ο κινηματογράφος μας δίνει την ψευδοδιάθεση του κόσμου, αλλά πώς ο κινηματογράφος μας ξαναδίνει την πίστη στον κόσμο. Το άρητο τούτο σημείο είναι το ανεπίκλητο στον Γουέλς, το ανεξήγητο στον Ρομπι-Γκιγιέ, το μη αποφασάσιμο στον Ρενέ, το αδύνατο στη Μαργκερίτ Νταρς ή ακόμα το ασύμμετρο στον Γκοντάρ (ανάμεσα σε δύο πράγματα).

Υπάρχει και μια άλλη συνέπεια, που σχετίζεται με την αλλαγή της θέσης του όλου. Το συνακόλουθο είναι να παράγεται μια εξάρθρωση του εσωτερικού μονο-

β. σφάλμα για ερωτηματικά ηρωδίαση

λόγου. Σύμφωνα με τη μουσική σύλληψη του Αϊζενστάιν, ο εσωτερικός μονόλογος συνιστούσε μια ύλη σήμανσης φορτωμένη οπτικά και ηχητικά εκφραστικά γνωρίσματα που συνδέονταν μεταξύ τους συνειρημικά ή σε αλληλουχία: κάθε εικόνα διέθετε μια δεσπόζουσα τονικότητα, αλλά και αρμονικές που καθόριζαν τις δυνατότητές της για αρμονία και μεταφορά (υπάρχει μεταφορά όταν δύο εικόνες έχουν τις ίδιες αρμονικές). Υπήρχε επομένως ένα όλον της ταινίας που περιέβαλλε εξίσου το δημιουργό, τον κόσμο και τους ήρωες, παρά τις όποιες διαφορές ή αντιθέσεις. Ο τρόπος θέσεως του δημιουργού, ο τρόπος θέσεως των ηρώων και ο τρόπος παρατήρησης του κόσμου σχημάτιζαν μια σημειούσα ενότητα, που λειτούργησε με σχήματα επίσης σημασιολογικά. Το πρώτο πλήγμα σε αυτή τη σύλληψη ήρθε όταν ο εσωτερικός μονόλογος έλασε την προσωπική ή τη συλλογική ενότητα του και διασπάστηκε σε ανώνυμα συντρέψιμα: τα στερεότυπα, τα κλισέ, οι προδιαμορφωμένες θέσεις και οι έτοιμες συνταγές παρέσυραν τον εξωτερικό κόσμο και την εσωτερικότητα των πρωταγωνιστών σε μια κοινή αποσύνθεση. Η ταινία *Μια γυναίκα παντρεμένη* συγχέεται με τις σερίδες του περιοδικού που ξεψάλδιζε, έναν κατάλογο «πανταλλακτικών». Ο εσωτερικός μονόλογος κομματιαζόταν, υπό το βάρος μιας κοινής εξθλίωσης στον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο: ήταν ο μετασχηματισμός που εισήγαγε ο Ντος Πάσος στο μυθιστόρημα, επικαλούμενος ήδη κινηματογραφικά μέσα, και τον οποίο επρόκειτο να οδηγήσει μέχρι τέλους ο Γκοντάρ στην ταινία *Μια γυναίκα παντρεμένη*. Όσοσο επρόκειτο για την αρνητική ή κριτική όψη ενός βαθύτερου και σπουδαιότερου θετικού μετασχηματισμού. Από αυτή την άλλη σκοπιά, ο εσωτερικός μονόλογος άφηγε περιθώρια σε ακολουθίες εικόνων, όπου κάθε ακολουθία ήταν ανεξάρτητη και κάθε εικόνα μέσα στην ακολουθία είχε αυταξία σε σχέση με την προηγούμενη και την επόμενη: μια άλλη ύλη σήμανσης. Δεν υπάρχουν πια καθαρές και «σύμφωνες» συγχροδίες παρά μόνο διάφωνες συγχροδίες ή άρητα κοψίματα, αφού δεν υπάρχουν πια αρμονικές της εικόνας παρά μόνο «αποσυνδεδεμένοι» τόνοι που σχηματίζουν τη σειρά. Εξοργίζονται ουσιαστικά κάθε μεταφορά ή σχήμα. Η φράση του Σαββατοκύριακου, «δεν είναι αήμα, είναι κόκκινο», σημαίνει ότι το αήμα έπρεπε να είναι μια αρμονική του κόκκινου και ότι αυτό το κόκκινο είναι ο μοναδικός τόπος του αήματος. Έτε πρέπει να μιλάμε και να δείχνουμε κυριολεκτικά είτε να μη δείχνουμε καν, να μη μιλάμε καθόλου. Αν, ακολουθώντας έτοιμες συνταγές, οι επαναστάτες βρίσκονται προ των πυλών και μας πολιορκούν σαν κανιβάλοι, πρέπει να τους δείξουμε στους λόγους της περιοχής Σαν-ε-Ουάζ, να φωνάξουν ανθρώπινη σάρκα. Αν οι τροπέζιτες είναι φονιάδες, οι μαθητές φυλακισμένοι, οι φωτογράφοι μαστροποι, αν τα αγεντικά γαμάνα τους εργάτες, όλα αυτά πρέπει να τα δείξουμε, όχι να τα «μεταφορίσουμε», και κατά συνέπεια πρέπει να συγκροτήσουμε σειράς. Αν λέμε ότι ένα περιοδικό δεν «στέκεται» χωρίς τις διαφημιστικές του σερίδες, πρέπει να το δείξουμε, κυριολεκτικά, σκίζοντας τις συσκευριμμένες σερίδες, για να αποδείξουμε πως το περιοδικό δεν στέκεται πια όρθιο: δεν πρόκειται πια για μεταφορά αλλά για αποδείξη (Έξι επί δύο).

Με τον Γκοντάρ, η «αποσυνδεδεμένη» εικόνα (η λέξη ανήκει στον Αρτώ) γίνεται σειραϊκή και ατομική, με μια συγκεκριμένη έννοια.⁴⁷ Το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ εικόνας δεν είναι πια να μπόουμε αν κάτι πιάει ή δεν πιάει, σύμφωνα με τις απαιτήσεις των καθαρών συγχροδίων ή των αρμονικών, αλλά να μπόουμε *Πώς πιάει* (*Comment ça va?*). Ούτως ή άλλως, το «πώς πιάει» είναι η συγκρότηση των σειρών, των άρρητων τομών τους, των διάφωνων συγχροδίων τους, των αποσυνδεδεμένων όρων τους. Κάθε σειρά παραπέμπει για λογαριασμό της σε έναν τρόπο θέσης ή ομιλίας, που μπορεί να είναι ο τρόπος της τρέχουσας άποψης ή οποία χρησιμοποιεί αλόγικαν, αλλά επίσης μιας τάξης, ενός είδους, ενός τυπικού ήρωα που χρησιμοποιεί θέσεις, υποθέσεις, παράδοξα ή ακόμα δοκιμαστές, ανακολουθίες. Κάθε σειρά θα είναι ο τρόπος, με τον οποίο ο δημιουργός εκφράζεται εμμέσως σε μια ακολουθία εικόνας που μπορούν να αποδοθούν σε κάποιον άλλον ή, αντιστρόφως, ο τρόπος με τον οποίο κάτι ή κάποιος εκφράζεται εμμέσως στη θέση του δημιουργού θεωρούμενου ως άλλου. Σε κάθε περίπτωση, δεν υπάρχει πια η ενότητα του δημιουργού, των δραματικών προσώπων και του κόσμου, όπως τη διασφαλίζει ο εσωτερικός μονόλογος. Υπάρχει σχηματισμός ενός «ελεύθερου πάλγιου λόγου», μιας ελεύθερης πάλης θέσης, που πηγαίνει από τον έναν στον άλλο, διασουργός εκφράζεται διά της μετέπειτα ενός αυτονομίου, ανεξάρτητου ήρωα, διαφορετικού από το δημιουργό ή από οποιονδήποτε ρόλο ορίζει εκείνος, είτε ο ήρωας ενεργεί και μιλά ο ίδιος λες και τις δικές του χειρονομίες και κουβέντες τις είχε ήδη δηληθεί κάποιος τρίτος. Η πρώτη περίπτωση είναι ο καταγραφιστικό αποκαλούμενος άμεσος ή ευθύς κινηματογράφος (συνεμιά ντερέκ), του Ρου, του Περδ' η Δεύτερη, ο ατομικός κινηματογράφος του Μπρεσόν, του Ρομπέρ,⁴⁸ Κορντολόγης, ο Παζολίνι είχε βαθιά διαίσθηση του σύγχρονου κινηματογράφου όταν τον χαρακτήριζε σαν ολίσθηση εδάφους, που διασπεί την ομοιομορφία του εσωτερικού μονόλογου υποκαθιστώντας τον με την ποικιλότητα, την παραμορφωση, την επερότητα ενός ελεύθερου πάλγιου λόγου.⁴⁹

