

**AURÉLIA STEINER. THE CINEMATOGRAPHIC IMAGE PRODUCES A BREAK IN
THE VISIBLE**

Aura Poenar, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract. The paper aims to follow the line of partition between literature and cinema, which acts as a shortcircuit within images. Duras is a filmmaker who strives to create cinema without renouncing anything, without sacrificing the image and without sacrificing the text. Her film of 1979, Aurélia Steiner (Melbourne), proposes a change of perspective within the cinematic and narrative space in a radical way that bypasses interpretative habits and reflexes. The image, as it is employed, is decided beyond the strict composition of the visible, focusing on a visual with no predetermined categories or strictly reusable interpretation grids. There is a network of narrative visibility across which all images communicate, not only works of art among themselves, but images of the real, which are (the only possible and true) images of any work of art. In this respect we will observe starting from this film the relationship that establishes between the visual and the narrative in terms of a political act, of a breach in the real (a vision recalling Rancière’s approach of the politics of literature).

Keywords: *Aurélia Steiner (Melbourne), politics of the real, cinema, partage, visual narrative.*

”Il faut laisser un moment tout ce que nous avons cru voir parce que nous savions le dénommer, et revenir désormais à ce que notre savoir n’avait pas pu clarifier. Il faut donc revenir en deçà du visible représenté, aux conditions mêmes de regard, de *présentation* et de *figurabilité*...” (Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*)

Marguerite Duras demonstrează, așa cum o face și Jean-Luc Godard, că adaptarea textului la cinema nu cenzurează automat imaginația. O presupusă ruptură între cele două regimuri (cinematic și textual) nu este operabilă în cazul acestor cineaști care înțeleg mediul cinematografic în termenii unui eveniment ce funcționează doar prin deschidere și expunere, demontare a artificiilor, a aparentei stabilități și coeziunii la nivelul imaginii. Aducerea în vizibilitate sau sugerarea culiselor și mecanismelor de filmare nu mai reprezintă o noutate sau un șoc pentru spectator. Cu Godard și Duras șocul vine din altă direcție. Diferențierea clară care trasează opoziții și limite între cinema și literatură impune sau presupune din start un caracter finit pentru fiecare registru în parte. Astfel, dacă în literatură cititorul are potențial libertatea de a construi vizual scriitura, spectatorului unui film i se impune automat o construcție vizuală, i se oferă forme, gesturi, fețe, decoruri, culori concrete, într-un montaj gata constituit. Duras însă reușește (așa cum este și cazul lui Godard) să monteze o deschidere, o nedeterminare, să păstreze și să propună un bruiat în interiorul imaginilor. Vizionarea filmelor sale nu implică o constatare pasivă, o înregistrare a elementelor construite de regizor într-o opțiune și o coerență personală, privilegiată, ci devine un act de creație dirijat. Deși ar putea fi asociată cu regizori experimentali care propun noi opțiuni expresive (regizori care la rândul lor au *bruiat* mersul și rutina cinematografiei și au deschis-o spre noi posibilități formale), Duras nu este complet asimilabilă acestei categorii care a încercat să ducă sau să împingă imaginea la extrem, până la a propune lungi momente în care spectatorului i se oferă o imagine complet neagră. Ceea ce o diferențiază de un asemenea gen de experiment este faptul că Duras rămâne un cineast al semnificației, al sensului, departe de un experimentalism ce investește aproape totul în forme, pe care le exploatează fără limite, adeseori în detrimentul aspectului semnificativ. Pentru Duras,

imaginea și textul sunt la fel de importante,¹ păstrându-le în aspectele și form(ul)ele lor esențiale, aspecte pe care cinematografia clasică le-a perceput adesea disjunctiv, în opoziție, doar excluzându-se reciproc.

