

## Πίσω από την πραγματικότητα

**Ο** κινηματογράφος αποτυπώνει την πραγματικότητα; Για να απαντήσει κανείς σε αυτό το ερώτημα, πρέπει να αναλύσει πιο μπροστά τη γλώσσα του κινηματογράφου, πώς, με άλλα λόγια, το μήνυμα που εκπέμπεται από ένα στοιχείο πραγματικό προς το κινηματογραφικό μέσο αποτυπώνεται, υπάρχει κάποια αλλοίωση σε αυτή τη διαδρομή; Και ποια είναι αυτή η διαδρομή; Κατά κάποιο τρόπο, κάποια από αυτά τα σημεία θα προσαπεί να θέξει αυτό το άρθρο.

### *Μια γενική θεώρηση*

Κατά μια γενική έννοια θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο κινηματογράφος, όπως και η φωτογραφία, είναι τα μέσα που αποτυπώνουν με τον πιο αξιόπιστο τρόπο το πραγματικό. Αυτή η άποψη βασίζεται κυρίως στο ότι ανάμεσα σε κάτι που υπάρχει, το βλέπουμε, και στην αποτύπωσή του, παρεμβαίνει ένα μηχανικό μέσο, η κάμερα, το κλείστρο, οι φακοί κ.λπ. Άρα ο άνθρωπος ελάχιστα παρεμβαίνει. Δεν είναι όμως έτσι η διαδικασία. Ανάμεσα σε μια παράσταση πραγματικών γεγονότων και στην αποτύπωσή τους υπάρχουν αρκετοί παράγοντες που δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να αλλάζουν την πρώτη εικόνα που έχουμε δει με τα ίδια μας τα μάτια. Ο σκηνοθέτης βλέπει μια εικόνα και μέσα από αυτή θέλει να δώσει τη δική του άποψη για τον κόσμο, προσαρμόζει το μηχανικό του μέσο, την κάμερα και τα οπτικά της συστήματα έτσι ώστε να πετύχει αυτό που θέλει. Να, λοιπόν, μια πρώτη παραποίηση της πραγματικότητας.

Μπορούμε να μιλάμε για τη διανοητική πραγματικότητα από την οποία προσδιορίζεται και η δυνατότητα, έτσι ώστε τα σημασιολογικά χαρακτηριστικά να αποτελούν καθολικά στοιχεία της γλώσσας τα οποία μπορεί να χρησιμοποιούνται, τα ίδια πάντα, για τη συστατική ανάλυση όλων των γλωσσών: από αυτή την ανάλυση ενισχύθηκε η άποψη ότι κάποια στοιχεία μπορεί να αποτελούνται από ορισμένες καθολικές κατηγορίες<sup>1</sup>. Ο [άντρας] είναι [έμφυχο]+[αρσενικό]+[ενηλικός]. Με παρόμοιο τρόπο μπορούμε να εφαρμόσουμε στην οπτική γλώσσα μια παρόμοια ανάλυση. Σε αυτή όμως τη σειρά των καθολικών στοιχείων (τα οποία μπορούν κάλλιστα να εφαρμοστούν και σε μια άλλη γλώσσα) μπορεί να προστεθούν και άλλα μη-καθολικά στοιχεία που θα αλλάξουν πολύ την πρωταρχική εικόνα. Για

---

<sup>1</sup> Ο Γιάννης Φραγκούλης είναι κριτικός κινηματογράφου.

παράδειγμα τα στοιχεία [όμορφος] + [κομψός] + [ελκυστικός λόγος] όταν προστίθενται στην ήδη αναφερόμενη σειρά στοιχείων τότε αλλάζουν το στοιχείο εκκίνησης και ο [άντρας] γίνεται [γόνις]. Στη γλώσσα αρκεί μια παράθεση κάποιων λέξεων για να αλλάξει το πρώτο νόημα, στην τέχνη του κινηματογράφου πρέπει να προστεθούν κάποιες παραστάσεις.

Η εικόνα ενός άντρα, που κάθεται σε μια καρέκλα ενός καφέ, αλλάζει όταν περνά μια όμορφη γυναίκα και αυτός την κοιτάζει και την παρακολουθεί. Με άλλα λόγια, θα πρέπει να κάνουμε μια αντιστοιχία των εικόνων με τα στοιχεία της γλώσσας και τη γραμμική παράθεση αυτών των εικόνων με την πρόταση. Αυτή όμως δεν είναι παρά μια πρόταση εργασίας, ένα σημείο από το οποίο μπορούμε να ξεκινήσουμε.