Ο Γκοντάρ χρησιμοποίησε όλες τις μεθόδους της ελεύθερης πάλης θέσης. Αυτό δεν σημαίνει ότι μόνο δανείστηκε και ανανέωσε—αντίθετα, επινόησε την πρωτότυπη μέθοδο που του επέτρεπε να δημιουργήσει μια νέα σύνθεση και να ταυτιστεί έτσι με τον σύγχρονο κινηματογράφο. Αν αναζητήσουμε τη γενικότερη μέθοδο της σειράς στο έργο του Γκοντάρ, θα αποκαλύψουμε σειρά κάθε ακολουθία εικόνας στο μέτρο που ανακάλυπται σε ένα είδος. Μια αλόκληρη ταινία μπορεί να αντιστοιχεί σε ένα κυρίαρχο είδος, όπως η ταινία *Η κυρία θέλει έρωτα* στο μιούζικαλ ή το *Συνέβη στην Αμερική* στο κινούμενο σχέδιο. Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, η ταινία περνάει από υποείδη και ο γενικός κανόνας είναι να υπάρχουν πολλά είδη, άρα πολλές σειράς. Από το ένα είδος στο άλλο, μπορούμε να περάσουμε με ξεκάθαρη συνείδηση ή, ακόμα, με απειροστικό και συνεχές τρόπο, με «ειβόλμα είδη» ή, πάλι, με επαναληπτικότητα και ανάδραση, με ηλακρωτικές μεθόδους (παντού ανολίγονται νέες δυνατότητες στο μιούζικαλ). Η ανακάλυψη αυτή θέση του είδους έχει σημαντικές συνέπειες: αντί το είδος να υπαγάγει τις εικόνας

που του ανήκουν εκ φύσεως, αποτελεί το όριο των εικόνας που δεν του ανήκουν, αλλά ανακάλυπται μέσα του.⁵⁰ Ο Αμενγκουά το έδειξε αυτό ως προς την ταινία *Η κυρία θέλει έρωτα*: ενώ στο κλασικό μιούζικαλ ο χορός μορφοποιεί όλες τις εικόνας, ακόμα και τις προκαταρκτικές ή εμβόλιμες, εδώ αντίθετα εμφανίζεται ως μία «στηγή» της συμπεριφοράς των ηρώων, ως το όριο προς το οποίο τείνει μια ακολουθία εικόνας, όριο που δεν θα πραγματοποιηθεί παρά μόνο σχηματίζοντας μια άλλη ακολουθία που τείνει προς ένα άλλο όριο.⁵¹ Παρόμοια ο χορός, όχι μόνο στην ταινία *Η κυρία θέλει έρωτα* αλλά και στη σκηνή της καρτέρας στο *Βαντε à part* ή του πευκώνα στον *Τρελό Περδ'*, μετάβαση από το είδος της περιπόλησης (*ballade*) στο είδος της μπαλάντας (*ballade*). Πρόκειται για τρεις μεγάλες στιγμές στο έργο του Γκοντάρ. Μπορούμε να πούμε ότι το είδος, χάνοντας την ικανότητα υπαγωγής ή συγκρότησης χάρη μιας ελεύθερης δύναμης ανάλασης και αναστοχασμού, αποκτά καθαρότητα, πόσο μάλλον όταν σηματοδοτεί την τάση που φανερώνουν οι προϋπάρχουσες εικόνας, περισσότερο από το χαρακτηρισμό που έχουν οι παρούσες εικόνας (ο Αμενγκουά δείχνει πως το σικιλικό της ταινίας *Η κυρία θέλει έρωτα*, η μεγάλη τετραγώνη καλόνα στο κέντρο του δωματίου και το κομμάτι δώπου τοίχου ανάμεσα στις δύο πόρτες, υπηρετεί καλύτερα το χορό όσο «καταστέφει» ή,τι χορεύεται», σε ένα είδος καθαρός και κενής ανάλασης που δίνει στο δυναμικό μια δική του πραγματικότητα: οι δυναμικότητες της ηρωίδας).

Τα αναστοχαστικά/αναλαστικά είδη του Γκοντάρ, με αυτή την έννοια, είναι πραγματικές κατηγορίες από τις οποίες περνάει η ταινία. Και ο πινάκας του μιούζικαλ αναλαμβάνεται ως πινάκας κατηγοριών. Υπάρχει κάτι το αριστοκρατικό στον Γκοντάρ. Οι ταινίες του είναι συλλογισμοί, που ενσωματώνουν ταυτόχρονα τους βοθμικούς αληθοφανείς και τα παράδοξα της λογικής. Δεν πρόκειται για μια διαδικασία καταρτίσης κατάλογου ούτε για «κολλάζ», όπως πρότεινε ο Αραγκόν, αλλά για μια μέθοδο συγκρότησης σειρών, όπου καθεμιά σηματοδύεται από μια κατηγορία (οι τύποι των σειρών μπορεί να είναι πολυμορφικοί). Ο Γκοντάρ μοιάζει να παίρνει προς τα πίσω το δρόμο που ακολουθήσαμε λίγο πριν και να ξαναβρίσκει τα «θεωρήματα» στο όριο των «προβλημάτων». Ο μαθηματικός Μπουλγκάκν δέξιμε μεταξύ τους, ως δύο αδιαχώριστες αρχές, από τη μία τα προβλήματα και από την άλλη τα θεωρήματα ή τη σφαιρική σύνθεση: ενώ τα προβλήματα επιβάλλουν σε άγνωστα στοιχεία όρους σειράς, η σφαιρική σύνθεση ορίζει κατηγορίες από τις οποίες έχουν εξασθεί αυτά τα στοιχεία (σημεία, ευθείες, καμπύλες, επιπέδα, σφαιρές κτλ.).⁵² Ο Γκοντάρ δημιουργεί διάδοχα κατηγορίες, έξω και ο τόσο ξεχωριστός ρόλος του λόγου σε πολλές ταινίες του, όπου, όπως παρατηρούσε ο Ντρανέ, ένα είδος λόγου παραπέμπει πάντοτε σε ένα λόγο άλλου είδους. Ο Γκοντάρ προχωρεί από τα προβλήματα στις κατηγορίες, έστω και αν οι κατηγορίες του ξαναδώσουν ένα πρόβλημα. Λόγου χάρη, η δομή της ταινίας *Ο αϊζών εαυτών σωθήτω*: οι τέσσερις μεγάλες κατηγορίες, «το Φαντασιακό», «ο Φόβος», «το Εμπόριο», «η Μουσική», παραπέμπουν σε ένα νέο πρόβλημα, «τι είναι το πάθος»;, «το πάθος, όχι, δεν είναι αυτό...», που θα αποτελέσει το αντικείμενο της επόμενης ταινίας του.