*Aurélia Steiner (Melbourne)*² propune o schimbare de optică în registrul cinematografic, dar și narativ, într-un mod radical, violent ce scurtcircuitează reflexele de certitudine cu care operăm în mod obișnuit. Acest film care durează 35 de minute este realizat într-un montaj minimal al unui material filmat în întregime dintr-o ambarcațiune care străbate Sena în preajma asfințitului, în timp ce lumina soarelui care apune este înlocuită treptat de umbrele și culorile estompate ale serii. Miza peliculei este de a utiliza și de a pune accentul pe acele dimensiuni ale imaginii ce nu sunt imediat accesibile. Filmul mizează așadar nu pe elementele ce fixează repere pe care spectatorul le interpretează imediat, pe care le recunoaște și le identifică imediat și pentru care are pregătită o grilă de interpretare. Duras lucrează fără aceste elemente, deconstruind, demontând imaginea pentru a-i face vizibile tensiunile interioare, narațiunile, pentru a le utiliza într-un mod care să oblige privitorul să iasă din obișnuințele și inerțiile descifrării vizibilului. Imaginea, așa cum este ea folosită, se decide dincolo de stricta compoziție a vizibilului, insistând pe registrele unui vizual pe care interpretările și coordonatele cu care gândirea operează în mod normal nu știu cum să-l catalogheze, un vizual pentru care nu există categorii definite și grile de interpretare reutilizabile. Filmul propune o fluidizare a formei, imaginea fixă (care se construiește și lucrează doar în perimetrul unor reguli și principii clar stabilite și bine delimitate) fiind în permanență desfăcută, refuzată. Marguerite Duras caută în filmele sale să obțină și să experimenteze o imagine mobilă, fluctuantă, o *image passe-partout*, folosind cadre comune, necăutate, ce nu sunt selectate, construite sau gândite în funcționalitate estetică, pe care le poate dubla și alterna cu o serie de texte, dar care vor rupe și vor destabiliza constant reflexul de a căuta și completa piesele unei narațiuni a cărei conturare ar constitui elementul ierarhic superior ce aservește toate celelalte elemente constitutive. Vocea care însoțește imaginile citește o scrisoare de dragoste pe care Aurélia Steiner o scrie unui destinatar a cărui referențialitate oscilează, se modifică mereu, prins fiind într-o pluralitate ce menține deschisă posibilitatea unui recipient care ar putea fi tatăl, un iubit sau chiar spectatorul. Imaginile Senei ce însoțesc această lectură nu par să aibă nici o legătură cu scrisoarea sau lectura ei. Modul în care Duras operează cu imaginile în mediul cinematografic are la bază o segmentare operativă între sunet și imagine, între cuvânt și imagine, în care sunetul, cuvântul destabilizează imaginea, deconstruind-o și reconfigurând-o în permanență, o segmentare ce își pune amprenta asupra stilului său cinematografic. Faptul de a arăta, de a aduce în vizibil, în vizibilitate ceea ce lipsește, pe baza a tocmai acestei absențe, constituie o preocupare și o căutare continuă în opera sa care explorează absența sensului, absența celuilalt etc. Marguerite Duras explorează imposibilitatea, incapacitatea imaginii de a înlocui sau de a comunica total textul. Și, explorând această imposibilitate, Duras caută și soluții, experimentează modalități de a deschide imaginea, de a o utiliza în moduri care să-i activeze latențele și conținuturile narrative. Imaginile Senei imprimă o fluiditate haotică atât narațiunii scrisorii, cât și narațiunii filmului. Peisajul devine o suprafață senzorială ce activează memoria. Actul creației este pentru

¹ Putem vorbi la Duras despre vizualitatea textului, a cuvântului și despre multiplele narațiuni (conținuturi narrative stratificate) ale imaginii.

² Marguerite Duras, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, 1979.

Duras un proces de căutare în exterior, la nivelul formelor, a ceva ce există deja în interior, în sine, a ceva ce este conținut și activat prin memorie.