### **Το εικονικό σημείο**

Τίθεται εξ αρχής το θέμα: η εικόνα σημαίνει; Με άλλα λόγια, η εικόνα ενός ανθρώπου, διαμέσου ενός πολιτισμικού τρόπου συσχέτισμού, σημαίνει έναν άνθρωπο; Για να αποδειχθεί ότι αυτό είναι σωστό, θα πρέπει να αμφισβητήσουμε κάποιες έννοιες: ότι το επονομαζόμενο εικονικό σημείο α. έχει τις ίδιες ιδιότητες με το αντικείμενό του, β. είναι όμοιο με το αντικείμενό του, γ. είναι ανάλογο με το αντικείμενό του, δ. υποκινείται από το αντικείμενό του, ε. κωδικοποιείται αυθαίρετα, στ. είτε αυθαίρετο είτε όχι μπορεί να αναλυθεί σε διακριτικές κωδικοποιημένες μονάδες και μπορεί να υπόκειται σε πολλαπλή άρθρωση, όπως και τα ρηματικά σημεία<sup>2</sup>. Όμως, σύμφωνα με τον Charles Morris, ένα σημείο είναι εικονικό στο βαθμό που το ίδιο διαθέτει τις ιδιότητες των *denotata* του, ένα απόλυτα εικονικό σημείο πάντοτε θα καταδηλούσε διότι θα ήταν καθεαυτό ένα *denotatum*, κατά συνέπεια η εικονικότητα είναι ζήτημα βαθμού, για να φτάσει σε ένα συμπέρασμα ότι «η προσωπογραφία ενός ατόμου είναι σε σημαντικό βαθμό εικονική, αλλά όχι απόλυτα, διότι ο ζωγραφισμένος μουσαμάς δεν έχει την υφή του δέρματος ή τις ικανότητες ομιλίας και κίνησης τις οποίες διαθέτει το απεικονιζόμενο πρόσωπο. Η κινηματογραφική ταινία είναι περισσότερο εικονική, αλλά και πάλι όχι απόλυτα»<sup>3</sup>.

Θα μπορούσαμε να προτείνουμε ότι τα εικονικά σημεία δε διαθέτουν τις ίδιες φυσικές ιδιότητες με τα αντικείμενά τους, αλλά ότι βασίζονται στην ίδια αντιληπτική δομή ή στο ίδιο σύστημα σχέσεων. Μια γραφική σύμβαση μας επιτρέπει να μετασχηματίσουμε στο χαρτί τα στοιχεία μιας σχηματικής αντιληπτικής ή εννοιακής σύμβασης που υποκίνησε το σήμα. Όμως, σύμφωνα με τον Peirce<sup>4</sup>, το σημείο είναι εικόνα όταν μπορεί να αναπαριστά το αντικείμενό του κυρίως κατ' ομοίωση. Αναγνωρίζουμε δύο αντικείμενα ως όμοια επιλέγοντας κάποια στοιχεία και παραβλέποντας κάποια άλλα, άρα η εντύπωση ομοιότητας είναι θέμα μιας συμφωνίας. Αυτά τα στοιχεία, για μια εικόνα, τα βρίσκουμε σε μια αφηρημένη αναπαράσταση, αυτή η εικόνα είναι ένα αποτέλεσμα μιας πολιτισμικής απόφασης και ένα εκπαιδευμένο μάτι μπορεί να την εντοπίσει, άρα η ομοιότητα πρέπει να εκμαθηθεί<sup>5</sup>.

Για το εικονικό σημείο η αναλογία είναι μια διαδικασία που θεσπίζει τους βασικούς όρους του μετασχηματισμού. Μπορούμε να δεχθούμε ότι η αναλογία επιτρέπει την επαλήθευσή της και είναι, ειδικά για τα εικονικά σημεία, το συνώνυμο του άφατου, του μη-αποφάνσιμου, της σύμφυτης ομοιότητας: οι εικονικές επινοήσεις δε θα πρέπει να αναγνωρι-

στούν ως σημεία και θα πρέπει να αποφευχθεί η οποιαδήποτε σημειωτική μελέτη τους, κατά τον Melandri<sup>6</sup>. Έχουμε όμως το παράδοξο: δύο οντότητες μοιάζουν μεταξύ τους, αυτό σημαίνει ότι έχουν μια αμφίδρομη εικονική σχέση, για να ορίσουμε, λοιπόν, μια μορφή αναλογίας καταφεύγουμε στην έννοια του εικονισμού, τελικά η σημειωτική καταφεύγει στην αναλογία για να εξηγήσει τον εικονισμό, ενώ επικαλείται τον εικονισμό για να εξηγήσει την αναλογία.