Διότι, σύμφωνα με τον Γκοντάρ, οι κατηγορίες δεν ορίζονται μια και καλή. Αναδνεύονται, ανασχηματίζονται, επανοούνται εκ νέου για κάθε ταινία. Στο νεκροποτάζ των σειρών αντιστοιχεί ένα μονοτάζ κατηγοριών, νέο κάθε φορά. Πρέπει κάθε φορά οι κατηγορίες να μας αιφνιδιαζουν, χωρίς ωστόσο να είναι ουβαίρετες αλλά γερά θεμελιωμένες, και να έχουν μεταξύ τους ισχυρές έμμεσες σχέσεις: δεν πρέπει να παράγονται οι μεν από τις δε, έτσι ώστε η σχέση τους να είναι του τύπου «Και...», αλλά αυτό το «και» πρέπει να αποκτά αναγκαιότητα. Συμβαίνει συχνά η γραπτή λέξη να υποδεικνύει την κατηγορία, ενώ οι οπτικές εικόνες συγκροτούν τις σειρές: εξού και η πολύ ειδική πρωτοκαθεδρία της λέξης ως προς την εικόνα, καθώς και η παρουσίαση της σθένης ως μαυροπίνακα. Και στη γραπτή φράση, ο σύνδεσμος «και» μπορεί να πάρει μεμονωμένη και μεγεθυμένη αξία (*ici et ailleurs*). Αυτή η αναδημιουργία του διάκενου δεν σηματοδοτεί κατ' ανάγκη μια ασυνέχεια μεταξύ των σειρών των εικόνων: μπορούμε να περάσουμε με συνεχή τρόπο από τη μία σειρά στην άλλη, ενώ ταυτόχρονα γίνεται αδύνατο να εντοπιστεί η σχέση της μιας κατηγορίας με την άλλη, όπως περνάμε από την περιπόληση στην μπαλάντα στον *Τρελό Πιερό*, από την καθημερινή ζωή στο θέατρο στην ταινία *Η κυρία θέλει έρωτα* ή από τη σκηνή με το καβγαδάκι στην εποπεία της *Περιηρό-νησης*. Ή, πάλι, η γραπτή λέξη μπορεί να είναι αντικείμενο μιας ηλεκτρονικής επεξεργασίας που να προκαλεί μεταλλαγή, επαναληπτικότητα και ανδραση (όπως στο τετράδιο του *Τρελού Πιερό*, το *la ...r* μετατρέπεται στο *la mort* [ο θάνατος]).⁵³ Οι κατηγορίες ετοιμώς δεν αποτελούν ποτέ τελικές απαντήσεις, αλλά κατηγορίες προβλημάτων που εισάγουν τον αναστοχασμό στην ίδια την εικόνα. Πρόκειται για προβληματικές ή προτασιακές λειτουργίες. Ως εκ τούτου, το ερώτημα για κάθε ταινία του Γκοντάρ είναι το εξής: Τι λειτουργεί ως κατηγορία ή ως αναστοχαστικό είδος; Στην απλούστερη περίπτωση, μπορεί να είναι αισθητικά είδη, το έπος, το θέατρο, το μυθιστόρημα, ο χορός, ο ίδιος ο κινηματογράφος. Είναι ίδιον του κινηματογράφου να αυτοανακλάται και να ανακλά τα άλλα είδη, στο μέτρο που οι οπτικές εικόνες δεν παραπέμπουν σε ένα χορό, ένα μυθιστόρημα, μια θεατρική παράσταση, μια ταινία που είναι όλα τους προκαταστημένα, αλλά αρχίζουν οι ίδιες «να κάνουν» σινεμά, να κάνουν χορό, να κάνουν μυθιστόρημα, να κάνουν θέατρο, στην εκύαλξη μιας σειράς, για ένα επεισόδιο.⁵⁴ Οι κατηγορίες ή τα είδη μπορεί επίσης να είναι ψυχικές ιδιότητες (η φαντασία, η μνήμη, η λήθη...). Αλλά συμβαίνει μερικές φορές η κατηγορία ή το είδος να παίρνουν όψεις πολύ πιο ασυνήθιστες, για παράδειγμα στις διάσημες παρεμβάσεις αναστοχαστικών τύπων, δηλαδή ιδιόρρυθμων στόμων που εκθέτουν, για εκείνο το ίδιο και μες στη μοναδικότητά του, το όριο προς το οποίο έτρωε ή θα τείνει η μία ή η άλλη σειρά οπτικών εικόνων: πρόκειται για διανοητές, όπως ο Ζαν-Πιερ Μεαβίλ στην ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, ο Μπρις Παρέν στο *Ζούσε τη ζωή της*, η Ζανσόν στην ταινία *Η Κινέζα*, για καιμικούς, όπως ο Ντεβό ή η βασίλισσα του Λιβάνου στον *Τρελό Πιερό*, για αντισπροσωπικά δείγματα, όπως οι κομπάρσοι στο *Δυο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* (ονομαζόμενοι έτσι, κάτω τούτο, μου φέσει το άλλο). Είναι όλοι τους μερι-

τεύοντες που λειτουργούν ως κατηγορία, δίνοντας της πλήρη στοιμικευση: το πιο συγκινητικό παράδειγμα είναι η παρέμβαση του Μπρις Παρέν που εκθέτει και στυμικεύει την κατηγορία της γλώσσας, ως το όριο προς το οποίο έτρωε η ηρωίδα, με όλες της τις δυνάμεις, μέσα από όλες τις σειρές εικόνων (το πρόβλημα της Ναντί).