Vizibilitatea se construiește prin emergența și alăturarea detaliilor reprezentationale. Imaginea oferă elemente discernabile ca semne ce vin cu o semnificație vizibilă. Imaginea devine astfel vizibilă atunci când a reușit sau a știut să ne transmită, să ne traducă ceea ce Panofsky numea unități de cunoaștere, adică unități mai complexe, teme, istorii, alegorii. Imaginea devine astfel vizibilă și lizibilă, ca și cum s-ar explica singură.³ Spectatorul caută să citească istoria imaginilor care se derulează în fața sa, caută o istorie în care aceste imagini și cuvintele care le însoțesc să participe la o coerență comună, la o istorie comună. Temporalitatea imaginii se modifică treptat. Ambarcațiunea plutește pe Sena fără un motiv aparent, altul decât însuși faptul de a filma acest râu ce pare să rămână (și rămâne) neschimbat, monoton, dar care comunică temporalitatea imaginii. Caracterul său imediat și obscur, monoton, nedeterminat se estompează, făcând loc unei secvențe narative pe care privitorul o va reconstrui cu elementele vizibile, cu prezențe, iar nu cu goluri și absențe, cu vocea care vorbește și cu ceea ce spune, iar nu cu tăceri sau cu ceea ce vocea nu spune. Invizibilul însă participă în egală măsură în acest proces de reprezentare. Ceea ce nu se spune, ceea ce nu se arată, momentele de tăcere sau de lipsă de vizibilitate scot lectura/ interpretarea din impasul sau inertiile în care se blochează. Ceea ce nu se spune și nu se arată poartă marca nefigurabilului, a timpului, a memoriei, a vizualului/ vizualității. Eficacitatea imaginilor nu se datorează însă transmiterii cunoașterii, fie ea de natură vizibilă, lizibilă sau invizibilă, ci se decide în întrepătrunderile dintre tipuri de cunoaștere transmise și dislocate și tipuri de non-cunoaștere produse și transformate. Privirea pe care imaginile o cer nu este una care se apropie pentru a discerne, a identifica și a cunoaște, pentru a numi și eticheta cu orice preț ceea ce prinde, ci una care se și îndepărtează, evitând să lămurească, să identifice și să clarifice imediat. Astfel, impresia care se creează e aceea că nu e nimic de văzut, că tot ceea ce transmite pelicula este imaginea Senei în lumina înserării, care scade treptat, că nimic nu se întâmplă, nu se decide între vizibil și invizibil, ci la nivelul unui vizual care este prezent, face parte din imagine. Vizualul aparține lumii reprezentării, dar în același timp funcționează ca un catalizator, intensificând-o dincolo de limitele sale, desfășurând alte linii, deschizând alte cadre, comunicând cu spectatorul prin alte căi, fără a ieși prin aceasta din registrul cinematografic sau chiar narativ. Imaginea se sustrage figuralului, dar rămâne în registrul reprezentational. Ea nu mai poate fi conturată, identificată, decupată asemenea unui obiect, nu mai este reprezentarea unor figuri detașabile, ci devine un *eveniment*. Forța prezenței sale o impune ca prezență paradoxală în regimul reprezentării. Pe de o parte, reprezintă și construiește o vizibilitate, pe de altă parte, este de factură virtuală. Virtualul ține de un regim al vizualului și funcționează ca element care vine să desfacă, să deconstruiască reflexele și obișnuințele cunoașterii vizibile. Elementele de reprezentare pe care le utilizează nu trimit alegoric sau simbolic spre altceva, ci devin operabile tocmai în ceea ce reprezintă.