Τέλος, το εικονικό σημείο δεν μπορεί να είναι μια κατοπτρική αντανάκλαση (η οποία είναι ισότητα και υπάρχει εφόσον υπάρχει κάποιο άλλο), δεν μπορεί να είναι διπλότυπο (ένα δείγμα που διαθέτει τις ιδιότητες ενός άλλου δείγματος) ούτε μπορεί να είναι ένα αντίγραφο που διέπεται σχεδόν από μια ταυτοποίηση. Συμπερασματικά, λοιπόν, το εικονικό σημείο είναι ζήτημα σύμβασης. Το εικονικό σημείο μπορεί να είναι κατ' ομοίωση, που πάλι είναι θέμα συμφωνίας ή προπαιδείας, είτε κατά αναλογία, που είναι ένας βασικός όρος του μετασχηματισμού. Σε καμία όμως περίπτωση το εικονικό σημείο δε θα μπορεί να ταυτιστεί, με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, με το πρωτότυπο.

### **Η παραγωγή του εικονικού σημείου**

Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι θα πρέπει να αναφερθούμε στην παραγωγή του εικονικού σημείου και πιο συγκεκριμένα στην ομοιότητα. Θα πρέπει να πούμε εξαρχής ότι η ομοιότητα είναι ζήτημα πολιτισμικών συμβάσεων. Όμως αυτή η ομοιότητα δεν αφορά τη σχέση ανάμεσα στην εικόνα και στο αντικείμενό της, αλλά τη σχέση ανάμεσα στην εικόνα και σε ένα περιεχόμενο που έχει ήδη υιοθετηθεί πολιτισμικά. Η άποψη του Gombrich μπορεί να μας διαφωτίσει περισσότερο. Αναφερόμενος σε ένα πίνακα του Constable («Wivenhoe Park»), αναφέρει ότι δύο φωτογραφίες δείχνουν μια εντελώς διαφορετική άποψη από αυτή του πίνακα, όμως η φωτογραφία δεν αποτελεί παράμετρο για να κρίνουμε την ειδικότητα του πίνακα, η ασπρόμαυρη φωτογραφία αναπαράγει διαβαθμίσεις του γκρι σε ένα πολύ περιορισμένο φάσμα, κανένας από αυτούς τους τόνους δεν αντιστοιχεί με αυτό που αποκαλούμε «πραγματικότητα», η απόδοση του γκρι εξαρτάται από την τεχνική του φωτογράφου<sup>7</sup>. Όμως, όπως είπαμε και στην εισαγωγή μας, η εικονική αναπαράσταση, όσο τυποποιημένη και αν είναι, φαίνεται πιο αληθής από την πραγματική εμπειρία και οι άνθρωποι αρχίζουν να βλέπουν τα πράγματα μέσα από το πρίσμα της εικονικής σύμβασης. Για αυτό ο ίδιος ο Gombrich μπορεί να μας δώσει πολλά παραδείγματα, αλλά και η εμπειρία των κομπιούτερ και του διαδικτύου μπορούν να επιβεβαιώσουν αυτή τη θέση. Κατά συνέπεια αυτά τα σημεία περισσότερο υποκινούνται μέσα από μια μορφή περιεχομένου.

Πώς μπορούμε να προσδιορίσουμε τα διακριτικά χαρακτηριστικά του εικονικού σημείου; Σε μια εικονική αναπαράσταση, αυτό που κάνει διακριτό το τι αυτή αντιπροσωπεύει είναι κάποια έντονα διακριτικά χαρακτηριστικά της. Υπάρχουν σαφέστατα κώδικες αναγνώρισης, οι οποίοι φροντίζουν να μεταφέρουν τα διακριτικά χαρακτηριστικά του περιεχομένου (διαφορετικά σε κάθε πολιτισμικό επίπεδο). Το αν μπορεί κανείς να αναγνωρίσει εύκολα ή δύσκολα αυτό το εικονικό σημείο, αυτό εξαρτάται από την επιλογή αυτών των χαρακτηριστικών. Αυτά τα διακριτικά χαρακτηριστικά εκφράζονται ως εξής: υπάρχει ένας