Κοντολογίς, οι κατηγορίες μπορεί να είναι λέξεις, πράγματα, πράξεις, πρόσωπα. Οι *Καρμινιέροι* δεν είναι άλλη μία ταινία για τον πόλεμο, με σκοπό να τον υπολογήσει ή να τον καταγγείλει. Κάνει κάτι εντελώς διαφορετικό, κινηματογραφεί τις κατηγορίες του πολέμου. Όπως λέει ο Γκοντάρ, οι κατηγορίες μπορεί να είναι συγκεκριμένα πράγματα, στρατοί της θάλασσας, της ξηράς ή του αέρα ή, ακόμα, «συγκεκριμένες ιδέες», κατοχή, εκστρατεία, αντίσταση ή, πάλι, «συγκεκριμένες αισθηματικές εντυπώσεις», βία, σύγχυση, έλλειψη πόθους, διακομώδηση, σταξία, αιφνιδιασμός, κενό ή τέλος, «συγκεκριμένα φαινόμενα», θόρυβος, σιωπή.⁵⁵ Θα διαπιστώσουμε ότι και τα χρώματα μπορεί να λειτουργήσουν ως κατηγορίες. Όχι μόνο επηρεάζουν τα πράγματα και τα πρόσωπα ή, ακόμα, και τις γραπτές λέξεις: διαμορφώνουν καθ' εαυτά κατηγορίες: παράδειγμα, το κόκκινο στο *Σαββατοκύριακο*. Ο Γκοντάρ είναι σπουδαίος κολορίστας ακριβώς επειδή χρησιμοποιεί τα χρώματα ως μείζονα στοιμικευμένα είδη στα οποία ανακλάται η εικόνα. Είναι η μόνη μέθοδος του Γκοντάρ στις έγχρωμες ταινίες (εκτός κι αν η ανάκλαση υπάρχει περισσότερο στη μουσική, ή αν συμβαίνουν και τα δύο ταυτόχρονα). Το *Lettre à Freddy Buache* απομονώνει τη χρωματική μέθοδο στην καθαρή της κατάσταση: υπάρχουν τα ψηλά και τα χαμηλά, η γαλάζια, ουράνια Λοζάνη, και η πράσινη, γήινη και υδάτινη Λοζάνη. Δύο καμπύλες ή περιφέρειες και, μεταξύ των δύο, το γκριζό, το κέντρο, οι ευθείες γραμμές. Τα χρώματα έχουν γίνει μαθηματικές σχέδον κατηγορίες, στις οποίες η πόλη ανακλά τις εικόνες της και τις μετατρέπει σε πρόβλημα. Τρεις σειρές, τρεις καταστάσεις της ύλης, το πρόβλημα της Λοζάνης. Όλη η τεχνική της ταινίας, τα πλάντζε, τα κοντρα-πλάντζε, το πλάγμα της εικόνας, είναι στην υπηρεσία της ανάκλασης. Θα του προσάψουν ότι δεν έφερε σε πέρας την παραγωγή μιας ταινίας «για» τη Λοζάνη; αντέστρεψε τη σχέση της Λοζάνης και των χρωμάτων, έβαλε τη Λοζάνη μέσα στα χρώματα, σαν σε έναν πίνακα κατηγοριών που ταίριαζε εντούτοις μόνο στη Λοζάνη. Πρόκειται βέβαια για κοντροποκτιβισμό: ξανάφταξε τη Λοζάνη με χρώματα, το λόγο της Λοζάνης, την πλάγια θέσση της.

Ο κινηματογράφος παύει να είναι αφηγηματικός, αλλά με τον Γκοντάρ γίνεται «μυθιστορηματικός» στον μέγιστο βαθμό. Όπως ακούγεται στον *Τρελό Πιερό*, «Επιόμενο κεφάλαιο. Απόγνωση. Επιόμενο κεφάλαιο. Ελευθερία. Πικρία». Ο Μπαχλν όριζε το μυθιστόρημα, σε αντίθεση προς το έπος ή την τραγωδία, ως το είδος που δεν έχει μια τη συλλογική ή επιμεριστική ενότητα μέσω της οποίας τα δραματικά πρόσωπα εξακολουθούσαν να μιλούν μία και την αυτή γλώσσα. Αντίθετα, το μυθιστόρημα δονείται κατ' ανάγκην άλλοτε την ανώνυμη τρέχουσα γλώσσα, άλλοτε τη γλώσσα μιας τάξης, μιας ομάδας, ενός επαγγέλματος, άλλοτε την προσωπική γλώσσα ενός δραματικού προσώπου. Κατά συνέπεια, τα δραματικά πρόσωπα, οι τάξεις, τα είδη συνθέτουν τον ελεύθερο πλάγιο λόγο του δημιουργού,

όπως ο δημιουργός συνθέτει την ελεύθερη πλάγια θέαση τους (ότι βλέπουν, ότι ξέφουν ή ότι δεν ξέφουν). Ή, μάλλον, τα δραματικά πρόσωπα εκφράζονται ελεύθερα στο λόγο-θέαση του δημιουργού και ο δημιουργός εκφράζεται πάλι ως στο λόγο-θέαση των δραματικών προσώπων. Κοντρολόγic, ακριβώς η ανάκλιση μέσα στα είδη, ανώνυμα ή προσωποποιημένα, συνιστά το μυθιστόρημα, την «πολυγλώσσια» του, το λόγο του και τη θέασή του.⁵⁶ Ο Γκοντάρ δίνει στον κινηματογράφο τις προσοδιδάξουσες δυνατόιες του μυθιστορηματογράφου. Και δίνει στον οποίο των αναστοχαστικών τύπων ως ισάριθμους μετεξέυοντες διαμέσου των οποίων ΕΙΩ είναι πάντα ένας άλλος. Μια τεθλασμένη γραμμή, μια γραμμή με ζγκ-ζγκ συνεχώνωι το δημιουργό, τα δραματικά του πρόσωπα και τον κόσμο, και διέρχεται ανάμεσα τους. Από τρεις απόψεις αυτών, ο σύγχρονος κινηματογράφος αναπτύσσει νέες σχέσεις με τη σκέψη: την εξέδαιψη ενός όλου ή μιας ολοποητής εικόνας, χάρη ενός έξω που παρεμβάλλεται ανάμεσα τους: την εξέδαιψη του εσωτερικού μονολόγου ως όλου της ταινίας, χάρη ενός ελεύθερου πλάγιου λόγου και μιας ελεύθερης πλάγιας θέασης: την εξέδαιψη της ενόητης ανθρώπου και κόσμου, χάρη μιας γήξης που δεν μας αφήνει τίποτε άλλο πέρα από μια πίστη σε τούτον εδώ τον κόσμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Elie Faure, *Fonction du cinéma, Méditations*, σ. 56: «Στην πραγματικότητα, ακριβώς ο υλικός αυτοματισμός της κίνησης προκαλεί την ανάδωση, από το εσωτερικό αυτών των εικόνας, του νέου σύμπαντος, το οποίο και θα επιβάλει σιγά σιγά στον διαοητικό αυτοματισμό μας. Έτσι εμφανίζεται μέσα σε ένα εκτυφλωτικό φως η υποταγή της ανθρώπινης ψυχής στα εργαλεία που δημιουργεί, και αντιστρόφως. Μεταξύ τεχνολογίας και συναισθηματικότητας, εμφανίζεται μια μέγλη αναστρέψιμότητα. Παρομοίως, για τον Epstein, ο αυτοματισμός της εικόνας ή η μηχανοκρατία της κίνησης έχουν ως σύστημα μια «αυτόματη υποκειμενικότητα, ικανή να μετασχηματίζεται να υπερβεί το πραγματικό: *Écrits sur le cinéma, Seghers*, II, σ. 63.
2. Γραβ. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, PUF, σ. 21.
3. Ο Ελ Φορ διατηρεί αυτόσο την ελπίδα του, η οποία θεμελιώνεται στον ίδιο τον αυτοματισμό: «Ακόμα και ειδικωί φίλοι του κινηματογράφου τον είδαν αλλιώς ως ένα αξιολυμύστο εργαλείο προπαγάνδας. Ας είναι. Οι φασισοί της πολιτικής, της τέχνης, των γραμμάτων, ακόμα και των επιστηλών, θα βρουν στον κινηματογράφο τον πιστότερο υπηρέτη τους, μέχρι τη μέρα που, χάρη σε μια μηχανική φάσεως αντιστροφή των ρόλων, θα τους υποδουλώσει με τη σειρά του (Elie Faure, σ. 51, κείμενο του 1934).
4. Όλα αυτά τα θέματα αναλύονται στο *Le film: sa forme, son sens, Bourgeois*, ιδίως στα κεφάλαια «*Le principe du cinéma et la culture japonaise*», «*La quatrième dimension du cinéma*», «*Méthodes de montage 1929*», και κυρίως στη διδάξη του 1935, «*la forme du film: nouveaux problèmes*».
5. Γραβ. «*la centricité et le Grail*», *La non-indifférente Nature*, 10-18, I.