Un film întreg care constă în a filma apele Senei pe fundalul înserării nu funcționează într-un registru semnificativ metaforic sau conotativ, ci operează în vizibil fără intermediari sau reformulări. Nu funcționează ca un semn, nu se articulează și nu este lizibil precum acesta, este un eveniment care aduce în prezență operațiuni și elemente ale vizualului. Vizualul se manifestă

³ Cf. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Translated by John Goodman, The Pennsylvania State University Press, 2005, 115-124.

deja în imagine înainte ca procesul interpretării vizibilului să înceapă, înainte să începem să căutăm semnificații pentru diferitele intensități ale luminii sau apei, culori sau absența acestora, diferite elemente care intră sau ies din cadru etc. Vizualul este așadar figurabil, se manifestă la nivelul concret al figurabilului ca prezență, dar în același timp este ilizibil. În desfășurarea sa el implică privirea spectatorului, istoria și memoria cu care acesta vine, istoria și memoria imaginilor pe care spectatorul le observă. Antrenând ceea ce nu apare vizibil ca eveniment, ceea ce nu impune o direcție sau un sens univoc lecturii, imaginile se află într-o continuă desfășurare, desfăcând o multitudine de sensuri într-o rețea ce se sustrage cunoașterii totale. Așadar un simptom, punctul nodal în care se intersectează o rețea rizomatică de asociații sau de conflicte la nivel semantic. Figurabilitatea/ figurabilul se opune ideii de figură, figurare, figurativ. Ea prilejuiește manifestarea vizualului, un vizual care funcționează/ acționează ca obstacol, dar și ruptură în regimul normal al lumii vizibile, regim în care cunoașterea se bazează și se construiește doar pe ceea ce vede, doar pe ceea ce are și o denumire, o categorie pregătită. Jacques Rancière vorbește despre posibilitatea transformării vizibilului în tactil (în sensibil, așadar) și a figurativului în figural prin cuvintele scriitorului, deci prin operațiunile vizualului în narațiune.⁴ Putem aminti de asemenea diferența pe care Roland Barthes o face între *punctum* și *studium*,⁵ diferență ce funcționează în acest clivaj al vizibilului între vizualitatea vizibilului și vizibilitatea vizibilului, *punctum*-ul fiind un simptom, o ruptură care se manifestă vizual în imagine, care ține de un inconștient al (memoriei) imaginii și al (memoriei) vizibilului. Vizualul se manifestă ca simptom în vizibil. Imaginile lui Duras sunt imediat accesibile și descifrabile în ordinea reprezentării și cu toate acestea constituie în profunzime un asamblaj,⁶ o rețea complexă a unei memorii inconștiente, virtuale. Simplitatea de suprafață a imaginii, minimalismul în care lucrează nu o scoate din registrul cinematografic. Vizualul funcționează, în cazul filmului lui Duras, ca o scurtcircuitare în ordinea discursului și a lizibilului, ca o ruptură și o deschidere în ordinea vizibilului.⁷ Imaginea durasiană este ruptă de condițiile descriptive și de vizibilitate ale

⁴ Jacques Rancière, "La peinture dans le texte", *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Editions, 2003, p. 93.

⁵ Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Cluj, Idea Design&Print Editură, 2005.

⁶ Imaginea se comportă asemenea unui asamblaj (*agencement*) care adună și conține o multitudine de dimensiuni eterogene. În imagini (așa cum se întâmplă și în cazul narațiunii) există linii de articulație sau de segmentare, straturi și teritorii, dar și linii de fugă, mișcări de ruptură, de deteritorializare și destratificare. În consecință, imaginea este un mediu mereu instabil, supus unor mișcări sau unei ritmicități care se modifică aleatoriu și neîncetat între o relativă încetineală și vâscozitate, până la o accelerare bruscă ce produce rupturi, răsturnări, șocuri la nivel vizual și narativ. Toate aceste linii și viteze măsurabile constituie în viziunea lui Deleuze și Guattari un asamblaj. Orice asamblaj presupune însă și o negociere și o rearanjare, o redistribuire internă a părților componente, care se produce întotdeauna printr-o răsturnare și cu o violență inevitabilă asupra oricărei ordini autoritare.