εικονικός κώδικας που καθιερώνει την ισοδυναμία ανάμεσα σε μια συγκεκριμένη γραφική επινόηση και σε ένα διακριτικό χαρακτηριστικό του κώδικα αναγνώρισης. Ο κώδικας όμως αυτός είναι εξαιρετικά πολύπλοκος, όχι μόνο ανάμεσα σε επίπεδα και περιβάλλοντα πολιτισμικού περιεχομένου, αλλά και μέσα σε αυτά τα επίπεδα και τα περιβάλλοντα (βλέπε τη γλώσσα των μικρών παιδιών, των αναλφάβητων, αφασικών).

Διδασκόμενοι από την ιστορία της τέχνης, μπορούμε πλέον να πούμε ότι το εικονικό σημείο μπορεί να διαθέτει τρεις ιδιότητες του αντικειμένου: τις οπτικές (ορατές), τις οντολογικές (υποτιθέμενες) και τις συμβατικοποιημένες (αυτές που εξαρτώνται από μια εικονογραφική σύμβαση η οποία καταχράστηκε την προηγούμενη δημιουργική απόδοση μιας πραγματικής αντιληπτικής εμπειρίας). Κατά συνέπεια ένας «εικονικός» κώδικας καθιερώνει είτε ένα συσχετισμό ανάμεσα σε ένα γραφικό σημειακό φορέα και σε μια ήδη κωδικοποιημένη αντιληπτική μονάδα, είτε ένα συσχετισμό ανάμεσα σε μια διακριτική μονάδα του γραφικού συστήματος, η οποία εξαρτάται από μια προηγούμενη κωδικοποίηση της αντιληπτικής εμπειρίας.

Το επόμενο, και τελευταίο, ερώτημα που τίθεται είναι αν μπορούμε να επικοινωνήσουμε με τα εικονικά σημεία τόσο αποτελεσματικά όσο και με τα φωνητικά. Ξεκινάμε από το γεγονός ότι τα εικονικά σημεία δεν μπορούν να διαθρωθούν σε μικρότερες μονάδες, μπορούν όμως να απαιτήσουν τη δυνατότητα μιας νέας ταξινόμησης που θα βασιίζεται στη διαφορά ανάμεσα στις διαδικασίες με προσανατολισμό στη γραμματική και στις διαδικασίες με προσανατολισμό στο κείμενο. Η γλωσσολογική εμπειρία μάς λέει ότι επιλέγουμε ορισμένες διακριτικές απόψεις για την πραγμάτωση του εικονικού σημείου. Αντίθετα, η επικοινωνιακή θεωρία μάς λέει ότι επικοινωνούμε ταυτόχρονα βάσει ισχυρών κωδικών, όπως είναι η γλώσσα, και πολύ ισχυρών, όπως είναι τα σήματα Μορς, και βάσει ασθενών κωδικών, ελάχιστα καθορισμένων και συνεχώς μεταβλητών. Κατά συνέπεια, ο εικονικός κώδικας παίζει δευτερεύοντα ρόλο στην επικοινωνία. Όμως, αν κάποιος ξέρει πολύ καλά τον κώδικα [δένδρο], και μάλιστα σε πολλές διαφορετικές γλώσσες, δύσκολα μπορεί να προβλέψει την αναπαράσταση αυτού από διαφορετικούς ανθρώπους, αλλά εύκολα μπορεί να διακρίνει το [δένδρο] μέσα από όλες αυτές τις παραστάσεις, ενώ δύσκολα μπορεί να διακρίνει το [δένδρο] μέσα από όλες τις γλωσσικές του αποδόσεις, αν δεν τις γνωρίζει.