6. Epstein, σε πολλά σημεία. Ο Epstein επιμένει συχνά στη μεταφορά (από εκείνον δανειζόμαστε το πορόδειγμα του Αποκάλυψι του ακολουθεί, «*les mains jaillirent*»), I, σ. 68).

7. Γραβ. τη συνέντευξη του Jakobson, που εισάγει πολλές αποκρίσεις ως προς αυτή την άποψη: *Cinéma, théories, lectures*. Ο Jean Mitry, από την πλευρά του, προτείλει μια σύνθετη έννοια: ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τη μεταφορά, αλλά «τη μεταφορική έκφραση που θεμελιώνεται σε μια μετωνυμία» (*Cinématographie 83* (Νοέμβριος 1982), σ. 71).

8. Bonitzer, «*Voici*», *Cahiers du cinéma 273* (Ιανουάριος 1977). Ο Γκοντάρ και ο Λ' Ερμπιέ επικαλούνται και οι δύο ένα μεταφορικό μοντάζ: η σκηνή της Συνέλευσης και της θέασης στον Ναπολέοντα, η σκηνή του Χρηματοπιστωτικού και του ουρανού στο *Χόρμα*. Στον Γκοντάρ, η τεχνική των διαμοτυπιών που υπερβαίνουν τις δυνατότητες αντίληψης συνιστά τις ρημονικές της εικόνας.

9. Ο Αϊζενστάιν θευμάζει τον Τολστόι (και τον Ζολά) επειδή καρτέφαρε να συνθέσει την εικόνα έτσι που να εντάσει μέσα της το πώς γιάθουν και σκέφτονται οι ήρωες τον εαυτό τους, καθώς και το πώς τους σκέφτεται ο συγγραφέας: πορόδειγμα οι «εγκληματοικοί» αναγκασμοί της Άνας Καρένινα και του Βρόνσκι. Σε αυτή την περίπτωση, η «συνθεσιακή αρχή» δεν εκφράζεται πλέον σε μια εικόνα που επαναλαμβάνεται σαν ήχο (μία θλιμμένη φύση, ένα θλιμμένο φως, μια θλιμμένη μουσική για έναν θλιμμένο ήρωα...), αλλά εκφράζεται άμεσα στην εικόνα: *Le film: sa forme, son sens*, σ. 182-189. Παρ' όλα αυτά, ο ίδιος ο Αϊζενστάιν δεν φαίνεται να κατορθώσει να δημιουργήσει ανάλογες εικόνες. Χρησιμοποιεί κυρίως το πρώτο μέσο, την αντίληψη ή την ήχη. Ομοίως ο Ρενουάρ, στο *Ανθάπνο κτήνος* ή στο *Εκδρομή στην εξοχή*. Ο Λ' Ερμπιέ αντίθετα επιτυγχάνει μια ενδογενή σύνθεση με τις συγκλονιστικές εικόνες του βίαιου στον *Ανθρώπο του πλάγους*: ο βίαιος ως φόνος.

10. Bazin, *Qu'est-ce le cinéma?*, Ed. Du Cerf, σ. 156-163.

11. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, II, σ. 67-69.

12. Το θέατρο και η όπερα αντιμετώπιζαν το εξής πορόβλημα: πώς να αποφυγουν να περιστεύουν το πλήθος σε ανώνυμη συμμαγή μέσα ή σε σύνολο στοιμικών μονάδων; Ο Πισκόπορ, στο θέατρο, υπέβαλε τα πλήθη σε μια ορχηστρική ή γεωμετρική επεξεργασία την οποία θα ακολουθούσε και ο γεωμετρικός εξπρεσιονισμός, ιδίότερα ο Φριτς Λονγκ: λόγου χάρη, οι ορθογώνιες, τριγωνικές ή πυραμιδοειδείς οργανώσεις της *Μητροπόλης*, αλλά στην περίπτωση του πορόβλεπτοι για ένα πλήθος σκιάδων. Γραβ. *Δότε Αισοπερ*, *Η δαιμονική όδωη*, σ. 211-218. Ο Ντρεπιούρ διεδικούσε ακόμα περισσότερο για την όπερα: ήθελε το πλήθος να αποτελέσει εστία για στυμικές φυσικές τάξεις και κινήτες, μη αναγνώριμες στις ατομικότητες των μελών του (Bartraqué, *Debussy*, Seuil, σ. 159). Ότι ακριβώς πραγματοποιοίει στον κινηματογράφο ο Αϊζενστάιν: η πορόβλεψη είναι να γίνουν οι μόδες υποκείμενο.

13. Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ*, τόμ. 2 («Ο Ντικεγς, ο Γκριφιθ και το φιλμ στήρεο»). Αγρόκερος, Αθήνα 2003. Ο Αϊζενστάιν πορόσπει στον Γκριφιθ ότι δεν έγρασε σε έναν αληθινό διαλεκτικό «μονοτισμό».

14. Στον Bonitzer βίαιουμε μια γενική αντιπαρόθεση Χίτσκοικ-Αϊζενστάιν, ιδίως ως προς το γκρο πλάνο. *Le champ ouvegle, Cahiers du cinéma-Gallimard*.

15. Serge Daney, *La rampe*, σ. 172.

16. Ο Paul Virilio δείχνα πώς το πολεμικό σύστημα κινηματοποιεί όχι μόνο τα όπλα και τις δράσεις αλλά και την αντίληψη: έτσι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος διεύχονται από τον πολεμικό και συνδέονται με τα όπλα (λόγου χάρη, με το μυδραλιοβόλο). Με το πέρασμα του χρόνου θα καθιερωθεί μια σκηνοθεσία του πεδίου μάχης, στην οποία απαντά ο εκπόρς, όχι πια με το κολουφάξ αλλά με την αντι-σκηνοθεσία (προσομοιώσεις, τεχνάσματα ή ακόμα γνάφους φωταψίες της αερόμυνας). Ωστόσο, στο φασιστικό καθεστώς, ολόκληρη η ζωή των πολιτών υποκείται στη σφαιρα της σκηνοθεσίας: «Η πραγματική έξουσία μοιράζεται στο εξής ανάμεσα στη λογική των όπλων και τη λογική των εικόνας και των ήχων» και ως το τέλος, ο Γκέιμπλς θα σκηνοθετεί να ξεπεράσει το Χόλινουιν, τη μοντέρνα πόλη-κινηματογράφος σε αντίθεση προς την αρχαία

πλήν-θέατρο. Ο κινηματογράφος θα ξεπεραστεί με τη σειρά του από την ηλεκτρονική εικόνα, πολιτική όσο και σπουδαιότητα, σε ένα σπουδαιότερο-βιομηχανικό σύμπλεγμα. Γραβ. *Gerre et cinéma I, Logistique de la perception, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile*.

17. Artaud, «La vieillesse précoce du cinéma», *Céuvres complètes*, Gallimard, III, σ. 99 (είναι το κείμενο πλήρης του Αρνό με τον κινηματογράφο, 1933).