Narațiunea, dar și imaginile cu care aceasta lucrează, reprezintă un ansamblu, un amestec de părți și piese distincte, capabile să producă o varietate de efecte, iar nu un tot ordonat, controlat, decis, un întreg finisat într-o coeziune coerentă și organizată după reguli fixe, care produce, indică sau sugerează o lectură și o interpretare dominantă sau măcar privilegiată. Din moment ce asamblajului îi lipsește organizarea (rigidă) el poate integra și atrage orice număr de elemente disparate. Un asamblaj conține la rândul său alte asamblaje și intră în noi asamblaje, formează noi asamblaje cu alte elemente cu care intră în contact. Transformarea, devenirea constituie astfel o mișcare definitorie pentru un asamblaj. Vezi Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, cap. 1 și cap. 12.

⁷ La Duras vorbim despre un cinema care *gândește* prin imagini, a cărui gândire este vizuală (nu doar vizibilă), ceea ce ne aduce în spațiul unui text publicat postum al teoreticianului Carl Einstein, *Traité de la vision*, în care autorul propune o categorie a transvizualului care, debordând fenomenele pur optice, funcționează ca o articulație dialectică între vedere (*Sehen*) și privire (*Schauen*), vedere și memorie, vedere și concept, vedere și sensibil.

imaginii cinematografice tradiționale, pentru a-i lăsa evenimentului vizual pe care îl constituie întreaga sa forță de figurabilitate/ figurare. Insistând asupra aceleiași imagini, obligând pelicula să renunțe la alte artificii, la desfășurarea și urmărirea unor fire secundare, la transformarea imaginii într-un element de cadru și decor pe fundalul căruia se construiește și se comunică o narațiune, pentru Duras imaginea devine o matrice de vizualități, o matrice de sensuri virtuale, un eveniment în sine, iar nu un act de traducere sau de zugrăvire a unei trame care vertebrală pelicula. Astfel construit, în afara mijloacelor și metodelor specifice filmului în cinematografie, *Aurélia Steiner* nu iese însă în afara acestei categorii. Nu reprezintă un act de negare a cinematografului standard, ci oferă o altă modalitate de a face cinema exploatănd potențialitățile imaginii, nu subsumând-o pe aceasta unei istorii exterioare. Spectatorul urmărește această imagine-eveniment care este fragilizată, epurată, deschisă mereu asocierilor. Cinematografia durasiană operează un clivaj, o ruptură în vizibil, activând într-o dimensiune care taie vizibilul în două și care funcționează în imagine ca o cezură între vizibil și vizual (vizualul definit ca sincopă a vizibilului, ca simptom al său, ca adevăr traumatic care irupe în vizibil, dar care nu reprezintă și nu ține, în ciuda aparențelor, de invizibil sau de un regim ideal, transcendental).

Bunicii Auréliei Steiner, povestește vocea care narează, au fost deportați și au murit în lagăre de concentrare. Nepoții lor au fost trimiși în 1933-34 departe de Europa, în orașe ca Vancouver sau Melbourne, unde viața lor a fost protejată. Aurélia Steiner s-a născut aici, în străinătate. Ca un accident al vieții în șirul morții.⁸ Aurélia devine astfel un personaj care conține și reunește (asemenea unui simptom) un lung șir de personaje care au purtat acest nume, care au trăit în locuri și în contexte diferite, inclusiv în lagărele de concentrare. Aurélia este o sedimentare a tuturor acestor vieți, a istoriilor acestora, nu într-o substituție cronologică, ci în mod suprapus și simultan. Textul pe care Duras îl citește pe fundalul imaginilor Senei nu a fost căutat sau construit pentru acest *decor*. El precede imaginile, le preexistă. În același fel, nici imaginile nu au fost căutate cu scopul de a dubla și susține aceste texte, de a constitui un corespondent imediat, accesibil. Cu toate acestea există corespondențe vizuale între imagini și text, corespondențe care se întâlnesc la nivelul sensibilului, al vizualului, la nivelul unei memorii a istoriei, a timpului. Legătura care se stabilește între text și imaginea Senei funcționează prin simptom. Duras a scris trei texte *Aurélia Steiner* sub aceeași formă epistolară, dar ale căror detalii devin mai clare, mai exacte de la unul la altul. Filmează însă doar primele două *Aurélia Steiner* (pentru un Festival al filmelor evreiești), mărturisind ulterior cât de extenuantă și solicitantă psihic și fizic a fost filmarea pentru *Aurélia Steiner*, în care lectura cu voce tare a textului a fost în primul rând istovitoare emoțional. Legătura dintre soarta evreilor și imaginile filmului se articulează în prezența apei. Sena devine un simptom al timpului, al morții, reunind simultan (și sedimentând) aspectul deportării evreilor,⁹ al morților algerieni în 1961 (mare parte dintre ei aruncați în Sena), al faptului de a nu aparține niciunde, de a căuta mereu un loc, o țară. Scriitura devine un surrogat al acestei căutări a unei țări, a unei stabilități. Scrisul, însă, la fel ca imaginea Senei în *Aurélia Steiner*, este mereu fluid, mereu în mișcare, mereu colcăind de narațiuni (după modelul simptomatic al șerpilor înlănțuiți care l-a fascinat pe Aby Warburg), mereu traversat de o memorie care le conține rizomatic.