Στο εικονικό κείμενο υπάρχουν τόσο σύνθετες συμφραστικές σχέσεις που δύσκολα διαχωρίζουμε τις διακριτικές μονάδες από τις ελεύθερες μεταβλητές. Δεν υπάρχει μια ευθεία αντιστοιχία του εικονικού *figurae* (εικονήματος) με το γλωσσικό φώνημα, γιατί δε διαθέτουν αξία θέσης και αντίθεσης. Τα στοιχεία που αποτελούν το πρώτο αλλάζουν σύμφωνα με τη σύμβαση που θεσπίζεται από τα συμφραζόμενα: έτσι υπάρχουν πολλές παράλληλες «γλώσσες», ιδιόλεκτα, που δεν είναι αναγνωρίσιμα από όλους. Ακόμη αυτές οι συμβάσεις διαρκούν για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, πάντως πολύ μικρό για να ισχυροποιήσουν μια γλώσσα. Η αναπαράσταση ενός αντικειμένου, ένα εικονικό σημείο το πιο πιθανό είναι να αντιστοιχεί σε ένα κείμενο, αφού μπορεί κανείς να το περιγράψει με περισσότερες από μια λέξεις (π.χ. «ένas μελαγχρινός όμορφος άνδρας» για το δεδομένο εικονικό σημείο [άνδρας]). Με άλλα λόγια, αν μιλάμε για την κωδικοποίηση ενός σημείου, στην περίπτωση του εικονικού σημείου μιλάμε για πράξη κατασκευής κώδικα.

## Μια μεταγλώσσα

Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι μιλάμε ουσιαστικά για μια μεταγλώσσα. Η εικόνα μεταφράζει τη ρηματική έκφραση σε εικονική, δημιουργώντας μια νέα γλώσσα. Μια γλώσσα, όμως, που δεν είναι κατανοητή από όλους. Όπως αναφέρθηκε επιγραμματικά πιο πάνω, η εικόνα δεν είναι αντιληπτή με τον ίδιο τρόπο από τον καθέναν. Κατ' αρχήν αλλάζει το πολιτισμικό περιβάλλον και κατά συνέπεια νέοι κώδικες δημιουργούνται. Να φέρουμε ένα παράδειγμα: το «Ναι» με άλλο τρόπο εκφράζεται από τους Έλληνες και με άλλο από τους Βούλγαρους (και μάλιστα με εντελώς αντίθετο τρόπο, κουνώντας εντελώς αντίθετα το κεφάλι). Από χώρα σε χώρα ο προσωπικός χώρος (δηλαδή ο χώρος μέσα στον οποίο κάποιος αισθάνεται άνετα) ποικίλλει: το να πλησιάζει κανείς κάποιον για το Γιαπωνέζο και τον Ευρωπαίο είναι δείγμα οικειότητας, για τον Αμερικάνο είναι δείγμα επίθεσης. Και εμπειρικά αυτά που θεωρητικά αναφέραμε γίνονται κατανοητά.

As αναφέρουμε όμως ένα παράδειγμα: στην ταινία *Καζαμπλάνκα*, ο Γάλλος διοικητής πετά ένα μπουκάλι νερό και ο φακός εστιάζει στην ετικέτα του: «Βισί». Γίνεται φανερό, για κάποιον που ξέρει την ιστορία εκείνης της εποχής και μπορεί να τη συνδυάσει με το σενάριο της ταινίας, ότι αυτός, με αυτό τον τρόπο, δηλώνει τη δυσανεξία του στη γερμανόφιλη κυβέρνηση του Βισί. Δύσκολα όμως θα το καταλάβει κάποιος που αγνοεί αυτά τα στοιχεία. Αυτή η αλληλουχία εικόνων δε θα του μεταδώσει κανένα μήνυμα και, κατά συνέπεια, θα εκπλαγεί από την τελική συμμαχία του Γάλλου με τον Αμερικάνο. Το πραγματικό περνά μέσα από την ιδεολογία του σεναριογράφου και το ιδεολόγημα που αυτός φτιάχνει δεν έχει και τόσο μεγάλη σχέση με την πραγματικότητα.