18. Όλα αυτά τα θέματα αναπτύσσονται στον τριτο τόμο των Αρνό των του Αρνό. Σχετικά με την ταινία *Το κοράκι* και ο κληρικός, το μέγεθος του σενάριο που γιορτάστηκε σε ταινία (από τη Ζερμέν Ντιλάκ), ο Αρνό λέει ο κληρικός, σ. 77: η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου είναι η δόνηση, ως «απόκρυφη γέφυρα της σκέψης» «μπορεί να μοιάζει και να θυμίζει τη μηχανική ενός ορείου που κωπίζει για πρόκειται πραγματικά για άπειρο» είναι «η καθορισμένη διαγραμμάτωση της σκέψης». Η στέση του Αρνό απέναντι στη σκηνοθεσία της Ζερμέν Ντιλάκ επέχει πολλά ερωτήματα, τα οποία αναλύθηκαν από τους Ο. και Α. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers. Ο Αρνό θα υπεβιβάσει διαρκώς ότι ήταν η πρώτη σουβεραιστική ταινία και θα προσάψει στον Μπουλουέ και στον Κοκτό ότι περιορίστηκαν στην αυθαίρετα του ορείου (σ. 270-272). Φαίνεται άλλωστε πως και στη Ζερμέν Ντιλάκ προσάπτει ότι γύρισε την ταινία *Το κοράκι* και ο κληρικός σαν ένα από άπειρο.

19. Με αυτή την έννοια εκλαμβάνει ο φιλοσοφική παράδοση (Σινωίδα, Ναιμνις) το πνευματικό αυτόματο, όπως άλλωστε και ο Βολερί στον Κύριο Τεστ. Ο Ζακ Ριβιέρ παραμοιάζει τον Αρνό και τον Βολερί, αλλά είναι μία από τις πολλές αθεμιτές ερμηνείες του, στη διάσημη αλληλογραφία του (τόμ. Ι). Ο Κουνιχι Uno κατέδειξε τη ριζική αντίθεση Βολερί-Αρνό, ως προς το πνευματικό αυτόματο: Artaud et l'espace des forces, σ. 15-26 (διδασκαλική διατριβή στο πανεπιστήμιο Paris VIII).

20. Η Véronique Tacquin έκανε μια βαθύτατη ανάληψη του κινηματογράφου του Ντρούε, αναφερόμενη σε εκείνο που ονομάζει Μούμια (*Pour une théorie du patriléique cinématographique*, Paris VIII). Δεν επικαλείται τόσο τον Αρνό αλλά τον Μιχαλά, στον οποίο ο Αρνό βλοισκεται πολύ κοντά. Ο Αρνό είχε εισαγάγει τη Μούμια σε ορισμένα σημεία του *Bibliomati* (!). Οι αναλύσεις της Βερνικ Τάκεν ανοίγουν ένα ολόκληρο πεδίο κινηματογραφικής ανάπτυξης του θέματος της Μούμιας.

21. «Η σεξουαλικότητα, η απόδηση, το αουβιέφρο δεν μου φάνηκαν ποτέ ως επαρκής εξήγηση για την έμπνευση ή το πνεύμα...» (III, σ. 47).

22. Maurice Blanchot, «Artaud», *Le livre à venir*, Gallimard, σ. 59: ο Αρνό αντιστρέφει «τους όρους της κίνησης», τοποθετεί πρώτα «την αποστήση», και όχι πια την ολότητα, ως απλή άλλωστε της οποίας εμφανίζονται αρχικά η αποστήση αυτή. Δεν προστάσσεται η πληρότητα του είναι αλλά η εσχισμή και το πρήγμα...»

23. Γραβ. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, σ. 22-24: «Εκείνο που μας δίνει περισσότερα ενσώματα για σκέψη είναι το γεγονός ότι δεν σκεφτόμαστε ακόμα: πάντοτε όχι ακόμα, ποτέ η κατάσταση του κόσμου γίνεται διαρκώς εκείνο που δίνει όλο και περισσότερα ενσώματα για σκέψη. [...] Εκείνο που δίνει τα περισσότερα ενσώματα για σκέψη, στην εποχή μας η οποία δίνει ενσώματα για σκέψη, είναι το γεγονός ότι δεν σκεφτόμαστε ακόμα».

24. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, σ. 113-123. 25. Artaud, III, σ. 22, 76.

26. Ο Drouzy ερμηνεύει τις διαταραχές του Ντρούε με στενά ψυχολογικά τμήματα: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, σ. 266-271.

27. Rossellini, συνέντευξη, στο *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, σ. 65-68.

28. Παράτηρουμε στο βιβλίο των Agel και Ayfite, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf, καθώς και στις μελέτες *La passion du christ comme théorie cinématographique* (Études cinématographiques).

29. Γραβ. Jean Collet, Jean-Luc Godard, Seghers, σ. 26-27.

30. Στην ιστορία της φιλοσοφίας, η υποκατάσταση της γνώσης από την πίστη συνδέεται σε συγγενείς από τους οποίους άλλοι εξακολουθούν να είναι ευσεβείς, άλλοι όμως επικρατούν μια θέση μεταστροφή. Γι' αυτά και υπάρχουν πραγματικά ζεύγη: Πασκάλ-Χιουμ, Καντ-Φίλντε, Κρίκενχορ-Νίτσε, Λακίε-Πενουβίε. Ακόμα όμως και στους ευσεβείς, η πίστη δεν στρέφεται μια προς έναν άλλο κόσμο, αλλά προς αυτόν εδώ του κόσμου: η πίστη κατά τον Κρίκενχορ ή και κατά τον Πασκάλ, μας ξαναδίνει τον άνθρωπο και τον κόσμο.

31. Γραβ. την εξέχνη ανάληψη του Claude Beyla, στο *Procès de Jeanne d'Arc*, *Études cinématographiques*.

32. Serge Daney, σ. 80: «Σε ότι λέει ο άλλος -ισχυρισμός, διακρίβωξη, κήρυγμα - ο Κορντόρ απαντά πάντοτε με ότι λέει ένας έτερος άλλος. Υπάρχει πάντα ένας άγνωστος παράγοντας στην παιδαγωγική του μέθοδο, διότι η φύση της σχέσης που διατηρεί με τους καλύτερους λόγους του (αυτούς που υπερασπίζεται, για παράδειγμα τον μαοϊστικό λόγο) είναι μη αποσπασίσιμη».

33. Alain Bergala, «Les ailes d'Icare», *Cahiers du cinéma* 335 (Ιανουάριος 1984), σ. 8.

34. Ο Daney δείχνει ότι, με βάση τη θέση των λόγων στο έργο του Κορντόρ, ο λόγος «καλό» λόγος είναι εκείνος τον οποίο μπορούμε να δώσουμε ή να αποκαταστήσουμε στα σώματα: αυτή είναι η όλη ιστορία που *ici et ailleurs*. Εξού και η αναγκαιότητα προσέγγισης των πραγμάτων και των όρων «μπριν αποκλιβούν», πριν από κάθε λόγο, ώστε να μπορούμε να παραγγύουν τον δικό τους: η Γραβ. Συνέντευξη τύπου στη Βενετία, σχετικά με το *Όνομα Κρίμεν*, στο *Cinématographie* 95 (Δεκέμβριος 1983) (επίσης τα σκόλια του Louis Audibert, σ. 10, «η μεγάλη ελευθέρια της ταινίας δεν είναι άλλη από την ελευθέρια της πίστης [...] Τα ίχνη του κόσμου πάνω στον κινηματογραφικό κορμιά προσφέρονται ως μια διαγορητική ομίχλη, ευαγγελική [...] Τα να ξαναβρεθεί κανείς τον κόσμο θα πρέπει να επανέλθει εντεύθεν των κωδικών...»).