⁸ Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, (1984), Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 180-198.

⁹ În interviul luat de Dominique Noguez, Duras amintește numărul mare al evreilor pe care Parisul i-a predat, prețul unui evreu din Paris fiind de 300 de franci.

Aurélia Steiner (Melbourne) a fost filmat în întregime în contre-jour. Acest detaliu este foarte important pentru că în contre-jour nu se disting trăsăturile, nu se disting fețele, ci doar formele. Corpul devine o formă multiplicată la infinit, pentru că își pierde trăsăturile identitare. Fețele se pierd (devin, la fel ca în sculpturile lui Pascal Convert, o negativitate), formele se transformă într-un șir de umbre pe care camera le înghite, pe care fluviul le preia, le duce mai departe, pierzându-se, dar și acumulându-se așa cum apele fluviului sunt înghițite de mare. Sena devine orice râu care străbate orice capitală europeană. Spectatorul vede acest râu, vede acest film și în același timp vede cu totul altceva, o mulțime de narațiuni i se desfac în față. Fluviul este un vid, o ruptură în mijlocul imaginii. O ruptură care e uneori sudată momentan sau mai degrabă suturată, traversată printr-o frază, prin prezența podurilor, pentru ca la sfârșit să se reinstaleze ruptura, vidul. Podurile, pasajele, malurile Senei și modul în care sunt filmate bulversează, bruiază percepția, o bulversare dublată pe fundalul textului și al vocii:

”Où êtes-vous?

Comment vous atteindre?

Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l’un de l’autre?

Il est trois heures de l’après-midi.

Derrière les arbres il y a le soleil, le temps est frais.

Je suis dans cette grande salle où je me tiens l’été, face au jardin. De l’autre côté des vitres il y a cette forêt de roses et, depuis trois jours, il y a ce chat, maigre, blanc, qui vient me regarder à travers les vitres, les yeux dans les yeux, il me fait peur, il crie, il est perdu, il veut appartenir, et moi je ne veux plus.

Où êtes-vous?

Que faites-vous?

Où êtes-vous perdu?

Où vous êtes-vous perdu tandis que je crie que j’ai peur?”

[...]

Vous vous souvenez?

Ce mot. Cette contrée. Cette terre obscure.

Vous disiez: Il n’en reste rien que ce chemin-là.

Ce fleuve.

[...]

Le ciel, au-dessus du fleuve, deviendra noir.

La nuit vient.

Sur ce chat de lépre et de faim, effrayant, sur ce jardin immobile autour de lui, la nuit vient aussi. Je la vois.

Elle se répand sur vous, sur moi, sur le fleuve.

[...]

Écoutez,

Sous les voûtes du fleuve, il y a maintenant le bruit de la mer.

Ceux de la caverne noire.

Ceux des cris du chat lépreux, vous savez, celui aveuglé par la faim et qui appelle à travers le temps.

Vous l’entendez?

Non?

Vous n’entendez plus rien peut-être?