As πάμε σε ένα άλλο κινηματογραφικό είδος, στο ντοκιμαντέρ. Θεωρώ ότι μόνο για λόγους εκπαιδευτικής ταξινόμησης μπορεί κανείς να το ξεχωρίσει ως ένα διαφορετικό κινηματογραφικό είδος. Όμως, θεωρητικά, εδώ η πραγματικότητα αποτυπώνεται με τον πιο πειστικό τρόπο. Για να δούμε όμως τι συμβαίνει σε ταινίες που είναι ντοκιμαντέρ και δεν είναι ντοκιμαντέρ. Εδώ παρατηρούμε ένα πολύ καλά δομημένο σενάριο. Ο σεναριογράφος, μέσα από τις έρευνες που έχει κάνει, δίνει μια όψη της πραγματικότητας. Δίνει όμως την προσωπική του άποψη και ο σκηνοθέτης την ερμηνεύει με τη δική του οπτική γωνία. Έτσι, στην ταινία του Ζαν Ρους, *Οι Χήρες των Δεκατεσσάρων Χρόνων*, πολύ δύσκολα κανείς αναγνωρίζει τα δεκαπεντάχρονα κορίτσια της εποχής. Σαφέστατα αναγνωρίζουμε τις υπαρκτές τους αναζητήσεις, τη δεδηλωμένη ανάγκη τους για έρωτα και ανεμελιά. Η «πραγματικότητα» του Ρους πολύ εύκολα ξεπερνά τα πολύ στενά όρια της Γαλλίας και γίνεται μια παγκόσμια αξία. Ακόμη και σε μια πιο «πιστή» αναπαράσταση της πραγματικότητας, ο Φλάερι κινηματογραφεί τον *Νανούκ*, στην ομώνυμη ταινία, μετά όμως από πολλά χρόνια μάθαμε ότι όλα αυτά ήταν σκηνοθετημένα. Ο σκηνοθέτης μάς κοροΐδεψε; Ασφαλώς όχι! Κάνοντας την ταινία του δεν μπορούσε και δεν έπρεπε να είχε στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο θεατή ούτε να επιδιώκει να αντιγράψει πιστά αυτό που έβλεπε. Τότε, σαφέστατα, δε θα έκανε ταινία, αλλά μια αναφορά που θα μπορούσε να είχε δημοσιευθεί σε μια εφημερίδα. Η πιο άσχημη κριτική που έχω ακούσει είναι, άθελά του βέβαια, από ένα φιλόλογο για μια ταινία πάνω στο έργο του Παπαδιαμάντη, ότι «είναι σαν να διαβάζει κανείς το έργο του».

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, πρέπει να γίνει μια μετάφραση: ο ρηματικός κώδικας πρέπει να γίνει εικονικός. Είναι η μόνη ελπίδα ο ρηματικός κώδικας να αποκτήσει μια παγκόσμια διάσταση και να γίνει αντιληπτός από ένα ευρύ κοινό. Δύσκολο· όμως δεν είναι ακατόρωτο. Όπως ήδη έχουμε πει, σημαντικό στοιχείο είναι το περιβάλλον του εικονικού κώδικα. Με άλλα λόγια, η σημασιολογική υποστήριξη αυτού του κώδικα είναι το πιο σημαντικό αφηγηματικό στοιχείο. Μια «ένεση» πραγματικότητας που μπορεί να κάνει πιο «πραγματικά» κάποια στοιχεία, χωρίς όμως να έχουν και μεγάλη σχέση με την πραγματικότητα έτσι όπως αυτή είναι.

### ***Ο ποιητικός κώδικας***

Ο ποιητικός κώδικας εμφανίζεται έχοντας ως βάση του την άρνηση και είναι η βάση του συμβολικού λόγου, όπως και της διαφοροποίησης. Δε χρειάζεται μεγάλη ανάλυση για να καταλάβουμε ότι ο ποιητικός κώδικας είναι η βάση της εξέλιξης της γλώσσας<sup>8</sup>. Ο ποιητικός κώδικας παράγεται κάνοντας μια διαδρομή ανάμεσα στην απόλυτη ταύτιση και στην κλασική αφήγηση. Ο κώδικας ξεπερνά την κλασική μορφή του, κάνει την υπέρβασή του, μετουσιώνεται σε κάτι νέο. Ο κινηματογράφος, το θέατρο και ο χορός είναι οι τέχνες όπου κατ' εξοχήν ο ποιητικός κώδικας βρίσκεται. Η κίνηση, το αυθαίρετο του εικονικού κειμένου είναι ένα επιπλέον στοιχείο που βοηθά στην παραγωγή του ποιητικού κώδικα.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία μπορεί να γίνει η πιο πιστευτή αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Ο μύθος θρύνει την ιστορία, η ιστορία διηγούμενη με αυτό τον τρόπο παίρνει μια άλλη μορφή. Η παραποίηση της πραγματικότητας δημιουργεί μια άλλη πραγματικότητα, όπου η αλήθεια φωλιάζει μέσα, το όλο, όμως, προϊόν είναι πιο ελκυστικό, θέλγει περισσότερο τους θεατές. Αυτός είναι ίσως ο λόγος που ντοκιμαντέρ τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με την ακαδημαϊκή αφήγηση είναι πιο προσιτά στο ευρύτερο κοινό, αν και διεκδικούν μια θέση ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και στη μυθοπλασία.