35. Alexandre Astruc, στο *L'art du cinéma* του Pierre Lherminier, Seghers, σ. 589: «Η έκφραση της σκέψης είναι το θεμελιώδες πρόβλημα του κινηματογράφου».

36. Artaud, III, σ. 76.

37. Το θέμα του Έξω και της σχέσης του με τη σκέψη είναι ένα από τα σταθερότερα θέματα του Blanchot (ιδίως στο *L'entretien infini*). Σε ένα φόρο τιμής στον Μιχαλά, ο Michel Foucault υποθέτει τη «ζικήση του έξω», δίνοντας της βαθύτερη θέση από κάθε εσωτερικό θεμέλιο ή εσωτερική αρχή, η Γραβ. *Critique* (Ιούνιος 1966). Στο βιβλίο του Ο. Λέξερ και τα πρόβλημα αναλύει με τη σειρά του τη σχέση της σκέψης με ένα ουσιώδες γι' αυτήν «κόσμο». *Les mots et les choses*, σ. 333-339 [Ελλ. έκδ.: *Οι λέξεις και τα πρόβλημα*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 443-451].

38. Ερμηνεύμενος από τη λογοτεχνική συλλήψη της «εστίαση» στον Ζενέτ, ο François Jost διαγράφει τρεις πιθανούς τύπους αυτοτήτων (ocularisation): εσωτερική, όταν η κάμερα φαίνεται να παύσει τη θέση του ματιού ενός παρατηρητή: εξωτερική, όταν φαίνεται να προσέρχεται από το έξω ή να είναι αυτόνομη και «μηδενική», όταν φαίνεται να εξεφαίνεται χάρη των όσων δείχνει (*Communications* 38). Επονερχόμενη στο ερώτημα, η Βερνικ Τάκεν αποδίδει μεγάλη σημασία στη μηδενική αυτοτήτων: τη θεωρεί το χαρακτηριστικό των τελεωτικών ταινιών του Ντρούε, στο βαθμό που ενσωμακώνουν τη βαθμίδα ισχύος του Ουδέτερου. Είναι, πάλι, θεωρούμε πως η εσωτερική εστίαση δεν αφορά μόνο έναν παρατηρητή, αλλά κάθε κέντρο που υπάρχει μέσα στην εικόνα - το ίδιο συμβαίνει άλλωστε με την εικόνα-όραση εν γένει. Ο όμο άλλος περιπτώσεις δεν προσδιορίζονται ακριβώς από το εφευρετικό και το μηδενικό, αλλά προκύπτουν όταν το κέντρο έχει γίνει καθόρου οπτικό, είτε απειλή περνάει στη φωνική τηρή (βάθος του Γουέλς), είτε απειλή περνάει στην οπτική γωνία (επιμεδιδότητα του Ντρούε).

39. Daney, σ. 174. Η σημασία του βιβλίου του Σεπ Νίτανε έγκειται στο γεγονός ότι είναι από τους ελάχιστους που επηρεάζονται στο έρωτημα για τις σχέσεις κινηματογράφου-σκέψης, το οποίο τέθηκε τόσο συχνά κατά την πρώτη περίοδο του στοχασμού για τον κινηματογράφο, αλλά

ύστερα εγκαταλείφθηκε λόγω απογοήτευσης. Ο Νταντέ του Ξαναδίνει όλη του την εμπέδεια, σε σχέση με τον σύγχρονο κινηματογράφο. Το ίδιο και ο Ζαν-Λουί Σαφό.

40. Πιαντού στον Ρομπέ, όπως και στον Κίρκεγκορ, η επιλογή τίθεται σε συνάρτηση με το «ήθος» που προσδιορίζει το εθικό στάδιο (*Ηθικοί μύθοι*). Αλλά πριν από αυτό υπάρχει το αισθητικό στάδιο και πέρα από αυτό, το θρησκευτικό στάδιο. Το τελευταίο μαρτυρεί μια χόρη, που δεν παύει να γλιστρά στην τύχη, ως τυχαίο σημείο. Το ίδιο συνέβαινε και στον Μπρεσσόν. Το εθικό τεύχος του *Cinématographe* για τον Ρομπέ (πχ. 44, Φεβρουάριος [1979] αναλύει αυτή την αλληλοδιάδοση τύχης-χόρης: πρβλ. τα άρθρα του Carcassone, του Jacques Freschi, της Hélène Bokanowski, και κυρίως του Devillers («Ισως και η τύχη να αποτρέπει το κρυφό θέμα του *Mia vita* με τη Μοντ, η μεταφυσική τύχη υφίσταται το αινιγματικό σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, μέσα από το στοιχείο του Πασκάλ, θέμα του πρωτογενούς με το πλάγιο ενός συγγράμματος σχετικά με τις μαθηματικές πιθανότητες, [...] Μόνο η Μοντ, που παίζει το παιχνίδι της τύχης, δηλαδή το παιχνίδι της πραγματικής επαγωγής, αυτοεξορίζεται σε μια υπεροπτική κακοτυχία»). Σχετικά με τη διαφορά μεταξύ της ολοκληρωμένης σειράς των *Ηθικών μύθων* και της σειράς *Κωμωδίες* και *Πορφυρίες*, θεωρούμε πως οι *Μύθοι* εξακολουθούν να έχουν δομημένη σύγχρονη θεωρημάτων, ενώ οι *Πορφυρίες* μοιάζουν όλο και περισσότερο με προβλήματα.

41. Πρβλ. ακριβώς τα ονόματα του Rohmer, σχετικά με το λόγο του Ντρέπερ: *Cahiers du cinéma* 55 (Ιανουάριος 1956). Η Βερονίκη Τσάκν γράφει: «Ο Ντρέπερ καταστράφηκε τις εξωτερικές εκδηλώσεις της εσωτερικής βίωσης του πόθου... Ακόμο και στις πιο σοφιστές παθήσεις των ηρώων, δεν παρατηρούμε ούτε ήλιο ούτε παραδοχή [...]. ο ήρωας που δέχτηκε τα χτυπήματα χωρίς να δειστεί, χάνει απότομα τη συνοχή του και καταρρέει σαν κούτσουρο».

42. «Ο αυτοματισμός της πραγματικής ζωής», που αποκαλεί τη σκέψη, την πρόθεση, την αισθηματική εντύπωση, είναι ένα από τα μόνιμα θέματα του *Notes sur le cinématographe* του Bresson, Gallimard, σ. 22, 29, 70, 114. Για να δούμε πώς αυτές ο αυτοματισμός σχετίζεται ουσιαστικά με ένα έργο, πρβλ. σ. 30 («μικροτέλεμα εμπνευσμένα με αυτόματο τρόπο, ευρηματικά»), σ. 64 («οι αυτές δεν βρίσκονται στα μοντέλα»), σ. 69 («για μηχανική προκαλεί την ανάδυση του αγνώστου»).