Non?

*Écoutez encore. Essayez. Essayez encore.*¹⁰

Această litanie spectrală a vocii care narează, care se transformă pe rând într-un strigăt de jale, în gesturi de disperare, de singurătate, de epuizare, plutește, asemenea fotografiei priveghiului din Kosovo,¹¹ într-un aer în care lumina se îmblânzește, într-un fel de abur al unui condens care filtrează deopotrivă gesturile, privirile și lucrurile. Narațiunea vălurește, așa cum sculpturile de ceară ale lui Pascal Convert transmit gesturi și afecte prin drapajul cavitațiilor care le formează, care le dă o figurabilitate (fie ea întoarsă, în negativ, mulaj al formei ce stă să vină, ce se promite într-un mereu *à venir*). *À venir*, prin urmare mereu așteptat, neconcretizat, dar care bântuie, care spectral hărțuiește prezentul lecturii, privirii, percepției (etc.): *Écoutez encore. Essayez. Essayez encore*. Doar în acest mod putem spera să înțelegem imaginea, să găsim o cale de a comunica cu ceea ce este evenimentul singular și irepetabil al unei opere de artă, atât vizual, cât și narativ.

Există o rețea de vizualitate narativă prin care toate imaginile comunică, nu doar operele de artă între ele, ci imaginile realului, care sunt imaginile (singurele imagini posibile, autentice ale) operei de artă. Când Duras evocă [*les*] *cris du chat de lépre et de faim, effrayant*, [*ces*] *cris du chat lépreux, vous savez, celui aveuglé par la faim et qui appelle à travers le temps*, întreaga narațiune se desface vizual, imaginea teribilă i se impune cititorului ca un fapt consumat, ca un adevăr dureros al umanității, al istoriei, al narațiunilor și al ororilor sale. Vizualitatea narativă nu este narațiune vizuală (deși o poate include), nu este ceea ce povestesc imaginile (nu în mod singular și nu în primul rând), ci este forța pe care o au imaginile, capacitatea lor de actualizare, supraviețuire, bântuire chiar și atunci când imaginea nu se mai află în fața noastră. Fragmentul de mai sus, scris de Duras, ar putea foarte bine însoți controversata fotografie a fetei epuizate de foame, urmărită îndeaproape de un vultur, pentru care jurnalistul Kevin Carter a primit premiul Pulitzer în 1994.¹² Textul lui Duras, asemenea unui simptom, (ne) comunică figural, vizual această fotografie, întreaga angoasă a vizualității și a narațiunii sale, fără să o vizeze, fără ca această imagine să fi existat atunci când cuvintele au fost scrise. Diferența față de modul în care funcționa *punctum*-ul pentru Barthes stă în faptul că această asociere nu se află doar întâmplător în ochiul unora, în vreme ce pentru alții ea nu are nici o relevanță sau nici un temei. Imaginile, vizualitatea lor poartă urme, amprente ale unor narațiuni care, ca niște spectre, revin mereu, survin într-o supraviețuire (*Nachleben*). Pe fundalul imaginilor Senei din *Aurélia Steiner*, Duras își citește textul pentru că această narațiune trebuie ascultată, pentru că trebuie ascultat textul din moment ce în afara lui nu mai există nimic. În fața unui asemenea text, autorul nu mai are nimic de adăugat. Textul însoțește imaginea ca un spectru, ca o bântuire și, în același timp, imaginea însoțește la rândul ei textul ca un spectru, ca o chemare nedefinită, ca un doliu pentru toate acele morți pierdute într-o narațiune *comună*, morți fără identitate, fără particularitate, asemenea fețelor care își pierd trăsăturile definitorii, particularizante în contre-

¹⁰ Marguerite Duras, *Le navire night. Aurélia Steiner (Melbourne)*, (1979), Paris, Mercure de France, 2008, p. 106-111.