### ***Κάποιο συμπέρασμα***

Για ποια πραγματικότητα μπορούμε να μιλάμε στον κινηματογράφο; Μήπως όμως είναι καλύτερα έτσι; Δε θα ήταν πολύ βαρετή μια αφήγηση που θα αντέγραφε ένα μυθιστόρημα, ένα γεγονός; Η εικόνα θα πρέπει να κάνει μια αντίθεση με την αφήγηση και, όταν γίνεται αυτό, τότε μπορούμε να μιλάμε για μια μεγάλη ταινία. Είναι πιθανό να μη θέλουμε να δούμε τα πράγματα έτσι όπως έγιναν, με κάθε λεπτομέρεια. Είναι καλύτερα που η μυθοπλασία «μπερδεύεται» με την πραγματικότητα, δυστυχώς όμως λίγες φορές αφήνεται η φαντασία να δουλέψει και έτσι σπάνια χαιρόμαστε να βλέπουμε καλές ταινίες. Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου γνωρίσαμε ταινίες που θεμελίωσαν τη γλώσσα του, ενώ μας έδειξαν μια άλλη αφήγηση, που δεν είχε τίποτα να ζηλέψει από το μυθιστόρημα, τουλάχιστον όσον αφορά τη γλαφυρότητα.

Στην εποχή μας οι κώδικες ξευτελίζονται σε ανούσιες επιδείξεις εφέ που τίποτα δεν

προσφέρουν στην αφηγηματολογία. Αντίθετα, διώχνουν την προσοχή του θεατή, ο οποίος, αφού τίποτε καινούριο δεν πρόκειται να βρει, αρέσκεται να αφήνεται σε ένα νέο ηδονοβλεπτισμό. Ο εικονικός κώδικας χάνει το νόημά του, το μήνυμα ελαχιστοποιείται ή το μήνυμα είναι το μέσο (στην κυριολεξία).

### Σημειώσεις

1. Σωτήρης Δημητρίου, *Λεξικό όρων*, τ. 4, «Σημαντική», εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1986.
2. Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία της σημειωτικής*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988.
3. Charles Morris, *Signs, language and behavior*, εκδ. Prentice-Hall, Νέα Υόρκη 1946.
4. Charles Sanders Peirce, *Collected papers*, εκδ. Harvard University Press, 1931-1958.
5. James Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, εκδ. Allen and Unwin, Λονδίνο 1968.
6. Enzo Melandri, *La linea e il circolo*, εκδ. Mulino, Μπολόνια 1968.
7. Ernst Gombrich, *Art and illusion*, εκδ. Bollingen Series, Νέα Υόρκη 1961.
8. Βλ. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, εκδ. du Seuil, Παρίσι 1974, και της ίδιας, *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse*, εκδ. du Seuil, Παρίσι 1969.

### Πρόσθετη βιβλιογραφία

- Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, εκδ. du Seuil, Παρίσι 1985.
- Noël Burch, *Πράξη του κινηματογράφου*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα 1982.
- Noam Chomsky, *Συντακτικές δομές*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Pierre Guiraud, *Σημειολογία*, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1989.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, τ. 1 και 2, εκδ. de Minuit, Παρίσι 1963.
- Ζαν-Λουί Κομολί, *Τεχνική και ιδεολογία*, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1985.
- Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1983.
- Γιούρι Λότμαν, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982.
- Μαρσέλ Μαρτέν, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1984.
- Μπέλα Μπαλάζ, *Το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1992.
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, εκδ. Payot et Rivages, Παρίσι 1967.
- Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, *Η «κατασκευή» της πραγματικότητας και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1998.
- Στήβεν Χιθ, *Σημειωτική του κινηματογράφου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1990.
- Συλλογικό, *Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου, σύνταξη Διαμάντης Λεβεντάκος*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1972.
- Συλλογικό, *Film theory and criticism*, επιμέλεια Leo Braudy και Marshall Cohen, εκδ. Oxford University Press, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη 1999.
- Peter Wollen, *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1981.



Ο Σεναριογράφος, Ετορε Σκόλα, ηρώας της ταινίας «Η ταράτσα», 1979