43. Πριν από τη νουβέλ βανκ, ο νέος τρόπος είχε φτάσει στην τελειότητά του με τον Μπρεσσόν. Η Μαρί-Κλαρ Ροντό γράφει την πιο προχωρημένη έκφρασή του στην ταινία *Στην τύχη ο Μπράντσοβ*: «Το νόημα του περιπετειώδους τυχεδωκτισμού (μικροβέκη), παρότι εμπλέκονται ως εικόνα του τυχαίου, δεν αρκεί ώστε να θεμελιώσει τον υπέρμετρο κατακερματισμό της διήγησης: κάθε παραμονή του Μπράντσοβ κοντά σε ένα αφεντικό εμφανίζεται διασκορπισμένη σε πολλά κομμάτια, και το καθένα μέσα στη συντομία του φαίνεται να αποσπάται από το κενό και να ξεναγούθεται αμέσως μέσα του [...]». Λειτουργία της [της τεχνολογίας του τεμαχισμού] είναι να τονοθετεί ανάμεσα στο θεατή και τον κόσμο ένα φράγμα, που μεταδίδει τις αντιλήψεις, φηλάφροντας όμως το πέρα τους επιπέδου». Είναι η ρήξη με τον κόσμο, χαρακτηριστική του σύγχρονου κινηματογράφου. Πρβλ. Marie-Claire Ropers, *L'écran de la mémoire*, Seuil, σ. 178-180.

44. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, σ. 65, 107-109.

45. Σχετικά με την κριτική της έννοιος της «φωνής off», πρβλ. Chateau και Jost, *Nouveaux diénesis, nouvelle sémiologie*, σ. 31. Σχετικά με την έννοια του «ρηητρικού κώδους», πρβλ. Dominique Villain, *Caillé à la caméra*, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, κεφ. 4.

46. Ο Albert Später δέκρινε σωστά ανάμεσα στα δύο είδη αφηγηματικής τομής στη θεωρία του συνεχούς: «Το χαρακτηριστικό κάθε αφηγηματικής τομής είναι η κατανομή του συνόλου των ρητών αφηγών σε μια ανώτερη και μια κατώτερη τάξη, δηλαδή σε δύο σύνολα, έτσι ώστε κάθε όρος του πρώτου να είναι μικρότερος από κάθε όρο του δεύτερου. Επομένως κάθε αφηγικός κώδικας εξίσου μια τέτοια κατανομή. Η μόνη διαφορά είναι πως ο πρώτος αφηγικός πρέπει πάντα να συμπεριλαμβάνεται είτε στην κατώτερη είτε στην ανώτερη τάξη της τομής, ενώ κανείς άλλος

αφηγικός δεν ανήκει στη μια ή στην άλλη τάξη τις οποίες χωρίζει» (*La pensée et la quantité*, Alcan, σ. 158).

47. Ο Σατό και ο Ζοστ ανέλυσαν τον κινηματογράφο του Ρομπ-Γκραγιέ ως *σειριακό* με διαφορετικά κριτήρια από αυτά που προτείνουμε εμείς: κεφ. 7, 11δη, από μια μυθιστορηματική σκοπιά, ο Ρομπ-Γκραγιέ είχε διατυπώσει μια ολοκληρωμένη κριτική της μεταφοράς, απορρίπτοντας την ψευδοεστίαση του ανθρώπου και της φύσης ή τον ψευδοθεωτικό του ανθρώπου με τον κόσμο: *Pour un nouveau roman*, «Nature, humanisme, tragédie».

48. Τα κατά Μπρεσσόν αυτόματα ή «μοντέλα» δεν είναι εν' ουδενί δημιουργήματα του σκηνοθέτη: σε αντίθεση με το ρόλο του θηοποιού, διαθέτουν μια «ψύχη», ένα «εγώ», που αντιπλάττει προς το σκηνοθέτη (εκείνα σε αφήνουν να επιδράσεις μέσω τους και εκού τα φωνές να επιδράσουν μέσα στον), σ. 23). Ο κινηματογράφος του Μπρεσσόν ή, με διαφορετικό τρόπο, του Ρομπέ είναι πιθανόντατα το αντίθετο του ανεξάρτητου αλλά είναι μια ενδοακτιβική επιλογή ως προς το ανεξάρτητο.

49. Σε δύο ουσιαστικές σαλίδες του *L'expérience héritière*, 146-147, ο Παζόλινι περιγράφει, με πολλούς ενδοισμούς, από την ιδέα του εσωτερικού μονολόγου στην ιδέα του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Όπως είδαμε στον προηγούμενο τόμο, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος ήταν ένα μόνιμο θέμα, τόσο στον λογοτεχνικό όσο και στον κινηματογραφικό στοχασμό του Παζόλινι: εκείνο που ονομάζει «ελεύθερη πλάγια υποκειμενικότητα».

50. Αυτό ισχύει και για το είδος του κινηματογράφου. Σχετικά με το *Nouveau 2*, ο Νταντέ λέει: «Ο κινηματογράφος δεν έχει μια άλλη ιδιαιτερότητα από το να υποδέχεται εικόνες που δεν είναι φτιαγμένες γι' αυτόν» – φωτογραφία ή τηλεόραση (σ. 83).

51. Barthélémy Amengual, στο *Jean-Luc Godard, Évides cinématographiques*, σ. 117-118: «Εκεί, ο χορός είναι απλώς ένα πρόσωπο ή, αν προτιμάτε, μια στιγμή της συμπεριφοράς των ηρώων. [...] Τα κορίτσια [του Κούκορ] χορεύουν για το θεατή. Η Ανζελά, ο Ελιό, ο Αλαφρέτ χορεύουν για τον εαυτό τους, όσο χρειάζεται για τις μηχανογραφίες τους. [...] Ενώ ο ρυθμός του χορού αποσκοπεί να εκκαστήσει στη σκηνή μια φωνευστική χρονικότητα, το ρεαλιστικό του Γκορντόβ δεν αποσπά ούτε μια στιγμή τους ήρωες από τον συγκεκριμένο χρόνο. Εξού και η διαρκώς φοιδητή πτυχή της *Διέγερσης τους*».

52. Bouligand, *Le déclin des absolus mathématiques-logiques*, Ed. de l'Enseignement supérieur.

53. Σχετικά με τις μορφές γραφής στον Γκορντό, πρβλ. Jacques Fieschi, «Vies en images», *Cinématographe* 21 (Οκτώβριος 1976): «Στο μεγάλο μυστήριο του βωβού κινηματογράφου, τα λόγια των μεσότρηλων έρχονται να στηρίζουν το νόημα. Στον Γκορντό, αυτό το γραπτό νόημα τίθεται υπό αμφισβήτηση και εμπλάθει νέα σύγχυση».

54. Πρβλ. Jean-Claude Bonnet, «Le petit théâtre de Jean-Luc Godard», *Cinématographe* 41 (Νοέμβριος 1978). Για τον Γκορντό, το ζήτημα δεν είναι να εισαγεί στην ταινία μια θεατρική παράσταση ή πρόβες (Πιβέτ) θεωρεί ότι το θέατρο είναι οδοκαπίστο από έναν αυτοοχεδιασμό, μια «αυθόρμητη ακινοθεσία» ή μια «θεατρικότητα του καθημερινού». Παρομοίως, για το χορό, πρβλ. τις προηγούμενες παρατηρήσεις του Αλεγκουά.

55. Godard, *Cahiers du cinéma* 146 (Αύγουστος 1963).

56. Ο Μπακλίν, πριν από τον Παζόλινι, είναι ο σημαντικότερος θεωρητικός του ελεύθερου πλάγιου λόγου: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. du Minuit [ελλ. έκδ.: Βακέντιν Βολόινοφ, *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*, Παριζήτης, Αθήνα 1999]. Σχετικά με την «προσφυλισμό» και το ρόλο των ειδών στο μυθιστόρημα, πρβλ. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, σ. 122.