¹¹ Fotografia pentru care Georges Méryllon primește premiul I în 1990 (World Press Photo of the Year) a fost făcută în timpul priveghiului lui Elshani Nashim, ucis în timpul unui protest împotriva deciziei guvernului iugoslav de abolire a autonomiei Kosovo.

¹² Bântuit de ororile la care a fost martor ca fotoreporter în timpul foametei din Sudan, autorul se sinucide la trei luni după primirea premiului.

jour, dar care în același timp preiau și transmit o multitudine de narațiuni, asemenea cutiilor negre din instalația lui Alfredo Jaar, a căror vizualitate e constituită de cuvintele scrise pe aceste cutii, cuvinte care le *povestesc*, le *anunță* conținutul.

S-au folosit foarte mult cu referire la Noul Val și la modalitățile cinematografice specifice lui Marguerite Duras termeni și formulări precum ”cinema diferit”, ”noul cinema”, ”un alt fel de cinema” etc. Duras a insistat în repetate rânduri asupra faptului că modul în care se fac aceste delimitări ratează esențialul. În viziunea sa nu există decât *le cinema*, iar acesta este întotdeauna un act politic, un act de ruptură (o viziune care se apropie de Rancière și politica literaturii), așadar un partaj. A face în alt fel cinema înseamnă a face un cinema minoritar, un cinema care vine să utilizeze și să deconstruiască limba majoritară a cinematografului comerciale. Această modificare a cinematografului este comparată de Dominique Noguez cu fenomenul cubist în pictură, care constituie o ruptură în interiorul sistemului, o dezmembrare care impune și form(ul)ează o altă viziune asupra realului și o reconfigurare a realului însuși. Duras mărturisește că a descoperit imaginea odată cu textul. Un text pe care a început să-l scrie pornind de la ideea că acesta nu este dicibil, dar poate fi *dizibil*. El a fost rostit astfel, în imposibilitatea acestuia de a fi spus, în imposibilitatea narațiunii de a-l spune. Asemenea unui ecou nerostit, *Tu n’as rien vu à Hiroshima*¹³ inervează imaginea subliminal ca un leitmotiv pe tot parcursul peliculei, determinând o descompunere a imaginii, o scandare liturgică (a imaginii, a cuvântului) și o scadare în același timp:

*”C’est juste parce que, en aucun cas, on ne peut « rendre » un texte. Ce n’est pas seulement parce que ce texte décrit un point culminant de l’horreur de l’humanité, de l’histoire de l’humanité, qu’il n’est pas dicible, mais c’est parce que rien ne l’est tout à fait. Si je crois avoir réussi à parler de l’amour dans India Song, c’est peut-être pendant quelques minutes seulement. Je veux dire que ce n’est pas assez d’écrire des choses sur ça et ça, etc. il faut que le texte « sorte ». Il faut que le texte soit dit. Par une voix. Donc, ce ne sont pas tout à fait des écrits; puisque je les avais faits aussi pour être dits. Puisqu’on peut les dire. Il y a une scansion qui est telle qu’ils peuvent passer par la voix. On ne peut pas dire ça de tous les textes, y compris des miens, mais de ceux-là, si, on peut le dire. De ceux-là.”*¹⁴

Bibliografie:

- Barthes, Roland. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, Cluj, Idea Design&Print Editură, 2005.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, USA, Harvard University Press, 2002.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. ”Le cerveau, c’est l’écran” (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.
- Derrida, Jacques. *La Verité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

¹³ Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959.

¹⁴ Marguerite Duras, *La couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 195.

- Didi-Huberman, Georges. ” « Tableau = coupure » Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 58, Paris, décembre 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Translated by John Goodman, The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- Duras, Marguerite. *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, (1984), Paris, Benoît Jacob, 2001.
- Duras, Marguerite. *Le navire night. Aurélia Steiner (Melbourne)*, (1979), Paris, Mercure de France, 2008.
- Einstein, Carl. “Traité de la vision” (1930), *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 58, Paris, décembre 1996.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure* (1971), Paris, Klincksieck, 2002.
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Editions, 2003.